

Zwischen historisch gewachsenem Zustand und ästhetischem Empfinden

Restaurierung eines stark überarbeiteten spätgotischen Skulpturenpaars

Ulrike Palm, Isabella Kaml, Anke Schäning, Wolfgang Baatz

Im Rahmen einer Diplomarbeit wurden die großflächig überfassten, polychromen Holzskulpturen der Apostel Petrus und Paulus aus dem Depot des Schottenstifts in Wien für eine Ausstellung untersucht, restauriert und in einen für den Betrachter lesbaren Zustand versetzt. Im Mittelpunkt stand dabei der respektvolle Umgang mit früheren Überarbeitungen. Vor der aktuellen Restaurierung waren an beiden Skulpturen vier unterschiedliche Bearbeitungsphasen gleichzeitig sichtbar. Eine nur partiell erhaltene Erstfassung, jüngere Fassungsphasen mit Patinierungen und holzsichtige Ergänzungen ergaben kein stimmiges Gesamtbild, sondern ließen die Skulpturen wie Objekte aus dem 19. Jahrhundert wirken. Der Beitrag diskutiert verschiedene Restaurierungskonzepte, bei welchen die Erhaltung von Überfassungen im Vordergrund stand. Schließlich konnte ein Konzept entwickelt und umgesetzt werden, das eine reversible optische Integration der partiell problematischen Farbgebung bei Erhaltung des gesamten Fassungspaketes ermöglicht.

Between historical condition and aesthetic sensibility. Restoration of a heavily reworked pair of late Gothic sculptures

In the context of a diploma thesis, the largely overpainted polychrome wooden sculptures of the Apostles Peter and Paul from the depot of the Schottenstift in Vienna were examined for an exhibition, restored and put into a state readable for the viewer. The focus was on dealing respectfully with previous restorations of the 19th century. Before the current restoration, four different phases of polychromy were visible simultaneously on both sculptures. The only partly preserved original polychromy, more recent layers of overpainting with patination and unpainted wooden additions did not result in an aesthetic coherence, but made the sculptures look like objects from the 19th century. The article discusses various restoration concepts in which the preservation of the overpaintings was in the foreground. Finally, a concept was developed and implemented that allows a reversible optical integration of the partially problematic appearance while preserving all paint layers.

Kunst- und kulturhistorischer Kontext

Die polychrom gefassten Lindenholzskulpturen der Apostelfürsten (Abb. 1) sind im Besitz des Schottenstifts, das im 12. Jahrhundert gegründet wurde und noch heute als Benediktinerkloster im Zentrum von Wien besteht.

Zu Datierung und Provenienz der beiden Skulpturen existieren keine Quellen. Von kunsthistorischer Seite wird eine Entstehung um 1510 im süddeutschen Raum vermutet. Aufgrund der formalen Gestaltung kann angenommen werden, dass die Skulpturen ursprünglich im Mittelschrein eines Retabels standen, möglicherweise kombiniert mit einer dritten Figur im Zentrum. Für ein solches Bildprogramm existieren mehrere Vergleichsbeispiele, wobei am häufigsten eine Madonna mit Kind in der Mitte dargestellt ist (Abb. 2).

Erstmals nachgewiesen werden beide Objekte auf einem Foto in einem Führer des Schottenstifts aus den 1960er Jahren.¹ Die dort abgebildete Aufstellungssituation über einem Heizkörper im Speisesaal des Stifts ist wohl ein Grund für den schlechten Erhaltungszustand der Fassung.

Vor der aktuellen Restaurierung wurden beide Objekte im kleinen Depot des Schottenmuseums, das sich im Stift befindet, aufbewahrt. Der Wunsch, die Skulpturen im Museum auszustellen, war Anlass für die Restaurierung, die im Rah-

men einer Diplomarbeit an der Akademie der Bildenden Künste Wien erfolgte.²

Technologischer Befund – Holzträger

Beide Objekte wurden halbrund aus etwa 140 cm hohen Lindenholzblöcken geschnitten. Auffällig ist die geringe Tiefe der Skulpturen von 28–34 cm.³

Die Attribute der Heiligen – Schwert bzw. Schlüssel – sind nachträglich zumindest in Teilen ersetzt worden: So wurden beim Schwert die Klinge und der Schlüssel zur Gänze erneuert. Hierbei handelt es sich wohl um Zweitverwendungen.⁴ Außerdem gibt es farbig gefasste Lindenholzergänzungen, die vermutlich ins Ende des 19. Jahrhunderts zu datieren sind. So zum Beispiel die Ergänzung des Schuhs des hl. Paulus, auf dessen Fußstumpf eine Inkarnatfassung nachweisbar ist. Beide Figuren zeigten ursprünglich wohl bloße Füße in Sandalen. Im Zuge der letzten Überarbeitungsphase wurden außerdem Nadelholzergänzungen angesetzt, die u. a. an den Fingern der Paulusfigur holzsichtig belassen wurden (Abb. 3–4).



1

Hl. Petrus, hl. Paulus, Zustand vor der Restaurierung

Technologischer Befund – Fassungen

Im Rahmen der technologischen Befundung wurden die Skulpturen der Hll. Petrus und Paulus makroskopisch und mikroskopisch untersucht. Außerdem wurden FTIR-Analysen⁵ von Proben relevanter Fassungspartien durchgeführt und Streupräparate zur Untersuchung mittels Polarisationsmikroskopie angefertigt. An Querschliffen und Freilegungstrepfen konnten bis zu zehn Schichten festgestellt werden, die sich aus der entstehungszeitlichen, gotischen Fassung und drei Überfassungsphasen zusammensetzen (Abb. 5). Die spätgotische Fassung zeigt Reste von Lüstrierungen und Azuritfassungen. Zudem wurde das Gewand des hl. Paulus färbetechnisch aufwendig mit Pressbrokat gestaltet (Abb. 6).⁶ Die drei Überfassungen wurden nicht vollflächig ausgeführt; einzelne Partien blieben stets unberührt. Dies erklärt, warum

im Bereich der Haare und der Inkarnate die entstehungszeitliche gotische Bemalung sichtbar blieb. Große Bereiche der übrigen Sichtfassung sind vermutlich ins Ende des 19. Jahrhunderts zu datieren. Auch die Vergoldungen wurden zu diesem Zeitpunkt vollflächig erneuert. Der Zeitpunkt der vorangegangenen Überfassungen ist nicht festzustellen, es wird jedoch vermutet, dass diese bereits vor dem 19. Jahrhundert erfolgten.

Erhaltungszustand der Fassung

Schon bei der Vorbesichtigung der Skulpturen war der alarmierend schlechte Zustand der Fassung zu erkennen. Große Bereiche waren von akutem Haftungsverlust mit partiell dachförmig aufstehenden Malschichtschollen betroffen. Zudem wies die Fassung beider Skulpturen großflächige Fehlstellen



2

Fotomontage einer fiktiven Aufstellungssituation in einem spätgotischen Retabelschrein (Schrein und mittlere Skulptur: Hausener Retabel, Landesmuseum Württemberg)

bis zum Holzträger auf. Die Polimentvergoldung war insbesondere an den Faltenstegen und exponierten Bereichen teilweise bis auf das rot-orange Poliment berieben. Störend wirkte außerdem die wenig sorgfältige Überfassung aus dem 19. Jahrhundert. Die Farbe wurde in einer dicken, deckenden Schicht aufgetragen, Fassungsausbrüche ohne Niveauals-
gleich überfasst.

Die Skulpturen zeigten zwei unterschiedliche Oberflächenphänomene, wodurch die Farbigkeit der Sichtfassung deutlich beeinträchtigt bzw. verändert wurde: einerseits lose und fest haftende Staubablagerungen, andererseits eine grau-braune Patina-Lasur. Diese Lasur lag auf der gesamten Fassung, die Vergoldungen und die Haare wiesen dagegen keine Patinierung auf. Es ist anzunehmen, dass in erster Linie

die Überfassung aus dem 19. Jahrhundert durch die Patinierung abgetönt werden sollte, was wiederum eine Überarbeitung der freiliegenden, entstehungszeitlichen Fassung des Inkarnats nach sich zog, um die unterschiedlichen Fassungsphasen zu vereinheitlichen. Beide Schichten zusammen – Staub und Patina – bewirkten ein äußerst „graues“ Erscheinungsbild und verunklärt zudem auch gut erhaltene Bereiche der originalen Fassung.

Der „historisch gewachsene Zustand“

Die Skulpturen der Hll. Petrus und Paulus zeigen also einen „historisch gewachsenen Zustand“ mit originalen Fassungspartien neben Überfassungen und Holzergänzungen aus unterschiedlichen Überarbeitungsphasen und Jahrhunderten. Die an Inkarnaten und Haaren sichtbare, gotische Erstfassung ist an allen Bereichen der Kleidung nur fragmentarisch erhalten bzw. kann bereichsweise kein Befund zur Erstfassung erhoben werden. Die folgenden Überfassungen wurden stets nur in Teillbereichen ausgeführt. Deshalb stand die selektive Freilegung einzelner Fassungsebenen außer Diskussion, da keine Fassungsphase vollständig erhalten ist.

Im Rahmen der Tests zur Löslichkeit von Staubauflagen und künstlicher Patina zeigte sich, dass beide Schichten wasserlöslich waren und eine gezielte, getrennte Abnahme nicht möglich gewesen wäre. Dazu kommt, dass in einigen Bereichen unklar blieb, zu welchem Anteil es sich bei der „dunklen“ Schicht um eine künstliche Patinierung oder um eine Staubschicht handelte (Abb. 7).

Daher wurden zunächst in allen Fassungsbereichen Probeplättchen angelegt, um die Oberflächenerscheinung nach Abnahme der Staub- und Schmutzauflage bzw. der künstlichen Patina zu beurteilen. Im Bereich des Inkarnates wurde offenbar, dass nach Abnahme der Oberflächenverschmutzung und Patinierung die gotische Fassung gut erhalten vorläge. An den übrigen Partien würde der „pastellartige“ Farbcharakter des 19. Jahrhunderts dominieren und in großem Kontrast zum gotischen Inkarnat stehen, denn Schmutz und künstliche Patinierung waren die vereinheitlichende Komponente der vorliegenden Mischzustände. Zudem zeigten insbesondere die türkisgrüne Überfassung des Umhangfutters sowie die rosa-farbene Über-



3

Hl. Petrus, sekundäre Ergänzung des Schuhs, hier ursprünglich wohl ein bloßer Fuß mit Sandale

4

Hl. Paulus, holzsichtig ergänzte Finger



5

Rekonstruktion der Fassungsphasen, graue Partien ohne Befund

fassung am Mantelfutter des hl. Petrus nach Abnahme von Schmutz und Patinierung eine glänzende, lackartige Oberfläche (Abb. 8). So stellte sich die Herausforderung, ein Konzept zum Umgang mit diesem uneinheitlichen, ästhetisch nicht befriedigenden Erscheinungsbild der Skulpturen zu entwickeln. Die dazu diskutierten restaurierungsethischen Fragen sollen im Folgenden vorgestellt werden.

Überlegungen zum Umgang mit dem „gewachsenen Zustand“

Berücksichtigt man die im Folgenden diskutierten Schriften zur Theorie der Denkmalpflege und Restaurierung, so geht daraus klar hervor, dass gerade ein „überarbeiterter Zustand“ explizit Anlass für eine differenzierte Wertediskussion bietet. Bereits Alois Riegl machte auf den Alterswert aufmerksam: Jedes Objekt hat über seinen Kunstwert hinaus eine größere Dimension aufgrund seiner Geschichte, die auch in den Überarbeitungen dokumentiert wird.⁷ Damit ist das Kunstwerk Spiegel und Beispiel für das Kunstverständnis verschiedener Epochen. Der sich daraus ergebende Wert ist erhaltenswert. Auch Brandi schreibt 1951 dazu: „Aus historischer Sicht ist die Hinzufügung, die ein Kunstwerk erfahren hat, nichts anderes als ein neues Zeugnis menschlicher Tätigkeit und damit ein Geschichtszeugnis: In diesem Sinn unterscheidet sich die Hinzufügung nicht vom ursprünglichen Werk und hat dasselbe Anrecht auf Erhaltung.“⁸ Er betont, dass ein Kunstwerk ein „historisches Ereignis, fatto istorico“ sei.⁹ Dabei „lässt sich nicht ausschließen, dass sowohl die Beschädigung als auch die Hinzufügung Respekt verdienen können.“¹⁰ Lässt man nun den restauratorischen Ansatz in die Überlegungen einfließen, kann dazu Baldinis Aussage aus dem Jahre 1978 herangezogen werden. Er betont, dass bei einer Restaurierung die „gewachsene,

6
Gewand hl. Paulus,
Freilegungsprobe des
beschädigten Press-
brokats



Jahrhunderte überdauernde, historische Realität eines Kunstwerks, die gleichzusetzen ist mit der Lebensdauer desselben, und das Wesen des vorhandenen Werkes ausmacht“, zu respektieren sei.¹¹

Grundsätzlich ist im Umgang mit nachträglichen Überarbeitungen darauf zu achten, dass die Beurteilung der Geschichte bzw. ihrer Spuren nicht selektiv erfolgt. Durch das Entfernen späterer Zutaten gehen Informationen verloren, die zur Geschichte des Objekts gehören. Nimmt man diese res-

taurierungstheoretischen Ansätze als Grundlage für die Durchführung möglicher Maßnahmen am vorliegenden Skulpturenpaar, so können die Überarbeitungsphasen akzeptiert und sichtbar belassen werden. Daraus ergibt sich wiederum die Prämisse, Eingriffe in den gewachsenen Zustand so gering wie möglich zu halten.

Dennoch sollte der Zustand der beiden Skulpturen aus ästhetischen Gründen nicht unverändert bleiben, da besonders die rosaarbene bzw. türkisgrüne Überfassung auf Umhang- und Mantelfutter des hl. Petrus unpassend erschien. Dazu regt Brandi an, dass Überarbeitungen im Hinblick auf die Ästhetik eines Objekts anders beurteilt werden, wenn sie die Einheit eines Kunstwerks stören und keine neue künstlerische Einheit erreicht wird.¹² Wenn Dehio 1905 auf die „ästhetische und historische (...) Doppelnatur“¹³ von Kunstwerken hinwies, so traf dies auf den hier vorhandenen Mischzustand der Skulpturen in beispielhafter Weise zu.

Bezieht man in die Diskussion die Absicht mit ein, durch restauratorische Maßnahmen einen „authentischen“ Zustand schaffen zu wollen, so wird damit allgemein der originale, ursprüngliche Zustand verbunden. Betrachtet man dazu die Befundlage beider Skulpturen, so verliert diese Absicht an Gewicht, denn die gotische Fassungsphase ist nicht vollständig erhalten. Eine Freilegung der Azuritbereiche am Gewand des hl. Petrus oder des Lüsters am Umhangfutter dieser Figur wäre technisch nicht verlustfrei durchführbar. Auch die ursprünglichen Attribute der Heiligen sind unwiederbringlich verloren. Gleiches gilt für die Vergoldung der Erstfassung. Anders als bei der farbigen Überfassung wird durch die Neuvorgoldung der Gesamteindruck jedoch nur gering verändert und ist daher leichter zu akzeptieren.

Durch sensibel gewählte restauratorische Eingriffe kann jedoch ein – gemessen an gegenwärtigen Maßstäben und Sehgewohnheiten – ästhetisch befriedigender Zustand erreicht werden, der den Kunstwert, den gotischen Charakter wie auch die Schönheit der Objekte wieder in den Vordergrund stellt. So wurde bei den Skulpturen schlussendlich ein Kompromiss zwischen historischem Wert und Ästhetik des Kunstwerks angestrebt.

In der Diskussion um eine optisch motivierte Veränderung ist zu beachten, dass wir, wie Bacher schreibt, nur mit „dem (vom) vorgegebenen künstlerischen Sensorium unserer Zeit geprägten Sehvermögen ausgestattet sind“.¹⁴ Daher birgt der Wunsch nach einer ästhetisch motivierten Verbesserung des Kunstwerks viele Gefahren, nicht zuletzt aufgrund der Subjektivität aller Entscheidungen.

So schreibt z. B. Janis: „Sei es die Behandlung einer Beschädigung oder einer aus heutiger Sicht störenden Reparatur, einer Retusche oder eine Übermalung: die Restaurierungsentscheidung stellt unweigerlich und in jedem Fall eine Interpretation dar, denn sie richtet sich an den individuellen ästhetischen Maßstäben und Wertvorstellungen des jeweiligen Restaurators aus.“¹⁵ Daher wurde die Farbgebung der Lasur differenziert diskutiert und der Aspekt der Reversibilität

mit einbezogen. Die Auswahl des Farbtons sollte sich an der Farbigkeit orientieren, die ursprünglich in den entsprechenden Bereichen vorhanden war. Im Bereich des Umhangfutters war dies die rote Lüstrierung der Erstfassung. Im Bereich des Mantelfutters gab es jedoch keinen Befund zur Erstfassung. Daher bildete die Farbigkeit der grünen Sichtfassung den Ausgangspunkt der Überlegungen zur Überarbeitung dieses Bereiches.

Um dem Betrachter nachvollziehbar zu machen, dass es sich bei der Sichtfassung um eine Überarbeitung handelt, die vom ursprünglichen Zustand erheblich abweicht, wurde im Bereich des Gewandes des hl. Petrus eine Freilegungsprobe des Pressbrokats sichtbar belassen. Diese kann im Museum zu didaktischen Zwecken genutzt werden.

Konzept und Umsetzung der Integration optisch störender Überfassungspartien

Das Ergebnis der Überlegungen war ein Konzept, das vorsah, einerseits das gesamte Fassungspaket zu erhalten, aber andererseits auch das „grau-braune“ Erscheinungsbild der Skulpturen in einen ästhetisch ansprechenden Zustand zu überführen. Die gotische Inkarnatfassung sollte, soweit als möglich, in ihrem ursprünglichen Zustand gezeigt werden, da die graubraune Patinierung hinsichtlich ihrer Farbigkeit keinen Bezug zu gotischen Fassungen hat. Daraus ergab sich als Maßnahmenkonzept, die Oberflächenverschmutzung und die künstliche Patina abzunehmen. Für die „problematische“ Farbgebung aus dem 19. Jahrhundert von Gewand- und Umhangfutter des hl. Petrus wurden mehrere Lösungsansätze diskutiert: Eine partielle Freilegung der – hier fragmentarisch erhaltenen – Erstfassung oder einer früheren Fassungsphase wurde ausgeschlossen, da dadurch nur ein weiterer, niemals intendierter Mischzustand geschaffen worden wäre. Das Akzeptieren der vorgefundenen Sichtfassung im Sinne eines historisch gewachsenen Zustandes erschien unter ästhetischen Gesichtspunkten ebenfalls wenig zufriedenstellend, weshalb entschieden wurde, die Überfassung lediglich mit farbigen, reversiblen Lasuren optisch zu integrieren. Der historisch gewachsene Zustand sollte, den Forderungen Brandis entsprechend, weitestgehend bewahrt werden, weswegen sich die Überarbeitung auf die besonders störenden türkisgrünen und rosaarbenen Malschichtpartien an Gewand- und Umhangfutter beschränken sollte. Die Möglichkeit einer zukünftigen Freilegung darunterliegender Fassungsphasen bleibt damit bestehen. Konsequenterweise sollte auch eine Oberflächenreinigung an den Polimentvergoldungen durchgeführt werden.

Nach der Abnahme der Oberflächenverschmutzung und Patina wurden Musterflächen zur farblichen Integration der türkisgrünen und rosaarbenen Malschichtpartien an Gewand- und Umhangfutter angelegt. Im Vordergrund stand dabei, durch einen lasurartigen Farbauftrag zwar eine geschlossene, aber dennoch lebendige Oberfläche zu erzeugen, deren Farbton leicht changiert (Abb. 9).



7

Hl. Petrus, Zustand während der Oberflächenreinigung



8

Hl. Petrus, Zustand nach der Oberflächenreinigung



9

Hl. Petrus, Umhangfutter, Detail, Zustand nach Auftrag der Lasur

Um verschiedene Farbmedien und Auftragstechniken zu erproben, wurde ein Testkörper angefertigt, der den Malschichtaufbau der Holzskulptur mit Leinwandkaschierung, Leim-Kreide-Grundierung und rosafarbenem/türkisgrünem Farbanstrich imitierte. Der Arbeitsprozess zeigte allerdings recht bald die begrenzte Relevanz der Probeaufstriche für eine Anwendung auf den betroffenen Fassungsbereichen der Skulptur. Daher wurde die Wirkung von Farbton, Glanzgrad und unterschiedlichen Auftragstechniken (mit hohem oder niedrigem Bindemittelanteil, trocken tupfend, strichelnd oder flächig ausgeführt) anhand von Musterflächen auf dem Objekt beurteilt. Getestet wurden unterschiedliche Farbmaterialeien und Kombinationen von Isolierung und Farbmittel: Dabei erwiesen sich Gamblin Conservation Colours¹⁶ als zu wenig deckend und für einen großflächigen Farbauftrag eher ungeeignet. Letzteres galt auch für wasserlösliche und damit schnell trocknende Medien wie Aquarell- oder Gouachefarben, die für einen lasurartigen, leicht changierenden Farbauftrag auf größeren Flächen generell ungünstig sind. Ein zufriedenstellendes Ergebnis in Bezug auf Reversibilität und Erscheinungsbild ergab sich aus der Kombination einer Isolierung der rezenten Fassung mit Regalrez-Firnis¹⁷ und ei-

ner lasurartigen Überarbeitung mit relativ trocken aufgetragenen Harz-Ölfarben.¹⁸ Um den Bindemittelanteil zu reduzieren, wurden die Farben zuerst auf Löschkarton aufgebracht und als Verdünnungsmittel Siedegrenzenbenzin 100/140¹⁹ verwendet. Die für Harz-Ölfarben charakteristische langsame Trocknung ermöglichte ein nachträgliches Manipulieren der Lasur mit einem Tuch und Pinseln unterschiedlicher Härte und Feinheit. So ließ sich eine wolkig-offene, aber dennoch homogen wirkende Oberflächenstruktur erzeugen. Wie oben erklärt, richtete sich die Auswahl des Farbtons nach der Farbigkeit, die ursprünglich in den entsprechenden Fassungsbereichen vorhanden war. Im Bereich des Umhangfutters wurde das helle Rosa des 19. Jahrhunderts mit einem Rotton überlasiert, der sich an der gealterten, roten Lüstrierung der Erstfassung orientierte. Dadurch tritt der pastellartige Farbton optisch zurück, gleichzeitig verleiht der dunklere, lebendige Farbton der Schnitzerei mehr Tiefe.

Im Bereich des Mantelfutters gab es keinen Befund zur Erstfassung. Hier schien die Imitation der zweischichtig aufgebauten gotischen Grünfassungen stimmig zu sein, um den vorliegenden türkisgrünen Farbton zu integrieren.

Weitere Maßnahmen

Trotz der Rücksichtnahme auf den gewachsenen Zustand und der Idee, das gesamte Fassungspaket zu erhalten, wurden dennoch in zwei Bereichen Überfassungen abgenommen: An den Händen wurde mit einem Lösungsmittelgel²⁰ eine lasurartige Übermalung von der gotischen Fassung entfernt, sodass nun an Händen und Gesicht beider Skulpturen das gotische Inkarnat gezeigt werden kann.

Zusätzlich wurde die verbräunte Bronzierung an den Knöpfen der Skulpturengewänder abgenommen und die gut erhaltene ursprüngliche Vergoldung mechanisch freigelegt.

Das Einleimen der rechten Hand des hl. Petrus in ihrer ursprünglichen Position war eine weitere Maßnahme zur Verbesserung des Gesamteindrucks.

Darüber hinaus wurden restauratorische Maßnahmen nur zurückhaltend durchgeführt. Neben der Substanzsicherung war es das Ziel, die Spuren der Zeit so weit wie möglich zu erhalten. Daher wurden Fehlstellen akzeptiert. Gekittet und mit einer Vollretusche geschlossen wurden nur die Freilegungstreppen und -felder. Lediglich im Bereich des Pressbrokates wurde eine Freilegungsprobe sichtbar belassen. Sehr hell erscheinende grundierungssichtige Ausbruchkanten der Fassungsfehlstellen wurden mit einer Aquarelllasur ab-

getönt, sodass diese Bereiche optisch zurücktraten. Die hellen holzsichtigen Ergänzungen wurden mit Aquarellfarben dem gealterten Holzton der Skulptur angeglichen.

Fazit

Für die Methodik der Konservierung und Restaurierung von Skulpturen sollten allgemein gültige ethische Prinzipien als Orientierungsrahmen dienen,²¹ es gibt aber keine normativen Maximen zur Vorgehensweise in konkreten Restaurierungsfragen.²² Die hier vorgestellte Umsetzung wurde im Vorfeld umfangreich diskutiert und unterschiedlichste Maßnahmenkonzepte gegeneinander abgewogen. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildete der vorgefundene gewachsene Zustand, der so weit als möglich akzeptiert werden sollte. Keinesfalls sollte der Versuch unternommen werden, ein imaginiertes Original wiederherzustellen. Mit einer reversiblen Überfassung, die auf wenige Bereiche beschränkt blieb, wurde eine Integration der optisch besonders störenden Farbgebung aus dem 19. Jahrhundert bei Erhaltung des gesamten Fassungspaktes erzielt.

Durch die zurückhaltenden, restauratorischen Interventionen wurden die Spuren der Zeit bewahrt. Nun wird das Skulptu-



10
Zustand nach der Restaurierung

renpaar im Museum des Schottenstifts in einem Zustand ausgestellt, der einen sensiblen Kompromiss zwischen Befundlage und Annäherung an den gotischen Zustand wider spiegelt (Abb. 10).

Ulrike Palm M. A.
Landesmuseum Württemberg
Altes Schloss, Schillerplatz 6
70173 Stuttgart
UlrikePalm12@gmail.com

Mag. Dr. Isabella Kaml
Mag. Dr. Anke Schäning
Univ. Prof. Mag. DI Wolfgang Baatz
Akademie der bildenden Künste Wien/Institut für
Konservierung-Restaurierung
Schillerplatz 3
A-1010 Wien

Anmerkungen

- 1 BERGER 1966, S. 14
- 2 Siehe hierzu auch: PALM 2017 (1). Die Publikation PALM 2017 (2) widmet sich vorrangig den Ergebnissen der kunsttechnologischen Untersuchung der Skulpturen.
- 3 Maße: hl. Paulus: 137 x 43 x 34 cm, hl. Petrus: 135 x 53 x 28 cm (H x B x T)
- 4 Mehrere Nagellöcher ohne Funktion deuten darauf hin, dass die Schwertklinge zuvor an einem anderen Objekt befestigt war. Der Schlüssel passt nicht zur Handhaltung bzw. in die Hand des hl. Petrus und erscheint auch in Form und Größe nicht ganz stimmig, sodass eine Anfertigung eigens für die Skulptur eher unwahrscheinlich ist.
- 5 FTIR-Analyse: Mag. Dr. Wilfried Vetter, INTK, Akademie der bildenden Künste Wien, 2016, Vgl. PALM 2017, S. 181–191
- 6 Die Ergebnisse der Infrarotspektroskopie lassen darauf schließen, dass der Aufbau der Pressbrokatapplikationen den Anweisungen der kunsttechnologischen Sammelhandschrift „Liber illuministarum“ (um 1500) aus dem Kloster Tegernsee (Bayern) folgt. Dazu BARTL et al. 2005. Mittels Infrarotspektroskopie (FTIR) wurden in der Klebemasse tierischer Leim, Stärke und Harz nachgewiesen, in der Prägemasse Calcium-Magnesiumcarbonat (Dolomit), tierischer Leim und Harz (Sandarak).
- 7 RIEGL 1903, S. 9–14
- 8 BRANDI 2006, S. 71, 56 sowie HEROLD 2018, S. 264
- 9 BRANDI 1951, S. 284
- 10 BRANDI 2006, S. 71
- 11 Vgl. JANIS 2005, S. 29, 33
- 12 BRANDI 2006, S. 82
- 13 Dehio zitiert in HUSE 1984, S. 139
- 14 BACHER 1995, S. 21
- 15 JANIS 2005, S. 171–172
- 16 Gamblin Conservation Colours (8096593), Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Hauptstr. 41–47, D-88317 Aichstetten
- 17 Regalrez® Firnis für Gemälde (67280), Rezept: 100 g Regalrez® R1094, 2 g Weichmacher 1650, 2 g Tinuin® 292, 800 g Shellsol® D 40, 100 g Xylol, Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Hauptstraße 41–47, D-88317 Aichstetten
- 18 Künstler-Naturharz-Ölfarben MUSSINI®, Schmincke & Co. GmbH & Co. KG, Otto-Hahn-Straße 2, D-40699 Erkrath
- 19 Sielegrenzenzin aromatenfrei (70400), Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Hauptstraße 41–47, D-88317 Aichstetten
- 20 Lösungsmittelgel: 2 VT Ethanol, 1 VT Methylethylketon, 1 VT Sielegrenzenzin 140/200; 1 g Carbopol® EZ 2, 10 ml Ethomeen® C 25
- 21 JANIS 2005, S. 172
- 22 Als die aktuellsten Referenzen für restaurierungsethische Entscheidungen gelten die länderübergreifenden normativen Texte der E.C.C.O. Berufsrichtlinien (ECCO 1993/94) und ergänzend das Dokument von Nara zur Echtheit/Authentizität (NARA 1994) und Pavia (PAVIA 1997).

Literatur

BACHER 1989: Ernst Bacher, Zu Original und Rekonstruktion. In: Georg Mörsch und Richard Strobel (Hrsg.): Die Denkmalpflege als Plage und Frage, München 1989, S. 1–5

- BACHER 1995: Ernst Bacher, Alois Riegel und die Denkmalpflege II. In: ders. (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegels Schriften zur Denkmalpflege, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 13–48
- BARTL et al. 2005: Anna Bartl, Christoph Krekel, Manfred Lautenschlager, Doris Oltrogge: Der „Liber illuministarum“ aus Kloster Tegernsee. Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte, Stuttgart 2005
- BERGER 1966: Willibald Berger, Schottenstift Wien (Schnell & Steiner Kunsthörer, Nr. 856), München/Zürich 1966
- BRANDI 1951: Allgemeine Grundsätze der Restaurierung von Kunstwerken. In: Santner (Hrsg.): Bild vs. Substanz: Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien in Theorie und Praxis (1850–1870), Wien 2016, S. 283–286.
- BRANDI 2006: Cesare Brandi, Teoria del restauro, Roma 1963, verwendet in Deutsch: Theorie der Restaurierung, Hrsg. Ursula Schädler-Saub und Dörthe Jakobs, 2006
- ECCO 1993/1994: E.C.C.O. Berufsrichtlinien (1993/94): European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2016/10/E.C.C.O.-Richtlinien-Der-Beruf.pdf>, zuletzt aufgerufen am 23.2.2020
- HEROLD 2018: Stephanie Herold, „Nicht weil wir es für schön halten...“ Zur Rolle des Schönen in der Denkmalpflege, Bielefeld 2018
- HUSE 1984: Norbert Huse, Denkmalwerte. Alois Riegel und Georg Dehio. In: ders. (Hrsg.): Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984
- JANIS 2005: Kathrin Janis, Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis, München 2005
- NARA 1994: Dokument von Nara zur Echtheit/ Authentizität (1994): UNESCO, ICCROM, ICOMOS, https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2017/03/1994_UNESCO_NaraDokument.pdf, zuletzt aufgerufen am 23.2.2020
- PALM 2017 (1): Ulrike Palm, Ein spätgotisches Skulpturenpaar: Vom Umgang mit mehreren Bearbeitungsphasen. Diplomarbeit (unveröffentl.). Akademie der bildenden Künste Wien, Wien 2017
- PALM 2017 (2): Ulrike Palm, Zwischen gewachsenem Zustand und optischem Empfinden. Restaurierung eines gotischen Skulpturenpaars aus dem Schottenstift. In: Das Münster, LXX, 2017, S. 336–342
- PAVIA 1997: Dokument von Pavia (1997): European Network for Conservation-Restauration Education, http://ecco.bege.de/fileadmin/assets/documents/Others/Document_of_Pavia.pdf, zuletzt aufgerufen am 23.2.2020
- RIEGL 1903: Alois Riegl, Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung. K.K. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale, Wien/Leipzig 1903

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 3–9: Ulrike Palm
- Abb. 2: Schrein: P. Frankenstein/H. Zwietasch, Landesmuseum Württemberg; digitale Bildmontage mit Skulpturen: Ulrike Palm
- Abb. 10: P. Nikolaus Poch, Wien, Schottenstift