

Ergänzung und Retusche an Bildwerken des Rheinlandes

Beispiele aus der denkmalpflegerischen Praxis

Marc Peez

Der Beitrag erörtert in Kürze die Probleme von Ergänzung und Retusche plastischer Bildwerke und stellt dann Kunstwerke des Rheinlandes vor, die seit den 1950er Jahren in der Werkstatt I des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege bearbeitet worden sind. Einige dieser Objekte verlangen Zurückhaltung bei den Maßnahmen, andere stellen aufgrund ihrer Komplexität besondere Anforderungen; gerade diese werden hier beschrieben und erläutert.

Die Arbeiten stellen einen Ausschnitt der Arbeit in der öffentlichen Denkmalpflege dar und belegen zugleich Maßnahmen, wie sie in freien Restaurierungsateliers durchgeführt werden.

Completion and retouching on sculptures and retabls of Rhineland – Examples of preservation in practice

This text presents the problems of completion and retouching and gives examples of sculpture and retabls that have been restored since the 1950s in studio I of the Rheinisches Amt für Denkmalpflege. Some of these objects demand restrained intervention, while others with a high degree of complexity need special efforts; these are presented and commented here.

These measures represent some of the work done in the state monument office and shed light also on the work done in private conservation labs.

Im Gegensatz zu restauratorischen Eingriffen an in Museen präsentierten Bildwerken, wo „Auftraggeber und Auftragnehmer identisch sind“¹ und die Entscheidungen über Retusche, Ergänzung und Rekonstruktion in Dialog und Diskussion zwischen Kunsthistorikern und Restauratoren des jeweiligen Hauses getroffen werden, kommen in der Denkmalpflege zwangsläufig weitere Meinungen zu denen der amtszugehörigen RestauratorInnen und KunsthistorikerInnen sowie den ausführenden, freiberuflichen RestauratorInnen hinzu: im kirchlichen Bereich – dem mit Abstand größten Auftraggeber – die Ansichten und Interessen der Vertreter des jeweiligen Bistums sowie die der Kirchengemeinde, bei kommunalem oder Landesbesitz die der jeweiligen Behördenvertreter und bei öffentlich relevanten, privaten Denkmälern die des Eigentümers. Hieraus ergeben sich nicht selten Interessenkonflikte und daraus resultierende langwierige Diskussionen, die Überzeugungskraft und diplomatisches Geschick erfordern, um ein unseren restauratorisch-ethischen Prinzipien entsprechendes Ergebnis im Zuge von Maßnahmen nicht nur zu erzielen, sondern auch überzeugend vermitteln zu können. Gelingt es nicht, auch „Laien“, wie beispielsweise die Vertreter der Kirchenvorstände, von unserer Arbeit und den dieser zugrunde liegenden Prinzipien zu überzeugen, so besteht die Gefahr, dass das dem Aufstellungsort wieder übergebene Kunstwerk nicht entsprechend angenommen wird und somit zumindest in dem von uns angestrebten Zustand nicht lange Bestand hat. Unser Ziel, die Abstände zwischen eingrifffenden Restaurierungen so lang wie möglich zu gestalten, gerät hierdurch in Gefahr. Ernst Willemsen schreibt schon 1967 hierzu: „... bleibt der Restaurator in der Denkmalpflege immer Auftragnehmer, der jeden Arbeitskontrakt in dem Sinne zu integrieren hat, daß er sich verpflichtet fühlt, das Objekt in einem seiner bisherigen Funktion gerecht werdenden Zustande zurückzugeben. Diese Auflage ist nicht etwa eine kaschierte Form der Abhängigkeit vom Auftraggeber, sondern Bestandteil der denkmalpflegerischen Fürsorge, der es obliegt, für die nicht in einem musealen Schutz-

raum sterilisierten Objekte auch potentielle Bedrohung durch erneute Eingriffe auszuräumen, mit denen ein nicht zufriedener Besitzer dritte Personen beauftragen könnte. Das in den hieraus erwachsenen kritischen Situationen die Maßstäbe der beruflichen Gesinnung unverrückt bleiben, ist immanenter Gehalt einer vom Restaurator an sich selbst zu stellenden Forderung.“²

Gerade nach langwierigen und kostspieligen Maßnahmen kann das Verständnis groß sein, wenn sich für das Auge des Laien kaum etwas geändert hat. Eine neu gefasste und „vervollständigte“ Skulptur wird auch heute noch oft als „schöner“ empfunden als beispielsweise eine großenteils holzsichtige Figur mit Resten ursprünglicher Fassung. Der Satzbaustein „in altem Glanz erscheint“ ist aus keinem Artikel über Restaurierungen in der Lokalpresse wegzudenken.

1

Kalkar, St. Nikolai, Büste eines Bischofs, Meister Arnt(?) um 1490, Endzustand





2
Köln, St. Johann Baptist,
thronende Muttergottes,
Anfang 14. Jh., Endzustand 1966

Dass die Präsentation fragmentarisch erhaltener Bildwerke mit entsprechend zurückhaltenden Eintönungen und Retuschen auch im Kirchraum möglich ist und sich aus heutiger Sicht als tragfähig erwiesen hat, ist an zahlreichen, seit den 1950er Jahren restaurierten Bildwerken nachzuvollziehen, vor allem an den die hiesige Kunstlandschaft maßgeblich prägenden mittelalterlichen Skulpturen.

Die Skulpturenrestaurierung ist über das Rheinland hinaus nachhaltig geprägt und untrennbar verbunden mit dem Namen Ernst Willemse, der die Restaurierungswerkstatt für Gemälde und Holzskulptur des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege seit ihrer Gründung 1953 bis zu seinem Tod 1971 leitete. Die Publikationen der zu dieser Zeit äußerst produktiven Amtswerkstatt geben Einblick in die restauratorische Praxis und stellen an zahlreichen Beispielen vor, in welcher Art und Weise und mit welcher Begründung Ergänzungen und Retuschen ausgeführt oder eben auch nicht ausgeführt wurden. Wenngleich jedes Kunstwerk seine ihm eigene wechselvolle Geschichte und Problematik hat, lassen sich doch gewisse Tendenzen erkennen. So zeigt sich, dass Ergänzungen am plastischen Bestand nur in Ausnahmefällen zur verbesserten Ablesbarkeit der Silhouette der Bildwerke geführt haben, während der Aufkittung und Retusche

vor allem der Gesichtsinkarnate der Skulpturen größere Bedeutung eingeräumt wurde. Dies bedeutete die Aufkittung von Fehlstellen mit Halbkreidekitt und Retusche mit Aquarell- und Harzfarben, zurückhaltender jedoch wurden die übrigen farbigen bzw. vergoldeten Bereiche retuschiert. Als Beispiele für diese Vorgehensweise seien vier Apostel vom Anfang des 16. Jahrhunderts und die Bischofsbüste (um 1490, Meister Arnt zugeschrieben) aus St. Nikolai in Kalkar genannt: „Geringe farbige Ergänzungen nur dort, wo sie gegen auffallend weiße Bruchstellen der Grundierung zur Beruhigung des Gesamteindrucks dienten. Anders in den Gesichtern: das linke Auge des Petrus ist vervollständigt, im Gesicht des Andreas wurden als dunkle Flecken wirkende Holzstellen im Grundierungston beilasiert“³ (Abb. 1). Ebenfalls in den frühen Jahren der Amtswerkstatt restauriert (1963–66) wurde die Madonna aus der katholischen Pfarrkirche St. Johann Baptist in Köln vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Weder der fehlende Arm noch die Fassungsverluste sind ergänzt worden, die Skulptur wurde mit Ausnahme der Haare auf die ursprüngliche Fassung freigelegt (Abb. 2).⁴ Durch die kontinuierliche Weiterführung der Werkstatt durch Willemsen-Schüler wie Agnes Gräfin Ballestrem, Joachim Haag und zuletzt Christa Schulze-Senger sowie zahlreiche

Mitarbeiter haben sich bei aller individuellen und objektbezogenen Entscheidung dennoch in ihren Grundzügen vergleichbare und ähnliche Prinzipien über die Jahre erhalten. Diese flossen durch die Beratungstätigkeit der AmtsrestauratorInnen, die Ausbildung von VolontärInnen und nicht zuletzt die Publikationen in die Praxis der freiberuflich arbeitenden RestauratorInnen ein, die heute das Gros der Konserverungen und Restaurierungen leisten, während die Amtswerkstatt nur noch sehr eingeschränkt praktisch tätig ist und sich auf Beratung, Begutachtung und fachliche Begleitung konzentriert.

Fallbeispiele der letzten Jahrzehnte

An einigen ausgewählten Skulpturen, die sämtlich in der Amtswerkstatt restauriert wurden, soll verdeutlicht werden, unter welchen Umständen auch plastische Ergänzungen sinnvoll, wenn nicht sogar notwendig erscheinen, und wie sich Skulpturen darstellen können, bei denen auf plastische Ergänzungen weitestgehend verzichtet wurde. Ebenso soll verdeutlicht werden, wie sehr der jeweilige Zustand der Oberflächen eines Bildwerkes die Ausführung einer Retusche bestimmen kann.

Neben der Fokussierung auf die Reste des ursprünglichen Bestandes und deren adäquater Präsentation müssen auch die teils über Jahrhunderte gewachsenen Zustände in die Entscheidungen bei Restaurierungen, bei denen Ergänzung und Retusche ja zumeist nur Bausteine eines Gesamtkonzeptes sind, mit einbezogen werden. Hierbei unterliegen die im Laufe der Zeit eingetretenen Veränderungen der ursprünglichen Erscheinung unserem Urteil, das bei allen ethischen Grundsätzen dennoch auch von unserem ästhe-

tischen Empfinden beeinflusst wird und zumindest überregional differieren kann, was die Mehrzahl der durch RestauratorInnen getätigten Eingriffe angreifbar macht und unter Kollegen immer wieder kontroverse, aber auch notwendige Diskussionen auslöst.

Wie sehr der Zeitgeschmack das Aussehen von Bildwerken bestimmen oder verändern kann und welche Probleme dadurch heute auf uns zukommen, sei an einem Beispiel aus der katholischen Pfarrkirche St. Nikolai in Kalkar herausgestellt, der um 1500 geschaffenen und dem Meister des Annenaltares zugeschriebenen Skulptur „Christus auf dem kalten Stein“, heute holzsichtig, ehemals höchstwahrscheinlich polychrom gefasst (Abb. 3). Sie wurde in den Jahren 1997–2000 in der Amtswerkstatt bearbeitet. Die äußerst expressive Skulptur mit angespannten Muskeln und verkrampften Zehen und Fingern der rechten Hand wird verunklärt durch ihren linken Unterarm samt Hand, der auf einen Eingriff Ferdinand Langenbergs um 1900 zurückgeht. Im Zuge einer „Restaurierung“ wurde die Hand, über deren Ausdruck der damalige Provinzialkonservator der Rheinprovinz Paul Clemen 1892 urteilte, sie sei „hässlich und verrenkt“⁵, auf Drängen des damaligen Pfarrers samt Unterarm abgetrennt und durch den harmloseren Unterarm mit Schilfrohr ersetzt. Fotografisch ist der Zustand vor dieser aus heutiger Sicht rüden Maßnahme überliefert. Neben der Entfernung der Hand wurden auch alle Fassungen rigoros abgebeizt, mit den üblichen Folgen für das Eichenholz.

Nur einem glücklichen Zufall ist es wohl zu verdanken, dass die Hand damals nicht weggeworfen, sondern – fein säuberlich vom Unterarm abgesägt – aufbewahrt wurde. Sie taucht 1951 fotografisch bei Helfer⁶ erstmals wieder auf, der Autor weist sie dort als seinen Besitz aus.

3

Kalkar, St. Nikolai, „Christus auf dem kalten Stein“, Meister des Annenaltares (?), Vorzustand 1997

4

Zwischenzustand

5

Endzustand 2000





6
Bonn, kath. Stiftskirche
St. Johann Baptist und Petrus,
thronende Muttergottes, um 1350,
Endzustand 2002



7
Vorzustand 1994

Im Zuge der Bearbeitung 1997–2000 wurde nach eingehender Diskussion beschlossen, die Hand wieder an die Skulptur rückzuführen,⁷ in dem Wissen, einen nun auch schon hundert Jahre dauernden Zustand zu zerstören und den verlorenen Unterarm komplett neu schnitzen lassen zu müssen (Abb. 4, 5). Ausschlaggebend für diese Entscheidung war die für die expressive Ausdruckskraft der Skulptur enorme Wichtigkeit der Hand, ohne deren verkrampte Stellung sich die Intention des Künstlers, den zwar ruhigen, aber extrem angespannten Moment vor der Kreuzigung darzustellen, dem Betrachter nicht oder nur bedingt erschließt. Wie wichtig und ausdrucksstark die Hand war und wieder ist, wird durch nichts besser belegt, als durch den Anstoß, den sie bei Paul Clemen und seinen Zeitgenossen erregte – mit dem Ergebnis, sie entfernen zu lassen, – ein heute unvorstellbarer Eingriff!

Der Arm wurde bei der jetzigen Restaurierung innerhalb der Langenberg-Ergänzung abgetrennt, so dass nicht in die mittelalterliche Substanz eingegriffen wurden.⁸ Anschließend sind Unterarm und Hand, die in der Vergangenheit anders als die übrige Skulptur behandelt wurden, durch einen pigmentierten Glutinleim farblich angeglichen und anschließend durch Bürsten auf den entsprechenden Glanzgrad

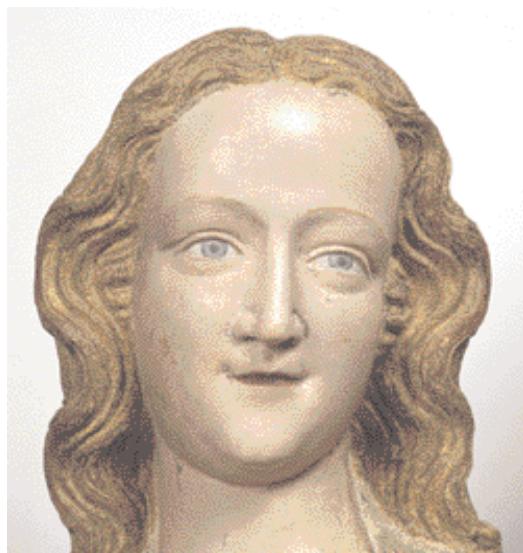
gebracht. Die übrige Retusche der Skulptur wurde in Aquarellfarbe ausgeführt.

Auch der Zustand von Fassungen geht neben klimatisch bedingten Schäden und anderen „Umwelteinflüssen“ nicht selten auf Behandlungen unserer Vorgänger zurück. Als Beispiel sei die Sitzmadonna aus der katholischen Stiftskirche in Bonn, die so genannte „Dietkirchen-Madonna“, vorgestellt (Abb. 6). Durch eine rüde Entfernung von Fassungsschichten zum Zwecke einer Neufassung im 19. Jahrhundert wurden nicht nur jüngere Fassungen, sondern auch große Teile der Erstfassung des qualitätsvollen Bildwerkes zerstört. Die ehemals in großen Teilen vergoldete Skulptur büßte dabei die Farbschicht des Inkarnates bis auf wenige Reste, die Schmuckborte in Pastiglia-Technik und große Teile der Vergoldungen ein. Bei letzteren wurde teils nur die Goldlage entfernt, wodurch der dunkelrote Bolus in den Vordergrund trat, bei Inkarnat und Schmuckborte wurde unter anderem mit einer Art Raspel gearbeitet. Der Grund hierfür kann wohl hauptsächlich in dem für notwendig erachteten Herstellen eines tragfähigen Untergrundes für die Neufassung gesehen werden.

Diese fotografisch überlieferte Fassung des 19. Jahrhunderts wurde wiederum kurz vor dem 2. Weltkrieg durch die



9
Gesicht der Madonna, Zwischenzustand nach „Restfreilegung“ und Kittung



10
Gesicht der Madonna, Endzustand

8
Zwischenzustand nach „Restfreilegung“ und Kittung



Restauratorin Grete Brabender aus Köln entfernt, seitdem präsentierte sich die Skulptur mit den Resten der ursprünglichen Fassung, allerdings versehen mit einem dunkel eingetönten, flächigen Überzug, der die Skulptur optisch vereinheitlichte. Gänzlich getilgt wurden hierdurch die Unterschiede der Farb- und Goldflächen in Glanzgrad und Farnton (Abb. 7).

Jener wachshaltige Überzug wurde bei der in der Amtswerkstatt ausgeführten Maßnahme 1994–2002 weitestgehend entfernt, zutage traten die zahlreichen Fehlstellen der Erstfassung, unter anderem die als Totalverlust zu bezeichnenden Inkarnate (Abb. 8). Nach „Restfreilegung“ und Reduzierung des sekundären Überzuges stellte sich die Frage der weiteren Vorgehensweise. Das Ziel sollte sein, nur so weit einzutönen und zu retuschieren, dass die Ablesbarkeit der Plastizität nicht durch die Fehlstellen gestört wird und das Auge die unterschiedlich gefassten Flächen wieder voneinander trennen kann. So wurden die freiliegenden Grundierungspartien in den Vergoldungen im Goldton durch Aquarell-Strichretusche integriert, die roten Polimentpartien und freiliegenden, holzsichtigen Bereiche wo nötig beruhigt, nicht aber aufgekittet und/oder mit Goldergänzung belegt. Mit Ausnahme der Inkarnate wurde auch bei allen farblich ausgeführten Flächen, dem Umgebungston entsprechend, so verfahren. Der hohe Grad an Verlust der Inkarnate jedoch – hier besonders das nur noch in kleinsten Resten zu belegende Gesichtsinkarnat der Maria – bedingte weiterreichende Schritte. In Anlehnung an die ursprüngliche Farbigkeit, jedoch im Ton heller und somit zurückhaltender, wurde flächig lasierend auf zuvor teilweise gekitteter und notwendigerweise geglätteter Oberfläche gearbeitet. Hierdurch wurden die Flächen – aus gewisser Entfernung gesehen – wieder in das Gesamtbild integriert, bei näherer Betrachtung sind die Reste der Erstfassung klar zu erkennen (Abb. 9, 10). Auf die Anlage des Wangenrots der Maria wurde verzichtet, während die Augen anhand von Vergleichsbeispielen ergänzt wurden. Beim Kind wurde ebenso verfahren (Abb. 11). Weitgehend, wiederum in Aquarell-Strichtechnik, ergänzt

worden sind die blaugrauen Streifen der Fellmantellinnenseite, ebenso die rote Standfläche auf dem Sockel, die bis auf die Grundierung und kleinste Reste verloren war.

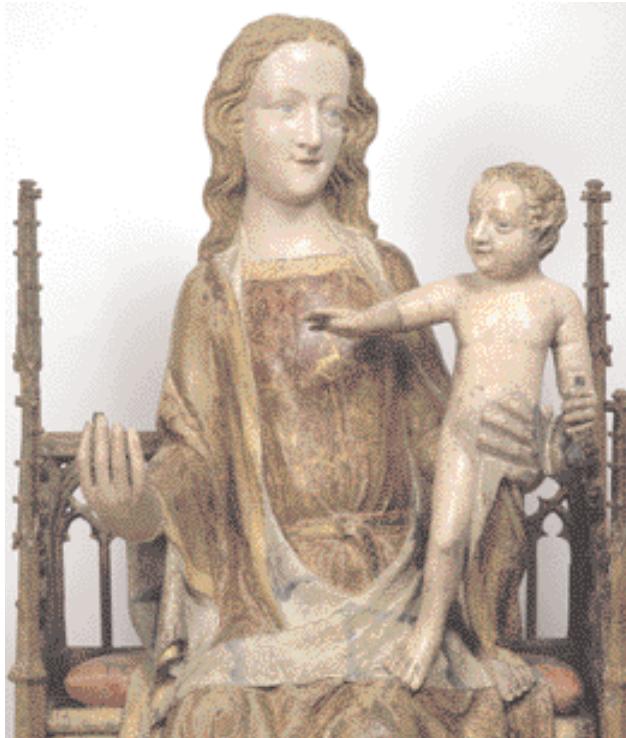
Die mit Maßwerk bemalten Thronwangen (Abb. 12) wurden zurückhaltend retuschiert, Verluste der Fassung auch hier belassen und lediglich die freiliegende Grundierung retuschiert, im Bereich der Vergoldung auf den Ton von Gold, nicht von Bolus. Auch die für die Ablesbarkeit der Gewandung notwendige verlorene Borte wurde durch flächige Anlage eines dem ursprünglichen Mattgold ähnlichen Ockertones angedeutet. Während die Inkarnate aus technischen Gründen mit Dammar-gebundenen Pigmenten angelegt wurden, sind die übrigen Bereiche sämtlich mit Aquarell ausgeführt. Bewusst geschah dies auch in den Vergoldungen, die aufgrund der Reste zweier Überzüge – des ursprünglichen und des wachshaltigen Frau Brabenders – nicht spontan

wasserlöslich sind, was die Abnahme der Aquarellretuschen ohne Schädigung der Vergoldungen ermöglicht.

Die Skulptur präsentiert sich nun wieder als optisch geschlossenes und beruhigtes Bildwerk, dessen ehemals kostbare, reiche und differenzierte Fassung in allen Flächen zumindest wieder erahnt werden kann. Das leider verlorene Attribut in ihrer Rechten, bei welchem es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Blume handelte, wurde nicht ergänzt.

Plastische Ergänzungen können dann sinnvoll sein, wenn Ausbrüche und Fehlstellen entweder die Ablesbarkeit der Gestaltung stören oder in der Vergangenheit unsachgemäß ergänzt wurden. Letzteres trifft für den ins 2. Viertel des 13. Jahrhunderts datierten Kruzifix aus der kath. Pfarrkirche Heilig Kreuz in Weilerswist/Groß Vernich zu, der von 1979–1985 in der Amtswerkstatt bearbeitet wurde (Abb. 13). Mit ei-

11
Endzustand 2002

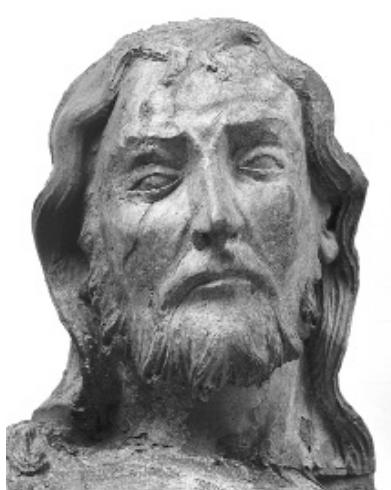


12
Seitenansicht Thronwangen,
Endzustand 2002





14
Kopfdetail, Zwischenzustand
während der Freilegung



15
Kopfdetail, Endzustand 1985
mit retuschierten Ergänzungen



16
Kopf von oben, Endzustand 1985
mit retuschierten Ergänzungen

13
Weilerswist Groß-Vernich,
kath. Pfarrkirche Heilig Kreuz,
Kruzifix, 2. Viertel 13. Jh.,
Endzustand 1985



ner Kittmasse waren die stark durch Insektenfraß geschädigten Holzpartien unsachgemäß aufgefüllt worden, was vor allem im Bereich des Kopfes zu einer störenden Einfassung des Gesichtes geführt hatte (Abb. 14, 15). Nach Abnahme dieser Ergänzungen und Freilegung auf Drittfas- sung wurde die Härtung der Holzsubstanz ausgeführt. Die teils erheblichen Holzverluste sind anschließend mit kleinen Balsaholzwürfeln aufgefüllt worden, bevor die letztendliche Modellierung der Form durch eine Kittmasse aus Holzmehl gebunden in Paraloid B72 geschah. Die Oberflächen dieser Kittungen greifen die sie umgebende Flächenstruktur nicht auf, so dass sie jederzeit als spätere, klar einzugrenzende Zutat auszumachen sind (Abb. 16), die äußere Form orientiert sich an Vergleichsbeispielen aus der Zeit.

Die Fehlstellen am plastischen Bestand nicht zu schließen, erschien in diesem Fall undenkbar, da sie vergleichsweise punktuell auftraten, was sie paradoxerweise störender wirken ließ als mengenmäßig größere, aber nicht in intakte Flächen eingebundene Verluste, wie diese beispielsweise an der Figur des Hl. Quirinus aus der kath. Pfarrkirche St. Peter in Zülpich – entstanden um 1420 – zu beklagen sind (Abb. 17). Bedingt durch einen Bombentreffer der Kirche im 2. Welt- krieg sind große Teile der Skulptur verloren, dennoch erweist sich die Präsentation dieses Fragmentes im Kirchen- raum als ästhetisch äußerst befriedigend, ganz abgesehen von dem zeitgeschichtlichen Dokumentcharakter der Skulp- tur. Im Zuge der Restaurierung, abgeschlossen im Jahre 1982, sind am Bildträger lediglich konservatorische Maß- nahmen durchgeführt worden, auf plastische Ergänzungen wurde weitestgehend verzichtet. Die Reste der ursprüngli- chen Fassung sind freigelegt, die Fehlstellen zunächst mit Aquarell vorgelegt und mit dünnen Dammarharz-Pigment- Lasuren retuschiert worden. Als glücklicher Umstand muss angesehen werden, dass das Gesichtsinkarnat – bei vielen Skulpturen der erste Blickfang – gut erhalten ist, wodurch der Betrachter in gewisser Weise von den Fehlstellen abge- lenkt wird.

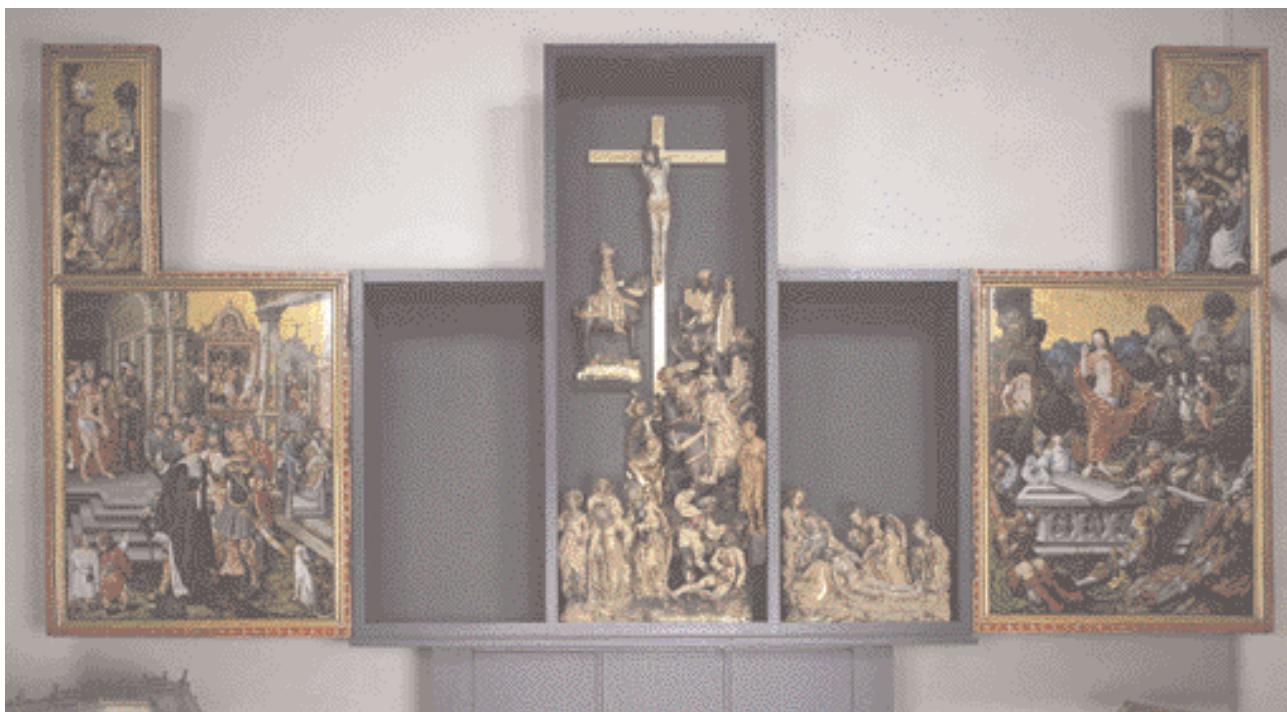
Altarretabel im Kirchenraum bedingen häufig schon auf- grund ihrer Größe und Komposition eine differenziertere Herangehensweise. Häufig fehlen bei mittelalterlichen Wer-



17
Zülpich, kath. Pfarrkirche St. Peter,
Hl. Quirinus, um 1420, Endzustand
1986

ken, auf die hier eingegangen wird, ganze Figurengruppen oder Schreinelemente; Überarbeitungen aus der Vergangenheit sind der Regelfall. Das Zusammenspiel von zumeist skulptural gestalteten Mittelschreinen und bemalten Flügeln muss bei der Ausführung von Ergänzungen und Retuschen beachtet werden. Ganz wesentlich entscheidet die Wirkung aus gewisser Entfernung über die Qualität der Ausführung, nicht nur die von uns RestauratorInnen gewohnte Beurteilung der Technik aus nächster Nähe. Hier besteht, anders als bei Einzelskulpturen, eher die Gefahr, das Gesamtkunstwerk aus dem Blick zu verlieren. Ein Beispiel für die Komplexität der Schwierigkeiten und teils unberechenbarer Umstände ist das in Teilen spätgotische Retabel aus der kath. Pfarrkirche St. Peter in Köln, das während des 2. Weltkrieges und in der Folgezeit in seinen einzelnen Elementen unterschiedlichste Beschädigungen erfuhr (Abb. 18). Der Mittelschrein und zahlreiche Figurengruppen sowie Einzelfiguren des im 19. Jahrhundert von Wilhelm Mengelberg überarbeiteten Altarretabels galten als zerstört oder nicht mehr auffindbar; die vermutlich ausgelagerten Flügel präsentierten sich jedoch in recht gutem Zustand. Die erhaltenen Figurengruppen und Einzelskulpturen hingegen zeigten teils enorme Fassungs- und Holzträgerverluste und waren vor der Bearbeitung in der Amtswerkstatt ab 1995 allgemein in sehr schlechtem Zustand. Es wurde das Ziel formuliert, die zunächst zu konservierenden, erhaltenen Teile wieder in einer Schreinaufstellung zu präsentieren, was eine Neuanfertigung eines Schreingesäuses – schon allein bedingt durch die Flügel – notwendig machte.⁹ Auf die Rekonstruktion der fehlenden Skulpturengруппen und fehlenden Schmuckelemente sollte jedoch

18
Köln, kath. Pfarrkirche St. Peter,
Altarretabel um 1525,
Endzustand 2003



verzichtet werden, ebenso auf eine Ergänzung der teils stark reduzierten Fassung des Skulpturenschmucks. Mit zurückhaltenden Eintonungen der Grundierungsreste und Bruchkanten sowie Retusche der kleinteiligen Fehlstellen in ansonsten intakten Fassungspartien – jeweils in Aquarellfarbe – wurde versucht, in erster Linie die Ablesbarkeit der Plastizität zurück zu gewinnen.

Der bei weitem bessere Zustand der sehr farbig ausgeführten Flügel bedingt zwangsläufig eine zumindest in der Farbigkeit geminderte Wirkung des Skulpturenschmuckes. Um dessen Wirkung zu erhöhen, wurde als Schreinfassung ein neutrales, dunkles Anthrazit gewählt, was der Aufstellung eine gewollt „moderne“ Komponente gibt.¹⁰ Das Maß des Schreins war durch die Flügel vorgegeben.

Der Verzicht auf eine Rekonstruktion des Schreines und die Präsentation der Fragmente in einem neuen Gehäuse erwiesen sich im Nachhinein als glückliche Entscheidung, da derzeit nach und nach die verloren geglaubten Figurengruppen, zumeist von Mitgliedern der Gemeinde, die diese nach dem Krieg in ihre Obhut genommen hatten, zurückgegeben werden und nach anstehender Konservierung und Restaurierung in die Schreinarchitektur eingefügt werden können. In wieweit dann die recht moderne Gestaltung des Schreines noch trägt, wird sich zeigen.

Zusammenfassung

Beschädigungen am plastischen Bestand eines Bildwerkes bedeuten in jedem Fall einen bedauernswerten Verlust nicht nur an Material, sondern auch an Aussage und Ablesbarkeit der Plastizität. Gleiches gilt für die beschädigte Fassung, die jedoch aufgrund ihrer mannigfältigen Materialkombinationen, Schichtenfolgen und Schadensbilder in einer vollkommen anders gearteten Weise das Auge des Betrachters stören. Der Verlust an Plastizität äußert sich in gestörten Faltenverläufen, der unterbrochenen Silhouette, mehr oder weniger tiefen Löchern, fehlenden Attributen oder Extremitäten und vielem mehr. Fassungsverluste hingegen bedingen eine optisch unruhige Oberfläche des Bildwerkes durch freiliegende, zumeist weiße Grundierungsbereiche, durch einsehbare, tiefer liegende Fassungsschichten, durch Fehlstellen bis auf den Holzträger oder sonstige Beschädigungen unterschiedlichsten Ausmaßes.

Eine zerrißene, von zahlreichen Farb- und Helldunkelwerten zersetzte Oberfläche ist zumeist aufdringlicher als der reduzierte Bildträger, wenngleich auch hier auf die singuläre Problematik eines jeden Bildwerkes hingewiesen werden muss und eine pauschale Aussage nicht Ziel sein kann.

Ziel einer Restaurierung von Bildwerken sollte sein, mit so wenig Eingriffen wie möglich den auf uns überkommenen Zustand so zu präsentieren, dass in erster Linie die Plastizität an sich wieder ablesbar ist, was auch Ergänzungen am plastischen Bestand, jedoch nur im notwendigen Maß, beinhalten kann und eine Retusche bzw. Eintonungen fast immer nötig macht. Der jeweilige Zustand bestimmt zwangsläufig die Richtung; so kann es sinnvoll sein, bei einem stark geschädigten Bildträger keinerlei Ergänzungen durchzuführen und diesen fragmentarisch zu präsentieren, dagegen an einer Skulptur, die mit Ausnahme des Fehlens eines Fingers tadellos erhalten ist, diesen Finger zu ergänzen. Ebenso gibt es Skulpturen, bei denen mit zurückhaltender

Retusche und Eintonungen ein harmonischer Gesamteinindruck erzielt werden kann, während andere eine weitreichende Schließung der Fehlstellen durch die Art und Weise dieser nahezu bedingen. Oftmals muss der Restaurator/die Restauratorin von der immer wieder angestrebten Konsequenz in den Maßnahmen abrücken und zugunsten des Bildwerkes von Fall zu Fall und von Fehlstelle zu Fehlstelle entscheiden. Bei allen ethischen Grundsätzen und Prinzipien spielt das subjektive Empfinden des jeweils ausführenden Restaurators immer noch eine entscheidende Rolle und es wird selten nur einen einzigen gangbaren Weg geben. Gerade aus diesem Grund ist es aus denkmalpflegerischer Sicht notwendig, dass die AmtsrestauratorInnen in Diskussion und Austausch mit den jeweiligen freiberuflichen Restauratoren und involvierten Entscheidungsträgern sowie Besitzern ein Konzept entwickeln, welches ein Ergebnis hervorbringt, das den heutigen Ansprüchen und Erkenntnissen Rechnung trägt und hoffentlich langfristig Bestand haben wird.

Dipl.-Rest. Marc Peez
Rheinisches Amt für Denkmalpflege
Ehrenfriedstraße

Anmerkungen

1 Ernst Willemesen, „Restaurieren – Ein technisches Problem?“. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 27, Bonn 1967, S. 261, Anm. 10

2 Wie Anmerkung 1

3 Ernst Willemesen, Katalog der restaurierten Werke. Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 23, Bonn 1960. Beispiele: Kalkar, St. Nikolai, 4 Apostel (Hl. Petrus, Andreas, Matthäus, Jakobus) und Büste eines Bischofs, S. 335, Abb. 385–408, 411, 412, Farbtafel XI, XII; Rösrath, kath. Pfarrkirche, Hl. Ursula, S. 343, Abb. 482–486, Farbtafel XVI

Weiterhin ders., Katalog der restaurierten Werke. Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 27; Beispiele: Kalkar-Hanselaer, kath. Annexkirche, Hl. Barbara („das Gesicht wurde bis zur Gewinnung eines geschlossenen Gesamteindrucks retuschiert, in den übrigen Bereichen wurde nur das unruhige Weiß der Bruchränder abgetönt“), Abb. 304–308, Hl. Katharina Abb. 309–312; Kalkar, St. Nikolai, Hl. Jakobus der Ältere, Abb. 81–85

4 Ernst Willemesen, Karl-H. Berg, Heinz Rose und Christa Schulze-Senger, Katalog der restaurierten Werke. Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 28, Bonn 1971, S. 172/173

5 Paul Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve. 1892, S. 498

6 Adolf Helfer, „Warum wurde die spätgotische Bildschnitzkunst des Niederrheins zum Stiefkind der Forschung?“. In: Niederrheinisches Jahrbuch, Bd. III, Festschrift für Albert Steeger. Krefeld 1951, Abb. 3

7 Ermöglicht wurde dies durch die Schenkung der Hand von Herrn Helfer.

8 Die Fixierung der Hand und schnitzerische Ergänzung des Unterarmes wurde durch Herrn Müller, Bildhauer aus Brühl, ausgeführt.

9 Ein vorhandener Schrein aus dem 20. Jh. in der Art einer einfachen Kiste wurde verworfen.

10 Entwurf und Planung Ingrid Bussenius, Köln

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3–18 Rheinisches Amt für Denkmalpflege,

M. Thuns. © Copyright by LVR

Abb. 2 Rheinisches Amt für Denkmalpflege,
LVR, Werkstatt I