

Hans-Henrik Egede-Nissen

AUTENTISITETENS RELEVANS

I avhandlingen brukes rekonstruksjoner av kulturminner som optikk til å undersøke relevansen av materiell autentisitet. Ved å sammenlikne verdien av noen nyere rekonstruksjoner med verdien av deres forlegg, søkes en forståelse av i hvilken grad kulturell mening og verdi beror på eksistensen av opprinnelig materiale.

Rekonstruksjonsbegrepet har en odiøs klang, som står i et uavklart motsetningsforhold til de vesentlige opplevelser rekonstruksjoner kan påkalle. Kulturminnevernets institusjoner synes å kjenne motsetningen, men heller enn å revidere eget mandat som vokter av (utelukkende) autentisk stoff, iverksettes omgåelsesstrategier når man ønsker å verne kulturminner som ikke oppfyller kravet om materiell autentisitet. Avhandlingen dveler ved dette paradokset.

Den underliggende forhåpning er at arbeidet skal kunne tjene til å nyansere vår kategoriske holdning til betydningen av historisk stoff – kanskje endog slå en kile av tvil i den forestilling at bare det originale arbeid har verdi.

Hans-Henrik Egede-Nissen (f. 1965) er utdannet kunsthistoriker fra Universitetet i Oslo og har i mange år arbeidet med kulturminnevern på praktisk, administrativt og teoretisk nivå.

ISBN 000000000
ISSN 000000000

Ph.d.-avhandling XX

Hans-Henrik Egede-Nissen
AUTENTISITETENS RELEVANS



Hans-Henrik Egede-Nissen

AUTENTISITETENS RELEVANS

På sporet av et endret fokus for kulturminnevernet

NO



AHO Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo
The Oslo School of Architecture and Design

Ph.d.-avhandling

Hans-Henrik Egede-Nissen

Autentisitetens relevans

På sporet av et endret fokus for kulturminnevernet

© Hans-Henrik Egede-Nissen, 2014

ISSN 1502-217x
ISBN 978-82-547-0270-3

CON-TEXT
Avhandling nr 69

Akademisk doktorgrads-
avhandling avgitt ved
Arkitektur- og
designhøgskolen i Oslo

UTGIVER:
Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo

ILLUSTRASJON OMSLAG:
Frauenkirches rekonstruksjon, med rester av originalen innmurt. Foto: Hans-Henrik Egede-Nissen

TRYKK:
Unipub forlag AS

DESIGN AV BASISMAL:
BMR

Innhold

Innhold	iii
Forord	vii
1. Innledning	1
1.1. Introduksjon	1
1.2. Temaets aktualitet	4
1.3. Avhandlingens struktur	5
1.4. Forskningshistorie	6
1.5. Utvalgsriterier	9
2. Autentisitet	11
2.1 Autentisitetsbegrepet	11
2.1.1. <i>Nara-dokumentet om autentisitet</i>	15
2.1.2. <i>Nara-dokumentets anvendelse — nasjonalt og globalt</i>	19
2.1.3. <i>Forholdet til verdier</i>	20
2.2. Autentisitetens attributter	21
2.2.1. <i>Form and design</i>	22
2.2.2. <i>Materials and substance</i>	23
2.2.3. <i>Use and function</i>	24
2.2.4. <i>Traditions and techniques</i>	24
2.2.5. <i>Location and setting</i>	26
2.2.6. <i>Spirit and feeling</i>	27
2.3. Den materielle autentisitetens privilegerte status	29
2.3.1. <i>Restaurering som ødeleggende praksis</i>	29
2.3.2. <i>Kravet om kunstnerisk originalitet</i>	34
2.3.3. <i>Teologiske paralleller</i>	38
2.3.4. <i>Det opprinnelige stoffet som fortidsrepresentasjon og tidsbefordrer</i>	42
2.4. Konklusjon	46
3. Verdi	49
3.1. Introduksjon	49
3.2. Verditenkningens opphav: Alois Riegl	52
3.3. Dagens delverdiregime	54
3.4. Dokumentverdier	55

3.4.1. <i>Bygningshistorisk verdi</i>	55
3.4.2. <i>Byggeteknikk-historisk verdi</i>	57
3.4.3. <i>Arkitekturhistorisk verdi</i>	57
3.4.4. <i>Samfunnshistorisk verdi</i>	58
3.4.5. <i>Sosialhistorisk verdi</i>	60
3.4.6. <i>Personalthistorisk verdi</i>	60
3.4.7. <i>Teknikk- og industrihistorisk verdi</i>	62
3.5. <i>Opplevelsesverdier</i>	62
3.5.1. <i>Arkitektonisk verdi</i>	62
3.5.2. <i>Kunstnerisk verdi</i>	62
3.5.3. <i>Patina</i>	63
3.5.4. <i>Miljøskapende verdi</i>	64
3.5.5. <i>Identitetsverdi</i>	65
3.5.6. <i>Kontinuitetsverdi</i>	66
3.5.7. <i>Tradisjonsverdi</i>	67
3.5.8. <i>Symbolverdi</i>	67
4. <i>Rekonstruksjoner</i>	69
4.1. <i>Definisjoner</i>	69
4.1.1. <i>Grensedragningen mot restaurering</i>	69
4.1.2. <i>Grensedragning mot andre praksiser</i>	72
4.1.3. <i>Kategorisering utifra metode</i>	76
4.1.4. <i>Kategorisering utifra hensikt</i>	77
4.2. <i>Implikasjoner</i>	79
4.3. <i>Et riss av rekonstruksjonens historie</i>	80
4.3.1. <i>Gjenreisning som helende praksis</i>	80
4.3.2. <i>Tidlige ansatser til vitenskapelighet</i>	81
4.3.3. <i>«Com'era, dov'era»</i>	83
4.3.4. <i>Kulturminneødeleggelser under 1. verdenskrig og påfølgende rekonstruksjoner</i>	84
4.3.5. <i>Kulturminneødeleggelser under 2. verdenskrig</i>	86
4.3.6. <i>Rekonstruksjonene etter annen verdenskrig</i>	87
4.4. <i>Dagens situasjon</i>	92
4.4.1. <i>«[...] unter ganz bestimmten, beschränkten Bedingungen»</i>	92
4.4.2. <i>«Rekonstruksjonsbølgen»</i>	94
4.4.3. <i>Kulturminnevernets ambivalens</i>	95
5. <i>Consolatoriet i Tysklands Firenze</i>	99
5.1. <i>Det opprinnelige monumentet</i>	100
5.2. <i>Ødeleggelsen</i>	104
5.3. <i>Tiden som ruin</i>	107
5.4. <i>Rekonstruksjonsønskets historie</i>	110
5.5. <i>Rekonstruksjonen</i>	113
5.5.1. <i>Rekonstruksjonen som forsoningsbestrebelse</i>	115
5.5.2. <i>Debatten om rekonstruksjonen</i>	118
5.5.3. <i>Ettertidig akademisk kritikk</i>	122
5.6. <i>En «autentisk» rekonstruksjon?</i>	135
5.6.1. <i>Formal autentisitet</i>	135
5.6.2. <i>Materiell autentisitet</i>	136
5.6.3. <i>Funksjonell autentisitet</i>	138

5.6.4. <i>Prosessuell autentisitet</i>	139
5.6.5. <i>Stedsmessig autentisitet</i>	141
5.6.6. <i>Åndelig autentisitet</i>	143
5.7. Verdivurdering	143
5.7.1. <i>Bygningshistorisk verdi</i>	144
5.7.2. <i>Byggeteknikk-historisk verdi</i>	146
5.7.3. <i>Arkitekturhistorisk verdi</i>	147
5.7.4. <i>Samfunnshistorisk verdi</i>	149
5.7.5. <i>Sosialhistorisk verdi</i>	150
5.7.6. <i>Personalthistorisk verdi</i>	150
5.7.7. <i>Kunstverdi</i>	151
5.7.8. <i>Aldersverdi</i>	153
5.7.9. <i>Miljøskapende verdi</i>	153
5.7.10. <i>Identitetsverdi</i>	154
5.7.11. <i>Kontinuitetsverdi</i>	154
5.7.12. <i>Tradisjonsverdi</i>	155
5.7.13. <i>Symbolsk verdi</i>	158
5.8. Konklusjon	162
Illustrasjoner kap. 5	165
6. Den gamle broen	175
6.1. Det opprinnelige monumentet	175
6.2. Ødeleggelsen	178
6.3. Rekonstruksjonens historie	180
6.4. En «autentisk» rekonstruksjon?	182
6.4.1. <i>Formal autentisitet</i>	182
6.4.2. <i>Materiell autentisitet</i>	188
6.4.3. <i>Prosessuell autentisitet</i>	191
6.4.4. <i>Bruksmessig autentisitet</i>	193
6.4.5. <i>Stedsmessig autentisitet</i>	193
6.4.6. <i>Åndelig autentisitet</i>	195
6.5. «Kravspesifikasjon» til en rekonstruksjon?	197
6.6. Verdivurdering	200
6.6.1. <i>Bygningshistorisk verdi</i>	201
6.6.2. <i>Byggeteknikk-historisk verdi</i>	202
6.6.3. <i>Arkitekturhistorisk verdi</i>	203
6.6.4. <i>Samfunnshistorisk verdi</i>	204
6.6.5. <i>Sosialhistorisk verdi</i>	205
6.6.6. <i>Personalthistorisk verdi</i>	205
6.6.7. <i>Kunstverdi</i>	206
6.6.8. <i>Patina</i>	207
6.6.9. <i>Miljøskapende verdi</i>	207
6.6.10. <i>Identitetsverdi</i>	208
6.6.11. <i>Kontinuitetsverdi</i>	214
6.6.12. <i>Tradisjonsverdi</i>	214
6.6.13. <i>Symbolverdi</i>	215
6.7. Konklusjon	224
Illustrasjoner kap. 6	227

7. Kapellet i skogen	235
7.1. Det opprinnelige monumentet	235
7.2. Ødeleggelsen	245
7.3. Betydning som ruin	247
7.4. Rekonstruksjonen	247
7.5. En «autentisk» rekonstruksjon?	253
7.5.1. <i>Formal autentisitet</i>	253
7.5.2. <i>Materiell autentisitet</i>	256
7.5.3. <i>Bruksmessig autentisitet</i>	257
7.5.4. <i>Prosessuell autentisitet</i>	257
7.5.5. <i>Stedsmessig autentisitet</i>	258
7.5.6. <i>Åndelig autentisitet</i>	258
7.6. Verdivurdering	259
7.6.1. <i>Bygningshistorisk verdi</i>	260
7.6.2. <i>Byggeteknikk-historisk verdi</i>	262
7.6.3. <i>Arkitekturhistorisk verdi</i>	262
7.6.4. <i>Samfunnshistorisk verdi</i>	264
7.6.5. <i>Sosialhistorisk verdi</i>	264
7.6.6. <i>Personalhistorisk verdi</i>	265
7.6.7. <i>Arkitektonisk verdi</i>	265
7.6.8. <i>Kunstnerisk verdi</i>	269
7.6.9. <i>Patina</i>	269
7.6.10. <i>Miljøskapende verdi</i>	270
7.6.11. <i>Identitetsverdi</i>	270
7.6.12. <i>Kontinuitetsverdi</i>	272
7.6.13. <i>Tradisjonsverdi</i>	272
7.6.14. <i>Symbolisk verdi</i>	273
7.7. Konklusjon	275
Illustrasjoner kap. 7	277
8. Konklusjon	293
8.1. Oppsummering fra casene	293
8.2. Den materielle autentisitetens begrensede gyldighet	294
8.3. Varighet	298
8.4. Coda: Varighet som kvalifikasjonsgrunnlag?	310
Liste over illustrasjoner	317
Bibliografi	321

Forord

I Jean Cocteaus film *Le Testament de Orphée* (1959) forekommer en scene der Cocteaus persona setter sammen en blomst han nettopp har revet istykker. Scenen bestrider det mulige, og det rasjonelle i oss leter etter filmtrikset. *Reverse motion*-teknikken underslår tidens linearitet, den får det til å se ut som om tiden kan settes i revers.

Motsatt tiden selv kan enkelte av dens herjinger langt på vei reverseres. Den tyske kulturteoretikeren Aleida Assmann konstaterer at mens krigenes millioner av døde aldri kan vekkes til live, rommer arkitekturen det hun kaller *die Gnade einer zweite Chance* — den annen mulighets nåde: Akkurat her synes historiens hjul å la seg dreie baklengs.¹

Rekonstruksjonen er kulturminnevernets problembarn, ikke minst fordi den utfordrer feltets grunnfestede fordringer om såkalt materiell autentisitet. Foruten fascinasjonen ved selve fenomenet var det muligheten til å bruke rekonstruksjonen som inngang til å undersøke den materielle autentisitetens uomgjengelighet som bragte meg i kontakt med foreliggende tema for snart ti år siden. Etter flere år med uforpliktende sonderinger parallelt med antikvarvirksomhet, ble jeg i 2006 tatt opp som doktorgradsstipendiat ved Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, med et prosjekt jeg dengang kalte *Ødeleggerens og gjenreiserens strategier*.

Mitt ønske var, gjennom å avdekke motivasjonsgrunnet for henholdsvis ødeleggelse og rekonstruksjon av kulturminner, å finne rom for tolkninger av hvilken *betydning* kulturminner tilskrives av begge aktører. Etterhvert ble jeg imidlertid klar over at avdekkingen av ødeleggerperspektivet i for stor grad ville måtte bero på spekulasjon; ødeleggerens tilgrunnliggende motiver lå for dypt i det dunkle. Da grunnlaget for en symmetrisk undersøkelse dermed falt bort, stod jeg tilbake med gjenreisermotivet, og prosjektets ambisjon kom etterhvert til å dreie i foreliggende retning.

¹ Aleida Assmann, «Rekonstruktion — Die zweite Chance, oder: Architectur aus dem Archiv», i: Winfried Nerdinger et.al. (red.): *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*. München, Prestel Verlag 2010, s. 16–23

I arbeidet med denne avhandlingen kunne jeg vanskelig funnet en bedre veileder enn professor Mari Hvattum. Kunnskapsrik og innsiktsfull, engasjert og støttende, alltid optimistisk og vidunderlig tålmodig. Det denne avhandlingen måtte romme av substansielle refleksjoner utgår fra henne. Stor takk også til øvrige kolleger på institutt for form, teori og historie, som alltid har vært der som en grunnsolid beredskap for samtaler og perspektiver – et tilbud jeg i altfor liten grad har evnet å benytte meg av. En særlig takk til rom- og kullkamerat Mark R. Mansfield, for gode samtaler, vennskap og støtte på så mange plan, rygg mot rygg på rom 3Ø18 i fem lange år. Av andre støttespillere på AHO må særlig nevnes bibliotekarene, som alltid imøtekommende og ekspeditte har fremskaffet endog de mest obskure titler, og IKT-folket, som alltid har kommet løpende med råd og dåd.

En viktig bidragsyter under arbeidet med Holmenkollen-caset var arkitekt Arne Sødal, som beredvillig stilte sitt arkiv, kunnskaper og tid til disposisjon, og slik la grunnlaget for å komme rekonstruksjonen vesentlig nærmere.

Den første teksten jeg leste som rommet en perspektivrik, intelligent kritikk av kulturminnevernets ambisjoner – det må ha vært i 1994 – var skrevet av medieviteren, professor Anders Johansen. Siden har Johansen vært en av de norske skjønnlitterære forfattere jeg har lest med størst utbytte. Det var en stor glede at han aksepterte å være reader for manuskriptet, og en enda større glede at han tok vel imot det. Hans tilbakemelding rommet et viktig korrektiv, og jeg håper jeg har formådd å bringe manuskriptet i ønsket retning.

Familie og kloke, rause venner skal ha stor takk for all støtte og tålmodighet gjennom årene oppgaven har vært underveis, hvor så altfor mye samvær er blitt utsatt på ubestemt tid. At dere stadig er der, er langt mer enn jeg fortjener.

Erland Kiøsterud, Knut-Andreas Kjelland, André Fjeld og Einar Støp-Bowitz kom meg hver på sin måte til unnsetning da livets omkostninger tårnet seg opp for meg: De tre førstnevnte ved å være de kloke og fintfornemmende samtalepartnere de er av natur, sistnevnte ved å åpne døren til syklenes rike verden: Å få slippe til som læregutt i den dunkle rottekjelleren på Bislet der 100 års norsk sykkelproduksjon står på geledd, har vært en ukentlig mental katharsis og tilflukt for en prøvet akademiker. Likedan en varm takk til Hans Halvorsen, som ved å gi meg innpass på verkstedet for gamle vinduer har vist meg hvordan det varige gjenvinner sin varighet. Takk også til min tidligere sjef Christian Borhaven i Nasjonale Festningsverk, som begunstiget meg med et vikariat som seniorrådgiver og dermed – for en stakket stund – berget stumpene av en havarert eks-stipendiatøkonomi.

Kristin skal ha takk for emosjonell utholdenhet i den lange perioden der marginal fremgang, svak økonomi og følelsen av å være verdens mest akterutseilte menneske har influert tungt på humøret. Takkes skal også hun som i sin tid fikk meg igang, og hvis lindrende ord etter alle disse årene kom til meg gjennom stillheten en sen kveldstime på kontoret.

Tilsist er det nesten så jeg også må takke meg selv, for at jeg holdt ut, tross alt, og bevilget meg tid til å finne alle disse setningene. Mismotets sorte engel vet at jeg har lett.

Etter min mors død i 2004, opplevde jeg at det nær sagt eneste jeg på et personlig plan nå var virkelig redd for å miste, var de gamle husene i Damstredet som min far i sin tid reddet fra forfall og som hun pleiet med stor pietet i årene etter hans død. Nå, etter at disse sidene er skrevet, merker jeg at jeg ikke lenger er like redd for dem: Jeg må ha skrevet meg ut av den materielle autentisitetens tryllekrets.

Jeg tilegner disse sidene til mine foreldre, i varm erindring, og til min lille sønn, Henrik – solskinn på tassesokker.

1. Innledning

1.1. INTRODUKSJON

Under arbeidet med denne avhandlingen kom jeg en kveld i 2009 til Dresden med tog fra Prag. Fra hotellet på Neumarkt hadde jeg utsikt til Frauenkirches rekonstruksjon, som lå lyssatt i natten. Morgenen etter var jeg blant de første som kom inn i den folketomme kirken. Blant de mange som etterhvert strømmet til, var det en eldre kvinne som satte seg på en av de fremre benkeradene. Noe ved kroppens holdning og bevegelse i rommet fikk meg til å tenke at hun kom hit for første gang, men allikevel hadde vært her før; at hun måtte ha opplevd den gamle kirken som barn, og nå oppsøkte rekonstruksjonen som gammel.

Det som nå hendte, var at kvinnen brast i gråt, en gråt som lik ringer i vann spredte seg til de som stod omkring. Det var som om Tysklands tragedie plutselig åpenbarte seg i rommet, som om Pandoras krukke stod vidåpen. Men motsatt den greske myten, der håpet forblir på bunnen av krukken når Pandora åpner den, var det her som om håpet strømmet ut av krukken sammen med alle pinslene.

Jeg tok meg i å tenke: Her smelter Europas ulegeligste smerte sammen med en løftende følelse av en ny begynnelse. Der og da stod det for meg at rekonstruksjonen hadde skapt et sted der tragedien fortsetter å leve, likeløpende med en stolthet over å ha gjenskapt noe verdifullt, over å ha bidratt til en fremtidsoptimisme i Europa. Det forekom meg at dette måtte være et av de få steder i Tyskland der både skammen og stoltheten over å være tysk kunne oppleves med kroppen, simultant. Kirkerommet opplevdes anriket med en usedvanlig emosjonell ladning.

Hjemme hadde i mellomtiden den nyutnevnte riksantikvar Jørn Holme hatt et innlegg på trykk i *Nationen*. En prinsipielt viktig vernesak hadde funnet sin avslutning ved at Nordli gård i Sørumsnettopp var revet, og Sørums kommune hadde antydnet muligheten av å oppføre en kopi. Holme skrev:

Å bygge et nytt kopilignende bygg på eiendommen, i stedet for å bevare det viktige kulturminnet, viser at det politiske flertall i kommunen ikke har forstått

hva kulturminner er. Kulturminner er viktige historiske premisser og ressurser for kunnskap, opplevelser og framtidig bruk. *Kopier er bare falske kulisser.* [min uth.]¹

Med dette stilte juristen Holme seg bak et aksiom i vestlig kulturminnevern. Vi kunne kalle det prinsippet om stoffets primat over formen: Et kulturminne består av det stoff det engang ble laget av, og når dette stoffet bringes til opphør, opphører samtidig mulighetsbetingelsene for kulturminnets videre eksistens. At det siden oppstår et bygg med samme form, forandrer ikke situasjonen. Et kulturminnes verdi er langt på vei prisgitt dets såkalte *materielle autentisitet*; en kopi vil – som Holmes utsagn bærer bud om – sjelden påkalle kulturminnevernets venerasjon (dog med en del unntak jeg kommer tilbake til i kap. 4).

Holmes karakteristikk av kopier² som «falske kulisser» tilhører en retorisk tradisjon som påkaller moralsk ladede termer i beskrivelsen av en praksis man ikke bifaller. Dagens kulturminnevern utgår fra en historisk situasjon der selvbestaltede restaureringsarkitekter tok seg store friheter overfor kulturminner. Indignasjonen blant opponentene slo ut i en retorisk virksomhet der det ble innarbeidet en forbindelse mellom restaurering/rekonstruksjon og løgnaktighet (jfr. spesielt kap. 2.3.1). Bruken av begrepet autentisitet, som primært assosierer til ekthet, tilhører samme tradisjon: Begrepet formidler og holder vedlike en forestilling om at materielle objekter kan være «falske» eller «ekte».

Filologen Gro Bjørnerud Mos gjennomgang av begrephistorien til polaritetene kopi og original rommer ansatser til avvikende betraktninger over begrep og konnotasjon.³ Kopi-begrepets nåtidige betydning introduseres allerede i middelalderlatin: De som skriver av eksisterende manuskripter omtales fra 1200-tallet av som kopister og resultatet av deres aktivitet som kopier. *Copia* forbindes altså med repetisjon og reproduksjon. Men gjennom renessansen fastholder den klassiske retorikken *copias* tidligere betydninger, som tilskriver kopien en helt annen verdi. Ja, ennå idag gjenfinnes ordets opprinnelige valører i språkets avkroker: adjektivet *kopiøs* (eng. *copious*, fr. *copieux*) betyr rikelig, overflødig.⁴

Etymologien til de to nøkkelbegrepene *copia* og *cornucopia* er begge forankret i antikkens retorikk: *Copia* er betegne nok inneholdt i *cornucopia* – overflødigthorn. Etymologisk kommer *copia* fra *co-ops* og blir deretter til *copis*; Ops (eller Opis) er i romersk mytologi gudinnen for materiell rikdom, for naturens rikholdighet. «I sin videre utvikling assosieres *copia*

¹ Jørn Holme, «Kopier er falske kulisser», *Nationen*, 3. nov. 2009

² Jeg skal under 4.1.2 utgrense rekonstruksjonsfenomenet mot tilgrensende praksiser, bl.a. kopiering.

³ Gro Bjørnerud Mo, «Antonomasier : det egne og det lånte i renessansen», i: Karin Gundersen og Mari Lending (red.), *Kopi og original : Inversjoner i opprinnelighetsteningens historie*, Oslo, Spartacus forlag, 2011, ss. 67–84.

⁴ *Ibid.*, s. 73

med militær og retorisk kraft, og forbindes både med naturens rikdom, med formue og med den formuende. Både språklig og sosialt handler *copia* om å mestre og forvalte velfylte lagre,» skriver Bjørnerud Mo.⁵

Men den opprinnelige betydning av *copia* avsvettes, og den betydning som etableres på 1200-tallet vinner terreng. Som motsats til utkommet av kopistens virksomhet har vi *originalen*, eller det originalmanus som kopieres. I det sene 1600-tallets Frankrike bryter så en ny betydning av original frem: Nå brukes det «for å beskrive en forfatter som uttrykker seg på en særegen måte.»⁶ Og med den oppvurdering av det særegne og nyskapende som moderniteten innvarsler, ligger veien åpen for en korresponderende nedvurdering av kopien.⁷ Det skulle lite til å omslutte kopien med det slør av falskhet og underlegenhet som John Ruskin og andre kastet over den.

Om vi for et øyeblikk suspenderer våre innarbeidede, ja automatiserte holdninger til kopier, og isteden betrakter historiens arkitektoniske frembringelser som et velfyllt lager, eller arkiv, av muligheter, er vi fremme ved det som er kulturteoretikeren Aleida Assmanns hovedanliggende med artikkelen *Rekonstruktion – die zweite Chance, oder: Architectur aus dem Archiv*: Den arkitektoniske ideens manifestasjon kan være borte, men ideen ligger som mulighet i arkivet, og kan realiseres på nytt. «Sollt ich einmal fallen nieder, So erbauet mich doch wieder,» som det er skrevet over inngangsportalen til det såkalte *Schwarzhäupterhaus* i Rigas gamleby.⁸

Kopi-begrepets odiøse klang, som for mange kulturminnevernere kleber like sterkt ved det nært forbundne begrepet rekonstruksjon, står i et uavklart motsetningsforhold til de rike og vesentlige opplevelser rekonstruksjoner kan påkalle. Kulturminnevernets institusjoner synes implisitt å være klar over denne motsetningen, men heller enn å revidere eget mandat som vokter av (utelukkende) autentisk stoff, har de funnet det opportunt å betjene seg av et repertoar av det jeg leser som omgåelsesstrategier, som iverksettes når man ønsker å verne kulturminner som vitterlig ikke oppfyller det basale krav om materiell autentisitet. Således har World Heritage Committee, under skiftende begrunnelser, innskrevet gjenstandene for to av mine caser på

⁵ *Ibid.*, s. 74

⁶ *Ibid.*, s. 72

⁷ Likefullt ser vi at kopien står seg godt innenfor *skulpturens* medium, hvor reproduksjon av kjente verker var et vanlig fenomen fra renessansen og ihvertfall frem til og med nyklassisismen. F.eks. tiltok kopieringen av *Belvederes Apollo* skredartet fra midten av 1700-tallet, da Winckelmann fremholdt nettopp denne skulpturen som arketypen for den klassiske kunstens vesen. På 1800-tallet ble avstøpninger av Bertel Thorvaldsens verker, fremforalt Kristus-figuren, ble spredd over hele verden. Levende italienske stenhuggertradisjoner gjør at nye marmorkopier av antikke og nyere verk stadig produseres i full skala ved hjelp av gamle modeller. Et eksempel er Michelangelos *Pietà*, som kan oppleves i et stort antall italienske kirker. (Anne-Maire Leander Touati: «Det sköna i repetitionen. Original och kopior i den grekisk-romerska skulpturtraditionen», i: Görel Cavalli-Björkman (red.), *Falskt & Äkta*, Stockholm, Nationalmuseum, 2004, s. 25)

⁸ Aleida Assmann, «Rekonstruktion — Die zweite Chance, oder: Architectur aus dem Archiv», i: Winfried Nerdinger et al. (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, s. 16

verdensarvlisten, selv om de begge i stor grad kjennetegnes ved fravær av opprinnelig stoff. Denne avhandlingen dveler ved dette paradokset.

Den underliggende forhåpning er at arbeidet skal kunne tjene til å nyansere vår vestlige fasttømrede og kategoriske holdning til betydningen av historisk stoff – kanskje endog slå en kile av tvil i den forestilling at bare det originale arbeid har verdi.

1.2. TEMAETS AKTUALITET

Under opptakten til første verdenskrig skrev den ungarske historikeren Julius von Végh at kulturarven

[...] more than ever [stands] at the center of interest of all civilized people, a world of its own, a guarantee for the modern spirit and thus, at the same time, its Achilles heel, the point at which the cultivated may most easily be touched.⁹

To verdenskriger og et utall av regionale konflikter senere, senest den pågående borgerkrigen i Syria, faller det lett å være enig i utsagnet: enorme kulturminnebestander er ødelagt, og forsettlig ødeleggelse av kulturminner er den dag idag en utbredt taktikk – ikke minst under asymmetrisk krigføring, og der en aggressor søker å fordrive en folkegruppe fra sine landområder.¹⁰ Bevisste ødeleggelser forekommer selvfølgelig også utenfor krigssituasjoner: Kulturminner rammes av påsatte branner, spekulativt forfall og ikke minst gjennom lovlig fattede vedtak. I tillegg kommer det store antall kulturminner som ødelegges av ikke-intenderte ødeleggelser, som naturkatastrofer.

I mange tilfeller der kulturminner forsvinner, oppstår et ønske om rekonstruksjon. Spørsmålet om rekonstruksjoners legitimitet som kulturminner næres av et bredt tilfang av enkeltsituasjoner, og har dermed en vid aktualitet. Det underliggende spørsmål, om den materielle autentisitetens faktiske betydning, har imidlertid en vesentlig videre relevans: Store ressurser bindes opp i å redde «autentisk» materiale i restaureringssituasjoner, også der historiske aktører definitivt ville funnet det mest rasjonelt å skifte større enheter.¹¹ Foreliggende tekst vil indirekte også være et bidrag til å vurdere rasjonalet i slike prioriteringer.

⁹ von Végh sitert etter Dario Gamboni, «World Heritage: Shield or Target?», *Conservation, the Getty Conservation Institute Newsletter* 16, nr. 2 (2001), s.11.

¹⁰ Et eksempel er krigene på Balkan på 1990-tallet. Den daværende kroatisk kulturministeren Božo Bišćupić, har fortalt at han ved krigens utbrudd motsatte seg sin regjeringens beslutning om fysisk å identifisere landets kulturminner: Han fryktet at dette ville gjøre dem til potensielle mål. Historien gav ham rett: Kulturminner identifisert som sådanne ble spesifikt målsøkt av fiendtlige styrker. (Peter G. Stone og Joanne Farchakh Bajjalý, «Introduction», i: Peter G. Stone og Joanne Farchakh Bajjalý (red.), *The Destruction of Cultural Heritage in Iraq*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008, s. 7

¹¹ Jfr. bl.a. Lars Roede, «Flytting – forkastelig eller forsvarlig?», *Fortidsminneforeningens årbok* 158 (2004), ss. 35–45, og Ola H. Fjeldheim, «Fullt og helt – eller stykkevis og delt», *Fortidsminneforeningens årbok* 162 (2008), ss. 135–142

Når jeg konklusivt forsøker å utvikle redskap til å vurdere hvilke typer kulturminner som kan være aktuelle for rekonstruksjon, mener jeg utkommet av vurderingen kan ha en videre relevans, nemlig som et bidrag til en grunnleggende refleksjon over hvilke kulturminner som overhodet aspirerer til varig vern.

1.3. AVHANDLINGENS STRUKTUR

I påfølgende kapittel introduserer jeg «det uomgjengelige» i kulturminnevernet; det som gjør en verdivurdering kulturminnefaglig relevant, nemlig autentisitet. I kapitlets første del søker jeg å forstå hvordan autentisitetsbegrepet utlegges i ICOMOS-/World Heritage-sammenheng, gjennom utledninger fra begrepshistorien og autoritative dokumenter. Herunder skal jeg avklare autentisitetens forhold til *verdier*. Begrepsavklaringen er nødvendig dels fordi begrepet praktiseres lite konsistent, dels fordi avklaringen legger fundament for påfølgende diskusjoner. Videre skal jeg redegjøre for autentisitetens enkelte dimensjoner, for å vurdere hvilke som kan gjeninnsettes i en rekonstruksjon, og hvilke som ugenkallelig går tapt. Kapitlet avsluttes med en historiserende seksjon: Lenge før Venezia-charteret introduserte autentisitet som programmatisk krav, hadde materiell autentisitet en privilegert status i vestlig kulturminnevern. I mange tilfeller har det sin store interesse å undersøke hva det selvfølgelig egentlig beror på, så også her: Jeg vil forsøke å lokalisere noen mulige opphav til dagens situasjon, for slik å etablere et grunnlag for å vurdere rimeligheten av det tilsynelatende så indispensible kravet som allikevel omgås titt og ofte.

Kapittel 3 er viet avhandlingens annet omdreiningspunkt, nemlig verdibegrepet. Innledningsvis underkaster jeg kulturminnevernets positivistisk funderte pretensjon om sannhetsproduksjon gjennom verdisystemer en kritisk betraktning. Denne avsluttes med å begrunne hvorfor jeg allikevel verdi-analyserer mine caser. Heretter introduserer jeg verditenkningen som kulturminnefaglig tradisjon, for så å gjennomgå det verdisystemet jeg velger å legge til grunn for de påfølgende analyser.

I kapittel 4 har jeg som ambisjon å avgrense rekonstruksjonsfenomenet mot tilgrensende praksiser, før jeg så gir et utblikk over dette nærmere avgrensede fenomenets historie. Etterfølgende søker jeg å fremstille og drøfte den uoverensstemmelse som foreligger mellom de snevre betingelser som de internasjonale chartrene oppstiller for rekonstruksjoner, og rekonstruksjonsfenomenets faktiske omfang og faglige anerkjennelse. I forlengelsen leser jeg denne uoverensstemmelsen som signifikant for feltets ambivalente holdning til materiell autentisitet. Kapitlet sikter mot å vise at rekonstruksjon er en praksis med stor utbredelse og diversitet, at

rekonstruksjoner figurerer langt oftere enn de normative betingelser tilsier, og at kulturminnevernets institusjoner forholder seg ambivalent til rekonstruksjoner og dermed til materiell autentisitet.

Med kapitlene 5, 6 og 7 er jeg over i case-studiene, hvor jeg tar for meg tre rekonstruksjoner (Stari Most i Mostar, Frauenkirche i Dresden og Holmenkollen kapell i Oslo) med det forsett dels å analysere i hvilket monn de kan anses autentiske, dels å sammenlikne rekonstruksjon og original med hensyn på hvilke verdier de kan sies å representere. Jeg håper å kunne tydeliggjøre i hvilken grad rekonstruksjonene gjeninnsetter det opprinnelige monumentets verdier, og også om rekonstruksjonen eventuelt forlenes med nye betydninger. I gjennomgangene er det de *conditions of authenticity* som figurerer i WHCs *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (jfr. 2.1.1) som danner grunnlag for autentisitetsvurderingen, mens jeg for verdienes del stort sett benytter meg av den svenske antikvaren Axel Unnerbäcks verdi-matrise.

I det konkluderende kapittel 8 oppsummerer jeg resultatene av de forutgående drøftelser. Videre forsøker jeg med utgangspunkt i en artikkel av den tyske kunsthistorikeren Eckart Rüsck å sondre mellom situasjoner der den materielle autentisiteten er av mindre betydning, og der den definitivt er vesentlig. Dette danner grunnlag for en korresponderende sondring mellom situasjoner der rekonstruksjoner hhv. har og savner et rasjonale. Med utgangspunkt i førstnevnte kategori, søker jeg støtte i Hannah Arendts tenkning om varighet for nærmere å avgrense kulturminnekategorier egnet for rekonstruksjon. Jeg argumenterer for at det jeg kaller en iboende varighetspretensjon ikke bare er et egnet grunnlag for å avgrense hvilke kulturminner som bør ha konsesjon til rekonstruksjon, men er et generelt bidrag til en refleksjon over hvilke kulturminner som overhodet aspirerer til varig vern. Med dette som utgangspunkt finner jeg grunnlag for å fremføre en generell kritikk av kulturminnevernets dokumenterende vernepretensjon, som etter mitt syn bl.a. innebærer at man har forlatt en grunnidé om å være et korrektiv til samfunnsutviklingen.

1.4. FORSKNINGSHISTORIE

Essensielt er denne teksten et bidrag til å utvide forståelsen av kulturminners verdi. Temaet tilskrivning av verdi til kulturminner har engasjert en rekke forfattere siden bevaringsfeltet ble institusjonalisert på begynnelsen av 1900-tallet.¹² Foreliggende tekst adskiller seg imidlertid ved å tematisere en gruppe

¹² En oversiktlig inngang til internasjonal litteratur om feltet utgjør en amerikansk forskningsrapport: Marta de la Torre (red.), *Assessing the Values of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002. Blant norske bidrag til en slik faglig selvrefleksjon refereres det ofte bl.a. til tre artikler av kunsthistorikeren Dag Myklebust: «Verditenkning – en arbeidsmåte i bygningsvern», *Fortidsminneforeningens årbok* 135 (1981), ss. 85–106; «Domkjærka no igjæn?», *Fortidsminneforeningens årbok* 138 (1984), ss. 25–

som feltet generelt har avstått fra å utpeke som verneobjekter.¹³ Utover begrunnelsene for innskriving av rekonstruksjoner på verdensarvlisten, finnes det meg bekjent lite internasjonal litteratur som teoretisk tematiserer rekonstruksjoners verdi i et kulturminnefaglig perspektiv.¹⁴ Mine forsøk på en systematisk, kulturminnefaglig fundert evaluering av rekonstruksjoner pløyer såvidt vites relativt jomfruelig mark.

Heller ikke kjenner jeg til konsistente, teoretiske forsøk på å diskutere i hvilken grad rekonstruksjoner kan sies å innfri autentisitetetskravet. I faglitteraturen ser man relativt ofte fremført antagelsen om at en rekonstruksjon som er tilvirket med samme metoder og redskaper som sitt forlegg, er prosessuelt autentisk. Men straks man spør seg f.eks. om moderne ekvivalenter kan involveres i grovarbeidet, i bruddet eller tømmerkogen, uten at dette involverer negativt på autentisitetstvurderingen, blir faglitteraturen – så langt jeg overskuer – taus. Igjen representerer praksis, i form av evalueringer av rekonstruksjoner innskrevet på verdensarvlisten, det mest substansielle forlegg.

Om verdien av opprinnelig stoff – om den materielle autentisitetens nødvendighet – er mye forutsatt og lite gjort eksplisitt. Jeg vil karakterisere dette som en av antikvarprofesjonens store «tattforgittheter».

Innenfor *norsk* kulturminnefaglig litteratur har rekonstruksjoner vært et relativt lite påaktet emne. I registerbindene til Fortidsminneforeningens årbøker, den viktigste publikasjonskanalen for norsk kulturminnefaglig forskning, finnes få innførsler om temaet.¹⁵ De aller fleste tematiserer rekonstruksjoner av enkeltanlegg, og det finnes få ansatser til prinsipielle diskusjoner. Debatten om Holmenkollen kapell, mitt norske case, utspant seg i det vesentlige i dagspressen. Det er mitt bestemte inntrykk at den mest omfattende og problematiserende litteraturen omkring rekonstruksjoner er utgitt på tysk. Her har jeg spesielt betjent meg av to innganger til litteraturen: Forskningsrapporten *Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und*

44; «Kulturminnevernets begrunnelse – en pest eller rett og slett bare en plage?», i: Elisabeth Seip (red.), Verneideologi. *NIKU tema 5* (2003), ss. 9–18. Et større arbeid er Ove Magnus Bores hovedoppgave fra 1985: *Evalueringsproblemet i kulturhistorisk vernearbeid : vern av faste kulturminner fra nyere tid : en teoretisk drøfting av verdianalysens innhold og formelle struktur*, Universitetet i Bergen, 1985.

¹³ Dette med endel vesentlige reservasjoner, som jeg kommer tilbake til i kapittel 4. Distinksjonen mellom kulturminner og verneobjekter må presiseres: Den norske kulturminneloven opererer med en nær altfavnende forståelse av kulturminner, nemlig «alle spor av menneskelig virksomhet» foruten «lokaliteter det knytter seg historiske hendelser, tro eller tradisjon til» (§ 2, 3. ledd). Loven avgrensner imidlertid sitt virkefelt til *verdifulle* kulturminner og kulturmiljøer (§ 2, 3. ledd), og en slik kvalitativ avgrensning er vel også overensstemmende med den gjengse forståelsen av begrepet. At et kulturminne anses verdifullt kvalifiserer det imidlertid ikke automatisk som verneobjekt, som det først blir idet det enten erklæres fredet etter kulturminneloven eller vernet ifølge plan- og bygningsloven.

¹⁴ Et av få eksempler jeg har identifisert er en tysk tekst som søker å utmåle et par rekonstruksjoner med kulturminnevernets delverdiapparat som redskap. (Gottfried Kiesow, «Identität – Authentizität – Originalität», *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 46, nr. 2 (1988), ss. 113–118)

¹⁵ Alf Lowum Pharo: *Register for årbøkene 1845–1960*, [Oslo], Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring, 1963, og John Arne Balto (red.): *Register for årbøkene 1961–2000*, Oslo, Fortidsminneforeningen, 2005.

Räume og utstillingskatalogen *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte* fra 2010.¹⁶ Foruten omfattende litteraturlister tydeliggjør ikke minst sistnevnte de ansatser til en kulturminnefaglig omvurdering av rekonstruksjoner som har avtegnet seg parallelt med utviklingen av foreliggende arbeid. Katalogen, utarbeidet til en stor utstilling i *Pinakothek der Moderne* samme år, rommer vesentlige essayistiske bidrag fra en rekke forfattere, samt en omfattende katalogdel med tematisk ordnede eksempler fra hele verden.¹⁷ Ulf Grønvold, som leverte de norske bidragene til katalogen, karakteriserer utstillingen som den mest omfattende i sitt slag noensinne, og mener den innvarsler en omvurdering av forestillingen om at man alltid skal markere sin egen tid som et brudd med fortiden.¹⁸ Utstillingens hovedkurator, arkitekturhistorikeren Winfried Nerdinger, erkjenner selv å ha gjennomgått en mentalitetsendring: Mens han tidligere så det som bakstrevensk og meningsløst å rekonstruere, er han kommet til at hans tidligere holdning var «ureflektert modernistisk».¹⁹

I kapitlene 5–7 er er mitt hovedmateriale casespesifikk litteratur. I tilfellet Frauenkirche har jeg i gjennomgangen av kirkens genesis og historie kunnet trekke veksler på omfattende monografier, primært Heinrich Magirius' standardverk *Die Dresdner Frauenkirche von George Bähr: Entstehung und Bedeutung* fra 2005. I beskrivelsen av rekonstruksjonen har jeg hatt stor nytte av de omfattende artikkelsamlingene *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau* (2005) og *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche : Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative* (2006). Den offentlige debatten om rekonstruksjonens legitimitet er hovedsakelig utlest av to artikler: Jürgen Pauls *Wiederaufbau der Frauenkirche : Kritik und Rechtfertigung* (1992) og Hans Joachim Neidhardts *Reformation und Revolution. Anfänge, Risiken und Nebenwirkungen der neuen Dresdner Frauenkirche* (2005), men jeg gjengir også hovedlinjene i kritiske akademiske artikler forfattet av Mark Jarzombek, Jason James og Christiane Hertel.

I tilfellet Stari Most, den gamle bybroen i Mostar, Bosnia-Herzegovina, har litteraturtilfanget vært skinnere. Viktige innganger til historikken på for meg tilgjengelige språk har vært Robert Anheggers autoritative artikkel *Die Römerbrücke von Mostar* (1954) og Amir Pašićs bok *The Old Bridge in Mostar* (2006). Hovedkilden til tekniske opplysninger om den opprinnelige broen såvel som til rekonstruksjonen har vært rapporten *Rehabilitation Design of the Old Bridge of Mostar* (u.a.). Til redegjørelsen for broens

¹⁶ Hhv. Christian Schlag (red.), «Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume», *Forschungen* 143 (2010), og: Winfried Nerdinger et al. (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag 2010.

¹⁷ Nerdinger et al., *op.cit.*

¹⁸ Ulf Andenæs, «Det åpnes for å kopiere det gamle», *Aftenposten*, morgen, 26. okt. 2010

¹⁹ *Ibid.*

skiftende betydninger før, under og etter ødeleggelsen har jeg hatt stor nytte av Emily G. Makaš' doktoravhandling, *Representing Competing Identities: Building and Rebuilding in Postwar Mostar, Bosnia-Herzegovina* (2007). ICOMOS' evalueringsdokumenter har tjent som underlag for å analysere rekonstruksjonens autentisitet og verdi.

For Holmenkollen-caset har jeg kommet kildene nærmere; historiseringen er basert på et betydelig tilfang av samtidige avisartikler og rapporter, mens den generelle konteksten som det opprinnelige sportskapellet oppstod i er belyst ikke minst ved hjelp av Rune Slagstads (*Sporten. En idéhistorisk studie* (2008)). Arkitekturhistorisk er kapellet plassert med støtte i Jens Christian Eldals avhandling *Historisme i tre: «sveitserstil», byggeskikk-romantikk og nasjonal egenart i europeisk og norsk trearkitektur på 1800-tallet* (1998). Rekonstruksjonens arkitekt Arne Sødal og hans arkiv har vært hovedkildene til opplysninger om rekonstruksjonen.

I arbeidet med det konkluderende kapitlet har jeg i hovedsak benyttet Hannah Arendts hovedverk *Vita activa* (1958; norsk overs. 1996), en artikkel av kunsthistorikeren Eckhardt Rüsche (*Das Denkmal zwischen Originalsubstanz und immateriellen Werten. Ein Vorschlag für die Praktische Denkmalpflege*; 2002) samt Aleida Assmanns artikkel om rekonstruksjoner som samfunnshelende praksis: *Rekonstruktion – die zweite Chance* (2010). Rüsche's artikkel foreslås som redskap til en grovsortering av situasjoner der rekonstruksjoner kan anses berettiget. Med dette som utgangspunkt bruker jeg Hannah Arendts innsikter i betydningen av *varighet* til å forsøke å innkretse hvilke typer kulturminner som kan være aktuelle for rekonstruksjon. Aleida Assmanns fremste funksjon i dette ensemblet er å tydeliggjøre at rekonstruksjoner kan gjeninnsette den tapte varighetspretensjon, men også hennes påpekning av rekonstruksjoners legitimitet som terapeutisk instans er vesentlig.

1.5. UTVALGSKRITERIER

Jeg har i kapittel 4 forsøkt å gjøre en operasjonell avgrensning av den type rekonstruksjoner som denne teksten tematiserer. Utvalget ligger innenfor skjæringsflaten mellom rekonstruksjoner som oppfyller krav om metodisk vitenskapelighet og rekonstruksjoner som sikter mot heling av et samfunnsmessig tap oppstått som følge av overlatt ødeleggelse. Det er innenfor dette tilfanget jeg har hentet mine caser; Dresdens Frauenkirche, Stari Most i Mostar, og Holmenkollen kapell i Oslo.

Frauenkirche tilhører siste fase av etterkrigsrekonstruksjoner i Tyskland, sluttført mer enn 60 år etter at den opprinnelige kirken ble ødelagt. Som verdens angivelig største rekonstruksjonsentreprise, tungt investert på mange nivåer, markerer rekonstruksjonen et kvalitativt såvel som kvantitativt

høydepunkt innenfor *die Rekonstruktionswelle* – den bølge av rekonstruksjonsønsker og rekonstruksjoner som har fulgt i den tyske gjenforeningens kjølvann. Frauenkirche eksemplifiserer hvordan ønsket om en rekonstruksjon kan forbli levende gjennom flere generasjoner, for så, når betingelsene ligger til rette, plutselig å settes igjennom. Debatten om prosjektets legitimitet samler i seg mange perspektiver på rekonstruksjoners verdi, og er derfor en verdifull inngang til dette problemfeltet.

Ødeleggelsen av *Stari Most* tilhører Europas siste store borgerkrig, der ødeleggelse av kulturminner figurerte som en utbredt taktikk for å fordrive befolkningsgrupper av annen etnisitet. *Stari Most* tilhørte krigens mest symboltunge ofre, og gjennomgikk sterke symbolske endringer på veien mellom opprinnelig monument og rekonstruksjon. En god dokumentasjonssituasjon – som for Frauenkirche – gjorde caset velegnet for den type gjennomgang av autentisitet og verdier forbundet med hhv. original og rekonstruksjon som jeg ønsket å gjennomføre. Svært interessant var det forhold at rekonstruksjonen (inklusive oppsluttende miljø) ble tildelt verdensarvstatus kort etter sin ferdigstilling.

Når jeg valgte også et norsk case, var det fordi jeg ønsket å forankre diskusjonen i en hjemlig vernevirkelighet. Ønske om en veldokumentert prosess samt nærhet i tid og sted gjorde at *Holmenkollen kapell* pekte seg ut, men også det forhold at debatten forut for rekonstruksjonen var preget av tildels sterke faglige brytninger, der ikke minst den dengang nylig avgåtte riksantikvar Stephan Tschudi-Madsen fremstod som motstander av rekonstruksjoner – på et grunnlag det var interessant å analysere. Med kapellet er et viktig typetilfelle i den tilsiktede ødeleggelsens palett også representert: Der Frauenkirche neppe ble spesifikt målsøkt, men falt som offer for en tilsiktet destruksjon av en hel by, og der ødeleggelsen av *Stari Most* var utkommet av en målrettet militær aksjon, eksemplifiserer Holmenkollen kapell sivil ødeleggelse i fredstid. De ulike ødeleggelsesintensjonene bidrar til å forme såvel gjenreiserens motivasjonsgrunnlag som rekonstruksjonens symbolske gestaltning.

2. Autentisitet

I det følgende skal jeg søke å etablere en forståelse av hvordan autentisitetsbegrepet forstås i ICOMOS-/World Heritage-sammenheng, gjennom utledninger fra autoritative dokumenter. Herunder skal jeg avklare autentisitetens forhold til *verdier*. Begrepsavklaringen er nødvendig dels fordi begrepet praktiseres lite konsistent, dels fordi avklaringen legger fundament for påfølgende diskusjoner.

I forlengelsen av ovennevnte skal jeg redegjøre for autentisitetens enkelte dimensjoner, for å vurdere hvilke som evt kan gjeninnsettes i en rekonstruksjon, og hvilke som ugjenkallelig går tapt.

Avslutningsvis skal jeg forsøke å lokalisere noen mulige opphav til dagens situasjon, der materiell autentisitet har en sterkt privilegert status. Derved håper jeg å etablere et grunnlag for å vurdere rimeligheten av det tilsynelatende så indispensable kravet om at kulturminner må bestå av sine opprinnelige materialer for å ha verdi – et krav som allikevel omgås titt og ofte.

2.1. AUTENTISITETSBEGREPET

Professor dr. techn. Knut Einar Larsen, som var vitenskapelig koordinator for Nara-konferansen om autentisitet (1994), redegjør slik for opphavet til ordet «autentisk»:

Ordet er kommet til oss fra latinsk *authenticus*, men opprinnelsen er fra gresk *authentikos* som igjen kommer fra *autentes* som betyr forfatter. I gresk-romersk kultur ble begrepet brukt i forbindelse med verifisering av opphavet til bestemte tekster, spesielt i religiøse og juridiske sammenhenger. En tekst var ekte når den kunne spores tilbake til en bestemt forfatter eller original, altså ikke kopiert. Først da var informasjonen som teksten inneholdt pålitelig eller autentisk. [...] En videre utvidelse av begrepets mening kom på 1800-tallet da antikvarer,

arkeologer og kunsthistorikere begynte å bruke begrepet i forbindelse med analyse av gjenstander.¹

Opprinnelig ble termen altså brukt i forbindelse med dokumenter, i snever forstand. Men mens autentisiteten av et dokument berodde på om det stammet fra den kilde det gav seg ut for, knytter et kulturminnes autentisitet an til flere og mere komplekse faktorer. Dette kapitlet vil fremfor alt være et forsøk på å innkretse de enkelte faktorer og deres gyldighet.

Som *programmatisk krav* synes autentisitet å ha blitt introdusert i kulturminnevernet med Venezia-charteret i 1964.² Her heter det i innledningen: «It is our duty to hand them [monumentene] on in the full richness of their authenticity.» Noen nærmere definisjon ble ikke gitt, og denne mangelen på akkuratse har i høy grad har preget den etterfølgende debatt om begrepets innhold og kravets implikasjoner. ICOMOS' tidligere generalsekretær Herb Stovel sier det slik: «The word is introduced without fanfare, without definition, without any sense of the debates that will swirl around its use and meaning in the conservation world twenty-five years later.»³

Etnologen Sjur Mehlum viser hvordan autentisitetsbegrepet vokste frem i norsk kulturminnevern.⁴ Fra praktisk talt ikke å ha vært i omløp tidligere, kom det i løpet av 1980-tallet til å bli det mest sentrale begrepet i den norske kulturminnevern-diskursen. Mehlum viser gjennom en serie eksempler at begrepet har vært tillagt svært ulikt betydningsinnhold: Det kan være *resultatet* av bruk hos én forfatter, noe som går *tapt* gjennom bruk hos en annen og noe som *formidles* gjennom bruk hos en tredje. En slik nær sagt babelsk forvirring om begrepets betydningsinnhold er imidlertid alt annen enn særnorsk. Vi skal se at det også i verdensarv-sammenheng har rådet betydelig uklarhet om hvordan autentisitetsbegrepet rettelig er å forstå.

Da autentisitet første gang ble formulert som kriterie for innskriving av kulturminner på UNESCOs verdensarvliste i 1977, het det at et kulturminne som skal listeføres – foruten å måtte være «of outstanding universal value» og «adequately protected» – «must meet the test of authenticity in design, material, workmanship or setting».⁵ Disse fire aspektene ble i faglitteraturen ofte omtalt som «the four authenticities». I 1978 ble Warszawas gamleby

¹ Knut-Einar Larsen, «"... hele deres rikdom av autentisitet"», *Fortidsminneforeningens årbok* 158 (2004), ss. 15–26. Det gis ellers flere fremstillinger av autentisitets-begrepets historie i Knut-Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre 1995, jfr. særlig Jokilehtos, Choays og Stovels bidrag.

² Antagelsen fremsettes av arkitekt Hans Jacob Hansteen i artikkelen «Vern av bygget form som dokument : utfordring og utopi». (*Dugnad* 15, nr. 3 (1989), ss. 37–55)

³ Herb Stovel: «Working Towards the Nara Document» [forord], i: Larsen (red.), *op.cit.*, s. XXXIII

⁴ Sjur Mehlum, *Autentisitetskriteriet og Kaupanger stavkirke : en undersøkelse av autentisitetsbegrepets innhold og konsekvenser for praktisk kulturminnevern*, hovedfagsoppgave i etnologi, Universitetet i Oslo, 1999.

⁵ *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, CC-77/CONF.001/8 § 9. <http://whc.unesco.org/archive/out/opgu77.htm>, lest 7. april 2011.

nominert til verdensarvlisten. Siden 85 prosent av bygningsmassen var blitt totalt ødelagt under annen verdenskrig, var stedet i praksis en rekonstruksjon. Forut for møtet i WHC der Warszawas kandidatur skulle avklares, hadde ICOMOS anbefalt ytterligere ekspertvurderinger for å få klarhet i om autentisitetskravet kunne anses oppfylt.⁶ Året etter støttet ICOMOS Warszawas kandidatur. Man anså dokumentasjonen som utmerket og holdt frem Warszawa dels som et fremragende eksempel på rekonstruksjon, dels som et viktig symbol for polsk patriotisme.⁷ *Bureau of the Committee* vurderte imidlertid at stedet ikke oppfylte autentisitetskriteriet og utsatte behandling, «so that the questions raised in this respect could be thoroughly studied».⁸

På neste møte, der utsettelsen ble fastholdt, behandlet byrået rapporter fra to arbeidsgrupper (for hhv. kultur- og naturarv) som hadde foreslått endringer til kriteriene og retningslinjene for evaluering av nominasjoner. Kulturarvsrapporten var ført i pennen av den daværende franske riksantikvaren, Michel Parent.⁹ Han så det som vesentlig å identifisere verdensarvlistens iboende dilemmaer før uheldige presedenser var oppstått.

Parent fant få holdepunktet i Athen- og Venezia-chartene fra hhv. 1931 og 1964. Begge fokuserer generelt på bevaring av eksisterende stoff, og sistnevnte utelukker spesifikt rekonstruksjoner av *arkeologiske* steder, men de tematiserer ikke større urbane rekonstruksjoner som Warszawa. Men siden WHC har ansett autentisitet som et *sine qua non*, mente Parent det lå i kortene at en rekonstruksjon av en totalt ødelagt by eller bydel, uaktet kvalitet, under ingen omstendighet kunne defineres som verdensarv. Men så spør han seg om Warszawa likevel kunne listeføres pga. de særlige historiske omstendigheter som omgav rekonstruksjonen: «[can] a systematic 20th century reconstruction be justified for inclusion on grounds, not of Art but of History,» spør han seg.¹⁰ Når Parent antydte muligheten for innskrivning på basis av assosiativ verdi alene, impliserte det bruk av kriterie (vi), som i 1979 fordret at stedet er «most importantly associated with ideas or beliefs, with events or with persons, of outstanding historical importance or significance».¹¹

⁶ Beslutning om opptak av nye lokaliteter på verdensarvlisten treffes endelig av *World Heritage Committee* (WHC), som møtes årlig og som til enhver tid består av delegater fra 21 av de 185 statene som har ratifisert verdensarvkonvensjonen. *International Council for Monuments and Sites* (ICOMOS) rådgir komiteen i kulturarvs spørsmål, og er dermed garantist for at kulturminnefaglige beslutninger som fattes i WHC er sterkt faglig fundert. WHC utpeker på hver sesjon syv delegater til å møte i det såkalte *Bureau of the Committee*, som forut for hver sesjon i WHC møtes for å fastlegge og gjennomgå dagsorden.

⁷ Christina Cameron, «From Warsaw to Mostar: The World Heritage Committee and Authenticity», *APT Bulletin: Journal of Preservation Technology* 39, nr. 2–3 (2008), s. 20 ref. *Report of the Rapporteur on the second meeting of the Bureau of the Intergovernmental Committee for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage in Paris, 28–30 May 1979* (Paris, 20. juli 1979): CC-79/CONF.005/6, Annex II/3.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, ref. Michel Parent, «A Comparative Study of Nominations and Criteria for World Cultural Heritage», i: *Third session of the World Heritage Committee*, CC-79/CONF.003/11 Annex

¹⁰ *Ibid.*, ref. Parent, *op.cit.* s. 19–20

¹¹ *Ibid.*, ref. Operational Guidelines 1977, CC-77/CONF.001/8 Rev., 3, § 7.

WHC nølte med å slå inn på linjen Parent foreslo. Komiteen slo fast at autentisitet måtte forbli et essensielt kriterium, og fant at rene kriterie (vi)-innskrivninger bl.a. medførte risiko for et stort antall mulige nominasjoner, og for at nominasjoner av steder forbundet med historiske begivenheter eller berømte personer kan bunne i en nasjonalistisk agenda, stikk i strid med verdensarvkonvensjonens hensikt.¹²

Året etter gjentok ICOMOS sin positive tilrådning om Warszawa. Man anså at rekonstruksjonen «illustrates, in an exemplary fashion, the efficiency of the restoration techniques of the second half of the 20th century», og foreslo at dens autentisitet «is associated with this unique realization of the years 1945 to 1966.»¹³ Byrådet anbefalte innskriving «as a symbol of the exceptionally successful and identical reconstruction of a cultural property which is associated with events of considerable historical significance.»¹⁴ Men så slår frykten for å skape presedens inn i neste setning: «There can be no question of inscribing in the future other cultural properties that have been reconstructed.»¹⁵

Etter dette inntreffer en innstramming av *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (heretter kalt *Operational Guidelines*). I 1980-utgaven anvises at kriterie (vi) kun skal brukes i særlige unntakstilfeller eller i kombinasjon med andre kriterier. Et nytt forbehold, som gjenlyder av Venezia-charterets artikkel 9,¹⁶ ble innført: «[...] reconstruction is only acceptable if it is carried out on the basis of complete and detailed documentaton on the original and to no extent on conjecture.»¹⁷

Neste gang en rekonstruksjon ble nominert, var i 1983. Rila-klosteret i Bulgaria er nær totalt rekonstruert, og ICOMOS fant at det ikke oppfylte autentisitetskravet. Men WHC så bort fra anbefalingen og innskrev Rila,

not [...] as a testimony of mediaeval civilisation but rather as a symbol of the 19th Century Bulgarian Renaissance which imparted slavie cultural values upon Rila in trying to re-establish an uninterrupted historical continuity.¹⁸

¹² *Ibid.*, ref. *Report of the Rapporteur on the third session of the World Heritage Committee*, CC-79/CONF.003/13, s. 9, § 35.

¹³ *Ibid.*, s. 20f, ref. ICOMOS Evaluation of the Historic Center of Warsaw, mai 1980.

¹⁴ *Ibid.*, s. 21, ref. *Report of the Rapporteur on the fourth session of the Bureau of the World Heritage Committee in Paris, 19–22 May 1980* (Paris, 28.5.1980): CC-80/CONF.017/4, s. 4.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Venezia-charterets artikkel 9 lyder i Hans Jacob Hansteens oversettelse: «Restaurering er et inngrep som må beholde sin karakter av unntak. Den har som mål å bevare og avdekke kulturminnets estetiske og historiske verdier og bygger på respekt for det gamle materialet og autentiske kilder. Der gjetningen begynner slutter restaureringen. Ved rekonstruksjon som bygger på antagelser, skal alle tilføyelser som regnes som uunnværlige av estetiske eller tekniske årsaker, innordnes i den arkitektoniske komposisjonen og bære preg av vår tid. Restaurering skal alltid forberedes av og følges med arkeologisk og historisk utforskning av kulturminnet.» (www.icomos.no/cms/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=39&Itemid=74, lest 6. april 2011)

¹⁷ Cameron, *op.cit.*, s. 21, ref. *Report of the Rapporteur on the fourth session of the World Heritage Committee in Paris, 1–5 September 1980* (Paris, 29. sept. 1980): CC-80/CONF.017/4, s. 8

¹⁸ *Ibid.*, ref. *Report of the Rapporteur on the seventh session of the World Heritage Committee in Florence, 5–9 December 1983* (Paris, jan. 1984): SC-83/CONF.009/8, s. 6.

Omvendt ble forslaget fra 1985 om å innskrive den av Viollet-le-Duc vidløftig restaurerte middelalderbyen Carcassonne avvist med henvisning til at vollene «had undergone important modifications in the 19th century which impinge upon the authenticity of the site».¹⁹ Men i 1988 ble den i stor grad rekonstruerte gamlebyen på Rhodos innskrevet, til tross for at ICOMOS' anså de «pseudo-medieval monuments» som «grandiose pastiches [...] devoid of archaeological rigor».²⁰

Som den canadiske kulturminneverneren, professor Christina Cameron viser, og som jeg i grove trekk har referert idet jeg har fulgt hennes fremstilling, forholdt WHC seg lenge inkonsistent til autentisitetetsbegrepet.²¹ En *ad hoc*-preget praksis og berettiget tvil om hvordan «the test of authenticity» best skulle utføres, gjorde at ICOMOS i 1993 initierte en internasjonal drøftelse av begrepet autentisitet. Dette ledet til Nara-konferansen i 1994,²² der eksperter fra 26 land var samlet til drøftelser som skulle

[...] clarify the application of the test of authenticity to World Heritage nominations by revising and extending the definition of the various aspects of authenticity now noted in the *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*.²³

2.1.1. Nara-dokumentet om autentisitet

Det skulle gå hele 11 år fra sluttokumentet fra Nara-konferansen, *Nara-dokumentet om autentisitet*,²⁴ forelå til det ble inkorporert i *Operational Guidelines* som et eget appendiks, selv om ICOMOS' generalforsamling i 1999 anerkjente dokumentet som offisiell doktrinær tekst. Tenkepausen skal nok forstås i lys av at dokumentet, som vi skal komme tilbake til, innebar en markant doktrinær endring: Protokollene fra møtene i WHC fra denne tiden avdekker et skisma mellom de som fortsatt støttet en materielt basert tilnærming fundert i Venezia-charteret, og de som forfektet en visjon om

¹⁹ *Ibid.*, ref. *Report of the Rapporteur on the ninth session of the Bureau of the World Heritage Committee in Paris*, 3-5 June 1985 (Paris, 12. sept. 1985): SC-85/CONF.007/9, s. 11.

²⁰ *Ibid.*, ref. *Report of the Rapporteur on the twelfth session of the World Heritage Committee in Brasilia*, 5-9 December 1988 (Paris, 23. des. 1988): SC-88/CONF.001/13, s. 17.

²¹ Cameron viser i sin tur til den franske arkeologen Léon Pressouyres utførlige dokumentasjon: Leon Pressouyre, *The World Heritage Convention, Twenty Years Later*, Paris, UNESCO Publ., 1996, s. 11–14

²² Innleggene fra konferansen er samlet i Knut Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre 1995. Om prosessen som ledet frem mot Nara-konferansen, se særlig Herb Stovels forord (*op.cit.*, ss. xxxiii–xxxvi), og Knut Einar Larsen, «... hele deres rikdom av autentisitet», *Fortidsminneforeningens årbok* 158 (2004), ss. 15–26.

²³ (Knut Einar Larsen, «Preface», i: K.E. Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris: UNESCO World Heritage Centre 1995, s. xi)

²⁴ «The Nara Document on Authenticity», i: Larsen (red.), *op.cit.*, ss. xxi–xxiii

autentisitet som noe mer uåndgripelig, relativt og kulturelt kontingent – slik Nara-dokumentet gjør.²⁵

Ifølge Christina Cameron var det renominasjonen av Carcasonne som satte fart i WHC-debatten om autentisitet. Tolv år etter avvisningen i 1985 ble Carcasonne tilsist listeført i 1997, med henvisning til en

[...] exceptional importance by virtue of the restoration work carried out in the second half of the 19th century by Viollet-le-Duc, which had a profound influence on subsequent developments in conservation principles and practise.²⁶

Etter innskrivningen uttrykte flere delegater bekymring over implikasjonene av Nara-tilnærmingen, skriver Cameron: Man mente de utfordret «[...] the validity of the principles contained in the Venice Charter of 1964, in particular on authenticity which presently serves as a reference text for all heritage specialists [min uth.]»²⁷ Etter debatten vedtok komiteen å be ICOMOS om igjen å se på autentisitetsspørsmålet med utgangspunkt i Naras «differentiated cultural approach».

Først i 1999 anerkjente komiteen Nara-dokumentet formelt, etter at ICOMOS' generalforsamling samme år hadde godkjent dokumentet som offisiell doktrinær tekst. Komiteen overlot nå dokumentet til ekspertene som arbeidet med å revidere *Operational Guidelines*.²⁸

I 2003 holdt komiteen et ekstraordinært møte for å enes om revisjonen av *Operational Guidelines*. Det endte med at Nara-dokumentet ble tilføyd 2005-utgaven av *Operational Guidelines* som et eget annekst, med en utvidet liste over «conditions of authenticity».²⁹ Disse revisjonene indikerer et skifte i retning av å anerkjenne immaterielle verdier som definerende for et steds autentisitet.

Nara-dokumentets status fremgår av appendiks 5 til *Operational Guidelines*, søknadsskjemaet for nominering av objekter til opptak på verdensarv-listen. Under skjemaets punkt 3, «Justification for Inscription», hvor søkeren begrunner hvorfor objektet anses å være av «outstanding universal value», fordrer underpunkt (d), «Integrity and/or Authenticity», at

The statement of integrity and/or authenticity should demonstrate that the property fulfills the conditions of integrity and/or authenticity set out in Section II.D of the *Operational Guidelines*, which describe these conditions in greater detail.

²⁵ Cameron, *op.cit.*, s. 21

²⁶ *Ibid.*, ref. *Report of the Rapporteur on the twenty-first session of the World Heritage Committee in Naples, 1–6 December 1997* (Paris, 27.2.1998): WHC97CONF.208/17, s. 43

²⁷ (*Ibid.*, ref. *Report of the Rapporteur on the twenty-first session of the World Heritage Committee in Naples, 1–6 December 1997* (Paris, 27.2.1998): WHC97CONF.208/17, s. 49-50, § VIII.11)

²⁸ Cameron, *op.cit.*, s. 22

²⁹ *Ibid.* Cameron bruker betegnelsen «attributes for authenticity», mens «conditions of authenticity» er uttrykket i *Operational Guidelines*.

Seksjon II.D består av to hovedpunkter, hvorav det ene (77) oppregner kriteriene som må være tilstede for at objektet skal være av «outstanding universal value». Underpunktene (i) til (vi) gjelder kulturminner. Autentisitet nevnes ikke her, men derimot i seksjonens andre hovedpunkt (78), der det heter:

To be deemed of outstanding universal value, a property must also meet the *conditions of integrity and/or authenticity* [min uth.] and must have an adequate protection and management system to ensure its safeguarding.

Så følger seksjon II.E, «Integrity and/or authenticity», der kravet fra punkt 78 er nærmere utlagt. Av punkt 79 fremgår omsider hvilken status Nara-dokumentet har, idet det «provides a practical basis for examining the authenticity of such properties [kulturarvsteder] and is summarized below.» I punkt 82 finner vi så den kanskje vesentligste konsekvens av Nara-konferensen:

(82) Depending on the type of cultural heritage, and its cultural context, properties may be understood to meet the conditions of authenticity if their cultural value (as recognized in the nomination criteria proposed) are truthfully and credibly expressed through a variety of attributes including:

- form and design;
- materials and substance;
- use and function;
- traditions, techniques and management systems;
- location and setting;
- language, and other forms of intangible heritage;
- spirit and feeling; and
- other internal and external factors

Her er alle momentene fra Nara-dokumentets punkt 13 videreført, med enkelte tillegg: «Traditions and techniques» er blitt til «traditions, techniques and management systems», og det er kommet til ytterligere et moment: «language, and other forms of intangible heritage».

Mens et objekt som skulle innskrives på verdensarvlisten tidligere måtte passere «the test of authenticity», må det etter 2005 møte «the conditions of authenticity». Jeg finner ikke holdepunkter for å konstatere hva dette endrede ordvalget beror på. Den uoffisielle betegnelsen «de fire autentisiteter» er ikke videreført, derimot er det tale om en serie *attributter* som objektets kulturelle verdi ytrer seg gjennom – hvorav de fire «gamle» (design, material, workmanship or setting) fortsatt er med (om enn utvidet til begrepspar). I punkt 85 heter det imidlertid:

When the conditions of authenticity are considered in preparing a nomination for a property, the State Party should first identify all of the applicable significant *attributes of authenticity* [min uth.] The statement of authenticity should assess the degree to which authenticity is present in, or expressed by, each of these significant attributes.

Tilsynelatende er det i punkt 82 ikke *autentisiteten* som materialiserer seg gjennom attributtene, men *den kulturelle verdien*. Dersom den gjør det, «truthfully and credibly», anses autentisitetens betingelser («conditions of authenticity») å være oppfylt. I punkt 85 konstateres imidlertid at attributtene er autentisitetens attributter. For ytterligere å bidra til den semantiske ukklarheten, betegner selve Nara-dokumentet attributtene som «aspects of [...] sources of information.»³⁰ Dersom «sources of information» skal forstås synonymt med «information sources», blir det å forstå som «all material, written, oral and figurative sources which make it possible to know the nature, specifications, meaning and history of the cultural heritage.»³¹

At autentisitetsbegrepet ble lansert i Venezia-charteret uten noen form for problematisering skyldes ifølge en av forfatterne, professor Raymond Lemaire, at de fleste som var involvert i prosessen med å skrive charteret hadde en likeartet kulturbakgrunn og dermed langt på vei sammenfallende holdninger til bevaringsproblematikk.³² Det 30 år yngre Nara-dokumentet reflekterer at også andre holdninger til bevaring har fått sine stemmer. Knut Einar Larsen sier det slik: «[...]internasjonal bevaringsdebatt hadde beveget seg fra en eurosentrisk posisjon til en postmoderne posisjon basert på anerkjennelsen av kulturelt mangfold som utgangspunkt for debatten.»³³ For Christina Cameron innebærer Nara-dokumentet erkjennelsen av at autentisitet ikke betyr det samme overalt, noe som må ha implikasjoner for hvordan man vurderer autentisiteten til steder som er produkter av en annen kultur. Dokumentet inviterer også til en tydeligere anerkjennelse av immaterielle («associative and intangible») verdier og en mer liberal betoning av materiell autentisitet.³⁴

³⁰ Dokumentets avsluttende 13. punkt lyder: «Depending on the nature of the cultural heritage, its cultural context, and its evolution through time, authenticity judgements may be linked to the worth of a great variety of sources of information. Aspects of the sources may include form and design, materials and substance, use and function, traditions and techniques, location and setting, and spirit and feeling, and other internal and external factors. The use of these sources permits elaboration of the specific artistic, historic, social, and scientific dimensions of the cultural heritage being examined.»

³¹ Det er slik *information sources* defineres i Nara-dokumentets appendiks II. («The Nara Document on Authenticity», i: Larsen (red.), *op.cit.*, s. xxv)

³² Stovel, «Working Towards the Nara Document», s. XXXIII

³³ Knut Einar Larsen, «...hele deres rikdom av autentisitet», s. 23. Larsens betraktning synes å ha sitt opphav hos Michael Petzet, som skriver: «Considering the tremendously far-reaching preservation tasks on hand at the end of the 20th century, a monument cult that is fixated exclusively on 'historic fabric' simply no longer suffices; rather in preservation practise we can and must avail ourselves from case to case of all possibilities, in what we might call 'postmodern' pluralism.» (Michael Petzet, «'In the full richness of their authenticity' – The Test of Authenticity and the New Cult of Monuments», i: Larsen (red.), *op.cit.*, s. 95)

³⁴ Cameron, *op.cit.*, s. 21, 23

2.1.2. Nara-dokumentets anvendelse – nasjonalt og globalt

Uten å vurdere Nara-dokumentets juridiske status, kan vi uten videre slå fast at det i egenskap av doktrinær tekst godkjent at ICOMOS' generalforsamling har status som en «official code in the field of conservation»,³⁵ en offisiell rekommandasjon for det internasjonale antikvarsamfunnet.

Knut Einar Larsen poengterer at kulturminnelovgivningene i hvert enkelt land utgjør en garanti for at kulturminnene målt med landets forståelse av autentisitet faktisk er autentiske. Vi må forutsette, mener Larsen, at enhver nasjon som har en kulturminnelov bare utpeker som kulturminner objekter som oppfyller landets normer for autentisitet.³⁶ Resonnementet aksentuerer at en autentisitetsvurdering aldri kan løsrives fra en stedlig kontekst; det er den nasjonale standard for autentisitet som avgjør om et kulturminne når opp i en nasjonal sammenheng. Med de mange forbehold som er gitt til anvendelsen av kriteriene i Nara-dokumentet, er det tydelig at heller ikke et kulturminne nominert til verdensarvlisten blir å bedømme etter en *global* standard:

Depending on the type of cultural heritage, and its cultural context, and its evolution through time, authenticity judgements *may* [min uth.] be linked to a great variety of sources of information. Aspects of the sources *may* [min uth.] include form and design, [...] (artikkel 13)

Dette kommer også tydelig frem i artikkel 11, der det poengteres (Knut Einar Larsens oversettelse):

[...] Det er derfor ikke mulig å basere bedømmelsen av autentisitet på en gang for alle fastlagte kriterier. Det er derimot slik at på grunn av den respekt alle kulturer fortjener, så kreves det at *kulturminner må betraktes og bedømmes innenfor den kulturelle kontekst de tilhører* [min uth.].³⁷

Nara-dokumentet utvidet på en og samme tid kretsen av evalueringskriterier og relativiserte betydningen av det enkelte kriterie: Mens det i den opprinnelige «test of authenticity» var oppstilt fire indispensible «autentisiteter», postulerer Nara et antall tentative kriterier som tenkes anvendt under hensyn til den stedlige kulturelle kontekst: Kulturminner som

³⁵ Uttrykket er lånt fra Piero Gazzola, ICOMOS' første president, som bruker det til å karakterisere Venezia-charteret. (Sitert etter Michael Petzet, «Principles of Conservation: An Introduction to the International Charters for Conservation and Restoration 40 Years after the Venice Charter», *Monuments and Sites* 2004, nr. 1, s. 7). Gazzola sier også: «In fact, [the Venice charter] constitutes an obligation which no one will be able to ignore, the spirit of which all experts will have to keep if they do not want to be considered cultural outlaws.» (*ibid.*) Venezia-charteret defineres altså som internasjonal restaureringskodeks, som det er forbundet med profesjonelt ærestap å sette seg utover. Også senere chartre og doktrinære tekster ICOMOS opererer med, blir å anse på samme måte. I innledningen til Nara-dokumentet sies det eksplisitt at dokumentet bygger på Venezia-charteret: «The Nara Document on Authenticity is conceived in the spirit of the Charter of Venice and builds on it [...]» («The Nara Document on Authenticity», i: Larsen (red.), *op.cit.*, s. xxi)

³⁶ Knut Einar Larsen, «“The Test of Authenticity” and National Heritage Legislation», i: Larsen (red.), *op.cit.*, s. 363f.

³⁷ Knut Einar Larsen, «“... hele deres rikdom av autentisitet”», s. 23

hører hjemme i samfunn der f.eks. materiell autentisitet er mindre relevant, bedømmes ikke strengt etter en slik standard. Det betyr imidlertid ikke en generell svekkelse av kravet til materiell autentisitet: Der kravet har relevans og tradisjon forblir det like uomgjengelig som før Nara-konferansen. Poenget er at vestlige standarder ikke lenger er ment å skulle appliseres rigorøst på hele klodens kulturarv. Det som forblir indispenibelt er selve autentisitets-evalueringen.

2.1.3. Forholdet til verdier

Under Nara-konferansen ble det konkludert med at autentisitet ikke er en verdi *per se*.³⁸ Knut Einar Larsen konstaterer at autentisitetens funksjon er å kvalifisere de delverdiene som tilskrives kulturminnet: Autentisiteten er en garantist for delverdiens troverdighet, ikke en delverdi i seg selv. Dette er sågar direkte uttrykt i Nara-dokumentet, der det i artikkel 10 heter (Knut Einar Larsens oversettelse): «Autentisitet (...) fremstår som den essensielle faktor når det gjelder å kvalifisere [min uth.] verdiene som er tilskrevet kulturminnet.»³⁹ Legger vi til grunn at «kvalifisere» her brukes på samme måte som på idrettsbanen, blir det tydelig at autentisitetsvurderingen går forut for verneverdier. Hvis det gjennom autentisitetsvurderingen konstateres at kulturminnet er autentisk, forestår en verneverdier der delverdiene vurderes og summeres.⁴⁰ Et inautentisk kulturminne derimot, anses uten evne til å bære verdier.

Ovenstående tydeliggjør at en eventuell tilskrivning av verneverdi til en rekonstruksjon forutsetter at man først tar stilling til om rekonstruksjonen er å anse som tilstrekkelig autentisk til å ha relevans som verneobjekt. I fortsettelsen søker jeg derfor å forstå autentisitetens attributter, for slik å etablere grunnlag for å diskutere hvilke som går ugjenkallelig *tapt* ved en kulturminneødeleggelse, og hvilke som evt. kan *gjenerobres* ved en

³⁸ Jfr. bl.a. Jukka Jokilehto, «Authenticity: a General Framework for the Concept», i: Knut Einar Larsen (red.): *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre 1995, s. 19. Her heter det: «To be authentic does not give a value per se; rather it should be understood as the condition of an object or a monument in relation to its specific qualities. The work of art or monument needs to be recognized in its context, and the relevant values defined as a basis for treatment. Authenticity cannot be added to the object; it can only be revealed in so far as it exists. Values, instead, are subject to cultural and educational processes, and may change over time.» Sondringen mellom autentisitet og verdier fremgår også klart av annekset 4 til den versjon av Operational Guidelines som ble forberedt til WHC-møtet i mars 2003, der det heter: «Authenticity is not a value itself. Properties do not merit inscription on the World Heritage List simply because they are greatly authentic; rather, inscribed properties must demonstrate first their claim to “outstanding universal value,” and then demonstrate that the attributes carrying related values are “authentic,” that is, genuine, real, truthful, credible.» (Sitert etter Herb Stovel, «Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity», *APT Bulletin* 39, nr. 2/3 (2008), s. 10)

³⁹ Larsen, «“... hele deres rikdom av autentisitet”», s. 23

⁴⁰ Utifra den siterte passasjen i note 38 («[...] inscribed properties must demonstrate *first* [min uth.] their claim to “outstanding universal value,” and *then* [min uth.] demonstrate that the attributes carrying related values are “authentic,” [...]») synes det som om rekkefølgen av autentisitets- og verneverdier er omvendt av hva jeg utleder, men poenget må være at autentisitetsvurderingen har primat over verneverdier: En negativ autentisitetsvurdering utelukker en positiv verneverdier. Naturligvis tar man ikke fatt på en autentisitetsvurdering om man ikke i utgangspunktet finner objektet interessant.

rekonstruksjon. Jeg vil altså forsøke å forstå autentisitetens betingelser i en rekonstruksjon.

I sontringen mellom autentisitet og verdi følger jeg et veletablert forlegg, men understreker at forståelsen av en distinksjon ikke er unison: Mange vil mene at autentisitet i høy grad nettopp *er* en verdi, og at når autentisitet (i prinsippet) regnes som uomgjengelig i vernesammenheng, er det simpelthen fordi autentisitet er å anse som en *grunnleggende* verdi. At det er fysisk sammenfall mellom gjenstanden vi betrakter og den våre fjerne forfedre så, oppleves av mange som en sentral og uomtvistelig *verdi*. Sammenfallet er grunnlaget for opplevelsen av den type kontakt med fortiden jeg tematiserer senere i dette kapitlet (2.3.4), og som står så sterkt i kulturminnevernets begrunnelsesretorikk.

Under Nara-konferensen var det da også flere ansatser til å bestride distinksjonen mellom autentisitet og verdier. På eksplisitt spørsmål svarte Michael Petzet at han ikke anså autentisitet som en verdi, men at autentisitet skulle forstås relativt til verdier.⁴¹ Dette skal antagelig forstås slik at et artefakt kan være autentisk i betydningen «materielt uendret», men forbli irrelevant som kulturminne. En tyve år gammel Moelven-brakke kan være totalt uforandret og slik sett helt igjennom «materielt autentisk», uten dermed å ha den minste verdi som kulturminne betraktet. Hvis ikke gjenstanden også har en viss alder, eller sjeldenhet, eller skjønnhet, eller bærer en identitet – helst litt av alt dette vi søker å fange gjennom delverdibegrepene (jfr. 3.3) – så kan den være så autentisk den vil: Den blir ikke verdifull av den grunn. I en slik forstand er det lett å se nødvendigheten av å sondre mellom autentisitet og verdi.

2.2. AUTENTISITETENS ATTRIBUTTER

Som det tør ha fremgått er autentisitetsbegrepet en sterkt relativisert størrelse. Det foreligger ingen operasjonell fasit til hvordan det er å forstå, vi må betrakte det som «gjenstand for forhandlinger». Følgende gjennomgang vil derfor dels ha et deskriptivt, men også et *normativt* eller ihvertfall kritisk tilsnitt; hensikten er å komme frem til hva Nara-dokumentet innebærer, men gjennomgangen tjener også som basis for en kritikk av rimeligheten i en del av de fordringer som autentisitetskravet innebærer.

Nara-dokumentet ble fremlagt som en skisse under konferansens siste sesjon, og på grunnlag av deltagerens refleksjoner bearbeidet av konferansens *Rapporteurs General*, Raymond Lemaire og Herb Stovel. Det er vanskelig å avgjøre på hvilken måte de enkelte deltagerens innlegg under konferansen reflekterer dokumentets idégrunnlag, og dermed rettelig kan brukes til å kaste

⁴¹ Jukka Jokilehto, «Session Report», i: Larsen (red.), *op.cit.*, s. 70

lys over uklarheter i dokumentet. Knut Einar Larsen mener imidlertid at Herb Stovel, Françoise Choay, Jukka Jokilehto og Michael Petzet var dokumentets viktigste premissleverandører.⁴² Jeg velger derfor primært å konsultere deres papers i forsøket på å utlegge autentisitetens attributter. Jeg støtter meg også på den australske arkitekten Barry Rowney, som i sin ph.d.-avhandling *Charters and the Ethics of Conservation*⁴³ problematiserer og sammenfatter implikasjonene av de ulike attributtene. I tilfeller der jeg finner Rowneys redegjørelser uklare eller mangelfulle, har jeg basert meg på eget skjønn.

2.2.1. Form and design

Nara-dokumentet distingverer ikke mellom *form* og *design*, og det synes heller ikke som om noen av bidragsyterne til konferansen går særlig inn på dette. I det ganske skissemessige resymé av diskusjonene på det forutgående Bergen-møtet, heter det imidlertid: «“design” should have priority over “form” as design indicates something intended, form may occur.»⁴⁴ Hvorfor «form» allikevel nevnes først i dette begrepsparet er uvisst, men sammenstillingen synes altså motivert av et behov for å fange opp både intensjonalt formgitte og mere «tilfeldige» konstruksjoner.

Mange vil mene at formen – i tilfeller der dokumentasjonen av det tapte er tilfredsstillende – langt på vei kan gjenskapes troverdig, og dermed få et autentisk uttrykk. Med de samme materialer, samme verktøy og, bør det tilføyes, samme *håndlag*, lar det seg gjøre å reetablere en veldokumentert historisk form med høy grad av presisjon. (Dog er det, som vi skal se av kap. 6, en motstrid mellom optimalisert formal overensstemmelse og en prosessuelt autentisk utførelse.)

Den mest radikale avvisning av den formalt autentiske rekonstruksjonens betingelser, fremføres antagelig av den engelske kunstkritiker og samfunnsrefser John Ruskin (1819–1900) :

Hvad simpel og direkte kopiering angår, er den åbenlyst umulig. Hvordan kan man kopiere overflader, der er slidt en halv tomme ned? Hele arbejdets finish lå i den halve tomme, der nu er væk. Hvis man forsøger at restaurere denne finish, bliver det ud fra de rene gætterier. Hvis man kopierer det, der er tilbage, idet man går ud fra, at troskab mod forlægget er mulig (og hvilken omhu eller

⁴² Larsen, personlig meddelelse til forf.

⁴³ Barry Rowney, *Charters and the Ethics of Conservation: A Cross-Cultural Perspective* [PhD-avhandling], School of Architecture, Landscape Architecture and Urban Design, University of Adelaide 2004

⁴⁴ Herb Stovel, «Notes on Aspects of Authenticity: Reflections from the Bergen Meeting», i: Knut Einar Larsen og Nils Marstein (red.): *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention: Preparatory Workshop, Bergen, Norway, 31. January – 2. February 1994*, Oslo, Directorate for Cultural Heritage [Riksantikvaren], 1994

agtpågivenhet eller bekostning kan sikre det?), på hvilken måte er det ny arbeid da bedre end det gamle?⁴⁵

Ruskins utsagn retter seg mot sin samtids «restaureringer», som svært ofte dreide seg om aktivt å ødelegge originale middelalderdeler for så å «gjenskape» dem slik man mente de hadde sett ut som nye, en praksis Ruskin fant forkastelig. For Ruskin var middelalderens frembringelser omgitt av en særlig nimbus, og måtte forsvares med de midler formålet krevde. Jeg vil senere hevde at den moralske indignasjon han legger for dagen i høy grad er retorisk betinget: Gjennom moralsk investering vant han et effektivt redskap til å demonisere restauratørens praksis.

En ganske annen praksis enn den Ruskins utsagn har brodd mot, er det å rekonstruere et veldokumentert, tapt monument slik det var før det ble ødelagt: Står valget mellom å leve uten monumentet eller å leve med et rekonstruert monument hvis form avviker fra originalen i en størrelsesorden som for de fleste betraktere fortøner seg som marginal, vil mange finne valget enkelt. At mulighetsbetingelsene for en eksakt gjenskapning ikke finnes, vil bli en parentetisk anførsel i en situasjon der et stort savn har oppstått. En annen vesentlig innvending mot Ruskin er at hans anførsel primært har gyldighet for uttrykksbærende skulpturale elementer, noe som normalt utgjør en ganske liten del av et monument.

2.2.2. *Materials and substance*

Materials synes umiddelbart å være hevet over definisjonsproblematikk: Et objekt som er helt materielt autentisk, må bestå av de samme materialer som da det var nytt. Eller vil «materielt autentisk» bare implisere at samme *type* materialer er videreført? Når begrepet danner par med *substance*, tenker man at suppleringen har årsak i et ønske om større presisjon, men hvorfor tyr man da til et begrep som ifølge alminnelig forståelse betyr det samme?⁴⁶ En mulighet er at begrepet peker mot en filosofisk diskurs. Som filosofisk term opptrer *substance* særlig innenfor to dikotomier, begge med aristotelisk opphav: Den ene er form og stoff (eng. *form and substance*), den andre er substans og aksidens (eng. *substance and accidents*). I det første tilfellet er substans det som realiserer formen, og dermed igjen ganske synonymt med *materials*. I det andre tilfellet betegner substans de vesentlige egenskaper ved tingen, de som utgjør dens definisjon, i motsetning til den mere tilfeldige *aksidens*. Det er vanskelig å relatere dette til pågjeldende sammenheng, og rimelig å forstå *substance* som synonymt til *materials*. Men man leter

⁴⁵ John Ruskin, *Arkitekturens syv lamper* (1849), overs. Karsten Sand Iversen og Vagn Lyhne, Århus, Forlaget Klim, 2005, s. 223 (kap. VI, § 18).

⁴⁶ *The Oxford Classical Dictionary* konstaterer om *material*: «The elements, constituent parts, or *substance* [min uth.] of something.» (Simon Hornblower *et.al.*: *The Oxford classical dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 4. utg., 2012)

forgjeves etter ansatser til en definisjon i samlingene med foredrag fra Bergen og Nara.

En anerkjennelse av en rekonstruksjons materielle autentisitet vil være betinget av at originalmateriale i størst mulig grad gjenbrukes og gjeninntar sine posisjoner i konstruksjonen. I casene skal vi imidlertid se at praksis her ikke er entydig, heller ikke på World Heritage-nivå. For ødelagt originalmateriale forutsettes bruk av samme type materialer: f.eks. samme stensort, fra samme brudd hvis det er tale om et byggverk av sten, og samme tresort, i samme kvalitet og fra samme habitat hvis tre er byggematerialet.

2.2.3. *Use and function*

Her har vi med et reelt begrepspar å gjøre: Med *function* forstås det formål en bygning ved oppførelsen var ment å tjene. *Use* betegner derimot den faktiske, ettertidige bruk – som slett ikke trenger å stemme overens med den tilskattede funksjon. At en bygning hele tiden har vært brukt i pakt med sin funksjon, styrker autentisitetsvurderingen – og kanskje særlig hvis funksjonen nå anses foreldet. En tilsvarende betraktning gjelder for den mere komplekse bruks-/funksjons-situasjon innenfor et område.

En rekonstruksjon vil normalt videreføre originalens bruk, og det faller tvungent å hevde at autentisiteten isåfall er svekket.⁴⁷ Om bruken idag har en annen karakter (en kirke vil f.eks. brukes på en annen måte idag enn da originalen var ny), vil det være resultatet av samfunnsmessige endringer, ikke av at bygget som sådant er en rekonstruksjon.

2.2.4. *Traditions and techniques*

Siste del av dette begrepsparet er det mest opplagte. Det må referere til hvilke teknikker som er brukt ved oppførelse, vedlikehold og reparasjoner av et kulturminne. *Techniques* fortrenger *workmanship* fra den eldre *test of authenticity* fordi begrepet også kan favne produksjons- og vedlikeholdsprosedyrer knyttet til industrielle produkter. *Workmanship*-begrepet peker mer i retning av tradisjonelle håndverksteknikker. Hva *traditions* sikter til er derimot mere uklart. Herb Stovel skriver imidlertid etter Bergen-møtet:

Authenticity may reside in the degree to which traditions which have given rise to, or helped maintain the form and use of particular sites have remained intact and retained their integrity.⁴⁸

Stovels påstand synes altså å være at tradisjoner – og vi forstår at det dreier seg om håndverkstradisjoner – kan være bærere av autentisitet i den grad de

⁴⁷ *Berliner Stadtschloss* er et eksempel på det motsatte; her oppføres domsilet til et monarki som ikke lenger eksisterer.

⁴⁸ Stovel, «Notes on Aspects of Authenticity», s. 121

er livskraftig bevart. Vi må anta at dersom et kulturminne bæres oppe av en intakt håndverkstradisjon, vil det slå positivt ut på autenticitetsvurderingen.

I visse kulturer anses det tradisjonelle håndverket som viktigere for autenticiteten enn materialet eller bruken av bygningen.⁴⁹ I Japan skjer det f.eks. en kontinuerlig fornyelse av gamle tømmerkonstruksjoner, med basis i en svært konsistent praksis. Nye deler er av samme tresort og av samme kvalitet som originaldelene, og de bearbeides med de samme redskaper og teknikker. Japanerne ser på dette ikke bare som konservering av bygningsarv, men også, og kanskje viktigere, som bevaring av det tradisjonelle håndverket. Nobuo Ito, japansk delagat til Nara-konferansen, hevder:

If «authenticity» is defined as genuineness, even the replacement of one timber would result in the violation of authenticity. However, if the meaning of authenticity can include reliability, the situation will become more flexible. [...] If minute examination is made before replacement, the quantity of replaced parts is minimised, the size, quality and species of new material are the same as previous ones, the workmanship is the same, and the report is published after the work, the replacement would never violate authenticity.⁵⁰

For en japper vil «håndverk» i en slik sammenheng bety *tradisjonelt* håndverk. I Japan, hvor håndverket holdes i ære og særlig kvalifiserte håndverkere kan oppnå status av «Living National Treasure» (人間国宝, *Ningen Kokuhō*), ville et tap av håndverkstradisjon ikke oppveies ved perfektionerte automatiserte teknikker, hevder Rowney – med referanse til en vannskjæremaskin som skal kunne fremstille kopier av huggenstedsdetaljer med svært høy presisjon. Dette kan vi imidlertid lett la oss friste av i Vesten, er hans påstand.⁵¹

Dersom en rekonstruksjon er blitt til ved hjelp av de samme håndverksteknikker, verktøy og materialer som originalen i sin tid var et produkt av, vil antikvarer normalt betegne den som *prosessuelt autentisk*.

⁴⁹ Også innenfor norske bevaringsmiljøer finnes fortalere for å tilskrive prosessuell autenticitet en forrang. Jon Bojer Godal, spesialist på tradisjonsbåren håndverkskunnskap, hevder f.eks.: «På sett og vis kan vi seia at det einaste som kan overleve på lang nok sikt er handverket. Det er under den ævelege synsvinkelen at byggverka blir til for handverket og ikkje omvendt. Når vi vernar lyt vi altså rette blikket vårt mot prosessen, kunnskapen og forståinga. Alt anna er forgjengeleg. Det er ved å leva at vi fører livet vidare. Steinhogginga i restaureringsverkstaden vil med tida bli den mest autentiske delen av Nidarosdomen. Antikvarisk arbeid som ikkje har dette for auga er urealistisk.» (Jon Bojer Godal, «Restaurering og autenticitet», *Fortidsminneforeningens årbok* 158 (2004), s. 33)

⁵⁰ Nobuo Ito, «Authenticity Inherent in Cultural Heritage in Asia and Japan», i: Knut Einar Larsen (red.), *op.cit.*, s. 43f

⁵¹ Rowney, *op.cit.*, s. 173ff. Et eksempel fra de nordiske land på at maskiner i noen tilfeller brukes til å etterligne håndbearbeidede overflatevirkninger, er en dansk-konstruert maskin som bilehugger tømmer «etter samme princip, som med svensk bredøkse eller bredbil.» Tømmer herfra er bl.a. blitt brukt til restaurering av Dybbøl skanse. (<http://bondeskovgaard.dk/doks/Bilehug.pdf.pdf>, lest 11.04.2011) På dette vis oppnås et formalt autentisk resultat, men den prosessuelle autenticiteten er selvfølgelig skadelidende.

2.2.5. Location and setting

Location vil vi antagelig oversette med «sted». Valget av sted er historisk bestemt; det vil alltid være en funksjon av omstendigheter som rådet på tidspunktet for oppførelsen. *Location* er altså noe som hører *historien* til, og som sådan noe en gang for alle gitt. Med mindre kulturminnet er flyttet eller må flyttes, er det vanskelig å se for seg annet enn at det uansett vil passere denne delen av autentisitetens vurderingen. *Setting* defineres imidlertid av Herb Stovel som de nære omgivelser (*immediate surroundings*), og det gjør det selvfølgelig til en høyst foranderlig størrelse.

Location and setting er i utgangspunktet en størrelse som ligger utenfor monumentet selv, og skulle derfor ikke påvirkes av om monumentet er originalt eller en rekonstruksjon. Med den reservasjon at monumentet er flyttet synes det i det hele tatt konstruert, ihvertfall sett med vestlige øyne, at omgivelsene kan utgjøre en dimensjon ved autentisiteten: At omgivelsene har endret seg lite er definitivt en *verdi*. Det er f.eks. lett å se at man opplever verdien av en historisk bygning i Venezia bestyrket gjennom dens tilhørighet i et lite endret historisk miljø. Bygningen utgjør et positivt bidrag til stedets miljøverdi, og næres selv verdimesig av sitt nabolik. Men ville bygningens autentisitet vært svekket om den var omgitt av nye kontorblokker, og ellers stod på samme sted og var like intakt? Vi må antagelig konstatere at det er monumentets opprinnelige eller historiske nabolik, av samtidige, gjerne småskalige og alderstegne konstruksjoner, som er *setting*-autentisitetens reelle *gjenstand*, selv om nye kontorblokker ikke er mindre autentiske enn et 1500-talls *palazzo*.⁵²

Det synes med andre ord, her som for etterfølgende begrepspar (*spirit and feeling*), å råde en uklar grense mellom en delverdi og en av autentisitetens dimensjoner («attributter»). Eksistensen av oppsluttende historisk bebyggelse kan vurderes som en verdi, men kan også håndteres som en bekreftelse av stedets autentisitet. Dette skaper usikkerhet om noe utenfor objektet selv både kan være en del av dets kvalifikasjonsgrunnlag som kulturminne (autentisitet) og en del av dets verdi.

⁵² Sistnevnte påstand med ref. til Salvador Muñoz Viñas' argument, jfr. 2.3.1. *Operational Guidelines* er taus om dette, det samme gjelder så langt jeg kan se innleggene fra Nara-konferansen, men i Venezia-charteret heter det i artikkel 6: «The conservation of a monument implies preserving a setting which is not out of scale.» For Rowney underbygger dette at vestlige kulturminnevernere primært er opptatt av visuelle effekter. Hvis autentisitet i oppsluttende områder bare kommer til å dreie seg om *skala*, mener han det hele kommer til å handle om hva man finner visuelt distraherende, ikke om at ny bebyggelse rokker ved en historisk og sosial kontinuitet: Man bruker autentisiteten som skalkeskjul for en visuell preferanse. Som lakmestest for påstanden viser han til de europeiske katedralene, som idag i mange tilfeller står i relativt frilagte omgivelser. Opprinnelig har imidlertid klynger av hus og butikker nærmest lent seg inn mot katedralveggene. Hadde det vært mulig å gjenskape den opprinnelige «kaotiske» situasjon på veldokumentert grunnlag, ville man neppe gjort det, mener Rowney. Derimot ville man gjerne revet nyere bebyggelse i katedralens nærhet om dette var økonomisk mulig. I det første tilfellet kvier man seg med andre ord for å gjenskape en historisk situasjon, i det neste velger man å fornekte en annen. I begge tilfeller mener Rowney det er estetiske preferenser, ikke refleksjoner om autentisitet, som styrer valget. (Rowney, *op.cit.*, 179ff)

Ødeleggelse av kulturminner, spesielt i krigssituasjoner, rammer ofte også oppsluttende bebyggelse. Før det kommer så langt som til rekonstruksjon kan det i mellomtiden være blitt oppført moderne bygg i umiddelbar nærhet, og ovennevnte tematikk aktualiseres: Skal rekonstruksjonens «stedsmessige» autentisitet anses som svak dersom det kommer til å befinne seg i et naboskap som ser helt anderledes ut enn da det opprinnelige monumentet oppstod, og sterk dersom samme naboskap består av helt eller delvis rekonstruerte bygninger? Eller er det tvert imot en styrke for autentisiteten at omgivelsene fremstår som «det de faktisk er», helt nye bygninger, og dermed bidrar til å gjøre det desto tydeligere at det rekonstruerte monumentet i deres midte er en rekonstruksjon? En indikasjon på at den første vurderingen er mest gangbar i World Heritage-sammenheng får vi fra Mostar, der broens kandidatur ble svekket av at det kunne reises tvil om den materielle og prosessuelle autentisiteten ved mange bygninger i vernesonen: De avslørte seg som nye bygninger i gammel stil, i motsetning til selve broen, som stort sett bare manglet patina for visuelt å kunne passere som det opprinnelige monumentet.⁵³

2.2.6. *Spirit and feeling*

Av alle autentisitetens attributter er disse de minst håndfaste. De manifesterer seg ikke fysisk, men har nærmest karakter av «påberopelser». De attributtene vi har sett på hittil har en karakter som gjør dem forholdsvis enkle å relatere til – man kan være uenige om viktigheten av opprinnelige materialer, f.eks., men det er håndterbart å definere hvilke deler av en bygning som er opprinnelige. Hva man derimot legger i *spirit and feeling*, vil i større grad være kulturelt farvet. Igjen ligger det nær å konsultere Herb Stovel:

Authenticity may reside in the degree to which significant relationships between a site and its tangible or intangible environment may be defined. These relationships may have several forms – the relationship between a particular site [...] and the «genius loci» or sense (spirit) of place of the larger environment.⁵⁴

Stovel setter som vi ser likhetstegn mellom *spirit* og *genius loci*. Om vi kan gå ut fra at likhetstegnet videreføres i det ferdige Nara-dokumentet – det er tross alt ført i pennen av Stovel – får vi her et moment til forståelsen av *spirit*-begrepet. *Genius loci*-begrepet avtegner seg noe ulikt innenfor ulike diskurser: I romersk oldtid anså man et sted å være behersket av en *genius loci*, en skytsånd som gav stedet liv (på samme måte som ethvert vesen, også gudene, hadde sin *genius*). Oldtidens romere opplevde altså sine omgivelser som gestaltet av distinkte karakterer. Idag refererer begrepet gjerne til en

⁵³ Jfr behandlingen av «stedsmessig autentisitet» i Mostar-kapitlet.

⁵⁴ Stovel, «Notes on Aspects of Authenticity», s. 124

karakteristisk atmosfære som kan råde på visse steder. Innenfor modernismens arkitekturdiskurs har Christian Norberg-Schulz bygget opp begrepet til en vesentlig fenomenologisk størrelse. Dette antyder spennvidden i de mulige konnotasjonene til *spirit*-begrepet: Det kan vise til tradisjonelle forestillinger om ånder knyttet til stedet såvel som til nåtidige inntrykk av en særegen atmosfære. Gitt et slikt konnotasjons-spenn kan et kulturminne tilskrives «åndelig autentisitet» (min konstruksjon) ikke bare fordi det knytter seg tradisjonelle forestillinger til det, slik det f.eks. gjelder for visse samiske og indianske lokaliteter, men også ved at moderne mennesker opplever det som særlig stemningsfullt.

Også den andre halvdel av begrepsparet indikerer at «stemningsfylde» kan utløse påberopelse av autentisitet. Det høyst åpne begrepet *feeling* åpner for å inkludere hele det ikke-kvantifiserbare felt i autentisitetsvurderingen. Tilspisset kan et smelteverk oppfylle autentisitetskravene i høyere grad enn Venezia, om det ikke var for dette siste attributtet: *følelsen* kulturminnet inngir.⁵⁵ Problemet er bare at man her tilsynelatende bringer en *verdi* inn i autentisitetsvurderingen: *Feeling* kan nemlig vanskelig oppfattes som annet enn konkordant med det Michael Petzet kaller «feeling value»⁵⁶, en av flere delverdier som samlet konstituerer et kulturminnes verneverdi. Og noe som angivelig ikke er en verdi i seg selv – autentisitet – kan logisk sett vanskelig ha en verdi som et av sine attributter. Isåfall vil dette *noe* både bli en del av det som skal kvalifiseres og en del av kvalifikasjonen.

Det synes derfor paradoksalt at *feeling* er anført som autentisitetsattributt. Attributter og delverdier hevdes som vi har sett å gjøre seg gjeldende innenfor to distinkte evalueringsprosesser: Gjennom en *autentisitetsvurdering* konstateres om kulturminnet er autentisk. Om så er tilfellet forestår en *verneverdiering* der delverdiene vurderes og summeres. Det synes rimelig at det Venezia utkonkurrerer smelteverket i den sistnevnte prosessen, ikke fordi smelteverket i siste post på autentisitetsvurderingen ikke vekker de rette følelser.

For John Ruskin, som i så stor grad tilla den originale materien åndelige dimensjoner, ville en rekonstruksjon ha kommet totalt til kort hva angår «åndelig» og følelsesmessig autentisitet. Likevel er mitt inntrykk at en rekonstruksjon for et flertall av betraktere tilfredsstillende dette autentisitetsaspektet nesten like godt som en original. For enkelte objekter er nok opprinneligheten sterkere følelsesmessig investert enn for andre, slik at de blir mindre erstattelige, men jeg tror ikke at f.eks. den rekonstruerte broen i Mostar, i flertallets øyne, oppleves å ligge vesentlig tilbake for sin

⁵⁵ Nå skal det sies at en høy grad av autentisitet ikke i seg selv medfører påstand om høy verneverdi. Dette fremgår eksplisitt bl.a. av annekset 4 til den versjon av Operational Guidelines som var forberedt til WHC-møtet i mars 2003, jfr. note 38.

⁵⁶ Michael Petzet, «Principles of Conservation», s. 21

forgjenger i åndelig henseende. Jeg berører dette nærmere i Mostar-kapitlet, under avsnittet «åndelig autentisitet».

2.3. DEN MATERIELLE AUTENTISITETENS PRIVILIGERTE STATUS

Sett hen til autentisitetsbegrepets relativt korte omløpstad i kulturminnevernet, er det lett å tenke at heller ikke fenomenet det betegner har vært påaktet tidligere. Det er ihvertfall delvis feilaktig: Kravet om materiell autentisitet har en betydelig historie i vestlig kulturminnevern. Spørsmålet om hvordan det opprinnelige stoffet har kommet til å få en så fremskutt viktighet, lar seg neppe besvare entydig. Når jeg i det følgende skal antyde noen mulige delforklaringer, er hensikten å etablere et grunnlag for å vurdere autentisitetskravets historiske situerthet.

2.3.1. Restaurering som ødeleggende praksis

Restaurering oppstod som fenomen på 1800-tallet, ikke minst som en respons på de store ødeleggelsler som fant sted under den franske revolusjon.⁵⁷ Bevegelsens fortalere i Frankrike, Eugène-Etienne Viollet-le-Duc (1814–79), propagerte et stilrenhetlig restaureringsideal (*l'unité-de style*) hvis hensikt var å bringe historiske monumenter i samsvar med den formodede opprinnelige idé, uaktet om idéen aldri helt ut var blitt fysisk realisert.⁵⁸ Bevegelsen skulle få stor utbredelse, og mange av dens aktører bevilget seg store friheter. Ikke minst ble middelalderbygninger gjenstand for tilbakeføringer som med sitt tentative og spekulative tilsnitt lå langt tilbake for den vitenskapelige standard Viollet-le-Duc tok til orde for.⁵⁹

L'unité-de style-skolens store innflytelse henger ikke minst sammen med at den frembragte monumenter som fylte et behov i tiden: I Frankrike ble monumentene operasjonelle som nasjonale minnesmerker, egnet til å

⁵⁷ Revolusjonen innebar enorme overføringer av eiendom, samtidig som historien ble nasjonalisert. Som symboler for fysisk og ideologisk undertrykkelse ble kirkens, monarkiets og aristokratiets eiendommer utsatt for omfattende ikonoklasme, men de ble også betraktet som verdifulle objekter av historisk og materiell verdi. Ivaretagelsen ble ideologisk rettfærdiggjort gjennom innføring av nye konsepter som *monuments national* og *patrimoine*. Slik ble historiske monumenter utlagt som uttrykk for nasjonens skaperkraft og som dokumenter over den nasjonale historien. (Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, s. 77ff)

⁵⁸ Viollet-le-Ducs formulering er gjengitt under 4.1.1. Hans forestilling om muligheten av å kunne resonnerer seg frem til hvordan helheten opprinnelig var tenkt, skal ha berodd på en parallellføring til samtidig naturvitenskap: Viollet-le-Duc næret stor beundring for arbeidene til anatomen G. Cuvier (1769–1832), som i sitt verk *La regne animal, distribue d'apres son organisation* hevder at ethvert dyr danner et i seg selv avsluttet system av deler som er strukturelt avstemt og fysiologisk avhenger av hverandre. Analogt til dette mente Viollet-le-Duc det var mulig å rekonstruere helheten i en bygning utifra dens deler. (Ingrid Appelbom Karsten, *Minnesmerket – en del av vår identitet : Gjenoppbygging, revaluering og regenerasjon av historiske byer i Polen og Tsjekkoslovakia*, dr.avhandling, Stockholms universitet, 1986, s. 34)

⁵⁹ Viollet-le-Duc skriver f.eks.: «Kunstneren må gå til side og glemme sin smak, preferenser og instinkter, og må ha som eneste varige mål å konservere, konsolidere og tilføye så lite som mulig og bare når det er spørsmål om nødvendighet. Med nesten religiøs respekt skulle han undersøke form, materiale og til og med gamle håndverksmetoder siden nøyaktighet og historisk sannhet er like viktig for en bygning som materiale og form. I restaureringen er det essensielt at kunstneren kontinuerlig husker at hans arbeid må glemmes, og at alle hans anstrengelser må sikre at ingen spor etter ham kan finnes i monumentet.» (Sitert etter Luce Hinsch' oversettelse i «Myten om Viollet-le-Duc», *Fortidsminneforeningens årbok* 128 (1974).)

billedlegge betydningsfulle momenter i nasjonens historie. I England, skriver Stephan Tschudi-Madsen, var det «[...] ikke som i Frankrike at faren som truet monumentene førte til restaurering av kirkene, snarere Kirkens fornyete behov for dem.»⁶⁰ Tschudi-Madsen viser til at det inntraff en formidabel befolkningsvekst under industrialiseringens første fase, mens antallet kirker forble tilnærmet uendret. Men i 1818 vedtok Parlamentet *the Church Building Act*, og samme år ble *the Incorporated Society for Promoting the Enlargement Building and Repairing of Churches and Chapels* grunnlagt. Dette ble fulgt opp med midler, og parallelt med en omfattende nybygging kom det til restaureringer av mange gamle kirkebygg. Det gikk en kirkelig restaureringsbevegelse over landet, i to betydninger; dels ble kirken som institusjon gjenreist, dels ble nærmere halvparten av landets middelalderkirker tildels sterkt berørt av vidtrekkende «restaureringer». Tschudi-Madsen nevner flere eksempler på hvor galt det kunne gå, bl.a. katedralen i Norwich: Anthony Salvin fjernet nesten alt utvendig murverk, bygget hele vestfronten opp på ny, samt sydtranseptet og flere andre deler av kirken.⁶¹

Det syntes åpenbart at en reaksjon måtte komme. Og som naturlig er når hensikten er å posisjonere seg retorisk overfor en veletablert motstander, gikk motstanderne offensivt tilverks. Et effektivt grep var å definere motpartens handlinger i moralske termer: Begreper som sant og falsk, godt og dårlig, ble i høy grad innført i debatten. Ytringene fra *Anti-Scrape*, som restaureringsmotstanderne ble kalt i England da de organiserte seg i *Society for the Protection of Ancient Buildings* i 1877, er tungt ladet med verdidommer over motstandernes praksis.⁶²

Selve grunnlagsdokumentet er John Ruskins *Seven Lamps of Architecture* (1849 og senere utgaver), der han i affektive ordlag fordømmer samtidens restaureringspraksis. Her verserer drepene karakteristikkene over restaureringenes resultat, og implisitt – og eksplisitt – over arkitektene: De er *ødeleggere* og *forfalsknere*:

«[Restaurering] er ensbetydende med den mest fuldkomne ødelæggelse, der kan overgå en bygning, en ødelæggelse, hvorfra ikke det mindste brudstykke lader sig redde, en ødelæggelse ledsaget af en falsk beskrivelse af det ødelagte.»⁶³

⁶⁰ Stephan Tschudi-Madsen, «Restaurering og anti-restaurering», *Fortidsminneforeningens årbok* 128 (1974), s. 26.

⁶¹ En primærkilde til de engelske kirkerestaureringene er *The Ecclesiologist*, utgitt av Cambridge Camden Society i perioden 1841–68. Publikasjonen publiserte restaureringene løpende og rådga menighetene om hvordan deres forfalne kirker kunne restaureres.

⁶² Jfr. bl.a. Nicolaus Pevsner, «Scrape and Anti-scrape», i: Jane Fawcett (red.), *The Future of the Past: Attitudes to Conservation 1174–1974*, London, Thames & Hudson, 1976, s. 35–53.

⁶³ Resten av passasjen lyder: «Lad os ikke bedrage os selv i dette vigtige anliggende. Det er umuligt, lige så umuligt som at opvække de døde, at restaurere noget, der nogensinde har været stort eller smukt i arkitekturen. Det, jeg ovenfor har insistert på, livet i det hele, den ånd, der kun gives af håndværkerens hånd og øje, kan aldrig genopvækkes. En anden tid kan udføre arbejdet i en anden ånd, og der er da tale om en ny bygning, men

De er videre *løgnere*: «Lad oss da ikke tale om restaurering. Den er en løgn fra ende til anden. (...)»⁶⁴ Og til sist er de endog *pøbel*:

Ingen bygning tilhører den pøbel, der øver hærverk mod den. For en pøbel er det og må det altid være. Om de handler i raseri eller i bevidst dårskab, om de er utallige eller sidder i komitéer – det er likegyldigt: de, der ødelægger noget uden grund, er pøbel, og arkitektur ødelægges altid uden grund.»⁶⁵

Senere skal Ruskin komplettere bildet med å anføre at de også er *vulgære overgripere*: «[the restoration of] Dunblane Abbey, the loveliest ruins in Scotland (and, in its way the loveliest in the world), would be the most vulgar brutality Scotland has committed since the Reformation.»⁶⁶

Det er viktig å se Ruskins ampre reaksjoner i lys av den situasjon han faktisk betraktet. Ruskin hadde sett for mange frukter av datidens og den nære fortids regulære ødeleggelse (ikke minst dem som foregikk under den franske revolusjon), for mange «restaureringer» som det ikke er for meget å kalle nettopp ødeleggelse.⁶⁷ Han utviklet en notorisk aversjon til et fenomen som han under et mere tilbakeholdent regime antagelig ville inntatt en lempeligere, mere nyansert holdning til. Helt reservasjonsløs er hans antipati heller ikke: At han er vennligere stemt overfor en mere etterrettelig gjenskapning, vitner det om at justispalasset i Rouen trekkes frem som det eneste av ham kjente tilfelle der «den høyest mulige grad af troskab mod forlægget, er opnået eller blot forsøgt».⁶⁸ Hvis denne høye grad av originaltroskap ikke var blitt oppfattet som en formildende omstendighet, synes det lite trolig at Ruskin særlig ville trukket det frem. At Ruskin rent ut

den døde håndværkers ånd kan ikke fremmanes og beordres til at styre andre hender og andre tanker.»

(Ruskin, *op.cit.*, s. 223 (kap. VI, § 18))

⁶⁴ Resten av passasjen lyder: «Man har uddraget mere viden af det tilintetgjorte Ninive, end man nogensinde vil af det genopbyggede Milano. Men, siger man, det kan være nødvendigt med restaurering! Indrømmet. Se nødvendigheden i øjnene, og forstå den på dens egne vilkår. Det er en ødeleggelsens nødvendighed. Accepter den som en sådan, riv bygningen ned, smid dens sten hen i kroge, hvor ingen ænser dem, slå dem til skærver eller lav mørtel af dem, om I vil, men gør det ærligt, og rejs ikke en løgn i stedet.» (Ruskin, *op.cit.*, s. 224 (kap. VI, § 19))

⁶⁵ Ruskin, *op.cit.*, s. 225 (kap. VI, § 20)

⁶⁶ John Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting Delivered at Edinburgh in November 1853*, London 1907; sitert etter Markus Eisen, «Kathedrale von Dunblane, Schottland», i: Winfried Nerdinger *et.al.* (red.): *Geschichte der Rekonstruktion : Rekonstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, s. 338

⁶⁷ Ruskins biograf Tim Hilton utfyller bildet: «[...] what [Ruskin] now wrote on architecture was derived from urgent personal experience. While preparing the second volume of *Modern Painters*, he had been appalled by the destruction of ancient buildings. A long note to the second volume's chapter on the 'Theoretical Faculty' [...] lists some of the recent losses. All had personal associations for him. The old houses of Beauvais, the wooden loggias at Geneva, mediæval houses at Tours and the church of St Nicholas at Rouen had all gone. Ruskin recounts how the 'restoration' of the old Baptistery at Pisa had been done so clumsily and cheaply that the building was ruined. His discovery of ancient art brought with it a furious realization that the modern world had no regard for its safety. [...] In Florence, he found that the old street running towards the cathedral had been torn down; in its place was a row of kiosks selling knick-knacks and souvenirs. [...] Ruskin saw rain beating through the windows of the Arena Chapel in Padua and dripping into buckets in the Scuola di San Rocco. [...]» (Tim Hilton, *John Ruskin : The Early Years 1819–1859*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, s. 124) Fortvilet skriver han i brev til sin far, under inntrykk av hva han observerer på en av sine italienske reiser: «I think verily the Devil is come down upon earth, having great wrath, because he knoweth that he hath but a short time. And a short time he will have if he goes on at this rate, for in ten years more there will be nothing in the world but eating-houses and gambling houses and worse[...]» (*Ibid.*)

⁶⁸ Ruskin, *op.cit.*, s. 223 (kap. VI, § 18)

sagt kunne ha glede av restaureringer, til og med slike vi idag ville kalle rekonstruksjoner, synes å fremgå av maleren W.G. Collingwoods (1854-1932) beretning fra sommeren 1882, da han ledsaget Ruskin på en av dennes mange reiser til kontinentet. Collingwood rapporterer:

One good excursion from Avallon was to the church of Vézelay, the twelfth-century place elaborately restored by Viollet-le-Duc [...] To Ruskin any restoration meant ruin; but as he went round the aisles, disdainful at first but gradually warming to the intelligence and skill of the great modern architect, he confessed that if restoration might be done at all it could not be better done.⁶⁹

John Ruskin tilla fortidens håndverkere et tidsubegrenset eierskap til sine frembringelser.

Vi har ingen som helst ret til at røre dem. De er ikke vores. De tilhører dels dem, der byggede dem, dels alle de generationer af menneskeheden, der vil følge efter os. De døde har stadig deres ret i dem: det, de arbejdede for, fuldførelsens pris, den religiøse følelses udtryk, eller hvad det ellers måtte være i de bygninger, de havde i sinde at gøre stedsevarende, har vi ingen ret til at udslutte.⁷⁰

Han trekker således en svært tydelig linje mellom dem og oss i ett henseende, men ikke i et annet: Han tror i høyeste grad på muligheten av å reetablere den gotiske formkanon, og skape nåtidig arkitektur i engelsk høygotikk.⁷¹ Det fremstår som et paradoks at mens Ruskin, så motsatt nåtidens antikvarer,⁷² ikke finner at den egentlige gotikkens monumenter vil bli devaluert av nygotikk, så motsetter han seg på det sterkeste enhver befatning med gotikkens monumenter utover vanlig vedlikehold: Der vi klart ser begge praksiser som devaluerende for det historiske monument (om vi tenker på den «restaurering» som Ruskin så i sin samtid), er det bare intervensjonen i det eksisterende som er problematisk for Ruskin. Dette tjener, om ikke annet, til å poengtere at det som fortoner seg konsistent for én generasjon ikke nødvendigvis er det for en annen, og at den tvil om Ruskins dømmekraft enkelte vil oppleve i møtet med hans stilkopieringsentusiasme, kanskje like gjerne kunne vært vendt mot den andre polen: hans aversjon mot enhver inngripen i et historisk monument.

⁶⁹ William Gershom Collingwood, *Ruskin Relics*, London, Isbister & Co., 1903, s. 50. Tim Hilton får dette til å bli: «He saw the way that Viollet-le-Duc's restoration at Vézelay gripped him, as though Ruskin had been present during the rebuilding [...]» (Tim Hilton, *John Ruskin : The Later Years*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, s. 445)

⁷⁰ Ruskin, *op.cit.*, s. 225 (kap. VI, § 20)

⁷¹ *Ibid.*, s. 234ff (kap. VII, § 7)

⁷² Dagens nær hegemoniske holdning til historiserende arkitektur målbæres f.eks. av antikvaren Siri Hoem: «En verden full av nesten-kopier og oppdiktete reproduksjoner kan svekke vår respekt for de opprinnelige, gamle kulturminnene. Det går inflasjon i historien. Hvis vi ikke ser forskjell på nytt og gammelt [...] tør [vi] ikke lenger tro på det vi ser, eller gi oss hen til undringen over historien.» (Siri Hoem, «Autentisk nostalgi», *Fortidsminneforeningens årbok 158* (2004), s. 53f)

Ruskin var ikke alene om å karakterisere sine meningsmotstandere og resultatet av deres handlinger. I tradisjonen etter Ruskin står bl.a. Max Dvořák (1874–1921), som i sin bok *Katechismus der Denkmalpflege* fra 1916 sammenlikner rekonstruksjoner med dokumentforfalskning. «Dvořáks oppfatning av bygninger som historiske dokumenter,» skriver Knut Einar Larsen, «er siden blitt en integrert del av vår tankegang når det gjelder bevaringsprinsipper». ⁷³ Dvořáks kanoniserte metafor impliserer altså nære blodsband mellom den moralsk fordervede dokumentforfalsker – en simpel vinningsforbryter – og rekonstruktøren av helt eller delvis tapte monumenter. ⁷⁴ Slik legger han alen til en tradisjon som hele tiden har søkt å opprettholde et *moralsk* skille mellom ekthetens ridderlige forsvarer og den depraverte kopist/rekonstruktør. Dette slektskapspostulatet ble av gode grunner belastende for rekonstruktøren. Anti-restaureringsbevegelsen har i det hele tatt vært dyktige til å innfarve meningsmotstanderes handlinger og holdninger i termer som alluderer negativt: inautentisk, løgn, kulisse, falsum, disneyland, attrapp, karneval, maskerade, skjermarkitektur, etc. Det offentlige ordskiftet omkring Frauenkirches rekonstruksjon er f.eks. rikt besådd med slike termer.

I mange tilfeller er det teknisk sett fullt mulig å replikere en gammel bygnings form, for så ved *patinering* å simulere alderens prosesser. På lik linje med originalen kan den troverdige kopi meget vel befordre den for kulturminnevernere så essensielle opplevelsen av kontakt med fortiden. ⁷⁵ Problemet er at betrakteren forledes til å tro at hun ser noe annet enn hun faktisk gjør, og følelsen oppstår på falskt grunnlag. Bare det monumentet som faktisk er hva det gir seg ut for, oppfyller det angivelig *moralske* kravet om autenticitet.

Det jeg her belyser, synes mere å være hvorfor aversjonen mot rekonstruksjoner har oppstått, enn hvorfor autenticiteten har fått en så ubestridelig posisjon. Men dette er i høy grad to sider av samme sak: Autenticiteten løftes frem som en moralsk instans ved originalene – i den

⁷³ Knut Einar Larsen, «*...hele deres rikdom av autenticitet*» *Fortidsminneforeningens årbok 158* (2004), s. 17. Passasjen hos Dvořák som Larsen refererer til er antagelig denne: «Ein übermaltes altes Wandgemälde ist als historisches Denkmal beinahe wertlos und kann mit einer gefälschten Urkunde verglichen werden. Jeder gebildete Mensch weiß, daß man historische Dokumente nicht fälschen darf, doch in der alten Kunst ist es noch immer nicht nur erlaubt, sondern sogar sehr beliebt.» (Max Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien, 1916, s. 30)

⁷⁴ Det er verdt å legge merke til at det i datidens strafferett – ihvertfall da Ruskin instituerte koblinger mellom restaurering og uærlighet – eksisterte et markant skille mellom «ærlige» og «uærlige» forbrytere: De «uærlige», strafferettspleiens bunnfall, var blitt *kakstrøket*, dvs. bundet til en pæl eller *kak* og pisket i offentlighet. Kakstrykning rettet seg mot både legemet og æren, og mens legemet normalt restituerte seg, var ærestapet permanent. Da sjette utgave av John Bouviers *A Law Dictionary* utkom i 1856, syv år etter *Seven Lamps...*, innebar fradømmelse av ære et ubetinget og stedsevarig tap av borgerlige rettigheter; tilstanden kalles da også *civiliter mortuus* («borgerlig død»). I tillegg innebar ærestapet selvfølgelig en stor personlig belastning i en tid da æresbegrepet ble holdt høyt i hevd. Når Ruskin trekker forbindelser mellom restaurering og uærlighet, ligger det nær å anta at det har hatt helt andre implikasjoner enn idag.

⁷⁵ I denne retning bl.a. Dag Myklebust, som medgir at et objekt som foregir å være gammelt med tilstrekkelig overbevisningskraft kan gi en opplevelse av aldersverdi. (Dag Myklebust, «Verditenkning : En arbeidsmetode i bygningsvernet», *Fortidsminneforeningens årbok 135* (1981), s. 98)

hensikt å redde dem fra ødeleggelse. Den angivelige moralske dimensjon postuleres som en overlegen størrelse ved de autentiske kulturminnene – og denne dimensjonen institueres som den vesentligste forskjellen mellom kopi og original.⁷⁶

Men kan en gjenstand virkelig være noe annet enn autentisk, med andre ord inautentisk? For den spanske kunsthistorikeren og konservatoren, professor Salvador Muñoz Viñas (f. 1961), er forestillingen om at et objekt kan eksistere i en tilstand av falskhet⁷⁷ grunnleggende forfeilet: Et materielt objekt kan endres slik at det bringes nærmere en annen, foretrukken tilstand, men det vil ikke dermed bli noe sannere, mere ekte eller mere autentisk enn før. Den foreliggende tilstand er med nødvendighet autentisk; et materielt objekt kan simpelthen ikke eksistere i en ikke-autentisk tilstand. Hvis et objekt overhodet finnes, i en gitt tilstand, vil denne tilstanden med nødvendighet, *tautologisk*, være autentisk.⁷⁸

Muñoz Viñas hevder altså at begreper som sannhet og autentisitet er forfeilet i forbindelse med gjenstander: Gjenstander *er*, såsant de finnes. De kan være etterligninger, og mer eller mindre gode etterligninger, og man kan holde imot dem at de er etterligninger, men det ligger utenfor deres ontologiske kapasitet å være falske eller sanne. Retorisk er slike betegnelser derimot formålstjenlige: Ved å definere en rekonstruksjon som falsk eller inautentisk, appellerer man emosjonelt til aktører som mangler Muñoz Viñas' forutsetninger.

2.3.2. Kravet om kunstnerisk originalitet

I dialogen *Sofisten* behandler Platon spørsmålet om *mimesis*. Under anvendelsen av en metode som består i å begynne med en overordnet klasse, dele den opp i to underordnede klasser, hvorav den ene igjen deles opp, osv.,

⁷⁶ At kopi/original-spørsmålet er så moralsk infisert, fremholdes av den tyske arkitekturhistorikeren Winfried Nerdinger som den viktigste årsak til at det er så vanskelig å forholde seg rasjonelt og nøkternt til temaet. (Winfried Nerdinger, «Ist rekonstruieren verboten?», <http://schlossdebatte.de/?p=78>, lest 16. april 2011).

⁷⁷ En eksplisitt postulering av betydningsammenfall mellom autentisitet og ekthet finnes bl.a. i annekset 4 til den versjon av *Operational Guidelines* som ble forberedt til WHC-møtet i mars 2003, der det heter: «[...]“authentic,” that is, genuine, real, truthful, credible.» (Sitert etter Herb Stovel, «Origins and Influence...», s. 10)

⁷⁸ «Objects cannot exist in a state of falsehood, nor can they have a false nature. If they really exist, they are inherently real. [...] Non-authentic states cannot exist in the real world. Likewise, non-existing conditions are non-authentic by definition; therefore, speaking of an object which exists in a non-authentic condition is a kind of oxymoron. If something exists, [...] it is real, it really exists. If something exists in a given condition, [...] that condition is necessarily, *tautologically* authentic.» (Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005, s. 93f) I samme retning tar Françoise Choay, etter å ha påkalt Riegls sondring mellom *gewollte* og *ungewollte Denkmäl*, sterk avstand fra å betegne sistnevnte som «autentiske» i betydningen «opprinnelige» eller «sanne»: «Dans le domaine des monuments historiques, la notion d'authenticité, devenue synonyme d'originel et de véridique, est une source d'erreur et de confusion. D'une part, l'art échappe à toute détermination par concept, la raison critique ne pouvant en déterminer la valeur, mais seulement l'histoire. D'autre part, l'application de ce concept dérivé d'authenticité au traitement du patrimoine historique du point de vue de sa valeur pour le savoir (historique ou autre) repose sur les postulats absurdes selon lesquels il serait possible, dans notre monde temporel, d'attribuer à des artefacts matériels une fixité de sens ou d'état, ou encore une valeur de vérité (propre aux seuls énoncés). [...]» Derimot mener Choay at bruken av begrepet er legitim om det Riegl kaller *gewollte Denkmäler*. (Françoise Choay, «Sept propositions sur le concept d'authenticité», i: Larsen (red.), *op.cit.*, s. 295)

sondrer han her mellom guddommelig og menneskelig skaperkunst. Hver for seg inndeles disse kategoriene i to subkategorier: skapelsen av den virkelige tingen; tingen selv, og det han kaller «avbildemakeri» eller «billedmakerkunst».⁷⁹ All menneskelig skapelse er således laget på én av to måter: «[T]ingen selv [er] produsert med originalkunsten og avbildningen med avbildningskunsten.»⁸⁰ Spesielt om arkitekturen anfører han at «vi lager selve huset med byggekunsten, og med malerkunsten lager vi et annet hus, en slags menneskelig drøm for de våkne».⁸¹ Men hvis etterlikningen ikke er et maleri, men en tro kopi av selve huset? Er det isåfall tale om to manifestasjoner av idéen om huset, og dermed ontologisk likestilte størrelser – på samme måte som to trær begge manifesterer idéen om treet? Teksten er ikke entydig, men en skepsis til etterlikningers realitet er tydelig tilstede i dialogen. Når en sofist et sted anses som en etterlikner og tryllekunstner,

er det på grunn av hans evne til å fremstille ting på en måte som gjør at fremstillingen virker sann, selv om den ikke er det [...] Sofisten etterlikner det som er uten å være det, og lager derved noe som mangler full virkelighet, noe som på en måte ikke er. Likevel er det åpenbart at etterlikninger er på en eller annen måte: De er åpenbart ikke intet. Men dette gjør ikke saken bedre, for nå ser det ut til at etterlikninger både er og ikke er.⁸²

Platon har altså klare ansatser til en kritikk av mimesis, i den grad at den danske litteraten dr. Hans Hauge påkaller nettopp Platon for å tydeliggjøre dagens situasjon: «Vi dyrker en nesten platonisk fordømmelse av mimesis.»⁸³ Likevel er det først med moderniteten at tanken om det originale arbeidets overlegenhet slår igjennom. Som referert i innledningskapitlet påpeker Gro Bjørnerud Mo at kopi-begrepet lenge forstås både i sin antikke og middelalderlige betydning, nemlig som hhv. det å «mestre og forvalte velfylte lagre» og det å reprodusere originalmanuskripter.⁸⁴ Men idet «original» mot 1600-tallets slutt også kommer til å betegne «en forfatter som uttrykker seg på en særegen måte»,⁸⁵ introduseres modernitetens oppvurdering av det særegne og nyskapende – med en korresponderende nedvurdering av kopien til følge.

⁷⁹ Platon, *Sofisten*, hhv. 266a og 266d (siteret etter Øivind Andersen *et.al.*, *Platons samlede verker*, Oslo, Vidarforlaget, 2004, bd. 6, s. 318)

⁸⁰ *Ibid.*, 266d

⁸¹ *Ibid.*, 266c

⁸² Fra Eyjólfur Kjalar Emilssons forord til den norske oversettelsen av dialogen *Sofisten*, i: Andersen *et.al.*, *op.cit.*, s. 234.

⁸³ Hans Hauge: «Imitation og originalitet i det 18. århundredes *criticism*», i: Karin Gundersen og Mari Lending (red.), *Kopi & original : Inversjoner i opprinnelsestenkningens historie*, Oslo, Scandinavian Academic Press / Spartacus forlag, 2011, s. 39

⁸⁴ Gro Bjørnerud Mo, «Antonomasier : det egne og det lånte i renessansen», i: Gundersen og Lending (red.), *op.cit.*, s. 74

⁸⁵ *Ibid.*, s. 72

Det er Edward Young [1685–1765], der som den første – mig bekendt – indfører originalitetstanken i moderne kritikhistorie. Og siden da har der været et krav om originalitet til alle kunstnere. Ingen vil frivilligt imitere eller kopiere.[...] Siden 1750'erne har det altså været sådan, at det nyskabende og originale er bedre end kopier og imitationer.»⁸⁶

Slik oppsummerer Hans Hauge at romantikken knytter en aldri siden utfordret forbindelse mellom geni og originalitet. Den holdning som sammenfattes med ordene: «The best of the modern poets in all languages are those that have nearest copied the ancients,»⁸⁷ ble under romantikken avløst av en nærmest universell fordring om kunstnerisk originalitet. Man vant ikke lenger anerkjennelse ved å strekke seg etter det Alois Riegl kaller «en urokkelig kunstkanon, et absolutt gyldig objektivt kunstideal».⁸⁸

Med romantikken oppstår altså en ny forståelse av kunstverk som unikater, som ikke kan kopieres uten at det går på bekostning av autentisitet og verdi. Tanken om at kunstverket utarmes gjennom reproduksjon finner et sent og autoritativt nedslag i Walter Benjamins essay *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, der han anfører at reproduksjonen «forringer [...] verdien av [det historiske kunstverkets] Her og Nå,»⁸⁹ og at «det som forsvinner i den tekniske reproduserbarhets tidsalder, er kunstverkets aura».⁹⁰ I filosofen Dag T. Anderssons Benjamin-utlegning refererer aura-begrepet til vårt sansemessige forhold til tingene overhodet. Auraens forfall innebærer at dette forholdet endres radikalt. Mens mennesket i håndverkets tidsalder måtte respektere de grenser som tingenes materialitet oppstilte, setter ny teknikk oss istand til å manipulere tingene på en helt annen måte, bl.a. ved reproduksjon.

Tingene taper sin aura når teknikkens inngrep i dem ødelegger deres fjernhet, når muligheten til å reproducere dem tar fra dem deres autonomi og deres karakter av å være unike. [...] Intet er mer truet i reproduksjonsalderen enn tingenes individualitet.⁹¹

Filosofen og filosofihistorikeren Charles Taylor henlegger gjennombruddet for det nye syn på betydningen av originalitet til slutten av 1700-tallet.⁹² Ansatser til å betone individuelle disposisjoner forekommer også tidligere,

⁸⁶ Hauge, *op.cit.*, s. 43. For billedkunstens del kunne tilføyes at Giorgio Vasari anså det å kopiere antikviteter som en artisteriets triumf. (David Lowenthal, «Counterfeit art: Authentic fakes?», *International journal of cultural property* 1, nr. 1 (1992), s. 90)

⁸⁷ Brev fra William Walsh til Alexander Pope (1706), sitert etter Hauge, *op.cit.*, s. 50

⁸⁸ Alois Riegl, «Den moderne minnesmerkekulturens vesen og tilblivelse» (1903), overs. Sverre Dahl, *Agora* 24, nr. 3 (2006), s. 205

⁸⁹ Walter Benjamin, «Kunstverket i reproduksjonsalderen» (1936), i: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Torodd Karlsten, Oslo, Gyldendal, 1991, s. 38

⁹⁰ *Ibid.*, s. 39

⁹¹ Dag T. Andersson, *Tingenes taushet, tingenes tale*, Oslo, Solum forlag, 2001, s. 35

⁹² Charles Taylor, *Sources of the self: the making of the modern identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989

anfører han; Paulus uttrykker f.eks. en forestilling om et tilfang av gaver som korresponderer med et utvalg kallelser, og denne tanken tas opp igjen av puritanerne: Det gode liv for deg er ikke nødvendigvis det gode liv for meg; vi har hvert vårt kall. Likevel, mener Taylor, er det først med det sene 1700-tallet at forestillingen grunnfestes: Hvert individ er originalt, og denne originaliteten definerer hvordan han eller hun bør leve. Vårt kall blir nå å leve opp til vår originalitet, og denne søken blir et av den moderne kulturens mest sentrale forehavender.⁹³

Utgangspunktet for Taylors fremstilling er ideen om *naturen som kilde*.⁹⁴ Vår tilgang til naturen går gjennom en indre stemme eller impuls, og vi kan derfor bare kjenne naturen gjennom artikulering av det vi finner i oss selv.⁹⁵ Ved å lytte til naturens stemme i oss, til følelsene, har vi muligheten til å oppdage de dypeste moralske og kosmiske sannheter: «Hjertet er nøkkelen til verden og livet,» sier Novalis.⁹⁶ Evnen til å avdekke og artikulere det vi finner i våre egne følelser, blir nå det som realiserer og fullender oss som mennesker. På samme måte som livsgnisten manifesterer seg ulikt i menneskelivet og i resten av naturen, må den manifestere seg ulikt i hver enkelt i oss. Det vi har i oss, kan derfor være uten forelegg: Vi kan ikke regne med å finne forbilder utenfor oss selv.⁹⁷

Denne anskuelsen bidrar til å omfortolke kunstens rolle i menneskelivet. Hvis det å definere seg selv er å bringe det ufullendte i seg til sin fulle bestemmelse, og hvis realiseringens redskap er kunstnerisk skapelse, så kan ikke kunst lenger defineres i tradisjonelle termer. Den tradisjonelle forståelsen av kunst som *mimesis*, som imitasjon av noe som allerede eksisterer som fenomen, taper sin gyldighet. Det genuine *uttrykk* blir kunstens nye alen: Det romantiske geniet imiterer naturens skaper snarere enn naturen selv.⁹⁸

Forestillingen om at naturen manifesterer seg ulikt i det enkelte menneske, og at vi først erkjenner hva naturen kaller oss til når vi har gitt den stemme, er blitt så grunnleggende at vi finner det vanskelig å begripe at det kan være en så ny idé, som ville vært uforståelig i eldre tider.⁹⁹

Taylors utlegning er for vår del relevant i minst to henseender: For det første viser han frem denne moderne grunnforestillingens historiske situertethet, og tydeliggjør at den hviler på en tankekonstruksjon som mange idag vil anse som mere kuriøs og antikvert enn etterrettelig – med andre ord at den burde vært tatt opp til revisjon, på samme måte som et av dens

⁹³ *Ibid.*, s. 375f

⁹⁴ *Ibid.*, s. 375

⁹⁵ *Ibid.*, s. 374

⁹⁶ *Ibid.*, s. 371, min overs.

⁹⁷ *Ibid.*, s. 376

⁹⁸ *Ibid.*, s. 377

⁹⁹ «[...] and we find it hard to accept that it is such a recent idea in human history and would have been incomprehensible in earlier times.» (*Ibid.*, s. 376)

virkningshistoriske avkom: Taylor viser til at vår forestilling dannet utgangspunkt for kulturfilosofen Herders *Volksgeist*-teori, som er blitt «one of the originating ideas of modern nationalism».¹⁰⁰ For det annet styrker Taylor antagelsen om at romantikkens krav om kunstnerisk originalitet og kulturminnevernets venerasjon for originalt materiale, kan være beslektede størrelser: Siden naturens stemme i oss nærmest per definisjon gir seg et originalt uttrykk om den får tone ut, og det er dette uttrykket som fremelskes, ligger det nær å anta at det å kopiere noe som allerede eksisterer får karakter av noe mindreverdig. Som arkitekt for en rekonstruksjon tilsidesetter man egen originalitet og skaperkraft til fordel for realiseringen av en annens allerede realiserede uttrykk. Man kommer altså ikke nærmere den attråverdige realiseringen av det ennå ubestemte i seg selv, men stiller seg i en annen stemmes tjeneste. Det er neppe tendensiøst å hevde at svært mange arkitekter nødig repeterer etablerte former, enn si befatter seg med rekonstruksjoner.¹⁰¹ Men ikke bare for den skapende arkitekt er kopiering og kopier det originale arbeid underlegent; ideen om kopiens mindreverdig har funnet bredt nedslag i hele kulturen. Romantikkens krav om kunstnerisk originalitet og kulturminnevernets venerasjon for originalt materiale kan – selv om ordet «original» her antar ulike valører – sies å ha negasjonen som felles berøringspunkt: I begge tilfeller har oppvurderingen av det originale arbeid nedvurderingen av kopien som kontrapunkt.

Romantikkens ennå rådende forestilling om kunstens oppgave har altså sitt motstykke i en før-moderne tradisjon, og er like historisk situert som det er begrensende. Romantikkens idealisering av den originale skapelse spiller utvilsomt med som en viktig del av reservasjonsgrunnlaget mot rekonstruksjoner.

2.3.3. *Teologiske paralleller*

En annen mulig kilde til autentisitetens privilegerte situasjon i dagens kulturminnevern, er idéoverføringer fra den religiøse forestillingsverden. Idéhistorikeren Torstein Arisholm drøfter i tre artikler hvordan religionshistorien kan være en mulig inngang til å forstå autentisitetskravets gjennomslagskraft innenfor kulturminnevernet.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 376

¹⁰¹ Et eksempel fra Tyskland: Da ledelsen for *Stiftung Bauhaus Dessau* overveiet om og evt. hvordan Walter Gropius' direktørbolig, som ble ødelagt under krigen, kunne gjenskapes for slik å komplettere ensemblet av lærerboliger, ble 40 toneangivende arkitekter, bl.a. Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Oscar Niemeyer, Oswald Mathias Ungers og Matthias Sauerbruch, forespurt om sin holdning. Ikke én av de 40 tok til orde for rekonstruksjon. (Nerdinger, «Ist rekonstruieren verboten?») Arkitekten Renzo Piano skal i forbindelse med gjenreisningen av Berlins Stadtschloss ha uttalt: «Die Vergangenheit zu kopieren wäre für mich Selbstmord.» (Wolfgang Schäche, «Für ein Recht auf Rekonstruktion», *Berliner Zeitung* 5./6. feb. 2000)

¹⁰² «"Antikvariske retningslinjer" – katolske eller fundamentalistiske?», *Fartøyvern* 3 (1999), ss. 6–7; «Du har'n! Antikvariske retningslinjer og "apostolisk suksesjon"», *Fartøyvern* 7 (2003), ss. 10–12, og «Dokumentasjon – fundamentalisme i fartøyvernet», *Seminarrapport Nordisk dokumentasjonsseminar 2005*, Bredalsholmen fartøyvernssenter 2005, ss. 10–14

Striden om nattverden på 1500-tallet avtegnet katolikker og fundamentalisters ulike syn på tingenes natur, anfører Arisholm: Den katolske kirkens ståsted var og er at det sansbare ved tingene bare er tilfeldige og forbigående egenskaper – såkalte *aksidenser*. Objektets *substans*, det som gjør at det er hva det er, at vinen er vin hva enten den er sur eller fruktig, ung eller gammel, er ikke subjektivt sansbart. I katolisismen er substans og aksidens altså adskilt. Ved forandring av aksidens vil substansen normalt forbli uforandret: Vinen forblir vin selv om den oksiderer. Bare i *ett* tilfelle – nattverden – endres substansen uten at aksidensene affiseres: Vinen blir til Jesu blod, men smaker fortsatt vin. Det foregår en *transsubstansiasjon*, og derfor er nattverden et mirakel.¹⁰³ Nattverden er katolisismens bud på en harmonisering av tro og viten.

For fundamentalistene derimot, er en gjenstand lite annet enn sine aksidenser. Motsatt katolikkene tilbakeviser fundamentalistene at det skulle finnes noe bakenfor det sansbare som kan gripes intellektuelt. Det sansene ikke åpner tilgang til, kan for dem bare være gjenstand for tro. For dem ble nattverden derfor en symbolsk handling. Overført til kulturminnevernet, resonnerer Arisholm, må fundamentalistene og deres protestantiske trosetterfølgere hegne om det opprinnelige stoff, fordi det for dem er fullt sammenfall mellom aksidenser og objekt: Det vi opplever som gjenstanden, *er* gjenstanden. For en katolikk derimot, er «[...] det materielle bare [...] tilfeldige og uvesentlige egenskaper som har klistret seg til substansen».¹⁰⁴ Antikvariske prinsipper om bevaring av autentisk materiale hviler dermed på protestantisk tankegods, oppsummerer Arisholm.¹⁰⁵

Når Arisholm finner grunnlag for dette tilsynelatende spekulative forklaringspostulat, er det med henvisning til at f.eks. John Ruskin var «meget opptatt av og velinformert om teologiske problemstillinger», og at antikvarfagets grunnleggere generelt var «personer fra den dannede overklasse for hvem slike tankebaner var en del av det felles tankegods».¹⁰⁶ Han kunne ha tilføyd at Ruskin var lutheraner; hans religiøse ståsted var den evangelikale, lavkirkelige retning innenfor engelsk lutheranisme, og han var direkte fiendtlig innstilt til romersk katolisisme og høykirkelige praksiser og doktriner.¹⁰⁷ I den sterkt polariserte religionskonflikten på 1840-tallet (katolisismen hadde styrket seg kraftig fra 1830-tallet av, og muligheten for at den anglikanske *Church of England* ville nedbrytes opptok offentligheten sterkt) stod han derfor i sterk opposisjon til Oxford-bevegelsen.

Arisholms påstand er altså at kulturminnevernet lett kunne endt opp med andre idealer dersom feltets «founding fathers» hadde hatt andre religiøse

¹⁰³ Arisholm, «Dokumentasjon», s. 12

¹⁰⁴ Arisholm, «“Antikvariske retningslinjer”», s. 7

¹⁰⁵ Arisholm, «Du har'n!», s. 10

¹⁰⁶ Arisholm, «Dokumentasjon», s. 11

¹⁰⁷ Hilton, *John Ruskin : The Early Years*, s. 19

grunnforestillinger. En katolsk tilnærming ville lagt mere vekt på de ikke fysiske erkjennbare aspekter ved kulturminner, fordi man stoler på eksistensen av en underliggende substans som ligger fast, uberoende av aksidensielle skiftninger. Er man «katolsk i hodet», kan man hevde at det materielle bare er tilfeldige og uvesentlige egenskaper ved substansen. Men for vårt kulturelt protestantiske sinnelag finnes det ikke noe virkelighetsnivå mellom miraklet på den ene siden og det våre sanser formidler på den andre. Derfor er vi henvist til å hegne om det observerbare, det aksidensielle.¹⁰⁸

Et annet antikvarisk grunnprinsipp, kravet om at opprinnelig materiale så langt mulig skal være med videre, tilskriver Arisholm imidlertid «katolsk, eller i det minste høykirkelig tankegods».¹⁰⁹ Hans utgangspunkt er fartøyvernet, der han mener at både formål og prosessuell autentisitet ville vært bedre ivare tatt dersom kravet om materiell autentisitet ble lempet, og kopibygging kunne aksepteres: «Metoden [partiell utskiftning] er dermed i praksis til hinder for at eldre håndverksteknikker blir videreført, hvilket alltid har vært framhevet som viktig [...]».¹¹⁰ Arisholm ser en klar parallellitet i forestillingen om *apostolisk suksessjon*:

På samme måte som kirkens menn må være utnevnt av dem som står i kontakt med urkirken for å være ekte bærere av tradisjonen, må ulike konstruktive elementer i et fartøy også stå i kontakt med urfartøyet. Og her har vi det som så vidt jeg kan skjønne, må være begrunnelsen for Riksantikvarens strenge skille mellom kopibygging og istandsetting. Mens det i antikvarisk korrekt istandsetting stadig vil være deler som har vært i kontakt (med deler som har vært i kontakt med deler som har vært i kontakt ...) med originalmaterialet, vil dette ikke være tilfelle med et kopibyggingsprosjekt. Dermed forsvinner det magiske, selve det autentiske ved kulturminnet.»¹¹¹

Arisholm finner altså speilinger av både protestantisk og katolsk teologi i antikvariske prinsipper. Snarere enn å henføre parallellitetene til én religiøs lokalitet, søker han å synliggjøre at det antikvariske arbeidet har teologiske forutsetninger og parallelliteter, at vi har arvet og internalisert religiøse grunnholdninger: Vårt verdensbilde ble valgt for oss for lang tid siden, og det styrer våre prioriteringer uten at vi er oss det tilstrekkelig bevisst, mener Arisholm. Og det er denne mangel på bevissthet som er problematisk for ham: Har man

et bevisst, kritisk forhold til sitt teologiske arvegods er alt i sin skjønneste orden. I det øyeblikk man tror at man handler etter «fasiten» (når man arbeider i

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 13f

¹⁰⁹ Arisholm, «Du har'n!», s. 11

¹¹⁰ *Ibid.*, s. 10

¹¹¹ *Ibid.*, s. 11

henhold til de antikvariske retningslinjer) og ikke er bevisst at man handler på basis av metafysikk, er tiden kanskje inne for å gå hjem og gjøre noe praktisk.¹¹²

Når man følger opptrukne spor uten å erkjenne, langt mindre problematisere, at man har internalisert en 400–500 år gammel reformert eller protestantisk kultur, savner man ifølge Arisholm altså grunnleggende innsikt i fundamentet for egne valg. Man kunne tilføye, med arkitekturhistorikeren Alberto Pérez-Gómez: «Ser man på forløperne til en bestemt forståelsesform, finner man ofte fram til hvordan tanker har oppstått. Og når vi vet det, så er vi ikke lenger dømt til å forstå historien bare på den ene måten.»¹¹³

Arisholm er ikke den eneste som ser en parallellitet mellom bevaringsteori og religiøse forestillinger. Jeremy C. Wells anser kulturminnevernets hegemoniske teori (herunder Venezia-charteret) som et *telisk system* i Jürgen Habermas' forstand: Et system som ifølge Habermas forutsetter «belief in a sphere of ultimate reality,» og på samme måte som religiøs tro vil utgå «from a practice that it at the same time interprets.»¹¹⁴ Som Arisholm forsøker også Wells å sannsynliggjøre at dette sammenfallet mellom kulturminneteori og religiøs tro ikke er tilfeldig: Han anfører at John Ruskin, med sin religiøse bakgrunn, forsvarte bygningsbevaring med en salvesesfylde få har gjort ham etter. Videre at bevarings-retorikken er tungt besatt med religiøse termer som «revere», «sacred», «desecrate», «consecrate», «venerate» og «spirit». Det er en synkronitet mellom kulturminneteori og teologi som passer godt inn i Carl Jungs teori om fenomensammenfall, hevder Wells.¹¹⁵

Også den tidligere polske riksantikvar, arkitekturhistorikeren dr. Andrzej Tomaszewski (1934–2010) anser det materielt orienterte vestlige kulturminnevern å ha sine kilder i kristne tradisjoner: Relikviekulten, som står så sentralt i den katolske kirke, oppholdt seg først bare ved martyrens levninger, men utvidet etterhvert sitt nedslagsfelt. Korsfarerne og pilgrimene bragte med hjem bruddstykker av Jerusalems murer og små sekker med jord fra det hellige land. Slik, hevder Tomaszewski, fikk også arkitektoniske elementer en relikvieverdi. Og da den italienske renessansen gjeninnsatte den antikke tradisjonen, ble også det hedenske Roms murer til relikvier. Relikviekulten ble med andre ord utvidet og sekularisert, og det oppstod en selvstendig kult for den autentiske substans i arkitektur- og kunstverker. Når

¹¹² *Ibid.*, s. 7

¹¹³ Sandra Weddle og Marc J. Neveu, «Historiens rolle : Intervju med Alberto Pérez-Gómez», *Arkitektur N* nr. 1/2011, ss. 14–19

¹¹⁴ Jeremy C. Wells, «The Plurality of Truth in Culture, Context, and Heritage: A (Mostly) Post-Structuralist Analysis of Urban Conservation Charters», *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Papers* nr. 19 (2007), s. 4. http://docs.rwu.edu/saahp_fp/19, lest 10.12.2012

¹¹⁵ *Ibid.*

biter av Berlin-muren kunne frembys som «relikvier» for turister, har det for Tomaszewski sin årsak i relikviekultens sekularisering.¹¹⁶

Tomaszewski betrakter 1800-tallets *Scrape vs. Anti-Scrape*-konflikt som et oppgjør mellom idéhistoriske grunnforestillinger. Den eldste europeiske kulturminneteorier slekter på Platon, mener Tomaszewski: Stilrestaureringens prinsipp hviler på den platonske teori om idéens primat over stoffet. På dette grunnlag kunne man tillate seg å fjerne deler av monumentet slik det var blitt overlevert, for å gi det den mulige opprinnelige form. Men ved inngangen til det 20. århundre vant relikviekult-tradisjonen frem: Kulturminnets materielle substans ble gjenstand for den nye konservatorstandens interesse. Hovedkriteriene for utvelgelse og venerasjon av kulturminner ble de kunstneriske, arkitektoniske, tekniske og historiske verdier forbundet med deres materielle substans. For Tomaszewski vitner dette om en manglende utveksling mellom kulturminnevernet og sosialvitenskapene (historie, kunsthistorie, sosiologi), som studerer verkenes budskap og innhold (og dermed de ikke-materielle verdiene).

2.3.4. *Det opprinnelige stoffet som fortidsrepresentasjon og tidsbefordrer*

En dimensjon ved autentisiteteskulten hvis betydning vanskelig kan overvurderes, er tingenes tilsynelatende kapasitet til kontakt med tider som er forbi. Aleida Assmann påpeker at det helt fra antikken opptrer en forestilling om at fysiske fragmenter gir en direkte og privilegert aksess til forgangne tider.¹¹⁷ Hun siterer den flamske humanisten og klassiske filologen Justus Lipsius (1547–1606), som i 1578 skrev til en venn som stod i begrep om å reise til Italia. I brevet understreket han, i tradisjonen fra Cicero og Petrarca, den sanselige inntrykkskraft som utgår fra minnesteder:

«Sieh, du kommst jetzt nach Italien [...] Dort wirst du nirgendwo deinen Fuß hinsetzen, dein Auge wenden, ohne irgendein Denkmal anzutreffen oder eine Erinnerung zu gewinnen an einen alten Brauch, eine alte Geschichte [...] Wie groß und geheimnisvoll ist die Freude solchen Anblicks! Wenn nicht allein in den Geist, sondern beinahe in die Augen jene großen Manen eintreten, und wir den Boden betreten, den sie selbst so oft betreten haben.»¹¹⁸

Lipsius tilskriver de historiske reminiscenser en nærmest manende virkning, vennen forespeiles opplevelsen av direkte kontakt med dem som vandret her for lenge siden. Der den skriftlige overlevering utgjør den lange veien til

¹¹⁶ Andrzej Tomaszewski, «Materielle und immaterielle Werte von Kulturgütern in der westlichen Tradition und Wissenschaft», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche. Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2006, s. 90f

¹¹⁷ Aleida Assmann, «Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften», i: Hanno Loewy og Bernhard Moltmann (red.), *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn : authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt / New York, Campus Verlag, 1996, s. 17

¹¹⁸ *Ibid.*

fortiden, frembyr altså autopsien en snarvei. Antropologen, professor Anders Johansen skriver:

[fortidslevninger] gir inntrykk av å være stykker av en fortid som har vedvart; de likesom kommer til oss fra den andre siden av dette tidsforløpet de bærer merkene etter – med sin egen forgangne nåtid intakt. Om tingene har vært utsatt for slitasje og forråtnelse, og ikke engang tilnærmevis er i opprinnelig fysisk stand, er ikke dette verdiforingelse, fra denne siden sett: Det er spor etter tidens tann, vitnesbyrd om tingenes fjerne fortidighet. [...] Verdiforskjellen mellom original og kopi kan bare forstås på denne måten, at Mesterens hånd har rørt ved den første men ikke ved den siste. Forvissningen om dét gir en fornemmelse av at han så å si er til stede i dette verket, som del av vår egen samtid. Og slik er det også med alle de mer anonyme gjenstander som forbinder oss – ikke med en bestemt person – men med tidligere generasjoner av folket vi tilhører. De kan nok ha en viss historisk informasjonsverdi, men framfor alt er de midler til berøring med en tid som er tapt. I bunn og grunn er det derfor vi tar vare på dem, påpekte Lévi-Strauss: Med dem «har historien fysisk eksistens». Selv om vi hadde fått laget kopier av alle gamle dokumenter, og disse kopiene var aldri så gode, ville vi aldri kunnet få oss til å kaste originalene: «I dem blir motsetningen overvunnet, mellom en fortid som er sluttført og forgangen, og en fortid som lever videre i nåtid.» Denne opplevelseskvaliteten var det Benjamin kalte original-gjenstandens «aura»; kunsthistorikere har av og til brukt betegnelsen «aldersverdi»: Det dreier seg om de gamle tingenes evne til å illudere oppheving av tid og historie.¹¹⁹

Johansen holder frem Marcel Proust som den utførligste av aura-erfarengens fortolkere.¹²⁰ Han poengterer John Ruskins markante innflytelse i Prousts forfatterskap: Proust oversatte flere av Ruskins bøker til fransk, og Johansen går så langt som til å antyde rimeligheten av å anse «*På sporet av den tapte tid*, all originalitet til tross, som en ny etappe Ruskin-oversettelse».¹²¹

Opplevelsen av sammenfall mellom vidt adskilte tidsavsnitt opptrer første gang i forordet til en av Ruskin-oversettelsene, der Proust forteller om en reise i mesterens fotspor:

¹¹⁹ Anders Johansen, «Fotografiet og den tapte tid», *Norsk medietidsskrift* 15, nr. 3 (2009), s. 208. Kunsthistorikerens bruk av aldersverdi-begrepet går tilbake på Alois Riegl (jfr. 3.2), som er den som preger begrepet i 1903. Det er verdt å presisere at Riegl primært synes opptatt av forfallstegnenes kapasitet til å minne om alltings forgjengelighet: Tingenes forfall «fremkaller [i det moderne menneske] forestillingen om et lovmessig kretsløp av tilblivelse og undergang». (Alois Riegl, «Den moderne minnesmerkekulturens vesen og tilblivelse» (1903), overs. Sverre Dahl, *Agora* 24, nr. 3 (2006), s. 208) Forfallet finner sin parallell i betrakterens eget liv: «So erblickt der moderne Mensch im Stück seines eigenen Lebens [...]» (Alois Riegl, «Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung», i: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien, Dr. Benno Filser Verlag, 1928, s. 162). Først i omtalen av «Der gewollte Erinnerungswert» nevner Riegl at aldersverdien oppskatter «die Vergangenheit allein als solche» (*ibid.*, s. 172), og Michael Gubser hevder at Riegl her demonstrerer en forestilling om tid som noe gjenstanden iboende, til forskjell fra forestillingen om tid som historisk konstruksjon. (Michael Gubser, «Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception», *Journal of the History of Ideas* 66, nr. 3 (2005), s. 458)

¹²⁰ Johansen, *op.cit.*, s. 209f

¹²¹ *Ibid.*, s. 211

I Venezia, på piazzettaen, er det to gamle granittsøyler som gir en slik merkelig, drømmeaktig følelse av «at de, midt iblant oss, er blitt værende i sitt eget tolvte århundre, som de dermed skyter inn i vår nåtid.» På sett og vis er de fortidige, og likevel er de rett her. «Rundt omkring dem er våre dager i omløp, de dager som vi lever nå» – men der, ved søylene, «stopper de brått, og viker unna», for «disse høye, slanke enklaver av fortid tilhører ikke vår tid i dag, men en annen tid, som nåtiden ikke har tilgang til.» [...] I og med disse søylene er det «fortiden som på velkjent vis har reist seg midt i det nåtidige, med denne uvirkelige betoning som tilhører de ting en viss illusjon lar oss se et par skritt borte, og som i virkeligheten befinner seg på flere hundre års avstand.» Søylene er der, undrer han – «der, midt blant oss, og vi nærmer oss, trenger oss inntil dem – de er der, ubevegelige, i solen» – og likevel fjerne og fortapte, i sitt eget tolvte århundre.»¹²²

Ikke langt fra søylene står imidlertid den rekonstruerte kampanilen og logettaen (jfr. 4.3.3), hvis forlegg få år etter Prousts besøk i byen våren 1900 skulle rase sammen. Det er interessant å spørre seg om Proust, om han uten kjennskap til sammenstyrtningen og gjenoppbyggingen var kommet tilbake til Markusplassen idag, etter at patineringsprosessen i mange år har fått virke – ville han da ha bemerket kampanilens og logettaens fravær av opprinnelighet, og dermed vært avskåret fra den type opplevelse som i møtet med søylene på piazzettaen? Sannsynligvis ikke. «Det er hva vi *tror* om alderen som avgjør om vi får en “følelse av å være i kontakt med fortiden”,» skriver Anders Johansen, idet han siterer Dag Myklebust: «Noe som lurer oss til å tro at det er eldre enn det er, kan faktisk gi oss en opplevelse av aldersverdi.» «Men,» innvender Johansen: «hvis lureriet består i at folk får en følelse av kontakt med fortiden, uten virkelig å ha det, da er *all* kontaktfølelse illusorisk, og *alle* forsøk på å dyrke den fram – med autentisk eller bare tilsynelatende gamle ting – lureri!»¹²³

Med Claude Lévi-Strauss påpeker Johansen at gamle dokumenter synes å være «som en virkelig, fysisk forbindelse tilbake til menneskene og hendelsene de ble til av.[...] [tiden] synes å ha stanset opp i dem og blitt en del av dem». I dette er de som *churingaer* – seremonigjenstander som «de australske urinnvånerne tok som evidens for begivenheter og personer i den mytiske fortid»: Churingaen «var det forgangne, nærværende og nåtidig, på direkte materielt vis».¹²⁴ Churingaen hører hjemme i en *mytisk* tidsforståelse, til forskjell fra en lineær:

¹²² *Ibid.*, s. 211

¹²³ Anders Johansen, «Ting, tid, identitet», i: Anders Johansen (red.): *Gratie*, Oslo, Tiden Norsk Forlag, 1996, s. 127

¹²⁴ *Ibid.*, s. 134 ref. Lévi-Strauss

Mytene viser til noe som skjedde «for lenge, lenge siden», allikevel er de aktuelle nå. De tilhører ikke egentlig en forgangen periode, snarere utgjør de et underliggende mønster. Dette mønsteret er permanent virkelig: I visse meningstette, avgjørende situasjoner slår det igjennom, rett opp i den inneværende stund. Hvis historisk tid er som en horisontal linje, er denne mytiske tiden snarere en slags vertikalt gjennomslag, så å si: Den form for samtidighet som vi her må gjøre regning med, går ikke på tvers av tidsgangen, men langsetter den, og den arter seg som sammenfall mellom den gang og nå, mellom arketypiske figurer eller hendelser i urtiden, og konkrete, aktuelle realiseringer av i dag.¹²⁵

I Johansens forståelse representerer Ruskins venerasjon av det forgangne som noe nærværende i gjenstanden en gjenopptagelse av den mytiske tiden, og denne gjenopptagelsen har i sin tur *fotografiet* som forutsetning:

Et fotografi og en gammel kirke har altså dette til felles, at de lar oss ane det fortidige, (nesten) som virkelig, nå. Men gamle bygninger har det vært fra tidenes morgen, fotografiet er mindre enn to hundre år gammelt; sansen for denne felles kvalitet kan ikke spores lenger tilbake enn til Ruskins *Seven Lamps of Architecture* (1849). [...] Ruskins nye sans for autentisitet var betinget av interesse for en type kvaliteter ved de synlige overflatene som først kameraet gjorde fullt oppmerksom på.¹²⁶

Assmanns påberopelse av Lipsius og med ham en enda eldre tradisjon danner et mulig korrektiv til Johansens påstand om at Ruskin, oppildnet av fotografiets minutiøse rapportering fra detaljsfæren, er den som først får «sans for autentisitet». Men det er liten grunn til å betvile at Ruskin mer enn noen annen før ham aksentuerer denne sansen og bidrar til å alminneliggjøre den.

Der Lipsius beskriver en opplevelse av kontakt, av en tidsavstandens overvinnelse, opplever Proust distanse; søylene tilhører «en annen tid, som nåtiden ikke har tilgang til». Beretterne har imidlertid det tilfelles at de ser på de gamle tingene og miljøene som fortidens tilstedeværelser i nuet. Følelsen av kontakt med fortiden gjennom gamle miljøer og ting, hva enten de avviser eller åpner mot sin iboende fortid, er definitivt en vesentlig del av grunnlaget for at «autentiske» gjenstander oppskattes av kulturminnevernet. Som Johansen sier det: «Det som mer enn noe annet særmerker vår tids bevaringsideologi, er sansen for forgangen tid som *del av* de gamle gjenstander og bygninger.»¹²⁷

Kulturminnevernets og museumsvesenets aktører har utvilsomt rendyrket denne sansen i langt sterkere grad enn lekfolk. David Lowenthals påstand er

¹²⁵ Johansen, «Fotografiet og den tapte tid», s. 204

¹²⁶ *Ibid.*, s. 221

¹²⁷ *Ibid.*, s. 220

at folk flest krever autentisitet av særlig nimbus-investerte objekter, men at de ellers tar til takke med Tussaud eller Disney.¹²⁸ En lakmustrøst kan være at boligeiere svært ofte ønsker å skifte vinduer i gamle hus, selv om kulturminnevernets aktører utvilsomt vil oppleve dem som viktige bl.a. for aldersverdien og dermed som bidrag til å «oppleve kontakt med fortiden». Ja, selv i Henrik Ibsens leilighet i Arbiens gate er originalvinduene forlenget skiftet – at dramatikerens skarpe blikk i mange år hadde betraktet verden gjennom dem, kan ikke ha meldt seg for tidligere eiere som et påtrengende bevaringsargument. Den motsatte ytterlighet reflekteres av at Norsk Folkemuseum, som idag disponerer leiligheten som museum, gjorde seg store anstrengelser for å bringe dikterens *badekar* tilbake til fordums prakt: En klar proviniens veiet godt opp for at karet i mange år hadde tjent som drikketrau for kyrne på en gård, noe det bar sterkt preg av.¹²⁹

2.4. KONKLUSJON

Jeg har konstatert at vurderingen av et kulturminnes autentisitet står som en indispensable kvalifikasjonsprosess eller portal til vernevurderingen: Bare kulturminner som anses autentiske vil underkastes en vernevurdering. Det er blitt tydelig at autentisitets-evalueringen er kulturelt kontingent, og at bare objekter som oppfyller det enkelte lands normer for autentisitet blir utpekt som kulturminner. For den vestlige kultursfære, der den materielle autentisiteten har en privilegert status, vil dette prinsipielt innebære at bare materielt autentiske objekter kan oppnå kulturminnestatus. Dette er problematisk dels fordi avgrensningen utelukker kulturelt signifikante, men materielt «inautentiske» objekter – rekonstruksjoner – fra kulturminnestatus, dels fordi det viser seg at slike objekter endog kan oppnå status som verdensarv – noe kapitlene om Frauenkirche og Mostar vil eksemplifisere.

I gjennomgangen av autentisitetens attributter har jeg søkt å uteske i hvilket monn en rekonstruksjon kan innfri fordringer om autentisitet. Jeg har argumentert for at *formal* autentisitet¹³⁰ i en viss forstand er oppnåelig, dog i full erkjennelse av at betingelsene for eksakt sammenfall ikke eksisterer. *Materiell* autentisitet er oppnåelig i den grad opprinnelig materiale kan gjenbrukes. I hvilken grad rekonstruksjonen oppnår slik autentisitet ved bruk

¹²⁸ «Less genteel, less educated, and less reverential modern audiences often prefer empathy to authenticity. At sacred shrines of the famous such as Stratford or Mount Vernon the public may demand the real thing, but elsewhere authenticity yields to Tussaud or Disney. Unlike scholarly experts, most people are pretty relaxed about authenticity. Though unconvinced at heart, most tourists are readily satisfied by any make-believe experience with the slightest whiff of truth.» (Lowenthal, «Counterfeit art», s. 93)

¹²⁹ Birthe Sandvik, «Badekaren», i: Anne-Sofie Hjemdahl (red.), *Ting om Ibsen : tingene, livet og dramatikken*, Oslo, Andrimne, 2006, s. 126f.

¹³⁰ Betegnelse på de ulike autentisitetsattributter i det følgende korresponderer med de begrepspar som Nara-dokumentet opererer med. Formal autentisitet: *form and design*; materiell autentisitet: *materials and substance*; bruksmessig autentisitet: *use and function*; prosessuell autentisitet: *traditions and techniques*; stedsmessig autentisitet: *location and setting*; åndelig autentisitet: *spirit and feeling*.

av samme *type* materialer, forblir uklart, men at rekonstruktøren legger arbeid i å fremskaffe overensstemmende materialer til produksjon av tapte elementer, indikerer tydelig at dette ikke er uvesentlig. *Bruksmessig* autentisitet tør være uproblematisk der originalens bruk og funksjon videreføres av rekonstruksjonen. *Prosessuell* autentisitet vil også være oppnåelig, og bestyrkes dersom rekonstruksjonen bæres frem av levende tradisjoner. *Stedsmessig* autentisitet har jeg ansett oppnåelig så lenge rekonstruksjonen viderefører originalens romlige koordinater, og tilsist har jeg anført at *åndelig* autentisitet i en viss forstand er oppnåelig. Vi står igjen med det hovedinntrykk at autentisitet, slik *Operational Guidelines* utlegger det, er en fasettert størrelse som, avhengig av hvilke forståelser man legger til grunn, i noen grad kan gjeninnsettes gjennom en rekonstruksjon.

Upåaktet, meg bekjent, er et vesentlig poeng hva angår den materielle autentisiteten: Når denne er tilstede, er også de andre autentisitetsattributtene, med unntak av *bruksmessig*, ivaretatt. Består monumentet av de opprinnelige materialer, er autentisiteten altså også *gjennomgående* ivaretatt. Siden materiell autentisitet har en nær uomgjengelig status i Vesten, er minstekravet i praksis også et nær «altomfattende» krav: De andre attributtene – med det nevnte unntak – følger nær sagt med på kjøpet dersom den materielle autentisiteten er intakt.

Jeg har videre fremført noen antagelser omkring opphavet til dette i praksis universelle autentisitetskravet, og har lansert den hårdhendte restaureringspraksis på 1800-tallet, romantikkens fordringer om kunstnerisk originalitet, tankeoverføringer fra teologien samt en tradisjon for å oppleve kontakt med forgangne tider gjennom artefakter, som mulige delforklaringer. Antagelsene underbygger inntrykket av den materielle autentisiteten som en historisk situert størrelse, valgt for oss snarere enn av oss.

3. Verdi

3.1. INTRODUKSJON

Verdier har alltid vært kulturminnevernets rasjonale, naturlig nok: Ingen gjør seg umak med å bevare noe som ikke oppleves verdifullt. Ved hjelp av ulike *delverdier* søker kulturminnevernet å håndtere de mange emosjoner, betydninger og funksjoner som knytter an til objektene det har i sin forvaltning. Ved å identifisere delverdier og etablere et *verdistandpunkt* skapes et grunnlag dels for å beslutte hvordan man skal ivareta disse verdiene i den videre konserveringsprosess, dels for å forsvare kulturminnet mot konkurrerende samfunnsinteresser.¹

Et kulturminne forutsettes, som vi har sett i autentisitetkapitlet, å være autentisk dersom det skal kunne tilskrives verdi qua kulturminne: Uten autentisitet, ingen relevans som verdibærer. Når Riksantikvaren anfører at «autentisitet eller ekthet [er nødvendig] for å kunne identifisere om delverdiene faktisk fremdeles er til stede i det vurderte objekt»², ligger det antitetisk til grunn en forutsetning om at dersom autentisiteten er fraværende, gjelder det samme for verdiene. Autentisitet og verdi er altså nært forbundne størrelser.

Når jeg i de etterfølgende casene gjennomgår dels de utvalgte objektene autentisitet, dels deres verdi, er det primært for å undersøke om denne sammenhengen er så utvetydig som den implisitt presenteres ovenfor: Jeg har villet undersøke – med kulturminnevernets egne kategorier som måleverktøy – om fravær eller sterk reduksjon av materiell autentisitet tilsier et korresponderende fravær av verdier. Når jeg i hvert tilfelle først tar til med en autentisitetsvurdering, er det i medhold av den utledning som fremgår av kap. 2.1.3, men hensikten er å undersøke om de ofte vage kategoriene er egnet til å innkretse rekonstruksjonenes eventuelle autentisitet; om en påstand om

¹ Ove Magnus Bore, *Evalueringsproblemet i kulturhistorisk vernearbeid : vern av faste kulturminner fra nyere tid : en teoretisk drøfting av verdianalysens innhold og formelle struktur*, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 1985.

² Ulf Holmene, «Verneverdi og vernekriterier anvendt i Riksantikvarens vernearbeid», i: *Statens kulturhistoriske eiendommer: Politikk for eierskap og forvaltning : forprosjekt*, Oslo, Arbeids- og administrasjonsdepartementet, 2002, s. 42

autentisitet meningsfullt lar seg fremsette. Den etterfølgende verdivurdering er primært begrunnet i ønsket om kommensurabilitet: Jeg ønsker å utmåle rekonstruksjonen med samme alen som sin forgjenger, for slik å tydeliggjøre hvilken verdi den – løst fra betraktninger om autentisitet – kan hevdes å ha, relativt til objektet den erstatter. Slik håper jeg å finne grunnlag for å hevde at våre forestillinger om autentisitetens nødvendighet avholder oss fra å se rekonstruksjoner som potensielt verdifulle og relevante kulturminner.

Anvendelsen av kulturminnevernets «verdimåleverktøy» er imidlertid en *kritisk* bruk, noe jeg skal utdype i det følgende:

Kulturminnevernet ble institusjonalisert på en tid da positivismens forestillinger om sannhetsproduksjon rådet grunnen vitenskapsteoretisk. Den som nok har bidratt mest grunnleggende til fagets verditenkning, kunsthistorikeren Alois Riegl (1858–1905), plasserer seg med sin utgivelse *Der moderne Denkmalkultus* fra 1903 sentralt i denne tradisjonen: Riegl underkaster vernevurderingen et *system*, hvis underliggende og uuttalte premisser er at man ved å følge systemet når inn til *sannheten* om objektets verdi: Den komplekse og fluktuerende dimensjonen kulturell mening reduseres slik til noe som tilsynelatende kan fastholdes i entydige kategorier. Riegls delverditypologi er siden blitt fulgt av en rekke andre forsøk, som alle synes båret av en til grunnliggende forestilling om at det evaluerende subjekt gjennom en mer eller mindre elaborert vernevurdering endegyldig kan fastslå hvilke kvaliteter, verdier og betydninger et kulturminne er bærer av. Det betenkelige med et slikt forsett ligger i underkjennelsen av det hermeneutiske skillet mellom forståelse og forklaring: Et fenomen som kulturell mening motsetter seg entydig og endegyldig kategorisering, det kan bare være gjenstand for aldri avsluttbare forsøk på forståelse.³

Kulturminnevernet forutsetter at verdier er noe som kan defineres og etableres. Den toneangivende svenske antikvaren Axel Unnerbäck skriver f.eks.:

Syftet med den värderingsmodell som redovisas i följande schema [...] är att erbjuda en enkel metod för att *systematisk definiera* [min uth.] det kulturhistoriska värdet hos en byggnad, samt en checklista som tar upp de viktigaste värderingskriterierna och sorterar dem i olika grupper.⁴

Men innenfor humanvitenskapene lar ingenting seg bevise eller definere, bare belyse, drøfte og forstå – innenfor en situert forståelseshorisont. Der konsekvensen av en verdivurdering er fredning, blir denne problematikken ytterligere aksentuert: Verdistanpunktet sementeres, ettersom avfredning

³ Wilhelm Dilthey (1833–1911) var den første til å postulere at humaniora (*Geisteswissenschaften*) og naturvitenskapene har hver sine epistemologier, hhv. forståelse og forklaring. Skillet står også sentralt i bl.a. Hans-Georg Gadammers forfatterskap.

⁴ Axel Unnerbäck, *Kulturhistorisk värdering av bebyggelse*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet, 2002, s. 21

knappt eksisterer som juridisk opsjon⁵ og generelt unngås, bl.a. av frykt for å skape en presendens som svekker kulturminneinteresser. Likegyldig hva ettertidens vurdering måtte være, står fredningen ved lag. Ved slik tilsynelatende å kunne fastholde kulturminnets betydning for all fremtid, forledes vi til å tro at vår forståelse av erindring og historisk aktualitet kan objektiviseres og vitenskapeliggjøres.

Randall F. Mason, professor i kulturminnevern ved University of Pennsylvania, har sin hypotese om hva kulturminnefeltets forhold til verdier bunner i.⁶ Han hevder at kulturminnevernets «hjerte» består i forbindelsene vi trekker, intellektuelt og emosjonelt, mellom erindring og omgivelser, minne og stoff. Etter at kulturminnefeltet ble profesjonalisert, har det overbetont stoff-komponenten av denne «minne/stoff-forbindelsen», hevder Mason. Den britiske restaureringsarkitekten sir Bernard Feilden konstaterte f.eks. at bevaring dreide seg om å «stanse forfall». Dette fokuset, mener Mason, skyldes at bevaringsfeltet hadde behov for en faglig legitimitet, i form av en arena der fagspesifikke vitenskapelige metoder og objektive standarder kunne turneres. Denne arenaen ble konservering av historisk materiale. Verbet «fikserer» – engelsk: *to fix* – kan betegne håndgripelige bevaringsbestrebelse: Artefakter kan «fikseres» (konserveres), og det har vært bevaringsfeltets speciale. Men denne stadige befatning med å fastholde materialitet har hatt til følge, mener Mason, at det har oppstått en forestilling om muligheten av å fikserer også det som *ikke* har substans: minne og betydning. Bevaringsfeltets «fix»-mentalitet, forankret i feltets stoff-sentrerte tradisjoner, har altså ifølge Mason infisert måten feltet tenker om kulturminners betydning. Slik er det kommet til å overse at et kulturminnes betydning nettopp *ikke* ligger fast; at det tvertimot er i stadig endring.

En ytterligere betenkelighet ved å valuere kulturminner på basis av et sett med delverdier, er verdienes determinerende effekt på tankeprosessen som leder frem til verdistandpunktet: Parametrene legger klare føringer for tanken, og valueringen reduseres tendensielt til avkrysning i en checklist. Istedenfor å avkreve innforlivelse med objektet; istedenfor en fordring om å lese det slik det fremstiller seg i verden, unnslipper evaluerten med å postulere eksistensen av de og de delverdier. Utvelgelse og valuering av kulturminner reduseres til skjematikk.

En valuering basert på delverdi-checklister er med andre ord problematisk, og beror på en type positivistisk tenkning som ellers knapt er gangbar. Foruten dette kritiske perspektiv har jeg også ønsket å fremføre en spesifikk kritikk av enkelte av de delverdi-pretensjoner som ofte høres: F.eks.

⁵ Den norske kulturminneloven åpner ihvertfall ikke for denne muligheten.

⁶ Randall Mason, «Fixing Historic Preservation: A Constructive Critique of “Significance”», *Places* 16, nr. 1 (2004), ss. 64–71. (http://repositories.cdlib.org/ced/places/vol16/iss1/Mason_pg64-71, lest 20.01.2010)

problematiserer jeg påstanden om at et gitt objekt har arkitekturhistorisk verdi.

3.2. VERDITENKNINGENS OPPHAV: ALOIS RIEGL

Alois Riegl blir gjerne kreditert for å ha forlenet kulturminnevernet med et verneteoretisk fundament. I det nettopp nevnte essay fra 1903⁷ oppholder han seg ved relasjonene mellom tre kategorier av minnesmerker: de vilde, de utilsiktede historiske – og aldersminnesmerkene.⁸ De vilde minnesmerkene var bevisst laget for å minnes en person eller begivenhet. I eldre tid måtte de «redningsløst forfalle til oppløsning og ødeleggelse så snart de som [...] hadde en levende interesse av at de ble bevart, falt bort.»⁹ Med renessansen oppstod en *historisk* interesse for antikkens reminiscenser, og med utviklingstanken – som innebærer «at det som en gang har vært, ikke kan være igjen, og at alt som en gang har vært, er et uerstattelig og urokkelig ledd i en utviklingskjede»¹⁰ – ble den historiske interesse utvidet til å omfatte i prinsippet alt som har skjedd, men i praksis hendelser «som forekommer oss å representere særlig påfallende etapper i utviklingsgangen til en bestemt gren av menneskelig virksomhet».¹¹ De materielle vitnesbyrdene – de «utilsiktede historiske» minnesmerkene – tilskrives *historisk verdi*, og et enormt tilfang av artefakter faller inn under historievitenskapens interessefelt.¹²

Men idag, mener Riegl, åpner et nytt betraktningssett for en annen måte å verdsette fortidens levninger på: Det moderne menneske har nemlig utviklet en sans for de spor av nedbrytning og forfall som innfinner seg hos alt som tiden ruller over, spor som forlener gamle gjenstander med det Riegl kaller *Alterswert* (aldersverdi).¹³ Aldersverdien og den historiske verdi er langt på vei polariteter: Den nedbrytning som reduserer kulturminnets historiske

⁷ Alois Riegl, «Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung», i: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg / Wien, Dr. Benno Filser Verlag, 1928, s. 144–193. Norsk oversettelse av essayets første del ved Sverre Dahl: «Den moderne minnesmerkekulturens vesen og tilblivelse», *Agora* 24, nr. 3 (2006), ss. 203–216.

⁸ De norske begrepene følger Sverre Dahls oversettelse.

⁹ Riegl, «Den moderne minnesmerkekulturens...», s. 209

¹⁰ *Ibid.*, s. 204

¹¹ *Ibid.*

¹² På Riegls tid var det vel etablert at en gjenstand hadde *historisk verdi* dersom den kastet lys over fortiden. (Michael Gubser, «Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception», *Journal of the History of Ideas* 66, nr. 3 (2005), s. 460. Begrepet var godt innarbeidet også i den norske vernedebatten: Mette Bye viser til debatten om bevaring eller riving av Gamle Aker kirke på 1850-tallet, der både «historiske» og «kunstneriske» verdier figurerer. (Mette Bye, *Histories of architectural conservation : five case studies on the treatment of Norwegian vernacular heritage buildings circa 1920–1980*, ph.d-avhandling, Doktoravhandling ved NTNU 246, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2010, s. 75f)

¹³ Riegl ga kategorien navn, og anses derfor ofte som dens opphavsmann. Men Riegls bidrag innebar imidlertid lite mer enn å kodifisere samtidig kunsthistorisk tenkning, hevder Petr Kroupa: Andre, ikke minst John Ruskin, hadde skrevet om denne verdien lenge før ham, men uten å gi den navn. (Petr Kroupa, *The Idea of Heritage Values: Czech Experience*, www.fondazione-delbianco.org/seminari/progetti_prof/progview.asp?id=290, lest 20.5.2008)

kildeverdi, øker – inntil et visst punkt – dets aldersverdi.¹⁴ Fra aldersverdi-perspektivet er den historiske informasjonsverdi underordnet, fra denne side sett er kulturminnet redusert til

et uunngåelig innlysende substrat for å frembringe den stemningsvirkningen hos betrakteren som i det moderne menneske fremkaller forestillingen om et lovmessig kretsløp av tilblivelse og undergang, at enkelttilfellet dukker opp fra det allmenne og nødvendigvis etter hvert igjen går opp i det allmenne.¹⁵

Der forskeren langt på vei er alene om å verdsette kulturminnets historiske verdi, kan aldersverdien appellere endog til den enkleste bondemann: «Einen alten Kirchturm von einem neuen zu unterscheiden, wird selbst der beschränkteste Landbauer vermögen.»¹⁶ Foreløpig, konstaterer Riegl, er det bare en liten gruppe kampglade kunstnere og lekfolk som propagerer aldersverdien, men tusener har intuitivt funnet frem til den og den vinner stadig nye tilhengere.¹⁷ Riegl antok altså at stadig flere, «uten forskjell på forstandsdannelse», ville verdsette kulturminner ene og alene for sporene av elde og den dermed forbundne «stemningsvirkning».¹⁸ Aldersverdi-kulten, hevder Thordis Arrhenius, var for Riegl kulturminnevernets inngangsbillett til massekulturen.¹⁹

Om det består et motsetningsforhold mellom aldersverdi og historisk verdi, regner Riegl dem allikevel begge som *Erinnerungswerte* (erindringsverdier), en hovedkategori som også omfatter *gewollte Erinnerungswert* (intensjonal erindringsverdi), forbeholdt kategorien av villete minnesmerker.²⁰ Som aldersverdiens direkte motsats utpekes imidlertid *Neuheitswert* (nyhetsverdi), som forutsetter sluttethet i form og farve.²¹ Alle krever sluttethet av nye verker,²² men aldersverdiens og nyhetsverdiens dyrkere skiller lag hva gjelder ønsket om at gamle ting oppviser forfallstegn. Riegl innså at flertallet ennå ikke hadde oppdaget forfallets verdi: «Nur das Neue und Ganze ist nach den Anschauungen der Menge schön; das Alte, Fragmentierte, Verfärbte ist häßlich [...]», konstaterer

¹⁴ Riegl medgir at nedbrytningen til sist når et nivå hvor endog aldersverdien viskes ut: «Ein bloßer formloser Steinhaufen reicht nicht mehr aus, um dem Beschauer einen Alterswert zu gewähren: es muß dazu wenigstens noch eine deutliche Spur von ursprünglicher Form, von ehemaligen Menschenwerk, von einstigem Werden vorhanden sein, während ein Steinhaufen nur mehr einen toten formlosen Splitter der Allnatur ohne Spur lebendigen Werdens darstellt.» (Riegl, «Der moderne Denkmalkultus», s. 163f)

¹⁵ Riegl, «Der moderne minnesmerkekulturs...», s. 208

¹⁶ Riegl, «Der moderne Denkmalkultus», s. 165

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Riegl, «Der moderne minnesmerkekulturs...», s. 208

¹⁹ Thordis Arrhenius, «The Fragile Monument: On Alois Riegl's Modern Cult of Monuments», *Nordisk Arkitekturforskning* 1, nr. 4 (2003), s. 51

²⁰ Riegl anså det villete minnesmerke som et forsøk på å stanse tiden, på å fiksere den eller det feirede i et evig nu: «[...] der gewollte Erinnerungswert [erhebt] schlankweg den Anspruch auf Unvergänglichkeit, ewige Gegenwart, unaufhörlichen Werdezustand.» (*Ibid.*, s. 173)

²¹ Riegl, «Der moderne Denkmalkultus», s. 178f.

²² «[...] ein neugebautes Haus, dessen Verputz abbröckelt oder verrottet ist, wirkt auf den Beschauer störend, da dieser von einem neuen Hause lückenlose Abschließung in der Form und in der Polychromie verlangt.» (*Ibid.*, s. 161)

han.²³ Nyhetsverdiens tilhengere vil oppleve spor av elde som påtrengende og støtende, og søke å fjerne dem, mener Riegl.²⁴ Verdien er så dypt rotfestet i offentlighetens bevissthet at han spår den ennå mange tiårs dominans, men ser altså for seg at den gradvis vil fortrenkes av aldersverdien. Også kulturminnevernet har oppskattet nyhetsverdien, påpeker Riegl: Gjennom hele 1800-tallet var ambisjonen å gjeninnsette kulturminnet som dokument over sin opprinnelige tilstand, med andre ord søkte man såvel nyhetsverdien som den historiske verdi.²⁵

Riegls primære sonndring går mellom de før nevnte erindringsverdier, og *Gegenwartswerte* (samtidsverdier). Innenfor denne klassen sorterer *Gebrauchswert* (bruksverdi) – som også står i konflikt med aldersverdien – og *Kunstwert* (kunstverdi), hvorav sistnevnte omfatter nettopp nevnte nyhetsverdi og den såkalte *relative kunstverdi*. Riegl antok at det i samtiden verserte to forestillinger om kunstverdiens innhold: Det gamle ideal om en absolutt, objektiv kanon som alle streber mot og ingen kan nå, og motsatsen: det relativiserte kunstideal, som tilsier at det ikke finnes en absolutt, kun en relativ, moderne kunstverdi. Riegl bekjenner seg til sistnevnte ideal, slik at målestokken for hans kunstverdi er i hvilken grad kunstverket samsvarer med betrakterens smak. Siden det for Riegl bare finnes en relativ, nåtidig kunstverdi, er minnesmerkets kunstverdi altså ingen erindringsverdi, men en samtidsv verdi.²⁶

3.3. DAGENS DELVERDIREGIME

I tradisjonen etter Riegl har det utviklet seg et vell av typologier; mer eller mindre elaborerte systemer – i større eller mindre grad av innbyrdes motstrid – av delverdier som skal underlette vurderingen av verneverdi. Typologiene utlegges i et stort antall tekster, og det er stor innbyrdes ulikhet såvel i utvalg som begrepsforståelse – et forhold som i seg selv utilsiktet underminerer det

²³ *Ibid.*, s. 179

²⁴ *Ibid.*, s. 180. Thordis Arrhenius mener at Riegl har fått rett i sin profeti; at aldersverdien etterhvert ville få gjennomslag hos de brede lag: «A century later the situation appears somewhat reversed; the comfort of the old and familiar dominates popular discourse, specifically perhaps in the realm of housing and urbanism whose rhetoric nearly without exception looks backwards.» (Arrhenius, *op.cit.*, s. 55) Men er det egentlig aldersverdien som har vunnet innpass? Den gammelmodige form har nok en sterk appell, f.eks. har mange typehus historiserende trekk, men samtidig ønsker jo mange at alle flater skal fremstå som om de kom direkte fra fabrikk, uten preg av det håndverk og den slitasje som er historiske flaters særkjenne. Karikert kan man si at for den jevne boligkjøper kjennetegnes en vellykket oppussing av en historisk leilighet ved at vinduer er skiftet, at gulvene er belagt med klikkparkett, at veggene er plateslått og hvitmalt, og at bad og kjøkken er så nye som mulig. Leilighetens alder tillates bare å komme til syne i noen ganske få, sosialt ukontroversielle markører, som gipsrosetter og støpejernsovner. Det synes med andre ord som om nyhetsverdien fortsatt står sterkt, og at det er kombinasjonen av den gammelmodige form og den friske overflate som er gjenstand for alminnelig venerasjon.

²⁵ *Ibid.*, s. 179

²⁶ Dag Myklebust, «Verditenkning – en arbeidsmåte i bygningsvern», *Fortidsminneforeningens årbok* 135 (1981), s. 89

positivistiske forsett om sannhetsproduksjon.²⁷ En omforening av disse tekstene synes umulig, og det å forholde seg til mer enn én eller et fåtall tekster i den hensikt å oppnå større klarhet, blir raskt kontraproduktivt.

For min ambisjon, som altså er å utmåle rekonstruksjonen med samme mål som sin forgjenger, er det ikke avgjørende å fange opp alle tenkelige konnotasjoner av verdibegrepene. Mitt behov har vært en typologi som er egnet for komparisjon av original og rekonstruksjon, som er adekvat formulert og dessuten gjenkjennelig for norsk vernepraksis. Antikvaren Axel Unnerbäcks *Kulturhistorisk värdering av bebyggelse* oppfyller disse kriteriene.²⁸ Fremstillingen synes å ha vært mønsterdannende for den norske Riksantikvarens fredningsarbeid,²⁹ og har siden den første gang forelå på 1980-tallet tjent som arbeidsdokument for det svenske Riksantikvariatet.³⁰ Ved uklarheter har jeg trukket veksler på et par andre forfattere, spesielt den tyske antikvar-nestoren Gottfried Kiesow, som i en artikkel har målt et par rekonstruksjoner med riegliske verdiparametre.³¹

3.4. DOKUMENTVERDIER

Unnerbäck inndeler verdifeltet i to grunnmotiver: *dokumentverdi* og *opplevelsesverdi*. Dokumentverdien innbefatter bygningshistorisk verdi, patina (som Unnerbäck vel å merke også regner som en opplevelsesverdi), byggeteknikk-historisk verdi, arkitekturhistorisk verdi, samfunnshistorisk verdi, sosialhistorisk verdi, personalhistorisk verdi og teknikk- og industrihistorisk verdi. Opplevelsesverdien kan omfatte arkitektonisk verdi, kunstnerisk verdi, patina, miljøskapende verdi, identitetsverdi, kontinuitetsverdi, tradisjonsverdi og symbolverdi.

3.4.1. Bygningshistorisk verdi

I omtalen av *bygningshistorisk verdi* påpeker Unnerbäck bl.a. at verdien tradisjonelt ofte assosieres med begrep som alder og alderdommelighet, og betoner alder som et avgjørende bevaringsmotiv. Han forsøker imidlertid

²⁷ Forsøk på komparisjon av sentrale kulturminneverdi-typologier gjøres bl.a. av Randall Mason, idet han sammenstiller Riegls tidlige forsøk med W. Lipe, «Value and meaning in cultural resources», i: Henry Cleere, (red.), *Approaches to the Archaeological Heritage*, New York, Cambridge University Press, 1984; Burra-charteret fra 1997; B. Frey, «The evaluation of cultural heritage: Some critical issues», i: M. Hutter og I. Rizzo (red.), *Economic Perspectives on Cultural Heritage*, London, Macmillan 1997; og English Heritage, *Sustaining the Historic Environment: New Perspectives on the Future*, English Heritage Discussion Document, London, English Heritage, 1997. Masons påstand er at forfatterne stort sett skjærer samme kake på ulike måter. (Randall Mason, «Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices», i: Martha de la Torre (red.), *Assessing the Values of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002, s. 8f)

²⁸ Axel Unnerbäck, *Kulturhistorisk värdering av bebyggelse*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet, 2002.

²⁹ Ulf Holmene anvender (*op.cit.*, s. 42f) et verneverdi-oppsett som synes helt sammenfallende med Unnerbäcks, dog uten kreditering.

³⁰ Dette ifølge riksantikvar Erik Wegræus' forord til Unnerbäcks bok.

³¹ Gottfried Kiesow, «Identität – Authentizität – Originalität», *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 46, nr. 2 (1988), ss. 113–118

ikke å definere verdien. Dag Myklebust kommer nærmere en avgrensning: «Den historiske verdi kan defineres som et minnesmerkes betydning som kilde til historieforskningen.»³² Sentensen må med rimelighet antas å ha gyldighet for alle kategorier av historisk verdi, slik at f.eks. bygningshistorisk verdi må forstås som objektets kildeverdi for den bygningshistoriske forskningen. Gottfried Kiesow anfører eksplisitt at den historiske (kilde)verdien er direkte beroende av original substans.³³

I Unnerbäck's angivelse av faktorer som bidrar til å gjøre et objekt bygningshistorisk verdifullt, står *alder* og *sjeldenhet* sentralt. Disse to størrelsene er ganske nært sammenvevd: Tiden tynner i rekkene, og vår kunnskap om en periodes bygningshistorie hviler i alminnelighet på færre objekter jo lenger tilbake perioden ligger. Vår innsikt i funksjonalismens bygningshistorie avsvettes ikke vesentlig om en gård fra 30-tallet rives, fordi så mange eksisterende konstruksjoner supplerer hverandre. Derimot er kunnskapen om stavkirkenes bygningshistorie tuftet på et langt mindre antall objekter: Stavkirkene har svært høy bygningshistorisk verdi fordi de er de siste representanter for, og dermed våre eneste direkte tilganger til kunnskap om sin gruppe. Men også andre forhold enn alder kan bidra til en bygnings sjeldenhet: Hvis en ellers rikt forekommende bygningstype er sjelden i en gitt region, får den for Unnerbäck en høyere bygningshistorisk verdi enn om den lå i bygningstypens kjerneområde.

Bygninger forandres gjerne med tiden. For bygningshistorikerens oppgave med å fremkalle og formidle bildet av bygningen slik den en gang fremstod, er bygningen selv det viktigste dokumentet, hevder Unnerbäck. Forandringene bygningen har gjennomløpt kan for ham i seg selv ha bygningshistorisk verdi: De gir informasjon om byggeteknikk, materialer, metoder og måten man litt om litt har gjenbrukt og anpasset en gammel bygning til nye formål.

Autentisitet, i to betydninger: opprinnelighet og ekthet, forsterker den bygningshistoriske verdien vesentlig, fastslår Unnerbäck. Påstanden er problematisk i to henseender: Ved å hevde at opprinnelighet forsterker verdien, undergraver han sin egen påstand om at endringshistorien kan addere til bygningens verdi: opprinnelighet er jo nettopp en kvalitet som forutsetter *fravær* av endringer. Videre er det interessant at han ikke fremholder ekthet som uomgjengelig for den bygningshistoriske verdien, men kun som et *forsterkende* element. En vesentlig del av forsvaret for kulturminner som kunnskapskilder ligger jo nettopp i den hegemoniske antagelsen om at genuin historisk kunnskap ene og alene kan utleses av kilder som faktisk er gamle – det er nettopp på dette grunnlag at rekonstruksjoner kategorisk avvises som irrelevante for den bygningshistoriske forskningen.

³² Dag Myklebust, «Domkjærka no igjæn?!» *Fortidsminneforeningens årbok* 138 (1984), s. 30.

³³ Kiesow, *op.cit.*, s. 115

Når Unnerbäck hevder ekthet som forsterkende, og ikke uomgjengelig element i denne relasjon, skal det kanskje utleses som en liten brist i ovennevnte antagelse. Kanhende peker bygningshistorikeren Ola Storsletten's bemerkning om rekonstruksjonen av Holmenkollen kapell i samme retning:

[...] forskere som i framtida skal ta for seg arbeidene til Sinding-Larsen og hans samtid, har i hvert fall en mulighet for å danne seg et bilde av det som var som langt overgår tegninger og fotografier – på samme måte som den gjenreiste stavkirken i Fantoft.³⁴

Unnerbäck understreker at det ikke bare er historien om hvordan bygningen en gang ble planlagt, oppført og senere endret til hva den er idag, som har bygningshistorisk verdi: Slik verdi har angivelig også den informasjon bygningen gir om sin omverden, om eldre byggeteknikk, praktiske krav, estetiske idealer, funksjoner og anvendelse i en forgangen tids samfunn. Her sammenkobles den bygningshistoriske verdien således med andre motiver, som samfunnshistorisk-, sosialhistorisk- og byggeteknikk-historisk verdi. Unnerbäck betoner som særlig viktig den kunnskap bygningen gir om en byggeteknikk som i stor utstrekning er glemt og om materialer som ikke lenger er i bruk. Man kan forundres over hensiktsmessigheten av å belaste det ikke altfor presist avtegnede bygningshistoriske verdibegrepet med momenter som andre verdibegreper tør være opprettet for å gestalte.

3.4.2. Byggeteknikk-historisk verdi

Bygningshistorie og bygningsteknikk er nært forbundne størrelser, medgir Unnerbäck. Et objekt kan ha primær interesse som tidlig eksempel på tekniske innovasjoner, bruk av spesielle materialer og metoder, eller som ingeniørmessig skikkelige løsninger på spesielle problemer. Unnerbäck betoner autentisitetens viktighet i denne sammenheng. Det er særlig bevart funksjon han understreker – men han refererer da til konstruksjonens virkemåte, ikke til objektets funksjon qua f.eks. bro eller teater (det jeg i det foregående har kalt den funksjonelle autentisiteten). Hvis objektet bevares som kulisser for en moderne erstatningskonstruksjon oppnås i beste fall et bilde av eldre teknikk, mener Unnerbäck.

3.4.3. Arkitekturhistorisk verdi

Arkitekturhistorisk verdi har ifølge Unnerbäck et objekt som i sin arkitektoniske gestaltning på et eller annet sett er blitt mønsterdannende eller har betegnet høydepunkter i en utvikling, løst et arkitektonisk problem på et spesielt vis eller tillempt ny teknikk som arkitekturskapende medium. Han understreker at det ofte er et sammenfall mellom arkitekturhistorisk og

³⁴ Ola Storsletten, «Fortida bygges nå! Rekonstruksjoner som innlegg i den bygningshistoriske debatt», *Arkitektur i Norge. Årbok for Norsk Arkitekturmuseum*, 1996, s. 72

arkitektonisk verdi. Men et tidlig arbeid av en kjent arkitekt kan ha betydelig interesse som vitnesbyrd om arkitektens utvikling, mao. ha arkitekturhistorisk verdi, uten å ha samme arkitektoniske verdi som hans modne verk.

Unnerbäck går ikke spesielt inn på autentisitetens betydning i denne relasjonen, men betoner at sjeldenhet eller representativitet normalt vil forsterke den arkitekturhistoriske verdien. Det eneste bevarte eksemplet på en viss arkitekts arbeid er viktig fra et arkitekturhistorisk synspunkt, men står valget mellom en rekke bygninger av samme arkitekt, bør det normalt gå i retning av de mest representative.

3.4.4. Samfunnshistorisk verdi

Unnerbäck tilkjenner her ambisiøse forestillinger om kulturminners kildev verdi for historiefagene. Han skriver f.eks.: «En byggnad eller byggnadsmiljö *kan ge viktig information* [min uth.] om samhällets historia både i stort och på en mera konkret regional eller lokal nivå.»³⁵ Selv om det har inntruffet en såkalt *material turn* innenfor historiefagene, som bl.a. innebærer at gjenstandene er blitt tillagt større betydning som kunnskapskilder, må det kunne hevdes at de fleste kategorier av faghistorikere i det alt vesentlige baserer sin forskning på skriftlige kilder. Fra en slik posisjon frembyr kulturminner lite mer enn illustrasjoner og tablåer som kan berike den faglige formidling.

Anders Johansen belyser gjenstandens beskjedne kildepotensiale med en museal gaffel som eksempel. Uten videre konstaterer han at skaffet er av ben, at antall tenner er et annet enn vanlig er idag, osv. Dette, sier Johansen, er i og for seg genuin historisk kunnskap: En gang ble noen gafler laget slik. Men megetsigende er det ikke, og ikke spesielt interessant heller. At dette

er et redskap til å distansere seg fra maten og apetitten med, som ble tatt i bruk forholdsvis nylig, av de rike og fine, og bare med hensyn på spesielt fettete og klisne stoffer, at gaffelen kom til som ledd i en bred og langsiktig forfinelsesprosess – eller at det ga anledning til en større skandale da den første gang ble introdusert i Europa og medførte bannlysning for den skyldige [...]»³⁶

– med andre ord: alt dette som gjør gjenstanden til et betydningsfullt utsagn om sin periodes følelsesliv og mentalitet – det har vi fra andre kilder enn gaffelen selv.

Selv om en bygning definitivt rommer mer faktisk informasjon enn en gaffel, er det ikke til å komme fra at det først er i samspill med andre kilder at den kan bidra vesentlig til kunnskap om forhold utover sin egen materialitet. Dette inntrykket bekreftes av den svenske antikvaren Gunnar Almevik, som i sitt doktorgradsarbeid setter seg fore å undersøke hva slags kunnskap

³⁵ Unnerbäck, *op.cit.*, s. 57

³⁶ Anders Johansen, «Ting, tid, identitet», i: Anders Johansen, *Gratie*, Oslo, Tiden Norsk Forlag, 1996, s. 122

bygninger er kilde til. Han konstaterer sammenfatningsvis at bygningen er en god kilde til kunnskap om tidligere tilstander og historiske forløp, men at den svarer dårligere på spørsmål som: «Hvorfor ser det ut nettopp slik?»; «Hvorfor disse endringene og hvorfor på disse tidspunktene?»³⁷ Denne typen mere komplekse spørsmål nødvendiggjør andre typer kilder for å nå frem til sikrere og mer presise svar, konstaterer Almevik – med bygningshistorien som spesifikk referenseramme, men underforstått med enn større gyldighet for historiefag der kunnskap som bygninger er kilde til inntar en mere parentetisk rolle – f.eks. samfunnshistorie. «Devisen “byggnaden berättar” förekommer ofta i kulturmiljövärdens dokument,» skriver Almevik, «men den innebär en bedräglig förenkling av den byggnadshistoriska uppgiften. Byggnaden berättar inte sin egen historia. Den är visserligen ett arkiv som innehåller spår och ledtrådar till både tillkomsten och allt som har hänt därefter, men som källa är den stum [...]»³⁸

Unnerbäck presenterer kanhende noe av grunnlaget for at kulturminner ofte tilskrives en ufortjent betydning som historiske kilder, når han blottstiller en forveksling av kulturminners verdi som historiske kilder og deres verdi som visuelle støttepunkter for mediering av historisk kunnskap: «Som kunnskapskälla för vårt samhälles historia är det självklart ett plus om byggnaden förmedlar kunskap på ett klart och tydligt sätt.»³⁹

Eksistensen av et kulturminne kan utvilsomt skape fysisk rom for opprettholdelsen av en tradisjon: Om f.eks. alle setre var blitt borte, ville setertradisjonen mistet sine arenaer og antagelig opphørt. Med tradisjonen ville også handlingsbåren kunnskap gått tapt, kunnskap som nettopp bæres videre gjennom handlinger og ikke fullgodt kan bæres av andre kilder.⁴⁰ Unnerbäck er i kontakt med problemstillingen når han fremhever det som vesentlig for den samfunnshistoriske verdien at den funksjonelle autentisiteten er opprettholdt: En seter i bruk som sådan forteller angivelig mer om en forgangen tids husdyrhold enn om den f.eks. brukes som vandrerhjem. Men slik gjør Unnerbäck arenaen og ikke aktørene til kunnskapskilder: Den kunnskap som måtte kunne avleses direkte av en seter om fortidens husdyrhold, vil etter all sannsynlighet være marginal målt opp mot hva tradisjonsbæreren – budeia – kan synliggjøre gjennom praksis. At seteren som fysisk ramme omkring en tradisjon muliggjør tradisjonens kontinuitet, og i så henseende er viktig, er så en annen sak.

³⁷ Gunnar Almevik, «Byggnaden som kunnskapskälla», dr.art.-avhandling, *Gothenburg Studies in Conservation* 27, Göteborgs universitet, 2012, s. 309

³⁸ *Ibid.*, s. 30

³⁹ Unnerbäck, *op.cit.*, s. 61

⁴⁰ Kokken Eyvind Hellstrøm formulerer essensen ved handlingsbåren kunnskap i sitt eget fag: «Kokekunst er å se andre gjøre tingene. Det lille ekstra som ikke nødvendigvis kan leses og tillæres i en oppskrift – flair kaller jeg det – den måten tingene gjøres på og selvsikkerheten i utførelsen [...]» (Eyvind Hellstrøm og Anne Kat. Hærland, *Inn med sølvskje*, Oslo, Pantagruel forlag 2007, s. 12

3.4.5. Sosialhistorisk verdi

Unnerbäck fremholder at sosialhistorisk verdi er nært sammenvevd med den samfunnshistoriske, men at den sosialhistoriske interessen primært er knyttet til foreteelser som vedrører menneskenes situasjon i samfunnet. Han anfører arbeiderklassens bolig- og arbeidsmiljøer, forsamlingslokaler, fabrikker og verksteder som eksempler på objekter der sosialhistorisk interesse kan være et avgjørende bevaringsmotiv. Men også andre samfunnsklassers miljøer vil gjøre krav på sosialhistorisk verdi, foruten institusjoner som samfunnet har bygget opp for sosiale innsatser, f.eks. sykehus og fattighus.

Det er lett å være enig med Unnerbäck i at kulturminnene kan ha relevans som sosialhistoriske kilder. F.eks. reflekteres historiske boligforhold, som er blant de områder sosialhistorien opplagt befatter seg med, svært direkte i gamle boliger. Selv om den historiske bosituasjonen også hadde andre parametre, kan mye utleses av selve boligen, og leses sammen med skriftlige kilder.⁴¹

Autentisiteten er viktig for den sosialhistoriske verdien, betoner Unnerbäck, men ikke entydig i betydningen opprinnelighet: I en arbeiderbolig kan f.eks. interessen ligge i de stadige forandringer, med tykke tapetlag som vitner om stadige flytninger osv.

3.4.6. Personallhistorisk verdi

Unnerbäck anser *personallhistorisk verdi* som et bevaringsmotiv med lang tradisjon. Ikke minst er berømte personer – og da gjerne kunstneres – livsmiljø ofte blitt hegnet om som en viktig kilde til kunnskap om deres liv og verk. Som sannhetsvitne for påstanden om at hjem og arbeidsmiljø ofte har spilt en konkret rolle i kunstnerskapet til fremtredende forfattere, anfører Unnerbäck at Selma Lagerlöf virkeliggjorde sin herregårdsdrøm i Mårbacka, mens derimot Strindberg i innredningen av sitt siste bosted bevisst avstod fra sin fortid og skaffet seg et helt nytt møblement, en handling som angivelig har sin motsvarighet i hans kunstneriske skapen på denne tiden.

I de fleste tilfeller tør det være slik at historikeren – f.eks. Lagerlöfs biograf – slutter fra skriftlige kilder og lar slutningene tilflyte lesningen av kunstnerhjemmet. Her faller det vanskelig å se at hjemmet har kildeverdi; det tjener snarere som tablå/illustrasjon. Men det kan også tenkes tilfeller der skriftlige kilder samvirker med hjemmet, og det manifeste hjemmet gir unektelig enkelte innsikter som andre kilder vanskelig kan fremskaffe.

Et visst sammenfall synes det å være mellom Unnerbäck's personallhistoriske verdi og det Dag Myklebust kaller *anekdotisk verdi*.⁴² Myklebust tilskriver begrepet den svenske forfatteren Verner von Heidenstam (1859–1940), som i sin anti-restaureringspamflett *Modern*

⁴¹ Om samlesning av bygninger og skriftlig informasjon, jfr. bl.a. Almevik, *op.cit.*

⁴² Dag Myklebust, «Verditenkning», s. 99

barbarism fremholder at «anekdoten [...] är själva det levande hjärtat i historiens månghövade väsen».⁴³ Heidenstam dveler ved Gripsholm slott, som fra 1892 var gjenstand for en av samtidens problematiske stilrestaureringer – med de dermed forbundne tap av historisk materiale. Mot dette holdt Heidenstam: «Det värdefullaste vid Gripsholm är den tröskelstock, som åren urholkat, den icke renoverade tapet, som burit den eller den historiska personens skugga.»⁴⁴ For Heidenstam var dette – som for Ruskin, hvis ideer Heidenstam nok var den første til å målbære i Skandinavia – selve *verdien* av et kulturminne: «at det gamle tapetet han betrakter virkelig har båret skyggen av den historiske person man akkurat her skal minnes om,» som Myklebust sammenfatter det.⁴⁵ Oppvurderingen bunner i at originalen angivelig har en helt annen kapasitet til å stimulere fantasien enn hva en kopi har:

En ålderdomlig byggnad är liksom reliknen sammanvuxen med anekdoter, med verkliga eller diktade handlingar, med livet självt, med människor, vilkas blod vi bära och vilkas strävanden vi ärvt. Däri ligger hemligheten varför fornlämningen sysselsätter vår inbillning på ett annat sätt än efterapningen och begär vördnadsfull skonsamhet.⁴⁶

Både den anekdotiske og den personalhistoriske verdi er generert av berømte personers historiske tilstedeværelse. Men der personalhistorisk verdi tør være etablert gjennom aktiv medvirkning til omgivelsene, ikke minst et investert boforhold, så næres anekdotisk verdi av den nimbus en berømt person har tilført et objekt gjennom sin blotte nærvær. Der kunstnerhjemmet og andre personlig investerte objekter kan ha en reell personalhistorisk verdi, sorterer den anekdotiske verdi klarere under kategorien opplevelsesverdier.⁴⁷

Slik Heidenstam fordrer ekthet av objektet han tilskriver anekdotisk verdi, fordrer Unnerbäck autenticitet av objektet som pretenderer personalhistorisk verdi – fremforalt av miljøer som *de facto* har fungert som ramme for en kunstnerisk eller vitenskapelig virksomhet (f.eks. Strindbergs bolig). Men også en bygning som ikke lenger rommer spor fra tiden da personen ble født eller levde der, kan for Unnerbäck tjene som minnesmerke; her har bygningen blitt et symbol snarere enn et tablå. Også i slike tilfeller kan den personalhistoriske verdi bli et avgjørende bevaringsmotiv. Unnerbäck finner det altså plausibelt å tillegge et symbol en historisk kildeverdi, noe en faghistoriker sannsynligvis sterkt vil motsi.

⁴³ Verner von Heidenstam, *Modern barbarism: några ord mot restaurerandet af historiska byggnader*, Stockholm, Bonnier, 1894, s. 52

⁴⁴ *Ibid.*, s. 49f

⁴⁵ Myklebust, «Verditenkning», s. 99

⁴⁶ von Heidenstam, *op.cit.*, s. 52

⁴⁷ Selv om Myklebust anser anekdotisk verdi som et overgangsfenomen mellom «den historiske (kilde)verdi» og Riegls aldersverdi-begrep. (Myklebust, «Verditenkning», s. 99)

3.4.7. *Teknikk- og industrihistorisk verdi*

Dette kriteriet er primært relevant i forbindelse med førindustrielle produksjonsinnretninger (f.eks. sager og kverner) og senere industribygninger. Den teknikkhistoriske verdien er ifølge Unnerbäck ofte blitt anført som primærmotiv for bevaring av eldre industribygninger og – miljøer, men gjerne med støtte av samfunnshistoriske, arkitektoniske og sosialhistoriske motiv.

Siden en fabrikk eller produksjonsinnretning gjerne blir jevnlig modernisert, er det et særsyn å finne slike lokaler i original stand. Derfor er den teknikkhistoriske kildeverdien ofte meget lav, og et evt. vern må støtte seg på andre kriterier.

3.5. OPPLEVELSESVERDIER

3.5.1. *Arkitektonisk verdi*

Om *arkitektonisk verdi* noterer Unnerbäck at vurderingen må iakttas mange aspekter ved objektet: Er det tale om en bygning, kan verdien ligge i fasader og proporsjonering, men det kan også være relevant å se hen til gestaltningen av interiøret som helhet, respektivt planløsningen og de enkelte rom, deres forhold til hverandre og til bygningens eksteriør. Bedømmelsen må også ta bygningens forhold til omgivelsene i betraktning, både forutsetningene som ligger bak en viss arkitektonisk løsning (f.eks. tomtens form) og mere allmenne miljøforutsetninger som oppsluttende bebyggelse og stedlig topografi. Arkitektonisk verdi kan ligge både i rent estetiske egenskaper og i hvordan arkitekten har løst et formgivningsproblem under de gitte forutsetninger, men verdien kan også ligge i et miljø eller en bygningsgruppe gestaltet etter en enhetlig idé.

Unnerbäck anser autentisiteten som vesentlig for den arkitektoniske verdi, men betoner at den er relativ til helheten: Betydningen av den enkelte detaljens opprinnelighet øker med formspråkets enkelhet. Som eksempel anfører han at originalvinduene i en 30-tallsbygning, med smekre rammer og store glassflater, er mere avgjørende for uttrykket enn vinduene i en rikt dekorert 1800-tallsfasade, hvis uttrykk hviler på en rekke elementer. Om en formalt autentisk kopi av 30-tallsvinduet ivaretar den arkitektoniske verdien, sier Unnerbäck intet om.

3.5.2. *Kunstnerisk verdi*

I omtalen av *kunstnerisk verdi* er Unnerbäck tvetydig. Han synes å anse arkitektonisk verdi som et særtilfelle av kunstnerisk verdi, mens sonderer

samtidig mellom arkitektonisk verdi (gjeldende for bygningen som sådan) og kunstnerisk verdi som en kvalitet ved bygningens kunstneriske utsmykning. Han nevner som eksempel at *Dramatiska teatern* i Stockholm utover sin arkitektoniske verdi også har en kunstnerisk verdi i kraft av fasadeskulpturer og innvendige veggmalier. Rett nok omtaler han dette siste som kunstnerisk verdi i snevrere forstand, men det er likefullt en forvirrende begrepsbruk. Jeg velger i det følgende å benytte begrepet kunstnerisk verdi i den «snevrere» betydning.

3.5.3. Patina

Unnerbäcks omtale av *patina* tar til med en henvisning til ordets etymologi: Det betegnet opprinnelig irrlaget på kobber og bronse, som ble ansett som en prydd og et tegn på høy alder og ekthet. Ikke fjernt fra Riegls begrep om aldersverdi, med andre ord.⁴⁸ Kiesow leser ham dithen at det historiske verk virker gjennom forvitring og patina: Ruinen er for Riegl selve innbegrepet av aldersverdi.⁴⁹ Men ruinen har ikke lenger så mye av sin dokumentverdi intakt; dens forfall er kommet så langt at mye informasjon ikke lenger kan utleses. Det sannsynliggjør at Riegl ikke ser på aldersverdien som en dokumentverdi, men som en sanselig kvalitet. Unnerbäcks patinabegrep derimot, viser til en dokumentverdi såvel som til en opplevelsesverdi: Patinaen dokumenterer tidens arbeid med materialene, samtidig som den formidler en opplevelse av tid og aldring; den gjør det mulig å skille opprinnelige deler fra senere tilføyde, og til å sannsynliggjøre antagelser om alder, men alderssporene formidler også en atmosfære av høy alder og gammel kultur.

Patina forlener gjenstanden med alderens skjønnhet; begrepet rommer i høy grad en estetisk dimensjon, som skiller det fra banal slitasje. Det dreier seg altså om den *riktige* typen slitasje; vel nærmest det som den danske arkitekten Søren Vadstrup kaller «smukt slid».⁵⁰ Unnerbäck sonderer eksplisitt mellom patina og slitasje, en grenseoppgang han medgir er problematisk:

Gränsen mellan patina och slitage eller direkta skador är ofta flytande.

Bedömningen är i hög grad beroende av personlig lydhörhet för de subtila

⁴⁸ Riegl, *op.cit.*, s. 160. Riegl skriver her: «Der Alterswert eines Denkmals verrät sich auf den ersten Blick durch dessen unmodernes Aussehen. Und zwar beruht dieses unmoderne Aussehen nicht so sehr auf der unmodernem Stilform, denn diese ließe sich ja auch imitieren und ihre richtige Erkenntnis und Beurteilung wäre fast ausschließlich dem verhältnismäßig engen Kreise gelehrter Kunsthistoriker vorbehalten, während der Alterswert den Anspruch erhebt, auf die großen Massen zu wirken. Der Gegensatz zur Gegenwart, auf dem der Alterswert beruht, verrät sich vielmehr in einer Unvollkommenheit, einem Mangel an Geschlossenheit, einer Tendenz auf Auflösung der Form und Farbe [...]»

⁴⁹ Kiesow, *op.cit.*, s. 115

⁵⁰ Søren Vadstrup, *Huse med sjæl : om nænsom istandsættelse og bevaringsmæssig forbedring af ældre bygninger*. København, Gyldendal, 2004, *passim*.

kvaliteter og den nyansrikdom som finns i spåren av ålder og långvarig användning.⁵¹

Unnerbäck hevder at tradisjonen med å dyrke skjønnheten i aldring og forfall går lenger tilbake enn romantikken. Som eksempel på rokokotidens ruinromantikk nevner han Carl Hårlemans forvandling av Mörby slott i Uppland til en pittoresk ruin på 1740-tallet. I Sverige var patina et sentralt motiv i den opprinnelige kulturminneloven, som foreskrev at arbeider på bygningsminnesmerker «bör utföras så, att byggnadens ålderdomliga karaktär och patina i möjligaste mån lämnas orörda».⁵² Det som ifølge Unnerbäck gjør patinaen til et tungtveiende bevaringsmotiv, er dens evne til å «ge liv och anda åt artefakten och en förnimmelse av tid och historisk närvaro».⁵³ Jeg behandler denne «evnen» nærmere under 2.3.4

I visse tilfeller, mener Unnerbäck, utgjør patina et forsterkende kriterie, i nært samvirke med andre bevaringsmotiver (som sosialhistorisk verdi og tradisjonsverdi). Derimot bestyrker patinaen bare sjelden den *arkitektoniske* kvaliteten hos en bygning, isåfall er det fordi arkitekten har tilstrebet det. Her representerer patinaen en selvstendig kvalitet som ytterligere bestyrker vernemotivet. Unnerbäck legger altså til grunn at patina kan *bestyrke* en dokumentverdi (sosialhistorisk verdi), mens den derimot bare sjelden bestyrker (hvilket vel må bety at den i regelen *avsvekker*) en opplevelseskvalitet (arkitektonisk verdi). Det første synes merkelig, all den tid en evt kildeverdi må være basert på at kilden (her: bygningen) er minst mulig forvansket.

3.5.4. Miljøskapende verdi

Miljøskapende verdi eller miljøverdi er ifølge Unnerbäck tilstede når objektet bidrar til en totalitet, som i f.eks. et gårds- eller bymiljø. Sterke bidrag til en verdifull helhet tilsier en høy miljøverdi. En bygning kan være umistelig som del av et enhetlig miljø, uten å ha noen vesentlig egenverdi. Også bygninger i et ikke-enhetlig miljø kan ha miljøverdi, f.eks. i et bysentrum, der en verdifull helhet kanskje for det meste består av bygninger av begrenset egenverdi, men med betydelig miljøskapende verdi. Graden av miljøverdi beror på bygningens eksponering: En hjørnebygning vil kunne ha høyere miljøverdi enn en tilsvarende bygning i en mindre eksponert posisjon. Gottfried Kiesows beslektede *Gestaltwert*-begrep gir flere dimensjoner til denne størrelsen.⁵⁴ Et kulturminne kan ifølge Kiesow bl.a. i kraft av sin monumentalitet eller topografiske plassering definere fremtoningen av et helt landskap eller et sted.

⁵¹ Unnerbäck, *op.cit.*, s. 80

⁵² *Ibid.*, s. 85

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Kiesow, *op.cit.*, s. 116

Christian Norberg-Schulz uttrykker presist, uten å bruke ordet miljøskapende verdi, hvor viktig oppsluttende bebyggelse av isolert sett lav verdi er for virkningen av vesentlig arkitektur:

Når et av fortidens monumentalbygg blir liggende igjen blant nye forretningsgårder, mister det meget av sin arkitektoniske holdning. [...] De enkle husene trengte også monumentalbygningene for å bli meningsfylte ledd i en større arkitektonisk sammenheng. Et godt eksempel gir flyttingen av Aspåsgården fra Røros. Mens den ennå lå på plass ga den et *helt gateparti* stor arkitektonisk skjønnhet. Da den ble fjernet, lå de andre husene fattigslig igjen uten det formale brennpunkt som ga dem deres arkitektoniske liv, mens Aspåsgården forkommer i ensomhet på Sverresborg.⁵⁵

Miljøverdien er ikke spesielt autentisitets-fordrende, anfører Unnerbäck: Også sterkt ombygde hus kan ha positiv betydning for et miljø.

3.5.5. Identitetsverdi

Betegnelsen identitetsverdi sammenfatter de egenskaper ved et miljø eller en miljøkomponent som gir publikum en opplevelse av trygghet, samhörighet og identifikasjon med sitt miljø. Unnerbäck anser identitetsverdien som vanskelig å beskrive i objektive termer; i skjønnlitterære fremstillinger derimot er gjenkjennelse, trivsel og dyp samhörighet med et miljø eller en bygning et ofte tilbakevendende tema.

Unnerbäck postulerer identitetsverdien som det viktigste *faktiske* motiv for å motsette seg rivinger og andre gjennomgripende miljøforandringer: Man opplever å bli berøvet en kvalitet man har personlige relasjoner til, en krenkelse av identitet og livskvalitet. Men fordi man vanskelig kan nå frem med slike argumenter overfor f.eks. økonomiske eller trafikktekniske argumenter, har man ofte grepet til mere «objektive» – implisitt: vikarierende – vernemotiver. Unnerbäck nevner som eksempel at protestene mot rivningen av Sagerska husen i Stockholm ikke primært bunnet i en allmenn interesse for bygningenes arkitektur, selv om det motivet ble hevdet, men snarere i behovet for å beholde et miljø man hadde et personlig forhold til.

Identitetsverdien er i prinsippet uberoende av andre egenskaper, hevder Unnerbäck: En bygning med høy identitetsverdi behøver ikke være spesielt interessant i andre henseender. Verdien nærer seg av bygningens «personlighet» og dens funksjon i det sammensatte fysiske og sosiale kontaktnett som inngår i menneskenes livsmiljø. Bedømmelsen av denne verdien tar derfor utgangspunkt i interessentenes opplevelse av eget miljø.

Heller ikke denne verdien stiller krav om autentisitet, mener Unnerbäck, siden vurderingen tar utgangspunkt i hvordan miljøet eller bygningen

⁵⁵ Christian Norberg-Schulz, «Antikvariske verdier», i: Christian Norberg-Schulz: *Et sted å være : Essays og artikler*, utvalg og forord ved Gordon Hølmebakk, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1986, s. 44

fungerer i det pågjeldende sosiale mønster. Dermed selvfølgelig ikke sagt at fravær/tilstedeværelse av autenticitet nødvendigvis er uten relevans i denne relasjon; Unnerbäck sier bare at verdien kan være tilstede selv om den materielle autenticiteten er svekket eller fraværende.

Hos Gottfried Kiesow får identitetsbegrepet en helt annen valør. Hans forsett er, med basis i to konkrete tilfeller, å undersøke om rekonstruerte objekter bevarer sin *identitet*, eller om det er tale om blott og bar *identifiserbarhet*. Kiesows identitetsbegrep har med identitet i betydningen *overensstemmelse* å gjøre, ikke kulturell identifikasjon som hos Unnerbäck. Han utleder det fra to aksiomer, hvorav det ene hentes fra matematisk logikk: Identitet betegner her fullstendig overensstemmelse, til forskjell fra likhet: Likhet består mellom numerisk adskilte gjenstander eller saksforhold, som overensstemmer i bestemte, men ikke alle aspekter. Kiesows andre aksiom er filosofen Leibniz' prinsipp om uskjnelighet, *principium identitatis indicernibilium*, som han utlegger dithen at alt virkelig er individuelt, og at en gjenstand bare kan være identisk med seg selv.⁵⁶ Kiesow utleder den påstand at kulturminner ikke er reproduerbare og går til grunne med det stoff de opprinnelig ble skapt av.⁵⁷

3.5.6. Kontinuitetsverdi

Et bymiljø som savner bygninger av vesentlig kulturhistorisk eller miljøskapende egenverdi kan likevel ofte ha *kontinuitetsverdi* gjennom å illustrere hvordan byen har vokst frem, blitt utviklet, nedslitt og reparert i generasjon etter generasjon. Bygninger og andre detaljer gir minner og assosiasjoner av skiftende slag til ulike generasjoner. Kontinuitetsverdien kan knapt gis en klar og objektiv avgrensning, betoner Unnerbäck. Likevel kan den i mange situasjoner være et avgjørende motiv for bevaring av en enkelt bygning. Et siste gjenværende hus i et fornyet område kan således – uten å ha noen vesentlig egenverdi – anses umistelig som den eneste kontakten med et nå helt forgangt miljø. Kontinuitetskriteriet kan også være relevant innenfor den enkelte bygning: For en flere ganger omgestaltet bygning kan man aksentuere spor som vitner om hvordan bygningen er blitt brukt av tidligere generasjoner.

Unnerbäck anser autenticiteten å være av underordnet betydning i bedømmelsen av kontinuitetsverdien. Dette tør forstås på samme måte som når han om identitetsverdien konstaterer at den ikke stiller *krav* om autenticitet, noe som knapt betyr annet enn at verdien kan opptre uberoende av en svekket eller fraværende autenticitet.

⁵⁶ «[...]daß alles Wirkliche individuell, das heißt voneinander unterschieden ist und ein Gegenstand nur mit sich selbst identisch sein kann.» (Kiesow, *op.cit.*, s. 113)

⁵⁷ Kiesow, *op.cit.* s. 113

3.5.7. Tradisjonsverdi

Bygninger eller plasser forbindes ofte med spesielle hendelser eller tradisjoner. Grand café har en utpreget tradisjonsverdi. Et gammelt industrianlegg med en lang, ubrutt produksjonshistorie likedan. Her behøver ikke verdien å ligge i den enkelte bygning, men i det faktum at en prosess eller virksomhet i lang tid har fungert som en samlende og styrende faktor i et miljø, som litt om litt har vokst frem, blitt endret og fornyet. Ofte blir tradisjonsverdien knyttet til en enkelt hendelse som er blitt utgangspunkt for f.eks. en folkebevegelse eller reform. Den kan også gjelde bygninger eller steder der en tradisjon holdes i hevd. I slike tilfeller er tradisjonsverdien nært forbundet med en symbolverdi.

Ekthet og urørthet kan bygge opp under tradisjonsopplevelsen, betoner Unnerbäck, likeså den pedagogiske tydeligheten og kapasiteten til å levendegjøre hva en tradisjon innebærer.

3.5.8. Symbolverdi

En bygning kan utgjøre et symbol – for et sted, en nasjon, en høyere verdi, et begrep eller en samfunnsfunksjon. I mange tilfeller er symbolfunksjonen intendent; bygningen er «programmert» med et budskap, det være seg makt, rikdom, innflytelse, etiske verdier, ideer, ideologier eller andre samfunnsfunksjoner. Slike intenderte symbolbygg taler ofte et tydelig språk. Ofte er symbolfunksjonen knyttet til en særlig fremtredende bygningsdel, men bygverket kan også som helhet utgjøre et symbol.

Men i andre tilfeller kan symbolfunksjonen ha kommet til senere; bygningen kan være blitt symbol for en spesiell hendelse, foreteelse eller idé – uten at det er til hinder for at bygningen allerede kan ha et intendent symbolinnhold. Slike sekundære symbolfunksjoner behøver ikke å være utfelt visuelt. Symbolske funksjoner, hva enten de er intensjonale eller tilkommet i ettertid, kan være nærmest tidløse, slik Unnerbäck fremhever Stockholms rådhusårn som det klassiske symbolet for Stockholm by og for Stockholm som Sveriges hovedstad (på tårn-kronen finner vi rikssymbolet *tre kronor*). Men symbolske funksjoner kan også være tidsavgrensede; symbolikken kan vaskes av ettersom tiden går og glemselen inntreffer. Dette tør være det nærmeste Unnerbäck kommer en erkjennelse av at verdiene ikke lar seg fikseres, men at de derimot endres med oss; som regel evolusjonært, men noen ganger også i brudd. Et nærliggende eksempel er Regjeringskvartalets høyblokk, som over natt kom til å symbolisere et folkestyre under attack, et folkestyre som rakrygget motstår attack, et skadeskutt folkestyre – eller hva vi nå synes vi ser i det.

4. Rekonstruksjoner

Det felt som i internasjonal konserveringsteori gjerne sammenfattes under begrepet «compensation»,¹ er rikt besådd med termer som betegner en serie helt eller delvis overlappende fenomener hvis formål er å avhjelpe et materielt fravær: Noe er blitt ødelagt, helt eller delvis, og dette søkes kompensert med mer eller mindre vidløftige inngrep. Et slikt begrep er *rekonstruksjon*. Et stort antall forfattere har gitt bud på disse begrepene, og nødvendigheten av en utgrensing i foreliggende sammenheng er påtrengende. Rekonstruksjoner avgrenses på flere måter: Mot restaurering synes grensedragningen betinget av ødeleggelsens omfang; mot mindre ambisiøse praksiser innenfor og utenfor konserveringsfeltet går skillelinjene primært langs grader av originaltroskap og vitenskapelighet. Når disse avgrensningene er gjort, synes fenomenet man sitter igjen med å sorteres etter metode og hensikt.

I følgende kapittel er det min ambisjon å gjennomføre disse avgrensningene, for så å gi et kortfattet utblikk over det utkrystalliserte fenomenets historie. I beskrivelsen av dagens situasjon vil jeg vise under hvilke betingelser de internasjonale chartrene åpner for rekonstruksjoner, og sammenholde dette med fenomenets faktiske omfang og faglige approbasjon. Dette munner ut i en drøftelse av den tilsynelatende diskrepans mellom anerkjennelse og fordømmelse som rekonstruksjonen synes utspent mellom – betegnende for fagets ambivalente holdning til materiell autentisitet.

4.1. DEFINISJONER

4.1.1. Grensedragningen mot restaurering

Begrepet *rekonstruksjon*, brukt i forbindelse med kulturminner, er nært forbundet med det sentrale kulturminnebegrepet *restaurering*. Alliansen

¹ Jeg låner begrepet fra arkitekturhistorikeren, professor Frank G. Matero, som skriver: «In modern conservation practice, the term 'compensation' is now used to include all aspects of intervention designed to address visual and structural reintegration resulting from material loss.» (Frank G. Matero, «Loss, Compensation and Authenticity in Architectural Conservation», *Journal of Architectural Conservation* 12, nr. 1 (2006), s. 71

synes historisk betinget. Rekonstruksjonsbegrepet etableres ikke før på 1900-tallet, før denne tid er det inneholdt i restaureringsbegrepet: I sin innflytelsesrike *Dictionary of the English Language* fra 1755 definerte Samuel Johnson *restoration* som *the act of replacing in a former state. To give back what has been lost or taken away* – med andre ord en definisjon som tydelig også omfatter rekonstruksjonsbestrebelse.² Denne definisjonen var stadig operativ 150 år senere, f.eks. hevder Murray i sin *Oxford English Dictionary* («R»-bindet publisert 1903-05) at *restore* er å forstå som «To give back, to make return» og som tredje av ni betydninger: «to build up again» og «to bring back to original state». Murray konstaterer at i betydningen «to build up again» er begrepet kjent tilbake til middelalderen, også på fransk.³

Viollet-le-Ducs definisjon av *restoration* går til kjernen i datidens forståelse av restaureringsbegrepet: «Restaurer un edifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.»⁴ 1800-tallsarbeider vi idag ville kalle spekulative rekonstruksjoner eller pastisjer, som Viollet-le-Ducs Carcassonne, ble i sin samtid omtalt som «restorations». En analog forståelse – om enn med motsatt fortegn hva angår anseelse – gjenfinnes i Ruskins fordømmelser av datidens praksis.⁵

I 1905 karakteriserte den tyske kunsthistorikeren Georg Dehio situasjonen slik:

Der Historismus des 19. Jahrhunderts hat aber außer seiner echten Tochter, der Denkmalpflege, auch ein illegitimes Kind gezeugt, das Restaurationswesen. Sie werden oft miteinander verwechselt und sind doch Antipoden. Die Denkmalpflege will Bestehendes erhalten, *die Restauration will Nichtbestehendes wiederherstellen.* [min uth.]. Der Unterschied ist durchschlagend. Auf der einen Seite, die vielleicht verkürzte, verblaßte Wirklichkeit, aber immer Wirklichkeit – auf der andern die Fiktion. Hier wie überall hat die Romantik den gesunden Sinn des konservativen Prinzips verfälscht. Man kann eben nur konservieren was noch ist – «was vergangen, kehrt nicht wieder.»⁶

Ved inngangen til det 20. århundre var altså skillet mellom konservering og restaurering tydelig etablert. Den praksis som idag ville fanges opp av vårt rekonstruksjonsbegrep, synes derimot ennå å omfattes av

² Sitert etter Stephan Tschudi-Madsen, *Restoration and anti-restoration : a study in English restoration philosophy* (2. utg.), Oslo, Universitetsforlaget, 1976, s. 15

³ *Ibid.*

⁴ Eugène Viollet-le-Duc, «Restauration», *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du XIe au XIXe siècle*, vol. VIII, 1866, s. 14

⁵ Jfr. særlig utfallene i kapitlet «The Lamp of Memory» i *The Seven Lamps of Architecture*.

⁶ Georg Dehio, «Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert : Feste der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Straßburg, den 27. Januar 1905», i: Georg Dehio (red.), *Kunsthistorische Aufsätze*, München/Berlin, R. Oldenbourg, 1914, s. 274

restaureringsbegrepet – Dehios påstand om at restaureringens siktemål er å tilbakestille det ikke-eksisterende, peker tydelig i denne retning (jfr. også note 39). Først senere synes denne praksis å utfelles under et eget begrep, rekonstruksjon. Og ennå idag er skillet mellom disse to begrepene alt annet enn avklart. Burra-charteret definerer f.eks. tre nivåer av reparasjon for kulturminneobjekter: *konservering* (preservation), *restaurering* og *rekonstruksjon* – men definisjonene er problematiske. Rekonstruksjon defineres slik (§ 1.8): « Reconstruction means returning a place to a known earlier state and is distinguished from restoration by the introduction of new material.»⁷

Charteret lar *addisjon av nytt materiale* markere grenseoppgangen mellom restaurering og rekonstruksjon: Der sistnevnte innfører nye materialer i det som måtte være levnet av en eksisterende struktur, vil en restaurering kun utbedre eksisterende materiale, uten at noe nytt tilføyes. Sondringen synes lite operasjonell: Det ligger i sakens natur at enhver istandsettelse vil medføre at nytt materiale innføres i et visst omfang, uten at tiltaket dermed har karakter av rekonstruksjon. Man kan vanskelig restaurere f.eks. en pusset teglmur uten å supplere gammel murpuss, kanskje erstatte nedbrutt teglsten, osv.⁸

Fremfor å forsøke å etablere en absolutt grense mellom begrepene restaurering og rekonstruksjon, bør man antagelig heller akseptere at denne grensen *er* flytende, at det eksisterer et «grey area where restoration and reconstruction touch and overlap».⁹ Allikevel kan man forsøke å avklare hvor man befinner seg på fast grunn, og hvor det definitivt flyter.

En tentativ, norsk definisjon av restaurering lyder: «hel eller delvis tilbakeføring til en tidligere tilstand».¹⁰ Slik forstått forutsetter begrepet dermed et objekt som ihvertfall *delvis* eksisterer. Like åpenbar er begrensningen som ligger i Venezia-charterets artikkel 9: «[Restoration] must stop at the point where conjecture begins.»¹¹ Restaureringsbegrepet har dermed en dobbel forutsetning: (1) objektets i det minste partielle eksistens og (2) tilstrekkelig kunnskap om originalens fysiske beskaffenhet. Under ihvertfall to situasjoner vil restaureringsbegrepet følgelig *ikke* ha anvendelse:

⁷ <http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>, lest 11. mai 2014

⁸ Dessuten synes sondringen å underslå at *restoration* begrepshistorisk konnoterer i retning av *addisjon*: I sin *Dictionary of the English Language* fra 1755 definerte Samuel Johnson «restoration» som «the act of replacing in a former state. To give back what has been lost or taken away».

⁹ Leo Schmidt, «Between Restoration and Reconstruction», *Proceedings of the First International Symposium on the Future of Restoration*, Delft University of Technology, 2001, s. 145

¹⁰ Liv Hilde Boe *et al.*, *Ord for ord : rapport om bruk av begreper innen kulturminnevernet*, Oslo, Fortidsminneforeningen, 1981, s. 28f

¹¹ Som forfatterne av rapporten *Ord for ord* påpeker vil elementet av gjetning uansett være tilstede, ettersom restaureringens utgangspunkt alltid vil være en annen tilstand enn den opprinnelige, hva enten det skyldes forfall eller tidligere endring. En tidligere tilstand vil aldri helt ut kunne gjenskapes, og restaurering vil derfor egentlig være et uoppnåelig mål. Forfatterne foreslår at termen *rekonstruksjon* reserveres for tilbakeføring til en *formodet* tilstand, og at det ikke trekkes noe skarpt skille mellom restaurering og rekonstruksjon. (*Ibid.*)

(1) dersom originalen er så fragmentert/ødelagt at dens bestanddeler overhodet ikke kan restaureres – f.eks. broen i Mostar, og/eller (2) dersom kunnskapen om objektets opprinnelige tilstand er ufullstendig – f.eks. Nidarosdomen.

Er det dermed slik at rekonstruksjonsbegrepet trer isteden i disse to situasjonene? Definitivt i situasjon (1), hvor det har sin nøkkelanvendelse. Derimot er det ikke like åpenbart at rekonstruksjonsbegrepet er egnet til å aksle situasjon (2), noe jeg kommer tilbake til i følgende avsnitt.

4.1.2. Grensedragning mot andre praksiser

For Georg Mörsch, professor emeritus i kulturminnevern (*Denkmalpflege*) ved ETH i Zürich, er kravet om *vitenskapelighet* uomgjengelig. Hans forslag til definisjon av «rekonstruksjon» lyder: «wissenschaftliche Methode der Quellenausbeute zur Neuherstellung untergegangener Dinge, unabhängig von der Zeit, die seither verstrichen ist».¹² Kravet synes å utelukke rekonstruksjoner fra tiden før profesjonaliseringen av konserveringsfeltet. Det reduserer i praksis tilblivelseshorisonten for rekonstruksjoner til perioden som punktvis begynner omkring 1810 og løper frem til vår egen tid. Det behøver ikke å føre galt avsted, for det vi idag ville kalle originaltro rekonstruksjoner synes å ha vært sjeldne forut for fremveksten av det vitenskapelige restaureringsideal.¹³ Når Sixtus IV vant det honorære tilnavn *Restaurator Urbis* under sitt pontifikat (1471–84), var det ikke fordi han bragte monumentene tilbake til opprinnelig skikkelse. Tvert imot lot han dem ombygge, utvide og forandre til å fylle nye funksjoner og imøtekomme tidens smak. For å ta et hjemlig eksempel ble samme formel fulgt etter brannen på Fredriksten festning i 1826.

Den tyske kunsthistorikeren, dr. Michael Petzet hevder at gjenoppbygginger av ødelagte monumenter i fjernere fortid allikevel sjelden tok form av helt nye begynnelse: Av ressurstilgangs-drevet nøydsomhet bygget man gjerne videre på det som var tilbake, noe som bidro til en «rekonstruktiv» tilnærming. Petzet nevner spesielt katedralen i Orleans, som langt på vei ble ødelagt under den annen hugenottkrig, for så å

¹² Georg Mörsch, *Aufgeklärter Widerstand. Das Denkmal als Frage und Aufgabe*. Basel, Boston, Berlin; Birkhäuser Verlag, 1989, s. 97ff. Vi legger merke til at Mörsch ikke ser på tiden som er gått siden ødeleggelsen som avgjørende for rekonstruksjonens legitimitet. Dette i motsetning til bl.a. Manfred Fischer, som gjør det til et poeng at ødeleggelsen ikke må ligge for langt tilbake i tid. (Manfred Fischer, «Rekonstruktionen – Ein geschichtlicher Rückblick», i: *Rekonstruktion in der Denkmalpflege*, Bonn: Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz 1998, s. 14.) Eva-Maria Seng bygger videre på dette. («Rekonstruktionen von Kontinuität zwischen 1600 und 1800: überbrückung der durch Politik, Religion und Krieg verursachten Zäsuren», i: Winfried Nerdinger et al. (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, s. 79)

¹³ Jfr. f.eks. den tyske arkitekturhistorikeren Heinrich Magirius: «So sind Rekonstruktionen im heutigen Sinne im 19. Jahrhundert [og tidligere] außerordentlich selten und vor allem da anzutreffen, wo überlieferte Pläne Anhaltspunkte boten, wie im Falle des Kölner Domes [...]». (Heinrich Magirius, «Rekonstruktion in der Denkmalpflege», i: Nerdinger et al. (red.), s. 149)

gjenoppbygges på 1600- og 1700-tallet i gotisk stil.¹⁴ Eva Marie Seng bringer inn en serie eksempler fra perioden 1600–1800, som alle viderefører det delvis bestående forgjengerbyggets stilistiske hovedprinsipp: Det foreliggende brukes som avsett for en gjenoppbygging, ved at tilbakeblevne deler blir til repetitive elementer i nybygget, ved at spolier inkorporeres eller ved at riss og planer delvis legges til grunn. Noen egentlig forpliktelse overfor originalen kan imidlertid ikke spores, hverken som form eller stoff.¹⁵

Hvor vitenskapelighetskravet oppstiller en grense for rekonstruksjonen, er igjen utydelig. En vesentlig dimensjon ved kravet vil selvfølgelig være en fordring om dokumentasjon. Det ligger i sakens natur at en rekonstruksjon *alltid* vil innebære en tolkning av dokumentasjonstilfanget, ettersom beskrivelser, fotografier og oppmålinger aldri vil kunne gi den hele og fulle informasjon om originalen. Klare yttertilfeller vil på den ene siden omfatte buddha-staturen i Bamiyam som bare kjennes fra en 600-talls skildring, på den andre siden en laserscannet, røntgenfotografert og veldokumentert stavkirke.¹⁶ Et eller annet sted mellom disse ytterligheter går det en grense for når en rekonstruksjon kan gis vitenskapelig approbasjon, uten at den kan fastlegges generelt. Men vi kan antyde at en rekonstruksjon kan være mere spekulativ enn en restaurering, og fortsatt passere som vitenskapelig – vitenskapelighetskravet påhviler først og fremst metodekravet, noe jeg kommer tilbake til under 4.1.3.

Det synes naturlig å se på rekonstruksjonen som et særtilfelle av fenomenet *etterligning* i arkitekturen. Et skille går mellom etterligninger av eksisterende og tapte originaler: Mens det faller naturlig å bruke begreper som *replikk* (*replika*) og *kopi* om de førstnevnte, påkaller sistnevnte situasjon begreper som *rekonstruksjon*¹⁷ og *gjenskapning*. Allikevel er det ikke

¹⁴ Michael Petzet, «Principles of Conservation. An Introduction to the International Charters for Conservation and Restoration 40 Years after the Venice Charter», *Monuments and Sites*, 2004, nr. 1, s. 36. Under de franske religionskrigene i 1562 og -68 ble Orléans inntatt av hugenottene, og byens kirker ble systematisk ødelagt. I 1568 ble katedralen Sainte-Croix nesten totalt ødelagt, ved hjelp av sprengladninger og hestespann. Bare kapellene rundt koret og hovedskipets to første travéer ble stående. 30 år senere fant Henrik IV at det å la gjenreise en kirke ødelagt av hugenottene ville være en tydelig demonstrasjon av oppriktigheten i hans konvertering til katolisismen, samtidig som kirken ville bli et symbol på den religiøse og politiske fred som hadde inntruffet under hans herredømme. Ved å gjøre den til kroningskirke ville kirken også tjene som et samlende nasjonalt symbol. I 1599 forsikret han at kirken skulle gjenreises i sin fordums prakt: «J'ai résolu de rendre à l'église de Sainte-Croix son ancienne splendeur.» Det som over to århundrer kom til utførelse (ferdigstillelsen ble markert i 1829), var imidlertid en fri tolkning av gotisk byggeri, ikke en egentlig originaltro rekonstruksjon. (Eva-Maria Seng, «Kathedrale Sainte-Croix, Orléans, Frankreich» [katalogoppslag], i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, s. 225f)

¹⁵ Eva-Maria Seng, «Rekonstruktionen von Kontinuität zwischen 1600 und 1800: überbrückung der durch Politik, Religion und Krieg verursachten Zäsuren», i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, ss. 78–95.

¹⁶ Disse i kulturminnesammenheng relativt nye registreringsmetodene gir de kvalitativt beste oppmålingsresultatene. Laserscanning resulterer i et datasett bestående av en tredimensjonal koordinatfestet punktsky, som rommer svært mange og presise måledata. Røntgenfotografering er en ikke-destruktiv metode til å få kunnskap om skjulte elementer og strukturer i en konstruksjon. (Mille Stein, Lars Gustavsen og Barbro Wedvik, «Laserskanning og røntgenfoto: Hvordan brukes det i verneverdige trebygninger?» *Fortidsminneforeningens årbok* 165 (2011), ss. 105–116)

¹⁷ At en rekonstruksjon forholder seg til en forsvunnet/ødelagt original fremgår både hos Mörsch (*op.cit.*) og av William W. Buchers *Dictionary of Building Preservation* (New York, Wiley Preservation Press, 1996): Iflg. sistnevnte er *reconstruction* å forstå som «The process of *duplicating* [min uth.] the original materials, form

åpenbart hvor begrepene hører hjemme. Michael Petzet plasserer eksplisitt replikken i den første kategorien. Han definerer en replikk som en kopi av en eksisterende original eller av en annen replikk.¹⁸ Den norske arkitekten, dr.ing. Jørgen Jensenius, presiserer ytterligere noen betingelser, nemlig at replikken lages på samme måte som originalen og bare skiller seg uvesentlig fra denne. Materialenes overflater og mål skal etterlignes.¹⁹ Noe svakere krav stilles til en *kopi*: Den skal hovedsakelig gi samme informasjonen som originalen, men produksjonen styres av en avveining av hvilke informasjonen som er relevante. Det enkelte element skal være rekonstruert på grunnlag av de oppsluttende elementers mål, og/eller ut fra deler av det opprinnelige elementet. Overflateinformasjon og patina vil mangle. (Antitetisk må vi anta at replikken stiller krav om at alle originalens bruksspør må gjenskapes.) Jensenius tar ikke stilling til om kopien forutsetter originalens eksistens, men dette synes klart om man sjeler til ordets anvendelse i billedkunsten, hvor denne forutsetningen er åpenbar. Det gjør også ordet *duplikat*: Duplikatet stiller ifølge Jensenius mindre krav til nøyaktighet, men vil likevel ha en funksjonell likhet med originalen. Overflateinformasjon, patina og en del av målene vil kunne avvike fra originalen.²⁰ En *parafrase* blir resultatet der man mangler opplysninger om både form og mål. Parafrasen vil gjerne ta utgangspunkt i bygninger man mener har tilsvarende løsninger, og synes dermed å korrespondere med kategorien *parallellførende* rekonstruksjon nedenfor.²¹

Foruten rekonstruksjonsbegrepet har Bucher ytterligere en term som Jensenius ikke bruker, nemlig *reproduction*:

A modern product that duplicates a document; may be an exact copy, or an adaptation with a different size, material or production method. *Also known as replica.* [min uth.]

and appearance of a *vanished* [min uth.] building or structure at a particular historical moment based on historical research; most often used at the original site; may be constructed using traditional and/or modern construction methods.»

¹⁸ Petzet, *op.cit.*, s. 15.

¹⁹ Jørgen Jensenius, «Problemstillinger», www.stavkirke.org, lest 19. mars 2008. Bucher (*op.cit.*) angir to definisjoner av *replica*: «1. An exact copy of an original, especially by the original artist or craftsman. 2. (20th c) Any copy or reproduction, including one produced by reconstruction [min uth.]; may involve a building element or an entire building.» Det synes altså å være tilnærmet sammenfall mellom Buchers første definisjon av replika og den Jensenius anfører, idet begge stiller strenge krav til nøyaktighet. Buchers andre definisjon synes å være utkommet av at begrepet er kommet ut av fagfolkens hender og satt i alminnelig omløp. Ytterligere et definisjonsforsøk finner man i nettleksikonet Wikipedia, der replikken betegnes som rekonstruksjon i sin mest ekstreme form, nemlig der den erstatter en fullstendig ødelagt bygning. (wikipedia: *Reconstruction (architecture)*, lest 6. nov. 2008)

²⁰ Det kan være grunn til å trekke i tvil bruken av begrepet *duplikat* i forbindelse med gjenstander, all den tid praksis synes å knytte det til dokumenter: *Norsk riksmålsordbok* forstår med *duplisere* å «utferdige (et dokument, en skrivelse) i to eksemplarer; ta duplikat av; mangfoldiggjøre (et skriftstykke, en tegning ell. lign.)», og duplikat følgerlig som et «likelydende avskrift; gjenpart (som regel underskrevet av utstederen av originaldokumentet)».

²¹ Ytterligere en kategori bør nevnes: *pastisjen*. Bucher (*op.cit.*) definerer dette som «Architecture [...] that copies the style of another designer or historical style.» Her er det altså ikke et konkret monument som kopieres, men stilen det representerer. Pastisjen står dermed originalen enda fjernere enn adaptasjonen eller Jensenius' *parafrase*, nærmest som en fri tolkning av en tapt eller eksisterende original.

For Bucher kan altså reproduksjon og replika brukes som synonymer, og begge begrepene kan konnotere både til en eksakt kopi og til en som avviker fra originalen både i størrelse, materialbruk og produksjonsmetode, en såkalt *adaptation* (adapsjon/adaptasjon). Som eget oppslagsord defineres *adaptation* slik: «A modern product, such as a lightning fixture, that has the general appearance of the original but is not an exact copy.» Her er Bucher upresis: alle kategoriene betegner *modern products*, i den forstand at de viser til gjenstander som er blitt til i nyere tid. Denne kategorien skulle dermed være uegnet som sontring. *Exact copy* rommer en innebygget selvmotsigelse dersom man forstår *copy* på samme måte som Jensenius: En replika er tautologisk eksakt, mens kopien vil være mere av en tilnærming.

Som vi ser har de mange subkategoriene av etterlignings-fenomenet begrenset presisjon og dermed nytteverdi: Forståelsene savner konsensus, og de vil derfor uansett være uanvendelige som presise kategorier. Var de presise, ville en karakteristikk som *exact copy* umiddelbart vært erkjent som en tautologi, evt. en selvmotsigelse.

At heller ikke forfatterne av autoritative dokumenter evner å utvikle en konsistent begrepsbruk, fremgår bl.a. av *The Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage*. Her defineres rekonstruksjon som «the evocation, interpretation, *restoration* [min uth.] or replication of a previous form.»²² Ved å subsumere restaurering under rekonstruksjonsbegrepet underslår charteret at restaurering og rekonstruksjon er to ulike prosesser, om enn med en uklar grenseoppgang. Begrepsbruken blir også vag om man ser den i lys av dette charterets anliggende, som er å etablere et redskap til å bekjempe en tiltagende tendens til rekonstruksjoner av svært lav kvalitet i tidligere østblokkland. Som vist betegner begrepene restaurering og replikering normalt prosesser som forutsetter stor grad av originaltroskap, mens de mere uetterrettelige etterligninger – som charteret retter seg mot – ligger helt i den andre enden av skalaen.

På engelsk har rekonstruksjonsbegrepet også et grensesnitt mot begrepene *rebuilding* eller *recovery*. Ordet brukes tidvis synonymt med disse begrepene, som synes å favne alle oppgaver forbundet med det å bringe et samfunn på fote igjen; helbrede det, etter en krig eller katastrofe. (Men også mere spesifikt om rehabilitering av bygningsmasse og infrastruktur – uavhengig av i hvilken grad denne rehabiliteringen er styrt av pretensjoner om *gjenskaping*.²³) Helbredelsesaspektet skal vi komme tilbake til under 4.1.4;

²² Herb Stovel, «The Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage : Riga, Latvia, October 2000», *Conservation and Management of Archaeological Sites* 4 (2001), s. 244 (note 1).

²³ Man vil f.eks. ut fra tittelen på et temanummer av *Rassegna* fra 1993: «The Reconstruction in Europe after World War II», lett tenke at det omtaler rekonstruksjoner i «vår» forstand, men nummeret tematiserer dette i svært liten grad. Ordet «rebuilding», korresponderende til vårt «gjenoppbygging», ville nok her vært mere

her skal bare konstateres at *reconstruction* tidvis brukes om en helt annen praksis.

4.1.3. Kategorisering utifra metode

Vi har nå innført et overgripende metodekrav om vitenskapelighet, som både virker periodeavgrensende og kvalitativt definerende. Videre har vi utgrenset rekonstruksjonen fra tilgrensende fenomener som kopi, replika og parafase, og vi har konstatert den glidende overgang mot restaurering. Vender vi nå tilbake til Mörsch' vitenskapelighetskrav og dets iboende fordring om dokumentasjon, ligger det nær å hevde at en rekonstruksjon kan være *metodisk* vitenskapelig selv om dokumentasjonen er sparsom.

Mörsch sonderer mellom tre rekonstruksjonsmetoder: originaltro, parallellførende (*nachempfundene*) og fortolkende. I første tilfelle blir byggverket gjenskapt etter inngående studier av et rikholdig dokumentasjonstilfang, om mulig med samme materialer og metoder som originalen. Om mulig blir eksisterende bygningsdeler inkorporert i den nye strukturen (*anastylosis*). Et prominent eksempel er Frauenkirche i Dresden (jfr. kap. 5). Denne typen rekonstruksjon anvendes fremfor alt der kulturhistorisk vesentlige byggverk er gått tapt. Ved en parallellførende rekonstruksjon mangler man såvidt mye dokumentasjon at kravet om originaltroskap ikke kan oppfylles. Dette var f.eks. tilfelle da Nidarosdomen skulle gjenreises.²⁴ Metoden har sin anvendelse f.eks. når man kun har fasadeplaner og fotografier av et ødelagt bygg, og resten av informasjonen må fremskaffes gjennom analogier til lignende objekter fra samme tid. En fortolkende rekonstruksjon sikter mot å gjengi originalens karakter eller helhetsvirkning, uten å forsøke å gjenskape den minutiøst. Et eksempel er *Prinzpalmarkt* i Münster, hvor gavlene ble nyttegnet etter krigen, men helhetsinntrykket av markedet består.²⁵

dekkende for det faktiske innhold. Å reservere ord som *rebuilding* eller *recovery* der pretensjoner om gjenskapning er fraværende, ville holdt situasjonene klarere fra hverandre. Michael Petzets forståelse av «rebuilding» peker klart i denne retning: «The term “rebuilding” does not include the necessity to approximate the appearance of the lost original.» (Michael Petzet, *Grundsätze der Denkmalpflege / Principles of monument conservation / Principes de la Conservation des Monuments Historiques*, München, ICOMOS Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland, 1992, s. 33) Også på tysk brukes det termer som gir misvisende assosiasjoner: *Wiederaufbau* (gjenoppbygging) brukes såvel om gjenskapninger av ødelagte bygg i sin opprinnelige gestalt, som om nybygg. Denne dobbeltydigheten ble angivelig bevisst innarbeidet etter annen verdenskrig: Nesten gjennomgående ble det snakket om *Wiederaufbau* snarere enn om *Neubeu*, for å kunne erklære byenes nye bebyggelse som en form for gjenerobring. ([s.n.], «Glossar zum Themenfeld Rekonstruktion», i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, s. 479). Det kan også nevnes at *Reko[nstruktion]-Wohnungen* i det tidligere DDR er en vanlig betegnelse på *renoverte* og *moderniserte* eldre leiligheter. [http://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Rekonstruktion_\(Architektur\)#.E2.80.9ERekonstruktion.E2.80.9C_in_der_DDR](http://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Rekonstruktion_(Architektur)#.E2.80.9ERekonstruktion.E2.80.9C_in_der_DDR), lest 15. okt. 2008.

²⁴ Spesielt utfordrende var vestfronten, hvor det fantes få holdepunkter for rekonstruksjon. Resultatet ble en skjermfront med rosevindu og høye tårn, etter parallellføringer til samtidige franske katedraler. (Gunnar Danbolt, *Nidarosdomen, fra Kristkirke til nasjonalmonument*, Oslo, Andresen og Butenschøn, 1997)

²⁵ Denne metoden støtter seg på restaureringsprinsippet om nøytral retusjering: Lakuner i originalen skal være slik retusjert/utbedret at man ikke lett oppdager dem ved første blick, men et trenet øye som søker videre skal likevel kunne sondre mellom originalmateriale og tilføysler. Hensikten er å gjenskape helhetsinntrykket uten

Vitenskapelighetskravet hos Mörsch har også andre dimensjoner: Kravet må anses fraveket dersom rekonstruksjonen avviker mere fra originalen enn metoden forutsetter (forutsetningene vil naturlig nok variere med metoden). Mere uklart er det om en metode som *ikke* forutsetter sammenstilling av alle de mer enn 100.000 små bitene som Cimabues takmalerier i San Francesco-basilikaen bestod av etter jordskjelvet, vil avvises som uvitenskapelig.²⁶ Forutsetter kravet om vitenskapelighet en kompromissløs ivaretagelse av opprinnelig substans (Assissi, Bamiyan), eller kan vitenskapeligheten like gjerne investeres i å fremskaffe en håndverksmessig fullgyldig kopi (f.eks. broen i Mostar)? Autoritative dokumenter gir få holdepunkter i dette spørsmålet, men praksis er ganske talende: Forslag om å rekonstruere Buddha-statuen i Bamiyan som nyuthugninger blir avvist av ICOMOS, som fastholder at en rekonstruksjon i størst mulig grad skal gjenbruke det fragmenterte steinmaterialet.²⁷ Tilsvarende praksis kjennes også fra Norge.²⁸

4.1.4. Kategorisering utifra hensikt

Jeg har nevnt at rekonstruksjonsbegrepet på engelsk tidvis overlapper med begreper forbundet med det å *helbrede* et samfunn etter krig eller katastrofe. Mens vi så langt har sondret mellom rekonstruksjoners ulike *metoder*, nærmer vi oss ved å samle disse to betydningene, gjenskapningen og helbredelsen, en kategori innenfor en annen type sortering, nemlig en som sonderer mellom ulike rekonstruksjoners *hensikt*. Denne sorteringen tar følgen av den betydelige avstand mellom f.eks. en rekonstruksjon av den tredje Gokstadbåten,²⁹ en av Lyndon B. Johnsons kontor³⁰ og en av den gamle

at det samtidig oppstår en forestilling om at man står overfor et replikat. Originalmaterialets dokumentariske verdi privilegieres, men uten noen sterk devaluering av den kunstneriske helhetsvirkning.

²⁶ 26. september 1997 forårsaket flere kraftige jordskjelv store kulturminneødeleggelser i Assissi, bl.a. de nevnte hvelvmaleriene. Alt som kunne reddes av fragmenter ble omhyggelig sortert og bragt tilbake på plass, mer enn 20 meter over gulvnivå. (Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary theory of conservation*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005, s. 85f)

²⁷ «UNESCO advisers insist that any work on the site must conform to modern archaeological standards, which means no copies, and none of the damage to what is left of the site that would undoubtedly accompany the installation of a replica Buddha. It is a question of authenticity, says [Christian] Manhart. “We have to conserve the historical evidence, and the dynamiting of the Buddhas is now part of their history.”» (Peter Ford, «UN, Afghans spar over statues ruined by Taliban», *The Christian Science Monitor*, 8. nov. 2002. <http://www.csmonitor.com/2002/1108/p07s01-wosc.html>, lest 15. des. 2010)

²⁸ Særlig kjent er beslutningen om restaurering av Hugo Lous Mohrs takmalerier i Oslo domkirke. Maleriene, utført mellom 1936 og 1950, faller ned i biter pga. feilaktig materialanvendelse ved utførelsen. En tradisjonell konservering vil koste 35–50 millioner 2004-kroner, vil båndlegge 40–50 konservator-årsverk og kan knapt garanteres holdbar for en tidshorisonst utover 50 år. («Kostbar sparkeltabbe», *Aftenposten*, morgen, 4. des. 2006) En vesentlig rimeligere og teknisk mere forsvarlig løsning ville vært å rekonstruere maleriene på ny og sikker grundering (etter forutgående fjerning av opprinnelige malerier).

²⁹ *Gokstadbåtprosjektet* eksemplifiserer hvordan rekonstruksjoner (i dette tilfelle basert på en samling arkeologiske fragmenter; båten ble knust før den ble lagt i haugen der den ble funnet sammen med Gokstadskipet og to lignende småbåter) kan være selve midlet til forøket kunnskap. Prosjektleder Terje Planke ser en parallell i relasjonene mellom gjenstand, handling og intensjon og mellom språk, tekst og mening, med andre ord en analogi mellom en rekonstruksjonsprosess og en hermeneutisk tekstforståelse. Måten fragmentene settes sammen på vil være avgjørende for båtens egenskaper. De kan ha utgjort en båt laget for å gli lett gjennom vannet, men også en som primært har hatt god lasteevne. Båten kan ha vært beregnet på havseilas eller skjermet kystseilas. For å prøve ut forskjellige teorier vil prosjektet lage to rekonstruksjoner eller «hypoteser i eik» – av den siste Gokstadbåten – begge like sannsynlige. Båtbyggerens intensjon blir den ukjente determinant; materialet gir rom for å postulere flere antagelser om hva den kan ha vært. Slik blir tvilen

bybroen i Mostar (jfr. kap. 6). Førstnevnte vil ha til hensikt å øke vår kunnskap om originalens konstruksjon, egenskaper og forutsetninger;³¹ kontoret tjener primært et pedagogisk siktemål, mens broen fremfor alt vil være ledd i en kulturell helingsprosess. Ut fra disse eksemplene kan det altså sondres mellom vitenskapelige, pedagogiske og helbredende siktemål. Det ene behøver ikke å utelukke det annet; en gevinst ved rekonstruksjonen av broen i Mostar var at arbeidet øket kunnskapen om broens konstruksjon, byggemetode etc., og byggingen hadde selvfølgelig også en pedagogisk effekt. Allikevel var den pedagogiske såvel som den vitenskapelige effekt underordnet ambisjonen om å fylle et fysisk, kulturelt og emosjonelt tomrom.

Katalogen fra utstillingen *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte* sorterer sin omfattende eksempelsamling utifra nettopp hensikt.³² Kategoriene er imidlertid langt flere enn de ovenfor antydede:

1. Rekonstruktion des «authentischen Geistes» und rituelle Wiederholung
2. Rekonstruktion am heiligen Ort – religiöse und architektonische Kontinuität
3. Rekonstruktion aus nationalen, politischen und dynastischen Gründen
4. Rekonstruktion von Bildern und Symbolen einer Stadt
5. Rekonstruktion zur Wiederherstellung der Einheit eines Ensembles oder zur Wiedergewinnung eines Raumes
6. Rekonstruktion als Antikenrezeption – von der Zeichnung zur Animation
7. Archäologische Rekonstruktion
8. Rekonstruktion zur Erinnerung an Personen und Ereignisse
9. Rekonstruktion für Freizeit und Konsum

Hensiktsmessigheten av denne kategoriseringen kan diskuteres. F.eks. er to av rekonstruksjonene vi skal se nærmere på i påfølgende kapitler, Frauenkirche og Stari Most, i den tyske katalogen begge henført under kategori 4, men kunne kanskje like gjerne vært anbragt i kategori 2, 3 eller 5. Siktemålet – og gevinsten – ved rekonstruksjonene favner utvilsomt videre enn bare å reetablere et bybilde.

ved materialet synliggjort; fortolkningstilfanget materialisert. Samtidig tydeliggjøres at «moderskipet» slik det står på museet – en gang for alle satt sammen av en stor mengde fragmenter – sementerer én av flere mulige fortolkninger av funnmaterialet. (<http://www.intermedia.uio.no/display/gokstad/Gokstadbatprosjektet>, lest 15. jan. 2011)

³⁰ Rekonstruksjonen av Lyndon B. Johnsons kontor figurerer som et av mange eksempler i Umberto Ecos utlegning av amerikansk hang til reproduksjoner. (Umberto Eco, *Faith in fakes : travels in hyperreality*, London, Vintage, 1998)

³¹ Denne rekonstruksjonen er vitenskapelig både hva gjelder metode og hensikt; den overholder vitenskapelige metodekrav samtidig som dens primære hensikt er å utøke vår viten.

³² Winfried Nerdinger *et al.* (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010

4.2. IMPLIKASJONER

Ovenfor er antydnet noen rammer for hvordan rekonstruksjonsbegrepet kan utgrenses og underdeles. Fremforalt tydeliggjør det behovet for å ta klare valg når fenomenet skal tematiseres, ikke minst når det skal *historiseres*: At rekonstruksjonens historie kan gjøres vidtfavnende, tydeliggjøres av nettopp nevnte utstillingskatalog. Her fremvises rekonstruksjoner i arkitekturen som et nær sagt transhistorisk, kulturelt universelt fenomen, med tidlige manifestasjoner i antikken.³³ Rekonstruksjonshistorien kan imidlertid også reduseres til en relativt avgrenset fremstilling, om man oppstiller strenge krav til objektene som danner materiale for historiseringen. Jeg velger å samle foreliggende fremstilling omkring objektene som befinner seg i skjæringsflaten mellom metodisk vitenskapelighet og et siktemål om heling. Innenfor denne avgrensningen igjen er det naturlig å sondre mellom rekonstruksjoner som responderer på hhv. overlagte og naturlige ødeleggelse. Det er innenfor den førstnevnte kategori jeg har valgt mine caser, og det er her jeg tror man finner rekonstruksjoner som er mest interessante for kulturminnevernet – av årsaker jeg skal komme tilbake til.

Spørsmålet om originaltroskap kan være mer eller mindre relevant. Relevant dersom man legger til grunn at en rekonstruksjon uansett nøyaktighetsgrad reflekterer et genuint savn etter en tapt helhet; mindre relevant dersom man anser en uetterrettelig rekonstruksjon å hvile på et annet eller snevrere motivasjonsgrunnlag.³⁴ Generelt synes det naturlig å anta en korrelasjon mellom styrken i ønsket om gjenreisning og rekonstruksjonens omhyggelighet: Med høyere grad av omhu øker sannsynligheten for at det foreligger et ektefølt savn etter den tapte original. Samtidig øker sannsynligheten for at rekonstruksjonen også har det offisielle samfunns godkjenning, allerede fordi gode rekonstruksjoner er så ressurskrevende at de ofte ikke lar seg gjennomføre på privat/NGO-basis.³⁵ Det er imidlertid ingen grunn til å betvile at også en pastisj, og for den del et helt annet

³³ Om de tidligste nedslag, jfr. spesielt Ortwin Dally, «Rekonstruktion und „Denkmalpflege“ in der Antike», i: Nerdingen *et al.* (red.), *op.cit.*, ss. 48–55. Her nevnes bl.a. (s. 50) at da Zevstempel i Olympias østfront ble ødelagt av et jordskjelv i 5. århundre f.Kr., ble de tilbakeværende kapiteler svært nøyaktig kopiert under gjenoppbyggingen.

³⁴ Det kan synes ganske åpenbart at f.eks. rekonstruksjonen av Frauenkirche i Dresden hviler på et annet idégrunnlag enn f.eks. pastisjene i armert betong som i betydelig omfang erstatter autentiske monumenter i Russland og andre tidligere østblokk-land. (jfr. bl.a. Natalia Dushkina, «Reconstruction and its interpretation in Russia», proceedings from «15th ICOMOS' General Assembly and International Symposium: "Monuments and sites in their setting – conserving cultural heritage in changing townscapes and landscapes"», 17.–21. okt. 2005, Xi'an, China. <http://www.international.icomos.org/xian2005/papers/2-12.pdf>, lest 09. juni 2012). At et savn ikke skulle være en viktig komponent i rekonstruksjonens grunnlag, uansett dens karakter, synes imidlertid vanskelig å forestille seg. Rett nok behøver ikke den som *bestiller* rekonstruksjonen å ha slike motiver – vedkommende kan ha en rent kommersiell agenda, men nedfelt i samme ligger forventningen om at rekonstruksjonen imøtekommer et emosjonelt behov hos det publikum som skal gjøre investeringen rentabel. At kommersielle interesser ligger direkte til grunn for kontraheringen, utelukker altså ikke at disse interessene i sin tur hviler på et annet grunnlag.

³⁵ En rekonstruksjon som savner offisiell aksept kan imidlertid kanskje være et vel så gyldig uttrykk for et genuint savn i opinionen, all den tid fraværet av støtte tilsier at flere hindre må overkommes: Prosessen blir tyngre og forutsetter et sterkere folkelig påtrykk.

monument, kan springe ut av et behov for å nøytralisere en ektefølt tapsfølelse. Det kan meget vel være at den eller de som har tatt initiativet ikke har ansett en rekonstruksjon som et godt svar på tomrommet som har oppstått, og griper etter andre virkemidler.

Om valget av rekonstruksjons*metode* har noen sammenheng med ønsket om heling, er tvilsomt. Antagelig er det liten grunn til å anta det. Metodevalget er imidlertid avgjørende for offisielle organisasjoners tilslutning. F.eks. har UNESCO gjort Bamiyam-området fortsatt verdensarvstatus betinget av at en eventuell rekonstruksjon av de ødelagte buddha-statuene skjer i overensstemmelse med vitenskapelige standarder, dvs. anastylos.³⁶

4.3. ET RISS AV REKONSTRUKSJONENS HISTORIE

4.3.1. Gjenreisning som helende praksis

Ødeleggelse og påfølgende gjenreisning av det vi idag kaller kulturminner har en historie som spenner fra oldtiden til idag. Et prominent eksempel er templet i Jerusalem, hvis første manifestasjon, Salomos tempel, skal ha blitt reist på direkte ordre fra Gud. Templet ble ødelagt under den babylonske erobring i 586 f.Kr. Israelittene, som nå ble ledet ut i det første eksil, fikk omkring 50 år senere vende tilbake og tok til med gjenreisningen; det såkalte Annet tempel stod ferdig i 516 f.Kr. Sin mektigste manifestasjon nådde det under Herodes; fra år 21 f.Kr. ble det ombygget til et kolossalt og praktfullt anlegg. Men under den jødiske oppstand mot romersk besettelse i år 70 e.Kr. ble også dette templet ødelagt, og bare den såkalte Klagemuren er idag tilbake. Ifølge tradisjonen skal et tredje tempel reises på samme sted når Messias vender tilbake, til fortregning for moskeen som idag opptar templets plass. Selv om det ble ødelagt for nesten 2000 år siden, gjelder templet i Jerusalem fortsatt som jødernes viktigste helligdom. Ønsket om å gjenreise det i sitt opprinnelige utseende har versert gjennom mange århundrer, men det ufullstendige kildegrunnlaget gjør at utkastene først og fremst er blitt speilinger av sin egen tids arkitektoniske preferenser.³⁷ At templets fravær representerer et samfunnsmessig tap, som rekonstruksjonsforslagene har hatt til hensikt å avbøte, synes imidlertid åpenbart.

³⁶ «World ponders rebuilding biggest Buddha», *San Francisco Chronicle*, 6. des. 2006: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/c/a/2006/12/06/MNGBOMQADE1.DTL>, lest 20.10.2011.

³⁷ Vegas og Mileto trekker spesielt frem jesuittpatrene Jérôme Prado og Juan Bautista Villalpandos trebindsverk som ble utgitt i Rom mellom 1596 og 1604. Her berettes detaljert om byggingen av Salomos tempel basert på lesningen av Ezekiels bok. Patrene hevder at den klassiske arkitekturen er avledet av templets arketype, og at man utifra kunnskapen om denne bygningen kan utlede reglene for den perfekte arkitektur. Overbevisningskraften som patrene fremfører sitt argument med, forlener den tegnede rekonstruksjon med en nimbus av absolutt originaltro og ufeilbarlighet, som øvet sterk innflytelse på flere generasjoner og bidro til gjenopptagelsen av de klassiske ordner. (Fernando Vegas og Camilla Mileto: «Religiöse Kontinuität und rituelle Wiederaufbau», i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, s. 29)

4.3.2. Tidlige ansatser til vitenskapelighet

Rekonstruksjon og gjenreisning, som templet i Jerusalem eksemplifiserer, er ikke synonyme størrelser. Gjenreisning er en mindre forpliktende kategori, som ikke forutsetter vitenskapelighet. Den vitenskapelige rekonstruksjonens historie har et vesentlig kortere forløp, hvis tidligste nedslag finner sted omkring 1810.

Som jeg har behandlet i kapitlet om autentisitet, propagerte skikkelser som sir George Scott (1811–78) i England og Eugène Etienne Viollet-le-Duc (1814–79) i Frankrike et restaureringsideal som innebar å bringe historiske monumenter tilbake til sin opprinnelige skikkelse – uten at den fortidige situasjon nødvendigvis skulle leses som et absolutt diktat. Innenfor et slikt restaureringsparadigme må rekonstruksjonen ha fremstått som en gradsforskjell av restaureringen: Det opprinnelige monumentet er i større eller mindre grad opphørt å eksistere, og arkitektens oppgave blir å reversere denne prosessen. Der monumentet var totalt ødelagt, ble ambisjonen naturlig nok en etterrettelig – så langt det lot seg gjøre – *gjenskaping*.

At John Ruskin og hans meningsfeller motsatte seg en slik praksis, lå i kortene: Som vi har sett (kap. 2.3.1) tilegnet Ruskin fortidens håndverkere et tidsbegrenset eierskap til sine produkter. Etter hans syn tilhører de ikke oss, og vi har derfor ingen rett til å restaurere eller for den del rekonstruere dem.³⁸ Ruskin avviste dessuten selve mulighetsbetingelsene for rekonstruksjon: «[...]Det er umuligt, lige så umuligt som at opvække de døde, at restaurere noget, der nogensinde har været stort eller smukt i arkitekturen.»³⁹

I Colosseum i Roma foregripes begge disse tankesettene, både gjenskapningen og konserveringen. Så lenge den italienske skulptøren Antonio Canova (1757–1822) ledet *Commissione delle belle Arti*, avstod man fra rekonstruksjoner: Canova betjente seg, i tradisjonen etter Winckelmann, av antikkens mesterverker som inspirasjon, men ville aldri kopiert. Men da hans danske kollega Bertel Thorvaldsen (1770–1844) overtok som leder ved Canovas død, ble rekonstruksjoner akseptert – med en ambisjon om at de helt ut skulle kunne passere som sine forbilder.⁴⁰ Selv om begge er

³⁸ Professor Leo Schmidt går langt i å sette likhetstegn mellom Ruskins restaureringsbegrep og dagens rekonstruksjonsbegrep: «[...] we should remind ourselves that *Restoration*, as used by Ruskin, roughly corresponds to our modern term *Reconstruction* – a term which includes the reerection of edifices that have suffered extensive damage or complete destruction.» (Schmidt, *op.cit.*, s. 129)

³⁹ John Ruskin, *Arkitekturens syv lamper* (1849), overs. Karsten Sand Iversen og Vagn Lyhne, Århus, Forlaget Klim, 2005, s. 223 (kap. VI, § 18).

⁴⁰ De seksjonene som ble rekonstruert i 1824–26 under Giuseppe Valadiers ledelse ble delvis utført i teglstein, men dette var økonomisk begrunnet. Teglpartiene ble patinert *a fresco* slik at de skulle se ut som travertin. Da en serie seksjoner mot syd ble rekonstruert omkring midten av 1800-tallet, lot arkitekten Luigi Canina (1795–1856) dem oppføre i ubehandlet tegl for visuelt å adskille dem fra opprinnelige seksjoner. (Jukka Jokilehto, *A history of architectural conservation: The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, dr.avhandling, The University of York, Institute of Advanced Architectural Studies, 1986 [Sitert etter nykomponent utgave i PDF-format 2005], www.icrom.org/pdf/ICCROM_05_HistoryofConservation00_en.pdf), s. 140f) Ingrid Appelbom Karsten synes å hevde at Camillo Boito (1836–1914), som bidro sterkt til dannelsen av italiensk bevaringsteori, langt på vei

neoklassisister, skriver Jukka Jokilehto, representerer Thorvaldsen og Canova ytterpunktene i tilnærmingen til historisk materiale: Canovas konserverende holdning reflekterer en sterk venerasjon for det opprinnelige materiale, der Thorvaldsen gjennom en angivelig originaltro rekonstruksjon av manglende deler stilet mot å gjenskape monumentets arkitektur.

Titus-buen i samme by undergikk i årene 1812–1824 en restaurering med sterke islett av rekonstruksjon, påbegynt under Raffaello Stern i 1817 og fullført under Giuseppe Valadier (1762–1839) i årene 1821–23. Planen for rekonstruksjonen tilskrives den franske arkitekten Guy-Alexandre Jean-Baptiste de Gisors (1762–1835), medlem av det franske akademi, som i 1813 hadde utarbeidet en tegning som helt overensstemmer med de utførte arbeider.⁴¹ Nye elementer ble tilvirket i forenklet form: De korintiske søylene ble ikke kannelert, kapitlene ble bare grovt tilhugget og alle nye deler utført i travertin, ikke i marmor. Skadede antikke marmordeler ble ikke renhugd for tilpasning av manglende deler, derimot ble tilstøtende deler i travertin anpasset til de uregelmessige sårkantene. Denne klare sondring mellom gamle og nye deler synes moderne, men ifølge Marita Jonsson er Valadiers status som foregriper av nåtidige holdninger ufortjent: Hans bruk av travertin hadde sin årsak i prosjektets svake økonomi, og den grove tilhugningen skyldtes manglende tilgang på kompetente stenhuggere. Hans disposisjoner var dermed ikke restaureringsideologisk begrunnet, hevder Jonsson.⁴²

Også arbeidet med gjenoppføring av Akropolis på 1830-tallet kan ses som en form for rekonstruksjon, i den forstand at opprinnelige bygningselementer ble sammenføyd pånytt. Gjenreisningen av Akropolis' Nike-tempel i årene 1835–36 forlenet det greske ord for restaurering, *anastylosis*, med den særlige betydning det har idag.⁴³ Templet ble gjenreist med nesten bare opprinnelige elementer. Tre søyler ble supplert med blokker av en annen type marmor og uten kannelyrer for slik å skille dem tydelig fra originalt materiale.⁴⁴ Dette var i henhold til Leo von Klenzes (1784–1864) retningslinjer: Han hadde beskrevet at hvis én eller to tromler manglet, skulle de lages nye av marmor, men «without concealing this restoration with affectation or trying to make it unrecognizable».⁴⁵

avellet sine prinsipper fra den praksis som ble utfelt i arbeidet med Colosseum og Titusbyen. (Ingrid Appelbom Karsten, *Minnesmerket – en del av vår identitet : Gjenoppbygging, revaluering og regenerasjon av historiske byer i Polen og Tsjekkoslovakia*, fil.dr.-avhandling, Stockholms universitet, 1986, s. 38)

⁴¹ Hartwig Schmidt, «Titusbogen auf dem Forum Romanum, Rom, Italien», i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, s. 408. Jokilehto hevder (med referense til boken *Roma Antiqua: Envois des architectes français (1788-1924)*, *Forum, Colisée, Palatin*), at Auguste-Jean-Marie Guenepin (1780–1842) «had also made a study [...] which has great similarity with the project as actually carried out.» (Jokilehto, *op.cit.*, s. 137)

⁴² Marita Jonsson, «Monumentvårdens begynnelse : Restaurering och friläggning av antika monument i Rom 1800–1830», *Uppsala Studies in the History of Art XVI*, 1976, s. 211. Jokilehto, som ofte refererer til Jonsson, poengterer ikke denne vesentlige observasjonen.

⁴³ Jokilehto, *op.cit.*, s. 151

⁴⁴ *Ibid.*, s. 156

⁴⁵ *Ibid.*, s. 154

Eksempelene så langt – med unntak av templet i Jerusalem – sorterer som *arkeologiske rekonstruksjoner* (kategori 7) i den ovenfor gjengitte oversikten i *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*. Slike rekonstruksjoner har primært et vitenskapelig eller pedagogisk siktemål: Å sikre verdien av bygningsrestene som historiske dokumenter, å vinne kunnskap om opprinnelig utseende gjennom sammenføring og evt. supplering av opprinnelige elementer, å tilgjengeliggjøre et monument for offentligheten. Karakteriserende for arkeologiske rekonstruksjoner er ikke minst en tydelig forpliktelse overfor originalmateriale som historisk dokument: Anastylis-prinsippet (opprinnelige elementer gjeninntar sin opprinnelige plass i konstruksjonen) anvendes, det sondres tydelig mellom historiske og nye elementer, og nye elementer begrenses gjerne til det konstruktivt nødvendige. Ved en arkeologisk rekonstruksjon er altså originaltrokapen et hovedelement. Men det bør tilføyes at arkeologiske rekonstruksjoner ofte også har hatt et videre siktemål: Det å gjenreise Akropolis har kanskje fremfor noe vært et nasjonsbyggingsprosjekt.

4.3.3. «Com'era, dov'era»

Et tidlig og velkjent kapittel i historien om vitenskapelige rekonstruksjoner med et «sårhelende» siktemål,⁴⁶ ble skrevet i og med rekonstruksjonen av kampanilen til Markuskirken i Venezia, som ganske uventet styrtet sammen den 14. juli 1902.⁴⁷ «Women are weeping in the streets,» skrev New York Times' korrespondent, og videre: «as hour passes hour with the Campanile bells silent, a void is felt which those knowing Venetian life can appreciate.»⁴⁸ Kanskje var det stemningen i gatene som foranlediget at byrådet allerede samme kveld besluttet å gjenreise kampanilen – med borgermesteren, grev Grimanis, ord: *Com'era, dov'era* («Slik det var, der det var»).⁴⁹ Uttalelser gjengitt i *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, bl.a. fra den tyske dikteren Hermann Hesse, indikerer at plassen ble betraktet som en endelig og fullkommen gestaltning av

⁴⁶ Det kan selvfølgelig diskuteres når det foreligger et «samfunnmessig sår». Om f.eks. Frederiksborg slott, som etter brannen i 1859 ble omhyggelig rekonstruert under arkitekt Ferdinand Meldahls ledelse, ble omfattet av så sterke følelser at kategorien kan rettferdiggjøres, er usikkert. Man kan sikkert finne tidligere eksempler enn kampanilen i Venezia, men dette er antagelig det mest kjente tidlige eksempel innenfor denne kategori.

⁴⁷ Sammenstyrningen inntraff oppsiktsvekkende nok uten at noen kom til skade. Heller ikke den nærliggende Markuskirken ble berørt, mens den tilgrensende Logettaen fikk omfattende skader. En spektakulær hendelse ga opphav til mye overtro: Idet kampanilen raste sammen falt statuen av erkeengelen Gabriel ned fra toppen og landet foran kirkens hovedinngang. Inne i kirken befant seg en madonna-figur som ble tilskrevet mirakuløs kraft. Venetianerne, «whose respect for images is very great,» ifølge New York Times' korrespondent, etablerte en forbindelse mellom engelen og madonnaen: Idet kampanilen begynte å falle, fløy engelen for å varsle madonnaen, som umiddelbart forhindret at kirken ble ødelagt. ([s.n.] *New York Times*, 21. juli 1902) Historien tør være relevant med tanke på å forstå det lokale åndelige «klima» for ikonografisk signifikante handlinger, som det å rekonstruere kampanilen.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Edward Verrall Lucas, *A Wanderer in Venice*, New York, The Macmillan Company, 1914, s. 41. Tilfellet ville at den amerikanske arkitekten Herman L. Durhing jr. hadde utført oppmålingstegninger av tårnet da han studerte i Europa i 1897, og disse kunne legges til grunn for rekonstruksjonen. ([s.n.] *New York Times*, 11. nov. 1902)

enkeltheter, hvis vertikale dominant var kampanilen.⁵⁰ Leon Battista Alberti definerte skjønnhet som en tilstand som ville opphøre dersom noe ble trukket fra eller lagt til, og det kan argumenteres for at Markusplassen ble vurdert under et slikt perspektiv: Over flere århundrer hadde den kultiverte verden, ved selvsyn og gjennom malerier og fotografier, lært plassen å kjenne som et statisk, fullbragt bilde. Kampanilens fall vakte derfor oppsikt overalt, og kravet om gjenreisning fant støtte langt utenfor byens grenser.

Graden av originaltroskap ble sterkt debattert. Det ble bl.a. fremsatt krav om at teglstener og marmor måtte patineres, og spørsmålet om tårnet skulle plasseres på en tre- eller femtrinns basis var omdiskutert: Den originale basis hadde opprinnelig fem trinn, men de to nederste trinnene var gjennom århundrene sunket under piazzaens gulv, slik at de lenge ikke hadde vært synlige. Det eksisterende fundamentet måtte utvides, idet det var dimensjonert for en vesentlig mindre og lettere struktur – sannsynligvis et vakttårn.⁵¹

Mens den gamle kampanilen tilsynelatende falt for eget grep, kunne de ødeleggelse som rammet den europeiske kulturminnebestand noen år senere, under 1. verdenskrig, i høy grad tilskrives menneskelig aggresjon. Disse to typetilfellene av ødeleggelse korresponderer med hvert sitt hovedtilfelle av den utgrensede kategori, nemlig rekonstruksjoner tilskyndet av naturlige ødeleggelse og rekonstruksjoner som følger av fiendtlige handlinger. Det er denne siste kategorien som vies særlig oppmerksomhet i denne avhandlingen.

4.3.4. Kulturminneødeleggelse under 1. verdenskrig og påfølgende rekonstruksjoner

Siden verdenskrigene er de største anslagene mot kulturminner overhodet, og påfølgende rekonstruksjonshistorie i så stor grad har kommet til å dreie seg om responser på denne, synes det naturlig å samle noen tråder av rekonstruksjonshistoriens vev omkring disse.

Første verdenskrig var en katastrofe for kulturminnebestanden i Sentral-Europa. Særlig hardt rammet ble Belgia, hvor de historiske byene Louvain (Leuven), Dinant, Vise, Mechelen, Lier, Ypres og Antwerpen ble sterkt skadet.⁵² I Louvain ble det historiske sentrum direkte målsøkt som del av såkalte *Schrecklichkeit*-represalier fra tysk side; Ypres ble nærmest totalt ødelagt.⁵³ Den belgiske eksil-regjeringen tok snart initiativet til tiltak for

⁵⁰ Manfred Fischer, «Campanile von San Marco, Venedig, Italien», i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, s. 343

⁵¹ Ifølge tradisjonen ble fundamentet lagt i år 888, mens selve tårnet ikke ble påbegynt før i 1148. Allerede i 1329 ble konstruksjonen fornyet under ledelse av en arkitekt kalt Il Montagnana, og i 1417 ble den øverste del av konstruksjonen, som var i tre, avbrent som følge av lynnedslag. Denne delen ble siden gjenreist i sten, og kampanilen beholdt i det vesentlige denne form inntil sammenstøtningen i 1902. ([s.n.] «The Campanile of St. Mark's at Venice», *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 1, nr. 3, (1903), s.

⁵² Jokilehto, *op.cit.*, s. 398

⁵³ *Schrecklichkeit*, eller terror mot det sivile samfunn, ble brukt taktisk for å knekke sivil motstand mot den tyske hærens fremrykning i Belgia og Frankrike. Den middelalderse gamlebyen i Louvain ble tungt bombardert og byens universitetsbibliotek, med sitt skattkammer av middelaldermanuskripter, ble satt i brann.

restaurering og rekonstruksjon. En lov vedtatt i 1919 garanterte statlig kompensasjon til alle hvis eiendom var blitt utsatt for krigsskader.⁵⁴ Ødelagte offentlige bygninger skulle erstattes av tilsvarende strukturer, og historiske monumenter skulle gjenreises i sin førkrigsskikkelse.

Debatten som gikk forut for rekonstruksjonen av Ypres' stolthet, den gotiske *Lakenhal*, reflekterer hovedretningene i etterkrigstidens rekonstruksjonsdebatter. Av dette byens handels- og forvaltningssentrum siden 1200-tallet stod bare deler av det karakteristiske klokketårnet tilbake, sterkt maltraktert. Fortalerne for rekonstruksjon møtte motstand hos kulturminnevernerne, som holdt på å konservere ruinen som et monument over ødeleggelsen. Det fantes også stemmer som ivret for en gjenoppbygging i grader av moderne gestaltning. Den belgiske arkitekten W.M. Dudok tok til orde for en partiell rekonstruksjon med modernisering av enkelte bygningsdeler. En rundspørring blant hans kolleger avdekket den gjengse oppfatning at en rekonstruksjon bare ville bli en livløs etterligning. Etter lang tids tautrekking ble allikevel arkitekten Jules Coomans betrodd av byrådet å gjennomføre en gjenoppbygning som stilet mot rekonstruksjon. Arbeidet ble avbrutt under annen verdenskrig, og rekonstruksjonen først innviet i 1967. Sammen med 55 andre tårn i Belgia og Frankrike er klokketårnet med *Lakenhal* innskrevet på verdensarvlisten.⁵⁵

Tyske bomber rammet også mange kulturhistorisk viktige bygninger i de okkuperte områdene i det nordlige Frankrike. I fransk propaganda oppstod betegnelsen *ville martyre* på de hardt rammede byene. Blant de mest ødelagte var Reims, som ble utsatt for fire års mer eller mindre sammenhengende bombardement. Byens katedral, Frankrikes kroningskirke, ble først rammet i september 1914, da tretaket brant, blyglassvinduene ble smadret og vestfronten skadet av bombesplinter og varmeutvikling. Senere bombenedslag bidro til det strukturelle skadebildet. Den sterkt tilskadekomne katedralen ble partielt rekonstruert i perioden frem mot annen verdenskrig.⁵⁶

«We shall wipe it out,» declared one German officer. «Not one stone will stand upon another. We will teach them to respect Germany. For generations people will come here and see what we have done.» (J.M. Winter og Blaine Baggett, *The Great War and the shaping of the 20th century*, New York, Penguin Studio, 1996, s. 65f)

⁵⁴ Lov av 10. mai 1919. Loven påla imidlertid ikke huseiere å rekonstruere bygningen i sin opprinnelige skikkelse; i prinsippet behøvde eieren bare å forholde seg til de lokale bygningsvedtektene. (Marcel Smets, «Belgian reconstruction after World War 1: A transition from civic art to urban planning», *Planning Perspectives* 2, nr. 1 (1987), s. 9)

⁵⁵ Herman van Bergeijk, «Tuchhalle, Ypern, Belgien», i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, s. 310f. Jukka Jokilehto skriver mere generelt om gjenoppbygningen av Ypres' historiske sentrum at debatten var sentrert rundt tre posisjoner; de som ønsket å beholde ruinene som minnesmerke; de som ønsket å høste fordelene av den senere tids utvikling innenfor byplanlegging, og de som var opptatt av middelalderbyens symbolske verdi og insisterte på å gjenoppbygge den eksakt slik den hadde vært før ødeleggelsen. Lignende debatter ble også ført i Louvain, der det resulterte i rekonstruksjonen av byens universitetsbibliotek. (Jokilehto, *op.cit.*, s. 398)

⁵⁶ «[...] seriously damaged during World War 1.» er formuleringen som benyttes i ICOMOS-evalueringen som ligger til grunn for at katedralen ble innskrevet på verdensarvlisten i 1991. De omfattende rekonstruksjonsarbeidene som fulgte er ikke tematisert i evalueringen. (ICOMOS: *World Heritage List no 601*. <http://whc.unesco.org/en/list/601/documents>, lest 10. mai 2010)

Det samme gjaldt flere av de andre franske katedralene: Noyon, Soissons og Senlis ble alle skadet i september 1914.⁵⁷

Krigens ødeleggelser gjorde det urimelig å bare konservere tilstanden slik den var. Rekonstruksjon ble en nødvendighet, og man måtte revurdere både prinsipper og teknikker. Moderne teknologi og materialer, spesielt armert betong, ble i stor grad tatt i bruk. På ti år ble mer enn 700 bygninger i Frankrike restaurert eller rekonstruert.⁵⁸

4.3.5. Kulturminneødeleggelser under 2. verdenskrig

Første verdenskrigs ødeleggelser var allikevel bare å regne for en opptakt til hva neste storkrig skulle forårsake. Den totale krig bragte den nær totale ødeleggelse til en rekke europeiske byer.⁵⁹ De kulturhistorisk viktige byene ble ikke skånet – under de såkalte *Baedeker-raidene* stod de tvertimot i en særstilling som bombemål.⁶⁰ Under den tyske fremrykningen i Øst-Europa var ødeleggelsesmotivet sterkt tilstede. Polen var nok det landet som sterkest ble utsatt for overlagte kulturminneødeleggelser. Mest kjent er Warszawa, men også de historiske bysentrene i Gdansk, Szczecin, Malbork, Chonjno, Pырzyce, Glogow, Strzegom, Koszalin og Kolobrzeg ble nær totalt ødelagt.⁶¹ Foruten de mange åpenbart tilsiktede ødeleggelsene bragte krigen også det

⁵⁷ Fra fransk side ble det sterkt hevdet at tyskerne målsøkte historiske monumenter, mens tyskerne hevdet at tvertimot hadde gjennomført systematiske programmer for å skåne disse verdiene. Nicola Lambourne viser til den tyske arkitekturhistorikeren Paul Clemen, som bl.a. i tobindsverket *Kunstschutz im Kriege* publiserte tyske tiltak iverksatt for å skåne kunst og arkitektur under første verdenskrig. Lambourne hevder at selv om vi idag stort sett kjenner krigens skadebilde og vet hvem som utrettet hvilke ødeleggelser, så forblir ødeleggernes hensikter tilsørt av rivaliserende propagandanarrativer. I alle de tre krigene som behandles i hennes bok, har påstander om grunnlaget for kulturminneødeleggelser vært omgitt av spesielt store kontroverser. (Nicola Lambourne, *War damage in Western Europe : the destruction of historic monuments during the Second World War*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001, s. 23)

⁵⁸ Jokilehto, *op.cit.*, s. 399

⁵⁹ Forfatteren kjenner bare til én publikasjon som pretenderer å gi et summarisk overblikk over annen verdenskrigs vesentligste arkitektoniske ødeleggelser i Europa sett under ett, og denne er utgitt rett etter krigen. (Henry La Farge, *Lost Treasures of Europe*, London, B.T. Batsford, 1946). Det finnes imidlertid verker som beskriver tapene innenfor det enkelte land, bl.a. det tidligere DDR (Eckardt Götz, *Schicksale deutscher Baudenkmale im zweiten Weltkrieg : eine Dokumentation der Schäden und Totalverluste auf dem Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik*, 2 bd., München, Verlag C.H. Beck, 1978); det tidligere BRD (Hartwig Beseler, Niels Gutschow og Frauke Kretschmer, *Kriegsschicksale deutscher Architektur : Verluste, Schaden, Wiederaufbau : eine Dokumentation für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland*, 2 bd, Neumünster, K. Wachholtz, 1988); Italia (British Committee on the Preservation and Restoration of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of art in Italy : Losses and Survivals in the war*, 2 bd, London, His Majesty's Stationary Office, 1945–46); Frankrike (Paul Léon, *La vie des monuments français : destruction restoration*, Paris, Picard, 1951); Storbritannia (Sir James Maude Richards (red.), *The Bombed Buildings of Britain. Second edition, recording the architectural casualties suffered during the whole period of the air bombardment, 1940–45*, London, Architectural Press, 1947)

⁶⁰ Baedeker-raidene var en serie tyske luftangrep mot en gruppe strategisk uviktige, men historisk vesentlige engelske byer i perioden april og mai 1942. Opptakten til raidene var RAFs angrep på Lübeck natten til 29. mars 1942. I boken *Among the Dead Cities* skriver A.C. Grayling at Lübeck, med sine mange middelaldersekte tømmerbygninger, ble valgt fordi RAF «were eager to experiment with a bombing technique using a high proportion of incendiaries». (A.C. Grayling, *Among the dead cities : the history and moral legacy of the WWII bombing of civilians in Germany and Japan*, New York, Walker & Co., 2006, s. 52) Dette skulle oppfylle *Area Bombing Directive*, utstedt 14. februar 1942, som dikterte at RAFs operasjoner primært skulle svekke den tyske sivilbefolkningens moral. Som hevn for ødeleggelsen av Lübeck og senere Rostock bombet Luftwaffe Exeter den 23. og 24. april 1942, senere byene Bath, Norwich, York og Canterbury. Navnet Baedeker-raid, etter den tyske guidebok-serien, skal ha sitt opphav i at baron Gustav Braun von Sturm etter det andre anslaget mot Exeter skal ha uttalt at tyskerne nå ville bombe hver bygning i England markert med tre stjerner i Baedeker.

⁶¹ Karsten, *op.cit.*, s. 63

som med en militær eufemisme kalles *collateral damages*, i et omfang som overgikk alle tidligere erfaringer, til samtlige krigsteatre. Blant kulturhistorisk viktige byer som ble rammet på denne måten hører London, Berlin, Dresden, Hildesheim, Saint-Malo og Firenze.

Et vesentlig og ofte uteglemt perspektiv er at ødeleggelsene i mange tilfeller ikke var over med krigshandlingene: Tvert imot ble det i mange tilfeller utvirket større skader på kulturminnebestanden i opprydnings- og gjenreisningsarbeidet etter krigen enn under kamphandlingene.⁶²

4.3.6. Rekonstruksjonene etter annen verdenskrig

Å gi et utblikk over rekonstruksjonene som fulgte etter annen verdenskrig er en utfordrende oppgave, gitt fenomenets omfang og diversitet.⁶³ Det vil føre hinsides rammen av denne fremstilling å redegjøre i noen detalj for de vidløftige bestrebelsene som fulgte det største anslaget mot kulturminner noensinne. Helt generelt skal det likevel konstateres at det prosentueelt var en liten andel av den ødelagte bygningsbestand som ble rekonstruert, selv om det rent nominelt dreier seg om et stort antall bygninger. Det henger naturligvis sammen med ødeleggelsenes enorme omfang: Alene i Frankrike ble omkring 460.000 bygninger ødelagt under krigen, hvorav 1270 var blant de 8000 som var listeført som nasjonalt viktige.⁶⁴ Daværende riksantikvar Arne Nygård-Nilssen (1891–1958) lot seg allikevel i 1952 imponere over rekonstruksjonsarbeidets omfang og fremdrift: Overalt hvor han kom under sin studiereise – i Vest-Tyskland, Østerrike og Italia – «var det et tempo og pågangsmot i gjenreisningen som virket helt imponerende».⁶⁵

Nygård-Nilssens beskrivelser lar seg likevel harmonisere med hovedinntrykket: At gjenreisningen stort sett foregikk i kontemporære former, og at det som regel bare var de betydeligste monumentene, avgjørende for nasjonens og regionens selvforståelse, som ble rekonstruert. Men unntaksvis ble hele eller deler av bymiljøer rekonstruert, slik det i

⁶² Den amerikanske arkitekten Anthony M. Tung skriver: «[...] Half a century after the Second World War numerous planners throughout Europe, including Germany, have concluded that far more architectural history was destroyed in the urban redevelopment that followed the fighting than by the tens of millions of bombs themselves. Moreover, in many cities it has come to be perceived that much of the loss incurred in the rush to remodel the metropolis was avoidable, unnecessary, largely irreversible, and therefore tragic.» (Anthony M. Tung, *Preserving the world's great cities : the destruction and renewal of the historic metropolis*, New York, Three Rivers Press, 2001, s. 17)

⁶³ Formodentlig er det disse størrelsene som så langt synes å ha avverget pretensjoner om å samle historien mellom to permer. Det så langt mest ambisiøse forsøk på å sammenfatte rekonstruksjonsfenomenets historie, utstillingskatalogen *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, tematiserer ikke rekonstruksjonene etter annen verdenskrig særskilt, og katalogens omfattende litteraturliste synes ikke å romme innførsler som viser til denne type fremstillinger. På nasjonalt nivå og regionnivå finnes ofte mere uttømmende oversikter, f.eks. for Rhin-området (Heinz Peters, *Die Baudenkmäler in Nord-Rheinland : Kriegsschaden und Wiederaufbau*, Kevelaer, Butzon & Bercker, 1951) mens det på *bynivå* stedvis finnes omfattende dokumentasjonssamlinger, bl.a. for Münster (Niels Gutschow og Regine Stiemer, «Dokumentation Wiederaufbau Münster : Materialsammlung», *Beiträge zur Stadtforschung, Stadtentwicklung, Stadtplanung* 6 (1980))

⁶⁴ Jokilehto, *op.cit.*, s. 409. Det fremgår ikke om tallet omfatter alle grader av ødeleggelse.

⁶⁵ Arne Nygård-Nilssen, «Europa gjenreiser sine kulturminner», *Fortidsminner XXXVI* (1952), s. 5

Tyskland skjedde bl.a. i Münster, Nürnberg, Donauwörth og Freudenstadt; i Frankrike i Saint-Malo og Amiens, og i Polen i Warszawa, Breslau og Gdansk. Hadde det stått til folket, ville rekonstruksjonene hatt et langt større omfang:

Much of the German population harbored a deep romantic attachment to the picturesque silhouettes and the urban landscapes of the old cities. Modern architecture and urban planning seemed to threaten the very core of urban residents' sense of being. They responded to this threat by generating massive popular support for the reconstruction of major monuments and for traditionalist, adaptive architecture,

skriver historikeren Jeffrey M. Diefendorf.⁶⁶ I det beslutningstagende lag var stemingen imidlertid den motsatte.⁶⁷ Som hovedregel måtte borgernes ønsker vike for moderne byplaner og næringslivets behov for moderne fasiliteter.

Dette hadde selvsagt å gjøre med praktiske omstendigheter som beslutningstagerne, motsatt opinionen, måtte forholde seg realpolitisk til. Det den danske journalisten Jan Bo Hansen poengtert skriver om situasjonen i Tyskland kunne sikkert gjøres gjeldende for store deler av det krigsherjede Europa: «At rekonstruere stuklofter fra det 18. århundrede var tiden ligesom ikke til. Der skulle slås store brød op, bringes meget under tag, skaffes boliger, eksisterende bygninger skulle sikres.[...]»⁶⁸ Forfatteren W.G. Sebald hevdet i sin forelesning «Air War and Literature», også han spesielt om Tyskland, at fremtiden var den eneste gyldige blikkretning: «A reconstruction tantamount to a second liquidation in successive phases of the nation's own past history prohibited any looking backwards.»⁶⁹ En annen vesentlig årsak, med særlig gyldighet for de tidligere aksemaktenes kulturminner, fremholdes av Nicola Lambourne: For de britiske og amerikanske organisasjonene som hadde ansvaret for å ivareta kunst og arkitektur under og etter den allierte invasjonen av Frankrike, Italia og Tyskland; *the Macmillan Committee* og *the Roberts Commission*,⁷⁰ må det å lete opp bortkomne mobile kunstverk ha fremstått som et langt mere takknemlig – og overkommelig – oppdrag enn å

⁶⁶ Jeffrey M. Diefendorf, *In the wake of war : the reconstruction of German cities after World War II*, New York, Oxford University Press, 1993, s. 67

⁶⁷ Jan Bo Hansen, «Legoland breder sig», *weekendavisen* 16. nov. 2007

⁶⁸ *Ibid.* I samme retning Jeffrey Diefendorf: «The increased demand for rapid construction of commercial buildings, spurred by the reviving capitalist economy, heightened the already pressing need for new housing. Additionally, preservation officials competed for financing, skilled labor, and building materials, sometimes impossibly scarce resources.» (Diefendorf, *op.cit.*, s. 70)

⁶⁹ Sebald sitert etter Robert Bevan, *The Destruction of Memory : Architecture at War*, London, Reaktion Books, 2006, s. 187

⁷⁰ *The American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, kjent som the Roberts Commission etter sin formann Owen J. Roberts, ble nedsatt av president Franklin D. Roosevelt i 1943. Kommissjonens mandat var å samarbeide med US Army om å beskytte kulturelt verdifulle objekter og samle informasjon om krigsskader på slike, samt å samle data om rørlig kulturarv beslaglagt av aksemaktene og bidra til deres frigjørelse. Kommissjonen ble nedlagt i 1946. *The British Committee on Preservation and Restitution of Works of Art, Archives, and Other Material in Enemy Hands*, kjent som the Macmillan Committee etter sin formann lord Macmillan, ble opprettet i mai 1944.

rekonstruere bygninger. Gevinstene kunne innkasseres umiddelbart, og aksjonene hadde ofte en spektakulær karakter som i noen grad kunne lede oppmerksomheten bort fra de enorme mengder med kulturminner hvis ødeleggelses direkte årsak var alliert bombing.⁷¹

Tyskland var etter Potsdam-konferansen blitt delt i fire okkupasjonszoner, og stod i praksis under okkupantenes administrasjon. Det å gjenreise tysk nasjonal stolthet i bygget form ble knapt vurdert som en presserende oppgave av okkupantene. Haag-konvensjonen spesifiserte imidlertid at militærregjeringen i en okkupert nasjon tilpliktet å vedlikeholde bygninger av kulturell og historisk viktighet. De allierte var derfor kuriøst nok forpliktet til å ivareta bygninger som de ganske nylig hadde bombet.⁷² Terskelen for å ta fatt på rekonstruksjonsarbeid ble ikke lavere ved at arkivalia som ville dokumentert ødelagte monumenter i mange tilfeller også var blitt ødelagt eller forsvunnet, dersom de overhodet hadde eksistert.⁷³

Den særlige omstendighet at Tyskland var initiativtaker til det som nær var blitt Europas undergang, svekket ifølge arkitekturhistorikeren Winfried Nerdinger betingelsene for alle bestrebelse som kunne skape en illusjon av at historien lot seg oppheve.⁷⁴ Mens rekonstruksjoner hadde en sterk moralsk legitimitet i land som var blitt overfalt, f.eks. Polen, var de ideologiske forutsetningene anderledes i gjerningsmenneskets land.⁷⁵ Den polske vei var derfor ikke gangbar i Tyskland, mener Nerdinger. Og med dette peker han ut en hovedtendens i det europeiske rekonstruksjonsbildet, nemlig en *moralsk* demarkasjonslinje: Mens angrepne nasjoner opplevde seg fristilt til å velge sine rekonstruksjoners omfang og karakter, innebar den tyske erkjennelse av nasjonens desiderte medvirkning til egen destruksjon et moralsk imperativ, som ofte kom til uttrykk i at ødeleggelsen, på den ene eller annen måte, ble løftet frem i rekonstruksjonen. Et markant eksempel er den tyske arkitekten Hans Döllgasts (1891–1974) arbeider, hvorav Leo von Klenzes *Alte Pinakothek* (1826–36) i München er det mest kjente. Her hadde en alliert bombe slått ut en stor seksjon av den avlange bygningskroppen. Döllgast valgte å fylle tomrommet med en abstrahert versjon av det som var blitt borte. I utfyllingene er det brukt «simplere» materialer (blankmur istedenfor

⁷¹ Lambourne, *op.cit.*, s. 172f

⁷² *Ibid.*, s. 171

⁷³ *Ibid.*, s. 174

⁷⁴ «[...] mit Rekonstruktion sollen die Geschichte wieder rückgängig gemacht werden.» (Winfried Nerdinger, «Ist rekonstruieren verboten?», <http://schlossdebatte.de/?p=78>, lest 16.4.2011)

⁷⁵ Walter Dirks formulerte tidlig en i ettertid ofte fremført innvending mot tyske rekonstruksjoner: At de postulerer en ubrutt kontinuitet med en lykkeligere fortid: «There are connections between the spirit of the Goethe house and its fateful destruction. [...] That the Goethe house collapsed in rubble has its own bitter logic. It was not an oversight that one could have corrected, not some sort of mistake in the course of history; there is justness in its ruin. And therefore one should acknowledge it. The destruction of this house belongs just as much to German and European cultural history as does its construction. [...] We should not try to erase this last chapter – the destruction – of its long history.» (Sitert etter Diefendorfs oversettelse, *op.cit.* s. 72)

huggen sandsten) og dekorative detaljer er utelatt.⁷⁶ Döllgast ønsket åpenbart å lukke såret, men bevare arret: gjøre bygningen funksjonsdyktig, men samtidig opprettholde minnet om ødeleggelsen og dens opphav. Tilnærmingen møtte motstand hos dem som ønsket en konvensjonell restaurering, men strategien gjenfinnes, med ulike ansikter, i en rekke samtidige og senere prosjekter. Dresdens Frauenkirche (jfr. kap. 5) tilhører sistnevnte kategori.

Jeffrey Diefendorf hevder at tyske kulturminnevernere som ønsket å rekonstruere hele miljøer, ikke bare de ypperste monumentene, fryktet å bli satt i bås med *Heimatschutz*-arkitekter som før krigen hadde gravitert mot nazismen. Ambisjoner om å «redde sjelen» til gamlebyene gjennom rekonstruksjon og ved å underkaste det modernistiske byggeriet begrensinger, ble lett assosiert med et nazistisk tankesett. Fortalerne for moderne arkitektur kunne lettere påberope seg progressive og demokratiske verdier.⁷⁷

Blant rekonstruksjoner sprunget ut av en overbevisning om moralsk fristillelse, inntar gamlebyen i Warszawa en særstilling. Her synes rekonstruksjonen gjennom originaltroskap sålangt mulig å oppheve; av-monumentalisere ødeleggelsen. Den nazistiske plan var at byen skulle opphøre som polsk hovedstad og gjenoppstå som tysk provinsby. Forestillingen reflekteres i den såkalte Pabst-planen for *Die neue Deutsche Stadt Warschau*, der en av tegningene bærer påskriften: *Der Abbau der Polenstadt und die Aufbau der Deutschen Stadt*.⁷⁸ Ødeleggelsen skjedde i fire faser mellom 1939 og 1944. Under Warszawa-oppstanden i 1944 ble bl.a. gamlebyen, *Stare Miasto*, bombet med artillerigranater. Ødeleggelsens siste fase bestod i at de utbrente murskallene ble sprengt av *Vernichtungskommandos*.

Jan Zachwatowicz, som var Polens generalkonservator etter 2. verdenskrig, uttalte i et intervju: «Den nazistiske idéen var at om man utrydder de kulturelle minnesmerker hos et folk, utryddes også menneskene. De mister identiteten og blir lettere å omformes [*sic*] etter nye system.»⁷⁹ En slags speiling av denne forestilling, med omvendt utgangspunkt, synes å ha ligget bak rekonstruksjonen. Ingrid Appelbom Karsten skriver:

For at menneskene i kommende generasjoner skulle kjenne identitet og forankring til stedet og dets historie måtte materieren [*sic*] gjenopprettes. Å

⁷⁶ Uta Hassler, «“Ruinen und Rekonstruktionen” – konservatorische Konzepte des 20. Jahrhunderts und Architekturkritik heute», i: Nerdinger *et al.*, *op.cit.*, s. 183f

⁷⁷ Diefendorf, *op.cit.*, s. 73

⁷⁸ Karsten, *op.cit.*, s. 76

⁷⁹ *Ibid.*, s. 79. Appelbom Karsten intervjuet Zachwatowicz flere ganger under sitt dr.gradsarbeid.

ikke gjenopbygge [...] det historiske området innenfor den gamle befestningsmuren var å fortrenge minnene.⁸⁰

Gjenskapningen av *Stare Miasto* regnes som verdens største miljørekonstruksjon.⁸¹ Den ble foregått av inngående arkeologiske og arkitekturhistoriske undersøkelser, men tilstanden umiddelbart før ødeleggelsen ble ikke nødvendigvis lagt til grunn: Dersom eldre faser – en rekke bygninger viste seg å ha en svært gammel, ofte gotisk, kjerne – kunne konstateres, ble disse frilagt og gjenskapt. Johanneskirken tjener som eksempel på at dokumentasjonskravet kunne dispenseres: I stedet for å gjenskape den ødelagte nygotiske fasaden fra 1840, ble den opprinnelige gotiske takformen søkt reetablert på grunnlag av historiske silhuettbilder, mens vestfronten fikk en teglgavl «som er typisk for polsk arkitektur».⁸² Arnold Bartetzky anser dette å reflektere en forakt for historisme og jugendstil, som ble oppfattet som forfallsfenomener og uttrykk for «kapitalistisk dekadense».⁸³

Warszawa var ikke det eneste sted i Polen der vidtrekkende miljørekonstruksjoner fant sted, og Aleida Assmann påpeker at denne omfattende praksis vitaliserte eldre håndverkstradisjoner, noe som i ettertid har gjort polske håndverkere etterspurt ved rekonstruksjonsentrepriser over hele verden. Assmann ser ikke bare det ferdige resultat, men også de håndverksmessige prosesser forbundet med det å gjenskape et vesentlig polsk monument, som en bekreftelse av egen identitet.⁸⁴

Rekonstruksjonen av Warszawas gamleby fremstår som selve innbegrepet av rekonstruksjon som *helingsprosess*: Vi ser at den brukes til å reversere den av nazistene tilskitete taktiske effekt, og til å bestyrke egen identitet; dels gjennom en forvanskning/retusjering av den byggede situasjon, dels ved å manifestere håndverksmessige ferdigheter. Med tanke på omfanget av de bygnings- og anleggsmessige oppgaver som forestod for den polske nasjon i den tidlige etterkrigstid, faller det ikke vanskelig å se behovet for en nasjonal identifikasjon med håndverkene. Så ble da også rekonstruksjonen erklært som verdensarv i 1980: «as a symbol of the exceptionally successful and

⁸⁰ *Ibid.*, s. 83

⁸¹ Arnold Bartetzky, «Altstadt von Warschau, Polen», i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, s. 280

⁸² Karsten, *op.cit.*, s. 94 med ref. til Zachwatowitz.

⁸³ Bartetzky, *op.cit.*, s. 282 ref. Majewski, Jerzy S. og Tomasz Markiewicz: *Warszawa nie odbudowana* [Das nicht wiederaufgebaute Warschau], Warszawa 1998. Enn mere kritisk er arkitekten Esther Charlesworth, som hevder at gjenoppbyggingen av gamlebyen var sterkt redigert, med basis i «the prevailing political doctrine of Socialist Realism, rather than a 'literal restoration of what has existed before the war'». (Esther Charlesworth, *Architects without frontiers: War, reconstruction and design responsibility*, Oxford, Architectural Press 2006, s. 27)

⁸⁴ Aleida Assmann, «Rekonstruktion – Die zweite Chance, oder: Architectur aus dem Archiv», i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, s. 18

identical reconstruction of a cultural property which is associated with events of considerable historical significance.»⁸⁵

4.4. DAGENS SITUASJON

4.4.1. «[...] unter ganz bestimmten, beschränkten Bedingungen»⁸⁶

Avsnittoverskriften siterer den tyske kunsthistorikeren Georg Dehio (1850–1936), en av det tyske kulturminnevernets *founding fathers*. Dehios anførsel, som tematiserer når rekonstruksjoner kan aksepteres, er en tidlig formulering av et prinsipp som i mer eller mindre imperativ form er nedfelt i mange av ettertidens programmatisk tekst om kulturminner.

Venezia-charteret fra 1964 er ofte blitt tatt til inntekt for et generelt «forbud» mot rekonstruksjoner. Den rommer da også, i artikkel 15, en passasje som synes kategorisk avvisende til fenomenet:

All reconstruction work should however be ruled out *a priori*. Only anastylosis, that is to say, the reassembling of existing but dismembered parts, can be permitted.

Men Michael Petzet, president for ICOMOS i perioden 1999–2008, påpeker at passasjen eksklusivt relaterer til arkeologiske utgravninger.⁸⁷ Noe «forbud» mot rekonstruksjoner foreligger derfor ikke, selv om *replacements*, herunder rekonstruksjoner, ifølge artikkel 12 skal være «distinguishable from the original», og selv om forfatterne av chartret ifølge Petzet generelt var svært skeptiske til rekonstruksjoner. Tiltross for påpekningen av passasjens avgrensede gyldighet, fremholder Petzet det som selvsagt at ethvert opprinnelig fragment om mulig må integreres i rekonstruksjonen.⁸⁸

Riga-charteret fra år 2000 synes å være den doktrinære tekst som mest uttømmende utgrenser betingelsene for legitime rekonstruksjoner.⁸⁹ Her heter det:

⁸⁵ Christina Cameron, «From Warsaw to Mostar: The World Heritage Committee and Authenticity», *APT Bulletin: Journal of Preservation Technology* 39 (2008), nr. 2–3, s. 21, ref. *Report of the Rapporteur on the fourth session of the Bureau of the World Heritage Committee in Paris, 19–22 May 1980* (Paris, 28. mai 1980): CC-80/CONF.017/4.4. Jfr. også diskusjonen under 2.1. Autentisitetsbegrepet.

⁸⁶ Et lengre utdrag lyder: «Untergegangenenes wiederherstellen nur unter ganz bestimmten, beschränkten Bedingungen. Ein Architekt, der unter diesen allein zulässigen Voraussetzungen eine Restauration übernimmt, muß wissen, daß es ein entsagungsvolles, durchaus unfreies Geschäft ist. Allein archäologisches und technisches Wissen, nicht künstlerisches Können kommt dabei in Betracht.» (Georg Dehio, «Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?», i: Dehio, G. (red.): *Kunsthistorische Aufsätze*. München/Berlin: R. Oldenbourg, 1914, s. 252)

⁸⁷ Petzet, «Principles of Conservation», *op.cit.*, s. 19

⁸⁸ Dette standpunktet har som utslag f.eks. at de ødelagte Buddha-statuene i Afghanistan av ICOMOS fordres rekonstruert som anastylosis, med repositjonering av alle identifiserbare fragmenter.

⁸⁹ Bakteppet for konferansen i Riga var et økende antall rekonstruksjoner av dubiøs kvalitet i de tidligere sovjetrepublikkene, der søken etter symboler for gjenoppståtte statsdannelser ofte ledet til gjenskapning av tapte monumenter – med liten omsorg for historisk pertinens, nøyaktighet og kontekst. (Herb Stovel, «Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity», *APT Bulletin* 39 (2008) nr. 2/3, s. 14)

We, the delegations [...] establish a presumption against reconstruction of the cultural heritage, *excepting* circumstances where reconstruction is necessary for the survival of the place; where a “place” is incomplete through damage or alteration; where it recovers the cultural significance of a “place”; or in response to tragic loss through disasters whether of natural or human origin [...] [we] believe that replication of cultural heritage is in general a misrepresentation of evidence of the past, and that each architectural work should reflect the time of its own creation, in the belief that sympathetic new buildings can maintain the environmental context, but that *in exceptional circumstances*, reconstruction of cultural heritage, lost through disaster, whether of natural or human origin, may be acceptable, *when* the monument concerned has outstanding artistic, symbolic or environmental significance for regional history and cultures; provided that appropriate survey and historical documentation is available [...] ⁹⁰

Chartrene maner altså til en ytterst restriktiv praksis hva gjelder rekonstruksjoner, uten å oppstille noe absolutt «forbud». *Hvor* særsynt en situasjon må være i sosial og kulturell hensende for å komme inn under karakteristikken «exceptional circumstances» lar seg vanskelig antyde, men valget av en så ekskluderende term synes å tilsi at bare ytterst få mulige rekonstruksjoner vil kunne påregne kulturminnefaglig legitimitet. Hvordan en «kravspesifikasjon» til en rekonstruksjon kan se ut, kommer jeg tilbake til under kapitlet om Stari Most. De kravene som Riga-charteret oppstiller må bli å anse som minstekrav.

Michael Petzet betoner det uomgjengelige i en fyldestgjørende kildedokumentasjon forut for partielle såvel som totale rekonstruksjoner. Han siterer et av kriteriene for innskrivning av kulturminner på verdensarvlisten: «[...] reconstruction is only acceptable if it is carried out on the basis of complete and detailed documentation on the original and to no extent to the conjecture.» ⁹¹ På samme måte som komplettering basert på utilstrekkelig dokumentasjon falsifiserer et monument, så kan en «kreativ rekonstruksjon» ikke restituere et tapt monument; ikke formalt, og slett ikke i dets historiske dimensjon. I tillegg er originalens materialer og teknikker ofte gjenstand for usikkerhet. Under visse omstendigheter («Under some circumstance») forutsettes at rekonstruksjonen utføres i de opprinnelige former og materialer («execution in the original forms and materials»), noe som fordrer håndverksmessig og kunstnerisk kompetanse. ⁹²

⁹⁰ Stovel, «The Riga Charter», s. 243f

⁹¹ Petzet, «Principles of Conservation», *op.cit.*, s. 20. I konvensjonsteksten nevnes imidlertid ikke ordet «reconstruction», antagelig viser Petzet til *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (2005), der punkt 86 i sin helhet lyder: «In relation to authenticity, the reconstruction of archaeological remains or historic buildings or districts is justifiable only in exceptional circumstances. Reconstruction is acceptable only on the basis of complete and detailed documentation and to no extent on conjecture.»

⁹² *Ibid.*, s. 20. Det forbauser at Petzet synes å gjøre dette kravet til noe av et særtilfelle, med tanke på hvor ofte det i praksis stilles krav om rekonstruksjonens såkalte *prosessuelle autentisitet*.

Petzet mener også at rekonstruksjoner lettere kan forsvares der originalen var lite endret gjennom århundrene, enn der den fremstod som resultatet av en langvarig organisk prosess. I noen tilfeller kan en rekonstruksjon også forsvares utifra behovet for å skape en ramme for f.eks. inventar og dekorative elementer som har overlevd ødeleggelsen. Hvis det står tilbake vegger som skal bevares, vil det ofte lette konserveringen å rekonstruere taket. Men ikke under noen omstendighet kan eksisterende historisk stoff fjernes, f.eks. som utskiftning av opprinnelige fundamenter. En rekonstruksjon kan også rettferdiggjøres i et bygningsmiljø der et «hull» forringer inntrykket av det opprinnelige monument.⁹³

Graden av tapsopplevelse og viljen til rekonstruksjon er likedan ufrakommelige forutsetninger: «A prerequisite for rebuilding is of course the will to rebuild on the part of the generation that still feels the hurt of the losses,» skriver Petzet.⁹⁴ En rekonstruksjon må ikke få drives frem av særgrupper uten støtte i befolkningen: En forutsetning for rekonstruksjon er en gjennomgående opplevelse av et tap.

4.4.2. «Rekonstruksjonsbølgen»

Der chartrene altså foreskriver en ytterst restriktiv praksis, tegner virkeligheten et helt annet bilde: Rekonstruksjoner er idag vanlige, i Tyskland i den grad at man snakker om *die Rekonstruktionswelle*. Etter gjenforeningen har den tidlige etterkrigstidens sterke rekonstruksjonsønsker pånytt vokst seg sterke i mange byer, og det er blitt initiert og ofte realisert rekonstruksjoner av bygninger som ble ødelagt under krigen og i etterkrigsårene.⁹⁵ I mange av de tidligere Sovjet-republikkene, inklusive Russland, har det funnet sted en omfattende gjenskapning av monumenter som ble revet under kommunismen – dessverre ofte av tvilsom kvalitet.⁹⁶ Dayton-avtalen fra 1995 knesatte sågar det prinsipp at utvalgte kulturminner ødelagt under krigene på Balkan på 1990-tallet *skal* rehabiliteres – hvilket i mange tilfeller innebar grader av rekonstruksjon.⁹⁷ Dette hevdes å være første

⁹³ Som eksempel nevner Petzet (*ibid.*) rekonstruksjonen av kampanilen i Venezia – hvilket fremstår som et lite paradoks, ettersom kampanilens sammenstyrting skyldtes fundamentsvikt; den rekonstruerte kampanilen hviler på et langt større fundament enn den opprinnelige.

⁹⁴ *Ibid.*, s. 21

⁹⁵ Christian Schlag (red.), «Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume», *Forschungen* 143 (2010), s. 11–14

⁹⁶ Natalia Dushkina identifiserer to faser i rekonstruksjonsbølgen i Moskva: Den første, som hun tidfester til perioden fra sent 1980-tall til slutten av 1990-tallet, kaller hun den *romantiske* fasen. Med den kom rekonstruksjoner av historisk og symbolsk viktige monumenter, bl.a. Vår Frue av Kazan-katedralen, Oppstandelsens port på den Røde Plass såvel som Moskvas største kirke, Frelserkatedralen, som ble revet i 1931. Hun anser verdien av disse strukturene som substansiell, selv om de har sine svakheter. Den romantiske fasen følges av den *barbariske*, som karakteriseres av at historiske bygninger i stort omfang rives og erstattes av parafraiser over sine forgjengere, oppført over store underjordiske garasjeanlegg. (Dushkina, *op.cit.*)

⁹⁷ *The General Framework Agreement for Peace in Bosnia and Herzegovina*; oppnådd i Dayton, Ohio; formelt undertegnet i Paris 14.12.1995. Avtalens annek 8 har tittelen *Agreement on Commission to Preserve National Monuments*. Dets 5. artikkel, 5. punkt, lyder: «In any case in which the Commission issues a decision designating property as a National Monument, the Entity in whose territory the property is situated (a) shall make every effort to take appropriate legal, scientific, technical, administrative and financial measures

gang en internasjonal overenskomst slår fast at «destroyed heritage is to be reconstituted».⁹⁸

4.4.3. Kulturminnevernets ambivalens

Herb Stovel (1948–2012), tidligere generalsekretær i ICOMOS, gjør i en artikkel noe av den samme gjennomgangen som Petzet.⁹⁹ Idet han påpeker at doktrinære tekster (han nevner bl.a. Venezia-charteret, *Operational Guidelines* og Dresden-erklæringen¹⁰⁰) forfekter rekonstruksjon som et absolutt unntak, hevder han: «The goal lying behind the cautious language of all these documents is a continuing concern for authenticity.»¹⁰¹ Om dette er korrekt, er det altså slik at det internasjonale «samfunn» av kulturminnevernere, slik det uttrykker seg gjennom chartrene, avviser rekonstruksjoner på det grunnlag at de, slik tolker jeg Stovel, vanner ut betydningen av materiell autentisitet.¹⁰² Tiltross for disse anfektelser, og til tross for at *Bureau of the Committee* i forbindelse med anbefalingen om opptak av Warszawas gamleby på verdensarvlisten i 1980 skrev: «There can be no question of inscribing in the future other cultural properties that have been reconstructed,»¹⁰³ har i ettertid et antall mer eller mindre partielle rekonstruksjoner funnet sin plass på listen: Det kan gjelde hele byområder, som «gamle»-byene i Warszawa, Mostar, Novgorod og Dresden; grupper av monumenter, som *Museumsinsel* i Berlin, og det kan dreie seg om

necessary for the protection, conservation, presentation and rehabilitation of the property, and (b) shall refrain from taking any deliberate measures that might damage the property.» (http://www.ohr.int/dpa/default.asp?content_id=376, lest 20.10.2011) Forsøk på å implementere denne forordningen ble ofte møtt av lokal obstruksjon. Intensjonene ble derfor videreført i form av et nasjonalt lovverk, som ifølge den bosniske arkitekten, dr. Amra Hadžimuhamedović radikalt har endret holdningene til kulturarv såvel hos beslutningstagere som i befolkningen: Alle har angivelig akseptert at ødelagte monumenter skal bringes tilbake, og det er vanskelig å finne andre hindringer for rekonstruksjon enn mangel på midler. (Amra Hadžimuhamedović, «Reconstruct or Forget? European History and Bosnian Reality», *Forum bosnae* 38 (2006), s. 241ff)

⁹⁸ *Ibid.*, s. 237. Hadžimuhamedović bruker altså uttrykket «reconstituted», mens avtalens ordlyd er «rehabilitation».

⁹⁹ Stovel, «The Riga Charter», ss. 241–243

¹⁰⁰ Dresden-erklæringen var resultatet av et møte over temaet «Reconstruction of Monuments Destroyed by War». Møtet ble holdt i Dresden i 1982, med representanter for 11 daværende østblokkland. Erklæringen var ifølge Stovel (*ibid.*) den første doktrinære tekst som eksklusivt var viet rekonstruksjoner. Den reflekterer den samme sterke reservasjon mot rekonstruksjoner som Venezia-charteret: «The complete reconstruction of severely damaged monuments must be regarded as an exceptional circumstance which is justified only for special reasons resulting from the destruction of a monument of great significance by war.» (Sitert etter Stovel (*ibid.*))

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 242

¹⁰² I samme retning Petzet: «Furthermore, the monument that could be restored or renovated, or perhaps stabilized and repaired, must not be demolished and recreated as a reconstruction «more beautiful than before». But precisely this approach is being proposed daily. Thus the negative attitude to reconstruction is based on recognition of a genuine danger to our stock of historic buildings today, rather than merely on an aversion (found in preservation theory since the turn of the century) to 19th century «restoration» work and the disastrous damage it caused to original historic fabric [...]» (Petzet, «Principles of Conservation», s. 19f)

¹⁰³ Cameron, *op.cit.*, ref. *Report of the Rapporteur on the fourth session of the Bureau of the World Heritage Committee in Paris, 19–22 May 1980* (Paris, 28. mai 1980): CC-80/CONF.017/4.4.

enkelstående monumenter, som Den tyske ordens slott i Malbork i Polen, La Grande Place i Brüssel, katedralen i Reims og basilikaen i Vézelay.¹⁰⁴

Heller ikke på nasjonalt nivå er det uvanlig å finne rekonstruksjoner blant høyt rangerte kulturminner. Her til lands er flere sentrale monumenter i større eller mindre grad å regne som rekonstruksjoner, bl.a. Nidarosdomen, Bergenhus festning og Akershus slott. Nidarosdomen må anses som et norsk sidestykke til de vidløftige «restaureringer» (i praksis tentative rekonstruksjoner) som ble utført under Viollet-le-Ducs ledelse på samme tid.¹⁰⁵ På Akershus slott er bl.a. Margretasalen og Olavshallen tentative rekonstruksjoner, basert på parallellføringer til samtidige anlegg.¹⁰⁶ Ikke desto mindre er de fredet, med andre ord stilt i samme bevaringsklasse som opprinnelige deler. Det samme gjelder Bergenhus festning med Håkonshallen og Rosenkrantzårnet, som fikk svært omfattende skader under eksplosjonsulykken på Vågen i 1944. Store deler av festningens sjøfront må langt på vei anses som en rekonstruksjon.¹⁰⁷

Som kapitlet om autentisitet problematiserer, oppstilles autentisitet av WHC som en indispensibel «portal» til enhver verne vurdering. Vi så her også at anvendelsen av de enkelte autentisitets-attributtene skal anpasses de rådende forestillinger om autentisitet i vedkommende land. I Vesten, som samtlige eksempler på vern av rekonstruksjoner i foregående avsnitt er hentet fra, tør det knapt være tvil om at den *materielle* autentisiteten utgjør vurderingens mest sentrale komponent. Den vil rekonstruksjonen, evt. rekonstruerte deler, med nødvendighet mangle. Allikevel får lokalitetene jeg har nevnt passere som fullverdige verneobjekter, de blir endog innskrevet på verdensarvlisten, slik tilfellet er for bl.a. gamlebyene i Warszawa og Mostar.

Det er med andre ord oppstått en uoverensstemmelse mellom teori og praksis: Der teorien er ekskluderende og restriktiv, er praksis inkluderende og affirmativ. En tvil later til å ha oppstått om den materielle autentisiteten faktisk *er* ufrakommelig.¹⁰⁸ Så langt har autentisiteten, spesielt den

¹⁰⁴ Offisielle betegnelser på verdensarvlisten, med innskrivningsår i parentes: Historic Centre of Warsaw (1980), Old Bridge Area of the Old City of Mostar (2005), Historic Monuments of Novgorod and Surroundings (1992), Dresden Elbe Valley (2004), Museumsinsel, Berlin (1999), Castle of the Teutonic Order in Malbork (1997), La Grand-Place, Brussels (1998), Cathedral of Notre-Dame, Former Abbey of Saint-Remi and Palace of Tau, Reims (1991) og Vézelay, Church and Hill (1979). Dessuten dreier det seg om en rekke rekonstruksjoner som får verdensarvstatus i kraft av å være deler av historiske bysentre på listen, som kirken San Giorgio in Velabro i Roma, Uffiziene i Firenze og Teatro La Fenice i Venedig.

¹⁰⁵ Ikke minst er vestfronten i all hovedsak spekulasjonsbasert. Om restaureringsprosessen jfr. bl.a. Gerhard Fischer, *Nidaros domkirke : gjenreisning i 100 år : 1869–1969*, Oslo, Land og kirke, 1969

¹⁰⁶ Roar Hauglid, «Olav V's hall fra kornloft til gildehall», i: Stephan Tschudi-Madsen (red.), *50 år for Akershus : Akershus slotts venners jubileumsskrift*, Oslo, Andresen & Butenschøn, 2001

¹⁰⁷ Bl.a. ble deler av Rosenkrantzårnet blåst vekk, Håkonshallens tak raste sammen og interiøret ble utbrent, Kommandantboligen ble smadret av lufttrykket. Om ødeleggelsen og det påfølgende rekonstruksjonsarbeidet jfr. bl.a. Odd Strand, *20. april : en dag i 1944 : eksplosjonsulykken i Bergen*, Bergen, Nordanger, 1970 og Gerhard Fischer, *Katastrofe og gjenreisning : Bergenhus 1944–46*, Bergen, J.D. Beyer A.s. Boktrykkeri, 1971

¹⁰⁸ Tvilen synes i og for seg å ha martret kulturminnevernet lenge: Rekonstruksjonen av kampanilen i Venezia ble på et teoretisk nivå kritisert av mange kulturminnevernere, men i praksis akseptert, ja sågar oppskattet, skriver Heinrich Magirius med referanse til datidig litteratur. (Heinrich Magirius, «Rekonstruktion in der Denkmalpflege», i: Nerdinger *et al.* (red.), *op.cit.*, s. 148)

materielle, vært selve premisset for å tilskrive kulturminner verdi. Når rekonstruksjoner, altså materielt «inautentiske» monumenter, idag umiddelbart etter sin ferdigstilling kan kanoniseres som verdensarv, synes det rimelig å legge til grunn en erkjennelse av at monumentet kan ha mening og verdi også løst fra sin opprinnelige manifestasjon.¹⁰⁹ Den materielle autentisitetens privilegerte status synes med andre ord svekket, uten at den normative teorien – chartrene – er bragt i samsvar. Med utgangspunkt i dette paradokset vil jeg i de følgende kapitler se nærmere på tre rekonstruksjoner. To av disse er hentet fra verdensarvlisten, mens det tredje representerer den hjemlige rekonstruksjonsfloraen.

¹⁰⁹ De mest prominente eksempler er antagelig *Old Bridge Area of the Old City of Mostar* og *Dresden Elbe Valley*, som begge er innskrevet på verdensarvlisten, hhv. i 2005 og 2004. Den rekonstruerte Frauenkirche i Dresden (jfr. kap. 5) fikk således verdensarvstatus allerede før den var ferdigstilt.

5. *Consolatoriet*¹ i Tysklands Firenze

«Wer das Weinen verlernt hat, der lernt es wieder beim Untergang Dresdens.»

Gerhart Hauptmann, 1945

«Wer die Zuversicht verloren hat,
der gewinnt sie wieder beim Anblick der wiedererstandenen Frauenkirche.»

Horst Köhler, 2005

Did one want to celebrate the German capacity for a «critical» resolution to a «difficult» problem, or did one want to keep an ostensibly «real», but ideologically irrelevant and visually displeasing memorial in the center of town? The forces of politics and capital guaranteed the success of the former.

Mark Jarzombek, 2005

¹ *Consolatoria* er ifølge Valentin Ernst Löschers innvielsespreken fra 1734 én av en kirkebygningss seks åndelige funksjoner. Teologen Alexander Völker skriver: «Diese an letzter Stelle von Löscher gegebene Kennzeichnung einer Kirche als Stätte und Quelle des Trostes für die Menschen sollte ihr bleibendes geschichtliches Recht behalten – durch Zerstörung und Wiederaufbau siener Kirche hindurch.» (Alexander Völker, «Ort der Erinnerung, der Hoffnung und der Begegnung : Der Dienst des Kirchenraumes heute am Beispiel der wiederaufgebauten Frauenkirche in Dresden», *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 45 (2006), s. 23)

5.1. DET OPPRINNELIGE MONUMENTET²

Under 1700-tallets første fjerdedel gjennomløp gate- og plassbildet rundt Dresdens Neumarkt en nær metamorfosisk forvandling. Til fortregning for middelalderens gavlbygninger i utmurt bindingsverk ble det oppført en rekke paléer, men fremfor alt fire- til femetasjes borgerhus kjennetegnet ved utbygde mansardetasjer, markante arker og ornamentering omkring portal og vindusomramninger. Arkitekter som Georg Haase, Johann Gottfried Fehre, George Bähr, Matthäus Daniel Pöppelmann og Johann Christoph Naumann bidro til en borgerlig barokkarkitektur preget av klar individualitet innenfor rammen av en overordnet ensartethet. Et lysende eksempel er den lett konkave husrekken på nordsiden av Rampische Straße – en av gatene som leder inn mot Neumarkt (figur 1). Fulgte man denne gaten mot Neumarkt om formiddagen den 26. august 1726, ville man komme til å overvære grunnstensnedleggelsen for historiens kanskje betydeligste lutheranske kirkebygg: *Frauenkirche*.

Grunnstensnedleggelsen markerte slutten på en fireårig plan- og beslutningsprosess, og begynnelsen på en byggeprosess som skulle strekke seg over 17 år. Kirken ble innviet i 1734 mens den ennå var under konstruksjon – uten orgel og kun med et provisorisk alter. Den karakteristiske sten-kuppelen ble ferdig først fire år senere. I 1743 ble byggeriet sluttført med ferdigstillingen av lanterninen, også denne i sten. Arkitekt George Bährs (1666–1738) ønske om at kirken skulle fremstå «von Grund aus bis oben hinauf gleichsam nur ein einziger Stein»³, var innfridd, fem år etter Bährs død. I litt mer enn to århundrer skulle kirken rage over den barokke byen, inntil den, som byen forøvrig, ble redusert til brannruiner – i et luftangrep som gjorde Dresden til et av annen verdenskrigs mest markante *causes célèbres*.

Den tyske arkitekturhistorikeren, dr. Heinrich Magirius betoner i sin autoritative monografi om kirken at dens historiske og kunsthistoriske særegenhet ikke minst kan avleses i dens fravær av en umiddelbar etterfølger. Som kunstnerisk løsning danner den et ensomt høydepunkt, poengterer Magirius, og som protestantisk kirkerom ble den ikke etterfulgt før det var gått et århundre. George Bähr foregrep med Frauenkirche det midlere 1800-

² Underkapitlet bygger i det vesentlige på Heinrich Magirius, *Die Dresdner Frauenkirche von George Bähr : Entstehung und Bedeutung*, Berlin, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, 2005

³ Sittet etter Heinrich Magirius, «Zur Gestaltwerdung der Dresdner Frauenkirche», *Dresdner Hefte* 40, årg. 12, nr. 4 (1994), s. 13f. Valget av sten som byggemateriale i kuppelen var ikke minst økonomisk motivert; en kobbertekket trekuppel, som opprinnelig var planlagt, ville blitt vesentlig dyrere, og arbeidet ville stanset opp. Det var dette som drev Bähr ut på det sjansespill som stenkuppelløsningen innebar.

tallets forsøk på å imøtekomme den protestantiske liturgiens spesifikke krav: Han samlet alter, prekestol og døpefont foran hele menigheten.⁴

Gjennom store deler av 1800-tallet pågikk en diskusjon om sentral- eller langkirkerommet var det ideelle uttrykk for den protestantiske gudstjenesteforståelsen. Frauenkirche kom til å danne forbilde for sentralromsløsningen, selv om historistene underkjente kirkens barokke stil. Med sitt konkurranseutkast til Nicolaikirche i Hamburg fra 1844 refererte Gottfried Semper konseptuelt tydelig til Frauenkirche. Som svar til kritikerne i den nygotiske leir holdt han i sitt skrift *Über den Bau evangelischer Kirchen* (1845) frem nettopp Frauenkirche som eksempel på et vellykket protestantisk kirkebygg. Dermed staket han ut en kurs for arkitekter som på annen halvdel av 1800-tallet fikk i oppdrag å tegne evangeliske kirker.

For byen og regionen var kirkens karakter av vartegn selvsagt langt viktigere enn dens senere arkitekturhistoriske påvirkningskraft. De saksiske fyrstene hadde benyttet elveløpet under prosjonelle opptog siden 1600-tallet, og Dresdens selvforståelse rettet seg mer og mer mot byens fremtredelse i elvelandskapet, hevder Magirius (figur 2). Den første Frauenkirche (et romansk kirkebygg fra 1100-tallet, revet for å gi plass til sin etterfølger) var imidlertid for beskjeden til å falle inn i et slikt bilde, og Kreuzkirche lå for langt borte; bare broer, slott og festningsmurer definerte blikkretninger på den bredden hvor det «nye» Dresden lå. Så ble da også det nye kuppelbygget godt mottatt av Sachsens kurfyrst August den Sterke (1694–1733), som må ha sett at kirken ville styrke opplevelsen av hans residens. Men det var neppe et ønske om å etablere et arkitektonisk ledemotiv som dikterte byggingen av kuppelkirken, hevder Magirius: En sammenligning med Venezias *Santa Maria della Salute*, slik etterkrigstidens kunsthistorikere har gjort, savner dekning i kildene.

Her er andre forskere av en annen oppfatning. Hans-Joachim Kuke spør seg hvorfor Frauenkirche skulle oppføres som en monumental kuppelkirke i det evangeliske Dresden, når kuppelmotivet i samtidig tysk arkitekturteori gjelder som tegn for katolske kirker. Hans hypotese er at August den sterke – som selv var katolikk – har ønsket en arkitektonisk aksent som kunne sees fra langt hold, og antagelig har anvist kuppelen som løsning. Så ble det opp til

⁴ Et sentralt element i den katolske gudstjenesten er forvaltningen av sakramentene, særlig nattverden. Viktigheten av altertjenesten tilsa at alterpartiet var adskilt fra og hevet over resten av rommet. I den reformerte kirke feires derimot nattverden som et rent minnemåltid, hovedelementet i gudstjenesten er prestens forkynnelse fra prekestolen, og man trenger derfor ikke noe alter med lys og altertavle. Rommet er derfor redusert til et forsamlingslokale for menigheten. Den lutherske kirke inntar en mellomstilling mellom den katolske og den reformerte: Gudstjenesten er et samfunn med Gud ikke bare i forkynnelsen av ordet, men også gjennom sakramentene. Gud er tilstede både i forkynnelsen og i nattverden. Nattverden er på samme tid symbolsk og konkret. Dette tilsa at alteret og prekestolen ble sidestilte størrelser i det lutherske kirkerommet. Alteret inntok samme plass som i den katolske langkirken, mens prekestolen gjerne ble plassert ute i menighetens rom på den ene langveggen.

arkitekten å finne en «protestantisk» versjon av kuppelmotivet, en form som ikke kunne utlegges som «päpstisch», altså romersk-katolsk.⁵

I et tradisjonelt kuppelbygg formidler en *tambur* – et gjennombrutt, sylindrisk bygningselement – mellom underbygg og kuppel. Tamburen åpner muligheten for å strekke bygget i høyden: Veggene kan ikke gjøres for høye av hensyn til proporsjoner og statikk, og kuppelens høyde er i stor grad en funksjon av omkretsen. Hvis et kuppelbygg med en begrenset grunnflate skulle rage høyt opp over den omkringliggende bebyggelsen, kunne tamburen gi en god del av høyden. Bähr valgte imidlertid bort tamburen til fordel for en utsveifet kuppelhals, som gjorde at kuppelen kom til å minne om en kirkeklokke – derav tilnavnet *die steinerne Glocke* (figur 3). Dessuten gjorde han kuppelhalsen lang og steil, slik at den overtok en stor del av den manglende tamburens høyde-adderende funksjon. Overgangen mellom kuppelhals og kuppel ble kun antydnet gjennom omløpende buefriser. Slik innebar Frauenkirches kuppel et brudd med arven fra Vitruvius: Skillet mellom bærende og båret kom ikke lenger plastisk til uttrykk.⁶

Kuppelbyggeri i Frauenkirches skala hørte til samtidens store tekniske utfordringer. Mestringen av disse store og risikable ingeniøroppgaver var en vesentlig del av den nimbus som omgav kuplene i byer som Firenze, Rom og Paris. Men i Tyskland fantes det lite erfaringskunnskap om slikt byggeri; kun få tilfeller av massive kuppelbygg kjennes, og det var ifølge samtidige arkitekturteoretikere et notorisk underskudd på teoretiske arbeider om hvelvteknikk på tysk. Frauenkirches kuppel springer på mystisk vis ut av et kunnskapsvakuum. Med ett stort sprang overkommes her en hel liten evolusjonshistorie.

Bygningens nærmest monolittiske karakter understrekes av at kuppelen ikke har noen egentlig værhud, men er kledd med kvaderplater i samme materiale som bygningskroppen: lokal sandsten. De høyst påregnelige dermed forbundne bygningsfysikalske problemer ble erkjent allerede av byggekommisjonen, og ga seg til kjenne nesten umiddelbart etter fullførelsen.⁷ Når man allikevel innlot seg på denne typen byggeri, ligger det antagelig under mere tungtveiende årsaker enn at kobbertekking var kostbart.⁸ Høyst sannsynlig ville Bähr nødig gi avkall på stenmaterialets

⁵ Hans-Joachim Kuke, *Die Frauenkirche in Dresden*, Worms, Wernersch Verlagsgesellschaft, 1996, ss. 92, 96

⁶ *Ibid.*, s. 94

⁷ *Ibid.*, s. 95

⁸ Mye tyder på at Bähr hele tiden hadde ønsket å utføre kuppelen i sten, og at han skjulte sin agenda: Da byggeriet tok til, var det forutsatt en tømret kuppel med kobbertekking, men murverket slik det ble bygget, var – uten at byrådet var informert – dimensjonert for stenkuppelløsningen. Første gang rådet fikk en antydning om hvor Bähr ville hen, var drøyt to år etter grunnstensnedleggelsen. Bähr foreslo da å utføre *kuppelhalsen* i sten: «... dass man die 4 piramiden oder Thürme aus denen Treppen und das gantze Unterdach biss auf den Gurtgesims, so umb die Cuppel geht, von massivem Steinwerck machen dörfte, so würden diese Kosten viel geringer seyn, und an diesem Baue wohl $\frac{1}{6}$ Kosten erspahret werden, da denn nicht alleine das viele Kupffer sondern auch ein guter Teil von Bauholtz erspahret würde, were auch viel bestendiger under der Feuergefahr nicht so sehr unterworfen...» (*Ibid.*, s. 32, jfr. også s. 94) Bähr lanserer her altså de åpenbare fordeler – ildsikkerhet, varighet, lavere kostnader – med sten-løsningen, men holder tilbake med å gjøre den gjeldende

monumentaliserende effekt. At han dermed ga seg i kast med konstruksjonen av en kuppel som må ha vært blant verdens største i sitt materiale, og uhyggelig tung (vekten var 12.000 tonn), innebar en enorm risiko.⁹

Kuke finner at ytringene ved grunnstensnedleggelsen såvel som hele den historiske konteksten peker i retning av at det å manifestere protestantisk selvbekjennelse var en vesentlig del av byggeoppgaven. I lys av en slik ambisjon ligger det nær å tillegge den usedvanlige materialbetoning tilsiktede symbolske overtoner: Den lokale sandstenens egenskaper; fasthet og uangripelighet kan meget vel alludere til styrken i den evangeliske trosbekjennelse.¹⁰

Alene størrelsen, materialbruken og den karakteristiske kuppelformen (tilnavnet *die Steinernen Glocke* henspiller på kuppelens konkave nedre avslutning, som understreker kirkeklokke-formen) var nok til å gjøre kirken til bybildets sentrale dominant; selve det definerende trekk i skylinen og et sentralt premiss for byens opplevelse av å være et *Florenz an der Elbe*.¹¹

Frauenkirche ble bygget som lutheransk menighetskirke, men lå innenfor den eldre Kreuzkirches sogn. Med sine nærmere 3400 sitteplasser var den langt større enn Kreuzkirche, men hadde likevel færre gudstjenester, og ingen dåpshandlinger. Kirken ble hovedsakelig arena for konfirmasjonsundervisning, skriftemål og vielser – stort sett var det par fra landsbyene i Dresdens omland som kom hit for å vies. Kirken hadde sitt fremragende Silbermann-orgel, men organistene fikk angivelig dårlig betalt og søkte seg videre til bedre lønnede stillinger. Med prøyssernes beleiring av Dresden i 1760 – som skulle resultere i det som kalles *Dresdens første undergang* – ble imidlertid Kreuzkirche ødelagt, og Frauenkirche fikk status som byens hovedkirke, noe den forsvarte under de neste 30 år. Musikalsk ble dette en blomstringstid, idet kirken nå ble domisil for *Dresdner Kreuzchor* under ledelse av Bach-eleven, organisten og komponisten Gottfried August Homilius (1714–1785).¹²

Frauenkirche skulle settes på prøve ved flere anledninger. Under beleiringen i 1760 ble kuppelen målsøkt av prøyssisk artilleri. I 1813 ble kirken brukt som depot av franske okkupasjonsstryker, og herunder påført

for hele konstruksjonen. Først et drøyt år senere, i 1729, fremsetter han forslaget om å utføre også kuppelen i sten. I motsatt retning hevder Torsten Remus at den valgte løsningen innebar en sterk overbelastning av de åtte pilarene – implisitt at de ikke var dimensjonert for den økte lasten. (Torsten Remus, «Instandsetzungs- und Restaurierungsarbeiten bis 1942», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden: Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, s. 102)

⁹ Kuke, *op.cit.*, s. 94

¹⁰ «Der heimische Sandstein sollte [...] wie es V.E. Löscher formulierte, der evangelischen Landeskronen [...] den Ausdruck von Dauerhaftigkeit, Beständigkeit und Festigkeit geben.» (*Ibid.*, s. 96)

¹¹ Kulturfilosofen Johann Gottfried Herder (1744–1803) anses å ha vært den første til å trekke paralleller mellom Dresden og Firenze. I 1802 skriver han: «Was ein Friedrich August im Anfange des Jahrhunderts anfang, hat ein anderer Friedrich August am Ende desselben vollendet. Durch sie ist Dresden in Ansehung der Kunstschatze ein Deutsches Florenz worden.» (Herder i *Adrastea*, sitert etter Fritz Löffler, *Das alte Dresden*, Frankfurt, Weidlich, 1966, s. 107)

¹² Christoph Wetzel, «Der Bau im kirchlichen Leben und öffentlichen Bewusstsein des 18., 19. und 20. Jahrhunderts», i: Gerhard Glaser (red.), *op.cit.*, s. 88

betydelige skader. I revolusjonsåret 1848 stod kirken i sentrum for de borgerlige opptøyene: Både i 1813, 1814 og 1848 tjente Frauenkirche for byens progressive borgere som en verdig arena for religiøst-patriotiske markeringer og demonstrasjoner, skriver Christoph Wetzel.¹³ Under maioppstanden i 1849 ble kirken inntatt som brohode for prøyssiske soldater som var innkalt for å forsvare kongen mot opprørere som hadde forskanset seg i Hotel de Saxe og Hotel Stadt Rom. Etterhvert skulle kirken få status som en nasjonal-religiøs arena for takkefester og jubileer – bl.a. fant feiringen av Luthers 400-årsdag sted her i 1883, og det var ved denne anledning at Ernst Rietschels Luther-statue kom opp utenfor kirken.¹⁴

Frauenkirche var blitt utskilt som egen menighet fra Kreutzkirches sogn i 1878, og utviklet seg angivelig etter dette til et åndelig sentrum for den saksiske kirken. Sitt imponante ytre til tross tjente den en relativt fattig menighet, og det oppstod en økende avstand mellom de brede lag og en kirke som hovedsakelig var influert av middelklassen. Det var først på 1930-tallet, med kirkeforstanderen og presten Hugo Hahn (1886–1957), at almuen fikk en sterk fortaler på Frauenkirches prekestol. Da kirken ble gjeninnviet etter restaurering i 1932, talte Hahn om et av tidens store paradokser: at samtidens materielle, vitenskapelige og teknologiske fremganger ikke innebar vidtrekkende sosiale forbedringer.¹⁵

Under nasjonalsosialismens fremvekst ble Frauenkirche under Hahn et sentrum for kirkens kamp mot diktaturet, i opposisjon til de nazistisk orienterte *Deutsche Christen*, som i 1933 erklærte Frauenkirche som katedral og forlangte Hahns avskjed. Hahn, som etter krigen skulle bli biskop i Sachsen, ble gjeninnsatt i embedet etter taktiske endringer i naziregimets kirkepolitikk. Da han stadig motsatte seg at *die Deutsche Christen* bragte nasjonalsosialistisk politikk inn i kirken, ble han i 1938 igjen avsatt og nå beordret til å forlate Sachsen. Samme år ble kirken stengt av frykt for kollaps. Regimets respekt for bygningen var grunnlaget for at omfattende sikringsarbeider kunne igangsettes. Da det store arbeidet ble slutført i 1942 var kirken tilsynelatende sikret for fremtiden, men tre år senere skulle alt vise seg forgyeves.¹⁶

5.2. ØDELEGGELSEN

Askeonsdag falt på den 14. februar i 1945, og om morgenen denne dagen var store deler av det gamle Dresden iferd med å bli til nettopp aske. To kraftige bombeangrep, iverksatt av det amerikanske og britiske flyvåpen, forvandlet i

¹³ *Ibid.*, s. 92.

¹⁴ Ved denne anledning kun som gipsmodell; den ferdigstøpte statuen ble avduket under reformasjonsfesten i 1885. (*Ibid.*, s. 93)

¹⁵ *Ibid.*, s. 95

¹⁶ *Ibid.*, s. 96ff

løpet av noen timer en av Europas vakreste byer til et rykende ruinlandskap. De materielle ødeleggelsene var enorme, de menneskelige tapene ufattelige. Forfatteren og nobelprisvinneren Gerhart Hauptmann (1862–1946) sammenfattet sine følelser med ordene: «Wer das Weinen verlernt hat, der lernt es wieder beim Untergang Dresdens.»¹⁷ Et vitnemål fra en den gang 10 år gammel gutt, avgitt i 1999, gir et visst inntrykk av de lidelser som utspant seg:

Wir sahen furchtbare Dinge: verbrannte Erwachsene geschrumpft auf die Größe eines Kleinkinds, Teile von Armen und Beinen, tote Menschen, ganze zu Tode verbrannte Familien, brennende Menschen, die hin- und herrannten, brennende Wagen, gefüllt mit zivilen Flüchtlingen, tote Helfer und Soldaten, viele riefen und suchten nach ihren Kindern und Familien, und Feuer überall, überall Feuer, und die ganze Zeit dieser heiße Wind des Feuersturms, welcher die Menschen zurück in die brennenden Häuser trieb, aus welchen sie zu entkommen versuchten. Ich kann diese schrecklichen Details nicht vergessen. Ich kann sie niemals vergessen.¹⁸

Frauenkirche var det eneste viktige landemerket som tilsynelatende hadde overlevd både bombingene og ildstormen. Dette synes nærmest å ha vært forutsatt: Byens myndigheter hadde vurdert kjellerne og kryptene under kirken som sikre nok til oppbevaring av verdifulle gjenstander fra andre kirker og offentlige bygninger, bl.a. arkiver med svært brannfarlig nitratfilm og fotografier og tegninger av denne og andre berømte kirker.¹⁹ Og etter den første bølgen av britiske raid, natten mellom 13. og 14. februar, hadde omkring 300 mennesker søkt tilflukt i kryptene under kirken. Den andre bølgen rammet Neumarkt-området mye hardere, og med en overvekt av brannbomber. Da angrepet var over stod de fleste bygningene i området omkring kirken i flammer. Kirken syntes ikke å være direkte truffet, og selv om det seiv røyk ut fra kuppelen, forble den stående gjennom hele askeonsdagen og i morgentimene dagen etter. Det som så skjedde, var en kjede av bygningsfysiske omstendigheter som utvirket kirkens nær totale kollaps.

Som en forholdsregel mot luftangrep var de fleste av kirkens vinduer blitt gjennmurt fra utsiden, men av ukjente årsaker var et par vinduer mot nord blitt stående utildekket. Natten mellom 13. og 14. februar var Altstadt's gater fylt av brennende objekter, og det er rimelig å anta at noen av disse fant veien inn gjennom vinduene og startet branner i interiøret, som for en stor del bestod av treverk. Historikeren Frederick Taylor beskriver det som nå fulgte:

¹⁷ Gerhart Hauptmann, *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Propyläen, 1962–1974, s. 1205

¹⁸ Lothar Metzger intervjuet i 1999. <http://timewitnesses.org/german/~lothar.html>, lest 14.12.2009

¹⁹ Hans Nadler, «Der Erhalt der Ruine der Frauenkirche nach 1945», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche. Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2006, s. 79.

[...] the crucial factor was the bending of the girders that surrounded the pulpit. As they started to contract once more, they no longer properly fitted their supports. As a result, there was lateral pressure on the huge pillars that held up the cupola. One of these, to the southeastern side of the church, collapsed. The cupola momentarily settled, but then slowly began to subside to the southeast, where the pillar was missing. The weight was too much for the remaining supports. The comparatively soft local sandstone fabric of the walls, meanwhile, had been severely weakened by the high temperatures – sandstone loses its integrity at around 700 degrees Celsius.²⁰

Den veldige kuppelen knuste alt på sin vei mot bakken. Sjøkkbølgen idet den falt sammen medførte at brannskadde tårn og trappehus også gikk i oppløsning. Den enorme massen slo seg gjennom hvelvede kjellere og katakomber. Klokken var ca. 10:45 da en svart røyksøyle steg opp over byen. Dresdens ikoniske, tilsynelatende evige katedral var redusert til en ruinhaug. Med kirken brast håpet om at i det minste noe av det gamle Dresden kunne overleve, og naziregimets undergang, idet det river med seg alt på sin ferd, hadde funnet sitt endegyldige bilde (figur 4, 5).

Tyske angrep på engelske byer stod i brutalitet ikke tilbake for det allierte angrep på Dresden. Men tidspunktet og begrunnelsen for ødeleggelsen har definitivt bidratt til at Dresden er blitt problematisert som krigsforbrytelse: Tyskland var på sterkt vikende front, og krigen kunne åpenbart vinnes også uten å teppebombe Dresden. Men tysk høykultur stod lavt i kurs i allierte hovedkvarterer på dette tidspunkt. En krigstrett militær ledelse var mer opptatt av å minimere egne tap enn av å ivareta tysk kultur. Som øverstkommanderende for det britiske flyvåpenets *Bomber Command*, Sir Arthur Harris formulerte det i etterkant av angrepet: «I do not personally regard the whole of the remaining cities of Germany as worth the bones of one British Grenadier.»²¹ Samme Harris skal også ha uttalt: «To be certain of destroying anything, it was necessary to destroy everything.»²²

Journalisten og den senere terroristen Ulrike Meinhof ga nok stemme til det mange følte da hun i 1965, på 20-årsdagen for Dresdens ødeleggelse, skrev:

²⁰ Frederick Taylor, *Dresden: Tuesday, February 13, 1945*, London, Bloomsbury, 2004, s. 340

²¹ Norman Longmate, *The bombers : the RAF offensive against Germany 1939–1945*, London, Hutchinson, 1983, s. 346. Setningen parafaserer en berømt ytring av Otto von Bismarck: «The whole of the Balkans is not worth the bones of a single Pomeranian grenadier.» Utsagnet bygger opp under Nicola Lambournes konstatering: «In the absence of a positive stated Allied policy of bombarding buildings of historic and cultural importance in Germany, the strongest impression given is more that of a lack of interest in avoiding them on the part of air forces and governments [...]» (Nicola Lambourne, *War damage in Western Europe : the destruction of historic monuments during the Second World War*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001, s. 163)

²² Sitert i Robin Neillands, *The Bomber War: Arthur Harris and the Allied Air Offensive Against Nazi Germany*, London, John Murray, 2001, s. 396

In Dresden ist der Anti-Hitler-Krieg zu dem entartet, was man zu bekämpfen vorgab und auch wohl bekämpft hatte: Zu Barbarei und Unmenschlichkeit, für die es keine Rechtfertigung gibt.²³

Likevel levner Frederick Taylor liten tvil om at Dresden var et for sin tid legitimt militært mål. Han dokumenterer at byen slett ikke, som det så ofte har vært påstått, var en ren kulturmetropol uten militær-industriell og strategisk betydning: I 1944 var de fleste av byens industribedrifter omlagt til rustningsproduksjon, og byen var en viktig transittstasjon for troppeforflytninger. Høsten 1944 passerte daglig gjennom byen 28 militære tog, som forflyttet 20.000 soldater. I de alliertes overveielser omkring et luftangrep på Dresden, som tok konkret form i begynnelsen av 1945, spilte spørsmålet om hvordan forflytning av tyske tropper på østfronten kunne forhindres og hvordan den røde armés fremmarsj derved kunne understøttes, en ikke uvesentlig rolle.²⁴

Vurderingen av bombingens militære og moralske legitimitet har klar relevans for vurderingen av rekonstruksjonens ditto. Mens rekonstruksjonen av Warszawa sjelden har vært kritisert, har mange kritiske røster reist seg mot rekonstruksjonen av Dresden. Den til grunnliggende forestilling synes å være at den angrepnes rett til å reise seg er udiskutabel, mens *der Täter* skal leve med sine sår. Denne forestilling var grunnlaget for den mest utbredte innvending mot rekonstruksjonen av Frauenkirche: At den ville ødelegge monumentet over ødeleggelsen og barbariet. Dette vil jeg etterhvert komme tilbake til.

5.3. TIDEN SOM RUIN

I 1950 ble hele *Innenstadt* erklært som rekonstruksjonsområde, noe som innebar en gjennomgående fjerning av bygningsrester. I denne forbindelse støtter man på påstanden om at det også ble gjort anslag mot Frauenkircheruinen, og at det kun var takket være vernemyndighetens innsats at ruinen ikke ble fjernet. I 1963 skal det imidlertid ha blitt oppnådd en avtale om at ruinen skulle bestå som minnesmerke, befridd for viltvoksende vegetasjon og omkranset av en rosehekk som skulle symbolisere nytt liv.²⁵ Om ruinen allerede etter bombenatten var det ytterste symbol for byens ødeleggelse, krigens ondskap og naziregimets sammenbrudd, ble den det kanskje i enda

²³ Ulrike Meinhof, *Die Würde des Menschen ist antastbar : Aufsätze und Polemiken*, Berlin, Wagenbach, 1980

²⁴ Frederick Taylor, *Dresden : Tuesday, February 13, 1945*, London, Bloomsbury, 2004

²⁵ Andreas Friedrich, *The Frauenkirche in Dresden : History and Rebuilding*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, s. 69, jfr. også Gerhard Glaser, «Zerstörung, Bemühungen um den Wiederaufbau, Bewahrung der Trümmer, 1945–1990», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, s. 121

høyere grad i etterkrigstiden, etterhvert som byen ble ryddet for andre krigsruiner.

I mai 1967, under det nasjonale *Arbeiterfestspiele* i Dresden, ble ruinen offentlig erklært som *Mahnmal*, og en vesentlig symbolsk tilleggsattribuering fant sted.²⁶ En minneplakett over ødeleggelsen ble nemlig satt opp på et av de gjenstående trappetårnene, med teksten: «Frauenkirche in Dresden/ destroyed in February 1945 by anglo-american bombers / built by George Bähr / 1726–1743 / To the tens of thousands of dead, and an inspiration to the living in their struggle against imperialist barbarism and for the peace and happiness of man.»²⁷ Her møter man en ganske sikkert bevisst tvetydig kaldkrigsretorikk: «imperialist barbarism» kan leses som en referanse til Hitler-Tyskland, men refererer samtidig til vestmaktene under annen verdenskrig, NATO såvel som et remilitarisert Vest-Tyskland.²⁸ Ian Buruma spør i et intervju Matthias Griebel, direktør for *Dresdner Stadtmuseum*, om hvordan uttrykket «imperialistisk barbari» skulle forstås. Til dette svarer Griebel at det sikter til Israel i Sinai, USA i Vietnam – egentlig all krigsdeltagelse som ikke var sosialistisk.²⁹

Det verserer ulike fortellinger om hvorfor ruinen fikk bli liggende. Det fremstår i utgangspunktet som noe av et paradoks: Etterkrigstidens demoleringer representerte i sum antagelig et større tap av original bygningssubstans enn ildstormene i 1945. Utallige brannskadde offentlige bygninger – kirker, teatre, bad, posthus, banker, varemagasiner, markedshaller – ble revet under Walter Ulbrichts regime. Bybildet skulle renses for storborgerlig-wilhelminsk representasjonsarkitektur.³⁰ Mens enkelte monumenter ble gjenoppbygget og byen forøvrig ryddet for ruiner, forble Frauenkirches ruin imidlertid urørt. Mark Jarzombeks påstand er at Frauenkirches ruin stod i en særstilling; at makthaverne ikke våget å røre den, selv om de egentlig ville. Han hevder også at det lå i kortene at den ville bli

²⁶ Friedrich, *op.cit.*, s. 69. På tysk er det en distinksjon mellom *Mahnmal* og *Denkmal*: Førstnevnte betegner minnesmerker som ikke bare markerer et fortidsaspekt, men også rommer et budskap eller en advarsel til fremtiden. *Denkmal* brukes derimot om minnesmerker som markerer fortidige begivenheter uten å anviser direktiver for fremtiden. Frauenkirches ruin såvel som dens rekonstruksjon faller klart i kategorien *Mahnmal*. (Kasper Green Krejberg, «The Distortion of Space and the Ruinous Gaze: War Ruins in German Cityscapes and Literature», *Netværk for erindringskultur*, 2009, s. 5. http://memory.au.dk/fileadmin/www.memory.au.dk/KGK_The_distortion_of_space_-_MAR_09.pdf, lest 08.02.2012)

²⁷ Jeg har ikke kommet over komplette gjengivelser av den tyske originalteksten, men i oversettelse er den gjengitt som sitert hos Susanne Veas-Gulani, *Trauma and Guilt. Literature of Wartime Bombing in Germany*, Berlin, Walther de Gruyter, 2003, s. 58f. Veas-Gulani viser igjen til Ian Burumas *The Wages of Guilt: Memories of War in Germany and in Japan*, London, Jonathan Cape, 1994, s. 300. Et fragment av den tyske originalteksten er gjengitt slik: «[...] die Lebenden zum Kampf gegen imperialistische Barbarei, für Frieden und Glück der Menschen». (Wetzel, *op.cit.*, s. 98)

²⁸ Christiane Hertel, «Beyond In/Authenticity: The Case of Dresden's Frauenkirche», i: Joan Ockman, *Architourism: Architecture as a Destination for Tourism*, New York and Munich, Prestel Verlag, 2005, s. 48.

²⁹ Buruma, *op.cit.*, s. 300

³⁰ Matthias Lerm, *Abschied vom alten Dresden. Verluste historischer Bausubstanz nach 1945*, Leipzig, Forum Verlag, 1993, s. 137f

gjenreist.³¹ Andre steder – som av den nettopp nevnte plaketten fra 1967 – får man inntrykk av at maktthaverne nærmest fant det oppørtunt å bevare ruinen, fordi den bidro til å sementere fiendebildet av Vesten. Atter andre tilskriver dens overlevelse enkeltinstitusjoner: *Stiftung Freuenkirche Dresden* fremholder en utrettelig innsats fra *Dresdner Instituts für Denkmalpflege* og *Landeskonservator* i Sachsen, dr. Hans Nadler (1910–2005).³²

Årsdagen for Dresdens ødeleggelse ble etter 1967 minnet gjennom statlig initierte minnedemonstrasjoner foran ruinen. Men i 1982, da det statsuavhengige nedrustningsinitiativet *Schwerter zu Pflugscharen* var på sitt mest aktive, skjedde noe annet. I anledning av 37-årsdagen for luftangrepet mot Dresden oppfordret systemkritiske ungdommer i DDR til en markering foran Frauenkirches ruin. Den i figur 6 gjengitte løpeseddel der det oppfordres til den første uavhengige markeringen, betoner at initiativet ikke utgår fra en organisasjon, men kommer fra ungdommer som vil demonstrere sitt fredsønske uavhengig av statlig godkjennelse. Det oppfordres til å forholde seg rolig dersom politiet griper inn, og betones at man ikke gjør noe alvorlig. Men som den i ettertid tilføyde underteksten forteller, kunne allerede det å mangfoldiggjøre en ikke statlig godkjent tekst forfølges strafferettslig. De som bidro til distribusjonen utsatte seg dermed for en betydelig risiko.

Den evangelisk-lutherske kirken fryktet sammenstøt mellom demonstranter og politi, og inviterte til et åpent *Forum Frieden* i Kreuzkirche som alternativ til den illegale samlingen. Dette arrangementet trakk omkring 5000 mennesker, mens noen hundre samlet seg foran ruinen med levende lys til en stille markering. Både forumet og den tause markeringen ble siden en årvisst begivenhet, og steder der representanter for østtysk borgerrettighets- og fredsbevegelse møttes. At ruinen på denne måten ble et sted for stille opposisjon, kan ha tilført den nye lag av symbolsk betydning.

Naturlig nok hadde kirken under ruintiden først og fremst symbolsk verdi – øvrige verdier innenfor det kulturminnefaglige verdispekteret var effektivt avvirket eller lagt brakk ved overgangen fra stående kirkebygg til ruin. Dokumentverdiene kunne fortsatt i noen grad sies å være tilstede, men i praksis utilgjengelige. Det kan kanskje være riktig å se på regimets bruk av ruinen som symbol på Vestens barbari som et forsøk på å tilskrive den identitetsverdi, siden det dreier seg om å bidra til en polarisering hvis hensikt er å skape tilhørighet innenfor en «oss/dem»-dikotomi.

³¹ Mark Jarzombek, «Urban Heterology: Dresden and the Dialectics of Post-Traumatic History», *Studies in Theoretical and Applied Aesthetics series 2*, Lund, Lund University, School of Architecture, 2001, s. 17. Påstanden er ikke belagt med referenser.

³² <http://www.frauenkirche-dresden.de/mahnmal+M5d637b1e38d.html>, lest 24.3.2010. Nadler var leder av *Sächsischen Landesamt für Denkmalpflege* (etter 1952 *Institut für Denkmalpflege, Aussenstelle Dresden*).

5.4. REKONSTRUKSJONSØNSKETS HISTORIE

Tanken om rekonstruksjon kan faktisk spores tilbake til tiden forut for den faktiske ødeleggelse. Münchens *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* har i mer enn 50 år oppbevart en samling på ca. 39.000 diapositiver, tatt på direkte ordre fra Adolf Hitler i årene 1943–45.³³ Hensikten med ordren var å dokumentere betydelige veggfaste kunstverker som stod i fare for å bli ødelagt under krigen, for å kunne rekonstruere dem etter den forestående *Endsieg*. At så mye som 60% av de avbildede verkene senere gikk tapt, forteller sitt om ødeleggelsenes omfang. Siden 2005 er et stort antall av bildene digitalisert og lagt inn i en søkbar database. Blant avbildningene finnes en serie av Johann Baptist Grones veggmalierier fra kuppelen i Frauenkirche, som skal ha vært til hjelp under arbeidet med å rekonstruere maleriene.³⁴

I tiden etter at rekonstruksjonsinitiativet var lansert, fremholdt motstanderne ofte at det i etterkrigstiden hadde hersket enighet om å bevare Frauenkirche som ruin og at tanken om rekonstruksjon først var oppstått etter murens fall. Arkitekturhistorikeren Jürgen Paul går sterkt i rette med en slik forestilling. Gjenoppbyggingen var konkret planlagt siden krigens slutt, hevder han. At det ikke kom dit, hadde primært økonomiske årsaker, men i tillegg kom endrede holdninger innenfor kirken såvel som kulturminnepolitikken ført av parti og stat.³⁵

I de første etterkrigsårene ble Frauenkirches rekonstruksjon forutsatt i alle gjenoppbyggingsplaner for Dresdens sentrum, offisielle såvel som uoffisielle, hevder Paul. Også for den lutherske kirken var dette et vesentlig anliggende. Det var på oppdrag og med midler fra den at det fra 1946 ble gjort undersøkelser med tanke på gjenoppbygging og konkrete gjenoppbyggingsplaner ble utarbeidet. Resultatet, med anbefaling om en arkeologisk rekonstruksjon, med gjenanvendelse av gjenværende bygningsdeler, ble fremlagt i 1949.³⁶

Dengang var det nærmest konsensus om gjenoppbygging, hevder Paul. Spørsmålet var ikke politisert og hadde intet ideologisk aspekt, når unntas at partiet formulerte det som en sosialistisk forpliktelse overfor den nasjonale

³³ *Der Führerauftrag zur Dokumentation wertvoller Wand- und Deckenmalereien in historischen Bauwerken* iitlers. Jfr. Christian Fuhrmeister (red.), «Führerauftrag Monumentalmalerei» – eine Fotokampagne 1943–1945, Köln, Böhlau Verlag, 2006

³⁴ Digitalisert og tilgjengelig på <http://www.zi.fotothek.org/obj/obj19002466/Galerie>, lest 14. des. 2009

³⁵ Jürgen Paul, «Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche: Kritik und Rechtfertigung», *Dresdner Hefte* 32, årg. 10, nr. 3 (1992), s. 35ff

³⁶ Arkitekt Arno Kiesling fikk i oppdrag å dokumentere kirken på grunnlag av det store tilfang av berget arkivmateriale, et arbeid som ble utført i årene 1949–59. (Friedrich, *op.cit.*, s. 67). Tanken om gjenreisning manifesterte seg fysisk allerede kort etter krigen: 856 sten – ca. 600 m³ – som var egnet til ombruk ble oppmålt, inventarisert og lagret i den tilstøtende Salzgasse vinteren 1948/49. Dette var det første tilløp til en arkeologisk «Entrümmerung» av ruinen. Ti år senere måtte man konstatere at omkring halvparten av dette lageret var blitt fjernet for å benyttes andre steder. Dette begrenset selvfølgelig muligheten for en mest mulig komplett anastylosis. (Hans Nadler, «Der Erhalt der Ruine der Frauenkirche nach 1945», i: Güttler (red.), *op.cit.*, s. 120)

kulturarv. Barokkforskeren Eberhard Hempel var like klart for en rekonstruksjon som Kurt Liebnecht og Kurt W. Leucht, medforfattere til sosialismens *Sechzehn Grundsätze des Städtebaus*. Også planer utarbeidet av partiet sentralt, som bl.a. la grunnlaget for at Altmarkt fra 1953 ble omdannet til en gigantisk paradeplass og den tidligere Thälmannstraße utvidet til en bred hovedakse, omfattet gjenoppbygging av Frauenkirche såvel som de omgivende kvartaler omkring Neumarkt, hevder Paul. Først fra 1959, i de stadig reviderte og stadig bare delvis utførte planene for den videre utbygging av sentrum, ble spørsmålet Frauenkirches gjenoppbygging ofte utelatt, eller «utsatt på ubestemt tid». Planen ble aldri ugjenkallelig oppgitt, men heller aldri prioritert.

Like fullt, i 1982, på et internasjonalt planseminar om bebyggelse av Neumarkt-området, fremmet flere deltagere, herunder enkelte sovjetiske arkitektkollektiver, forslag om rekonstruksjon av Frauenkirche. Men disse forslagene nådde aldri opp på offisielt planleggingsnivå.

Mark Jarzombek har en annen vurdering; hans påstand er at DDR-apparatet ikke våget å fjerne Frauenkirches ruin. Påstanden (for den belegges ikke) har flere implikasjoner; ikke minst at man egentlig ønsket å fjerne den, men at det ville hatt for store politiske omkostninger. Imidlertid hevder han også at det lå i kortene at den ville bli gjenreist. Disse påstandene synes bare å kunne forlikes på én måte: Ved å anse en rekonstruksjon som fjerning av ruinen. Og Jarzombek går (som vi skal se senere) på egne vegne ganske langt i retning av nettopp en slik betraktning. Om det østtyske regimet vurderte det slik, skal være usagt. Det kan synes lite trolig at regimet, under anti-religiøse ledere som Walter Ulbricht og Erich Honecker, ville kunne gå til det skritt. På den annen side ble den nærliggende Kreuzkirche restaurert etter å ha vært totalt utbrent, og flere profane praktbygg ble samvittighetsfullt rekonstruert i DDR-tiden: Regimet var ikke konsekvent avvisende til fortidens arkitektur, selv om enorme mengder original bygningssubstans kom til å bli fjernet fra Dresdens gater.

Det som tilsist gjorde at prosjektet ble en realitet, var et privat initiativ. 31. oktober 1989 skrev tannlegen Günter Voigt brev til 40 tyske kulturpersonligheter, der han sterkt tok til orde for å gjenoppbygge Frauenkirche som et fredssymbol. Dette ledet til sammenslutningen *die Bürgerinitiative für den Aufbau der Frauenkirche*, med trompetisten Ludwig Güttler som talsmann. Herfra utgikk så *Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V.* (kalt *Fördergesellschaft*), foreningen som skulle stå for innsamling av betydelige midler til gjenreisning av kirken.³⁷

³⁷ Karl Ludwig Hoch og Hans-Christian Hoch, «Der "Ruf aus Dresden"», i: Glaser (red.), *op.cit.*, s. 138

Initiativet skulle få prominent drahjelp. 19. des. 1989 fremla forbundskansler Helmut Kohl sin visjon for et gjenforent Tyskland foran ruinene av Frauenkirche. Vi skal siden komme tilbake til denne talen, som kanskje var Kohls viktigste. Den begeistrede reaksjonen gjorde inntrykk på Kohl, og førte til at han forut for sin 60-årsdag (3. april 1990) bad om at gaver ble gitt til borgerinitiativet.³⁸ Et par måneder tidligere, 12. februar 1990, på 45-årsdagen for ødeleggelsen, hadde borgerinitiativet trådt frem i offentligheten med oppropet *Ruf aus Dresden*, som stod på trykk i en rekke tyske aviser.³⁹ *Fördergesellschaft* hadde etablert seg med en rekke *Förderkreise und –vereine* (støtteforeninger) i Tyskland, Europa og sågar usa. På dette tidspunkt ble stillingen mellom tilhengere og motstandere av rekonstruksjon anslått å være ca. 10 vs. 90,⁴⁰ og i februar 1991 voterte *die Baudezernentenkonferenz* (årlig konferanse for byggforvaltningen) for den evangeliske kirke i Tyskland nærmest enstemmig mot Frauenkirches rekonstruksjon.⁴¹ Årsmøtet i *die Vereinigung der Landesdenkmalpfleger* frarådet på generelt grunnlag enhver form for rekonstruksjon, men mot stemmene til bl.a. de saksiske delegatene.⁴² Det het i vedtaket bl.a. at kulturminnevernere kun har ansvar for historisk evident materiale, som ikke kan reproduseres.⁴³

Stemmingen snudde i mars 1991. Da besluttet synoden i *Evangelisch-Lutheranische Landeskircheamt Sachsens* å slutte seg til en ennå ikke opprettet stiftelse for gjenoppbygging.⁴⁴ Viktig for avstemningsresultatet var angivelig talen til *Landesbischof* Johannes Hempel, som rommet en sterk appell om å bidra til forsoning og til ikke å holde sår kunstig åpne.⁴⁵ Stiftelsen ble opprettet 23. november samme år, organisert som en korporasjon av *Fördergesellschaft* og kirken.⁴⁶

Kirken bidro ikke økonomisk til byggingen og skulle heller ikke forpliktes til senere vedlikehold, men tomten, som kirken aldri hadde mistet eiendomsretten til, ble stilt til rådighet for gjenoppbyggingen. I februar 1992 besluttet så delstatshovedstaden Dresden å understøtte en gjenoppbygging,

³⁸ Claus Fischer og Hans-Joachim Jäger, «Bürgersinn und Bürgerengagement als Grundpfeiler des Wiederaufbaus der Frauenkirche», i: Güttler (red.), *op.cit.*, s. 24

³⁹ «Ruf aus Dresden – 13. Februar 1990». Gjengitt bl.a. i: Jan Friedrich Hanselmann, *Rekonstruktion in der Denkmalpflege. Texte aus Geschichte und Gegenwart*. MONUDOCThema 04. Stuttgart: Fraunhofer IRB Verlag, 2009, s. 108f

⁴⁰ Fischer og Jäger, *op.cit.*, s. 24

⁴¹ *Ibid.*, s. 27 note 16.

⁴² *Ibid.*, s. 27.

⁴³ Friedrich, *op.cit.*, s. 77

⁴⁴ Pressemeldingen fra synoden meddelte detaljer om vedtaket, bl.a. at 43 hadde stemt for og 26 mot, og at det innebar at det nå ikke stod noe i veien for *Landeskirches* inntreden i en stiftelse hvis mål skulle være kirkens gjenoppbygning. Det ble presisert at kirkelige midler ikke skulle medgå hverken til byggingen eller til det senere vedlikehold, og at kirkens eiendomsrett skulle videreføres. (Hoch og Hoch, *op.cit.*, s. 142)

⁴⁵ *Ibid.*, s. 142

⁴⁶ Fischer og Jäger, *op. cit.*, s. 30.

finansielt såvel som ideelt. *Stiftung Frauenkirche Dresden e.V.*, som skulle ha byggherreansvaret, ble opprettet 28. juni 1994.⁴⁷

5.5. REKONSTRUKSJONEN

Den opprinnelige Frauenkirche hadde betydelige iboende svakheter. Vektdistribusjonen, som fungerte fint i teorien, var ikke oppnådd i praksis, bl.a. fordi fundamentet hadde sunket ujevnt og pga. for store unøyaktigheter i stearbeidet. De første sprekke, bl.a. i kuppelanfanget og tverrbuene mellom søylene, viste seg allerede før kirken var ferdig bygget.⁴⁸ De svekket det strukturelle samvirket mellom de bærende elementene og førte til økt belastning på søylene samt utovervirkende krefter i området rundt hovedgesimsen. Dette ga setninger og påfølgende avskallinger av deler av søylekapitene såvel som sprekkdannelser i søyleskaftene (figur 7). Når det kunne oppstå slike skader allerede før den ytre kuppelen var bygget, lå det nær å frykte at ytterligere vekt kunne få katastrofale følger. Bähr fant det derfor nødvendig å trekke ringankre av jern rundt det indre kuppelanfanget, for å motvirke de utovervirkende kreftene, men også for å redusere risikoen for at de mest trykkutsatte stenblokkene skulle kollapse under trykket.⁴⁹

Under den prøyssiske beleiringen i 1760 ble Frauenkirches kuppel tungt beskyttet over en periode på tre dager, på direkte ordre fra Fredrik den store.⁵⁰ Datidens runde jernkuler prelltet tilsynelatende av uten å gjøre skade, noe som bidro til kirkens nimbus av usårbarhet. Men rystelsene bidro til et allerede etablert skadebilde, og kirken forble forfulgt av store strukturelle svakheter gjennom hele sin eksistens.⁵¹ Så sent som i 1938 ble det gjort et forsøk på å avhjelpe svakheter. Den anerkjente bygningsingeniøren, professor Georg Rüh (1880–1945) fikk i oppdrag å vurdere det strukturelle skadebildet. Rüh's undersøkelser, hans konklusjoner og det etterfølgende arbeid som ble utført under hans ledelse anses som eksemplarisk også etter dagens standard, og var det første sikringsarbeid i kirken som tok utgangspunkt i de grunnleggende skadeårsaker. Rüh så at setningene under bæresøylene var en avgjørende årsak til trykkforandringene og deformasjonene i bygningens øvre

⁴⁷ <http://www.frauenkirche-dresden.de/buergerbewegung.html>, lest 08. des. 2011

⁴⁸ De første reparasjoner ble ifølge kildene utført i 1734. (Remus, *op.cit.*, s. 102)

⁴⁹ I et tysk TV-program om George Bährs arbeid med Frauenkirche iscenesettes en historisk episode der Bähr anskueliggjør hvordan ringankrene øker det omsluttete materialets evne til å motstå trykk: Han trykker først på en sukkerbit, som lett pulveriseres. Så legger han en mansjett rundt en tilsvarende sukkerbit, som dermed blir istand til å tåle et vesentlig høyere trykk.

(<http://www.zdf.de/ZDFmediathek/beitrag/video/985584/Superbauten-%25283%2529---Dresdner-Frauenkirche#/beitrag/video/985584/Superbauten-%283%29---Dresdner-Frauenkirche>, sett 27. mars 2012)

⁵⁰ Remus, *op.cit.*, s. 104. Man antok at lanterninens plattform tjente som utkikk for byens forsvarere.

⁵¹ Torsten Remus gir en inngående oversikt over reparasjonsarbeidet mellom kirkens ferdigstilling og ødeleggelse. (*Ibid.*, ss. 101–113)

regioner. Han foreskrev og fikk utført flere store kompensatoriske tiltak som er videreført i rekonstruksjonen.⁵²

Da rekonstruksjonen skulle prosjekteres, kom Rütths omhyggelige dokumentasjon til nytte. Opprinnelige utkast og byggetegninger samt hele regnskapet er nærmest fullstendig bevart, likeså dokumentasjon fra istandsettingsarbeidene på 1800- og 1900-tallet.⁵³ Rütths og kollegers opptegnelser viste seg imidlertid å være den eneste del av dette materialet som kunne legges til grunn for rekonstruksjonen, øvrige deler oppviste for store avvik til å ha nytteverdi. For å vinne kunnskap om fasadegeometrien måtte man derfor i stor grad støtte seg til studier av det omfattende stenmaterialet og stående deler.⁵⁴ Dette, i samvirke med tolkning av et omfattende historisk fotomateriale, utgjorde grunnlaget for en såkalt *arkeologisk rekonstruksjon*. Termen innebar en rekonstruksjon der materiale fra ruinhopen, utgravd etter arkeologiske prinsipper, i størst mulig grad skulle gjenbrukes. Originalmaterialet skulle, sammenholdt med andre kilder, danne grunnlag for en mest mulig eksakt rekonstruksjon av bygningens geometri. Om mulig skulle den enkelte gjenbrukbare sten identifiseres og tilbakeføres til sin opprinnelige plass i strukturen. Samtidig innså man at bygningen qua nybygg ville måtte forholde seg til gjeldende byggtekniske standarder.⁵⁵

Rekonstruksjonen fraviker originalen på endel punkter. En del av årsaken til de mange skadene på den gamle kirken, var for vilkårlig bruk av stenmaterialet. F.eks. fant man under utbedringer på 1910-tallet at gamle gravstener – i myk sandsten egnet til skulpturer – fra den tidligere Frauenkirches kirkegård var blitt gjenbrukt i den nye konstruksjonen, sågar på steder under enormt trykk.⁵⁶ I rekonstruksjonen søkte man derfor dels en anpasset bruk av stenmaterialet, dels en større presisjon i bearbeidelsen. Dette – og sikkert også krav om fremdrift og kostnadseffektivitet – gjorde det nødvendig å sage blokkene maskinelt, for så å bearbeide visflatene med håndverktøy. Med de store trykkrefter som virker i bæresøylene valgte man å operere med toleranser på inntil 2 mm. Høyere presisjon, høyere kvalitet på stenmaterialet og modifisering av mørteltyper har doblet bæresøylene lasteevne, sammenlignet med originalen.⁵⁷ Materialtilvirkningen er dermed ikke prosessuelt autentisk, men det ferdige resultat er knapt til å skille fra originalen. Den enkelte håndverkens individuelle meiselskrift er tydelig også i de nyhugne stenene.

⁵² *Ibid.*, s. 112; forkortet engelsk utgave av samme artikkel plasserer Rütths innsatser i et restaureringshistorisk perspektiv. (Friedrich, *op.cit.*, s. 62)

⁵³ Om dette materialet jfr. bl.a. H. Prinz, «Das vorhandene Planmaterial zur Frauenkirche und seine Nutzung für die Rekonstruktion», *Dresdner Hefte* 32, årg. 10, nr. 4 (1992), s. 90ff

⁵⁴ Christoph Frenzel, «Der Steinbau», i: Glaser (red.), *op.cit.*, s. 252ff.

⁵⁵ Wolfram Jäger, «Das Prinzip der archäologischen Entrümmerung und des archäologischen Wiederaufbaus», i: Glaser (red.), *op.cit.*, ss. 225–243

⁵⁶ Remus, *op.cit.*, s. 111

⁵⁷ Fritz Wenzel, «Statik und Konstruktion der Frauenkirche», i: Glaser (red.), *op.cit.*, s. 266

Generelt har sikkerhet og til en viss grad universell tilgjengelighet fått veie tyngre enn originaltroenskap der disse hensyn har stått mot hverandre, uten at dette virker nevneverdig inn på hvordan kirken fremtrer:

Rekonstruksjonsmurverkets høyere presisjon er ved komparisjon med originalen knapt registrerbart, heller ikke at stenmaterialet er av jevnt høy kvalitet. Det oppleves heller ikke påfallende at avstanden mellom benkeradene er øket noe og at en av inngangene er forsynt med rullestolheis.

Rekonstruksjonens materialitet vil bli nærmere behandlet i den følgende autentisitets- og verdivurdering.

5.5.1. Rekonstruksjonen som forsoningsbestrebelse

Av totale kostnader på 179,7 millioner euro (herav netto byggekostnader 131,3) var ca. 115 millioner innsamlede midler, bragt til veie av såkalte *Förderkreise* over hele Tyskland, men også med betydelige bidrag fra innsamlingsinitiativer i de fleste land i Europa og i USA. Resten av byggesummen, 65 millioner euro, kom til ved bidrag fra byen Dresden, fristaten Sachsen og den tyske stat.⁵⁸

I utlandet ble bidragene kanalisert gjennom nasjonale innsamlingskomiteer. Den britiske, *Dresden Trust*, fikk hertugen av Kent som kongelig beskytter, noe som selvfølgelig bidro til foretagendets forsoningskarakter. Spesielt for det britiske bidraget, som beløp seg til mer enn en million euro, var at de innsamlede midlene ble øremerket til to særlig symboltunge gjenstander: tårnkorset på toppen av kirken, og nytt seremonielt kirkesølv.⁵⁹ Anbudskonkurransen om å utføre tårnkorset ble vunnet av London-firmaet Grant MacDonald Silversmiths, hvis verksmester Alan Smith var sønn av en av RAF-pilotene som hadde deltatt i bomberaidet over Dresden natt til 14. februar 1945. Symmetrien i situasjonen ble ikke unngått av pressen, noe som ytterligere oppildnet interessen og givergleden. Tårnkorset ble ferdigstilt i løpet av noen måneder i 1998, og så stilt ut på en serie symboltunge steder i Storbritannia; først Windsor Castle, siden katedralene i Liverpool, Coventry, Edinburgh, og tilsist St. Pauls i London.⁶⁰

Daværende forbundsresident Roman Herzog (1934–) inispiserte tårnkorset på Windsor Castle sammen med det britiske kongepar under et statsbesøk i 1998 (figur 8). Inspeksjonen var en tungt symbolsk investert handling, der tårnkorset vel dels representerer påkallelsen av en felles konfesjonell ramme for forsoningsønsket, dels den nye Frauenkirche, mens

⁵⁸ Bernhard Walter, «Die Finanzierung», i: Glaser (red.), *op.cit.*, s. 356

⁵⁹ Det nye kirkesølv, alterkalk og patene, rommer sentrale figurasjoner: Flammer representerer ødeleggelsen, en kjede av hender representerer vennskap og forsoning mellom Storbritannia og Tyskland. På både kalkens og patens underside finner vi teksten DER DRESDENER FRAUENKIRCHE AM 30TH OKTOBER 2005 IN DEMUT VOR GOTT VOM BRITISCHEN DRESDEN TRUST GESTIFTET.

⁶⁰ Alan Keith Russell, «Ein kleiner Schritt für eine große Zukunft. Die Arbeit des Dresden Trust für die Frauenkirche», i: Güttler (red.), *op.cit.*, s. 255f.

statsoverhodene er den personalmessig sterkest mulige nasjonale representasjon. Herzog skriver:

[...] es war, das will ich in aller Offenheit bekunden, ein tief bewegender Augenblick, als wir zusammen mit Königin Elisabeth II und Prinz Philip vor dem gigantischen Kunstwerk standen, der Toten von Dresden gedachten und zugleich Dank für die allmählich gewachsene Freundschaft zwischen unseren Völkern empfanden.⁶¹

I en tale i Dresden i 1995 hadde Herzog sagt:

Dieses Turmkreutz, das hoch über der Stadt stehen wird, wird uns auf ewig daran erinnern, daß wir, ein halbes Jahrhundert nach der Zerstörung, zueinander gefunden haben. Das Zueinanderfinden, Einander-Vertrauen, die böse Vergangenheit gemeinsam Überwinden – das ist der richtige Weg. Wir Deutschen werden alles dazu tun, ihn auch in Zukunft zu gehen. Geduldig und beharrlich.⁶²

En ytterligere understrekning av det tysk-engelske forsoningsønsket kom med dronning Elizabeths hilsen til det tyske folk, som hun ba daværende forbundspresident Horst Köhler (1943–) om å fremføre ved åpningen:

Please pass on my very best wishes to the people of Germany and in particular to the citizens of Dresden on the occasion of the re-consecration. It is a tribute to their commitment and endeavour that the Frauenkirche has become such a powerful symbol of reconciliation between us.⁶³

De gjensidige forsikringer om forsoning var altså klart tilstede i den offisielle diskursen. Britene ønsket å tilskynde forsoningsprosessen ved å bidra til gjenreisningen, men uten samtidig å unnskyldte bombingene. Det er ingen direkte motsetning her; man kan fastholde det som skjedde i 1945 som en militært legitim operasjon, som del av en såkalt rettferdig krig, og samtidig ha et ønske om å utbedre skadene og normalisere forholdet til dagens tyske nasjon. Særlig to grupper ville imidlertid lese forsoningsbidraget som en innrømmelse av skyld, men med ulikt fortegn: Deler av den politiske høyresiden i USA og Europa mente det var feil å gi denne latente innrømmelsen (på samme måte som president Obamas Dresden-besøk i juni 2009 vakte sterke reaksjoner i deler av amerikansk offentlighet, fordi man mente at det å besøke Dresden – uavhengig av hva som ville bli ytret – ville innebære en innrømmelse av skyld). Deler av tysk offentlighet, med den store

⁶¹ Roman Herzog, «Erinnerungen um die Frauenkirche», i: Güttler (red.), *op.cit.*, s. 183

⁶² *Ibid.*

⁶³ «Frauenkirche is a symbol of reconciliation, Queen Elizabeth says», *Royal Watch News*, 30. okt. 2005. http://www.monstersandcritics.com/people/royalwatch/news/article_1058434.php/Frauenkirche_is_a_symbol_of_reconciliation_Queen_Elizabeth_says, lest 27. mars 2012. Horst Köhler henviste til dette brevet i sin tale ved åpningen av Frauenkirche 30. okt. 2005. (Horst Köhler, «Was uns eint», i: Güttler (red.), *op.cit.*, s. 301)

tabloid-avisen *Bild* som talerør – bifalt bidraget, men så unnskyldningen som den følgeriktige konsekvens. En unnskyldning ble da også etterspurt ved dronning Elizabeths statsbesøk både i 1992 og 2004, men på offisielt nivå er en slik fordring aldri blitt fremsatt og unnskyldningen aldri blitt gitt.

Blant de mange bidragsyterne til rekonstruksjonen finner vi også den lille polske byen Gostyn, som under krigen led sterkt under tysk besettelse. Tolv falne fra Gostyn er begravet i Dresden, fordi de ble skutt her i 1942. Også etterlatte av disse ofrene har bidratt til innsamlingen.⁶⁴

Om bidrag er å regne som uttrykk for forsoningsvilje, har denne altså mange ansikter. Selvfølgelig er ikke bidrag fra et antall enkeltpersoner nødvendigvis uttrykk for at en hel nasjon stiller seg bak det forsoningsønsket de målbærer gjennom sine bidrag, men oppslutningen om innsamlingen har vært usedvanlig bred, og det er antagelig ikke for meget sagt at Frauenkirche representerer et genuint ønske fra svært mange mennesker om at Europa nå i en viss forstand kan legge krigen bak seg.

Men også i Tysklands interne forsoningsbestrebelse skulle Frauenkirche komme til å spille en viktig rolle. Initiativet til gjenreisning oppstod nærmest samtidig med murens fall, og borgerinitiativet bragte Kohl-administrasjonen et symbol for nasjonens samling på noe som må ha fortont seg som et sølvfat. Kohl utnyttet imidlertid ruinens symbolske potensiale allerede før borgerinitiativets *Ruf aus Dresden*, selv om valget av skueplass for en av hans viktigste taler kan ha vært impulsivt valgt: Han beskriver møtet med begeistrede menneskemengder på vei til samtaler med DDRs ministerpresident Hans Modrow om formiddagen 19. desember 1989; han oppfattet et ønske om å tale til dem:

Das hatte ich eigentlich nicht geplant. Doch angesichts dessen, was ich in der Stadt erlebte, wurde mir schnell klar: Ich mußte zu den Menschen sprechen. Als Ort wurde der Platz vor der Ruine der Frauenkirche vorgeschlagen.»⁶⁵

Talen, som ble holdt samme kveld, anses å ha vært et avgjørende moment i retning av å nedkjempe internasjonal skepsis mot tysk samling.

Gjenreisningstanken ble ikke berørt i talen; *Ruf aus Dresden* lå på dette tidspunkt et par måneder frem i tid (13. februar 1990). Kohl nøyde seg med å fortelle at han allerede hadde nedlagt en krans foran kirken; «auch in der Erinnerung an das Leid und die Toten dieser wunderschönen alten deutschen Stadt». Men ved å stille seg foran Frauenkirche, altså med ryggen til dette

⁶⁴ Horst Köhler, født i Polen i 1943, skriver om bidraget: «Und was kann uns mehr Hoffnung machen, als die Anwesenheit einer Abordnung der polnischen Stadt Gostyn bei diesem Festakt? Zwölf ihrer Söhne wurden als Widerstandskämpfer 1942 nicht weit von hier [...] von den Nazis hingerichtet. Und ausgerechnet in dieser Stadt sammelte Marian Sobkowiak, ein überlebendes Mitglied der Widerstandsgruppe, mit anderen Bürgern für die Frauenkirche und ließ eine der Flammenvasen auf dem Turm dieser Kirche von einem polnischen Steinmetz anfertigen.[...]» (*Ibid.*, s. 299)

⁶⁵ Helmut Kohl, «Symbol der Versöhnung», i: Güttler (red.), *op.cit.*, s. 187.

nær sagt ultimate symbol for naziregimets undergang, tilkjennegav Kohl, hva enten det var regissert eller ikke, at denne tiden lå bak ham.

Det tok imidlertid ikke lang tid før han grep fatt i rekonstruksjonsideen. I god tid før sin 60-årsdag 3. april 1990 erklærte Kohl offentlig at han istedenfor gaver ville be om donasjoner til gjenoppbyggingen.⁶⁶ I hvilken grad han også som statsleder støttet og/eller betjente seg av rekonstruksjonen, skal være usagt. Christiane Hertel går, som vi skal se i det følgende, ganske langt i å antyde en politisk konspirasjon, der Frauenkirche-prosjektet nærmest ble kuppet av Kohl-administrasjonen.

5.5.2. Debatten om rekonstruksjonen

Borgerinitiativet for gjenoppbygging av Frauenkirche trådte altså frem i offentligheten kort etter murens fall. Det oppstod umiddelbart en betydelig debatt, der kritikken kom fra to ståsteder; det ene reflekterte politisk-religiøse interesser, det andre var kulturteoretisk orientert. For førstnevnte var det viktig å bevare ruinen som monument over krigen og politisk skyld, for den andre bestod det problematiske i å rekonstruere et kulturminne som var gått tapt. I Dresden fant man ruin-tilhengerne primært i kirkelige og kirke-nære kretser, i Vest-Tyskland var motstanden særlig sterk blant teoretisk engasjerte kulturminnevernere.⁶⁷

Den sachsiske delstatskirken holdt lenge på at en rekonstruert Frauenkirche ville stride mot dagens trosforståelse; pengene burde heller brukes til å hjelpe verdens sultende, en kirke i det aktuelle området ville ikke lenger ha noen menighet, og fremforalt anså man det viktig å bevare ruinen som minnesmerke. Denne posisjonen hadde en sterk fortaler i lederen for den sachsiske *Landeskirchen* byggforvaltning, Ulrich Böhme, som la særlig vekt på de etiske aspekter forbundet med en gjenreisning. Han mente det var Kirkens og bysamfunnets forpliktelse å ivareta ruinen som den sterke symbolbærer den var, og at en rekonstruksjon ville gjøre det av med symbolikken uten at den antok vesentlige nye symbolske konnotasjoner. Videre fremholdt han at Kirkens selvilde har forandret seg siden Bährs tid; den oppfatter seg idag som tjenende og ydmyk, og bestreber seg på å følge i Kristi fotspor. En kostbar praktdemonstrasjon som Frauenkirche samsvarer ikke med den moderne Kirkens vesen, mente Böhme. Det å bruke store ressurser på å bygge opp igjen Bährs kirke innebar å tilsidesette de nødstedtes

⁶⁶ «Mein 60. Geburtstag, den ich im April 1990 feierte, war ein guter Anlaß, den vielen Gratulanten nahezulegen, statt der üblichen Geschenke eine Spende für den Wiederaufbau der Frauenkirche zu überweisen. Viele Bürger unseres Landes schlossen sich diesem Aufruf an. So kam dankenswerterweise fast eine Million DM an Startkapital zusammen.» (*Ibid.*, s. 186)

⁶⁷ Følgende sammenfatning av debatten er i hovedsak basert på to artikler: Jürgen Paul, «Wiederaufbau der Frauenkirche: Kritik und Rechtfertigung», *Dresdner Hefte* 32, årg. 10, nr. 4 (1992), ss. 35–42 og Hans Joachim Neidhardt, «Reformation und Revolution. Anfänge, Risiken und Nebenwirkungen der neuen Dresdner Frauenkirche», *Der Freitag*, 18. nov. 2005. (<http://www.freitag.de/kultur/0546-friedenszentrum?p=1&-C=>, lest 09.12.2011)

behov, hevdet han, idet han minnet om Kristi ord: «Det dere gjør mot den minste av mine brødre, det gjør dere også mot meg.»⁶⁸ *Friedenskreis Dresden-Leubniz* anførte at ruinen også var et symbol for at de kristne ikke hadde våget å motsette seg krigen, og at den derfor var nødvendig som påminnelse.⁶⁹

Ukeavisen *Die Zeits* arkitekturkritiker Manfred Sack motsatte seg at ruinen skulle erstattes av «et blendverk». Han mente at rekonstruksjonen ville bli en avbildning uten innhold («ein Ab-Bild, nur ohne seinen Inhalt») og at den nødvendigvis ville måtte oppføres ved hjelp av moderne byggematerialer som betong, stål og polyurethan-skum.⁷⁰ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* arkitekturkritiker Dieter Bartetzko var angivelig sterkt imot at ruinen og dermed minnet om katastrofen skulle fortrenkes, og argumenterte for et vernebygg i stål og glass som kunne antyde kirkens omriss og samtidig bevare ruinen.⁷¹ Arkitekten, professor Helmut Trauzettel tok til orde for et gigantisk vernebygg, «født av samtiden», men med en hovedform som fulgte den gamle kuppelshouetten. Den digre kuppelhallen skulle gi rom for et kongressenter med utsiktsplattform.⁷² Kunsthistorikeren Friedbert Ficker ville skaffe kirken et tidsmessig byggverk, som kunne si noe om de forutgående trengselstidene.⁷³ Hans-Joachim Neidhardt, som har resymert deler av debatten, viser også til en fortaler for en sanert ruin, en «Frauen-Gedächtnis-Kirche» (altså i tradisjonen fra Egon Eiermanns Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche i Berlin). Ruinen, beskyttet av en acrylglasskuppel og levendegjort av laserlys, skulle vies til kvinnene (*die Frauen*) som omkom i 1945.⁷⁴

De skarpeste angrepene kom ifølge Neidhardt fra det vesttyske kulturminnevernet.

Als ob es nicht inzwischen zwei verheerende Weltkriege gegeben hätte, die fast Dreiviertel aller bedeutenden architektonischen Kunstwerke Mitteleuropas und zahllose historische Innenstädte total ausgelöscht hatten, wiederholten sie in einer Art sklerotischer Monomanie anachronistische Lehrsätze aus der Zeit um 1900. Sie hatten offenbar nicht wirklich begriffen, dass es nach 1945 in Städten wie Warschau und Dresden keine Denkmale mehr zu pflegen gab, weil keine mehr da waren.⁷⁵

⁶⁸ Ulrich Böhme, «Meinungsstreit: Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche oder Erhaltung als Ruine?» (1991), gjengitt i: Hanselmann, *op.cit.*, s. 122

⁶⁹ Hoch og Hoch, *op.cit.*, s. 141

⁷⁰ Manfred Sack, «Sterben und sterben lassen. Über den Umgang mit Ruinen und mit dem Verfall», *Die Zeit*, 10. aug. 1990

⁷¹ Dieter Bartetzko i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2. juli 1990, referert av Hoch og Hoch, *op.cit.*, s. 142

⁷² Neidhardt, *op.cit.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

I Jürgen Pauls mindre polariserende sammenfatning blir kulturminneteoretikernes sentrale ankepunkt at en rekonstruert Frauenkirche ikke kunne bli autentisk, hverken som historisk manifestasjon eller som kunstverk, og at rekonstruksjonen ville avvike fra en konsekvent kulturell bekjennelse til samtiden.⁷⁶

Jürgen Paul tilskriver de som ønsket å bevare ruinen den vurdering at den hadde akkumulert symbolsk betydning gjennom hele etterkrigstiden: Ruinen *per se* hadde antatt betydning som historisk minnesmerke, og bevaring av dette var viktigere og ærligere enn gjenreisningen av det ødelagte byggverket. En rekonstruksjon ville innebære en fornektelse av krigens ødeleggelse, og dermed symbolsk: av krigen selv. Den gjengse imøtegåelse var at ruinen ikke kunne beholde sin effekt for all fremtid: Skulle den bestå som ruin, måtte den sikres og konserveres som et musealt monument. Etterhvert, mener Paul, ville ruinen ugjenkallelig miste sin engang så manende virkning og bli det ruiner tradisjonelt har vært: romantiske idyller.⁷⁷

Rekonstruksjons-tilhengernes kronargument var imidlertid at den kulturelle verdi av en rekonstruert Frauenkirche ville veie langt tyngre enn verdien av ruinen. Det ble anført at kirken ikke bare var viktig for Dresden, for historien såvel som for bybildet, men også for den tyske og europeiske kultur, som et av de store høydepunkter i europeisk byggekunst. Ikke bare var kirken det kanskje betydeligste og mest monumentale protestantiske kirkebygg overhodet, den var også å regne blant barokkens absolutte hovedverk. For tilhengerne lå det derfor i kortene at det å gjenskape Frauenkirche var en oppgave av europeisk betydning.⁷⁸ Bybilde-argumentet var også meget fremherskende: Til det avgjørende kirkemøtet i 1991, der avstemningen gikk i favør av rekonstruksjon, fremførte dr. Joachim Menzhausen argumentet på vegne av borgerinitiativet. Han betonte byens helt spesielt harmoniske plassering i elvelandskapet, og at gestaltningen av byen gjennom århundrer hadde tatt hensyn til stedets ånd – med unntak av i den nære fortid, hvor oppføring av høyhus på tvers av elveløpet truet byens spesifikke karakter. En gjenreist Frauenkirche ville bli det nødvendige definerende orienteringspunkt, mente Menzhausen.⁷⁹

For Jürgen Paul, som selv tok aktivt del i debatten, var det i 1992 vesentlig å demonstrere at ingen av teoremene som kulturminnevernets argumenter hvilte på, kunne gjøre krav på absolutt gyldighet. De tilhører alle historisk situerte vitenskapsteorier, mente han.⁸⁰ Påstander om kunstverkets engangskarakter førte han tilbake til 1800-tallets samfunnsfilosofiske

⁷⁶ Paul, «Wiederaufbau der Frauenkirche», s. 41

⁷⁷ *Ibid.*, s. 38

⁷⁸ *Ibid.*, s. 38

⁷⁹ Hoch og Hoch, *op.cit.*, s. 142

⁸⁰ Slik gjengir Paul i 2005 sin egen ambisjon i 1992. (Jürgen Paul, «Die Frauenkirche und der Umgang mit historischen Baudenkmälern», *Dresdner Hefte* 71, årg. 20, nr. 3 (2002), s. 16)

historismekritikk. Argumentet underslår at den historiske kultur er vevet inn i vår kulturelle bevissthet: Et kunstverk oppstår under visse omstendigheter og er dermed historisk situert, men det er også tidløst gyldig og dermed transhistorisk. Et rekonstruert kulturminne avgir riktignok intet «autentisk» vitnesbyrd om tiden da originalen kom til, men det er et vitnesbyrd om sin egen samtid. Den gjenreiste Frauenkirche vil – som sin forgjenger før ødeleggelsen – bli både et autentisk historisk kunstverk og et autentisk historisk dokument. George Bährs byggeidé vil i sin kunstneriske form og i sin fysiske gestalt igjen bli det arkitektoniske kunstverk fra 1700-tallet, selv om de fleste både vil vite og kunne se at det ikke dreier seg om en original. Frauenkirche er, skriver Paul, et kunstverk fra 1700-tallet bygget med det 21. århundres hender. Den er et billedlig vitnesbyrd om 1700-tallets historie, og samtidig et autentisk vitnesbyrd om Dresdens historie etter 1989 og Tysklands historie etter gjenforeningen. Til denne historien hører nemlig også viljen til å bygge Frauenkirche opp igjen, og det hører historien til å ha satt denne vilje igjennom. For kulturminneteorien er Frauenkirche et nybygg, og derfor heller intet historisk kulturminne. Men den vil snart bli vurdert som sådan – helt på linje med den lenge foraktede Kölnerdomen fra det 19. århundre.⁸¹

For idealismens filosofer, hevder Paul, sprang kunstverket ut av kunstnerens skapende *geist*. Ut fra et slikt syn har originalen engangskarakter og kan ikke gjentas. Det kunstvitenskapelige originalitetsbegrep har røtter i denne forestillingen. (Jfr. også kap. 2.3.2 der jeg sammenfatter Charles Taylors utredning om det samme fenomen.) Men historien rommer alternative betraktningssett: Rennsansens kunstteori trekker et skille mellom *disegno*, kunstnerens indre forestilling om verket – som har engangskarakter – og *utførelsen*. I forbindelse med et maleri vil verket og utførelsen være intimt forbundet: en kopi av en Rembrandt kan ikke erstatte originalen om den skulle gå tapt. En kopi kan nok overlevere billedidéen, men ikke det som er vel så viktig for vår resepsjon av et maleri, nemlig kunstnerens egenhendige penselskrift. Men med et byggverk er det anderledes. Her består kunstverket i *disegno*, altså i den arkitektoniske form-idéen – ikke i utførelsen. Hvis håndverkerne etterrettelig omsetter i bygget form alle egenskaper som tilhører idéens estetikk, så er det rekonstruerte verket et like godt uttrykk for *disegno* som originalen. Slik anskueliggjør Paul at historien frembyr et tilfang av alternativ optikk, som kan bidra til å relativisere dagens aksiomer.⁸²

Forestillingen om at det å gjenreise noe forgangent innebærer å ta avstand fra nåtidens kultur, bygger ifølge Paul på en historiefilosofisk kulturforståelse hvis bærende idé er forestillingen om en sivilisasjonens og kulturens *enhet*.

⁸¹ *Ibid.*, s. 16f. Kölnerdomen ble forøvrig opptatt på verdensarvlisten i 1996.

⁸² Paul, «Wiederaufbau der Frauenkirche», s. 41

Den forfekter at kulturell identitet bare kan hvile på verdier som utgår fra tidens skapende genius, og som frembyr midler for den nye sivilisasjon. Kulturens gang består altså, mye på samme måte som sivilisatoriske fremskritt, i stadig ny overvinnelse av historien. For et slikt tankesett har det som nedarves fra historien bare verdi som dannelsesgoder, ikke som identitetsbyggende, levende samtidsverdier.

Bak ideen om kulturell innovasjon som etisk forpliktelse står forestillingen om fremskrittet som verdenshistoriens virkende prinsipp; troen på en utvikling der menneskeheten beveger seg i retning av bedre, høyere og mere fullkomne tilstander. Kulturelt fremskritt blir derved likestilt med erkjennelsesfremskritt. Men, sier Paul: Vi vet at trangen til innovasjon inngår i en psykologisk dialektikk, og at dens antitese er det minst like presente behovet for bevaring. Allerede romantikken relativiserte fremskrittstro, og hele 1800-tallet var preget av bevisstheten om nødvendigheten av en utligning mellom innovasjon og bevaring. Først det 20. århundrets modernismebevegelse fordret det radikale brudd med historien og det historiske, og propagerte en ny kultur fundert på den moderne vitenskapens erkjennelser. Men ennå i dagens moderne samfunn er den historiske kultur et levende element i den kulturelle bevissthet, hevder Paul.⁸³

Paul anser rekonstruksjonskritikken som moralsk investert, idet han viser til at rekonstruksjoner omtales som «løgner», «illusjoner», «historiekorrektur» og «tilbaketog fra samtiden», og han mener altså at den henter sine argumenter fra en vev av teoretiske instanser. De moralske fordringene beror på en pretensjon om at de teoretiske instansene er normative, men en slik pretensjon er ahistorisk, hevder Paul. Man anfører historiske argumenter som er tuftet på ahistoriske premisser. Paul ser altså ikke noe argument mot rekonstruksjon som kan gjøre krav på absolutt gyldighet, men han medgir at rekonstruksjon er en kulturelt problematisk praksis som må rettferdiggjøres i det enkelte tilfelle.⁸⁴

5.5.3. *Ettertidig akademisk kritikk*

Den definitive beslutning om bygging markerte naturlig nok teppefall for den polemiske diskusjonen. Man får inntrykk av at Frauenkirche etterhvert vant frem overfor sine skeptikere; at resepsjonen ved ferdigstillelsen, ihvertfall slik den kommer til uttrykk i tysk presse, var henimot unisont positiv, og at endog markante kritiske røster nå var blitt mildere stemt.⁸⁵ Dermed var det

⁸³ Paul, «Die Frauenkirche und der Umgang...», s. 17f

⁸⁴ Paul, «Wiederaufbau der Frauenkirche», s. 42

⁸⁵ F.eks. skrev tidligere siterte Dieter Baretzko: «Der versehrte Christus und das verbogene geschwärtzte Kuppelkreuz halten im Inneren die Erinnerung wach, im Außenbau zeichnet sich mit rußgeschwärtzten Quadern die Ruine des Chors als düstere Silhouette ab. So ist die Frauenkirche noch Mahnmahl geblieben. Das ist gut.» («Aufgejubelt aus Ruinen: Die Dresdner Frauenkirche», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. okt. 2005) Ulrich Böhme hadde ikke endret oppfatning, men var likefullt imponert over gjennomføringen: «Ich bewundere vorbehaltlos das Werk der Planer, Bauleute und Spender. Es ist eine großartige

imidlertid duket for en annen type kritikk, nemlig den ettertidige akademiske refleksjon. Mark Jarzombek, Jason James og Christiane Hertel har alle kritiske perspektiver på rekonstruksjonsforehavendet. Når jeg i det følgende skal referere deres posisjoner, er det i full erkjennelse av at de ikke tilhører rekonstruksjonens tilblivelseshistorie. Derimot utgjør de reflekterte, om ikke nødvendigvis spesielt representative, bidrag til å belyse spennet i mulige symboltilskrivninger. Når vi siden skal ta stilling til rekonstruksjonens autenticitet, og flere av dens verdier, danner disse refleksjonene mulige korrektiver.

For den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Christiane Hertel synes den viktigste innvending mot rekonstruksjonen å være at prosessen angivelig ble «kuppet» av det politiske sentrum/høyre, dvs. av en mesallianse mellom politisk og finansiell makt.⁸⁶ Rekonstruksjonen skal ha blitt brukt som redskap til å naturalisere en politisk prosess, idet Kohl-administrasjonen gjorde kirken til et monument over Tysklands gjenforening. Det som var blitt forent politisk skulle nå også forenes symbolsk, og det skulle skje ved å sammenføre de eksponerte fundamenter og utgravne stenblokker med nytt murverk, ved hjelp av vestlig teknologisk og finansiell know-how. Hertel leser inn en konspirasjon her: Frauenkirche-initiativet ble angivelig adoptert av det politiske og økonomiske establishment fordi den var så velegnet til å manifestere en politisk prosess som behøvde symbolsk legitimitet. Det som gav skinn av en vitenskapelig presis rekonstruksjon av et stykke nasjonal arv, ville på et symbolsk plan leses som en sammensmeltning av øst og vest: Prosessens angivelig naturlige, eller objektive, karakter ble oppnådd og visualisert gjennom den omhyggelige sammenstilling av «gamle» – mørke og sotete – med «nye» – lyse og rene – huggenstener. Så lenge farveforskjellene fremstår iøynefallende manifesterer Frauenkirches fasade en endret ideologisk farvekoding, mener Hertel: Før 1989 stod rødt for DDR og sort for BRD. I det gjenforente Tyskland, representert av Frauenkirche, stod mørk/sort for DDR, lys/hvit for BRD – mens rødt forsvant. Slik ville kirken fremstå som et seiersmonument, der de mørke stenene representerer DDR og det tilbakelagte mens de lyse står for BRD og det nye, det som vedvarer og som alene har legitimitet. Rekonstruksjonen ville bringe kirken, og implisitt: øst, tilbake til «kulturens verden» (vest).⁸⁷

Gemeinschaftsleistung aller Beteiligten.» (Thomas Gärtner, «Offene Wunde Ruine. Wie denken die Gegner eines Wiederaufbaus heute über die Frauenkirche?» *Der Sonntag. Wochenzeitung für die Evangelisch-Lutherische Landeskirche Sachsens* 60, 30. okt. 2005. (http://www.kirchenzeitung-sachsen.de/dresden_wei-frauenkirche/sonntag_frauenkirche.pdf, lest 29. mars 2012)

⁸⁶ Hertel, *op.cit.*

⁸⁷ Hertel synes å overse det forhold at de lyse stenene etter relativt kort tid vil ta igjen de gamle stenenes patina og anta samme mørke overflate – og at kirken da som helhet vil representere DDR ifølge hennes farveskjema.

For Hertel dreier historien om Frauenkirches rekonstruksjon seg altså om en kalkulert politisk utnyttelse – med et inautentisk resultat – av noe som utgikk fra et seiglivet og autentisk folkelig initiativ.⁸⁸

Antropologen Jason James leverer et annet kraftig oppgjør med rekonstruksjonen.⁸⁹ For ham er det et brennende ønske om normalisering av tysk identitet som kommer til uttrykk i denne «bizarre fantasi om gjenoppstandelse»: Prosjektet reflekterer en lengsel blant mange tyskere etter å reversere tap og gjenvinne en uforfalsket identitet. Det å erstatte en ruin som påkalte minnet om en katastrofe med en reproduksjon av et barokt mesterverk, innebærer for James å forkaste symbolet for en ytterst ubehagelig fortid til fordel for et mere tiltalende symbol på nasjonal kultur.

Frauenkirche fremstår som et stykke ideal-kulturarv, mener James: Den assosierer til kristendommen, den har status som et arkitektonisk mesterverk, den materialiserer Tyskland som kulturnasjon og den påkaller tiden forut for det 20. århundres tragedier. Gjenoppføringen innebærer en symbolsk identitets-rekonstruksjon som involverer to typer fetisjisme:

1) *monumental fetisjisme*: Rekonstruksjonen fremmaner nasjonen i form av et imponant monument over tysk kultur. Dramaet om Frauenkirches ødeleggelse og gjenoppstandelse impliserer at en uforfalsket nasjonal tradisjon engang fantes, gikk tapt og nå kan gjenvinnnes – som om tyskhet var en tilstand og tysk kultur en gjenstand. Gjenoppstandelsen påkaller ikke bare en idealisert, forsonende type tyskhet, men gestalter også nasjonen som en gjenstand; noe som kan eies, neglisjeres, ødelegges og gjenoppstå. Rekonstruksjonen gir altså fysisk form til ønsket om å gjenskape den helhetlige tilstand som angivelig bestod før tragedien inntraff.

2) *narrativ fetisjisme*: Rekonstruksjonens kjernefantasi er at Frauenkirche har vendt tilbake. Ikke slik at man på revisjonistisk vis later som om tapet aldri inntraff, presiserer James; poenget er at man tror at et tap kan oppheves eller reverseres.⁹⁰ Slik fråtser rekonstruksjonen i det James kaller narrativ

⁸⁸ Det er korrekt at en sivilrettslig *stiftelse* (*Stiftung Frauenkirche Dresden*, med fristaten Sachsen, den saksiske delstatskirke og delstatshovedstaden Dresden som stiftere) i 1994 overtok byggherreansvaret etter en innregistrert stiftelsesforening (*Stiftung Frauenkirche Dresden e.V.*, som i sin tur var stiftet av *Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V.* og delstatskirken. I 1992 vedtok bystyret i Dresden at byen ville gå inn som medlem av stiftelsen.) Men dette var helt i tråd med borgerinitiativets opprinnelige ønske. I *Ruf aus Dresden* heter det: «Wir rufen auf zur Bildung einer internationalen Stiftung für den Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche, die in die Welterbeliste der UNESCO aufgenommen soll.» Det lå i kortene at en entreprise på 250 millioner DM – 130 millioner euro – nødvendiggjorde et offentlig eierskap, selv om det i en initiell fase kunne håndteres av en ideell forening. At offentlige organer stod bak stiftelsen var imidlertid ikke ensbetydende med at stiftelsesforeningens medlemmer ble fratatt innflytelse: Eksempelvis ble foreningens leder, musikeren Ludwig Güttler, innvalgt i stiftelsens styre, og en av dens kuratorer, banksjefen Bernhard Walter, ble leder av stiftelsesrådet. (Fischer og Jäger, *op.cit.*, s. 34) Det dreier seg om en virksomhet som – begrunnet i praktiske hensyn – tar nye former, ikke om et kupp, slik Hertel gir inntrykk av. Hertels forståelse av autenticitet antyder spennvidden i begrepet, men ut ifra en *kulturminnefaglig* begrepsforståelse har valg av finansieringsmodell og støttespillere lite med autenticiteten av det ferdige verk å gjøre.

⁸⁹ Jason James, «Undoing Trauma: Reconstructing the Church of Our Lady in Dresden», *Ethos* 34 (2006), s. 244–272

⁹⁰ Tapsopplevelse er en subjektiv størrelse som James vanskelig kan hevde monopol på. Dresdens befolkning – og menneskeheten, om man legger til grunn forestillingen om universelle kulturelle verdier – led umålelige tap

fetisjisme. Begrepet låner han fra psykoanalytikeren Eric Santners tekster om kollektivt sorgarbeid, der det utlegges som en kompensatorisk prosess som suspenderer spørsmål om trauma og skyld for å opprettholde et intakt bilde av selvet eller kollektivet:

[...]it is a strategy of undoing, in fantasy, the need for mourning by simulating a condition of intactness, typically by situating the site and origin of loss elsewhere. Narrative fetishism releases one from the burden of having to reconstitute one's self-identity under «post-traumatic» conditions [...].⁹¹

Det fetisjistiske element ligger i at man kan anerkjenne realitetene og like fullt anta det motsatte; erkjenne tapet samtidig som man insisterer på at det kan oppheves.

Historiske bygninger har spilt en viktig rolle i tysk gjenforenings- og identitetspolitikk, konstaterer James. De understøtter hevdelser om vedvarende enhet, som motiv for å rettferdiggjøre gjenforeningen. James siterer Michael Neumann, daværende kultur- og medieminister, som i 1999 uttalte:

West and East Germans will become aware of what it means to be German in Europe first and foremost through culture and history. We need this sort of «unifying tie» even more than others in the wake of the disastrous past.⁹²

Med dette sonderer Neumann mellom kultur/historie og den ulykkelige fortiden. James mener at det å fremstille Tysklands kulturelle identitet som noe fristilt fra landets ulykksalige fortid, innebærer en like dubiøs forenkling som å hevde at hele Tysklands kulturarv er implisert i fascisme og folkemord.

Forestillingen om muligheten av et liv etter døden fikk næring fra illustrasjoner brukt for å promotere prosjektet, hevder James: De fleste av disse viser ikke de avvikende fargene på de gamle stenene, som antagelig ville motvirket naive forestillinger om gjenoppstandelse. Illustrasjonene påkaller fugl Fønix som reiser seg fra asken (figur 9). I markedsføringen brukes ofte Fønix-metaforen eksplisitt. Bruken av gamle bilder viser oss den gode tiden; et Dresden før ulykkene. De brukes for å underbygge

ved bombingene i 1945. Dersom noe av det *materielle* tapet kan oppleves som lindret eller endog opphevet for det store flertall, vil dette være et fundamentalt gode. Mange vil mene at tapets menneskelige dimensjoner – herunder skammen og skylden – levner mer enn nok sorgmateriale. For James er «gjenoppstandelse» åpenbart et begrep fra en religiøs forestillingsverden, blottet for faktiske konnotasjoner. Men mange vil mene at virkeligheten er hva vi oppfatter den å være, et syn som har filosofisk forankring bl.a. i fenomenologien. For den som opplever Frauenkirche som gjenoppstått i en eller annen forstand, om ikke bokstavelig, er dette en realitet som materielt funderte innvendinger har begrenset relevans for.

⁹¹ Santner sitert av James, *op.cit.*, s. 265.

⁹² Neumann sitert og oversatt av James, *op.cit.*, s. 251

forestillingen om at kirken, Dresden og Tyskland vil bli helet, at fortidens skade kan gjøres godt igjen.⁹³

James' skepsis til rekonstruksjonens kapasitet som minne-oppretholder synes likevel basert på at han ikke tror at kontrasten mellom nye og gamle stener vil forbli tydelig nok over tid; implisitt at den dagen det ikke lenger er noen evident nyanseforskjell, vil veien ligge åpen for minnetapet.⁹⁴ Og om så «såret» forblir synlig, mener han at kirkens overveldende presens visuelt vil slå ut de elementene som påkaller dens destruksjon.

Den gjenreiste kirken har for James enda en problematisk dimensjon: Den gir angivelig også basis for påberopelser av tysk lidelse. Ja, tapet som kirken signaliserer fremstår ikke så meget som et tap som skal begråtes, men som et sår som legitimerer offerstatus.⁹⁵ Og der kulturarv som reflekterer en uproblematisk fortid er ett redskap til å etablere en form for moralsk ubesmittet identitet, er offerrollen et annet. Sammen med andre forsøk på å konstruere et kollektivt minne om annen verdenskrig som aksentuerer tysk lidelse (James nevner bl.a. Sebalds *Luftkrieg und Literatur* og Grass' *Im Krebsgang*), omstøper rekonstruksjonen Tysklands tap til skader påført av andre. James bestrider ikke at tyskerne led og at ødeleggelsen av Dresden var tragisk, men Frauenkirche-prosjektet er narrativ fetisjisme. Narrativ fetisjisme som strategi anbringer, som vi har sett Santner hevde, tapet og dets opprinnelse et annet sted enn der det faktisk hører hjemme. I tilfellet Frauenkirche blir tapets åsted tysk kultur snarere enn konsentrasjonsleirene, mens tapets årsak blir de allierte bombeflyene. Narrativ fetisjisme gjør det altså mulig å bytte ut ansvar med uskyld og trauma med helhet.

James holder frem to strukturer i kontrast til Frauenkirche, begge oppført for å erstatte sine ødelagte forgjengere: Basil Spence's katedral i Coventry (1956; bygget ved siden av den gamle katedralens konserverte ruin), og Wandel, Hofer & Lorchs nye synagoge i Dresden (2001), ikke langt fra Frauenkirche. James fremholder katedralen i Coventry (figur 10) som «a striking mixture of conserved ruins and contemporary architecture – certainly not a structure that could be mistaken for its predecessor».⁹⁶ Den nye synagogen (figur 11) er en kontemporær og konfronterende struktur som ikke påkaller noen annen fortid enn Krystallnatten: Fotavtrykket av den opprinnelige strukturen er delvis gjengitt i synagogens gårds plass, fylt med glasskår til minne om Krystallnatten. Bygningen skal ikke passe inn i omgivelsene; den skal konfrontere byen snarere enn å falle inn i den. Den

⁹³ James' kritiske vurdering av Frauenkirches rekonstruksjon retter seg ikke mot et eksklusivt tysk syndrom: Han fremholder lengselen etter bedre fortider som et gjennomgående samtidsfenomen. Men Frauenkirche frembyr ifølge ham et instruktivt case fordi de moralske og politiske implikasjoner av debatter om tysk minne og identitet er så åpenbare.

⁹⁴ Det antas at det vil ta mellom 20 og 30 år før den nye stenen har innhentet den gamles patinering, jfr. 5.7.7.

⁹⁵ Om ruinen utgjør referensen her, synes det betimelig å spørre om ikke den var et vel så effektivt vitnesbyrd om tysk lidelse, for den som måtte ønske å forstå historien på den måten.

⁹⁶ James, *op.cit.*, s. 261

neker å stede problematiske minner til hvile. James' håp er at det for hver Frauenkirche også vil finnes et «mot-monument» som påkaller den faktiske fortid og kanskje også inkorporerer en følelse av fravær – som de nevnte.

Begrepet «mot-monument» (*counter-monument*) er sentralt hos James og også, som vi skal se, hos Mark Jarzombek. For å forstå begrepet må vi se på hva det oppstår som motsats til. Rudy Koshar påpeker at det i Tyskland finnes en rik tradisjon for minnesmerker som inkarnerer det mange tenker på når de hører ordet «monument»: figurative levendegjøringer i overnaturlig størrelse, utført i et uforgjengelig materiale. Dette er monumenter som feirer og heroiserer sentrale personer eller begivenheter i nasjonens kanoniserte historie. De er belærende, i den forstand at de tydelig kommuniserer den memorialiseres tanker og handlinger, uten invitasjon til dialog og meddiktning. Under det tyske keiserdømmet (1871–1918) var staten gjenstand for en dyrkelse som peker frem mot det tredje rikets statskultus, og monumentene ble et redskap for denne dyrkelsen. I denne perioden ble det over hele Tyskland reist storslagne monumenter i hopetall; i 1900 var det blitt over 1000. Hensikten var ikke å opplyse, men å overvelde eller intimidere.⁹⁷ Et eksempel er *Völkerschlachtdenkmal* i Leipzig (ferdig 1913; figur 12), som angivelig veier 300.000 tonn og rager 91 meter over bakken. Rudy Koshar ser 1800-tallets monumenter som ledd i en bestrebelse på å sublimere og transformere effekten av en rik, men kaotisk før-foreningsfortid.⁹⁸ Samlingen av adskilte folkeslag under felles fane nødvendiggjorde nasjonalmonumenter som kunne befordre en følelse av kollektiv identitet.

Keiserdømmet hadde dermed instituert en tradisjon for å fremme en glødende nasjonalisme gjennom monumenter. Denne tradisjonen kunne nazistene bygge videre på – i den grad at bl.a. det gigantiske *Tannenberg*-monumentet, påbegynt i 1924, uten videre kunne tas i bruk som arena for nazistenes feiringer av land, folk og ideologi. Bruken av monumenter til å gi form til nazistenes agenda har ifølge James E. Young fremkalt «a deep distrust of monumental forms» i etterkrigstidens Tyskland.⁹⁹ Det tradisjonelle monumentet var blitt besmittet med betydninger som for de fleste kunstnere gjorde det uegnet til å representere Holocaust. Med James E. Young kan man si at det fremstår uetisk å minnes totalitarismens ofre ved bruk av totalitarismens former.¹⁰⁰

⁹⁷ Rudy Koshar, *From Monuments to Traces*, Berkeley, University of California Press, 2000, s. 34.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 79.

⁹⁹ James E. Young, «Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany», *Harvard Design Magazine* 1999, s. 3.

¹⁰⁰ «[...] since totalitarian regimes, like the former Soviet Union and Nazi Germany, especially loved monuments, they built whole cultures around monumentality. [...] once the monument has been used as the Nazis or Stalin did, it becomes a very suspicious form in the eyes of a generation that would like to commemorate the victims of totalitarianism, and are handed the forms of totalitarianism to do it.» (Adi Gordon og Amos Goldberg, *An Interview With Prof. James E. Young* [24. mai 1998] http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203852.pdf, lest 07.02.2012)

Mot-monumentet utfordrer ideen om monumentalitet. Young definerer det slik: «[...] the “counter-memorial” [...] disappears instead of standing for all time; [it] is built into the ground instead of above it; and returns the burden of memory to those who come looking for it.»¹⁰¹ Et annet sted snakker han om «brazen, painfully self-conscious memorial spaces conceived to challenge the very premises of their being.»¹⁰² Han betoner også mot-monumentets fordring om delaktighet: Der monumentet gjerne fritar betrakteren fra byrden av å skulle forholde seg til de smertelige minnene ved å gjøre minne-arbeidet for ham, vender mot-monumentet minnets byrde mot ham selv.¹⁰³

Ved påpekningen av behovet for et korresponderende mot-monument, blir det tydelig at Jason James leser Frauenkirches rekonstruksjon som en gjenopptagelse av den monumentale tradisjon i Tyskland: Som et klassisk monument virker det imponant gjennom sin velde, det er utført i et uforgjengelig materiale, og han mener altså at det dyrker nasjonen som fetisj. Dessuten forfekter angivelig rekonstruksjonen viktigheten av en særlig nasjonal, kulturell arv på et tidspunkt da immigrasjon og diversitet umuliggjør en forståelse av tyskhet som etnokulturell homogenitet.

Men overser James mot-monumentet rett utenfor kirken? Den danske litteraturviteren Kasper Green Krejberg mener at James ser seg blind på den rekonstruerte kirkens imponante effekt, og overser at kirken tar i bruk flere pedagogiske taktikker for å tydeliggjøre omstendighetene rundt originalens ødeleggelse, som det å plassere et stort kuppelfragment (figur 13) foran kirken. Fragmentet bærer to plaketter, hvorav den ene viser fragmentets plass i den opprinnelige kuppelen, det andre gjengir et bruddstykke av en øyenvitneskildring til ødeleggelsen.¹⁰⁴ Green Krejberg kunne også nevnt f.eks. den urestaurerte Kristus-figuren (figur 14) som kneler i dødsangst i alterdekorasjonens sentrale Oljeberg-relieff, og det forvriddet opprinnelige tårnkorset som har funnet sin plass ved hovedinngangen.

Kuppelfragmentet måtte utelates fra rekonstruksjonen av tekniske årsaker, og er dermed ikke utkommet av en kunstnerisk bestrebelse. Likevel overensstemmer det godt med karakteristikken av et mot-monument: Det tårner seg ikke opp foran betrakteren, men er der hun er («built into the ground instead of above it»); med sine åpne sårkanter ligger det åpent for nedbrytning («disappears instead of standing for all time») og det tar ikke på

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² James E. Young, *The Texture of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1993, s. 27.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 28

¹⁰⁴ Teksten lyder: «Als ich am Donnerstag, dem 15.2., gegen 11 Uhr beim Hereinkommen in die tote Stadt in dem milchigen Nebel die Domkuppel suchte, sah ich zu meinem Schreck ins Leere, denn bereits eine Stunde vorher war meine Frau, auf der Suche nach mir, Zeuge dieser Tragödie gewesen, als nach anfänglich leisem Knistern die Kuppel langsam in sich zusammensank und dann mit einem ungeheuren Knall die Außenwände der Kirche barsten und eine nachtschwarze Staubwolke die ganze Umgebung erfüllte...», notierte Kirchenoberinspektor Weimert im Februar 1945. 1993 wurde die Bruchstück der Kuppel im diesem Bereich aus dem Trümmerberg geborgen und im Jahre 2005 endgültig hier ausgestellt.» (Forf. transkripsjon)

seg minnets byrde: Minnet blir ikke kapslet inn i en avklart og avsluttet struktur (slik de svarte stenene går inn i rekonstruksjonens velordnede murverk), men står maltraktert og konfronterende foran betrakteren. Her signaliseres ikke at minne-arbeidet er avsluttet.

Green Krejbergs hovedinnvending mot James er imidlertid at han neglisjerer Youngs primære innsikt: James ville heller sett et «mot-monument» à la katedralen i Coventry, men Youngs påstand er at rom som enten har til hensikt å trøste eller kompensere for tragiske begivenheter, som nettopp kirker, hindrer minnet i å bli en aktiv prosess. Coventry-prosjektets kontrast-estetikk adskiller seg ikke fundamentalt fra Frauenkirches *bricolage*-estetikk, mener han: I begge tilfeller, uavhengig av estetikk, overlates det minnestedet å forstå den kollektive sorgprosessen.¹⁰⁵ Young hevder sågar at «to the extent that we encourage monuments to do our memory work for us, we become much more forgetful.»¹⁰⁶ Green Krejberg utlegger derfor Young dithen at minnesmerker først og fremst må finnes inne i oss selv, mens fysiske monumenter paradoksalt nok kompenserer for eller undertrykker minnet som det skulle holde levende. «In the end,» skriver Young,

the counter-monument reminds us that the best German memorial to the fascist era and its victims may not be a single memorial at all – but simply the never-to-be-resolved debate over which kind of memory to preserve, how to do it, in whose name, and to what end. [...] Instead of a fixed sculptural or architectural icon for Holocaust memory in Germany, the debate itself – perpetually unresolved amid ever-changing conditions – might now be enshrined.¹⁰⁷

I samme retning betviler den norske forfatteren Erland Kiøsterud (f. 1953) minnesmerkers kapasitet til å representere en katastrofe som Holocaust. Han påpeker det vesensulike i monumenter og katastrofer, at ethvert monument er

former skapt i en estetisk tradisjon. Lidelsen, uhyrlighetene, forferdelsen, forbrytelsen kjenner verken til kultur, arkitektur eller estetikk. [...] Den kristne kulturen har alltid transcendent eller estetisert det den ikke har forstått eller ønsker å skjule,

sier Kiøsterud. I minnesmerkene ser han lite annet enn en avspeiling av overgriperens kultur; «de uttrykker kulturen til menneskene som nå bor der, deres behov og estetikk.» På spørsmål om det finnes andre strategier for å holde minnet levende, betoner Kiøsterud behovet for dokumentasjon: At det

¹⁰⁵ Green Krejberg, *op.cit.*, s. 16f

¹⁰⁶ Young, 1999, s. 3. Green Krejberg setter dette Young-sitatet inn i konteksten av minnesmerker overhodet, men Young refererer tydelig til tradisjonelle minnesmerker, ikke *counter-memorials*. (Green Krejberg, *op.cit.*, s. 17)

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 9

som skjedde gjøres ugjendrivelig. Han nevner også viktigheten av å oppsøke katastrofens steder, som Birkenau.¹⁰⁸

Hvis Kiøsterud og Young har rett, er det et tungt anslag mot den minneoppretholdende virkning av minnesmerker overhodet, uaktet gestaltnig. Hvis minnesmerket virkelig undertrykker minnet det skulle holde levende, kan man spørre seg om hensiktsmessigheten av den store mengde minnesmerker som er satt til å gestalte europeernes savn og skyldfølelse, ikke minst i Tyskland. Robert Shannan Peckham hevder at den moderne nasjonalstaten BRD nærmest er fundert på erfaringen av folkemordet: Holocaust var vesentlig for nasjonens selvforståelse ved grunnleggelsen i 1949, hevder han. Konrad Adenauers bestrebelser på å lege sårene til det jødiske samfunn var en essensiell bestanddel i Tysklands etterkrigsrestitusjon. Konsentrasjonsleirene, som idag er omfattende musealt ivaretatt,¹⁰⁹ er blitt deler av en industri som promoterer en tysk arv basert på offentlig vedståelse av nasjonens grufulle fortid. En statlig sponset identitet er bygget på en offentlig forpliktelse om «aldri å glemme».¹¹⁰

Til konstituentene av dette bildet hører også floraen av *Mahnmaie* over Holocaust, fra Gunter Demnigs desentraliserte snublestein-prosjekt¹¹¹ (figur 15) til bredt anlagte arbeider som Richard Serra og Peter Eisenmans *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* i Berlin fra 2005. I Dresden kan nevnes Marion Kahnemanns kunstprosjekt *Drei Denk-Orte*, hvor det foran tre parkbenker (i Brühlsche Terasse, Blüherpark og Großer Garten; figur 16) med spiler av akrylglass er lagt tekstbånd i metall som forklarer at det under naziregimet var forbudt for andre enn ariere å bruke grøntanleggene.

Minnesmerkene utbredelse har fått sosialpsykologen Harald Welzer (f. 1958), som i sin forskning særlig har befattet seg med hvordan annen verdenskrig formidles gjennom tyske generasjonsledd, til å uttale at krigen tar for stor plass i Tyskland.

Sekstiattergenerasjonen [...] har etablert en ekstremt ritualisert skamkultur med sterke føringer for hvordan man kan tenke, snakke og oppføre seg. Den tyske besettelsen med krigen har hatt sin funksjon i en viss periode, men det betyr ikke vi [*sic*] trenger å bevare denne kulturen til evig tid,

uttaler Weltzer i et intervju med norsk presse.¹¹² Han synes det er trist at tysk ungdom vokser opp med et utelukkende negativt bilde av nasjonens historie.

¹⁰⁸ Ingunn Haraldsen, «Trenger vi minnesmerkene for å huske?», *Morgenbladet* 6.–12. mai 2005

¹⁰⁹ Jfr. f.eks. wikipedia-artikkelen *Liste der Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus*; http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Gedenkstätten_für_die_Opfer_des_Nationalsozialismus#Literatur, lest 13.02.2012

¹¹⁰ Robert Shannan Peckham, «Mourning Heritage: Memory, Trauma and Restitution», i: R.S. Peckham, *Rethinking Heritage: Cultures and Politics in Europe*, London, I.B. Tauris, s. 211

¹¹¹ I over 500 tyske byer og tettsteder – bl.a. Dresden – og i byer i andre europeiske land er det på fortauet utenfor aktuelle adresser lagt ned «brosten» i messing, med påstøpte minneplater som bærer navn, fødselsår og dødsår for Holocaust-ofre som bodde på adressen. (www.stolpersteine.com, lest 13.02.2012)

¹¹² Silje Berggrav, «Alltid en skam å være tysk?», *Aftenposten innsikt*, oktober 2008, s. 40

Under et slikt perspektiv er rekonstruksjonen av Frauenkirche interessant i dobbelt forstand: Ikke bare reaktualiserer den kirken som kulturell prestasjon; som noe fra fortiden man kan være bekjent av, den gir også grunn til stolthet over at dagens tyske samfunn har maktet oppgaven med rekonstruksjonen, på alle nivåer. Kanskje rommer Weltzers perspektiv også et korrektiv til den essensialistiske forestilling om et lands befolkning som en homogen størrelse – en forestilling som impliserer at dagens tyskere skal måtte oppleve ansvar for sine forfedres ugjerninger, og som kanhende også forutsetter et kainsmerke i pannen på enhver tysker.

Den amerikanske arkitekturteoretikeren Mark Jarzombek (f. 1954) har i tre artikler, hvorav to med likelydende tittel, utviklet en kritikk av det han anser som Dresdens tendens til å retusjere bort alle spor av byens nazi-fortid.¹¹³ Man skaper angivelig en by som aldri synes å ha vært hverken angrepet eller nazifisert. Hans påstand er at Dresden mangler det han i 2001 kaller «anti-monuments monuments»¹¹⁴ og i 2004 «counter-memorials»¹¹⁵, som man kan finne i andre tyske byer. Det er interessant at der Jason James vurderer Dresdens nye synagoge som nettopp et mot-monument, som konfronterer byen og går inn for ikke å viske ut minnet om forgjengerens ødeleggelse, så mener Jarzombek at synagogens modernitet påpeker den jødiske anderledeshet: Jødene får en visuelt moderne bygning, mens byens øvrige borgere kan gjenvinne sin «identitet» i den gjenskapte historiske kontekst.¹¹⁶

Der synagogen for Jarzombek bidrar til å fastholde bildet av jødernes anderledeshet, fremstår den altså for James som det mot-monumentet Jarzombek ikke ser i den. Mens James verdsetter den nye synagogens konfronterende holdning til den gjenreiste barokke byen, beklager Jarzombek at Gottfried Sempers synagoge – som ble ødelagt under Krystallnatten i 1938 – ikke kunne gjenreises, angivelig fordi tomten var drastisk endret ved etableringen av et brofundament under DDR-tiden.¹¹⁷ Med tanke på at

¹¹³ (1) «Urban Heterology: Dresden and the Dialectics of Post-Traumatic History», *Studies in Theoretical and Applied Aesthetics series 2*, Lund, Lund University, School of Architecture, 2001, s. 4–92. (2) «Disguised Visibilities: Dresden/“Dresden”», i: Eleni Bastea (red.), *Memory and Architecture*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2004, s. 49–78. (3) «Disguised Visibilities: Dresden/“Dresden”», *Log 6* (2005), s. 73–82. (web.mit.edu/mmj4/www/downloads/logb.pdf, lest 10. mai 2010)

¹¹⁴ Jarzombek, «Urban Heterology», s. 18

¹¹⁵ Jarzombek, «Disguised Visibilities», 2004, s. 58

¹¹⁶ Jarzombek, «Disguised Visibilities», 2005, s. 80

¹¹⁷ «Sadly, Semper’s building could not be reconstituted, since the conditions of the site had been significantly altered by the construction of a Socialist-era bridge embankment.» (Jarzombek, «Disguised Visibilities», 2004, s. 60) Jarzombek synes å overse at det ikke var staten som tvang Dresdens jøder «into a posture that makes the whole enterprise likely to revive the perpetual crisis of Jews in Germany» (Jarzombek, «Urban Heterology», s. 45); det var det jødiske samfunnet i Dresden selv som ikke ønsket å rekonstruere Sempers synagoge: Etter Holocaust skulle man ikke knytte an til fortiden som om ingenting var skjedd. (Susanne Veas-Gulani, «The Politics of New Beginnings : The Continued Exclusion of the Nazi Past in Dresden’s Cityscape», i: Gavriel D. Rosenfeld og Paul B. Jaskot (red.), *Beyond Berlin : Twelve German Cities Confront the Nazi Past*, University of Michigan Press, 2008, s. 40) Byens øvrige befolkning (jeg parafraserer her Veas-Gulani uttrykk «The population’s reaction») skal imidlertid ha reagert sterkt mot at synagogen, med sin sentrale plassering langs elveløpet, fikk et kontemporært uttrykk. (*Ibid.*, s. 42)

Jarzombek holder mot Dresdens rekonstruksjoner at de visker ut sporene av byens nazi-fortid, er det kuriøst at han samtidig beklager at synagogen ikke kunne gjenreises: Ødeleggelsen av synagogen var et av nazismens tidligste og mest direkte fotavtrykk i byen, og skal man først hevde at det å gjenreise bygninger ødelagt under nazi-regimet innebærer å utradere ubehagelig historie; at det å gjenskape et historisk bybilde innebærer en lettvent og rent visuell «Wiedergutmachung» – så kan vel det å gjenreise synagogen vanskelig fremby et bedre eksempel. Jarzombek frykter imidlertid at bygningens «alien and twisted form is not lost on the neo-Nazis, who have a strong representation in Dresden». ¹¹⁸

Jarzombek er ikke alene om å påpeke Dresdens manglende evne til å konfrontere egen nazi-fortid. Susanne Veas-Gulani hevder f.eks. at byens angivelige selvforståelse som uskyldig offer synes å rettferdiggjøre et manglende oppgjør med byens innblanding i nazistiske forbrytelser. ¹¹⁹ Hennes påstand er at misdeder-perspektivet ¹²⁰ er konsekvent utelatt både fra Dresdens bybilde og fra befolkningens bevissthet. ¹²¹

Jarzombeks andre hovedanliggende er imidlertid et rehabiliteringsprosjekt: Han ønsker å omvurdere evalueringen av DDR-statens forvaltning av minnet om Holocaust, og av dens arkitektoniske frembringelser. Når boken *Dresden, A City Reborn* ¹²² angivelig betegner de sosialistiske bidragene til etterkrigs-byen som «primitive», og sosialistenes politikk som en kombinasjon av «skandaløs neglisjering» og «ideologisk vanhelligelse», er det for Jarzombek betegnende for det gjengse inntrykket av DDR-staten som en envis, kulturfjendtlig, ideologisk pervertert stat som oppkastet kapitalismen til den eneste virkelige fiende, og som hadde en pragmatisk og meningsfattig vulgærmodernisme som foretrukket byggestil. Inntrykket av at sosialistene ikke var istand til å bygge en by må revideres, mener Jarzombek. ¹²³ I utforskningen av den sosialistiske byens byplanmessige og arkitektoniske kvaliteter, rettferdiggjør han bl.a. langt på vei den ekstremt brede paradegaten Ernst Thälmann-strasse og Dresdner

¹¹⁸ Jarzombek, «Disguised Visibilities», 2005, s. 80. Han ser delstatsregjeringens ønske om å gjøre opp for fortidens synder som velment, men tilføyer: «[...] in a mobile world normalization has to be coordinated with life itself. To normalize the past against the grain of the present is only to preserve the unending historicity of trauma.» (Jarzombek, «Urban Heterology», s. 46)

¹¹⁹ Nazistenes propaganda fremstilte Dresden som et uskyldig offer for fiendens inhumane aggresjon; DDR-regimet promoterte byen som offer for nazismen og vestlig kapitalisme, og etter gjenforeningen har en selvforståelse av å være offer for sosialismen fått fotfeste, hevder Veas-Gulani. Skiftende offer-diskurser har tillatt byens borgere å sidestille seg med det jødiske samfunn som med-ofre, og rettferdiggjøre kritikk mot den bevisst ikke-historiserende synagogen som et manglende tegn på forsoning fra jødernes side. (Veas-Gulani, *op.cit.*, s. 43)

¹²⁰ Etter nazistenes maktovertagelse i 1933 ble Dresden regnet som en av nazi-Tysklands politiske bastioner. Veas-Gulani trekker frem byens bestrebelsler på å rense byen for jøder mot slutten av 1930-tallet, først ved terminering av husleiekontrakter og påfølgende utkastelser, så ved deportasjoner. Tre dager etter at synagogen var satt i brann ble ruinene demolert og brukt som fyllmasser. (*Ibid.*, s. 28)

¹²¹ *Ibid.*, s. 26.

¹²² Anthony Clayton og Alan Russell, *Dresden : a city reborn*, Oxford, Berg, 1999

¹²³ Jarzombek, «Urban Heterology», s. 28

Kulturpalast (ark. Wolfgang Hänsch, 1969) som han karakteriserer som en enkel og elegant glassboks, i godt samsvar med internasjonal rasjonalistisk arkitektur i samtiden: Ved å være ikke-kontekstuell kunne den understreke påstanden om at en ny æra var begynt.¹²⁴

Også Frauenkirches ruin hadde sin plass i dette landskapet: Jarzombeks forståelse er at den opprinnelig var tenkt gjenoppbygget, men at den etterhvert ble funnet tjenlig som Dresdens store mot-monument: over anglo-amerikanske fiendtligheter,¹²⁵ kapitalistisk/alliert imperialisme¹²⁶ og religionens død.¹²⁷ Etter gjenforeningen lå det i kortene at et slikt monument var uakseptabelt, mener han. Ruinen måtte tilintetgjøres – og det er i dette perspektiv han ser rekonstruksjonen.¹²⁸ Innsauset som ruinen angivelig var med negative forestillinger om Vesten, lå det i kortene at den måtte avvikles. Som Hertel og James leser også Jarzombek Frauenkirches rekonstruksjon som et utslag av Vestens overtagelse av historienarrativene og iver etter å «ordne» det som er blitt ødelagt. Vi ser ikke lenger Frauenkirche som manifestasjonen av den imperialistiske kapitalismens abstrakte grusomhet, men som et sted der Vesten har rakt ut en hjelpende hånd, mener Jarzombek.¹²⁹

Der Jarzombek i alminnelighet bebreider byen at den rekonstruerer seg selv uten å innreflektere minnet om sitt bidrag til Holocaust, måler han DDR-statens rekonstruksjoner med et annet alen: Det fremheves tydelig som fortjenstfullt at ikke alt ble liggende i ruiner: «Dresden's cultural heritage was not overlooked», er hans påstand.¹³⁰ Faktisk er det bemerkelsesverdig hvor mye som faktisk ble gjenreist, hevder Jarzombek, idet han spesielt nevner Zwinger, Semper-operaen og Brühlske Terrasse.¹³¹ For Jarzombek danner

¹²⁴ *Ibid.*, s. 30ff

¹²⁵ *Ibid.*, ss. 18, 44

¹²⁶ *Ibid.*, ss. 21, 23

¹²⁷ *Ibid.*, s. 33. Påstanden om den formodede rekonstruksjon er ikke belagt. Den synes å henvise til en antagelse i folket: «After the war it was more or less assumed [...]» (*Ibid.*, s. 17) I 2005 modifiserer han påstanden dithen at *most Dresdeners* antok at kirken til slutt ville bli gjenreist, men at dette ikke skjedde fordi det å gjenreise kirker ikke stod på sosialistenes agenda. (Jarzombek, «Disguised Visibilities», 2005, s. 74)

¹²⁸ Jarzombek, «Urban Heterology», s. 18. I 2005 heter det at det Frauenkirches rekonstruksjon faktisk prøver å hele ikke er krigstraumer, men «the traumas of socialist secularism and capitalist technology». (Jarzombek, «Disguised Visibilities», 2005, s. 81)

¹²⁹ Jarzombek, «Urban Heterology», s. 21. Jarzombek overser at initiativet til rekonstruksjonen kom fra Dresdens egne innbyggere, at betydelige deler av finansieringen kom fra innsamlingskretser i det tidligere DDR, likedan svært mange av prosjekttressurene (f.eks. byggeledelse), og at prosjektet er realisert på tross av det tidligere vest-tyske kulturminnevernets sterke motstand. En av borgerinitiativets grunnleggere, kunsthistorikeren dr. Hans Joachim Neidhardt, konstaterer: «In der Tat ist dieses spektakuläre Gemeinschaftswerk so etwas wie ein Leuchtzeichen gegen die allgemeine Depression, mit dem die 'Frustrierten im Osten' den 'Klugen' im Westen eine Lektion in Optimismus erteilen.» (Neidhardt, *op.cit.*)
¹³⁰ Jarzombek, «Urban Heterology», s. 34. Påstanden er problematisk i flere henseender. For det første står den i motsats til Jarzombeks egen hevdelse (se nedenfor) om at sosialistene definerte byens identitet ved hjelp av moderne arkitektur, for det annet var det først og fremst bemerkelsesverdig hvor mye som ble revet. Mathias Lermis bok *Abschied vom alten Dresden. Verluste historischer Bausubstanz nach 1945* (1993) gir et instruktivt utblikk over etterkrigstidens demoleringer.

¹³¹ Det tilsynelatende paradoksale i at DDR-staten gjenreiste barokk-palasset Zwinger, vurdert som August den sterkes tilsvar til Versailles, forklares med henvisning til Hubert Mohrs bok *Der Dresdener Zwinger* (1956): Zwinger visualiserer en viktig periode i tysk historie da borgerskapet forsøkte å frigjøre seg fra eneveldets begrensninger. Selv om arkitekturen i høyeste grad er aristokratiets, bør bygningen vurderes som et sted der

Ernst Thälmann-Straße, Kulturpalast, Johanneum¹³², Frauenkirches ruin og Zwinger et tredimensjonalt kart over en sosialistisk *civitas*.¹³³

Det som adskiller DDR-æraen fra tiden etter gjenforeningen er for Jarzombek ikke så mye fremveksten av et nytt shopping-paradis, som hva byens identitet assosieres med: For sosialistene var det moderne arkitektur, for det nye Dresden er det pre-moderne arkitektur. I tiden etter gjenforeningen har byplanleggerne ekvivalert urban identitet med fortidens monumenter. Bak denne fasaden konstruerer de en by i monumental skala. Dresdens rekonstruerte kulturminner, samlet i den såkalte *Kulturmeile*, får dermed stå som et legitimerende portalmotiv både til byens fortid og dens inntreden i kapitalismens verden.¹³⁴ Det vi bevitner er vestlig kapitalismes distributive operasjoner, hevder Jarzombek: De politiske fløyene – sosialistene og det konservative høyre – har nøytralisert hverandre, og agendaen defineres av et sentrum som søker en apolitisk, forretningsmessig konsensus.¹³⁵

De så langt refererte ytringer har ihvertfall det til felles at tvilen ikke har noen plass. Et kostelig eksempel på en mere tvilrådig posisjon finner vi i et intervju med den amerikanske forfatteren Kurt Vonnegut. Vonnegut, som selv opplevde Dresdens ødeleggelse som tysk krigsfange, gjenså byen i 1998. Han besøkte da, sammen med et tysk tv-team, såvel ruinen av *Schlachthof Fünf* som den på dette tidspunkt halvveis gjenreiste Frauenkirche.

[...] Inne i slaktehuset satt Vonnegut på huk, men ved Frauenkirche sto han oppreist, nærmest i en reiseleders positur. – Den skulle heller ha forblitt en ruin, slik at den kan minne om denne katastrofale hendelsen i byhistorien. Jeg er ateist og kan likevel glede meg over kirker. Men å se dette her – jeg hadde ingen anelse om hvor meningsløs denne gjenoppbyggingen er. – *Hvorfor?* – Fordi erindringen om katastrofen dermed vil gå til grunne. Forfatteren hadde tydeligvis gjort seg opp en mening i dette spørsmålet for lenge siden. Bare på ett punkt måtte han korrigere det han hadde sagt denne dagen.

– Pompeii – ja, sammenlikningen stemmer kanskje ikke likevel, for Pompeii var ikke på langt nær så betydningsfull som Dresden. Dresden var et Atlantis – Dresden *var* Atlantis. Og Frauenkirche skulle ha forblitt et minnesmerke over Atlantis' forsvunne skjønnhet.

borgerskapets yrkesmessige energi setter seg igjennom. Arkitekten Daniel Poppelmann, sønn av en handelsmann, representerer ifølge Mohr alt det som er «udødelig» i det tyske folk. Og det var av denne grunn at DDR akslet den bekostelige rekonstruksjonsoppgaven allerede i 1945. (Jarzombek, «Urban Heterology», s. 34)

¹³² Når renessansepalasset Johanneum omhyggelig ble gjenoppbygget for så å danne rammen om en utstilling av det siste innen nasjonalt produserte traktorer, ser Jarzombek dette som en refleksjon av en taktikk som også ble brukt etter den franske revolusjon: Man demonstrerer bemektigelsen av bygningen, her den sosialistiske industrialismens seierrike ankomst.

¹³³ Jarzombek, «Urban Heterology», s. 34

¹³⁴ *Ibid.*, s. 38

¹³⁵ *Ibid.*, s. 13

Så ble kameraet slått av. Kurt Vonnegut gikk med dansende skritt til innsamlingsurnen for gjenoppbyggingen av Frauenkirche – og puttet på en 100-markseddel. Hvordan kunne det ha seg? Forfatteren gliste.¹³⁶

Denne episoden illustrerer kampen mellom på den ene siden en profesjonell forpliktelse til kritisk refleksjon, på den andre siden impulsen til å bidra til å gjenreise noe verdifullt, som må antas å ha vært det som beveget Vonnegut til donasjonen. Nær sagt enhver bestrebelse som mer eller mindre tilsiktet bidrar til å etablere en følelse av normalitet i den tyske befolkning, synes forbundet med betenkeligheter. Mark Jarzombeks artikkel sammenfatter et helt konglomerat av slike. På den andre siden har man det dypt menneskelige behov for å skape noe av skjønnhet og transhistorisk verdi, eller hva det nå er, som Vonnegut ikke klarte å motstå.

5.6. EN «AUTENTISK» REKONSTRUKSJON?

Frauenkirche ble gjenreist som en såkalt *anastylosis*, dvs. med gjenbruk av opprinnelige bygningselementer der dette var praktisk mulig, og fasadene fremstår dermed delvis med gamle, oksiderte sandsten, delvis i nyhugget sten fra de samme brudd. Rekonstruksjonen ble ført på verdensarvlisten, i den forstand at kirken som del av *Dresden Elbe Valley* var listeført fra 2004 inntil området ble strøket i 2009 (som sanksjonering av vedtaket om en ny bro over Elben). La oss se på i hvilken grad rekonstruksjonen kan sies å oppfylle de krav om autentisitet som stilles til objekter som skal innskrives på verdensarvlisten.

5.6.1. Formal autentisitet

Den rekonstruerte Frauenkirche oppviser en høy formal likhet med sin forgjenger på et overordnet nivå. Gammelt og nytt murverk glir sømløst over i hverandre, og kirkens utvendige såvel som innvendige skikkelse synes troverdig gjenskapt. Først på detaljplanet kommer forskjeller til syne: Interiøret var ikke i alle detaljer fullgodt dokumentert, og man har derfor i endel tilfeller måttet ekstrapolere og gjøre antagelser.¹³⁷ De viktigste forskjellene er imidlertid knapt synlige for det blotte øye: Lastbærende stenmateriale er tilvirket med en høyere grad av presisjon enn de opprinnelige, noe som har stor bygningsfysisk betydning, men liten visuell betydning all den tid det man legger merke til, visflatene, er tilhugget for hånd (jfr. 5.5).

¹³⁶ Thomas Irmer, «Gjensyn med slaktehuset», *Klassekampen* 5. mai 2007

¹³⁷ F.eks. var det bare ett eneste murstykke fra innerkuppelen som viste originale puss- og farvespor. Mye måtte derfor utledes gjennom sammenligninger. (Jäger, *op.cit.*, s. 242)

En indikasjon på hvilken betydning disse avvikene kan tillegges får vi i resyméet fra diskusjonene på seminaret i Bergen forut for Nara-konferensen om autentisitet. Her heter det (jfr. 2.2.1): «*design*» *should have priority over «form» as design indicates something intended, form may occur.*¹³⁸ Ut fra dette må vi kunne anta at designet ved en rekonstruksjon har primat over formen; avvik som ikke bevisst er designet, f.eks. unøyaktigheter i utførelsen, er underordnet designideen. Og qua idé har blokkene presumptivt perfekte mål. Dette er et holdepunkt for å anføre at formale avvikelser, så lenge designet følges, er av mindre viktighet.

Om skjulte føringer (som det er mange av) henhører under formens problem, vil bero på om man vurderer formen kun som det synlige eller betrakter den med en mere gjennomborende optikk. Er man tilstrekkelig kritisk, er Frauenkirche knapt å anse som formalt autentisk. Men de fleste andre vil oppleve at formens autentisitet er vel ivaretatt.

5.6.2. Materiell autentisitet

I den autentisitetsvurdering som ligger til grunn for innskrivningen av *Dresden Elbe Valley* på verdensarvlisten, ført i pennen av den nasjonale ICOMOS-komiteen, heter det:

The most damaged building of the monumental group was the Frauenkirche. About 40% of the original stones have been recovered, and the work is based on exceptionally complete records. [...] While recognising the unfortunate losses in the historic city centre during the Second World War, the Dresden Elbe Valley, defined as a continuing cultural landscape, has retained the overall historical authenticity and integrity in its distinctive character and components.¹³⁹

I spill her er spørsmålet om den materielle autentisiteten, og det utfoldes opp til flere strategier for å omgå ugjendrivelige kjensgjerninger: Dels opereres det med et så stort område at den enkelte bygnings autentisitet blir underordnet, dels overvurderes gjenbruken av originalmateriale: Det hevdes at omkring 40% av de opprinnelige stenene i Frauenkirche er blitt gjenbrukt, men det korrekte tallet er vesentlig lavere: Den 22.000 m³ store ruinhopen inneholdt 8.425 stener fra ytre og indre fasader, herav 7.110 – 83% – fra ytterveggene (figur 17). Dette utgjorde omkring 25% av flaten.¹⁴⁰ Men bare en mindre del av disse var – etter varierende grad av utbedring – egnet til innmuring i de nye fasadene. I tillegg til fasadestenen inneholdt ruinhopen 91.500 brukbare bakmurstener, motsvarende et volum på ca. 5.700 m³. Den

¹³⁸ «Notes on Aspects of Authenticity: Reflections from the Bergen Meeting», i: Knut Einar Larsen og Nils Marstein (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention: Preparatory Workshop, Bergen, Norway, 31. January – 2. February 1994*, Oslo, Directorate for Cultural Heritage [Riksantikvaren], 1994

¹³⁹ ICOMOS: [Advisory Body Evaluation], *Dresden Elbe Valley (Germany)*, No 1156. http://whc.unesco.org/archive/advisory_body_evaluation/1156.pdf, lest 20. okt. 2012

¹⁴⁰ Frenzel, *op.cit.*, s. 252

samlede gjenbruksprosent for fasadeflatene settes til ca. 15%, og ca. 20% for bakmuren. Disse tallene inkluderer de delene av ruinen som aldri hadde falt sammen.¹⁴¹

Om gjenbruksprosenten er angitt for høyt med vitende og vilje eller ikke, tjener den uansett til å bygge opp under kulturminnevernets behov for autentisk substans. Og når det anføres at Frauenkirche var «the most damaged building of the monumental group», synes det underforstått at deres gjenbruksgrad var enda høyere enn 40%. Et uriktig tall låner dermed legitimitet til en rekke prosjekter som inngikk i vernet av området.

Den rekonstruerte Frauenkirche består altså bare for en mindre del av gjenbrukt materiale. Uansett er gjenbruk i seg selv ingen garanti for materiell autentisitet: Mark Jarzombek har hevdet at de fleste gjenbrukte stenene ble anbragt tilfeldig i murverket.¹⁴² Påstanden nødvendiggjør en presisering: 41% av de gjenbrukbare vis-stenene kunne identifiseres og dermed plasseres entydig, likesom 54% med sikkerhet kunne henføres til sitt opprinnelige fasadeområde eller bygningsdel. Bare mellom 3 og 4 % av stenmaterialet unndro seg enhver posisjonsbestemmelse.¹⁴³ Allikevel er Jarzombeks påpekning relevant: Anastylisis-prinsippet, som skal borge for størst mulig grad av materiell autentisitet, forutsetter at originalt materiale kommer tilbake i riktig posisjon. Rekonstruktørene tør imidlertid ha vurdert det dithen at det må være bedre om fullt brukbare, jevnstore blokker finner en plass i riktig vegg, enn at de ikke brukes i det hele tatt. Gjenbruksomfanget er tydelig blitt vurdert som verdifullt i seg selv, og bestyrkende for autentisiteten.¹⁴⁴

Selv for det tenkte tilfelle at en rekonstruksjon ene og alene består av originalmateriale, og hver bestanddel kan posisjonsbestemmes, forblir den en *rekonstruksjon* av noe som en gitt historisk aktør eller omstendighet engang har fragmentert. For den ortodokse kulturminneverner var det som intakt monument og senere som ruin at Frauenkirche var autentisk; et genuint utkomme av historiens gang. Men, kan det innvendes, historien er ikke ferdigskrevet: Hvert tidsavsnitt legger til nye kapitler, og en rekonstruksjon

¹⁴¹ Jäger, *op.cit.*, s. 236. I Fritz Wenzels artikkel i samme verk støter vi på følgende påstand, som åpenbart er feilaktig: «Etwa die Hälfte des gesamten Mauerwerkes der neuen Frauenkirche ist alt.» (Wenzel, *op.cit.*, s. 268). Estimert 15% for fasadeflatene fastholdes også av *Baudirektor* Eberhard Burger i et intervju: «Etwa 3500 Steine haben wir so verbaut. Mit den stehenden Ruineteilen zusammen haben wir etwa 15 Prozent Außenfläche aus Originalmaterial rekonstruieren können – mehr Steine waren nicht zu verwenden.» (Hans-Peter Lühr, «Historisches Handwerk und moderne Methode – Zur Technologie des Wiederaufbaus : Redaktionsgespräch mit Eberhard Burger, Baudirektor der Frauenkirche», *Dresdner Hefte* 71, 20. årg., nr. 3 (2002), s. 42)

¹⁴² «Yet, despite all the technology and science that went into the church's rebuilding, the placement of most of the old stones was quite arbitrary. Some of the stones were parts of capitals and mouldings, but many were generic blocks that could be put anywhere. They were thus sprinkled around to make it look as if the preservationists had indeed figured out where they had come from. As a result, what started out as an honest attempt to make a building with «embedded memory» became an aesthetic governed by the positivistic conceits of the restorers.» (Jarzombek, «Disguised Visibilities», 2004, s. 56)

¹⁴³ Jäger, *op.cit.*, s. 236

¹⁴⁴ At denne holdning lå til grunn, vitner referat fra et møte i *Der Förderkreis zum Wiederaufbau der Frauenkirche Dresden e.V.* i februar 1991: «Je mehr originales Material, desto authentischer der Bau, [...]» (Sitert etter Glaser, *op.cit.*, s. 121)

fra 2006 er ikke et mindre genuint tidsavtrykk enn en ruin fra 1945. Den er oppstått under mindre dramatiske omstendigheter enn originalen ble ødelagt under, men den er likefullt resultatet av virkende historiske krefter.¹⁴⁵

I en vurdering av materiell autentisitet er også karakteren av supplerende materiale relevant. Mange, og nok særlig blant de i utgangspunktet rekonstruksjonsvennlige, opplever det som styrkende for autentisiteten at rekonstruksjonen er basert på materiale fra de samme brudd som originalen.¹⁴⁶ For motstanderne er det nok mere likegyldig hvordan dette er løst; materiell overensstemmelse med originalen er nærmest irrelevant for en kritikk hvis vesentligste ankepunkt var den angivelige utslettelsen av monumentet over ødeleggelsen: Motstanderne ønsket at ruinen hadde fått bestå, og at addisjoner underbygget en *Verfremdungs*-effekt gjennom ikke-historiserende materiale og formspråk – slik tilfellet f.eks. er med Coventry-katedralen. For dem var det først slik det kunne oppstått et autentisk monument – autentisk i den forstand at det ikke underslår sin egen historie.

5.6.3. Funksjonell autentisitet

At en bygning hele tiden har vært brukt i pakt med sin funksjon, styrker gjerne autentisitetsvurderingen. Hvordan dette slår ut for en rekonstruksjon er igjen diskutabelt, men mange vil nok oppleve at når bruken samsvarer med den opprinnelige bygnings funksjon, så styrker det rekonstruksjonens krav på autentisitet – motsatt f.eks. den forestående rekonstruksjon av Berlins byslott, som innebærer oppførelsen av domisilet til et monarki som forlenget har opphørt å eksistere. Med funksjon forstås altså det formål en bygning ved oppførelsen var ment å tjene. Hvordan er det så rimelig å betegne den gjenoppførte Frauenkirches funksjon? Christiane Hertel og Mark Jarzombek vil nok mene at kirkefunksjonen var sekundær, og at den *egentlige* funksjonen var å tjene som redskap for Tysklands gjenforening, som seierstegn for Vesten osv. (jfr. 5.5.3) En parallellføring til Oslo kan være klargjørende: Her var det knapt noen politisk vilje til å bygge en ny opera i det hele tatt, før det kom frem at en opera i Bjørvika ville tjene som

¹⁴⁵ Kfr. bl.a. referatet av Jürgen Pauls artikkel i det foregående.

¹⁴⁶ Det dreier seg om sandsten fra Posta-bruddene i *Elbsandsteingebirge* i nærheten av Dresden. Posta ligger på Elbens høyre bredd like utenfor Pirna. Geologen Siegfried Grunert sammenlikner de to hovedtypene av sandstein fra dette området, den fra Cotta og den fra Posta. Sistnevnte har en høyere fasthet og er derfor vanskeligere å bearbeide manuelt. Billedhuggerarbeider av dette materialet blir grovere. Den er slitesterk og frostbestandig, tar lett opp vann, men avgir det også lett. Den får etterhvert en svart patina. (Siegfried Grunert, «Der Elbsandstein: Vorkommen, Verwendung, Eigenschaften», *Geologica Saxonica* 52/53 (2007), s. 5) Rett nok kommer også en liten del av stenmaterialet fra restene av en tidlig 1800-talls bro i Torgau, som ble revet i 1994. Christiane Hertel anser dette som et brudd med initielle ambisjoner om materiell autentisitet, men dette er ikke entydig: Å gjøre bruk av sandstenen fra denne broen var antagelig i pakt med nåtidige såvel som datidige gjenbruksidealer. På 1700-tallet ville man på pragmatisk grunnlag benyttet seg av en slik forekomst, mens det i dagens situasjon også gjør seg gjeldende et sterkt element av ressursbevissthet som medvirkende motivasjonsgrunnlag. Ressurshensynet betones av Eberhard Burger som en viktig del av grunnlaget for i det hele tatt å gjenbruke mest mulig historisk materiale: «Das ist einmal unser denkmalpflegerischer Grundsatz, aber auch umweltfreundliches Denken, weil wir dadurch sparsam mit Ressourcen umgehen.» (Lühr, *op.cit.*, s. 36)

katalysator for utviklingen av den nye bydelen. Ifølge logikken som antydes ovenfor skulle operaens *egentlige* funksjon ha vært å tjene som byutviklingsredskap, men det rokker ikke ved at den ble funksjonsbygd som opera. Og det må forbli det sentrale: Frauenkirche ble rekonstruert som kirke og vigslet som sådan. Her holdes gudstjenester, andakter, dåpshandlinger og brylluper, og to prester har sitt daglige virke her.

5.6.4. Prosessuell autentisitet

I kapittel 4 har vi konstatert at en rekonstruksjon som er tilvirket med de samme materialer og teknikker som originalen, altså på *prosessuell autentisk* vis, tør anses som mere autentisk enn en som er laget med dagens midler. Dette siste vil ihvertfall ha gyldighet i et land som Japan, hvor et kulturminnes autentisitet i stor grad vurderes utifra kontinuiteten i den håndverkstradisjon som har frembragt det – motsatt vestlig tradisjon hvor den materielle kontinuiteten vektlegges sterkere.

Mens den opprinnelige kirkens opphavsmenn selvfølgelig var prisgitt datidens høyst manuelle og arbeidsintensive metoder, hadde deres nåtidige kolleger moderne hjelpemidler til sin rådighet. Til rekonstruksjonen ble råblokkene skåret med komputerasistert vannsag for høyest mulig presisjon.¹⁴⁷ Stenhuggernes oppgave var i hovedsak redusert til å bearbeide visflater med håndverktøy for å oppnå teksturer som kunne sammenliknes med de gamle stenene, samt reparere ødelagte partier av ellers brukbare stener (figur 18).

Fravelgelsen av tradisjonelle metoder har flere årsaker. Fremfor alt var det av statiske årsaker, ihvertfall for lastbærende deler av konstruksjonen, nødvendig med et vesentlig høyere presisjonsnivå enn i den gamle kirken. Men det var selvsagt også et ressurs spørsmål: Idag er arbeidskraften kostbar, og man kunne ikke akseptere en mangedobling av byggekostnadene. Kvalifiserte stenhoggere er også en begrenset ressurs, og det å binde opp deres tid og arbeidskraft i store volumer til grovarbeid ville gå på bekostning av bl.a. viktige restaureringsoppgaver. Manuelt grovarbeid representerer også en rovdrift på arbeidernes fysikk, og et skadepotensiale, som nok er uforenlig både med dagens menneskesyn og nåtidige HMS-bestemmelser.

Dette reiser et viktig prinsipielt spørsmål: Hvor inautentisk er det egentlig å rasjonalisere en arbeidsprosess? Hvor autentisk er det at man i omgang med gamle bygninger og rekonstruksjoner underslår samtidens teknologiske landevinninger og isteden underkaster seg produksjonsbetingelser som rådet for flere århundrer siden? Her synes ulike aspekter ved autentisitetsbegrepet å

¹⁴⁷ *Baudirektor* Eberhard Burger forklarer prosessen slik: «Die Rohblöcke [...] werden dann unter Beachtung der Sedimentationsrichtung sechsseitig aufgesägt und dabei natürlich optimiert. So entsteht – wenn man so will – der umschriebene Kubus des vom Architekten gezeichneten Werksteines. Das ist PC-gesteuerte Materialbearbeitung. Auch schräge können wir fertigen. Erst dann werden die später sichtbaren Außenkonturen vom Steinmetz mit der Hand bearbeitet, traditionell behauen.» (Lühr, *op.cit.*, s. 39)

motsi hverandre: For noen vil en autentisk livsførsel, et «liv i sannhet», innebære at man benytter de midler tiden stiller til rådighet. En kulturminnefaglig fordring om prosessuell autentisitet vil derimot innebære at man i størst mulig grad bruker opphavstidens redskaper og teknikker. Dette er hevdvunnen praksis ihvertfall i tilfeller der resultatet har avgjørende sammenheng med metodikken – f.eks. får kløvd takspon en annen og mere bestandig overflate enn spon som er saget.

Men der resultatet i mindre grad beror på verktøyet, og der gevinstene for HMS, produksjonsvolum, økonomi og andre vesentlige faktorer klart favoriserer moderne metoder, vil nok kravet om prosessuell autentisitet lettere suspenderes. I tilfellet Frauenkirche var det flere argumenter for å fravike tradisjonell produksjonsteknikk, ikke minst indispensible krav til sikkerhet: Kirken er et nybygg, og var underkastet dermed forbundne krav. Den gamle kirkens strukturelle svakheter kunne unngås ved å sage blokkene med moderne vannsag. Man kunne selvfølgelig valgt å montere dem slik de fremstod etter maskinell bearbeidning. Det ville kanskje vært «ærligere», i den forstand at blokkene klart hadde tilkjennegitt at de var maskinelt tilvirket. Og i et langt tidsperspektiv, siden farveforskjellene etterhvert vil avta, ville en avvikende overflate langt på vei vært det som gjorde det mulig å visuelt skjelne mellom gammel og ny sten.¹⁴⁸ Når man likevel valgte å bearbeide visflatene med håndverktøy, må årsaken søkes dels i mandatet om å gjenskape kirken så etterrettelig som mulig, dels i et presumptivt ønske om å skape visuell og taktill sammenheng mellom gamle og nye flater. Metoden gir et på samme tid strukturelt presist og visuelt tilforlatelig resultat.

Hvordan man bedømmer en slik fremgangsmåte er helt avhengig av standpunkt: I ICOMOS Bosnia-Herzegovinas *state party's* begrunnelse for å nominere Stari Most-området i Mostar til verdensarvlisten, tas det sterk avstand fra en slik kompositt-metodikk, i favør av tradisjonell stenhuggerteknikk:

The highly traditional stone cutting was chosen for its technical, aesthetic and ethical advantages. This avoids the rigid, dehumanized restoration with pseudo 'old-fashioned' dressing applied to the surface to cover cold mechanical work.¹⁴⁹

Ifølge denne skolen er det altså forbundet ikke bare med tekniske og estetiske fordeler å bruke tradisjonelle metoder hele veien; metoden har angivelig også *etiske* fortrinn. Disse er ikke spesifisert, men det ligger nær å

¹⁴⁸ I spørsmålet om hva som bevirker sandstens ytre patinering, står to bidragsytere til samme bok mot hverandre: Arkitekten Torsten Remus hevder det delvis skyldes smuss som trenger inn i den porøse overflaten, delvis stenens naturlige jerninnhold, som i reaksjon med luft danner jernoksid. (Remus, *op.cit.*, s. 113, note 3). Bygningsingeniøren Fritz Wenzel anfører derimot at patineringen intet har å gjøre med forurensning, men skyldes jernpartikler som oksiderer i overflaten. (Wenzel, *op.cit.*, s. 269)

¹⁴⁹ Bosnia-Herzegovina State Party of ICOMOS, nominasjonsdossier for «The Old City of Mostar», 2005, s. 7. <http://whc.unesco.org/en/list/946/documents/>, lest 15. august 2010

tenke på at man ikke bedrar betrakteren. Motsatt kan det anføres at det å ikke ta konsekvensen av teknologiske fremskritt kanhende er å bedra seg selv, og at man i så store prosjekter som Frauenkirche er nødt til å balansere ulike hensyn og finne gangbare kompromisser.

Mark Jarzombek reagerer på at det ble brukt et avansert CAD-program for å rasjonalisere lokaliseringen av gjenbrukssten og tilvirkningen av nye stener.¹⁵⁰ Det dreier seg om programmet CATIA, som ble utviklet på 1980-tallet for å lage tre-dimensjonale metallkomponenter til franske jagerfly: Komponentene kunne designes på computeren og overføres direkte til avansert produksjonsutstyr. Det Jarzombek anfører er at samme programvare ble brukt ved konstruksjonen av Guggenheim-museet i Bilbao, og at disse to prosjektene egentlig er ganske like i at de begge inngår i narrativer der politisk symbolikk, regional identitet og internasjonal turisme smelter sammen. Det blir påfallende at han vier CAD-programmets opphav så mye spalteplass bare for å introdusere parallelliteten med Bilbao: Det synes å ligge under en forventning om at leseren selv skal innse at slike midler er nødt til å avstedkomme et inautentisk resultat.

5.6.5. *Stedsmessig autentisitet*

Hva *stedsmessig* autentisitet angår, foreligger den tvilløst autentiske situasjon der kulturminnets omgivelser i det vesentlige er uendret siden oppførelsen. Det må man mildest talt kunne si at ikke er tilfelle i Dresden, der hele naboskapet ble nær totalt utradert under ildstormene i 1945. Etter krigen ble Frauenkirches nærområde imidlertid for en stor del liggende ubebygde, ja, det var endog i bruk som sauebeite (figur 19, 20).

På 1980-tallet utviklet Sachsens daværende *Landeskonservator* Hans Nadler et konsept om rekonstruksjon av såkalte *Leitbauten*.¹⁵¹ Dette innebar rekonstruksjon av enkelte veldokumenterte, historisk og arkitektonisk verdifulle bygninger, som kunne virke orienterende og dimensjonerende på oppsluttende bebyggelse. *Leitbauten* skulle forhindre at Frauenkirche (hvis rekonstruksjon på dette tidspunkt var alt annet enn konkretisert) ble omgitt av pregløse *Plattenbau*. Arkitekturhistorikeren Heinrich Magirius tok i en artikkel fra 1992 opp igjen *Leitbauten*-konseptet og påpekte den gode dokumentasjonssituasjonen for mange av de aktuelle bygningene.¹⁵²

Situasjonen idag er i stor grad en realisering av Nadlers prinsipp, men den er kvantitativt sett ført langt videre: Der Nadler hadde sett for seg knapt 30 rekonstruksjoner, er antallet pr. idag vesentlig høyere, et sted mellom 60 og

¹⁵⁰ Jarzombek, «Urban Heterology», s. 18

¹⁵¹ Jürgen Paul, «Der neue, wiedererstehende Neumarkt in Dresden. Vortrag gehalten am 17. März 2007». <http://www.neumarkt-dresden.de/pdf-dateien/Akademie-Vortrag-Paul-17-03-07.pdf>, lest 15. des. 2011

¹⁵² Heinrich Magirius, «George Bährs Frauenkirche als Mitte der Bürgerstadt Dresden – eine Denkschrift», *Dresdner Hefte* 32, årg. 10, nr. 4 (1992), ss. 71–73

80.¹⁵³ Mye tyder på at kvantiteten har gått på bekostning av kvaliteten. Arkitekturkritikeren Falk Jaeger finner nybyggene karakterløse:

Ihnen fehlt die wettergegerbte Haut. Ihnen fehlen die Furchen des Alters im Antlitz, die Unvollkommenheiten und die Spuren des Gebrauchs. Besonders die präzisen Dächer mit den unnatürlich exakten, aber ungenutzten Schornsteinen und millimetergenau gesetzten Gauben können die einstmals lebendige, charmant chaotische Dachlandschaft nicht simulieren. Wie Papierhäuser vom Ausschneidebogen gesellen sich die auch handwerklich enttäuschenden Gebäude zur Frauenkirche. Ob diese Häuser in Würde altern und wenigstens durch Patina dem ersehnten Bild nahe kommen können, ist die große Frage. [...]¹⁵⁴

Unntak finnes (bl.a. *Residenzschloss*, Johanneum), men rekonstruksjonene mangler generelt håndens preg (figur 21). Det består dermed en vesensforskjell mellom kirken og dens byggede omgivelser: Mens kirken i det alt vesentlige er bygget på samme måte som sin forløper, og derfor vil eldes på samme måte, vil tiden aldri bringe nabobygningenes floatglass, akrylatmaling og presise, maskinstrøkne tegl nærmere originalen. Bygningene kan imidlertid tjene som illuderende bakteppe så lenge fokus er rettet mot kirken, og man kan med Jürgen Paul si at bebyggelsen illuderer det uregelmessige plassbildets forløp: Bebyggelsen tjener som en tredimensjonal representasjon av den historiske gamlebyen. Men det må understrekes at det er kirken som låner legitimitet til omgivelsene, ikke omvendt. Selv om det nok i stor grad er et *romlig* samsvar mellom Frauenkirches nære omgivelser i 1944 og idag, er den materielle og formale overensstemmelse så lav at stedets autenticitet ikke levnes upåvirket.

Vurderingen av stedets autenticitet vil selvsagt bero på utgangsposisjon. Legges vurderingen til en kritisk elite (hvis fremste proponent Mark Jarzombek signaliserer sin vurdering av det Dresdens Stadtmitte allerede gjennom valg av essaytittel: «Disguised Visibilities: Dresden/“Dresden”») er det liten tvil om at autenticiteten vil bli fullstendig underkjent. Et bredt publikum vil imidlertid stort sett mene at stedet har gjenoppstått slik det var, om ikke litt bedre. På nettforumet www.skyscrapercity.com har «Reconstruction of Dresden's Neumarkt» sin egen tråd. Her blir et innlegg som

i cannot understand why everything is being rebuilt in a "pastiche" style. Looks like disneyland. I understand that they rebuilt the church, some original elements have been reincorporated, etc. but this new buildings looking like old ones, so sweet and perfect.... 🤔 [sic]

¹⁵³ Paul, «Der neue, wiedererstehende...»

¹⁵⁴ Falk Jaeger, «Mit voller Kraft zum Mittelmaß», *Sächsische Zeitung*, 22. des. 2006

raskt imøtegått:

This deals absolutely nothing with Disneyland. As an outsider you must also not [sic] understand. It is simply a heart's desire of many inhabitants of Dresden, Saxony and German that a little shine returns from former times. From Dresden has not been left a lot after 2 world wars. So one would like to build up on some places the old buildings again anew. So that the world sees what has got lost.¹⁵⁵

Svaret synes betegnende for den gjengse oppfatning av de mange *Leitbauten*: Dette er godt nok; illusjonen av fortidens bybilde *er* etablert.

5.6.6. Åndelig autentisitet

Frauenkirches atmosfære er som vi har sett symbolsk og emosjonelt ladet. Men atmosfæren i den gamle kirken var selvfølgelig en helt annen enn den som råder i rekonstruksjonen idag, preget som den er av kirkens overordnede karakter av freds- og forsoningssenter. Der den gamle kirken antagelig primært var en imponant og karakterfull menighetskirke, som kanhende et flertall oppsøkte av religiøse årsaker, er den nye kirken vel så mye en turistattraksjon man oppsøker av ulike grunner, men kanskje primært med et ønske om å ta del i den visjon rekonstruksjonen er tuftet på. Der det rekonstruerte Holmenkollen kapell, som vi skal se i kap. 7, nok i stor grad viderefører forgjengerens atmosfære, er Frauenkirche i en helt annen grad blitt omskapt i spirituell forstand. Man kan mene at den åndelige autentisiteten med dette er svekket, men kan en åndelighet som antar nye former, rettelig vurderes som mindre *autentisk* enn den engang var? Har ikke autentisitet, brukt i forbindelse med følelsesuttrykk, mere å gjøre med intensiteten og oppriktigheten i uttrykket enn med i hvilken grad den samme følelse videreføres?

Ovenfor er antydnet at Frauenkirches rekonstruksjon ikke entydig lar seg fastholde i autentisitetens kategorier. Den av kategoriene som lettest lar seg begripeliggjøre i positivistiske termer, nemlig den materielle, er den hvis evaluering i minst omfang synes åpen for forhandlinger. Men også her bidrar en rekke parametre til å relativisere vurderingen: Gjenbruksprosent, plassering av originale sten, bruk av sten fra samme brudd, osv.

5.7. VERDIVURDERING

Hvis vi legger til grunn det samme som verdensarv-kommisjonen må ha gjort, nemlig at Frauenkirche kunne anses å passere autentisitetsvurderingen, er neste trinn å vurdere i hvilken grad rekonstruksjonen har verdi i

¹⁵⁵ Innlegg av avatarene «magique» (May 7th, 2008, 09:45 PM) og «dakir2004» (May 7th, 2008, 10:29 PM) på <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=21051965>, lest 16. des. 2011.

kulturminnefaglige termer. Vurderingen følger Axel Unnerbäck's forlegg, jfr. kapittel 3.

5.7.1. *Bygningshistorisk verdi*

Om Holmenkollen kapell (jfr. kap. 7) ligger det nær å hevde at all *bygningshistorisk verdi* ble utslettet i og med brannen, simpelthen fordi den ødela praktisk talt alt historisk materiale. Tapet var imidlertid overkommelig, fordi den bygningshistoriske verdien var relativt lav. For Frauenkirche er forholdet motsatt: Her var den bygningshistoriske verdien uomtvistelig høy, og ødeleggelsen representerte følgelig et stort tap. Til gjengjeld kunne en viss andel av originalt materiale gjenbrukes, og vi må dermed kunne legge til grunn at den bygningshistoriske verdien i noen grad er intakt. Her kan vi støtte oss på Gottfried Kiesow, som i sin vurdering av St. Michaelskirken i Hildesheim langt på vei synes å anse den historiske verdien som en funksjon av gjenværende original bygningssubstans: «Der *historische Wert* wurde stark reduziert, da nur noch etwa 30 % Originalsubstanz vorhanden sind.»¹⁵⁶

Unnerbäck anser den bygningshistoriske verdien å øke med tiltagende *sjeldenhet*. Vi har sett Heinrich Magirius betone at Frauenkirche qua protestantisk kirkerom lenge var en solitær, som først skulle danne forbilde hundre år etter sin ferdigstilling. Bygningens konstruktive prinsipp var definitivt sjeldent, og led i gjennomføringen av at det var lite utprøvd. Også bruken av sten som gjennomgående eksteriørmateriale var svært sjeldent. Alene utifra slike spredte sonderinger kan vi konstatere kirkens sjeldenhet, uavhengig av geografisk avgrensning. Men er nå rekonstruksjonen egentlig mindre sjelden enn sin forgjenger? Selvfølgelig ikke. Men her kommer like selvfølgelig i betraktning at den materielle autentisiteten kvalifiserer sjeldenhetsverdien: Rekonstruksjonen kan være så sjelden den vil, men det gjør den ikke dermed mere bygningshistorisk relevant. For kulturminnevernet er det kun de gjenbrukte stenene som gir rekonstruksjonen en viss bygningshistorisk verdi. Men, innvender Jürgen Paul: Som autentisk monument fra Tysklands historie etter gjenforeningen, forsvaret rekonstruksjonen definitivt sin sjeldenhet. Til denne historien hører nemlig også behovet for, beslutningen om og viljen til å bygge Frauenkirche opp igjen, og det hører til historien å ha satt denne vilje igjennom. For kulturminneteorien er Frauenkirche et nybygg, og derfor ikke et historisk kulturminne. Men den vil snart få status som sådan, spår Paul.¹⁵⁷

Nå kan det innvendes at dette blir en annen type sjeldenhet, og at den bygningshistoriske verdi bygningen hadde i kraft av å være et materielt

¹⁵⁶ Gottfried Kiesow, «Identität – Authentizität – Originalität», *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 46, nr. 2 (1988), s. 116. Kiesow, som viderefører Alois Riegls verdikategorier, sonderer ikke mellom ulike kategorier av historisk verdi, men det er naturlig å anta at han i denne sammenheng sikter til bygningshistorisk verdi.

¹⁵⁷ Paul, «Die Frauenkirche und der Umgang mit historischen Baudenkmalern», *op.cit.*, s. 17

autentisk monument fra 1700-tallet, aldri kommer tilbake. Det er selvfølgelig riktig; den opprinnelige bygningshistoriske verdi er kun de gjenbrukte stenene bærere av. Resten av bygningen er i streng bygningshistorisk forstand best egnet til å demonstrere hvordan man akslet en stor rekonstruksjonsoppgave omkring årtusenskiftet. Men tapet må perspektiveres: I denne sammenheng snakker vi om tapet av originalmateriale qua kunnskapstap.

En landsbykirke eller leiegård som er bygget på samme måte som en stor gruppe andre, vil ha relativt lav bygningshistorisk verdi fordi den ikke røper noe vesentlig anderledes enn sine «artsfeller». Når Frauenkirche hadde særlig stor bygningshistorisk verdi, var det primært fordi den som unikat var en uvurderlig kilde til kunnskap om seg selv. Ødeleggelsen innebar dermed også et hardt anslag mot primærkilden til en viss type kunnskap om bygningen. Flere forhold svekker imidlertid betydningen av dette tapet: For det første var såpass store deler av murverket i behold at mange av de svarene som bygningen var eneste kilde til, fortsatt *kunne* besvares. Dernest var bygningen usedvanlig godt dokumentert, ikke minst gjennom professor Rühls undersøkelser i årene omkring krigsutbruddet. Kunnskapen fantes i en slik grad at kirken kunne rekonstrueres svært etterrettelig. Man kan derfor spørre seg hvor *vesentlig* den kildeverdi som gikk tapt med kirken egentlig var. Jeg våger den påstand at tapet var vesentlig primært for bygningsarkeologer, og at det selv for disse var overkommelig.

Mye kan tale for at vår kunnskap om kirkens konstruksjon i praksis ble *forøket* gjennom rekonstruksjonen. Spørsmål som ellers ikke ville meldt seg påkalte nå et svar, og dette kunne i de fleste tilfeller utleses av kildematerialet og av prosessen.¹⁵⁸ Rekonstruksjonen kan betraktes som en manifestasjon av det tilgjengelige kunnskapskorpus om Frauenkirche som konstruksjon. At den dermed speiler en omfattende bygningshistorisk innsikt, er åpenbart. Mere tvilsomt er det om rekonstruksjonen kan brukes som kilde til kunnskap om forgjengeren.¹⁵⁹ Tilfeller kan tenkes: F.eks. vil et nøye rekonstruert kirkerom antagelig simulere originalens akustikk så presist at det kan gi

¹⁵⁸ Under arbeidet med å identifisere funnene ble det fortløpende dokumentert bygningshistorisk og konstruktivt interessante erkjennelser og sammenhenger. Dette gjaldt bruken av materialer (sandstein, murstein, mørtler, jern) og bearbeidelsen av dem, men utgravningen bidro også til målsetting av bygningens geometri. Spesielt bragte demonteringen av sammenhengende deler av de innvendige bæresøylene ny kunnskap om tidligere skader i byggerket: Søylenes fuger utvidet seg innover og nådde delvis en størrelse av opptil 5 cm i lagerfugen og opptil 8 cm i støtfugen. Mørtelen var stedvis knapt karbonatisert og slett ikke fast. Mørtelen i ytterveggene hadde derimot en gjennomgående høy fasthet. Materialet ga grunnlag for generaliserende slutninger om hvilke mørtler som burde brukes. (Jäger, *op.cit.*, s. 237)

¹⁵⁹ Interessant nok tilskrev Alois Riegl rekonstruksjoner en viss verdi som «Hilfsapparat» for forskningen der originalen var gått tapt: «Endlich muß festgestellt werden, daß der Kultus des historischen Wertes [...] doch auch der Kopie einen beschränkten Wert zugesteht, falls das Original (die "Urkunde") selbst unrettbar verloren ist. Ein unlösbarer Konflikt mit dem Alterswert wird in solchen Fällen nur dann gegeben sein, wenn die Kopie nicht gewissermaßen als Hilfsapparat für die wissenschaftliche Forschung, sondern als vollwertiger Ersatz für das Original mit Anspruch auf historisch-ästhetische Würdigung auftritt (Markturm).» (Alois Riegl, «Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung» (1903), i: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg / Wien, Dr. Benno Filser Verlag, 1928, s. 172)

fullverdig kunnskap om hvordan musikalske fremførelser er blitt oppfattet i originalen. Kunnskap som forutsetter tilgang på opplevelsen av kirkerommets totalitet i en eller annen form, vil også rekonstruksjonen bidra til. Prinsipielt gjelder nok at det man kan lese ut av rekonstruksjonen ikke forteller om noe annet enn rekonstruksjonen, men i praksis vil utlesninger som de nevnte kunne sidestilles med de originalen kunne generert. Likevel gjelder generelt at rekonstruksjonen setter kunnskapen *i verk*, uten å forøke den.

Vi bør kunne konkludere med at selv om kirkens bygningshistoriske verdi uomtvistelig var høy, var kunnskapstapet likevel relativt begrenset fordi så mye kunnskap kunne utleses eller utledes av foreliggende materiale. I begrenset grad – og kun i praksis, ikke prinsipielt – kan man også betrakte rekonstruksjonen som en kilde til kunnskap om originalen.

Alder er også en vesentlig komponent i Unnerbäck's bygningshistoriske verdibegrep. I Frauenkirche var den alt overveiende del av den opprinnelige bygningssubstansen opprinnelig, og dermed av betydelig alder. I rekonstruksjonen er det bare de gjenbrukte stenene som er av høy alder.¹⁶⁰ Det er viktig å være klar over distinksjonen mellom nominell alder – som er det relevante i bygningshistorisk sammenheng (en gammel bygning er presumptivt av høyere bygningshistorisk verdi enn en nyere, simpelthen fordi tiden har frasortert så mange av dens «artsfeller» at den langt på vei alene vitner om sin tids byggeri) – og alder som en mere subjektiv, opplevd størrelse. Denne siste behandles under opplevelsesverdiene.

I motsetning til Holmenkollen kapell innebar ikke rekonstruksjonens ferdigstillelse et nytt «år null» hva bygningshistorisk verdi angår. Den omfattende gjenbruken representerer en bygningshistorisk kontinuitet, selv om kirken som konstruksjon betraktet primært dokumenterer hvordan en rekonstruksjonsentreprise ble løst på 2000-tallet. Rekonstruksjonens bygningshistoriske verdi er dermed ikke entydig: Som samling av gjenbruksmateriale er den primærkilde til kunnskap om den opprinnelige kirkens materialitet, som konstruksjon er den primærkilde til kunnskap om seg selv.

5.7.2. Byggeteknikk-historisk verdi

Slik verdi har et monument som gir kunnskap om en bygningsteknikk som i stor grad er glemt. Det mest spesielle med Frauenkirches byggeteknikk er vektdistribusjonen: Kuppelens enorme vekt er søkt fordelt via strebepillarer under kuppelbasen og via de bue-bårne veggseksjonene som forbandt hovedpillarene med trappetårnene og ytterveggene. George Bähr arbeidet her

¹⁶⁰ Det kan synes overflødig å presisere at «alder» her må referere til tiden som er gått fra tilhugning fant sted, ikke til geologisk alder. Dette får likevel relevans ved en evt. senere datering. En årringsanalyse av en rekonstruert tømmerkonstruksjon, f.eks. Holmenkollen kapell, gir tilnærmet sammenfall mellom året tømmeret ble felt, og byggeår. En tilsvarende aldersbestemmelse av en stenkonstruksjon kan derimot gi det paradoksale resultat at rekonstruerte deler er millioner av år eldre enn opprinnelige deler.

i et terra incognita, der alle dimensjoneringer ble intuitivt kalkulert, basert på et tilfang av erfaringskunnskap. Konstruksjonen hadde sine svakheter, og i møtet med dagens krav til strukturell sikkerhet kunne den ikke blindt repeteres. Ved å bruke sandsten av høyere kvalitet i utsatte deler, skjære formene mere presist, operere med konsistent mørtelkvalitet og jevntynne fuger kunne man, som allerede nevnt, doble bygningsstrukturens lastbærende kapasitet (jfr. 5.5). Prinsipielt er imidlertid konstruksjonen den samme.

Det er vanskelig å se at byggeteknikk-historisk kunnskap egentlig gikk tapt med originalen: Vi vet det meste som er verdt å vite om hvordan kirken ble bygget, og kunnskapen er blitt vesentlig forøket gjennom arbeidet med rekonstruksjonen. Problemet er det samme som i spørsmålet om bygningshistorisk verdi: Kunnskapen finnes, og rekonstruksjonen er dens iverksettelse. Om originalen hadde eksistert, hadde den ikke kunnet fortelle oss stort mer enn vi nå vet. Er det da rimelig å hevde at dens ødeleggelse representerer et tap av byggeteknikk-historisk *verdi*? Svaret tør bero på hvordan man besvarer et nærliggende spørsmål: Består verdien i kunnskapen selv eller i dens iverksettelse? En analogi kan kaste lys: Har man en Shakespeare-folio og den scannes, kan originalen, for såvidt angår tilgangen på teksten og tekstbildet, gjerne makuleres: Det vil innebære tap på alle mulige andre måter, men noe egentlig *kunnskapstap* finner ikke sted. Denne kunnskapen, og den dermed forbundne verdi, ligger ikke i manifestasjonen. Prinsippet bør ha gyldighet også for arkitekturen, om enn med noen forbehold: Det finnes f.eks. murverk som i kraft av kompleksitet aldri egentlig blir uttømt som kunnskapskilde til seg selv, og som derfor heller ikke kan replikeres. Regelmessig kvadernmurverk, slik man fant det i Frauenkirche, tilhører en enklere kategori.

5.7.3. Arkitekturhistorisk verdi

Frauenkirches *arkitekturhistoriske verdi* var definitivt høy. Standardverkene om periodens arkitektur vier kirken bred omtale,¹⁶¹ og det faktum at den har påkalt flere monografier av betydelige arkitekturhistorikere, senest Heinrich Magirius, understreker kirkens posisjon innenfor en arkitekturhistorisk kanon. Kirken eksemplifiserer det forhold at arkitekturhistorien primært utmåles kvalitativt, at det er et sammenfall mellom arkitektonisk og arkitekturhistorisk vurdering.

Den arkitekturhistoriske verdien vil hovedsakelig utmåles gjennom den *påvirkning* monumentet har øvet: Verdien blir et mål for i hvilken grad monumentet har påvirket arkitekturhistoriens gang. Et bygg som ennå influerer den rådende arkitektoniske praksis, kan sies å ha en pågående virkning på arkitekturhistorien. Et historisk bygg som Pantheon fremholder

¹⁶¹ F.eks. John Rupert Martin, *Baroque*, London, Penguin, 1989; Christian Norberg-Schulz, *Late Baroque and Rococo architecture*, London, Faber and Faber, 1986.

arkitekturens grunnleggende kvaliteter og virkemidler for stadig nye arkitektgenerasjoner, men dets betydning som formalt forbilde for dagens byggeri – dets strengt arkitekturhistoriske *virkning* – må anses avsluttet. Det samme kan sies om Frauenkirche: Kirken kom, som vi har sett, til å danne forbilde for utviklingen av protestantismens sentralkirkerom, og øvet dermed en betydelig arkitektonisk påvirkning. Men denne påvirkningen var avsluttet lenge før kirken kollapset.

Et monument som øver eller har øvet arkitekturhistorisk påvirkning har altså arkitekturhistorisk *verdi*, og det tas gjerne for gitt at denne verdien opphører med monumentets opphør. Dette er ikke uproblematisk. En parallellføring til historiske personers betydning kan være betimelig: Gutenbergs betydning for boktrykkerkunsten opphørte ikke med hans død. Med sin oppfinnelse vant han seg en historisk posisjon som skulle forbli upåvirket av hans personlige opphør i 1468. På samme måte er det rimelig å tilskrive Frauenkirche arkitekturhistorisk verdi, selv om den ble ødelagt i 1945. I arkitekturhistorisk forstand hadde kirken allerede rukket å øve sin virkning; vinne sin posisjon. Dens arkitekturhistoriske betydning var dermed uberoende av ødeleggelsen, og kirkens fysiske presens var – i pågjeldende forstand – lite annet enn en påminnelse om dens arkitekturhistoriske status. Og som påminnelse betraktet er rekonstruksjonen antagelig like effektiv.

Primærkilden til arkitekturhistorisk kunnskap er ikke bygningen selv, men det som kan utleses av den type kilder arkitekturhistorikeren benytter. Herunder – og det er viktig å poengtere – bygningshistorikerens dokumentasjon av bygningen. Arkitekturhistorien kan skrives uberoende av de enkelte bygningers nåtidige eksistens, såfremt de er tilstrekkelig dokumentert til å kunne kontekstualiseres. Det fremstår derfor som paradoksalt at historiske bygninger som har opphørt å tjene som formale forbilder tilskrives arkitekturhistorisk verdi: Deres relevans som kilder til sin egen bygningshistorie forblir udiskutabel, men deres kildeverdi for *arkitekturhistorien* er meget begrenset.

En slik betraktning er ikke konkordant med det gjengse syn på arkitekturhistorisk verdi, som uten videre forutsetter monumentets eksistens. Kunsthistorikeren Dag Myklebust skriver f.eks.: «Uansett hva man velger som sitt kildemateriale så forutsetter utnyttelsen av materialet at dette konserveres for å bevares nøyaktig i den tilstand det var i det øyeblikk det ble erkjent som historisk dokument.»¹⁶² Myklebust opererer imidlertid, som f.eks. Gottfried Kiesow og andre som bygger direkte på Alois Riegl, med sekkebetegnelsen «historisk verdi», og kommer dermed til å underslå en vesentlig distinksjon mellom bygningshistorie og arkitekturhistorie: Mens bygningshistorikeren har den enkelte bygning som sitt objekt, og står

¹⁶² Dag Myklebust, «Domkjærka no igjæn?!», *Fortidsminneforeningens årbok* 138 (1984), s. 31

opprådd når bygningen ødelegges, befatter arkitekturhistorikeren seg med arkitekturhistorien. Og arkitekturhistorien sonderer ikke mellom stående og forsvundne bygg, men mellom betydelige og ubetydelige bygg; mellom bygg som har påvirket arkitekturhistoriens gang, og bygg som ikke har gjort det.

Legger vi til grunn en slik forståelse av arkitekturhistorisk verdi, blir det åpenbart at rekonstruksjonen ikke står tilbake for originalen. Ut fra en tradisjonell verdiforståelse er det like åpenbart at det kun er originalen som har øvet arkitekturhistorisk påvirkning og følgelig kun den som hadde arkitekturhistorisk verdi. Rekonstruksjonen har etter en slik utmåling en arkitekturhistorisk «restverdi» som løselig motsvarer gjenbruksgraden.

5.7.4. Samfunnshistorisk verdi

Som manifestasjon av den protestantiske kirkens makt i Sachsen på 1700-tallet var Frauenkirche selvfølgelig velegnet, og som sådan et vesentlig symbolbygg. Men for samfunnshistorikeren representerte den allikevel ingen betydelig kunnskapskilde. Den var en tydelig illustrasjon, som kontekstualisert kunne virke anskueliggjørende, men for den som f.eks. ville skrive historien om utviklingen av det borgerlige samfunn i Sachsen på 1700-tallet, eller den protestantiske kirkens fremvekst, måtte fortellingen med nødvendighet baseres på språklige kilder.

For rekonstruksjonen tør det gjelde at den qua illustrasjon er like velegnet til å billedlegge de ulike samfunnshistoriske kontekstualiseringer som originalen var, ja kanskje *mere* egnet, fordi den som nybygg, i all sin praktdemonstrasjon, gir et uforvansket bilde av den imponante virkning originalen engang gav. Dessuten er det mulig å skifte optikk, og se rekonstruksjonen som uttrykk for de nåtidige samfunnsmessige bestrebelser som *den* faktisk er utkommet av.

Heller ikke ble originalens samfunnshistoriske verdi utpilt idet originalen opphørte: Ødeleggelsen kunne ikke rukke ved den samfunnshistoriske betydning originalen allerede hadde utvirket. Men der påvirkningen på arkitekturhistorien på et tidspunkt opphører, vedblir et stående monument å øve sin samfunnshistoriske betydning. I tilfellet Frauenkirche gjaldt det f.eks. at den i krigsårene var møtested for kristne som stod i opposisjon til Hitler, og dermed tjente som arena for et avsnitt av samfunnshistorien.¹⁶³ Derfor kan man kanskje med større rett si at den samfunnshistoriske betydningsdannelse er en pågående prosess, som normalt opphører med bygningens opphør. Men når etterhistorien får et forløp som i tilfellet Frauenkirche, stiller det seg anderledes. Det faller vanskelig å ikke tilskrive rekonstruksjonen – både som prosess og symbol – en vesentlig og ennå pågående innvirkning på samfunnsutviklingen, og dermed en samfunnshistorisk verdi som i *dagens*

¹⁶³ Ray Furlong, «Dresden ruins finally restored», *BBC News* 22. juni 2004. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3830135.stm>, lest 08.01.2012.

Europa antagelig er langt høyere enn originalen ville hatt, om den hadde fått stå.

Unnerbäck anser i samfunnshistorisk sammenheng autentisitet som et forsterkende kriterium, og at det primære er videreført *funksjon*. Det er vanskelig å hevde noe annet enn at rekonstruksjonen er like mye som kirke å regne som sin forgjenger, selv om den også har andre siktemål (jfr. 5.6.3). Det andre aspektet Unnerbäck anser å forsterke den samfunnshistoriske verdien, er det pedagogiske. Her er det en fordel at monumentet klart og tydelig demonstrerer sin funksjon. Også i dette henseende innfrir rekonstruksjonen; funksjonen er neppe mindre åpenbar enn tilfellet var for originalen. Endelig mener Unnerbäck at et monument av samfunnshistorisk verdi også bør være *representativt*, i den forstand at det bør fremstå som typisk for den fortrinnsvis brede samfunnsforeteelse det representerer. Vi ser at Frauenkirches rekonstruksjon også her innfrir alle rimelige forventninger.

5.7.5. Sosialhistorisk verdi

Kirkens relevans for sosialhistorien er derimot marginal, og dermed også dens dermed forbundne *sosialhistoriske verdi*. Sosialhistorien befatter seg primært med menneskenes levekår, og Unnerbäck angir arbeiderklassens bolig- og arbeidsmiljøer, samlingslokaler, fabrikker og verksteder som eksempler på bygninger og miljøer det knytter seg betydelig sosialhistorisk interesse til.

5.7.6. Personalhistorisk verdi

Personalhistorisk verdi er det først og fremst berømte personers livsmiljø, ikke minst kunstnerhjem, som har. Den underliggende påstand tør være at hjemmet rommer informasjon som kan øke kunnskapen om kunstneren eller kunstnerskapet. Slik verdi er det vanskelig å tillegge Frauenkirche, uansett manifestasjon.

Som jeg har vært inne på (jfr. 3.4.6) er det imidlertid et visst sammenfall mellom personalhistorisk og anekdotisk verdi. Anekdotisk verdi, som Unnerbäck ikke opererer med, blir vel å regne blant opplevelses-, ikke dokumentasjonsverdiene. Likevel velger jeg å omtale den her.

Det Dag Myklebust skriver om Nidarosdomen, under omtalen av kirkens anekdotiske verdi, kan langt på vei også gjøres gjeldende for Frauenkirche: «Til tross for at Domkirken generelt har en sentral plass i vår middelalderhistorie, har vi ikke egentlig noen konkret dramatisk begivenhet som vi kan knytte til noe sted i kirken.»¹⁶⁴ J.S. Bachs solokonsert 1. desember 1736, kort etter ferdigstillingen av Silbermann-orgelet, er kanskje

¹⁶⁴ Myklebust, «Domkjærka no igjen?!», s. 32

den viktigste anekdotiske begivenhet som kan relateres til Frauenkirche.¹⁶⁵ Skulle man allikevel finne at kirken hadde en vesentlig anekdotisk verdi, kan ødeleggelsen ikke utviske det faktum at *stedet* forblir; det var *her* Bach satt ved orgelet, selv om orgelet ikke er det samme. For Heidenstams åndsfrønder vil den anekdotiske verdi være nullstilt, mens andre kanskje vil være istand til å se Bach tydelig for seg ved orgelet.¹⁶⁶ Det er igjen betrakterens egen forestilling om autentisiteten og dens viktighet som dikterer opplevelsen.

Siden den siste av Unnerbäck's dokumentverdi-kategorier, *teknikk- og industrihistorisk* verdi, ikke er relevant her, kan vi gå over på de mere skjønnsbaserte *opplevelsesverdiene*.

5.7.7. Kunstverdi

Alois Riegl innfører *kunstverdi* som mål for monumentets kunstneriske pretensjon. Siden har bl.a. Axel Unnerbäck innført distinksjonen mellom *arkitektonisk verdi* og *kunstverdi*, grunnlagt i behovet for å se de arkitektoniske kvaliteter løsrevet fra mer eller mindre tilfeldig kunstnerisk utsmykning. En slik sonndring synes mindre relevant i tilfellet Frauenkirche, som i stor grad ble utført som et *gesamtkunstwerk*.

Riegl definerer kunstverdien som minnesmerkets evne til å tilfredsstillere estetiske behov.¹⁶⁷ Etter kunsthistorikeren Cornelius Gurlitts undersøkelser av den tyske barokken¹⁶⁸ har ekspertisen enstemmig vurdert Frauenkirche som et høydepunkt i periodens arkitektur, hevder Jürgen Paul, som sammenfatter:

Die Dresdner Frauenkirche war der künstlerisch anspruchsvollste und schönste Kirchenbau des deutschen Protestantismus; die Dresdner Frauenkirche war eines der Hauptwerke der europäischen Barockarchitektur; ihre Kuppel war eine der originellsten und reifsten Lösungen in der Typologie des Kuppelbaus seit der Renaissance.¹⁶⁹

Om den opprinnelige Frauenkirches kunstverdi var ubestridelig, er spørsmålet om kunstverdien kan reproduseres mere påtrengende. Leser man

¹⁶⁵ I en samtidig presseomtale het det om Bachs besøk: «Den 1. Decembr. hat der berühmte [...] Director Musices zu Leipzig, Herr Johann Sebastian Bach, Nachmittags von 2. bis 4. Uhr sich in der Frauen-Kirchen auf der Neuen Orgel [...] mit besonderer Admiration hören lassen [...]» (sitert etter Wetzel, *op.cit.*, s. 87)

¹⁶⁶ Som eksempel på at symbolsk verdi i hovedsak er uberoende av materiell autentisitet, nevner kunsthistorikeren Eckart Rüsich at flere av de store tyske dikteres barndomshjem – bl.a. huset der Goethe ble født i Frankfurt am Main – er blitt gjenoppbygget i etterkrigstiden etter total ødeleggelse under annen verdenskrig. (Eckart Rüsich, «Das Denkmal zwischen Originalsubstanz und immateriellen Werten. Ein Vorschlag für die Praktische Denkmalpflege. Vortrag anlässlich des Symposiums "Das Denkmal zwischen Originalsubstanz und immateriellen Werten. Auf der Suche nach einer anderen Denkmalpflege", Hundsbürg, 16.11.2002», *kunsttexte.de*, 2003, nr. 1, s. 4. www.kunsttexte.de, lest 23.01.2012.) Det ligger nær å anta – i forlengelsen av Rüsich' resonnement – at hvis den anekdotiske verdien i slike tilfeller var blitt opplevd som en vesentlig størrelse, ville forehavendet i utgangspunktet vært utelukket.

¹⁶⁷ Myklebust, «Verditenkning», s. 101

¹⁶⁸ Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles und Rococo in Deutschland*, Stuttgart, 1889

¹⁶⁹ Jürgen Paul, «Das Bild der Dresdner Frauenkirche in der kunst- und architekturgeschichtlichen Literatur», *Die Dresdner Frauenkirche Jahrbuch*, 1996, s. 165.

Riegls krav til kunstverdien bokstavelig, kan en etterrettelig rekonstruksjon fylle originalens plass i så henseende. Det faller vanskelig å hevde at den rekonstruerte Frauenkirches arkitektoniske kvalitet og verdi er originalen underlegen. Noen vil kanskje mene at sammenstillingen av gammel og ny sten stykker opp flatene på en uheldig måte, og at originalens homogent oksiderte flater må ha vært behageligere for øyet, men for mange vil dette være en relativt marginal innvending.¹⁷⁰ Med tiden vil dessuten forskjellen mellom gammel og ny sten reduseres, siden den nye stenen vil innhentes av den samme oksidering som den opprinnelige. Det hevdes å ville ta 20 til 30 år før forskjellene er utlignet.¹⁷¹

En vanlig antikvarfaglig innvending er imidlertid at kunstverdien knyttet an til den originale skapelse, og at bare originalen er kunstnerisk investert. For Gottfried Kiesow synes dette mindre opplagt. Han bruker som eksempel den tidligromanske St.Michaelskirken i Hildesheim. Den ble sterkt ødelagt under 2. verdenskrig, men er siden blitt rekonstruert og som rekonstruksjon blitt innskrevet på verdensarvlisten. Kiesow konstaterer at den kunstneriske verdien er opprettholdt, og at den, hva angår de ottonske deler av bygget, endog er blitt forsterket, siden det dobbelte koret igjen kan oppfattes både innen- og utenfra.¹⁷² For ham har altså rekonstruksjonen tydeliggjort – avklart – den opprinnelige kunstneriske intensjon, og dermed lagt alen til monumentets kunstneriske verdi. Samtidig sier Kiesow om en rekonstruksjon av et *totalt* ødelagt bygg: «Der künstlerische Wert hat sich stark reduziert, da gerade bei handwerklich geformten Baudenkmalern die originalen Bearbeitungsspuren, die ‘handschrift’ von zentraler Bedeutung sind.»¹⁷³

Vi tør utlede to typetilfeller hos Kiesow: (1) Den kunstneriske kvaliteten av en *håndverksmessig* tilvirket bygning vil i stor grad bero på at den er original, fordi de ikke-reproduserbare sporene etter den opprinnelige håndverkerens verktøy bærer mye av den kunstneriske kvaliteten til en førindustriell bygning. (2) En bygning som er satt sammen av prefabrikerte elementer vil derimot kunne opprettholde sin kunstneriske kvalitet som rekonstruksjon.

Når Kiesow understreker at de *originale* prosess-sporene definerer verdien av en før-industriell bygning, må vi tro at verktøyspor av samme *type* i en rekonstruksjon ikke er tilstrekkelig til å ivareta den kunstneriske

¹⁷⁰ Det bør komme frem at heller ikke den opprinnelige kirken hadde homogent patinerte flater. Til dette bidro dels at variabelt jerninnhold i stenmaterialet ga ulik grad av mørkning, dels det forhold at sår i overflaten ble fjernet ved å hugge inn til frisk sten i et rettvinklet avgrenset felt (en såkalt *Vierung*), for så å støpe inn et stykke med samme format. Dette stykket ville da en tid stå like lyst som da kirken var ny, mens tilgrensende felter hadde fått et «patinerings-forsprang». Et bilde malt av Bernardo Bellotto i 1750 viser det som kilder fra 1744 bekrefter: At lanterninen dette år ble overstrøket med okerfarvet kalkmaling, kanhende som en ansats til å gi hele kirken en homogen farveholdning. (Remus, *op.cit.*, s. 101)

¹⁷¹ Wenzel, *op.cit.*, s. 269

¹⁷² Kiesow, *op.cit.*, s. 116

¹⁷³ *Ibid.*, s. 117. Kiesow eksemplifiserer med Hildesheims *Knochenhaueramthaus*, en renessansebygning i bindingsverk som ble ødelagt under krigen og gjenreist på 1980-tallet.

kvaliteten. Ved å hevde dette inntar Kiesow langt på vei samme posisjon som Ruskin, i hvis betraktning sporene av den opprinnelige håndverkerens arbeid var moralsk investert: Siden de ikke kunne gjentas, var en rekonstruksjon for ham helt verdiløs.

Som vi alt har vært inne på under avsnittet om debatten omkring rekonstruksjonen (5.5.2), inntar Jürgen Paul et ganske annet standpunkt, idet han anfører et skille mellom *disegno*, som har engangskarakter, og *utførelsen*. Selvfølgelig må gjengivelsen være etterrettelig, skriver Paul: Alle egenskaper som tilhører ideens estetiske erfaring, ikke minst materialet og dets bearbeidelse, må omsettes i bygget form.¹⁷⁴ Ifølge en slik betraktning, som henlegger den kunstneriske verdien primært til verket som idé, er altså ikke kvaliteten skadelidende såsant iverksettelsen eller fremførelsen er habil. En slik betraktningmåte frigjør vurderinger av den kunstneriske kvaliteten fra overlegninger om materiell autentisitet: Man kan stadig holde imot en rekonstruksjon at den ikke er materielt autentisk, uten samtidig å devaluere dens kunstneriske verdi.

5.7.8. Aldersverdi

Den opprinnelige Frauenkirche hadde uomtvistelig aldersverdi, både i den forstand at den faktisk var gammel, og at den ga inntrykk av høy alder. For rekonstruksjonens del kan aldersverdien kun gjøres gjeldende for de gjenbrukte stenene. Kontrasten mellom gammel og ny sten er så stor at enhver misforståelse om alder synes utelukket: Det gjøres ingen forsøk på å gi inntrykk av at nyhugde stener er eldre enn de faktisk er, og dermed er det bare de gjenbrukte stenene som pretenderer aldersverdi. Samtidig forlener disse delene resten av konstruksjonen med troverdighet: Man forstår at bygningen for en stor del er ny, men at den representerer og inkorporerer en gammel forgjenger. For mange betraktere vil dermed en partiell aldersverdi manifestere seg; delvis basert på formal kongruens, delvis på gjenbruk av opprinnelige bygningsdeler. Med tiden – 20 til 30 år ses antydnet, jfr. 5.7.7. – vil imidlertid forskjellen mellom gammel og ny sten utviskes.

5.7.9. Miljøskapende verdi

Miljøskapende verdi eller miljøverdi er ifølge Unnerbäck tilstede når objektet bidrar til en bygningsmessig totalitet, slik tilfellet er i f.eks. et gårds- eller bymiljø. I Dresden er dette opplagt tilfelle: Kirkens bidrag til det oppsluttende miljøet er uomtvistelig. Vi har i omtalen av den stedsmessige autentisitet (5.6.5) vært inne på hvordan kirken låner legitimitet til den omgivende bebyggelsen; uten kirken ville det oppsluttende gatebildet vært for lettvektig til å kunne forsvare sin plass. Jeg nevner dette fordi

¹⁷⁴ Paul, «Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche», s. 41

miljøverdien delvis må anses relativ; den må vurderes i lys av hvilke kvaliteter det omgivende miljøet besitter. Kirken fremstår med en helt annen kvalitet enn bygningene omkring, og man kan derfor hevde at den i større grad tilfører en positiv miljøverdi – relativt til omgivelsene – enn originalen, som befant seg i et kvalitativt homogent miljø.

5.7.10. Identitetsverdi

Unnerbäck lar som vi har sett *identitetsverdien* betegne monumentets evne til å befordre en følelse av gjenkjennelse, trivsel og samhørighet med et samfunn, det være seg bysamfunnet Dresden eller nasjonen Tyskland. Min antagelse er at Frauenkirche-rekonstruksjonen i så måte har et minst like stort potensiale som originalen: Den har ikke noe mindre enn denne karakter av landemerke og vartegn for byen Dresden enn den gamle, men identifikasjonen er kanhende blitt sterkere gjennom rekonstruksjonen. Eierskapet er så og si blitt fornyet, reaktualisert: Kirken er ikke, som den gamle, noe tilvant, nedarvet og tatt for gitt, men noe ens eget samfunn kollektivt har utrettet. Det å være del av en stor felles bestrebelse oppleves utvilsomt som nærende for følelsen av identitet og tilhørighet. At engasjementet har generert bred folkelig deltagelse, fremgår ikke minst av de mange bidragene til realiseringen og av fremmøtet under flere milepæler i byggeprosessen.¹⁷⁵

En påstand om at identitetsverdien kan være styrket i og med rekonstruksjonen finner en viss støtte hos Unnerbäck: For ham er ikke identitetsverdien nødvendigvis skadelidende med en rekonstruksjon, siden det er bygningens faktiske funksjon i et aktuelt sosialt mønster som definerer verdien.

5.7.11. Kontinuitetsverdi

Heller ikke behøver autentisiteten å ha så stor betydning for *kontinuitetsverdien*, mener Unnerbäck. Også den defineres primært av hvordan bygningen faktisk oppleves. Det ligger da også nær å hevde at rekonstruksjonen ikke innebærer noen opplevd forringelse av kontinuitetsverdien: Hvis rekonstruksjonen inngir en følelse av kontakt med det gamle Dresden; hvis følelsen av et gjenopprettet kontinuum er tilstede, er det vanskelig å anse kontinuitetsverdien som vesentlig svekket: Det er følelsene som gir denne verdien legitimitet, ikke de faktiske omstendigheter. (Det er nettopp rekonstruksjonens kapasitet til å glatte over et brudd og innføre en tilsynelatende kontinuitet som er ankepunktet hos Jason James, jfr. 5.5.3.)

¹⁷⁵ Bl.a. var det, da lanterninen ble heist på plass den 22. juni 2004, omkring 60.000 mennesker tilstede. (Friedrich, *op.cit.*, s. 113) Et tilsvarende antall var forsamlet på Neumarkt i forbindelse med innvielsesgudstjenesten 30. oktober 2005. (<http://www.frauenkirche-dresden.de/weihe.html>, lest 11.01.2012)

5.7.12. Tradisjonsverdi

Ifølge Unnerbäck har en bygning *tradisjonsverdi* hvis den danner ramme om en vesentlig tradisjon. Frauenkirche var ikke minst arena for en stor *musikalsk* tradisjon. Plasseringen av orgelet rett over alteret forteller om musikkens funksjon som en viktig del av forkynnelsen, men kirken var på 1700- og 1800-tallet også åsted for betydelige musikalske fremførelser. Blant høydepunktene kan nevnes Bachs før nevnte konsert her i 1736, og at *Dresdner Kreuzchor*, lenge under Homilius' ledelse, hadde Frauenkirche som domisil frem til 1792. Richard Wagner skrev oratoriet *Das Liebesmahl der Apostel* til kirkens 100-årsjubileum. Til uroppførelsen var 1200 korsangere og 100 musikere samlet fra hele Sachsen. En like overveldende besetning urfremførte Gustav Mahlers 8. symfoni her i 1920.¹⁷⁶

I den rekonstruerte kirken er den musikalske tradisjonen gjenopptatt. Musikken er igjen en vesentlig del av gudstjenestene, og det gjennomføres omfattende konsertserier. Overvekten ligger på tradisjonsmusikk, men det er også betydelige innslag av musikk fra det 20. og 21. århundre.¹⁷⁷ Kirkerommet har lang etterklangstid, noe som gjør det særlig velegnet for fremførelser av orgelverker.

Tradisjonen ble selvfølgelig brutt i og med kirkens ødeleggelse, og man kan spørre seg om det dreier seg om gjeninnsettelse av en gammel tradisjon eller etablering av en ny. Som så mange andre samlebegreper lar ikke tradisjonsbegrepet seg entydig fastholde, men felles for mange definisjonsforsøk synes å være forståelsen av at tradisjon omfatter sosiale praksiser som er oppstått i fortiden og overføres til nåtiden fra generasjon til generasjon. Den britiske historikeren Eric Hobsbawm lanserer begrepet *invented tradition*. Han skriver:

«Invented tradition» is taken to mean a set of practises, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual of symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with *a suitable historic past* [min uth.]. A striking example is the deliberate choice of a Gothic style for the nineteenth-century rebuilding of the British parliament, and the equally deliberate decision after World War II to rebuild the parliamentary chamber on exactly the same basic plan as before.(...)¹⁷⁸

¹⁷⁶ Wetzel, *op.cit.*, *passim*.

¹⁷⁷ Et inntrykk får man av kirkens hjemmesider: <http://www.frauenkirche-dresden.de/konzerte.html>, lest 12. jan. 2012

¹⁷⁸ Eric Hobsbawm, «Introduction: Inventing Traditions», i: Eric Hobsbawm og Terence Ranger (red.): *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s. 1

Som passasjen viser, omfattes rekonstruksjoner av Hobsbawms konsept: *The parliamentary chamber* eller *Commons Chamber* (hvis grunnplan ifølge Churchill dikterte det britiske toparti-system: «We shape our buildings and afterwards our buildings shape us») ble gjenoppbygget i en forenklet versjon av arkitekten Sir Giles Gilbert Scott. Siktemålet med en *invented tradition* er som vi har sett å knytte an til en passende fortid. I Frauenkirches tilfelle vil selve bygningen såvel som dens kirkelige og musikalske bruk falle inn under begrepet *invented tradition*: Rekonstruksjonen knytter an til tiden forut for ødeleggelsen, noe revitaliseringen av den musikalske tradisjonen bygger opp under.

Selv om Hobsbawm er viden utlagt som en kritiker av *Ersatz*-kultur, synes det som om han først og fremst ser fenomenet *invented tradition* som historisk *interessant*:

It is the contrast between the constant change and innovation of the modern world and the attempt to structure at least some parts of social life within it as unchanging and invariant, that makes the 'invention of tradition' so interesting for historians of the past two centuries.¹⁷⁹

Andre enn Hobsbawm har et mere eksplisitt kritisk blikk på det å etablere en tilsynelatende kontinuitet til mere passende fortider – i Frauenkirches tilfelle er som vi har sett Jason James og Mark Jarzombek tydelige eksponenter for en kritikk av det å bygge bro over det ytterst problematiske kapitlet av tysk historie som krones med Frauenkirches undergang.

Hobsbawms begrep inngår imidlertid i en polaritet: Han setter «invented traditions» opp mot det han kaller «genuine traditions».¹⁸⁰ Førstnevnte etablerer som regel kunstige («largely factitious») forbindelser til den historiske fortid.¹⁸¹ Konstruerte tradisjoner institueres oftest i perioder med raske sosiale endringer, og skal da legitimere «relations of authority» og etablere eller symbolisere «social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities».¹⁸² I Hobsbawms bakspeil var disse funksjonene særlig nyttige i tider da fremveksten av massepolitikk ga lederne for store, sentraliserte politiske enheter utfordringer med sosial kontroll.

Så langt ser man en viss parallellitet til Frauenkirche: Rekonstruksjonen fikk, som vi har sett, tilslutning av Kohl-administrasjonen i en tid da det forestod betydelige sosiale endringer – Tyskland skulle gjenforenes og befolkninger som i mange år hadde levd under ulike politiske systemer, skulle «limes sammen». Man kan med en viss rett hevde at rekonstruksjonen kom til å tjene som symbol for en gjenforent nasjon. Her verserer ulike

¹⁷⁹ *Ibid.*, s. 2

¹⁸⁰ *Ibid.*, s. 8

¹⁸¹ *Ibid.*, s. 2

¹⁸² *Ibid.*, s. 9

forståelser av graden av politisk styring og folkelig engasjement, eksemplifisert ved hhv. Christiane Hertel og Dankwart Guratzsch (jfr. hhv. 5.5.3 og 5.7.13).

Genuine tradisjoner skal imidlertid ha den fordel fremfor konstruerte at de har en annen styrke og tilpasningsevne: «On the other hand, the strength and adaptability of *genuine* [min uth.] traditions is not to be confused with the “invention of tradition”.»¹⁸³ Her har jeg vanskelig for å følge Hobsbawm. Hvis man, med avsett i hans eget eksempel, antar at det britiske parlamentet som tradisjon er svekket eller mindre tilpasningsdyktig fordi *the parliamentary chamber* er en delvis rekonstruksjon, tror jeg man kraftig overbetoner betydningen av materiell kontinuitet. Jeg har også vanskelig for å se at musikkforeførelsene i dagens Frauenkirche nødvendigvis skal representere en svakere eller mindre tilpasningsdyktig tradisjon enn om de hadde fått pågå uavbrutt i en kirke som ikke var blitt ødelagt under krigen. Tradisjonens styrke tør snarere bero på en størrelse som *entusiasmen* hos dem som til enhver tid bærer den, enn på vissheten om en uavbrutt kontinuitet eller om at tradisjonen ikke er bevisst innstiftet.¹⁸⁴

En anmelder av *The Invention of Tradition*, Richard Handler i *American Anthropologist*, bemerket at denne type distinksjoner til sist kan reduseres til skillet mellom det ekte og det tildannede («spurious»), en distinksjon som kan være uholdbar fordi alle tradisjoner (som alle symbolske fenomener) er menneskeskapt snarere enn naturgitte.¹⁸⁵ Hans-Georg Gadamer synes å gi ham medhold: Gadamer fører vår apoteose av de «naturlige» tradisjonene tilbake til romantikken, som «tenker tradisjonen i motsetning til den fornuftige friheten, og oppfatter den som en historisk gitthet av samme type som naturen.»¹⁸⁶ Romantikken tilskriver det som tradisjonen overbringer en særlig autoritet: I motsats til hva den frie selvbestemmelsen måtte fortelle oss, har det overleverte en særlig gyldighet, uavhengig av fornuften. Det påvirker oss på en ubestridelig måte.

Gadamer medgir at «den bevisste restaureringen av tradisjonen eller den bevisste opprettingen av nye tradisjoner er problematisk,» men troen på «de ‘naturlige’ tradisjonene, som fornuften må tie overfor,» anser han som en fordomsfull arv fra romantikken. Selv den mest ekte og verdige tradisjon «må bekrefte, tas i besittelse og pleies,» påpeker Gadamer: Den løfter ikke seg

¹⁸³ *Ibid.*, s. 8

¹⁸⁴ Et eksempel på at en *invented tradition* kan være særdeles levedyktig, er nordmenns forhold til skisport. Historikeren Hans Fredrik Dahl skriver: «Skisport er en moderne oppfinnelse, det har vært kjent lenge, men vises ekstra krassere [*sic*] av Rune Slagstad i hans store studie av idrettens historie. Den dype trang til kalde spor er litt mer enn hundre år gammel, punktum. Skisporten ble skapt i Kristiania og utgikk fra kondisjonerte kretser. Og oppfinnelsen av denne tradisjon var målbevisst, villet og beregnet.» (Hans Fredrik Dahl, «Kalde spor i hundre år» [kronikk], *Dagbladet* 20.01.2012)

¹⁸⁵ Richard Handler, [uten tittel; anmeldelse av *The Invention of Tradition*], *American Anthropologist* 86 (1984), s. 1025f

¹⁸⁶ Hans-Georg Gadamer, *Sannhet og metode: grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (1960), overs. Lars Holm-Hansen, Oslo, Pax, 2010, s. 318

selv naturlig videre i kraft av en iboende treghet. Tradisjonsbevaring *er* en fornuftshandling, selv om fornuften i den er langt mindre åpenbar enn når fornuften investeres i fornyelse. Endog når livet forandrer seg revolusjonært, bevares «langt mer av det gamle enn noen er klar over,» hevder Gadamer. Og dette som bevares «slutter seg sammen med det nye til en ny form for gyldighet.»¹⁸⁷

Gadamer underkjenner altså romantikkens – og vår egen – hevdelse av «naturlige» tradisjoners overlegenhet: Den beror på en forestilling om at disse skal være hevet over fornuften, men Gadamer anser fornuften like involvert i opprettholdelsen av en tradisjon som i institueringen av en ny. (Han gir ikke selv eksempler, men man kunne f.eks. anføre at vi *velger* å ha et kongehus, det videreføres ikke i kraft av egen tyngde.) For Gadamer har derfor den «naturlige» tradisjon ingen privilegert gyldighet. Og like gyldig som enhver annen tradisjon er den som oppstår der det nye føyer seg sammen med det som har overlevd «når livet forandrer seg på en voldsom måte.»¹⁸⁸ Man kan vanskelig lese dette som annet enn en anerkjennelse av den type praksis som eksemplifiseres i Frauenkirche: En tradisjon som mistet sitt sted og i to slektledd bare eksisterte som minne, og som så gjenopptas med tilsats av nye elementer (som ny musikk), er like gyldig som den tradisjon som bestod frem til ødeleggelsen.

Det standpunkt at en påhittet, oppdiktet eller konstruert tradisjon (vi har meg bekjent ingen begreper på norsk som reflekterer *invented*-begrepets verdinøytralitet) nødvendigvis viser til en mindreverdige og ikke bærekraftig kulturell praksis, er etter min mening problematisk. Jeg velger, med støtte i Gadamer, å se på *invented tradition* som noe potensielt verdifullt, noe som ikke kan avvises på generelt grunnlag, men som snarere bør underkastes en spesifikk vurdering på lik linje med «genuine» eller «naturlige» tradisjoner. Jeg vil ha det utgangspunkt at verdien av en tradisjon konstitueres av dens kulturelle funksjon.

5.7.13. Symbolsk verdi

I vurderingen av kirkens *symbolske* verdi, må en vesentlig sontring tydeliggjøres: Vi har dels å gjøre med en intendert symbolikk, som forholder seg til etablert ikonografi og derfor langt på vei er gitt. Dette analogt til Alois Riegls begrep *gewollte Denkmal*, et monument skapt med det formål å minne om en gitt begivenhet, f.eks. en krig: Det er selvfølgelig opphavsmannen som har definert dette formålet, og ingen ettertid rokker ved det. Men vi har også å gjøre med en *tilskrevet* symbolikk, som adskiller seg fra den intenderte ved å være fluktuerende og subjektiv; det er publikum selv som tolker kirken som symbol for ulike begivenheter og emosjoner. Denne symbolikken kan være

¹⁸⁷ *Ibid.*, s. 319

¹⁸⁸ *Ibid.*

positivt eller negativt ladet, og ladningen kan ha ulik styrke. Der den intenderte symbolikken har et begrenset tolkningstilfang, er den tilskrevne symbolikken prinsipielt uten begrensninger.

Frauenkirches intenderte symbolikk¹⁸⁹ kan kort beskrives som følger: Bygningens grunnplan har form av et kvadrat hvis hjørner brytes av trappetårnene. Diagonalene mellom disse danner et gresk kors, mens en linje som følger kirkens hovedakse gjennom koret danner vertikalen i et latinsk kors. Utvendig er dette aksentuert i form av fremspring kronet med frontispiser. Innskrevet i disse to korsformene finner vi midtrommets sirkelform, avgrenset av de digre pillarene som bærer kuppelen. To perfekte geometriske figurer, sirkelen og kvadratet, fusjonerer altså med korset. Med referense til datidens arkitekturteori er det naturlig å se denne syntesen som et bilde på den guddommelige perfektjon under frelsens tegn – en form ideelt egnet til å omslutte en kristen menighet.

I trappetårnenes preg av hjørnetårn, som skiltvakter omkring kuppelen, aksentueres kirkens protektive hovedkarakter. At den er helt i sten får den til å fremstå som en troens klippe eller -borg, et motiv som ofte gjenfinnes i protestantiske salmer. Som vi har sett kan valget av den lokale sandstenen, med dens fasthet og bestandighet, meget vel alludere til styrken i den evangeliske trosbekjennelse. Til dette bidrar også kuppelformen, som foruten å formidle uangripelighet også rommer et rikt betydningsfelt. Flammevasene, bl.a. på toppen av trappetårnene opp mot kuppelen, symboliserer den flammende kjærlighet til Gud.

Interiørets rike skulpturale dekorasjon utdyper bygningens åndelige budskap: Vaktengler på søylenes kapiteler beskytter rommet og inviterer til å ta del i lovprisningen. Bladverk, girlandere og ornamenter peker hen på jordens skjønnhet, plantenes kraft og forventningen om at forkynnelsen må bære frukter i lytternes hjerter. Stukkarbeider og omfattende marmorering hentyder til prakten i det himmelske Jerusalems tempel, hvis ornamenter og edelstener ofte prises i barokk poesi og musikk. Foruten gult domineres kirkerommet av fargene blå, rød og grønn. Kirkeforstander Valentin Ernst Löscher (1672–1749) forbandt i sin tale ved grunnstensnedleggelsen disse fargene med de kristne dyder tro, håp og kjærlighet: «das schöne Himmelblau, das dem Auge des Glaubens so wohl gefällt, das köstliche Grüne, das unsere Hoffnung erhält, das süße Rote, in welchem die reine Liebe glüht».¹⁹⁰

I den indre kuppelen antar de billedlige utsagn nye former. Pillarene videreføres som stukklisener. Mellom disse finner vi rekonstruksjoner av venezianeren Giovanni Battista Grono (1682–1748) fremstillinger av de fire

¹⁸⁹ Følgende avsnitt er i det vesentlige compilert fra Christoph Münchows artikkel: «Ikonographie und bildkünstlerische Ausgestaltung», i: Glaser (red.): *op.cit.*, s. 69–84

¹⁹⁰ Sitert etter Münchow, *op.cit.*, s. 70

evangelistene, alternerende med personifikasjoner av dydene tro, håp, kjærlighet og barmhjertighet. Den eleverte, øvre del av kuppelen inngir illusjonen av at musikk fra de høyere sfærer lyder ned til menigheten. Alteret rommer en rik fremstilling av motivet Kristus i Getsemane, der den bedende Kristus gis styrke av en engel. Altergruppen gis en triumferende, nærmest musikalsk forsterkning i form av den overstående, rikt dekorerte orgelfronten. På den rikt utsveifede karnissprofilen som kroner orgelfronten sitter to domsengler, klare til å varsle den ytterste dom med sine basuner. Karnissprofilen ender i en skykartusj med bokstavene S.D.G – *Soli Deo Gloria* (Gud alene æren) – og slik dediseres hele kirken til Guds ære.

Ovenstående gjennomgang bare antyder kirkens rike ikonografi, og det er utvilsomt et visst samsvar mellom den intenderte symbolikk og den symbolske betydning som kirken ble og blir tillagt: F.eks. er tryggheten som søkes formidlet bl.a. gjennom valg av plan og materialer utvilsomt blitt oppfattet og internalisert av mange besøkere; kirken er både blitt ment og utlagt som en «troens klippe». Men prinsipielt er det den tilskrevne symbolikken som i kulturminnefaglig forstand gestalter den symbolske *verdien*: Et monument blir ikke uten videre symbolsk verdifullt i kraft av å ha en rik ikonografi.

Jeg har allerede nevnt at den gamle kirken ble oppfattet som et vartegn for Dresden, og et viktig utsagn om den protestantiske kirkens makt. Avisen *Die Welts* mangeårige arkitekturkritiker, dr.phil. Dankwart Guratzsch (1939–) spekulerer videre over kirkens symbolske dimensjoner – i dens opprinnelige skikkelse, såvel som ruin og rekonstruksjon. Guratzsch opplevde kirken som femåring, knapt to måneder før den raste sammen, og husker det overveldende inntrykk den inngav: «Das Bilde, das ich bewahre, ist der strahlende Kern in der nachtdunklen Hülle.»¹⁹¹ I en mørklagt by var det å tre inn i det lysskimrende kirkerommet som «ein Blick in das Innerste des Himmels». Dette bildet mistet sin forankring i virkeligheten da kirken forsvant. Skjønt forsvant: Kirken ble usynlig, men motsatt sitt materielle motstykke ble denne usynlige kirken aldri ødelagt. I symbolets gestalt triumferte kirken over sin materialitet, mener Guratzsch.¹⁹²

Guratzsch ser en forbindelse mellom den usynlige kirke og det han kaller *der Mythos der abwesenden Einheit*, som tyskerne har reist mange angivelig kuriøse monumenter over.¹⁹³ Bare én gang, mener han, er det oppstått et monument som avvæpner ironikeren: Schinkels nasjonalmonument på Kreuzberg i Berlin, reist til minne om de tyske småstatenes frigjøringskriger mot Napoleons okkupasjonsstyrker i årene 1813–15. Krigene skulle komme til å styrke følelsen av tysk samhörighet. Enheten finnes allerede i det skjulte,

¹⁹¹ Dankwart Guratzsch, «Das innere Leuchten», i: Güttler (red.), *op.cit.*, s. 59

¹⁹² *Ibid.*, s. 62f

¹⁹³ *Ibid.*, s. 70

den må bare avdekkes, synes Guratzsch monumentet sier.¹⁹⁴ Og han ser en forbindelse til Frauenkirches ruin. Ruinen pekte tilbake – dels mot en engang gudfryktig stat, dels mot den tyske nasjons forvillede himmelflukt og fryktelige fall. Men som Kreuzbergmonumentet pekte den også mot fremtiden: Den fortalte at det som hører sammen lar seg sammenføye.

En enn mere tydelig historisk parallellitet leser Guratzsch mellom Frauenkirche og en annen «zu vollendende Ruine», nemlig Kölnerdomen. Sulpiz Boisserée, den iherdigste forkjemper for gjenopptagelsen av dette enorme prosjektet som hadde ligget oppgitt i århundrer, så her sinnbildet på det tyske folks historie, «[ein] Denkmal des erhabensten Geistes, des beharrlichsten Willens und kunstreichsten Vermögens, und zugleich der alles zerstörenden Zwietracht.»¹⁹⁵ Kölnerdomen og Frauenkirche, de to kristne trosretningers vesentligste byggverk i Tyskland, manifesterer for Guratzsch begge det samme tema.

Guratzsch ser virkningen av Helmut Kohls tale foran ruinen som indikativt for hvor sterkt den over lang tid var blitt forbundet med den tapte enhet. Plutselig løsnet parolen: «Wir sind ein Volk!», som nesten druknet Kohls budskap: «Mein Ziel bleibt die Einheit unserer Nation.» Foran ruinen fortettet symbolets budskap seg til politisk begivenhet, mener Guratzsch.¹⁹⁶

Han gjør videre et poeng av at Frauenkirche var et av de siste store monumenter som ble reist før det som kulturfilosofen Hans Sedlmayer (1896–1984) kaller *Verlust der Mitte* angivelig inntraff i årene omkring 1760. Den høyreste sentralkirken tronet som en åndelig fyrlykt, et *Symbol der Mitte* over byen og landskapet. Gottfried Semper så i kuppelmotivet

[...] das Sinnbild der Harmonie des Weltalls, der Vereinigung der Gegensätze des Fleisches und des Geistes in Christo, des Endzieles und Ideals, wonach wir unsere innere Welt zu bilden haben.¹⁹⁷

Guratzsch, som holder det for sannsynlig at Semper her hadde Frauenkirche i tankene, ser i dette sinnbildet den ytterste motsats til overfladiskheten og tomheten i dagens underholdnings- og forbrukersamfunn, og spør om vi her finner noe av årsaken til den fortryllelse Frauenkirche øver på mennesker i vår tid:

Wer sich fragt, warum dieses eine Bauwerk so erstaunliche Kräfte zu sammeln vermag, so viele Menschen zusammenführt, so hohe Spendenfreude auslösen könnte, der wird nicht umhin können, in ihm tiefe, unausgesprochene Sehnsüchte des modernen Menschen versinnbildlich zu sehen. Die

¹⁹⁴ *Ibid.*, s. 71

¹⁹⁵ Boisserée gjengitt av Guratzsch, *op.cit.*, s. 72. Arbeidet med Kölnerdomen ble avsluttet omkring 1530, og først gjenopptatt i 1842.

¹⁹⁶ Guratzsch, *op.cit.*, s. 73

¹⁹⁷ Semper gjengitt av Guratzsch, *op.cit.*, s. 75

Rückgewinnung eines Kunstwerkes, eines Stadtbildes, der Einheit der Nation, der Freundschaft einst verfeindeter Völker – dies alles sind nur Motive, Erscheinungsbilder dieser einen Sehnsucht: der Sehnsucht nach der Rückgewinnung einer *Mitte*.¹⁹⁸

Guratzsch antyder altså et mangfold av symbolske betydninger. Vi har sett ham se tilbake på den opprinnelige kirken som et kikkhull inn til Himmelenes innerste sfære; anse ruinen som et symbol dels på Tysklands fortidige kulturelle storhet, dels på nasjonens grenseløse forvillelse, dels på den tapte enhet og dels på sammenføynings mulighet; betrakte rekonstruksjonen som symbol på nåtidsmenneskets lengsel etter en *Mitte*. Andre stemmer har andre vurderinger; spesielt i vurderingen av rekonstruksjonen er avvikene store. Rekonstruksjonen gestalter, avhengig av betrakterens innstilling, størrelser som lengselen etter en *Mitte*, overvinnelse, forsoning, et forent Tyskland, kapitalisme og historiefornektelse: Det er utvilsomt splid om hva monumentet symboliserer, og om den symbolske ladningens polaritet, men man kan enes om at kirken er tungt symbolsk investert og dermed har høy symbolsk verdi.

5.8. KONKLUSJON

Ambisjonen i det foregående har vært å undersøke hvilke verdier Frauenkirche representerte og representerer, hhv. som original og rekonstruksjon.

Jeg har påpekt det paradoks at selv om Frauenkirche utvilsomt hadde stor bygningshistorisk og byggeteknikk-historisk verdi, så var kunnskapstapet som ødeleggelsen innebar relativt beskjedent: Kunnskapen finnes, og rekonstruksjonen er kunnskapens iverksettelse. Originalen hadde ikke kunnet addere vesentlig til vår eksisterende kunnskap. Jeg har på det grunnlag reist spørsmålet om ødeleggelsen i disse henseender egentlig representerer et (betydelig) verditap, og kommet til at svaret beror på om man anser verdien å bestå i kunnskapen eller dens objekt. Med en parallellføring til det å makulere et manuskript etter først å ha scannet det, har jeg antydnet at verdien – vel å merke for forskningen – ligger i kunnskapen.

Jeg har også problematisert begrepet *arkitekturhistorisk verdi*. Påstanden er at kirkens plass i arkitekturhistorien hadde vært sikret uavhengig av dens materielle eksistens, og at originalens kildeverdi for arkitekturhistorien er meget begrenset. Kirkens viktigste oppgave i arkitekturhistorisk henseende var som påminnelse om egen arkitekturhistorisk status, en funksjon som rekonstruksjonen likeså vel ivaretar. Jeg har også hevdet at kirken for *samfunnshistorikeren* vanskelig kan ha representert noen vesentlig

¹⁹⁸ Guratzsch, *op.cit.*, s. 75

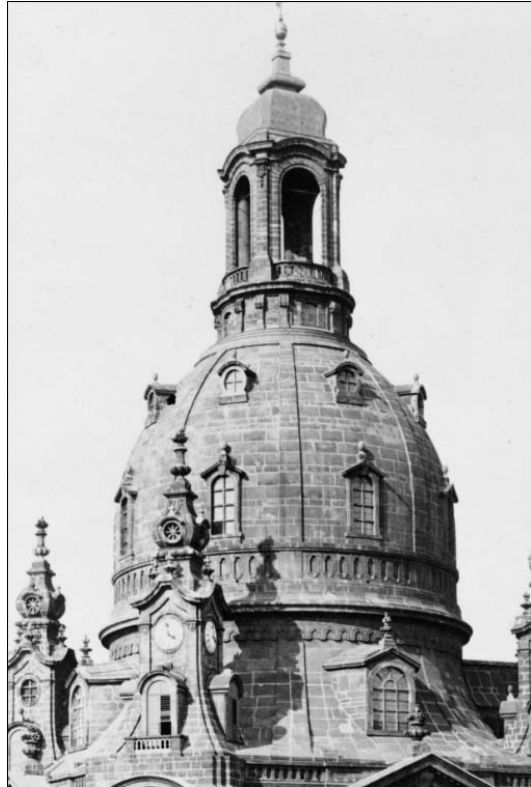
kunnskapskilde, og at rekonstruksjonen er vel så egnet til å billedlegge samfunnshistoriske kontekstualiseringer som det originalen var. Jeg har også hevdet at rekonstruksjonen i tiden etter *die Wende* har øvet en vesentlig og ennå pågående innvirkning på samfunnsutviklingen, og dermed har en betydelig samfunnshistorisk verdi. Hva den *anekdotiske verdien* angår har jeg anført at den må anses som en opplevelsesverdi, idet betrakterens egen forestilling om autentisiteten og dens viktighet dikterer opplevelsen.

Om *opplevelsesverdien* har jeg argumentert for at kirken for mange vil oppleves å ha en partiell aldersverdi: De gjenbrukte stenene forteller om sin høye alder, samtidig som tilføyelsenes formale overensstemmelse med den gamle kirken gjør betrakteren istand til å oppfatte at nyere deler representerer en gammel forgjenger. *Miljøskapende verdi* er også opplagt tilstede, og jeg har våget den påstand at kirkens tilskudd til det oppsluttende miljøet sågar oppleves *relativt* som mere betydelig enn hva originalen gjorde. Likeledes har jeg hevdet at *identitetsverdien* er styrket gjennom en omfattende deltagelse, samtidig som *kontinuitetsverdien* er gjeninnsatt. Jeg har også argumentert for at *tradisjonsverdien* er gjeninnsatt med rekonstruksjonen, og jeg har hevdet at rekonstruksjonen har fått en vel så sterk, om enn mangetydig *symbolverdi* som sin forgjenger.

I tilfellet Frauenkirche blir, som vi har sett, rekonstruksjonens *moralske* dimensjon særlig poengtert. Vurderingen av gjenreisningsforehavendets moralske legitimitet influerer i meget sterk grad på symboltilskrivningen. Gjennomgående for de tre kritiske lesningene jeg har sett nærmere på (James, Hertel og Jarzombek) synes å være en moralsk indignasjon over at byens nazistiske fortid ikke innreflekteres i dens kulturelle projeksjoner. James spissformulerer det når han hevder at at når stenenes mørkning er utliknet, ligger veien åpen for minnetapet. For denne betrakter innebærer en slik påstand i en grad hinsides rimelighet å ansvarliggjøre arkitektur politisk og moralsk; å velte ansvaret for det kollektive minnets overlevelse over på en instans som umulig kan gjøre dette arbeidet alene. Det er min påstand at den bygning eller for den del ruin ikke finnes som kan gjøre vedvarende motstand mot minnets avsvækkelse. Å opprettholde minnet er et arbeid og et ansvar som ikke kan overføres på en umælende instans.



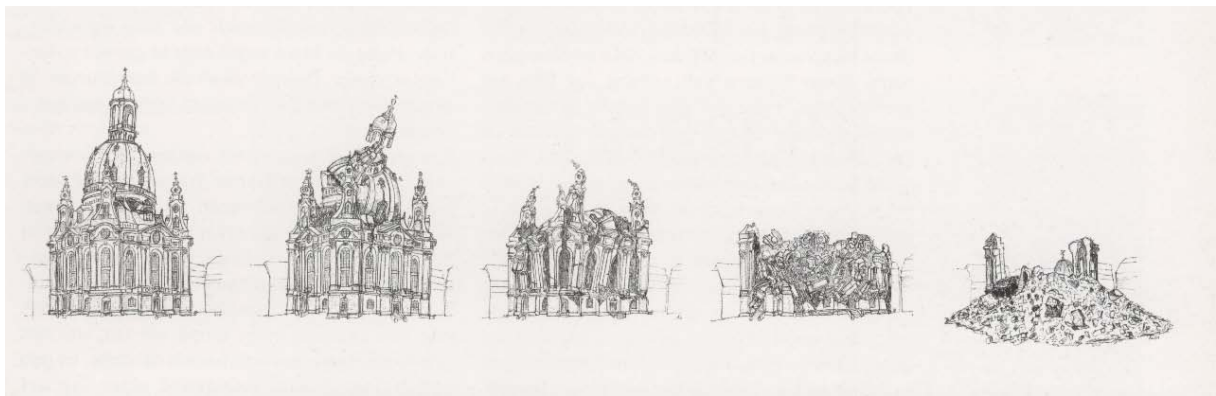
Figur 1: Rampische Straße, ca. 1930



Figur 3: Frauenkirches kuppel



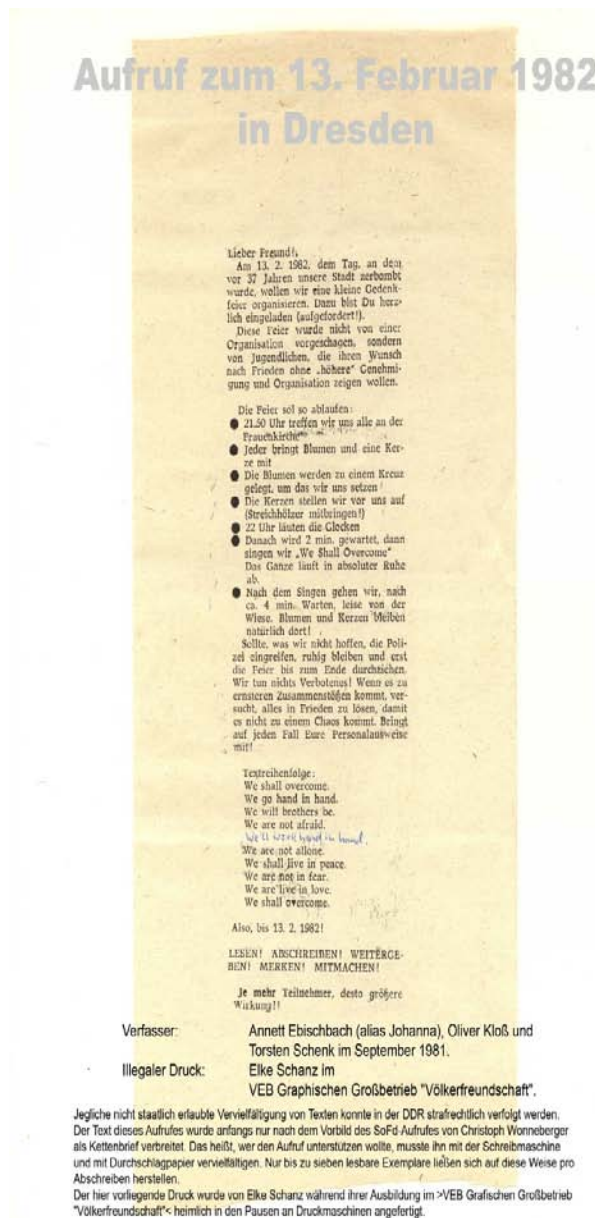
Figur 2: Blick vom Neustädter Elbufer auf die Augustusbrücke und den Stadtkern von Dresden.
Bernardo Bellotto, 1748



Figur 4: Det antatte forløp av kirkens kollaps i fire stadier.



Figur 5: Ruinen i etterkrigstiden.



Figur 6: Løpeseddel utdelt i forkant av den første markeringen foran Frauenkirches ruin, 13. feb. 1982



Figur 7: Trykkskader på søylekapitel, 1932



Figur 8: Det britiske kongepar, Roman og Christiane Herzog inspiserer det nye tårnkorset, 1998



Figur 9: Tidlig innsamlingsplakat, Paul Sinkwitz, 1947



Figur 10: Coventry cathedral



Figur 11: Dresdens nye synagoge



Figur 12: Völkerschlachtdenkmal i Leipzig



Figur 13: Kuppelfragmentet foran kirken.



Figur 14: Detalj av altergruppe med bedende Kristus



Figur 15: Gunter Demnigs desentraliserte snublestein-prosjekt, her fra Maridalsveien i Oslo.



Figur 16: En av Marion Kahnemanns benker. Brühlsche Terasse, Dresden.



Figur 17: Fordeling av nye og gamle stener



Figur 18: Delvis ødelagte sokkelsten utbedret som del av rekonstruksjonsarbeidet.



Figur 19: Området som før var Neumarkt, 1960-tallet.



Figur 20: Innenstadt som sauebeite.



Figur 21: Taklandskapet sett fra kirkens lanternin

6. Den gamle broen

6.1. DET OPPRINNELIGE MONUMENTET

Mostar er med sine 130.000 innbyggere den største byen i det fjell-rike Hercegovina, som i sin tur er den minste av de to regionene som utgjør Bosnia-Hercegovina. Første gang Mostar nevnes i kildene er i 1452; da brukes ikke toponymet (*mostar* betyr brovokter), men det vises til *do castelli al ponte de Neretua* – to befestede tårn ved broen over Neretva, som ennå består og idag betegnes *Halebija* og *Tara*.¹ Broen det refereres til var en trekonstruksjon, og bosettingen var meget beskjeden: I et dokument fra 1468 eller 1469, samme år som byen kom under ottomansk herredømme, omtales Mostar som et marked (*basar*) med 16 husstander, som var samlet i et lite område på Neretvas venstre bredd. Men omkring midten av 1500-tallet skjød bydannelsen fart, og omkring 1570 fantes det bosettinger også på høyre bredd. Det var ikke unaturlig, for på dette tidspunkt var et viktig stykke infrastruktur kommet på plass: En vakker og dristig brokonstruksjon i sten, tegnet av Mimar (dvs. byggmester) Hajrudin,² hadde avløst trebroen over Neretva (figur 1). Broen var bygget på direkte ordre fra ottomanernes sultan, Suleiman den store,³ og stod ferdig i det siste året av hans lange regjeringstid, 1520–66.⁴ Derfor fikk den navn av *Sultan Suleimans bro*. Men ettersom flere

¹ Et brev datert 3. juli 1452, der to handelsmenn fra Dubrovnik nevner erobringen av bl.a. broen med de tilhørende fortene ved Neretva. ([Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*, annex 3.b: History and Development of Mostar, s. 103. <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012) (Sidetallshenvisninger til denne webadressen viser for gjenfinningens skyld til PDF-sidetallet, ikke til pagineringen i det enkelte papirdokument som utgjør PDF'en.)

² Flere transkripsjoner forekommer, bl.a. Hajreddin, Hajredin, Hajruddin.

³ *Store norske leksikon* omtaler ham som *Süleyman 2 Kânîni* (http://snl.no/Süleyman_2_Kânîni, lest 17.03.2012). *Süleyman* er antagelig en transkripsjon av moderne tyrkisk uttale ([sylej'man]). Den engelske transkripsjonen, Suleiman, er også vanlig forekommende på norsk og andre skandinaviske språk.

⁴ Allerede i 1931 publiserte den tyrkiske historikeren Ahmed Refik et dokument fra 1568 som entydig tilskriver broen Hajrudin, gjengitt i *Mimar Sinan*, Istanbul 1931, s. 5. Her heter det bl.a., i Robert Anheggers tyske oversettelse: «Hayreddin nun, der vordem zuvor die Brücke von Mostar erbaut hat, sei in der Baukunst geschickt und daher für die Erbauung der erwähnten Festung zu berufen und zu schicken. (...)» (Die Römerbrücke von Mostar : Ein Beitrag zur Geschichte und Organistaion des Bauwesens im Osmanischen Reich», *Oriens* 7, nr. 1 (1954), s. 98.) Hvor lang tid det hadde tatt å bygge broen, synes mindre entydig: Ifølg et engelsk kompiat (http://www.gen-eng.florence.it/starimost/01_intro/hist_most/hist02.htm, lest 20. mars 2012) av Džemal Čelić og Mehmed Mujezinovičs bok *Stari mostovi u Bosni i Hercegovini* (1998), slår et dokument funnet i Sarajevos *Zemaljski muzej* fast at arbeidet med broen begynte i 1557 og pågikk i ni år. Amir Pašić refererer imidlertid forskning av historikerne A. Polimac og M. Vasić fra 1977 som viser at broen ble

broer kom til under nye makthavere, ble broen etterhvert hetende *Stari Most* – den gamle broen.

På 1800-tallet var broens opphav gjenstand for adskillige spekulasjoner blant utenlandske reisende. Ifølge Čelić og Mujezinović var det den franske offiseren Charles Pertusier som i 1822 lanserte *romerne* som broens opphavsmenn.⁵ En annen franskmann, Charles Yriarte, gikk så langt som til å datere broen til året 98 f.Kr.⁶ Til grunn for disse attribueringene – som var vidt utbredt under annen halvdel av 1800-tallet – lå ifølge Čelić oppfatningen om ottomanerne som barbarer, ganske ute av stand til å bygge noe så avansert som Stari Most. Bare romerne kunne vært istand til det, noe som ytterligere ble sannsynliggjort av at veien til den romerske provinsen Pannonia gikk gjennom Mostar. Lenge etter at teorien om broens ottomanske opphav var blitt hegemonisk – ihvertfall så sent som på 1950-tallet – ble den fortsatt kalt *die Römerbrücke* eller tilsvarende i Europa.⁷

Stari Most krysset Neretva der elven er smalest. Langs begge bredder hadde en karakteristisk stedlig muralarkitektur rådd grunnen siden ottomansk tid, høyt over elvens normale vannstand. Elvebrinkene, som består av klipper, er temmelig bratte, spesielt på østsiden, der fjell og bygningsmurer danner en vertikal flombarrière. 100–150 meter før brostedet blir elveløpet brått smalere og gjør en buktning som presser vannmassene inn mot østre brink, som derfor er mest utsatt. På krysningsstedet danner begge brinkene høye og stabile klipper, det naturlige sted å anlegge en bro. Uproblematisk er krysningsstedet allikevel ikke: Siden elveløpet smalner av, er det også her elven går raskest og høyest – i løpet av timer kan den bli stri nok til å skade støttemurer og bygninger på gateplan, som normalt ligger ca 13 meter over elvens nivå. For å skåne broen mot trykket fra vannmassene var den gitt en helning på opp mot 20%, slik at store deler av brospennet alltid ville gå fri av vannet.⁸

Klippene på begge sider var nærmest innlemmet i de digre landkarene, som var kileformet for å redusere motstanden mot elvevannet. På dem fantes flere bygninger og fortifikasjoner, herunder de to forsvarstårnene *Halebija* (på vestsiden) og *Tara* (mot øst) – begge halvsirkelformede i grunnplan og med fasene vendt mot elven. Stedet fremstod som en usedvanlig harmonisk enhet mellom natur og menneskeverk. De murte strukturene syntes å smelte

bygget i løpet av to år, og at byggesummen ble innsamlet i de omliggende *kadiluks*. (Amir Pašić, *The Old Bridge in Mostar*, Gračanica, Grin, 2006, s. 20)

⁵ Čelić og Mujezinović, *op.cit.*

⁶ Charles Yriarte, *Bosnie et Herzégovine, souvenirs de voyage pendant l'insurrection*, Paris, E. Plon, 1876

⁷ Dette gjenspeiles i tittelen på en av de autoritative artiklene om broen: Anhegger, *op.cit.*

⁸ Tekniske opplysninger om den gamle og nye broen er i det vesentlige hentet fra rapporten *Stari Most : Rehabilitation Design of the Old Bridge of Mostar*, utarbeidet av det florentinske ingeniørfirmaet *General Engineering WorkGroup* (GE) ved arkitekt Manfredo Romeo, som hadde ansvaret for den arkitektoniske prosjekteringen av den nye broen. Rapporten finnes meg bekjent bare i digital form (på nettstedet <http://www.gen-eng.florence.it/starimost/index.htm>, lest 25. okt. 2010); her er den ikke paginert, men kun indeksert. Rapporten siteres i det følgende på formen: Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § [...]

sammen med klippene de la seg over og forbandt, i den grad at det kunne være vanskelig å avgjøre hvor naturen opphørte og de tildannede strukturene tok til. Broen var miljøets essensielle komponent, som ikke bare løste den praktiske oppgave å forbinde breddene, men i sjelden grad samlet landskapet i et bilde. Broen savnet ornamentering; den var utkommet av en subtil økonomisering med grunnleggende arkitektoniske virkemidler.⁹ I en viss forstand syntes broen i sin funksjonelle rasjonalitet hevet over periodisk og stilistisk tilhørighet.¹⁰

Broen ble båret av en hvelvbue med et spenn på 28,70 meter, en ingeniørmessig bragd i førindustriell tid.¹¹ Hvelvets hovedform var segmentbuet, men en liten spiss mot toppen, kanskje forårsaket av et stillas som bøyd seg under vekten eller en stor flom, gjorde at formen syntes å unndra seg definitiv bestemmelse.¹² Over den knapt fire meter brede hvelvbuen, som bestod av 111 rekker med ca. 82 cm høye hvelvblokker, ga et nedre gesimsbånd en nedre avgrensning for en slett vegg. Veggene var oventil avgrenset med et øvre gesimsbånd, som så dannet basis for parapetet (brystvernet).

Hvelvblokkene var innbyrdes forbundet med smidde jerndyvler innstøpt i bly, og i tillegg med likedan innstøpte jernkramper på bueryggen (figur 2). På hvelvet hvilte tre spandrillemurer, hvorav den midtre fulgte senterlinjen og de to ytre dannet vangemurer med yttersider av kvader. De innbyrdes avstander var ikke større enn at de kunne spennes over med store steinheller, noe som gjorde det overflødig å fylle ut hulrommet mellom spandrellene. Dermed kunne hvelvet spares for en betydelig vekt, og gjøres vesentlig slankere. På de store hellene var det så lagt et 15–20 cm tykt lag av kalksteinsgrus innkapslet i kalksandmørtel, og over dette et ca. 15 cm høyt settelag av rød

⁹ Det eneste som kunne mistas som ornament, gesimsbåndene, det ene over hvelvbuen og det andre parallelt med brodekket litt under parapetet, hadde ved sin profilering en klar regn-avvisende funksjon, og tjente dessuten til å markere broens strukturelle hovedelementer.

¹⁰ Et poengtert utsagn om broens kvaliteter finner vi hos den engelske arkeologen Robert Munro: «To the passing tourist there is really but one lion in the town of Mostar – viz., its so-called Roman bridge is remarkable alike for boldness, elegance, lightness, and durability. It comes as near solving the famous mathematical problem worked out by the honey-bee in the construction of its cell as anything of the kind I have ever seen – viz., how to produce a maximum result with a minimum amount of material.» (Robert Munro, *Rambles and Studies in Bosnia-Herzegovina and Dalmatia*, London og Edinburgh, William Blackwood & Sons, 1895, s. 180)

¹¹ En 1600-talls reisende, Hadji Chalfa, fremfører en ikke helt sannferdig tilblivelsesberetning, som imidlertid sier mye om broens tekniske vanskelighetsgrad: «After the Conquest of Bosnia Sultan Suleyman, at the request of the inhabitants, sent Sinan, the architect, with instructions to build a stone bridge. But after having seen the place, Sinan declared the task to be an impossible one. So it was given up. Later on, however, a carpenter, who was himself living there, declared himself willing to take the responsibility of the attempt, and the bridge became an accomplished fact. It has one single arch – a piece of art, which puts to shame all the architects in the world.» (Svein Mønnesland, *1001 days : Bosnia and Herzegovina in pictures and words through the centuries*, Oslo, Sypress forlag, 2001, s. 88)

¹² Basert på en gjennomgang av historiske representasjoner av broen hevder Manfredo Romeo at hvelvbuen svært ofte er blitt oppfattet og gjengitt som en spissbue. Den eventuelle overensstemmelse mellom broens faktiske geometri og dette inntrykk lar seg ikke kvantifisere nå da den ikke lenger finnes, men Romeo antyder at betrakteren ofte ikke helt ville kunne avgjøre om han var vitne til en optisk illusjon eller en geometrisk realitet. Denne utfordringen til betrakteren fremholdes som noe av et særkjenne ved broen. (Romeo *et al.*, *op.cit.*, § 2.3.3.)

(bauxittholdig) jord blandet med kalkmørtel, såkalt *tyrkisk isolasjon*.¹³ På dette ble så brodekket lagt med jevnt tilskårne brosten i den motstandsdyktige marmor-liknende stensorten *krecnjak* lagt i slakt skrånende trinn.¹⁴ De ble lagt tett og mørtelfuget, slik at svært lite vann trakk ned i brostrukturen (figur 3).

I ett og alt var broen innrettet på *varighet*: Den var for en stor del utført i den lokale stensorten *tenelija*, en oolittisk kalksten med egenskaper som gjorde at den ble forbeholdt monumentalbyggeri. At jerndyvlene og – krampene var smidd og i tillegg innstøpt i bly ga dem optimal rustbeskyttelse: Dermed ville de også over lang tid garantere broens stabilitet, samtidig som risikoen for rustsprengning var minimalisert. Brodekket var gjort så vannavvisende som mulig, og i den grad vann kunne trenge inn i konstruksjonen, ville det raskt dreneres ut og gjøre minimal skade. Brodekket var svært slitesterkt, og bestod av små enheter som lett kunne skiftes ut enkeltvis ved behov, uten å berøre den øvrige konstruksjonen. I det hele tatt var intet ved broen monolittisk og dermed irreparabelt; alt bestod av utskiftbare komponenter. Så lenge ytterskiktet ble vedlikeholdt var behovet antagelig minimalt. Også den betydelige passive sikkerheten bidrar til varigheten: Høyden over elven, den minimaliserte vekten, differensieringen av vangemurenes tykkelse og innbyrdes avstand. Også valget av hvelvets hovedform var sikkerhetsmessig velbegrunnet: Ved å velge segmentbuen og ikke rundbuen som hovedform, kommer – gitt at toppunktet i begge tilfeller har samme høyde over elven – en større del av broens volum til å gå klar av flomvannet.

Bruken av fortid i de foregående omtaler er berettiget, for under de to beleiringene på 1990-tallet ble store deler av Mostars gamleby ødelagt (figur 4). I november 1993, etter 18 måneder med bombing, først fra den serbiske hæren og siden fra kroatene, var Mostars bygningsarv, herunder Stari Most, langt på vei lagt i ruiner. Broen, som kunne levd videre i uoverskuelig fremtid, var ikke mer.

6.2. ØDELEGGELSEN

Krigen i Bosnia-Herzegovina pågikk mellom april 1992 og desember 1995, og var den blodigste og mest komplekse av krigen som fulgte oppløsningen av det tidligere Jugoslavia. Mostar var den av landets byer som ble hardest rammet av krigen, idet så mye som 90% av byens sentrum var blitt bombet, og en tredjedel av bebyggelsen var totalt ødelagt.¹⁵ Mostar ble beleiret to

¹³ «Turkish insulation», Pašić, *op.cit.*, s. 53. Jfr. også Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 2.3.6, der det sondres mellom ulike nivåer av settelaget.

¹⁴ Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 3.11.10.

¹⁵ Emily Gunzburger Makaš, *Representing Competing Identities : Building and Rebuilding in Postwar Mostar, Bosnia-Herzegovina*, ph.d.-avhandling, Cornell University, College of Architecture, 2007, s. 178

ganger under krigen. Den jugoslaviske folkehæren JNA, støttet av serbiske paramilitære styrker, bombet byen 3. april 1992 og etablerte kontroll over den, men 8. april gikk *Hrvatsko Vijeće Odbrane* (HVO) – de bosniske kroatenes milits – til motangrep sammen med muslimske styrker. 12. juni ble JNA tvunget til retreat.

Mens JNA hadde kontroll over Mostar ble seks av byens syv broer systematisk ødelagt. Emily Gunzburger Makaš, hvis PhD-avhandling jeg skal komme tilbake til, mener dette beviser at JNA hadde besluttet å ikke ødelegge Stari Most. Hun mener også at hvis broen var blitt ødelagt da, ville ikke dens endelikt ha falt sammen med den etniske pluralitetens opphør i Bosnia, og betydningsdannelsen ville blitt en annen enn den som faktisk oppstod.¹⁶

Mostars andre beleiring inntraff i mai 1993, da HVO vendte seg mot sine muslimske allierte. Under offensiven ble det iverksatt såkalt etnisk rensning på østsiden av byen. Da HVO hadde oppnådd kontroll over vestsiden av byen, startet de å bombe østsiden med stor kraft. Kulturelt og religiøst viktige monumenter ble intensjonalt ødelagt, herunder mange moskéer og andre bygninger fra den ottomanske perioden.¹⁷

Mye tyder på at HVO hadde gått inn for å ødelegge broen allerede fra begynnelsen av angrepet på Mostar. I løpet av ti juldager ble broen direkte truffet syv ganger, dokumenterer Makaš.¹⁸ Denne sommeren var broen blitt forsøkt beskyttet med bildekk, sandsekker og et provisorisk blikktak, som skulle få prosjektiler til å detonere før de slo ned i selve broen. Slik skulle broen kunne motstå ild som ikke var direkte rettet (figur 5). Men i september satte HVO inn et målrettet nådestøt: Makaš hevder, med referense til en lokal avisartikkel, at den ble beskyttet med anti-tank granater 38 ganger i løpet av én dag, og 32 ganger den neste.¹⁹ Det syntes ubegripelig at broen kunne motstå denne intense beskytningen, og for vantro øyenvitner ble den under disse timene et symbol på seiglivet motstand: «[...] even during its last breath, it was more powerful than millions of cannons – it became a symbol of resistance [...]»²⁰

¹⁶ Emily Gunzburger Makaš, «Interpreting multivalent sites: new meanings for Mostar's old bridge», *Centropa* 5, nr. 1 (2005).

¹⁷ Om intensjonaliteten jfr. bl.a. Martin Coward, «Community as heterogeneous ensemble: Mostar and multiculturalism», *Alternatives* 27 (2002), ss. 29–66. Om omfanget av ødeleggelsene se særlig Andrés Riedlmayers rapport fremlagt for FNs krigstribunal for eks-Jugoslavia: *Destruction of Cultural Heritage in Bosnia-Herzegovina, 1992–1996: A Post-War Survey of Selected Municipalities*, 2002. <http://hague.bard.edu/reports/BosHeritageReport-AR.pdf>, lest 12. mars 2012

¹⁸ Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 211f.

¹⁹ *Ibid.*, s. 212f, jfr. også I. Traynor, «Shells Destroy Mostar Bridge», *The Guardian*, 10. nov. 1993

²⁰ Esad Humo, «Unikat u svakom pogledu / Unique in every way», i: Semsudin Serdarević (red.), *Stari Most u Mostaru / The Old Bridge in Mostar*, Mostar, Center for Peace and Multiethnic Cooperation, 2003, s. 17. <http://www.centarizamir.org.ba/eng/pro/doc.html>, lest 6. mars 2012

Om morgenen den 9. november lyktes det imidlertid å ødelegge broen.²¹ Bare anfangene stod tilbake, og jord og mørtel fra settelaget farvet Neretva rød lenge etter broens kollaps.²²

6.3. REKONSTRUKSJONENS HISTORIE

Historien som leder frem mot den nye broen begynner på Massachusetts Institute of Technology, der den bosniske arkitekten og ingeniøren dr. Amir Pašić var gjesteforsker da broen ble ødelagt. Der og da bestemte han seg for at Mostar skulle gjenreises, og at Stari Most måtte være utgangspunktet. Hans ambisjon var å rekonstruere broen i den gamles skikkelse, med bruk av 1500-tallets metoder og materialer. For å promotere ideen reiste han rundt i USA og Europa, holdt forelesninger og organiserte workshops.²³ Han delte ut invitasjoner til gjenåpningen 15. september 2004 – dengang 11 år frem i tid. Hans anslag var at krigen ville vare enda i minst halvannet år, og at rekonstruksjonsbestrebelsene, inklusive fundraising, ville ta minst seks år. Etter å ha lagt til tid for forsinkelser, falt han ned på 2004 – derav prosjektets navn: *Mostar 2004* (figur 6).

Pašić skriver selv at den internasjonale kampanjen for gjenoppbygging av Stari Most ble lansert av den tyrkiske vitenskapshistorikeren Ekmeleddin İhsanoğlu under World Economic Forum i Davos i februar 1996, men at konseptet ble utviklet gjennom Mostar 2004-prosjektet. Stari Most skulle gjenoppbygges med midler fra mange bidragsytere. Ideen ble operasjonell gjennom *Foundation for the Reconstruction of the Old Bridge and the Old City*, etablert 2. juli 1997, med den avgåtte presidenten for Bosnia-Herzegovina, Alija Izetbegović (1990–96), som leder.²⁴

²¹ Ødeleggelsen av Stari Most er en del av det internasjonale krigsforbrytertribunalets tiltale mot HVO-offiserene Jadranko Prlić, Bruno Stojić, Slobodan Praljak, Milivoj Petković, Valentin Ćorić og Berislav Pusić. Tiltalen hevder at «Herzeg-Bosna/ HVO forces» ødela broen. (The International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia: The Prosecutor of the Tribunal vs. Jadranko Prlić, Bruno Stojić, Slobodan Praljak, Milivoj Petković, Valentin Ćorić and Berislav Pusić, Case No. IT-04-74-T, 11. juni 2008, tiltalepunkt 116. www.haguejusticeportal.net/Docs/Court%20Documents/ICTY/Prlic_2nd_Amended_Indictment_EN.pdf, lest 08. mars 2012). De seks offiserene ble stevnet for ICTY våren 2004, bare noen måneder før åpningen av den rekonstruerte broen. (Makaš, «Interpreting multivalent sites», s. 67) I prosessen mot Slobodan Praljak i 2010 hevdet tiltalte, med henvisning til analyse av filmmateriale fra ødeleggelsen (en engelsk sammenfatning av rapporten finnes på http://slobodanpraljak.com/MATERIJALI/RUSENJE%20STAROG%20MOSTA%20U%20MOSTARU/Destruction%20of%20the%20Old_Bridge_in_Mostar.pdf, lest 08. mars 2012), at broen sannsynligvis ble ødelagt av en sprengladning, ikke av antitank-granater. Dommeren fant at aktoratet ikke hadde bevist skyldspørsmålet, og dom er ikke avsagt pr. desember 2011. En kjennelse fra ICTY datert 10. juni 2010 antyder at dom vil foreligge i februar 2012 («[...]trial judgement would likely not be rendered before February 2012») (<http://www.icty.org/x/cases/prlic/acdec/en/110610.pdf>, lest 8. mars 2012).

²² [LGA Nürnberg], «Summary from laboratory tests of reconstruction materials – extractions from the report on Stones», i: [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*. <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012, s. 401.

²³ Som plattform for virksomheten brukte han det Istanbul-baserte *Research Centre for Islamic History, Art and Culture*. En oversikt (med referater fra de enkelte workshops) finnes på nettstedet <http://tr.ircica.org/first-mostar-2004-pilot-workshop-1994/irc658.aspx>, lest 14. juni 2012.

²⁴ Pašić, *op.cit.*, s. 51

Etter at Verdensbanken og UNESCO hadde gitt prosjektet – nå under navnet *Bosnia and Herzegovina Pilot Cultural Heritage Project*²⁵ – sin tilslutning i april 1998, var det Mostar by som overtok gjennomføringsansvaret gjennom *Project Coordination Unit Reconstruction* (PRU). Prosjektet ble finansiert av et fellesskap som omfattet UNESCO, World Monuments Fund, Aga Khan Trust for Culture, lokalsamfunnet, nasjonale og regionale myndigheter. I tillegg til et lån fra Verdensbanken på 4 millioner US\$ var prosjektet finansiert ved donasjoner fra regjeringene i Italia, Nederland, Tyrkia og Kroatia, koordinert gjennom Verdensbanken. EU og den franske regjering bidro med rådgivende og tekniske bistandstjenester. Sluttfinsieringen av det ialt 15,5 millioner US\$ store prosjektet ble sikret med en bevilgning på 1 million US\$ fra CEB (Council of Europe Development Bank) 15. januar 2002.²⁶

23. juli 2004, åtte uker foran Pašićs opprinnelige fremdriftsplan, ble den nye broen åpnet, med verdenspressen og en lang rekke internasjonale notabiliteter tilstede. Også de to brotårnene, Tara og Halebija, var blitt rekonstruert, innredet med gallerier og utsiktsplattformer (figur 7).

Hva var det så for en bro man hadde fått? Lar den seg definere som autentisk, og i tilfelle: I hvilke henseender? Som vi har sett i kapitlet om autentisitet er ikke denne størrelsen entydig definert; WHC angir (i sine *Operational Guidelines*) et antall autentisitets-attributter, men ikke kriterier for hvordan f.eks. formal autentisitet fastslås. Om et objekt anses autentisk eller ikke, beror helt og holdent på en situert rimelighetsbetraktning, der komparisjon med andre objekter kan være et moment. I Stari Mosts tilfelle anførte ICOMOS at det med referense til «the test of authenticity» slik den var utlagt i tidligere versjoner av *Operational Guidelines*, måtte tas betydelige reservasjoner om autentisiteten: Stari Most var blitt gjenoppbygget som en kopi med anvendelse av for det meste nye materialer, dog med integrasjon av historisk materiale, vesentlig i gangbanen. Om området som helhet

²⁵ Prosjektet hadde ifølge Verdensbanken to komponenter: «The investment component consists of: a) the reconstruction of the Old Bridge above the Neretva River; b) the restoration of selected monuments in the historic district of Mostar; and c) the preservation of the Old Town's historic character through a series of neighborhood initiatives and the adoption of architectural guidelines supported by adequate incentives. The second project component provides for: a) the creation and operation of a Project Coordination Unit to implement the project; b) feasibility studies for reconstruction and renovation works; c) a supervision contract for construction management of the bridge; d) project monitoring and evaluation; e) urban planning and preservation studies for Mostar, including efforts to build capacity in the International Stari Mostar Foundation, to publicize the project, to gather public and donor contributions, and to carry on the work in Mostar after project completion.» ([Verdensbanken], http://www-wds.worldbank.org/external/default/WDSContentServer/WDSP/IB/1999/12/21/000094946_9908040530471/Rendered/PDF/multi_page.pdf, lest 14. juni 2012)

²⁶ Det er viktig å legge merke til at prosjektet ikke bare gjaldt broen, men også de oppsluttende tårnene *Tara* og *Halebija*, restaurering av utvalgte monumenter i gamlebyen og konservering av gamlebyens historiske karakter gjennom arkitektoniske retningslinjer og småskalig oppgradering av infrastruktur, åpne rom, landskapsbehandling og fasader. ([City of Mostar:] «The Old City of Mostar Management Plan, 2005», i: [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*, s. 262ff. <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012)

konstateres at andelen rekonstruerte bygninger er svært høy, og at det er brukt mye nye materialer.

Men, konstaterer ICOMOS, selv om enkelte bygninger er rekonstruert i modernisert og modifisert utgave, blir en autentisitetstest i lys av de nye *Operational Guidelines* langt på vei positiv: Ser man på rekonstruksjonen av Stari Most, er den basert på «in-depth and detailed, multi-faceted analyses, relying on high quality documentation, and almost every required condition has been fulfilled. The authenticity of form, use of authentic materials and techniques are fully recognisable.»²⁷

6.4. EN «AUTENTISK» REKONSTRUKSJON?

ICOMOS' premisser klargjøres ikke i større grad enn her er nevnt. I det følgende skal jeg forsøke å avdekke det reelle premissgrunnlaget, for slik nærmere å kretse inn hva som egentlig skal til for at en rekonstruksjon skal kunne passere «the test of authenticity». Jeg vil, som i tilfellet Frauenkirche, forsøke å identifisere den endrede begrunnelsesstrategi som åpner for at et monument anerkjennes som tilstrekkelig autentisk til å kunne forsvares som verdensarv, til tross for et åpenbart underskudd på opprinnelig materiale. Analysen gjøres med utgangspunkt i publiserte beskrivelser av rekonstruksjonen.²⁸

6.4.1. Formal autentisitet

Et vesentlig moment som vedrører rekonstruksjonens formale såvel som prosessuelle autentisitet betones av Manfredo Romeo, som påpeker at den gamle broen var et produkt av periodetypiske metoder og teknikker som man idag savner sikker kunnskap om. Om man hadde utgått fra et sett av antagelser om hvordan datidens håndverkere i sin tid bygget den gamle broen, ville resultatet etter all sannsynlighet blitt konstruksjonen av en *lignende*, men ulik bro, hva angår både overordnet geometri og målene på den enkelte sten. Stari Most var utkommet av en ikke i alle enkeltheter styrt eller styrbar produksjonsprosess, og anvendelsen av en tilsvarende metode –

²⁷ ICOMOS, [Advisory Body Evaluation] «Mostar (Bosnia and Herzegovina) No 946 rev», <http://whc.unesco.org/en/list/946/documents/>, lest 21. feb. 2012

²⁸ Det er et visst problem at det ikke foreligger en autoritativ, deskriptiv slutt rapport. Mine viktigste kilder til utførelsen har dels vært designrapporten *Stari Most. Rehabilitation Design of the Old Bridge of Mostar* (Romeo *et al.*, *op.cit.*) som uttømmende beskriver hvordan rekonstruksjonen planlegges utført; dels et dossier som rommer flere aktørers vurderinger (*Parts of Studies and Designs prepared for the facsimile reconstruction of the Old Bridge in Mostar during period 1999–2004*, <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012), dels Maja Popuvacs artikkel «Reconstruction of the Old Bridge of Mostar», *Acta Polytechnica* 46 (2006), nr. 2, ss. 50–59, og i noen grad Amir Pašićs bok *The Old Bridge in Mostar* (Pašić, *op.cit.*). Jeg har også konsultert en serie med *Newsletters* (1–14) utgitt av Project Coordination Unit (PCU) i perioden juli 2002 til august 2003. (Nr. 1–5 på nettdressen http://www.gen-eng.florence.it/starimost/00_main/main.htm, lest 15. okt. 2010; nr. 9–14 på [http://www.pcu.starimost.ba/biddings/Biltens/News-\[9-14\].htm](http://www.pcu.starimost.ba/biddings/Biltens/News-[9-14].htm), lest 25. juni 2010. Nr. 6–8 synes ikke å være tilgjengelige.)

i den grad metoden kunne gjenskapes – ville gitt et like lite forutsigbart resultat som den originale broen i sin tid var. Etter all sannsynlighet ville den avvekke fra Stari Most, og dermed fra det mandatet som forelå: Å lage en eksakt kopi av broen slik den fremstod forut for ødeleggelsen.²⁹ Derfor var man henvist til å følge en helt annen metode enn om man skulle forsøkt å simulere de hypotetiske arbeidsoperasjonene på den opprinnelige byggeplassen.³⁰

Med dette påpekes antagelig et iboende paradoks hva angår prosessuelt autentisk rekonstruksjon: Om man ønsker en rekonstruksjon som er mest mulig lik originalen, kan den vanskelig gjennomføres prosessuelt autentisk, fordi det å ettergå den opprinnelige tilvirkningsprosess med nødvendighet vil gi et resultat som ihvertfall på detaljnivå avviker fra det man søker å kopiere. En snekker på 1500-tallet kjente f.eks. neppe bruken av et vater, og legger man i arbeidet med en rekonstruksjon bort vateret til fordel for øyemål eller andre siktemetoder, vil resultatet kanhende gi samme *type* avvik som i originalen, men ikke *samme avvik*.

Prosjektets mål var å gjenskape broen slik den var i 1993, med de geometriske uregelmessigheter omstendighetene hadde påført den.³¹ Likefullt var det ønskelig å bestemme broens opprinnelige kurvatur. Et utgangspunkt viste seg å være sultanens dekret, der det heter at brospennet skal måle 46 *arshiner*. Arshiner (\approx alen) var den grunnleggende lengdemål-enhet i det ottomanske riket, men det forekom flere varianter. En spesialist på ottomanske broer, professor Milan Gojković, fremla i 1999 en hypotese der han bl.a. delte brospennets lengde (28,70 m) på de foreskrevne 46 arshiner. Dette ga som resultat at måleenheten måtte ha vært en *edezet arshin* – 62,3 cm.³²

Arkeologiske undersøkelser av broens fundamenter – som ikke ville vært tilgjengelige dersom broen ikke var blitt ødelagt – viste imidlertid at Hajrudin hadde bygget videre på landkarene fra den foregående trebroen, noe som også bekreftes av arkivmateriale. Og avstanden mellom landkarene var vesentlig større enn selve brospennet: den varierte mellom 34,75 og 34,88 meter. Når den midlere avstanden deles på 46, får vi nøyaktig en *mimar-*

²⁹ «The aim is to reconstruct the bridge with the same materials and technology as were used in building the original bridge in the sixteenth century.» ([City of Mostar:] «The Old City of Mostar Management Plan, 2005», i: [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*, s. 262 (§ 10.3.1). <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012) *Project Coordination Unit* (PCU) hadde som ambisjon å bygge «a structure identical to the one prior to destruction». (Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 4.2.5.)

³⁰ Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 3.3.3.

³¹ Å gjenskape broen med nøyaktig den geometri den hadde før ødeleggelsen kunne imidlertid innebære å gjenskape den gamle broens strukturelle svakheter. Fjerde sesjon av UNESCOs *International Committee of Experts* (ICE) vedtok derfor at minimaliserte avvik fra originalens geometri kunne aksepteres, hvis broens garanterte stabilitet gjorde det nødvendig. Studier viste imidlertid at det ikke forelå noen teknisk grunn til å fravike den opprinnelige broens geometri. (Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 4.2.)

³² Željko Peković, «Geometrija Staroga mosta u Mostaru i mjerni sustav u kojemu je graden / Stari Most (Old Bridge) in Mostar – its Geometry and Metric System», *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 14, nr. 1 (2006), ss. 35–41 [sammendrag på engelsk s. 41], jfr. også Pašić, *op.cit.*, s. 24f.

arshin, 75,77 cm. 1 arshin inndeles i 24 *parmak*, og dette viser seg å være enheten for alle broens mål: Buelivet er f.eks. $5\frac{1}{6}$ mimar-arshiner bredt; de fleste stenblokkene $1\frac{1}{12}$ arshin høye (26 *parmak*), det nedre gesimsbåndet er 7 *parmak* høyt og krager $4\frac{1}{2}$ *parmak* ut fra hvelvbuen. Den overliggende broveggen ligger 4 *parmak* lengre ut i planet enn buen. Mellom veggene er broen $5\frac{1}{2}$ arshiner bred, osv.³³

Dr.ing. Željko Peković, som var sjefskonservator for rekonstruksjonsentreprisen, finner det godt gjort at hvelvbuen var tegnet som et sirkelsegment, noe mindre enn en halvsirkel (diameteren på den sirkelen som hvelvbuen er en del av er 39 arshiner, mens avstanden mellom anfangene er 38 arshiner), og at det er flommer eller kanskje sviktende stillaser som har gitt de små, optisk tvetydige avvikene fra den ideelle form.³⁴

Men det var flere utfordringer: Hver enkelt sten skulle ha samme dimensjon og kurvatur som sin motsvarighet i den gamle broen. Ved hjelp av dels fotogrammetri, dels analyse av den gamle broens stenmateriale kunne man med stor grad av nøyaktighet beskrive de enkelte komponentenes form som punkter i et romlig koordinatsystem. Men stenhuggere er ikke vant til å arbeide med virtuelle rommodeller. Derfor måtte det utvikles en metode som gjorde disse målene praktisk omsettelige i sten. Dette ble løst ved å lage en skabelon av tre med samme form som den gamle broens bueliv. Ved å tilpasse hvelvstenene til skabelonens buerygg, ville deres underside tegne samme kurvatur som den gamle broens bueliv. På bueryggen ble hver sten markert (stenene lå i 111 rader på tvers av hvelvet; alle hadde samme høyde, men varierende bredder og dybder), slik at stenhuggerne hadde alle størrelser for hånden samtidig: buelivsflaten for den enkelte sten, samt dennes dybde, høyde og bredde. Treformen ble delt opp i mindre sektorer, slik at flere team kunne arbeide parallelt.

Metoden hadde åpenbare fordeler: En viktig del av presisjonsarbeidet ble overført til et medium som er langt enklere å arbeide med, og overlatt til en yrkesgruppe – snekkere – som er vant til å arbeide med presisjon i store formater. Man hadde også fordelene av at skabelonen kunne kontrollmåles, slik at en vesentlig del av kvalitetssikringen var gjennomført allerede før noen tok i et stenverktøy. Dessuten kunne alle sammenføyninger kontrolleres før stenene ble montert i broen.³⁵

³³ Peković, *op.cit.* En oversikt over broens vitale mål i mm fremgår av Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 2.3.8.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Det var ihvertfall denne fremgangsmåten som ble anvist av General Engineering. ([General Engineering:] «Selections from Structural and Architectural Design of the Old Bridge», i: [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*, s. 434f <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012) I et nyhetsbrev heter det:

«Procedure for chiseling of the big voussoir blocks is following: all 2–5 stone blocks (depending of how many of them should be in the one row according to the project) are placed one next to the other and then, using the old method of connected vessels (we are using transparent pipe), midpoints of the each stone is determined, points on the same level on upstream and downstream side of the block. After that, templates made on transparent paper are attached to the blocks. Blocks are chiseled, using those templates, to necessary

Også på andre nivåer ser vi at opprinnelige konstruksjonsmetoder – i den grad man hadde kjennskap til disse – ble tillempet for å oppnå et visuelt og teknisk overensstemmende bygget resultat. Teknikken med å holde stenene samlet ved hjelp av kramper og dyvler i smijern forutsetter at jernforbindelsene forsegles med flytende bly som helles gjennom formålshugde kanaler. For å få innsikt i de regler som var blitt anvendt da hullene skulle settes i den opprinnelige broen, ble alle plasseringer og dimensjoner i det overleverte originalmaterialet presist notert. Dermed kunne det utledes noen mål-intervaller som så er videreført i den nye konstruksjonen. Innenfor disse spektrene ble hull, dyvler og kramper satt der stenmaterialet gir sine anvisninger.³⁶

Mens man i den store målestokk – broen som hovedform og ned til den enkelte hvelvstens dimensjoner – avsto fra pretensjoner om prosessuell autentisitet til fordel for en størst mulig formal overensstemmelse, finner vi at forholdet nærmest er det motsatte på «mikro»-nivå: Avvik i størrelsesorden mindre enn én cm lot seg ikke dokumentere, men disse avvikene lå også innenfor de toleranser som var en del av den gamle broens estetikk. Man ville for enhver pris unngå et maskinmessig, «perfekt» resultat. Irregularitetene – som preger alle broens hugne overflater – kunne umulig gjenskapes nøyaktig, om de så hadde vært kjent i 1:1. Her valgte man å benytte samme verktøy og huggeteknikk, for slik altså å skape samme *type* avvik, men ikke *samme* avvik.

Det samme prinsipp som for jernsammenføyningene ble fulgt: Irregularitetene ble analysert, og på dette grunnlag ble det angitt dimensjonsintervaller for hver element-kategori. Slik ble det skapt et kvantifisert rom for de små irregulariteter som kjennetegnet den gamle broen.³⁷ For noen bygningsdelers vedkommende (bl.a. gesimsbånd og brystvern) var det bevart for små forekomster til at intervaller kunne defineres. Når bestemmelsen allikevel måtte gjøres, var det en rettesnor å tilstrebe den imperfeksjonens kvalitet man fant i den gamle broen.³⁸

To fotogrammetriske oppmålinger, fra hhv. 1955 og 1982, fotogrammetrisk gjennomgang av gamle fotografier samt direkte studier av broens reminiscenser ble sammenholdt. Slik kunne man hente ut det beste fra hver kilde og validere dem mot hverandre. Analysen siktet mot å definere alle broens mål med en presisjon på +/- 2 cm. 1955-målingen var bare tilgjengelig som kopier, delvis ødelagt og bøyd; dens styrke var manuelle målinger av

dimensions. In that way we can be sure that the geometry of the bridge will not deviate from foreseen plans.» (Project Coordination Unit, *Newsletter 12*, 30. mai 2003. <http://www.pcu.starimost.ba/biddings/Biltens/News-12.htm>, lest 25. juni 2010.) Om dette dreier seg om to ulike måter å beskrive samme prosess på, skal være usagt; det sentrale er at man finner en hensiktsmessig måte å produsere et visuelt overensstemmende resultat, og ikke anser seg forpliktet av opprinnelige metoder.

³⁶ Romeo *et al.*, *op.cit.*, § 3.3.5

³⁷ *Ibid.*, § 3.3.6

³⁸ *Ibid.*, § 3.3.7

hver enkelt stens visflater.³⁹ 1982-målingen var den viktigste komponenten i arbeidet, men var bare kjent som radex-kopier, tildels av lav kvalitet. Om de originale filmene fra undersøkelsen hadde eksistert, ville man ha kunnet bestemme alle broens synlige dimensjoner eksakt med x-, y- og z-koordinater.⁴⁰

Følgende områder forble usikre etter å ha sammenholdt kildetilfanget:

- Brodekket, med dets vell av detaljer, samt utspringene var ikke tilstrekkelig dokumentert i kildene. Planimetrien er derfor tentativt fastlagt, på grunnlag av ufullstendige og usikre data.
- Hverken tverr- eller lengdesnitt fantes. Ingen av de fremspringende elementer i elevasjonen og tykkelsen av broen var derfor målsatt og tilstrekkelig dokumentert; i rekonstruksjonen er målene basert på analyse av gjenværende brofragmenter.
- Det fantes hverken oppmålinger eller fyldestgjørende fotografisk dokumentasjon av de arkitektoniske detaljer, de fleste bilder var oversiktsbilder av lav kvalitet.
- Dokumentasjonen av den indre bueflatens sammenføyninger var ikke like god som for den ytre bueflatens.⁴¹

En ytterligere usikkerhet gjaldt broens indre struktur. I litteraturen ses fremført den påstand at det skal være ulik avstand mellom de tre spandrilleveggene som bærer brodekket; at det oppstrøms hulrommet er omkring 20 cm bredere enn det nedre, og at dette skal forøke broens evne til å motstå flomvannets trykk.⁴² Denne uregelmessigheten kunne ikke dokumenteres sikkert, og broanfangene ga bare delvis bekreftelse: På vestre bredd var det oppstrøms hulrommet 15 cm bredere enn det nedstrøms, mens hulrommene var tilnærmet like brede på østre bredd. General Engineering (GE) kom til at denne strukturelle særegenhet ikke nødvendigvis har siktet mot å gi broen evne til å motstå økt lateraltrykk, og at den ikke var strukturelt fordelaktig. Siden den også var svakt dokumentert, la GE til grunn at den ikke burde gjentas i den nye broen; mao. at hulrommene kunne gjøres nærmest helt like.

Det var også et annet problem knyttet til broens lengdesnitt: Under østerriksk-ungarsk herredømme (1878–1918) ble broplanet gjort slakere ved at inngangsnivåene på begge sider ble hevet med omkring 80 cm, samtidig som gatenivået inn mot broen ble hevet tilsvarende. Disse forhøyelsene ble fjernet etter 2. verdenskrig, slik at broen ble ført tilbake til opprinnelig

³⁹ *Ibid.*, § 5.4.1

⁴⁰ *Ibid.*, § 5.5

⁴¹ *Ibid.*, § 4.2.2

⁴² Jfr. bl.a. Čelić og Mujezinović, *op.cit.*

skikkelse. Men likefullt forteller skriftlige kilder fra denne operasjonen at broen hadde *tre* hulrom på vestsiden, og at det siste var horisontalt (uten at plasseringen var nærmere forklart). Hulrommet var ikke dokumentert, og restene av broen ga heller ingen holdepunkter. Man hadde derfor valgt mellom enten å lage tre hulrom, ut fra en antagelse om hvordan de hadde sett ut, eller å lage to, slik som på østsiden. GE poengterte at begge løsninger ville måtte bli arbitrære, men at den symmetriske løsningen har den fordel at den er enklere å gjennomføre.⁴³ Jeg har ikke funnet bekræftelse for at denne løsningen faktisk ble valgt, men det forefaller sannsynlig.

Ett er at arkitektene og ingeniørene som planla rekonstruksjonen var istand til å prosjektere en bro som i det alt vesentlige fulgte originalen formalt. Det sannsynliggjøres gjennom rapporten. Noe annet er så om det byggede resultat levde opp til de høye ambisjonene. Noe metodisk anlagt forsøk på å evaluere den ferdige broens etterrettelighet, på å vise i hvilken grad den oppfyller ambisjonene om en originaltro gjenskapning, har jeg ikke funnet. I den rike flora av utsagn som priser rekonstruksjonen for sin likhet med originalen, er det formodentlig ICOMOS som ytrer det mest autoritative: «The authenticity of form, use of authentic materials and techniques are fully recognizable.»⁴⁴ Med det gjennomføringsregimet som GE foreskriver, synes det lite sannsynlig at det byggede resultat kunne avvike vesentlig fra det prosjekterte: Et kontrollsystem skulle utelukke at avvik forplantet seg, og et apparat for praktisk gjennomføring skulle muliggjøre presisjonen man tilstrebet. Sammenstillinger av nye og gamle hugne flater viser en høy grad av sammenfall (figur 8). Rett nok kan det være at man for den indre struktur har falt ned på en løsning som avviker fra den (uverifiserbare) historiske løsning, men de utvendige flater har en karakter som samsvarer godt med den man finner på den opprinnelige broen.

Men når vi vet at fem århundrer har etterlatt omfattende erosjonsspor på deler av konstruksjonen, og mandatet var å gjenskape broen slik den stod før ødeleggelsen, er det nærliggende å spørre om man prøvde å hugge stenene slik man antok de så ut da broen var ny, eller simulere fem århundrers slitasje?⁴⁵ Svaret er ihvertfall ikke det siste: De bestående deler av brohodene er omhyggelig restaurert, med utbedring av alle kritiske erosjonsspor. Mandatet ble ikke oppfattet *så* bokstavelig at også strukturelle skader skulle gjenskapes – naturlig nok. Det synes som om utgangspunktet for rekonstruksjonen har vært overflatene på stenblokker som fremstod uskadd.

⁴³ Romeo *et al.*, *op.cit.*, § 4.7

⁴⁴ ICOMOS, *op.cit.*, s. 181

⁴⁵ Begge de mest brukte stentypene, *tenelija* og *breča*, er relativt utsatt for erosjon. I brohodeveggene, som var sterkt eksponert for flomvann og andre værpåvirkninger, var det lokalt erodert bort flere centimetre. (Om skadebildet in situ, se spesielt [LGA Nürnberg], *op.cit.*, s. 399f).

Formalt har man dermed fått en rekonstruksjon som representerer en tilbakeskrivning i tid, til tiden før skader oppstod.⁴⁶

6.4.2. Materiell autentisitet

Den opprinnelige broen bestod for det meste av stensorten *tenelija* fra et lokalt brudd, Mukoša. Bruddet var begynt å gå tomt, men rommet tilrekkelige kvanta til å kunne bygge en ny bro. Bruddet inneholdt flere strata preget av ulike oppkomstbetingelser. Sten tatt ut på 1500-tallet tilhører et annet stratum enn de som er tilgjengelige idag: Både på et makroskopisk og mikroskopisk nivå er det variasjoner i kornstørrelse, grad av komprimering så vel som porøsitet. Det var derfor ikke mulig å ta ut eksakt samme type sten, men de fysiske og mekaniske parametre ved det nye materialet er absolutt sammenliknbare med de gamle stenene fra broen.⁴⁷ De nye stenene oppnår ikke helt den lokalt høye styrken til de gamle stenene, noe som skyldes plasseringen i bruddet.⁴⁸ Rent visuelt vil stenene nærme seg hverandre; *tenelija* skifter farge fra gullig/elfenbensaktig til grå med tiden.⁴⁹

Den andre viktige stentypen i den opprinnelige broen var *breča*, en porøs sten med åpen, granulær struktur. *Breča* er mindre utsatt for frostskafer enn *tenelija*, men ingen av dem kan karakteriseres som spesielt frostresistente. Likevel forblir materialtapet ved avskallinger svært lite.⁵⁰ Om det er hogget *breča* til rekonstruksjonen har jeg ikke kunnet finne ut, men den er ikke nevnt blant materialene som ble brukt i rekonstruksjonen.⁵¹

Man fant også en tredje stensort i den opprinnelige broen; en hard, marmorliknende kalksten som lokalt kalles *krečnjak*, den av stensortene som best motstår aldring og erosjon. Den primære forekomsten er brolegningen. Eksisterende deler av denne – på restene av anfangene som ble stående – ble demontert sammen med resten av anfangene og bragt tilbake i samme konfigurasjon (figur 9). Brosten funnet på elvebunnen hadde ikke tatt skade av undervannsoppholdet, og kunne for en stor del gjenbrukes.⁵² Brodekket ble supplert med nyhugget sten som tydelig ble bearbeidet for å falle inn i flatekarakteren.⁵³ Plasseringen av de opprinnelige stenene som ble tatt opp

⁴⁶ Et viktig unntak var de bestående deler av broen; vederlagene på begge sider, der det synes som om bare strukturelt påkrevde utbedringer ble foretatt. De mange aldringsspor og krigsskader skulle beholdes så langt de ikke truet konstruksjonens sikkerhet. GE uttrykker at vederlagene slik kan opprettholde sin tøffhet og ufullkommenhet, med den skjønnhet og historiske verdi som denne representerer. (Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 3.18.1)

⁴⁷ [LGA Nürnberg], *op.cit.*, s. 51ff

⁴⁸ *Ibid.*, s. 57

⁴⁹ *Ibid.*, s. 41

⁵⁰ *Ibid.*, s. 53

⁵¹ Popovac, *op.cit.*, s. 53. I avsnittet «Materials used in reconstructing the arch» nevnes spesifikt *tenelija* og *krečnjak*, men ikke *breča*.

⁵² [LGA Nürnberg], *op.cit.*, s. 53

⁵³ Det sies klart i GES beskrivelse at man vil søke å gjenskape samme overflatefinish som på den gamle broens enkelte deler, på tidspunktet for ødeleggelsen, og at det således ikke vil være aktuelt å la brosteinen fremstå slik den antagelig gjorde da den ble lagt, men med meiselsporene den mange år senere fikk for å bli mindre glatt. (Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 3.14)

fra elvebunnen må ha vært vilkårlig, siden man neppe hadde holdepunkter for å identifisere dem. Igjen ser man altså at prinsippene forsakes når dimensjonene avtar: Mens det for GE var utelukket å plassere ikke-identifiserbare hvelv-blokker arbitrært,⁵⁴ må man ha funnet dette prinsippet mere dispensibelt når det er snakk om brolegningens mindre dimensjoner.

Det stenmaterialet som kunne hentes opp etter omkring fem år i elvevannet utgjorde i volum ca. 36% av de lastbærende deler av buen og 16% av broelementene. Tilstanden var variabel, med mange avfasinger og brudd som skyldes enten beskytning eller fallskader. Også kramper og dyvler ble tatt opp, forbløffende lite korrodert i betraktning av den høye alder og det lange oppholdet i vannet.⁵⁵ Men med unntak av et antall brosten, ble sten fra den gamle broen i liten grad gjenbrukt.⁵⁶ GE trakk en parallell til en antikk vase som er blitt knust: Hvis skårene utgjør nesten hele vasen, bør de limes sammen og lakuner utbedres med et avvikende materiale for å angi at noe er gått tapt og ikke er originalt. Men hvis bare få skår kan gjenbrukes, bør man avstå fra å integrere dem i en ny vase: skårene ville være bedre ivaretatt om de ble samlet på en pidestall på vasens opprinnelige sted.⁵⁷ Like åpenbart er det for GE at en kopi er verdiløs hvis den ikke utstilles side om side med de originale skårene, med dokumentasjon av den gamle vasen og en erklæring om at den nye er blitt til gjennom en vitenskapelig prosess. Anastylosis-teknikkens relevans forankres altså i kvantitet: Bare der et stort flertall av de gamle fragmentene eksisterer og kan gjenbrukes, vil GE kunne forsvare teknikken. Når noen få gamle sten likevel er blitt inkorporert i det nye brohvelvet, kan det synes som om GE er blitt overprøvet.

Et ytterligere moment for å velge bort anastylosis-teknikken synes å ha vært de beskjedne muligheter for sikker posisjonering av det overlevde stenmaterialet: Selv når stenblokkene som ennå var i posisjon ble tallet med, kunne bare 22% av det totale antall (hvelv?)sten som kunne identifiseres med

⁵⁴ *Ibid.*, § 4.3.3. I et intervju med prosjektlederen, Tihomir Rozic, understreker han at de fem gjenbrukte hvelvstenene er blitt tildelt sin opprinnelige plass i hvelvbuen. («Nøyaktig kopi av originalen», *Aftenposten* morgen, 23. juli 2004)

⁵⁵ *Ibid.*, § 3.4.1. Et annet sted presiseres tallforholdene: Av totalt 456 hvelvsten er det gjenfunnet 162. Av de andre broelementene finnes det 24 karniss-stener, 44 kvadre fra spandrellene, og 19 brystvern-elementer. (*Ibid.*, § 4.3.1)

⁵⁶ Tihomir Rozic hevder at bare fem hvelvsten kunne gjenbrukes, men dette må gjelde selve hvelvbuen. («Nøyaktig kopi av originalen», *Aftenposten* morgen, 23. juli 2004) I det materialet jeg har hatt tilgang til, er dette den eneste eksplisitte referanse til gjenbruksprosent jeg har kommet over. Jeg har forsøkt å oppnå kontakt med Rozic pr. mail og telefon, men dessverre uten hell. Initiativtageren, Amir Pašić, hevder at gjenbruksprosenten i selve hvelvbuen er på 15–20%, i hvelvbuen medregnet oppsluttende strukturer mer enn 50%, og i hele komplekset, medregnet tårnene, på mer enn 75%. (Epost til forf. av 05. nov. 2010.) At tallene er relativt høye må forklares dels med at brohodene, og også et lite stykke av hvelvbuen, i stor grad var bevart, og kunne inngå i den nye konstruksjonen. Det tredje tallet må skyldes at tårnene – som var bevart i langt større grad enn broen – som volum betraktet utgjør en betydelig del av det totale komplekset.

⁵⁷ Romeo *et al.*, *op.cit.*, § 4.3.3. Stari Most bestod av omkring 1006 sten (ikke inkludert brolegning og fyll), samt en gruppe på 82 svært små stener. Av dette var 22% bevart, varierende mellom 10 og 28% avhengig av gruppe (bl.a. 10% av 240 karnissprofil-stener, 13% av 338 spandril-stener, 28% av 456 hvelvstener). Innenfor noen grupper var det umulig å fastlegge entydige plasseringer. (Romeo *et al.*, *op.cit.*, §§ 4.3.1, 4.3.6, 4.3.7)

sikkerhet, benyttes.⁵⁸ Og, anfører GE, hvis de gamle stenene ikke kommer på plass i sine opprinnelige posisjoner, forlates anastylosis-prinsippet. GE anser at det ville være et kapitalt konseptuelt mistak å anbringe opprinnelige sten tilfeldig: Det ville irreversibelt devaluere både verdien av de gamle stenene og verdien av den nye broen – ja, tilfeldig anbringelse av gamle stener ville fremstå som et spareprogram, og det ville gjøre at den siste rest av historisk verdi definitivt ville gå tapt.⁵⁹ En sammenlikning med Frauenkirche er her interessant, fordi den avdekker helt andre vurderinger (jfr. kap. 5).

Men det argumenteres også mot gjenbruk langs andre linjer: Selv om inngående laborietester ikke var illevarslende, fryktet GE at bitene kunne ha skjulte skader som gjorde dem uegnet for gjenbruk.⁶⁰ Men det argumenteres også for at levningene er det nærmeste man kommer den gamle broen, og at disse har krav på å få bestå som dokumentasjon.⁶¹ Argumentet ville, om det var blitt tilskrevet gyldighet, hatt en underminerende effekt på fenomenet anastylosis, som jo foreskriver fragmentets innlemmelse i en ny helhet. Kontrært til GES forslag foreslår UNESCOs *International Committee of Experts* (ICE), som gjennom åtte sesjoner fulgte hele prosjektet⁶², i oktober 2000 at de store stenblokkene som fortsatt ligger på elvebunnen forblir der de er, som et vitnesbyrd og monument over ødeleggelsen. Samtidig foreslås det at et lite, signifikant utvalg av blokker av arkeologisk interesse stilles ut på et museum.⁶³ Vi har altså en situasjon der én aktør (GE) motsetter seg gjenbruk med henvisning til at dette vil ødelegge originalmateriale (selv om materialet neppe ville utsettes for sterkere nedbrytende krefter enn i tilstanden før ødeleggelsen), mens en annen (ICE) tar til orde for å akseptere at originalmateriale eksponeres for en sterkt nedbrytende situasjon.

I valget av konstruksjonsmaterialer er det et avvik mellom uttrykt ambisjon og faktisk resultat. Som hovedregel ble det anført at materialene ville være som i originalen med mindre strukturelle og sikkerhetsmessige forhold nødvendiggjorde bruk av materialer med høyere ytelse.⁶⁴ Derfor ble rustfritt stål avvist for sammenføyningene, der det originalt var brukt

⁵⁸ [s.n.], «General Engineering introduces the architectural design», intervju med ark. Manfredo Romeo 7. feb. 2003. http://www.gen-eng.florence.it/starimost/00_main/interview/interview.htm, lest 20. mars 2012

⁵⁹ Romeo *et.al.*, *op.cit.*, §§ 4.3.2, 4.3.3

⁶⁰ I rapporten heter det at beskytningen, sammenbruddet og det påfølgende oppholdet i elvevannet kan ha forringet blokkenes egenskaper, fremforalt deres evne til å tåle kompresjonsbelastninger. Laborietester indikerte riktignok at dette ikke har vært et problem, men mikrofrakturer, som er blitt påvist ved laborietester, kan likevel utvikle seg til et problem over tid. Dessuten er endel stener blitt avfaset av elvevannet. (*Ibid.*, § 4.3.1)

⁶¹ *Ibid.*, § 4.1.1.

⁶² Rapporter fra samtlige ICE-sesjoner er gjengitt i [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], Nomination Dossier «The Old City of Mostar», ss. 509–527.

<http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012

⁶³ *Ibid.*, s. 517.

⁶⁴ Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 3.3.9

smijern.⁶⁵ Men etter å ha konstatert at smijern var blitt brukt med hell i rekonstruksjonen av en annen bro, avtok skepsisen: I vedkommende prosjekt, der dyvler var blitt brukt på samme måte som i Stari Most, hadde man erkjent at jern smidd i esse allerede *er* godt beskyttet mot rust, og hvis dyvlene innstøpes i bly oppnås en kraftig inhibitor-effekt (figur 10).⁶⁶ Det opplyses ikke om 1500-tallets legeringer ble gjenskapt, men prosjektleder Tihomir Rozic hevder at jernforbindelsene er smidd av en lokal smed, med samme type smie og verktøy som Hajrudin rådde over.⁶⁷

Det var lenge usikkert om *mørtelen* som skulle brukes til å føye elementene sammen kunne baseres på historiske forbilder. Delvis var dette fordi overvekten av gjenværende fugemørtel på blokkene fra elven var en moderne injiseringsmørtel; man trodde derfor det ville vise seg umulig å påvise tilstrekkelige prøver av verifisert historisk mørtel.⁶⁸ Men det var delvis også fordi man trakk i tvil om historiske mørtler kunne innfri strukturelle og sikkerhetsmessige fordringer.⁶⁹ ICE la ikke uten videre til grunn at historisk mørtel – det vil i praksis si en kalkmørtel – skulle brukes; isåfall måtte stillaset forbli i posisjon inntil mørtelen var tilstrekkelig karbonatisert.⁷⁰

Det endte imidlertid med at historiske mørtler kom til anvendelse. Det ble brukt to ulike kalkmørtler, begge med tilslag av knust tegl, dels for å gjøre den hydraulisk og dels for å oppnå riktig farve. Den ene mørtelen, med svært finkornig tilslag, ble brukt til de smale mørtelfugene mellom hvelvblokkene, mens den andre, med større tilslag, ble brukt til grovere sammenføyninger.⁷¹

I den nye broen er det altså gjenbrukt kun få opprinnelige hvelvsten, men et større antall sten i brodekket. Resten av broen er utført med samme *type* materialer som i det historiske forlegg, ned til de skjulte, innstøpte jerndyvlene som forbinder hvelvstenene. Med referense til autentisitetenskapitlet kan vi derfor hevde at den materielle autentisiteten er ivaretatt i en viss forstand (figur 11).

6.4.3. Prosessuell autentisitet

Vi har tidligere omtalt et forhold som avgjørende virket inn på hvordan rekonstruksjonen ble gjennomført, nemlig ambisjonen om å gjenskape broen slik den var. En slik ambisjon nødvendigvis gjør en byggeprosess som i mangt vil måtte avvike fra en hvis hensikt er å gjenskape det opprinnelige

⁶⁵ Det ble lenge vurdert som mest sannsynlig at ikke synlige metallforbindelser ville bli av rustfritt stål, mens gjerdet ville bli i smijern. GE og LGA tok til orde for en helt historisk tilnærming, men ICE fant at det ikke burde tas noen sjanser. (*Ibid.*, § 3.10)

⁶⁶ *Ibid.*, § 4.6

⁶⁷ «Nøyaktig kopi av originalen», *Aftenposten*, 23. juli 2004

⁶⁸ [LGA Nürnberg], *op.cit.*, s. 45

⁶⁹ Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 3.10

⁷⁰ «In the case of use of traditional lime mortar, centering should be in place for a period sufficient to reach partial carbonation and solidity.» ([ICE], «7th Session», s. 524)

⁷¹ Project Coordination Unit: *Newsletter 11*, 30. mai 2003.

<http://www.pcu.starimost.ba/biddings/Biltens/News-11.htm>, lest 25. juni 2010

monumentets tilblivelsesmetodikk. Rekonstruksjonen av Stari Most er som sådan et høyteknologisk produkt, eller ihvertfall: En vesentlig forutsetning for at rekonstruksjonen kunne gjennomføres som en mer eller mindre eksakt formal gjenskapning, er en teknologi som var 1500-tallet totalt fremmed.

Fotogrammetrien og simuleringene den muliggjorde var nødvendige for å kunne gjenskape broen på formalt troverdig vis. Men det er ved håndverkernes mellomkomst at broen er omsatt fra datasimulering til bygget resultat. GE fremholder da også at kvaliteten på det ferdige produkt helt og holdent vil bero på arbeidslederen og arbeidernes hender: Ett og samme sett av tekniske spesifikasjoner kan lede til et reddeomt resultat, og til et fantastisk resultat. Det understrekes at arbeidet må foregå i en annen *atmosfære* enn ved ordinære konstruksjonsarbeider: Budsjettering, seriell organisering, forenklinger og deadlines er uaktuelle premisser for en byggeoppgave som sikter mot å forstå verdiene som rådet da den gamle broen ble oppført. Arbeidet må bero på ydmyk innlevelse i opphavstidens teknikk. Om ikke alle involverte deler en slik holdning, vil arbeidet miste sin reelle betydning, heter det.⁷²

Tilspisset kan vi si at det kanskje bare er tilvirkningens avsluttende faser som reelt etterligner det som foregikk på byggeplassen og i verkstedene på 1500-tallet: idet stenen ble bearbeidet fra grovtillhugget («rough stone cut»)⁷³ til endelig form med tradisjonelt håndverktøy; idet jernet ble smidd og blyet helt i borehullene. I de forutgående stadier er prosessen definert av moderne teknologi. Prosjektlederen Tihomir Rozics påstand om at «Det eneste vi har brukt moderne teknologi til, er å flytte steinene, ellers er alt gjort med samme redskaper og samme teknikk som ble brukt i 1566,» er nok dekkende for de *avsluttende* stadier av den praktiske prosess, men hevdelsen tilslører den forutgående teoretiske prosess og de initielle stadiene av den praktiske.⁷⁴

ICOMOS' evaluering går ikke langt i å redegjøre for hvordan rådet egentlig har vurdert den prosessuelle autentisiteten – eller for den del: autentisiteten i det hele tatt. Rådet konstaterer simpelthen eksistensen av en «overall authenticity».⁷⁵ Det som allikevel gir grunn til å anta at både form, stoff og prosess er tillagt vekt i vurderingen, er setningen: «The authenticity of form, and use of authentic materials *and techniques* [min uth.] are fully recognizable.»⁷⁶ *Techniques* må referere til bruken av historiske

⁷² Romeo *et.al.*, *op.cit.*, § 3.3.10

⁷³ Det beskrives at hver hvelvsten etter brytningen skjæres ned til en størrelse kalt «rough stone cut»: en parallelepipedisk blokk som er stor nok til å romme den endelige formen med en margin på 3 cm til alle kanter. Dermed er det marginer nok til at man ikke behøver å ta hensyn til avvik og imperfeksjoner i denne fasen, og det kan benyttes mekaniske redskaper for tilskjæringen. ([General Engineering], *op.cit.*, s. 431ff)

⁷⁴ «Nøyaktig kopi av originalen», *Aftenposten* morgen, 23. juli 2004. Han opplyser videre at jerndyvlene som forbinder hvelvstenene er tilvirket av en lokal smed, med samme type smie og verktøy som ble brukt på 1500-tallet.

⁷⁵ ICOMOS, *op.cit.*, s. 181

⁷⁶ *Ibid.*

håndverksmetoder, og dermed til den prosessuelle autentisiteten. Vi tør derfor legge til grunn at prosessen er blitt vurdert som adekvat.

6.4.4. Bruksmessig autentisitet

Operational Guidelines sonderer som vi har sett mellom *function* og *use*: Med førstnevnte forstås det formål en bygning ved oppførelsen var ment å tjene, mens *use* betegner den faktiske, ettertidige bruk. At en bygning hele tiden har vært brukt i pakt med sin funksjon, styrker autentisitetsvurderingen. Hvordan dette slår ut for en rekonstruksjon er vanskelig å si – og ICOMOS anfører ikke noe eksplisitt om hvordan dette har vært vurdert i tilfellet Stari Most. Under omtalen av Frauenkirche bruker jeg den nye operaen i Oslo som eksempel på at et arkitekturverks faktiske funksjon ikke nødvendigvis er sammenfallende med den primære funksjon: Det vil kunne hevdes at operaens primære funksjon var å tjene som byutviklingsredskap, men jeg har hevdet at det likevel ikke rokker ved at den ble funksjonsbygd som opera. Det samme må gjelde for den rekonstruerte Stari Most: Som originalen forblir den en funksjonsbygd fotgjengerbro, og kan vanskelig brukes til noe annet enn det. At den også er en betydelig turistattraksjon, og et viktig middel til å reetablere Mostar og regionen som reisemål, forblir i denne sammenheng en biomstendighet.

6.4.5. Stedsmessig autentisitet

Under 2.2.5 har jeg hevdet at valget av originalens sted (*location*) alltid vil være gitt ut fra omstendigheter som rådet på oppførelsestidspunktet, og at det er vanskelig å se for seg at en rekonstruksjon – så lenge den viderefører originalens romlige koordinater – ikke vil passere denne delen av autentisitetsvurderingen. Dette vil også gjelde den rekonstruerte Stari Most. *Location* utgjør imidlertid begrepspar med *setting*, som vi har sett definert som originalens nære omgivelser. Består disse av perioderiktig historisk bebyggelse, må den stedsmessige autentisiteten antas å være styrket, og vice versa. I Mostars tilfelle var *settingen* problematisk, og da *Old bridge area of the old city of Mostar* tilslutt ble innskrevet på verdensarvlisten i 2005, var det ikke uten forutgående kontroverser.

Kandidaturet var blitt fremmet for WHC både i 1999, 2000 og 2003, men behandlingen var hver gang blitt utsatt grunnet manglende klarhet om grenseoppgang, forvaltning og kriterieanvendelse. I 2003 sådde ICOMOS tvil om kvaliteten av rekonstruksjonsarbeidet i Mostar, og minnet også om at WHC i 1980 klart hadde uttalt at innskrivingen av Warszawa ikke måtte skape

presedens.⁷⁷ WHC utsatte avgjørelsen i påvente av rekonstruksjonsarbeidets ferdigstillelse.

Da arbeidet var avsluttet og den reviderte nominasjonen forelå i 2005, var det nominerte området vesentlig innsnevret. Debatten som fulgte fokuserte på to nært forbundne spørsmål: autentisitet og kriterieanvendelse. ICOMOS hadde forsøkt å balansere komiteens rekonstruksjons-prinsipper mot de dengang nylig reviderte *Operational Guidelines*: På den ene siden hadde organisasjonen

[...] considerable reservations about the authenticity of Mostar. Much of the urban fabric was destroyed in 1992–1995, and has been the subject of major reconstruction activity or is still under reconstruction [...] The proportion of reconstructed buildings is very high, and much new material has also been used.⁷⁸

Samtidig hadde ICOMOS erkjent at forestillingene om autentisitet har endret seg, og var derfor kommet til at resultatet av en autentisitets-test var plausibelt:

Looking as an example at the reconstruction of the Old Bridge, this is based on in-depth and detailed, multi-faceted analyses, relying on high quality documentation, and almost every required condition has been fulfilled. *The authenticity of form, use of authentic materials and techniques are fully recognizable.* [min uth.] The result is not a kind of invented or manipulated presentation of an architectural feature which never before existed in that form, rather the reconstructed bridge has a kind of truthfulness, even though in strictly material terms a considerable portion is not of identical or original pieces.⁷⁹

Det er påfallende at ICOMOS henleder oppmerksomheten på broen, og dermed samtidig *avleder* oppmerksomheten fra oppsluttende bebyggelse – som i kraft av langt lavere kvalitet altså tidligere hadde voldt ICOMOS kvaler. Nå virker det imidlertid som om rådet ønsket å tone ned dette problematiske aspektet.

Da Mostars kandidatur ble drøftet under WHC-sesjonen i Durban samme år, møtte imidlertid ICOMOS' evaluering sterk motstand. Delegaten fra øystaten St. Lucia betvilte lokalitetens autentisitet – ikke fordi hun underkjente kvaliteten av bro-rekonstruksjonen, men fordi hun anså den oppsluttende bebyggelsen (med andre ord: *the setting*) som dårlig rekonstruert: ikke basert på dokumentasjon og med uegnede materialer.⁸⁰

⁷⁷ «There can be no question of inscribing in the future other cultural properties that have been reconstructed.» (Siteret etter Christina Cameron, «From Warsaw to Mostar: The World Heritage Committee and Authenticity», *APT Bulletin: Journal of Preservation Technology* 39, nr. 2–3 (2008), s. 21)

⁷⁸ ICOMOS, *op.cit.*, s. 4

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Summary Record of the twenty-ninth session of the World Heritage Committee in Durban, 10–17 July 2005* (Paris, 25. april 2006): WHC-05/29.com/inf.22, s. 185. (<http://whc.unesco.org/archive/2005/whc05-29com-inf22.pdf>, lest 03.05.2012). Cameron påpeker at en uavhengig ekstern evaluering bestyrker delegatens poeng.

Delegaten hevdet videre at ICOMOS rettferdiggjorde både autentisitet og *outstanding value* ved utelukkende å fokusere på broen og det internasjonale samfunns innsats, og minnet forsamlingen om at det ikke bare var broen, og slett ikke det internasjonale samfunn, som skulle innskriveres, men gamlebyen i Mostar! Delegaten insisterte derfor på at hun bare kunne stille seg bak en innskrivning basert alene på kriterie (vi), ikke på grunnlag av det av ICOMOS foreslåtte kriterie (iv).⁸¹

Dette synet vant åpenbart frem, for det endte med at komiteen så bort fra ICOMOS' tilrådning om innskrivning på grunnlag av kriterie (iv) og (vi) i samvirke, og istedet la kriterie (vi) alene til grunn. Dette underbygger at komiteen har vurdert autentisiteten av de nære omgivelser (*the setting*) som svært vesentlig.

6.4.6. Åndelig autentisitet

ICOMOS' evaluering, som sitert ovenfor, fremsatte konklusivt ideen om en overgrepene («overall») autentisitet med sterke uåndgripelige eller immaterielle dimensjoner:

Furthermore, evaluating this reconstruction on a larger scale, namely as a key element of urban and natural landscape there is no doubt of a special kind of 'overall' authenticity. It is also crucial to add, that the facsimile reconstruction has been not hidden at all. There are large expositions of remaining original material in a museum which have become an inseparable part of the reconstruction. It must be stressed that this *reconstruction* of fabric should be seen as being in the background compared with *restoration* of the intangible dimensions of this property, which are certainly the main issue concerning the Outstanding Universal Value of this site.⁸²

Innskrivningen skjedde altså på basis av kriterie (vi) alene.⁸³ Begrunnelsen var følgende:

With the "renaissance" of the Old Bridge and its surroundings, the symbolic power and meaning of the City of Mostar – as an exceptional and universal symbol of coexistence of communities from diverse cultural, ethnic and religious backgrounds – has been reinforced and strengthened, underlining the

ved å se broens høye kvalitet i kontrast til den mindre heldige, ad hoc-pregede utviklingen av det omgivende området som «does not complement the completed bridge». (Cameron, *op.cit.*, s. 23)

⁸¹ Kriterie (iv) forutsetter at stedet representerer «an outstanding example of a type of building, architectural or technological ensemble or landscape which illustrates (a) significant stage(s) in human history», mens kriterie (vi) i 2005 forutsatte at stedet er «directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance.» (*Operational Guidelines*, 2005, § 77)

⁸² ICOMOS, *op.cit.*, s. 181

⁸³ Bruken av kriterie (vi) forutsetter at lokaliteten er «directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance.» (*Operational Guidelines*, 2005, § 77)

unlimited efforts of human solidarity for peace and powerful co-operation in the face of overwhelming catastrophes.⁸⁴

At en innskrivning baseres på kriterie (vi) alene, skjer ytterst sjeldent. Den britiske delegaten påpekte da også at konsentrasjonsleiren Auschwitz, slaveøya Goree og fredsmonumentet i Hiroshima alle var symboler på menneskelig lidelse, og at det å innskrive Mostar under samme kriterie innebar et meget sterkt budskap.⁸⁵

Begrunnelsen representerer to grep som må tydeliggjøres. For det første synes det klart at innskrivingen innebærer at stedets åndelige autentisitet oppskattes og vinner frem. Men det innebærer også at «Mostars symbolske kraft og betydning» også tilskrives en vesentlig *verdi*. Dette er ikke uproblematisk.

Den åndelige autentisiteten har som vi har sett, to dimensjoner: *spirit and feeling*. I kapittel 2 har jeg argumentert for et betydningssammenfall mellom *spirit* og *genius loci*, og påpekt at begrepet har et stort konnotasjons-spenn: Et kulturminne kan tilskrives «åndelig autentisitet» fordi det knytter seg mytiske forestillinger til det, slik det f.eks. gjelder for visse samiske og indianske lokaliteter, men også fordi det av moderne mennesker oppleves som særlig stemningsfullt. I dette henseende er det grunn til å anta at Stari Most-området innfrir; den rekonstruerte broen med omgivelser vil av mange oppleves å gripe stedets ånd såvel som å innfri en forventning om stemningsfylde. Det kan også hevdes at publikum, ihvertfall det publikum som overvar byggeprosessen, har fått et nært forhold til den ånd som rekonstruksjonen sprang ut av. Det opprinnelige monumentets motsvarighet kunne ingen lenger kjenne, men den ånd av fellesskap og overvinnelse som rådet under rekonstruksjonens tilblivelse forblir formodentlig et kjært minne for den generasjon av mostovianere som hadde en positiv relasjon til broen.

Jeg har videre anført at den andre halvdel av begrepsparet, det høyst åpne *feeling*, åpner for å inkludere hele det ikke-kvantifiserbare felt i autentisitetsvurderingen: Hvis objektet inngir den «riktige følelsen», kan det alene være grunnlag for å la det passere «the test of authenticity». Jeg har påpekt et sannsynlig betydningssammenfall mellom *feeling* og det Michael Petzet kaller «feeling value», og at man dermed trekker en *verdi* inn i autentisitetsvurderingen: Jeg har funnet det problematisk at noe som angivelig ikke er en verdi i seg selv – autentisitet – har en verdi som et av sine attributter, fordi autentisiteten isåfall både blir en del av det som skal kvalifiseres og en del av kvalifikasjonen.

⁸⁴ ICOMOS, *op.cit.*, s. 183

⁸⁵ *Summary Record of the twenty-ninth session of the World Heritage Committee in Durban, 10.–17. juli 2005* (Paris, 25. april 2006): whc-05/29.com/inf.22, s. 184. (<http://whc.unesco.org/archive/2005/whc05-29com-inf22.pdf>, lest 03. mai 2012)

Nettopp dette er det som skjer i tilfellet Mostar: Lokalitetens materielle, formale og prosessuelle autentisitet sett under ett ble av WHC-delegatene åpenbart vurdert som for lav til å kunne kvalifisere (dette anføres ihvertfall eksplisitt av delegatene fra Storbritannia og St Lucia; ICOMOS' forsøk på å postulere broen som representativ ble, som vi har sett, underkjent av WHC). Det kan hevdes at det er i kraft av den *feeling* lokaliteten inngir, at den kvalifiserer seg til den påfølgende verdivurdering. Samtidig er det områdets symbolske *verdi* som utgjør hovedkomponenten i valueringen: «[...] the main value attributed to the site was more symbolic, it was the emblem of reconstruction and peace.» Slik samrøres verdi og autentisitet; kvalitet og kvalifikasjonsgrunnlag.

6.5. «KRAVSPESIFIKASJON» TIL EN REKONSTRUKSJON?

Christina Cameron har hevdet at WHC med denne avgjørelsen tok et langt skritt i retning av å frikoble autentisitetsbegrepet fra opprinnelig stoff, og legge større vekt på assosiative og ikke-materielle verdier. Hvis vi legger til grunn at WHC med sine avgjørelser ønsker å skape en konsistent praksis, gir innskrivningen av Mostar grunnlag for å peile noen grunnleggende betingelser for at en rekonstruksjon skal kunne passere som innskrivningsverdig. Om vi tar utgangspunkt i ICOMOS' tilråkning – jfr. 6.4.5 og 6.4.6 – kan vi utlese følgende «kravspesifikasjon» til en kulturminnefaglig legitim rekonstruksjon:

- Dokumentasjonen må være av høy kvalitet
- Analysene, som baseres på dokumentasjonen, må være inntrengende, detaljerte og mangesidige
- Formen må videreføres
- Rekonstruksjonen må videreføre originalens materialbruk
- Rekonstruksjonen må være tilvirket med de samme teknikker som originalen
- Rekonstruksjonen må ha en type sannferdighet («kind of truthfulness») over seg
- Den «overgripende» eller «helhetlige» autentisiteten («overall authenticity») må være ivaretatt
- Bevart originalmateriale som ikke inngår i rekonstruksjonen må brukes på en slik måte at rekonstruksjonens status av rekonstruksjon tydeliggjøres.

At ICOMOS lanserer uklare og vage begreper som «kind of truthfulness» og «overall authenticity» kan vanskelig kalles hensiktsmessig hvis man vil legge klare rammer for ettertidig praksis. Problematisk er i enda høyere grad

setningen der det altså sies at gjenopprettelsen av stedets «intangible dimensions» er rekonstruksjonens primære siktemål. Hva uttrykket viser til er uklart, dels fordi «intangible» kan bety både «uhåndgripelig» og «undefinerbar», dels fordi «dimensions»-uttrykket er upresist om det er «values» man faktisk mener (hvilket er rimelig, all den tid verdensarv-status tildeles på bakgrunn av identifiserte verdier og det tydelig er tildelingsgrunnlaget som diskuteres). Utsagnet synes å vise til verdier som i mindre grad beror på eksistensen av opprinnelig stoff. At verdiene forutsetter den opprinnelige *form* synes derimot mere åpenbart.

«The intangible dimensions» må ha vært fraværende siden de måtte gjenopprettes, og gjenopprettelsen må ha lyktes siden de nå åpenbart er tilstede i en slik grad at stedet påkaller verdensarvstatus. Det som har skjedd med stedet som materielt faktum (vi må gå ut fra at ICOMOS-evalueringen forholder seg til det materielle) fra krigens slutt til 2005 er at broen og tårnene er rekonstruert – formen er gjenopprettet – og vi må derfor kunne anta at det er rekonstruksjonen som har befordret gjeninnsettelsen av «the intangible dimensions».

WHCs begrunnelse for innskrivning bekrefter inntrykket. Her kommer det klart frem at det som gir uttelling er broens – eller rettere *byens* – karakter av symbol for sameksistens. Det sies endog at denne symbolske verdi er blitt styrket med broens og omgivelsenes rekonstruksjon.⁸⁶ Kanskje er det først med rekonstruksjonen – og implisitt: den forutgående ødeleggelse – at broens/byens symbolske verdi er blitt så høy at innskrivningen kan rettferdiggjøres.

Det mest oppsiktsvekkende ved sitatet er at disse «intangible dimensions» erkjennes som «the main issue» hva angår stedets angivelig universelle verdi. Vi kan vanskelig lese dette anderledes enn at disse verdiene anses som den mest tungtveiende komponent i det verdikompleks som samlet legitimerer innskrivningen på verdensarvlisten. Og vi har altså konstatert at rekonstruksjonen tilskrives fortjenesten for at «the intangible dimensions» er gjenvunnet.

Hvis dette er riktig lest, uttaler altså verdens mest toneangivende kulturminneforum, med ICOMOS som premissleverandør, at det viktigste ved Mostar som kulturminne, nemlig dens symbolske verdi, har latt seg gjenskape ved hjelp av broen. Isåfall er dette et svært betydningsfullt utsagn om endringer i synet på viktigheten av materiell autentisitet. Rett nok gis utsagnet avgrenset gyldighet («the intangible dimensions [...] are certainly the main issue concerning the Outstanding Universal Value of *this* site» [min uth.]), men det er lite trolig at Mostar i så henseende vurderes som et

⁸⁶ «With the 'renaissance' of the Old Bridge and its surroundings, the symbolic power and meaning of the City of Mostar – as an exceptional and universal symbol of coexistence of communities from diverse cultural, ethnic and religious backgrounds – has been reinforced and strengthened. [...]» (ICOMOS, *op.cit.*, s. 183)

særtilfelle. Mere rimelig er en implisitt sondring mellom kategorier av monumenter, der det for enkelte vil gjelde at en stor del av totalverdien ligger i eksistensen av det opprinnelige materialet; det kan f.eks. gjelde for en stavkirke, der stor materialkunnskap er investert i utvelgelse og bearbeidelse av det enkelte emne. For andre monumentkategorier, som broen i Mostar, vil det antitetisk gjelde at originalmaterialet er bærer av færre hemmeligheter og derfor får en relativt mindre verdi: Den vesentligste verdikomponent vil ligge i monumentets symbolkarakter.

Med litt velvilje kan vi kanskje tilføye «kravspesifikasjonen» ovenfor en ytterligere fordring:

- Monumentets verdi må vesentlig ligge i det symbolske. Der monumentets verdi vesentlig hviler på dets materialitet, er en rekonstruksjon fånyttet.

Dette gir, om ikke annet, en viss logisk konsistens: At deler av gamlebyen er en relativt uetterrettelig rekonstruksjon, forhindrer den likevel ikke fra å slutte opp om broens symbolske funksjon. Det samme kan gjøres gjeldende i Dresden, der Frauenkirches nære omgivelser består av bygninger som bare har en overfladisk likhet med sine forgjengere: Det viktige for den symbolske funksjonen er ikke at de fremstår som eksakte rekonstruksjoner, men at de ikke visuelt reduserer verdien av den symbolsk sterkt ladede kirken.

Vi kunne tilføye «kravspesifikasjonen» et ytterligere, om enn opplagt krav:

- Rekonstruksjonen må erstatte et kulturminne som er gått tapt.

I sin mest nøkterne form er dette et rent logisk krav: Såfremt originalen eksisterer, kan den ikke rekonstrueres, bare kopieres. En bestrebelse på å etterligne den vil med nødvendighet måtte bli en *kopi*. Det er vanskelig å tenke seg at en kopi vil kunne få relevans som verneobjekt så lenge originalen eksisterer – ihvertfall ikke annet enn ganske parentetisk. En reell rekonstruksjon forholder seg altså til en tapssituasjon, som normalt er implisitt avgrenset til ukontrollerte og ufrivillige omstendigheter, f.eks. brann eller krigshandlinger, der interessentene er sakesløse vitner til at tapet finner sted.

Dette tør være den «klassiske» situasjonen som foregår en rekonstruksjon. Men man kan også meget vel se for seg situasjoner der objektet fjernes av hensiktsmessighetshensyn, for så å erstattes av en mer eller mindre etterrettelig rekonstruksjon. Et eksempel fra hjemlig kontekst er Nordli gård i Sørumsund, som ble revet i 2009 etter en tross alt demokratisk prosess der verneinteressene trakk det korteste strå. Gården er blitt erstattet av et bygg

som velvillig betraktet minner om sin forgjenger i hovedform. Et konserveringsmessig langt mere velbegrunnet, *potensielt* eksempel er takmaleriene i Oslo Domkirke, der økonomiske, praktiske og konserveringstekniske hensyn klart tilsier å dokumentere maleriene, fjerne dem og så male dem opp igjen på en holdbar grundering. Et stort spørsmål, som ligger utenfor min problematikk, er om også slike situasjoner – hvorav parafrasen over Nordli gård kvalitativt representerer et yttertilfelle – under endrede forhold kan tenkes å bli verneverdig. Å kreditere en situasjon som Nordli gård med vernestatus vil utvilsomt kunne skape en uheldig presedens.⁸⁷

Christina Cameron anser som nevnt Mostar som et skisma i WHCs og ICOMOS' forhold til materiell autentisitet.⁸⁸ Det er vel verdt å legge merke til at mens tidligere WHL-innskrevne rekonstruksjoner (Warszawa, Rila, Carcassonne m.fl.) er blitt ansett som monumenter over det de representerte da de ble gjenreist (som sådan har de selvfølgelig også vært materielt autentiske), så tyr man i Mostars tilfelle ikke til denne omskrivningen. Det erkjennes tvert imot at det vesentligste ved stedet er dets «intangibile dimensions», og anerkjennelsen impliserer tydelig at de dermed forbundne verdier – som samtidig synes å utgjøre en vesentlig del av grunnlaget for tilskrivning av autentisitet – er tilnærmet like godt ivaretatt gjennom en rekonstruksjon.

6.6. VERDIVURDERING

ICOMOS' anførsel om «intangibile dimensions» som «the main issue» hva angår Mostars angivelige universelle verdi, antyder klart rådets syn på Mostars verdigehalt. Det gir imidlertid liten grunn til å fravike en helhetlig undersøkelse av hvordan rekonstruksjonen kan vurderes i lys av et større spekter av delverdier. Jeg vil derfor søke å gjennomføre samme type tentative evaluering som i de to andre casene, med utgangspunkt i Axel Unnerbäck's utlegning.⁸⁹

⁸⁷ Natalia Dushkina gir fra Moskva et alarmerende bilde av hvor galt det kan gå når man først gir slipp på historisk substans som bærende element i kulturminnevernet, og åpner for økonomisk og politisk hensiktsmessige demoleringer fulgt av konstruksjonen av «surrogates, pseudo-historical buildings and reproductions: A true professional approach, based on definite principles and a clear ideology has become unnecessary, valueless. It is replaced by the kind of activity that serves the commercial interests of specific structures and a small group of the population.» (Natalia Dushkina, «Reconstruction and its interpretation in Russia», *15th ICOMOS' General Assembly and International Symposium: 'Monuments and sites in their setting – conserving cultural heritage in changing townscapes and landscapes'*, 17.– 21. okt. 2005, Xi'an, China. <http://www.international.icomos.org/xian2005/papers/2-12.pdf>, lest 09. juni 2012)

⁸⁸ Cameron, *op.cit.*, s. 23

⁸⁹ Axel Unnerbäck, *Kulturhistorisk värdering av bebyggelse*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet, 2002.

6.6.1. Bygningshistorisk verdi

Stari Mosts kollaps innebar omfattende desimering av dens historiske materiale. Materialet ble sterkt fragmentert, og mye ble pulverisert. Men i motsetning til Holmenkollen kapell (jfr. kap. 7), der praktisk talt alt ble ødelagt, og Frauenkirche, der en betydelig del av det opprinnelige materialet kunne reintegreres i det nye murverket, valgte man i broens tilfelle bare i beskjeden grad å gjenbruke opprinnelig stenmateriale (jfr. avsnittet om materiell autentisitet ovenfor). Bevarte fragmenter av den historiske broen er derfor på en helt annen måte enn innmurte brokker tilgjengelig for nærstudier.⁹⁰ Fordi rekonstruktørene – ihvertfall hva gjelder selve brospennet – har unngått anastylosis som metode, øker dermed fragmentenes tilgjengelighet – og dermed presumptivt deres verdi – som *bygningshistorisk* kilde.

For Unnerbäck øker den bygningshistoriske verdien med tiltagende sjeldenhet. Stari Most tilhørte en gruppe av omkring 50 stenbroer bygget i Bosnia-Herzegovina (de fleste i Herzegovina) mellom det 15. og det 19. århundre, som helt eller delvis har overlevd frem til våre dager.⁹¹ Ifølge Amir Pašić ble de vakreste skapt på annen halvdel av 1500-tallet under Suleiman den stores herredømme. Et annet eksempel er broen over Drina, som stod ferdig i 1577 og spenner over 180 meter fordelt på 11 spenn. De fleste av de semisirkulære, noen ganger svakt spissbuede hvelvbroene spenner 10–15 meter, men i noen tilfeller kan brospennet nå opp mot 30 meter.⁹²

Som bygningshistorisk kilde var Stari Most altså ikke den eneste av sitt slag, og byggeteknikken er relativt homogen innenfor denne gruppen. Sjeldenheten tilsier likevel at hver enkelt bro ubestridelig får en svært høy bygningshistorisk verdi. At den hadde det største enkeltspenn innenfor gruppen, bidro ytterligere til dens bygningshistoriske viktighet.⁹³ Rekonstruksjonen er selvfølgelig enda sjeldnere, men det er, som jeg alt har berørt for Frauenkirche (jfr. 5.7.1), like selvfølgelig uten innvirkning på dens relevans som bygningshistorisk kilde. Avgjørende for omfanget av *bygningshistorisk verditap* er imidlertid i hvilken grad ødeleggelsen av broen representerer et kunnskapstap. Isolert og nøkternt betraktet utgjør

⁹⁰ Hvor dette materialet oppbevares, fremgår ikke entydig av mine kilder: Dokumentene som foregår rekonstruksjonen peker utvetydig i retning av museal oppbevaring, mens Amir Pašić hevder at «The remained stones of the Old Bridge are presented in the archaeological park located on both banks of the Radobolja River.» (Pašić, *The Old Bridge in Mostar*, s. 88)

⁹¹ *Ibid.*, s. 16f. Påstanden samsvarer ikke med det som fremgår av en plakett ved den likeledes rekonstruerte 1500-tallsbroen *Kriva Cuprija* i umiddelbar nærhet av Stari Most. Her hevdes det at omkring 20 stenbroer ble konstruert i Bosnia og Herzegovina under ottomansk herredømme, og at 12 av disse fortsatt stod under krigsutbruddet i 1992.

⁹² *Ibid.*

⁹³ En hevdelse som ofte er i omløp, er at broen på tidspunktet for sin ferdigstillelse var verdens lengste ettspennsbro. Dette er utvilsomt uriktig, idet bl.a. Pont-Saint-Martin, som ble oppført av romerne på 100-tallet f.Kr., har et spenn på 31,4 m. Amir Pašić kan imidlertid for alt jeg vet ha rett i at ingen andre ettspenns stenbroer «have had such thin arch structure directly based in the rock mass of the riverbanks». (Pašić, *op.cit.*, s. 53)

originalmaterialet, i bygningshistorisk henseende, en ren kunnskapskilde: Om det ikke har inntruffet et vesentlig kunnskapstap, er det vanskelig å se at det har skjedd et vesentlig verditap.

Ut fra de rapporter jeg har lest, og som jeg har forsøkt å referere i det foregående, synes det som om relativt få spørsmål omkring Stari Mosts oppkomst, utførelse og materialitet – spørsmål som materialet kunne gi svar på – er forblitt ubesvart. Kunnskapen som kunne utledes dels ved kildestudier (f.eks. fotogrammetri), dels ved direkte studier av bromaterialene, ga et såvidt komplett bilde av den ødelagte broen at den kunne rekonstrueres uten i nevneverdig grad å måtte baseres på gjettværk. Man har kort og godt fått en ny bro som er forbløffende lik den gamle. Det fremstår som noe av et paradoks at ødeleggelsen i praksis har forøket vår kunnskap om originalen: Fragmenteringen innebar at skjulte deler av broens konstruksjon ble tilgjengeliggjort for nærmere granskning.⁹⁴ Samtidig nødvendiggjorde rekonstruksjonen en intensivt forskningsinnsats, som det under andre omstendigheter er vanskelig å se for seg at det ville blitt bevilget midler til.

Rekonstruksjonen manifesterer det fond av kunnskap som forskningen besitter om forgjengerens konstruksjon. Den reflekterer dermed en omfattende bygningshistorisk innsikt. Om den nye broen kan brukes til å utøke kunnskapen om forgjengeren, er straks mere tvilsomt. Prinsipielt gjelder at rekonstruksjonen reflekterer hva rekonstruktørene visste og antok om originalen på det tidlige 2000-tall, og at rekonstruksjonen setter kunnskapen i verk, uten å forøke den. Men i praksis vil det nok kunne gjøres utlesninger som kan sidestilles med de originalen kunne generert.

Selv om broens bygningshistoriske verdi var høy, ligger det altså nær å hevde at kunnskapstapet forbundet med ødeleggelsen likevel var relativt begrenset, ja, at ødeleggelsen kanskje til og med innebar en øket kunnskapstilgang. I begrenset grad – og kun i praksis, ikke prinsipielt – kan man også betrakte rekonstruksjonen som en kilde til kunnskap om originalen.

6.6.2. Byggeteknikk-historisk verdi

Byggeteknikk-historisk verdi har et monument som gir kunnskap om en byggeteknikk som i stor grad er glemt. Stari Most hadde i så måte en betydelig verdi, selv om den ikke var unik som bærer av disse teknikkene. At ødeleggelsen «åpnet» broen for detaljundersøkelser, bidro som vi har sett paradoksalt nok vesentlig til å avdekke konstruksjonens hemmeligheter. Under omtalen av den materielle autentisiteten har vi sett at man etterhvert

⁹⁴ Dette bekreftes også av ICOMOS' evaluering: «In a paradoxical manner, the result of war-damage has made it possible to investigate the ancient construction-methods in detail, which have highlighted the outstanding value of the Old Bridge construction.» (ICOMOS, *op.cit.*, s. 181). Som jeg alt har vært inne på, forblir fragmentene tilgjengelige for undersøkelser, nettopp fordi de ikke er innmurt i brolivet.

fant å kunne videreføre alle elementer fra den opprinnelige konstruksjonen, uten at det innebar å gå på akkord med nåtidige tekniske krav.

Det samme gjelder her som for Frauenkirche: Det er vanskelig å se at byggeteknikk-historisk kunnskap egentlig gikk tapt med originalen. Med unntak av en viss usikkerhet omkring sammensetningen av settelaget (som elvevannet skyllet vekk etter ødeleggelsen) og det tredje hulrommet (jfr. 6.4.1), vet vi idag det meste om hva broen bestod av og hvordan den ble bygget, og kunnskapen er blitt vesentlig forøket gjennom arbeidet med rekonstruksjonen. Som jeg har hevdet for Frauenkirches del: Om så originalen hadde eksistert, kunne den vanskelig fortalt oss stort mer enn vi nå vet. I Frauenkirche-caset har jeg argumentert for at dens ødeleggelse derfor ikke representerer et egentlig byggeteknikk-historisk verditap, og jeg finner det rimelig å anføre det samme her. Så lenge kunnskapen, og den dermed forbundne verdi, ikke ligger i manifestasjonen, innebærer ikke manifestasjonens ødeleggelse noen egentlig desimering av denne verdien.

6.6.3. Arkitekturhistorisk verdi

At broen lenge ble tilskrevet romersk opphav, var ikke unaturlig. Det var romerne som helt ut så potensialet ved å bygge buebroer i sten, og brobygging kom til å bli en av deres viktigste innsatser som ingeniører. Den italienske forskeren Vittorio Galliazzo påviser i standardverket *I ponti romani* hele 931 romerske broer over store deler av det europeiske kontinent, herunder det tidligere Jugoslavia.⁹⁵ Broene representerer en bred formal typologi, og hvelvbroen som type videreutvikles også i middelalderen. Men Stari Most *kan* ha brutt ny mark på ett punkt: Ifølge Amir Pašić var hvelvbuen svakt elliptisk, og selv om hvelvene er mere åpenlyst ellipsoide i den broen som gjerne fremheves som verdens første med slike hvelv, Bartolomeo Ammanatis florentinske *Ponte Santa Trinita* fra 1569, har Stari Most vært først ute dersom observasjonen er korrekt.⁹⁶ Det er i seg selv interessant, men arkitekturhistorisk sett er påvirkningskraft mere vesentlig. Og det synes åpenbart at en bro – med tre tydelig elliptiske hvelv – i en av Europas viktigste byer i middelalder og renessanse, kom til å øve en helt annen innflytelse på hvordan andre broer i ettertid ble utformet, enn en bro – hvis eventuelt elliptiske form knapt registreres av øyet – i en av Europas utkanter.

⁹⁵ Vittorio Galliazzo, *I ponti romani. Vol. II: Catalogo generale*, Treviso, Edizioni Canova, 1994

⁹⁶ Pašić skriver: «[...] the master builder raised an arch using geometry which until then was unknown in bridge construction. [...] Geometrically [the arch] was nearer to an ellipse or oval, [...]» (Pašić, *op.cit.*, s. 22) Dette står tilsynelatende i motstrid med det han anfører s. 25, der det heter at broen «[p]robably [...] was design [sic] as a segment of circle with a span of 38 arshins. During construction ideal circle shape was partially deformed. Deformations resulted in warping as well as an upward distortion at some points in relation to an ideal semi-circle of the designed structure.» Mens han i første sitat gjør avvikene intasjonale, går han i det neste langt i retning av å tilskrive dem ukontrollerte omstendigheter.

Ofte er det et sammenfall mellom arkitektonisk verdi og arkitekturhistorisk påvirkningskraft: Det kunstnerisk høytragende arbeid er gjerne også innovativt, og peker ut ny vei for andre arkitekter. Det forekommer også at arbeider finner sin plass i en arkitekturhistorisk kanon uten å ha dannet skole, altså på rent kunstnerisk grunnlag, men heller ikke dette synes å være tilfelle med Stari Most: Jeg har ikke funnet broen omtalt i oversiktsverker jeg har konsultert, heller ikke i monografier om broer.⁹⁷ Hvis arkitekturhistorisk verdi utmåles i den oppmerksomhet verket har påkalt hos arkitekturhistorikere, er det vanskelig å identifisere broens globale betydning. Meget langt fra å hevde at broen skal vurderes som et provinsielt arbeid, må det være riktig å hevde at den først og fremst når opp i en regional kontekst.

I den utstrekning Stari Most har øvet arkitekturhistorisk påvirkning, må den sies å ha vært avsluttet, ihvertfall var den utdatert som formalt forbilde: Broer bygges ikke slik lenger. I Frauenkirche-caset har jeg parallellført til Gutenberg: Bøker trykkes ikke lenger slik han gjorde det, men hans renommé som boktrykkerkunstens oppfinner er likefullt ubeskåret. På samme måte tør det være med den ødelagte broen: I arkitekturhistorisk forstand hadde den allerede øvet sin virkning og vunnet sin posisjon; posisjonen var allerede inntatt, og egentlig lite avhengig av broens fysiske presens. Presensen var – i arkitekturhistorisk forstand – først og fremst en *påminnelse* om dens arkitekturhistoriske status. Og som påminnelse betraktet er rekonstruksjonen antagelig like effektiv.

6.6.4. Samfunnshistorisk verdi

Broens *samfunnshistoriske* betydning var ubestridelig: allerede navnet Mostar – brovokter – antyder den tette forbindelsen mellom byen og broen, som ble et ledd i den viktige handelsruten mellom det balkanske innlandet og adriaterhavskysten.⁹⁸ Viktigheten av krysningsstedet gjorde at en usikker hengebro ble erstattet med en ny tømmerbro under Mehmed II, som i sin tur fikk avløsning av Stari Most i 1566. Det synes klart at trafikken og handelen som broen og dens forgjengere genererte, utgjorde selve grunnlaget for samfunnsdannelsen.⁹⁹ Dermed ikke sagt at broen hadde en vesentlig samfunnshistorisk *verdi*. Dens samfunnshistoriske *betydning* er en funksjon av hvilken innvirkning den har hatt på samfunnet, men ditto *verdi* har broen i det monn den tjener som kunnskapskilde for samfunnshistorikeren.¹⁰⁰ Og det

⁹⁷ Til grunn for påstanden ligger en gjennomgang av samtlige bøker med historisk nedslagsfelt som jeg fant ved emnesøk i BIBSYS med «bruer» som søkeord og Arkitektur- og designhøgskolen i Oslos bibliotek som søkekilde.

⁹⁸ Navnet Mostar nevnes imidlertid allerede i et dokument fra 1468/69, så det må være en av Stari Mosts forløpere som genererte dette typonymet. (Clifford Edmund Bosworth, *Historic cities of the Islamic world*, Leiden, Brill, 2007, s. 411)

⁹⁹ Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 200

¹⁰⁰ Jfr. f.eks. Dag Myklebust: «Den historiske verdi kan defineres som et minnesmerkes betydning som kilde for historieforskningen.» (Dag Myklebust, «Domkjærka no igjæn?!», *Fortidsminneforeningens årbok 138* (1984), s. 30)

gjør den antagelig i meget begrenset grad. For bygningshistorien var broen en substansiell kilde, men samfunnshistorien beror i langt større grad på språklige kilder. For enhver ikke-gjenstandsbasert historiedisiplin blir broen mer av en illustrasjon enn et dokument, og rekonstruksjonen er ikke egentlig dårligere egnet til å illustrere historiske kontekstualiseringer enn originalen var.

Det kan innvendes at hvis den ikke var blitt ødelagt, ville den vedblitt å virke i samfunnet, og dermed gitt råstoff til nye kapitler av samfunnshistorien. Men samfunnshistoriens materiale er historien om hvordan samfunnet på den ene eller andre måten utvikler seg, med eller uten broer. At broen ville vedblitt å være en relevant faktor for samfunnsutviklingen, øker ikke dens samfunnshistoriske kildeverdi: Det er de til enhver tid rådende kilder til historien om samfunnets utvikling som utgjør samfunnshistorikerens materiale. For ham er historien om samfunnets utvikling med broen like relevant som uten, og ikke i noe tilfelle vil broen som sådan være en vesentlig kunnskapskilde: Samfunnshistorikeren henter sitt materiale i de historiene broen, broens fravær eller rekonstruksjonen genererer, ikke i broen selv.

6.6.5. Sosialhistorisk verdi

Unnerbäck angir arbeiderklassens bolig- og arbeidsmiljøer, samlingslokaler, fabrikker og verksteder som eksempler på bygninger og miljøer som omfattes av sosialhistorisk interesse. Broen hadde utvilsomt innvirkning på befolkningens levekår, men er nok likevel mindre relevant som sosialhistorisk «dokument»: I motsetning til et like gammelt bolighus, fortalte den i seg selv lite om hvordan det f.eks. var å leve i Mostar på 1500-tallet. Den kunne befordre opplevelsen av hvordan det var å krysse elven dengang, gi en taktil opplevelse av det å vandre på stenbrolegning, men sosialhistorisk utgjør dette marginale erfaringer, som rekonstruksjonen antagelig formidler like godt. Vi må derfor kunne hevde at broens sosialhistoriske verdi var parentetisk, selv om den altså utvilsomt hadde sosialhistorisk *betydning*.

6.6.6. Personallhistorisk verdi

Personallhistorisk verdi er lite relevant i broens tilfelle. Broen har vært en del av byens liv, men den er ikke kilde til en utdypet forståelse av berømte personers liv og virke, slik et hjem kan være. Heller ikke kan den siste av Unnerbäck's dokumentverdi-kategorier, *teknikk- og industrihistorisk verdi*, ha relevans for broen, all den tid denne verdien forbindes med industriens bygninger og miljøer.¹⁰¹ Vi kan dermed gå over til drøftelsen av de mere skjønnsbaserte *opplevelsesverdiene*.

¹⁰¹ Unnerbäck, *op.cit.*, s. 70

6.6.7. Kunstverdi

Axel Unnerbäcks sondring mellom arkitektonisk verdi og kunstverdi, grunnlagt i behovet for å se de arkitektoniske kvaliteter løst fra mer eller mindre tilfeldig kunstnerisk utsmykning, synes irrelevant i tilfellet Stari Most, som jo er helt uten kunstnerisk utsmykning. Alois Riegl definerer kunstverdien som minnesmerkets evne til å tilfredsstillere estetiske behov. Stari Most har i høy grad levd opp til en slik pretensjon. I nominasjonsteksten for opptak til verdensarvlisten refereres noen av de mange vitnesbyrd om broens skjønnhet: Dikteren Derviš-Paša Bajezidagić (d. 1603) sammenliknet broen med en regnbue; 1600-tallsgeografen Hadzi Kalfa mente at brohvelvet ville «forbløffe allverdens mestre»; og den franske poeten A. Poulet skrev i 1658 at broen er «djervere og mere imponerende enn Venezias Rialto».¹⁰²

I sin evaluering betoner ICOMOS at stedets fremste karakteristikk var «the almost perfect interrelation between natural and man made elements, with the Old Bridge represented [*sic*] a masterpiece of highly refined construction by Ottoman constructors.»¹⁰³ Også syntesen av skjønnhet og konstruktiv logikk fremheves i evalueringen som et særkjenne ved broen.

Spørsmålet om kunstverdien kan reproduseres er diskutert i Frauenkirchecasé (5.7.7). Til støtte for en slik forståelse har jeg referert Jürgen Pauls betraktning, som henlegger den kunstneriske verdien primært til verket som idé: Ifølge denne er ikke kunstverdien av en reproduksjon originalen underlegen hvis alle egenskaper som tilhører ideens estetiske erfaring materialiseres i verket. Det samme kan gjøres gjeldende for Stari Most, hvis rekonstruksjon konsistent viderefører originalens estetikk, idet alt stenmateriale er bearbeidet med samme type verktøy som stenhuggerne rådet over på 1500-tallet.

¹⁰² [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*, annex 3.b: History and Development of Mostar, s. 95. (<http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012), s. 95. <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012. Robert Anhegger utfyller bildet av samtidens venerasjon ved å gjengi den ottomanske reiseskribenten Evliya Çelebis inntrykk av broen. Çelebi (1611–82) hadde krysset 16 imperier uten å ha sett en like imponerende bro; etter å ha nevnt endel av dem som har gjort inntrykk på ham, konkluderer han: «Aber von allen erwähnten Brücken ist die sehenswerteste, dies beispiellose Werk, diese Brücke ohnegleichen, eben diese Brücke von Mostar; weder in den arabischen noch in den persischen Ländern, noch im Lande Rûm oder in Frenghistan bis nach Balch und Buchara habe ich armer Weltreisender auf dem bewohnten Erdviertel eine so hohe Brücke gesehen. Wohl sind die oben erwähnten Brücken Batman cisri und Hasankeyf cisri in Kurdistan auch ausserordentlich kunstvolle Brücken, aber diese Mostarbrücke, die bis zum Himmel emporragt und wie der Havarnak-Bogen von einem Felsen zum anderen gespannt ist, stellt das äusserst Erreichbare einer einbogigen Brücke dar, so dass die Galle dessen, der hinunter blickt, vor Schreck platzt; ja die Länge dieser Mostarbrücke beträgt von dem Innentor der einen der beiden Festungen an den beiden Enden der Brücke bis zum anderen gemessen ganze hundert volle Schritte und die Breite fünfzehn Fuss.» (Anhegger, *op.cit.*, s. 104) Makaš gir referenser til en rekke andre historiske beskrivelser av broen hos ottomanske og vesteuropeiske dignitarere, reisende, historikere og journalister. (Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 203 (note 10))

¹⁰³ ICOMOS, *op.cit.*, s. 182

6.6.8. Patina

Som nevnt (6.4.1) ble det ikke tilstrebet å gjenskape de gamle overflatenes slitasje. Det består derfor et samsvar mellom det man ser og det man tror man ser: Man forstår å ha foran seg en rekonstruksjon, og ser at noen få sten er gamle og resten nyhugde. Men det er et vesentlig unntak: Ettersom en stor del av de mindre stenene som utgjorde brodekket var ganske uskadet og kunne gjenbrukes, valgte man å supplere med nyhugget sten som ble bearbeidet for å falle inn i flatekarakteren. Jeg har ikke funnet opplysninger om hvordan dette skjedde, men resultatet er et brodekke som fremstår jevnt slitt: Man opplever å gå på homogent gammel brolegning. Blant de nye stenene er det altså én gruppe som skiller seg ut ved å være patinert for å gli inn i helheten – noe de gjør i den grad at man meget vel kan tro at brodekket kun består av gammel sten.

Visuelt oppleves dette som uproblematisk; antagelig ville det vært forvirrende dersom brodekket bare delvis bestod av slitte sten. I og med at alle sten i det gamle brodekket var slitt, var det også vanskelig å vite hvordan det hadde sett ut i nytilhugget utgave. (Dette problemet gjorde seg mindre gjeldende for andre eksponerte flater, som var mindre erodert.) Fenomenet aksentuerer Dag Myklebusts påstand om at opplevelsen av alder og dermed aldersverdi kan være illusorisk: Det er det vi *tror* om alderen som er opplevelsesskapende.¹⁰⁴ Aldersverdi er ikke en uomgjengelig funksjon av gjenstandens nominelle alder. Vi tror oss å gå på et genuint gammelt brodekke, og blir i en viss forstand forledet til å oppleve noe som savner faktisk grunnlag. Men velger man å frakjenne brodekket aldersverdi fordi man vet at mange sten er nye, baserer man det på forhold som ligger utenfor brodekkets visualitet – og aldersverdien er jo nettopp forutsatt å erfares gjennom sansning.

Det kan hevdes at rekonstruksjonen langt på vei har innhentet den gamle broens alderspreg; i løpet av få år har stenene gjennomgått en patineringsprosess som har bragt rekonstruksjonen visuelt nærmere sin forgjenger, og at veien ligger åpen for den som ønsker å oppleve patina som visuell kvalitet (figur 12).

6.6.9. Miljøskapende verdi

Broen fremstod som et høyverdig eksempel på et kulturprodukts kapasitet til å samle omgivelsene i et bilde, i den grad at stedet visuelt falt fra hverandre uten broen.¹⁰⁵ Rekonstruksjonen har i høy grad gjeninnsatt denne totaliteten,

¹⁰⁴ Dag Myklebust, «Verditenkning : En arbeidsmetode i bygningsvernet», *Fortidsminneforeningens årbok 135* (1981), s. 98

¹⁰⁵ Jfr. det tidligere gjengitt sitat fra ICOMOS' evaluering: «The exceptional features of this place were the almost perfect interrelation between natural and man made elements [...]» (ICOMOS, *op.cit.*, s. 182)

og de færreste vil oppleve at denne kvaliteten er vesentlig forringet med den nye broen.

En komponent i Kiesows *Gestaltwert*-begrep (jfr. 3.5.4) er at objektet kan få karakter av ikon for hele stedet. Slik virker Eiffeltårnet for Paris og operahuset for Sydney, og slik var også broen for Mostar. Men ikke bare for byen: Emily Gunzburger Makaš har argumentert for at broen også tjente som ikon for større regionale enheter og statsdannelser; Bosnia-Herzegovina, Østerrike-Ungarn, Balkan.¹⁰⁶ Denne karakteren er nok for en stor del gjenopprettet i og med rekonstruksjonen; også de som ikke identifiserer seg med broen, erkjenner antagelig dens tegn-karakter. (Jfr. fyldigere omtale av Makaš' argumentasjon nedenfor.) Et ytterligere moment hos Kiesow er at objektet kan ha en viktig rom-konstituerende funksjon eller evne til å prege et gateforløp, en plass eller et stedsbilde. Også i så måte trer rekonstruksjonen tvilløst inn i originalens sted.

Hvis man samleser Gottfried Kiesows evalueringer av to rekonstruksjonseksempler; St.Michaelskirken i Hildesheim og *Knochenhaueramthaus* i Frankfurt, rommer de to vesentlige tydeliggjøringer: I det første tilfellet er påstanden at gestaltverdien er sterkt endret, fordi kirken i forbindelse med rekonstruksjonen i etterkrigstiden er tilbakeført til opprinnelig utseende og dermed ikke lenger har sin vante skikkelse. Gestaltverdien synes således å være knyttet til det tilvente: Kvalitative forbedringer (Kiesow hevder at kirkens kunstneriske verdi er blitt forøket ved tilbakeføringen) svekker angivelig gestaltverdien. Om *Knochenhaueramthaus*, som måtte rekonstrueres totalt, bemerker Kiesow at gestaltverdien bare delvis kan gjenopprettes, siden omgivelsene i Frankfurt er radikalt endret.¹⁰⁷ Antitetisk må vi kunne anta at gestaltverdien helt kunne vært gjenvunnet om ikke omgivelsene hadde undergått store forandringer.

Om vi legger Kiesows forståelse til grunn, er to vesentlige momenter for å se gestaltverdien som gjenopprettet gjennom rekonstruksjonen, tilstede: Broens hele fremtoning er omhyggelig gjenskapt, og ihvertfall de nære omgivelser består relativt uforandret (etter omfattende restaureringer).

6.6.10. Identitetsverdi

Idet vi er fremme ved *identitetsverdien*, rører vi ved broens mest betydningsfulle og komplekse dimensjoner. Rekonstruksjonens mest åpenbare verdier ligger i «the intangible dimensions», på betydningsplanet, noe jo også både WHC og ICOMOS understreker – og det er her vi finner identitetsverdien: Den som Unnerbäck lar betegne objektets evne til å befordre en følelse av gjenkjennelse, trivsel og samhörighet med et samfunn.

¹⁰⁶ Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 203ff

¹⁰⁷ Gottfried Kiesow, «Identität – Authentizität – Originalität», *Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1988* (hefte 2), s. 117

I en homogen befolkning som har lite innbyrdes uoppgjort, og opplever seg selv som en enhet, vil visse objekter naturlig virke identitetsbefordrende for store grupper, kanskje hele nasjonen. Men i en befolkning som er sterkt polarisert, og som i Mostars tilfelle har gjennomlevd borgerkrig, kan et objekt befordre identitet bare for én gruppe. Så også i Mostar, der kroatene angivelig i stor grad er kommet til å oppleve Stari Most som et ottomansk/muslimsk monument.

Emily G. Makaš undersøker i sin doktoravhandling – med lokale, nasjonale og internasjonale medier som optikk – de mange stridighetene som har omgitt nasjonale byggeprosjekter i Mostar. Hun betoner at broen tidligere var et felles, identitetsbærende symbol, i den grad at dens bilde så sent som i 1992 prydet en rekrutteringsplakat for den bosnisk-kroatiske militsen HVO – den samme militsen som året etter skulle ødelegge den.¹⁰⁸ Broen representerte *stedlige enheter* – det være seg Mostar, Bosnia-Herzegovina eller endog hele Balkan. Men kort tid før sin ødeleggelse skulle den i stigende grad bli utlagt som symbol for en multietnisk tradisjon i Bosnia – en tilskrivning som utenverdenen i høy grad bidro til ved å overbetone broens angivelige karakter av formidler mellom øst og vest, mellom muslimer og kroater:

Escalating rhetoric about the Old Bridge's significance and pleas to the UN and UNESCO to intervene and save it paralleled its increasingly deliberate targeting. [...] it was probably at risk as its importance kept being publicly argued.¹⁰⁹

Broen, som før krigen ble opplevd som en etnisk nøytral, stedlig identitetsmarkør av de fleste mostovianere, kom i løpet av ganske kort tid til å bli utlagt av utenverdenen som symbol for en angivelig multietnisk tradisjon, og av nasjonalistiske kroater sannsynligvis som en fysisk påminnelse om Bosnias ottomanske/muslimske arv.¹¹⁰

Mens de tre viktigste etniske gruppene på Balkan – serbere, kroater og muslimer – før krigen var likelig fordelt over hele Mostar, kom den demografiske fordelingen etter krigen til å videreføre den krigsskapt soneringen: Mostar ble en *delt* by, der muslimer og kroater har inntatt ulike bydeler (mens serberne i all hovedsak har forlatt byen).¹¹¹ Demarkasjonslinjen var imidlertid ikke Neretva, slik verdenspressen, WHO og

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 205

¹⁰⁹ *Ibid.*, s. 208f. Makaš dokumenterer (s. 209, note 16) en rekke eksempler på at de nye assosiasjoner knyttet til broen fant nedslag i stedlig presse f.o.m. juni 1993. Carl Grodach synes ikke klar over disse tidlige nevnelserne, og regner en forelesning av Amir Pašić på Carnegie-Mellom University 5. februar 1994 som «One of the earliest mentions of the bridge as 'multicultural symbol' [...]». (Carl Grodach, «Reconstituting identity and history in post-war Mostar, Bosnia-Herzegovina», *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* 6, nr. 1 (2002), s. 76)

¹¹⁰ Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 214

¹¹¹ *Ibid.*, s. 216

mange forskere har lagt til grunn¹¹² – men boulevarden som løper parallelt med elven på dennes vestside; *Bulevar Narodne Revolucijk*.¹¹³ Begge brokarene av den ødelagte broen kom dermed til å befinne seg i en muslimsk bydel.¹¹⁴

Makaš hevder at forestillingen om Stari Most som broen mellom øst og vest dels skyldes uvitenhet om lokale forhold, dels at man på denne måten etablerer et lettfattelig bilde av Mostars konflikt og problem.¹¹⁵ Hun siterer Heiko Wimmen ved Heinrich Böll-stiftelsen:

[...] this popular image probably reveals more about the Western need to reduce complex and multilayered structures of ethnic interaction to clear-cut oppositions (which then can be, as it were, «bridged»), and also provides a symbol for easy media consumption, rather than reflecting actual local realities.¹¹⁶

At broen skulle spenne over en religiøs/kulturell/etnisk demarkasjonslinje, savnet altså dekning i de stedlige realiteter. Like fullt var det forestillingen om at Stari Most figurlig og praktisk hadde slått bro mellom muslimer og kroater, og at dens fravær nå representerte denne brutte forbindelsen, som dannet rasjonalet for tanken om at det å reparere broen også innebar å hele forbindelsen. Idag, fremholder Makaš, anser mange Mostars flerkulturelle karakter for reetablert, uten å bygge det på annet enn at broen jo er blitt gjenoppbygget. Hun demonstrerer, bl.a. med henvisning til demografisk statistikk, at en slik oppfatning savner hold i virkeligheten. Makaš mener at broen av mange i Kosovo oppleves som et symbol på en *foregripet* forsoning; rettferdigheten har ikke skjedd fyldest, men tegnet på at den har det, den gjenreiste broen, er realisert.

Gjenreisningen bygget på en forhåpning om at broen skulle virke som katalysator for forsoning, mener Makaš. Hun anser imidlertid en slik forhåpning som grunnleggende feilslått. Først under gitte forutsetninger kunne broen tjent som forsoningsredskap:

Perhaps if today's Bosnian Croat leaders had separated themselves from those involved in the bridge's destruction, if those responsible had admitted their guilt, apologized and/or were punished, and if the 'truth' became a matter of public record in The Hague trials, then the New Old Bridge would truly serve as a tool for reconciliation in Mostar.¹¹⁷

¹¹² Carl Grodach hevder at denne misoppfatning delvis har røtter i en 1600-tallsidé om at Neretva utgjør islams grense mot vest, en forestilling som forsterker forestillingen om Stari Most som den symbolske broen mellom det som ofte beskrives som fundamentale eller arkaiske ulikheter. (Grodach, *op.cit.*, s. 68)

¹¹³ Jfr. bl.a. Grodach, *op.cit.*, s. 67

¹¹⁴ Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 216

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 216f

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 217

¹¹⁷ Makaš, «Interpreting multivalent sites», s. 67

Først når de skyldige var blitt stilt til doms og hadde fått sin straff, kunne krigens sår begynne å heles, synes Makaš å mene: Først når det var gang i en helingsprosess ville man hatt sosialpsykologisk dekning for å innføre en metafor som forteller at sårene gror. *Da* kunne broen bygges. Istedet valgte man altså å begynne med det enkleste: Å bygge broen, og håpe at det ville kickstarte helingsprosessen. For Makaš synes det lite trolig at rekonstruksjon av broen og andre landemerker vil bidra til noe annet enn å forsterke polariseringen.¹¹⁸

Makaš' argumentasjon er vel underbygget og besnærende, men hun overveier ikke innebyrden av handlingsalternativet: Å utsette rekonstruksjonen. Den sosiale virkeligheten er ikke et laboratorium; vi kan ikke gjøre eksperimentet om igjen, nå uten den gjenreiste broen, for å se om det da ville gått bedre eller dårligere. Ethvert alternativt scenarie vil være et produkt av anvendt teori, retorikk og rimelighetsbetraktninger, og må kunne forsvares mot relevante motforestillinger. Makaš' alternativ bør kunne forsvares mot innvendinger av følgende type: Bitterhet må antas å stå sterkt i veien for forsoning, og det å avvikle bitterhet må være noe av det viktigste man kan gjøre for å skape betingelsene for en forsoning. Om man, i påvente av at de mange prosessene i krigsforbrytertribunalet skulle avsluttes, hadde holdt såret den ødelagte broen representerte åpent, ville ikke den dermed forbundne bitterhet hos de mange som opplevde broens ødeleggelse som et overgrep, ha vært et vel så sterkt hinder for forsoning som bitterheten kroatiske nasjonalister måtte ha opplevd ved å se broen gjenreist? Ville det ikke blitt oppfattet som et håndslag til nasjonalistene dersom reverseringen av deres materielle ødeleggelser skulle obstrueres av en rettsprosess mot deres militære ledere? Var ikke rekonstruksjonen av broen, moskeene og kulturelle institusjoner, viktig for å gi byens muslimske befolkning den kulturelle forankring og fortrøstning som måtte til for at de skulle vende tilbake?¹¹⁹ Og videre: De som opplever broen som problematisk, er vel først og fremst de mest nasjonalistisk-sinnede blant den kroatiske befolkningen, de samme hvis ledere er blitt stevnet av FNs krigsforbrytertribunal. Er det realistisk at nasjonalistenes holdning til broen ville endret seg til det positive, dersom rettssakene var blitt gjennomført før den ble gjenreist? Makaš hevder at broen for endel kroater er en muslimsk bro, dem selv ivedkommende.¹²⁰ Men er det, mindre enn et slektledd etter den mest opprivende og ødeleggende konflikt Europa har opplevd siden annen verdenskrig, noe annet å vente?

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Bakgrunnen for spørsmålet er følgende setning hos A. Riedlmayer: «Without guarantees of cultural security, including the rebuilding of destroyed houses of worship and cultural institutions, hundreds of thousands of Bosnians will never have the confidence to return to the communities from which they were expelled.» (András J. Riedlmayer, «From the Ashes: The Past and Future of Bosnia's Cultural Heritage», i: Maya Shatzmiler (red.), *Islam and Bosnia : Conflict Resolution and Foreign Policy in Multi-Ethnic States*, Montreal, McGill-Queens University Press, 2002, s. 120)

¹²⁰ Makaš, «Interpreting multivalent sites», s. 64.

Det forekommer denne betrakter at det å oppheve de mest iøynefallende visuelle påminnelser om krigens udåder; vise at ihvertfall noen av krigens tap kunne avbøtes, måtte være et viktig skritt i retning av å redusere den umiddelbare smerten, noe som kunne gi styrke til å ta fatt på mere krevende forsoningsbestrebelse. Rekonstruksjonen stod jo heller ikke i noe motsetningsforhold til rettsforfølgelse av misdederne, samtidig som arbeidet med broen, som involverte både muslimer og kroater, i en sterkt polarisert etterkrigssituasjon demonstrerte muligheten av inter-etnisk samarbeid.¹²¹ Og ikke minst: Rekonstruksjonen innebar å sette Mostar på reiselivskartet igjen, med de positive følger det hadde for byens og regionens evne til å komme økonomisk på fote igjen. (Jeg kommer tilbake til de økonomiske overveielene under 6.6.13.)

Der er også verdt å notere at rekonstruksjonskritikeren Makaš vedgår at også de som motsatte seg eller var likegyldige til ideen om et flerkulturelt Bosnia har akseptert broen, ved simpelthen å feste blikket på andre betydningsnivåer. Snarere enn å symbolisere enighet om en bosnisk identitet, kan broen representere et aksept av at flere fortolkninger av Bosnia eksisterer side om side.¹²²

Spørsmålet om rekonstruksjoners hensiktsmessighet som forsoningsredskap tilhører langt på vei en annen diskurs. Likefullt er det ofte en substansiell del av legitimeringsgrunnlaget for en rekonstruksjon, og selv om noe av hensikten med foreliggende avhandling er å anskueliggjøre rekonstruksjoners generelle verdi-rehabiliterende potensiale, vil deres verdibidrag uvegerlig være mest betydelige innenfor det symbolske felt. Det tilsier en skjerpet refleksjonsberedskap omkring hvordan symbolikken blir å forstå. Dersom rekonstruksjonen *har* virket kontraproduktivt for forsoningsprosessen i Mostar, og bedre timing og anderledes symbolsk investering kunne gitt et annet resultat, er det vesentlige lærdommer som bør ha overføringsverdi til tilsvarende situasjoner. Makaš' refleksjoner utgjør potensielt et korrektiv til en reservasjonsløs forestilling om at rekonstruksjoner av kulturarv er et ubetinget gode i en etterkrigssituasjon, samtidig som de understreker kulturminners sterke beroenhet av hva og hvem de representerer.

Vesentlig blir spørsmålet om og i hvilken grad uheldige betydninger avsvettes etterhvert som krigen kommer på avstand og forholdene normaliseres – en prosess som vil måtte ta tid. Hvis betydningene skulle vise

¹²¹ Også dette er det delte oppfatninger om: Prosjektleder Tihomir Rozić uttaler om rekonstruksjonsarbeidet: «(...) jeg kan med hånden på hjertet si at vi ikke har hatt en eneste krangel mellom muslimer og kroater siden arbeidet begynte i 1999.» («Stari Most gjenreist», *Aftenposten* morgen, 23. juli 2004) Makaš på sin side hevder at innbyggerne slett ikke kom sammen så ivrig og altruistisk som prosjektets fortalere hevder. Dignitærer på kroatisk side som propagerte for rekonstruksjon som forsoningsredskap skal ha bedrevet øyentjeneri for det internasjonale samfunn. (Makaš, «Interpreting multivalent sites», s. 65)

¹²² *Ibid.*, s. 68

seg persistente, kan det hende at Carl Grodach hadde rett i sin forutsigelse fra 2001: Etter å ha nevnt eksempler på at den etniske nasjonalismen som forårsaket oppløsningen av Jugoslavia og delingen av Mostar langs etniske og religiøse skillelinjer, fortsatt er tilstede, noterer han at ideologien som ligger bak rekonstruksjonen sikkert kan sette fart i turistnæringen. Men hvis ideologien bare har appell til og er meningsfull for urbane muslimske bosniere og det internasjonale samfunn, bærer det godt bud hverken for Stari Mosts fremtid som en «bro mellom kulturer» eller som en løsning til å overkomme etterkrigstidens etniske og religiøse konflikter.¹²³

Å legge til grunn at slike betydninger *er* statiske, er imidlertid problematisk. Den tyske urbanisten Kai Vöckler påpeker betimelig at arkitekturens symbolikk slett ikke er så varig som den synes å være:

[...] over the course of decades, the same buildings and structures are always being re-evaluated according to changing standards. [...] The notion of an ‘unchanging identity’ is a fiction, even if it is in the nature of the urban identity to give the appearance of constant, eternal immutability.¹²⁴

Overført til Mostar kan det godt tilsi at Stari Most får en sterkere forankring i hele befolkningen når tiden har fått anledning til å avrunde de mest påtrengende assosiasjoner.

«Imported and externally-imposed models ignore the two most important basic needs for human recovery in the aftermath of conflict: to reaffirm a sense of identity and to regain control over one’s life,» skriver Sultan Barakat, lederen for *Post-war Reconstruction and Development Unit* ved University of York.¹²⁵ Rekonstruksjonen av Stari Most var nok *externally-imposed*, men ambisjonen var i høyeste grad å bestyrke en følelse av identitet. Problemet har imidlertid vist seg å være at bosnisk identitet etter krigen har vært en for disparat størrelse til å kunne gestaltes av et symbol som av den ene part ble sterkt assosiert med den annens fortid.¹²⁶

¹²³ Grodach, *op.cit.*, s. 81

¹²⁴ Kai Vöckler, «Politics of Identity – The Example of Mostar, Bosnia-Herzegovina», [paper fremlagt på NECE-konferansen *City and Diversity – Challenges for Citizenship Education*, 24.–26. juni 2010 i Barcelona, Spania]. <http://www.bpb.de/files/2G5U1B.pdf>, lest 28.02.2012

¹²⁵ Sultan Barakat, «Postwar reconstruction and the recovery of cultural heritage: critical lessons from the last fifteen years», i: Nicholas Stanley-Price (red.): *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM forum held on October 4–6, 2005*, Roma, ICCROM, 2007, s. 33

¹²⁶ Kai Vöckler sier det slik: «The international community’s policy was to latch onto pre-war multiculturalism by reconstructing buildings of historic importance (such as the ‘Stari Most’ [...]): a fatal policy, ultimately, for it was rooted in a ‘nation state’ concept that assigns a particular territory to a particular ‘people’, and is rendered legible at the symbolic level by buildings that testify to national-historical unification. [...] The restored part of the city, which [...] included the famous bridge, ‘belonged’ formerly to the Bosniac side. Bosnian Croats accordingly perceived it as Muslim cultural heritage, not as part of their own history.» (Kai Vöckler, «“Mostar Triathlon”: Performative planning in a post-conflict context», i: Regina Bittner, Wilfried Hackenbroich og Kai Vöckler (red.), *UN Urbanism / UN Urbanismus*, [S.n.], Jovis, 2010, s. 211

6.6.11. *Kontinuitetsverdi*

For Unnerbäck er ikke autentisiteten bestemmende for identitetsverdien. Avgjørende er hvordan monumentet faktisk oppleves, ikke gjenbruksomfanget. Heller ikke for *kontinuitetsverdien* har den materielle autentisiteten noen vesentlig betydning, mener Unnerbäck; også dette er en subjektivt fortolket størrelse. Et vitnesbyrd om at rekonstruksjonen ikke behøver å innebære noen opplevd forringelse av kontinuitetsverdien, avlegger eksil-bosnieren Sanjin Salahovic:

Idag eksisterer broen stort sett som før. Tiden da den ikke var der, virker som et «intermesso», en pause i livet. Livet som strekker seg fra fortiden gjennom nåtiden til fremtiden som en mektig taus og mystisk elv. Gutter stuper ned fra den, poeter skriver dikt om den og kunstnere maler den. Og turistene kommer, nå mer enn før, for å se «Gamlebroen» som fortsatt bærer sitt navn selv om den ble «bygd» for bare noen få år siden.¹²⁷

For rekonstruksjonens initiativtagere er det antagelig fortrøstningsfullt å lese Salahovics refleksjon, som tilkjennegir at broen for ham makter å formidle til en bedre fortid og gjeninnsetter en opplevd kontinuitet. For Salahovic er det tydelig at kontinuitetsverdien er gjenopprettet. Spørsmålet er om hans lesning er representativ for brede lag av Mostars befolkning. Det ligger nær å anta at de som mener broen ikke representerer dem, vil forholde seg like uforstående til at den skulle gjeninnsette en tapt kontinuitet som til at den skulle befordre identitet.

6.6.12. *Tradisjonsverdi*

Tradisjonsverdi har objekter som danner ramme om en vesentlig tradisjon, ifølge Unnerbäck. Stari Most kan innskives i en rekke tradisjoner. Ikke minst var den gjenstand for panegyrisk venerasjon gjennom hele sin levetid, slik vi har sett eksempler på. Vi har også sett at den har en lang tradisjon som emblem eller vartegn, ikke bare for byen Mostar, men for regionale enheter av varierende omfang. Men broens nok mest spektakulære tradisjon er som arena for den lokale manndomsprøven, som går ut på å stupe ned i den kalde elven 21 meter under broplanet. Mannlige mostovianere uaktet etnisitet opplevde kallet fra elven:

We, the men, used to show our bravery to our fiancées by jumping to the river from the deck of the bridge before getting married. This did not belong to a specific ethnic group. It was a common tradition.¹²⁸

¹²⁷ Sanjin Salahovic, «Kunsten å bygge gammelt», *Agderposten*, 22. okt. 2008

¹²⁸ Ender Guner, «Mostar Bridge is standing up», *North Atlantic Treaty Organization*, 7. mai 2003. <http://www.nato.int/sfor/indexinf/articles/030507a/t030507a.htm>, lest 19. mars 2012

Broen skal være et av de steder i Europa der det er lengst ubrutt tradisjon for idrettskonkurranser: Den eldste skriftlige nedtegnelse om stupekonkurranser skal være fra 1664, men ifølge muntlig overlevering går tradisjonen helt tilbake til tiden da broen ble bygget.¹²⁹

Tradisjonen ble egentlig aldri brutt; det ble stupt også fra den provisoriske hengebroen som kom opp etter ødeleggelsen av Stari Most.¹³⁰ Likevel hadde det preg av gjeninnsettelse da ni stupere fra Mostar satte utfor som del av innvielsesseremonien (figur 13).¹³¹ På spørsmål om det er noen forskjell på å stupe fra den gamle og den nye broen, svarer den serbiske klippestuperen Zvezdan Grozdic: «None [...] just the colour. In a few years, the stone will fade and everything will be the same. And then we can dive for another 300 years.»¹³²

Selv om broen er ny og det ligger traumatiske krigshendelser mellom det siste stupet fra den gamle og det første fra den nye, er det vanskelig å se at det dreier seg om en gjenopptatt og dermed «invented» tradisjon i hobsbawmsk forstand (jfr. Frauenkirche-caset): Tradisjonen *per se* er gammel, sågar ubrutt og fremstår som genuin, selv om fysiske og samfunnsmessige rammer er endret. Skulle man allikevel holde på at det dreier seg om en *invented tradition*, er det fullt mulig å hevde at rekonstruksjonen gjeninnsetter tradisjonsverdien. Dette med henvisning til Hans-Georg Gadamer, som fastholder at den tradisjon som oppstår der det nye føyer seg sammen med det som har overlevd «når livet forandrer seg på en voldsom måte,» er like gyldig som enhver annen tradisjon.¹³³

6.6.13. Symbolverdi

Broens *symboliske* verdi er som vi har sett, en kompleks og foranderlig størrelse. Ikke bare har broens symboliske signifikans endret seg over tid, den har også ulik innebyrd for ulike grupper. Det synes naturlig å sortere broens symboliske konnotasjoner i tre hovedfaser: Den gamle broen, fraværet og rekonstruksjonen. Vi kjenner ikke idag til om broen fra begynnelsen hadde en

¹²⁹ Mark Mackenzie, «Extreme sports: We dive at dawn», *The Independent*, 15. aug. 2004. Artikkelen refererer antagelig til Evliya Çelebi, som i skildringen av sitt besøk i Mostar i 1664 beskriver de lokale ungguttenes vågemot. I Robert Anheggers oversettelse skriver Çelebi: «Weil nun diese Brücke so hoch erbaut ist, dass sie bis zum Himmel ragt, kommen Wesire und Würdenträger, vornehme Honorationen und gewichtige Magistrate, um sie sich anzuschauen. Wenn sie dann in dem erwähnten Lusthäuschen sitzen, stehen schon wagemutige Knaben am Rand der Brücke bereit, werfen sich mit dem Ausruf: Los gehts! vor den Augen der Wesire von der Brücke hinab, springen in den Fluss und fliegen wie Vögel hinunter. Jeder zeichnet sich durch irgendeine Kunst aus: der eine lässt sich kopfüber, der andere im Türkensitz ins Wasser fallen, manche wiederum gar selbstwei und selbdritt verschlungen. Von Gott beschirmt erreichen sie unversehrt wieder das Ufer, klettern über die Felsen hinauf bis zum Brückenkopf und lassen sich von den Wesiren und den vornehmen Honorationen beschenken. Aber andere Menschen würden es nicht einmal wagen hinunterzublicken, geschweige denn hinabzuspringen. Ihre Galle würde vor Angst zerspringen und sie selber mit der Erde eins werden.[...]» (Anhegger, *op.cit.*, s. 106)

¹³⁰ Pašić, *op.cit.*, s. 87

¹³¹ Dervis Dervisbegovic, «Mostar bridge reopens after war destruction», *Reuters*, 24. juli 2004. <http://www.balkanpeace.org/index.php?index=article&articleid=9677>, lest 5. mars 2012

¹³² Mackenzie, *op.cit.*

¹³³ Hans-Georg Gadamer, *Sannhet og metode: grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*, Oslo, Pax, 2010, s. 319

intendert betydning, men det er sannsynlig at en spektakulær bro anlagt ved et viktig punkt på handelsveiene mellom øst og vest, kan ha vært tiltenkt en makt-representerende funksjon.¹³⁴ Hva angår betydninger publikum har lest inn i broen, kan Amir Pašić nok ha rett i at broen med sin suverene konstruksjon kan ha blitt lest som en menneskeåndens seier over den lunefulle naturen.¹³⁵ Vi har imidlertid sett Emily Gunzburger Makaš argumentere for at broen først og fremst ble utlagt som et ikon for byen Mostar, men også for «regionen» i en eller annen form: Østerrike-Ungarn; det jugoslaviske kongedømmet, den føderale republikken Jugoslavia, endog hele Balkan. Hun ser dens historiske symbolske betydning som en representasjon av *stedet*, og understreker at broen fortsatt har denne betydningen, sammen med nye, mere abstrakte lag av symbolikk som er kommet til.¹³⁶

Som vi så innledningsvis, tilskrev utenlandske reisende på 1800-tallet broen romersk opphav. Det er rimelig å anta at denne innbildte herkomst kan ha omgitt den med en viss nimbus og forlenet området med forestillingen om en romersk storhetstid. Den kan ha blitt lest som et vitnesbyrd om en stolt fortid før «barbarene». Om attribueringene fant lokale nedslag vites ikke, men det er sannsynlig at ottomanerne – som regjerte landet frem til 1878 – holdt i hevd tradisjonen om broens ottomanske opphav.

Som vi har sett, ble broen under Mostars beleiring, og i tiltagende grad etterhvert som beskytningen ble mer direkte rettet, for de beleirede til et symbol på seiglivet motstand. Uttalelser som fremkommer i intervjuer rett etter broens fall indikerer at ødeleggelsen har gjort et uhyre sterkt inntrykk på mange.

Da broen falt, følte det som om min bror hadde stupt, sier hun [Sanja Memic, 21 år i 1994]. – Jeg så hvordan folk gråt på gaten. Broen var så symbolsk. Og da den falt, mistet vi vårt siste håp, da forsto vi at alt var slutt.¹³⁷

Vi kunne kanskje si at idet broen kollapset ga den skikkelse til et samfunn som mente seg å opphøre, en forestilling som oppstod idet kollapsen inntraff.

¹³⁴ En artikkel av den tyrkiske arkitekturhistorikeren Gülrü Necipoğlu (Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Habsburg-Papal Rivalry, *The Art Bulletin* 71, nr. 3 (1989), ss. 401–427) forteller at Suleiman den store skaffet seg et kostbart sett av ikke-islamske kongelige statussymboler i den hensikt å kommunisere ottomanske herredømmefordringer til et europeisk publikum gjennom en vestlig maktdiskurs. Slik vant sultanen seg tittelen *den magnifike* i vesten. Det synes rimelig at slike maktpretensjoner også kan ha vært søkt kommunisert gjennom andre kunstarter, hvilket gir hold til Amir Pašićs påstand: «Facilitating travel, trade and the movement of military troops, the Stari Most became a symbol of the benevolence and power of the Ottoman Empire; it insured [sic] Mostar's primacy as the capital of the county of Herzegovina.» (Amir Pašić, «A Short History of Mostar», i: [s.n.], *Conservation and Revitalisation of Historic Mostar*, Aga Khan Trust for Culture, 2004, s. 5) Broens karakter av prestisjeprosjekt indikeres også av at byggeriet ble ledet av Zaim Mehmedbeg Karadžobeg, bror av storvisir Rustem Paša, som var sultan Suleymans svigersønn. (Pašić, *The Old Bridge in Mostar*, s. 20)

¹³⁵ Pašić, *The Old Bridge in Mostar*, s. 16

¹³⁶ Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 208

¹³⁷ Kristina Henschen, «Møte ved krigens usynlige grense», *Aftenposten*, morgen, 23. juli 1994

Etter ødeleggelsen er broen, eller retttere dens fravær, kommet til å representere krigens splittelse, i Bosnia-Herzegovina såvel som i alminnelighet, foruten at den er blitt et bilde på ødeleggelse av kulturminner – i denne krigen og i videre forstand.¹³⁸ Men i tiden rett før ødeleggelsen, har vi sett Makaš hevde – og her løper symbolsk tilskrivning og mulig årsaksforklaring sammen – begynner den å bli fremholdt som et symbol på fredelig sameksistens mellom etniske grupper, på Bosnias angivelig pluralistiske tradisjon.¹³⁹ Hun hevder at den gjentatte påpekning av broens symbolske viktighet i økende grad gjorde den til et stadig mere fristende bombemål for en angriper hvis hensikt nettopp var å rense landet for den multikulturalisme broen ble fremholdt som symbol på.¹⁴⁰

På spørsmål om hva ødeleggelsen innebar for Mostar og Bosnia, svarer *Center for peace and multiethnic cooperation Mostar* på sine nettsider:

The old bridge and his destruction simbolized [*sic*] the biggest tragedy which happened between the nations in Bosnia and Herzegovina. Hates, ethnical destroying, attempts of killing multiethnical life in town Mostar, and in whole Bosnia and Herzegovina.¹⁴¹

Svaret indikerer at tomrommet etter broen, eller kanskje de maltrakterte anfangene på begge sider (figur 14), utgjorde en vedvarende påminnelse om voldshandlingene som hadde funnet sted. Broen, eller dens iøynefallende fravær, var nå blitt selve ikonet for tragedien som hadde rammet Bosnia. Den naturlige lesning for enhver som ikke støttet ødeleggelsen og det den representerte, måtte være at her hadde drømmen om en flerkulturell nasjon møtt sitt tragiske endelikt. Restene av broen ble dermed ladet med en svært negativ verdi, en slags negasjon av de verdier broen representerte før ødeleggelsen. Antagelig er det her vi finner noe av motivasjonen for rekonstruksjonen: Den ustanselige påminnelsen måtte nøytraliseres. Kanskje ser vi en type «ute av øye, ute av sinn»-logikk i underliggende virksomhet her: Når den stadige påminnelsen om volden – broens fravær – oppheves, så etableres også betingelsene for gradvis å komme av med erindringsbildet.

Broen som symbol på multikulturalisme ble befestet i og med ødeleggelsen. Ideen om rekonstruksjonen, som hurtig vant tilslutning internasjonalt, må ha vært at virkeligheten ville følge symbolet; at symbolets tilbakekomst ville virke imperativt på Mostars sosiale virkelighet; at muslimer og kroater ville begynne å leve fredelig sammen igjen. For de internasjonale organisasjoner og regjeringer som hadde vært tiltrukket av ideen om at Stari Most symboliserte multikulturalisme, kom gjenoppbygging

¹³⁸ Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 208

¹³⁹ Makaš, «Interpreting multivalent sites», s. 60f.

¹⁴⁰ Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 209.

¹⁴¹ Fredrik Nyblad, [Intervju med Center for peace and multiethnic cooperation Mostar, 2004] www.centarzamir.org.ba/eng/pressfaq.html, lest 20. okt. 2012

av broen til å bli nærmest synonymt med å gjenoppbygge et fredfullt, pluralistisk Bosnia-Herzegovina, hevder Makaš.¹⁴² Credoet formuleres eksplisitt av initiativtageren til rekonstruksjonen, Amir Pašić:

If tearing down of the Old Bridge is a symbol of the destruction of Bosnia and Herzegovina, then its rebuilding will symbolize the restoration of this country and the reconciliation of its people who will come together to rebuild the Old Bridge, and all of Mostar's bridges, linking them as people once again.¹⁴³

En annen symbolsk tilskrivning målbæres av den kroatisk journalisten Slavenca Draculić. Hun hadde aldri selv gått over broen («I foolishly thought the bridge would be there forever»), men opplevde allikevel en sterk sorgreaksjon ved dens ødeleggelse. En måned senere skrev hun, idet hun sammenliknet bildet av den ødelagte broen med et av en drept kvinne:

And I ask myself: Why do I feel more pain looking at the image of the destroyed bridge than the image of the woman? Perhaps it is because I see my own mortality in the collapse of the bridge, not in the death of the woman. We expect people to die. We count on our own lives to end. The destruction of a monument to civilization is something else. The bridge, in all its beauty and grace, was built to outlive us; it was an attempt to grasp eternity. Because it was the product of both individual creativity and collective experience, it transcended our individual destiny. A dead woman is one of us – but the bridge is all of us, forever.¹⁴⁴

Draculićs sorgreaksjon synes altså å bunne i at hun leser broen som et forsøk på å overskride det enkelte menneskets timelighet. For henne er det som ødelegges med broen vårt kollektive bud på evigheten. Denne betydningen har nok hele tiden vært der, men det er kanskje først i og med ødeleggelsen at den *åpenbares*. Jeg kommer tilbake til Draculić og varighetsbegrepet i det avsluttende kapitlet.

Forut for gjenreisningen synes mye å ha blitt satt inn på å *foregripe* hvilke betydninger den rekonstruerte broen ville bli bærer av. Øst-Mostars borgermester i perioden 1994–2001, Safet Oručević, forstod at betydningsdannelsen ville bero på hvem som stilte seg bak den nye broen. Kom man skjevt ut her, ville broens mulighet til å bli et samlingsmerke for alle parter forspilles. Muligheten til å rekonstruere broen bød seg allerede kort etter krigen, idet Tyrkia i juni 1996 tilbød å finansiere en gjenoppbygning. Oručević avslo tilbudet, med den begrunnelse at rekonstruksjonen da bare ville assosieres med én nasjon og den østlige, muslimske delen av Mostar. «Such kind of reconstruction would have taken

¹⁴² Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 220

¹⁴³ Pašić, *The Old Bridge in Mostar*, s. 51

¹⁴⁴ Slavenca Draculić, «Falling Down. A Mostar bridge elegy», *The New Republic*, 13. des. 1993

away all beauties of that bridge.» skriver Oručević: «Those beauties belonged to citizens of all confessions and nations in Mostar.»¹⁴⁵ Broens skjønnhet bestod altså ifølge ham i de betydninger den rommet *før* krigen, da den angivelig var et bilde på det fredelige, fler-kulturelle samfunnet Mostar. Om broen skulle rekonstrueres av representanter for bare én av disse gruppene, ville den ikke kunne bety det samme.

Nå blir bildet komplisert, for vi har altså sett Makaš hevde at broen som metafor for fredelig etnisk samkvem var av ny dato. Skulle den nye broen nå plutselig pålegges å bli permanent bærer av en symbolikk som dens forgjenger bare hadde holdt oppe i en meget kort periode av sin 427 år lange historie, og som den kanskje, billedlig talt, hadde kollapset under vekten av?¹⁴⁶

Oručević besluttet at broen ikke skulle gjenoppbygges medmindre både kroater og serbere stilte seg bak. Han ville at rekonstruksjonen skulle være et symbol som alle Bosnias etniske grupper kunne stille seg bak. Denne ideen skulle altså få tilslutning fra UNESCO, Verdensbanken og flere nasjoner som bidro økonomisk, bl.a. Tyrkia, Italia, Nederland, Frankrike, Luxembourg og Kroatia. Oručevićs påstand er at ideen hele tiden hadde støtte fra alle politiske strukturer i landet.

Oručevićs ambisjon om konsensus og verdenssamfunnets innsats; bestrebelsene som forenes i ønsket om å gjenskape broen, og gjøre det riktig, er i seg selv vektige bidrag til rekonstruksjonens betydningsdannelse. I dette tror jeg man finner noe av årsaken til at rekonstruksjoner ofte får stor symbolsk verdi: Verdien genereres ved de innsatser som leder frem til realisering, og som det ferdige produkt kommer til å symbolisere. Dette kunne iakttas allerede i 1980, da den rekonstruerte gamlebyen i Warszawa ble vurdert for opptak på verdensarvlisten. Hovedbegrunnelsen var da nettopp den symbolske ladning som anstrengelsene hadde generert: ICOMOS anbefalte å innskrive byen «as a symbol of the exceptionally successful and *identical* [min uth.] reconstruction of a cultural property which is associated with events of considerable historical significance.»¹⁴⁷ Også i Mostars tilfelle ble som vi har sett rekonstruksjonens symbolske investering et avgjørende moment for innskriving; jfr. delegaten fra St.Lucias syrlige anførsel om at det ikke var det internasjonale samfunn som skulle innskrives (jfr. 6.4.5).

¹⁴⁵ Safet Oručević, *Old Bridge – Monument of Peace*. www.centarzamir.org.ba/eng/izlo/izlozba.html, lest 5. mars 2012

¹⁴⁶ Makaš antar nemlig at den eskalerende retorikken om Stari Mosts betydning var med på å gjøre den til et stadig mere fristende mål for en angriper, gitt at dennes hensikt var å ødelegge den multikulturalisme som broen ble fremholdt som bærer av. Broen ble eksponert fordi den var i fare, men eksponeringen øket også faren. (Makaš, «Interpreting multivalent sites», s. 61)

¹⁴⁷ Report of the Rapporteur on the fourth session of the Bureau of the World Heritage Committee in Paris, 19–22 May 1980: CC-80/CONF.016/10, 4 (<http://whc.unesco.org/archive/repcom80.htm>; lest 07. juli 2012). Bruken av begrepet *identical* om rekonstruksjonen er oppsiktsvekkende, gitt begrepets faktiske innebyrd.

Innvielsen i 2004 reflekterte optimisme, og ikke minst bekreftelser og aksentueringer av de symbolske tilskrivninger som nå var i alminnelig omløp.¹⁴⁸ Talene syntes gjennomgående å reflektere forestillingen om at det parallelt med rekonstruksjonen av broen hadde foregått en rekonstituering av broens symbolikk. Talerne syntes å ta for gitt at den nye broen var blitt til nettopp det samlede symbol for fredelig sameksistens som den gamle broen angivelig hadde vært. Ingen syntes i tvil om at nå da broen var gjenreist, ville det styrke forutsetningene for en tilbakevending til det livet Mostar kjente før krigen.

Men når *Center for peace and multiethnic cooperation Mostar* får spørsmål om hva det betyr for Mostars befolkning at broen er gjenåpnet, svarer talsmannen:

Victory. The victory of everyone who believed that the common living is possible in this country. The proof, that everyone who start this disastrous war have been lost [sic]. The proof that fascism is defeated again.»¹⁴⁹

Et seierssymbol impliserer en taper, for hvem det samme symbolet betyr det motsatte. Broen ble et effektivt seierssymbol, og representerte et håndslag til dem som led et tap ved den gamle broens ødeleggelse, men som samlede, forsonende symbol hadde den, som vi har sett Makaš hevde, ikke den forønskede effekt. Og den betydning verdenssamfunnet ønsket å se i den, som symbol på et multietnisk Bosnia, savner altså dekning lokalt – selv om Makaš medgir at den igjen er kommet til å representere byens befolkning, uavhengig av etnisitet.¹⁵⁰ Men hvis det er slik at broen før krigen ikke var et symbol for bosnisk multietnisitet, og den heller ikke er det idag; hvis det er slik at broen før krigen var et symbol for stedet og den er et symbol for stedet idag – så er det vel egentlig *status quo* som er gjenopprettet?

Makaš søker å kategorisere broen i lys av to vesentlige begrepspar. Hennes påstand er at den gamle broen med den franske historikeren Pierre Nora kunne anses som et *milieu de mémoire* – et erindringsmiljø – mens rekonstruksjonen er blitt det han kaller et *lieu de mémoire* – et designert minnested. Hun trekker også veksler på Alois Riegl, idet hun hevder at den opprinnelige broen var å anse som et ikke-intensjonalt monument i hans forstand, mens rekonstruksjonen snarere må anses som et intensjonalt monument, over en angivelig bosnisk multikulturell identitet. For Makaš antyder disse distinksjonene at broen, fra å ha vært et monument i videste forstand – noe som åpenbarer tidens gang – blir til noe som er etablert for å

¹⁴⁸ Et antall utdrag av taler holdt under åpningen er gjengitt på nettstedet http://www.gen-eng.florence.it/starimost/00_main/inaug/inaug_press.htm, lest 6. mars 2012.

¹⁴⁹ Fredrik Nyblad, [Intervju med *Center for peace and multiethnic cooperation Mostar*, 2004] www.centarzamir.org.ba/eng/pressfaq.html, lest 20. okt. 2012

¹⁵⁰ Makaš, «Interpreting multivalent sites», s. 68

minnes et spesifikt moment eller idé – altså et monument i snevreste forstand.¹⁵¹

Påstanden om at den gamle broen var et *milieu de mémoire* hadde fortjent en begrunnelse. Noras begrepspar (*milieu / lieux de mémoire*) har referanse til en brutt kontinuitet, en overgang fra en erindringskultur til en historiekultur: I førmoderne, tradisjonelle samfunn ble fortiden resirkulert gjennom fortellinger og myter, slik at den ifølge Nora fortsatte å leve i nåtiden. Idag, derimot, organiseres fortiden som historie; samfunnet har overlatt erindringen til et eksponensielt voksende tilfang av alskens kulturspor; *lieux de mémoire*.¹⁵² Med den erindringens integrasjon i livet som kjennetegnet førmoderne samfunn, kunne steder tjene som *milieux de mémoire*, «real environments of memory».¹⁵³

Noras grunnleggende distinksjon underbygges av begrepshistorikeren Reinhardt Koselleck. Koselleck opplever at menneskers muligheter for valg, handling og utfoldelse «formes i skjæringspunktet mellom fortidens styrende erfaringer og fremtidens muligheter og håp»;¹⁵⁴ mellom det han kaller *erfæringsrom* og *forventningshorisont*.¹⁵⁵ For Koselleck oppviser et førmoderne samfunn stor grad av sammenfall mellom *erfæringsrom* og *forventningshorisont*: Siden lite endres, vil innhøstede erfaringer også være gyldige redskap til å forstå og håndtere det som skal komme. Der fortid og nåtid ble opplevd som et sammenhengende *erfæringsrom*, kunne historien anta en eksemplarisk funksjon: Fra Cicero utmyntet begrepet *Historia magistra vitae*, var det, hevder Koselleck, i omkring to tusen år historiens oppgave å være livets læremester. Kunnskap om historien ble, med den antikke historikeren Diodorus Siculus, et redskap til å gjenta fortidens suksesser og unngå dens mistak.¹⁵⁶

1700-tallet innebærer for Koselleck et sammenfall av to parallelle prosesser. Med høyere endringstakt økte avstanden mellom *erfæringsrom* og *forventningshorisont*. Fremtiden kom til å fremstå som vesensforskjellig fra fortiden, og erfaringen ble derfor mindre relevant som redskap til å forutsi fremtiden.¹⁵⁷ Og samtidig: Med forståelsen av en lineær og abstrakt tid ble

¹⁵¹ *Ibid.*; Makaš, *Representing Competing Identities*, s. 253

¹⁵² Nora definerer begrepet i forordet til trebindsverket *Realms of memory*: «A *lieu de mémoire* is any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community.» (Pierre Nora og Lawrence Kritzman, *Realms of memory*, New York, Columbia University Press, 1996, xvii)

¹⁵³ Pierre Nora, «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», *Representations* 26 (1989), s. 7

¹⁵⁴ Slik utlagt av Anne Eriksen, *Topografenes verden. Forminner og fortidsforståelse*, Oslo, Pax forlag, 2007, s. 17

¹⁵⁵ Reinhardt Koselleck, *Futures past : on the semantics of historical time* (1979), overs. Keith Tribe, New York, Columbia University Press, 2004, s. 255ff.

¹⁵⁶ *Ibid.*, s. 27

¹⁵⁷ Et annet perspektiv på utgrensningen av en fortid som er vesensforskjellig fra nåtiden, kommer til uttrykk hos Christoph Hellbrügge, som for tyske forhold anser Franz tis avkall på keisertronen i 1806 som et avgjørende skisma: Med den dermed forbundne avvikling av *Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation* ble det erkjent at en epoke som i prinsippet hadde vedvart siden antikken, var endegyldig avsluttet. Først dermed kom vitnemålene om denne epoken til å bli betraktet som historiske dokumenter. I denne

historieskrivningen temporalisert. Datering og epokisering ble sentrale forehavender som bidro til å definere historie som kunnskapsfelt. Historien ble «fortidsfiksert», dvs. fortiden ble oppfattet som historiens primære emnefelt, og studiet av den, ved hjelp av spesialiserte metoder, ble historiefagets egentlige oppgave.

Både Nora og Koselleck frakjenner altså fortiden relevans for livet i det moderne. For Nora er erindringen om fortiden ikke lenger en levende, integrert del av livet, for Koselleck har erfaringene fra fortiden tapt relevans som fremtidsberedskap, og den moderne, lineære historieforeståelsen har etablert et kategorisk skille mellom før og nå. Hos begge er forbindelsen mellom liv og erindring brutt, og dermed eksisterer simpelthen ikke mulighetsbetingelsene for at et sted skal kunne ha funksjon av et *milieu de mémoire*. Med Noras ord: «There are no longer *milieu de mémoire*, real environments of memory.»¹⁵⁸ Derfor er det vanskelig å se, med Makaš, at den gamle broen i større grad enn den nye var et *milieu de mémoire*.

Makaš begrunner heller ikke påstanden om at den rekonstruerte broen må anses som et intensjonalt monument. Et forsøk ville avdekket at det å henføre broen til denne kategorien, savner holdepunkter hos Riegl: Et intensjonalt monument er, i Riegls forstand «[...] et verk av menneskehånd, reist i en bestemt hensikt for å holde enkelte menneskelige handlinger eller tilskikkelser (eller komplekser av slike) nærværende og levende i senere generasjoners bevissthet.»¹⁵⁹ Det intensjonale monument er uomtvistelig formålsbygget som minnesmerke, slik gravsteler, rytterstatuer, mausoleer og epitafier er det, og broen i Mostar unndrar seg en slik kategorisering.

Når Makaš hevder at disse distinksjonene er nyttige for å forklare broens endrede betydninger, og samtidig at de er altfor begrensede, blir det spesielt vanskelig å forstå hvorfor hun lanserer dem. Det faller lettere å samtykke når hun fremholder at broens rekonstruksjon er forankret i ideen om at Bosnia var, og bør være, multikulturelt, og at den dermed representerer et idealisert, forestilt Bosnia – et narrativ basert på historien, men også sosialt konstruert for å tjene dagens behov.

Også Makaš erkjenner at broen tjener dagens behov, når hun skriver at den synes å være et av de meget få symboler som kan gjenbrukes og aksepteres som viktige på et visst nivå av de fleste i Bosnia-Herzegovina. Hun hevder sågar at også de som var indifferente eller negative til forestillingen om et multikulturelt Bosnia har akseptert Stari Most, ved

sammenheng, mener Hellbrügge, er det naturlig å se fremveksten av kulturminnevernet. Schinkels rapport fra 1815, *Zur Erhaltung aller Denkmäler und Altertümer unseres Landes*, nevnes som eksempel. (Christoph Hellbrügge, «Konservieren, nicht Restaurieren – ein Mythos der Denkmalpflege?» *kunsttexte.de* 2, nr. 2 (2002), ss. 1–5. www.kunsttexte.de, lest 15. april 2013)

¹⁵⁸ Nora, «Between Memory and History», s. 7

¹⁵⁹ Alois Riegl, «Den moderne minnesmerkekulturens vesen og tilblivelse» (1903), overs. Sverre Dahl, *Agora* 24 (2006), nr. 3, s. 203

simpelthen å fokusere på andre betydninger. Snarere enn å symbolisere enighet om bosnisk identitet, kan den symbolisere et aksept av at ulike tolkninger av Bosnia eksisterer samtidig, avslutter hun.¹⁶⁰

En lite påaktet, men vesentlig side av rekonstruksjonens symbolinnhold er at den utad kommuniserer en normalitetens tilbakevenden, ikke minst overfor turistnæringen: Bakgrunnen for Verdensbankens betydelige engasjement synes å ha vært erkjennelsen av at broen kunne bidra til ny økonomisk vekst i regionen. Da Verdensbanken i 1998 besluttet å bistå med gjenreisningen av Stari Most, hadde den såkalte Bilbao-effekten begynt å vise seg: Året før åpnet Guggenheim-museet i Bilbao, noe som hadde gjort byen til et attraktivt turistmål og inngitt forestillingen om kulturbygg som en effektiv «motor» i regional økonomisk utvikling. Verdensbanken er da også eksplisitt om grunnlaget for sitt engasjement i et «Project Appraisal Document», der det bl.a. heter:

By promoting reconciliation and mutual respect for a common heritage, the project will attempt to reinforce prospects for a lasting peace, which is a prerequisite for any form of sustainability. Mostar's economy has suffered disproportionately in the war. Industrial production is only a fraction of pre-war levels, unemployment is high, and living standards have declined. Given the decline in the industrial sector, *activities such as the revitalization of the Old City, are important to bring tangible economic benefits in the longer term through increased economic activity and tourism that will generate employment, increase incomes and possibly taxes, and increase small scale investments* [min uth.] In addition, the project will implement a major effort in conservation and reconstruction of a World Heritage site.¹⁶¹

Sitatet er illustrerende: Det anføres som en sentral motivasjon for å gi lånet at det vil bidra til byens og regionens økonomiske utvikling; en snarvei til å utvikle den materielle fundas banken anser som en forutsetning for å opprettholde fredelige forhold. Det er knapt oppsiktsvekkende at en bank tenker i merkantile størrelser, og vurderer økonomisk fremgang som en nødvendig forutsetning for fredelige forhold, men det er kanhende oppsiktsvekkende at dette blir den essensielle motivasjon: Motivasjonen, i det minste for Verdensbanken, blir ikke primært behovet for å gjenreise et umistelig arkitektonisk motiv *per se*, men å legge grunnlag for byens økonomiske gjenreisning. Broen reduseres til et *redskap* til å oppnå et utenforliggende mål.

At lignende forventninger også hadde funnet nedslag lokalt, indikeres av et intervju den svenske journalisten Fredrik Nyblad hadde med en representant for Mostars *Center for peace and multiethnic cooperation* i

¹⁶⁰ Makaš, «Interpreting multivalent sites», s. 68

¹⁶¹ [Verdensbanken], *op.cit.*

2004. På Nyblads spørsmål om kunstnersamfunnet i Mostar fortsatt er etnisk separert, svarer representanten noe overraskende: «Mostar has been one of the most greatest town [*sic*] in ex-Yugoslavia, and today everybody know that our town will be the most attractive turist destination on Balkan, again.»¹⁶² (I svaret på et annet spørsmål kommer det frem at det er rekonstruksjonen som skaper disse forventningene.)

At kulturminner er en av turistnæringens viktigste «motorer», er ubestridelig.¹⁶³ Steder med viktige kulturminner har et stort fortrinn i kampen om turiststrømmene. At hovedattraksjonen eksisterer er selvfølgelig vitalt for en by som har en stor del av sine inntekter fra turistsektoren. Det vesentlige i vår sammenheng er imidlertid forbindelsen mellom symbolsk og økonomisk verdi: Broens «tilbakekomst» symboliserer som antydning normalitetens tilbakevenden etter krigen, noe som igjen forventes å skape grunnlag for økonomisk vekst.

Broen har, som vi har sett, sannsynligvis kollapset under vekten av sine symbolske tilskrivninger: Var den ikke blitt tillagt så vesentlige betydninger, ville det heller ikke blitt maktpåliggende å ødelegge den. Det er også symbolske tilskrivninger som har vært den altoverveiende drivkraft i arbeidet med å rekonstruere broen. Skulle man antydning hvordan tyngden av den symbolske investering fluktuerer, vil det være naturlig å se to toppnivåer: Idet den gamle broen kollapse, og idet den nye står ferdig. En tid forut for ødeleggelsen var broen for svært mange først og fremst et regionalt symbol, en betydning den i stor grad har gjeninntatt. Men man kan vanskelig se eller tenke på den rekonstruerte broen uten også å se dens komplementærbilde, filmopptakene av dens forgjenger som raser sammen – det nær sagt ultimate symbol på krigene på Balkan og ufredens tilbakekomst i Europa (figur 15).¹⁶⁴ Det faller naturlig å se dette som en vesentlig symbolsk tilleggsdimensjon, som adderer til broens symbolske investering. Som vi tidligere har berørt, er også sterke negative ladninger deler av et kulturminnes symbolske verdi.

6.7. KONKLUSJON

Ambisjonen i det foregående har vært å undersøke hvilke kulturminneverdier Stari Most representerte og representerer, hhv. som original og rekonstruksjon, og i hvilken grad rekonstruksjonen har formådd å gjeninnsette originalens kulturminneverdier.

¹⁶² Nyblad, *op.cit.*

¹⁶³ Iflg. en rapport utarbeidet av Riksantikvarens Terje Nypan (*Cultural heritage monuments and historic buildings as value generators in a post-industrial economy : With emphasis on exploring the role of the sector as economic driver* (Riksantikvaren, 2003) genererte såkalt «kulturminneturisme» på tidspunktet for utgivelsen inntekter i størrelsesorden 335 milliarder € per år til den europeiske handels- og servicenæringen.

¹⁶⁴ Filmen av ødeleggelsen finnes bl.a. flere steder på nettstedet youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=CM3B-6CFo9k&feature=related>, lest 16. mars 2012

Jeg har påpekt at ødeleggelsen av Stari Most paradoksalt nok dels bidro til å øke dens tilgjengelighet som bygningshistorisk kilde, dels til en tilvekst i vår forståelse av dens konstruksjon – begge deler produkter av fragmenteringen. Jeg har derfor hevdet at ødeleggelsen og rekonstruksjonen ikke innebar noe vesentlig bygningshistorisk verditap. Ut fra en analog betraktning er det også vanskelig å anse den byggeteknikk-historiske verdi som vesentlig forringet; vi har å gjøre med en kunnskapsverdi, og kunnskapen om broens konstruksjon er blitt forøket gjennom arbeidet med rekonstruksjonen. Jeg har videre hevdet at broens arkitekturhistoriske verdi var relativt beskjedne, idet den ikke bragte noe vesentlig nytt til arkitekturhistorien. Påstanden er at broen primært gjorde seg gjeldende i en regional/lokal arkitekturhistorisk kontekst, og at rekonstruksjonen, som påminnelse om originalens arkitekturhistoriske status, antagelig er like formålstjenlig som sin forgjenger. Alt i alt har jeg funnet liten grunn til å hevde at rekonstruksjonen innebærer noe arkitekturhistorisk verditap. Jeg har i det hele tatt søkt å begrunne at bortfallet av broen som «originaldokument» langt på vei er uten implikasjoner for disipliner som arkitekturhistorie, samfunnshistorie, sosialhistorie og personalhistorie.

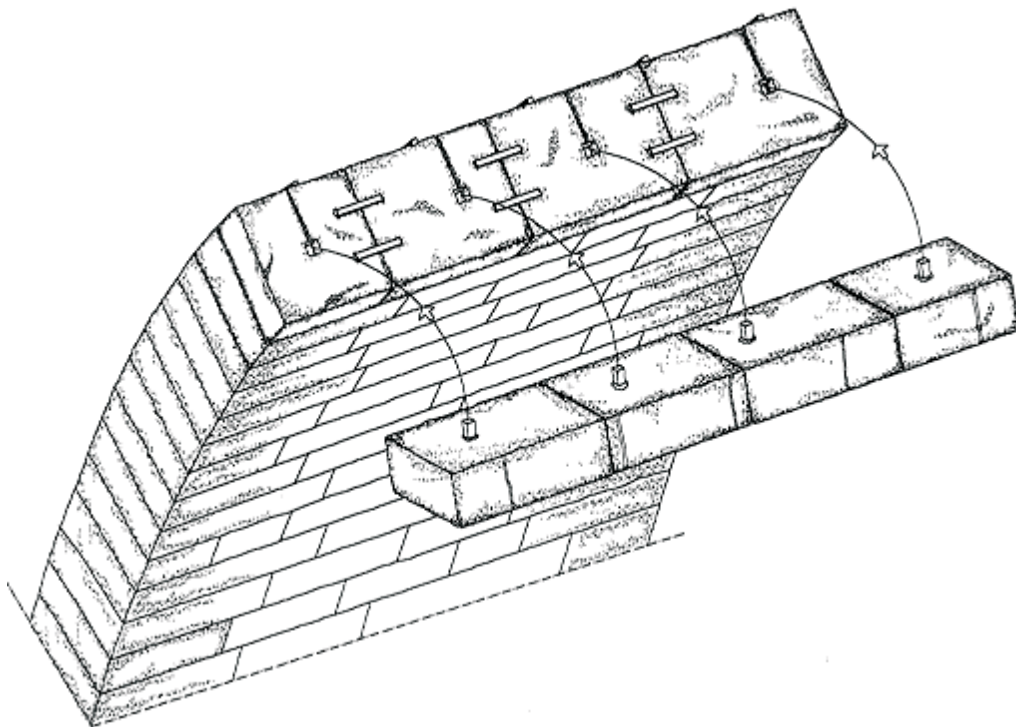
Hva gjelder *opplevelsesverdiene* har jeg argumentert for at rekonstruksjonen langt på vei gjenoppretter broens store kunstverdi, men at aldersverdien i noen grad «fingres»: Jeg har vist at supplerende deler av brodekket er bearbeidet for å oppnå en homogen flatekarakter, med andre ord kunstig patinert, mens patineringen for andre deler av broen er en pågående prosess, der de iøynefallende første faser allerede har kortet vesentlig inn på avstanden til den opprinnelige broens alderspreg. Miljøverdien har jeg også hevdet at rekonstruksjonen langt på vei gjeninnsetter, likedan med kontinuitetsverdien og tradisjonsverdien. Forsøkene på å innkretse broens identitetsverdi og symbolverdi har tydeliggjort at dette er komplekse størrelser, og konklusjonen er ikke entydig. For identitetsverdien tør det være naturlig å hevde at mens byens muslimske befolkning opplever å identifisere seg enda sterkere med broen, så er dens verdi som identitetsmarkør svekket blant kroatene. Symbolverdien har jeg vurdert som forøket, idet rekonstruksjonen foruten å ha gjeninntatt forgjengerens karakter av geografisk markør, også bærer videre minnet om dennes undergang og dermed forbundne symbolske tilskrivninger.

Vi ser altså at det er fullt mulig å hevde det som tør ligge til grunn for at den rekonstruerte broen er blitt innskrevet på verdensarvlisten, nemlig at kulturminneverdien langt på vei er videreført i og med rekonstruksjonen; ja, for enkelte delverdiers vedkommende endog forøket. Når dette er mulig, synes det, som i tilfellet Holmenkollen kapell (jfr. følgende kapittel), å bero på opplevelsesverdiens relative dominans; på at verdien av både original og kopi i hovedsak hviler på opplevelsesverdier. Det er neppe kontroversielt å

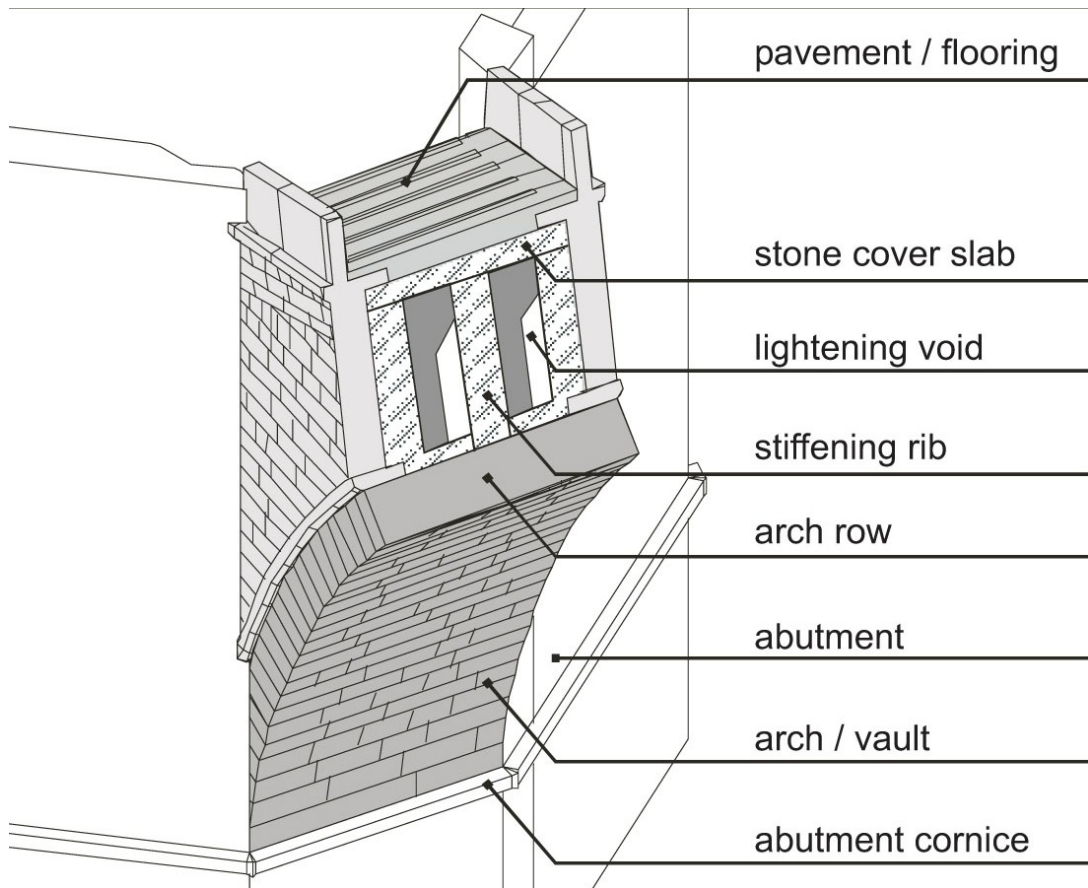
hevde at kulturminneverdien av såvel den opprinnelige som den rekonstruerte broen i hovedsak konstitueres av kunstverdi og symbolverdi – begge opplevelsesverdier. Og opplevelsesverdier synes mindre sensitive for objektets ontologiske status enn hva dokumentverdier er.



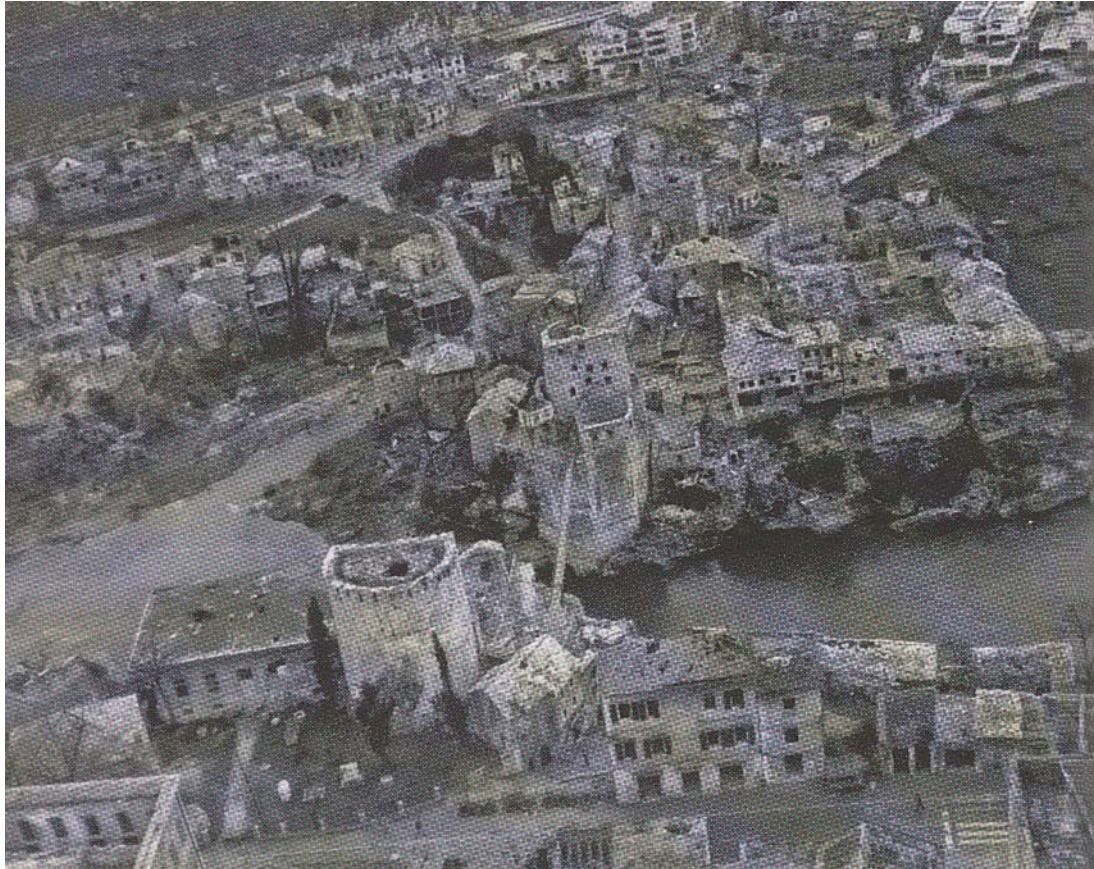
Figur 1: Den gamle broen



Figur 2: Hvelvbuens konstruksjon, stenene sammenholdt med dyvler og kramper.



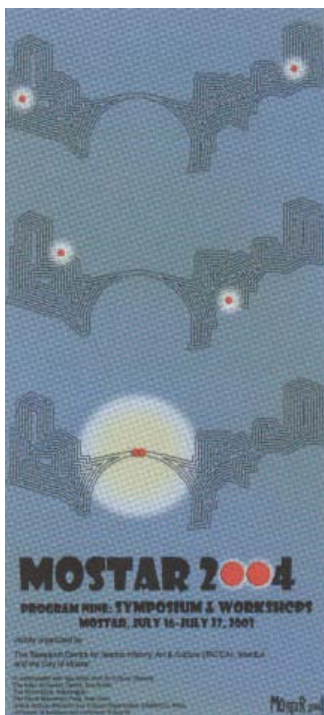
Figur 3: Broens hovedbestanddel, tverrsnitt



Figur 4: Den utbombede gamlebyen i Mostar



Figur 5: Broen forsøkt skjernet mot beskytning



Figur 6: Plakat, *Mostar 2004*



Figur 7: Den rekonstruerte broen i 2004.



Figur 8: En av de få gjenbrukte stenene i parapetet.



Figur 9: Merkede brosten fra gjenværende deler av broens anfang.



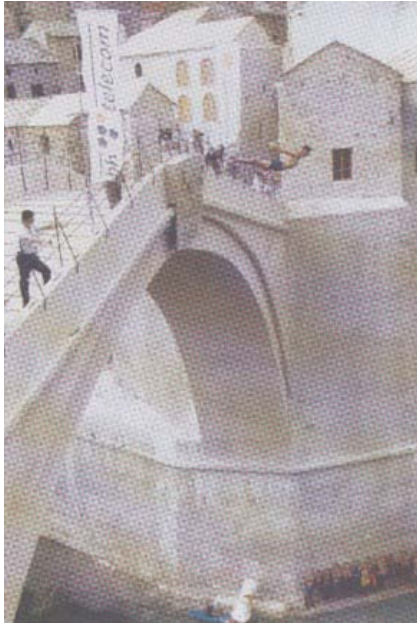
Figur 10: Kramper innstøpes i bly



Figur 11: Den ferdige hvelvbuens overside, med kramper som forbinder blokkene.



Figur 12: Tiltagende patinering.



Figur 13: Stup fra broen under innvielsesseremonien



Figur 14: Broens fravær



Figur 15: Broens kollaps

7. Kapellet i skogen

7.1. DET OPPRINNELIGE MONUMENTET

Holmenkollen kapell ligger i Holmenkollåsen nordvest for Oslo sentrum, i et randsonelandskap hvis bebyggelsesmønster lenge var diktert av Holmenkollbanens buktende trasé i det stigende terrenget. Da kapellet ble oppført rett etter forrige århundreskifte, var det i et skoglandskap med innslag av noen større bygninger i dragestil, snarere i Nordmarka enn ved inngangen til den (figur 1). Idag oppleves situasjonen anderledes; byen har rykket tettere på, ikke minst befinner kapellet seg i umiddelbar nærhet av Holmenkollen nasjonalanlegg, Norges mest besøkte turistattraksjon. Der kapellet opprinnelig var tett omsluttet av gammel granskog, kneiser rekonstruksjonen på en nesten naken bergknaus. Man får ikke lenger inntrykk av å befinne seg i skogen, men i høyden i *skoggrensen*, i et tildannet og omkalfatret landskap, gjennomskåret av brede konkurranseløyper og den sterkt utvidede Holmenkollveien, som passerer like nedenfor kapellet.

Det opprinnelige kapellet, som ble tatt i bruk som bedehus i 1903, var tegnet av den Berlin-utdannede arkitekten Peter Andreas Holger Sinding-Larsen (1869–1938) i 1894. Etter en påsatt brann i 1992 stod kapellet gjenreist i en lett endret skikkelse i 1996, denne gang tegnet av arkitekt Arne Sødal (f. 1950)

Kapellet ble bygget som Norges angivelig første *sportskapell*,¹ og det er naturlig å se 1800-tallets fremvoksende interesse for friluftsliv som en viktig del av bakteppet for dets tilkomst. Med romantikken inntraff en omveltning i borgerskapets syn på naturen. Der man tidligere bare hadde oppskattet naturen i sterkt kultivert form, ble også den ville natur i perioden 1820–60 gradvis gjenstand for en annen og mere hengiven betraktning. Under innflytelse av kontinental og engelsk filosofi omsatt i europeiske trender

¹ Finn Holden, «Institusjoner etter Holmenkollbanens åpning», *Vinderen historielags medlemsblad* 59, årg. 14, nr. 3 (2006), s. 20. Karin Berg omtaler kapellet som «en av landets aller første sportskirker» (Karin Berg, «Holmenkollen kapell, Kongsseter og bakke», *Skiforeningens årbok*, 1996, s. 67), men oppgir i en epost at hun ikke har noen grunn til å tro at andre var tidligere ute. (Epost til forf. 08. sept. 2011)

utviklet Christiania-eliten i denne perioden en ny og mere deltagende holdning til naturen,² og Holmenkollen ble den viktigste arena for et voksende friluftinteressert publikum.³ «Efterat Skovene ere gaaede over i Christiania Bys Besiddelse, har dette vinterlige Sportsliv taget et stort Opsving. Det hører nu med til de eiendommelige Sider ved Livet i Christiania,» skrev historikeren og friluftspioneren Yngvar Nielsen i 1894.⁴ Noen år senere skulle åpningen av Holmenkollbanen tilgjengeliggjøre nordmarksskogene for et enda større publikum. Omkring banens endepunkt lokket etterhvert et helt kompleks av friluftsbaserte institusjoner: sportsstue, turisthotell, restaurant og sanatorium – og etterhvert også kapell.⁵

I arbeidet med å tilrettelegge de bynære skogene for Kristianias befolkning, kan én manns innsats vanskelig overvurderes: Hans Hagerup Krag (1829–1907; figur 2) må ha vært en av det sene 1800-tallets mest energiske nasjonsbyggere. Som veidirektør gjennom en periode på nesten 30 år (1874–1903) bidro han sterkt til å åpne innlandet for allmenn ferdsel. Han hadde «[...] et direkte genialt blick for sammenhengen mellem et lands materielle fremgang og utviklingen av dets kommunikasjonsnett,» skrev Aftenposten på hundreårsdagen for hans fødsel.⁶ Og dette blikket ble i høy grad vendt mot Holmenkollen og Voksenkollen, som under Krags sterke medvirkning ble innfallsporter til Nordmarka.

² Sosiologen Leif Kåre Solberg gir i nett-artikkelen *Den urbane følelsen for natur* en innføring i de mekanismer som bidro til at Christiania-borgerskapet begynte å dyrke friluftsliv. (http://www.revierhavnen.no/?page_id=93, lest 12.10.2011) Sosiologen Rune Slagstad sonderer mellom «oppdagelsen» av Nordmarka som sommerterreng – dette skjedde allerede på 1840-tallet – og som skiterreng: Først mot slutten av 1800-tallet ble skiene tatt i bruk av byfolk til fritidsrekreasjon, og store deler av befolkningen fikk øynene opp for vinter-Nordmarka. På 1890-tallet kunne det være så mye som 10.000 skiløpere ute i løypene på en god helg, hevder Slagstad, som også skriver interessant om skiløpingen som deltagelse i et nasjonalt og moralsk prosjekt. (Rune Slagstad, *(Sporten). En idéhistorisk studie*, Oslo, Pax, 2008, ss. 203, 219) I motsatt retning erindrer Herman Smith-Johannsen (1875–1987(!)) fra sine første år på ski i Nordmarka, på 1880- og 1890-tallet: «Den gangen var vi ikke flere som gikk i Nordmarka enn at alle kjente hverandre.» (Andreas Vevstad, *Det begynte med Frognerseterskogen. Oslo kommunes skoger 1889–1989*, Oslo, Aschehoug, 1989, s. 14)

³ Aktiv tilretteleggelse førte etterhvert til at en stor del av publikum ble trukket til Holmenkollen, på bekostning av andre turmål. Juristen Johan Henrik Borrebæk (1860–1921) skriver i 1903, tydelig fortennet over Holmenkollens foretrukne posisjon som friluftarena: «Men Røverkollen [i Lillomarka] er glemt; dens Saga er glemt – dens Sagn er glemt. Der er ingen Restauration deroppe, og saa er der jo ingen optraakket Sauesti didop. Kristianiafolket er som Sauen – der nogle gaar foran, der gaar de andre efter. Og naar nogle af Hovedstadens floschatklædte Sportsmænd engang har faaet udskreget Holmenkollen som det eneste saliggjørende Sportsudflugssted, maa naturligvis alle de andre gaa den engang optraakkede Sti. De har da Fornøielse ved at kjende sig som hjemme – som paa Karl Johan –, hvor de den hele Tid maa gaa med Hatten i Haand.» (Johan Henrik Borrebæk, *Paa uvante Stier. Fodture i Kristiania Omegn*, Kristiania, Jacob Dybwads Forlag, 1903. <http://runeberg.org/borrebek>, lest 10. mai 2011)

⁴ Yngvar Nielsen, *Christiania og omegn*, Christiania, 1894. Sitert etter Slagstad, *op. cit.*, s. 218.

⁵ *Holmenkollen Turisthotel* (ark. Holm Munthe) stod ferdig i 1889 (brent 1895), samtidig med samme arkitekts serveringssted *Peisestuen* («*Holmensætheren*») ved Besserudtjernet (flyttet 1997). To år senere ferdigstilte Holm Munthe *Midstuen Sanatorium* (samtidig med *Frognerseteren Restaurant*) og i 1896 stod *Sportsstuen* (idag Holmenkollen restaurant) av samme arkitekt ferdig. Balthazar Langes *Holmenkollen Sanatorium* stod ferdig i 1894. (*Store norske leksikon*, s.v. «Holmenkollen», lest 20. okt. 2012, www.snl.no; jfr. også Else Boye, «Etablisementene på Holmenkollen og Voksenkollen», *Byminner* 16, nr. 3 (1970), ss. 12–15, og Jens Christian Eldal, *Historisme i tre: «sveitserstil», byggeskikk-romantikk og nasjonal egenart i europeisk og norsk trearkitektur på 1800-tallet*, dr.philos.-avhandling, *Acta humaniora* 41, Universitetet i Oslo, 1998, s. 230f)

⁶ «Veidirektør Krag – Et hundreårsminde. Mannen som åpnet Holmenkollen og Voksenkollen for oss», *Aftenposten*, morgen, 8. aug. 1929.

Veidirektørens nevø, dikteren Vilhelm Krag, gir et innblikk i onkelens ukonvensjonelle måte å vinne innflytelsesrike alliansepartnere på:

Det vil altid blive en Gaade for alle Mennesker, hvordan Veidirektøren fik Borgermester Rygh, den besindige, tynde, tørre og forfærdelig flinke Borgermester Rygh, han som senere blev Statsraad og alt muligt andet, – det vil altid forblive en Gaade for alle Mennesker, hvordan Veidirektøren fik Borgermester Rygh med paa den eventyrlige Expedition fra Holmenkollen til Voksenkollen. Der traakkede det bustede Skautrollet først og havde den pene pertentlige Borgermesteren med sig over Stok og Sten gennem Brisk og Klunger; «nei, jeg vil ikke mer! jeg vil ikke mer!» klynkede den fine pene Manden. «Ikke se Dem tilbars! Hører De! Ikke se Dem tilbars» brummede Skautrollet. Og da de var kommet saa høit op, at Borgermesteren var mest kvit, tog forlade mig Skautrollet et stort Tørklæde og bandt om Hovedet paa Borgermesteren for Sikkerheds Skyld! For at han ikke skulde se sit Snit til at snu sig og se! Og saa slæbte det ubarmhjertige Skautrollet videre med det arme blindede Menneske, – helt op til Udsigten, hvor Kragstenen nu staa, slæbte han Borgermesteren. Men der stansete han, løste Tørklædet og snudde ham: «Værsaagod! Nu kan De faa Lov!» Og nu saa Borgermesteren. Hele Vidunderet nedenunder saa han. Og nu skjønte han hvad Veidirektøren havde ment. Og fra den Stund af havde ikke Veidirektøren nogen taprere Tilhænger end den mægtige Borgermester; dermed havde han seiret.⁷

Når Krag dro borgermesteren til skogs, var det pga. engstelse for at de bynære skogområdene skulle gå tapt for byens befolkning. Ved Thomas Heftyes død i 1886 var Krag og mange med ham redd for at Heftyes store eiendom, Frognerseterskogen – et sammenhengende skogområde på 7.170 mål fra et stykke nedenfor Svendstua over Tryvannshøgda og inn mot Skjennungen og Bjordammen – skulle bli uthogd i privat regi. Krag håpet, ifølge Rune Slagstad, å vinne Rygh for et kommunalt initiativ i saken.⁸ Frognerseterskogen ble kjøpt av kommunen i 1889 uten at borgermesteren var direkte involvert,⁹ men bortførelsen av Rygh til Voksenkollen bar andre frukter: I 1888 allierte Rygh, Krag og lungelege dr. Ingebrigt C. Holm seg i «Selskabet for Anlæggene paa Holmen- og Voxenkollen» («Holmen- og Voxenkolselskabet»), der Rygh ble formann. Selskapet kjøpte opp ialt 600

⁷ Vilhelm Krag, *Dengang vi var tyve Aar*, Oslo, Aschehoug, 1927, s. 124.

⁸ Slagstad, *op.cit.*, s. 213

⁹ Magistratens innstilling, «Sag No. 44 (1889) Angaaende Indkjøb af Frognersæteren med Skove og af Skarpsno», viser at kommunen hadde langsiktige mål med det forestående kjøpet. Det var en stor skogeiendom, tilsammen 7.170 mål, som ville gi en god avkastning på kjøpesummen, 250.000 kroner, som også innbefattet bygningene på Frognerseteren. Den kommunale komité som skulle vurdere kjøpet betonte skogens rekreative betydning: «Det er en kjendt Sag, at Publikum Sands for at søge ud i den frie Natur, naar Anledning dertil gives, i de senere Aar haver udviklet sig stærkt, og at Frognersæteren med den sjældent smukke Beliggenhed har i særlig Grad været et besøgt Udsigtssted... Man anser det ufornødent at begrunde den i flere Henseende store Fordel, som det vil medføre for Byen og dens Befolkning, at disse Skoveiendomme til alle tider sikres.» (Siteret etter Vevstad, *op.cit.*, s. 33f.)

mål skog av gårdene Vestre Holmen og Voksen for «at nyttiggjøre de for Øiemedet indkjøbte Arealer [...] som Udfartssteder for Kristianias Befolkning». ¹⁰ Mindre arealer ble solgt til tomter for hoteller, kuranstalter og boliger, ¹¹ men i all hovedsak ble skogen stilt til publikums rådighet. Mens Frognerseterskogen skulle drives forretningsmessig, men allikevel være tilgjengelig for publikum, skulle altså Holmen- og Voksenkollen være en rent rekreativ «Skovpark».

For at befolkningen skulle kunne dra nytte av arealene måtte de imidlertid tilgjengeliggjøres, og følgelig måtte det etableres en infrastruktur. Gjennom «Holmen- og Voxenkolselskabet» fikk Krag, «dels med Bidrag af Kri[stiani]a Sparebank og Brændevinssamlag, dels ved Midler, indsamlede bl. Kria Ungdom, [...] anlagt den kostbare Vejforbindelse Kria–Holmen–Voksenkollen–Frogneræteren.» ¹² Vilhelm Krag, som sommeren 1891 var med på å stikke ut veien fra Holmenkollen til Voksenkollen, får igjen ordet:

[...] den Veien havde han [onkelen] maset med i mange Aar og nu skulde den endelig stikkes ud. Voksenkollen var nemlig Veidirektørens fixe Ide, der var ikke Fred at faa for Voksenkollen. Nu havde de netop faaet Holmenkollen færdig og Folk syntes der var aldeles nydeligt deroppe. Naar de først var kommet did, var det som de var kommet til Verdens Ende. Det faldt ingen ind at det kunde findes noget ovenfor Holmenkollen, som kanske var endda nydeligere, ingen anden end Veidirektøren, dette buskede Skogtrollet, som trampede om i Ur og Ulænde og aldrig kunde slaa sig tilro etsteds, men altid maatte dybere ind i Skauen, høiere op i Heiene. Saa naar nu folk sad paa Holmenkollen og nød Udsigten pent og fredeligt, saa kom altid Veidirektøren farende: «Jamen Voksenkollen!» Var der levende Fred at faa for ham? Var det rart, om Folk blev sinte og ønskede baade Voksenkollen og Veidirektøren Pokker ivold. ¹³

Det var imidlertid *Holmenkollbanen* som skulle åpne nordmarksskogene for det store publikum; veien gjorde nok vandringen enklere, men det var fortsatt langt til skogs, og bilen var på denne tid knapt introdusert i Norge. ¹⁴ Holmenkollbanen er primært ingeniørene Halvor Heyerdahl og Albert Fenger-Krogs verk, men både dr. Holm og veidirektøren engasjerte seg sterkt for byggingen av banen. ¹⁵ Denne Nordens første forstadsbane ble fremført fra

¹⁰ Finn Holden, «Hans Hagerup Krag», *Vinderen Historielags medlemsblad* 47, årg. 11, nr. 3 (2003)

¹¹ *Norsk biografisk leksikon*, s.v. «Ingebrigt Holm», 14. okt. 2011, http://snl.no/.nbl_biografi/Ingebrigt_Holm/utdypning

¹² *Salmonsens konversationsleksikon*, 2. utg. (1915–30), s.v. «Holmenkollen»

¹³ Krag, *op.cit.*, s. 123f.

¹⁴ Norges første bensindrevne bil, en Benz Phaeton, kom til Gjøvik i 1895 for å settes i trafikk i Gudbrandsdalen.

¹⁵ *Norsk biografisk leksikon*, s.v. «Albert Fenger-Krog», 14. okt. 2011, http://snl.no/.nbl_biografi/Albert_Fenger-Krog/utdypning. Rune Slagstad gir en gjennomgang av Holmenkollbanens tilkomst (Slagstad, *op.cit.*, s. 205ff), det samme gjør Knut A. Nilsen i boken *Nordmarkstrikken: Holmenkollbanen gjennom 100 år*, Oslo, Aschehoug, 1998.

Majorstuen til dagens Besserud stasjon (dengang Holmenkollen) i 1898 (til Frognerseieren i 1916), og var langt på vei tenkt som en utfartsbane. Men for å sikre et stabilt trafikkgrunnlag anskaffet *A/S Holmenkolbanen* et tomtebelte langs banen, som solgte videre byggeklare tomter til en ny urban middelklasse.¹⁶ I løpet av få år oppstod en nærmest *lineær* bydel omkring banen.

Vi er nå fremme ved det som Aftenposten i sin tid kalte «Slutningsleddet i Krag's Holmenkolplaner,» det som «giver en Nøgle til Forstaaelsen af hans Karakter», nemlig kapellet.¹⁷ «[M]annen, som gav Oslo-ungdommen nøkkelen til Nordmarken», medstifteren av Turistforeningen og den svorne friluftsmann var nemlig også prestesønn, og, stadig ifølge Aftenposten, «en utpreget religiøs Natur»¹⁸: Han ville nødvendig forsake hverken søndagstur eller kirkegang. Krag var ikke alene om å føle at han forsømt seg hva enten han gikk til skogs eller til kirke søndag morgen: «[...] der [er] mange, der undlader at komme til Holmenkollen, fordi man er nødt til at træffe Valget mellem en Tur derop og sin Søndagsgudstjeneste.»¹⁹ Rune Slagstad uttrykker det allmenne grunnlaget presist: «På [...] protestantisk hold var en opptatt av at dyrkelsen av skaperverket ikke skulle komme i veien for tilbedelsen av Skaperen, som også var Markas skaper.»²⁰

Det er nok i ønsket om å forlike det religiøse behov med friluftsjentressen at man finner grunnlaget for det initiativ som ble tatt under et møte i «Holmen- og Voxenkolselskabet» 6. oktober 1890: Det ble da vedtatt, nok etter Krag's henstilling, å avsette en tomt på ca. 10 mål «til et Kapel paa Holmenkollen».²¹ Vel et år senere trykte Aftenposten så en invitasjon til et offentlig møte om saken. Invitasjonen var signert av Krag og Bredo Morgenstjerne.²²

¹⁶ Slagstad, *op.cit.*, s. 208

¹⁷ «Veidirektør Krag – et hundreårsminde», *Aftenposten*, morgen, 8. aug. 1929

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ «Kapel paa Holmenkollen», *Aftenposten* 15. feb. 1892. Ved innvielsen av kapellet får vi en forklaring som går mer i retning av at ungdommen i stigende grad uteble fra gudstjeneste til fordel for friluftslivet: «[...] Kirkevenner havde med Bekymring set, hvorledes Ungdommen Søndag efter Søndag forsømt Guds Ord, og kun de Eldre fyldte Gudshusene. Vistnok var den stedse stigende Sans for Idræt og for den vakre Natur et Gode, idet den førte Ungdommen bort fra mange Fristelser. Men det var sørgeligt, naar denne Kjærlighed til Idræten tog saadan Overhaand, at den førte bort fra Kirken. / Da var den Tanke opstaaet hos en varmt interesseret Kristen at bygge en Kirke oppe i Høiden, borte fra Taagehavet og Mennekemylderet. Kunde Naturelskerne og Idrætsdyrkerne finde Veien mod Høiden, kunde de også finde Veien herind under Kirkens Tag. / Og Tanken blev grebet af flere og flere, indtil nu denne vakre Kirke stod reist med store Ofre, men baaret af megen Kjærlighed.» («Holmenkollens kapel. Den første Gudstjeneste», *Aftenposten*, aften, 2. feb. 1903)

²⁰ Slagstad, *op.cit.*, s. 239.

²¹ *Holmenkolkapellet*. [Særtrykk (?) av ukjent publikasjon, 1907; lest i ark. Arne Sødals arkiv]. Samme kilde benyttes også åpenbart av Nils Jacob Tønnessen i to artikler: «Fra 1890 til 1985 – Holmenkollen Kapells historie», i *Ris Menighetsblad*, mai 1985, og «Holmenkollen kapell's historie», i *Vinderen historielags medlemsblad* 3, årg. 1, nr. 3 (1992)

²² «Kapel paa Holmenkollen. De, der maatte interessere sig for Istandbringelse af et Kapel paa Holmenkollen, indbydes til at deltage i et Møde, der vil blive afholdt Søndag den 20. December kl 5 ½ Eftermiddag i Missionshuset, Agersgaden. Kristiania, 18. December 1891, sign. Hans H. Krag / Bredo Morgenstjerne.» (*Aftenposten*, 18. des. 1891)

Grunnlaget for juristen og statsøkonomen, professor Bredo Morgenstierne (1851–1930) engasjement i kapellsaken synes mindre åpenbart enn Krag, men han var om ikke annet en «ivrig dyrker af norsk høifjeld». ²³ Morgenstierne delte ellers ikke den utpregede nasjonalsinnethet man forbinder med den retrospektive, nasjonale stil som det ferdige kapellet eksponerte: Da han på vei til sitt arbeid som Universitetets rektor fant det norske flagget vaiende over samme institusjon den 7. juni 1905, beordret han det strøket. Som unionstillhenger og venn av Oscar II fant han det ikke passende å feire 7. juni-vedtaket. ²⁴

Av bekjentgjørelsen fra møtet der ideen om kapellet ble presentert offentlig, fremgår at initiativtagerne så for seg et spleiselag med bred deltagelse på tvers av klassetilhørighet:

Vor Tanke og vort Haab er, at dette Gudshus skal kunde reises, foruden ved Hjelp af større Bidrag, tillige ved et betydeligt Antal smaa Bidrag fra alle Samfundskladser vidende om, hvor udbredt Trangen er til, at der kan blive Anledning til at overvære en Gudstjeneste heroppe i vor Bys vakre og storslagne Skovpark.

Tanken om kapellet som et nær sagt trans-sosialt prosjekt viser seg også i oversikten over steder der det var lagt ut lister for tegning av bidrag, bl.a. Kristiania Arbeidersamfund, Kristiania Vestre og Østre Arbeidersamfund og Svend Foyns Borgerskole. ²⁵ Ambisjonene ble ikke innfridd: I 1896 meldte Aftenposten at byggekomiteen ²⁶ slett ikke hadde oppgitt sin ambisjon, «trods den ringe Tilslutning dette Projekt har vundet blandt det store Publikum.» ²⁷ I 1907 konstateres det resignert:

Ved Indsamling paa Bøsser er der ikke indkommet betragtelige Beløb, og der har hos den store Almenhed kun vist sig liden Interesse for Sagen. Som Exempel herpaa kan nævnes, at man flere Gange paa Holmenkoldagen har ladet Bybud staa med Indsamlingsbøsser ved de mest befærdede Steder paa Holmenkollen; men der er ved disse Anledninger endog ikke indkommet saa meget, at man har havt Penge nok til deraf at betale vedkommende Bybud. ²⁸

Heller ikke større aktører – særlig hadde man forhåpninger til Kristiania Sparebank og Kristiania Brændevinssamlag – støttet opp om prosjektet.

²³ Wilhelm Keilhau, «Bredo Morgenstierne 70 aar idag», *Aftenposten morgen*, 11. nov. 1921

²⁴ Thorleif Andreassen, «Firte flagget», *Aftenposten*, morgen, 1. mai 2005

²⁵ «Kapel paa Holmenkollen», *Aftenposten*, aften, 15. feb. 1892

²⁶ Byggekomiteen bestod av fru banksjef Henriette Andersen-Aars, overrettssakfører J.I. Brun, byråsjef Olaf Bødtker, pastor Thore Godal, arkitekt O.B.T. Johnsen, veidirektør Krag, bryggerieier E. Ringnes og formannen, professor Morgenstierne. (Tønnessen, «Holmenkollen kapell's historie», [u.pag.])

²⁷ «Kapel paa Holmenkollen?» *Aftenposten* 1. feb. 1896. En av bidragsyterne var Henrik Ibsen, som ifølge Daniel Håkønsens monografi fra 1981 skal ha besvart henvendelsen om bidrag slik: «Ifølge Deres opfordring oversender jeg Dem herved 10 kroner som bidrag til opførelsen av et kapel paa Holmenkollen. Jeg finder det ikke godt forsvarligt at afgive mere til dette øjemed så lenge vi har de mange frysende nødlidende mennesker omkring oss.» (Gjengitt etter artikkelen «Mennesket og kunstneren», *Aftenposten*, morgen, 27. okt. 1981)

²⁸ *Holmenkollkapellet*, op.cit.

Faktisk var de to største bidragsyterne initiativtagerne, Krag og Morgenstjerne, som bidro med de betydelige beløp av hhv. 5.750 og 5.100 kroner.²⁹ Kanskje var det som Vilhelm Krag spøkefullt antydte: Folk var gått lei av veidirektørens stadige gnål, og regnet med at en sak han gikk i bresjen for, uansett ville finne sin løsning.

Manglende giverglede tiltross ble det i 1894 innbudt til arkitektkonkurranse, der det innkam ikke mindre enn 27 bidrag.³⁰ Den unge Holger Sinding-Larsen ble av bedømmelseskomiteen³¹ utpekt som vinner med sitt utkast til trekirke. Utkastet hadde som «motto»³² et tegnet merke som forestilte en kongle. Annen premie ble tildelt utkastet «Skovkapel», en stenkirke tegnet av arkitekt B[althazar] Lange.³³ Om vinnerutkastet uttalte komiteen:

Planen er godt disponeret og har gode Forholde. Ikke at anvende Midtgang maa i dette Tilfælde ansees for berettiget, saameget mere som den ene Sidegang her ved at lægges i Sideskib bliver temmelig bred. Opbygningen viser udvendig vakre Grupperinger og taltalende Forholde, dog maa som svagt Punkt nævnes Partiet paa Korets Sydside, – Bygningens Indre har ogsaa taltalende Forholde, dog virker den nordre Korvæg noget ensformigt. At Lyset falder ind i Kirken saavidt høit er heldigt.³⁴

Konkurransens generelle nivå var lite egnet til å vekke begeistring i *Teknisk Ugeblads* redaksjon:

Man havde nærret den forventning, at en vædekamp om en så tiltrækkende opgave i en tid, da sansen for det overleverede og nationale er sterkt vakt, skulde kunnet frembringe et arbeide, der, bygget på grundige og alvorlige studier av vor gamle bygningsstil havde frembragt tegninger til et nationalt, for Norge eiendommeligt gudshus. Men de talrige forsøg i denne retning viser gjennemgående mangel på personlig tilegnelse af den fine arkitektoniske ånd i vore gamle træbygninger, og de fleste af forfatterne har slået sig tiltåls med at optage de mest iøynefaldende ydre eiendommeligheder, samtidig med at de af praktiske hensyn har måttet bryde med stavkirkens konstruktionsprinsipper. Ved en så udpræget konstruktions-arkitektur som stavkirkens er denne

²⁹ Til sammenlikning var gjennomsnittlig årslønn 130 kroner for en tjenestepike i en norsk by i 1900. (*Tabeller vedkommende Arbeidslømminger i Aaret 1900*. Norges officielle Statistik, fjerde Rekke Nr. 60, Det statistiske Centralbureau, Kristiania 1903, s. 22. http://www.ssb.no/histstat/nos/nos_iv_060.pdf, lest 21. juni 2011)

³⁰ Bidragene er omtalt i «Bedømmelseskomiteens Udtalelse om de indkomne Konkurrans-Udkast til Kapel paa Holmenkollen», bilag til *Teknisk Ugeblad* 13, nr. 14 (1895)

³¹ Komiteen bestod av arkitektene Waldemar Hansteen, Adolf Schirmer og Bernhard Steckmest, foruten Krag og Morgenstjerne. (*Ibid.*)

³² I spalten «Teknisk Sprogbrug» i *Teknisk Ugeblad* 13 (1895), s. 145 påpekes at bare ett konkurranseutkast hadde forstått ordet «motto» korrekt, nemlig som «et tankesprog, hvilket kun kan udtrykkes ved mindst en hel setning, enten fuldstændig eller i forkortet form, f.eks. "per ardua ad astra" [...]» – de øvrige hadde nøydt seg med «tegnede [merker], kjendeord eller bogstaver».

³³ «Kapellet paa Holmenkollen», *Aftenposten* 1. april 1895

³⁴ «Bedømmelseskomiteens Udtalelse», *op.cit.*

behandlingsmåde nemlig efter vor mening ligefrem ødelæggende for den arkitektoniske idé. / Eiendommeligt er det også at begge de premierte udkast sågodtsom savner enhver tilknytning til vore gamle kirkebygninger. / Det af bedømmelseskomiteén som no. 1 udpegede udkast forekommer os noget magert og lademæssigt til at være kapel for en stor by's friluftspublikum. [...] Den valgte byggemåde med panel og pap må betegnes som lidet passende for en bygning med denne bestemmelse.³⁵

Vel fordi bedømmelseskomiteen var forbeholden i sin tilslutning til de premierte utkast, kanhende også fordi veidirektør Krag (som satt i begge komiteer) helst hadde sett at vinnerutkastet refererte til stavkirketradisjonen,³⁶ bestemte byggekomiteen å avholde

[...] en ny Konkurrence, saasart Midlerne tillader det. Komiteen har med Arkitekterne holdt nogle Møder, og samtlige i Diskussionen deltagende har været enige om, at skulde et Kapel anbringes paa Holmenkollen, burde man faa istand noget monumentalt i Harmoni med de øvrige Bygninger deroppe, hvorfor flere holdt paa, at Kapellet burde udføres af Sten.³⁷

Ingen av disse ambisjonene – ny konkurranse og kapell i sten – ble imidlertid realisert. Det som til syvende og sist ble bygget, nok etter at utkastet var blitt omarbeidet opptil flere ganger,³⁸ var en modifisert utgave av Sinding-Larsens utkast:

[...]da hans oprindelige Udkast ikke fandtes ganske tilfredsstillende, blev det senere noget modificeret, saaledes at det gav bedre Anledning til ved Anvendelse af svært Tømmer at bevare Erindringen om den gamle norske Træbygningskunst.³⁹

Arkitekten for rekonstruksjonen, Arne Sødal, karakteriserer det gamle kapellet (figur 3) som en typisk norsk langskipet trekirke, hvor enkelte trekk skal minne om en stavkirke. Konstruktivt ble det ikke bygget som en stavkirke; veggene fulgte datidens rådende konstruksjonsprinsipp, panelt

³⁵ «Udstillingen af konkurrenceudkast til Holmenkol-kapellet», *Teknisk Ugeblad* 13, 1895, s. 149. Her fremkommer interessante opplysninger om utviklingen av Sinding-Larsens prosjekt: Som utkast hadde det altså minimal referanse til «vore gamle kirkebygninger». Vi får også vite at arkitekten hadde valgt «panel og pap» – med andre ord panelt reisverk – som byggemåte. Hvis førsteutkastet er det som klarest uttrykker arkitektens opprinnelige intensjon, stiller det påstander jeg skal komme tilbake til – om at rekonstruksjonen, ved anvendelse av stavkirkens konstruksjonsprinsipp, bringer kapellet mer i samsvar med samme intensjon – i et nytt perspektiv.

³⁶ Krag's forbeholdenhet overfor vinnerutkastet kommer tydelig frem: «Undertegnede Veidirektør Krag har fundet sig mere tiltalt af et par af de andre Udkast med mere eller mindre godt benyttede Motiver fra de gamle Stavekirker, men vil ligeoverfor Architekternes enstemmige Kritik tiltræde Præmieuddelingen.» («Bedømmelseskomiteens Udtalelse», *op.cit.*)

³⁷ «Kapel paa Holmenkollen?», *Aftenposten* 1. feb. 1896

³⁸ Én tegning, datert 1896, som tydelig hverken er vinnerutkastet fra konkurransen eller det endelige, er gjengitt som figur 4.

³⁹ *Holmenkolkapellet, op.cit.*

reisverk.⁴⁰ Reisverket ble benyttet som pittoresk illusjon, der ledd som illuderte hjørnestolper, sviller og stavleggjer ble markert med ekstra panel. Når man i Holmenkollen såvel som i andre stavkirkeinspirerte kirker avstod fra ekte stavkonstruksjoner, var årsaken nok at panelt reisverk (og det oftere brukte lafteverk) ga mye varmere rom.⁴¹

Stavkirke-trekkene var nok mest åpenbare i krysset, som ble dannet av fire stolper, hver bestående av fire sammenkoblede granstammer, som bar tårnet. Disse var internt forbundet og avstivet med andreskors og bueknær, slik man finner det i stavkirker med hevet midtrom. Takkonstruksjonens saksesperrer alluderte også til stavkirkene, og reisverket ble – med markering med litt ekstra panel – benyttet til å illudere hjørnestolper, veggtiler, sviller og stavleggjer. Også benkevengene gir klare minnelser om middelalderens kirker.⁴² (Figur 5, 6, 7, 8)

Eksteriørt bestod stavkirkepreget primært i det tjærebrune trevirket, tak-over-tak-virkningen og svalgangen med dverg-arkader. Stavkirkens karakteristiske vegger, med stående tiler nedtappet i sviller, hadde kirken ikke, taket var tekket med skifer, ikke spon, og takrytteren, som i 1907 oppgis å være gitt i gave fra en privatperson⁴³, hadde mere preg av 1600-tall enn middelalder.⁴⁴ De store vindusfeltene, avsatt for glassmalerier, var definitivt ikke et motivlån fra stavkirkebyggeriet, men slektet snarere på gotikkens katedraler.

Kapellet ble øyensynlig vurdert som meget vellykket. Aftenposten skrev dagen etter innvielsen, som fant sted 1. februar 1903:

Midt i Skoven ligger det, sluttet inde af Trær paa alle Kanter. Sammen med Granerne løfter Spiret sig i Veiret, rankt og let som de. Korset paa Taget, de smaa, lave Vaabehuslignende Utbygninger, Døren med de solide Jernbeslag, hele Stilen bringer Tanken hen paa vore gamle Stavkirker. Og som de gjør det, passer ogsaa denne moderne Trækirke sammen med Landskabet, danner en harmonisk Bestanddel af det og staar ikke frem som en brutal iøynefallende Modsætning. / Kirkens Indre kjendetegnes af samme harmoniske Enkelhed som det Ydre. Loftet hvælver sig frit og høit, og det brede Vindu i Skibet skaffer rigeligt Lys. Taget bæres af Bundter af Granstammer, naturlige Søiler, som ingen Udskjæringer har behøvet. Og lave Vinduer bag Alteret og langs Siderne stemmer godt med de smaa Udbygningers Karakter. / Træet har beholdt sin naturlige Farve, ingen Maling er anvendt, men Vægge og Tag er kun let oljet. /

⁴⁰ Arne Sødal intervjuet av forfatteren 20. juni 2011. Alle referenser til Sødal viser til dette intervjuet, såfremt ikke annet fremgår.

⁴¹ Jens Chr. Eldal, epost til forf. datert 22. november 2011

⁴² Jens Chr. Eldal skal ha takk for å ha supplert min analyse. (*Ibid.*)

⁴³ *Holmenkolkapellet, op.cit.* Det synes av formuleringen som om det var spiret selv, og ikke beløpet til dets anskaffelse, som ble gitt i gave: «Gaardbruger Hilmar Holmen har desuden skjenket Kapellet Klokker til en Værdi af Kr. 3 975,00, hvorhos Spiret, Værdi 150,00, ogsaa er en Gave fra en Privatmand.»

⁴⁴ I utkastet fra 1896 (gjengitt som figur 4) hadde takrytteren sågar følge av fire fjaler på hjørnene av takfoten, ikke ulikt Nidarosdomen.

Kirken var igaar, da den første Gang toges i Brug, smagfuldt pyntet med Grangrene rundt Søilerne, i Koret og langs Væggene, og trods det provisoriske Udstyr havde dens indre et smukt og værdigt Preg.⁴⁵

Grunnet den anstrengte budsjettsituasjonen var kapellet blitt et spareprosjekt. Sinding-Larsens dekorative ambisjoner måtte avkortes vesentlig: Treskurden som er antydnet i tegningsmaterialet (jfr. figur 9) ble i liten grad realisert, bl.a. stod andreaskorsene helt uten dekor. Kapellet ble også forsynt med endel provisorier, ikke minst hva gjelder utsmykning og kirkelig utstyr. I feltene der påtenkte glassmalerier senere skulle komme (antydnet i figur 8), ble det satt inn vanlig glass.⁴⁶ Det ble arkitektens sønn, kunstneren Øystein Sinding-Larsen (1900–1979), som skulle få dette oppdraget i 1924 – på et tidspunkt da det tydelig var oppstått en følelse av lokalt eierskap til kapellet, siden innsamlingskomiteen bestod av «en rekke interesserte Holmenkollbeoere».⁴⁷ Første del av utsmykningen var et stort glassmaleri i kirkens vestgavl, ferdig i 1928. Aftenposten skrev:

Det lille vakre gudshus har nu fått så å si et helt nytt interiør. Lyset siler som en underlig farvet bølge gjennom det praktfulle veggfelt og skaper rommet fullstendig om. Det er blitt en ganske annen stemning av kirke derinne nu enn før, da dagslyset faldt hårdt og grelt gjennom høie klare ruter inn i det i og for sig fattigslige interiør. Billedet er en fantasi over Bjergprekenen, i 6 felter. Inndelingen virker rolig og harmonisk, skjønt den for en vesentlig del er diktert av kapellets konstruksjon. De øverste 3 felter domineres av en Kristusskikkelse med menneskegrupper omkring.⁴⁸

Kapellets andre store vindusfelt, korpartiets store vindu mot syd, var utført over det kunstneren betegner som utsmykningens hovedmotiv: oppstandelsen. Komposisjonen gjenga den troende menneskehet og det himmelske paradiset. Det tredje var anbragt i våpenhuset og utført over Jesu ord: «Kom til meg alle I som strever og har det tungt», og det fjerde og

⁴⁵ «Holmenkollens kapel. Den første Gudstjeneste», *Aftenposten*, aften, 2. feb. 1903

⁴⁶ «Som utførende arkitekt planla jeg Holmenkollens kapell med særlig henblikk på dekorativ utsmykning med glassmalerier, hvortil kapellets høie og frie beliggenhet gjør det særlig skikket. For ikke i nogen retning å binde den kunstner som engang måtte få med oppgaven å gjøre, blev de store lysfang mot syd og vest og da særlig det siste, gjort størst mulig, og bygningens konstruksjon avpasset således at kunstneren vilde ha tilnærmet frie hender i valget av den ramme han måtte finne best for sin dekorasjon. Den nu foreliggende plan er i denne henseende utarbeidet i samråd med mig, og jeg ser med glede at min oprindelige tanke med hensyn til den dekorative utsmykning kan ha utsikt til å bli gjennomført på en sådan måte som det nu utførte første glassmaleri og den fremlagte plan viser.» (Holger Sinding-Larsen, «Erklæring av kirkens arkitekt», i: Øystein Sinding-Larsen, *Holmenkollens kapells utsmykning med glassmalerier*, Kristiania, Aas & Wahls boktrykkeri, 1924, s. 6

⁴⁷ «Den kunstneriske utsmykning av Holmenkollens kapell», *Aftenposten*, morgen, 22. sept. 1928

⁴⁸ *Ibid.* Ifølge kunstnerens beskrivelse fra 1924 rommet de tre øverste feltene Kristus «omgitt av andektig lytende skarer, mens fariseerne står i bakgrunnen dels forarget og forstokket, dels tvilende, dels grepet.» De tre andre feltene rommet hvert sitt motiv fra Bergprekenen, f.v. den barmhjertige samaritan, enkens skjerv og «Ti hvor din skatt er, vil også ditt hjerte være». (Øystein Sinding-Larsen, *op.cit.*, s. 5)

avsluttende parti i koret, utført over motivet Jesus som velsigner de små barn.⁴⁹

Alterutstyret var også opprinnelig svært enkelt, idet en flat trefigur hadde markert at alteret senere skulle få en Kristus-skikkelse. Det var Knut Bergslien-eleven, treskjæreren Sveinung Aanondsen Vasshus (1854–1919) fra Rauland som fikk oppgaven med den permanente Kristus-figuren i tre over alteret, som kom på plass i 1915.⁵⁰ Aftenposten skrev:

Den korsfæstede Kristus med tornekronen paa hovedet er holdt i en stil som svarer til kirkens noget dystre stemning og staar heldig til omgivelsene. Kunstneren har med dygtighed og varsom omhu udført opgaven og fremstillet en Kristusfigur som i opfatning minder om middelalderens treskjærerearbeider. Kristusfiguren er skaaret i amerikansk whitewood og farvelagt hos dekorationsmaler Carl Lunde i elfenbenstoner og med et blegrødt lendeklæde, mens glorié bag hovedet er blegblaa med guldgrund.⁵¹

Et middelaldersk stilpreg hadde også en forgylt sølvkalk med skål, utført i Stockholm, som var blitt skjenket i gave til kapellet av den svenske flypioneren Gustaf von Hofsten i 1912,⁵² samt et utskåret eiketreskap til oppbevaring av salmebøker o.a., gitt før 1924.⁵³ To alterstaker ble gitt til kapellet i 1913, likedan en alterpute.⁵⁴ Et alterringteppe, utført i gobelinvev av Kari Prestgard etter Frøydys Haavardsholms kartong, ble laget til kapellet i 1932.⁵⁵

7.2 ØDELEGGELSEN

I løpet av 1992 brant syv kirker ned til grunnen i Norge, hvorav to var nasjonalt kjent: Fantoft stavkirke og Holmenkollen kapell. Sistnevnte ble påtønt natt til 24. august 1992. En tysk sportsfisker varslet brannvesenet kl. 0509. Da seks brannbiler og 18 brannmenn kom til stedet 10 minutter senere, var kirken overtent. Mistanke om brannstiftelse oppstod umiddelbart. «Døren til sakristiet stod åpen da brannmannskapene kom til stedet. Det kan tyde på innbrudd og brannpåsettelse,» uttalte vakthavende brannsjef rett etter

⁴⁹ «Utsmykningen av Holmenkollen kapell», *Aftenposten*, morgen, 29. okt. 1934

⁵⁰ Øystein Kostveit, *Rauland i Telemark: ei fjellbygd mot Hardangerviddi*, Oslo, Landbruksforlaget, 1994, s. 88

⁵¹ «Holmenkollens kapel faar alter-udsmykning», *Aftenposten*, aften, 15. januar 1915

⁵² «Foruten det hofstenske vaaben bærer kalken følgende inskription: "Till Holmenkollens kapel den 13de oktober 1912 fra Gustaf och Addi von Hofsten"» («Gave til Holmenkollens kapel», *Aftenposten*, aften, 12. okt. 1912)

⁵³ Øystein Sinding-Larsen, *op.cit.*, s. 4

⁵⁴ «Gaver til Holmenkollens kapel», *Aftenposten*, morgen, 18. mai 1913

⁵⁵ «Moderne norsk kunstindustri: Sommerutstillingen i Kunstindustrimuseet åpnet idag», *Aftenposten*, aften, 25. mai 1932

brannen.⁵⁶ Politiet sto imidlertid uten konkrete spor, her som i flere av de andre sakene, men 20. januar 1993 kom det hjelp fra uventet hold:

– Vår hensikt er å spre frykt og faenskap. Frykt for mørkets makter – det er også derfor vi forteller dette til *Bergens Tidende*. Vi står bak alle kirkebrannene i Norge. Det begynte med Fantoft stavkirke. Og vi stopper ikke med de åtte kirkebrannene til nå,

fortalte en ung satanist til *Bergens Tidende*.⁵⁷ Han var anonymisert i avisen, men ble arrestert samme dag. Han skulle bli herostratisk berømt under navnet «Greven», men stevningen var adressert til Varg Vikernes.⁵⁸

I reportasjen er Vikernes frittalende om motivene for ildspåsettelsene, som fremstår som utpreget symbolske handlinger. Om Fantoft forteller han:

En kirke som har vært forgudet i 800 år var noe ekstra stort for oss. Hadde mer kraft. Selve dagen var nøye planlagt. Natten til pinseaften 1992 gav satanssymbolet 666. [...] Vi fanget en hare ved Fanafjellet. [...] Ved kirken halshogget vi den da døde haren. Kroppen la vi på kirketrappen. Hodet la vi på bakken ved siden av. Poenget var å spre mer sorg. Håpet var at den uskyldige haren skulle bli funnet, – et symbol på at godheten skulle brennes på bålet. [...] Vi hadde planlagt at vi skulle overfalle det første mennesket som gikk gjennom skogen. Visste at studenter ofte går der. Dessverre kom det ikke noen. Det ville hatt større effekt å ofre en død student enn en hare, sier han.⁵⁹

Om hensikten med påtenningen av Holmenkollen kapell var den samme som for Fantoft stavkirke, må man kunne si at den i høy grad ble oppnådd.

Aftenposten skrev dagen etter brannen:

Ved 14-tiden i går stod en enslig kvinne utenfor politiets sperringer og gråt over synet som møtte henne. Marit Stray har i flere år vært kapellets faste organist. Kanskje er det hun som best av alle makter å sette ord på dette som i disse dager rammer en hel menighet: – I dag opplever jeg en forferdelig sorg. Det var en helt spesiell «sjel» i kapellet vårt. Ikke minst gjelder dette glassmaleriene, og spesielt bildet av den oppstandne Kristus, som jeg i ti år hadde mulighet til å beundre fra orgelkrakken, sier hun. (...) ⁶⁰

⁵⁶ «Brannen kan være påsatt», *Aftenposten*, morgen, 24. aug. 1992. Halvannen uke etter brannen gikk politiet bort fra tesen om brannstiftelse, og antok det for mest sannsynlig at brannen var oppstått i det elektriske anlegget. («Kirkebrann neppe påsatt», *Aftenposten*, morgen, 6. sept. 1992)

⁵⁷ Bjørn Egil Tønder, «Djevledyrkere tar ansvar for åtte kirkebranner», *Bergens Tidende*, morgen, 20. jan. 1993. Tønders journalisistiske arbeid med å avsløre det satanistiske miljøet i Norge er behørig omtalt i Bjarne Kvams bok *Etterforskende journalistikk*, Oslo, Institutt for journalistikk, 1995.

⁵⁸ Varg Vikernes ble senere i Oslo tingrett dømt til å betale Oslo kommune 3 240 000 kroner i erstatning for det nedbrente kapellet. («Dommen i erstatningssaken mot Varg Vikernes klar i formiddag: Må betale 8 mill. kroner», *Aftenposten* aften 4. des. 1997)

⁵⁹ Tønder, *op.cit.*

⁶⁰ «– Ikke bygg en kopi av kapellet», *Aftenposten*, morgen, 25. aug. 1992

En viktig indikasjon på at en følelse av et betydelig tap hadde inntruffet, kan leses ut av det lyshavet som oppstod da en stor folkemengde tente levende lys under en utendørs høytidelighet på branntomten julaften 1992.⁶¹ Den opprinnelig katolske tradisjonen med lystenning på gravplassene kom tilbake til det protestantiske Nord-Europa i mellomkrigstiden, etter at mange hadde tent lys for dem som døde på slagmarkene under 1. verdenskrig. Med kong Olavs død i 1991 vant skikken terreng i Norge utenfor gravlundene, og ble et redskap til å uttrykke kollektiv sorg. Når kongen selv og «kongens kapell» med kort tids mellomrom blir gjenstand for omfattende lystenning, viser det kanhende et slektskap mellom disse sorgsituasjonene.

7.3 BETYDNING SOM RUIN

I avisartiklene fra tiden etter brannen kom mye sorg til uttrykk, men symbolske dimensjoner ble bare det intakte kapellet til del. Ingen hevdet f.eks. at ildspåsettelsen skulle leses indikativt for at det norske samfunn ikke evner å ivareta sosialt dysfunksjonelle individer, og at branntomten dermed stod som et monument over en samfunnsmessig funksjonsbrist. Kanskje må grunnlaget for fravær av slike betydningstilskrivninger søkes i dimensjonene: Der Frauenkirches ruin fremstod som et monument over et helt samfunns ekstreme villfarelser og en kulturs undergang, vitnet det nedbrente kapellet mest om et forkvaklet individ, som knapt hadde nådd myndighetsalder da ugjerningen fant sted. Der tyngden av Frauenkirche-ruinens betydningsinnhold nær hadde torpedert rekonstruksjonsønsket, var det såvidt vites ingen som offentlig tilskrev branntomten i Holmenkollen krav på monumentalisering. Til det var den antagelig for historisk uvesentlig, og ildspåsettelsen for lite symptomatisk.

7.4. REKONSTRUKSJONEN

Ønsket om rekonstruksjon oppstod ganske umiddelbart etter brannen. Arkitekt Arne Sødal, hvis sønn ble døpt i kapellet dagen før det brant, forteller at da han kom til stedet dagen etter, hadde folk begynt å forsyne seg med souvenirer fra branntomten.⁶² Derfor ble det etablert en vaktordning, og man fikk samlet alle deler (primært av metall) som hadde overlevet brannen. Sødal forteller at arbeidet med gjenoppbyggingen ble initiert innenfor Holmenkollen Rotary, nærmest umiddelbart etter brannen. Innsamlingskomiteen ble etablert av industrimannen og politikeren Jens-Halvard Bratz (1920–2005). Ifølge Sødal var Bratz, gjennom sitt

⁶¹ «Lys for brent kirke», *Aftenposten* 27. des. 1992

⁶² Arne Sødal intervjuet av forfatteren 20. juni 2011. Alle referenser til Sødal viser til dette intervjuet, såfremt ikke annet fremgår.

vidtrekkende kontaktnett, en uvurderlig «bakmann» i kampen om rekonstruksjonen.

Et klart initiativ ble fremmet av menigheten i samarbeid med kirkevergen i Oslo, idet det ble nedsatt en byggekomité hvis ambisjon var å

bygge opp et kapell som er mest mulig identisk med det gamle, men med mulighet til å legge inn visse nye tilleggsfunksjoner – uten at det skal gå på bekostning av det estetiske. [...] Målet er å være ferdig med alt utvendig arbeide til Lillehammer-OL i 1994.⁶³

Så raskt skulle det ikke gå. Ettersom kapellet var i kommunal eie, var gjenoppbyggingen et kommunalt ansvar. Men fordi kommunen er selvassurandør, forutsatte gjenoppbyggingen en bevilgning over kommunale budsjetter. Og siden kapellet brant på et tidspunkt da flere andre kirkebygg stod for tur, havnet kapellet bakerst på en prioritert liste som byråd for kultur og byutvikling, Terje Kalheim, ikke følte seg beføyet til å endre på. «Men i god tid før år 2000 bør kapellet være gjenoppbygget,» anførte Kalheim.⁶⁴ Når kapellet likevel klatret på listen, må forklaringen søkes i at kommunen oppfattet viljen til å bidra og at innsamling ville innebære en substansiell reduksjon av en utgiftspost som uansett kom til å påløpe. Ved å handle raskt kunne man dra nytte av det momentum som lå i det ennå nære fraværet. Kommunen gikk derfor inn på en krone-for-krone-ordning, der den forpliktet seg til å bidra med et beløp som motsvarte innsamlede midler. Da rekonstruksjons-entreprisen var kostnadsberegnet til 15 millioner kroner, hadde innsamlingskomiteen med prinsesse Astrid fru Ferner som beskytter derfor til oppgave å fremskaffe det halve beløpet.⁶⁵ Byrådet fant budsjettmessig dekning for det kommunale bidraget i mars 1993⁶⁶, og bystyret bevilget beløpet 24. mars, med en klausul om at pengene først ville bli utbetalt når komiteen for gjenoppbygging kunne dokumentere full finansiering.⁶⁷ Kontrakt mellom Kirkevergen i Oslo og Lalm Byggservice,

⁶³ «Julaften i ruinene», *Aftenposten*, morgen, 18. des. 1992. [Intervju med menighetsrådsformann Jann T. Lund]

⁶⁴ «Nytt Holmenkollen kapell lavt prioritert», *Aftenposten*, aften, 26. aug. 1992

⁶⁵ Prinsessen formidlet få uker etter brannen at hun mente kapellet burde bygges opp slik det var, og at hun gjerne stilte seg i spissen for en innsamling. («Prinsesse vil samle inn til nytt kapell», *Aftenposten*, morgen, 4. sept. 1992) Innsamlingskomiteen ble organisert som en arbeidsgruppe i regi av Oslo Håndverks- og Industriforening, og hadde foruten prinsessen følgende medlemmer: tidligere ordfører Albert Nordengen; formann i Oslo Håndverks- og Industriforening, bakermester Per Samson; formann i menighetsrådet i Ris menighet, Jann T. Lund; arkitekt Arne Sødal; direktør i Oslo Håndverks- og Industriforening, Knut I. Westby; generalsekretær i Skiforeningen, Knut Almquist og konsulent Arne Haukvik. Oslo Håndverks- og Industriforening stilte sin organisasjon til disposisjon for innsamlingen og gjenoppbyggingsarbeidet. (*Pressemelding av 16. september 1992*, <http://www.byen.org/hoinsamling.html>, lest 21. nov. 2011)

⁶⁶ «Fant penger til kapellet», *Aftenposten*, aften, 10. mars 1993

⁶⁷ «7,5 mill. til nytt kapell», *Aftenposten*, aften, 25. mars 1993. I juni året etter skrev *Aftenposten* at innsamlingskomiteen hadde samlet inn 7,5 millioner, og at byrådet *forestår* å bevilge et motsvarende beløp. («7,5 mill til kapellet», *Aftenposten*, morgen, 17. juni 1994)

der det het at kapellet skulle stå ferdig til fellesferien året etter, ble undertegnet 7. juli 1994.⁶⁸

Beslutningen om rekonstruksjon ble foregrevet av en intens debatt. Først ut var Kirkedepartementets konsulent, sivilarkitekt Arne E. Sæther, som allerede dagen etter brannen advarte mot å gjenreise kapellet slik det var. «En ting er i alle fall sikkert: en kopi, uansett hvor tro den måtte bli, vil aldri kunne erstatte det som her er gått tapt,» uttalte konsulenten, som fremholdt:

Selv om jeg ikke burde si det i dag, er jeg nok av den formening at man her burde utlyse arkitektkonkurranse for å få et helt nytt prosjekt med skikkelig kvalitet, noe som forøvrig preget det nedbrente kapellet. Det utfylte området rundt hoppbakken og langrennsarenaen på en fullkommen måte. Derfor er det viktig å få reist et nytt kapell her.⁶⁹

Konservator Jan Wiig gikk i rette med Sæthers avvisning av kopiens erstatnings-potensiale: «En replika av kapellet vil ha nøyaktig samme funksjon, og vil gi nøyaktig det samme visuelle inntrykk som det opprinnelige kapellet,» skrev Wiig.⁷⁰ Som tok avstand fra ideen om arkitektkonkurranse på det grunnlag at man for å vinne en arkitektkonkurranse må fremme noe nytt og originalt, noe situasjonen slett ikke behøvde: I utforming, materialvalg og størrelse var kapellet ideelt for den funksjon det skulle tjene. Wiig advarte imidlertid mot en rekonstruksjon som også gjenskapte svakhetene: Det ville være meningsløst å ikke isolere veggene, og kapellet ville få en vesentlig forøket bruksverdi hvis man benyttet anledningen til å etablere et større kjellerrom.

Professor, arkitekt Thomas Thiis-Evensen argumenterte i et intervju noen uker senere for å la folket treffe avgjørelsen:

Å kopiere kapellet av frykt for hva som kan komme isteden, er prinsipielt sett et like irrelevant argument [*sic*] som å ville bygge nytt av frykt for ikke å ville være original. Det avgjørende er hvordan man definerer kapellets funksjon og forhold til de nasjonale symbolverdier som har sin adresse her. Det dreide seg tross alt ikke om en autentisk stavkirke. Arkitektene fortolket bare stavkirkens uttrykk på sin måte. Derfor kan man vise pietet også ved å gjøre det samme, la en ny arkitekt fortolke den samme tradisjonen. Eller man kan gjenreise kapellet. Men da må det være fordi man vurderer nettopp denne bygningsprofilen som en innarbeidet del av Holmenkollbakkens karakteristiske omgivelser, så å si som et nasjonalklenodium i folkebevisstheten.⁷¹

⁶⁸ «Tømmer fra Vågå til nytt kapell», *Aftenposten*, aften, 13. juli 1994

⁶⁹ «Ikke bygg en kopi av kapellet», *Aftenposten*, morgen, 15. aug. 1992

⁷⁰ Jan Wiig, «Nei til konkurranse», *Aftenposten*, aften, 2. sept. 1992

⁷¹ «Lytt til byens vilje!», *Aftenposten*, morgen, 18. sept. 1992

Det offentlige ordskiftet ble opphetet da tidligere riksantikvar Stephan Tschudi-Madsen tonet flagg. I debatt med Fortidsminneforeningens Morten Krogstad tok Tschudi-Madsen sterkt til orde for å gi arkitektene fornyet tillit. Han anså det som svært viktig at kapellet *ikke* ble en kopi. Kronargumentet var, som Erling Skaug påpekte noen uker senere, av metafysisk art: «Det vil være fullt mulig å bygge en tro kopi av det nedbrente kapell, men *sjelen vil for alltid være borte*. [min uth.]»⁷² Videre var det problematisk for Tschudi-Madsen at der det gamle kapellet «sprang ut av en nasjonal begeistring som en parafraze over en stavkirke,» vil «en kopi av en parafraze [...] slett ikke springe ut av sin egen tid, men vil være en nostalgisk kontrabølge. [...] en kopi av det som forsvant er en slags nostalgisk søtprat. Man kan nemlig ikke spikre syltetøy på veggen,» mente Tschudi-Madsen. Kunsthistorikeren anførte også en substansiell forskjell mellom to situasjoner: I den som forelå, der alt originalmateriale var ødelagt, er man fristilt til å bygge opp noe annet. Var monumentet derimot bare blitt *delvis* ødelagt, måtte vi «gjøre alt vi kan for å gjenreise det, slik at vi kan gi det videre til neste generasjon mest mulig likt det som var. Men når det er helt borte, er saken en helt annen.» Poenget reformuleres mot slutten av debatten:

Hvis kapellet bare delvis var nedbrent og det fortsatt fantes rester av autentisitet i askehaugen, er jeg ikke i tvil: Det burde gjenoppbygges! Men er alt gått tapt, er det borte. La oss for en gangs skyld erkjenne det!

Fire argumenter blir altså anført: 1) Originalens sjel kan ikke gjenskapes; 2) En kopi vil ikke springe ut av sin egen tid; 3) Alt autentisk materiale er ødelagt; og 4) Originalen hadde ikke tilstrekkelig arkitektonisk verdi til å kunne forsvare rekonstruksjon.

Siden det ikke bestrides at kapellet lar seg gjenskape som tro kopi, er det tydelig ikke frykten for manglende formal originaltroskap som bekymrer antikvaren: Argumentet om at originalen rommet essensiell informasjon som ikke lar seg gjenskape, anføres ikke. Det som ikke kan gjenskapes er derimot «sjelen», og dermed er det tydelig at Tschudi-Madsen anså denne å ha tilhold i originalmaterialet. All den tid kulturminnevernet i positivistisk tradisjon har insistert på rasjonalistiske verneargumenter, fremstår det nærmest som en *slip of the tongue* når Tschudi-Madsen opphøyer det forventede fravær av en metafysisk størrelse til kronargument mot rekonstruksjon. Ikke desto mindre talende for et felt som, bl.a. for å frigjøre seg fra anklager om tendensiøst føleri, har tilstrebet en rasjonell basis for en praksis som utvilsomt hviler tungt på emosjoner.

Påstanden om at en kopi ikke vil springe ut av sin egen tid, kommenterte teknisk konservator Erling Skaug noe senere på følgende måte:

⁷² «Viktigst med et nytt kapell», *Aftenposten*, morgen, 6. sept. 1992

Folkeopinionen ble betegnet som ekte og tidstypisk da den tidligere i år, sammen med antikvarene, reiste seg til forsvar for Vestbanen. Er ikke opinionen like meget verd nå da den ønsker kapellet gjenreist? En så bred og entydig reaksjon ville ha vært utenkelig både i 1930- og 1960-årene. Vi befinner oss imidlertid i 1990-årene. Kan det tenkes at ønsket om å oppføre en kopi simpelthen er et genuint samfunnsfenomen?⁷³

Påpekningen synes betimelig: Kravet om en kopi, såvel som kopien selv, springer ut av sin tid, og kan vanskelig gjøre noe annet: Enhver kulturell ytring er kontemporær idet den fremsettes. Den kan være reaksjonær, eller atypisk for sin samtid, men å hevde at den ikke springer ut av sin egen tid innebærer å ikke kalle tingene ved deres rette navn. Der det opprinnelige kapellet var motivert av en sterk nasjonal begeistring, synes kopien fundert i en lengsel etter det man hadde mistet. Beveggrunnlaget er like samtidig for rekonstruksjonen som det var for originalen.

Også Tschudi-Madsens tredje argument er verdt å legge merke til, fordi det er så symptomatisk for den antikvariske betoning av materiell autentisitet. Når eventuelle bevarte partier av en nedbrent bygning er det som får avgjøre om den skal gjenoppbygges, avslører antikvarene hva som er sakrosankt for dem: opprinnelig substans, materiell autentisitet.

Det samme gjør seg gjeldende for antikvarens fjerde argument, som her riktignok må leses mellom linjene. Posisjonen fremsettes tydeligere i et senere debattinnlegg, der Tschudi-Madsen holder det mot arkitektene at de var fraværende under det offentlige ordskiftet om rekonstruksjonen. Det undret ham at hans invitt ikke var blitt fulgt opp fra arkitekthold, mens Norske Arkitekters Landsforbund derimot var snare til å foreslå et helt nytt bygg da Drammens Teater ble påtatt og utbrent i desember 1993. Dette til tross for at «Victor Langlets teater i Drammen fra 1869–70, både arkitekturhistorisk og kvalitetsmessig, er noe helt annet enn Sinding-Larsens parafraze over stavkirken, fra 1902–03.»⁷⁴ Her blir det altså tydelig at Tschudi-Madsen anser arkitektonisk kvalitet som et vektigere argument for å rekonstruere enn publikums venerasjon. Erling Skaug synes dermed å ha rett når han skriver: «Dertil er karakteristikken ‘kopi av en parafraze’ dobbelt degraderende, som om man ellers kunne godtatt en kopi av noe skikkelig [min uth.]»⁷⁵ Det synes klart at det er dette Tschudi-Madsen mener, dog stadig

⁷³ Erling Skaug, «Gjenreisning av Holmenkollen-kapellet» [kronikk], *Aftenposten*, morgen, 15. sept. 1992

⁷⁴ Stephan Tschudi-Madsen, «Før murene blir kalde», *Aftenposten*, morgen, 16. des. 1993. Tschudi-Madsen viser til artikkelen «Teaterbrannen: Innbrudd like før» (*Aftenposten*, morgen, 13. des. 1993), der det heter at NAL «ønsker å gjenoppbygge Drammens Teater som moderne bygning». Riktignok sa fagsekretær Per Rygh i forbundet til avisen at det forelå tre alternativer: komplett rekonstruksjon, beholde fasaden og bygge inn et tidsmessig teaterhus, og rive fasaden og bygge et moderne teater i ny stil. «Forbundet er forsiktig med å ta stilling til de forskjellige alternativene, men personlig går jeg inn for det siste.» uttalte Rygh.

⁷⁵ Skaug, *op.cit.*

med forbehold om bevart autentisk substans (slik tilfellet var med Drammens Teater, der murene stod tilbake etter brannen).

Spørsmålet Tschudi-Madsen reiste i sin kronikk var imidlertid betimelig, og det ble ikke konsistent besvart av Ole Wiig, daværende president i NAL:

Han [Tschudi-Madsen] kritiserer norske arkitekter for å ha tiet etter at Holmenkollen kapell brant ned, mens vi denne gang rykker ut allerede 'før murene er kalde'. Samtidig sier han at Drammen Teater var en bygning av en helt annen verdi enn det nygamle kapellet, og gir vel dermed selv svaret for hvorfor arkitektene henholdsvis tier og taler i de to sakene.⁷⁶

Men hvis kapellet var arkitektonisk mindreverdig, skulle jo det ha vært et incitament for arkitektene til å ivre for å reise noe annet og bedre i dets sted. Fraværet av arkitektstemmer i dette ordskiftet har nok hatt andre årsaker, og det er nærliggende å tenke at man har valgt å avstå fra å ta del i et slag man i utgangspunktet har vurdert som tapt. Allerede 17. september, to dager etter Tschudi-Madsens utspill, uttalte ordfører Anne-Marit Sæbønes: «(...) For dem som ønsker å bygge et helt nytt kapell, er løpet kjørt. Kapellet blir bygget i gammel stil.» Hun lovet samtidig at kommunen ikke skulle være noen bremsekloss i saksbehandlingen.⁷⁷

Antikvarene motsatte seg ikke rekonstruksjonen unison. Daværende byantikvar i Oslo, arkitekt Kjeld Th. Magnussen, uttalte til Aftenposten at han ikke var glad i kopier, men at han likevel stilte seg bak en kopi av Holmenkollen kapell, fordi kapellet er så fast forankret i folks bevissthet.⁷⁸ Man kan spørre seg om grunnlaget for Magnussens spesifikke aksept kan ha noen avgrensede funksjon overhodet, all den tid et bygg som *ikke* svarer til en slik karakteristikk neppe vil være aktuelt for rekonstruksjon. I et brev uttalte etaten:

Byantikvaren vil anmode om at restene av opprinnelig grunnmur i størst mulig grad bevares og brukes i nybygget. Utformingen av nybygget er ikke umiddelbart en sak for etaten, *da så lite av det gamle er bevart* [min uth.]. Ettersom det imidlertid i hovedsak tas sikte på en gjenreisning av kapellet, ville det i antikvarisk perspektiv ha vært å foretrekke at arkitektens intensjoner eller/og den opprinnelige, realiserte løsning ble tilnærmet fullstendig gjenskapt.⁷⁹

Siden bare kirkebygg som er mer enn 90 år gamle faller inn under Riksantikvarens – ikke Byantikvarens – ansvarsområde,⁸⁰ ville kapellet,

⁷⁶ Ola Wiig, «Brannen i Drammen», *Aftenposten*, morgen, 22. des. 1993

⁷⁷ «Kapellet blir en kopi» [intervju med ordfører Anne-Marit Sæbønes], *Aftenposten*, aften, 17. sept. 1992

⁷⁸ «Bybevarer i 30 år pensjoneres», *Aftenposten*, aften, 16. nov. 1992

⁷⁹ Brev fra Byantikvaren til Plan- og bygningsetaten av 24. juli 1993, saksbehandler Truls Aslaksby. Lest i gjenpart i Riksantikvarens arkiv, arkivkode A-46, saksnr. 93/3917

⁸⁰ Dette i medhold av kirke- og undervisningsdepartementets rundskriv jnr. 8132-a-1947 av 12. februar 1948, «Restaurering av kyrkjer og kyrkjeinventar», som tilsa at endringer i kirker eldre enn 90 år skulle vurderes av

uaktet bevaringsgrad, ikke formelt vært et antikvarisk subjekt (det var 89 år på branntidspunktet). Like fullt er det verdt å legge merke til at Byantikvaren her stiller seg åpen for å rekonstruere bygget slik det var oppført, alternativt for å realisere arkitektens intensjoner. Her vurderer altså antikvaren det å overprøve den faktisk byggede situasjon som en likeverdig løsning. Vanlig antikvarisk tankegang tilskriver gjerne det faktisk byggede en betydelig historisk signifikans: At en enklere/rimeligere løsning ble valgt, anses som et vesentlig historisk utsagn som suspenderer evt. ønsker om å bringe monumentet i samsvar med arkitektens intensjoner.

7.5. EN «AUTENTISK» REKONSTRUKSJON?

Da det rekonstruerte kapellet ble vigslet av biskop Aarflot 3. mars 1996, i nærvær av bl.a. kong Harald og prinsessene Ragnhild og Astrid, markerte det slutten på en 19 måneder lang byggeprosess. Det ferdige kapellet var langt på vei likt det gamle; «For en som ofte har gått i Holmenkollen kapell gir interiøret mer inntrykk av at det har foregått en oppussing,» skrev Aftenposten noen måneder før innvielsen.⁸¹ Likevel hadde mange endringer funnet sted, og byggeprosessen hadde involvert helt andre verktøy og metoder enn de originalen i sin tid var et produkt av. I det følgende skal jeg forsøke å innkretse i hvilken grad rekonstruksjonen av kapellet nærmer seg sitt forlegg på måter som kvalifiserer det som såkalt *autentisk*. Kategoriene er de samme som i kap. 4, men her – som i de andre casene – blir de anvendt på et konkret eksempel.

Arkitektens mandat var entydig: Kapellet skulle gjenreises slik det var. Men qua nybygg måtte det med nødvendighet tilfredsstille gjeldende bygningsforskrifter, og det var også et ønske å komme Sinding-Larsens opprinnelige intensjoner nærmere, på noen punkter å bringe kapellet mer i samsvar med vår tids smak, foruten å etablere fullverdige møte- og arbeidsfasciliteter.

7.5.1. Formal autentisitet

Formalt er kapellet en modifisert utgave av sitt forlegg. Ikke minst er det *strukturelt* betingede ulikheter: For å tilfredsstille dagens bygningskrav måtte styrken i konstruksjonen nesten doubles. Dette løste ingeniør Hermod Rønningen ved en samvirkekonstruksjon: De fire søylene som bærer tårnet, hver bestående av fire stolper (figur 10), er videreført, men der det opprinnelig var en (forblendet) firkantstolpe i senter, er det nå en kjerne av

Riksantikvaren. (Grensen var satt til 90 år fordi et forestående hundreårsjubileum gjerne innebar ønske om moderniseringer.) Rundskrivet er siden erstattet av Miljøverndepartementet og Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementets felles rundskriv fra 2000, T-3/00: «Forvaltning av kirke, kirkegård og kirkens omgivelser som kulturminne og kulturmiljø».

⁸¹ «Kollen-tårnet nå på plass», *Aftenposten*, morgen, 22. okt. 1995

stål. Hver kjerne er forankret i fjell, og i øvre ende videreført med strekkstag opp til tårnet. Strekkforankringen virker sammen med tradisjonelle bueknær og andreaskors, som gir tårnet lateralstabilitet. Dessuten er det lagt et diagonalstag i langskipets gavlvegg, for å oppfylle kravet til sideavstivning. Staget kunne legges imellom den doble planken som veggen her består av, og er dermed ikke synlig.⁸²

De *synlige* strukturelle endringene er derimot utført i tre. Der Holger Sinding-Larsens kapell var en for sin tid moderne reisverkskonstruksjon med plankevegger, følger Arne Sødals kapell stavkirkens konstruksjonsprinsipp, med yttervegger bestående av tiler felt ned i en svill og i overkant fastholdt av et stavlegje (kirkens konstruktive struktur fremgår av figur 11). Sødal fant ingen holdepunkter for at Sinding-Larsen egentlig hadde ønsket å bygge en «stavkirke», så det er ikke arkitektens opprinnelige intensjoner som her er realisert.⁸³ Sødal medgir at han har tolket dette fritt, og begrunner det med at han er opplært i en funksjonalistisk tradisjon: «Du skal ikke jukse. Det skal være en sann konstruksjon. Så derfor følte jeg at det var riktigere og mere interessant at det var en ekte stavkirkekonstruksjon.»⁸⁴ Arkitekten har altså bragt kapellet nærmere sitt inspirasjonsgrunnlag, stavkirkene, men samtidig overprøvet tegningsgrunnlaget.

Men stavkirke-tilnærmingen har også nedslag som *har* avsett i det originale tegningsmaterialet. Det gjelder den omfattende treskurden, som vesentlig er utført av lafteren og treskjærereren Ottar Romtveit. Der f.eks. andreaskorsene helt savnet treskurd i det opprinnelige kapellet, vel nok fordi budsjettet ikke tillot ekstravaganser, er de i rekonstruert utgave (figur 12) rikt dekorert. At de realiserer Sinding-Larsens forlegg er for meget sagt, siden hans materiale ikke rommer gjennomtegnede detaljer (figur 13).

Noe av skurden har imidlertid annet forlegg; mønsteret i frisen som løper rundt kirkerommet er hentet fra Lom stavkirke.⁸⁵ Svalgangsvinduene er en annen stavkirke-inspirert detalj som er kommet intensjonene nærmere: Der det gamle kapellet her hadde vanlige sprossevinduer, er rutene blyinnfattet i rekonstruksjonen. Det er også gjort formale endringer som er funksjonelt betinget. Iøynefallende er endringene på vestfasaden, der arkitekten har sløyfet den opprinnelig todelte inngangen, og lagt adkomsten til en ny sentralinngang (figur 14). Dette ble gjort for å bedre inngangsforholdene og tilgjengeligheten for rullestolbrukere og for å gjøre plass til et eget

⁸² Arne Sødal intervjuet 20. juni 2011.

⁸³ Det er vanskelig å forstå hva Sødal mener når han skriver: «Trekirken bygges som en stavkirkekonstruksjon med riktige håndverksmessige detaljer og materialer. Utseendet blir *derfor* [min uth.] så lik originalen som mulig ut i fra de *tegninger og fotografier* [min uth.] som forefinnes.» (Notat fra Arne Sødal 13. mai 1993: *Beskrivelse – gjenreisning av Holmenkollen kapell*. Byantikvarens arkiv) Det uklare består i *hvorfor* kirken skulle kunne bli så lik originalen ved å gjenreise den som stavkonstruksjon, all den tid originalen hverken var tegnet eller utført som sådan.

⁸⁴ Arne Sødal intervjuet 20. juni 2011.

⁸⁵ «Kongeleg kapell-mester. Ærefullt byggeoppdrag snart fullført», *Dagningen*, 24. feb. 1996

dåpsventerom og handicap-toalett. Endringen hadde imidlertid en estetisk implikasjon som Byantikvaren ikke unnlot å kommentere: Ved å fjerne sideinngangene, hevdet etaten, forsvant begrunnelsen for å utheve sidepartiene som egne ledd, samtidig som den nye midtinngangen skapte en uheldig siksaklinje ved opphopning av gavlmotiver.⁸⁶

Til de vesentlige endringer hører også at det ble etablert full kjeller under kapellet, for å gi plass til konfirmantundervisning og arrangementer.⁸⁷ Kjelleren ble skutt ned i fjellet og utstøpt med betong. Dette, i kombinasjon med at loftet ble isolert og disponert til bruksrom, og dessuten gjort lettere tilgjengelig med en ordentlig trapp, høynet kapellets bruksverdi vesentlig. Men istedenfor en grunnmur av granitt (store deler av den opprinnelige muren var brannskadet og måtte fjernes⁸⁸), fikk man nå en kjellermur av betong, som ut fra en estetisk vurdering ble forblendet med granitt. Videre ble langskipet forlenget med ett fag (1,5 m), for å gi plass til et orgelgalleri. Orgelet hadde tidligere vært anbragt på galleriet ved alteret. Det ble også sørget for større åpenhet og fleksibilitet rundt alteret og i sideskipet med løse stoler, tilbaketrukket benkerad og åpen trapp til prekestol.⁸⁹

Heller ikke det gamle kapellets omfattende utsmykning av glassmalerier ble gjenskapet slik det var. Ifølge arkitekten var det en diskusjon om Øystein Sinding-Larsens arbeider skulle gjenskapes, men daværende sogneprest Ola Rypdal vurderte dem som for mørke, tunge og religiøse. Da forretningsmannen Stein Erik Hagen skjenket en million kroner til glassmalerier, var forutsetningen at det ble avholdt konkurranse. Opp mot 50 kunstnere meldte sin interesse, seks av disse ble av juryen invitert til å komme med forslag. Juryen var delt i synet på hvilket forslag som var det beste. Det avgjørende ord fikk Stein Erik Hagens daværende kone, Caroline Stang, som Hagen ønsket å rådspørre. Dermed falt valget på kunstneren Rigmor Bové, om hvis forslag juryen uttalte:

Juryen finner farvespillet harmonisk og tiltalende. Motivene er lettfattelig med klare henvisninger til bibelhistorien, og juryen har tillit til at kunstneren kan overføre intensjonene fra utkastet til det ferdige arbeidet.⁹⁰

Glassmaleriene, som stod ferdige i 1999, fordeler seg på tre felter. Hovedmotivet over vestinngangen er Maria med Jesusbarnet over et solmønster, den tomme graven og Jakobsstigen. I sydvinduet er motivene nattverden, Judas med sølvpengene, Peters fornektelse, Jesu kamp i

⁸⁶ Brev fra Byantikvaren til Plan- og bygningsetaten av 24. juli 1993, saksbehandler Truls Aslaksby. Lest som gjenpart i Riksantikvarens arkiv, arkivkode A-46, saksnr. 93/3917

⁸⁷ «Kirkekaffe ved Kapellet», *Aftenposten*, aften, 10. mai 1995. Grunn- og betongarbeidene ble utført av firmaet Ing. E. Ottesen i Drammen. («Tømmer fra Vågå til nytt kapell», *Aftenposten*, aften, 13. juli 1994)

⁸⁸ *Beskrivelse – gjenreisning av Holmenkollen kapell*, notat fra ark. Arne Sødal 13.5.1993, Byantikvarens arkiv.

⁸⁹ Sødal, *ibid.* Et utvalg byggetegninger er gjengitt som fig. 14–20.

⁹⁰ «Lysende bibelhistorie i Holmenkollen kapell», *Aftenposten*, aften, 10. juli 1997

Getsemane, og Den hellige ånds due. I nordvinduet ser vi pilgrimers vandring mot det nye Jerusalem.⁹¹ Heller ikke kirketekstilene er gjenskapet; kunstneren Borgny Svalastog fikk i oppdrag å lage nye.⁹²

Ola Rypdal intervenerte også i spørsmålet om valg av materiale til kirkens lysutstyr. Arkitekten hadde helst sett at de ble utført i smijern, som han mente både var mer i tråd med tradisjonen og med Sinding-Larsens intensjoner, men Rypdal fikk gjennomslag for sitt ønske om messing. Videre ønsket Ottar Romtveit å gi som gave en gjenskapning av krusifikset fra det opprinnelige kapellet, men dette ble avslått av Rypdal, som mente det var for katolsk.⁹³

Når vi også erfarer at innvendig treverk i kapellet er hvitlasert, for å gjøre kirkerommet lysere enn Sinding-Larsens, ser vi at det foreligger en serie med tildels ganske betydelige avvik, hva enten man regner Holger Sinding-Larsens tegninger eller det faktisk byggede kapellet som utgangspunkt. Noen gjennomgående formal autentisitet lar seg dermed vanskelig påvise: Selv om kapellet avgir mye av det samme hovedinntrykk, er det egentlig tale om betydelige formale endringer.

7.5.2. Materiell autentisitet

Materielt representerer rekonstruksjonen trolig en standardheving: Der det gamle kapellet nok var bygget med lokalt tømmer,⁹⁴ ble det til det nye hentet særlig tettvokst og malment virke fra Seljordshei i Rauland, som hadde fått ligge og tørke naturlig i over et år.⁹⁵ Det ble også brukt furu av tilsvarende kvalitet fra Vågå.⁹⁶ Bueknær er laget av massive granrøtter.⁹⁷ Virket var førsteklasses, men det oppstod endel sprekkdannelser, nok fordi tørketiden tross alt hadde vært kort (et par år regnes som gunstig). Entreprenøren Steinar Løkken fortalte i et intervju at han hadde brukt lang tid på å overbevise byggekomiteen om viktigheten av å prioritere kvalitet foran kort byggetid.⁹⁸ Metalldele fra det gamle kapellet ble gjenbrukt i den utstrekning det var

⁹¹ *Holmenkollen kapell/Holmenkollen chapel*. [tospråklig informasjonsbrosjyre uten paginering] Oslo 2011

⁹² *Ibid.*

⁹³ Arne Sødal intervjuet 20. juni 2011

⁹⁴ Det opplyses i 1907 at man fra Kristiania kommune har «erholdt endel Tømmer til en Værdi af Kr. 1717,90», og dette er sannsynligvis tømmer fra kommunens egen skog. Dette kan bare utgjøre en mindre del, for regnskapets post 7 beskriver «Indkjøb og Kjørsel af Træmaterialier» for kr. 8887,48. Det er lite trolig at tømmer ble fraktet over større avstander på denne tiden. (*Holmenkollkapellet*, *op.cit.*)

⁹⁵ Arne Sødal forteller: «Vi fikk inn pris for selve trearbeidene fra tre miljøer i Norge som kunne gjøre en sånn jobb; Uvdal, Heidal (Lalm) og Rauland. [...] vi skjønnte at skulle vi komme igang, måtte vi få tak i tømmer ett til to år før, og det må tørke naturlig. Så han [Ottar Romtveit fra Rauland] tok en sjans; visste hvor det var tømmer og kjøpte det opp, og la det klart; satsset på at de ville få jobben. Men så gikk de konkurs i mellomtiden, så tømmeret ble liggende i en bank isteden. Så da endte det med at Lalm i Heidal fikk jobben, men da kontraktforhandlet vi sånn at Lalm skulle ta inn Ottar Romtveit som arbeidsformann og faglig leder, og så skulle de kjøpe tømmeret som vi visste var det håndplukkede, riktige, som hadde ligget lagret i over et år. Så vi fikk sydd sammen den pakken, og det må jeg si at det var det som fikk det til å fungere, at vi hadde [...] den riktige faglige ledelsen og de riktige materialene, og firmaet der oppe fra som tross alt hadde nok ressurser innen bransjen til å stå løpet.» (Arne Sødal intervjuet 20. juni 2011)

⁹⁶ «Tømmer fra Vågå til nytt kapell», *Aftenposten*, aften, 13. juli 1994

⁹⁷ <http://www.byen.org/kapell.html>, lest 01.08.2011

⁹⁸ «Kongelegg kapell-mester. Ærefullt byggeoppdrag snart fullført», *Dagningen*, 24. feb. 1996

mulig. Det gjaldt bl.a. spir, dørbeslag og dørklinker, og den smidde dørlåsen i hovedinngangsdøren.

7.5.3. Bruksmessig autentisitet

Om kapellets *bruk* skriver sekretæren i byggekomiteen for Østmarkskapellet i 1946:

[...] veidirektør Krag [...] og flere andre hadde den tro at de store ungdomsskarer som hver søndag drar opp i høyden skulle finne veien til en sådan kirke [Holmenkollen kapell]. [...] Kapellet har gjennom disse år fått være til megen velsignelse. Men i dag tør en si at den store masse av ungdom søker lenger innover i det herlige skogrike.⁹⁹

Dette kan tyde på at kapellet etterhvert hadde endret bruk: Det ble bygget som et sportskapell, men fordi «Nordmarken rykket nærmere»,¹⁰⁰ ikke minst da Holmenkollbanen i 1916 ble forlenget til Frognerseteren, ble det liggende slik til at det ikke fant sin naturlige plass i søndagsturen. Funksjonen som sportskapell i denne del av marka ble i stor grad overtatt av Nordmarkskapellet, mens Holmenkollen kapell primært ble lokalkirke for den nærmestliggende del av Ris menighet.

Lenge før brannen hadde altså bruken av kapellet i noen grad endret seg, men denne bruken ble gjenopptatt i og med rekonstruksjonen. Selv om kapellet er blitt supplert med møte- og undervisningsfasiliteter i kjeller og på loft, vedrører ikke dette det jeg tidligere har kalt den *bruksmessige* autentisitet, ettersom selve kirkerommet ikke er funksjonelt berørt av disse tilleggsfunksjonene.

7.5.4. Prosessuell autentisitet

Prosessuelt trakk byggeprosessen veksler på de produksjonsmetoder som på byggetidspunktet var i omløp i stav- og laftebransjen. Det innebar bruk av moderne hjelpemidler, og Arne Sødal nøler ikke med å karakterisere motorsagen som det viktigste verktøyet for dagens laftere.¹⁰¹ Men det ble lagt vekt på at sluttproduktet skulle ha samme visuelle kvalitet som om kapellet gjennomgående var blitt tilvirket med håndverktøy, og overflatene skulle derfor bære håndverktøyets spor. For arkitekt og komité var ikke målet å

⁹⁹ Reidar Eriksen, «Vi trenger flere sportskapeller», *Aftenposten*, morgen, 23. okt. 1946

¹⁰⁰ Uttrykket brukes av *Aftenposten* i 1928: «(...) Det er nu ca. 30 år siden veidirektør Krag fikk reist kapellet ved Holmenkollen. Det lå dengang udmerket til også for sportsungdom. Men forholdene har siden, og særlig efter Holmenkollbanens forlængelse til Frognerseteren, forandret sig sterkt. Nordmarken er rykket nærmere. Det som dengang var en hel utflykt er nu kun en spaseretur. Sportsungdommen drar videre innover. (...)» («Nordmarkens Skogkapell», *Aftenposten*, morgen, 4. feb. 1928)

¹⁰¹ Arne Sødal intervjuet 20. juni 2011. Man må ellers kunne legge til grunn at håndverket var vel ivaretatt av erfarne laftetømrere fra Vågå og Heidal, og med Ottar Romtveit fra Rauland som byggeplassleder, treskjærer og trekonsulent. I en artikkel i *Aftenposten* får vi navnene på endel av tømmerne: Oddvar Berdølmo, Knut Rønningen, Tor Kleiven, Gjermund Øyhusom, Bjørn Tore Aspen og Marius Aasen. («Kirkekaffe ved Kapellet», *Aftenposten*, aften, 10. mai 1995)

gjennomføre arbeidet på «prosessuelt autentisk» vis, men å få et best mulig bygget resultat ut av tilgjengelige midler. Kapellet ble bygget stokk for stokk på Randsverk sag og høvleri, for så å bli demontert og fraktet til Oslo.¹⁰² En slik fremgangsmåte ville vært henimot utenkelig da det opprinnelige kapellet ble oppført, siden landverts transport over store avstander dengang var kostbar og tidkrevende.¹⁰³ Minst like ugjørlig ville det i 1903 vært å lage det 20 tonn tunge tårnet på bakken, for så å heise det på plass med mobilkran.¹⁰⁴

Som jeg har vært inne på (jfr. 2.2.4), nærer japansk kulturminnevern en stor respekt for tradisjonshåndverk; gangbarheten av en reparasjon eller rekonstruksjon beror helt på at den er frembragt med tradisjonelt verktøy og håndlag, altså på det vi kaller prosessuelt autentisk vis. Også i Vesten vil en rekonstruksjon tilvirket med de samme redskaper og teknikker som originalen komme heldigere fra en autentisitetstvurdering enn en som er laget med dagens midler. At en rekonstruksjon frembragt med kontemporære midler oppviser håndbearbeidede overflater vil nok være en «formildende» omstendighet, men like fullt er det vanskelig å anse Holmenkollen kapell som en prosessuelt autentisk rekonstruksjon.

Til dette kommer at det også i prosjekteringsfasen ble trukket veksler på moderne hjelpemidler. Kapellet var det første prosjektet Arne Sødals kontor utførte ved hjelp av dataverktøy.¹⁰⁵ Det ble utarbeidet en 3D-modell (figur 15) som hele settet av 2D-tegninger ble generert fra (et utvalg av disse gjengitt som figur 14, 16–21). Prosjekteringsfasen har dermed betydelige likheter med de to andre rekonstruksjonsentreprisene jeg har sett på, der det også er gjort bruk av avanserte dataverktøy for å optimalisere prosessene og sikre størst mulig presisjon.

7.5.5. *Stedsmessig autentisitet*

At kapellet ligger på samme *sted* som sitt forlegg, er uomtvistelig, og selv om nærområdet har gjennomgått endringer som følge av utviklingen av Holmenkollen som skiarena, må det jeg har kalt den stedsmessige autentisiteten sies å være tilstede i omtrent samme grad som da det gamle kapellet stod.

7.5.6. *Åndelig autentisitet*

Mere stridbart er det om og i hvilken grad den «åndelige autentisiteten» er ivaretatt, og hva man rettelig kan legge i dette begrepet. I kapittel 4 har jeg

¹⁰² «Tømmer fra Vågå til nytt kapell», *Aftenposten*, aften, 13. juli 1994

¹⁰³ Sjøveis transport representerte mindre utfordringer, særlig etter dampskipenes inntog. Jens Chr. Eldal forteller bl.a. at flere av arkitekt Chr. Christies kirker på 1860-tallet ble prefabrikkert hos en byggmester i Christiania før de ble fraktet på dampskip til Bergen og videre på jekter inn Sognefjorden. (Jens Christian Eldal og Jifri Havran, *Med historiske forbilder: 1800-tallet*, bd. 5, red. Oddbjørn Sørmoen, *Kirker i Norge*, Oslo, ARFO 2002, s. 48)

¹⁰⁴ «Kollentårnet nå på plass», *Aftenposten*, morgen, 22. okt. 1995

¹⁰⁵ Arne Sodal intervjuet 20. juni 2011

konstatert en stor spennvidde i de mulige konnotasjonene til det tilgrunnliggende *spirit*-begrepet. I tilfellet Holmenkollen kapell synes den del av spennet som omfatter inntrykket av en *spesiell atmosfære* som mest relevant. Opplevelsen av kapellet som et særlig stemningsfullt sted, synes ikke avsvakket med rekonstruksjonen. I en artikkel fra innvielsesåret sammenfatter klokker Svein Rasch inntrykket de besøkende etterlater:

De aller fleste som kommer hit uttrykker begeistring over det de får se. For nordmenn betyr den spesielle arkitekturen noe helt unikt. De gir uttrykk for at de føler ro, og mange sier «de er kommet hjem».¹⁰⁶

Organist Marit Stray, som i 1992 anså kapellets «sjel» å ha vært nært forbundet med glassmaleriene som ikke ble rekonstruert, besvarer i 2001 spørsmålet om hva som gjør kapellet så populært med at de besøkende opplever «en helt spesiell atmosfære, en høytidsstemning».¹⁰⁷ Mye tyder på at Stephan Tschudi-Madsens påstand om at «sjelen» for alltid vil være borte, er gjort til skamme. Eller rettere: Den kan ha blitt borte for *ham*, men for det store flertall har det gamle kapellets sjel funnet en ny bolig.

I sum må vi anta at kapellet vanskelig ville passert det WHC tidligere kalte «the test of authenticity»; til det er avvikene fra originalen for vesentlige. Likevel kan dagens organist, Petter Amundsen, meget vel ha rett når han sammenfatter folkemeningen slik: «Idag er det ingen som savner det gamle kapellet – det nye er som det gamle, bare bedre.»¹⁰⁸

Til tross for underskudd på det som skulle kvalifisere det som et kulturminne, nemlig autentisitet, indikerer altså Amundsens utsagn at publikum ikke opplever at kapellet ligger tilbake for originalen – snarere tvert imot. Et visst samsvar mellom denne folkelige venerasjon og den antikvarfaglige vurdering må det være, for kapellet ble allerede i 1998 regulert til spesialområde bevaring etter plan- og bygningsloven.¹⁰⁹ Dette til tross for Stephan Tschudi-Madsens nær sagt kategoriske avvisning av en eventuell rekonstruksjons legitimitet som meningsfullt kulturminne.

7.6. VERDIVURDERING

Jeg skal i det følgende betrakte hhv. originalen og rekonstruksjonen i lys av kulturminnevernets egne verdiparametre, for å utlegge hvordan denne hybride konstruksjonen på dette grunnlag står seg som verneobjekt målt opp mot sin forgjenger, det «autentiske» kulturminnet. Jeg følger samme forlegg som i de to foregående kapitler.

¹⁰⁶ «Tabbe gjør at vinduene sprekker», *Aftenposten*, aften, 6. juni 1996

¹⁰⁷ «Spiller i flest brylluper», *Aftenposten*, morgen, 23. mai 2001

¹⁰⁸ Petter Amundsen, muntlig meddelelse til forfatteren

¹⁰⁹ Byantikvaren i Oslo, «Gul liste, oppdatert oktober 2011»

7.6.1. Bygningshistorisk verdi

For Axel Unnerbäck gir en bygnings biografi kunnskap om «hur huset [...] ändrats och byggets om, råkat ut för brand eller andra katastrofer, räddats och reparerats och formats till vad det är i dag.»¹¹⁰ Når Stephan Tschudi-Madsen kan hevde at kapellet burde gjenoppbygges hvis det «... bare delvis var nedbrent og det fortsatt fantes rester av autentisitet i askehaugen,» reflekterer det samme tankegang: Sporene etter brannen kan føye seg inn i og nærmest berike byggets endringshistorie.¹¹¹ En totalødeleggelse gjør det ikke: Alle spor av forutgående bygningshistorie blir utslettet, det er ingen historie tilbake å berike.

Rekonstruksjonens ferdigstilling innebærer et nytt «år null» hva bygningshistorisk verdi angår; det rekonstruksjonen måtte anta av slik verdi, påløper i dette tilfelle etter 1996. Nøkternt besett viser rekonstruksjonen hvordan man kunne løse en rekonstruksjonsoppgave i Norge i 1996; det er heri kapellets bygningshistoriske verdi ligger.

Hvilken bygningshistorisk verdi var det så som gikk tapt med Holmenkollen kapell? La oss ta de opplagte parametrene først: Bygningen var med sine 89 år ikke spesielt gammel da den brant. Noen betydelig aldersverdi gikk altså ikke tapt. Sjelden var den egentlig heller ikke, igjen avhengig av hvordan man avgrenser dens kategoritilhørighet: I konteksten «norske trekirker fra 1800-tallet» var den definitivt ikke sjelden, men kategorien kan selvfølgelig avgrenses så skarpt at bare ett objekt oppfyller kriteriene. Isåfall blir objektet for unikt å regne. I den ovenfor refererte debatten mellom Morten Krogstad og Stephan Tschudi-Madsen spør Krogstad retorisk sin motdebattant hvor mange slike middelalderinspirerte kirker vi har i Norge, og får til svar: «Et halvt dusin.» Dette får Krogstad til å utbryte: «Det viser jo at dette var et ekstremt sjeldent kirkebygg,» og Tschudi-Madsen må innrømme at kapellet hadde en viss sjeldenhetsverdi.¹¹² Hvis kategorien er som her antydnet, middelalderinspirerte kirker, er den imidlertid større enn Tschudi-Madsen vil ha det til.

Arkitekturhistorikeren Jens Christian Eldal belyser temaet i sin doktoravhandling. Ifølge Eldal smeltet Chr. H. Grosch (1801–65) allerede i slutten av 1840-årene stavkirkenes avtrappede hovedform sammen med detaljeringen i den nye internasjonale trearkitekturen, og ble med dette den første i Norge til å trekke veksler på nasjonale bygningstradisjoner. Omkring 20 år senere tegnet Chr. Christie (1832–1906) en rekke kirker med stavkirkeformer som vesentlige innslag, bl.a. Borgund nye kirke i Lærdal. Både denne og flere av de andre ble prefabrikert i Christiania, fraktet på

¹¹⁰ Axel Unnerbäck, *Kulturhistorisk värdering av bebyggelse*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet, 2002, s. 51

¹¹¹ «Viktigst med et nytt kapell», *Aftenposten*, morgen, 6. sept. 1992

¹¹² *Ibid.*

dampskip til Bergen og videre på jekter inn Sognefjorden. Den første fullt utviklede dragestilskirken, der også gavlene var utstyrt med dragehoder slik de fantes på stavkirkene i Borgund og Lom, ble prefabrikert i Norge etter tegninger av Holm Munthe og Ole Sverre, og oppført for keiser Wilhelm II ved hans jaktvilla i Øst-Prøyssen i 1893, formet som en modifisert utgave av Borgund stavkirke med både takrytter og omgivende svalgang. Dette skulle forbli den kirken som lå nærmest forbildene i både volumbehandling og detaljer. Innenfor Norges grenser ble Henrik Bull (1864–1953) den første siden Chr. Christie til å reintrodusere gjenkjennelige stavkirkeformer, med Uvdal kirke i Numedal som stod ferdig i 1893. Året etter vant altså Holger Sinding-Larsen konkurransen om Holmenkollen kapell med et utkast som i Eldals formening også var «sterkt preget av stavkirkeformer og stavkirkekonstruksjoner».¹¹³

Pga. prosjektets lange utviklingstid stod kapellet imidlertid ferdig først på slutten av perioden da denne nasjonalt refererende arkitekturen har sin blomstring. Før kapellet stod ferdig i Holmenkollen, fikk vi bl.a. Landsmarka kirke i Nome i Telemark, tegnet av Herman Major Schirmer (1845–1913) i 1894, men vigslet allerede året etter. Eldal anser Landsmarka som den idag i særklasse best bevarte blant dragestilens tidligste kirker.¹¹⁴ Nyere er den betydelige gruppe av dragestilskirker i tømmer tegnet av arkitekt Karl Norum (1852–1911). Disse ble prefabrikert hos trelastfirmaet Jacob Digre i Trondheim og spredd fra Møre til Finnmark. Neiden kapell i Sør-Varanger, oppført 1900–02 for en finskspråklig menighet, var den første av denne typen og markerte med sine nasjonale former norsk herredømme og territorium.¹¹⁵

Som vi ser er gruppen av middelalderinspirerte trekirker relativt omfattende, og det er først hvis vi snevrer kategorien inn til dragestilskirker i panelt reisverk – de fleste av dem er laftet – at kapellet virkelig blir sjeldent. Spørsmålet er imidlertid hvor relevant sjeldenhetskategorien egentlig er, utenfor frimerkesamlerens lysbord. Om det så fantes 20 replikker av Holmenkollen kapell i Finnmark, ville ikke det rokke ved det faktum at det var det eneste i skogene nord for Oslo. Helt uavhengig av antall «dubletter» ble det unikt i kraft av å være anbragt i dette nasjonalt viktige landskapet, ladet med kulturell mening.

Alt i alt tør vi si at kapellets bygningshistoriske verdi var relativt lav. Selv om den ble «nullet ut» i og med brannen, var det ikke en betydelig verdi som dermed gikk tapt. Kapellets verdi lå primært andre steder.

¹¹³ Eldal, *Historisme i tre*, s. 232. Ifølge *Teknisk Ugeblad* var det imidlertid «Eiendommeligt [...] at begge de premiere udkast sågotsom savner enhver tilknytning til vore gamle kirkebygninger.» (jfr. note 35) Observasjonen synes vanskelig forenlig med Eldals påstand. En rimelig antagelse er at Sinding-Larsens opprinnelige prosjekt var mindre preget av «stavkirkeformer og stavkirkekonstruksjoner» enn det ettervert kom til å bli.

¹¹⁴ Eldal og Havran, *op.cit.*, s. 176

¹¹⁵ Eldal, *Historisme i tre*, s. 232, note 894

7.6.2. Byggeteknikk-historisk verdi

Slik verdi har et monument som gir kunnskap om en byggeteknikk som i stor grad er glemt. Måten stavkirkene ble bygget på kjenner vi bare gjennom et lite antall kirker, derfor er den enkelte kirke svært viktig. I tilfellet Holmenkollen kapell var kunnskapen om byggeteknikken, reisverk med dobbel plank, ganske present, og den eksemplifiseres gjennom mange bygninger fra samme tid. Kapellet adderte derfor ikke vesentlig til byggeteknikk-historien. Rett nok hadde flere av stavkirkelånene i midtrommet (f.eks. andreaskorsene) konstruktive funksjoner, men de var ikke brukt innovativt: Alt Sinding-Larsen gjorde, var å gjenbruke velkjente konstruktive detaljprinsipper fra stavkirkene.

Derimot kan man kanskje si at *rekonstruksjonen* vender et nytt blad i byggeteknikk-historien, ved den innovative samvirkekonstruksjonen mellom tre og metall. Det nye kapellet er også et ærlig og innovativt forsøk på å kombinere gamle konstruktive prinsipper med dagens krav til statikk, brannsikkerhet og komfort – «ærlig» i modernistisk forstand: Man ser den faktiske konstruksjonen, ikke en illusjon av den. Det er vel verdt å legge merke til at det nye kapellet konstruktivt kommer stavkirkeforbildene vesentlig nærmere enn originalen.

7.6.3. Arkitekturhistorisk verdi

Å vurdere bygningens *arkitekturhistoriske verdi* er ikke uproblematisk, og avhenger av perspektiv. Hvis en bygning inntar en vesentlig plass i arkitekturhistorien slik den faktisk er skrevet, er Holmenkollen kapells verdi i så måte ganske parentetisk. Det toneangivende utblikk over dragestilperioden gis av Stephan Tschudi-Madsen i artikkelen «Dragestilen. Honnør til en hånet stil».¹¹⁶ Her fremhever han særlig arkitekt Holm Munthes bygninger fra 1880- og 1890-tallet, ikke minst komplekse verker som Holmenkollen turisthotell og Frognerseteren restaurant, som stilens definerende og kvalitative høydepunkter. Kapellet er ikke nevnt i artikkelen. Holmenkollen kapell er kort nevnt i Jens Christian Eldals doktoravhandling, der det omtales som sterkt preget av stavkirkeformer og –konstruksjoner.¹¹⁷ Kapellet er også nevnt i bind 5 av oversiktsverket *Kirker i Norge*, der samme forfatter henregner kapellet til dragestilen. Han vier imidlertid større oppmerksomhet til Herman Major Schirmers Landsmarka kirke i Nome i Telemark, som idag fremstår som den «i særklasse [...] best bevarte blant dragestilens tidligste kirker».¹¹⁸ En kvalitativ vurdering av kapellet fremsetter byhistorikeren Else

¹¹⁶ Stephan Tschudi-Madsen, «Dragestilen. Honnør til en hånet stil» (1949), i: Alf Bøe et.al (red.), «Honnør til en hånet stil» : Festskrift til Stephan Tschudi-Madsen på 70-årsdagen, Oslo, Aschehoug, 1993, s. 19–45

¹¹⁷ Eldal, *Historisme i tre*, s. 230f

¹¹⁸ Eldal og Havran, *op.cit.*, s. 176

Boye, idet hun skriver: «Dette lille kirkebygg er ikke noen imitert stavkirke og har derfor et langt ektere preg enn for eksempel stavkirken i Rominten.»¹¹⁹ Boye har nok rett i at kapellet i mindre grad følger forbildene enn Holm Munthes stavkirkeliknende kirke i Øst-Prøyssen fra 1893, men stavkirkepåvirkningen er likefullt betydelig. Det er interessant at dette såvidt vites er den eneste faghistoriske ansats til å tilskrive kapellet arkitektonisk verdi – og at denne verdi utleses av den angivelige *ekthet* som følger fraværet av imitasjon.

Tschudi-Madsens artikkeltittel kan leses indikativt for det estetiske establishments daværende vurdering av dragestilens frembringelser. Arkitekturhistorien utlegges primært med kvalitative mål; det er i hovedsak den kunstnerisk høyverdige arkitekturen arkitekturhistorikerne har oppholdt seg ved. Rett nok kan bygninger som f.eks. har løst et arkitektonisk problem på et spesielt vis tilskrives arkitekturhistorisk verdi uten dermed å være kunstnerisk betydningsfulle, men arkitektur med lav kunstnerisk gehalt har generelt hatt liten konsesjon til historisering.¹²⁰ Og selv om arbeider som Tschudi-Madsens artikkel og Eldals avhandling har bidratt til dels å avklare denne såkalte «redselperiodens» kvaliteter, dels til å historisere den, forblir den nok for mange likevel mer av en pussighet, en historisk parentes forbundet med bestrebelser om nasjonal selvstendighet.¹²¹ Innenfor denne parentesens står så Holmenkollen kapell, både i arkitekturhistorisk og arkitektonisk forstand, som et ganske marginalt bidrag.

Nå er det imidlertid ikke slik at arkitekturhistorien *normativt* er avgrenset til verker som en visuelt kompetent elite vurderer som høydepunkter. Arkitekturhistorikeren Hild Sørby brøt f.eks. ny mark da hun i 1992 historiserte det norske ferdighuset.¹²² Hvis man f.eks. ønsker å fortelle historien om hvilke arkitektoniske objekter som har betydd mye for brede lag i Norge, tyder mye på at kapellet vil innta en viktig posisjon: Det er en bygning mange setter så høyt at de f.eks. er villige til å betale et betydelig tilleggsbeløp for å bli viet der fremfor i sin lokale kirke.¹²³ I *denne* arkitekturhistorien har kapellet en betydelig arkitekturhistorisk verdi, som rekonstruksjonen knapt har avsvakket.

¹¹⁹ Else Boye, «Dragestilen – et norsk stilfenomen», *Byminner* 16, nr 3 (1970), s. 9

¹²⁰ Som det formuleres i den seneste norske arkitekturhistorien: «Litteraturen om nyare norsk arkitekturhistorie fokuserer hovudsakleg på bygg av høg arkitektonisk kvalitet eller på profilerte arkitektur.» (Nils Georg Brekke, Per Jonas Nordhagen og Siri Skjold Lexau, *Norsk arkitekturhistorie. Frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*, Det Norske Samlaget, Oslo 2003, s. 17)

¹²¹ Tschudi-Madsen viser til at perioden omkring siste halvdel av 1800-tallet «har vært kalt 'redselperioden' eller 'stilforvirringen' og er ofte hånlig skjøvet til side.» (Tschudi-Madsen, *Dragestilen*, s. 19)

¹²² Hild Sørby, *Klar - ferdig - hus! Norske ferdighus gjennom tidene*, Oslo, Gyldendal, 1992

¹²³ Såkalte utensogns vielser i Holmenkollen kapell koster idag kr. 5000, det dobbelte av hva tilsvarende vielser koster i andre kirker. De som ikke har med seg egen prest, må i tillegg betale kr. 2054. Nøyes man med egen sognekirke/-prest, er vielse i utgangspunktet gratis. (<http://oslo.kirken.no/ris/bryllup>, lest 09.11.2011, og telefonsamtale med Kirketorget i Oslo s.d.)

For Unnerbäck kan et tidlig arbeid av en betydelig arkitekt ha arkitekturhistorisk verdi som vitnesbyrd om arkitektens utvikling, uten å ha samme arkitektoniske verdi som modne verk. Holger Sinding-Larsen skrev seg inn i den norske arkitekturhistoriske kanon med sitt hovedverk Universitetsbiblioteket. Da han vant konkurransen om kapellet i 1894, i konkurranse med et stort antall etablerte norske arkitekter, var han bare 24 år og nyutdannet fra *Königliche Technische Hochschule* i Berlin.¹²⁴ Igjen må det imidlertid sondres mellom deskriptiv og normativ praksis: Unnerbäck's betraktning åpner for å tilskrive kapellet arkitekturhistorisk verdi, men sett hen til hvordan historien rent faktisk er skrevet, forblir verdien lav. Spissformulert må vi forholde oss til arkitekturhistorier som *ikke* er skrevet for å finne kapellets arkitekturhistoriske relevans.

7.6.4. Samfunnshistorisk verdi

Holmenkollen kapell representerer en syntese av to viktige samfunnsforeteelser: religiøsitet og friluftsliv. Som landets nok første sportskapell bevitner det tydelig at deler av Christiania-borgerskapet søkte å forene tradisjonell kirkesøkning med en fremvoksende naturinteresse. Det innvarsler en tradisjon med etterhvert mange eksponenter, hvorav flere i Oslo-marka, bl.a. Nordmarks- og Østmarkskapellet. Kapellet kan også, som øvrige bygninger fra samme periode i nærområdet, leses som uttrykk for den søken etter et nasjonalt særpreg som pågikk i tiden omkring unionsoppløsningen.

For Unnerbäck relaterer autentisitetetsbegrepet i samfunnshistorisk sammenheng primært til bevart *funksjon*. Selv om kapellet idag nok benyttes mere av den lokale menighet enn av turgåere, er den opprinnelige funksjonen vel ivaretatt. Det andre aspektet Unnerbäck anser å forsterke den samfunnshistoriske verdien, er det pedagogiske. Her er det en fordel at monumentet klart og tydelig demonstrerer sin funksjon. Også i så henseende innfrir rekonstruksjonen; funksjonen er akkurat like åpenbar som tilfellet var for originalen. Endelig mener Unnerbäck at et monument av samfunnshistorisk verdi bør fremstå som typisk for den fortrinnsvis brede samfunnsforeteelse det representerer. I dette tilfellet vitner altså kapellet om syntesen av *to* vesentlige samfunnsforeteelser, og kapellet – originalen såvel som rekonstruksjonen – må sies å være symptomatisk for dem begge såvel som for syntesen.

7.6.5. Sosialhistorisk verdi

Utmåling av *sosialhistorisk verdi* er nok mindre relevant i et tilfelle som

¹²⁴ Før Sinding-Larsen tok fatt på sin utdannelse i Berlin, som han fullførte i 1893, hadde han vært elev av Herman Major Schirmer. (Eldal, *Historisme i tre*, s. 239)

dette. Sosialhistorien befatter seg primært med menneskenes *levkår*, og Unnerbäck angir arbeiderklassens bolig- og arbeidsmiljøer, samlingslokaler, fabrikker og verksteder som eksempler på bygninger og miljøer det knytter seg betydelig sosialhistorisk interesse til. I en slik henseende har nok kapellet en perifer interesse, men det gjelder både original og rekonstruksjon.

7.6.6. *Personalhistorisk verdi*

Kategorien forbindes primært med berømte personer – og da gjerne kunstneres – *livsmiljø*; deres hjem og arbeidsmiljø der dette har spilt en konkret rolle i kunstnerskapet. Kategorien synes irrelevant for kapellet, mens den beslektede *anekdotiske verdi* – som nærer seg fra den nimbus berømtheter har forlenet monumentet med – nok i større grad gjør seg gjeldende: Det opprinnelige kapellet ble jevnlig besøkt av kongefamilien, ikke minst forbindes kapellet med kong Olavs mange besøk. Som jeg har vært inne på under 3.4.6 har imidlertid anekdotisk verdi mer av et opplevelsesmessig aspekt. Jeg velger å henregne kongefamiliens tilknytning til kapellet under en annen av opplevelsesverdiene, nemlig tradisjonsverdi.

Idet vi konstaterer at heller ikke *teknikk- og industrihistorisk* verdi vil være en relevant kategori for valuing av Holmenkollen kapell, er vi over i vurderingens annet hovedmotiv, nemlig den som vedrører de mere skjønnsbaserte *opplevelsesverdiene*.

7.6.7. *Arkitektonisk verdi*

At disse verdiene er skjønnsbaserte, gjør utmålingen av dem – i enda høyere grad enn for dokumentverdiene – beroende av det evaluerende subjekt. Det som kan ha verdi for meg idag, kan være totalt irrelevant for en annen, mens forholdet kan være snudd på hodet imorgen. Men vurderingen må likevel gjøres, og den ligger i hendene på en estetisk kompetent elite: Hva publikum måtte mene om den arkitektoniske kvaliteten av et potensielt verneobjekt er irrelevant. Dette skaper lett et underskudd på en type arkitektur som legfolk vurderer høyere enn fag-esteter. Holmenkollen kapell vil tilhøre denne kategorien: Stephan Tschudi-Madsen talte utvilsomt på vegne av den kompakte majoritet av det estetisk kompetente Norge når han hevdet at «Victor Langlets teater i Drammen fra 1869–70, både arkitekturhistorisk og kvalitetsmessig, er noe helt annet enn Sinding-Larsens parafraze over stavkirken, fra 1902–03.»¹²⁵ Legfolk vil derimot gjennomgående ha høye

¹²⁵ I sitt motinnlegg gjør Ola Wiig, daværende president i NAL, seg skyldig i en logisk feilslutning idet han skriver: «Han [Tschudi-Madsen] kritiserer norske arkitekter for å ha tiet etter at Holmenkollen kapell brant ned, mens vi denne gang rykker ut allerede “før murene er kalde”. Samtidig sier han at Drammen Teater var en bygning av en helt annen verdi enn det nygamle kapellet, og gir vel dermed selv svaret for hvorfor arkitektene henholdsvis tier og taler i de to sakene.» (Ola Wiig, «Brannen i Drammen», *Aftenposten*, morgen, 22. des. 1993) Hvis kapellet ikke nådde opp arkitektonisk, skulle vel det være et incitament for arkitektene til å ivre for å reise noe annet når det var brent ned?

tanker om kapellets arkitektoniske verdi.¹²⁶ Dette nevnes fordi det blir et springende punkt i evalueringen; jfr. Tschudi-Madsens utsagn som indikerer at han anser kunstnerisk kvalitet som et viktigere rekonstruksjonsargument – og implisitt verneargument – enn publikums venerasjon.

Om vi viderefører Axel Unnerbäcks distinksjon mellom *arkitektonisk verdi* og *kunstverdi*, vil sistnevnte relatere til kapellets kunstneriske utsmykning, mens den arkitektoniske verdien utmåler de rent arkitektoniske kvaliteter. Det er en farbar sontring i et tilfelle som Holmenkollen kapell, der arkitekturen og utsmykningen har levet såvidt adskilte liv: Originalen var som vi har sett lenge utstyrt med flere provisorier i påvente av donasjoner til kunstnerisk utsmykning. I 1996-versjonen ser vi at den kunstneriske utsmykning ikke omfattes av rekonstruksjonsprogrammet.

Gottfried Kiesow ser som vi har sett på arkitektonisk verdi som et særtilfelle av kunstnerisk verdi. Derimot oppregner han flere faktorer til innkretsning av kunstnerisk verdi enn hva Unnerbäck gjør. Først i hans oversikt er spørsmålet om hvordan den konkrete byggeoppgave er løst. Oppgaven var altså å bygge et sportskapell på en gitt tomt i skogen. Samtiden må ha vurdert kapellet som et godt formsvar; det bekrefter den gode mottagelsen i Aftenposten. Videre falt kapellet godt inn i landskapet, både som en kirke i skogen og som del av et naboskap av bygninger med beslektet stiluttrykk. Bygningen hadde gode proporsjoner, som inngav en følelse av ro og høytid. Materialene var godt anvendt; dels var en teknisk vellykket konstruksjon oppnådd med god materialøkonomi, dels var treets visuelle egenkvalitet godt utnyttet. De ubehandlede veggene var kanskje mørke, men innga følelsen av det Christian Norberg-Schultz har kalt «en hule av tre». Rekonstruksjonen viderefører dette, selv om man i ettertid er blitt nødt til å rette opp noen konstruktive feilgrep, og selv om et lysere kirkerom gir et annet inntrykk enn originalen.¹²⁷ Allikevel vil nok følgende betraktning av

¹²⁶ At ulike sosiale grupper vurderer arkitektur ulikt, belegges i en metastudie som refereres av den svenske arkitekten Catharina Sternudd. Ifølge denne er såkalt *high-style architecture*, altså bygninger med få materialer, mye betong, enkle former, mye hvitt og usentrerte innganger 'fag-estetenes' preferanse, mens andre grupper rangerer den motsvarende lavt. En annen studie hun refererer sammenlikner profesjonelles og legmenns vurdering av *high* resp. *popular* arkitektur: flere bygningsmaterialer, horisontal orientering, saltak, sprossevinduer, midtstilt inngang og varme farver. Arkitektene verdsatte *high* arkitektur høyere enn *popular*, for lekfolk var vurderingen omvendt. (Catharina Sternudd, *Bilder av småstaden : om estetisk vurdering av en stadstyp*, dr.avhandling, Lunds universitet, 2007)

¹²⁷ Noen måneder etter overtagelsen kunne man lese: «70 vinduer på det nye Holmenkollen kapell må skiftes etter at glassene sprekker. [...] Problemene med sprekkdannelse i vinduene gjør seg spesielt gjeldende vinterstid når forskjellene mellom inne- og utetemperatur er stor. Det spesielle antikk-glasset som er benyttet på innsiden, er sprøere og mindre robust enn vanlig glass, og tåler ikke spenningene som oppstår.» («Tabbe gjør at vinduene sprekker», *Aftenposten*, aften, 6. juni 1996) Året etter kunne samme avis melde at sprekkdannelser i veggene førte til innsig av vann ved slagregn. «(...) Tjære og tetningsmiddel for båter er brukt, men kapellet lekker fremdeles når det stormer som verst. / – Det er vanskelig å tilpasse gammel byggeteknikk til moderne krav, sier arkitekt Arne Sødal.» («Fuktig vær problematisk for Holmenkollen kapell», *Aftenposten*, aften, 7. feb. 1997) Et år senere måtte trebåtbyggere innkalles for å løse problemet: «[...] Problemet er at kirken har endel pene, men lite gjennomtenkte løsninger som gjør at vannet trenger inn i treverket og kirkebygget istedenfor å bli ledet unna. Dette gjelder i sokkelen, hvor not og fjær er konstruert omvendt av det som ville vært riktig for at vannet skulle renne unna. / De fire båtbyggerne fra Hansen & Arntzen Skipsbyggeri & Mek. verksted i Langesund [...] jobber hver dag med å drive endel av

Stephan Tschudi-Madsen – myntet på dragestilens tredje fase, krigsårene – favne en offisiell vurdering av rekonstruksjonen: «[...] sett ut fra et skapende kunstnerisk synspunkt var deres verdi lik null. Arbeidene var nemlig praktisk talt alle kopier.»¹²⁸

Tschudi-Madsens utsagn refererer til Nasjonal Samling-initierte kopier av eksisterende arbeider, og hans hensikt er å vise at «den kunstnerisk nyskapende glede» var forsvunnet da dragestilen dukket opp igjen i krigsårene. Likevel vil mange antikvarer mene at kopier er uten kunstnerisk verdi, fordi de repeterer noe som allerede eksisterer eller *har* eksistert. Den kunstneriske verdi knyttet an til den originale skapelse, og derfor er bare originalen kunstnerisk investert. Gottfried Kiesow har, som referert under 5.7.7, et mere nyansert standpunkt. For ham vil den kunstneriske verdien av en rekonstruksjon – av en *totalt* ødelagt, håndverksmessig tilvirket bygning – være sterkt redusert, fordi håndverkssporene i slike tilfeller er så verdifulle.¹²⁹ Jeg har antatt at verktøyspor av samme *type* – altså i en rekonstruksjon – for Kiesow ikke forsvaret den kunstneriske kvaliteten. Ut fra en slik antagelse skulle det rekonstruerte kapellet være av liten verdi for Kiesow.

Erling Skaug representerer en mer liberal posisjon.¹³⁰ Med utgangspunkt i at Tschudi-Madsen avviste en rekonstruksjon av kapellet bl.a. ved å vise til at man ikke maler opp igjen et brent Munch-maleri,¹³¹ anførte Skaug at Munch-maleriet og kapellet er vesensulike:

Et Munch-maleri [...] er et konglomerat av variabler, betinget av så mange strengt personlige og situasjonsbetingede forhold i utførelsen at det ikke lar seg kopiere. Prosessen er ikke slående lik en arbeidstegning i 1:50, hvis utførelse er overlatt til byggemestre og tømmermenn. Både i kompleksjonsgrad og i forholdet mellom opphavsmann og resultat dreier det seg om vidt forskjellige kategorier. Dette kommer bl.a. til uttrykk i prinsippene for vedlikehold og restaurering av hus og billedkunst. Elementet av *egenhendighet* spiller totalt forskjellige roller i de to tilfeller. / [...] Er utførelse i opphavsperioden under enhver omstendighet selve kriteriet for kunstnerisk og kulturell ekthet? Når det gjelder malerkunst fra de siste århundrer, vil svaret utvilsomt være ja. Men i andre uttrykksmedier er dette forhold prinsipielt forskjellig, og ekthets- og

kapelltømmeret, hittil er i alt 2700 fot med tømmer blitt drevet: Digre 'fletter' med hamp med tjære i blir drevet inn ved at tjæredrevet slås inn med en diger klubbe. Det noe tykkere settejernet får hampen godt på plass.» («Holmenkollen kapell lekker: Det regner på prestene», *Aftenposten*, aften, 11. sept. 1998)

¹²⁸ Tschudi-Madsen, *Dragestilen*, s.

¹²⁹ Kiesow eksemplifiserer med Hildesheims *Knochenhaueramthaus*, en renessansebygning i bindingsverk som ble ødelagt under krigen og gjenreist på 1980-tallet. «Der künstlerische Wert hat sich stark reduziert, da gerade bei handwerklich geformten Baudenkmälern die originalen Bearbeitungsspuren, die 'Handschrift' von zentraler Bedeutung sind.» *Ibid.*, s. 117

¹³⁰ Erling Skaug (f. 1938) er malerikonservator og ble dr.philos i 1995. Professor i konservering og kunsteknologi ved Universitetet i Oslo fra 1997, gjesteprofessor ved Harvard Center for Renaissance Studies, Firenze fra 2009.

¹³¹ «Hvis et maleri av Edvard Munch brenner, maler man det ikke opp igjen og utgir det som Munch-original.» («Viktigst med et nytt kapell» [intervju med Stephan Tschudi-Madsen], *Aftenposten*, morgen, 6. sept. 1992)

kopibegrepene tilsvarende anderledes. I dette tilfelle ligger originaltegningene klare, som et partitur fra århundreskiftet: Verket skal bare fremføres på nytt. Er dette forkastelig? / Er det m.a.o. en indiskutabel kjensgjerning at Filharmoniens fremførrelser av Tsjajkovskij, Mahler, Svendsen og Grieg pr. definisjon ‘mangler sjel’, og at de gjør det *fordi* komposisjonene ‘ikke springer ut av vår egen tid’? / Spørsmålet blir uunngåelig når opphavsmann og eksekutør er separate, uavhengige faktorer, med notearket, teksten eller tegningen som bindeledd. [...] ¹³²

Skaug sonderer altså mellom kunstformer der opphavsmann og utøver er samme person, og kunstformer der de *ikke* er det. Der opphavsmannen gjennom et bindeledd formidler til en utøver, anser Skaug den kunstneriske kvaliteten ivaretatt gjennom en ny «fremførelse», i arkitektorens tilfelle: en rekonstruksjon. Parallellen til musikkens partiturer er besnærende, fordi den gir substans til en intuitiv opplevelse av at en rekonstruksjon i kunstnerisk henseende ikke behøver å stå tilbake for sitt forlegg: Den kunstneriske kvaliteten beror primært i verket som idé; såsant iverksettelsen eller fremførelsen er habil, er ikke kvaliteten skadelidende. Skaugs sondring mellom idé og fremførelse er ganske analogt til Jürgen Pauls påberopelse (jfr. 5.5.2) av renessansens sondring mellom *disegno* og *utførelse*: Begge sondringer frisetter vurderinger av den kunstneriske kvaliteten fra overlegninger om materiell autentisitet. Det blir mulig å forfekta rekonstruksjonens kunstneriske verdi uten å oppgi den innvending at den savner materiell autentisitet.

Arne Sødal har sågar våget den påstand at rekonstruksjonen «frembyr en *forøket* [min uth.] arkitektonisk verdi både fordi det er i samsvar med norsk trebygningstradisjon og med dragestilsornamentikken.» ¹³³ Innenfor en forståelseshorisont hvor kun originaler har kunstnerisk verdi, vil en slik påstand neppe finne aksept. Fra et slikt ståsted vil endringene ha karakter av forvanskninger, som reduserer snarere enn forhøyer rekonstruksjonens eventuelle kunstneriske verdi. For det motsatte utgangspunkt, som representert ved Skaug ovenfor, vil det antagelig være mulig å tillegge en rekonstruksjon som forholder seg tettere til den opprinnelige arkitektens

¹³² Skaug, *op.cit.* En tilsvarende posisjon forfektes av Jürgen Paul, når han påpeker at renessansens kunstteori trekker et skille mellom *disegno*, utkastet eller ideen, som har engangskaraktter, og *utførelsen*. Naturligvis kan de romerske kopiene ikke formidle den faktiske erfaring av kunstnerisk kvalitet hos Polykleitos, skriver Paul; naturligvis kan ikke en kopi av en Rembrandt erstatte en tapt original. Kopier kan overlevere billedidéen, men ikke den egenhendige kunstneriske håndskrift, som er svært viktig for vår resepsjon av en maler som Rembrandt. Men for et byggverk består kunstverket i *disegno*, dvs. i ideen om den arkitektoniske form. Formen utføres av håndverkere. Selvfølgelig må det tilstrebtes at gjengivelsen er etterrettelig, skriver Paul: alle egenskaper som tilhører ideens estetiske erfaring, f.eks. materialet, må omsettes i bygget form. (Jürgen Paul, «Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche: Kritik und Rechtfertigung», *Dresdner Hefte* 10, nr. 3 (1992), s. 4)

¹³³ Arne Sødal, «A Tale of Reconstruction in Two Cities: Oslo and Berlin», i: Matthew Hardy, *The Venice Charter Revisited: Modernism, Conservation and Tradition in the 21st Century*, Cambridge Scholars Publishing, 2008, s. 455–462

kunstneriske intensjon en høyere verdi enn en som uforbeholdent replikerer verket *as built*. Om man trekker ytterligere veksler på analogien til musikkens partiturer, vil den tolkning som best realiserer komponistens intensjon nok rangeres høyest. Dette, og Kiesows betraktning om St.Michaelskirken i Hildesheim (jfr. 5.7.7), kan gi grunnlag for å hevde at de grepene som innebærer en realisering av Holger Sinding-Larsens idé, har styrket rekonstruksjonens kunstneriske verdi. Hvordan det så forholder seg med de grepene som ikke forholder seg til Sinding-Larsens konsept, blir mere tvilsomt.

Axel Unnerbäck anfører *patina* som en kvalitet som i enkelte tilfeller kan forsterke den arkitektoniske kvaliteten, særlig gjelder det når aldringen, som i visse av nasjonalromantikkenes bygninger, er en tilsiktet kvalitet fra arkitektens hånd. Her må det være tale om bevisst å velge materialer som patineres slik at de etter relativt kort tid fremstår som alderstegne. I Holmenkollen kapells tilfelle tilsier ihvertfall overflatebehandlingen at en slik effekt kan være tilsiktet; en tjæret tømmervegg vil etter ganske få år få et værslitt preg som gir inntrykk av betydelig alder. Denne kvaliteten er ikke avsvekket i rekonstruksjonen.

7.6.8. *Kunstnerisk verdi*

Kapellets treskurd og glassmalerier kan anses å ha en egen *kunstnerisk verdi*. I det opprinnelige kapellet var det som vi har sett en upretensiøs dekor, men Øystein Sinding-Larsens store glassmalerier var ifølge samtidens resepsjon et kunstnerisk ambisiøst arbeid, og vi har sett organist Marit Stray uttale at hun anså dem som bærende for kapellets «sjel». Maleriene ble som nevnt ikke gjenskapt, men erstattet av Rigmor Bovés arbeider i tilsvarende formater. Arbeidene har et dekorativt, lettfattelig preg mer enn en sterk kunstnerisk pretensjon, og kunstneren uttalte selv til pressen: «Hadde jeg sittet i juryen hadde jeg helt bestemt gått inn for Håkon Blekens utkast 'Hendene', men det var kanskje for dristig for mange ...»¹³⁴ Ottar Romtveits treskurd er dyktig utført, men har som glassarbeidene vesentlig en dekorativ pretensjon.¹³⁵ Om kapellets kunstneriske verdi, i snever forstand, er avsvekket i og med rekonstruksjonen, er et vanskelig spørsmål å ta stilling til.

7.6.9. *Patina*

Unnerbäck mener altså at patina bare sjelden intensjonalt underbygger en bygnings arkitektoniske kvalitet; langt oftere representerer den en selvstendig kvalitet som ytterligere styrker vernemotivet. Patinaens viktigste kvalitet er

¹³⁴ «Lysende bibelhistorie i Holmenkollen kapell», *Aftenposten*, aften, 10. juli 1997

¹³⁵ Romtveit er omtalt i boken *Treskjæverkunsten*, der han presenteres som en viktig nåtidig bærer av de rike *flatskurd*-tradisjonene i Telemark. (Else J. Bigton og Phillip Odden, *Treskjæverkunsten : innføring i flatskurd, drakestil, akantus, relieff og figurskjæring*, Universitetsforlaget, Oslo, 1996, s. 80)

å formidle en opplevelse av tid og alder, og en bygning som hadde fått stå i 89 år hadde utvilsomt fått en viss patina. Men like uomgjengelig vil en rekonstruksjon, oppført av og behandlet med samme type materialer som originalen, gjennomgå samme patineringsprosess som sin forgjenger, bare med en parallell forsinkelse motsvarende intervallet mellom byggeårene. Ofte vil patineringen sette mest synlige spor i begynnelsen: et kobbertak vil f.eks. ikke bli vesentlig grønnere når det først har irret; en cortén-stålplate blir ikke mere rusten når den først er rusten. Det samme kan sies om en tjæret panelt vegg: I løpet av de første tiårenes patineringsprosess er mye av originalens forsprang hentet inn.

7.6.10. *Miljøskapende verdi*

Miljøskapende verdi eller miljøverdi er ifølge Unnerbäck tilstede når objektet bidrar til en bygningsmessig totalitet, slik tilfellet er i f.eks. et gårds- eller bymiljø. Dette kan vanskelig sies å være tilfellet her: Kapellet ligger relativt isolert, uten visuell kontakt med andre bygninger. Det faller allikevel konstruert å framkjenne kapellet miljøverdi, all den tid det i så høy grad bidrar til Holmenkollens *symbolmiljø*: Som vi skal se under behandlingen av symbolverdi, inngår kapellet i et vitalt symbolsk samspill med Kongsseteren og Holmenkollbakken. Som bidragsyter til symbolmiljøet bidrar rekonstruksjonen like så vel som originalen.

7.6.11. *Identitetsverdi*

Unnerbäck anser *identitetsverdien* som vanskelig å innfange i objektive termer, og anviser skjønnlitterære fremstillinger som en mulig kilde til å identifisere den følelse av gjenkjennelse, trivsel og samhörighet som en bygning kan befordre. Meg bekjent er ikke kapellet skjønnlitterært behandlet, men dets kapasitet til å befordre den type følelse som Unnerbäck nevner, synes ubestridelig. En avisartikkel fra 1924 gir oss et inntrykk:

Foruten av den sportskjære ungdom søkes kapellet også av mange eldre fra by og bygd, som med trang til legemsbevegelse og naturglede forener trangen til hvile og glede i Gud. Ennvidere av sanatorienes gjester, som her finner en erstatning for den hjemlige gudstjeneste. Endelig har den utstrakte bebyggelse i dette strøk her funnet et midtpunkt for religiøs samling, som så mange nybyggerstrøk sårt må savne.¹³⁶

Her antydes at kapellet bidro til en *civitas* i den spredtbygde åssiden, som dengang hadde nettopp et preg av nybyggersamfunn. Et generelt fravær av offentlige plassdannelser og fellesfunksjoner – vesentlige kvaliteter ved den sentrale byen – må ha forøket betydningen av de samlingsmerkene som tross

¹³⁶ Øystein Sinding-Larsen, *op.cit.*, s. 3.

alt fantes, og her må kapellet ha utmerket seg som et sterkt element. Det er liten grunn til å tro at dette fortok seg, heller ikke med rekonstruksjonen. Kanskje snarere tvert imot: Det sterkeste engasjementet for rekonstruksjonen var å finne lokalt, noe som tør ha bidratt til at folk i bydelen har knyttet sterke bånd til kapellet.

Men opplevelsen av at kapellet bidrar til en Oslo-identitet er sannsynligvis vidt utbredt, også utenfor Holmenkoll-området.¹³⁷ Det er knapt fallhøyde i en påstand om at kapellet, på linje med f.eks. Frognerseteren, erfares som et bidrag til at skoglandskapet omkring byen oppleves som hjemlig, investert og bebodd (figur 19). De etablerer en følelse av samhörighet med tidligere slekter, fordi bebyggelsens investering viser at de som vandret her før en selv, oppskattet det samme landskapet: Uten en draging mot denne typen landskap, er det vanskelig å se for seg at slik arkitektur oppstår. Bebyggelsen har en alt annet enn likegyldig karakter; den synes å være resultatet av en bevisst søken etter det vi idag med Christian Norberg-Schulz vil kalle *genius loci*.

En annen indikator for at kapellet tilskrives identitetsverdi regionalt, er at det er Oslo-regionens mest søkte vielseskirke.¹³⁸ Når så mange (langt flere enn de som slipper til) ønsker å markere en av livets viktigste begivenheter i kapellet, ligger forklaringen nok mye i det daværende organist Marit Stray, som på dette tidspunkt hadde spilt i kapellet i 22 år, anførte i et intervju fra 2001: «Jeg tror mange som skal gifte seg føler at de drukner i en katedral og at det er mangel på høytid i en arbeidskirke. Folk sier at når de kommer inn i Holmenkollen kapell, opplever de en helt spesiell atmosfære. En høytidsstemning.»¹³⁹ Ytterligere et viktig bidrag til å befeste kapellet i den kollektive bevissthet var at bygningen var nasjonalt kjent gjennom utallige fotografier og tv-bilder fra Holmenkollrennene.¹⁴⁰ (Jfr. det som er nevnt nedenfor under behandlingen av symbolverdien.)

Brannen berøvet Holmenkollen og byen en identitetsmarkør. Det bortfall av identitetsverdi som brannen utvirket, var utvilsomt en vesentlig del av begrunnelsen for ønsket om kapellets gjenreisning. Når en person som kjenner menigheten og lokalmiljøet godt kan hevde at det idag ikke er noen som savner det gamle kapellet (jfr. Petter Amundsen-sitatet under 7.5.6), er det en god indikator for at identitetsverdien er gjenopprettet i og med rekonstruksjonen. Det stemmer godt overens med Unerbäck's påstand om at autentisiteten er av liten relevans for identitetsverdien, ettersom det er

¹³⁷ En indikasjon på kapellets regionale betydning fikk man i en enquete Aftenposten gjennomførte etter brannen i 1992. Fem mennesker fra hhv. Oppsal, Holmlia, Fagerborg, Kristiansand og Skøyen ble spurt; alle ønsket seg kapellet tilbake slik det var. («På Karl Johan: Nytt Holmenkollen kapell – hvordan?», *Aftenposten*, aften, 8. sept. 1992)

¹³⁸ Dette var ihvertfall tilfellet i 2000, da Holmenkollen kapell toppet bryllupskirke-statistikken i Norge, med 132 vielser. Haslum kirke fulgte med 93 vielser. («Kollen er øverst», *Aftenposten*, morgen, 7. mai 2001)

¹³⁹ «Spiller i flest brylluper», *Aftenposten*, morgen, 23. mai 2001

¹⁴⁰ «Kirken ved skibakken» [leder], *Aftenposten*, aften, fredag 28. aug. 1992

bygningens faktiske funksjon i et aktuelt sosialt mønster som definerer verdien: Hvis kopien i så måte overtar originalens funksjon, er det vanskelig å se at identitetsverdien er skadelidende.

7.6.12. *Kontinuitetsverdi*

Holmenkollen kapell representerte bygningsmessig kontinuitet i et område som i nyere tid har vært gjenstand for omfattende endringer, ikke minst i form av fortetting og nedbygging av tidligere ubebygde arealer. Mange opplevde nok derfor at det var bærer av en *kontinuitetsverdi*. Autentisiteten har ofte liten betydning for kontinuitetsverdien, har vi sett Unnerbäck hevde (jfr. 3.5.6). Det ligger da også nær å hevde at rekonstruksjonen i dette tilfellet ikke innebærer noen opplevd forringelse av kontinuitetsverdien: Det er, som for identitetsverdien, bygningens faktiske funksjon som definerer verdien. Hvis det store flertall opplever at dagens kapell er like velegnet som originalen hva angår å befordre en følelse av kontakt med et nå for en stor del forgangent forstadsmiljø i skogbrynet, er kontinuitetsverdien intakt.

7.6.13. *Tradisjonsverdi*

For Unnerbäck har en bygning tradisjonsverdi dersom den danner ramme om en vesentlig tradisjon. I tilfellet Holmenkollen kapell er det naturlig å tenke på kongefamiliens lange tilknytning: Etter at Kongsseteren på Voksenkollen, folkets kroningsgave til kong Haakon og dronning Maud, stod ferdig i 1910,¹⁴¹ har kongefamilien feiret jul på Kongsseteren, siden 30-tallet alternerende med Skaugum, og kapellet har tjent som Kongsseterens «julekirke».¹⁴² Når statsoverhodet deltar i en gudstjeneste, er det å anse som en bekreftelse av Grunnlovens §4, der det heter at «Kongen skal stedse bekjende sig til den evangelisk-lutherske Religion, haandhæve og beskytte denne.» Kongefamiliens lovpålagte religionsutøvelse er således en tradisjon i seg selv, som går tilbake til oppkomsten av vår grunnlov. Konstitusjonelt og tradisjonelt består det en nær forbindelse mellom kirke, stat og statsoverhode, med sistnevntes religionsutøvelse som en viktig markør. Kirkene som familien oftest besøker, i kraft av bosted og tradisjon, er Slottskapellet, Akershus slottskirke, Asker kirke og Holmenkollen kapell. Disse «stamkirkene» er således arenaer for kongefamiliens konstitusjonelt pålagte trosbekjennelse, steder med en betydelig tradisjon for denne praksis. Tradisjonens *viktighet*, ikke minst for kongen selv, ble understreket ved at kong Olav, merket av slag og lungebetennelse, deltok under gudstjenesten 1. nyttårsdag 1991 – få dager før sin død. Det kunne leses som en manifestasjon

¹⁴¹ Tre år senere, 30. mai 1913, ble kapellet innviet til full kirkelig bruk, med 12 gudstjenester årlig, etter å ha tjent som bedehus siden 1903. Samtidig ble kapellet overtatt av Vestre Aker sognekommune. (*Aftenposten*, aften, 30. mai 1913)

¹⁴² «Overlater nyttårstalen til sønnen», *Aftenposten*, morgen, 12. des. 1990

av monarkens personlige religiøsitet, men det understreket og styrket også kapellets tradisjon som arena for nær sagt konstitusjonell konfesjon.

Er denne tradisjonsverdien intakt i og med rekonstruksjonen? Unnerbäck understreker at ekthet og urørthet kan *underbygge* tradisjonsopplevelsen, men han opphøyer det ikke til nødvendighet. Det som primært oppebærer tradisjonsverdien tør være at tradisjonen videreføres og at bygningen *oppleves* som en adekvat ramme for å videreføre tradisjonen: Heller ikke dette er en verdi som definitivt forutsetter originalmaterialets eksistens.

7.6.14. Symbolsk verdi

Også som *symbol* hadde kapellet betydelig verdi. Karin Berg, direktør for Skimuseet, har sammenliknet kapellet, Kongsseteren og Kollen med sider i en likebent trekant. De er identitetsskapende elementer med hvert sitt symbolinnhold: Kapellet symboliserer kirken, Kongsseteren statsmakten og Kollen symboliserer folket. Kapellet, Kongsseteren og Kollen er bærere av tradisjoner og verdier som folket verdsetter og som binder folket sammen. De tre k-ene virker sammen i et forsterkende samspill, hevder Berg.¹⁴³ Mot dette kan det kanskje hevdes at enhver kirke vil symbolisere Kirken som institusjon og menighetens trostillørighet, men her bidrar den fysiske nærhet og elementenes tydelighet qua symboler til en sterkere utfelling av betydningsinnholdet: Elementene underbygger hverandres symbolinnhold, og det synes rimelig at kapellet dermed symboliserer Kirken sterkere enn mange andre gudshus.

Jeg har nevnt kapellets kongelige tradisjoner, som også er verdt å nevne i symbolsk relasjon: Kongefamiliens jevnlige kirkebesøk blir en påminnelse om det statsreligiøse aspekt; kapellet blir et symbol for at landet har en statskirke hvis formelle overhode er kongen. Bildene av kong Olav på vei opp kirketrappen, som gikk landet rundt, bidro antagelig til ytterligere å innfarve kapellets nimbus som *kongens kapell*. Biskop Andreas Aarflot utdypet den symbolske relasjonen i sin tale ved kongens bisettelse:

Bokstavelig talt er det som vi ser ham vandre ydmykt med sin Gud når vi ser ham for vårt øye på vei opp kirketrappen i Holmenkollen kapell til jule- og nyttårs gudstjenestene ikke mange dagene før sin død.¹⁴⁴

Også på idrettens arena har kapellet inntatt en spesiell status: I sin tale ved grunnstensnedleggelsen for kapellets rekonstruksjon karakteriserte kong Harald det nedbrente kapellet som noe nær et nasjonalsymbol for idretts- og friluftsliv-Norge.¹⁴⁵ Kongen tenker her sannsynligvis på en visuell tradisjon

¹⁴³ Berg, *op.cit.*, s. 67.

¹⁴⁴ Andreas Aarflot, «Rett, kjærlighet og tro. Ved kong Olav V's gravferd fra Oslo Domkirke 30. januar 1991», i: *Et folk tar farvel: minnetalene ved H.M. Kong Olav V's bortgang*, [Oslo], Verbum, 1991, s. 30

¹⁴⁵ «Holmenkollen: Kongen la ned grunnsten til kapellet», *Aftenposten*, morgen, 12. des. 1994

som har å gjøre med plasseringen av pressetribunen i Holmenkollbakken: Fotografene har alltid stått slik at når de har fanget hopperne midt i svevet, har de samtidig fanget kapellets spir i den nære bakgrunnen.¹⁴⁶ Erling Schjervens legendariske pressefoto av kongens far, daværende kronprins Olav, under dennes deltagelse i hopprennet i 1922, utgjør en tidlig kulminasjon av denne tradisjonen (figur 22–23). Her er kapellet noe langt mer enn en tilfeldig bifigur; det utgjør den stabile komponenten i et årvisst gjentatt motiv, der aktørene som utgjør forgrunnsmotivet stadig skifter.¹⁴⁷ På samme måte som Per Bratlands foto av kronprinsen og Haakon VII fra 1940 ladet bjerketreet i bildet med nasjonal signifikans, bidro bildet av kronprinsen i svevet til det samme med kapellet. Men der 1940-bildet viser kongen og kronprinsen som stridsmenn, holder 1922-bildet frem kronprinsen som idrettsmann. Dette påvirker innfarvingen av «bifigurene», hhv. bjerketreet og kapellet, men begge får en aura av nasjonal symbolikk.

Muligens er det den karakteristiske profilen fra pressebilder og TV-overføringer Aftenposten refererer til i en lederartikkel fra mars 1993: Avisen konstaterer, i forbindelse med at flertallet i bystyrets finanskomité hadde gjort opphevelser av byrådets forslag om å bevilge penger til gjenreisning av kapellet, at «Flertallet [...] ennå ikke helt [synes] å forstå hva dette dreier seg om: Et nasjonalt kjennemerke snarere enn et vanlig kirkebygg.»¹⁴⁸

Kapellets symbolske verdi kan vanskelig sees å være avsvakket i og med rekonstruksjonen. Tvert imot er det rimelig å anta at den symbolske investeringen er blitt *forøket* gjennom brannen og gjenoppbyggingen: Rekonstruksjonen assosierer til den kristne forestilling om gjenoppstandelsen, og til det mytologiske fugl Fønix-motivet. En installasjon i kjellerens foyer, rett under koret, er med på å understreke rekonstruksjonens karakter av å transcendere den destruktive hendelse: Her, inn mot den eneste del av kjellermuren som lot seg bevare, ligger et fragment av den gamle kirkeklokken, på stedet der den falt ned under brannen. Mens kirken forøvrig i liten grad, om noen, refererer til brannen, er dette et tydelig monument over det gamle kapellet og dets ødeleggelse. Dette adderer utvilsomt til kapellets symbolske verdi.

¹⁴⁶ Idag har fotografene tilgang til flere fotosoner, og ikke alle gjør bruk av kapellet som bakgrunnsmotiv. Under langrennsløp er det en viktig kameraposisjon bak kapellet, og under VM på ski i 2011 var oversiktsbilder med det opplyste kapellet et viktig motiv. (Epost fra Skiforeningens pressesjef John Aalberg, 04.12.2011)

¹⁴⁷ Mattias Ekman påpeker at slike steder for Maurice Halbwachs har funksjon av en *mise en scène*, der stadig nye begivenheter spiller seg ut, med skiftende aktører. Stedet ligger fast, og tjener dermed som en fellesnevner for et stort antall fortidige begivenheter. Når fortiden skal påkalles, utgjør stedene det romlige rammeverket for utfoldelsen av minnet. (Mattias Ekman, *Edifices: Architecture and the Spatial Frameworks of Memory*, PhD-avhandling, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2013, s. 100, 255) Overført til Holmenkollen kunne vi si at det faktiske rommet, såvel som dets representasjoner i form av TV- og pressebilder, har sin motsvarighet i hukommelsen, i form av et mentalt rom der kapellet utgjør en stabil komponent. I dette mentale rommet, som mange nordmenn har felles, kan minnet om fortidige hopprenn spilles ut.

¹⁴⁸ «Intet vanlig kapell», *Aftenposten*, aften, 12. mars 1993

7.7. KONKLUSJON

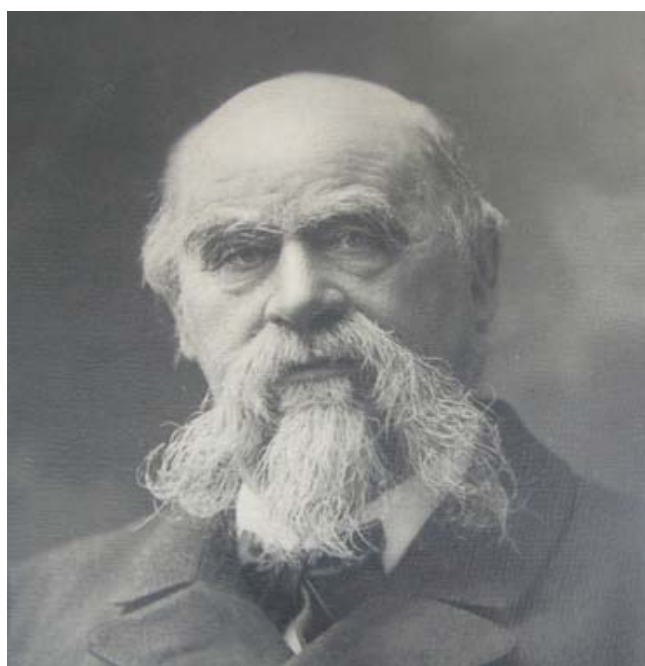
Jeg har i det foregående forsøkt å tolke i hvilken grad rekonstruksjonen har formådd å gjeninnsette Holmenkollen kapells kulturminneverdier. Spesielt den bygningshistoriske verdien må anses som utslettet i og med brannen, men det var heller ikke her bygningen hadde sin styrke. Byggeteknikk-historisk besett var verdien av originalen neglisjerbar, og det kan argumenteres for at denne verdien er utøket med rekonstruksjonen. Vurderingen av kapellets arkitekturhistoriske verdi er sterkt kontekstuell, men slik arkitekturhistorien faktisk er skrevet, er dets betydning parentetisk. Dermed var det heller ingen betydelig verdi som gikk tapt. Jeg har også argumentert for at rekonstruksjonen ivaretar kapellets samfunnshistoriske verdi, idet autentisiteten her er mindre avgjørende enn i bygningshistorisk forstand. De øvrige dokumentverdiene har jeg vurdert som irrelevante for kapellet.

I kapellets tilfelle synes opplevelsesverdiene å florere rikere enn dokumentverdiene – det gjelder både original og rekonstruksjon. Jeg har argumentert for at den arkitektoniske verdien er i behold, og at den sågar kan oppleves som forsterket, dels ved realisering av arkitektens opprinnelige program, dels gjennom kvalitative tilføyelser. En slik vurdering beror på at man tilsidesetter forestillingen om kunstverkets engangskarakter. Hva gjelder den kunstneriske verdi, forstått som verdien av ikke-arkitektoniske utsmykninger, er det fullt mulig å argumentere for at den er forøket gjennom realiseringen av arkitektens opprinnelige program for treskurden. Patina har rekonstruksjonen mindre av enn originalen, men ihvertfall eksteriørt er forskjellen langt på vei utliknet gjennom snart 20 år i vær og vind. Den miljøskapende verdi har knapt vært skadelidende, heller ikke identitets-, kontinuitets-, tradisjons- og symbolverdiene.

Det faller altså ikke vanskelig å hevde at det rekonstruerte kapellet i stor grad har overtatt og tildels forsterket det opprinnelige kapellets verdi. At rekonstruksjonen såvidt uproblematisk trer i originalens sted, må for en stor del kunne forklares med at tilfanget av det jeg ovenfor har kalt opplevelsesverdier langt overstrålte originalens verdi som dokument. Opplevelsesverdiene, som er langt mindre følsomme for om objektet har status av original eller kopi, er derfor på en helt annen måte enn dokumentverdiene dimensjonerende for monumentets totalverdi. Hovedtyngden av publikum opplever derfor neppe at kapellets totale verdi er svekket, kanskje snarere tvert imot.



Figur 1: Kapellet i skogen



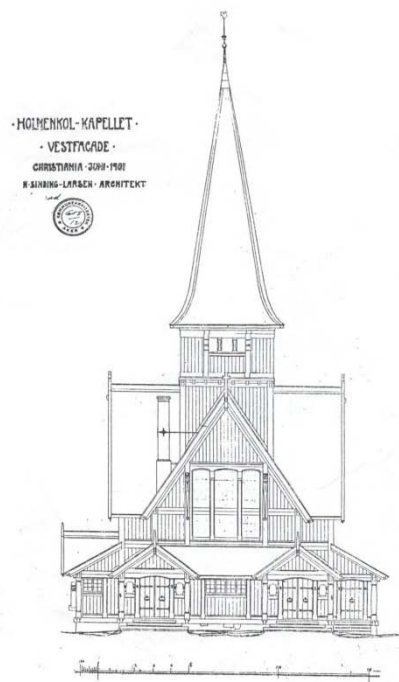
Figur 2: Hans Hagerup Krag



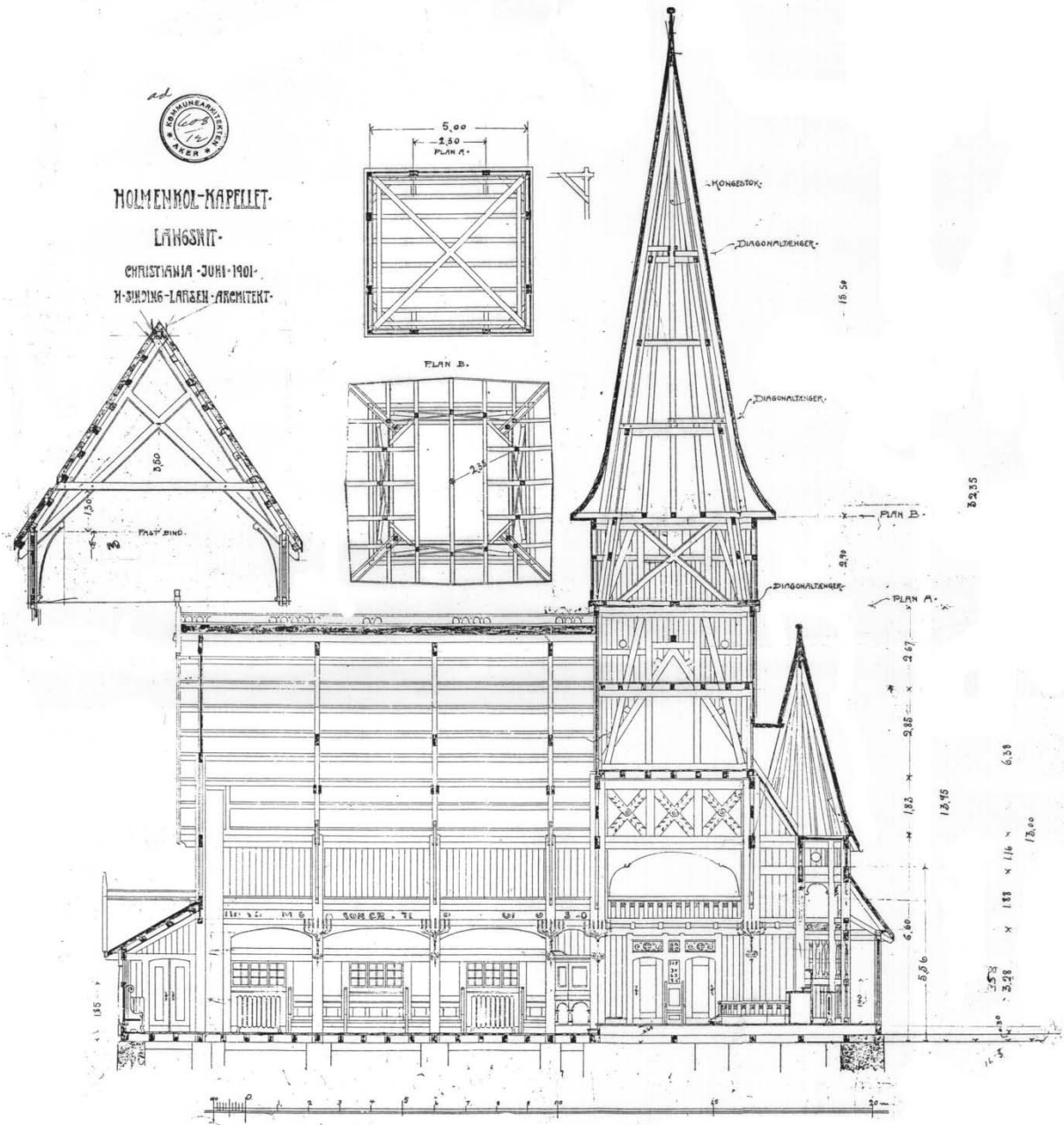
Figur 3: Kapellet i 1907



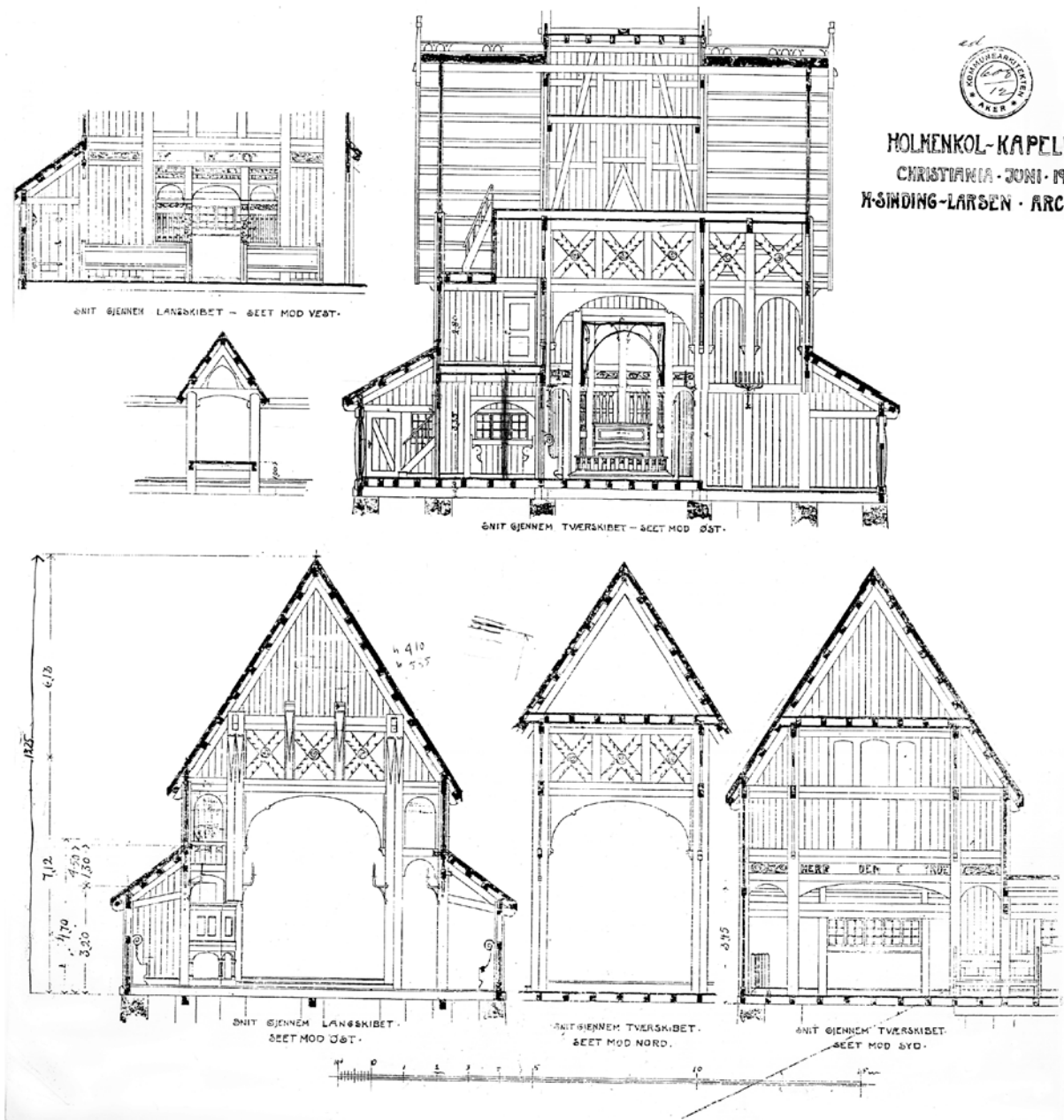
Figur 4: Utkast. Holger Sinding-Larsen, 1896



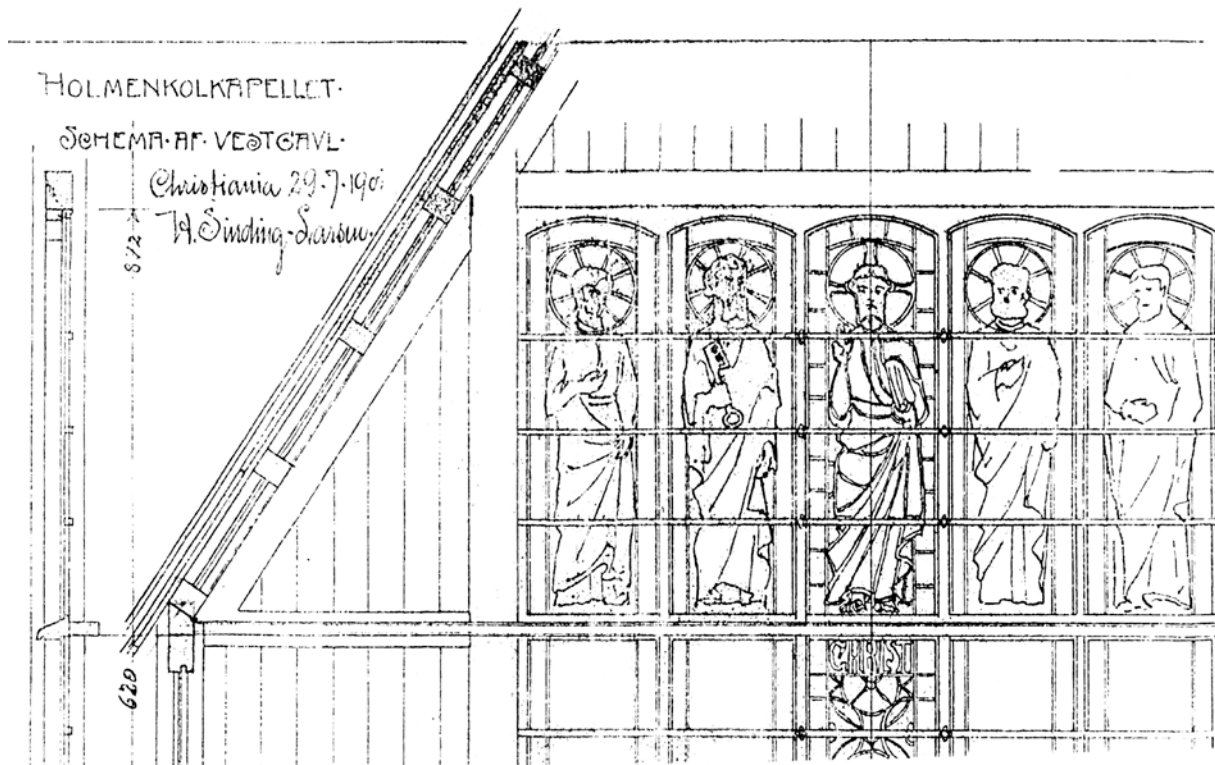
Figur 5: Vestfront. Holger Sinding-Larsen, 1901



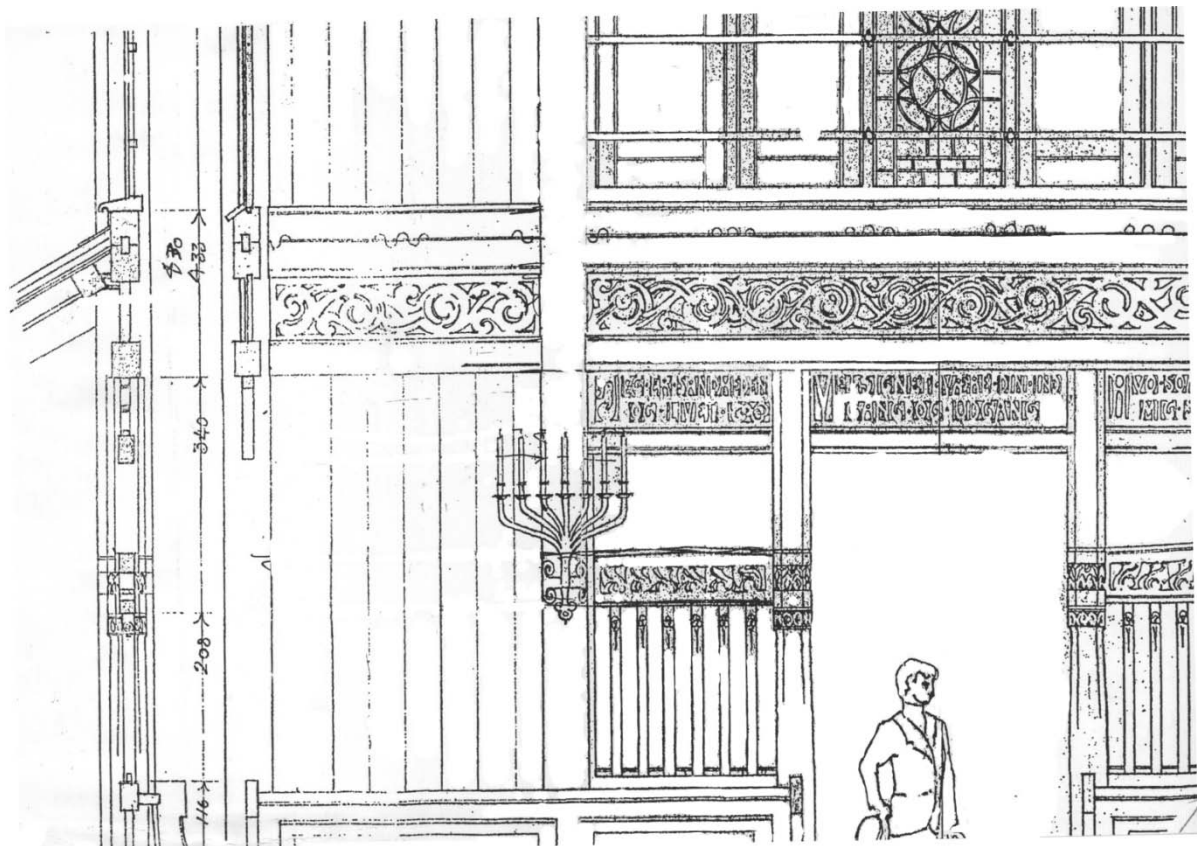
Figur 6: Lengdesnitt. Holger Sinding-Larsen, 1901



Figur 7: Tverrsnitt. Holger Sinding-Larsen, 1901



Figur 8: Skjema av vestgavl. Holger Sinding-Larsen, 1901.



Figur 9: Treskurd. Holger Sinding-Larsen, 1901



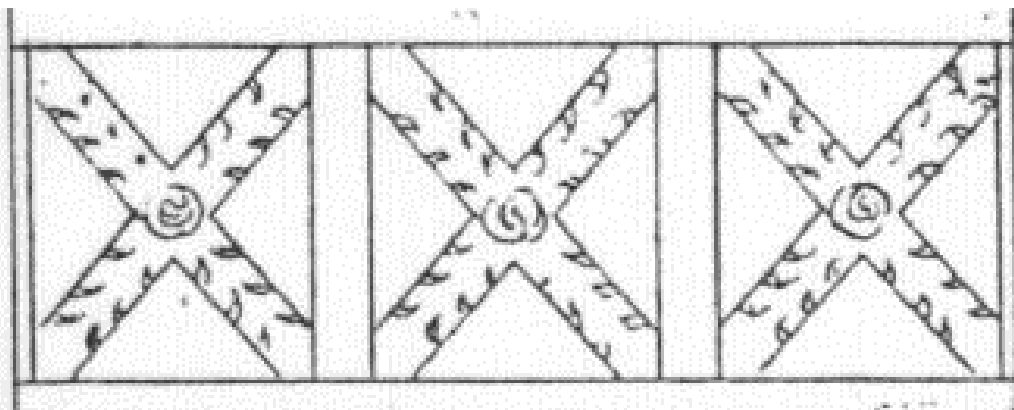
Figur 10: Stolpene i krysset under bygging



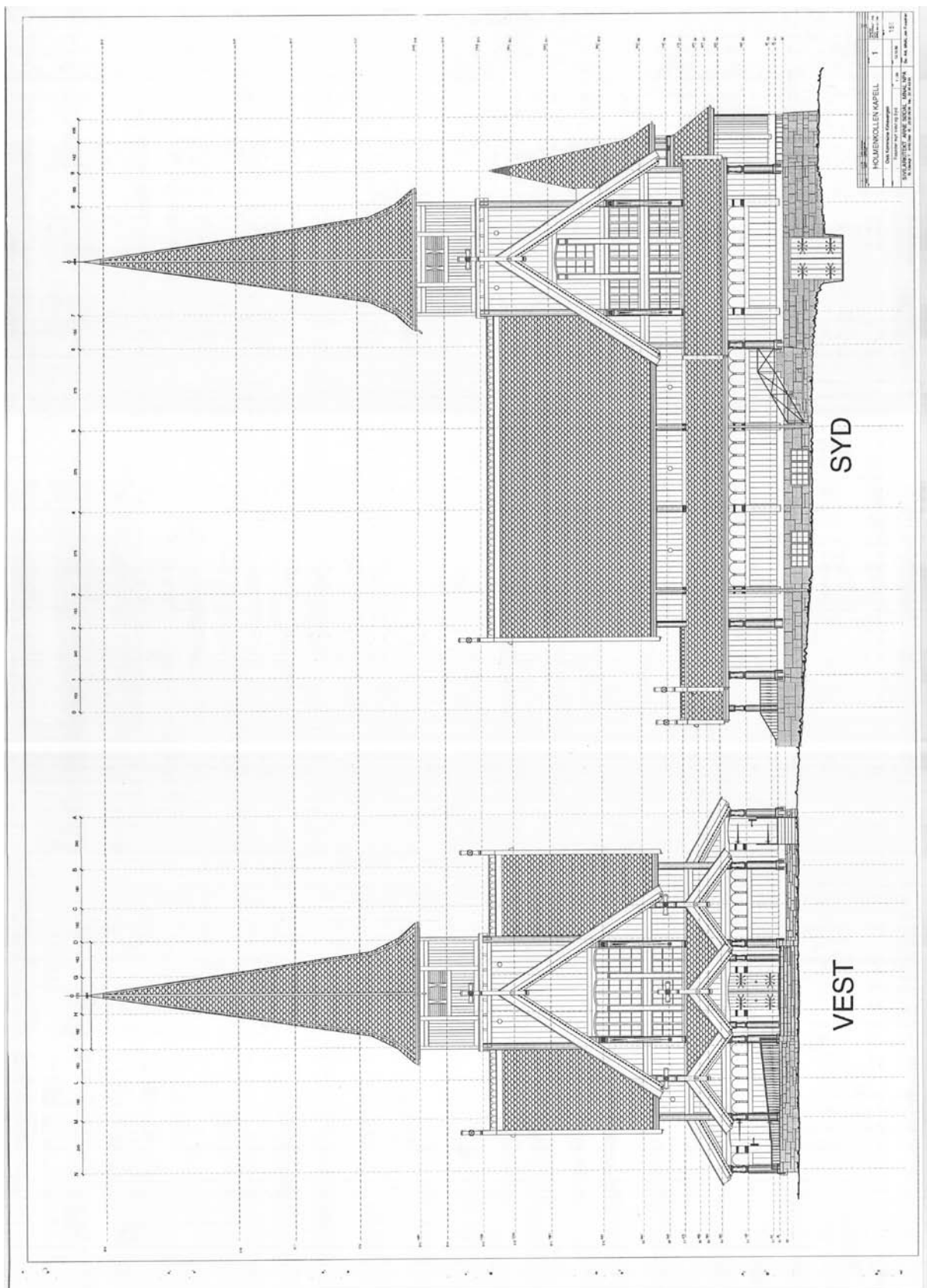
Figur 11: Modell laget av tømmerne hos entreprenøren



Figur 8: Andriaskors med dekor skåret av Ottar Romtveit



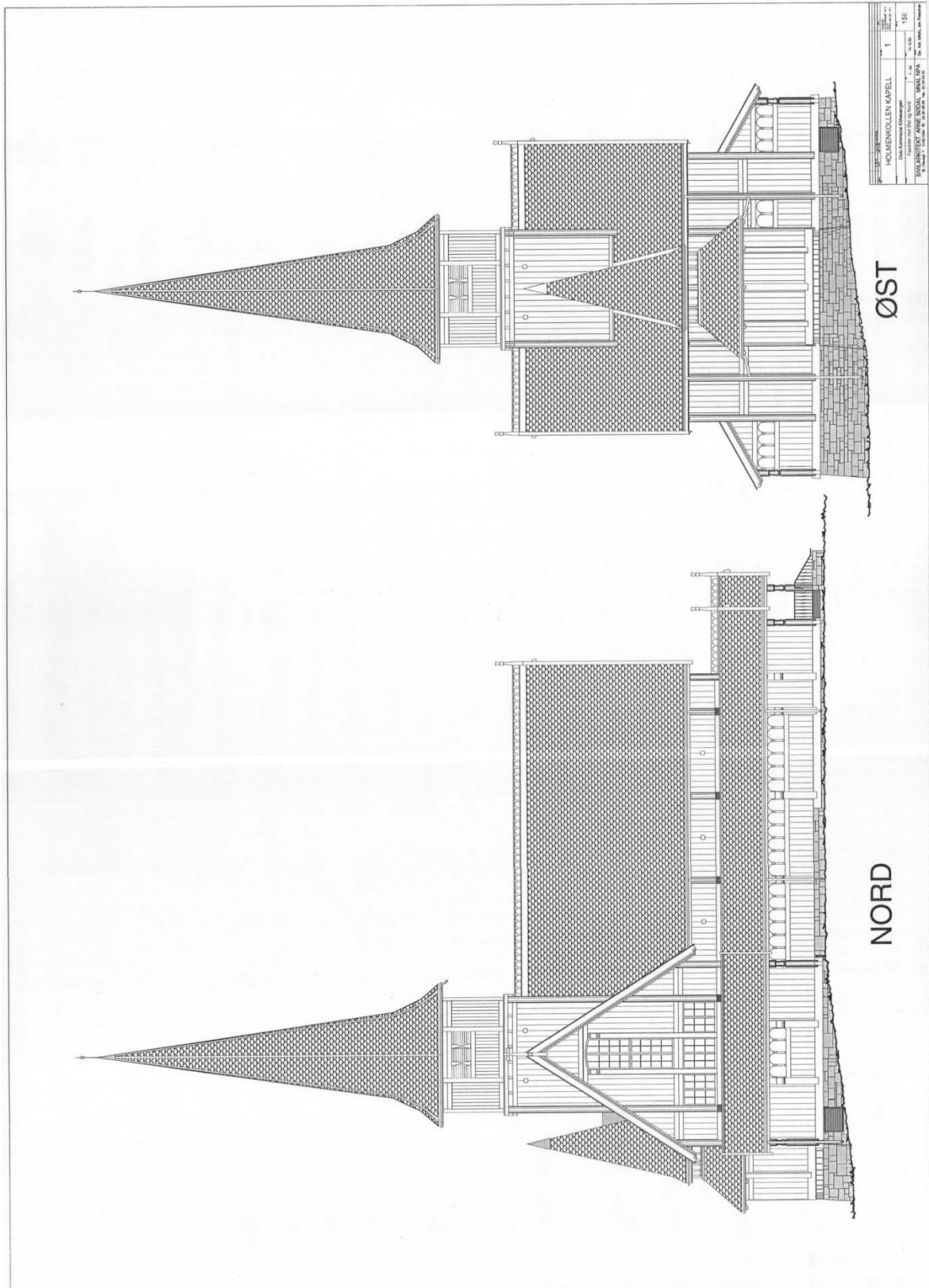
Figur 13: Detalj av figur 7



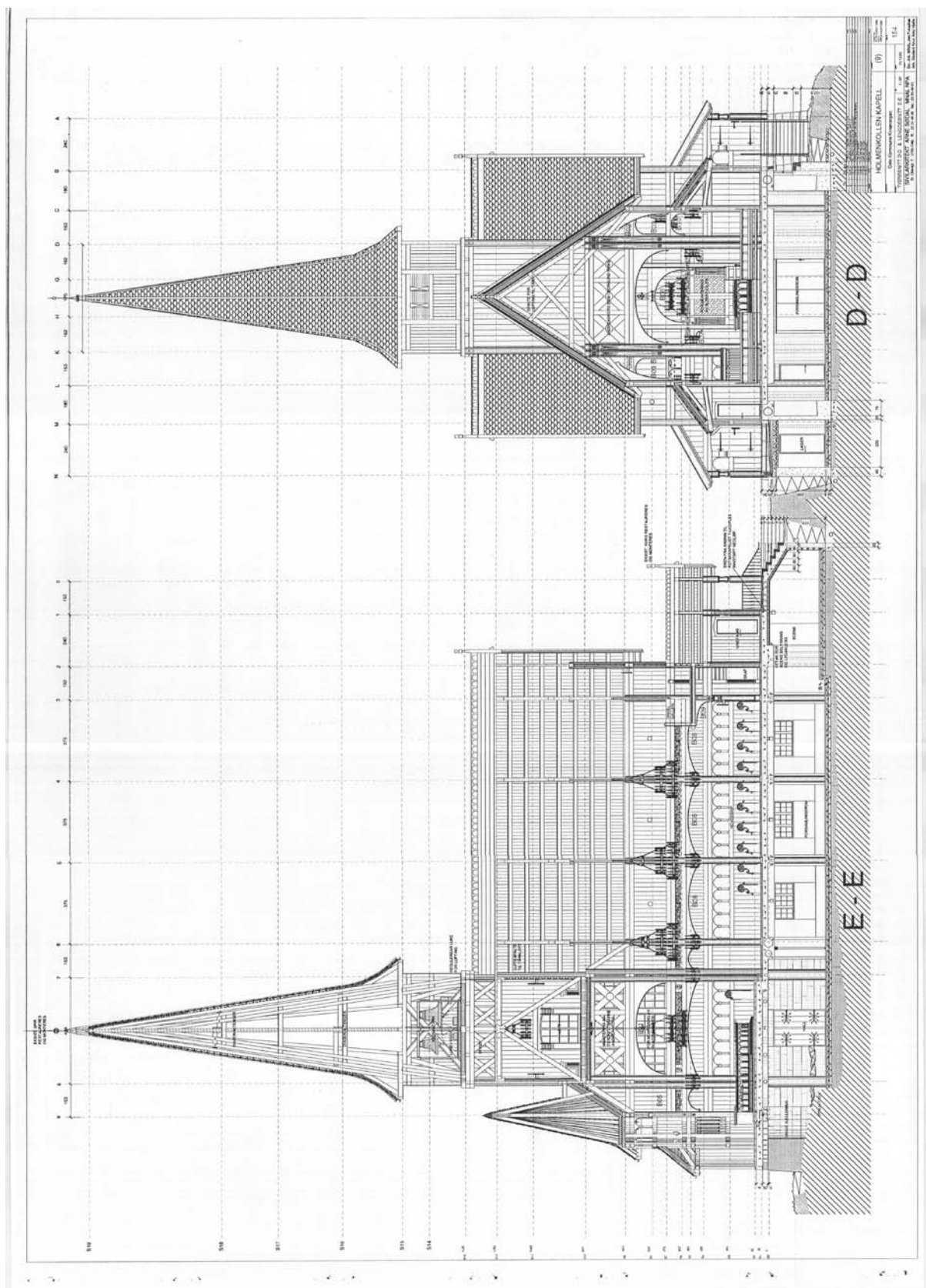
Figur 14: Vest- og sydfasader. Arne Sødal, 1993



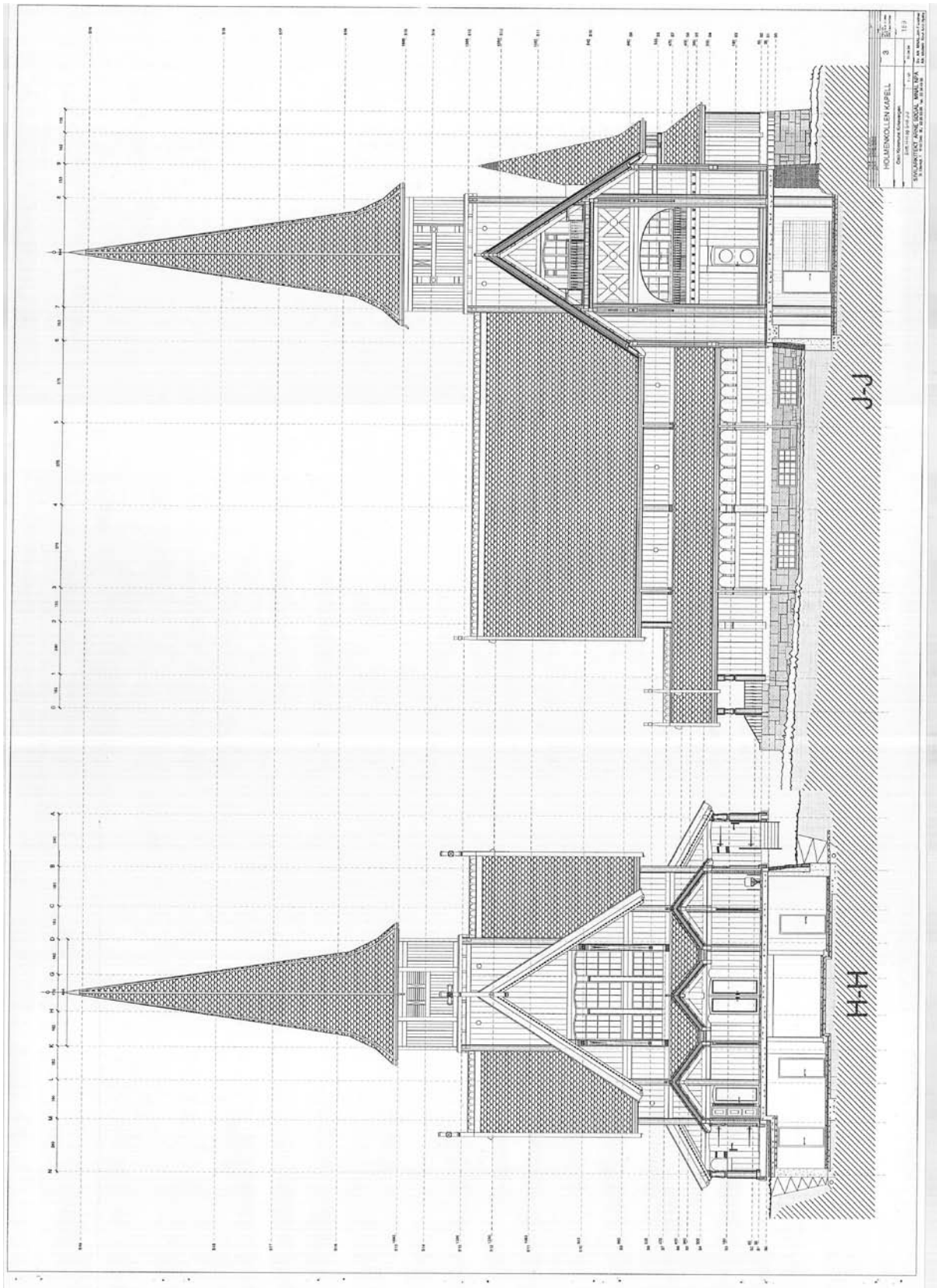
Figur 15: 3D-modell



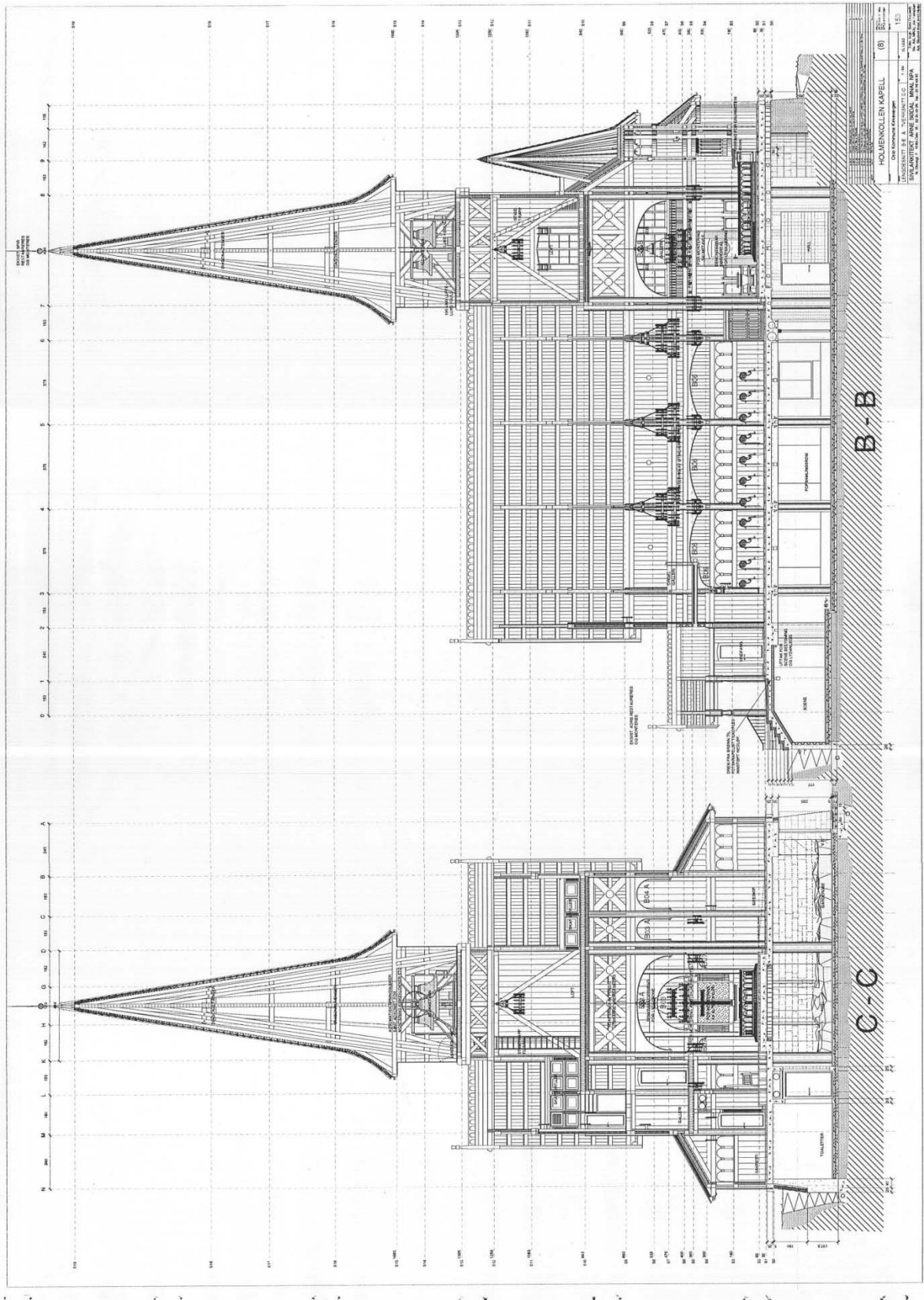
Figur 16: Nord- og østfasader. Arne Sødal, 1993



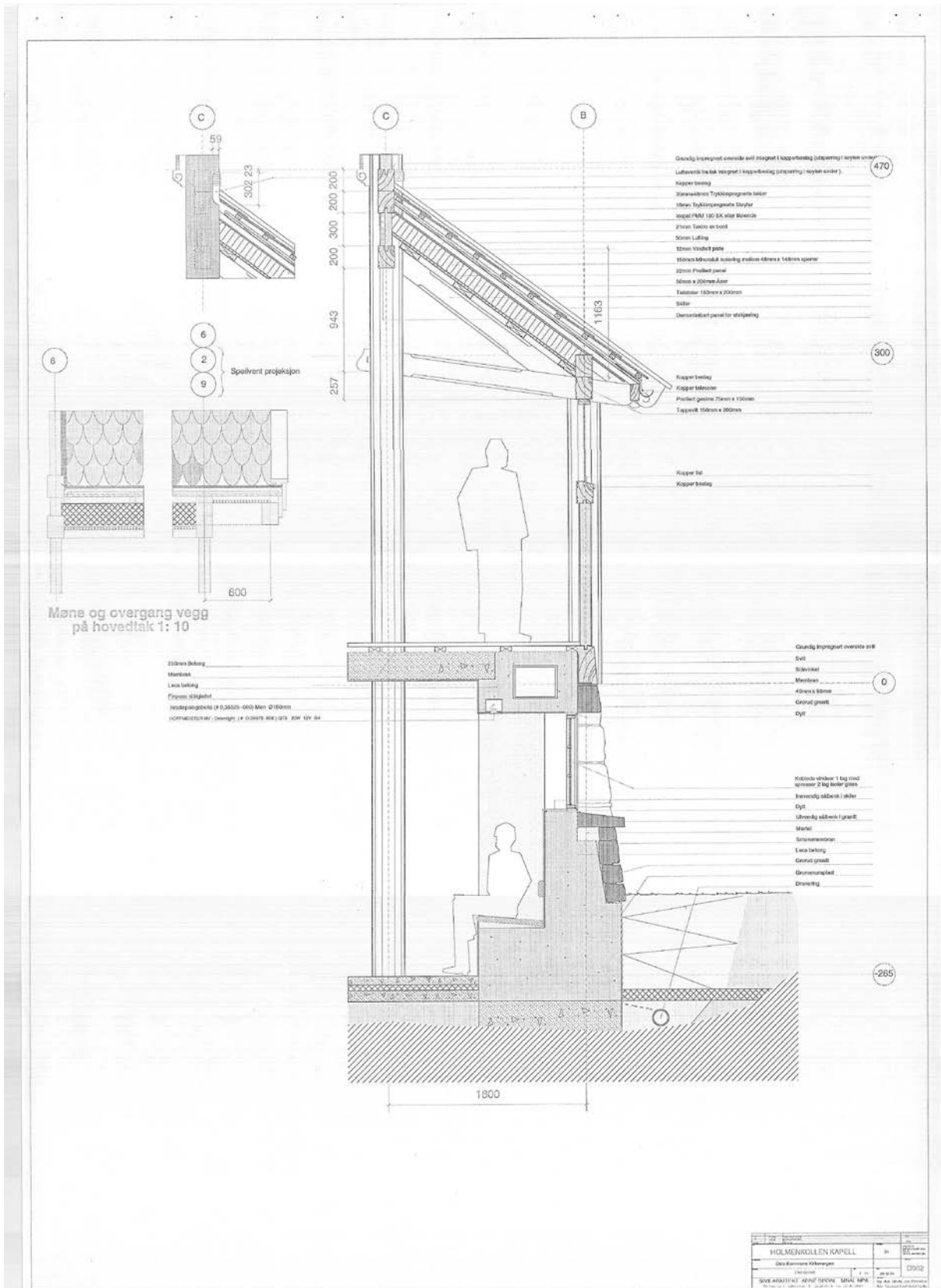
Figur 17: Snitt. Arne Sødal, 1993



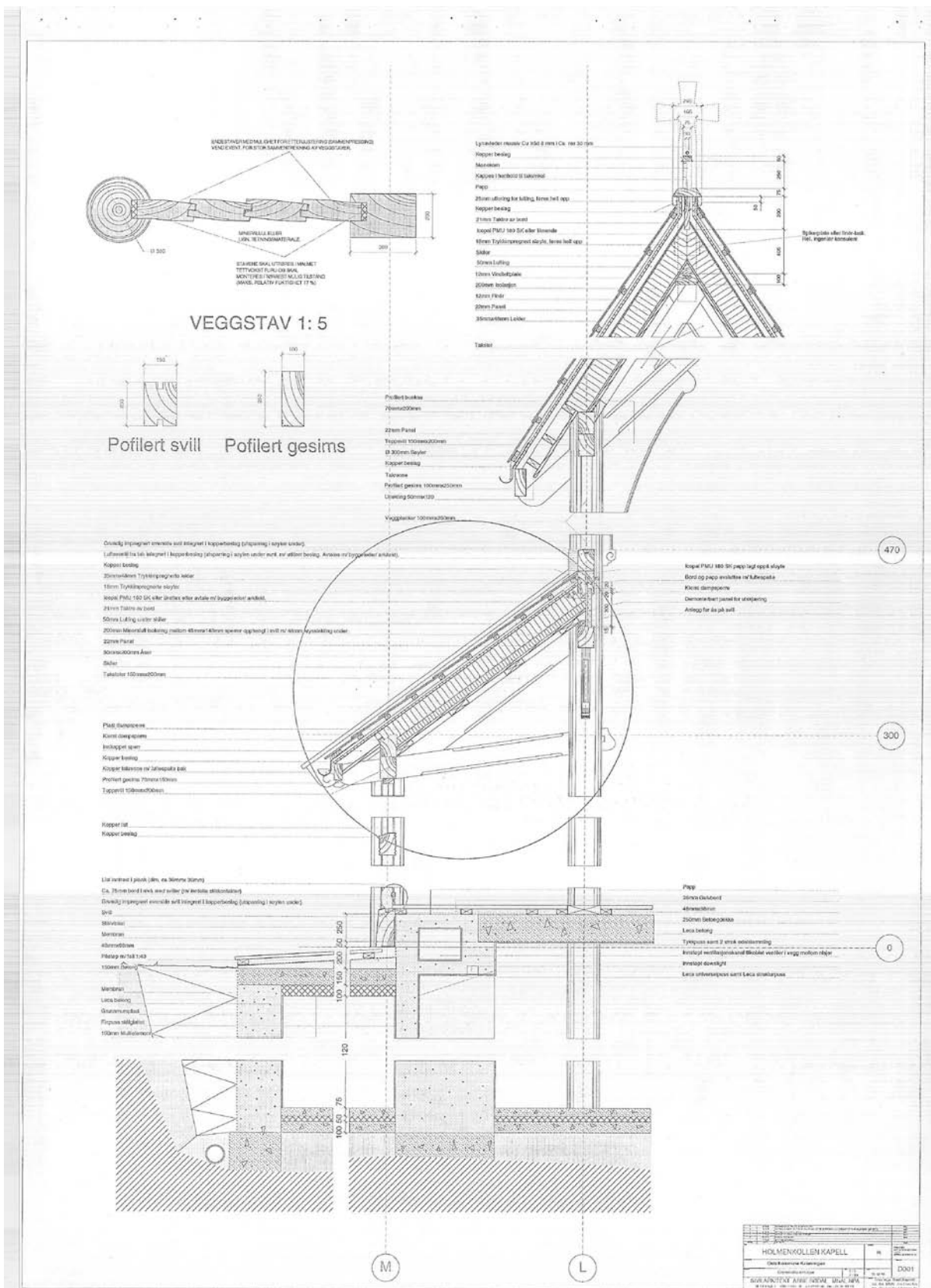
Figur 18: Snitt. Arne Sødal, 1993



Figur 99: Snitt. Arne Sødal, 1993



Figur20: Detallsnitt vegg. Arne Sødal, 1993



Figur 21: Generelle detaljer. Arne Sødal, 1993



Figur 22: Kronprins Olav hopper i Midtstubakken, 1922. Foto: Erling Schjerven



Figur 23: Knut Løkke-Sørensens idealiserte versjon av samme motiv, frimerkegravyr fra 1979

8. Konklusjon

8.1. OPPSUMMERING FRA CASENE

I det foregående har jeg med utgangspunkt i tre rekonstruksjoner undersøkt i hvilken grad rekonstruksjoner kan sies å være autentiske og dermed kvalifisere som kulturminner i fagintern forstand. Jeg har videre søkt å komme nærmere en empirisk forankret forståelse av hvilke av kulturminnevernets delverdier rekonstruksjoner kan sies å gjeninnsette, med basis i en «checklist» som er i alminnelig omløp i norsk og svensk kulturminneforvaltning.

Det jeg mener å ha funnet, er fremfor alt at fravær eller sterk reduksjon av materiell autentisitet ikke impliserer et korresponderende fravær av verdier. Tvert imot virker det som om flere vesentlige verdier kan gjeninnsettes og til og med bestyrkes gjennom en rekonstruksjon, også der den materielle autentisiteten er nær totalt fraværende – som i tilfellet Holmenkollen kapell. Fremfor alt gjelder dette opplevelsesverdiene, som er mer robuste enn dokumentasjonsverdiene overfor endringer i materiell autentisitet. I gjennomgangene har jeg også problematisert dokumentasjonsverdienes relevans, dels ved å se nærmere på hvilke verdier objektene kan ha representert for de ulike forskningsdisipliner (arkitekturhistorie, samfunnshistorie m.v.), dels ved å spørre om verdien beror i objektet eller i kunnskapen om det.

I det følgende skal jeg med støtte i en artikkel av den tyske kunsthistorikeren, dr. Eckart Rüsç (f. 1962) søke å differensiere mellom situasjoner der den materielle autentisiteten er av mindre betydning, og der den mer definitivt er vesentlig. Avgrensningen gir grunnlag for en korresponderende sontring mellom situasjoner der rekonstruksjoner vil ha et rasjonale, og der de savner legitimitet. Denne sontringen er imidlertid av primær orden. For en nærmere innkretsning av hvilke typer av kulturminner som kan være aktuelle for rekonstruksjon, søker jeg støtte i Hannah Arendts tenkning om *varighet*. I denne svakt erkjente kvalitet finnes, mener jeg, ikke bare et grunnlag for å avgrense hvilke kulturminner som bør ha konsesjon til

rekonstruksjon, men et generelt bidrag til å gjennomtenke hvilke kulturminner som overhodet aspirerer til varig vern.

8.2. DEN MATERIELLE AUTENTISITETENS BEGRENSEDE GYLDIGHET

Jeg har i casene altså argumentert for at rekonstruksjonene langt på vei viderefører den tapte originalens delverdier, og at enkelte delverdier endog må anses forøket i og med rekonstruksjonen. Dette synes å bero på at verdien av både original og kopi i alle de tre tilfellene i hovedsak hviler på opplevelsesverdier. Både for broens og de to kirkenes del synes det rimelig å legge til grunn at kulturminneverdien av såvel opprinnelig monument som rekonstruksjon i hovedsak hviler på deres arkitektoniske verdi og symbolverdi – begge opplevelsesverdier. Og opplevelsesverdier synes mindre sensitive for objektets ontologiske status enn hva dokumentverdier er.

Nettopp kunstverdi, symbolverdi og dokumentverdi er sentrale begreper hos Eckart Rüsich, som tar til orde for en grov-sortering av kulturminner, basert på om det er symbolsk betydning, visualitet («Bildhaftigkeit») eller materialitet («Originalsubstanz») som er deres *raison d'être*.¹ Som eksempel på førstnevnte nevner han en sal i en 30-tallskaserne der den tyske kapitulasjon ble undertegnet 8. mai 1945: Salen er i seg selv ubetydelig, det viktige er den symbolske stedliggjøring av en viktig dato i tysk historie. Gruppen som virker i kraft av sin visualitet eksemplifiseres med en ekspresjonistisk fargesetting av en gruppe jugendstilfasader i Magdeburg, som går tilbake på en fargeplan utarbeidet av Bruno Taut fem år etter ferdigstillingen. Fasadenes materialitet er her uvesentlig, det viktige er fargesettingen. Den tredje gruppen belyses med en frilagt murvegg fra 1300-tallet, som med sine utallige spor er en utsagnskraftig vitenskapelig kilde for bygningsforskningen. Her er originalsubstansen ufrakommelig. Det er den også dersom objektet tjener til å belegge et viktig saksforhold, slik f.eks. kremasjonsovnene i Dachau er med på å dokumentere jødeutryddelsen.²

Rüsich konstaterer at monumenter innenfor de nevnte hovedgruppene har hver sin overordnede funksjon: Å tjene som betydelig symbol, som estetisk gjenstand og som vitenskapelig kilde. Disse tre funksjoner, hevder han, omfatter erindringskulturens essensielle dimensjoner. Han mener det er nødvendig å bevisstgjøre seg kulturminnets hovedbegrunnelse om de skal kunne oppfylle den dermed forbundne funksjon. Av funksjonene følger automatisk de korresponderende *Schutzqualitäten*: For kulturminner som har sin begrunnelse i visualitet og symbolsk betydning, er det viktigst å ivareta nettopp deres visualitet og symbolske betydning. Med tanke på den idag

¹ Eckart Rüsich, «Das Denkmal zwischen Originalsubstanz und immateriellen Werten : Ein Vorschlag für die Praktische Denkmalpflege», *kunsttexte.de* 3, nr. 1 (2003), ss. 1–9. www.kunsttexte.de, lest 23.01.2012

² *Ibid.*, s. 3

unyanserte oppvurdering av originalsubstans, kan innføringen av ulike beskyttelses kvaliteter virke befriende, anfører Rüs ch.³

Rüs ch medgir at modellen er grovmasket, men det er også hensikten: Fremfor å fortape seg i et finmasket nett av delverdier, tvinges kulturminneverneren til å ta stilling til hva som er kulturminnets essensielle funksjon, og dermed få et redskap til å disponere begrensede innsatsmidler. Hvis rekonstruksjon er aktuelt, kan modellen definere mulighetsbetingelser: Om kulturminnet primært hadde en visuelt-gestalterisk kvalitet, og var godt nok dokumentert til at en visuelt troverdig rekonstruksjon er mulig, bør ikke tapet av original substans stå til hinder. Hvis etterlikningen er så etterrettelig at den tilsiktede billedvirkning oppnås, er også den aktuelle beskyttelses kvalitet ivare tatt.⁴ Dersom kulturminnet primært virket gjennom sin symbolske funksjon, gjelder det samme, men her er det ikke gitt at rekonstruksjonen behøver å anta samme form: Symbolikken kan kanskje gis en helt annen gestaltning. Hvis det derimot var som vitenskapelig kilde at originalen hadde sin vesentligste eksistensberettigelse, er det lite å vinne ved en rekonstruksjon, siden denne aldri kan bli en vitenskapelig kilde til kunnskap om originalen.

I medhold av en slik modell, som vel å merke springer ut av kulturminnevernets perspektiv, synes Frauenkirches rekonstruksjon forsvarlig. Den opprinnelige kirkens berettigelse hvilte langt mindre på dens vitenskapelige kildeverdi enn på de to andre pilarene: Dens funksjon av visuell dominant og samlingsmerke i den barokke byen, og dens sterke symbolske ladning. Isolert tilsa ikke det siste en gjenskapning, selv om en del av symbolikken utvilsomt var forbundet med den gamle kirkens fysiske gestalt: Det symbolske behov kunne funnet andre formsvar. Men da også behovet for å gjenopprette det barokke bybildet var et viktig moment, lå det nær å rekonstruere kirken som mer enn noe annet byggverk hadde bidratt til å gi byen tilnavnet *Florenz an die Elbe*.

Også Stari Mosts nødvendighet hvilte utvilsomt tyngre på dens visualitet og symbolske gehalt enn på dens vitenskapelige kildeverdi. Her, som for Frauenkirche, gjelder at monumentet i så høy grad er visuelt karakteriserende for stedet, at stedet som visuell konstellasjon nærmest oppløses eller utviskes ved monumentets opphør. Og som jeg har forsøkt å vise, var broen både før krigen, under krigen frem mot sin ødeleggelse, i sitt fall og i sitt fravær en uhyre sterk symbolsk markør.

³ *Ibid.*, s. 6

⁴ *Ibid.*, s. 7. Man kunne ta Rüs ch til inntekt for det syn at f.eks. en plastavstøpning av et gitt monument er godt nok, såfremt den ivaretar billedvirkningen. Kravet om at en troverdig billedvirkning skal oppnås, som Rüs ch tydelig presiserer, utelukker imidlertid langt på vei bruken av simileprodukter; en troverdig billedvirkning kan vanskelig etableres med annet enn samme type materialer.

I samme kategori faller også Holmenkollen kapell, som kanskje i enda høyere grad enn de to foregående entydig lot seg plassere innenfor kategoriene bilde og symbol, idet kildeverdien var såvidt beskjeden. For en av de andre kirkene som ble påtømt samme år, Fantoft stavkirke, var derimot den vitenskapelige kildeverdien høy. Vår kunnskap om middelalderens stavkirker er som tidligere nevnt i stor grad utledet fra en fåtillig restbestand, og kunnskapen beror i stor grad på monumentene alene. Idet kirken som brant heller ikke var spesielt godt dokumentert, kan man også snakke om at brannen medførte et vesentlig faktisk kunnskapstap: Brannen eliminerte muligheter til å få svar på spørsmål som andre kilder ikke kunne kompensere for.⁵

Fantoft stavkirke (rekonstruert i årene 1993–96, ark. Kjell Irgens) konfronterer oss med en klar tilkortkommenhet ved Rüsich' modell: Den blir problematisk der beskyttelseskvalitetene er likelig representert, slik tilfellet er her. For kirkens symbolske og visuelle kvaliteter var fullt på høyde med kildeverdien.⁶ Her er det også et spørsmål om hvem man eventuelt gjenreiser for: Mens rekonstruksjonen for en bygningshistoriker vil være stener for brød, vil publikum i langt større grad oppskatte det estetiske og symbolske objektet som stavkirken i høy grad *også* var. Kunsthistorikeren, professor Gunnar Danbolt argumenterte nettopp i denne retning da han tok til orde for gjenreisning. Samtidig betonet han den tapte kirkens evne til å mediere mellom århundrene: «Fantoft stavkirke var en bro over til en tapt tid – vi kunne lukte middelalderen, høre knirkene fra århundrene og se sporene av fortiden på slitte staver og medtatte tiler.» Denne multisensoriske

⁵ Stavkirkeforskerne Jørgen Jensenius og Ola Storsletten hadde markant avvikende oppfatninger av kildesituasjonen. Jensenius anså stavkirken som mangelfullt dokumentert. Hans «Rapport om Fantoft stavkirke etter brannen 6.6.1992», med en gjennomgang av oppmålingstegninger i Riksantikvarens arkiv, konkluderte med at det foreliggende materialet var for mangelfullt til å en etterrettelig rekonstruksjon kunne gjennomføres. Rapporten ble grunnlaget for at Riksantikvaren avstod fra å involvere seg i rekonstruksjonen. (Jensenius, eposter til forf. av 29. mars 2010 og 19. des. 2012) Storsletten hevdet derimot at «den tidligere stavkirken i Fantoft var behørig dokumentert i form av oppmålinger og fotografier.» og syntes å anse rekonstruksjonen som eksemplarisk: «[...] I det ytre er stavkirken nærmest identisk med den som sto. Det samme gjelder for både hovedkonstruksjon og interiør – like til de mer skjulte deler av konstruksjonen. I Fantoft er både grunnstokkene og buknærne gode nok.» Interessant nok synes han også å tillegge rekonstruksjonen verdi som bygningshistorisk kilde: «For den som vil studere stavkirken som en gang sto i Fortun og som senere ble flyttet til Fantoft, er ikke rekonstruksjonen til å komme utenom.» Hva han legger i dette, synes å fremgå av det han i samme retning anfører om rekonstruksjonen av Holmenkollen kapell: «[...] forskere som i framtida skal ta for seg arbeidene til Sinding-Larsen og hans samtid, har i hvert fall en mulighet for å danne seg et bilde av det som var som langt overgår tegninger og fotografier – på samme måte som den gjenreiste stavkirken i Fantoft.» (Ola Storsletten, «Fortida bygges nå! Rekonstruksjoner som innlegg i den bygningshistoriske debatt», *Arkitektur i Norge. Årbok for Norsk Arkitekturmuseum*, 1996, s. 72)

⁶ I dette tilfellet «reddes» modellen ved at dokumentasjonen var for svak til å en akseptabel visualitet egentlig kunne gjeninnsettes, samtidig som dette kanhende var et av de tilfeller der også legfolk opplever et sterkt behov for materiell autentisitet. David Lowenthal hevder at moderne publikummere krever autentisitet av særlig nimbus-investerte objekter, men ellers tar til takke med Tussaud eller Disney. (David Lowenthal, «Counterfeit art: Authentic fakes?» *International journal of cultural property* 1, nr. 1 (1992), s. 93) Om og evt. der så er tilfelle, brister alle forutsetninger for en akseptabel rekonstruksjon: Man gjenvinner verken visualitet, symbolverdi eller for den del den kildeverdi som uansett ville vært tapt. Dermed står man etter å ha vurdert alle begrunnelsesmuligheter tilbake med samme resultat som om rekonstruksjon hadde vært frarådet alene på grunnlag av umuligheten av å erstatte kildeverdien. Om den rekonstruksjonen man så allikevel har fått, fyller noe av tomrommet etter den gamle kirken, skal jeg her la ligge.

opplevelseskvaliteten ville imidlertid vende tilbake, mente Danbolt: «Slik det er gått med Bryggen, og slik det hendte med Fantoft stavkirkes eksteriør fra 1883.»⁷

Det Danbolt her problematiserer er selvfølgelig aldersverdien, som vi også har sett omtalt som aura og patina. Rüsç gjør seg skyldig i en forenkling når han synes å tilskrive den materielle autentisiteten viktighet kun i forbindelse med vitenskapelige kildeverdier; den har utvilsomt også betydning for opplevelsen av aldersverdien, som er grunnleggende for å oppnå følelsen av fortiden som nærværende (jfr. 2.3.4).⁸ Jeg vil allikevel påstå at Danbolt har rett; at også rekonstruksjoner, når noen tid er gått og en viss patinering er inntruffet, av mange vil oppleves å ha en kapasitet til å illudere tidens opphevelse: Skulle man spekulere tør det være at selve den gammelmodige og anløpne *form* i mange tilfeller er tilstrekkelig til å befordre følelsen av å stå i forbindelse med den tapte tid – på samme måte som en teaterkulisse effektivt hensetter publikum i dramatikerens verden.

Det vil opplagt finnes andre tilfeller der beskyttelseskvalitetene er likelig representert, og her er det vanskelig å se at Rüsç' modell frembyr en løsning. Modellens styrke er dens bidrag til å avvekke tanken om materiell autentisitet som en universelt uomgjengelig, indispensibel størrelse: I svært mange tilfeller er det det Rüsç kaller *Bildhaftigkeit* og *symbolische Bedeutung* som forlener et kulturminne med dets overveiende verdi, ikke de vitenskapelige kildeverdier forbundet med dets *Originalsubstanz*. Nøktørnhet i påberopelsen av kildeverdier, slik jeg har forsøkt å ta til orde for i foregående kapitler, vil redusere antallet objekter hvis eksistensberettigelse hviler på at deres originalsubstans er bevart, til et edruelig nivå. Der det opprinnelige stoffet ikke utgjør det ødelagte kulturminnets substansielle kvalitet, bør det ut fra et kulturminnefaglig perspektiv ikke stå noe avgjørende i veien for å rekonstruere, såfremt en troverdig billedvirkning kan oppnås.

Jeg har hevdet at Rüsç' modell gir grunnlag for en grov sontring mellom situasjoner der rekonstruksjoner kan ha et rasjonale, og der de savner legitimitet. Med avsett i den avgrensede kategori: kulturminner hvis hovedbegrunnelse er deres visualitet eller symbolske gehalt, skal jeg i det følgende søke å innkretse nærmere – innenfor denne gruppen – hva som karakteriserer kulturminner som kan være aktuelle for rekonstruksjon.

⁷ Danbolt sitert etter Olaug Norun Økland, *Stavkirken på Fantoft : Fugl Fønix eller kulturarvens forvandlinger*, hovedoppgave i etnologi, Universitetet i Bergen, 1994, s. 85

⁸ I Unnerbäck's patina-begrep er dette gjort eksplisitt; som vi har sett i 3.5.3 gjør han gjeldende at patinaen både er en dokumentasjonsverdi (idet den gjør det mulig å skille opprinnelige, værslette deler fra senere tilføyde), og en opplevelsesverdi (som formidler en atmosfære av høy alder og gammel kultur).

8.3. VARIGHET

Kulturteoretikeren Aleida Assmann søker i en artikkel å sette rekonstruksjonsfenomenet inn i en overordnet psyko-historisk sammenheng, der det leses som et svar på ulike former for ødeleggelse.⁹ Hennes tese er at fenomenet best forstås mot en bakgrunn av etterkrigstidens omfattende ødeleggelser av historisk bebyggelse. *Die Wende* innvarsler for Assmann en dreining bort fra det modernistiske prinsipp om «kreativ ødeleggelse», henimot en interesse for historisk varighet.

For de modernistiske arkitektene innebar verdenskrigenes ødeleggelser muligheter til å omsette sine ideer i handling, befridd fra historisk ballast, påpeker Assmann. Mulighetene krigen åpnet for byplanleggerne kommer godt til syne i et gjengitt sitat av arkitekten Hans Scharoun (1893–1972), fra 1946: «Die mechanische Auflockerung der Stadt durch Bombenkrieg und Endkampf gibt uns die Möglichkeit einer großzügigen organischen und funktionellen Erneuerung.»¹⁰ Det som i BRD ble kalt *Abriss* og i DDR *Enttrimmung*, og som i begge tilfeller innebar demolering av ruinøse såvel som ennå stående historiske bygninger, gjorde det av med kontaminert historisk arv og muliggjorde realiseringen av sosiale utopier.¹¹ Assmann refererer litteraturviteren Albrecht Koschorkes analyse av moderniseringsparadigmet: Paradigmets kjerne anses inneholdt i Rainert Kosellecks påstand om adskillelsen av «erfaringsrom» og «forventningshorisont», men under og etter verdenskrigene eskalerer adskillelsen i voldsomme brudd; passivt erfart under krigen, aktivt fremkalt etterpå. Etter 1. verdenskrig håpet man f.eks. på en «etterlentget epokeomveltning» og en «kollektiv lutring» gjennom «den sanne og fullstendige forløsning fra fortiden».¹²

Koschorke utlegger denne «kollektive lutring» dithen at man «med tiltagende ubarmhjertighet rev opp sporene av fortiden». Hans påstand er at

Allen radikalen Planungen im 20. Jahrhundert ist das Bewußtsein eines Zeitenbruchs, das heißt eines unversöhnlich gewordenen Gegensatzes zwischen historischen Traditionen und aktuellen Innovationszwängen gemeinsam. Sie

⁹ Aleida Assmann, «Rekonstruktion – Die zweite Chance, oder: Architektur aus dem Archiv», i: Winfried Nerdinger et al. (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, s. 16–23

¹⁰ Assmann, *op.cit.*, s. 20, ref. J.F. Geist og Klaus Kürvers, *Das Berliner Mietshaus*, bd. 3: 1945–1989, München 1989, s. 236

¹¹ Den svenske kunsthistorikeren Elias Cornell opererer i sin bok *Rivningsraseriets rötter* fra 1984 med en korresponderende distinksjon mellom en systematisk og ofte symbolsk begrunnet krigsødeleggelse, og de ideologisk motiverte ødeleggelsene i fredstid; «det Cornell omtaler som den legitimerede fredelige kulturodeleggelsen: De nye byplanidealene som alltid tar avstand fra de foregående.» (Karl Otto Ellefsen, «Behovet for endringer og ønsket om vern», *Fortidsminneforeningens årbok 150* (1996), s. 166)

¹² Assmann, *op.cit.*, s. 20 ref. Albrecht Koschorke, «Moderne als Wunsch. Krieg und Städtebau im 20. Jahrhundert», *Leviathan* 22 (1999), nr. 1, ss. 23–42.

arbeiten nicht darauf hin, ihn zu schlichten, sondern ihn zu stimulieren und dadurch noch weiter zu verschärfen.¹³

Koschorke går langt i retning av å se en forbindelse mellom krigstraumer og de destruktive krefter som utfoldes i etterkrigstid, og forundres over hvordan traumer kan bli til normative retningslinjer for handling.

Under moderniseringsparadigmet var blikket ene og alene rettet mot ødeleggelsenes kreative og konstruktive potensialer. Men med sammenbruddet av fremtidsforventningen og planleggingsoptimismen, de to hovedkanaler for fremføring av energi til moderniseringsprogrammene, kom fortiden til syne, med sine traumer og ressurser. Etter denne perspektivendring ble det «ufullendte moderne» konfrontert med sine destruktive potensialer.¹⁴

Assmann trekker frem John Ruskins ønske om å få samtiden til å bygge ikke bare til glede for seg selv, men også for sin ettertid. For Ruskin, skriver hun, materialiserer murene en *varighet* som knytter sammen fortid og fremtid og slik beforder kontinuitet og identitet i en verden av endring og flyktighet.¹⁵ Hun tilskriver Ruskin pregningen av historisk varighet som verdi.¹⁶ Idag, skriver hun, anser kulturminnevernet det som sitt samfunnsoppdrag «[...] bedeutende Zeugnisse der Geschichte weitgehend unverfälscht zu erhalten, so dass es den heute Lebenden, aber auch späteren Generationen möglich ist, sich ein eigenes Urteil über die Vergangenheit zu bilden.»¹⁷ Assmann synes å betrakte en slik ambisjon og Ruskins holdning som polariteter: Dagens bevaringspraksis utlegger hun som et slags dokumentasjonsprosjekt som ivaretar likt og ulikt, såfremt det anses som vesentlige vitnemål om historien – vi kunne si uavhengig av om det dreier seg om et fjellanlegg fra den kalde krigen eller en gotisk katedral.¹⁸ Ruskin derimot, ser hun som fortaler for et *kvalitativt* bevaringssyn: Det er den

¹³ Assmann, *op.cit.*, s. 21 ref. Koschorke

¹⁴ Assmann, *op.cit.*, s. 21

¹⁵ Assmann ref. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849, kap. VI, §§ 9 og 10

¹⁶ Passasjen det dreier seg om hos Ruskin må være: «For en bygnings største herlighet [...] ligger i sådanne mures varige vidnesbyrd om mennesker, i stenes tavs modsætning til altings midlertidighed. Den ligger i den styrke, der tværs gennem årstiders og tidsaldres gang, dynastiers nedgang og fødsel og ændringer af jordens overflade og havets grænser, opretholder sin skulpturerede formfuldendthed, mens tiden uimodståeligst følger sin bane. Denne styrke er det, der forbinder glemte og kommende tider med hinanden og halvt udgør folkeslagenes identitet, idet den fortætter sig i deres samhørighed.[...]» (Siteret etter John Ruskin, *Arkitekturs sju lamper* (1849), overs. Karsten Sand Iversen og Vagn Lyhne, Århus, Forlaget Klim, 2005, s. 216f (kap. VI, § 10)) Det er påfallende at Axel Unnerbäck (*Kulturhistorisk vurdering av bebyggelse*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet, 2002, s. 83) bare betoner Ruskins observasjon av skjønnheten i aldringen – og ser bort fra at det hos Ruskin også ligger en forventning om fortsettelse.

¹⁷ Assmann, *op.cit.*, s. 22 ref. Jörg Schulze, «Flächendenkmäler als traditionelle Aufgabe der Denkmalpflege», i: Gisberg Knopp (red.), *Denkmalbereiche. Chancen und Perspektiven. Vortragstexte der Tagung am 13.9.2000 im Haus der Geschichte Bonn*, Köln, Rheinisches Amt für Denkmalpflege, 2001

¹⁸ Assmann, *op.cit.*, s. 22. Dette er en utbredt forståelse også blant kulturminnevernets egne aktører; jfr. f.eks. Herb Stovel: «In the subsequent thirty years [etter Venezia-charteret], the concept of cultural heritage has widened to include the “representative” as well as the “best”, the “ordinary” as well as the “monumental”.» (Herb Stovel, «Working Towards the Nara Document» [forord], i: Knut Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre 1995, s. XXXIII

arkitekturen som i kraft av sin kvalitet gjør krav på varighet som får til oppgave å mediere mellom fortid og fremtid, og befordre kontinuitet.

Men der Ruskin anså restaurering, herunder rekonstruksjon, som en moralsk uholdbar praksis (jfr. 2.3.1), har Assmann en helt annen vurdering, ihvertfall hva gjelder sin egen tids rekonstruksjoner. Hos både den nasjonalistiske, sosialistiske og modernistiske *Städtezerstörer* ser hun et felles beveggrunnlag, nemlig å ødelegge den historiske kompleksitet og absoluttere sin egen historie.¹⁹ Assmann leser rekonstruksjonen som en respons på dette flerhodede trollets fremferd: Den er det romlige uttrykk for en ny, personlig og sterkt emosjonelt farvet innforlivethet med historien, et produkt av traumene hos de generasjoner som har fått sine byer ødelagt gjennom bombing, ideologisk motiverte raseringer og utopistiske byplanidealer. De sterkt emosjonelt investerte ødeleggelsene har radikalt skjerpet det følelsesmessige forhold til eldre og førmoderne arkitektur, hevder Assmann: Det har oppstått et pregnant behov for historisk *varighet*. Og, avslutter hun, innenfor nettopp arkitekturens medium lar varigheten seg gjeninnsette: Mens krigenes millioner av ofre ikke kan vekkes til live, rommer arkitekturen *die Gnade einer zweite Chance* – den annen mulighets nåde. Slik palimpsestens bortskrapede skriftbilde lar seg fremkalle under det nyere, rommes det tidligere monumentet som mulighet under dagens situasjon. Akkurat her lar historiens hjul seg dreie baklengs, her kan sår heles og feil korrigeres.

Assmann finner altså rekonstruksjonens fremste berettigelse i dens terapeutiske effekt, hvilket fremstår betimelig: I Mostar, f.eks., må vi anta at svært mange mennesker lever med grusomme minner fra krigen på 90-tallet. Få nærer illusjoner om at de døde vil vende tilbake og historien reverseres, men det at den gamle bybroen er rekonstruert, fritar dem ihvertfall fra de daglige påminnelsene som broens fravær ville utvirket. Var broen borte for godt, ville fraværet daglig aktivert og vedlikeholdt minnene om krigen og alle de døde. Broens tilbakekomst gjør det formodentlig mulig for mostovianeren mentalt å veksle seg forbi krigen; trekke assosiative bånd tilbake til en lykkeligere tid. Rekonstruksjonen muliggjør ikke glemsel, men legger til rette for å slippe hver dag å måtte huske. Den minimaliserer belastningen ved det mangfoldige tapet.

Men det er altså gjeninnsettelsen av varigheten i bygget form, som gjør denne vekslen mulig. Det er min antagelse at konstruksjoner som representerer og kommuniserer varighet har en særlig betydning, og at det spesielt i disse tilfellene er meningsfullt og adekvat å gjenskape dem hvis de forsvinner.

¹⁹ *Ibid.*, s. 23

I sitt hovedverk *Vita activa*²⁰ sonderer den tyske filosofen Hannah Arendt (1906–1975) mellom tre typer av menneskelig virksomhet: arbeid, produksjon og handling. Det *handlende* mennesket formidler til andre mennesker uten materiens mellomkomst, gjennom hendelser, gjerninger og ord; *animal laborans* frembringer gjennom arbeidet det arten trenger for å stille sine behov som naturvesen, forbruksvarene som «gjør at livet holder seg selv i live»²¹, mens *homo fabers* metier er å produsere de *tingene* som utgjør menneskets *verden*.²² Mens arbeidets frembringelser er til for umiddelbart konsum, karakteriseres tingene ved å være ment for bruk snarere enn forbruk, med andre ord for sin *varighet*, «som er det som avgjør om en ting kan bli i verden og ha sin ting-karakter». ²³ Varigheten er altså en karakteristikk ved tingene, men den er, som vi skal se, også deres adelsmerke.

Det er, sier Arendt, produksjonen som tildeler mennesket *homo fabers* verdighet.²⁴ *Homo faber* omgjør det flyktige til noe bestemt og varig, noe som stiller seg utenfor den uendelige forbruksprosessen og bidrar til *verden*.²⁵ Det at tingene har en varighet innebærer at de er istand til å stå imot (Arendts *Gegenstand* betyr gjenstand, men også motstand) eller holde stand mot sine brukere. Det at tingene er objekter henspiller også på at de utgjør noe annet enn oss, og dermed noe vi kan se oss selv i forhold til: «Mennesket kan, til tross for sin omskiftelighet, opprettholde sin identitet ved å være knyttet til den samme gjenstanden over tid.»²⁶ Tingene motstår altså – for kortere eller lengre tid – naturens endeløse bevegelse og «[...] menneskets livsløp, og byr oss den eneste garantien vi har for opprettholdelse av permanens og styrke.»²⁷ Tingliggjøringsprosessen kulminerer i kunstverket: Her kan

menneskets følelser og naturlige materialer, begge deler levende og i stadig forandring, på mirakuløst vis omgjøres til permanente former som inngår i en offentlig sammenheng, der de motstår tidens gang og menneskets dødelighet.²⁸

²⁰ Boken kom først ut i England i 1958 under tittelen *The Human Condition*. Den tyske utgaven *Vita Activa oder Vom tätigen Leben* kom ut i Tyskland i 1960. Den norske utgaven, som jeg siterer, er basert på den tyske. (Hannah Arendt, *Vita activa : Det virksomme liv* (1958), overs. Christian Janss, Oslo, Pax Forlag, 1996)

²¹ Arendt, *op.cit.*, s. 99

²² Arendts egen formulering utdyper dette: «Produksjonen frembringer en kunstig verden av ting som ikke uten videre slutter seg til naturens gjenstander. Tvert imot adskiller de seg fra disse ved at de til en viss grad motstår naturens gang og ikke så lett ødelegges av livsprosessene. I denne tingverdenen hører det menneskelige liv hjemme, det som fra naturen av er hjemløst i naturen. Og verden byr mennesket et hjem i den grad den selv makter å overleve menneskelivet, stå imot det og stå overfor det som noe objektivt og konkret. Produksjonens grunnbetingelse er verdslighet, dvs. den menneskelige eksistensens avhengighet av det konkrete og objektive.» (*Ibid.*, s. 28)

²³ *Ibid.*, s. 163

²⁴ Gro Lauvland, *Verk og vilkår : Christian Norberg-Schulz' stedsteori i et arkitekturfilosofisk perspektiv*, ph.d.-avhandling, *CON-TEXT* 30, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2007, s. 106 ref. Hannah Arendt, *Love and Saint Augustine*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, s. 128

²⁵ *Ibid.*, ref. Arendt *ibid.*

²⁶ Arendt, *Vita activa*, s. 137

²⁷ Lauvland, *op.cit.*, s. 106 ref. Arendt, *Love of Saint Augustine*, s. 128; Lauvlands overs.

²⁸ *Ibid.*, s. 107 ref. Arendt, *Love of Saint Augustine*, s. 128; Lauvlands oversettelse

Arendts hoveddistinksjon trekkes altså mellom resultatene av *animal laborans* og *homo fabers* innsatser, mellom frembringelser for hhv. forbruk og bruk, men hun gjør også gjeldende en gradsforskjell mellom ting av ulik varighet. Her utmerker *kunstverket* seg: «Kunstverket er det mest bestandige og derfor det mest verdslige av alle ting,» skriver Arendt:

Naturprosessenes nedbrytende virkning på alle gjenstander har nærmest ingen virkning på dem, siden de ikke blir utsatt for levende veseners bruk, noe som jo ville ødelegge deres særpreg og ikke som i bruksgjenstandenes tilfelle, virkeliggjøre en iboende mulighet. [...] i dette bestandige som varer ved, synliggjøres det verdslige ved verden [...] ja verdsligheten trer frem i et lys som også får verdens forvandling og gang til å skinne. Det som lyser opp i kunsten, er det som ellers aldri trer rent og klart frem blant tingene – til tross for at de er relativt varige – nemlig verdens bestandighet, varigheten selv, der de dødelige menneskene kan finne et ikke-dødelig hjem. Det er som om kunstverkets vedvarenhet gjør den verdslige permanensen transparent, og som om kunstverket gir et vink om en mulig udødelighet – ikke sjelens eller livets udødelighet, men udødelighet for det som er laget av dødelige hender.²⁹

Det blir litt uklart om Arendt i denne forbindelse regner arkitektur som kunstverk, siden hun eksplisitt gjør gjeldende at kunstverkene ikke «blir utsatt for levende veseners bruk» – dette kan jo tyde på at hun kun tenker på bildende kunst, og henregner arkitekturen til bruksgjenstandenes sfære. Som arkitekten Gro Lauvland bemerker, omtaler imidlertid Arendt arkitektur som kunstverk i essayet *Kris i kulturen* – ihvertfall visse typer arkitektur. Arendt betrakter katedralene og maleriet under det felles perspektiv at ingen av dem er funksjonelle:

Katedralerna byggdes *ad maiorem gloriam Dei*; även om de *som byggnader betraktade* [min uth.] tjänade samfundets behov, kan deras fullkomliga skönhet aldrig förklaras av dessa behov, som kunde tilgodosetts av vilken oansenlig byggnad som helst. Deras skönhet överskred alla behov och fick dem att bevaras genom århundradena; men även om skönheten, hos en katedral likaväl som hos en världslig byggnad, överskrider behovet och funktionen så överskrider den aldrig världen [...] ³⁰

Arendt sonderer altså mellom katedralen *qua* bygning, som tjener samfunnmessige behov, og *qua* kunstverk. Når katedralen ikke er funksjonell, er det fordi de behov den stiller kunne vært oppfylt av «vilken oansenlig byggnad som helst»; katedralen er først og fremst *verket*, ikke funksjonen, og som sådan er det karakterisert ved en fullkommen skjønnhet.

²⁹ Arendt, *Vita activa*, s. 167.

³⁰ Lauvland, *op.cit.*, s. 141, ref. Arendt, «Kris i kulturen : Den sociala och politiska betydelsen», i: *Ord & Bild* 2002 nr. 2/3

Gro Lauvland sammenfatter at bygningens bruksaspekt – *utilitas* – er uegnet til å skille arkitekturen fra andre kunstarter, for som kunstverk kan ikke bygningen *forklares* ved sin bruks- eller nytteverdi, ei heller som svar på et samfunnsmessig behov.³¹

Hva enten arkitekturen hører inn under Arendts kunstverkbegrep eller ei, må det avgjørende være at den i noen tilfeller oppnår en bestandighet som overensstemmer med den Arendt ser kunstverket som en særlig eksponent for. Det hun priser tingene for, er at de forlener de dødelige menneskenes verden med bestandighet. Ja, kunstverkene, som i særlig grad er unntatt nedbrytningens krefter, begripeliggjør endog en «mulig udødelighet», som hun annetsteds definerer som «permanens og vedvarenhet i tid, et liv uten død.»³² Udødelighetens betydning forstår Arendt i et førkristent perspektiv:

Grekernes ønske om udødelighet vokste frem av bevisstheten om det å være dødelige skapninger som tilbringer livet i en uforgjengelig natur, under dødløse guders øyne. Sluppet inn i en orden der alt var udødelig bortsett fra mennesket, ble dødelighet som sådan til det egentlige kjennetegnet på menneskelig eksistens. [...] Nå ligger de dødeliges oppgave og mulige storhet i det at de er istand til å frembringe ting – verk, gjerninger, ord – som fortjener å høre til i det evig beståendes kosmos og som hjelper de dødelige til å finne sin plass i en orden der alt annet enn de selv er uforgjengelig. Gjennom udødelige gjerninger, som så lenge menneskeslekten består etterlater uforgjengelige spor i verden, kan de dødelige oppnå en udødelighet av en egen, nettopp menneskelig art og slik vise at også de er av guddommelig natur.»³³

Udødelighetsbestrebelsenes drivkraft var altså menneskets ønske om å heve seg over sin skjebne som dødelige, mener Arendt.

Arendt tilskriver Platon eller Sokrates oppdagelsen av *det evige*, som Platon regnet for «uitsigelig», og som er noe annet enn *det udødelige*: Platons huleliknelse forteller at filosofen, for å kunne gjøre erfaringen av evighet, må bryte alle bånd til sine medmennesker og forlate hulen i ensomhet. Dette innebar en slags død: På gresk betyr det å dø «å opphøre å være blant mennesker». Man beveger seg fra *bios politikos* og over i *bios theoretikos*, som i middelalderen motsvarer overgangen fra *vita activa* til *vita contemplativa*. Til forskjell fra erfaringen av det udødelige, kan ikke erfaringen av det evige «transformeres til noen tilsvarende aktivitet».³⁴ Det evige kan med andre ord bare kontempleres, ikke reflekteres i noe menneskelig uttrykk.

³¹ Lauvland, *op.cit.*, s. 141

³² Arendt, *Vita activa*, s. 37

³³ *Ibid.*, s. 38

³⁴ *Ibid.*, s. 39

Med oppdagelsen av det evige, hevder Arendt, ble strevet etter udødelighet

nå på fatalt vis mistenkt for å være ren og skjær forfengelighet og overmot. [...] Romerrikets undergang ga et håndfast bevis på at intet verk skapt av dødelige kunne håpe på udødelighet. Og denne undergangen ble ledsaget av, ja var vel nærmest gjennomsyret av det kristne budskapet om at hvert enkelt menneskes liv fra nå av ville bestå for alltid. Det var slutten på de antikke religionene, som berodde på det omvendte, på menneskets dødelighet og den menneskeskapte verdens mulige udødelighet.³⁵

Ett er altså at de mest bestandige tingene frembyr for de «dødelige menneskene [...] et ikke-dødelig hjem». Men også i en annen henseende er tingenes bestandighet vesentlig for Arendt, nemlig ved at de muliggjør en *offentlighet*. «Offentlig» er alt som trer frem for allmennheten og slik blir «synlig og hørbart for alle og enhver». Betydningen av denne eksponeringen er grunnleggende: Det som hentes frem i offentlighetens lys, «får virkelighet»:

Nærværet av andre som ser det vi ser og hører det vi hører, forsikrer oss om vår egen og verdens realitet. [...] Vår virkelighetsfølelse er altså helt og holdent avhengig av tilsynekomster og følgelig av at det finnes et offentlig rom der ting trer frem fra det skjultes og hemmeliges dunkelhet.³⁶

Men for Arendt betegner begrepet offentlig også verden selv,

for så vidt som den er det vi har til felles og som sådan adskiller seg fra vårt private område i verden, det stedet vi kaller vår privateiendom. [...] Det å leve sammen i verden, betyr i vesentlig grad at det ligger en verden av ting mellom dem som har verden som felles bosted, i samme forstand som når f.eks. et bord står mellom dem som sitter rundt det. På samme måte som ethvert «mellom» forbinder og skiller verden dem som den er felles for.³⁷

Funksjonen av det offentlige rommet er at det «samler mennesker og forhindrer samtidig at de så å si faller over hverandre»: Det er i dette rommet

³⁵ *Ibid.*, s. 40. Med tanke på den desavouering av pretensjoner om jordisk udødelighet som angivelig fant sted med oppdagelsen av det evige, forblir det uklart hvordan Arendt 2000 år senere kan fremholde opplevelsen av menneskelig udødelighet i kunstverket som dets ypperste karakteristikum. Samtidig som hun konstaterer at det idag er «så usannsynlig at noen på alvor streber etter jordisk udødelighet at det sannsynligvis er berettiget å avfeie slike fordringer som forfengelige» (*Ibid.*, s. 68), fremholder hun udødelighetspretensjonen i bestående kunstverk som deres fremste kvalitetsmarkør. Det er altså en angivelig forlatt, og nedvurdert, praksis hun omfaver – en praksis som paradoksalet nok synes å ha levd videre lenge etter sin påståtte avvikling: Katedralbyggeriet fremstår som den kanskje fremste eksponent for en materialisert udødelighetslengsel. For denne leser forblir det også uavklart hvordan erfaringen av det evige, ugrepbart utenfor kontemplanjonens elitære felt, kunne fortrenge den mere jordnære erfaring av udødelighet. Isåfall er kristendommen fundert på erfaringen av et fenomen som de færreste har tilgang til.

³⁶ *Ibid.*, s. 63

³⁷ *Ibid.*, s. 65

at objekter forvandles til en tingverden, et «mellom», som på en og samme gang samler og adskiller menneskene.

Det offentlige rommet er helt avhengig av *varighet*: En verden som skal ha plass til offentlighet, kan ikke bare være planlagt for én generasjon eller bare for de levende; den må gå ut over de dødelige menneskenes tidsspenn.³⁸

Uten denne «overskridelsen til en mulig jordisk udødelighet» brister altså forutsetningen for en offentlighet. Hvis det etableres en tro «på at den menneskeskapte verden er like dødelig som sine skapere», er «det nesten ikke til å unngå at verdensfjernhet i en eller annen form vil ta over det politiske rommet». Verdensfjernheten kan ta flere former, alt fra kristen askese til en voldsom økning i nytelse og forbruk; intensivering av «alle former for omgang med de tingene i verden der verden ikke kommer til syne som et *koinon*, det som er felles for alle».³⁹

Menneskets interesse for offentligheten er med andre ord grunnleggende betinget av verdens varighet; av en verden som «rekker ut over vårt liv i fortiden såvel som i fremtiden». «Det ligger i det offentliges vesen,» skriver Arendt, «at det kan ta opp i seg det som de dødelige forsøker å redde fra tidens forfall og bevare det gjennom århundrer for å la det lyse videre.» Hun mener endog at det offentlige rommet oppstod fordi mennesket ønsket å gjøre «noe av det som var eget eller felles mer varig enn det jordiske livet.»⁴⁰

Oppsummerende ser vi altså at Arendt tillegger tingenes varighet flere sentrale funksjoner: Varigheten er en garantist for at den verden som tingene konstituerer byr mennesket et *hjem*. Videre bidrar den til det foranderlige menneskets mulighet til å opprettholde sin identitet over tid. Men gjennom sin varighet imøtekommer tingene også et menneskelig behov for å overskride sin egen timelighet. Uhyre vesentlig er også at varigheten utgjør selve grunnpremisset for eksistensen av den offentlighet som i sin tur betinger vår virkelighetsfølelse, og som samler og adskiller oss.

I og for seg er ikke dette annet enn påstander fra en meritert tenker, men det understøttes i høy grad bl.a. av erfaringer fra krigs- og etterkrigssituasjoner. Colin Kaiser, som i egenskap av UNESCO-utsending reiste mye i eks-Jugoslavia på 1990-tallet, skriver f.eks.:

[...] everybody knows that you're mortal. Your life is a series of accidents. But the mosque or the church, it represents an order of the world. When you destroy that, you are sort of tampering or threatening their existence. It's often been said to me in my travels during the war, and not only about churches and mosques, but about other major cultural buildings, that, «We get used to being killed. We know that human life is no more tangible or permanent than the life of a

³⁸ *Ibid.*, s. 67

³⁹ *Ibid.*, s. 67

⁴⁰ *Ibid.*, s. 68

butterfly. But when we see these other buildings being destroyed, we see the rest of the world starting to crumble around us, and we become lost.»⁴¹

Høyst sannsynlig er det her tale om et kontinuitetstap, et tap av noe menneskeskapt som overskrider det skrøpelige menneskelivet. I samme retning Nicholas Stanley-Price:

In many postwar situations, there is evidence of a popular concern to restore immediately war-damaged heritage and to revive traditions that before the war had been obsolescent. This concern seems to answer to a strong psychosocial need to re-establish the familiar and the cherished following a phase of violent disruption of normal life. It can be distilled in the concept of a «thread of continuity» that people search for when the rhythm of everyday life has been shattered.⁴²

Men sin viktighet tiltross er varigheten en truet størrelse, også under fredelige forhold: Fra og med Descartes, mener Arendt, i filosofen Arne Johan Vetlesens utlegning,

søker ikke mennesket lenger basisen for sin forståelse av verden i verden. Istedet rettes blikket innover, nemlig mot det arkimediske punkt som utgjøres av at det tenkende jeget ikke kan betvile sin egen eksistens qua tenkende.⁴³

For Arendt innebærer dette at menneskene

ikke lenger har en felles verden [...] som det felles utgangspunkt for all deres væren og tenkning [...] I stedet er det som menneskene har felles «strukturen i deres bevissthet», altså noe rent indre og rent mentalt, noe per definisjon *adskilt* fra og stående distinkt overfor «verden der ute».⁴⁴

Arendts hovedanliggende er altså at det moderne mennesket ødelegger seg selv som *verdensvesen*: «Det moderne mennesket vil lage alt om og avskyr tanken om at noe simpelthen er gitt, altså ikke-omgjørbart,» hevder hun.⁴⁵

Gro Lauvland tilskriver Arendt at fraværet av en felles verden reflekteres i vårt forhold til tingene, «og dermed også i forholdet til arkitekturverket: Vi bygger ikke lenger for evigheten.»⁴⁶ I vår tid er tingenes markedsverdi

⁴¹ Kaiser sitert etter Jadranka Petrovic, *The old bridge of Mostar and increasing respect of cultural property in armed conflict*, bd. 40, *International Humanitarian Law Series*, Leiden, Martinus Nijhoff Publishers, 2013, s. 43

⁴² Nicholas Stanley-Price, «The thread of continuity: cultural heritage in post-war recovery», i: Nicholas Stanley-Price (red.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM FORUM held on October 4–6, 2005*, bd. 6, *ICCROM Conservation Studies*, 2007, s. 1

⁴³ Arne Johan Vetlesen, «Innledning», i Arendt, *Vita activa.*, s. 19

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Lauvland, *op.cit.*, s. 33f. Lauvland belegger ikke påstanden med referanse til Arendt, noe som gjør det vanskelig å jmføre med Arendts kontekst. Det synes lite trolig at Arendt her bruker ordet evighet, all den tid hun betoner den historiske brytningen mellom ambisjoner om menneskelig *udødelighet* og de greske filosofenes oppdagelse av erfaringen av *evighet* som noe som mangler ord, og som heller ikke kan reflekteres i andre menneskelige ytringer.

viktigere enn deres iboende kvalitet. De valg som ligger til grunn for vår tids bygningsproduksjon, reflekterer ikke at bygninger (potensielt) har lengre levetid enn mennesker, skriver Lauvland.⁴⁷

Når vi ikke lenger «bygger [...] for evigheten», er det lett å iakttå ihvertfall to årsaksdimensjoner. Ett er at den iboende dynamikken i den moderne økonomien, med Marshall Bermans ord,

utplånar allt som den skapar – fysiska miljöer, sociala institutioner, metafysiska föreställningar, konstnärliga visioner, moraliska värden – för att skapa vidare, för att upphörligt skapa om världen.⁴⁸

Selve tidsånden har altså sine iboende fordringer om foranderlighet.⁴⁹ I Jean-Jacques Rousseau hører Berman en av modernitetens tidligste litterære stemmer. I romanen *Julie, ou La nouvelle Héloïse* fra 1762 forsøker Rousseaus unge protagonist Saint-Preux å formidle til Julie sin opplevelse av det moderne storbylivet som en *tourbillon social*, der «det goda, det onda, det sköna, det fula, sanning og dygd bara har lokal og begrenset existens.» Han lengter sårt etter noe solid å holde fast ved, men blikket «uppfyllt av fantomer som dock forsvinner så snart jag försöker gripa tag i dem.»⁵⁰ Førte år etter at denne endringsuroen avtegnes av sin tidlige seismograf Rousseau, skriver den norske militæringenjøren Jørgen Henrik Rawert, under henvisning til engelsk praksis, at det ikke lenger nødvendigvis er riktig «at opføre Evigheds Bygninger, der baade standser Virksomhed og indskrænker Smagen til visse Tidens Kapriser.»⁵¹

Rawerts innvarsling markerer selvfølgelig ingen absolutt grense. Til alle tider er det blitt oppført bygninger for temporære formål, likesom det også idag oppføres bygninger med tanke på større varighet enn «een Mands Levealder».⁵² Likefullt utgjør bygninger hvis konstruksjon åpner for en prinsipielt uendelig mulighet til vedlikehold og dermed overlevelse, slik f.eks. tradisjonelt laftebyggeri gjør, et unntak i dagens byggeri. Forhold som økende diskrepans mellom prisen på materialer og prisen på arbeidskraft har resultert i en streben mot vedlikeholdsfrihet, dvs. mot å øke bygningens

⁴⁷ *Ibid.*, s. 25

⁴⁸ Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas : Modernism och modernitet* (1982), overs. Gunnar Sandin, Lund, Arkiv förlag, 1990, s. 277

⁴⁹ I samme retning hevder Aleida Assmann om den amerikanske forfatteren Nathaniel Hawthorne (1804–1864) at han underkjenner varighet og kontinuitet som sivilisatoriske verdier: «Sie stellen sich naturwüchsig ein und sind nicht Ergebnis kultureller Formung und Bearbeitung. Ebenso haftet der Magie des Ortes etwas Anrühiges an»; for Hawthorne savner det arkaiske menneske selvbestemmelse, det lar sin skjebne påvirkes av fremmede makter. Med dette negative inntrykk av det arkaisk stedbundne menneske, gis programmet til det mobile, flyktige moderne seg speilbilledlig, hevder Assmann: Det sier seg løsrivet fra arkaisk-instinktive makter og misakter en verdistruktur som støtter seg på alder, varighet og kontinuitet. (Aleida Assmann, «Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften», i: H. Loewy og B. Moltmann (red.), *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn*, Frankfurt, Campus Verlag, 1996)

⁵⁰ Berman, *op.cit.*, s. 15f

⁵¹ Sitert etter Mari Hvattum og Mari Lending (red.), «Vor Tids Fordringer» : *Norske arkitekturdebatter 1818–1919*, Oslo, Pax forlag, 2012, s. 14.

⁵² Dette var tidsspennet Rawert i 1802 knyttet en bygnings forgjengelighet til. (*Ibid.*)

inngangskvalitet og bestandighet for så langt mulig å unngå manuelt vedlikehold og reparasjon. Regelen er dermed blitt konstruksjoner bestående av materialer som nok har en viss bestandighet, men som heller ikke *kan* vedlikeholdes. Ofte kan de heller ikke utskiftes: Materialene sammenføres med binde- og festemidler som i mange tilfeller er sterkere enn materialene selv, til i praksis monolittiske strukturer som ihvertfall ikke lar seg adskille på en regningssvarende måte. Man har, som den svenske bygningsingeniøren, dr. Ingmar Holmström bemerker, prioritert monterbarheten, ikke demonterbarheten.⁵³ Prisen er bygninger som i praksis er determinert til en dag å bli avfall.⁵⁴ Med dette møter vi den andre vesentlige årsaken til timeligheten i dagens byggeri: Foruten den *vilje til endring* som løper som en ryggrad gjennom det moderne prosjektet, har fraværet av «Evhigheds Bygninger» også sine prosaiske bygningstekniske og økonomiske årsaker.

Med andre ord er det et visst belegg for å krysspeile tiden da evighetsperspektivet trer ut av arkitekturen til et sted mellom det tidlige 1800-tall og modernismens fremvekst. For resonnementets del er det unødvendig å datere dette nærmere, vi skal bare slå fast at etter dette fluktuerende vippepunktet oppføres det i svært liten grad «Evhigheds Bygninger», at dette har å gjøre med byggematerialer og –teknikker, men også med modernitetens tilbøyelighet til «att oupphørligt skapa om världen».

Objektene jeg har analysert i foregående kapitler synes alle materielt sett å ha vært innrettet på ubegrenset varighet. I valget av sandsten som gjennomgående fasademateriale i Frauenkirche røpes kanhende et sterkere løfte om uangripelighet enn hva materialet faktisk kunne innfri, men svekkede sten kunne skiftes uten at helheten var truet (jfr. kap. 5.7.7).

⁵³ Ingmar Holmström, *Byggnadsteknik för lång livslängd : Om upprepat underhåll, isärtagbarhet och reparerbarhet*, dr.avhandling, TRITA-ARK 11, KTH, Arkitektskolan, 2000

⁵⁴ Ingmar Holmström skriver om bygninger oppført i det 20. og 21. århundrets dominerende konstruksjonsmateriale, armert betong, etter først å ha beskrevet hvordan betongens alkalitet uomgjengelig svekkes, med den følge at armeringsjernet korroderer: «Korrosion av stålarming i betong utomhus måste betraktes som oundviklig på lang sikt, såg 100–150 år, även i högklassig betong. [...] Möjligheten att till eftervärlden överlämna våra betongkonstruktioner som historiska monument torde vara mycket liten, på lång sikt obefintlig.» (*Ibid.*, s. 105) Spesifikk faglitteratur synes langt på vei å gi Holmström rett. Riktignok er det en rekke faktorer som innvirker på karbonatiseringen av betong (som igjen determinerer korroderingen av armeringsjernet); faktorene vil i varierende grad være tilstede i den enkelte situasjon. (Om disse faktorer jfr. bl.a. Robert Copé, «Understanding concrete restoration», i: Kiran Joshi (red.), *Corbusier's Concrete : Challenges of Conserving Modern Concrete : Proceedings of Seminar on Conservation of Le Corbusier's Work in Concrete, Chandigarh 11–13 February 2002*, Chandigarh, Chandigarh Perspectives, 2005, s. 97–104) Det eksisterer også et utvalg metoder til å reetablere alkaliteten i betongen: Den klassiske metoden innebærer mekanisk avvirkning av karbonatisert, sprekkskadet betongoverdekning og påfølgende rekonstruksjon. Vanlige er også elektrokjemiske metoder som tvinger en alkalisk pasta inn i betongen hvor den høyner pH-verdien, samt additiver som dels brukes forebyggende (som tilsats ved støpingen), dels til påføring av eksisterende betong. Produkter av sistnevnte kategori gjennomtrenger overdekningen og reetablerer et alkalisk miljø omkring armeringsjernet. Til denne siste gruppen hører bl.a. *monofluorfosfat* (MFP), et preparat som penetrerer opptil 60 mm betongoverdekning (avhengig av betongens karakter) og styrker den naturlige oksidfilmen i stålet, noe som virker korrosjonsstabiliserende. Men det samtlige metoder har til felles, er at de bare kan *forsinke* nedbrytningen: Endog en representant for MFP–metodikken, kanskje den mest løfterike i dagens marked, medgir at testresultater «demonstrate that MFP could significantly reduce [min uth.] the corrosion activity of a corroding reinforcement and that the corrosion rate remained very low [min uth.] when the mortar sample was again submitted to corrosion conditions.» (Laurent Fontaine, «The MFP system for restoration of concrete», i: Joshi, *op.cit.*, s. 113)

Frauenkirche var derfor egnet som gjenstand for prinsipielt uendelig vedlikehold og kunne antagelig blitt hvor gammel som helst. I beskrivelsen av Stari Mosts oppbygning (kap. 6.1) har jeg søkt å belyse hvordan den i ett og alt var innrettet på varighet, bl.a. i valget av ulike stensorter til ulike formål, i den omhyggelige sammenføyning av blokkene, i beskyttelsen av bærende elementer, og fremfor alt: i muligheten for å skifte ut enkeltelementer. Også Holmenkollen kapell var karakterisert ved muligheten for et prinsipielt uendelig vedlikehold.

Om det enkle kapellet kunne man spissformulert hevde at det nok snarere var den unge Holger Sinding-Larsens bud på en ennå uferdig nasjonal trestil, enn på evigheten.⁵⁵ Frauenkirche og Stari Most røper langt tydeligere en pretensjon om stedsevarighet fra arkitektens side. For broens del fremheves nettopp varighetspretensjonen som en essensiell kvalitet av den kroatiske forfatteren og journalisten Slavenka Drakulić, der hun i sin elegi over den ødelagte broen betoner tapet av bestandighet idet broen forsvinner: «The bridge, in all its beauty and grace, was built to outlive us: it was an attempt to grasp eternity. (...) the bridge is all of us, forever.»⁵⁶

Det er denne størrelsen, hvis viktighet Arendt så sterkt betoner, som rekonstruksjonen så prisverdig kan gjeninnsette. Eksil-bosnieren Samjin Salahovic understreker den rehabiliterte kontinuiteten når han skriver: «Idag eksisterer broen stort sett som før. Tiden da den ikke var der, virker som et «intermeso», en pause i livet.»⁵⁷

Varigheten synes å fremby et lite påaktet perspektiv i kulturminnevernets delverdibestand. Man kunne vente å se den inneholdt i det Axel Unnerbäck (jfr. kap. 3) kaller *kontinuitetsverdi*, som han henregner til opplevelsesverdiene. Men kontinuiteten synes for Unnerbäck primært å ha dokumentasjonsverdi:

Kontinuitetsværdet ligger framför allt i det större miljösammanhanget och illustrerar den historiska framväxten och kontinuerliga förändringen i ett levande samhälle. Utan att äga några byggnader av egentligst kulturhistoriskt eller miljöskapanda egenvärde kan t.ex. en stadsmiljö ofta tillmätas ett kontinuitetsvärde genom att den illustrerar hur staden växt fram, utvecklats, förändrats, slitits och reparerats under generation efter generation. [...]
Kontinuitetsværdet kan knappast ges en klar och objektiv avgränsning. Den sociala upplevelsen, känslan av identitet och samhörighet med miljön är viktiga

⁵⁵ Sinding-Larsens egen vurdering av stilens uferdighet skinner tydelig gjennom i en artikkel fra 1896, der han skriver: «Trangen til selvstændighed i bygningskunsten som i de andre kunster er, som berørt, vågnet, uden at man desuagtet kan spore nogen nævneværdig bevægelse fremover der, hvorfra bevægelsen må komme, nemlig inden arkitektstanden.» (Holger Sinding-Larsen, «Norsk stil I–II», *Teknisk Ugeblad* nr. 49 og 51, 1896, sitert etter Hvattum og Lending (red.), *op.cit.*, s. 347)

⁵⁶ Slavenka Drakulić, «Falling Down. A Mostar Bridge Elegy», *The New Republic*, 13. des. 1993

⁵⁷ Samjin Salahovic, «Kunsten å bygge gammelt», *Agderposten*, 22. okt. 2008. Et lengre utdrag er gjengitt under 6.6.11.

samverkande motiv, likaså social- og samhällshistoriska aspekter. [...] Kontinuitetskriteriet kan också vara relevant ifråga om den enskilda byggnaden och dess delar. Inom en flere gånger omgestaltad byggnad kan det således vara angeläget att uppmärksamma spår og årsringar som vittnar om hur byggnaden har fungerat og brukats av tidigare generationer.⁵⁸

Kontinuitetsverdi er for Unnerbäck altså tilstede dersom entiteten – det være seg byen eller den enkelte bygning – rommer materielle vitnesbyrd om hvordan den har utviklet seg. Entiteten representerer kontinuitet, på samme måte som endringene den er underlagt; i begge tilfeller utgjør kontinuiteten en verdi. Men slik verdien utlegges av Unnerbäck, synes den ikke å feire det at noe menneskeskapt er her når vi kommer til verden og forblir her når vi trer ut av den; at de varige tingene med Hannah Arendts ord frembyr for de «dødelige menneskene [...] et ikke-dødelig hjem», uten hvilket «menneskeslekten [ville] være som engen og all jordens herlighet som engens blomster».⁵⁹ *Aldersverdien* (Unnerbäck's begrep er *patina*) feirer nok det lange tidsforløp objektet så langt har deltatt i, men ikke varighetens mest utstrakte komponent: løftet om den ubegrensede fortsettelsen.

Det kan altså virke som om den uavgrensede fremtid kulturminnevernet forespeiler sine objekter, og som visse objekter selv utstråler løftet om, ikke er innregnet som en essensiell *kvalitet* ved objektene. Mitt forslag er å la varigheten overta autentisitetens posisjon som meta-kriterium eller kvalifikasjonsgrunnlag, noe jeg skal begrunne i det følgende.

8.4 CODA: VARIGHET SOM KVALIFIKASJONGRUNNLAG?

I det foregående mener jeg å ha vist at betingelsene for påberopelse av autentisitet er så åpne for forhandlinger at utkommet av en evaluering langt på vei kan styres: Avhengig av hvordan man argumenterer er det mulig å tilkjenne en habil rekonstruksjon autentisitet, selv der den i minimal grad bærer videre originalens stoff. Dette fortoner seg paradoksalt, all den tid stoffet er grunnleggende prioritert i en vestlig forståelse av autentisitet. Når kulturminnevernet søker å definere seg bort fra dette ved å utvide kriteriene for tildeling av autentisitet, blir det som å utvide planteriket til også å omfatte enkelte fugler: Den endrede kategoriseringen rokker ikke ved vår visshet om at den fjærkleddede skapningen vi har foran oss, er en fugl.

Også flere andre omgælsesstrategier sees å være i omløp: I tilfellet Dresden har vi sett (kap. 5.6.2) at en uriktig høy gjenbruksprosent for Frauenkirche låner legitimitet til hele området som inngikk i verdensarv-nominasjonen. I tilfellet Warszawa ble selve bestrebelsen som gjenreisningen

⁵⁸ Unnerbäck, *op.cit.*, s. 91

⁵⁹ Arendt, *Vita activa*, s. 167 resp. 174

representerte gjort til vernets grunnlag: Polakkenes bestrebelser på å omstøte sin vanskjebne ble vurdert som en i seg selv så bemerkelsesverdig prestasjon at monumentet over den – den gjenskapte byen – ble et verneobjekt for hele verden.⁶⁰ Med andre ord: Man kom utenom problematiseringen av den materielle autentisitetens fravær ved å erklære at verneobjektet ikke lenger var Warszawas gamleby, men derimot et monument over en nasjons motstand mot egen vanskjebne. Som sådan er monumentet selvfølgelig autentisk nok. I tilfellet Bergenhus festning er strategien mindre raffinert; her er de rekonstruerte deler simpelthen ikke tematisert i fredningsvedtaket fra 2006.⁶¹ Om Håkonshallen (som sorterer som del av Bergenhus) konstateres at den er automatisk fredet etter kulturminnelovens § 4 (som regulerer førreformatoriske kulturminner), uten at den omfattende rekonstruksjon av tak, etasjeskiller og interiører problematiseres. Rett nok bygger fredningssaken på verneplanen for Bergenhus,⁶² hvor rekonstruksjonsomfanget er antydnet. At dette ikke fremgår av selve fredningsdokumentet, oppleves likevel som et signal om at skillet mellom originalt middelaldermateriale og den tidlige etterkrigstidens tilføyelser langt på vei oppleves utvisket; overflødig å påpeke.

Vi tilskriver altså verdi og betydning til en monumentkategori – rekonstruksjoner – som i kraft av vår favorisering av opprinnelig stoff ikke skulle hatt aksess til kulturminnevernets nedslagsfelt: Figurlig talt er det oppstilt en portal som disse monumentene ikke kommer gjennom, hvorfor de – i erkjennelsen av deres uomtvistelige verdi – må smugles inn bakveien. Men, kan det innvendes, de viktigste rekonstruksjonene slipper jo inn – hva er da problemet? Problemet er innslipp-løsningenes *ad hoc*-pregede karakter; at man hver gang må lukke øynene for at disse monumentene ikke oppfyller det hovedkrav som vår forestilling om autentisitet bygger på, nemlig materiell opprinnelighet. Det vi gjør for å omgå dette kravet har en parallellitet i hvordan «døende» hovedhypoteser søkes reddet med stadig mer oppfinnsomme *ad hoc*-hypoteser. I vitenskapsteorien er høy forekomst av

⁶⁰ Warszawa ble vernet etter kriterie nr. VI, ifølge hvilket monumentet skal være «[...] directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance. (The Committee considers that this criterion should preferably be used in conjunction with other criteria)». Det heter i begrunnelsen: «[...] From these ruins, between 1945 and 1966, the will of a nation brought to life again a city of which 85% was destroyed. The reconstruction of the historic center so that it is identical with the original, symbolizes the will to insure the survival of one of the prime settings of Polish culture and illustrates, in an exemplary fashion, the efficiency [*sic*] of the restoration techniques of the second half of the 20th century.[...]» (*World Heritage List no 30*, http://whc.unesco.org/archive/advisory_body_evaluation/030.pdf, lest 20.11.2012)

⁶¹ Det ble lenge ansett som overflødig å frede Statens egne kulturminner. De var definert gjennom oversikter i Fortidsminneforeningens årbøker fra 1933 og -34, og ble forutsatt behandlet som om de var fredet. Først på slutten av 1990-tallet ble denne praksis avløst gjennom en serie vedtaksfredninger som stadig utvides. Bergenhus festning ble således fredet i 2006. (*Vedtak om fredning av Bergenhus festning, gnr.167, bnr. 895, 897, 900 Bergen kommune*, Oslo, Riksantikvaren, 02. juni 2006.

<http://www.riksantikvaren.no/filestore/Bergenhusvedtak.PDF>, lest 20. nov. 2012)

⁶² *Bergenhus festning : verneplan*, Oslo, Forsvarets bygningstjeneste, 1996

slike hypoteser indikativt for at hovedhypotesen er iferd med å miste sin troverdighet som forklaringsmodell.

Jeg mener de forutgående kapitler gir dekning for å hevde at tilstrekkelig investerte rekonstruksjoner tjener som bærere av verdier og betydning på linje med sine «materielt autentiske» forløpere. Lødige og kulturelt viktige rekonstruksjoner fortjener status som kulturminner, uten å skulle «låses inn bakveien» for å omgå det faktum at de savner materiell autentisitet. Det er grunn til å betvile hensiktsmessigheten av et meta-kriterium som må suspenderes hver gang man ønsker å anerkjenne en rekonstruksjon som et verdifullt kulturelt artefakt.

Omgåelsesmanøvrene røper behovet for en annen overordnet kategori, som mere grunnleggende reflekterer de fordringer vi stiller til de monumenter vi utpeker for bevaring. Om vi ser nærmere på fredningsinstituttets intensjon, synes en slik kategori å ligge nær: Fredningens grunnleggende hensikt er å bevare objektene for en uavgrenset fremtid. Dette er imidlertid en utenfra påført bestandighetspretensjon, som ikke nødvendigvis er konkordant hverken med monumentets materielle forutsetning for overlevelse eller med intensjonen til dets skapere. Med en overføring til norsk vernevirkelighet er urinalet i Stensparken, sin åpenbare forgjengelighet til tross, gjennom fredning tilkjent en like uavgrenset fremtid som f.eks. Nasjonalgalleriet, et monument som i kraft av sin konstruksjon synes vesentlig bedre skikket for ubegrenset overlevelse. Det er nærliggende å tenke at monumenter av sistnevnte kategori rommer en tilsiktet (såvel som en påført) varighetspretensjon, et ønske om permanens fra hele kjeden av aktører involvert i monumentets tilblivelse – med andre ord en pretensjon i slekt med den Slavenka Drakulić sikter til når hun anfører at det hun fremfor noe hadde oppskattet ved Stari Most, var at den var «built to outlive us; it was an attempt to grasp eternity.»⁶³

Modernitetens grunnvilkår er foranderlighet. Omkring modernismens frembrudd inntas markedet av materialer som understøtter denne kulturelt kontingente betingelse: Den byggede verden determineres nå til forandring også fordi byggeverkenes livsløp avgrenses. Kulturminnevernet, hvis ambisjon i stigende grad har kommet til å omfatte også samtidsarkitekturen, fastholder imidlertid sin ambisjon om stedsevarighet, også på vegne av den økende bestand av moderne bygninger. Det er all mulig grunn til å omfatte denne tendensen med skepsis, ikke minst i et lengre perspektiv: Man vil etterhvert ende opp med en betydelig portefølje av objekter som ikke er bygget med noen evighet for øyet, og som i det lange løp antagelig ikke *kan* bevares: De er, for å bruke Ingmar Holmströms distinksjon, oppført for en *ubestemt*, men slett ikke *ubegrenset* livslengde.

⁶³ Drakulić, *op.cit.*

Vi kan med støtte i det foregående isolere tre typer av varighetspretensjoner:

- (1) Enhver konstruksjon bestående av materialer som kan vedlikeholdes og lar seg adskille har *kapasitet* til ubegrenset livslengde. Nærmest all bebyggelse oppført før de moderne byggematerialene gjorde sitt inntog, oppfyller disse kriteriene: «Allt murverk var isärtagbara sten för sten, träkonstruktioner bjälke för bjälke, brädor borttagbara, allt möjligt att återanvända, puts och färg lätta att ta bort samt möjliga att återbruka i annan form, t ex som fyllning i bjälklag.»⁶⁴ Å identifisere denne gruppen bygninger, er først og fremst et teknisk spørsmål.
- (2) Mens altså et stort antall bygninger kjennetegnes ved å kunne vedlikeholdes *ad infinitum*, rommer langt færre bygninger en *fordring* om varighet. Denne gruppen er også langt vanskeligere å innkretse enn den foregående, og forutsetter i høy grad et evaluerende, kvalifisert subjekt. Det er nærliggende å hevde at det dreier seg om bygninger av en viss pretensjon, ikke minst konstruksjoner frembragt gjennom en bred samfunnsmessig innsats, som kirker, rådhus og broer, men også bygninger det er nedlagt betydelige ressurser i og som representerer et overskudd, man kunne kanskje si relativt til byggherrens formåen. Det er lett å se at denne kategorien også vil omfatte objekter fra nyere tid, hvor det følgelig består en diskrepans mellom fordring og kapasitet; mellom ønsket fra kjeden av aktører involvert i verkets tilblivelse, og dets faktiske kapasitet til ubegrenset livslengde.
- (3) For den siste typen er det tale om en utenfra projisert *ambisjon* om å bevare for en uavgrenset fremtid. Ambisjonen har tradisjonelt befattet seg med historisk arkitektur, men har i de siste tiårene i stigende grad også kommet til å omfatte nyere og kontemporær arkitektur. Objekter som urinalet i Stensparken, Gardermoen flyplass og operabygget i Bjørvika er blitt fredet i de senere år.

Dersom kulturminnevernet – som forfekter tredje pretensjon – konsentrerte sine ressurser om objekter der første og andre pretensjon oppviser sammenfall, ville man ikke bare unngått å akkumulere en etterhvert umulig vedlikeholdsoppgave. Viktigere er at ved å påpeke hvorfor store deler av vår samtids og nære fortids bygninger av tekniske årsaker er uegnet for varig vern, vil man samtidig gjøre publikum ettertrykkelig oppmerksom på fraværet av bærekraftighet i dagens byggeri. Som Ingmar Holmström

⁶⁴ Holmström, *op.cit.*, s. 130

konstaterer: «Byggende og bygnadsforvaltning – såsom de bedrivits under efterkrigstiden – är enligt internationella utredningar samhällets största producent av avfall och konsument av energi.»⁶⁵ Heller enn å omfavne dagens ikke-bærekraftige praksis gjennom fredninger av kontemporært byggeri, bør kulturminnevernet, med historisk arkitektur som prinsippgenerator, vise vei mot et moderne byggeri tilrettelagt for ubegrenset livslengde. For de mange tilfeller der byggeriet kun imøtekommer temporære behov, kunne kulturminnevernets institusjoner med samme avsett også tatt til orde for et byggeri som i større grad er tilrettelagt for kretsløp: «Principerna [for bevaring] kan mycket väl appliceras på ett nytt sätt att bygga i ett högteknologisk samhälle. Teknik för bevaranda och för kretslopp är nästan identiska.»⁶⁶

Kulturminnevernets tradisjonelle rolle har vært å danne motvekt til modernitetens krav om uopphørlig endring. *Homo conservator* er for den tyske filosofen Odo Marquardt (1928–) *homo fabers* ledsager, som søker å avdempe de smertelige virkninger av sistnevntes handlinger.⁶⁷ Det å omfavne og gi legitimitet til et byggeri hvis forgjengelighet er uavvendelig og som derfor naturnødvendig impliserer endring, er å undergrave sitt eget prosjekt, og også å svikte den oppgave som påhviler enhver moralsk forpliktet samfunnsaktør: Å bidra til å lede utviklingen i en retning som ikke utfordrer livets grunnleggende betingelser. Ved å frede kontemporær, ikke bærekraftig arkitektur, forsukler kulturminnevernet sin funksjon som korrektiv til samfunnsutviklingen. Gjennom en angivelig forpliktelse til å ivareta dels høyt estimert samtidsbyggeri (f.eks. operabygningen), dels «dokumentere» trekk ved samfunnsutviklingen som materialiseres i eller assosieres med artefakter (fredningen av urinalet i Stensparken var hovedsakelig grunnlagt i at urinalet var en tidlig arena for homofil emansipasjon), har kulturminnevernet gjort seg til samtidshistoriker og tildels smaksdommer, og avvirket sin funksjon som bremsekloss.

Under 2.1.3 har jeg påpekt at en gjenstand uomtvistelig kan være autentisk, uten dermed å ha verdi som kulturminne. Autentisitet er derfor ikke en verdi *per se*, men verdienes kvalifikasjonsgrunnlag: Autentisitet impliserer ikke verdi, men verdi forutsetter autentisitet. Gjennom casene mener jeg imidlertid å ha tydeliggjort at også rekonstruksjoner, selv om de i varierende grad er materielt «inautentiske», kan være bærere av vesentlige verdier, noe som er erkjent i den grad at rekonstruksjoner til og med kan kvalifisere som verdenskulturarv. Det er min påstand at dette svekker autentisitetens validitet som universelt kvalifikasjonsgrunnlag. Ytterligere

⁶⁵ Holmström, *op.cit.*, s. 129

⁶⁶ *Ibid.*, s. 130

⁶⁷ Marquard gjengitt etter Assmann, *op.cit.*, s. 22

svekkes validiteten ved det forhold at en gjenstand ikke kan eksistere i en tilstand av falskhet, og derfor *tautologisk* er «autentisk» (jfr. 2.3.1).

Jeg vil derfor la denne teksten munne ut i et forslag til en alternativ overordnet evalueringsmetodikk, med følgende bestanddeler: (1) Autentisitet utvikles som universelt kvalifikasjonsgrunnlag, for isteden å stykkes opp i delverdier som korresponderer med dens attributter (jfr. 2.2).⁶⁸ (2) Varighet innsettes i autentisitetens sted som kvalifikasjonsgrunnlag.

Ved et slikt grep oppnås flere vesentlige fordeler. For det første bringes autentisitetens status i samsvar med den faktiske praksis for sin håndhevelse: Som vi har sett, praktiseres ikke autentisitetskravet rigorøst; tvertimot suspenderes det relativt ofte og under skiftende begrunnelser. Ved å endre autentisitetens status fra absolutt, men i praksis dispensibel forutsetning, til bevaringsargument på linje med øvrige delverdier, etableres overensstemmelse mellom norm og praksis. Da ville f.eks. reelt (motsatt tilsynelatende) høy alder være en verdi som styrker verneargumentet, men ikke en uomgjengelig (men likefullt dispensibel) forutsetning. Høy grad av formalt og materielt sammenfall med originalen ville for en rekonstruksjon bli verdier man kan ta stilling til, snarere enn noe som underbygget begrunnelsen for en evt. kulturminnefaglig verne vurdering. Dernest ville man utviklet autentisitetsbegrepet som den uhåndterlige størrelsen det er, upresist og inkonsistent turnert av kulturminnevernets aktører. Videre ville man oppstilt et kvalifikasjonsgrunnlag som er i pakt med den kanskje aller vesentligste kvalitet ved kulturminner: At de – intensjonalt og materielt – innfrir et løfte om varighet.

Et bevaringsregime hvis fokus er pretensjoner om varighet snarere enn et absolutt krav om autentisitet setter seg i en viss forstand utover dikotomien kopi og original: Om rekonstruksjonen er en etterrettelig gjenskapning, er dens varighetspretensjon like vel ivaretatt som i originalen. Dermed ikke sagt at et endret fokus vil innebære at autentisiteten blir irrelevant. Å avskjedige autentisiteten som allmechtig, men bestikkelig grindvokter innebærer ingen nedvurdering av originaler, men en oppvurdering av kopier.

⁶⁸ Tentativt kunne vi tenke oss formal opprinnelighet, materiell opprinnelighet, opprinnelig bruk, bruk av tradisjonelle teknikker i vedlikeholdet, om vedlikeholdet bæres oppe av en levende håndverkstradisjon, stedsmessig kontinuitet, nærvær av oppsluttende historisk bebyggelse, etc.

Liste over illustrasjoner

KAPITTEL 5

- Figur 1 Rampische Straße, ca. 1930. Kilde: http://www.neumarkt-dresden.de/rampische29/flash/images/ramp33_winter.jpg, lest 14. mai 2014
- Figur 2 *Blick vom Neustädter Elbufer auf die Augustusbrücke und den Stadtkern von Dresden*. Bernardo Bellotto, 1748. Kilde: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Dresden-Elbe-Augustusbr%C3%BCcke.jpg>, lest 14. mai 2014
- Figur 3 Frauenkirches kuppel. Kilde: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a6/Frauenkirche_Dresden_Edit.jpg/593px-Frauenkirche_Dresden_Edit.jpg, lest 14. mai 2014
- Figur 4 Det antatte forløp av kirkens kollaps i fire stadier. Kilde: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, s. 115
- Figur 5 Ruinen i etterkrigstiden. Kilde: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, s. 118
- Figur 6 Løpeseddel utdelt i forkant av den første markeringen foran Frauenkirches ruin, 13. feb. 1982. Kilde: <http://www.scribd.com/doc/26407675/1981-Aufruf-zum-13-Februar-1982-in-Dresden-Druckfassung>, lest 12. mai 2010
- Figur 7 Trykkskader på søylekapitel, 1932. Kilde: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, s. 103

- Figur 8 Det britiske kongepar, Roman og Christiane Herzog inspiserer det nye tårnkorset, 1998. Kilde: Ludwig Güttler (red.): *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche*, Regensburg, Verlag Schnell & Steiner, 2007, s. 182
- Figur 9 Tidlig innsamlingsplakat, Paul Sinkwitz, 1947. Kilde: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, s. 144
- Figur 10 Coventry cathedral. Kilde: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Coventry_Cathedral_Ruins_with_Rainbow_edit.jpg, lest 14. mai 2014
- Figur 11 Dresdens nye synagoge. Kilde: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Dresden_synagogue_004.JPG, lest 14. mai 2014
- Figur 12 *Völkerschlachtdenkmal*. Kilde: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/V%C3%B6lkerschlachtdenkmal_Tag.jpg, lest 14. mai 2014
- Figur 13 Kuppelfragmentet foran kirken. Foto: forfatteren, 2009
- Figur 14 Detalj av altergruppe med bedende Kristus. Kilde: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, s. 78
- Figur 15 Gunter Demnigs desentraliserte snublestein-prosjekt, her fra Maridalsveien i Oslo. Foto: forfatteren, 2014
- Figur 16 En av Marion Kahnemanns benker. Brühlsche Terasse, Dresden. Foto: forfatteren, 2009
- Figur 17 Fordeling av nye og gamle stener. Foto: forfatteren, 2009
- Figur 18 Delvis ødelagte sokkelsten utbedret som del av rekonstruksjonsarbeidet. Foto: forfatteren, 2009
- Figur 19 Området som før var Neumarkt, 1960-tallet. Kilde: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Fotothek_df_ps_0000348_Ruine_der_Frauenkirche_gegen_Rathausturm.jpg, lest 14. mai 2014
- Figur 20 Innenstadt som sauebeite. Kilde: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=250017&page=38>, lest 16. des. 2012
- Figur 21 Taklandskapet sett fra kirkens lanternin. Foto: forfatteren, 2009

KAPITTEL 6

- Figur 1 Den gamle broen. Kilde: http://www.architectureweek.com/cgi-bin/awimage?dir=2004/0804&article=news_1-1.html&image=12478_image_1.jpg&return=index.html, lest 13. mai 2014
- Figur 2 Hvelvbuens konstruksjon, stenene sammenholdt med dyvler og kramper. Kilde: Maja Popovac, «Reconstruction of the Old Bridge of Mostar», *Acta Polytechnica 46* (2006), nr. 2, s. 55
- Figur 3 Broens hovedbestanddel, tverrsnitt. Kilde: Maja Popovac, «Reconstruction of the Old Bridge of Mostar», *Acta Polytechnica 46* (2006), nr. 2, s. 53
- Figur 4 Den utbombede gamlebyen i Mostar. Kilde: Amir Pašić, *The Old Bridge in Mostar*, Gračanica, Grin, 2006
- Figur 5 Broen forsøkt skjermet mot beskytning. Kilde: IKC Mostar, *Old Bridge Mostar* [hefte med fotografier, hovedsakelig tatt under krigen 1992–95], IC štamparija Mostar, u.a., u.p.
- Figur 6 Plakat, *Mostar 2004*. Kilde: Amir Pašić, *The Old Bridge in Mostar*, Gračanica, Grin, 2006
- Figur 7 Den rekonstruerte broen i 2004. Kilde: IKC Mostar, *Old Bridge Mostar* [hefte med fotografier, hovedsakelig tatt under krigen 1992–95], IC štamparija Mostar, u.a., u.p.
- Figur 8 En av de få gjenbrukte stenene i parapetet. Foto: forfatteren, 2007
- Figur 9 Merkede brosten fra gjenværende deler av broens anfang. Kilde: Maja Popovac, «Reconstruction of the Old Bridge of Mostar», *Acta Polytechnica 46* (2006), nr. 2, s. 54
- Figur 10 Kramper innstøpes i bly. Kilde: Maja Popovac, «Reconstruction of the Old Bridge of Mostar», *Acta Polytechnica 46* (2006), nr. 2, s. 57
- Figur 11 Den ferdige hvelvbuens overside, med kramper som forbinder blokkene. Kilde: Maja Popovac, «Reconstruction of the Old Bridge of Mostar», *Acta Polytechnica 46* (2006), nr. 2, s. 55
- Figur 12 Tiltagende patinering.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stari_most07680.JPG?u_selang=no, lest 14. mai 2014
- Figur 13 Stup fra broen under innvielsesseremonien. Kilde: Amir Pašić, *The Old Bridge in Mostar*, Gračanica, Grin, 2006
- Figur 14 Broens fravær. Kilde: IKC Mostar, *Old Bridge Mostar* [hefte med fotografier, hovedsakelig tatt under krigen 1992–95], IC štamparija Mostar, u.a., u.p.
- Figur 15 Broens kollaps. Kilde: Amir Pašić, *The Old Bridge in Mostar*, Gračanica, Grin, 2006

KAPITTEL 7

- Figur 1 Kapellet i skogen. Foto: Herman Christian Neupert. Kilde: <http://media31.dimu.no/media/image/NF/NF.07826-144/313098?width=500>, lest 14. mai 2014
- Figur 2 Hans Hagerup Krag. Kilde: <http://media35a.dimu.no/media/image/NVM/NVM%2000-G-08385/15289?width=600&height=380>, lest 14. mai 2014
- Figur 3 Kapellet 1907. Kilde: *Holmenkolkapellet* [særtrykk (?) av ukjent publikasjon, s.n., lest i ark. Arne Sødals arkiv], Kristiania 1907
- Figur 4 Utkast. Holger Sinding-Larsen, 1896. Gjengitt etter kopi i Riksantikvarens arkiv, bildemappe «Holmenkollen kapell»
- Figur 5 Vestfront. Holger Sinding-Larsen, 1901. Gjengitt etter kopi i Arne Sødals arkiv.
- Figur 6 Lengdesnitt. Holger Sinding-Larsen, 1901. Gjengitt etter kopi i Arne Sødals arkiv
- Figur 7 Tverrsnitt. Holger Sinding-Larsen, 1901. Gjengitt etter kopi i Arne Sødals arkiv. Takk til Arnt Jensvoll for digital rengjøring.
- Figur 8 Skjema av vestgavl. Holger Sinding-Larsen, 1901. Takk til Arnt Jensvoll for digital rengjøring.
- Figur 9 Treskurd. Holger Sinding-Larsen, 1901.
- Figur 10 Stolpene i krysset under bygging. Gjengitt etter kopi i Arne Sødals arkiv
- Figur 11 Modell laget av tømmerne hos entreprenøren. Gjengitt etter kopi i Arne Sødals arkiv
- Figur 12 Andreaskors med dekor skåret av Ottar Romtveit. Gjengitt etter kopi i Arne Sødals arkiv
- Figur 13 Utsnitt av figur 7.
- Figur 14 Fasader vest/syd. Arne Sødal, 1993. Gjengitt etter papirkopi i Arne Sødals arkiv.
- Figur 15 3D-modell. Arne Sødal, 1993. Gjengitt etter papirkopi i Arne Sødals arkiv.
- Figur 16 Fasader nord/øst. Arne Sødal, 1993. Gjengitt etter papirkopi i Arne Sødals arkiv.
- Figur 17 Tverr- og lengdesnitt. Arne Sødal, 1993. Gjengitt etter papirkopi i Arne Sødals arkiv.
- Figur 18 Tverr- og lengdesnitt. Arne Sødal, 1993. Gjengitt etter papirkopi i Arne Sødals arkiv.
- Figur 19 Tverr- og lengdesnitt. Arne Sødal, 1993. Gjengitt etter papirkopi i Arne Sødals arkiv.

- Figur 20 Detaljsnitt vegg. Arne Sødal, 1993. Gjengitt etter papirkopi i Arne Sødals arkiv
- Figur 21 Generelle detaljer. Arne Sødal, 1993. Gjengitt etter papirkopi i Arne Sødals arkiv
- Figur 22 Kronprins Olav hopper i Holmenkollen, 1922. Foto: Erling Schjerven. Kilde:
<http://www.kongehuset.no/aim/kongehuset2/files/7/e/6/b253b91b48a242d281fd7b696e38250929a18ce833/7e6b253b91b48a242d281fd7b696e38250929a18ce833.jpg>, lest 14. mai 2014
- Figur 23 Knut Løkke-Sørensens idealiserte versjon av samme motiv, frimerkegravyr fra 1979. Gjengitt med tillatelse fra Posten Norge AS.

Bibliografi

- Aftenposten* 18. des. 1891: «Kapel paa Holmenkollen»
- Aftenposten* 15. feb. 1892: «Kapel paa Holmenkollen»
- Aftenposten* 1. april 1895: «Kapellet paa Holmenkollen»
- Aftenposten* 1. feb. 1896: «Kapel paa Holmenkollen?»
- Aftenposten*, aften, 2. feb. 1903: «Holmenkollens kapel. Den første Gudstjeneste»
- Aftenposten*, aften, 12. okt. 1912: «Gave til Holmenkollens kapel»
- Aftenposten*, morgen, 18. mai 1913: «Gaver til Holmenkollens kapel»
- Aftenposten*, aften, 30. mai 1913: [tittel]
- Aftenposten*, aften, 15. januar 1915: «Holmenkollens kapel faar alterudsmykning»
- Aftenposten*, morgen, 4. feb. 1928: «Nordmarkens Skogkapell»
- Aftenposten*, morgen, 22. sept. 1928: «Den kunstneriske utsmykning av Holmenkollen kapell»
- Aftenposten*, morgen, 8. aug. 1929: «Veidirektør Krag – Et hundreårsminde. Mannen som åpnet Holmenkollen og Voksenkollen for oss»
- Aftenposten*, aften, 25. mai 1932: «Moderne norsk kunstindustri: Sommerutstillingen i Kunstindustrimuseet åpnet idag»
- Aftenposten*, morgen, 29. okt. 1934: «Utsmykningen av Holmenkollen kapell»
- Aftenposten*, morgen, 27. okt. 1981: «Mennesket og kunstneren»
- Aftenposten*, morgen, 12. des. 1990: «Overlater nyttårstalen til sønnen»
- Aftenposten*, morgen, 15. aug. 1992: «Ikke bygg en kopi av kapellet»
- Aftenposten*, morgen, 24. aug. 1992: «Brannen kan være påsatt»
- Aftenposten*, morgen, 25. aug. 1992: «– Ikke bygg en kopi av kapellet»
- Aftenposten*, aften, 26. aug. 1992: «Nytt Holmenkollen kapell lavt prioritert»
- Aftenposten*, aften, fredag 28. aug. 1992: «Kirken ved skibakken» [leder]
- Aftenposten*, morgen, 4. sept. 1992: «Prinsesse vil samle inn til nytt kapell»
- Aftenposten*, morgen, 6. sept. 1992: «Kirkebrann neppe påsatt»

- Aftenposten*, morgen, 6. sept. 1992: «Viktigst med et nytt kapell»
- Aftenposten*, aften, 8. sept. 1992: «På Karl Johan: Nytt Holmenkollen kapell – hvordan?»
- Aftenposten*, aften, 17. sept. 1992: «Kapellet blir en kopi»
- Aftenposten*, morgen, 18. sept. 1992: «Lytt til byens vilje!»
- Aftenposten*, aften, 16. nov. 1992: «Bybevarer i 30 år pensjoneres»
- Aftenposten*, morgen, 18. des. 1992: «Julaften i ruinene»
- Aftenposten* 27. des. 1992: «Lys for brent kirke»
- Aftenposten*, aften, 10. mars 1993: «Fant penger til kapellet»
- Aftenposten*, aften, 12. mars 1993: «Intet vanlig kapell»
- Aftenposten*, aften, 25. mars 1993: «7,5 mill. til nytt kapell»
- Aftenposten*, morgen, 13. des. 1993: «Teaterbrannen: Innbrudd like før»
- Aftenposten*, morgen, 17. juni 1994: «7,5 mill til kapellet.»
- Aftenposten*, aften, 13. juli 1994: «Tømmer fra Vågå til nytt kapell»
- Aftenposten*, morgen, 12. des. 1994: «Holmenkollen: Kongen la ned grunnsten til kapellet»
- Aftenposten*, aften, 10. mai 1995: «Kirkekaffe ved Kapellet»
- Aftenposten*, morgen, 22. okt. 1995: «Kollen-tårnet nå på plass»
- Aftenposten*, aften, 6. juni 1996: «Tabbe gjør at vinduene sprekker»
- Aftenposten*, aften, 7. feb. 1997: «Fuktig vær problematisk for Holmenkollen kapell»
- Aftenposten*, aften, 10. juli 1997: «Lysende bibelhistorie i Holmenkollen kapell»
- Aftenposten*, aften, 4. des. 1997: «Dommen i erstatningssaken mot Varg Vikernes klar i formiddag: Må betale 8 mill. kroner»
- Aftenposten*, aften, 11. sept. 1998: «Holmenkollen kapell lekker: Det regner på presten»
- Aftenposten*, morgen, 7. mai 2001: «Kollen er øverst»
- Aftenposten*, morgen, 23. mai 2001: «Spiller i flest brylluper»
- Aftenposten*, morgen, 23. juli 2004: «Stari Most gjenreist»
- Aftenposten*, morgen, 23. juli 2004: «Nøyaktig kopi av originalen»
- Aftenposten*, morgen, 4. des. 2006: «Kostbar sparkeltabbe»
- Almevik, Gunnar: *Bygnaden som kunnskapskälla*, dr.art.-avhandling, *Gothenburg Studies in Conservation 27*, Göteborgs universitet, 2012
- Andenæs, Ulf: «Det åpnes for å kopiere det gamle», *Aftenposten*, morgen, 26. okt. 2010
- Andersson, Dag T.: *Tingenes taushet, tingenes tale*, Oslo, Solum, 2001
- Andreassen, Thorleif: «Firte flagget», *Aftenposten*, morgen, 1. mai. 2005
- Anhegger, Robert: «Die Römerbrücke von Mostar : Ein Beitrag zur Geschichte und Organistaion des Bauwesens im Osmanischen Reich», *Oriens* 7, nr. 1 (1954), ss. 87–107

- Arendt, Hannah: *Vita activa : Det virksomme liv* (1958), overs. Christian Janss, Oslo, Pax, 1996
- Arisholm, Torstein: «“Antikvariske retningslinjer” – katolske eller fundamentalistiske?», *Fartøyvern* 3 (1999), s. 6–7
- «Du har'n! Antikvariske retningslinjer og “apostolisk suksesjon”», *Fartøyvern* 7 (2003), s. 10–12
- «Dokumentasjon – fundamentalisme i fartøyvernet», *Seminarrapport Nordisk dokumentasjonsseminar 2005*, Bredalsholmen fartøyvernsenter 2005, s. 10–14
- Arrhenius, Thordis: «The Fragile Monument: On Alois Riegl's Modern Cult of Monuments», *Nordisk Arkitekturforskning* 1, nr. 4 (2003), ss. 51–55
- Assmann, Aleida: «Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften», i: Loewy, H. og B. Moltmann (red.), *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn*, Frankfurt, Campus Verlag, 1996
- «Rekonstruktion – Die zweite Chance, oder: Architectur aus dem Archiv», i: Winfried Nerdinger, Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, s. 16–23
- Balto, John Arne (red.), *Register for årbøkene 1961–2000*, Oslo, Fortidsminneforeningen, 2005
- Barakat, Sultan: «Postwar reconstruction and the recovery of cultural heritage : critical lessons from the last fifteen years», i: Nicholas Stanley-Price (red.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM FORUM held on October 4–6, 2005*, ICCROM *Conservation Studies* 6, 2007, ss. 26–39
- Baretzky, Arnold: «Altstadt von Warschau, Polen», i: Winfried Nerdinger, Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, s. 280
- Baretzko, Dieter: «Aufgejubelt aus Ruinen: Die Dresdner Frauenkirche», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. okt. 2005
- Benjamin, Walter: «Kunstverket i reproduksjonsalderen» (1936), i: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Torodd Karlsten, Oslo, Gyldendal, 1991
- Berg, Karin: «Holmenkollen kapell, Kongsseter og bakke», *Skiforeningens årbok*, 1996
- Berggrav, Silje: «Alltid en skam å være tysk?» *Aftenposten innsikt*, oktober 2008
- Berman, Marshall: *Allt som är fast förflyktigas : Modernism och modernitet* (1982), overs. Gunnar Sandin, Lund, Arkiv förlag, 1990

- Beseler, Hartwig, Niels Gutschow og Frauke Kretschmer: *Kriegsschicksale deutscher Architektur : Verluste, Schaden, Wiederaufbau : eine Dokumentation für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland*, 2 bd. Neumünster: K. Wachholtz, 1988
- Beskrivelse – gjenreisning av Holmenkollen kapell [notat fra ark. Arne Sødal, 13. mai 1993], Byantikvaren i Oslos arkiv
- Bevan, Robert: *The Destruction of Memory : Architecture at War*, London, Reaktion Books, 2006
- Bigton, Else J. og Phillip Odden: *Treskjærerkunsten : innføring i flatskurd, drakestil, akantus, relieff og figurskjæring*, Oslo, Universitetsforlaget, 1996
- [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs]: *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*. <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012
- Bore, Ove Magnus: *Evalueringsproblemet i kulturhistorisk vernearbeid : vern av faste kulturminner fra nyere tid : en teoretisk drøfting av verdianalysens innhold og formelle struktur*, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 1985
- Borrebæk, Johan Henrik: *Paa uvante Stier. Fodture i Kristiania Omegn*, Kristiania, Jacob Dybwads Forlag, 1903.
<http://runeberg.org/borrebek>, lest 10. mai 2011
- Boye, Else: «Dragestilen – et norsk stilfenomen», *Byminner* 16, nr. 3 (1970), s. 9
- «Etablisementene på Holmenkollen og Voksenkollen», *Byminner* 16, nr. 3 (1970), s. 12–15
- Bjørnerud Mo, Gro: «Antonomasier : det egne og det lånte i renessansen», i: Karin Gundersen og Mari Lending (red.), *Kopi og original : Inversjoner i opprinnelighetsteningens historie*, Oslo, Spartacus, 2011, s. 67–84
- Boe, Liv Hilde *et al.*: *Ord for ord : rapport om bruk av begreper innen kulturminnevernet*, Oslo, Fortidsminneforeningen, 1981
- Bosworth, Clifford Edmund: *Historic cities of the Islamic world*, Leiden, Brill, 2007
- Brekke, Nils Georg, Per Jonas Nordhagen og Siri Skiold Lexau: *Norsk arkitekturhistorie. Frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2003
- British Committee on the Preservation and Restoration of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands: *Works of art in Italy : Losses and Survivals in the war*, 2 bd, London, His Majesty's Stationary Office, 1945–46

- Bucher, William Ward: *Dictionary of Building Preservation*, New York, Wiley Preservation Press, 1996
- Buruma, Ian: *The Wages of Guilt: Memories of War in Germany and in Japan*, London, Jonathan Cape, 1994
- Byantikvaren i Oslo, «Gul liste, oppdatert oktober 2011», lest 21. okt. 2010.
http://www.byantikvaren.oslo.kommune.no/getfile.php/byantikvaren%20%28BYA%29/Internett%20%28BYA%29/Dokumenter/gulliste/gulliste_okt_2011.xlsx
- Bye, Mette: *Histories of architectural conservation : five case studies on the treatment of Norwegian vernacular heritage buildings circa 1920–1980*, ph.d-avhandling, *Doktoravhandling ved NTNU* 246, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2010
- Böhme, Ulrich: «Meinungsstreit: Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche oder Erhaltung als Ruine?» (1991), i: Jan Friedrich Hanselmann (red.), *Rekonstruktion in der Denkmalpflege : Texte aus Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Fraunhofer IRB Verlag, 2009, ss. 117–124
- Cameron, Christina: «From Warsaw to Mostar: The World Heritage Committee and Authenticity», *APT Bulletin: Journal of Preservation Technology* 39, nr. 2–3 (2008), ss. 19–24
- Čelić, Džemal og Mehmed Mujezinović: *Stari mostovi u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, 1998. Lest som engelsk kompilat, 20. mars 2012,
http://www.gen-eng.florence.it/starimost/01_intro/hist_most/hist02.htm
- Charlesworth, Esther: *Architects without frontiers : War, reconstruction and design responsibility*, Oxford, Architectural Press, 2006
- Choay, Françoise: *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992
- «Sept propositions sur le concept d'authenticité», i: Knut Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre, 1995, ss. 293–296
- [City of Mostar:] «The Old City of Mostar Management Plan, 2005», i: [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*, ss. 189–280.
<http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012
- Clayton, Anthony og Alan Russell: *Dresden: a city reborn*, Oxford, Berg, 1999
- Collingwood, William Gershorn: *Ruskin Relics*, London, Isbister & Co., 1903
- Copé, Robert: «Understanding concrete restoration», i: Kiran Joshi (red.), *Corbusier's Concrete : Challenges of Conserving Modern Concrete : Proceedings of Seminar on Conservation of Le Corbusier's Work*

- in Concrete, Chandigarh 11–13 February 2002*, Chandigarh, Chandigarh Perspectives, 2005, ss. 97–104
- Coward, Martin: «Community as heterogeneous ensemble: Mostar and multiculturalism», *Alternatives* 27, nr. 1 (2002), ss. 29–66
- Dagningen* 24. feb. 1996: «Kongeleg kapell-mester. Ærefullt byggeoppdrag snart fullført»
- Dahl, Hans Fredrik: «Kalde spor i hundre år», *Dagbladet*, 20. jan. 2012
- Dally, Ortwin: «Rekonstruktion und “Denkmalpflege” in der Antike», i: Winfried Nerdinger, Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, ss. 48–55
- Danbolt, Gunnar: *Nidarosdomen, fra Kristkirke til nasjonalmonument*, Oslo, Andresen og Butenschøn, 1997
- Dehio, Georg: «Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert : Festrede an der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Straßburg, den 27. Januar 1905», i: Georg Dehio (red.), *Kunsthistorische Aufsätze*, München/Berlin, R. Oldenbourg, 1914, ss. 263–282
- «Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?» (1901), i: Georg Dehio (red.), *Kunsthistorische Aufsätze*, München/Berlin, R. Oldenbourg, 1914, ss. 249–259
- Dervisbegovic, Nedim: «Mostar bridge reopens after war destruction», *Reuters*, 24. juli 2004.
<http://www.balkanpeace.org/index.php?index=article&articleid=967>
7. lest 5. mars 2012
- Diefendorf, Jeffrey: *In the wake of war : the reconstruction of German cities after World War II*, New York, Oxford University Press, 1993
- Draculić, Slavenca: «Falling Down. A Mostar bridge elegy», *The New Republic*, 13. des. 1993
- Dushkina, Natalia: «Reconstruction and its interpretation in Russia», *15th ICOMOS' General Assembly and International Symposium: 'Monuments and sites in their setting – conserving cultural heritage in changing townscapes and landscapes', 17.-21. oct. 2005, Xi'an, China*. <http://www.international.icomos.org/xian2005/papers/2-12.pdf>, lest 9. juni 2012
- Dvořák, Max: *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien, 1916
- Eco, Umberto: *Faith in fakes : travels in hyperreality*, London, Vintage, 1998
- Eisen, Markus: «Kathedrale von Dunblane, Schottland», i: Winfried Nerdinger, Markus Eisen og Hilde Strobl: *Geschichte der Rekonstruktion : Rekonstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, s. 338

- Ekman, Mattias: *Edifices: Architecture and the Spatial Frameworks of Memory*, ph.d.-avhandling, *CON-TEXT* 63, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2013
- Eldal, Jens Christian: *Historisme i tre: «sveitserstil», byggeskikks-romantikk og nasjonal egenart i europeisk og norsk trearkitektur på 1800-tallet*, dr.philos.-avhandling, *Acta humaniora* 41, Universitetet i Oslo, 1998
- Eldal, Jens Christian og Jiří Havran: *Med historiske forbilder : 1800-tallet* bd. 3, red. Oddbjørn Sørmoen, *Kirker i Norge*, Oslo, ARFO, 2002
- Ellefsen, Karl Otto: «Behovet for endringer og ønsket om vern», *Fortidsminneforeningens årbok* 150 (1996), ss. 166–176
- Emilsson, Eyjólfur Kjalar: [forord til den norske oversettelsen av dialogen *Sofisten*], i: Øivind Andersen et al.: *Platons samlede verker VI*, Oslo, Vidarforlaget, 2004
- Eriksen, Anne: *Topografenes verden. Forminner og fortidsforståelse*, Oslo, Pax, 2007
- Eriksen, Reidar: «Vi trenger flere sportskapeller», *Aftenposten*, morgen, 23. okt. 1946
- La Farge, Henry: *Lost Treasures of Europe*, London, B.T. Batsford, 1946
- Fischer, Claus og Hans-Joachim Jäger: «Bürgersinn und Bürgerengagement als Grundpfeiler des Wiederaufbaus der Frauenkirche», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche : Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2007, ss. 11–58
- Fischer, Gerhard: *Nidaros domkirke : gjenreisning i 100 år : 1869–1969*, Oslo, Land og kirke, 1969
- *Katastrofe og gjenreisning: Bergenhus 1944–46*, Bergen, J.D. Beyer A.s. Boktrykkeri, 1971
- Fischer, M.: «Rekonstruktionen – Ein geschichtlicher Rückblick», i: *Rekonstruktion in der Denkmalpflege*, Bonn, Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz, 1998
- Fjeldheim, Ola H.: «Fullt og helt – eller stykkevis og delt», *Fortidsminneforeningens årbok* 162 (2008), ss. 135–142
- Fontaine, Laurent: The MFP system for restoration of concrete, i: Kiran Joshi (red.), *Corbusier's Concrete : Challenges of Conserving Modern Concrete : Proceedings of Seminar on Conservation of Le Corbusier's Work in Concrete, Chandigarh 11–13 February 2002*, Chandigarh, Chandigarh Perspectives, 2005
- Ford, Peter: «UN, Afghans spar over statues ruined by Taliban». *The Christian Science Monitor*, 08.11.2002.
<http://www.csmonitor.com/2002/1108/p07s01-wosc.html>, lest 15. des. 2010

- Forsvarets bygningstjeneste: *Bergenhus festning : verneplan*, Oslo, 1996
- Frenzel, Christoph: «Der Steinbau», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, ss. 245–264
- Friedrich, Andreas: *The Frauenkirche in Dresden : History and Rebuilding*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005
- Fuhrmeister, Christian (red.), «Führerauftrag Monumentalmalerei» – eine Fotokampagne 1943–1945, Köln, Böhlau Verlag, 2006
- Furlong, Ray: «Dresden ruins finally restored», *BBC News*, 22. juni 2004. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3830135.stm>, lest 08.01.2012.
- Gadamer, Hans-Georg: *Sannhet og metode : grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (1960), overs. Lars Holm-Hansen, Oslo, Pax, 2010.
- Galliazzo, Vittorio: *I ponti romani. Vol. II: Catalogo generale*, Treviso, Edizioni Canova, 1994
- Gamboni, Dario: «World Heritage: Shield or Target?» *Conservation, the Getty Conservation Institute Newsletter* 16, nr. 2 (2001), ss. 5–11
- [General Engineering:] «Selections from Structural and Architectural Design of the Old Bridge», i: [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*, ss. 414–499. <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012
- The General Framework Agreement for Peace in Bosnia and Herzegovina*. http://www.ohr.int/dpa/default.asp?content_id=376, lest 15. okt. 2010
- Godal, Jon Bojer: «Restaurering og autentisitet», *Fortidsminneforeningens årbok* 158 (2004), ss. 27–34
- Glaser, Gerhard: «Zerstörung, Bemühungen um den Wiederaufbau, Bewahrung der Trümmer, 1945–1990», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, ss. 115–136
- Gordon, Adi og Amos Goldberg: *An Interview With Prof. James E. Young* http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%20203852.pdf, lest 7. feb. 2012
- Grayling, A.C.: *Among the dead cities : the history and moral legacy of the WWII bombing of civilians in Germany and Japan*, New York, Walker & Co., 2006
- Green Krejberg, Kasper: «The Distortion of Space and the Ruinous Gaze: War Ruins in German Cityscapes and Literature», *Netværk for erindringskultur*, 2009. http://memory.au.dk/fileadmin/www.memory.au.dk/KGK_The_distortion_of_space_-_MAR_09.pdf, lest 08.02.2012

- Grodach, Carl: «Reconstituting identity and history in post-war Mostar, Bosnia-Herzegovina», *City : analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* 6, nr. 1 (2002), ss. 61–82
- Grunert, Siegfried: «Der Elbsandstein: Vorkommen, Verwendung, Eigenschaften», *Geologica Saxonica* 52/53 (2007), ss. 3–22
- Gubser, Michael: «Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception», *Journal of the History of Ideas* 66, nr. 3 (2005), ss. 451–474
- Guner, Ender: «Mostar Bridge is standing up», *North Atlantic Treaty Organization*, 7. mai 2003.
<http://www.nato.int/sfor/indexinf/articles/030507a/t030507a.htm>,
 lest 19. mars 2012
- Guratzsch, Dankwart: «Das innere Leuchten», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche*, Regensburg, Verlag Schnell & Steiner, 2007, ss. 59–76
- Gurlitt, Cornelius: *Geschichte des Barockstiles und Rococo in Deutschland*. Stuttgart 1889
- Gutschow, Niels og Regine Stierner: «Dokumentation Wiederaufbau Münster : Materialsammlung», *Beiträge zur Stadtforschung, Stadtentwicklung, Stadtplanung* 6 (1980)
- Gärtner, Thomas: «Offene Wunde Ruine. Wie denken die Gegner eines Wiederaufbaus heute über die Frauenkirche?» *Der Sonntag. Wochenzeitung für die Evangelisch-Lutherische Landeskirche Sachsens* 60, 30. okt. 2005. http://www.kirchenzeitung-sachsen.de/dresden_weihe-frauenkirche/sonntag_frauenkirche.pdf,
 lest 29. mars 2012
- Götz, Eckardt: *Schicksale deutscher Baudenkmale im zweiten Weltkrieg : eine Dokumentation der Schäden und Totalverluste auf dem Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik*, 2 bd, München, Verlag C.H. Beck, 1978
- Hadžimuhamedović, Amra: «Reconstruct or Forget? European History and Bosnian Reality», *Forum bosnae* 38, årg. 9, nr. 4 (2006), ss. 222–244
- Handler, Richard: [uten tittel; anmeldelse av Eric Hobsbawms *The Invention of Tradition*], *American Anthropologist* 86, nr. 4 (1984) ss. 1025–1026
- Hansen, Jan Bo: «Legoland breder sig», *weekendavisen*, 16. nov. 2007
- Hansteen, Hans Jacob: «Vern av bygget form som dokument : utfordring og utopi», *Dugnad* 15, nr. 3 (1989), ss. 37–55
- Haraldsen, Ingunn: «Trenger vi minnesmerkene for å huske?», *Morgenbladet*, 6.–12. mai 2005
- Hassler, Uta: «“Ruinen und Rekonstruktionen” – konservatorische Konzepte des 20. Jahrhunderts und Architekturkritik heute», i: Winfried

- Nerdinger, Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, ss. 178–189
- Hauge, Hans: «Imitation og originalitet i det 18. århundredes *criticism*», i: Karin Gundersen og Mari Lending (red.), *Kopi & original : Inversjoner i opprinnelsestenkningens historie*. Oslo, Scandinavian Academic Press / Spartacus forlag, 2011
- Hauglid, Roar: «Olavshallen. Fra kornloft til gildehall», i: Stephan Tschudi-Madsen (red.), *50 år for Akershus : Akershus slotts venners jubileumsskrift*, Oslo, Andresen & Butenschøn, ss. 185–195
- Hauptmann, Gerhart: *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Propyläen, 1962–1974
- Hellbrügge, Christoph: «Konservieren, nicht Restaurieren – ein Mythos der Denkmalpflege?» *kunsttexte.de* 2, nr. 2 (2002), ss. 1–5.
www.kunsttexte.de, lest 15. april 2013
- Hellstrøm, Eyvind og Hærland, Anne Kat: *Inn med sølvskje*. Oslo: Pantagruel forlag 2007
- Henschen, Kristina: «Møte ved krigens usynlige grense», *Aftenposten*, morgen, 23. juli 1994
- von Heidenstam, Verner: *Modern barbarism: några ord mot restaurerandet af historiska byggnader*, Stockholm, Bonnier, 1894
- Hertel, Christiane: «Beyond In/Authenticity: The Case of Dresden’s Frauenkirche», i: Joan Ockman (red.), *Architourism: Architecture as a Destination for Tourism*, New York and Munich, Prestel Verlag, 2005, ss. 42–49
- Herzog, Roman: «Erinnerungen um die Frauenkirche», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche*, Regensburg, Verlag Schnell & Steiner, 2007, ss. 179–183
- Hilton, Tim: *John Ruskin : The Early Years 1819–1859*, New Haven and London, Yale University Press, 1985
— *John Ruskin : The Later Years*, New Haven and London, Yale University Press, 2000
- Hinsch, Luce: «Myten om Viollet-le-Duc», *Fortidsminneforeningens årbok* 128 (1974), ss. 7–22
- Hobsbawm, Eric: «Introduction: Inventing Traditions», i: Eric Hobsbawm og Terence Ranger (red.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, ss. 1–10
- Hoch, Karl Ludwig og Hans-Christian Hoch: «Der “Ruf aus Dresden”», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, ss. 137–144

- Hoem, Siri: «Autentisk nostalgi», *Fortidsminneforeningens årbok* 158 (2004), ss. 47–56
- Holden, Finn: «Hans Hagerup Krag», *Vinderen Historielags medlemsblad* 47, årg. 11, nr. 3 (2003), ss. 4–8
- «Institusjoner etter Holmenkollbanens åpning», *Vinderen historielags medlemsblad* 59, årg. 14, nr. 3 (2006), ss. 17–20
- Holme, Jørn: «Kopier er falske kulisser», *Nationen*, 3. nov. 2009
- Holmene, Ulf: «Verneverdi og vernekriterier anvendt i Riksantikvarens vernearbeid», i: *Statens kulturhistoriske eiendommer: Politikk for eierskap og forvaltning : forprosjekt*, Oslo, Arbeids- og administrasjonsdepartementet, 2002, s. 42–43
- Holmenkolkapellet* [særtrykk (?) av ukjent publikasjon, s.n., lest i ark. Arne Sødals arkiv], Kristiania 1907
- Holmenkollen kapell/Holmenkollen chapel* [tospråklig informasjonsbrosjyre, s.n.], Oslo 2011
- Holmström, Ingmar: *Byggnadsteknik för lång livslängd : Om upprepat underhåll, isärtagbarhet och reparerbarhet*, dr.avhandling, TRITA-ARK 11, KTH, Arkitektskolan, 2000
- Hornblower, Simon *et al.*: *The Oxford classical dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 4. utg., 2012
- Humo, Esad: «Unikat u svakom pogledu / Unique in every way», i: Serdarević, Semsudin (red.), *Stari Most u Mostaru / The Old Bridge in Mostar*. Mostar: Center for Peace and Multiethnic Cooperation, 2003. <http://www.centarizamir.org.ba/eng/pro/doc.html>, lest 6. mars 2012
- Hvattum, Mari og Mari Lending (red.), «*Vor Tids Fordringer*» : *Norske arkitekturdebatter 1818–1919*, Oslo, Pax, 2012
- [ICE:] «Decisions of the 1st– 8th Session of the International Committee of Experts for the Rebuilding of Stari Most and the Rehabilitation of the Old Town of Mostar, 26–28 October 2000», i: [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*, ss. 509–527
<http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012
- ICOMOS: *World Heritage List no 601*.
<http://whc.unesco.org/en/list/601/documents>, lest 10. mai 2010
- ICOMOS: [Advisory Body Evaluation] «Mostar (Bosnia and Herzegovina) No 946 rev», <http://whc.unesco.org/en/list/946/documents/>, lest 21. feb. 2012
- ICOMOS: [Advisory Body Evaluation] «Dresden Elbe Valley (Germany). No 1156»,

- http://whc.unesco.org/archive/advisory_body_evaluation/1156.pdf, lest 20. okt. 2012
- Irmer, Thomas: «Gjensyn med slaktehuset», *Klassekampen*, 5. mai 2007
- Ito, Nobuo: «Authenticity Inherent in Cultural Heritage in Asia and Japan», i: Knut Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre, 1995, ss. 333–336
- Jaeger, Falk: «Mit voller Kraft zum Mittelmaß», *Sächsische Zeitung*, 22. des. 2006
- James, Jason: «Undoing Trauma: Reconstructing the Church of Our Lady in Dresden», *Ethos* 34 (2006), s. 244–272
- Jarzombek, Mark: «Urban Heterology: Dresden and the Dialectics of Post-Traumatic History», *Studies in Theoretical and Applied Aesthetics series 2*, Lund University, School of Architecture, 2001, ss. 4–92
- «Disguised Visibilities: Dresden/“Dresden”», i: Bastea, Eleni (red.), *Memory and Architecture*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2004, ss. 49–78.
- «Disguised Visibilities: Dresden/“Dresden”», *Log* 6 (2005), ss. 73–82. (web.mit.edu/mmj4/www/downloads/logb.pdf, lest 10. mai 2010)
- Jenseniuss, Jørgen: «Problemstillinger». www.stavkirke.org, lest 19. mars 2008
- Johansen, Anders: «Museets modernitet – del I». *Samtiden* 100, nr. 6 (1990), ss. 40–49
- «Ting, tid, identitet», i: Anders Johansen, *Gratie : og andre forsøk på å finne seg til rette i det moderne*, Oslo, Tiden, 1996, ss. 117–149
- «Fotografiet og den tapte tid», *Norsk medietidsskrift* 15, nr. 3 (2009), ss. 204–228
- Jokilehto, Jukka: *A history of architectural conservation : The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, dr.avhandling, The University of York, Institute of Advanced Architectural Studies, 1986. [Sitert etter nykomponert utgave i PDF-format fra 2005:] www.iccom.org/pdf/iccom_05_HistoryofConservation00_en.pdf, lest 20. mars 2010.
- «Authenticity: a General Framework for the Concept», i: Knut Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre, 1995, ss. 17–34

- «Session Report», i: Knut Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre, 1995, ss. 69–75
- Jäger, Wolfram: «Das Prinzip der archäologischen Enttrümmerung und des archäologischen Wiederaufbaus», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, ss. 225–243
- Karsten, Ingrid Appelbom: *Minnesmerket – en del av vår identitet: Gjenoppbygging, revaluering og regenerasjon av historiske byer i Polen og Tsjekkoslovakia*, fil.dr.-avhandling, Stockholms universitet, 1986
- Keilhau, Wilhelm: «Bredo Morgenstjerne 70 aar idag», *Aftenposten*, morgen, 11. nov. 1921
- Kiesow, Gottfried: «Identität – Authentizität – Originalität», *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 46, nr. 2 (1988), ss. 113–118
- Kohl, Helmut: «Symbol der Versöhnung», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche : Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2007, ss. 186–189
- Koselleck, Reinhardt: *Futures past : on the semantics of historical time* (1979), overs. Keith Tribe, New York, Columbia University Press, 2004
- Koshar, Rudy: *From Monuments to Traces*, Berkeley, University of California Press, 2000
- Kostveit, Øystein: *Rauland i Telemark: ei fjellbygd mot Hardangerviddi*, Oslo, Landbruksforlaget, 1994
- Krag, Vilhem: *Dengang vi var tyve Aar*, Oslo, Aschehoug, 1927
- Kroupa, Petr: *The Idea of Heritage Values: Czech Experience*.
www.fondazione-delbianco.org/seminari/progetti_prof/progview.asp?id=290, lest 20.5.2008
- Kuke, Hans-Joachim: *Die Frauenkirche in Dresden*, Worms, Wernersch Verlagsgesellschaft, 1996
- Kvam, Bjarne: *Etterforskende journalistikk*, Oslo, Institutt for journalistikk, 1995
- Köhler, Horst: «Was uns eint», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche : Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2007, ss. 295–301

- Lambourne, Nicola: *War damage in Western Europe : the destruction of historic monuments during the Second World War*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001
- Larsen, Knut-Einar: «Preface», i: K.E. Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre 1995, ss. xi–xiii
- «“The Test of Authenticity” and National Heritage Legislation», i: K.E. Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre 1995, ss. 363–364
- «... hele deres rikdom av autentisitet». *Fortidsminneforeningens årbok* 158 (2004), ss. 15–26
- Larsen, Knut Einar og Nils Marstein (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention: Preparatory Workshop, Bergen, Norway, 31. January – 2. February 1994*, Oslo, Directorate for Cultural Heritage [Riksantikvaren], 1994
- Layton, Robert *et al.* (red.): *Destruction and Conservation of Cultural Property*, London, Routledge, 2001
- Leander Touati, Anne-Maire: «Det sköna i repetitionen. Original och kopior i den grekisk-romerska skulpturtraditionen», i: Görel Cavalli-Björkman (red.), *Falskt & Äkta*, Stockholm, Nationalmuseum, 2004, ss. 19–30
- Léon, Paul: *La vie des monuments français : destruction restauration*, Paris, Picard, 1951
- Lerm, Matthias: *Abschied vom alten Dresden : Verluste historischer Bausubstanz nach 1945*, Leipzig, Forum Verlag, 1993
- [LGA Nürnberg:] «Summary from laboratory tests of reconstruction materials – extractions from the report on stones», i: [Bosnia and Herzegovina Ministry of Foreign Affairs], *Nomination Dossier «The Old City of Mostar»*, ss. 393–413.
<http://whc.unesco.org/uploads/nominations/946rev.pdf>, lest 21. feb. 2012
- Longmate, Norman: *The bombers : the RAF offensive against Germany 1939–1945*, London, Hutchinson, 1983
- Lowenthal, David: «Counterfeit art: Authentic fakes?», *International journal of cultural property* 1, nr. 1 (1992), ss. 79–105
- Lucas, Edward Verrall: *A Wanderer in Venice*, New York, The Macmillan Company, 1914
- Lühr, Hans-Peter: «Historisches Handwerk und moderne Methode – Zur Technologie des Wiederaufbaus : Redaktionsgespräch mit Eberhard

- Burger, Baudirektor der Frauenkirche», *Dresdner Hefte* 71, årg. 20, nr. 3 (2002), ss. 36–47)
- Löffler, Fritz: *Das alte Dresden*, Frankfurt, Weidlich, 1966
- Mackenzie, Mark: «Extreme sports: We dive at dawn», *The Independent*, 15. august 2004
- Magirius, Heinrich: «George Bährs Frauenkirche als Mitte der Bürgerstadt Dresden – eine Denkschrift», *Dresdner Hefte* 32, årg. 10, nr. 4 (1992), ss. 71–73
- «Zur Gestaltwerdung der Dresdner Frauenkirche», *Dresdner Hefte* 32, årg. 10, nr. 4 (1992), ss. 4–16
 - *Die Dresdner Frauenkirche von George Bähr: Entstehung und Bedeutung*, Berlin, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, 2005
 - «Rekonstruktion in der Denkmalpflege», i: Winfried Nerdinger, Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, ss. 148–155
- Makaš, Emily Gunzburger: «Interpreting multivalent sites : New meanings for Mostar’s old bridge», *Centropa* 5, nr. 1 (2005), ss. 59–69
- *Representing Competing Identities : Building and Rebuilding in Postwar Mostar, Bosnia-Hercegovina*, ph.d.-avhandling, Cornell University, College of Architecture, 2007
- Martin, John Rupert: *Baroque*, London, Penguin, 1989
- Mason, Randall: «Fixing Historic Preservation: A Constructive Critique of “Significance”», *Places* 16, nr. 1 (2004), s. 64–71.
http://repositories.cdlib.org/ced/places/vol16/iss1/Mason_pg64-71, lest 20. jan. 2010
- «Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices», i: Marta de la Torre (red.), *Assessing the Values of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002
- Matero, Frank G.: «Loss, Compensation and Authenticity in Architectural Conservation», *Journal of Architectural Conservation* 12, nr. 1 (2006), ss. 71–89
- Mehlum, Sjur: *Autentisitetskriteriet og Kaupanger stavkirke : en undersøkelse av autensitetsbegrepets innhold og konsekvenser for praktisk kulturminnevern*, hovedfagsoppgave i etnologi, Universitetet i Oslo, 1999
- Meinhof, Ulrike: *Die Würde des Menschen ist antastbar : Aufsätze und Polemiken*, Berlin, Wagenbach, 1980
- Metzger, Lothar [intervju 1999]
<http://timewitnesses.org/german/~lothar.html>, lest 14.12.2009

- Muños Viñas, Salvador: *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005
- Munro, Robert: *Rambles and Studies in Bosnia-Herzegovina and Dalmatia*, London og Edinburgh, William Blackwood & Sons, 1895
- Myklebust, Dag: «Verditenkning – en arbeidsmåte i bygningsvern», *Fortidsminneforeningens årbok* 135 (1981), ss. 85–106
- «Domkjærka no igjæn?» *Fortidsminneforeningens årbok* 138 (1984), ss. 25–44
- «Kulturminnevernets begrunnelse – en pest eller rett og slett bare en plage?», i: Elisabeth Seip (red.), *Verneideologi*, nr. 5, *NIKU tema* (2003), ss. 9–18
- Münchow, Christoph: «Ikonographie und bildkünstlerische Ausgestaltung», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, s. 69–84
- Mønnesland, Svein: *1001 days. Bosnia and Herzegovina in pictures and words through the centuries*, Oslo, Sypress forlag, 2001
- Mörsch, Georg: *Aufgeklärter Widerstand : Das Denkmal als Frage und Aufgabe*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag, 1989
- Nadler, Hans: «Der Erhalt der Ruine der Frauenkirche nach 1945», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche : Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2007, ss. 77–89
- Nara Document on Authenticity, i: Knut-Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre 1995, ss. xxi–xxiii
- Necipoglu, Gülru: «Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Habsburg-Papal Rivalry», *The Art Bulletin* 71, nr. 3 (1989), ss. 401–427
- Neidhardt, Hans Joachim: «Reformation und Revolution : Anfänge, Risiken und Nebenwirkungen der neuen Dresdner Frauenkirche», *Der Freitag*, 18. nov. 2005. (<http://www.freitag.de/kultur/0546-friedenszentrum?p=1&-C=>, lest 09.12.2011)
- Neillands, Robin: *The Bomber War: Arthur Harris and the Allied Air Offensive Against Nazi Germany*, London, John Murray, 2001
- Nerdinger, Winfried: «Ist rekonstruieren verboten?», *Aviso : Zeitschrift für Wissenschaft & Kunst in Bayern*, 2008, nr. 1 (<http://schlossdebatte.de/?p=78>, lest 16.04.2011)
- Nerdinger, Winfried; Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010

- Nilsen, Knut A.: *Nordmarkstrikken : Holmenkollbanen gjennom 100 år*, Oslo, Aschehoug, 1998
- Nora, Pierre: «Between Memory and History : *Les Lieux de Mémoire*», *Representations* 26 (1989), ss. 7–25
- Nora, Pierre og Lawrence Kritzman: *Realms of memory*, New York, Columbia University Press, 1996
- Norberg-Schulz, Christian: «Antikvariske verdier», i: Christian Norberg-Schulz: *Et sted å være : Essays og artikler*, utvalg og forord ved Gordon Hølmebakk, Oslo, Gyldendal, 1986, ss. 41–48
- *Late Baroque and Rococo architecture*, London, Faber & Faber 1986
- Nyblad, Fredrik: [Intervju med *Center for peace and multiethnic cooperation Mostar*, 2004] www.centarizamir.org.ba/eng/pressfaq.html. Lest 20. okt. 2012
- Nygård-Nilssen, Arne: «Europa gjenreiser sine kulturminner», *Fortidsminner* xxxvi (1952), s. 3–48
- Nypan, Terje: *Cultural heritage monuments and historic buildings as value generators in a post-industrial economy : With emphasis on exploring the role of the sector as economic driver*, [Oslo], Directorate for Cultural Heritage [Riksantikvaren], 2004, 13 s.
- Oručević, Safet: *Old Bridge – Monument of Peace*. www.centarizamir.org.ba/eng/izlo/izlozba.html, lest 05.03.2012
- Pašić, Amir: «A Short History of Mostar», i: [s.n.:] *Conservation and Revitalisation of Historic Mostar*, Aga Khan Trust for Culture, 2004 http://www.akdn.org/publications/2004_aktc_mostar.pdf, lest 20. okt. 2012
- *The Old Bridge in Mostar*, Gračanica, Grin, 2006
- Paul, Jürgen: «Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche: Kritik und Rechtfertigung», *Dresdner Hefte* 32, årg. 10, nr. 4 (1992), ss. 35–42
- «Das Bild der Dresdner Frauenkirche in der kunst- und architekturgeschichtlichen Literatur», *Die Dresdner Frauenkirche Jahrbuch* 2 (1996), ss. 165–180
- «Die Frauenkirche und der Umgang mit historischen Baudenkmalern», *Dresdner Hefte* 71, årg. 20, nr. 3 (2002), s. 16–25
- «Der neue, wiedererstehende Neumarkt in Dresden. Vortrag gehalten am 17. März 2007». <http://www.neumarkt-dresden.de/pdf-dateien/Akademie-Vortrag-Paul-17-03-07.pdf>, lest 15.12.2011
- Peković, Željko: «Geometrija Staroga mosta u Mostaru i mjerni sustav u kojemu je građen / Stari Most (Old Bridge) in Mostar – its Geometry and Metric System», *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 14, nr. 1 (2006), s. 35–41

- Heinz Peters, *Die Baudenkmäler in Nord-Rheinland : Kriegsschaden und Wiederaufbau*, Kevelaer, Butzon & Bercker, 1951
- Petrovic, Jadranka: *The old bridge of Mostar and increasing respect of cultural property in armed conflict*, bd. 40, *International Humanitarian Law Series*, Leiden, Martinus Nijhoff Publishers, 2013
- Petzet, Michael: «“In the full richness of their authenticity” – The Test of Authenticity and the New Cult of Monuments», i: Knut Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre 1995, ss. 85–100
- «Principles of Conservation: An Introduction to the International Charters for Conservation and Restoration 40 Years after the Venice Charter», *Monuments and Sites*, 2004, nr. 1, ss. 7–29
 - *Grundsätze der Denkmalpflege / Principles of monument conservation / Principes de la Conservation des Monuments Historiques*, München, ICOMOS Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland, 1992
- Pevsner, Nicolaus: «Scrape and Anti-scrape», i: Jane Fawcett (red.), *The Future of the Past : Attitudes to Conservation 1174–1974*, London, Thames & Hudson, 1976, ss. 35–53
- Pharo, Alf Lowum: *Register for Årbøkene 1845–1960*, [Oslo], Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring, 1963
- Platon: «Sofisten», i: Øivind Andersen *et al.* (red.), *Platons samlede verker*, Oslo, Vidarforlaget, 2004, bd. 6, ss. 229–323
- Popovac, Maja: «Reconstruction of the Old Bridge of Mostar», *Acta Polytechnica* 46 (2006), nr. 2, ss. 50–59
- Prinz, H.: «Das vorhandene Planmaterial zur Frauenkirche und seine Nutzung für die Rekonstruktion», *Dresdner Hefte* 32, årg. 10, nr. 4 (1992), ss. 90–96
- [Project Coordination Unit:] *Newsletters* (1–14) utgitt i perioden juli 2002 til august 2003. Nr. 1–5 finnes på nettadressen http://www.gen-eng.florence.it/starimost/00_main/main.htm, lest 15.10.2010; nr. 9–14 på [http://www.pcu.starimost.ba/biddings/Biltens/News-\[9-14\].htm](http://www.pcu.starimost.ba/biddings/Biltens/News-[9-14].htm), lest 25.06.2010. Nr. 6–8 synes ikke å være tilgjengelige
- Remus, Torsten: «Instandsetzungs- und Restaurierungsarbeiten bis 1942», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005, ss. 101–114
- Richards, Sir James Maude (red.), *The Bombed Buildings of Britain : Second edition, recording the architectural casualties suffered during the*

- whole period of the air bombardment, 1940-45*, London, Architectural Press, 1947
- Riedlmayer, András: *Destruction of Cultural Heritage in Bosnia-Herzegovina, 1992–1996 : A Post-War Survey of Selected Municipalities*. 2002
<http://hague.bard.edu/reports/BosHeritageReport-AR.pdf>, lest 12.03.2012
- «From the Ashes: The Past and Future of Bosnia’s Cultural Heritage», i: Maya Shatzmiller (red.), *Islam and Bosnia: Conflict Resolution and Foreign Policy in Multi-Ethnic States*, Montreal, McGill-Queens University Press, 2002
- Riegl, Alois: «Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung» (1903), i: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg / Wien, Dr. Benno Filser Verlag, 1928, s. 144–193
- «Den moderne minnesmerkekulturens vesen og tilblivelse (1903), del I, overs. Sverre Dahl, *Agora* 24, nr. 3 (2006), ss. 203–216
- Roede, Lars: «Flytting – forkastelig eller forsvarlig?», *Fortidsminneforeningens årbok 158* (2004), s. 35–45
- Romeo, Manfredo *et al.*: *Stari Most : Rehabilitation Design of the Old Bridge of Mostar*. <http://www.gen-eng.florence.it/starimost/index.htm>, lest 25. okt. 2010
- Rowney, Barry: *Charters and the Ethics of Conservation: A Cross-Cultural Perspective*, ph.d.-avhandling, University of Adelaide, School of Architecture, Landscape Architecture and Urban Design, 2004
- Royal Watch News*, 30. okt. 2005: «Frauenkirche is a symbol of reconciliation, Queen Elizabeth says».
http://www.monstersandcritics.com/people/royalwatch/news/article_1058434.php/Frauenkirche_is_a_symbol_of_reconciliation_Queen_Elizabeth_says, lest 27. mars 2012
- Ruskin, John: *Arkitekturens syv lamper* (1849), overs. Karsten Sand Iversen og Vagn Lyhne, Århus, Forlaget Klim, 2005
- Russell, Alan Keith: «Ein kleiner Schritt für eine große Zukunft. Die Arbeit des Dresden Trust für die Frauenkirche», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche*, Regensburg, Verlag Schnell & Steiner, 2007, ss. 250–262
- Rüsch, Eckart: «Das Denkmal zwischen Originalsubstanz und immateriellen Werten : Ein Vorschlag für die Praktische Denkmalpflege», *kunsttexte.de* 3, nr. 1 (2003), ss. 1–9. www.kunsttexte.de, lest 23.01.2012
- Sack, Manfred: «Sterben und sterben lassen. Über den Umgang mit Ruinen und mit dem Verfall», *Die Zeit*, 10. aug. 1990
- Salahovic, Sanjin: «Kunsten å bygge gammelt», *Agderposten*, 22. okt. 2008

- San Francisco Chronicle*, 6. des. 2006: «World ponders rebuilding biggest Buddhas». <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/c/a/2006/12/06/mngbomqade1.dtl>, lest 20. okt. 2011
- Sandvik, Birthe: «Badekaren», i: Anne-Sofie Hjemdahl (red.), *Ting om Ibsen : tingene, livet og dramatikken*, Oslo, Andrimne, 2006, ss. 125–131
- Schlag, Christian (red.), «Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume», *Forschungen* 143 (2010)
- Schmidt, Leo: «Between Restoration and Reconstruction», *Proceedings of the First International Symposium on the Future of Restoration*, Delft University of Technology, 2001, ss. 129–146
- Schäche, Wolfgang: «Für ein Recht auf Rekonstruktion.» *Berliner Zeitung* 5./6. feb. 2000
- Seng, Eva-Maria: «Rekonstruktionen von Kontinuität zwischen 1600 und 1800: überbrückung der durch Politik, Religion und Krieg verursachten Zäsuren», i: Winfried Nerdinger, Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, ss. 78–95
- «Kathedrale Sainte-Croix, Orléans, Frankreich», i: Winfried Nerdinger, Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, ss. 225–226
- Shannan Peckham, Robert: «Mourning Heritage: Memory, Trauma and Restitution», i: Robert Shannan Peckham, *Rethinking Heritage: Cultures and Politics in Europe*, London, I.B. Tauris, ss. 205–214
- Sinding-Larsen, Holger: «Erklæring av kirkens arkitekt», i: Øystein Sinding-Larsen, *Holmenkollens kapells utsmykning med glassmalerier*, Kristiania, Aas & Wahls boktrykkeri A/S, 1924, s. 6
- Sinding-Larsen, Øystein: *Holmenkollens kapells utsmykning med glassmalerier*, Kristiania, Aas & Wahls boktrykkeri A/S, 1924
- [s.n.:] «General Engineering introduces the architectural design» [intervju med ark. Manfredo Romeo 7. feb. 2003] http://www.gen-eng.florence.it/starimost/00_main/interview/interview.htm, lest 20. mars 2012
- [s.n.:] «Glossar zum Themenfeld Rekonstruktion», i: Nerdinger, Winfried; Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*. München: Prestel Verlag 2010, s. 479–480
- Skaug, Erling: «Gjenreisning av Holmenkollen-kappet», *Aftenposten*, morgen, 15. sept. 1992
- Slagstad, Rune: (*Sporten*). *En idéhistorisk studie*, Oslo, Pax, 2008

- Smets, Marcel: «Belgian reconstruction after World War 1: A transition from civic art to urban planning», *Planning Perspectives* 2, nr. 1 (1987), ss. 1–26
- Solberg, Leif Kåre: «Den urbane følelsen for natur».
http://www.revierhavnen.no/?page_id=93, lest 12.10.2011
- Stanley-Price, Nicholas: «The thread of continuity: cultural heritage in post-war recovery», i: Nicholas Stanley-Price (red.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM FORUM held on October 4–6, 2005*, bd. 6, *ICCROM Conservation Studies*, 2007, s. 1–17
- Stein, Mille, Lars Gustavsen og Barbro Wedvik: «Laserskanning og røntgenfoto : Hvordan brukes det i verneverdige trebygninger?», *Fortidsminneforeningens årbok* 165 (2011), s. 105–116
- Sternudd, Catharina: *Bilder av småstaden : om estetisk værdering av en stadstyp*, dr.avhandling, Lunds universitet (Institutionen för arkitektur och byggd miljö, LTH), 2007
- Stone, Peter G. og Joanne Farchakh Bajjaly (red.), *The Destruction of Cultural Heritage in Iraq*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008, ss. 1–18
- Storsletten, Ola: «Fortida bygges nå! Rekonstruksjoner som innlegg i den bygningshistoriske debatt». *Arkitektur i Norge : Årbok for Norsk Arkitekturmuseum*, 1996, ss.62–75
- Stovel, Herb: «Working Towards the Nara Document» [forord], i: Knut Einar Larsen (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage : Nara, Japan, 1-6 November 1994 : proceedings*, Paris, UNESCO World Heritage Centre 1995, s. xxxiii–xxxvi
- «Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity», *APT Bulletin* 39, nr. 2/3 (2008), s. 9–17
- «Notes on Aspects of Authenticity: Reflections from the Bergen Meeting», i: Knut Einar Larsen og Nils Marstein (red.), *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention: Preparatory Workshop, Bergen, Norway, 31. January – 2. February 1994*, Oslo, Directorate for Cultural Heritage [Riksantikvaren], 1994
- «The Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage : Riga, Latvia, October 2000», *Conservation and Management of Archaeological Sites* 4 (2001), ss. 241–244 [inkl. fullstendig charter-tekst]
- Strand, Odd: *20. april: en dag i 1944 : eksplosjonsulykken i Bergen*, Bergen, Nordanger, 1970
- Sødal, Arne: «A Tale of Reconstruction in Two Cities: Oslo and Berlin», i: Matthew Hardy: *The Venice Charter Revisited: Modernism*,

- Conservation and Tradition in the 21st Century*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, s. 455–462
- Sørby, Hild: *Klar – ferdig – hus! Norske ferdighus gjennom tidene*, Oslo, Gyldendal, 1992
- Tabeller vedkommende Arbeidslønninger i Aaret 1900.*
http://www.ssb.no/histstat/nos/nos_iv_060.pdf, lest 21. juni 2011
- Taylor, Charles: *Sources of the self : the making of the modern identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989
- Taylor, Frederick: *Dresden : Tuesday, February 13, 1945*, London, Bloomsbury, 2004
- Teknisk Ugeblad* 13, nr. 14 (1895), bilag: «Bedømmelseskomiteens Udtalelse om de indkomne Konkurrans-Udkast til Kapel paa Holmenkollen»
- Teknisk Ugeblad* 13 (1895), s. 149: «Udstillingen af konkurransudkast til Holmenkol-kapellet»
- The Prosecutor of the Tribunal vs. Jadranko Prlić, Bruno Stojić, Slobodan Praljak, Milivoj Petković, Valentin Ćorić and Berislav Pusić*, Case No. IT-04-74-T, 11. juni 2008.
www.haguejusticeportal.net/Docs/Court%20Documents/ICTY/Prlic_2nd_Amended_Indictment_EN.pdf, lest 8. mars 2012
- Tomaszewski, Andrzej: «Materielle und immaterielle Werte von Kulturgütern in der westlichen Tradition und Wissenschaft», i: Ludwig Güttler (red.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche : Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative*. Regensburg: Schnell & Steiner 2007, ss. 90–100
- de la Torre, Marta (red.), *Assessing the Values of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002
- Traynor, I.: «Shells Destroy Mostar Bridge», *The Guardian*, 10. nov. 1993
- Tschudi-Madsen, Stephan: «Dragestilen. Honnør til en hånet stil» (1949), i: Alf Bøe et al. (red.), *Honnør til en hånet stil : Festskrift til Stephan Tschudi-Madsen på 70-årsdagen*, Oslo, Aschehoug, 1993, ss. 19–45
- «Restaurering og anti-restaurering», *Fortidsminneforeningens årbok* 128 (1974), ss. 23–42
 - *Restoration and anti-restoration : a study in English restoration philosophy* (2. utg.), Oslo, Universitetsforlaget, 1976
 - «Før murene blir kalde», *Aftenposten*, morgen, 16. des. 1993
- Tung, Anthony M.: *Preserving the world's great cities : the destruction and renewal of the historic metropolis*, New York, Three Rivers Press, 2001
- Tønder, Bjørn Egil: «Djevledyrkere tar ansvar for åtte kirkebranner», *Bergens Tidende*, morgen, 20. jan. 1993

- Tønnessen, Nils Jacob: «Fra 1890 til 1985 – Holmenkollen Kapells historie», *Ris Menighetsblad*, mai 1985, u.p.
- «Holmenkollen kapell's historie», *Vinderen historielags medlemsblad* 3, årg. 1, nr. 3 (1992), u.p., 4 s.
- [UNESCO:] «The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention», 2005-versjon.
whc.unesco.org/archiv/opguide05-en.pdf, lest 20. jan. 2009
- Unnerbäck, Axel: *Kulturhistorisk värdering av bebyggelse*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet, 2002
- Vadstrup, Søren: *Huse med sjæl : om nænsom istandsættelse og bevaringsmæssig forbedring af ældre bygninger*, København, Gyldendal, 2004
- Vedtak om fredning av Bergenhus festning, gnr.167, bnr. 895, 897, 900 Bergen kommune*. Riksantikvaren, 2. juni 2006.
<http://www.riksantikvaren.no/filestore/Bergenhusvedtak.pdf>, lest 20. nov. 2012
- [Verdensbanken:] *Project Appraisal Document on a proposed credit in the amount of SDR 3.0 million (US \$4.0 million equivalent) to Bosnia and Herzegovina for a pilot cultural heritage project*. http://www-wds.worldbank.org/external/default/WDSContentServer/WDSP/IB/1999/12/21/000094946_9908040530471/Rendered/PDF/multi_page.pdf, lest 24. mai 2010
- Vees-Gulani, Susanne: *Trauma and Guilt : Literature of Wartime Bombing in Germany*, Berlin, Walther de Gruyter, 2003
- Vees-Gulani, Susanne: «The Politics of New Beginnings. The Continued Exclusion of the Nazi Past in Dresden's Cityscape», i: Gavriel D. Rosenfeld og Paul B. Jaskot (red.), *Beyond Berlin : Twelve German Cities Confront the Nazi Past*, University of Michigan Press, 2008, ss. 25–47
- Vegas, Fernando og Camilla Mileto: «Religiöse Kontinuität und ritueller Wiederaufbau», i: Winfried Nerdinger, Markus Eisen og Hilde Strobl (red.), *Geschichte der Rekonstruktion : Konstruktion der Geschichte*, München, Prestel Verlag, 2010, ss. 24–35
- Vetlesen, Arne Johan: «Innledning», i: Hannah Arendt, *Vita activa : Det virksomme liv* (1958), overs. Christian Janss, Oslo, Pax, 1996, ss. 9–20
- Vevstad, Andreas: *Det begynte med Frognerseterskogen : Oslo kommunes skoger 1889–1989*, Oslo, Aschehoug, 1989
- Viollet-le-Duc, Eugène: «Restauration», i: *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, bd. VIII, 1866, ss. 14–16

- Vöckler, Kai: «Politics of Identity – The Example of Mostar, Bosnia-Herzegovina». [Paper fremlagt på NECE-konferansen *City and Diversity – Challenges for Citizenship Education*, 24.–26. juni 2010 i Barcelona, Spania] <http://www.bpb.de/files/2G5U1B.pdf>, lest 28.02.2012
- «“Mostar Triathlon” : Performative planning in a post-conflict context», i: Regina Bittner, Hackenbroich, Wilfried og Kai Vöckler (red.), *UN Urbanism / UN Urbanismus*. [S.n.]: Jovis 2010
- Völker, Alexander: «Ort der Erinnerung, der Hoffnung und der Begegnung : Der Dienst des Kirchenraumes heute am Beispiel der wiederaufgebauten Frauenkirche in Dresden», i: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 45 (2006), ss. 11–33
- Walter, Bernhard: «Die Finanzierung», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005
- Weddle, Sandra og Marc J. Neveu: «Historiens rolle : Intervju med Alberto Pérez-Gómez», *Arkitektur N* nr. 1/2011, ss. 14–19
- Wells, Jeremy C., «The Plurality of Truth in Culture, Context, and Heritage: A (Mostly) Post-Structuralist Analysis of Urban Conservation Charters». *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Papers* nr. 19, s. 4, Roger Williams University, 2007. http://docs.rwu.edu/saahp_fp/19, lest 10. des. 2012
- Wenzel, Fritz: «Statik und Konstruktion der Frauenkirche», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005
- Wetzel, Christoph: «Der Bau im kirchlichen Leben und öffentlichen Bewusstsein des 18., 19. und 20. Jahrhunderts», i: Gerhard Glaser (red.), *Die Frauenkirche zu Dresden : Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden, Michel Sandstein Verlag, 2005
- Wiig, Jan: «Nei til konkurranse», *Aftenposten*, aften, 2. sept. 1992
- Wiig, Ola: «Brannen i Drammen», *Aftenposten*, morgen, 22. des. 1993
- Winter, J.M. og Blaine Baggett: *The Great War and the shaping of the 20th century*, New York, Penguin Studio, 1996
- Young, James E.: *The Texture of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1993
- «Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany», *Harvard Design Magazine* 1999, nr. 9, s. 1–10
- Yriarte, Charles: *Bosnie et Herzégovine, souvenirs de voyage pendant l'insurrection*, Paris, E. Plon, 1876
- Økland, Olaug Norun: *Stavkirken på Fantoft : Fugl Fønix eller kulturarens forvandlinger*, hovedoppgave i etnologi, Universitetet i Bergen, 1994

Aarflot, Andreas: «Rett, kjærlighet og tro. Ved kong Olav V's gravferd fra Oslo Domkirke 30. januar 1991», i: *Et folk tar farvel: minnetalene ved H.M. Kong Olav V's bortgang*, [Oslo], Verbum, 1991, s. 29–31

PERSONLIG KOMMUNIKASJON:

Arne Sødal intervjuet av forfatteren, 20. juni 2011
Epost til forf. fra Karin Berg til forfatteren, 8. sept. 2011
Epost til forf. fra Jens Christian Eldal, 22. nov. 2011
Eposter til forf. fra Jørgen Jensenius, 29. mars 2003 og 19. des. 2012
Epost til forf. fra John Aalberg, 4. des. 2011