
„BEFORE WE UNDERSTAND WHAT WE ARE DOING, WE NEED TO KNOW HOW WE THINK”

JAKOBS Dörthe ¹

¹ PhD in art history, Conservator at the State Office for Preservation of Monuments (Federal State of Baden-Württemberg, Germany, below: LAD BW), graduated in Conservation-Restoration, Member of the Board of the Monitoring Group of ICOMOS Germany, Member of the NSC Conservation and Restoration of ICOMOS Germany; doerthe.jakobs@rps.bwl.de
<https://orcid.org/0000-0001-5965-7347>

ABSTRACT: The article deals with an interesting debate following a project that started with the question raised by the press: “Why not overpaint or reconstruct the missing parts of a famous wall painting?” and concluded with a panel discussion that conveyed a better understanding of restoration theories on the part of both the press and the parish. Moreover, part of the project featured an exhibition to communicate the basis of our restoration theories and understanding, whilst requesting a dialogue with the priest and the parish; so, they might communicate their intentions and opportunely discuss theological interpretations with regard to the missing part in the wall-painting, which was important for us in reaching an understanding of the principles behind their ideas.

KEYWORDS: Conservation theory, restoration theory, guiding principles in the field of conservation-restoration, Ulm, Pauluskirche, Adolf Hölzel, Wall painting, Wall painting technique

„Before we understand what we are doing, we need to know how we think”¹

Introduction

The evangetic church St. Paul (Fig. 1) in the southern German town, Ulm (Baden-Württemberg) was built by Theodor Fischer in 1910 as one of the first ferroconcrete (reinforced concrete) churches in Germany. At the same time the transverse rectangular choir was painted by the famous Stuttgart Academy Professor **Adolf Hölzel** (Fig. 2, 3). The creation of the niche with all its details and especially the Crucifixion is very important for Hölzel’s oeuvre: both for his theory of colours and the fact that it

¹ The title is said to trace back to a slogan of Joseph Beuys: “Bevor wir wissen was wir tun, müssen wir wissen was wir denken”. For the reference I have to thank to Werner Koch, Berlin, who sometimes starts his lecture to the students by this slogan. I also want to thank Stefanie and David Reling-Burns, Stuttgart and David Bibby, LAD, for proofreading the text.

is the only wall painting created by the artist himself.²



Fig. 1 View from outside: The evangetic church, St. Paul, in the southern German town, Ulm (Baden-Württemberg), built by Theodor Fischer in 1910, as one of the first ferroconcrete (reinforced concrete) churches in Germany (Photo: Rose Hajdu, Stuttgart)

Fig. 2 View into the interior with the transverse rectangular choir in the east; painted by the famous Stuttgart Academy Professor, Adolf Hölzel (Photo: Picture Library Marburg)



Fig. 3 Detail of the rectangular choir with the niche painted by Adolf Hölzel in 1910, with many special irrecoverable details to keep in mind: background of the crucifixion with a pattern of symbols, painted triangle, altar rail, ambo on the right, niches for heating, painted pedestal and doors to connect the choir with the rooms of the parish behind (Photo: Julius Baum 1911)

Fig. 4 The niche with the painted crucifixion as it looks today after a “renovation” done in 1969-71. The wall surfaces with the now walled door and niches for the heating as well as the triangle and the pedestal – both important parts of the original concept – were completely overpainted in the today’s visible colouring of the backgrounds. The pattern-symbols as shown above were reconstructed on the blue painted background. The altar had been changed in his design and positioned more inside the room, the altar rail had been taken off and a sort of altar isle was created (Photo: Rose Hajdu, Stuttgart)

² The exhibition-project has been accompanied by a catalogue: Jakobs et al., 2017; see also: Jakobs & Lang, 2011.

Let me just highlight some details of the niche-design as an aid to help you in understanding the following pictures; that reveal the deep structural redesigns at the end of the 1960s (Fig. 4):

The Crucifixion at the center of the niche, that looks like a monumental upper part of the altar or perhaps can be considered as an altar piece. The background pattern features symbols; such as, an anchor, an owl, a chalice, a pelican, a heart, a flower and a cock. Two doors formerly connected the niche with the rooms dedicated to the religious community situated to the rear; two more niches served for the heating. The altar in the middle was surrounded by an altar rail – and a most important detail for discussion, here: Hölzel created a triangle that ended on a painted pedestal. Looking at the Church in its current state leaves an impression absent of the many details that have been changed since the 1960s (Fig. 5). It just should be mentioned, that some of the transformations resulted from the II. Vatican synod 1962-1965; insofar as, for example, the positioning of the altar, and additionally, not least, changes resulting from the conversion of an original military church to a parish church.

Let us concentrate on the choir-niche with the Hölzel painting: The wall surfaces, with the present day walled up door and niches, as well as the triangle and the pedestal – both aspects being important parts of the original concept – were completely overpainted in a latex dispersion, constituting today’s visible colouring of the background. The pattern-symbols as shown above were reconstructed on the blue painted background. The altar design has been changed and positioned further inside the room, the rail has been removed and a sort of altar isle has been created.



Fig. 5 The present day look of the church: many details having been changed due to several renovations, occurring in the 1960s (Photo: Rose Hajdu, Stuttgart)

The beginning of a discussion

How do we handle a transformation that has so massively imposed on the artistic concept of architecture, equipment and design of the niche by Adolf Hölzel? What does it mean to put the clocks back and to “restore” to the state of 1910? This was the first idea of the priest and the parish at least concerning some important details of the painting (especially the triangle), because of its theological concept.

The discussion started in 2015, eight years after the completion of extensive research on the painting-technique by the restorer-student Viola Lang (Fig. 6) and seven years after the conservation of the status quo, which was finished in 2008. At that time, we didn't even think about changing anything of the 1960s concept.

Of course, we had done extensive investigations and analysis at that time, so we knew a lot about the technique - boiling wax with alkali - to use it cold as a painting medium and not hot, like encaustic. Furthermore, we studied the colour-theory and tried to detect the colours by multispectral photographs, taken by Roland Lenz (see Fig. 6) But – all this very interesting information is outside of today's topic, so I can only mention them in passing without going into further detail.

So back to the triangle: Before the execution of the paintings on the wall, Hölzel experimented with different preliminary drawings and oil sketches. We perceived, that he changed and developed both: the grade of abstraction and colour, and the texture of the triangle (Fig. 7).

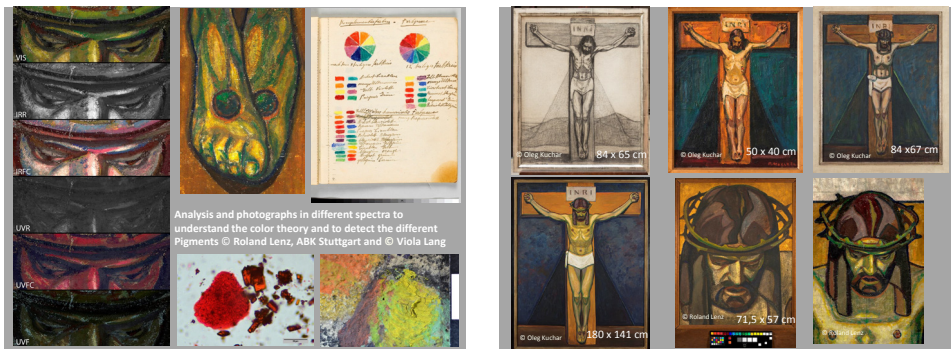


Fig. 6 Some impressions regarding different methods of analysis and photographs in different spectra to understand the colour theory and to detect the different pigments (Photos: Roland Lenz, ABK Stuttgart, Viola Lang, Ulm)

Fig. 7 Different preliminary drawings and oil sketches that Hölzel experimented with before the execution of the paintings on the wall (Photos: Oleg Kuchar, Ulm; Roland Lenz, ABK Stuttgart)

The congregation and the priest, of course, knew about the drawings and oil sketches, and about the conversion in the 1960s and made a request to the state office for preservation of monuments, us, in 2015, for permission to reconstruct some of the main missing parts of the Hölzel that had been overpainted in the 1960s. They especially wanted to get back “their triangle” which they considered to be indispensable for the theological meaning behind the Crucifixion. But comparing a schematic design with the photogrammetry of the present situation it shows the doors and the niches having been bricked up, plastered and overpainted (Fig. 8).

It is important to indicate, beside the very individual brush marks of the artist, that the triangle and the painted pedestal were not monochrome at all, but chatoyant as visible on the black- and white photos (see Fig. 3).

A restorer has done a test and removed a square centimetre of the latex-dispersion. The test anticipated: it will not work. Even if it were “possible”, we’d never be able to take off the overpainting, because then – we would destroy a complete 1960s concept of architecture, equipment and design of the niche. So, what do we do with the request by the community to reconstruct something that we can’t possibly envisage, without, that is, creating a situation that never existed? – as shown here in the digital montage (Fig. 9)



Fig. 8 Comparing a schematic design with the photogrammetry of the present situation, showing that the doors and the niches were bricked up, plastered and overpainted (Schematic design: Viola Lang, Ulm; photogrammetry: LAD BW, FG Baudokumentation)

Fig. 9 Digital montage to show the “first idea” of a “reconstruction” of the triangle and the painted pedestal (Photo: Rose Hajdu, Stuttgart; digital montage: Iris Geiger Mesmer, LAD BW)

The question of how we deal with our cultural heritage is internationally, widely debated and theorized over, regarding the justification and form of additions in painting, sculpture and architecture.

Conservation-restoration theories

“*What can I do, what can I not do, what should I do?*” (Janis, 2005, p. 7) – Conservation-restoration theories, principles, fundamentals for a methodical approach serve as a compass for restorers with regard to the question of how one should act and are thus, the basis for a normative ethic in conservation-restoration. The conservation-restoration theories claim a certain liability. The theoretical bases are reference systems; they serve as a support for justifications; they are instruments for the performance of our tasks – but they do not free us from self-responsible evaluation and action.

The conservation-restoration ethics developed since the 1980s with the occupational image of the conservator-restorer and a simultaneously adopted „code of ethics“. At the time, translations of this “code of honour” initialized by the Canadian Group of IIC were processed worldwide, Germany being included (Goetz & Weyer, 2002, p. 70).

Certain requirements run like a common thread through the centuries. Where John Ruskin 1849

emphasizes the value of the historical in its „original”, shaped by the artist himself and passed through time as the only historical and aesthetic truth, his successors refer even more clearly to the lifetime of the work of art in their reflections, with recognition of the historical stages as part of their testimony value. I can't go into all the conservation-restoration theories here, but one might mention Camillo Boito, Georg Dehio, Alois Riegl, and of course one of the most important representatives, Cesare Brandi (Brandi, 1963, 1977).³ His “Teoria del restauro”, published in 1963 considers the work of art and the cultural monument not only from the aspect of historicity, but also takes into account aesthetic aspects. And of course, everybody in Florence knows Umberto Baldini and his “Teoria del restauro e unità di metodologia” from 1978/1981 (Baldini, 1978; Baldini, 1981). Recent ideas like the “Contemporary Theory of Conservation” by Salvador Muñoz Viñaz focus more on the society, as experts are invited to discuss their knowledge with society (Muñoz Viñaz, 2005).

Referring to the Crucifixion by Adolf Hölzel, this means, we cannot escape a hundred years of theoretical discussion. Conservation-restoration ethics is called upon, to provide this superstructure of the principles of action, and is necessarily incorporated into the process of decision making. Of course, each conservation-restoration always remains bound to its time and its place and the cultural and intellectual understanding of those responsible. And so, each conservator-restorer has, beside his or her individual responsibility, a duty to convey and employ an understanding of the importance of the theories.

An exhibition project as base of a decision-making process

So being convinced that all conservation theories are still valid for the 21st century, there is no necessity to ignore them, but maybe from case to case to specify them with regard to the individual request. But beside our responsibility, and that of today's interdisciplinary teams, we have to grasp cultural heritage in the interdisciplinary discourse in all its aspects, and to communicate the principles and theories in a society, in order to make the decision-making process comprehensible.

That is exactly what we aimed to do with an exhibition that included a catalogue; instead of physically laying our hands on the niche or the Crucifixion: we decided to involve all actors and engage them in the organisation of two exhibitions; one about Adolf Hölzel in the Museum of Ulm, where we had the opportunity to show all original drawings and oil sketches (see Fig. 7); and, another exhibition in the church, with extensive documentation to communicate all aspects under consideration – under the motto of: „Before we understand what we are doing, we need to know how we think”.

So, we tried to communicate the basis of our understanding, but we also asked the priest and the parish to communicate their intentions and, for example, to expand upon the theological meaning of the triangle. The exhibition (Fig. 10- 11) started with the building-history and the conversion in the 1960s (also analysing the intention of the architect). We then discussed the history of monument care; beginning with the theories of John Ruskin and finishing with the Venice Charter (The Venice Charter, 1964). Another important part dealt with theories of conservation-restoration and the Ethics behind

³ See also: Jakobs, 2017, p. 56-73 and note 8-13. For Camillo Boito see: Jakobs, 1990, p. 1-29 that includes an introduction to the principles of restoration and the Charters since 1879; see also: Dehio & Riegl, 1988, and Brandi, 1963; Brandi, 1977; and the translations in English and German: Brandi, 2005, and Brandi, 2006.

conservation-restoration – featuring: Boito, Brandi, Baldini, Muñoz Viñaz and others; comparing the special subject of the Crucifixion with existing theories and discussing solutions. Looking at both: the preliminary studies and the significance of the door; and the theological importance of the triangle. The multispectral photos to identify pigments were important for the research, too, regarding the colours used by Hölzel and the technique behind the wall painting.

We ended the two exhibitions with a panel discussion with the parish, the priest and the public. It was very interesting to observe, that the older people of the parish, who had been praying in front of the Crucifixion before its transformation, remembered the triangle: each one recollecting the triangle however as having a different colour! The most important experience for us was to see an increased level of understanding by the parishioners for the arguments about restoration theories. And for the parishioners the very lively debate had brought to the fore, the importance of the crucifixion and the artist at the heart of the community. For us, of course, the whole project had shown the importance of an active exchange, that also respects the way a parish identifies with an art-work that they look at every day.

To keep this raised awareness alive, we proposed supporting the church by working on a multimedia presentation. This, on the one hand, could present all the information via tablet, and on the other hand, create a multimedia reconstruction of the original in the form of film or photos, respectively. So at least the community had understood that conservator-restorers are duty bound, to an ongoing discussion (over one hundred years on) regarding conservation-restoration theories, and, therefore, cannot simply deny the past to create a present or future.

Geschichte der Denkmalpflege

Entwicklung der Denkmalpflege im 19. Jahrhundert

Im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts wuchs aus dem Entzweit der Formelle das öffentliche Interesse, historische Gebäude oder archaische Bausubstanz als Zeugnisse der eigenen „Nationen“ Vergangenheit vor dem Verfall zu bewahren.

In diese Zeit forschte 1815 der preussische Baumeister Architekt und Restaurator Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) in seinem „Museum für die Geschichte der Einführung einer staatlichen Denkmalpflege und Formale der Anlagen und Grundriss.“



Karl Friedrich Schinkel, Gemälde von Carl Joseph Begas, 1836

In Württemberg und Baden wurde Mitte des 19. Jahrhunderts die staatliche Denkmalpflege mit der Erhebung von August von Beyer 1823 im Großherzogtum Baden und Konrad D. Hecker fünf Jahre später in Württemberg als erste Konservatoren etabliert.

Konservieren statt Rekonstruieren

Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts erwidert – inspiriert von Friedrich und Eugène – in ganz Europa eine hitzige Debatte über den richtigen Umgang mit Kulturdenkmälern und die Grundriss der Restaurierung, die richtungweisend für die Selbstverständlichkeit der Denkmalpflege werden sollte.

Die französische Architekt, Denkmalpfleger und Kunsthistoriker Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1817-1878) erlangte ab dem fünften Jahre Bekanntheit durch seine Restaurierungsarbeiten historischer Bauwerke und seine Forschungsarbeiten zur mittelalterlichen Bautechnik und vertrat dabei einen schon damals nicht unumstrittenen Standpunkt der konservativen Wiederherstellung in seinem „Vocabulaire de l'architecture française des 11. bis 16. Jahrhunderts“ (Paris 1868) spricht sich klar für die möglichst weitestgehende Wiederherstellung eines beschädigten Bau- oder Kunstwerks durch den Rückgriff auf die typologischen Stilmerkmale vergleichbarer Bauwerke aus.

Die französische Architekt, Denkmalpfleger und Kunsthistoriker Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1817-1878)



Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Fotografie von Paul Nadar, um 1870

„Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XV^e siècle“



Titelblatt des „Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XV^e siècle“, 1855

Daneben John Ruskin, Der britische Schriftsteller, Maler, Kunsthistoriker und Sozialphilosoph John Ruskin (1818-1902) trat für eine nicht-konservativen Vorgehensweise ein und formulierte dies in seinem „Lectures on the Elements of the Seven Lamps of Architecture“ (London 1849), mit dem er die Theorie und Praxis der Denkmalpflege maßgeblich beeinflusste.

Der Wert eines historischen Bauwerks sei nach Ruskin unter anderem mit seiner originalen Intention verbunden, die vom Künstler gewendet und durch die Zeit geprägt wurde. Folglich verteidigt er sich für Ruskin, das archaische Werk durch moderne Zutaten oder Ergänzungen zu verändern.



John Ruskin, Fotografie 1858, Jahre

Was wird aus dem 19. Jahrhundert Erbe? – Was wird aus dem 20. Jahrhundert Erbe?



Titelblatt der Broschüre „Was wird aus dem 19. Jahrhundert Erbe? – Was wird aus dem 20. Jahrhundert Erbe?“ von Alois Riegl, 1903

Die historische Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Alois Riegl (1858-1929)



Alois Riegl, Fotografie um 1900

Der historische Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Alois Riegl (1858-1929), der sich nicht nur für die Denkmalpflege, sondern auch für die Restaurierung interessierte, prägte die Denkmalpflege im 20. Jahrhundert. Er forderte, dass die ursprüngliche Intention eines Bauwerks zu rezipieren sind und bei jeder Restaurierung maßgeblich zu berücksichtigen ist, das Original und Ergänzung eindeutig als solche identifizierbar sind.

Auch der italienische Architekturhistoriker Camillo Boschi (1836-1914) formulierte bereits 1882 in seiner „Cosa sia restaurare“ bemerkenswerte präzisierende Grundätze. Er fordert, dass die historischen Phasen eines Bauwerks zu rezipieren sind und bei jeder Restaurierung maßgeblich zu berücksichtigen ist, das Original und Ergänzung eindeutig als solche identifizierbar sind.



Camillo Boschi, Fotografie von Valenti, Atico C., wohl 1905

Auch der italienische Architekturhistoriker Camillo Boschi (1836-1914) formulierte bereits 1882 in seiner „Cosa sia restaurare“ bemerkenswerte präzisierende Grundätze. Er fordert, dass die historischen Phasen eines Bauwerks zu rezipieren sind und bei jeder Restaurierung maßgeblich zu berücksichtigen ist, das Original und Ergänzung eindeutig als solche identifizierbar sind.

Die ursprüngliche Zurechnung des Heidelberger Schlosses, Zeichnungen von Carl Gutschow, 1902



Heidelberger Schloss, Kartierung der von Carl Gutschow angeregten Restaurierung an der Hofkapelle des Friedrichsbaus, 2005

„Als aus Traum und Wirklichkeit – Vergangenheit und Zukunft der Heidelberger Schlosses, 83 vom Regierungspräsident Stuttgart, Landesamt für Denkmalpflege, Stuttgart 2005, S. 67“

Die ersten Denkmalschutzgesetze entstanden in den acht Jahrzehnten geführten Diskussionen von dem allmählichen Umgang mit dem bautechnischen Erbe mündete schließlich 1906 in der sogenannten „Charta von Denkmälern und Ensembles“. Das Papier laut die Entwicklung der Denkmalpflege in den vergangenen 100 Jahren und die Leitlinien für einen organisierten Umgang mit Denkmälern im vorigen Grundriss zusammen.

Dem bautechnischen Erbe und dabei neben seinen ästhetischen künstlerischen Wert auch ein geschichtlicher Zeugnischarakter mit dokumentarischen und exemplarischem Wert gegeben. Bautechnische Erbe ist die Substanz und das Erscheinungsbild der Denkmäler nicht verändert. Die Konservierung bzw. die fachgerechte Restaurierung der bautechnischen Denkmalsubstanz stehen somit im Vordergrund denkmalpflegerischer Handlung. Die Wiederherstellung eines historischen Erscheinungsbildes und die Ergänzung einer Substanz sind keine Restaurierungsziele.

Die Charta von Venedig gilt auch heute noch als zentrale und international anerkannte Leitlinie der modernen Denkmalpflege.



Titelblatt des Helix-Konzepts ICOMOS, heute des Deutschen Nationalkomitees, 1992

Links: Titelblatt des Helix-Konzepts ICOMOS, heute des Deutschen Nationalkomitees, 1992

Rechts: Dipl.-Ing. Simone Wolfrum, Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart

Druck: David Burns / Stefanie Rehg, Stuttgart

Fig. 10 Example for one poster created for the exhibition (Concept 2017 by State Office for Preservation of Monuments Baden-Württemberg, Academy of Fine Arts Stuttgart, Museum Ulm, Evangelic Paulus Church Ulm, Adolf-Hölzel-Foundation; Layout: Stefanie and David Reiling-Burns, Stuttgart; Text: Simone Wolfrum)

Restaurierungstheorien - Restaurierungsethik

Was darf ich, was darf ich nicht, was soll ich tun? „Restaurierungstheorien“, Prinzipien, Grundlagen für die methodische Herangehensweise sind sozusagen ein Kompass für Restauratoren im Hinblick auf die Frage, wie man handeln sollte und sind somit Grundlage für eine normative Ethik in der Restaurierung. Sie beanspruchen eine gewisse Verbindlichkeit. Die theoretischen Grundlagen sind Bezugssysteme, sie dienen als Stütze für Begründungen, es sind Instrumente zur Wahrnehmung unserer Aufgaben, aber sie entheben uns nicht des eigenverantwortlichen Bewertens und Handelns.

Die „Restaurierungsethik“ entwickelte sich seit den 1980er Jahren mit dem Berufsbild der Restauratoren und einem gleichzeitig verabschiedeten „Code of Ethics“. Weltweit wurden seinerzeit Übersetzungen dieses Ehrenkodex bearbeitet, so auch in Deutschland.

Wie ein roter Faden ziehen sich bestimmte Anforderungen mit immer neuen Abgrenzungen und Präzisierungen durch alle Jahrhunderte. Wo John Ruskin 1849 (vgl. Ausstellungsfaltel Geschichte der Denkmalpflege) den Wert des historischen Monumentes mit der „originalen“ und vom Künstler gestalteten sowie durch die Zeit geprägten Materie verbindet und nur hier die historische und ästhetische Wahrheit sieht, beziehen seine Nachfolger noch deutlicher die Lebenszeit des Kunstwerkes mit in ihre Überlegungen ein unter Anerkennung der historischen Schichten als Teil ihres Zeugniswertes. Die nächste Generation versucht dem Kunstwerk und dem Kulturdenkmal nicht nur unter dem Aspekt der Historizität gerecht zu werden, sondern berücksichtigt auch ästhetische Aspekte.

Auf den „Gekreuzigten“ von Adolf Hölzel bezogen heißt dies, dass wir uns in unserem Kulturkreis nicht einer über hundert Jahre dauernden Theoriediskussion entziehen können. Restaurierungsethik heißt, sich dieses Überbaus der Prinzipien des Handelns bewusst zu sein und sie mit in den Prozess der Entscheidungen einfließen zu lassen.

Jede Restaurierung bleibt immer ihrer Zeit, ihrem Ort und dem kulturellen und intellektuellen Verständnis der Verantwortlichen verhaftet. Der ethischen Verantwortung der einzelnen Restauratoren obliegt es, das Kulturgut im interdisziplinären Diskurs in möglichst allen seinen Aspekten zu erfassen und die Grundsätze und Theorien in eine Gesellschaft zu vermitteln, um das Verständnis für Entscheidungsfindungen auf eine breite Basis zu stellen. Eine Herausforderung, nicht nur im Kontext von Adolf Hölzel in der Pauluskirche.

(Text: Dr. Dörthe Jakobs, Landeskart für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart)

Grafik: David Burns, Stefanie Relling-Burns (Stuttgart)

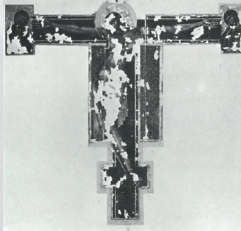
Uweert Bode, langjähriger Leiter der Restaurierungsstellen in Florenz, baute in vielen Teilen auf den Theorien Brandts auf. Fürsweilen er mit der Restaurierung des für Santa Croce in Florenz geschaffenen Kreuzfuß von Cimabue, die bei der Flut von Florenz 1966 schwer beschädigt wurde. Gemäß seiner 1978 und 1981 publizierten Theorien müssen sich nach einer Restaurierung drei verschiedene „Handlungen“ im Kunstwerk selbst abzumessern: die Erhaltung durch den Kontakt der Restauratoren mit dem künstlerischen Prozess zu verstehen, d.h. das die historische Authentizität des Kunstwerkes bleiben würde. Jede Restaurierung muss mit dem Vorhandensein kooperieren, ohne den Schöpferprozess des Künstlers oder seine Lebenszeit zu verletzen. Die von Brandt daraus entwickelten Restaurierungsmethoden von Fufabattoloni und Fufabattoloni basieren auf der Spaltung von „Newcomer“ auf und werden in Abhängigkeit von Art und Grad der Zerstörung eines Kunstwerkes eingesetzt.

Mit der Frage, inwieweit die Restaurierungstheorien von Brandt (s.u. noch zeitgemäß) sind, hat sich zuletzt **Behringer Marenz** 2020 in seiner „Contemporary Theory of Conservation“ befasst. Er konzentriert gegenüber der historisch-klassisch geprägten Theorie von Brandt eine stärker auf die Gesellschaft bezogene Ausrichtung von Restaurierung. Dabei werden die Experten aufgerufen, ihr Wissen mit der Gesellschaft zu diskutieren. Dem Langzeitziel der „Verfüglichkeit“ von Marenz steht aber das weit mehr als hundert Jahren gültige Prinzip des „unveränderten Eingriffs“ gegenüber, um wie es nötig so wenig wie möglich“. Als Leitgedanke spiegelt er sich auch in dem Aufruf „Konservieren nicht restaurieren“ (Dietz 1992), in der wissenschaftlichen Debatte über Restaurierung zieht er sich wie ein roter Faden durch zahlreiche Tagungen, Schriften und Auftritte und findet im Endgültigen in „Jahreszeiten der Restaurierung“ von 1985.

Kolisch bewertet Marenz Vivaldi als generierte „Zwischenrestaurierung“, d.h. objektiv nicht begründbaren Nachbesserungen auf einen vermeintlichen „Originalzustand“. Für ihn sei der überlebte Zustand eines Kulturdenkmals der einzige tatsächlich authentische Zustand. Alle nach vermeintlich objektiven-wissenschaftlichen Kriterien gefassten Entscheidungen zur Präparierung eines bestimmten historischen Zustandes führen in einer Linie auf gesellschaftlichen Anforderungen und dem jeweiligen Zeitgeist zurück. Damit wird sich Marenz Vivaldi in die Nachfolge der Restaurierungstheorien von 20. Jahrhunderts ein „Nicht die technischen Möglichkeiten und Überlegungen haben den Gang der Konservierung bestimmt, sondern die Erwartungen an in ihnen liegenden ästhetische Belästigung wurde Denkmalpflege von unterschiedlichen ideologischen Ansätzen, aus Religion, Politik, Wissenschaft [...] Restaurierungsmethoden und Gesellschaften haben Art, Maß und Bedeutung der Restaurierung bestimmt und das geleistet, was wir heute als Restaurierungsgeschichte und auch als Entscheidung sehen“ (Vivaldi 2019).



Der Kreuzfuß von Cimabue aus Santa Croce in Florenz. Detail nach der Restaurierung. Im Bereich von „johannesbrüder“ fehlte fast nach der Form kopierte, in Ölfarbe ausgeführte „Fufabattoloni“ angeordnete Bogen, im Bild des Nennens in „nicht restauriert“ fehlende Original Cimabue „Fufabattoloni“ in Form einer Kreuzschraube.
Foto aus: Bode / Cassese, Das Kreuzfuß von Cimabue, Ausstellungskatalog Alte Paulskirche, München 1999.



Der Kreuzfuß von Cimabue aus Santa Croce in Florenz nach der Zerstörung durch die Flut am 4. November 1966.
Foto aus: Bode / Cassese, Das Kreuzfuß von Cimabue, Ausstellungskatalog Alte Paulskirche, München 1999, S. 53, Abb. 21.



Andrea del Sarto, Heiligenschilder, 1517 Florenz, Uffizien. Zustand nach der Zerstörung durch die Flut am 4. November 1966.
Foto aus: Dietz / Heintze, 1. Restaurierungsgeschichte Uffizien, Florenz 1984.



Andrea del Sarto, Details der Heiligenschilder, Zustand nach der Restaurierung in den 1980er Jahren. Das Heiligenschilder wurde mittels einer polytomen, horizontalen Schnittmethode gereinigt, die dem Verlust der Konturverläufe, die hierdurch horizontalen theoretischen Grundlagen von Cesare Brandt und Umberto Bossi. Sie handelt keine historische Methode, da die von der Flut durch den Verlust der Konturverläufe und die damit verbundenen Entscheidungen des Kunstwerks gerecht.
Foto: Dietz / Heintze, 1984.



Andrea del Sarto, Heiligenschilder, 1517 Florenz, Uffizien. Zustand nach der Restaurierung in den 1980er Jahren.
Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Andrea_del_Sarto_-_Madonna_salle_Apelle_-_Google_Art_Project.jpg



Fig. 11 Poster created for the exhibition (Concept 2017 by State Office of Preservation for Monuments Baden-Württemberg, Academy of Fine Arts Stuttgart, Museum Ulm, Evangelic Paulus Church Ulm, Adolf-Hölzel-Foundation; Layout: Stefanie and David Relling-Burns, Stuttgart; Text: Dörthe Jakobs)

Bibliography

- Baldini, U. (1978). *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Firenze: Nardini editore.
- Baldini, U. (1981). *Teoria del restauro e unità di metodologia*, volume secondo. Firenze: Nardini editore.
- Brandi, C. (1963). *Teoria del restauro: lezioni raccolte da L. Vlad. Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani ... Con una bibliografia generale dell'autore*. Roma: Edizioni di Storia e letteratura.
- Brandi, C. (1977). *Teoria del restauro*. Torino: Giulio Einaudi Editore - Piccola Biblioteca Einaudi Ns.
- Brandi, C. (2005). *Theory of Restoration*. Edited by Giuseppe Basile and the Istituto Centrale per il Restauro, translated by Cynthia Rockwell. With presentations by Giuliano Urbani, Nicholas Stanley-Price, Caterina Bon Valsassina, with texts by Giuseppe Basile, Paul Philippot, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi. Firenze: Nardini editore.
- Brandi, C. (2006). *Theorie der Restaurierung*. Herausgegeben, aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert von Ursula Schädler-Saub und Dörthe Jakobs. Mit einführenden Texten von Giuseppe Basile, Paolo D'Angelo und Ursula Schädler-Saub. Eine Publikation des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Kooperation mit dem Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Baden-Württemberg, und dem Istituto Centrale per il Restauro. München: Verlag der Anton Siedl Fachbuchhandlung.
- Dehio, G. & Riegl, A. ([1900 ca.]1988). *Konservieren, nicht restaurieren: Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*. Mit einem Kommentar von M. Wohlleben. Braunschweig: Vieweg.
- Goetz, K. & Weyer, C. (2002). Restaurierungsethik – Der „gute Wille“ in der Praxis. In: *Museumskunde* 67, Nr. 2, p. 69-75.
- Jakobs, D. (1990). Die „Carta del restauro 1987“, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 4. Jg., Heft 1, p. 1-29.
- Jakobs, D. & Lang, V. (2011). Das einzige Wandbild von Adolf Hölzel. Der Kruzifixus in der evangelischen Pauluskirche von Ulm. In: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 1, p. 45-50.
- Jakobs, D. et al. (2017). *Mit Religion kann man nicht malen. Adolf Hölzel in Ulm* (with contributions by Dörthe Jakobs, Christoph Kleiber, Viola Lang, Roland Lenz, Adelbert Schloz-Dürr, Christoph Wagner & Simone Wolfrum). Ed. by Landesamt für Denkmalpflege. Ulm: Schirmer Medien GmbH & Co. KG.
- Jakobs, D. (2017). Der Kruzifixus von Adolf Hölzel: Umgestaltung – Konservierung – Restaurierung? In: Jakobs et. al (2017): *Mit Religion kann man nicht malen. Adolf Hölzel in Ulm* (pp. 56-73). Ed. by Landesamt für Denkmalpflege. Ulm: Schirmer Medien GmbH & Co. KG.
- Janis, K. (2005). *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*. (Forum Denkmal und Restaurierung 1). München: m press.
- Muñoz Viñaz, S. (2005). *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.

The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (1964). In: MONUMENTA I, Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege/Principes et directives internationaux pour la conservation/International Principles and Guidelines of Conservation (pp. 47-52), herausgegeben von/édités par/edited by ICOMOS Deutschland, ICOMOS Luxemburg, ICOMOS Österreich, ICOMOS Schweiz (2012). Stuttgart: Fraunhofer IRB Verlag.

