

Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut

conserva

heft 2 – 2023



Verband der
Restauratoren

Impressum **CONSERVA**
Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut
Heft 2 2023

Herausgeber Verband der Restauratoren (VDR) e.V.

Präsident: Dipl.-Rest. Sven Taubert
Haus der Kultur
Weberstraße 61
53113 Bonn
Telefon: +49 (0) 228926897-0
E-Mail: info@restauratoren.de
www.restauratoren.de

Redaktion Dr. Beate Fückler, Nürnberg
(kommiss. Redaktionsleitung)
Margarete Eska, Esslingen
Jakob Fuchs, Dresden
Regina Klee, Dresden
Klaus Martius, Nürnberg
Ute Meyer-Buhr, Nürnberg
Prof. Hans Michaelson, Berlin
Esther Rapoport, Basel
Brigitte Reichel, Rostock (Bildredaktion)
Prof. Dr. Anna Schönemann, Berlin
Maria Zielke, Dessau-Roßlau
E-Mail: redaktion-beitraege@restauratoren.de

Content Management / Rezensionen

Dr. Alexandra Nyseth
E-Mail: redaktion-beitraege@restauratoren.de

Layout Fritjof Wild – serviervorschlag.de

Erscheinungsweise

2 Ausgaben pro Jahr

Die Redaktion bedankt sich herzlich bei allen Autor:innen für die Einreichung ihrer Manuskripte. Sie möchten auch einen Aufsatz in unserer Zeitschrift publizieren? Wir freuen uns über Zusendungen an die E-Mailadresse: redaktion-beitraege@restauratoren.de. Einsendeschluss ist jeweils der 1. März oder 1. September des Jahres.

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.



 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

doi <https://doi.org/10.57908/cons.2023.2>

Publiziert bei Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

arthistoricum.net –
Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text ©2023. Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen. Für namentlich gekennzeichnete Beiträge sind die Verfasser:innen verantwortlich. Die Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber und Redaktion wieder. Für die Rechte und den Bildnachweis des jeweiligen Beitrages zeichnen die Autor:innen.

Umschlagabbildung

Boethius-Diptychon, Klärung der Abfolge verschiedener Beschriftungsphasen mittels digitaler Bildanalyse, hier Detail von Phase 2. (s. Beitrag Elisabeth Fugmann und Nicole Pulichene).
Abbildungsnachweis: Boethius Diptych Examination Project (BDEP) 2019, 2020

Inhalt

4 Editorial

6 Vorwort

Anne Harmsen

Beiträge

- Harald Kimpel
9 **Vom Kunstwerk zum Stückwerk und zurück**
Notwendigkeit und Unmöglichkeit der
Integral-Restaurierung
- Antje Scherner
22 **Spur(en)los**
Wie Geschichte von Objekten verschwindet
- Thomas Krämer, Anne Jacobsen
31 **Konstruktion eines Galeriebildes**
Zum Holztafelgemälde Diana und Aktäon von
Hendrick van Balen und Jan Tilens in der
Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister und seinen
Ursprüngen als Cembalodeckel
- Sebastian Dohe, Christine Machate
43 **Die drei Leben eines Bildes**
Der Flügelaltar der Pfarrei Oberweimar
- Ronja Emmerich, Tobias Kunz
53 **Vom Wallfahrtsaltar zum Galeriestück**
Das spätgotische Gereonretabel der Kölner
Stiftskirche St. Gereon unter den Freisinger
Fürstbischöfen im 17. Jahrhundert
- Elisabeth Fugmann, Nicole Pulichene
66 **Das Boethius-Diptychon**
Vom Prachtgeschenk der Spätantike zur
mittelalterlichen Liturgie
- Gabriele Schwartz
80 **Pasticci**
Restaurierungsergebnisse der Nachkriegszeit
in der ehemaligen Kirchenprovinz Sachsen
- Anna Beselin
93 **Es kommt zusammen, was zusammengehört**
Zwei Fragmente eines persischen Spiralranken-
Teppichs mit Tieren aus dem 16. Jahrhundert im
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
- Teodoro Auricchio, Luc Delvaux, Annalisa Pilato
105 **Traces of Armand Bonn**
- Isabel Wagner, Thomas Schindler
118 **Ein Salzschiffszug aus der Münchner Residenz**
Über Bleikorrosion an glasierter Keramik

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

mit dem neuen Jahr erscheint bereits die dritte Ausgabe der CONSERVA.

Inzwischen ist unsere Redaktion in den neuen Arbeitsabläufen einer Online-Publikation angekommen. Die 2022 begonnene Zusammenarbeit mit unserer Content-Managerin Alexandra Nyseth hat sich dabei über die vergangenen Monate bewährt und weiter intensiviert – mittlerweile laufen die meisten Fäden im Publikationsprozess bei Alexandra zusammen. Auch die Kooperation mit der Universitätsbibliothek (UB) Heidelberg, allen voran mit Bettina Müller, funktioniert bestens und wir danken dem Team der UB für die stete Unterstützung bei Fragen zur Umsetzung der Online-Publikation. Gleichzeitig geht unser Dank auch wieder an das Grafikbüro „serviervorschlag.de“, das die CONSERVA mit seinen „frischen“ Ideen seit dem vergangenen Jahr mitgestaltet.

Die vorliegende Ausgabe widmet sich im Wesentlichen der kürzlich in Kassel abgehaltenen Konferenz „Spuren suchen – Geschichten finden“. Der große Umfang der dort eingereichten Texte wird sich auch noch in der kommenden Ausgabe der CONSERVA widerspiegeln. Näheres zu der pandemiebedingt mehrfach verschobenen Tagung berichtet Anne Harmssen als eine der Organisator:innen in ihrem nachfolgenden Vorwort. Im vorliegenden Heft publizieren wir neun Tagungsbeiträge. Der lange Planungsvorlauf sorgte dafür, dass einige davon schon vor geraumer Zeit entstanden. Umso schöner, dass Vortrag und Publikation dieser Paper nun so eng zusammenfallen.

Über diese fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Tagungsteam hinaus ist es unserer Redaktion gleichzeitig immer ein Anliegen, aktuelle Texte zu publizieren, die unabhängig von Konferenzen oder der Fachgruppenarbeit entstanden sind. In das aktuelle Heft reiht sich der Beitrag von Isabel Wagner und Thomas Schindler thematisch hervorragend ein, beschäftigen sie doch ebenso „Spuren“ – in diesem Fall Korrosionsspuren an einer bleiglasierten Keramik. Neben interessanten kulturgeschichtlichen Aspekten wartet der Artikel mit Erkenntnissen zu einer eher ungewöhnlichen Glasurtechnik auf, die sich erstaunlich empfindlich gegenüber Schadstoffemissionen gezeigt hat.

Für das kommende Jahr 2024 hat sich die Redaktion neben der üblichen redaktionellen Arbeit noch eine neue Aufgabe gestellt: Wir haben uns vorgenommen, alle früheren Ausgaben der „Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut“ online verfügbar zu machen. Damit möchten wir auch die Inhalte der seit 2003 publizierten Ausgaben einer breiten (inter)nationalen Leserschaft kostenlos zur Verfügung stellen. Hier sind wir aber auf die Mithilfe aller Autor:innen angewiesen, die bisher in

den Beiträgen publiziert haben! In den nächsten Monaten werden wir sie dazu kontaktieren und um eine schriftliche Einwilligung zur Online-Publikation bitten. Erst wenn jede/r Autor:in sein Einverständnis erklärt hat, können wir die älteren Forschungsbeiträge online publizieren. Wir bedanken uns schon jetzt für Ihre Mithilfe und hoffen, dass wir diese Mammutaufgabe in den kommenden Monaten gemeinsam meistern.

Zum Schluss noch einige Worte in eigener Sache: Mit der vorliegenden Ausgabe endet meine Zeit als kommissarische Redaktionsleitung. Ich habe in den letzten Monaten viele Abende und Nächte für die CONSERVA am Computer verbracht, aber vor allem viel gelernt und mit einem tollen Team zusammengearbeitet, das trotz der Einschränkungen der Pandemie sogar die Umstellung auf das Online-Format gestemmt hat. Vielen Dank an alle ehrenamtlichen Redakteur:innen für das gute Miteinander!

Mein herzlicher Dank geht an dieser Stelle auch an Präsidium und Geschäftsstelle des Verbands, die in den letzten Jahren keinen Zweifel daran gelassen haben, dass die CONSERVA ein fester Bestandteil der Verbandsarbeit ist und auch in Zukunft bleiben wird.

für die Redaktion der CONSERVA

Beate Fücker

Vorwort

***„Wandlung ist notwendig
wie die Erneuerung der
Blätter im Frühling!“***

(Vincent van Gogh)



**SPUREN
SUCHEN.
GESCHICHTE(N)
FINDEN**

Vorwort

„Wandlung ist notwendig wie die Erneuerung der Blätter im Frühling!“

(Vincent van Gogh)

Dass nichts bleibt, wie es ist und sich alles fortwährend wandelt, ist uns allen bewusst. Wandlung passiert unaufhaltsam, immer und überall, und ja, Wandlung schafft Erneuerung! Die stete Veränderung der Gesellschaft und damit verbunden die Wandlung von Mode, von Religion und Moralvorstellungen, von Mobilität, Normen und Traditionen oder auch die massive Veränderung des Klimas und die damit verbundenen Katastrophen äußern sich folglich auch am Kulturgut.

Der 11. Restauratorenkongress, welcher in Kassel vom 2.–3. November 2023 stattfand, hat unter dem Thema „Spuren suchen – Geschichte(n) finden. Wissenschaften am Kulturgut“ spannende Objektgeschichten aus unterschiedlichsten Fachbereichen zusammengetragen, welche diese Wandlungen am Kulturgut illustrieren. In 32 Vorträgen sind Veränderungen an zeitgenössischer wie auch an alter Kunst, an Gebäuden und Altartafeln, Musikinstrumenten, Gemälden und an den Materialien der Kunstgüter vorgestellt worden, die aus den unterschiedlichsten Gründen vorgenommen oder durch äußere Einflüsse in Gang gesetzt wurden. In dieser Ausgabe der CONSERVA sind neun Beiträge der Tagung publiziert, welche einen Teil der Ursachen solcher Veränderungen am Objekt beleuchten. In der nächsten Ausgabe werden weitere spannende Wandlungsgeschichten folgen.

Parzellierungsprozesse nennt zum Beispiel Harald Kimpel in seinem Beitrag „Vom Kunstwerk zum Stückwerk und zurück. Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Integral-Restauration“ den Vorgang, der oft schon kurz nach der Entstehung eines Kunstwerkes eingeläutet wird. So beschreibt er die Zerstörung von mehrteiligen Werken, die ehemals einen kompositorischen Zusammenhang aufwiesen. Dabei kann es sich um ein Retabel oder auch eine zeitgenössische Installation handeln. Er erläutert, dass die dadurch entstehenden Fragmente in ihrer inhaltlichen Dimension und Gesamtkomposition eine völ-

lig andere künstlerische Relevanz freigegeben als ehemals vorgesehen und schlägt die sogenannte „Integral-Restauration“ als Lösungsansatz für die Wiederherstellung der „Ordnung“ der Kunst-Dinge vor.

Die oben genannten Parzellierungsprozesse werden in zwei weiteren Beiträgen thematisiert, die sich mit der Zerlegung und Überarbeitung von Flügelaltären und mit der damit einhergehenden inhaltlichen Wandlung beschäftigen. Christine Machate und Sebastian Dohe beschreiben in „Die drei Leben eines Bildes – Der Flügelaltar der Pfarrei Oberweimar“ eine dreimalige Neugestaltung innerhalb von 150 Jahren. Dies umfasst die Veränderung der Heiligendarstellung sowie zwei unterschiedliche reformatorische Bildkonzepte, die sich zu einem protestantischen Lehrbild hin entwickeln. Und Ronja Emmerich verfasste zusammen mit Tobias Kunz den Beitrag „Vom Wallfahrtsaltar zum Galeriestück. Das spätgotische Gereonretabel der Kölner Stiftskirche St. Gereon unter den Freisinger Fürstbischöfen im 17. Jahrhundert“, in welchem Überarbeitungen beschrieben werden, die letztendlich zu einer ganz neuartigen Ikonografie führten.

Elisabeth Fugmann beschäftigt sich mit einem sogenannten Konsulardiptychon. Sie beschreibt in ihrem Text „Das Boethius-Diptychon. Vom Prachtgeschenk der Spätantike zur mittelalterlichen Liturgie“ ein seltenes Diptychon aus Elfenbein, das 487 n. Chr. anlässlich der Konsulatschaft von Nar. Manlius Boethius angefertigt wurde. In umfangreichen Untersuchungen konnten die Abfolgen der Überarbeitungen und die Wiederverwendungen dieses kostbaren Diptychons im 7. und 8. Jahrhundert belegt werden.

Anna Beselins Essay beschäftigt sich mit zwei Fragmenten eines persischen Hofteppichs des 16. Jahrhunderts. Sie beschreibt in ihrem Artikel „Es kommt zusammen, was zusammengehört: Zwei Fragmente eines persischen Spiralranken-Teppichs mit Tieren des 16. Jahrhunderts

im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg“ die restauratorische Detektivarbeit um die Zusammenführung zweier zusammengehörender, aber unterschiedlich gealterter Teppichhälften und erforscht, was mit diesem mehrfach zerschnittenen Teppich in der Vergangenheit geschah.

In ihrem Beitrag „Pasticci – Restaurierungsergebnisse der Nachkriegszeit in der ehemaligen Kirchenprovinz Sachsen“ erläutert Gabriele Schwartz, was mit Fragmenten verschiedenster Altäre, polychromer Skulpturen oder Kirchenfenstern passieren kann, wenn sie aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen werden und „übrig“ bleiben. In diesem Zusammenhang kommt der Ausdruck „Pasticcio“ ins Spiel, ein Begriff aus dem Bereich der Musik, den schon Winkelmann im 18. Jahrhundert verwendete, um die Restaurierung antiker Skulpturen unter Verwendung von archäologischen Funden zu beschreiben.

Auch Sammler von Kunst und Kulturgut haben Gründe, warum sie Objekte, die ihnen gehören, verändern, übermalen oder umarbeiten lassen. So wird von einem vielleicht nicht mehr funktionstüchtigen oder ungeliebten Cembalo der kunstvoll bemalte Deckel erhalten und in ein Gemälde umgearbeitet. Thomas Krämer und Anne Jacobsen illustrieren eine Wandlungsgeschichte dieser Art mit dem Titel „Konstruktion eines Galeriebildes. Zum Holztafelgemälde Diana und Aktäon von Hendrick van Balen und Jan Tilens in der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister und seinen Ursprüngen als Kielklavierdeckel“.

Ein weiterer Grund für Veränderung an Kulturgut sind chemische Alterungsprozesse, die sich optisch eklatant bemerkbar machen können. Hierbei kann es sich um Verfärbungen handeln, die in Unkenntnis dieser Alterungsprozesse manchmal zu Fehlinterpretationen der Farbgestaltung von Objekten geführt haben. Restauratoren haben in der Vergangenheit diese Farbveränderungen übermalt und Fehlstellen wurden – teils recht kreativ – ergänzt. Der Beitrag „Traces of Armand Bonn“ von Annalisa Pilato und ihren Co-Autoren schildert wunderbar, wie der im 19. Jahrhundert tätige Restaurator Armand Bonn an ägyptischen Särgen seine ganz persönlichen Spuren hinterlassen hat.

Spuren auf Artefakten sind von hoher Relevanz! Schäden und Gebrauchsspuren an Kunstwerken sind aus kunsthistorischer Sicht wichtige Quellen, weil sie schriftliche Zeugnisse über den Gebrauch oder den Einsatz von Objekten untermauern können. Wenn diese Spuren fehlen, wird die Interpretation schwierig, wie Antje Scherner sehr anschaulich an Objekten der Sammlung des Hessischen Landesmuseums in Kassel in ihrem Beitrag „Spur(en)los. Wie Geschichte von Objekten verschwindet“ erläutert.

Die Geschehnisse der Zeiten, die das Objekt durchlebt hat, bilden sich in ihm ab. Heutzutage wollen wir die Objektgeschichten nachvollziehbar machen und belassen deshalb möglichst viele Spuren der Zeit. Die Spurensuche und das Finden der Objektgeschichte(n) ist ein interdisziplinärer Prozess, an welchem viele Fachwissenschaftler teilhaben. Dieses Zusammentragen von Wissen unterschiedlicher Disziplinen mündet in spannenden Geschichten, die eines gemeinsam haben: Die Objekte wurden nicht entsorgt, wenn sie nicht mehr gefielen oder beschädigt waren. Sie wurden vielmehr repariert, überarbeitet, umgestaltet, überformt oder neu zusammengefügt und ganz im Sinne der Nachhaltigkeit wiederverwendet. Auf diese Weise sind sie zukünftigen Generationen erhalten geblieben.

Anne Harmssen

*Organisationsteam des
VDR-Restauratorentags 2023*

Vom Kunstwerk zum Stückwerk und zurück

Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Integral-Restaurierung

Harald Kimpel



Vom Kunstwerk zum Stückwerk und zurück Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Integral-Restaurierung

Harald Kimpel

Werden mehrteilige Kunstwerke der Kommerzialisierung ausgesetzt, drohen ihnen vielfältige Tranchierungsschicksale und Parzellierungsprozesse. An Beispielen aus Kasseler documenta-Ausstellungen möchte der Beitrag aufmerksam machen auf die Problematik sowohl der Substanzdemontagen als auch der Bemühungen um Rückgewinnung der verlorenen Ganzheit. Er plädiert für eine Berufsfelderweiterung des ästhetischen Reparaturbetriebs, die „Integral-Restaurierung“ genannt werden könnte.

Medizin und Restaurierung sprechen bekanntlich nicht gern von hoffnungslosen Fällen. Irgendetwas geht immer – und wenn es Kosmetik ist. Dennoch kennen beide Metiers Vorkommnisse, bei denen die Sanierungskunst wenig aussichtsreich erscheint. Denn die Spuren, die die Zeit am lebendigen oder künstlerischen Körper hinterlässt, sind oftmals nicht nur oberflächlicher Natur. Sie betreffen die Kohäsion der materiellen Substanz, insbesondere dann, wenn sich – um bei der bildenden Kunst zu bleiben – das Objekt als Verbund separater, aber konzeptuell aufeinander bezogener und als Ganzheit komponierter Einzelteile konstituiert. Häufig zu beklagen sind daher Zerstörungen der kompositorischen Zusammenhänge mehrteiliger Werke, die nur bei Vollständigkeit der Komponenten und Intaktheit des Gefüges ihre inhaltliche Dimension und künstlerische Relevanz freigeben. Wird diese additive Werkstruktur beschädigt, bleibt nicht nur die Gesamtkomposition, sondern auch das vereinzelt Bruchstück bedeutungslos zurück.

Noch übler dran sind freilich jene Patienten, bei denen die finale Geschlossenheit gar nicht erst zustande gekommen ist. Und von solchen Fragment gebliebenen Werken ist die Kulturgeschichte durchzogen. Konsequenterweise hat daher das Erfolgsduo der italienischen Kriminalliteratur Carlo Fruttero und Franco Lucentini 1989 ein „Internationales Symposium über die Vervollständigung unvollendeter oder fragmentarischer Werke in Musik und Literatur“ imaginiert, das unter dem Motto „Completeness Is All“ neben Franz Schuberts „Unvollendeter“ oder Edgar Allan Poes „Arthur Gordon Pym“ auch Charles Dickens' berühmtes Romanfragment „Das Geheimnis des Edwin Drood“ von 1870 zu einem zufriedenstellenden Abschluss bringen soll.¹

Eine solche Institution zur „integralen Restauration“, wie sie das Autorenteam in Rom, der „Hauptstadt der Ruinen und der Restauration“, angesiedelt hat, ist auch für die bil-

From artwork to piecework and back The necessity and impossibility of integral restoration

If multi-part works of art are exposed to commercialization, they are threatened with a variety of carving fates-fragmentation and parcelling processes. Using examples from documenta exhibitions in Kassel, the article aims to draw attention to the problems of both the dismantling of substance and the efforts to recover the lost wholeness. It argues for an expansion of the professional field of aesthetic repair, which could be called “integral restoration”.

dende Kunst zu wünschen, könnte sie doch segensreich wirken bei den Bemühungen, nicht nur Fragmentgebliebenes, sondern auch nachträglich Fragmentiertes zu sanieren und Tranchierungsgeschehnisse, an denen es der Kunstgeschichte nicht mangelt, rückgängig zu machen. Hypothetischer Fall: ein dreiflügeliger Klappaltar, hergestellt um 1500 und in einer süddeutschen Stadtkirche über Jahrhunderte im rituellen Rahmen genutzt, im 19. Jahrhundert dann zerlegt und stückweise veräußert – der Mittelteil nun in einem Museum in München zu besichtigen, der rechte Flügel in New York gelandet, der linke in Kopenhagen, die Predella samt Reliquien verschollen...

Auf dem destruktiven Weg vom ursprünglichen Wirkungsort zum Museum, also von der Ritualfunktion zur Ausstellungsfunktion, verliert das zerstückelte und auf weit auseinanderliegende Standorte verteilte Kunstwerk mit seinem originären Kontext auch seine authentische Qualität. Mit den einschneidenden Eingriffen in die materielle Konsistenz gehen gravierende Veränderungen der Gebrauchs- und Wahrnehmungsumstände einher, in deren Verlauf die ästhetischen Qualitäten wie auch die gesellschaftliche Bedeutung eines Werkes, das nun aus vielen besteht, verfälscht werden. Was Walter Benjamin die „Aura“ nannte – das „Hier und Jetzt des Kunstwerks“ –, die bereits mit der technischen Reproduzierbarkeit eines Werks verlorengegangen ist, wird mit dessen Zerteilung noch radikaler beseitigt. Sein „einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet“,² ist eliminiert, nachdem diese Einmaligkeit in ein multiples Dasein unter verschiedenen Besitzverhältnissen explodiert ist, das als Träger einer Aura nicht mehr in Betracht kommt.

Auch Gegenständen der neueren Kunstgeschichte bleibt dieses Fatum nicht erspart. Aus vermarktungstechnischen Gründen werden mehrteilige Installationen in ihre Bestandteile zerlegt, Überbleibsel von Environments und Perfor-



1 Richard Hamilton, *Seven Rooms*, 1994/95, *documenta 10*, 1997

mances wie selbstständige Werke gehandelt, Werkserien aufgelöst und im Detail dem Kunstmarkt zugeführt: Ausverkauf der Restposten als Sonderangebote des kulturellen Ramschladens. Geschnitten oder am Stück? Diese Alternative gilt nicht nur an der Brot- oder Fleischtheke, sondern auch im Supermarkt der Kunst. Die Produkte der Kunstfleischer sind jene „ausgesetzten Kinder“, wie Paul Valéry die aus ihrem Kontext gerissenen, zerlegten und auf öffentliche oder private Sammlungen versprengten Objekte genannt hat.

Plädoyer für eine neue Disziplin

Aus dem multiplen Vorkommen solcher Parzellierungsprozesse ergibt sich die Notwendigkeit eines ebenso neuen wie vielversprechenden Aufgabenbereichs für den ästhetischen Reparaturbetrieb: eine Berufsfelderweiterung, die „Integral-Restaurierung“ genannt werden könnte. Ihr müsste es um die Revision von Substanz-Demontagen gehen: um Anstrengungen zur Wiederherstellung der Ordnung der Kunst-Dinge (selbst wenn Restaurierung aus künstlerischer Sicht ein letztlich vergebliches Geschäft, für Dieter Roth gar nur eine alternative Form des Untergangs von Kunst sein mag). Der im Fokus der Integral-Restaurierung stehende Kontext-Begriff meint nicht den institutionellen, situativen oder gesellschaftlichen Kontext, sondern den substantiellen Zusammenhalt: die Zusammengehörigkeit des Vielgliedrigen, der nichts entnommen werden darf, ohne deren Gesamtaussa-

ge zu beschädigen. Die Integral-Restaurierung richtet sich also gegen den Zerfall eines planvoll angelegten Gebildes, das dadurch charakterisiert ist, dass sich die Relevanz des Einzelnen aus dessen Beziehung zum Ganzen ergibt; ihr Ziel ist die Wiedervereinigung des Geteilten. Der Schwund, der bei der Atomisierung eines ästhetischen Argumentationskontinuums eintritt, ist also keiner, der an der Peripherie eines Kunstobjekts sichtbar wäre, keiner, der durch restauratorische Kunstfertigkeit optisch behoben werden könnte; es ist ein Schwund an ideeller Substanz, dem nicht ohne Weiteres beizukommen ist.

Aber vielleicht ist das zu viel verlangt; vielleicht ist es das Schicksal eines jeden zusammengesetzten Kunstwerks, als Stückwerk zu überdauern – das aber wenigstens in der Obhut von Restauratorenkünstlerinnen und -künstlern.

Zum Beispiel *documenta*

Die zeitgenössische Kunst mit ihren oftmals abenteuerlichen Materialverwendungen und Techniken bietet vielfältige Beschädigungs- und Reparaturschicksale. Und die Kasseler Weltkunstausstellungsreihe *documenta* ist diesbezüglich repräsentativ. Während ihrer 70-jährigen Geschichte hat sie einiges an Herausforderungen und Zumutungen an den Erhaltungsauftrag zu bieten. Dabei sind es zunächst durchaus konventionelle Aufgaben, die sich der werkbewahrenden Zunft stellen. Von Anfang an dem Prinzip des

„Neuen“, dem jeweils avanciertesten Kunstbegriff, der ästhetischen Innovation und den damit einhergehenden ungewöhnlichen Gestaltungsmitteln verpflichtet, erweisen sich an der Vielzahl destruktiver Vorkommnisse die Ausstellungen anfällig für aggressive Artikulationen des Unverständnisses. Beschädigung von Exponaten – gemeinhin Vandalismus genannt – begleiten die Veranstaltungsreihe seit ihren Anfängen: Beklagt werden Handgreiflichkeiten gegenüber dem Exponierten, die keineswegs nur Fachleuten, sondern auch Besucherinnen und Besuchern ins Auge fallen – sind doch Letztere oftmals selbst die Verursacher. Sie zeigen eine eklatante Respektlosigkeit gegenüber einer Kunst, die für viele als solche nicht erkennbar ist.

Bis dato unerreicht war die ikonoklastische Energie des Publikums 1972 bei Harald Szeemanns documenta 5. Bereits wenige Tage nach Eröffnung zeigte sich der Generalsekretär entsetzt über „das unerwartet hohe Ausmaß an Beschädigungen, mutwilligen Zerstörungen und die fast kriminelle Klauwut der Besucher.“³ Und die wiederum wird zum Gegenstand der massenmedialen Berichterstattung: „Auf der goldenen Kounellis-Wand oxydieren Handabdrücke. Pistolettos Styropor-Skulpturen zieren tiefgebohrte Löcher. Dan Grahams Glashaus wurde zerstört. Kou-

nellis Feuerstelle verwischt. Maria Nordmans Raum zeigt Schuhabdrücke. Alan Charltons Bilder wurden angespuckt. Sol LeWitts Wandmalerei verschmiert.“⁴

Eine der diesbezüglich frühesten Episoden stammt aus dem Jahr 1959, sie ereignet sich also während der 2. documenta-Version. Ihr Sekretär Rudolf Zwirner gesteht 60 Jahre später einen Coup von einiger Dreistigkeit: „Auf meinem morgendlichen Kontrollgang durch die Räume sah ich das Messer gleich, das in einem kubistischen Gemälde von Picasso steckte. Vorsichtig zog ich es heraus, hängte das Bild ab, befestigte einen Zettel mit der Aufschrift ‚Vorübergehend entfernt‘ samt Stempel an der Wand und nahm den Picasso einfach mit in die Gemäldegalerie Alter Meister. Auf meine Bitte, sich des Schadens so schnell wie möglich anzunehmen, begann die Restauratorin sofort damit, Faden für Faden auf der Rückseite der Leinwand wieder zusammenzuziehen. Vorne wurde noch retuschiert, und zwei, drei Tage später hing das Gemälde wieder an seinem Platz, ohne dass jemand durch mich von dem Zwischenfall erfahren hatte – weder der Eigentümer noch Bode. So konnte ich den Skandal verhindern, denn der Schaden war kaschiert.“⁵

2 Richard Hamilton, *Passage*, Aus der Serie *Seven Rooms*, 1994/95, Cibachrome auf Leinwand, 122 cm x 147,3 cm, Hessen Kassel Heritage, Neue Galerie



Kohäsionsverluste

Andere mutwillige Schäden lassen sich allerdings nicht so leicht kaschieren. Sie sollen es auch gar nicht; sie sind gewollt. So zeigt Richard Hamilton 1997 zur Catherine Davids *documenta 10* im Museum Fridericianum seine Installation *Seven Rooms* (Abb. 1), 1994/95 konzipiert für die Londoner Galerie Anthony d'Offay. Die, wie der Titel besagt, siebenteilige Bildserie – von René Block als der „vielleicht bedeutendste Beitrag zur *documenta X*“ gewertet⁶ und wesentlich miteentscheidend für die Verleihung des Arnold-Bode-Preises 1997 an den Künstler⁷ – zeigt verschiedene Raumansichten, die in einem komplexen Bezugssystem inhaltlich miteinander verschränkt und als Einheit konzipiert sind: Mit den Fotografien der Räume in seinem Haus in Northend Farm, den Ansichten der Londoner Galeriesituation und der Rekonstruktion dieser Räume im Museum Fridericianum entwickelt Hamilton ein raffiniertes Spiel mit Innen und Außen, Realität und Fiktion, Reproduktion und Spiegelung, Digitalem und Analogem, Fotografie und Malerei, das nur beim Vorhandensein aller Bestandteile seinen Sinn offenbart. Die *Seven Rooms* mit ihrer irritierenden Verschachtelung der Realitätsebenen sind in einer Wechselbeziehung von Räumen, Medien und Themen unauflösbar aufeinander bezogen.

Und doch kommt es zur Auflösung: Für die Sammlung der Neuen Galerie der Staatlichen Museen Kassel wird nämlich aus Hamiltons visuellem Kontinuum nur das Teil-Bild *Passage* (Abb. 2) angekauft. Für mehr reichen die städti-

schen und staatlichen Mittel nicht aus – schon gar nicht für die vollständige Serie. Diese Amputation aber zerreißt die interne Sinnstruktur der Bilderfolge und beschädigt das nunmehr unvollständige Ganze genauso wie das vereinzelte Teilobjekt. „Es allein jedoch kann die Meisterschaft der *documenta*-Arbeit nur erahnen lassen“, klagt Kunstkritiker Dirk Schwarze über die selektive Ankaufspolitik.⁸ Zu beklagen ist also ein Vereinzelungsschaden, der nicht die materielle Substanz, sondern Idee und Konzept des mehrteiligen Werks betrifft: Was übrigbleibt, ist der „Abfall des gesprungenen Zusammenhangs“ (Ernst Bloch). Zu beklagen ist zugleich die Aufhebung der heiligen Zahl 7, in der Bibel Ausdruck der Vollkommenheit und Abgeschlossenheit, der symbolische Wert im göttlichen Heilsplan, der hier an den Zwängen eines Finanzierungsplans gescheitert ist.

An diesen exemplarischen Vorkommnissen aus dem Bereich der *documenta* wird die Notwendigkeit, aber auch die Unmöglichkeit der Rückgewinnung jenes ursprünglichen Ganzen sichtbar. Denn weder Flachware noch Installationen im öffentlichen Stadtraum sind vor der Zerstckelungsmentalitt sicher. 1992 platziert Thomas Schütte zu Jan Hoets *documenta 9* sein glasiertes Keramik-Ensemble *Die Fremden* auf dem Portikus des ehemaligen Roten Palais neben dem Museum Fridericianum (Abb. 3). Eine Gruppe von zehn Figuren in exotisch bunter Gewandung ist mit vierzehn Gepäckstücken am Rand des Friedrichsplatzes angekommen. Vereinzelt, ohne Kontakt zueinander und zu der Stadtgesell-

3 Thomas Schütte, *Die Fremden*, *documenta 9*, 1992



schaft unter sich, stehen die Randfiguren des Lebens hart an der Kante. Mit geschlossenen Augen blicken sie hinab auf die urbane Welt, die ihnen unzugänglich ist. Was sie in ihren Bündeln und Kisten mit sich getragen haben, taugt nicht zur Eingliederung in die Verhältnisse der städtischen Konsumgesellschaft. Bei ihrem Auftritt auf dem Balkon, eher an der Rampe einer hochgelegenen Open-Air-Bühne, nach allen Seiten ausgesetzt, sind diese ungebetenen Zaungäste anwesend, doch vom Getriebe unter ihnen unüberbrückbar getrennt durch Raum und Zeit in der Zeitlosigkeit ihres folkloristischen Habits. In einem historischen Moment, in dem das weltweite Migrationsgeschehen noch weit entfernt ist vom heutigen Ausmaß, installiert Thomas Schütte ein zeitloses Monument für die Problematik der Integration der Fremdartigen und der anhaltenden Aktualität der Asyldebatte.

Gekommen, um zu bleiben, werden diese Fremden nach Abschluss der Kunstschau jedoch erneut vertrieben. Nach dem Ankauf durch die Firma „Leffers“ (später „Sinn“) und der Schenkung an die Stadt Kassel können nur drei Figuren und sechs Objekte ein Bleiberecht genießen (Abb. 4). Die stehen nun dort – noch verlassen, noch chancenloser als in ihrer ursprünglichen Gruppierung. Vier Figuren mit sieben Gebinden sind unterdessen nach Lübeck emigriert, wo sie seit 1994 – angekauft durch die örtliche Possehl-Stiftung und der Stadt Lübeck geschenkt – auf dem Dach der Musik- und Kongresshalle in ähnliche Notlage wie am documenta-Standort geraten sind. Da stehen nun die Namenlosen Schlange, aufgereiht wie Vögel auf der Stange, balancierend als tragische Existenzen am Abgrund (Abb. 5). Über den Verbleib der restlichen Ensemblemitglieder ist nichts bekannt. So ist durch die Vermarktung der Individuen der in Kassel minutiös choreografierte Rhythmus der Figuren- und Objektgemeinschaft aus dem Tritt geraten und zur Warenansammlung mit beliebigen Arrangiermöglichkeiten umfunktionierte worden. Und es macht die Lage nicht besser, wenn sich herausstellt, dass diese Zerreißung vom Künstler selbst vorgenommen oder doch zumindest geduldet worden ist.

Einem ähnlichen Vereinzelungsdesaster unterliegt bereits eine Werkgruppe, die zu den spektakulärsten Exponaten der 3. documenta 1964 gehört. Im Obergeschoss des Fridericianums hat documenta-Erfinder Arnold Bode für sein „Museum der 100 Tage“ in einem eigens dafür eingebauten Sechseck-Raum über den Köpfen des Publikums Sam Francis' drei *Basel Murals* als Triptychon – mit jeweils einer Leerfläche dazwischen zu einer Einheit verschmolzen – bombastisch in Szene gesetzt (Abb. 6). Sein Inszenierungsaufwand gilt den drei monumentalen Bildern, je 4 m x 6 m, die der Künstler 1956–58 in Paris auf Initiative des Baseler Museumsdirektors Arnold Rüdinger für dessen Kunstmuseum gemalt hatte, wo sie als Leihgaben im Treppenhaus ausgestellt wurden. 1964 gehört dann die vom Künstler als Hauptwerk begriffene Bildgruppe zu jenen Beispielen, an denen Bode unter dem Motto „Bild und Skulptur im Raum“ demonstrieren will, wie das zeitgenössische Museum aussehen könnte, wenn es vom Einfluss kunsthistorischen Eng-



4 Thomas Schütte, *Die Fremden*, Zustand seit 1992



5 Thomas Schütte, *Die Fremden*, 1992, Musik- und Kongresshalle Lübeck

denkens befreit wäre. „Wir haben in Basel diese Bilder in einem recht makabren Treppenhaus gefunden“, sagt Bode über seine Optimierungstensionen, so als seien die großen Stücke dort abgestellt und vergessen worden. „Mir schien es so, als wenn man diese Bilder auffangen sollte und ihnen ein neues Gehäuse, einen neuen Raum geben sollte. Das heißt, diese Bilder müssen den Ort finden, wo sie hingehören.“⁹ Diese von Bode sogenannte „zweite Ordnung“ ist der jeweils individuelle zugeschnittene räumliche Kontext als Voraussetzung für die künstlerische Wirkungsentfaltung und die adäquate Rezeption seitens des Publikums. „Bei Sam Francis wirken die riesigen Leinwände [...] von oben ein und strahlen im gespannten Raum eines Sechsecks.“¹⁰ Und die von oben Angestrahnten geben ihm Recht: „Hier sind Kunst und Raum vollkommen verbunden“, jubelt die Kritik.¹¹ Bei „Sam Francis, dem Lyriker, der hier wie ein Tiepolo des zwanzigsten Jahrhunderts erscheint, ist

alles da, wovon Arnold Bode geträumt haben mag und was eine festliche Gesellschaft, die unter einen solchen Bildhimmel träte, sich wünschen kann: Glücklichkeit der Farbe, die spielend Räume öffnet und zusammenschließt, Einklang von Vision und Wirkung, von Raum und Schmuck.“¹²

Als aber die Gemälde Mitte der 1960er Jahre vom Basler Museum nicht angekauft werden, wird der Komplex zerschlagen: Nr. II geht an das Amsterdamer Stedelijk Museum, I und III emigrieren in die USA, wo sie allerdings nicht unversehrt ankommen. *Mural I* kann der Künstler reparieren und 1967 dem Pasadena Art Museum (heute Norton Simon Museum) schenken. *Mural III* hingegen ist einer jener hoffnungslosen Fälle. Topografisch verstreut und weitgehend irreparabel ist die Werkgruppe somit in ihrer Gesamtheit nicht mehr zu retten. Doch der Künstler selbst findet durch eine Notlösung den Ausweg aus dem Dilemma: Rettung durch Zerstörung. Kurzerhand setzt er die Demontage seines eigenen Produktes fort, indem er die beschädigten Partien herausschneidet und die vier übrigbleibenden separat rahmt, um ihnen dadurch den Status vollgültiger Werke zu verleihen. Nach einer Odyssee über mehrere Stationen gelangen zwei der Reststücke schließlich 2009 als Schenkung der Sam Francis Foundation nach Pasadena ins Norton Simon Museum.

Dort zeigt man Mut zur Lücke: In Verbindung mit *Mural I* in einer Art partieller Komplettierung präsentiert (Abb. 7), erinnern sie heute an die verlorene Kohärenz – als dauerhafte Mahnung der Leerstellen und eine Aufforderung zur Überwindung des Verlustes, der nicht wieder gutzumachen ist, zugleich als nostalgischer Hinweis auf die Unhaltbarkeit von Ewigkeitsansprüchen auch auf dem Feld der Kunst. In solcher Flexibilität liegt die Chance auf Stabilität; nur das Bekenntnis zur Wandlung garantiert die Dauer. Die bewegte Geschichte des Triptychons ist im Werkzustand des Bruchstückhaften zur finalen Ruhe gekommen.

Metaphorisch gefasst ist diese paradoxe Situation, in der das harmonische Ganze gerade in der Lückenhaftigkeit auf einzig mögliche Weise zum Ausdruck kommt, in Franz Kafkas Parabel vom Bau der Chinesischen Mauer. Auch bei diesem unvollendbaren Unterfangen gilt es von Anfang an, Vollständigkeit gar nicht erst anzustreben, sondern die Unvollendbarkeit als die Voraussetzung der Dauerhaftigkeit zu akzeptieren. Die Unmöglichkeit des Ideals findet in der Möglichkeit des Fragments eine angemessene Form; die Utopie des Kompletten verwirklicht sich in der Realität des Partiellen, in der zugleich ein harmonisches Gesellschaftsmodell eingeschrieben ist, denn „diese Harmonie der

6 Sam Francis, *Basel Murals I-III*, *documenta 3*, 1964





7 Sam Francis, *Basel Mural I* mit den Fragmenten 1 und 2 von *Basel Mural III*, Norton Simon Museum, Pasadena

Gemeinschaft kann sich nur deshalb einstellen, weil die Mauer keine ganzheitliche, starre Konstruktion ist, sondern eine geduldige, vorsichtige, flexible und fragmentarische Mosaik-Arbeit¹³. Der Zusammenhalt derjenigen, die die Mauer bauen, wird garantiert durch Stückwerk.

Herausforderungen der besonderen Art bietet die Restaurierung immaterieller Werke. Horst H. Baumanns *Laserscape Kassel*, 1977 zur documenta 6 unter dem Titel *Laserenvironment* im öffentlichen Stadtraum installiert und aufgrund der breiten Akzeptanz als weltweit erste permanente Laser-Kunst-Installation verblieben, versammelt idealtypisch die Schwierigkeiten beim Zusammenhalten und Wiederherstellen von etwas, das weder dauerhaft zusammenzuhalten noch lückenlos wiederherzustellen zu sein scheint. Mit dem luftigen Kunstwerk verbindet sich über Jahrzehnte hinweg ein prekärer Rhythmus von technischen Defekten und finanziellen Zwangslagen, von Phasen des visuellen Verstummens und Vergessenwerdens, von wechselnden Trägerschaften sowie von wiederholten und unterschiedlich erfolgreichen Rettungsaktivitäten durch Sponsoren und bürgerschaftliches Engagement.

Im Jahr der sogenannten Medien-documenta schwebt ein Medium zwischen technischer Nutzenanwendung und visuellem Spektakel: Zu einem Zeitpunkt, zu dem die Laser-Technologie noch nicht durch omnipräsenten Einsatz zum selbstverständlichen Bestandteil des apparativen und ästhetischen Alltags trivialisiert worden ist, kann sie als experimentelle künstlerische Strategie mit spektakulärer Wirkung eingesetzt werden. Ab 1977 verknüpft Horst H. Baumanns ausgreifende Lichtskulptur historisch herausragende Punkte der lokalen Topografie durch ein leuchtendes Netz aus grünen und roten Strahlen. Die schwerelos über den Dächern am Nachthimmel schwebende Struktur dieses imaginären historischen Stadtplans hat sich zu einem modernen Wahrzeichen und Symbol des kulturellen Selbstverständnisses der documenta-Stadt entwickelt. Von der Spitze des Zwehrenturms am Museum Fridericianum ausgehend, greifen ein grüner und ein roter Strahl parallel zum Oktogon des Herkules-Bauwerks auf der Höhe des Bergparks. Gleichzeitig richtet sich ein grüner auf den Mittelbau der Orangerie in der Karlsau, von wo aus ins Farbspektrum aufgespaltene Teilstrahlen sich fächerförmig über die Karlswiege ausbreiten, ins Gelände der barocken Parkanlage vordringen und deren zentralistische Axialität betonen.

Ergänzend schneidet ein roter Teilstrahl die Wiese, um auf der Figur der Vesta, der römischen Göttin des Herdfeuers, im Figurenprogramm am südlichen Halbrund der Rasenfläche aufzutreffen. Mit diesen Leuchtspuren entsteht zwischen Architekturen unterschiedlicher Funktion und Zeitstellung, denen ein oktogonaler Grundriss gemeinsam ist, ein imaginärer Kulturstadtplan (Abb. 8).

Zuwendung und organisatorischem Aufwand, ist das immaterielle Werk gebunden an die jeweils aktuelle Stimmungslage der Systembetreiber und der Adressaten am Boden.

Eine heikle Existenzgrundlage, wie sich herausstellt. 1992 nämlich bringt ein fataler Vorfall das Leuchtwerk zum Erliegen. Aus einer documenta hervorgegangen, droht es an einer documenta zugrunde zu gehen. Als nämlich Lothar



8 Horst H. Baumann, *Laserscape Kassel*, documenta 6, 1977

Ihrer Popularität zum Trotz zeigt sich jedoch solch substanzfreie Kunst in besonderem Maße gefährdet: nicht nur durch Vandalismus, sondern auch Vernachlässigung. Bedroht von technischem Versagen und menschlichem Desinteresse, bedarf es der fortgesetzten Bereitschaft zum Unterhaltungsaufwand, um sein sporadisches Erscheinen am Nachthimmel zu ermöglichen. Das flüchtige Kunstprodukt muss stets aufs Neue ins Leben gerufen werden. Indem seine Präsenz abhängig ist von Energiezufuhr, pekuniärer

Baumgartens Wandgestaltung zur documenta 7 von der Turmfassade entfernt werden soll, wird über das Baugerüst im Obergeschoss eingebrochen und die zentralen Komponenten der dort untergebrachten Technik werden entwendet bzw. zerstört. Ein mehrjähriger Blackout ist die Folge, währenddessen das populäre Lichtspiel die Wenigsten (den Künstler ausgenommen) zu vermissen scheinen. Erst im Jahr 2000 kann durch die Aktivitäten des Unterstützungsvereins documenta forum e.V., der sich die Betreuung der verbliebenen documenta-Außenkunstwerke zur Aufgabe

Das Ganze und die Teile

gemacht hat, gemeinsam mit Sponsoren aus der Wirtschaft die technische Reaktivierung erfolgen und zumindest für die grüne Strahlenführung eine Betriebsgarantie bis 2007 sichergestellt werden. Doch danach verlangt eine mittlerweile veraltete Technik erneute finanzielle und organisatorische Anstrengungen. Und erneut ist es das documenta forum, das mit seiner Verkaufsaktion „Mein LaserMeter“ zunächst die grüne, später auch die rote Konfiguration wiederherstellt: Die abschnittsweise Vermarktung der 7.325 Meter zwischen Zehrenturm und Herkules für (10 €/m) führt dem Kunstwerk neue Lebensenergie zu: Auch in diesem Fall tritt das Fragment als Rettung des Ganzen auf den Plan.

Doch Endgültigkeit ist damit keineswegs erreicht. Als permanenter Pflegefall fordert das Lichtwerk den anhaltenden Willen zur Aufrechterhaltung seines ästhetischen Zustands – und an diesem Willen fehlt es leider immer wieder. Trotz diverser Modifikationen des Strahlenverlaufs, trotz energetischer Aufrüstungen und Nachhaltigkeitsverbesserungen ist bis heute der rote Teilstrahl über der Karlswiee ein Desiderat, und die grüne Linienführung durch die Karlsaue ist momentan wieder einmal ausgefallen...

Die Fallbeispiele aus dem Kontext der Kasseler Weltkunstausstellung zeigen in ihrer jeweiligen Besonderheit typische Portionierungsverhältnisse und Segmentierungsintentionen. Denn wann immer die Mittel nicht ausreichen, hält man das Teil für das Ganze und gibt sich mit einem Fragment zufrieden. Daraus nährt sich die Kunstgattung des Torsos, der allerdings seine Torsohaftigkeit verleugnet und das Stückwerk als das Komplette ausgibt – in der Hoffnung, das Teilstück könne einen Eindruck vom großen Ganzen abstrahlen. Doch das ist zumeist vergeblich. Denn wenn es bei der zeitgenössischen Kunst ums Ganze geht, greift die Forderung der klassischen Ästhetik nicht, der zufolge jedes Teil eines Werks das Ganze in sich tragen, an ihm ablesbar bzw. aus ihm heraus rekonstruierbar sein müsse. Das moderne Kunstwerk entspricht nicht (mehr) dem von Johann Joachim Winckelmann 1759 am Torso von Belvedere, der arg verstümmelt überkommenen Herkules-Statue des Apollonios von Athen (1. Jh. v. Chr.), entwickelten Ideal: „In jedem Teile des Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat, und man sieht, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher Tat ein jedes Teil gedient hat.“¹⁴

Fatalerweise ist es gerade diejenige Institution, der historisch die Pflicht zur Kunstbewahrung obliegt, bei der die Desintegration des Kunstwerks institutionalisiert ist: Das Kunst-Museum produziert und beherbergt jene Kunst-Fragmente, deren fragmentarische Verfassung es durch Einbettung in ein neues Sinnkonstrukt – „Sammlungskonzept“ genannt – verschleiert. Damit fungiert das Museum als Medium der Sekundärkontextualisierung.

Es ist nun allerdings nicht nur eine konservatorische, sondern eine durchaus auch konservative Position, von der aus das Kunstwerk – wie Thomas Mann formuliert – als „Einheit“ begriffen wird: die „Werk-Idee“ als die eines „opus“, eines „in sich ruhenden, objektiven und harmonischen Gebildes“, demgegenüber der Künstler als „Manager seiner Geschlossenheit, Einheit, Organik“ in Erscheinung tritt und jene „Risse verklebt“, die dem „Eindruck des Unmittelbaren und Organischen“ im Wege stehen.¹⁵ Die Suche nach der verlorenen Einheit ist – wie das gesamte Geschäft des Konservierens, selbst wenn es sich fortschrittlichster Methoden bedient – ein konservatives im wahrsten Sinn des Wortes. Bei ihm geht es um mehr als nur einen Job. Hier

liegt, glaubt man der Philosophie, eine Menschheitsaufgabe: „Die Funktion des Menschen unterscheidet sich von der anderer Lebewesen, denn sein Beruf ist, allzeit zu streiten, um der Unordnung ein Ende zu machen und alles zur Einheit zurückzuführen.“¹⁶ Dies verkündet Ende des 18. Jahrhunderts Louis Claude de Saint-Martin, ein französischer Philosoph, ein Mystiker auch, ein Freimaurer und Okkultist (was seine Wiederherstellungsphilosophie nicht schmälert). Und das Ganze ist immer auch die Sehnsucht der Naturwissenschaften seit Newton. Zugleich dient „Wiederherstellung der Einheit“ als zentraler Topos jener umstrittenen Totalitätsideologie, die nur im „Ganzen“ absoluten Sinn und Halt anzunehmen bereit ist, um den Unsicherheiten einer zersplitterten Welt heilsam gegenüberzustehen. „Das Ganze ist das Wahre“, flüstert der hegelsche Weltgeist. „Das Ganze ist das Unwahre“, lautet das Motto einer Gegenbewegung unter Adornos Führung, während nach Ansicht Henry Millers „die Teile so viel größer als das Ganze“ sind.

So oder so: Im Kunstbetrieb ist das Teil jedenfalls billiger als das Ganze. Und solange dies der Fall ist, muss es zu den restauratorischen Aufgaben gehören, die nicht das Werk der Zeit, der unsachgemäßen Handhabung oder der mutwilligen Attacken sind, sondern der kalkulierten Zerteilung: der Beschädigung aus materiellen Erwägungen. Und hier kommt die Integral-Restaurierung ins Spiel. Unabhängig von den derzeit gängigen Holismus-Theorien wie auch von den historischen Ganzheitsphilosophien und -psychologien, denen das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, ist ihr das Ganze genau deren Summe. Und dieser Summe müssen die Bestrebungen der „Kompletatoren“ (wie Fruttero/Lucentini sie nennen) gelten.

Während also die ästhetischen Erhaltungsbemühungen auf das Wirken der Zeit einwirken, wirkt die Integral-Erhaltung auf die Wirkung des Kommerziellen ein. Denn die destruktive Auswirkung des Kunstmarktgeschehens besteht in der Zerstörung jener inneren Ordnung, nach der ein Werkkomplex organisiert ist. Der Weg vom Kunstwerk zur Ware ist der Weg vom Kunstwerk zum Stückwerk. Ihn zurückzugehen, ist Aufgabe der Integral-Restaurierung.

Gegen die entropische Wirkung des Kommerziellen, gegen den Wärmetod des Kunstwerks in der Maschinerie der Gewinnmaximierung angehen zu wollen, mag nun allerdings über weite Strecken ein donquixottehaftes Unterfangen sein, dessen ehrenhafte Absichten immer wieder von den Windmühlenflügeln des Marktgeschehens zerschlagen werden. Doch diejenige Macht, die das Werk zerschlagen hat, könnte es wieder sanieren. Denn damit wieder zusammenkommt, was einmal zusammengehörte (oder wie Rudolf Zwirner sagte, die Fäden rückseitig wieder zusammengezogen werden können), muss zur handwerklichen Kunstfertigkeit der konservierenden und restaurierenden Zunft und dem heilsamen Einsatz der Chemie ein weiteres hinzukommen: Es ist vor allem das, was bereits Jean Paul das „metallene Räderwerk des menschlichen Getriebes“ und „Zifferblatttrad an unserem Werte“ nannte und wovon die Kultur nie genug hat; es ist „der wirkliche Geist aller Dinge“ (Karl Marx): Es ist das GELD.

Anmerkungen

- 1 FRUTTERO/LUCENTINI 1991
- 2 BENJAMIN 1963, S.11
- 3 SZEEMANN 1972
- 4 FAUST 1982, S. 37
- 5 ZWIRNER 2019, S. 69–70
- 6 BLOCK, S. 65. S. auch PRINZ 1992, GRAWE 2002
- 7 ARNOLD-BODE-STIFTUNG 2000, S. 112
- 8 SCHWARZE 2005, S. 163
- 9 GEORGS DORF 2007, S. 137–138
- 10 BODE 1964, S. 8–9
- 11 WEICHARDT 1964
- 12 KLIE 1964, S. 52
- 13 CITATI 1990, S. 174
- 14 WINCKELMANN 1982, S. 57
- 15 MANN 1997, S. 244
- 16 WILSON 1982, S. 458

Literatur

ARNOLD-BODE-STIFTUNG 2000:

Arnold-Bode-Stiftung (Hrsg.), Arnold-Bode-Preis 1980/2000, Positionen zeitgenössischer Kunst. Marburg 2000

BENJAMIN 1963:

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1963

BLOCK:

René Block, Richard Hamilton, Seven Rooms. In: Bernhard Balkenhol / Heiner Georgsdorf (Hrsg.), x mal documenta X. Über Kunst und Künstler der Gegenwart. Kassel o. J., S. 64–67

BODE 1964:

Arnold Bode, documenta III – Bilder im Raum. In: Kulturwerk. Kassel 1964, S. 8–10

CITATI 1990:

Pietro Citati, Kafka. Verwandlungen eines Dichters. München 1990

FAUST 1982:

Wolfgang Max Faust, Documenta: Haare in der Suppe. In: Kunstforum international, Bd. 53/54, 1982, S. 37–40

FRUTTERO/LUCENTINI 1991:

Carlo Fruttero, Franco Lucentini, Charles Dickens. Die Wahrheit über den Fall D. München 1991

GEORGSDORF 2007:

Heiner Georgsdorf (Hrsg.), Arnold Bode. Schriften und Gespräche. Berlin 2007

GRAWE 2002:

Gabriele Diana Grawe, Richard Hamilton. In: documenta-Erwerbungen für die Neue Galerie. Kassel 2002. S. 87

KLIE 1964:

Barbara Klie, Documenta III. In: Der Monat, 17. Jg., 193, 1964, S. 49–54

MANN 1997:

Thomas Mann, Doktor Faustus. Frankfurt/M. 1997

PRINZ 1992:

Suzanne Prinz, Richard Hamilton. In: documenta X. Kurzführer. Kassel 1992, S. 88–89

SCHWARZE 2005:

Dirk Schwarze, Das Bild im Bild. In: Ders., Meilensteine: 50 Jahre documenta. Kunstwerke und Künstler. Berlin 2005. S. 160–163

SZEEMANN 1972:

Gespräch mit dem Generalsekretär der „documenta 5“ über die ersten Tage. In: Bremer Nachrichten, 11.7.1972

WEICHARDT 1964:

Jürgen Weichardt, Größte Privatsammlung der Welt. Weltschau der Kunst in Kassel. In: Nordwest-Zeitung, 8.7.1964

WILSON 1982:

Colin Wilson, Das Okkulte. Berlin/Schlechtenweg 1982

WINCKELMANN 1982:

Johann Joachim Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere. In: Winckelmanns Werke in einem Band. Berlin/Weimar 1982. S. 55–60

ZWIRNER 2019:

Rudolf Zwirner, Ich wollte immer Gegenwart, Autobiografie, aufgeschrieben von Nicola Kuhn. Köln 2019

Abbildungsnachweis

Abb. 1:

© documenta archiv / Foto: Ryszard Kasiewicz

Abb. 2:

© Hessen Kassel Heritage. AZ 1997/1

Abb. 3:

© documenta archiv / Foto: Ellen Markgraf

Abb. 4:

Eva Kröcher / Eva K., CC BY-SA 2.5 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/>>, via Wikimedia Commons

Abb. 5:

Arnoldius, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

Abb. 6:

© documenta archiv (Dauerleihgabe der Stadt Kassel) / Foto: Günther Becker

Abb. 7:

© Photo courtesy of the Norton Simon Museum

Abb. 8:

Mr. Kane, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

Titel:

Detail aus Abb. 8

Spur(en)los

Wie Geschichte von Objekten verschwindet

Antje Scherner



Spur(en)los

Wie Geschichte von Objekten verschwindet

Antje Scherner

Beschädigte Artefakte sind wichtige Quellen. Schon in den frühneuzeitlichen Kunstkammern regten sie die Fantasie ihrer Betrachter an und riefen kreative Deutungen hervor. Auch die moderne Kunstwissenschaft kann aus Deformationen und Fehlstellen Schlüsse ziehen. Schwierig ist jedoch das Fehlen von Verwendungsspuren an Objekten, deren Gebrauch aus Quellen eigentlich belegbar ist. Die Diskrepanz von Schriftzeugnissen und spur(en)losem Objektbefund stellt ein kaum lösbares Dilemma dar. Der Beitrag plädiert deshalb für den Erhalt von Gebrauchsspuren und Beschädigungen an Kunstwerken, auch dann, wenn sie entstellend sind.

Die Kasseler Kunstkammer besaß im frühen 17. Jahrhundert ein besonderes Objekt: Es handelte sich um einen alten Hut, der ebenso wie das dabei liegende Messer schwer beschädigt war. Das Feuer hatte auf seiner Oberfläche gewütet und deutliche Brandspuren hinterlassen. Auch das Messer war angesengt worden und hatte ein Loch bekommen. Beide Gegenstände dürften aus heutiger Sicht als unrestaurierbare Ruinen gelten, aber ihre Geschichte verding bei den Besuchern der Kunstkammer. So hielt der hessische Pfarrer Zacharias Wahl, der die landgräfliche Raritätensammlung 1617 besichtigte, in seinem Tagebuch eine erstaunliche Begebenheit zu diesen Artefakten fest:

„Hirbey lag ein alter heslicher schwartzer hut, daruff man sahe, wie das feuer flammen daruff gebrandt, diesen hatt ein hessischer bauersmensch uffgehappt, und hatt ihn der blitz der also verbrannt, und obschon der blitz herunter ihn in die keipe geschlagen und ihn ein löchlein in das messer geschmeltzett so er in der scheiden gehappt, welches auch hirbey mit der scheiden ligt, hatt es ihn doch keinen schaden gethan.“¹

Die verbrannte Kopfbedeckung, die schon Wahl als „hässlich“ empfand, und das durchbohrte Messer bezeugten das Naturwunder eines Blitzeinschlags, den ihr Träger unversehrt überlebt hatte.

Würde es noch eines Beweises für die Bedeutung von Spuren auf Sammlungsobjekten bedürfen, dieses Beispiel würde ihn liefern. Es belegt, dass schon zu Beginn des musealen Sammelns – und die fürstlichen Kunstkammern der Frühen Neuzeit dürfen als Keimzelle des Museums gelten – Schäden auf Exponaten die Aufmerksamkeit banden und zu

Traceless

How history disappears from objects

Damaged artifacts are important sources. Even in early modern art chambers, they stimulated the imagination of their viewers and evoked creative interpretations. Modern art historians can also draw conclusions from deformations and missing parts. What is difficult, however, is the lack of traces of use on objects whose use can actually be proven from sources. The discrepancy between written testimonies and traceless object findings presents a dilemma that can hardly be solved. The article therefore argues in favor of preserving traces of use and damage to works of art, even if they are disfiguring.

besonderen Geschichten führten. Das Interesse galt nicht dem Artefakt, sondern der mit ihm verknüpften Begebenheit, die es durch seine schiere Präsenz handfest bezeugte.

Fast dreihundert Jahre lang lassen sich der 1617 erwähnte „hässliche“ Hut und das vom Blitz durchbohrte Messer in den Kasseler Sammlungen nachweisen. Noch Ende des 18. Jahrhunderts wurden sie – nun ergänzt um einen Schäferstock – im sogenannten „Armaturen- und Wachs-zimmer“ des 1779 eröffneten Museum Fridericianum ausgestellt, zusammen mit ethnografischen Gegenständen und Waffen.² Nach der Aussonderung der Ethnographica (1884) und der Auflösung des Armaturensaales (1885) verblieben die kuriosen Zeugnisse des Blitzschlags zunächst im Fridericianum.³ Erst im Sommer 1894 gelangten sie in das „Naturalien-Museum“, das im Ottoneum, dem heutigen Naturkundemuseum, eingerichtet worden war. Damals wurden sie inventarisiert als „ein Schäferstab, Hut & Messer mit der Scheide. (Gehörte einem vom Blitz erschlagenen Schäfer; das runde Loch in der Messerklinge hat der Blitz geschmolzen)“.⁴ Obgleich sich die tradierte Geschichte nun verändert hatte – aus dem Bauer war ein Schäfer geworden und der Blitz hatte diesen nicht verschont, sondern getötet – rechtfertigte die Begebenheit noch immer die Aufbewahrung des stark beschädigten Ensembles. Man könnte sagen, dass es die Ereignisspuren waren, die sie zu einzigartigen Zeugnissen adelten. Das Wissen um ihre Geschichte verhinderte deren Vernichtung.

Es bleibt unklar, ob die Dreiergruppe 1928, als das Ottoneum samt Naturalien-Museum in den Besitz der Stadt Kassel überführt wurde, noch vorhanden war. Denn möglicherweise hatte sie das Schicksal anderer, zumeist „lappländischer“

Kleidungsstücke der ethnografischen Sammlung geteilt, die damals „wegen Mottenfraßes ausrangiert“ oder – noch 1935 – als „zerfressen ausgeschieden“ wurden.⁵ Die fortgeschrittene Schädigung setzte diesen Artefakten ein Ende, weil sie auf natürlichen Zerfall oder Insekten zurückzugehen schien. Obgleich die „lappländischen“ Kleidungsstücke vermutlich ebenfalls aus der Kasseler Kunstkammer des 17. Jahrhunderts stammten, wie wir heute wissen, fielen ihre Herkunft und ihr Alter beim Entsammeln nicht ins Gewicht. Ihr schlechter Zustand allein besiegelte ihr Schicksal.

Die Beispiele führen zum Kern dieses Beitrags, der ein altes Dilemma aufgreift, nämlich die Frage nach dem Erhalt oder der Beseitigung von historischen Schäden, die die ästhetische Qualität des Objektes empfindlich mindern. Bestenfalls können sie eine spannende Geschichte transportieren, schlimmstenfalls führen sie zum Verlust des Objekts,

das nicht mehr erhaltungswürdig scheint. Ich möchte aus kunstwissenschaftlicher Perspektive zeigen, wie schwierig es ist, in Schriftquellen überlieferte Sachverhalte zu verifizieren, wenn die zugehörigen Objekte kaum Spuren aufweisen. Im Folgenden sollen zunächst zwei Goldschmiedeobjekte betrachtet werden, deren Schäden bereits im 18. Jahrhundert in Inventarbüchern dokumentiert sind. Sie geben uns heute Anhaltspunkte für kulturgeschichtliche Deutungen oder wurden schon im 18. Jahrhundert von den Zeitgenossen interpretiert. Im zweiten Schritt wird es um Goldschmiedewerke gehen, die kaum Spuren erkennen lassen, obgleich sie welche haben müssten, weil ihr Gebrauch wahrscheinlich war.



1 Gotischer Abendmahlskelch mit durchbrochenem Fuß, Hessen (?), 14. Jahrhundert, Silber, vergoldet, Email, H. 15,1 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, Inv. Nr. KP B II.27

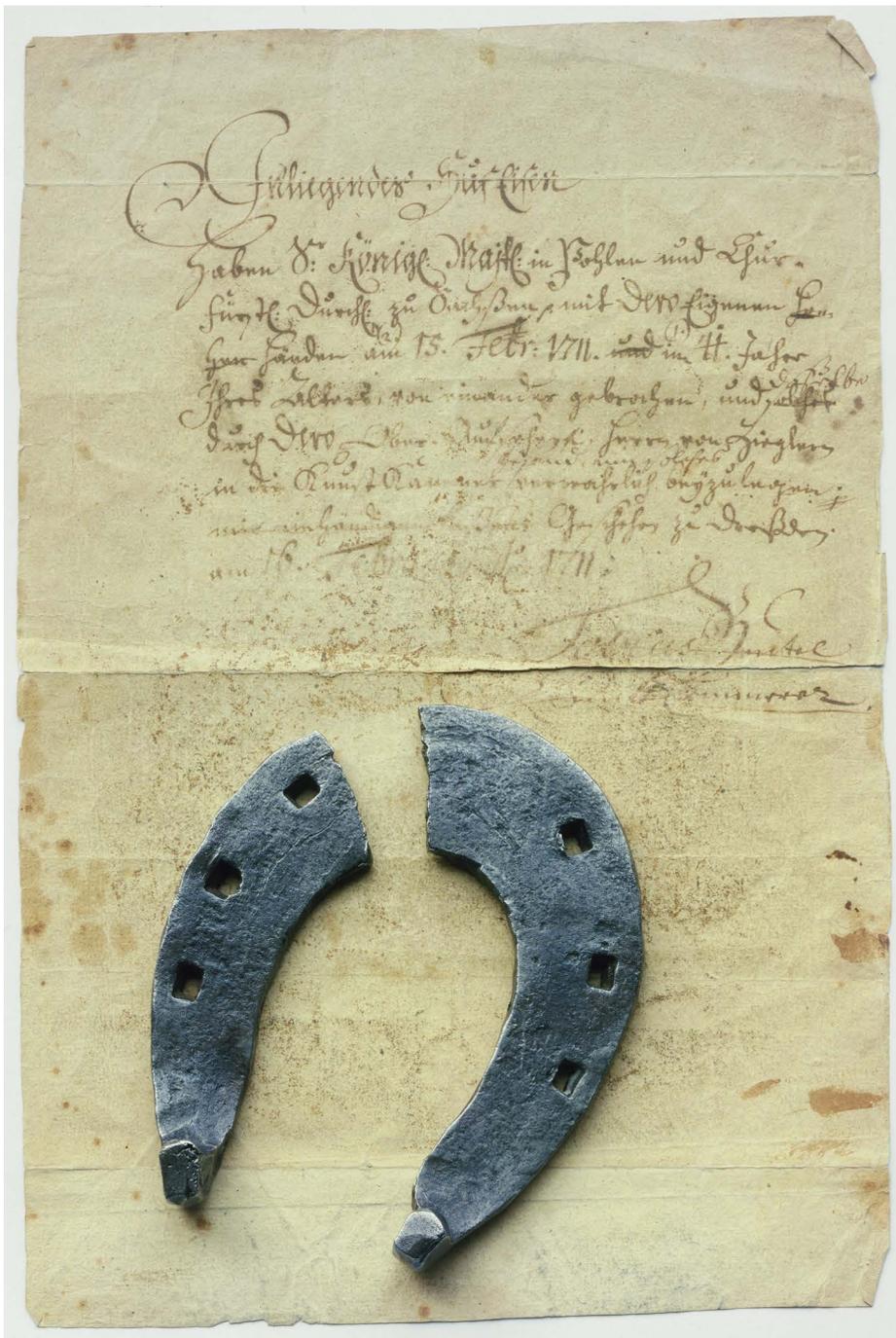
Der Schaden als historische Quelle

Die Kasseler Sammlung besitzt einen gotischen Abendmahlskelch aus dem 14. Jahrhundert, dessen Fuß vermutlich im 16. Jahrhundert ergänzt wurde und wie der Nodus Leerstellen aufweist (Abb. 1).⁶ Rund um die schmucklosen großen Löcher ist er deutlich eingesunken und deformiert, was auf eine spätere Veränderung hindeutet. Schon 1827 wird der Kelch im Inventar des Pretiosen-Schranks im Kasseler Museum Fridericianum in diesem Zustand aufgeführt, und zwar als „kleiner, einem Kelch ähnlicher Becher, mit einem durchbrochenen Fuß, woran oben herum 6 stumpfe Zacken auslaufen, an denen in blauem Fluß IhESVS steht. (War wohl ein Altar Kelch).“⁷ Eine Randnotiz verweist auf das ältere, sogenannte „Französische Inventar“ aus der Zeit um 1780, wo das Gefäß ebenfalls knapp aufgelistet wird.⁸ Es zählte somit zu den wenigen liturgischen Geräten, die bis dahin Eingang in die landgräfliche Silbersammlung gefunden hatten und sein auffälliger durchbrochener Fuß wird schon damals erwähnt. Mit bloßem Auge sind die Löcher als Resultate einer mutwilligen Veränderung zu erkennen. Sie weisen schlichte breite Ränder auf, die ungleichmäßig vergoldet und teilweise oxidiert sind, während die übrigen Flächen feine Blattrankengravuren tragen. Es ist daher

wahrscheinlich, dass in die Fehlstellen einstmals Medallions eingelassen waren, die – wie bei Abendmahlskelchen an diesen Stellen üblich – Szenen der Passion Christi oder Evangelisten-Symbole dargestellt haben dürften. Dass diese Bildwerke offenbar gezielt entfernt wurden, während die Schrift „I h E S V S“ erhalten blieb, eröffnet interessante Deutungsperspektiven, die hier nur angedeutet werden können und hypothetisch bleiben müssen: Es ist denkbar, dass der gotische Kelch im Zusammenhang mit der sogenannten „Zweiten Reformation“ in Hessen überarbeitet und die figürlichen Szenen entfernt wurden. 1605 führte Landgraf Moritz, genannt der Gelehrte, mit den „Verbesserungspunkten“ Grundsätze der calvinistisch-reformierten Kirche in Hessen-Kassel ein. Zu den radikalen Änderungen zählte ein absolutes Bilderverbot im Kirchenraum, das Moritz konsequent umsetzen ließ. Altäre, Kruzifixe, Heiligenbilder und so weiter verschwanden im Rahmen eines Bildersturms aus den Sakralräumen Nordhessens. Der Kelch wurde unter Umständen ebenfalls ein Opfer dieses Bilderverdikts. Mit dem Entfernen der figürlichen Medallions dürfte er den neuen Vorgaben angepasst worden sein. So konnte er – mit durchlöcherter Fuß – in Verwendung bleiben, ohne gegen das neue reformierte Kirchenrecht zu verstoßen.⁹



2 Silbervergoldeter Münzenbecher mit antiken Münzen, Deutsch, Ende 16. Jahrhundert, Silber, teilweise vergoldet, H. 16,1 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, Inv. Nr. KP B II.20



3 Zerbrochenes Hufeisen mit Beglaubigungsschreiben von Tobias Beutel d. J., Dresden, 1711, Eisen, H. 14 cm, B. 12 cm, Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. P 0280

Ein zweiter, historisch verbürgter Schaden lässt sich an einem silbervergoldeten Münzbecher der Kasseler Sammlung beobachten (Abb. 2).¹⁰ In seine Wandung sind 24 antike Münzen – überwiegend Denare der Römischen Republik und der Kaiserzeit, eine byzantinische Münze und drei Schekel – eingesetzt, wobei es sich größtenteils um Abgüsse handelt. In den Boden ist ein Gemeinschaftstaler der Kurfürsten Johann Friedrich und Georg von Sachsen aus dem Jahr 1538 eingelassen. Das massive Gefäß ist vom ursprünglichen Rund zu einem unregelmäßigen Oval verformt. Schrammen an der Wandung und der verbeulte Standing deuten auf einen Sturz des Bechers hin.

Bereits 1744 wurde der silberne Becher als numismatische Pretiose in der „Medaillen Cammer“ des Kasseler Kunsthauses präsentiert. Der Fokus lag damals auf den Münzen, die im Inventareintrag entsprechend detailliert aufgeführt sind.¹¹ Knapp dreißig Jahre später änderte sich allerdings das Interesse an diesem Gefäß. Im schon erwähnten „Französischen Inventar“ aus der Zeit um 1780 findet sich nach der summarischen Auflistung der Münzen der bemerkenswerte Hinweis: „Dieser Pokal ist ein bisschen eingedrückt, und man sagt, dass dies August II. König von Polen war, der, um eine Probe seiner großen Stärke zu geben, ihn nahm und in Gegenwart des Landgrafen Carl von Hessen zusammenpresste, sodass dieses Gefäß sich stark

Spur(en)los - zum Widerspruch von Objektbefund und Quellenlage

plattdrückte und der Wein herausfloss. Er machte ihn anschließend diesem Fürsten zum Geschenk, zur Erinnerung an diese Anekdote.“ (Übers. der Verf.).¹² Noch 1827 wird diese Begebenheit im Inventarbuch wiedergegeben.¹³ Dass sich die Inventarschreiber der Sache allerdings nicht ganz sicher waren, verraten Formulierungen wie „man sagt“ (um 1780) oder „der Sage nach“ (1827), mit denen sie sich ins Ungefähre retteten. Tatsächlich war verbürgt, dass Landgraf Carl den Kurfürsten von Sachsen und König in Polen mindestens zweimal persönlich getroffen hatte: Am 12. August 1708 in Antwerpen, wo sich der Kurfürst-König im selben „Würtzhaus“ einquartierte wie Carl, diesen „unangemeldet“ in seiner Kammer aufsuchte und ihm in den Armen lag sowie ein weiteres Mal im Mai 1714 in Leipzig.¹⁴ Historisch betrachtet lag die Begebenheit somit im Bereich des Möglichen, und es gab neben dem Kasseler Becher eine weitere berühmte Kraftprobe Augusts, die die Dresdener Kunstammer verwahrte (Abb. 3): „Ein hufeisen, welches August der Starke am 15. februar 1711 im 41. Jahre eigenhändig zerbrochen“ hatte.¹⁵ Der in zwei Teile geborstene Pferdebeschlagn wurde durch eine „Urkunde über das von August II. zerbrochene Hufeisen“ von Kunstkammerer Tobias Beutel d. J. (1655/58–1739) am 16. februar 1711 beglaubigt.¹⁶ Das Objekt gelangte noch am selben Tag in die Dresdener Kunstammer, wo Zar Peter der Große es als einer der ersten bewundern konnte.¹⁷ Im Jahr 1988 bescheinigten kunsttechnologische Untersuchungen an der Freiburger Bergakademie dem Hufeisen „einen untypischen spröden Bruch und einen ungewöhnlich hohen Phosphorgehalt [...], der den Stahl grobkörnig und brüchig macht“,¹⁸ sodass der augusteische Kraftakt auch aus moderner Sicht als möglich erschien.

Die Beispiele, die sich mühelos um weitere ergänzen ließen, zeigen, wie gerade das Imperfekte und Versehrte zu Erklärungsversuchen reizte und die Forschung bis heute herausfordert. Zwischen historischer, beziehungsweise materialanalytischer Beweisführung und reiner Anekdotenbildung rangierten die Ansätze und Methoden, die stets einen Rest an Unsicherheit einräumen mussten und den Objekten damit den Zauber des Rätselhaften beließen. Unabhängig von der Zuverlässigkeit der jeweiligen Deutung bauten Spuren, Schäden, Defekte und Mängel somit Brücken zwischen dem Objekt, der (regionalen) Geschichte und dem es betrachtenden Individuum.

Schwieriger ist die Lage, wenn Objekte in weitgehend makellosem Zustand erhalten sind. Gerade Trinkgefäße der Frühen Neuzeit zeigen vielfach intakte Vergoldungen und Silberoberflächen, die kaum Gebrauchsspuren aufweisen. Sind die oftmals figürlich gestalteten Gefäße innen nicht vergoldet oder mangelt Pokalen mit kostbaren Naturalien der Trinkeinsatz, so wird die Frage nach ihrer einstigen Verwendung zumeist ablehnend beantwortet. Solche Gefäße seien vermutlich nie oder nur selten verwendet worden und dienten in erster Linie als repräsentative Schaustücke, die bei festlichen Anlässen auf den Silberbüffets des Adels präsentiert wurden. Der fast neuwertige Glanzgrad mancher Pokale, Humpen und Becher, vor allem auf dem Kunstmarkt, steht allerdings in Widerspruch zu den frühneuzeitlichen Quellen, die eine unerschrockene Zechkultur mit unerbittlichen Trinkritualen dokumentieren.¹⁹ Schon der zitierte Inventareintrag zum Münzbecher Augusts des Starken ist hier recht eindeutig. Der Sachse soll das Gefäß zusammengedrückt haben, sodass „der Wein herausfloss“. Offenbar siedelte man den Kraftakt im Rahmen des Willkommenstrunks oder einer geselligen Zechrunde an. Unabhängig davon, ob sich die Begebenheit so zugetragen hat, ist die Quelle für die folgenden Ausführungen wichtig, weil sie selbstverständlich voraussetzt, dass aus einem solchen silbervergoldeten Münzbecher tatsächlich getrunken wurde.

Die Trinksitten der Frühen Neuzeit, insbesondere das „Zutrinken“ und der „Bescheid“, also das Antworten des zum Trinken aufgeforderten Gegenübers, sind aus zahlreichen Quellen überliefert. Predigten, Verordnungen und Verbote belegen, wie ernst die Obrigkeit die Lage nahm und wie aussichtslos der Kampf gegen den „Saufteufel“ schien.²⁰ Martin Luther vermerkte 1541 nüchtern: „Es ist leider [...] gantz Deusch land mit dem Sauffen laster geplagt. Wir predigen, schreien und predigen da wider. Es hilfft leider wenig.“²¹

In der Kritik stand nicht nur der Trinkzwang, sondern auch die fantasievollen Trinkgefäße selbst erregten Unmut. So schimpfte der Wismarer Pastor Michael Freud (1621–1692) im Jahr 1682: „Die Welt-Kinder und Sauff-Helden heutiges Tags sauffen auß Schiffen, Windmühlen, Laternen, Sackpfeifen, Schreibzeugen, Büchsen, Krombhörnern, Knebelspiessen, Weinwägen, auß Weintrauben, Äpfeln und Birnen; auß Cockelhanen, Affen, Pfaffen, München, Nonnen, Bahren, Bären, Löwen, Hirschen, Rossen, Straussen, Kautzen, Schweinen, Elendsfüssen, und anderen ungewöhnlichen, bißweilen ungeheuren Trinckgeschirren, die der Teuffel erdacht hat mit großem Missfallen Gottes im Himmel; gerad, als wann sich die Narren sonst nicht könnten vollsauffen auß gebräuchlichen Gefäßen.“²² Schon 1562 hatte der böhmische Pfarrer Johannes Mathesius (1504–1565) in seiner Berg-Postilla beklagt, dass neomodische Gefäßformen an die Stelle althergebrachter Trinkgläser wie den „Krautstrunck“ getreten waren: „Vor wenig jahn hat sichs alles mit trinckgeschirrn verkeret [...] denn nun macht man die unflätigen grossen willkommen, narrengläser, die man

kaumet aufheben kann“.²³ Freuds Tirade und Matthesius' Klage belegen, dass kurios geformte, figürliche Trinkgefäße, wie sie sich in ehemals fürstlichen, bürgerlichen Sammlungen, aber auch aus Zunftbeständen erhalten haben, tatsächlich verwendet wurden. Weder ihre kuriosen Formen noch das bisweilen immense Fassungsvermögen stellten Hinderungsgründe dar.

Selbst Pokale mit kostbaren Naturalien, wie etwa Straußeneier, wurden zum Trinken genutzt, und zwar auch ohne Trinkeinsätze. Am 4. Januar des Jahres 1570 sandte Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel ein solches Straußenei zu Goldschmied Wolff Meyer nach Nürnberg. Meyer solle, so schrieb Wilhelm IV. in einem Begleitbrief, das Ei öffnen, den „Wust“ entfernen und „ihme den gestanck so möglich vertreiben“. Wenn dies gelänge, solle der Goldschmied ein Trinkgefäß entwerfen, „in Silber gefasset und vergoldet“. Andernfalls – sollte der üble Geruch bleiben – möge der Goldschmied das Ei dem hessischen Boten wieder mitgeben. Im weiteren Verlauf der Korrespondenz verrät Wilhelm IV. einiges über den Gebrauch solcher Straußeneipokale. Als Reaktion auf die vom Goldschmied aufgeworfene Frage, ob das Ei mit einem silbernen Trinkeinsatz zu füttern sei oder nicht, antwortet der Landgraf recht direkt. „Doruff mögen wir euch nicht pergen, das wir zuvor mehr Straußeneyer gesehen, dorauß auch wir selbst getruncken, welche nicht ausgefuttert gewesen“.²⁴ Das Trinkerlebnis kann so schlecht nicht gewesen sein, denn Wilhelm IV. setzt hinzu: Er sei davon überzeugt, dass man das Ei so präparieren könne, dass es beim Gebrauch seine Farbe nicht verändere, dass der Wein nicht durch die Schale schwitze und dass das Ei außerdem keinen Nachgeschmack von sich gebe. Auf welche Weise man das Ei dafür behandeln müsse, überließ er der Kreativität des Goldschmieds.

Die Korrespondenz des hessischen Landgrafen belegt somit auch den Gebrauch von Trinkgefäßen, die heute vielfach als reine Schauobjekte gelten.

Für die kunstwissenschaftliche Forschung ergibt sich ein kaum zu lösendes Dilemma. Denn das Fehlen nennenswerter Verwendungsspuren macht es praktisch unmöglich, die in den Quellen überlieferten Trinkbräuche und geselligen Praktiken mit dem erhaltenen Objektbestand in Übereinstimmung zu bringen. Vor allem die Frage, ob aus Gefäßen wie Straußeneipokalen tatsächlich getrunken wurde und ob dies selten, immer wieder oder oft geschah, lässt sich so gut wie nicht mehr beantworten. Somit führen Artefakte und Schriftzeugnisse eine Parallelexistenz. Sie ergänzen oder bestätigen sich nicht, sondern senden gegenläufige Botschaften, die sich bisweilen sogar widersprechen. Dieser Widerspruch lässt sich kaum mehr auflösen.

Als Fazit bleibt festzuhalten, dass Schäden und Gebrauchsspuren an Kunstwerken aus kunstwissenschaftlicher Sicht überaus wichtige Quellen darstellen, zumal dann, wenn sie sich in frühen Aufzeichnungen belegen lassen und schon in vergangenen Jahrhunderten gedeutet wurden. Dies gilt auch dann, wenn die Schäden deren Zustand so stark beeinträchtigen, dass das Objekt weitgehend zerstört und „hässlich“ geworden war, wie das Beispiel des vom Blitz versengten Hutes zeigte. Welche Ansatzmöglichkeiten mutilierte Objekte bieten und wie schwierig Aussagen sind, wenn sich Schriftquellen an den Objekten nicht verifizieren lassen, wurde am Beispiel der Trinkgefäße gezeigt. Für die Kultur- und Sozialgeschichte, denen eine Vielzahl von Verordnungen, Predigten, Reiseberichten, Inventaren oder Briefwechsel zur Verfügung stehen, ist das beschädigte, benutzte, deformierte Artefakt ein Segen, ein makelloser Objektbestand aber eine Herausforderung. So gibt es gute Gründe, das Imperfekte zu konservieren und das Unrestaurierbare zu bewahren. Denn ein unerwarteter Quellenfund – wie der erst vor wenigen Jahren bekannt gewordene Kunstkammerbericht des Zacharias Wahl von 1617 – kann selbst einer unansehnlichen „Krücke“ seine faszinierende Geschichte zurückgeben.

Dr. Antje Scherner

Hessen Kassel Heritage
Sammlung Kunsthandwerk und Design,
Skulpturen und Plastiken
Postfach 410420
34066 Kassel

Anmerkungen

- 1 Chronik des Pfarrers Zacharias Wahl, 1617–1626, Hessisches Staatsarchiv Marburg. Eine Veröffentlichung der Quelle ist in Vorbereitung.
- 2 Hessen Kassel Heritage, Altregistratur: „Inventarium über das Armatur- und Wachszimmer so dann über Kleidungen, Gemälde und andere Kunstsachen“, um 1780, S. 9, Nr. 117: „Ein Schäferstock nebst einem Huth und Messer, worinn durch den Blitz ein Loch geschmolzen worden.“
- 3 Hessen Kassel Heritage, Altregistratur: „Verzeichnis der früher im Armatursaal aufgestellten Gegenstände, welche nach dessen Auflösung im Museum Fridericianum verblieben sind. Als Controllexemplar der Kgl. Regierung überreicht am 12. Mai 1885, Dr. Pinder, Kgl. Museumsdirector“, S. 1, Nr. 1
- 4 Hessen Kassel Heritage, Altregistratur: „Verzeichnis derjenigen Gegenstände, welche auf Verfügung Königlicher Regierung vom 30. Juli 1894 I. B. N.° 9917 aus dem Museum Fridericianum in das Naturalien-Museum überführt worden sind“, S. 9, Nr. 162
- 5 Kassel, Bibliothek des Naturkundemuseums, 4° NAT 47–2 (1): „Inventar der ethnographischen Sammlung des königl. Museums zu Kassel, C II“, S. 3, Nr. 21 und 22. Diese Aussonderung erfolgte vermutlich noch unter August Lenz, wohl 1927. Weitere Aussonderungen im Jahr 1935 ebd., S. 4, Nr. 37–41
- 6 Hessen Kassel Heritage, Sammlung Kunsthandwerk und Design, Inv. Nr. B II.27; SCHÜTTE 2003, S. 27 und Abb. 9; SCHERNER/COSSALTER-DALLMANN 2016, S. 40; Kat. 11
- 7 Hessen Kassel Heritage, Altregistratur, „Verzeichniß der im Pretiosen Schrank befindlichen Gegenstände“, 1827, S. 9, Nr. 27
- 8 Hessen Kassel Heritage, Altregistratur, „Copie Registre des Vases et autres pièces en matières, précieuses, garnis de pierreries“, um 1780, S. 104, Nr. 449
- 9 SCHERNER/COSSALTER-DALLMANN 2016, S. 40; Kat. 11, mit Diskussion der Quellenlage
- 10 Hessen Kassel Heritage, Sammlung Kunsthandwerk und Design, Inv. Nr. KP B II.20; SCHÜTTE 2003, S. 151–153, Kat. 29
- 11 WEINBERGER 2015, Medaillen 1744–4, pag. 9, Nr., 57; Hessen Kassel Heritage, Altregistratur, „I. Sumarisches Inventarium Über die in dem Königl. Und Hoch=Fürstl. Kunstause so genannten Medaillen Cammer befindlichen Pretiosa und anderen Sachen“, 1744/1747, S. 9, Nr. 57: „Ein inwendig vergoldeter Becher, daran befinden sich drey Secklen und zwanzig eingegossene alte Kayser Köpfe so alle vergoldet sind, in dem boden aber ein Thaler vom Sächsischen Herzog George de ao. 1538, wieget zwei marck drey loth.“; SCHÜTTE 2003, S. 151
- 12 Hessen Kassel Heritage, Altregistratur, „Copie Registre des Vases et autres pièces en matières, précieuses, garnis de pierreries“, um 1780, S. 53, Nr. 219: „ce gobelet est un peu applati, et l'on dit que ce fut August II Roi de Pologne qui pour donner une preuve de sa grand force, le prit et le pressa en présence du Landgrave Charles de Hesse, de façon que ce vase très fort s'applatit et que le vin en ecoula, il en fit présent en suite à ce prince, pour souvenir de cette anecdote.“; SCHÜTTE 2003, S. 151
- 13 Hessen Kassel Heritage, Altregistratur, „Verzeichniß der im Pretiosen Schrank befindlichen Gegenstände“, 1827, S. 8, Nr. 20: „Der Sage nach hat König August II von Pohlen in Gegenwart Landgrafen Carls seine körperliche Stärke daran bewiesen und den massiven Becher so platt gedrückt, wie er ist. Er verehrte ihn dem Landgrafen zum Andenken.“
- 14 PHILIPPI 1976, S. 361, 593; SCHÜTTE 2003, S. 151
- 15 SYNDRAM/MINNING/VÖTSCH 2010, fol. 350v, Nr. 20 und Abb. S. 102. Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. P 280, SKD-online collection, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/284552> [Zugriff: 03.01.2023]
- 16 Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. Archiv Varia Nr.1, SKD-online collection, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/281204> [Zugriff: 03.01.2023]
- 17 SYNDRAM 2012, S. 128
- 18 <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/284552> [Zugriff: 03.01.2023]
- 19 Hierzu SCHERNER 2011 und SCHERNER 2015
- 20 Einen Überblick über zeitgenössische Schriften und Verordnungen wider den Alkoholismus geben u. a. STOLLEIS 1982, v. a. S. 182–189; STOLLEIS 1985, v. a. S. 6–15 und SPODE 1993, S. 63–68 und S. 295, Anm. 19
- 21 LUTHER 1541 (1880), S. 57; SPODE 1993, S. 63
- 22 FREUD 1682, S. 460
- 23 MATHESIUS 1562 (1679), S. 775
- 24 DRACH 1888, S. 11

Literatur

DRACH 1888:

Alhard von Drach, Aeltere Silberarbeiten in den Königlichen Sammlungen zu Cassel. Mit urkundlichen Nachrichten und einem Anhang: Der Hessen-Casselsche Silberschatz zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts und seine späteren Schicksale. Marburg 1888

FREUD 1682:

Michael Freud, Antimonomaxia oder Gewissensfragen, was von Duellen, Außforderungen, Kugel-Wechseln, Balgen, Rauffen, Schlagen und dergleichen nach Gottes heiligem Wort zu halten. Sampt Bedencken von Gesundheit-Trincken. Frankfurt am Main 1682

LUTHER 1541 (1880):

Joachim Karl Friedrich Knaake (Hrsg.), Martin Luther, Wider Hans Worst (1541). Halle an der Saale 1880

MATHESIUS 1562 (1679):

Johannes Mathesius, Berg-Postilla oder Sarepta. Darinnen von allerley Bergwerck und Metallen, was ihre Eigenschafft und Natur, und wie sie zu Nutz und gut gemacht, guter Bericht gegeben [...], Anno 1562, Anietzo auffs neue gedruckt und verlegt zu Freyberg von Zacharias Beckern. 1679 (Digitalisat der Ausgabe in der Sächsischen Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/ppn265755328>)

OHM 2017:

Matthias Ohm, Die Münzen- und Medaillensammlung. In: Die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg. Bestand, Geschichte, Kontext. Stuttgart 2017, Bd. 1, S. 339–387

Philippi 1976:

Hans Philippi, Landgraf Karl von Hessen-Kassel. Ein deutscher Fürst der Barockzeit. Marburg 1976

SCHERNER 2011:

Antje Scherner, „Gestern bin ich voll gewest“. Alkohol und Trinkspiele in der Frühen Neuzeit. In: Monika Bachtler, Dirk Syndram und Ulrike Weinhold (Hrsg.), Die Faszination des Sammelns. Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Sammlung Rudolf-August Oetker, Ausstellungskatalog Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Bayerisches Nationalmuseum München. München 2011, S. 91–99

SCHERNER 2015:

Antje Scherner, Scherzgefäße. Zur Wechselwirkung von Gestaltung, Handhabung und Trinkregeln in der Frühen Neuzeit. In: Thomas Pöpper (Hrsg.), Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart. Berlin, Boston 2015, S. 145–162

SCHERNER/COSSALTER-DALLMANN 2016:

Antje Scherner, Stefanie Cossalter-Dallmann (Bearb.), Aus der Schatzkammer der Geschichte. Vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Petersberg 2016

SCHÜTTE 2003:

Rudolf-Alexander Schütte, Die Silberkammer der Landgrafen von Hessen-Kassel. Bestandskatalog der Goldschmiedearbeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts in den Staatlichen Museen Kassel. Kassel, Wolftratshausen 2003

SPODE 1993:

Hasso Spode, Die Macht der Trunkenheit. Kultur- und Sozialgeschichte des Alkohols in Deutschland. Opladen 1993

STOLLEIS 1982:

Michael Stolleis, „Von dem grewlichen Laster der Trunckenheit“ - Trinkverbote im 16. und 17. Jahrhundert. In: Gisela Völger und Karin von Welck (Hrsg.), Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich. Reinbek bei Hamburg 1982, Bd. 1, S. 177–191

STOLLEIS 1985:

Michael Stolleis, Nachwort zu Blasius Multibibus (Richard Brathwaite), Jus Potandi oder Zechrecht. Nachdruck der deutschen Bearbeitung des „Jus Potandi“ von Richard Brathwaite aus dem Jahre 1616. Frankfurt am Main 1985

SYDRAM 2012:

Dirk Syndram, August der Starke und seine Kunstkammer zwischen Tagespolitik und Museumsvision. In: Dirk Syndram und Martina Minning (Hrsg.), Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung. Dresden 2012, S. 120–141

SYDRAM/MINNING/VÖTSCH 2010:

Dirk Syndram und Martina Minning (Hrsg.), Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Das Inventar von 1741 bearbeitet von Jochen Vötsch, Dresden 2010

WEINBERGER 2015:

Cornelia Weinberger (Bearb.), Inventare und Akten des Kasseler Kunsthuses. Privater Probedruck. Kassel 2015

Abbildungsnachweis

Abb. 1–2:

© Hessen Kassel Heritage, Foto: Arno Hensmanns

Abb. 3:

© Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Foto: Hans-Peter Klut

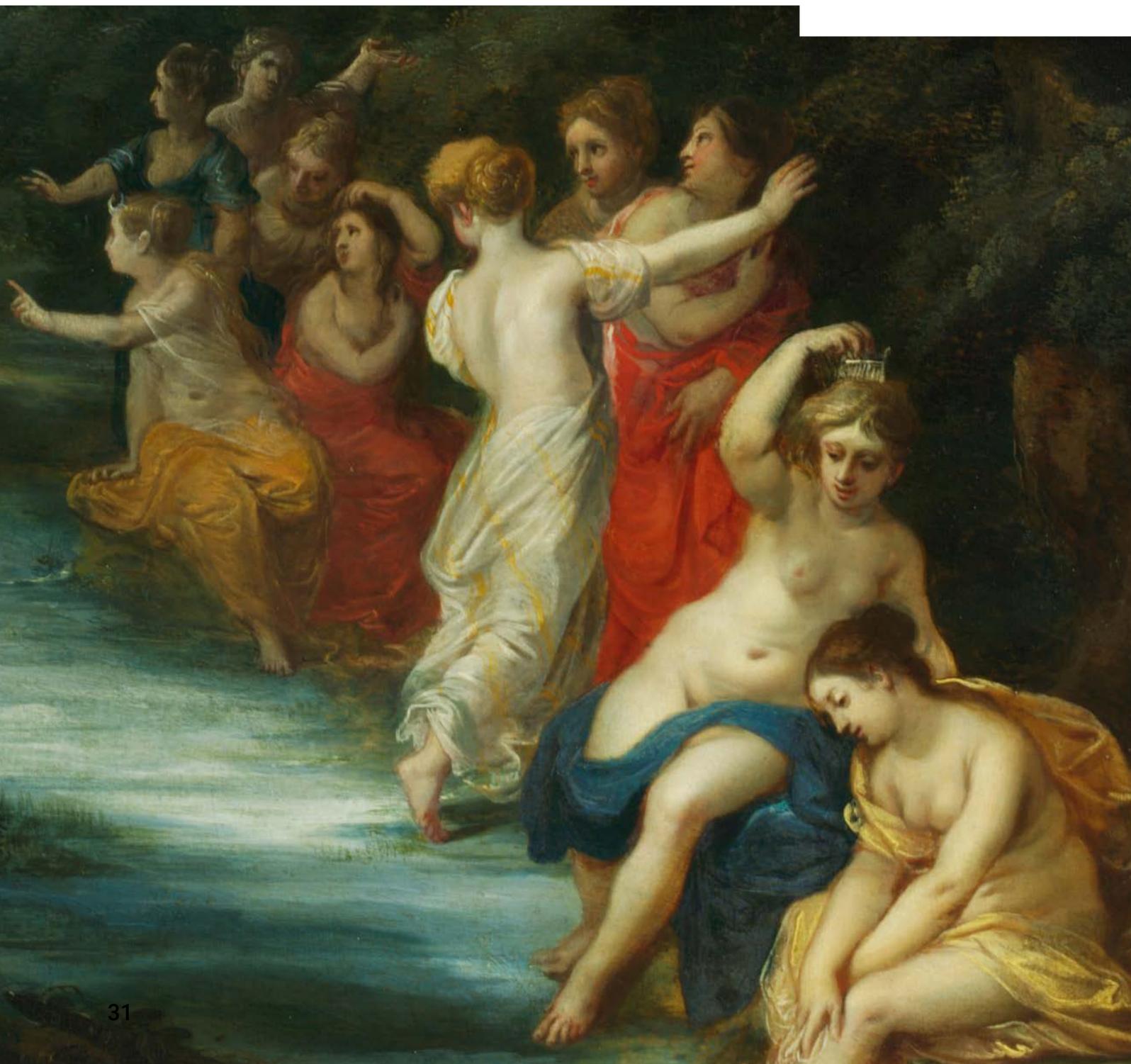
Titel:

Detail aus Abb. 1

Konstruktion eines Galeriebildes

Zum Holztafelgemälde *Diana und Aktäon* von Hendrick van Balen und Jan Tilens in der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister und seinen Ursprüngen als Cembalodeckel

Thomas Krämer und Anne Jacobsen



Konstruktion eines Galeriebildes

Zum Holztafelgemälde *Diana und Aktäon* von Hendrick van Balen und Jan Tilens in der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister und seinen Ursprüngen als Cembalodeckel

Thomas Krämer und Anne Jacobsen

Die Antwerpener Künstler Hendrick van Balen d. Ä. und Jan Tilens schufen etwa zwischen 1615–20 ein Werk, das ursprünglich die Innenseite des Deckels eines Cembalos schmückte. Das Instrument wurde vermutlich zur gleichen Zeit ebenfalls in Antwerpen, einem der europäischen Zentren des Kielklavierbaus, gefertigt. Den von seinem Gehäuse separierten Deckel arbeitete man von seiner ursprünglich fünfeckigen Form zu einem rechteckigen Gemälde um. In den Jahren vor 1749 fand es Eingang in die Kasseler Gemäldesammlung. Der funktionelle Kontext ist heute nicht mehr erlebbar. In einer aktuellen Untersuchung des Werkes wurde die originale, unter Rückseitenanstrichen verborgene Fassung der Deckelaußenseite nachgewiesen. Die Befunde verdeutlichen die dekorative Gestaltung des Instruments. Zudem geben sie Hinweise auf die Konstruktion und das Format des Deckels. Auf der Grundlage einer Auswahl erhaltener flämischer Cembali des 17. Jahrhunderts und zeitgenössischer Darstellungen in der Malerei werden einerseits die Objektbefunde eingeordnet und andererseits wird eine Rekonstruktion der Maße des Instruments versucht. Die vorliegende Fallstudie leistet einen Beitrag zur aktuellen Forschung zu Kunstwerken mit vergleichbarer Objekt- und Erhaltungsgeschichte.

Die beiden Antwerpener Künstler Hendrick van Balen d. Ä. (1575–1632) und Jan Tilens (1589–1630) schufen etwa zwischen 1615–20 in einer Zusammenarbeit das Gemälde *Diana und Aktäon* (Abb. 1).¹ Die mythologische Szene ist auf der Anhöhe einer hügeligen Landschaft gruppiert. In der linken unteren Ecke des Gemäldes lagert ein Flussgott unter dem Schatten eines Baumes, in der linken Bildhälfte versammeln sich Diana und ihr Gefolge an einer Badestelle entlang eines von Bäumen gesäumten Bachlaufs, während der von Diana und einigen ihrer Gefährtinnen entdeckte Aktäon bereits mit einem Hirschgeweih auf dem Haupt die Flucht ergreift. In der rechten Bildhälfte fällt das Gelände in ein bewaldetes, weites Tal ab, das sich in der Ferne zu einer flachen Landschaft hin öffnet. Ursprünglich handelte es sich um ein Deckelgemälde auf der Innenseite des Hauptdeckels eines Cembalos. Bereits 1888 wurde der frühere Verwendungszusammenhang beschrieben.² Das Instrument wurde vermutlich ebenfalls zwischen 1615 und 1620 in Antwerpen, einem der europäischen Zentren des Kielklavierbaus, gefertigt, jedoch lässt sich kein Hersteller

The Development of an Artwork

On the wooden panel painting Diana and Actaeon by Hendrick van Balen and Jan Tilens in the Kassel Old Masters Picture Gallery and its origins as a harpsichord lid

A painting by the Antwerp artists Hendrick van Balen (the Elder) and Jan Tilens, created between 1614 and 1620, originally adorned the inside of a harpsichord lid. The instrument was probably also made at that time in Antwerp, one of the European centres of harpsichord manufacturing. The lid was separated from its body and converted from its original pentagonal shape into a rectangular easel picture. In the years before 1749 it entered the Kassel painting collection. The functional context can no longer be experienced today. A recent examination of the work revealed the original polychromy on the outside of the lid, hidden under a paint coating on the back. The findings clarify the decorative design of the instrument corpus. They also provide information about the construction and shape of the lid. Based on a selection of surviving 17th century Flemish harpsichords and contemporary depictions in paintings, the object findings are discussed and an attempt is made to reconstruct the dimensions of the instrument. This case study contributes to current research on works of art with comparable object and conservation histories.

zweifelsfrei benennen.³ Bei seiner Umarbeitung, vermutlich in späterer Zeit, wurde dieser Deckel beschnitten und durch Ergänzungen zu einem rechteckigen Format erweitert (Abb. 2 a). Über den Verbleib der weiteren Teile des Instruments, insbesondere des zum Hauptdeckel gehörenden Vorderdeckels, ist nichts bekannt. *Diana und Aktäon* wurde vor 1749 als Gemälde von dem Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682–1760) erworben. Das Kasseler Werk gehört zu den frühesten Beispielen eines bemalten Kielklavierdeckels, der in späterer Zeit separiert und zu einem autonomen Kunstwerk umgestaltet wurde.⁴ Die durch Rückseitenanstriche überdeckte, aber weitgehend erhaltene originale Fassung der Deckelaußenseite, der heutigen Gemälderückseite, wurde in einer Röntgenaufnahme sichtbar gemacht (Abb. 2 b, c).



1 Hendrick van Balen (1575–1633) und Jan Tilens (1589–1630), *Diana und Aktäon*, um 1615–1620, Laubholz, spätere Anstückung mit Nadelholz, 76,5 cm x 123,4 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

Konstruktive und gestalterische Aspekte Antwerpener Cembali des 17. Jahrhunderts

Die Familiendynastie der Ruckers führte die angesehenste und produktivste Kielklavier-Manufaktur in Antwerpen, doch gab es auch andere, namentlich bekannte Hersteller.⁵ Mit Blick auf die Einordnung der Objektbefunde an dem Kasseler Gemälde konzentriert sich die Betrachtung der konstruktiven und gestalterischen Aspekte von Cembali auf die Grundform der Gehäuse, die Deckel, die Scharniere und die Fassung der Außenseiten, wobei vielfach auf die prägende Werkstattpraxis der Familie Ruckers Bezug genommen wird. Cembali zeichnen sich durch eine Flügelform aus. Die Wände ihres Gehäuses unterteilen sich in die Rückwand, an welcher der Deckel mittels Scharnieren befestigt ist, die gegenüber liegende Stoßwand, an welche die Hohlwand anschließt, sowie die Basswand am Schwanzende des Instruments, welche in spitzem Winkel an die Rückwand und stumpfen Winkel an die Hohlwand anstößt.⁶

Cembalodeckel bestehen entweder aus einem Teil oder sind in einen rechteckigen Vorderdeckel im Bereich der Spielanlage und einen weitaus größeren Hauptdeckel im Bereich des Resonanzbodens unterteilt. Die Scharnierverbindung beider Teile befindet sich meist auf der Höhe der Springerleiste.⁷ Der Hauptdeckel hat eine fünfeckige Form und kommt im geschlossenen Zustand des Instruments auf einem Teil der Stoßwand zu liegen. Bei einer zweiteiligen Deckelkonstruktion sind die mit der Rückwand verbundenen Scharniere notwendigerweise nur am Hauptdeckel platziert. Nach Grant O'Brien gilt für Ruckers-Cembali, dass Haupt- und Vorderdeckel an ihren zusammenstoßenden Kanten

mit außenseitig liegenden Querleisen verstärkt sind und innenseitig eine „Staubfängerleiste“ die Lücke zwischen den beiden Deckelteilen abdeckt.⁸

Unterschiedliche Arten von Scharnieren wurden an den Instrumenten montiert. Bandscharniere sind tragfähiger und dekorativer als einfach konstruierte Drahtscharniere und wurden vorwiegend an schwereren Deckeln zweimanualiger Cembali sowie an luxuriös ausgestatteten Cembali angebracht, Drahtscharniere hingegen meist an einmanualigen Instrumenten. Als typisch für die Ruckers-Werkstatt werden gegabelte Bandscharniere betrachtet, jedoch kann ihre Gestaltung variieren.⁹

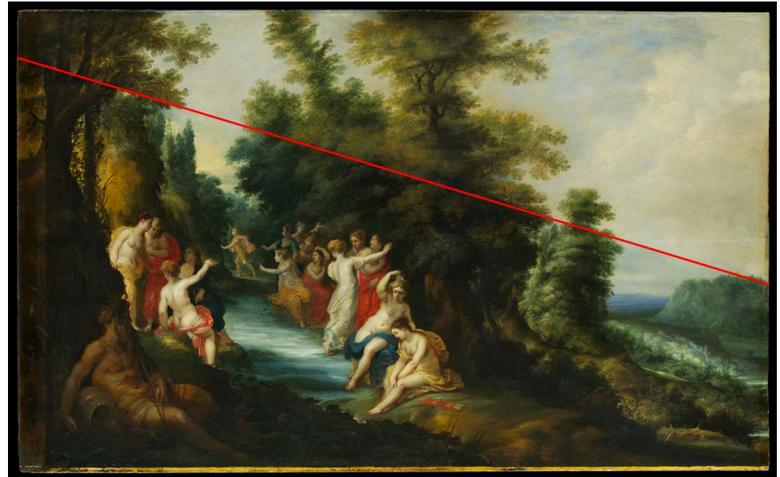
Die am weitesten verbreitete Fassung des Gehäuses und Deckels flämischer Cembali kombiniert eine rote Marmorierung mit grauen Bändern, die die Kanten des Gehäuses und des Deckels umlaufen. Die grauen Bänder sind mit hellen und dunklen Linien von der Marmorierung abgesetzt und erscheinen flachplastisch. Nach O'Brien und Edward L. Kottick sind diese Fassungen vielfach stilisiert und schlicht ausgeführt. Wenige Beispiele zeigen andere Fassungen, Bandwerke oder eine für Virginalre typische grüne Marmorierung.¹⁰

Die Ausstattung von Kielklavieren mit Deckelgemälden ist in zahlreichen Beispielen belegt.¹¹ In der Produktion der Familie Ruckers war dies, so van der Meer, bei teureren Instrumenten der Fall.¹² Vermutlich gab es in Antwerpen eine enge Zusammenarbeit zwischen den ansässigen Ins-

trumentenbauern und Malern, die durch ihre gemeinsame Zugehörigkeit – zusammen mit anderen Berufsgruppen – zur lokalen Lukas-Gilde gestärkt wurde.¹³ Auf einteiligen Cembalo-Deckeln erstreckte sich die Malerei über die gesamte Fläche der Innenseite. Komponiert wurde sie als Querformat und mit einer nur schmalen Umrandung. An bemalten zweiteiligen Instrumentendeckeln lassen sich verschiedene Variationen feststellen, dazu gehören ebenfalls ganzflächige Kompositionen und separate Kompositionen auf Vorder- und Hauptdeckel. Weiterverbreitet, schlichter und sicherlich auch kostengünstiger war die Gestaltung der Deckelinnenseiten mit aufgeklebten Blockdrucktapeten und aufgemalten Sinnprüchen in lateinischer Sprache, durch die sich Ruckers-Instrumente auszeichnen.¹⁴ Darstellungen von Cembali in der Malerei stärken die Annahme, dass die Deckel zum Spiel geöffneter Instrumente nicht von einer Deckelstütze, sondern in einem Winkel über 90° aufgeklappt und mittels Schnüren oder Kordeln gehalten wurden.¹⁵

Ehemaliger Cembalodeckel und heutige Bildtafel

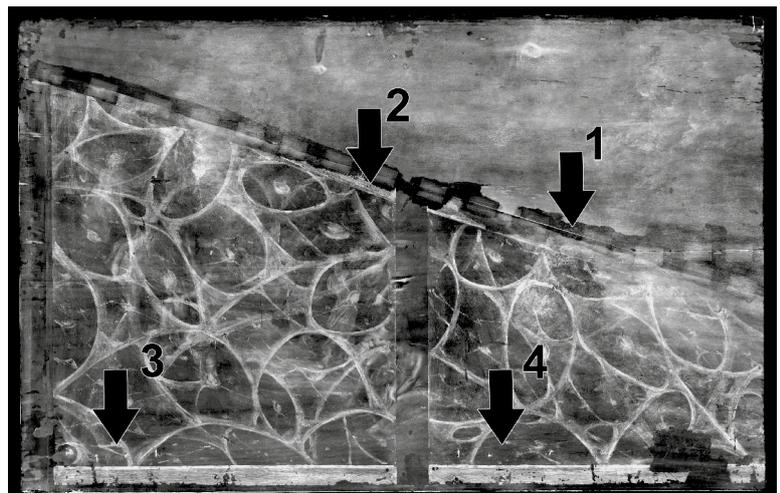
Das heutige Gemälde misst in der Höhe 76,4 cm und in der Breite 123,4 cm. Eine Kartierung zeigt den Teil des ehemaligen, in späterer Zeit beschnittenen Hauptdeckels eines Cembali (Abb. 3). Er wurde aus zwei stumpf verleimten Brettern mit horizontalem Faserverlauf gefertigt und hat eine Dicke von 12 mm bis 14 mm. Pfeil 1 in Abbildung 3 deutet auf die horizontale Leimfuge. Nach aktueller Untersuchung wird Laubholz vermutet, eine Holzartenbestimmung steht jedoch noch aus. In den Niederlanden verwendete man für die Instrumentendeckel Pappel- oder Lindenholz, in der Ruckers-Werkstatt ausschließlich Pappelholz.¹⁶ Die an zwei Seiten partiell erhaltenen Kanten sind nicht profiliert. Auf der Deckelaußenseite befanden sich ehemals zwei Querleisten (Abb. 3). Ihre Konturen waren auf dem Deckel angerissen worden. Das Röntgenbild zeigt die Nagelöcher der ehemaligen Befestigung und die Aussparungen in der Fassung (Abb. 2 c, 3, weiße Punkte). Die Leiste an der Deckelkante hatte eine Breite von 5,6 cm, die Leiste in der Nähe der Tafelmitte eine Breite von 5,4 cm. Die Untersuchung des Deckelgemäldes gibt Hinweise darauf, dass an der Vorderseite eine „Staubfängerleiste“ montiert war. Die Kartierung verzeichnet zudem die Position von zwei demontierten Scharnieren zum Öffnen des Hauptdeckels (Abb. 3, Pfeile 2 und 3, weiße und schwarze Punkte). Eine Befestigung bzw. ein Ansatzpunkt für eine Halterung oder Stütze des geöffneten Deckels findet sich nicht. Im Zuge der späteren Ergänzung zu einem rechteckigen Gemälde-



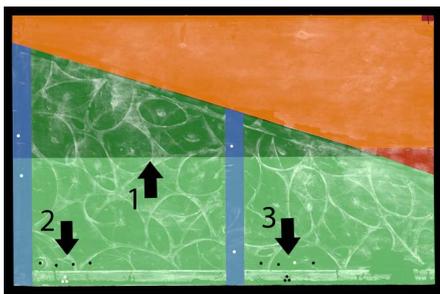
2a *Diana und Aktäon*, rote Linie: Fuge zwischen dem erhaltenen Original und der späteren Ergänzung



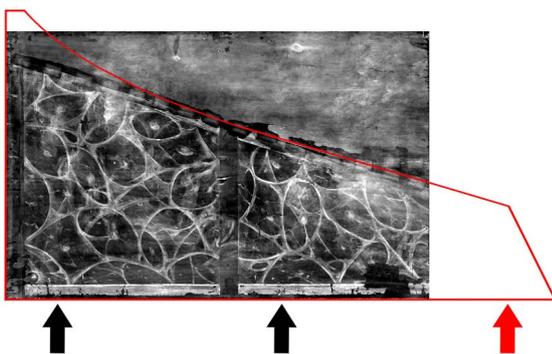
2b *Diana und Aktäon*, Rückseite



2c *Diana und Aktäon*, Röntgenaufnahme



3 *Diana und Aktäon*, Kartierung, grün: beschnittener Cembalodeckel, blau: Spuren der Querstreben, orange und rot: spätere Ergänzungen, Pfeil 1: Leimfuge, Pfeile 2 und 3: ehemalige Scharniere



4 *Diana und Aktäon*, rote Kontur: Rekonstruktionsversuch des Formats des ehemaligen Hauptdeckels, schwarze Pfeile: Position ehemaliger Scharniere, roter Pfeil: rekonstruiertes Scharnier

format wurde die Tafel an den mit der Hohl- und Stoßwand sowie der Basswand korrespondierenden Kanten beschnitten. Nicht beschnitten ist der Deckel hingegen an der mit der Rückwand korrespondierenden und der am Vorderdeckel anschließenden Kante.

Die späteren Ergänzungen zu einem rechteckigen Format wurden in Nadelholz ausgeführt, ebenfalls in horizontalem Faserverlauf (Abb. 3). Rückseitig faste man die Tafelkanten oben, unten und rechts ab und behobelte den Fugenbereich. Auf eine nachträgliche Kürzung der Tafel links weisen die fehlende Abfasung und ein grober, wellenförmiger Sägeschnitt hin (Abb. 2 b). Die Umarbeitung vom Instrumentendeckel zum Tafelgemälde und die Formatveränderung müssen vor 1749 stattgefunden haben, denn ein in diesem Jahr begonnenes Inventar der Kasseler Gemäldesammlung verzeichnet bereits die heutigen Bildmaße.¹⁷ Zwei historische konservatorische Eingriffe, eine Fugensicherung mit Leinwandstreifen und eine erneute Fugensicherung nach Abnahme der Leinwandstreifen mit abgefasten Holzklötzchen, sogenannten Diamantinis, lassen sich zeitlich nicht einordnen (Abb. 2 b).

Rekonstruktionsversuch des ehemaligen Cembalo-Hauptdeckels

Der Rekonstruktionsversuch des originalen Formats basiert auf verschiedenen Befunden. Entlang der diagonalen Anstückung ist in einem kurzen Abschnitt die der Hohlwand folgende, gebogene Formkontur der Fassung erkennbar (Abb. 2 c, Pfeil 2).¹⁸ Einbezogen wurde auch der nach John Koster für Ruckers-Instrumente typische Winkel von 63° oder 64° zwischen Rück- und Basswand sowie die Angabe von O'Brien, dass die Deckel 1,5 cm über die Gehäuse hinausreichen.¹⁹ Die Brettbreiten wurden nicht berücksichtigt, da das obere Brett in ungewissem Umfang beschnitten ist. Nach einem zeichnerischen Rekonstruktionsversuch der ehemaligen Konturen betrug die originale Breite des Hauptdeckels zwischen 76 cm, was der heutigen Gemäldehöhe entspricht, und 80 cm (Abb. 4). Durch die Umarbeitung zum Tafelbild hat der Hauptdeckel zwischen 7 cm und 13 cm seiner ursprünglichen Breite verloren. Grundlage für den Rekonstruktionsversuch der originalen Länge des Hauptdeckels ist die Annahme, dass zusätzlich zu den zwei nachgewiesenen Scharnieren ein weiteres existierte und dass die Anordnung der Scharniere symmetrisch war (Abb. 4). Daraus ergibt sich eine ursprüngliche Länge von 160 cm, die Differenz zum heutigen Maß beträgt 37 cm. Der kurze Deckelabschnitt entlang der Stoßwand deutet darauf hin, dass es sich um einen Hauptdeckel, nicht aber um einen einteiligen Deckel handelt.

Spuren der Scharniere

Bereits Thomas Aurelius Belz hatte Spuren von gegabelten und vermutlich auch gekröpften Scharnieren an der Rückseite des Kasseler Werkes und an der Außenseite des ehemaligen Deckels festgestellt.²⁰ Diese Spuren verweisen auf zwei Scharniere, deren auf dem Deckel liegende Teile eine maximale Höhe von 8 cm und eine maximale Breite von 17 cm hatten. Sie waren mit je sieben Nägeln befestigt, deren Schäfte zum Teil noch im Holz stecken und hatten sich so stark in die Originalfassung und das Holz eingedrückt, dass ihre Konturen in Teilen ablesbar sind (Abb. 2 c, Pfeile 3 und 4, Abb. 3, Pfeile 2 und 3, Abb. 5 a). Ein Vergleichsbeispiel bietet nach der Untersuchung von Zoe Mercier-Golden und Katharine Waldron das ebenfalls separierte Deckelgemälde von Pieter Isaacsz. (1569–1625), *Allegorie Amsterdams als Zentrum des Welthandels*, um 1604–1607, im Rijksmuseum Amsterdam, auf dessen ehemaliger Außenseite sich das Fragment eines Scharniers erhalten hat (Abb. 5 b).²¹ Seine Grundform und Formdetails, wie die Lücke am Ansatz der Gabelung, die differenzierte Gestaltung der Gabelenden und die Position der Nägel, entsprechen den Spuren der Scharniere auf dem Kasseler Werk. Sein über die Deckelkante ragendes Ende belegt, dass es gekröpft war. Entsprechende, aber weiter ausgearbeitete Formdetails der Gabelenden zeigt ein von O'Brien nach Ruckers-Instrumenten nachgebildetes Scharnier.²²

Fassung des Cembalos

Die von einem braunen, mehrschichtigen Rückseitenanstrich überdeckte Fassung der Außenseite des Cembalodeckels ist als rote Marmorierung mit umlaufenden grauen Bändern gestaltet. Verluste hat sie vor allem durch die Abfasung der Kanten und das Behobeln der Leimfuge der Anstückung erfahren (Abb. 2 c). Eine hellrote Fassungsschicht bildet die flächige Unterlegung des außenseitig ungründierten Deckels (Abb. 6). Die graue Farbschicht des ca. 4 cm breiten Bandes überlagert die rote Farbschicht und reicht an der Seite entlang der Rückwand des Gehäuses über die Kante und bis auf den Rand der Deckelinnenseite. Das Band ist mit einem ca. 0,5 cm breiten, zur Rückwand hin weißen und zur Hohlwand hin dunklen Strich abgesetzt. Zu großen Teilen erhalten ist es an der Seite entlang der Rückwand des Gehäuses, fragmentarisch hingegen an nur einer Stelle der Seite entlang der Hohlwand (Abb. 2 c, Pfeil 2). In weißer Farbe, streifigen Pinselstrichen und variierender Schichtdicke ist die stark abstrahierte Äderung der Marmorierung gestaltet (Abb. 6).²³ Die Fassung spart die ehemaligen Querstreben aus, wie man an den An- und Absätzen der Pinselstriche im Röntgenbild erkennen kann, vermutlich aber wurden sie ebenfalls gefasst (Abb. 2 c, 3). Auf eine nachträgliche Fassung der Scharniere, die auf den bereits gefassten Deckel montiert wurden, gibt es keine Hinweise.

Das Gemälde *Allegorie der Sinne (Das Gehör)* von Peter Paul Rubens (1577–1640) und Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) von 1617–1618 aus der Sammlung des Museo Nacional del Prado, Madrid sowie das Gemälde *Der junge Gelehrte und seine Frau von Gonzales Coques* (1614–1684) von 1640 in der Kasseler Galerie, zeigen vergleichbare Fassungen des Gehäuses und Deckels (Abb. 7 a, b).²⁴ Auf eine präzise malerische Wiedergabe der Fassung deutet in beiden Werken die getreue Darstellung funktioneller Details wie des Flankenzugs an der Stoßwand hin. Detailreich sind in beiden Werken sowohl die rotonige, grau geäderte Marmorierung als auch die mit hellen und dunklen Strichen abgesetzten grauen Bänder wiedergegeben.

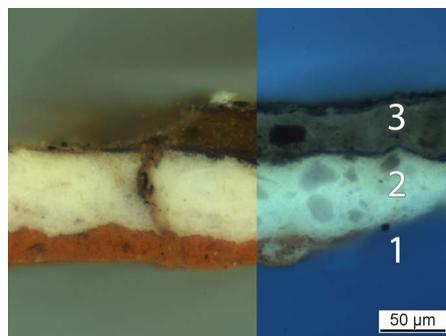
Für einen weiteren Vergleich wurden zwei zeitgenössische Instrumente mit originaler Fassung aus der Sammlung des Museum Vleeshuis in Antwerpen ausgewählt. **Abbildung 7 c** zeigt ein Detail der Hohlwand eines 1615 datierten, Andreas Ruckers d. Ä. (1578 – nach 1645) zugeschriebenen Antwerpener Cembalos. Die Marmorierung ist auf einem dunkelroten Grundton aufgebaut, mit heller Farbe sind Gesteinsstrukturen in stark abstrahierten Formen lediglich angedeutet. An einem 1644 datierten Instrument von Andreas Ruckers d. Ä. hat die Marmorierung einen geringeren Abstraktionsgrad und eine breitere Farbpalette (Abb. 7 d). Auf ebenfalls dunkelrotem Grund sind in hellbraunen und grauen Farbtönen kantige und abgerundete Gesteinsstücke sowie in weißen und grauen Tönen die Aderung des Gesteins dargestellt.²⁵



5a *Diana und Aktäon* (Abb. 1), Abdruck des Scharniers auf der ehemaligen Deckelaußenseite, Rückseite links, koaxiale Beleuchtung



5b Scharnier an der Außenseite des Hauptdeckels eines vermutlich flämischen Cembalos, Rijksmuseum, Amsterdam



6 *Diana und Aktäon*, Querschliff der Fassung, links Dunkelfeld- und Zusatzbeleuchtung, rechts UV-Fluoreszenz
1: hellrote, untere Fassungsschicht
2: weiße, obere Fassungsschicht
3: mehrschichtige Überfassung

Deckelgemälde und spätere Ergänzungen

Die Innenseite des vermutlichen Hauptdeckels wurde mit einer hellen und dickschichtigen Grundierung versehen. Am unteren Bildrand, an der Seite entlang der Rückwand, reicht sie bis zur Kante, am linken Bildrand, der Seite zum Vorderdeckel hin, blieb offenbar ein ca. 4,3 cm breiter Bereich ungründiert. Dieser Bereich war vermutlich von der oben genannten „Staubfängerleiste“ abgedeckt. Die mehrschichtige Malerei ist auf einer hellbraunen Imprimitur aufgebaut. In den Figuren wurde die Farbe fein vertrieben, in den dunklen Bereichen am linken Bildrand erkennt man eine stellenweise freiliegende, lasierende Untermalung in einem braunen Farbton. Das Blattwerk wurde in akzentuierten, in den Höhungen leicht pastosen Farbstrichen und -punkten gestaltet (Abb. 8 a). Entlang des unteren Bildrandes wurde ein 0,5 cm bis 0,9 cm breiter Rahmen in Mordantvergoldung mit einem hellbraun pigmentierten Anlegemittel aufgebracht, an den übrigen Seiten ist keine Vergoldung feststellbar. Nach Belz trugen von Balen d. Ä. und Tilens in ihrer Komposition dem nach rechts hin schmaler werdenden Bildformat Rechnung. Mit Blick auf den hoch aufragenden Baum und den darunter lagernden Flussgott als Teil des kulissenartigen dunklen Vordergrunds kann mit einiger Sicherheit ausgeschlossen werden, dass sich die Kompositionen über die linke Bildkante hinaus auf einen Vorderdeckel ausgedehnt hatte.²⁶ Dies verdeutlicht der Vergleich mit dem Deckelgemälde, das eine Landpartie an einem Waldrand



7a Gonzales Coques (1618–1684), *Der junge Gelehrte und seine Frau*, 1640, Eichenholz, 41 cm x 59,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, Detail



7b Peter Paul Rubens (1577–1640) und Jan Brueghel d. Ä. (1568–1525), *Allegorie des Gehörs*, 1617–1618, Holz, 64 cm x 109,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, Detail

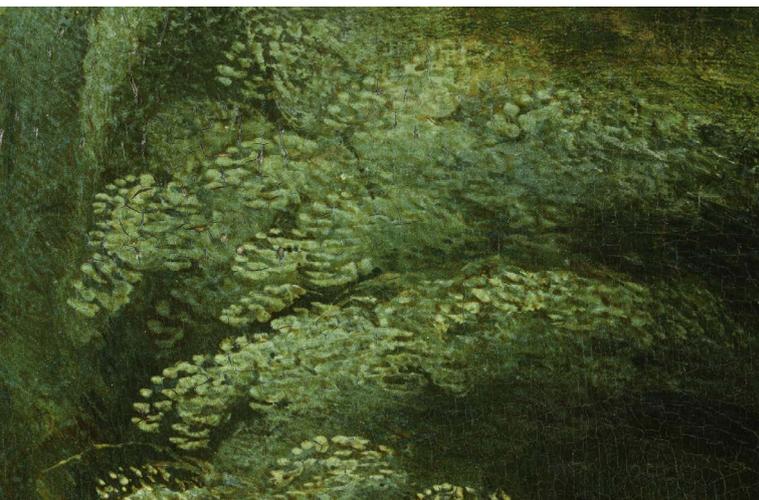


7c Andreas Ruckers d. Ä. (1579–nach 1645) zugeschrieben, ehemals zweimanualiges Cembalo, Antwerpen, 1615, Museum Vleeshuis, Antwerpen, Seitenwange, Detail

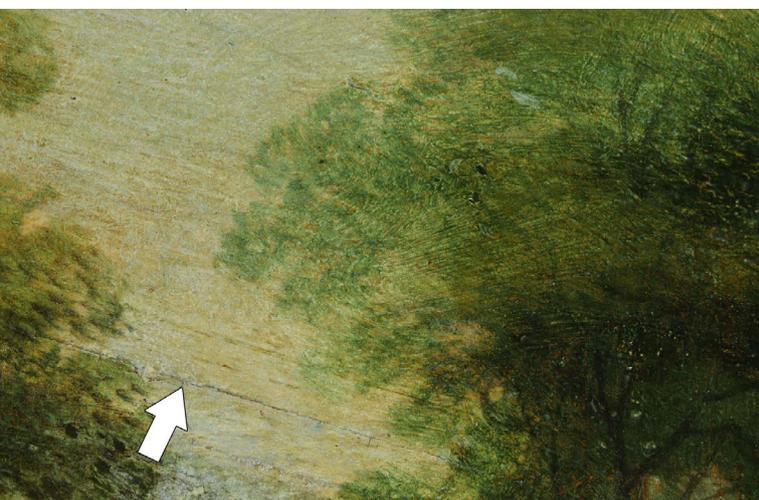


7d Andreas Ruckers d. Ä. (1579–nach 1645), einmanualiges Cembalo, Antwerpen, 1644, Museum Vleeshuis, Antwerpen, Seitenwange, Detail

zeigt, auf einem 1638 von Johannes Ruckers (1578–1642) gefertigten, zweimanualigen Cembalo in der Sammlung des Musical Instruments Museum in Edinburgh (Abb. 9). Die Komposition der Figurengruppe verbindet Vorder- und Hauptdeckel, die mittig aufragende Baumgruppe rahmt den Hauptdeckel nicht ein, sondern lenkt den Blick auch nach links, zum Vorderdeckel.²⁷ Es gibt keine Hinweise darauf, wie der zu dem Kasseler Werk zugehörige, aber verlorene Vorderdeckel innenseitig gestaltet war. Die spätere male- rische Ergänzung des Hauptdeckels im Bereich der Bäume in der Bildmitte und am linken Bildrand zeigt eine von dem Gemeinschaftswerk van Balens d. Ä. und Tilens' abwei- chende Handschrift (Abb. 8 b). Das Blattwerk jenseits der Leimfuge ist in lasierendem Farbauftrag mit einem Borstenpinsel und ohne die akzentuierten Höhungen und tiefen Schattenbereiche gestaltet.



8a *Diana und Aktäon*, Detail des Baums in der Bildmitte, originale Malerei, Bildausschnitt: 4,7 cm x 7,1 cm



8b *Diana und Aktäon*, Baum in der Bildmitte, nicht originale malerische Ergänzung, Detail, Bildausschnitt: 4,7 cm x 7,1 cm, Pfeil: diagonale Fuge der Anstückung

Einordnung des Rekonstruktionsversuchs der originalen Maße von Hauptdeckel und Instrument

Der von Objektbefunden abgeleitete Rekonstruktionsversuch ergab für den Hauptdeckel des ehemaligen Cembalos der Kasseler Sammlung ein Maß von ca. 76–80 cm x 160 cm (B x L). Technisch-konstruktive Merkmale flämischer Cembali des 17. Jahrhunderts geben Anhaltspunkte für eine Eingrenzung der maximalen Breite, wobei berücksichtigt werden muss, dass die Instrumentenmaße nicht standardisiert waren. Grundlage für diese Eingrenzung bildet der geläufige Tonumfang. Dieser betrug maximal vier Oktaven plus eine Quarte, wobei die Oktavspanne durchschnittlich rund 160 mm maß.²⁸ Daraus ergibt sich in etwa eine Tastenbreite von 23 mm, woraus sich eine Gesamtbreite der Klaviatur für vier Oktaven plus eine Quarte von 730 mm errechnen lässt.²⁹ Dieses Maß muss noch um den Instrumentenkörper und einen möglichen Abstand der obersten und untersten Taste zu den Seitenwänden ergänzt werden.

Hingegen lässt sich die Länge anhand technisch-konstruktiver Merkmale nicht eingrenzen. Die Flügelform des Gehäuses und damit auch des Cembalodeckels ergibt sich aus der Abnahme der Saitenlängen vom Bass (tiefe Tonlage) zum Diskant (hohe Tonlage). Der Saitenbezug läuft dabei vom Spieler weg, die Tasten liegen an der Schmalseite des Kastens und damit in Verlängerung der Saiten.³⁰ Instrumente der Familie Ruckers weisen eine stabile Konstante bei der typischen Länge für die Saite von $\text{Ton } c^2$ auf.³¹

Vier Instrumente typisch flämischer Bauart des 17. Jahrhunderts und ein separierter Cembalodeckel wurden für eine vergleichende Betrachtung ausgewählt. Das erste Beispiel ist ein um 1620 von Andreas Ruckers d. Ä. gefertigtes, zweimanualiges Cembalo in der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums in Berlin (Abb. 10). Der originale Tonumfang ist erhalten, Umbauten datieren bereits in das 17. Jahrhundert. Die Breite des Gehäuses beträgt 87,5 cm und die Länge 224,8 cm (Abb. 10).³² Zweites Vergleichsobjekt ist ein 1599 entstandenes und der Familie Ruckers zugeschriebenes Cembalo in der Sammlung der Stiftung



9 Johannes Ruckers (1578–1642), zweimanualiges Cembalo, Antwerpen, 1638, Musical Instruments Museum, Edinburgh, Detail



10 Andreas Ruckers d. Ä. (1579–nach 1645), zweimanualiges Cembalo, Antwerpen, 1620, Musikinstrumenten-Museum, Berlin

Händel-Haus in Halle. Das originale Maß des Hauptdeckels betrug in der Breite 73 cm und in der Länge 167,5 cm.³³ Um 1760 war das Instrument vergrößert worden.³⁴ Als drittes Vergleichsobjekt dient das oben genannte, zweimanualige Cembalo von Johannes Ruckers aus dem Jahr 1638 (Abb. 9). Es wurde von Belz als Vergleichsbeispiel eines originalen Formats für die Identifizierung bemalter und zu Staffeleibildern umgearbeiteter Vorder- und Hauptdeckel genutzt. Der Korpus misst 78,6 cm x 224,3 cm (B x L), der Hauptdeckel hat nach Belz ein Maß von 80 cm x 165 cm (Abb. 9).³⁵ Bei dem vierten Vergleichsobjekt handelt es sich um den ebenfalls bereits erwähnten, separierten, aber im originalen Format erhaltenen Hauptdeckel mit dem Gemälde *Allegorie Amsterdams als Zentrum des Welthandels* von Pieter Isaacs., um 1604–1607. Die Breite beträgt 79,4 cm und die Länge 165 cm.³⁶ Die Beispiele stützen mit gewissen Abweichungen den aus den Objektbefunden abgeleiteten Rekonstruktionsversuch des Kasseler Werks. Allerdings belegen sie auch exemplarisch, dass zwischen Länge und Breite des Gehäuses und damit auch des Deckels keine zwingende Korrelation besteht.

Zusammenfassung

Die aktuelle Untersuchung des heutigen Galeriebildes *Diana und Aktäon* von Hendrick van Balen d. Ä. und Jan Tilens in der Kasseler Galerie erbrachte neue Erkenntnisse zum ursprünglichen Verwendungszusammenhang als Deckelgemälde eines Cembalos, das mit großer Wahrscheinlichkeit in Antwerpen gefertigt wurde. Besondere Bedeutung hat dabei die Betrachtung des Zusammenhangs zwischen den konstruktiven Aspekten des Musikinstruments und der dekorativen Gestaltung. Die Interpretation der Objektbefunde kann sich wesentlich auf den umfangreichen Forschungsstand über flämische Kielklaviere des 17. Jahrhunderts stützen, insbesondere der Werke und dokumentierten Herstellungsweisen der führenden, in Antwerpen ansässigen Manufaktur der Familie Ruckers. Anhand von Objektbefunden und Vergleichsobjekten lässt sich rekonstruieren, dass dem Kasseler Gemälde der Hauptdeckel eines zweiteiligen Cembalodeckels mit einer Breite von 76 bis 80 cm und eine Länge von ca. 160 cm zu Grunde liegt. Dieser ist aus zwei stumpf verleimten, 12 mm bis 14 mm dicken Brettern, die vermutlich aus Laubholz bestehen, mit horizontalem Faserverlauf gefertigt. Außenseitig wurde er mit zwei Querstreben und wahrscheinlich innenseitig mit einer „Staubschutzleiste“ versehen. Die nachgewiesene, von Rückseitenanstrichen überdeckte originale Fassung, eine rote Marmorierung mit umlaufenden grauen Bändern entlang der Ränder von Deckel und Gehäuse, ist für flämischen Cembali des 17. Jahrhunderts typisch. Erst nach Fertigstellung der Fassung führten van Balen d. Ä. und Tilens das Deckelgemälde aus. Zuletzt wurde der Hauptdeckel mittels Bandscharnieren mit dem Gehäuse verbunden. Befestigungsspuren der heute verlorenen gegabelten Scharniere zeigen, dass diese ebenfalls eine typische Form besaßen. Im Zuge der Umarbeitung zu einem autonomen Gemälde wurde der Deckel beschnitten und durch Ergänzungen mit Nadelholz zu einem Rechteck erweitert. Die malerische Ergänzung ist anhand der Gestaltung des Blattwerks deutlich vom Original zu unterscheiden. Diese Umarbeitung lässt sich in die Zeit vor 1749 einordnen und stellt eines der frühesten dokumentarisch belegten Beispiele dar.

Dr. Thomas Krämer

Hessen Kassel Heritage –
Gemälderestaurierung
Schloss Wilhelmshöhe
Schlosspark 1,
34131 Kassel
thomas.kraemer@heritage-kassel.de

Anne Jacobsen M.A.

Anmerkungen

- 1 SCHNACKENBURG 1996, Textband, S. 45; BELZ 1996, S. 357; WERCHE 2004, Bd. I, S. 59, 164. Die Zusammenarbeit der beiden Künstler wird unterschiedlich beschrieben, nach Schnackenburg führte Tilens die Landschaft aus, nach Bettina Werche hingegen die malerische Ergänzung auf der Anstückung. Das Gemälde ist am unteren Bildrand mit „TILENS“ bezeichnet. Ein weiterer bemalter Instrumentendeckel von Jan Tilens, in Kooperation mit Frans Francken, befindet sich nach Belz im Bode-Museum, Berlin.
- 2 EISENMANN 1888, S. 40–41; BELZ 1996, S. 30–31, 156–159; MERCER-GOLDEN/WALDRON 2007, S. 124 Der Begriff „Deckelgemälde“ („harpisichord lid paintings“) ist von Mercer-Golden und Waldron übernommen.
- 3 BELZ 1996, S. 30–31. Belz geht davon aus, dass das zugehörige Instrument aus der Manufaktur der Familie Ruckers stammt.
- 4 BELZ 1996, S. 26. Belz führt einen Fall aus dem Jahr 1788 an, den öffentlichen Verkauf des Deckels eines Kielklaviers von Andreas Ruckers mit zwei Malereien der Rubens-Schule.
- 5 VAN DER MEER 1991, S. 27–32; BELZ 1996, S. 24–25; KOTTICK 2016, S. 130
- 6 VAN DER MEER 1991, S. 12; DROYSEN-REBER/SCHNEIDER 2006, S. 287–289, 391–392. Droyesen-Reber und Schneider bezeichnen die „links verlaufende gerade Wand“ als „Basswand“, die „Wand am Schwanzende des Instruments“ als „kurze Basswand“, die Stoßwand ist synonym mit „Diskantwand“, die Hohlwand synonym mit „gebogene Wand“ sowie das Gehäuse synonym mit „Korpus“.
- 7 O'BRIEN 1990, S. 97. Zweiteilige Deckel sind nach O'Brien ein typisches Merkmal von Ruckers-Cembali.
- 8 O'BRIEN 1990, S. 96, Abb. 6.4. Eigene Übersetzung nach O'Brien „dust catcher moulding“
- 9 O'BRIEN 1990, S. 169–170, Abb. 7.42, S. 170; DROYSEN-REBER/RASE 1991, S. 130, Abb. 74; BELZ 1996, S. 30–31; Mercer-Golden/Waldron 2017, S. 17, 21, Abb. 21, S. 21. Der Beschlag eines von Droyesen-Reber und Rase beschriebenen, einmanualigen Cembalos von Johannes Ruckers, datiert 1627, aus der Berliner Sammlung ist nur an der Rückwand gegabelt, am Deckel hingegen geschweift und spitz zulaufend.
- 10 O'BRIEN 1990, S. 167–168, KOTTICK 2016, S. 125–127, Abb. 5–14, S. 126, Abb. 5–15, S. 127; MERCER-GOLDEN/WALDRON 2017, S. 17; DROYSEN-REBER/RASE 1991, S. 129–130, Tafel 15, S. 129; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
- 11 BELZ 1996, S. 353–354. Belz gibt eine Übersicht erhaltender Instrumente mit Deckelgemälden der Familie Ruckers.
- 12 VAN DER MEER 1991, S. 28
- 13 NEUPERT 1966, S. 30; BELZ 1996, S. 11–13; MERCER-GOLDEN/WALDRON 2017, S. 9
- 14 KOTTICK 1979, S. 456; KOTTICK 2016, S. 126–127, 129. Die Blockdrucktapeten wurden aus separaten Stücken zusammengesetzt. Die Innenflächen imitieren eine Furnierarbeit mit Eschenholz in markanter Maserung oder mit Moiré-Seide, die Bordüren zeigen Mauresken nach Ornamentvorlagen des 16. Jahrhunderts.
- 15 O'BRIEN 1990, S. 97; KOTTICK 2016, S. 109
- 16 O'BRIEN 1990, S. 96; SCHNACKENBURG 1996, Textband, S. 45; BELZ 1996, S. 29. Die Materialangabe Schnackenburgs als Erlenholz ist nicht überprüfbar. Die Dicke des Deckels entspricht den für Ruckers üblichen Maßen.
- 17 Inv. 1749 ff., S. 11. Die Höhe betrug nach rheinländischem Maß 2 Schuh, 5 Zoll, die Breite 3 Schuh 11 Zoll, umgerechnet 76 cm x 123 cm.
- 18 MERCER-GOLDEN/WALDRON 2017, S. 5, Abb. 2. An dem von Mercer-Golden und Waldron untersuchten Fragment eines Cembalodeckels wurde die spätere Holzergänzung formgerecht an die gebogene Kontur angesetzt.
- 19 KOSTER 1998, S. 28; O'BRIEN 1990, S. 96
- 20 BELZ 1996, S. 30
- 21 MERCER-GOLDEN/WALDRON 2017; 16–17, Abb. 21, S. 21, Abb. 47, S. 42
- 22 O'BRIEN 1990, S. 170, Abb. 7.42, oben Mitte
- 23 Die starke Absorption der weißen Fassungsschicht im Röntgenbild deutet auf Bleiweiß hin. Eine Pigment- oder Bindemittelanalyse liegt nicht vor.
- 24 WEBER 1994; BELZ 1996, S. 36, 358; Museo del Prado. Weber und Belz behandeln die Frage der authentischen Abbildung technischer Merkmale von Musikinstrumenten in der Malerei.
- 25 MUSEUM VLEESHUIS; O'BRIEN, 1983, S. 715–717, 754–755; KOTTICK 2016, S. 126, Abb. 5–14. Weitere Abbildungen sowie Objektbeschreibungen der beiden Cembali sind aufrufbar unter <https://search.museumvleeshuis.be/details/collect/194276> und <https://search.museumvleeshuis.be/details/collect/160497> [Zugriff: 27.10.2023]
- 26 BELZ 1996, S. 156–159. Die von Belz angeführte Zeichnung van Balens, datiert 1605, aus der Sammlung des Stedelijk Prentenkabinet, Museum Plantin-Moretus, Antwerpen (<https://search.museumplantinmoretus.be/Details/collect/287535> [Zugriff: 27.10.2023]) gibt zu dieser Frage keine weiteren Aufschlüsse.
- 27 O'BRIEN 1983, Bd. 3, S. 694–695, BARNES 2007
- 28 NEUPERT 1966, S. 22
- 29 Tastenbreiten plus Spatien (Abstand zwischen den Tasten) einer Oktave, beispielsweise von Ton c bis h
- 30 NEUPERT 1926, S. 21 f.
- 31 HAASE/KRICKEBERG 1981, S. 18. Sie liegt in etwa bei 360 mm, einer Länge, die sich an der Reißgrenze des verwendeten Eisensaitenmaterials ausrichtet.
- 32 DROYSEN-REBER/RASE 2006, 122, 124–125. Die in Millimeter erfassten Breiten- und Längenmaße von Gehäuse und Deckel sind hier und im Folgenden in Zentimeter angegeben.
- 33 Freundliche mündliche Mitteilung von Roland Hentzschel, Restaurator am Händel-Haus, 17.08.2022
- 34 O'BRIEN 1983, Bd. 3, S. 643; O'BRIEN/EHRICHT/RIECHE 1998, S. 187, 223–224, Abb. 39, S. 220, Abb. 40, S. 222. Nach O'Brien betragen die heutigen Maße des Instruments 224,4 cm x 92,7 cm (L x B) und beträgt das originale Breitenmaß „ca“ 74,2 cm.
- 35 BELZ 1996, S. 27–29; O'BRIEN 1983, Bd. 3, S. 694–695; BARNES 2007. Die Maßangaben von Belz und O'Brien stimmen nicht genau überein.
- 36 RIJKSMUSEUM AMSTERDAM

Literatur

BARNES 2007:

Sheila Barnes, Double Manual Harpsichord, Iohannes Ruckers, Raymond Russell Collection, Musical Instruments Museum, The University of Edinburgh, 2007, <https://collections.ed.ac.uk/mimed/record/18129> [Zugriff: 28.10.2023]

BELZ 1996:

Thomas Aurelius Belz, Das Instrument der Dame. Bemalte Kielklaviere aus drei Jahrhunderten, Dissertation, Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Bamberg 1996

DROYSEN-REBER/ RASE 2006:

Dagmar Droysen-Reber, Horst Rase, Historische Kielklaviere bis 1800. Beschreibung der Instrumente, Teil 1. In: Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), Bestandskatalog, Kielklaviere: Cembali, Spinette, Virginal. Berlin 1991, S. 61–238

DROYSEN-REBER /SCHNEIDER 2006:

Glossar, In: Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), Bestandskatalog, Kielklaviere: Cembali, Spinette, Virginal. Berlin 1991, S. 387–397

EISENMANN 1888:

Oskar Eisenmann, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Cassel. Kassel 1888

GERMANISCHES NATIONALMUSEUM NÜRNBERG:

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Objektkatalog, Andreas Ruckers d. Ä., einmanualiges Cembalo, Antwerpen 1637, Inv.-Nr. MIR 1073, <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/MIR1073> [Zugriff: 28.10.2023]

HAASE/KRICKEBERG 1981:

Gesine Haase und Dieter Krickeberg, Tasteninstrumente des Museums. Kielklaviere, Clavichorde, Hammerklaviere. Berlin 1981

KOSTER 1998:

John Koster, Toward the reconstruction of the Ruckers geometrical method. In: Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers, aus: Händel-Haus Halle / Christiane Rieche (Hrsg.), Bericht zu Konzeption, Bauweise und Ravalement sowie Restaurierung und Konservierung, Internationale Konferenz, 13.–15. September 1996 im Händel-Haus Halle, Schriften des Händelhauses Halle, Bd. 14. Halle 1998, S. 22–47

KOTTICK 2016:

Edward L. Kottick, A History of the Harpsichord. Bloomington und Indianapolis 2016

MERCER-GOLDEN/WALDRON 2017:

Zoe Mercer-Golden, Katharine Waldron, Figures in a Landscape. Flemish Panel Painting attributed to Valckenborch, The Courtauld Institute of Art, University of London, 2017, <https://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/04/Figure-in-a-Landscape-Flemish-Panel-Painting-attributed-to-Valckenborch-corrected.pdf> [Zugriff: 28.10.2023]

MUSEO DEL PRADO:

Museo Nacional del Prado, Madrid, Sammlung, Peter Paul Rubens, und Jan Brueghel d. Ä., Allegorie des Gehörs (El Oído), 1617–1618, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3> [Zugriff: 28.10.2023]

MUSEUM VLEESHUIS:

Museum Vleeshuis, Antwerpen, Project Ruckers-Couchet, Museum Collection, <https://search.museumvleeshuis.be/results> [Zugriff: 28.10.2023]

NEUPERT 1926:

Hanns Neupert, Vom Musikstab zum modernen Klavier, 2. Aufl. Bamberg u. a. 1926

NEUPERT 1966:

Hanns Neupert, Das Cembalo. Eine geschichtliche und technische Betrachtung der Kielinstrumente, 4., ergänzte Aufl. Kassel 1966

O'BRIEN 1983:

George Grant O'Brien, Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition, Dissertation, University of Edinburgh, 3 Bde., 1983, <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7221> [Zugriff: 14.04.2023]

O'BRIEN 1990:

George Grant O'Brien, Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition. Cambridge 1990

O'BRIEN/EHRICHT/RIECHE 1998:

Grant O'Brien, Stefan Ehricht, Christiane Rieche, The original state and later alterations of the double manual Ruckers harpsichord, Antwerp 1599 / Originalzustand und spätere Veränderungen des zweimanualigen Ruckers-Cembalos, Antwerpen 1599. In: Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers, aus: Händel-Haus Halle / Christiane Rieche (Hrsg.), Bericht zu Konzeption, Bauweise und Ravalement sowie Restaurierung und Konservierung, Internationale Konferenz, 13.–15. September 1996 im Händel-Haus Halle, Schriften des Händelhauses Halle, Bd. 14. Halle 1998, S. 187–230

RIJKSMUSEUM AMSTERDAM:

Rijksmuseum Amsterdam, Rijks Studio, Amsterdam as the Centre of World Trade, Pieter Isaacs., c. 1604 - c. 1607, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4947> [Zugriff: 27.10.2023]

SCHNACKENBURG 1996:

Bernhard Schnackenburg, Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, 2 Bd. Mainz 1996

VAN DER MEER 1991:

John Henry van der Meer, Die Geschichte der Zupfklaviere bis 1800. Ein Überblick. In: Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), Bestandskatalog, Kielklaviere: Cembali, Spinette, Virginal. Berlin 1991, S. 9–60

WEBER 1994:

Gregor J. M. Weber, Johannes Vermeer, Pieter Jansz. van Asch und das Problem der Abbildungstreue. In: Oud Holland, 108, 2, 1994, S. 98–106

WERCHE 2004:

Bettina Werche, Hendrick van Balen (1575–1623), ein Antwerpener Kabinettmaler der Rubenszeit, 2 Bd., Turnhout 2004

Quellen

Inv. 1749 ff.: Haupt=Catalogus von Sr Hochfürstl. Durchl. HERREN Landgrafens Wilhelm zu Heßen, sämtliche Schildereyen, und Portraits. Mit ihren besonderen Registern. Verfertigt in Anno 1749. A. Nr. 1 - 869, Portraits 1–999. Manuskript, Hessen Kassel Heritage

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2 a, 2 b:

Hessen Kassel Heritage, Gemäldegalerie Alte Meister, Brunzel

Abb. 2 c, 4, 5 a, 6, 8 a, 8 b:

Hessen Kassel Heritage, Krämer

Abb. 3:

Hessen Kassel Heritage, Jacobsen

Abb. 5 b:

Aus: MERCER-GOLDEN/WALDRON 2017, S. 21, Abb. 21

Abb. 7 a:

Hessen Kassel Heritage, Gemäldegalerie Alte Meister, Hensmanns

Abb. 7 b:

Aus: MUSEO DEL PRADO, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3> [Zugriff: 27.10.2023] Museo Nacional del Prado

Abb. 7 c:

aus: MUSEUM VLEESHUIS, <https://search.museumvleeshuis.be/details/collect/194276>, (Ausschnitt) [Zugriff: 27.10.2023] Collection Stad Antwerpen, Museum Vleeshuis, Klank van de Stad

Abb. 7 d:

Aus: MUSEUM VLEESHUIS, <https://dams.antwerpen.be/asset/R2VAZFXIiiXKVwYgX7eD7zVm/y1pi5LTPVuDYaXbXSuKwMGy>, (Ausschnitt) [Zugriff: 27.10.2023] Bart Huymans en Michiel Wuyts, Museum Vleeshuis, Klank van de Stad

Abb. 9:

Aus: BARNES 2007 (Ausschnitt), Musical Instruments Museum, The University of Edinburgh

Abb. 10:

Musikinstrumenten-Museum, Staatliches Institut für Musikforschung, Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, Jürgen Liepe

Titel:

Detail aus Abb. 1

Die drei Leben eines Bildes

Der Flügelaltar der Pfarrei Oberweimar

Sebastian Dohe und Christine Machate



Die drei Leben eines Bildes Der Flügelaltar der Pfarrei Oberweimar

Sebastian Dohe und Christine Machate

Der Flügelaltar in der Pfarrkirche Oberweimar wurde innerhalb von 150 Jahren, zwischen Anfang des 15. und dem späten 16. Jahrhundert, insgesamt dreimal neugestaltet – auf ein und demselben Bildträger. In der Zusammenführung von kunsttechnologischer und kunsthistorischer Analyse lässt sich eine komplexe Objektbiografie entziffern, die von der mittelalterlichen Malerei im Raum Thüringen bis zu Lucas Cranach d. Ä. und dessen Schülern reicht.

The Three Lives of an Image The Winged Altar of the Parish of Oberweimar

The triptych in the parish church of Oberweimar was redesigned a total of three times within 150 years, between the beginning of the 15th and the late 16th century – using one and the same painting support. In the combination of art-technological and art-historical analysis, a complex object biography can be revealed, ranging from medieval painting in the Thuringia region to Lucas Cranach the Elder and his pupils.



1 Oberweimar, Ev. Pfarrkirche St. Peter und Paul, geöffnetes Triptychon mit Malerei von Veit Thiem 1572

Oberweimar stellte im Hochmittelalter einen wichtigen Bezugspunkt zur nahegelegenen Stadt Weimar dar, zu der es 1922 eingemeindet wurde. 1244 ist in Oberweimar erstmals ein Kloster für die Grafen von Orlamünde belegt, die in Weimar eine Burg unterhielten, aus der später das Weimarer Residenzschloss hervorgehen sollte. In Folge der Reformation wurde das Kloster Oberweimar 1525 unter Landesherrschaft gestellt, 1533 in ein Kammergut umgewandelt und die ehemalige Klosterkirche diente weiter als Pfarrkirche. 1733 erfolgte in deren Innenraum eine barocke Umgestaltung.¹

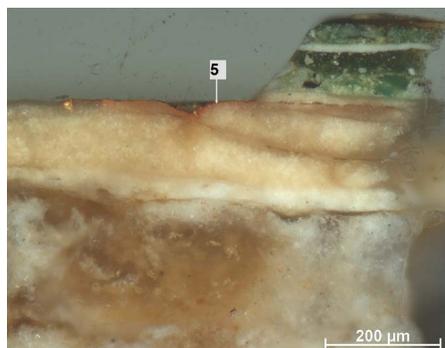
1898 bis 1900 wurde das Altarbild (Abb. 1) in der Pfarrkirche Gegenstand einer modernen restauratorischen Überarbeitung im Zuge der baulichen Instandsetzung und inneren Umgestaltung der Kirche.² Die drei Flügel des Triptychons waren im 18. Jahrhundert auseinandergenommen worden und wurden nun als zusammenhängend erkannt: „Bei Abnahme der alten Bilder im Chorraum stellte es sich heraus, daß drei von ihnen auch auf der Rückseite wohlerhaltene Bilder aus dem Jahre 1572 tragen; dieselben sind anscheinend von Haus aus ein zusammenhängendes Altarwerk.



2 Oberweimar, Ev. Pfarrkirche St. Peter und Paul, Rückseite der Mitteltafel des Triptychons mit der freigelegten Originalfassung

Im übrigen sind diese Bilder von 1572 Uebermalungen alter Werke; der Golduntergrund, Glorienschein und dergl. schimmern an einzelnen Stellen durch. Wir werden selbstverständlich bloß Sachverständige zu Operationen an den Bildern zulassen.³ Nachdem Großherzog Carl Alexander (1818–1901) das Gebäude besichtigt hatte, erteilte er die Anweisung: „Die Uebermalungen der Altargemälde sollen von sachverständiger Hand beseitigt werden.“⁴ Hier schritt Carl Ruland (1834–1907) ein, Leiter des Großherzoglichen Museums und des Goethe-Nationalmuseums: „[...] die aus dem Chorraum stammenden 3 Gemälde bilden ein 1572 von dem Weimarer Künstler Veit Thim gemaltes Altarwerk. Derselbe benutzte ohne Zweifel ein altes auf Goldgrund gemaltes Altarwerk als Unterlage seiner Arbeit, höchst wahrscheinlich weil das alte Temperabild schon damals so beschädigt war, daß es nur noch seinen Holzwerth hatte. Auf alle Fälle ist von dem Versuch einer Abnahme der Thimschen Malerei dringend abzurathen. Die Arbeit wäre sehr schwierig und zeitraubend, denn 320 Jahre alte und verharzte Oelfarben nimmt man nicht so leicht ab wie die Uebermalung eines modernen Restaurators, – und nach Aufwendung aller Arbeit und Kosten ist kein erfreuliches Resultat zu erwarten. Auf die Thätigkeit Thims in Weimar, 1560–1575, hat der Unterzeichnete zuerst 1883 bei Gelegenheit der Luther-Ausstellung aufmerksam gemacht, und das 3theilige Lutherbild in der Stadtkirche als Thims Arbeit bestimmt. Das Oberweimarer Altarbild ist auf alle Fälle eine wichtige Reliquie Weimarerischer Kunstthätigkeit des 16. Jahrhunderts und verdient sorgfältig erhalten zu werden; es ist die bedeutendste Arbeit des von dem Herzog Johann Wilhelm viel beschäftigten Malers, die wir bis jetzt kennen.“⁵ Dank Rulands Intervention wurde die Malerei nicht abgenommen, stattdessen wurde das Altarbild in die Hände des Restaurators William Kemlein (1818–1900)

gegeben, um Fehlstellen zu kitten und zu retuschieren; die Arbeit schloss dann nach seinem Tod seine Tochter Karoline Kemlein bis Mai 1900 ab.⁶ Die Rückseite der Mitteltafel, die ursprünglich eine Inschrift trug, wurde dagegen freigelegt, da hier offenbar keine kunsthistorischen Verluste zu befürchten waren. Sie zeigt eine Madonnendarstellung mit knienden Stifterfiguren und Spruchbändern. (Abb. 2) Obwohl die Freilegung nach heutigen restauratorischen Maßstäben relativ grob erfolgte und etliche Schäden verursachte, ist die Darstellung doch noch recht gut erkennbar. Es handelt sich um eine weitgehend einschichtige, grafisch gestaltete Malerei, Falten und Konturen der einfarbig grünen und roten Gewänder werden durch schwarze Pinselkonturen dargestellt. Das gelbe Kleid der Maria wird durch Reihen kreisrunder Ornamente geschmückt, die mit einem dunkelgrünen Pinselstrich aufgezeichnet sind. Leider sind die sehr hellen Inkarnate und die weißen Schriftbänder mit



3 Probe 1, entnommen am linken Flügel in der Abendmahlszene, links unten, grünes Gewand; über der Blattgoldschicht (5) liegen eine Grundierung, eine zweischichtige Farbschicht, eine Grundierung, eine grüne Farbschicht sowie ein Firnis, Querschliff und Foto Dipl.-Chem. Frank Mucha, 2011

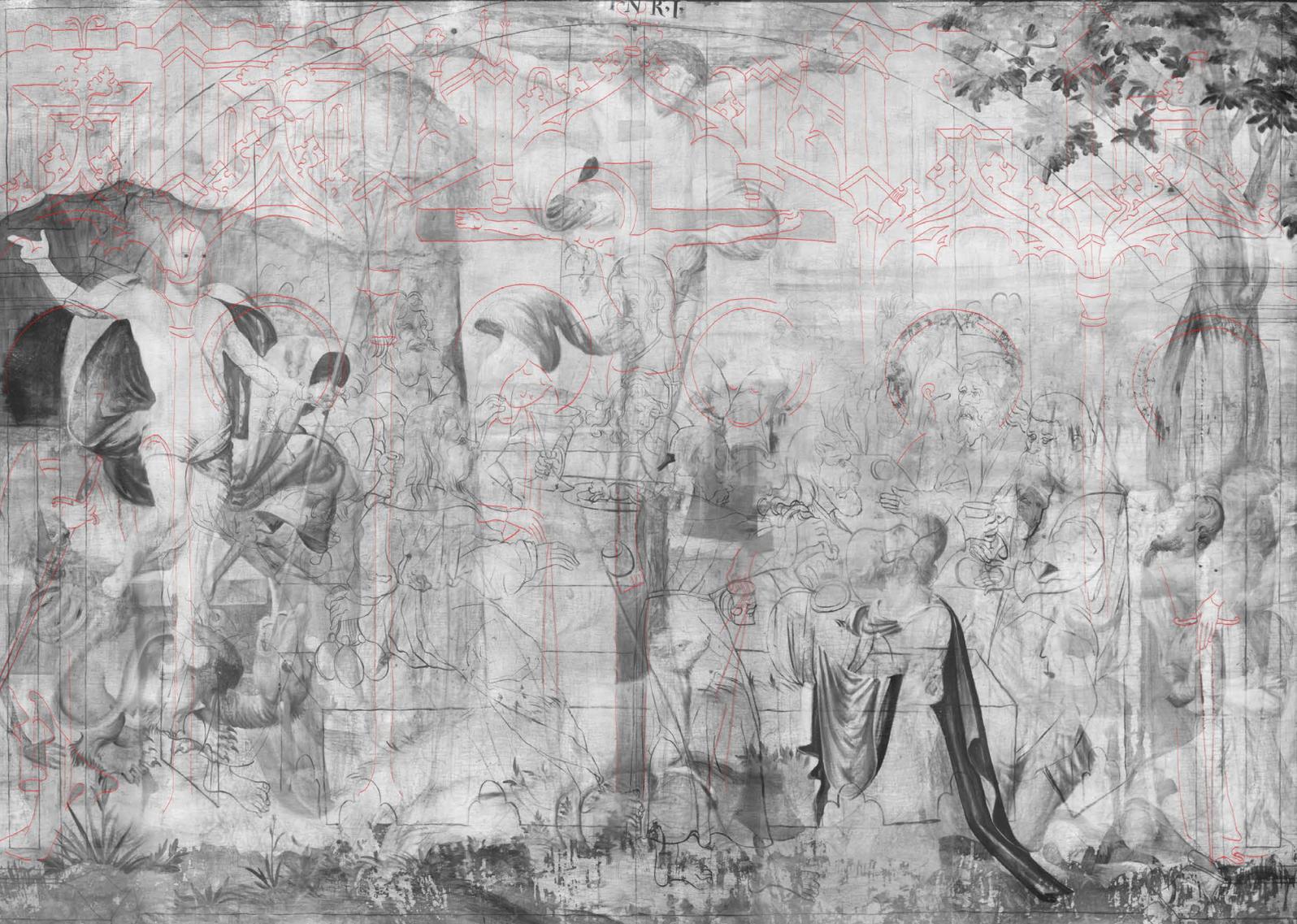
solch großen Verlusten freigelegt worden, dass kaum noch Gesichtszeichnungen und nur wenige Reste der Beschriftungen erhalten blieben. Die Minuskelschrift war schwarz mit roten Anfangsbuchstaben bei einzelnen Worten.

Über diese historisch nachweisbare Freilegung hinaus wurde im Rahmen von restauratorischen Pflegemaßnahmen 2011 entdeckt, dass sich auch auf anderen Tafelseiten unter der sichtbaren Malerei noch weitere Bildschichten befinden. Im Streiflicht zeichneten sich deutlich punzierte Nimben und punzierte Gewandborten ab. An einer Malschichtfellestelle wurde eine rote Untermalung sichtbar, die nicht mit der sichtbaren Darstellung in Verbindung gebracht werden konnte und an anderen Bereichen schienen schwarze Vorzeichnungslinien hindurch, die völlig andere Bildthemen vermuten ließen. Die verantwortlichen Entscheidungsträger konnten davon überzeugt werden, die unteren Bildschichten mittels IRR-Aufnahmen und Röntgenuntersuchungen⁷ sichtbar zu machen. Auch einzelne Querschleifproben⁸ wurden finanziert. Diese weisen nach, dass in der Originalfassung

polimentvergoldete Hintergründe bestanden und die darüberliegenden Fassungen jeweils über einer dünnen weißen Zwischengrundierung ausgeführt wurden (Abb. 3). Da nur drei exemplarische Querschleife finanziert wurden, kann nicht mit Gewissheit gesagt werden, ob die Darstellungen der Zwischenfassung bereits auf allen Tafeln vollständig ausgeführt waren oder ob teilweise nur die Vorzeichnungen bestanden, als Veit Thiem die Bemalung des Altares in veränderter Ikonografie übernahm (Tab.1).

	linker Flügel		Mitteltafel	rechter Flügel		Mitteltafel
	außen	innen	Vorderseite	innen	außen	Rückseite
originale Fassung	Bogenarchitektur	Gewölbe- baldachin	Kielbogenbaldachine, mittig unter erhöhtem und breiterem Bogen Christus am Kreuz	Kielbogen- architektur	Bogenarchitektur (Verkündigungs- engel?)	Madonna flankiert von knieendem Stifterpaar
	Nimbus mit vmtl. weiblichem Kopf (Maria der Verkündigung?)	Goldgrund (Kreuzigung?)	flankiert von sechs Heiligen mit punzierten Nimben (zwei mit Schwert, evtl. Paulus und Katharina, sowie evtl. Christophorus)	Goldgrund Auferstehung		
Zwischen- fassung, vmtl. teilweise nicht vollständig ausgeführt	Christi Himmelfahrt	Kreuzigung	Abendmahl unter Architekturbogen	Auferstehung	Taufe Christi	
sichtbare Fassung von Veit Thiem	Höllenstein	Abendmahl	Auferstandener und Gekreuzigter (Gesetz und Gnade)	Taufe Christi	Tanz um das Goldene Kalb	mehrzeilige schwarze Beschriftung auf weißem Grund

Tabelle 1 Darstellungen in den einzelnen Bildebenen des Retabels



4 Oberweimar, Ev. Pfarrkirche St. Peter und Paul, IRR-Aufnahme der Vorderseite der Mitteltafel des Triptychons mit drei erkennbaren Bildebenen, originale Vorzeichnungskonturen farblich hervorgehoben

Das erste Bild: um 1430–1440

In der untersten Schicht zeichnet sich auf der Innenseite der Mitteltafel eine Reihe von Heiligen unter einer durchlaufenden Baldachinarchitektur ab. Die Darstellungen beruhen auf einer roten Pinselvorzeichnung, die sich in den IRR-Aufnahmen nur schwach abzeichnet (Abb. 4). Schmale Säulen erheben sich vom Boden aus, um am oberen Bildrand in diagonal gestellten Wandvorlagen weiterzulaufen und tragen außerdem Kielbögen mit Laubwerk. Dahinter öffnet sich rechteckig eine Fensterarchitektur mit einer starren, schematischen Perspektive. Im Zentrum springt der Baldachin nach vorn und zeichnet die Mitte mit einer Darstellung des Gekreuzigten aus. Ihn flankieren sechs Heilige vor einem polimentierten Goldgrund. Ihre punzierten Nimben zeichnen sich deutlich ab.

Offensichtlich stehen rechts und links vom Kreuz Maria und Johannes. Gemäß dem Patronat der Kirche könnte man sich daneben Petrus und Paulus vorstellen sowie regionaltypisch Katharina und Barbara. Die Figur links außen trägt deutlich erkennbar ein langes Schwert in der Hand

und da neben ihr ein radähnliches Gebilde zu identifizieren ist, könnte es sich hier um die heilige Katharina handeln. Rechts außen erkennt man ebenfalls eine zarte Hand mit einem Schwert, vielleicht steht hier der Apostel Paulus.

Die Kielbogenarchitektur, aber auch das Schema der aufgereihten Heiligen mit punzierten Nimben vor einem Goldgrund, findet sich kompositorisch wieder auf einer Tafel im Besitz der Klassik Stiftung Weimar. Diese stammt vermutlich aus der Weimarer Stadtkirche (Abb. 5) und kann auf



5 Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln, um 1430–1440, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv. G 1406

Das zweite Bild: nach 1548–vor 1572

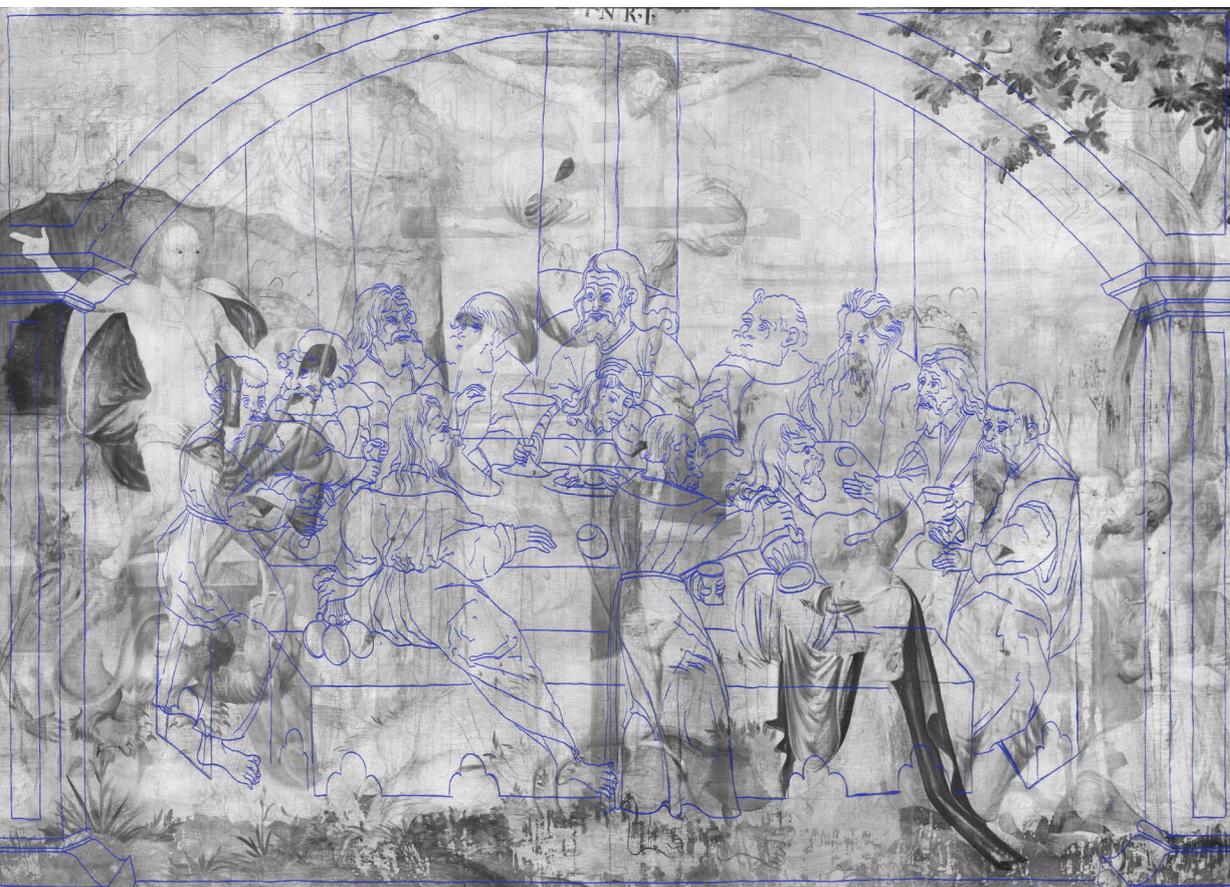
etwa 1430–1440 datiert werden.⁹ Es ist denkbar, dass hier eine ähnliche Werkstatt im Weimarer oder weiter gefasst im Erfurter Raum am Werk gewesen ist.

Wenn Großherzog Carl Alexander darum bat, durch das Hervorscheinen des Goldgrundes die unterste Malschicht wieder freizulegen, dann reiht sich dies ein in eine Mittelalterbegeisterung des Großherzogs, die unter anderem zum Ausbau der Wartburg führte und identitätsstiftende Funktion für das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach besaß.¹⁰ Die Freilegung hätte also das Ziel gehabt, ein spätmittelalterliches Idealbild zu erzeugen. Wenn sich Carl Ruland erfolgreich dagegen durchsetzte, zeugt dies wiederum von einer Wertschätzung gegenüber dem Maler Veit Thiem, die er in seiner Stellungnahme ausdrücklich formulierte und in diesem Kontext auch auf die große Luther-Jubiläumsausstellung 1883 verwies, zu der er sich mit Veit Thiems Werk befasst hatte.¹¹

Auch aus heutiger Sicht würde ein Restaurator die Freilegung ablehnen. Die modernen bildgebenden Untersuchungsmöglichkeiten bieten stattdessen ein ausreichendes Instrument, die unteren Bildebenen zu analysieren.

Die zweite Malschicht entstand etwa Mitte des 16. Jahrhunderts und zeigte auf der inneren Mitteltafel nun eine dezidiert reformatorische Komposition. Neben einer Abendmahlszene im Zentrum (Abb. 6) kamen nun auf den Außenflügeln eine Taufe Christi, dessen Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt hinzu. Die Darstellungen lassen sich auf den IR-Aufnahmen recht gut erkennen. Möglicherweise waren sie noch nicht auf allen Tafeln vollständig ausgeführt, sondern nur vorgezeichnet.

Die Motivwahl konzentrierte sich ganz auf das Leben und Wirken Christi. Motivisches Vorbild der Abendmahlszene scheint der Cranachaltar in St. Marien in Wittenberg gewesen zu sein. Hier reihen sich die Jünger in einem Halbkreis auf einer steinernen Bank um den gedeckten Tisch, an dem links Christus sitzt und an dessen Brust sein Lieblingsjünger Johannes das Haupt legt. Dagegen ist auf dem Oberweimarer Altar die Szene um neunzig Grad gedreht, Christus sitzt im Zentrum und die Jünger um einen eckigen Tisch mit Tischtuch und auf eckigen Bänken. Sehr ähnlich verhält sich die Gestaltung des Judas, der in Wittenberg wie in Oberweimar im Profil dargestellt ist, mit einer kurzen, aufgestellten Nase charakterisiert ist und ein Bein mit nack-



6 Oberweimar, Ev. Pfarrkirche St. Peter und Paul, IRR-Aufnahme der Vorderseite der Mitteltafel des Triptychons mit drei erkennbaren Bildebenen, Vorzeichnungskonturen der Zwischenfassung mit Abendmahl farbig hervorgehoben

tem Fuß vorstreckt. Dann müsste das Oberweimarer Bild nach 1548, nach dem Abschluss des Wittenberger Altars, entstanden sein.¹² Zusammen mit dem Entstehungsdatum des Gemäldes von Veit Thiem ergibt sich so eine Zeitspanne von etwas mehr als zwanzig Jahren, in denen diese Malschicht entstanden sein kann.

Die langen, sauber gezogenen Linien der Unterzeichnung sind nicht typisch für Lucas Cranach d. Ä. Hier sind eher kurze, hakenartige Striche gebräuchlich.¹³ In unmittelbarem Werkstattzusammenhang scheint die Bemalung demnach nicht entstanden zu sein, was jedoch nicht dagegenspricht, einen Urheber unter der reichen Schülerschaft Cranachs zu suchen. Diese muss noch weitaus größer gewesen sein, als es bisherige Forschungen haben zutage fördern können.¹⁴ Mit Blick auf die Physiognomien, z. B. den Christuskopf in der Abendmahlszene und den vor ihm platzierten Johannes mit dem charakteristisch spitz zulaufenden Kinn, ähnelt es der Figurenzeichnung von Antonius Heusler (1500–1560), der nach der Ausbildung in der Cranachwerkstatt ab 1525 in Annaberg tätig war. Darstellungen des Gesetz-und-Gnade-Themas erscheinen bei ihm häufiger, auch in einem Gemälde, das heute in der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister bewahrt wird.¹⁵ Allerdings wäre dieser spekulative Vergleich nur bei einem entsprechenden Abgleich von Unterzeichnungen sinnvoll. Da die Menge an belegbar greifbaren Cranachschülern nach wie vor klein ist, ist es gut möglich, dass sich hinter dem heute verborgenen, zweiten Gemälde der Oberweimarer Altartafel ein bislang unbekannter Cranachschüler verbirgt.

Das dritte Bild: 1572

Die dritte Malschicht, ausgeführt von Veit Thiem, lässt sich über eine Datierung auf der Mitteltafel auf das Jahr 1572 festlegen. Sie zeigt auf der Mitteltafel ein Gesetz-und-Gnade-Schema mit dem gekreuzigten Christus mittig, einem Agnus Dei mit Triumphfahne am Kreuzesfuß und einer Gruppe Männer und Frauen, die betend unter dem Kreuz knien und von einem Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi getroffen werden. Links triumphiert Christus mit der Siegesfahne über Tod und Teufel. Im Hintergrund verweist die Errichtung der ehernen Schlange auf die Zeit des Gesetzes. Hierauf bezieht sich auch der rechte Außenflügel mit dem Tanz um das Goldene Kalb und der Übergabe der Gesetzestafeln an Moses sowie der Höllendarstellung auf dem linken Flügel. Die Innenseiten zeigen dagegen das Letzte Abendmahl und die Taufe Christi.

Was mag die erneute Übermalung des bereits reformatorisch gut verwendbaren Bildthemas nach nur wenigen Jahrzehnten oder sogar nur wenigen Jahren motiviert haben? Aufschluss könnte eine lateinische Inschrift geben, die hinter dem Altar, d. h. auf der Tafelrückseite, angebracht war. Über einer weißen Tünche befand sich ein mehrzeiliger Text in schwarzer römischer Kapitalis mit jeweils größeren Anfangsbuchstaben. Die Inschrift ging bei der Restaurierung 1898–1900 verloren, ist aber durch eine Abschrift überliefert.¹⁶

Übersetzung

Transierunt. Ter. Quinque. A. Nato. Secula. Christo.
Lustraque. Bis. Septem Et. Cum paucis. Solibus Annus.
Cum. primum. Aerarii. Cura. sumtuque. Tabella. Haec.
Erigitur. Nempe. Aspectu. ut. Quemcunque. Moneret.
Doctrinae. Fideique. suae. Certo, ordine. pulcris.
Omnia. proponens. picturis. Namque priori.
Fronte. Licet. Legem. peccatum. orcunque. Tueri.
Orcum. Eructantem Flammas Regna. Horrida Ditis.
Proemia. peccati. Et. Scelerum Interiore. Tabella.
Baptismum. Christi. Coenam. Mortem. Atque. Triumphum.
Adspicias. Fidei. Capita. Haec. Certissima. Nostra.
Cumque. Tuae. Agnoscas. Mortis. Causam. Atque Salutis.
Disce. Necis. Causam. Lugere. Et. Credere. Christo.
Credentes Notat. Ipse suo. Salvatque. Cruore.
M. Georgius Haunschild, Pastor F. Und
Barthol. Steinfort.
Lorenz Casp. Damul.
Altar Männer.

Vergangen sind drei mal fünf Jahrhunderte seit der Geburt Christi
Und zweimal fünf mal sieben plus wenige Sonnenjahre.
Mit der ersten Schatzmeister Pflege und auf deren Kosten wurde diese Tafel
Errichtet, die nämlich durch den Anblick, wen auch immer, erinnern möge
An seine Glaubenslehre, sicher, ordnungsgemäß und schön
Alles durch die Bilder darstellend, nämlich zuvorderst:
Die Vorderseite, was dem Gesetz geziemt, Sünde und Unterwelt, anzuschauen,
die Unterwelt, die ausströmenden Flammen, Reiche voller Schrecken,
Vorreden der Sünde und der Frevel. Auf der inneren Tafel
Die Taufe Christi, das Abendmahl, den Tod und besonders den Sieg
Erblicktest du hier, unsere sichersten Hauptsachen des Glaubens.
Jederzeit würdest du die Ursache deines Todes und besonders deines Heils erkennen,
Lerne, die Todesursache zu betrauern und an Christus zu glauben.
Die Glaubenden zeichnet und heilt er durch sein eigenes Blut.
M. Georg Hauschild, Pastor und
Barthol. Steinfort.
Lorenz Casp. Damul.
Altar Männer.

Die Absicht bestand also in einem zusammenfassenden Lehrbild, welches die wichtigsten christlichen Glaubensinhalte, insbesondere Taufe, Abendmahl, Kreuzestod und Wiederauferstehung Christi, zeigen sollte. Wesentlich ist der Unterschied, nun die Kreuzigung Christi ins Bildzentrum zu rücken. Diesen Fokus ließ offenbar die vorherige Version vermissen. Kann das Altarretabel der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul hier nicht nur eine Referenz, sondern auch eine Motivation zur Neugestaltung dargestellt haben? Dass sich das Motiv der Mitteltafel eng an den imposanten Altar von Lucas Cranach d. J. anlehnt, wurde bereits bemerkt.¹⁷ Das Altarretabel steht dort im Kontext der Grablege des neuen Herzogtums Sachsens mit Weimar als neuer Residenz.¹⁸ Das Triptychon in Oberweimar wiederholt zum Beispiel den Blutstrahl, der die Gläubigen trifft – was nicht notwendigerweise so sein musste, da Gesetz-und-Gnade-Darstellungen auch ohne dieses Motiv belegt sind.¹⁹ Der Weimarer Altar ist zusammen mit der Cranachschlange als Signatur auf das Jahr 1555 datiert und wurde möglicherweise aufgestellt, nachdem die zweite Malschicht des Oberweimarer Triptychons bereits angelegt war. Beeinflusst durch die Wirkung des neuen Altarbildes und seine starke politische Konnotation könnte dies den Ausschlag gegeben haben, sich hier enger an die wichtigste Kirche der nahegelegenen Residenz anzulehnen und so eine dortige Thematik zu wiederholen, aber auch zu variieren. Auf den Außenflügeln des Cranachaltars der Weimarer Stadtkirche erscheinen eine Himmelfahrt Christi sowie ebenfalls eine Taufe; dagegen sind die Abendmahlszene und der Tanz um das Goldene Kalb wie die ausführlich geschilderte Höllenszene in Oberweimar Neuerungen. blieb Veit Thiem zwar ästhetisch hinter dem Vorbild von Lucas Cranach d. J. zurück, so zeigt die Motivwahl doch neben der inhaltlichen Anreicherung auch die Fähigkeit zur eigenen künstlerischen Akzentsetzung, wie sie im Rahmen frühneuzeitlicher aemulatio zu erwarten war. Außerdem ermöglichte das neue Bildprogramm eine andere Dramaturgie beim Öffnen und Schließen des Altars, als es die zweite Malschicht bot: Nun zeigen die Außenflügel im geschlossenen Zustand die Gesetzgebung an Moses, die Sündhaftigkeit der Menschen und die daraus resultierende

Verdammnis – die im geöffneten Zustand aufgehoben wird im Wirken Christi und seinem erlösenden Tod am Kreuz. Dramaturgisch war diese Wirkung kalkulierter als beim Vorbild in Weimar angelegt, wo nur klein und unscheinbar der sündhafte Mensch in der Mitteltafel in die Verdammnis getrieben wird. Die Forderung in der Inschrift, das Schema von Gesetz und Gnade deutlich zu erkennen, wird so in die Wandlung miteinbezogen. Die Rückbindung an das Retabel in der Weimarer Stadtkirche lässt sich aber auch politisch deuten: Herzogin Dorothea Susanna hatte zu der Pfarrei in Oberweimar durchaus einen besonderen Bezug.²⁰ Möglicherweise sollte ein Altarretabel, das motivisch eine enge Verbindung zur Residenzstadt Weimar aufwies, aber auch eine eigene Dramaturgie betonte, nicht nur als Lehrbild gut oder besser funktionieren, sondern auch den gesellschaftspolitischen Status der Pfarrei betonen.

Christine Machate

Diplom-Restauratorin
Thomas-Müntzer-Str. 21A
99084 Erfurt

Dr. Sebastian Dohe

Klassik Stiftung Weimar
Burgplatz 4, 99423 Weimar
sebastian.dohe@klassik-stiftung.de

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Geschichte des Klosters und der Pfarrkirche HOFFMANN 2015, S. 71–75; EBERHARDT 1987; VON BOETTICHER 2011
- 2 Vgl. zusammenfassend HOFFMANN 2015, S. 74–75. Der Vorgang umfasst eine Reihe an Schreiben in: LaTH-HStA (Landesarchiv Thüringen-Hauptstaatsarchiv) Weimar, Best. 6-13-2303, O 47, Bl. 171–202
- 3 LaTH-HStA Weimar, Best. 6-13-2303, O 47, Bl. 171, Pfarrer Phieler, Schreiben vom 27.5.1898, Betr. Großherzogl. Kircheninspektion
- 4 Ebd., Besichtigungsbericht vom 7.6.1898 an das Großh. S. Staatsministerium Departement des Cultus Weimar, Bl. 172–173
- 5 Ebd., Carl Ruland an das Großherzogliche Staatsministerium Departement des Cultus, Brief vom 22.7.1898, Bl. 175–176
- 6 Vgl. ebd., Bl. 177–202
- 7 Röntgenaufnahmen und IRR-Aufnahmen 2011 durch Kerstin Riße und Prof. Ivo Mohrmann angefertigt, HfBK Dresden
- 8 Anfertigung von drei Querschliffen durch Dipl.-Chem. Frank Mucha, Labor der FH Erfurt
- 9 Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln, um 1430–1440, Malerei auf Holz, 163,5 cm x 233,5 cm, (H x B), Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv. G 1406. Vgl. HOFFMANN 1982, S. 61–63
- 10 Vgl. überblickend RÖBNER 2011
- 11 Vgl. HOFFMANN 2015, S. 74; RULAND 1883, S. 37
- 12 Vgl. ZDUŃCZYK 2015, S. 257–258
- 13 Vgl. HEYDENREICH 2007, S. 105–113; SANDNER 1998
- 14 Vgl. HEYDENREICH 2007, S. 280–281. Eine größere Zusammenstellung gibt Emmendörffer 1998.
- 15 Vgl. KAT. GOTHA/KASSEL 2015, S. 182–183, Nr. 48. Zu Heusler vgl. auch EMMENDÖRFFER 1998, S. 219–222
- 16 Vgl. HOFFMANN 2015, S. 68. Den Wortlaut zit. nach DE WETTE 1739, S. 315–316
- 17 Vgl. HOFFMANN 2015, S. 63–64
- 18 Zum Altar und der Epitaphfunktion vgl. ASSHOFF 2014, HECHT 2015, POSCHARSKY 2015 a und POSCHARSKY 2015 b
- 19 Vgl. überblickend FLECK 2010; REINITZER 2006
- 20 Vgl. HOFFMANN 2015, S. 71–73

Literatur

ASSHOFF 2014:

Elisabeth Asshoff, Der Cranachalter und die Epitaphien der Stadtkirche St. Peter und Paul zu Weimar. Weimar 2014

VON BOETTICHER 2011:

Manfred von Boetticher, Oberweimar. In: Friedhelm Jürgensmeier/Regina Elisabeth Schwerdtfeger, Die Mönchs- und Nonnenklöster der Zisterzienser in Hessen und Thüringen, Bd. 4.2. München 2011, S. 1213–1227

EBERHARDT 1987:

Hans Eberhardt, Zur Frühgeschichte der Kirchen von Weimar und Oberweimar. In: Herbert von Hintzenstern et al., Fundamente. Dreißig Beiträge zur thüringischen Kirchengeschichte. Berlin 1987, S. 29–36

EMMENDÖRFFER 1998:

Christoph Emmendorffer, Die selbständigen Cranachschilder. In: Ingo Sandner (Hrsg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. Regensburg 1998, S. 203–228

FLECK 2010:

Mariam Verena Fleck, Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Korb 2010

HECHT 2015:

Christian Hecht, Bildpolitik im Weimar der Reformationszeit. Das Cranach-Triptychon in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul. In: Franziska Bomski/Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk (Hrsg.), Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Jahrbuch 2015. Göttingen 2015, S. 55–74

HEYDENREICH 2007:

Cranach Heydenreich, Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007

HOFFMANN 1982:

Helga Hoffmann, Malerei und Plastik des Mittelalters. Kunstsammlungen zu Weimar. Weimar o. J. [1982]

HOFFMANN 2015:

Helga Hoffmann, Das Weimarer Luthertriptychon von 1572. Sein konfessionspolitischer Kontext und sein Maler Veit Thiem. Langenweißbach/Erfurt 2015

KAT. GOTHA/KASSEL 2015:

Justus Lange/Timo Trümper et al., Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation, Ausstellung Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha/Museumslandschaft Hessen Kassel, Schloss Wilhelmshöhe 2015. Heidelberg 2015

POSCHARSKY 2015 a:

Peter Poscharsky, Die Einbindung des Weimarer Cranach-Altars in Zeit und Raum. In: Franziska Bomski/Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk (Hrsg.), Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Jahrbuch 2015. Göttingen 2015, S. 129–139

POSCHARSKY 2015 b:

Peter Poscharsky, Von Wittenberg nach Weimar – Die Rolle des Altars von Lucas Cranach d. J. bei der Schaffung einer neuen Residenz. In: Bettina Seyderhelm (Hrsg.), Cranach-Werke am Ort ihrer Bestimmung. Tafelbilder der Malerfamilie Cranach und ihres Umkreises in den Kirchen der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland. Regensburg 2015, S. 275–295

REINITZER 2006:

Heimo Reinitzer, Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte, 2 Bde. Hamburg 2006

RÖßNER 2011:

Alf Rößner, Weimar Wartburg – Wartburg Weimar. Carl Alexanders Kulturkonzepte für „die ganze gebildete Welt“. Weimar 2011

RULAND 1883:

Carl Ruland, Die Luther-Ausstellung des Großherzoglichen Museums zu Weimar. Weimar 1883

SANDNER 1998:

Ingo Sandner (Hrsg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. Regensburg 1998

DE WETTE 1739:

Gottfried Albin De Wette, Historische Nachrichten von der berühmten Residentz-Stadt Weimar Anderer Theil [...]. Weimar/Jena 1739

ZDUŃCZYK 2015:

Aurelia Zduńczyk, Der Wittenberger Altar – Versuch einer Neuinterpretation der „gemalten Urkunde der Reformationszeit“. In: Bettina Seyderhelm (Hrsg.), Cranach-Werke am Ort ihrer Bestimmung. Tafelbilder der Malerfamilie Cranach und ihres Umkreises in den Kirchen der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland. Regensburg 2015, S. 257–273

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2:

Christine Machate

Abb. 3:

Frank Mucha

Abb. 4, 6:

Kerstin Riße / Prof. Ivo Mohrmann, HfBK Dresden mit Kartierungen von Ch. Machate

Abb. 5:

Klassik Stiftung Weimar

Titel:

Detail aus Abb. 4

Vom Wallfahrtsaltar zum Galeriestück

Das spätgotische Gereonretabel der Kölner Stiftskirche St. Gereon unter den Freisinger Fürstbischöfen im 17. Jahrhundert

Ronja Emmerich und Tobias Kunz



Vom Wallfahrtsaltar zum Galeriestück

Das spätgotische Gereonretabel der Kölner Stiftskirche St. Gereon unter den Freisinger Fürstbischöfen im 17. Jahrhundert

Ronja Emmerich und Tobias Kunz

Im Diözesanmuseum Freising hat sich die Mitteltafel des spätgotischen Gereonretabels der Kölner Stiftskirche St. Gereon als Einzelbild erhalten. Sie bildete ursprünglich das Zentrum eines aufwendigen Flügelretabels, in dessen Mitte eine Öffnung den Blick auf die Stirnseite des romanischen Gereonschreins ermöglichte. Die zugehörigen Flügeltafeln befinden sich heute in der Alten Pinakothek München. Nach Abbau des Altars in Köln 1655 gelangten alle Tafelgemälde nach Freising, wobei die Mitteltafel eine größere Umarbeitung einschließlich Formatveränderung und Übermalung erfuhr. Im frühen 20. Jahrhundert erfolgte eine Teilfreilegung, durch die ein Mischzustand aus mittelalterlicher Malerei mit barocken Ergänzungen entstand. Bei einer Restaurierung 1974 wurde das Ausmaß der Übermalungen erkannt, die Tafel aber in dem gewachsenen Zustand belassen. Seitdem offenbart sie als ein Hauptwerk des Museums anschaulich ihre bewegte Objektgeschichte und fordert zum Nachdenken über den Umgang mit diesem Phänomen heraus.

Als 1655 ein neuer Aufsatz auf dem wichtigsten Altar der ehrwürdigen, im Kern frühchristlichen Kölner Stiftskirche St. Gereon errichtet wurde, musste dafür ein spektakuläres Ensemble des ausgehenden Mittelalters weichen. Sozusagen als Rahmen für einen älteren Schrein mit den verehrten Gebeinen des Kölner Stadtpatrons war 1520 ein großes gemaltes Triptychon von Anton Woensam errichtet worden. In geöffnetem Zustand war die heute im Diözesanmuseum Freising aufbewahrte Mitteltafel zu sehen, allerdings in einem anderen Zustand als heute (Abb. 1): Die Heiligenfiguren flankierten eine zentrale Aussparung in der Tafel, die von einer gemalten Rahmenarchitektur umgeben war und einen Durchblick auf die Stirnseite des nicht mehr erhaltenen Heiligenschreins gewährte. Bei diesem dürfte es sich um ein prächtiges romanisches Goldschmiedewerk gehandelt haben, das auf einem Gerüst hinter dem Altar aufgestellt war, sodass die Längsseiten nach Norden und Süden wiesen. Wird eine Tafel mit einem so sehr auf Aufstellungsort und Kontext zugeschnittenen Format abgebaut und von ihrem Hauptbezugsobjekt, dem Heiligenschrein, getrennt, ist ihre Weiternutzung nur nach einer einschneidenden Veränderung der Gestalt möglich. Den Aufwand der Umarbeitung zu einem im Grunde neuen, von der ursprünglichen Funktion völlig gelösten Objekt, das in die Gemäldesammlung des Freisinger Fürstbischofs gelangte, nahm man 1655

From pilgrimage altar to gallery piece

The Late Gothic Gereon Retable of the Cologne Collegiate Church of St. Gereon under the Freising Prince-Bishops in the 17th Century

The central panel of the late Gothic Gereon altarpiece from the Collegiate Church of St. Gereon in Cologne is part of the collection of the Freising Diocesan Museum. It originally formed the centre of an elaborate triptych, in the middle of which an opening allowed a view of the front side of the Romanesque shrine of St. Gereon. The associated wing panels are now in the Alte Pinakothek in Munich. After the altar was dismantled in Cologne in 1655, all the panel paintings were transferred to Freising and the middle panel was subsequently heavily transformed, including a change in format as well as overpainting of large areas. In the early 20th century, the overpainting was partly removed, resulting in a mixed state of medieval painting with Baroque additions. During a restoration in 1974, the extent of the overpainting was recognized, but the panel was left in its grown condition. Since then, as one of the museum's main pieces, the panel vividly reflects its eventful object history and challenges us to reflect on how to deal with such cases.

oder kurz danach aber in Kauf, da offensichtlich der künstlerische Wert der damals weit über 100 Jahre alten Tafel geschätzt wurde. Die Mitteltafel wurde nun erheblich gekürzt, die verbliebene Öffnung mit Brettern geschlossen sowie die Mittelpartie samt gemalter Rahmenarchitektur und Goldgrund übermalt (Abb. 2). Somit erhielt die Tafel eine neue Ikonografie. Bedingt durch die hohe Qualität der Übermalung und eine bereits im 19. Jahrhundert erfolgte Teilfreilegung ist ihr Umfang erst in den 1970er Jahren erkannt worden, als bei einer Restaurierung Teile der gemalten Rahmenarchitektur unter der barocken Übermalung zum Vorschein kamen. Die historischen Hintergründe und technologischen Aspekte der Maßnahmen der frühen Barockzeit, die im Rahmen der Arbeiten an einem Bestandskatalog der mittelalterlichen Werke des Freisinger Diözesanmuseums erstmals aufgedeckt werden konnten, gilt es, im Folgenden vorzustellen.¹ Abschließend geht es darum, die Möglichkeiten im Umgang und der Präsentation der Befunde aus musealer Sicht zu diskutieren.

Mitte des 17. Jahrhunderts waren drei Tafeln des spätgotischen Retabels, das ursprünglich noch eine Predella und vielleicht einen Aufsatz besessen haben dürfte, gemeinsam nach Freising überführt und überarbeitet worden. 1802 trennten sich jedoch ihre Wege. Während die Flügel in die



1 Rekonstruktion des mittelalterlichen Gereonretabels im geschlossenen und geöffneten Zustand



sem Jahr an die Kurfürstliche Galerie nach München gelangten (heute Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1474 und 1475)², blieb die Mitteltafel auf dem Domberg und wurde später an das Priesterseminar abgegeben, dessen Bestände den Grundstock des Diözesanmuseums Freising (Inv.-Nr. P 289) bilden. Das Wissen um die Zusammengehörigkeit der Tafeln ging zunächst verloren. Doch führten ihre Qualität und das früh einsetzende Interesse der kunsthistorischen Forschung an der Altkölner Malerei fast zwangsläufig noch im 19. Jahrhundert zur Aufdeckung des Zusammenhangs, bevor 1919 auch die Herkunft aus St. Gereon erkannt und 1972 die ursprüngliche Aufstellung auf dem *Gereonaltar* lokalisiert werden konnte.³ Eine Würdigung der frühbarocken Umgestaltung steht allerdings noch aus.

Historische Hintergründe der Neurahmung

Die Überführung der Tafeln nach Bayern kann mit den Wittelsbachern in Verbindung gebracht werden, denn Mitglieder dieser Familie standen in der Frühen Neuzeit häufig der Kölner Erzdiözese und dem Freisinger Fürstbistum vor, zweimal gar in Personalunion: Ernst von Bayern (1566–1612 Fürstbischof von Freising, 1583–1612 Erzbischof von

Köln) und Joseph Clemens von Bayern (1685–94 Freising, 1688–1723 Köln). Mehrfach wurde Ernst, der erste Wittelsbacher auf dem Kölner Bischofsstuhl, mit der Überführung der Tafeln in Verbindung gebracht.⁴ Doch lässt sich für ihn ebenso wenig eine historische Verbindung zum Gereonstift nachweisen, wie in seiner Amtszeit eine wichtige Umbaumaßnahme in der Kölner Kirche belegt wäre. Beides ist jedoch unter den Brüdern Maximilian Heinrich (*1621, Erzbischof von Köln 1650–88) und Albrecht Sigismund (*1623, Fürstbischof von Freising 1652–85) der Fall gewesen, in deren Regierungszeiten die überlieferte Aufrichtung eines neuen *Gereonaltars* 1655 fällt.⁵ Maximilian Heinrich war vor seiner Ernennung zum Kölner Erzbischof 1638–50 Probst des Gereonstifts gewesen.⁶ Sowohl sein Interesse an dem spätgotischen Retabel als auch seine Gründe für dessen Überführung nach Freising lassen sich skizzieren. Besonders in seiner Jugend hatte Maximilian Heinrich eine enge Beziehung zu seinem Onkel Maximilian I. (ab 1597 Herzog, 1623–51 Kurfürst von Bayern) und war bis zur Geburt dessen ersten Sohnes Ferdinand Maria (1636) als potentieller Nachfolger am Münchner Hof erzogen worden.⁷ Dort wird Maximilian Heinrich die Begeisterung des kurfürstlichen Onkels für Gemälde der Dürerzeit kennengelernt haben, die dieser erworben und teilweise partiell hatte überma-



2 Heutige Erscheinung der Mitteltafel des Gereonretabels

len lassen.⁸ Das Gereonretabel war ihm aus seiner Zeit als Propst am Kölner Stift bekannt und könnte, neben seinem allgemeinen Interesse an der Kunst der Zeit, auch wegen des auffälligen Motivs der großen Bergkristallkugel in der Hand des Salvators sein Interesse geweckt haben. Maximilian Heinrich war nämlich seit seiner Jugend ein versierter Edelsteinschleifer⁹ und hatte sich später intensiv mit Alchemie und der Herstellung künstlicher Edelsteine beschäftigt. Diese Leidenschaft des als „sonderlich“ in die Kölner Geschichtsschreibung eingegangenen Erzbischofs teilte Albrecht Sigismund.¹⁰ Das gute Verhältnis Maximilian Heinrichs zu seinem jüngeren Bruder auf dem Freisinger Stuhl ist etwa daran ablesbar, dass er 1685 dessen Grabmal im Freisinger Dom finanzierte.¹¹ Eine Schenkung der drei seit 1655 nicht mehr gebrauchten, nunmehr nach dem Vorbild der Gemäldesammlung des Kurfürsten Maximilian I. um-

gearbeiteten und übermalten Tafeln aus dem Gereonstift an seinen Bruder erscheint also plausibel.

Weniger klar ist hingegen, ob die Kürzung der Mitteltafel und partielle Neubemalung aller Tafeln schon in Köln oder erst in Freising erfolgten. Sicher geschahen diese Maßnahmen¹², die für die Geschichte der Veränderung mittelalterlicher Werke in der Barockzeit bedeutsam waren, mit dem Ziel einer Neuaufhängung. Dabei kommt weniger der gerade erst unter Albrecht Sigismunds Vorgänger Veit Adam von Gepeckh umgestaltete und ganz auf die Marienverehrung ausgerichtete Dom¹³ infrage als vor allem die Gemäldegalerie in der fürstbischöflichen Residenz. Aus der einstigen Ausstattung einer zentralen Kultstätte wäre dann ein Galeriestück geworden.

Das mittelalterliche Retabel

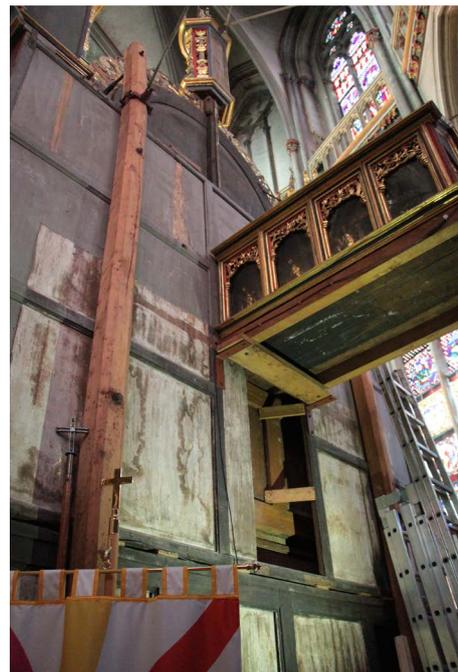
Der originale Aufstellungskontext des Retabels lässt sich ungeachtet zahlreicher Veränderungen, Zerstörungen und Rekonstruktionen im Innenraum der Stiftskirche relativ gut rekonstruieren.¹⁴ Seit dem 12. Jahrhundert befindet sich der *Gereonaltar* auf einem Podest auf der Treppe, die vom zehneckigen Zentralbau zum romanischen Hochchor führt, also etwa unter dem Triumphbogen.¹⁵ Damit liegt er exakt über den Heiligengräbern in der Confessio der Krypta. Vom Dekagon aus führten zentral sieben Treppenstufen zur Confessio herab, seitlich davon ebenso viele herauf zum Podest mit dem Altar sowie östlich anschließend zwölf Treppenstufen bis zum Lettner auf Chorbodenniveau. Heute sind die Situation und romanische Gestalt des Altars grob rekonstruiert (Abb. 3, 4).¹⁶ Nicht wieder hergestellt wurden die beiden gleichfalls romanischen Säulen an der Rückseite des Altars, deren Basen 1872 im Zuge einer historisierenden Restaurierungskampagne gefunden wurden.¹⁷ Sie trugen eine Substruktion für den *Gereonschrein*, damit dessen Stirnseite im Retabel sichtbar werden konnte. Die Anlage war sicher älter als 1520 und stand vielleicht schon 1191 samt Sockel für den Schrein oder für ein Gehäuse, in das der Schrein gestellt werden konnte.¹⁸ Bemerkenswerterweise scheint sich Woensams Retabel der alten Struktur weitgehend angepasst zu haben. Eine monumentale Variante, die auf die spätgotische Situation in St. Gereon Bezug nimmt, ist die gut erhaltene brückenartige Konstruktion hinter dem Hochaltar der Stiftskirche in Xanten (1529–44), in dessen Retabel der romanische Viktorschrein auf ähnliche Weise bei geöffnetem Zustand, allerdings umgeben von etlichen Heiligenbüsten, integriert ist (Abb. 5).¹⁹

Die Gemälde sind inhaltlich und kompositorisch sehr genau auf ihren Aufstellungsort bezogen und nur durch diesen zu erklären. Bei geschlossenem Zustand des Kölner Triptychons (Abb. 1) war die ungewöhnliche Gestalt der Mittel­tafel mit Blicköffnung auf den romanischen Heiligenschrein nicht zu erahnen. Auf die Flügelaußenseiten ist das Marty-



3 Köln, St. Gereon, Ansicht aus dem Dekagon nach Osten

4 Köln, St. Gereon, romanischer Gereonaltar auf dem Treppenpodest zwischen Dekagon und Chor



5 Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Rückseite des Hochaltars, 1529–34, mit brückenartiger Anordnung des romanischen Heiligenschreins

rium der Thebäischen Legion bei Saint-Maurice (Agaunum) gemalt, allerdings in Kombination mit einem weiteren Mosaik, das Gereon und seine Gefährten, nachdem sie dem ersten Ermordungsversuch entgangen waren, vor den Toren Kölns erlitten.²⁰

War das Retabel geöffnet, sah man seitlich der giebel­förmigen Öffnung zum Schrein vor einheitlichem Hintergrund mit Landschaft und Goldgrund Christus Salvator, eine Madonna und die wichtigsten Heiligen des Stifts, angeführt von Gereon und Helena. Die Figuren sind überaus kostbar gewandt und zeigen pretiöse Details, die teilweise in motivischem Zusammenhang mit dem zentralen Goldschmiedewerk standen. Neben dem golddurchwirkten Kleid und der hohen Krone Marias fallen die mächtige Mantelschließe und ganz besonders der gewaltige Bergkristall in der



6 Bergkristall und Hand des Salvators

Hand des Salvators auf, in dem sich beide Hände Christi kabinettstückhaft spiegeln (Abb. 6). Die herausragende Stellung Gereons, eines Offiziers der Thebäischen Legion, wird mit seiner Position zur Rechten Christi sowie dadurch hervorgehoben, dass sein Schild den Salvator sichtbar überschneidet und seine Haltung eine den Figuren sonst nicht eigene Dynamik zur Mitte hin vorgibt. Seine Prachtrüstung ist überaus kostbar, auf Schild und Fahne sowie als Anhänger einer schweren Kette trägt er das Kreuz. An der hohen Krempe seiner modernen samtigen Kopfbedeckung sind Golddrähte und eine Münze appliziert. Neben Gereon, bereits auf dem linken Flügel, befinden sich sein Gefährte Gregor Maurus und außen der heilige Kölner Erzbischof Anno II., der nach 1069 die Gebeine Gregors in St. Gereon aufgefunden hatte.²¹ Der Soldatenheilige, durch eine Inschrift am Harnisch als „GREGORIVS MORO“ bezeichnet, ist ebenso aufwendig gekleidet wie Gereon, wobei Gold und Metall zugunsten eines etwas exotischen Charakters reduziert sind. Anno trägt ein detailliertes Modell der Stiftskirche, womit an sein Engagement für den Chorbau erinnert wird. Die Details seiner Gewandung sind derart explizit, dass an die Wiedergabe realer Paramente aus dem Besitz des Stifts gedacht werden kann.

Neben Maria steht Helena, Mutter des ersten christlichen Kaisers Konstantin und legendäre Gründerin von St. Gereon. An letzteres gemahnt das exakte Kirchenmodell in strenger Ostansicht in ihrer rechten Hand, das dem Reliquienschrein somit näher ist als ihr traditionelles Attribut, das von ihr aufgefundene Kreuz Christi. Ihrem kaiserlichen Status gemäß

ist ihre Kleidung besonders prächtig und übertrifft sogar die Marias. Die Kostbarkeit der Krone ist ein Hinweis auf die in St. Gereon aufbewahrte und bei Prozessionen des Stifts vorangetragene Reliquie, die als tatsächliche Krone Helenas angesehen wurde.²² Die Verehrung der Mutter Konstantins in Köln und besonders in St. Gereon hatte einen politischen Hintergrund: 1135 waren aus dem Bonner Stift St. Cassius und Florentius, das wie St. Gereon und das Stift St. Viktor in Xanten als Gründung Helenas galt, Teile des angeblichen Leibs der Heiligen nach Köln gelangt.²³ Die gemeinsame Gründung durch Helena war Anlass für eine anhaltende Konkurrenz zwischen den drei vornehmen niederrheinischen Stiftungen, deren Priore um die Führung innerhalb des Wahlkollegiums des Kölner Erzbischofs rangen. St. Cassius und Florentius betonten stets, auch mit der Teilschenkung an St. Gereon, dass sich die Hauptreliquien nach wie vor in Bonn befänden. Vor diesem Hintergrund müssen die herausgehobene Position Helenas auf dem *Gereonsaltar* und die betonte Nähe des Kirchenmodells zum Heiligenschrein gesehen werden. Beides diente der Unterstreichung von Rang und Authentizität der Reliquien in St. Gereon. Helenas Präsenz auf der Mitteltafel ist aber auch ein Verweis auf den hohen Rang ihres Altars in der Westvorhalle der Stiftskirche.²⁴ Auf dem rechten Flügel sind Stephanus, Patron des Hochaltars im Chor der Stiftskirche, und Mauritius zu sehen, dessen Anwesenheit gleichwohl politische, vor allem aber liturgische Bedeutung haben dürfte. Mauritius war als Oberbefehlshaber der Thebäischen Legion Vorgesetzter von Florentius, Cassius, Viktor und Gereon. Seine Person verbindet die vor Köln gestorbenen Gereon und Gregor Maurus mit dem vorausgegangenen Martyrium des Großteils der Thebäischen Legion – beide Martyrien sind auf der Außenseite gemeinsam dargestellt. Die Anwesenheit des Mauritius auf der *Gereonstafel* ist auch durch die gemeinsame Verehrung der beiden Heiligen am Kölner Stift zu erklären.²⁵

Die ursprüngliche Breite der Mitteltafel lässt sich anhand der Maße der beiden Flügeltafeln, die sich in ihrem Originalformat einschließlich umlaufender Grundrierränder erhalten haben, mit rund 210 bis 220 cm rekonstruieren. Im 17. Jahrhundert wurden rund 40 cm aus der Mitte der Tafel entnommen. Die beiden so entstandenen Tafelhälften bestehen jeweils aus vier vertikal ausgerichteten und stumpf verleimten Eichenholzbrettern. Die entfernte Partie war vermutlich Teil der beiden mittleren Bretter, die beim Umbau gekürzt wurden, sodass die Tafel auch ursprünglich aus acht Brettern bestand.²⁶ Die bei der nachträglichen Formatverkleinerung mit einer Brettergänzung verschlossene Giebelöffnung im unteren Teil der Tafel wies ursprünglich eine Breite von rund 60 cm auf (Abb. 1). Um den Ausschnitt mit Blick auf den *Gereonschrein* setzte sich die Vergoldung des Hintergrunds fort. Es handelt sich um eine Glanzvergoldung über rotem Poliment. Abgesehen von der Gravur der Nimbekonturen wurden keine plastischen Ziertechniken verwendet. Bereits während einer Restaurierung 1974 konnten in Fehlstellen und durch einige Freilegeproben architektonische Elemente in Form einer Schwarzlotzeichnung auf der Vergoldung nachgewiesen werden, die zu einer gemalten Rahmung gehörten (Abb. 7). In den bildlich dokumentier-

ten Freilegefenstern sind ein profilierter Rahmen und sich darum rankende blattartige Ornamente sowie eine etwas nach außen gerückte Säulenbasis zu erkennen. Die gemalte Rahmung setzte sich bis etwa auf Kopfhöhe der Heiligen fort.²⁷ Höhe und Gestaltung des auf Gold gemalten Rahmenabschlusses oberhalb der Giebelöffnung sind durch die Entnahme dieser Partie nicht mehr zu rekonstruieren. Erkennbar bleibt, dass sich der Landschaftshorizont bis zum Rahmen fortsetzte und somit als hintere Raumebene die Heiligenfiguren perspektivisch hinterfing. Die unmittelbar in den Goldgrund übergehende, goldene Rahmung des *Gereonschreins* ließ die Grenzen zwischen tatsächlichem und gemaltem Raum verschwimmen und dominierte das mittelalterliche Bild. Die detaillierte Malerei wurde mit einer ausführlichen Pinselunterzeichnung vorbereitet. Größere Abweichungen oder Kompositionsänderungen zwischen Unterzeichnung und Malerei liegen nicht vor. Die Malerei ist prinzipiell von hell nach dunkel aufgebaut und lässt nur wenige feine Auftragsspuren erkennen. Die dünn aufgetragenen Malschichten ergeben feine Modellierungen mit weichen Farbverläufen. Häufig wurden Licht- und Schattenfarben auch nass in nass ineinander vermalte. Durch die Ausformulierung selbst kleinster Details und von Einzelformen mit teilweise mehreren Helligkeitsabstufungen und Farbtönen entsteht eine realitätsnahe und differenzierte Wiedergabe unterschiedlicher Stoffe und Materialien. Die glatte und kompakte Malschichtoberfläche bildet einen matten Kontrast zur glänzenden Vergoldung und stellte im mittelalterlichen Retabel die Verbindung zu den inneren Flügeltafeln her, bei denen die Malerei mehr Fläche einnimmt als die Vergoldung, sowie zu den Außenseiten, die keine Vergoldung aufweisen.

Die barocken Veränderungen

Zum Zeitpunkt der barocken Veränderungen waren Mittel- und Flügeltafeln noch nicht getrennt, und es finden sich Hinweise dafür, dass sie in dieser Zeit gemeinsam bearbeitet wurden – ob noch in Köln oder erst nach der Translation am neuen Aufstellungsort in Freising ist nicht mehr nachvollziehbar. Ungeachtet der möglichen gemeinsamen Bearbeitung war der Eingriff an der Mitteltafel deutlich gravierender als an den Flügeltafeln. Dies dürfte ihrem ungewöhnlichen originalen Format geschuldet gewesen sein, denn nach dem aufgelösten Zusammenhang zwischen Schrein und Retabel war die zentrale Blicköffnung obsolet. Anstatt die komplette Öffnung zu verschließen, wodurch die originale Breite erhalten geblieben wäre, entschied man sich allerdings dafür, die Tafel in der Mitte auseinander zu sägen und eine etwa 40 cm breite Partie oberhalb des Schreinausschnitts zu entnehmen. Die nach der erneuten Zusammenfügung verbliebene Restöffnung von noch 19,5 cm Breite wurde mit zwei passgenauen, miteinander verleimten Eichenholzbrettern ergänzt, wodurch das bis heute erhaltene, durchgehende querrechteckige Format (133,3 cm x 176,2 cm) entstand (Abb. 8). Dass nicht die gesamte Breite der Giebelöffnung entfernt wurde, erklärt sich aus dem Bestreben, die mittelalterliche Malerei vollständig zu erhalten. Denn die Schnitt-



7 Bei der Restaurierung 1974 durch Freilegeproben aufgedeckte, in Schwarzlot gemalte Rahmung



8 Rückseite im heutigen Erhaltungszustand

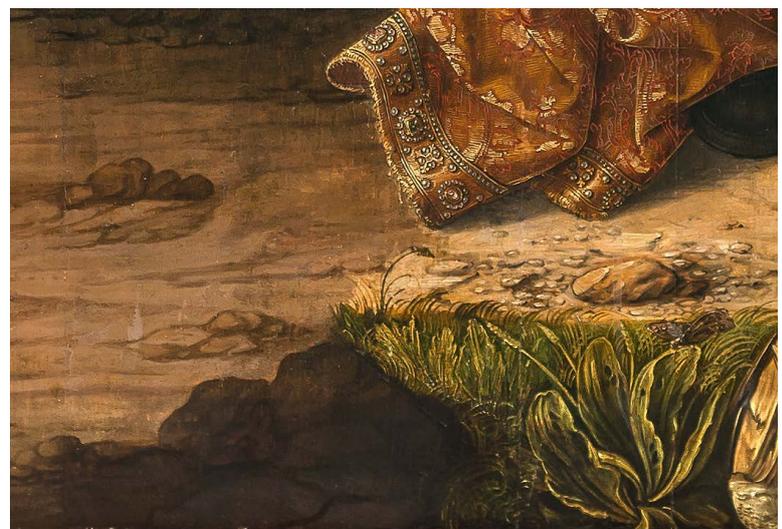


9 Detail des Hintergrunds, die barocke Übermalung seitlich des Kreuzbalkens zeichnet sich als dunklere Partie leicht ab

linie der Brett kürzung verläuft genau bis zum Beginn der gemalten Hintergrundlandschaft. Hätte man hingegen die Tafel in ihrem ursprünglichen Format belassen und die 60 cm breite Öffnung verschlossen, hätte das eine noch umfassendere malerische Ergänzung bedeutet. Über die Gründe für deren Ablehnung kann heute nur spekuliert werden, praktische Überlegungen, wie die Vermeidung des erhöhten Arbeitsaufwandes, können genauso angeführt werden wie der Respekt vor dem Original. Das aus der barocken Formatänderung resultierende schmalere Format der ehemaligen Mitteltafel korrespondiert nun nicht mehr mit den Flügeltafeln, was aber in Kauf genommen wurde, zumal die drei Tafeln nun sicher nicht mehr als Triptychon fungierten.

An die Stelle der Öffnung zum Heiligenschrein und ihrer Rahmung wurde ein frühbarocker Altar aus schwarzem Marmor gemalt. Seine Front öffnet sich mit einer Rundbogenarkade, sodass der Blick auf den Schädel Adams auf einem Felsen und die Schlange mit dem Apfel der Erbsünde fällt. Das Motiv wird auf der Mensa durch einen künstlichen Felsen mit Kreuzifix aufgenommen, dessen Corpus und Kreuzenden als Metallarbeiten dargestellt sind. Vor dem Felsen ist links das geschlossene Alte („LEX VETUS“) und rechts das geöffnete Neue Testament („LEX NOVA · IHS“) auf verdorrtem beziehungsweise blühendem Ast drapiert, dazwischen ein Schriftband mit den Worten Christi aus seiner Abschiedsrede an die Jünger („EGO [S]UM / VIA, VERITAS, ET VITA. / IOAN. XIV“; „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich“, Joh 14,6). Durch diese christologische Darstellung erhält die Tafel einen neuen inhaltlichen Schwerpunkt und eine – typisch barocke – didaktische Ausrichtung, die kaum noch etwas mit dem oben beschriebenen, streng durchdachten spätmittelalterlichen Programm und seinem engen Bezug zum räumlichen und politischen Kontext gemein hat.

Die mittelalterliche Tafel wurde auch weniger wegen ihres ausgeklügelten Programms geschätzt, sondern offenbar aus ästhetischen Gründen. Das zeigt sich eindrucksvoll am Vorgehen bei der Übermalung. Da die Grundierungsschicht im Bereich der mittelalterlichen Vergoldung dicker ist als unter der Malerei, um die Gravur der Nimben zu ermöglichen, orientierte sich die Kittung beziehungsweise Grundierung der barocken Bretterergänzung an diesem höheren, angrenzenden Niveau. Dadurch tritt die gesamte Übermalungspartie in der Tafelmitte leicht erhaben aus der Bildfläche hervor. Dennoch integriert sie sich so natürlich in die mittelalterliche Darstellung, dass sie erst in den 1970er Jahren in ihrem vollen Umfang erkannt wurde. Der gemalte Altar ist so in die neu geschaffene Leerstelle eingefügt, dass er teilweise von den Gewändern der Heiligen überschritten und diese sorgfältig von der Übermalung ausgespart wurden. Das auf dem Altar aufgestellte Kreuzifix ist so geschickt platziert, dass es die neue Sägefuge verdeckt. Auch hier wurden die originalen Partien seitlich der malerischen Ergänzung nur so weit übermalt, wie es nötig war, um die Landschaftsteile unterhalb der Christusfigur schlüssig aneinanderzufügen. Zur Übermalung gehören hier die Untergrundfläche unmittelbar hinter dem Altar sowie das dahinter aufragende Gebüsch und die schmalere Wasserflächen links und rechts des Kreuzbalkens, die die Häuser neben der Muttergottes direkt ans Ufer setzen. Auch die Bäume am hinteren Ufer, die wiederum die Verbindung zur verblauten Landschaft und Architektur links bilden, gehören zur barocken Gestaltung (Abb. 9). Deutlicher zu erkennen ist die Grenze zwischen neuzeitlicher Übermalung und mittelalterlicher Malerei heute im Bereich des steinigen Untergrunds. Vermutlich hat die Materialalterung mit der Zeit zu einer größeren Abweichung der Farbigkeit geführt. Denn abgesehen von den Unterschieden in Helligkeit und Farbton ist auch in dieser Partie die Übermalung geschickt eingefügt, indem sie, wie schon beim Altar, bis an die Gewänder heranreicht und diese sauber ausspart. Zum vorderen Bildrand hin wird sie seitlich von einem Baumstumpf



10 Detail des Untergrunds mit barocker Übermalung links und mittelalterlicher Malerei rechts



11 Rekonstruktion der barocken Übermalung

und Steinen eingefasst. Dadurch wurde vermieden, dass die besonders qualitätvolle detailreiche Vegetation in der Bildmitte imitiert werden musste. Denn schon zwischen der barocken und der mittelalterlichen Wiedergabe des steinigen Untergrunds sind trotz des rücksichtsvollen Umgangs mit dem Original deutliche Unterschiede zu erkennen, die in aufwendigeren Darstellungspartien wohl noch augenfälliger gewesen wären (Abb. 10). Zwar diente das mittelalterliche Original augenscheinlich als Vorbild bei der Ausbildung der Steinformen, doch führt der deckende Farbauftrag mit breiteren Pinselstrichen zu einer anderen Erscheinung als die mittelalterlichen dünnen, durchscheinenden Farbschichten. Diese erzeugen subtile optische Effekte in der Formmodellierung, bei der stellenweise auch die Linien der Unterzeichnung mitwirken.

Mit der malerischen Ergänzung der mittleren Partie wurde auch der Goldgrund übermalt. Bei der Restaurierung 1974 konnten Reste hellblauer Farbe auf dem Gold nachgewiesen werden. Zudem hat sich eine Schwarzweißfotografie erhalten, auf der die Gereontafel im Zustand der barocken Übermalung zu sehen ist.²⁸ Darauf zu erkennen ist eine helle Himmelfläche mit wolkigen Strukturen. Auf Grundlage dieser Fotografie konnte die barocke Interpretation des ehemaligen Altarbildes rekonstruiert werden (Abb. 11).

Für die Flügeltafeln haben sich zwar keine vergleichbaren bildlichen Dokumente erhalten, doch sind auch für sie spätere Freilegungen der Goldgründe dokumentiert, die eine vergleichbare frühe Übermalung wahrscheinlich machen.²⁹

Die qualitätvolle Neuinterpretation des 17. Jahrhunderts war geleitet von einer Wertschätzung des mittelalterlichen Originals. Dies zeigt sich vor allem daran, dass sich die Übermalungen trotz des Umfangs der konstruktiven Veränderungen an der Mitteltafel nur auf die Vergoldung und kleinere angrenzende Bereiche beschränkten und so die mittelalterliche Malerei weitgehend erhalten geblieben ist. Dadurch konnten größere Schäden durch spätere Freilegungen vermieden werden, wie sie so oft an mittelalterlichen Bildwerken zu beobachten sind. Die beidseitig bemalten Flügeltafeln haben darüber hinaus keine Spaltung erlitten, was in den kommenden Jahrhunderten gängige Praxis werden sollte. Die barocke Zweitverwendung hat somit langfristig zum Erhalt der Gemälde beigetragen. Auch wenn sie, unserem modernen Verständnis nach, vielleicht noch nicht als „Restaurierung“ zu bezeichnen ist, so stellt sie zumindest die früheste und für den Werkerhalt vermutlich bedeutendste Etappe in der Restaurierungsgeschichte der Tafeln des ehemaligen Kölner Gereonaltars dar.

Der museale Umgang mit dem „Mischzustand“

Ein Großteil der erhaltenen älteren Kunstwerke ist in einem gewachsenen Zustand mit Veränderungen aus verschiedenen Zeitperioden erhalten. Das ist schon länger bekannt und wird inzwischen auch in vielen wissenschaftlichen Publikationen berücksichtigt. Obwohl es sich also generell um ein bekanntes Problem handelt, stellen solche Zustände stets eine Herausforderung für den Umgang und die Präsentation im musealen Umfeld dar. Denn der Erhaltungszustand und die individuelle Objektgeschichte eines jeden Werkes müssen jedes Mal von Neuem betrachtet werden. Zum größeren gedanklichen Aufwand der betrachtenden Person kommt erschwerend die letztlich aus dem 19. Jahrhundert stammende, gleichwohl noch heute aktuelle Erwartung, in einem Museum in sich abgeschlossene, inhaltlich runde und kategorisierbare Kunst anzutreffen. Diesem Dogma folgte eine frühe Restaurierungsmaßnahme während der Zeit im Priesterseminar in Freising, die das Erscheinungsbild und die Wahrnehmung der Tafel bis heute entscheidend prägt: Durch die Abnahme der blauen Übermalung im Himmel wurde der mittelalterliche Goldgrund freigelegt. Der Zeitpunkt der Maßnahme lässt sich anhand erhaltener Fotografien nur grob, zwischen 1907 und 1970, festlegen. Die Gründe für die Teilfreilegung liegen auf der Hand, dennoch ist sie sehr widersprüchlich. Dem Kunstgeschmack der Zeit und der didaktischen Ausrichtung der Institution entsprechen die Bevorzugung der Gotik vor dem Barock und ein Streben nach „Stileinheit“ im Geiste des Historismus. In diesem Sinn ist es schlichtweg als „richtig“ empfunden worden, die mittelalterlichen Heiligen vor goldenem Grund zu zeigen. Dabei kann angenommen werden, dass die Übermalung der Mitte, mit Altar und Kreuzifix, als solche unerkannt blieb und deswegen oder aufgrund der offensichtlichen Probleme in Falle einer Abnahme – eine nicht originale Leerstelle im Zentrum der Darstellung – belassen wurde. Möglicherweise hatten aber auch Erhaltungsprobleme zur Abnahme der Übermalung im Himmel geführt. Auf der 1907 veröffentlichten Fotografie erscheint die Himmelfläche unruhig und lässt mehrere größere Ausbesserungen vermuten. Eine nicht ausreichende Haftung der Farbe auf dem Gold könnte im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte zu weiteren Verlusten und Abblätterungen geführt haben, die letztendlich eine Abnahme der Übermalung veranlasst hätten. Unabhängig von den Beweggründen war das Ergebnis der Teilfreilegung das heutige Mischbild, das weder dem mittelalterlichen Original noch der barocken Interpretation entspricht.



12 Detail mit den bei der Restaurierung 1974 ausgeführten Freilegeproben im Bereich der Mittelergänzung

Vermutlich im Zuge der Auseinandersetzung mit der Sammlung im Vorfeld der Eröffnung des Diözesanmuseums 1974 wurden auch die verbliebenen Teile der Übermalung als solche erkannt. In mehreren Detailfotos sind Freilegeproben entlang der ehemaligen Schreinöffnung dokumentiert (Abb. 7, 12). Offenbar hat man damals spätere Retuschen über den Brettfugen und entlang der Ergänzung abgenommen und dabei die darunterliegende Vergoldung aufgedeckt. Gemeinsam mit den Fehlstellen wurden auch die Freilegefenster bei der anschließenden Restaurierung wieder geschlossen. Leider ist auch hier nichts über die Gründe bekannt. Es stellt sich jedoch die Frage, welche anderen Möglichkeiten es gegeben hätte – eine Frage, die letztlich bis heute gültig ist. Dabei erscheinen die tatsächlich zu erwägenden Möglichkeiten nicht zahlreich: Eine vollständige Abnahme der barocken Veränderungen verbietet sich nicht nur, weil dies den Totalverlust einer für das Werk und seine Rezeption wichtigen Zeitschicht bedeuten würde. Auch der Umgang mit der verbleibenden Leerstelle in der Bildmitte würde eine Herausforderung darstellen, da das mittelalterliche Erscheinungsbild nur durch eine erneute Formatänderung und unter großen substantiellen Eingriffen realisierbar und damit kaum zu rechtfertigen wäre. Doch

lässt sich – zumindest versuchsweise – die Möglichkeit ergründen, ob eine Rekonstruktion der barocken Veränderungen, also eine erneute Übermalung des Goldgrundes, eine valide Lösung darstellen könnte. Vorausgesetzt werden muss zunächst eine technische Umsetzung ohne erhöhte Belastung für den mittelalterlichen Goldgrund und unter dem Vorsatz der Reversibilität. Dann spräche für die Übermalung die ästhetische Wiederherstellung einer überlieferten einheitlichen Zeitschicht, womit zumindest die barocke Interpretation wieder begreifbarer würde, als sie es im heutigen Mischzustand ist. Dagegen stehen jedoch gleich mehrere schlagkräftige Argumente: Zunächst würde mit der Übermalung des Goldgrundes ein zentraler Teil der mittelalterlichen Gestaltung verdeckt und diese somit ihrerseits schwerer begreifbar werden. Hinzu kommt die Frage nach der malerischen Umsetzung. Das einzige Zeugnis der barocken Erscheinung ist eine Schwarzweißfotografie aus dem frühen 20. Jahrhundert, die einen bereits beschädigten Zustand zeigt. Es würde also zwangsläufig eine moderne Interpretation eines barocken Himmels entstehen und damit wohl ein neuer Mischzustand. Nicht zuletzt rechtfertigt auch der sehr gute Erhaltungszustand im Status Quo keinen größeren Eingriff in den Bestand.

So ist die Antwort also auch 50 Jahre später immer noch: Zurückhaltung. Die *Gereontafel* wird keine größeren verändernden Eingriffe erfahren, nach heutiger Auffassung darf sie als Museumsobjekt erklärungsbedürftig sein. In ihrer gewachsenen Erscheinung ist sie letztlich auch ein interessantes Beispiel für das wechselvolle „Leben“ der Ausstellungsstücke vor ihrer Zeit im Museum. Gerade im Diözesanmuseum Freising mit seinen zahlreichen Sakralobjekten, deren Provenienz oft sehr weit zurückverfolgt werden kann, steht die *Gereontafel* damit nicht allein.

Ronja Emmerich

Doerner Institut
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Ronja.emmerich@doernerinstitut.pinakothek.de

Dr. Tobias Kunz

Skulpturensammlung und Museum
 für byzantinische Kunst
 Staatliche Museen zu Berlin
T.Kunz@smb.spk-berlin.de

Anmerkungen

- 1 EMMERICH/KUNZ 2022, Bd. 2, Nr. 84
- 2 GOLDBERG/SCHEFFLER 1972, S. 506–514; GOLDBERG 1981
- 3 FIRMENICH-RICHARTZ 1892, S. 162; ABELE 1919; GOLDBERG/SCHEFFLER 1972
- 4 Etwa von Peter German-Bauer in BAUMANN-ENGELS et al. 1984, S. 118
- 5 RAHTGENS 1911, S. 45
- 6 MOLITOR 2013, S. 93
- 7 MOLITOR 2013, S. 91 f.
- 8 GOLDBERG 1980
- 9 DEISTING 1997, S. 81
- 10 MOLITOR 2013, S. 102 f.
- 11 FAHR et al. 1989, S. 394
- 12 S. auch die ebenfalls um 1650 veränderten Tafeln Gabriel Anglers vom Hochaltar der Tegernseer Benediktiner-Klosterkirche (1444/45). Zuletzt: EMMERICH/KUNZ 2022, Bd. 2, Nr. 44
- 13 WEBER 1967
- 14 S. ROESSLE 1995, S. 162 f.
- 15 RAHTGENS 1911, S. 44–48
- 16 Aufschlussreich für die Situation sind zwei sehr genaue Planzeichnungen der Stiftskirche von 1763; EBERHARDT 2005, bes. S. 219
- 17 RAHTGENS 1911, S. 60
- 18 S. die romanische Anlage in St. Ursula in Köln; BAUMGARTEN/BUCHEN 1986, S. 34 f.
- 19 PREISING 1996
- 20 Zur Interpretation dieser ungewöhnlichen Darstellung s. EMMERICH/KUNZ 2022, S. 437
- 21 VERSTEGEN 2005, S. 88–91
- 22 STRACKE 2005, S. 198
- 23 Hier und im Folgenden: OEPEN 2005, S. 148–153
- 24 STRACKE 2005, S. 198
- 25 SANDHOFE 2005, S. 245–249
- 26 Aufgrund der Befundlage nicht auszuschließen ist die Möglichkeit, dass es in der Mitte ein neuntes Brett gab, das vollständig entfernt wurde.
- 27 Die rekonstruierte Höhe der Öffnung betrug in der Mitte ca. 83 cm.
- 28 HOFFMANN 1907, S. 93
- 29 Die Freilegungen sind für die Innenseiten beider Tafeln für die Jahre 1878 und 1895 dokumentiert. GOLDBERG/SCHEFFLER 1972, S. 506

Literatur

ABELE 1919:

Eugen Abele, Ein Freisinger Altarwerk aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München 4, 1919, S. 61–67

BAUMANN-ENGELS ET AL. 1984

Marianne Baumann-Engels et al. (Bearb.), Diözesanmuseum Freising. Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol. 12. bis 18. Jahrhundert. Freising 1984

BAUMGARTEN/BUCHEN 1986:

Jörg Baumgarten und Helmut Buchen, Kölner Reliquienschreine. Köln 1986

EBERHARDT 2005:

Silke Eberhardt, Bemerkungen zum Grundriß und Längsschnitt der Stiftskirche St. Gereon von 1763. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 217–222

EMMERICH/KUNZ 2022:

Ronja Emmerich, Tobias Kunz u. a. (Bearb.), Gotik. Mittelalterliche Bildwerke aus dem Diözesanmuseum Freising, 2 Bde. München 2022

FAHR et al. 1989:

Friedrich Fahr et al. (Hrsg.), Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt, Ausstellung Diözesanmuseum. Freising 1989

FIRMENICH-RICHARTZ 1892:

Eduard Firmenich-Richartz, Anton Woensam's Tafelgemälde: In: Zeitschrift für christliche Kunst 5, 1892, S. 162–164

GOLDBERG 1980:

Gisela Goldberg, Zur Ausbreitung der Dürer-Renaissance in München. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 31, 1980, S. 129–176

GOLDBERG 1981:

Gisela Goldberg, Der Kölner Dom in der Alten Pinakothek. In: Weltkunst 51, 1981, S. 17–19

GOLDBERG/SCHEFFLER 1972:

Gisela Goldberg und Gisela Scheffler (Bearb.), Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München, Bd. XIV: Altdeutsche Gemälde, Köln und Nordwestdeutschland, Mus.-Kat. Alte Pinakothek, München, München 1972

HOFFMANN 1907:

Richard Hoffmann, Die Kunstaltertümer im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. München 1907

MOLITOR 2013:

Hans-Georg Molitor: Maximilian Heinrich von Bayern, Erzbischof und Kurfürst von Köln (1650–1688). In: Rheinische Lebensbilder, 19, 2013, S. 91–105

ODENTHAL/GERHARDS 2005

Andreas Odenthal und Albert Gerhards (Hrsg.), *Martyrergrab, Kirchenraum, Gottesdienst. Interdisziplinäre Studien zu St. Gereon in Köln*. Siegburg 2005

OEPEN 2005:

Joachim Oepen, Die Reliquienverzeichnisse von St. Gereon. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 125–166

PREISING 1996:

Dagmar Preising, Das Hochaltarretabel von St. Viktor in Xanten. Reliquie und Bild am Ende des Mittelalters. In: Barbara Rommé (Hrsg.), Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500–1550, Ausstellungskatalog Aachen. Berlin 1996, S. 67–78

RAHTGENS 1911:

Hugo Rahtgens (Bearb.), Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 7, 1. Abt.: Köln, 2. Bd.: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf 1911

ROESSLE 1995:

Jochen Roessle, St. Gereon. In: Colonia Romanica 10, 1995, S. 155–172

SANDHOFE 2005:

Holger Peter Sandhofs, Das Offizium des hl. Gereon und seiner Gefährten im Wandel der Zeit. Eine liturgiehistorische Untersuchung. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 245–263

STRACKE 2005:

Gottfried Stracke, St. Gereon und seine Heiligen. Die Altarpatrozinien nach Ausweis der schriftlichen und archäologischen Quellen. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 191–201

VERSTEGEN 2005:

Ute Verstegen, De sepulchro super altare exaltans. Mittelalterliche Reliquiensuche nach schriftlichen und archäologischen Quellen. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 87–124

WEBER 1967:

P. Leo Weber SDB, Die Erneuerung des Domes unter Fürstbischof Veit Adam von Gepeckh. In: Joseph A. Fischer (Hrsg.), Der Freisinger Dom. Festschrift zum 1200-jährigen Jubiläum der Translation des Hl. Korbinian. Freising 1967, S. 141–196

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 11:

Ronja Emmerich 2018

Abb. 2, 8–10:

Diözesanmuseum Freising, Walter Bayer 2018

Abb. 3–6:

Tobias Kunz 2019

Abb. 7, 12:

Diözesanmuseum Freising 1974

Titel:

Detail aus Abb. 2

Das Boethius-Diptychon

Vom Prachtgeschenk der Spätantike zur mittelalterlichen Liturgie

Elisabeth Fugmann und Nicole Pulichene



Das Boethius-Diptychon

Vom Prachtgeschenk der Spätantike zur mittelalterlichen Liturgie

Elisabeth Fugmann und Nicole Pulichene

Das *Boethius-Diptychon*, hergestellt 487 n. Chr. anlässlich der Konsulenschaft von Nar. Manlius Boethius, ist ein besonderes Beispiel für ein spätantikes Konsulardiptychon, das in der mittelalterlichen Liturgie eine Wiederverwendung fand. Seine Innenseiten weisen verschiedene Inschriften sowie zwei kleine Gemälde auf. Dargestellt sind die Auferweckung des Lazarus sowie Porträts von drei lateinischen Kirchenvätern. Durch ein internationales Forscherteam wurden erstmals seine Herstellungstechniken und seine Wiederverwendung untersucht, hier ließen sich mehrere Phasen identifizieren. Die bislang kontrovers diskutierte Lesart der Inschriften sowie die Datierung der Gemälde konnten so durch disziplinenübergreifende Kooperation und Forschungsmethoden spezifiziert werden.

Konsulardiptychen aus Elfenbein wurden in der Spätantike von römischen Konsuln anlässlich ihres Amtsantritts an politische Freunde verschenkt. Sie bestehen aus zwei Elfenbeintafeln, die mittels Scharnier verbunden sind. Auf den Außenseiten sind in Reliefform dekorative Ornamente oder figürliche Darstellungen, oft der jeweilige Konsul selbst, dargestellt, während die Innenseiten eingetiefte Flächen, wie bei Wachstafeln zum Beschreiben, aufweisen. Die Elfenbeindiptychen wurden aufgrund der Kostbarkeit und Wertschätzung ihres Materials in späterer Zeit häufig umgenutzt, vor allem für Bucheinbände. Ebenso fanden sie in der mittelalterlichen Liturgie Verwendung. Ein herausragendes Beispiel für die nachantike Nutzung stellt das *Boethius-Diptychon* von 487 n. Chr. im Museo di Santa Giulia in Brescia, Italien, dar. Es wurde anlässlich der Konsulenschaft von Nar. Manlius Boethius angefertigt (Abb. 1). Das *Boethius-Diptychon* ist eines der wenigen Elfenbeindiptychen, bei denen die vertieften Innenseiten in frühmittelalterlicher Zeit mit zwei Gemälden geschmückt wurden. Auf der linken Tafel¹ ist die Auferweckung des Lazarus dargestellt, während sich auf der rechten Tafel die Porträts der Heiligen Hieronymus, Augustinus und Papst Gregor I.² als Brustbildnisse befinden. Die bisher zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert n. Chr. datierten Gemälde zeigen die vermutlich früheste Darstellung von Papst Gregor I. (590–604 n. Chr.) sowie die früheste gemeinsame Darstellung der drei Kirchenväter. Unterhalb der Gemälde sind schlecht erhaltene Inschriften erkennbar, die sich teils überlagern (Abb. 2).

2019 formierte sich das Boethius Diptych Examination Project (BDEP) zur Untersuchung des Diptychons. Teil dieses disziplinenübergreifenden internationalen Forscherteams waren Dr. Catharina Blänsdorf (Archäologische Staats-

The Boethius Diptych.

From a magnificent gift of late antiquity to medieval liturgy

The Boethius diptych, produced in 487 AD on the occasion of the consulship of Nar. Manlius Boethius, is an outstanding example of a late antique consular diptych that was reused in medieval liturgy. Its interior surfaces exhibit various inscriptions and two small-scale paintings. They depict the resurrection of Lazarus and portraits of three Latin church fathers. An international team of researchers has examined its production techniques and reuse for the first time, identifying several phases. The previously controversial interpretation of the inscriptions and the dating of the paintings could thus be specified through an interdisciplinary cooperation and various research methods.

sammlung, München), Ronja Emmerich (Doerner Institut, München), Elisabeth Fugmann (vorarlberg museum, Bregenz, Österreich), Christian Kaiser (Fraunhofer Institut für Bauphysik IBP, Holzkirchen), Dott.ssa Francesca Morandini (Museo di Santa Giulia, Brescia, Italien), Nicole Pulichene Ph.D (Hood College, Frederick MD, USA) und Dr. Esther Wipfler (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München). Ergänzt wurde das Team durch die Historikerinnen Giulia Ammannati Ph.D und Ilaria Morresi Ph.D der Scuola Normale Superiore in Pisa, Italien. Schwerpunkte der kunsttechnischen Untersuchung waren die Inschriften und deren Bezug zu den Gemälden. Ebenso wurde die Herstellungstechnik des Diptychons erforscht. Bei den vor Ort stattfindenden Untersuchungen 2019 und 2020 wurden lediglich nicht-invasive und berührungsfreie Untersuchungsmethoden verwendet.³ Das fragile Diptychon wurde in seiner Montage belassen, weshalb die Ober- und die Unterkante der Elfenbeintafeln bei den Untersuchungen ausgespart werden mussten. Die Oberflächen wurden mit einem Stereomikroskop (max. Vergrößerung 5 x 10) untersucht und verschiedene bildgebende Verfahren, unterstützt durch digitale Bildanalyse, angewandt. Für die Entzifferung der Inschriften wurde eine Segmentierungsmethode angewandt, welche über verschiedene Lichtquellen erzeugte Farbvarianzen in den digitalen Aufnahmen ausnutzt. So konnten viele Partien des Textes entschlüsselt und eine neuerliche Diskussion über Datierung und Interpretation angestoßen werden.

Der vorliegende Beitrag fasst im Wesentlichen die Forschungsergebnisse der 2021 auf Englisch veröffentlichten Monografie „The Boethius Diptych. New Findings in Technical Art History, Iconography, and Paleography“ zusammen.⁴



1 Außenseiten des Diptychons mit spätantiken Reliefs den Konsul Nar. Manlius Boethius darstellend

Das spätantike Konsulardiptychon

Seit 509 v. Chr. war das Konsulat das höchste gewählte Amt im Römischen Reich. Nach der Teilung des Reiches wurden im Idealfall jedes Jahr jeweils ein Konsul aus dem Ostreich und einer aus dem Westen ernannt.⁵ Zu diesem Anlass verteilte der Konsul Konsulardiptychen an hochrangige Unterstützer und hielt kostspielige öffentliche Veranstaltungen wie Zirkusspiele („ludi circenses“) ab.⁶ Mindestens 43 ganze oder fragmentarische Diptychen sind heute aus der Zeit zwischen 406 und 541 n. Chr. erhalten.⁷

Das *Boethius-Diptychon* wurde wahrscheinlich 487 n. Chr. von Nar. Manlius Boethius in Auftrag gegeben⁸ und stellt ein Beispiel für die häufigsten Motive von Konsulardiptychen dar: Doppelporträts, Insignien, Attribute und Spielgeschenke.⁹ Auf der Kirchenvätertafel ist Boethius stehend dargestellt, während er auf der anderen Tafel auf einem Stuhl mit Kissen sitzt. Er trägt eine Trabea und ein dazu passendes Colobium mit abwechselnd runden und eckigen Blumenmotiven.¹⁰ An den Knöcheln, am Ärmel und am Halsausschnitt ist eine darunter getragene Tunika erkennbar. Auf dem Knauf seines Elfenbeinzepfers („scipio eburneus“) lässt sich ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln nie-



2 Innenseiten des Diptychons mit den frühmittelalterlichen Gemälden

der.¹¹ Weil das Fallenlassen eines Taschentuchs („mappa circensis“) den Beginn der Spiele signalisierte, ist es hier in seiner rechten Hand zu einer Bohnenform zusammengeknüllt und sein Arm sowohl gesenkt als auch erhoben dargestellt.¹² Die Gewinne für die Spiele liegen zu Füßen: ein Kranz oder eine Krone, ein Palmwedel, ein runder Teller und vier Geldsäcke, die mit der Summe ihres Inhaltes bezeichnet sind.¹³

Die Darstellungen sind eingerahmt von korinthischen Säulenpaaren. Ein Kranz im Giebel umgibt Boethius' Monogramm „BE“. Eine abgekürzte Inschrift überspannt beide Titelbänder („tabulae inscriptionis“ oder „tabulae

ansatae“). Die Inschrift lautet: N(onius?) AR(rius) MANL(ius) BOETHIVS V(ir) C(larissimus) ET INL(ustris) V/EX P(raefecto) P(raetorio) P(raefectus) V(rbis) SEC(un-do) CONS(ul) ORD(inarius) ET PATRIC(ius).¹⁴ Dies erklärt, dass Boethius Patrizier in seiner zweiten Präfeetur in Rom war.¹⁵ Die Titel „vir clarissimus“ und „vir inlustris“ signalisieren seinen hohen Rang.¹⁶ Ansonsten ist wenig bekannt über den Auftraggeber des *Boethius-Diptychons*. Sein Sohn jedoch, Anicius Manlius Severinus Boethius, war ein bekannter christlicher Philosoph, der die spätantike und mittelalterliche Bildung in Grammatik, Astronomie, Mathematik und Musik wesentlich beeinflusste.

Kunsttechnologie des Diptychons

Das *Boethius-Diptychon* besteht aus zwei Elfenbeintafeln, die durch ein Scharnier verbunden sind. Die Maximalgröße der Tafeln beträgt 348 mm x 128 mm bei einer Stärke von 8 mm bis 10 mm an den Außenkanten. Bei Durchlicht ist erkennbar, dass sich die dünnsten Stellen der Tafeln am Hals und den Füßen der Konsuldarstellungen befinden (Abb. 3). Mittels eines Messrasters konnte ermittelt werden, dass die dünnste Stelle am Hals des Konsuls auf der Kirchenvätertafel nur eine Stärke von 2 mm aufweist. Den stärksten Punkt des Reliefs bildet das rechte Knie des Konsuls auf der Lazarustafel mit 9 mm.

An den gebogenen Kanten mit Scharnier, im geschlossenen Zustand die Außenkante, zeigt sich das Bestreben, das kostbare Material Elfenbein möglichst effektiv zu nutzen – die Biegung resultiert aus der Form des Stoßzahnes und zeigt, dass die maximale Breite des Zahnes verwendet wurde.¹⁷ Dies lässt sich ebenfalls auf der Innenseite der Kirchenvätertafel ablesen, wo eine Vertiefung an der Oberkante belegt, dass beim Herausschneiden der Tafel die Pulpahöhle angeschnitten wurde.

Das *Boethius-Diptychon* weist verschiedene Werkzeugspuren auf, besonders auf der – im Vergleich zu den Reliefs der Außenseiten – weniger stark polierten Innenseite. Um die Herstellungsweise besser nachvollziehen zu können, wurden die Werkzeugspuren dokumentiert und so Rückschlüsse auf ihre Form und Funktion gewonnen.

Nicht mehr nachweisbar sind die ersten Schritte beim Herstellen eines Konsulardiptychons, wie das Schneiden der Tafeln aus dem Zahn mit einer Säge sowie die Skizzierung von den Außenlinien der Reliefs auf die Tafeln. Davon ausgehend wird der Elfenbeinschnitzer das Relief mit Schnitzeisen verschiedener Größe und Formen ausgearbeitet haben. Über römische Elfenbeinschnitzer und ihre Werkzeuge wenig bekannt. Aufgrund der Ähnlichkeiten in der Bearbeitung von Elfenbein und Holz kann man jedoch annehmen, dass auch die Werkzeuge gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen. Möglicherweise wurde auch nicht immer zwischen Holz- und Elfenbeinbearbeitung unterschieden, wie Ausgrabungen in Alexandria nahelegen, bei denen Holz- und Elfenbeinreste in derselben Werkstatt gefunden wurden.¹⁸ Dem spätantiken Handwerker standen verschiedene Werkzeuge mit Arbeitseinsätzen aus Eisen zur Verfügung, wie Sägen, Ziehmesser, Bohrer, Schnitzeisen, Feilen, Raspeln, Hobel, Messer und hölzerne Knüpfel.¹⁹ Ebenfalls waren Maßwerkzeuge wie Zirkel und Lineale bekannt.²⁰ Vor dem Verbinden der Tafeln durch ein Scharnier stellten Glätten und Polieren vermutlich den letzten Schritt bei der Herstellung der Elfenbeintafeln dar.

An den Reliefs des *Boethius-Diptychons* lassen sich die Spuren verschiedener Schnitzeisen feststellen, die sich in Form und Größe der Schneide unterscheiden. Im Laufe des Herstellungsprozesses wurden die Spuren größerer, anfangs verwendeter Werkzeuge vermutlich überarbeitet,

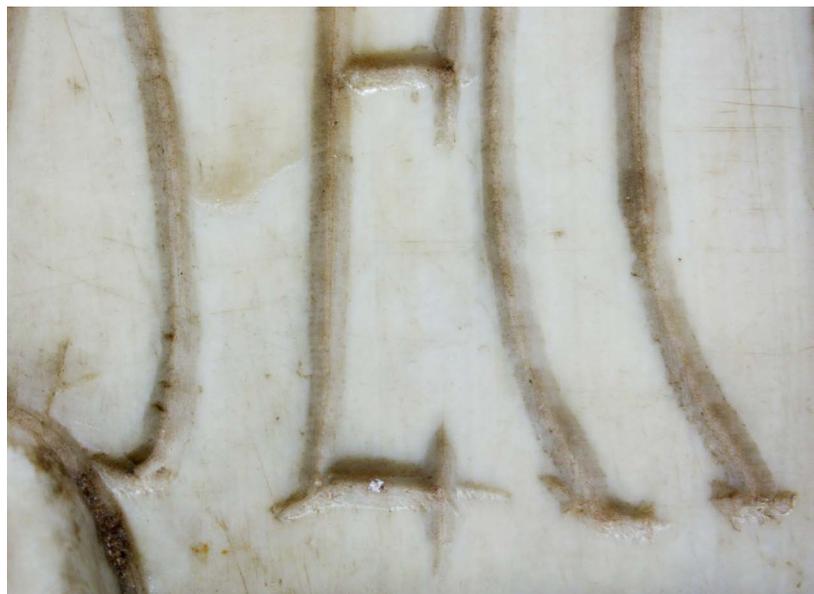


3 Außen- und Innenseite im Durchlicht

sodass sich nur noch die feinen Werkzeugspuren abschließender Arbeiten erkennen lassen. Die Schnitzspuren zeigen sowohl U- als auch V-förmige Querschnitte. U-förmige Querschnitte stammen wahrscheinlich von kleinen Hohl-eisen, während für V-förmige Querschnitte verschiedene Werkzeuge in Frage kommen. Zum einen könnten sie von einem Geißfuß stammen²¹, zum anderen auch durch Einritzen mit einem spitzen Werkzeug oder einem Schnitz-eisen mit flacher, abgeschrägter Klinge entstanden sein (Abb. 4).²² Insbesondere auf den weniger stark polierten Innenseiten lassen sich zahlreiche „leiterförmige“ Spuren feststellen, die auch an weiteren spätantiken und byzantini-schen Elfenbeinobjekten vorhanden sind und deren Entste-hung kontrovers diskutiert wird. Da sie auch in Fehlstellen der Malereien feststellbar sind, handelt es sich vermutlich um entstehungszeitliche Spuren. Sie variieren in Länge und Breite (Abb. 5). Durch die Anfertigung einer Rekonstruktion kam das BDEP zu dem Schluss, dass ein Schnitz-eisen mit grader Klinge, möglicherweise mit Knüpfel verwendet, die wahrscheinlichste Ursache für die „leiterförmigen“ Spuren am *Boethius-Diptychon* darstellt. Hier besteht jedoch noch weiterer Forschungsbedarf an Vergleichsobjekten.

Ursprünglich waren die beiden Tafeln der meisten der er-haltenen Konsulardiptychen wohl durch Stangenscharniere verbunden, die, soweit erkennbar, an den tendenziell konvexen Außenkanten angebracht waren. Heute sind nur noch wenige Diptychen durch Scharniere verbunden, wobei es sich meist nicht mehr um ursprüngliche Montagen handelt. Das *Boethius-Diptychon* besitzt ein vollständiges Scharnier. Es umfasst eine längliche Vertiefung an der Innenseite der Tafeln, in der die ebenfalls aus Elfenbein gefertigte Stange des Scharniers sitzt. Um diese sind insgesamt sechs Metall-blätter gebogen, die Ösen bilden und seitlich mit Nieten in Schlitzten in den Tafeln befestigt sind (Abb. 6). Spuren eines solchen dreigliedrigen Stangenscharniers lassen sich auch an anderen Konsulardiptychen ablesen. Die Untersuchung konnte keine Belege einer früheren oder späteren Verände-rung der bestehenden Montage feststellen, sodass es sich möglicherweise um die originale Verbindung der Tafeln han-delt. Eine Besonderheit unter den erhaltenen Diptychen ist hierbei auch, dass nicht nur die Scharnierösen aus Metall, sondern auch die Elfenbeinstange erhalten sind.

Das *Boethius-Diptychon* wäre dann das einzige bekannte spätantike Elfenbeindiptychon, das noch einen Teil des ursprünglichen Schließmechanismus aufweist. An der Innenkante der Lazarustafel befindet sich ein kleiner Metall-knopf (Abb. 7). Sein Gegenstück an der Kirchenvätertafel



4 Detail, Inschrift auf der Außenseite (Lazarustafel)



5 „Leiterförmige“ Spur (ca. 6 cm) Innenseite (Kirchenvätertafel) – der Abstand zwischen den horizontalen Eindrücken variiert.



6 Oberstes Scharnier, Innenseite



ist verloren, hier weist nur noch ein Loch auf den Schließmechanismus hin. Möglicherweise befand sich auch hier ein Knopf, der durch einen Haken oder eine Schlinge mit seinem Gegenstück verbunden wurde.

Die feine, polierte Oberfläche von Elfenbeinobjekten sowie die Kostbarkeit des Materials könnten nahe legen, dass sie ursprünglich ungefasst waren.²³ Jedoch lassen sich an vielen byzantinischen und spätantiken Elfenbeinobjekten Fassungsreste nachweisen.²⁴ Richard Delbrueck, der 1929 eine grundlegende Monografie zu Konsulardiptychen publizierte, geht davon aus, dass die Reliefs ursprünglich gefasst waren.²⁵ Carolyn Connor ging nach der Untersuchung zahlreicher Elfenbeinreliefs 1998 ebenfalls von Farbfassungen aus, verloren gegangen durch spätere Reinigungen und klimabedingte Dimensionsänderungen des Elfenbeins.²⁶ Durch Abformungen für Gipsabgüsse im 19. Jahrhundert, wie sie vielfach von Konsulardiptychen, so auch vom *Boethius-Diptychon*, angefertigt wurden, dürften eventuelle Farbspuren zusätzlich reduziert worden sein.

Die Untersuchung mit dem Stereomikroskop offenbarte auch auf den Reliefs des *Boethius-Diptychons* diverse weiße, rote, blaue und schwarze Farbspuren (Abb. 8). Die Pigmente wurden nicht bestimmt, wobei mittels VIL (visible induced infrared luminescence imaging) Fotografie Ägyptisch Blau als Blaupigment ausgeschlossen werden konnte. Anhand der Untersuchung der Fassungsreste lassen sich keine Rückschlüsse auf die Datierung dieser ziehen, weshalb die in der Forschung kontrovers diskutierte Frage nach einer ursprünglichen Farbfassung der Konsulardiptychen weiter offenbleiben muss.

7 Metallknopf Innenkante (Lazarustafel), Teil eines Schließmechanismus



8 Blaue Farbreste auf dem Gewand des Konsuls



9 Auferstehung des Lazarus

Die Malereien

Durch die Kombination von Inschriften und Gemälden ist das Boethius-Diptychon einzigartig unter den erhaltenen Konsulardiptychen. Auf den Innenseiten sind die Auferweckung des Lazarus und Porträts von drei Kirchenvätern, den Heiligen Hieronymus, Augustinus und Gregorius, dargestellt (Abb. 9, 10). Die Auferweckung des Lazarus ist eine der am häufigsten dargestellten biblischen Erzählungen in der frühchristlichen Kunst. Sie dient als Beispiel für das Versprechen der christlichen Erlösung und des Lebens nach dem Tod. Jesus steht in der Mitte und ruft Lazarus, der rechts in einem Grab steht, mit den Füßen noch in einem Sarkophag. Er ist in Grabkleider gehüllt, sein Gesicht ist jedoch lebendig dargestellt. Einige Zeugen schlagen sich die Hände vor die Nase; ein Bezug auf das Johannesevangelium, Kapitel 11, das den Verwesungsgeruch der Leiche beschreibt.²⁷ Maria von Bethanien trägt einen purpurnen Mantel. In Übereinstimmung mit dem Evangelium fällt sie in Ehrfurcht vor dem sich ereignenden Wunder zu den Füßen Christi nieder.²⁸

Die Heiligen des Tripelporträts werden durch Namen identifiziert: GERONIMV·AVGVSTINV·GREGORIV. Jeder Heilige hebt die rechte Hand und hält in der linken, verschleierte Hand ein Evangeliar. Das Porträt von Augustinus ist die früheste bekannte Darstellung des Bischofs von Hippo in bischöflichen Gewändern (Abb. 11).²⁹ Durch das Fehlen des Palliums, das ein Erzbischof des 7. Jahrhunderts getragen hätte, könnte sein Gewand aber allgemeiner als geistliche oder sogar klösterliche Kleidung verstanden werden. Er hat einen weißen Bart und ist fast kahl. Hieronymus ist ähnlich gekleidet, obwohl er nie Bischof war. Er hat tonsurierte graue Haare und Augenbrauen und einen grauen, fast weißen Bart. Ein liturgisches Pallium identifiziert die dritte Figur als Papst Gregor I. Gregors kurzer Bart und sein tonsuriertes Haar mit einer markanten Stirnlocke, in Braun und Dunkelgrau mit schwarzen Akzenten bemalt, weisen auf Jugend hin.³⁰



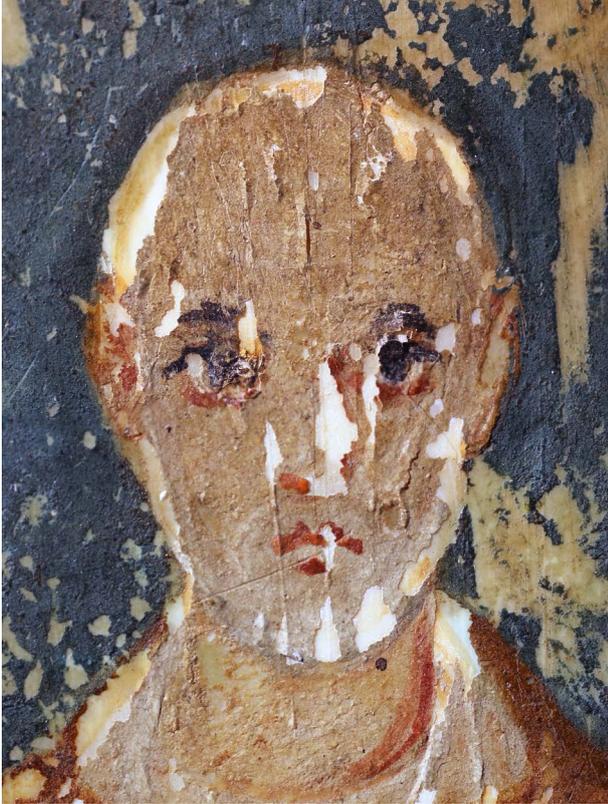
10 Die drei Kirchenväter (von links): Hl. Hieronymus, Hl. Augustinus, Hl. Gregorius (Papst Gregor I.)

Die beiden Gemälde messen jeweils etwa 9,5 cm x 10 cm (H x B). Kanten vergoldeter Partien wurden mit einem spitzen Werkzeug eingeritzt, erkennbar an den Rahmen um die Gemälde und am Nimbus Christi. Für die Anlage der farbigen Partien wurde eine detaillierte, rotbraune Pinselunterzeichnung ausgeführt, die sich nur minimal von der späteren Ausführung der Gemälde unterscheidet. Es lässt sich weder eine Isolierung noch eine Grundierung unter den Gemälden feststellen. Eine Ausnahme bilden jedoch die vergoldeten Bereiche, die weiß unterlegt wurden. Die heute fast vollständig verlorene Blattvergoldung wurde zuerst aufgetragen. Anschließend wurde der blaue Hintergrund in zwei Schichten ausgeführt, während die Figuren und die Architektur ausgespart wurden. Diese wurden in wenigen Farbtönen modelliert und durch hellere und dunklere Abstufungen des jeweiligen Grundtons Schatten und Lichthöhungen erreicht. Zuletzt wurden, ebenfalls auf einer weißen Unterlegung, die Namen der Kirchenväter in Blattgold zugefügt.

Es wurden keine Pigmentanalysen ausgeführt, wobei die Beobachtung der Gemälde unter verschiedenen Lichtquel-

len sowie VIL-Fotografie einige Rückschlüsse auf die verwendeten Materialien anhand optischer Kriterien erlaubt. Hellrote Farbbereiche, wie die Rahmen oder das Himation von Christus, bestehen vermutlich aus Zinnober. Für die Weißtöne wurde wahrscheinlich Bleiweiß verwendet. Einige Bereiche, wie das Gewand des Mannes, der sich die Nase zuhält, und das der knienden Maria von Bethanien, deuten durch ihre UV-Fluoreszenz auf die Verwendung eines roten Farblackes hin. Der blaue Hintergrund besteht aus Ägyptisch Blau, vermutlich in einer Ausmischung mit Azurit. Als Bindemittel lässt sich Tempera, im Sinne eines wassererdünnbaren Bindemittels, vermuten.

Beide Gemälde zeigen Spuren von Überarbeitungen, Gebrauch sowie zahlreiche Schäden, die zum Teil schon in frühen Stichen dargestellt sind.³¹ Um die Veränderungen und das ursprüngliche Erscheinungsbild besser nachvollziehen zu können, wurden digitale Rekonstruktionen angefertigt. Die ursprüngliche Vergoldung ist heute nahezu vollständig verloren. Auch eine spätere, deckungsgleiche Vergoldung ist nur noch in Spuren erkennbar. Die Buchdeckel wurden



11 Detail, Gesicht des Hl. Augustinus

vermutlich komplett vergoldet und wichen somit von der originalen Darstellung ab. Zeitgleich mit der Vergoldung wurden Außenkanten von Figuren, Architektur und Rahmen mit vergleichsweise dicken, schwarzen und braunen Linien konturiert, was das heutige Erscheinungsbild maßgeblich beeinflusst. In der gleichen Weise wurden die Augen nachgezogen. Später, jedoch ohne sich näher datieren zu lassen, wurden mindestens zwei Überzüge, möglicherweise Eiweiß oder Kunstharz, ganzflächig auf den Innenseiten der Tafeln aufgebracht. Auf den Namen der Kirchenväter befindet sich ein zusätzlicher Überzug, was bereits auf einem Stich von 1888 erkennbar ist.³²

Abgesehen vom *Boethius-Diptychon* gibt es nur ein weiteres Diptychon mit mittelalterlichen Malereien, das jedoch erst im 9. Jahrhundert hergestellte sogenannte *Andrews Diptychon*.³³ Da uns keine vergleichbaren Gemälde mit Elfenbein als Bildträger bekannt sind, mussten bei einem Vergleich auch andere Bilduntergründe miteinbezogen werden. Bei maltechnischen Eigenheiten ist dabei oft unklar, ob diese im Material des Untergrundes begründet oder – als Datierungskriterium – Teil einer kunsttechnologischen Entwicklungsgeschichte sein können. Eine wichtige Parallele zwischen den Gemälden auf dem *Boethius-Diptychon* und frühen Ikonen auf Holz im Sinai-Kloster ist, dass weiße Grundierungen zumeist auf vergoldete Bereiche beschränkt sind.³⁴ Aufgrund der geringen Größe der Gemälde liegt auch der Vergleich mit Buchmalerei nahe. Stilistische Ähnlichkeiten finden sich beispielsweise zwischen der Auferweckung des Lazarus und der Miniatur „Dido bringt ein Opfer dar“ aus dem *Vergilius Vaticanus*³⁵, datiert um 400 n. Chr. Maltechnische Vergleiche konnten erst zu einigen Manuskripten des 11. Jahrhunderts gezogen werden. Hier finden sich beispielsweise Parallelen in der feinen, roten Unterzeichnung des sogenannten *Uta Codex*³⁶.

Die Inschriften

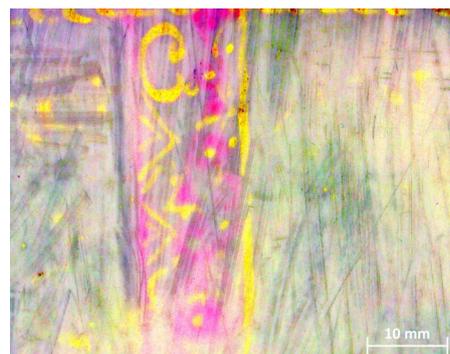
Zwischen dem 7. und dem 12. Jahrhundert verwendeten Christen Konsulardiptychen in der Liturgie und beschrifteten die Innenseiten beispielsweise mit Litaneien der Toten, Listen der Lebenden und liturgischen Gesängen.³⁷ In der frühchristlichen und mittelalterlichen Liturgie konnte sich das Wort „Diptychon“ auf den Teil der Liturgie beziehen, bei dem die Namen toter und lebender Christen laut vorgelesen wurden. Das griechische *δίπτυχον*, was „zweifach, doppelt, verdoppelt“ bedeutet, wurde ins Lateinische transkribiert. Wenn es im Plural *diptycha* (*δίπτυχα*) zitiert wird, bezeichnet es die mit Namen beschrifteten liturgischen Tafeln.³⁸ Frühe liturgische Quellen bezeugen die graduelle Herausbildung von Gedenkritualen im gesamten Mittelmeerraum und im Nahen Osten. Wiederverwendete Konsulardiptychen dokumentieren daher unterschiedliche lokale Traditionen.

Unterhalb der Gemälde des *Boethius-Diptychons* befinden sich Inschriften aus verschiedenen Phasen, welche die Verwendung des Diptychons in der Liturgie beim Gedenken der Lebenden und der Toten belegen. Zahlreiche Kratz- und Schabspuren zeigen, dass vor dem Neubeschriften alte Inschriften entfernt oder reduziert wurden. Mithilfe der mikroskopischen Untersuchung, der fotografischen Detektion verschiedener Wellenlängen (VIS, UV, IRR) und digitaler Bildanalyse konnte die Abfolge verschiedener Beschriftungsphasen geklärt sowie die Lesbarkeit der Inschriften deutlich erhöht werden.

Als erstes und vermutlich zeitgleich mit den Gemälden (Phase 0) wurde unterhalb der Gemälde der Titulus „QVOS DEO / OFFERIMVS“ in hellroten Großbuchstaben aufgetragen. Dieser Text hat keine wörtliche Entsprechung in den Gebeten,



12 Detail, oberes Ende der stilisierten Säule auf der Innenseite der Kirchenvätertafel bei Normallicht



13 Detail, digitale Bildanalyse

In Phase 2 wurden die Namen der Phase 1 überschrieben und dafür vorher weitgehend reduziert. Es wurde in dunkelbraunen oder schwarzen Buchstaben ein Kreuz und ein Gebet, das „Memento“, auf die Lazarustafel geschrieben. Der Text erstreckt sich über beide Spalten, offenbar war die Unterteilung durch die Marmorsäule nicht mehr gegeben. Die Buchstaben des Textes sind leicht eingeritzt. Unterhalb des Mementos befinden sich weitere Namen in rotbrauner Farbe oder Tinte, wobei auch hier Buchstaben zum Teil eingeritzt wurden. Einige der Namen sind angelsächsischen Ursprunges und vier davon sind Frauennamen (Abb. 15). Die anderen Namen aus dieser Phase sind griechisch, römisch und germanisch. Unterschiede im Farbmittel und die Unregelmäßigkeit der Buchstaben legen nahe, dass die Namen nach und nach mit zeitlichem Abstand zugefügt wurden. Auch die Inschriften der Phase 2 sind in Unzialen geschrieben und lassen sich aufgrund paläografischer Merkmale in die Mitte des 8. Jahrhunderts datieren.



15 Detail, digitale Bildanalyse der Inschriften von Phase 2. Linie 9–15: Masiarie / Uuyrici / Betcume / Tatburg / Uuilcome / Uuadde / Ioannis

Fazit

Durch die Untersuchungen des Boethius Diptych Examination Project konnten zahlreiche Erkenntnisse zur Herstellungsgeschichte, den verwendeten Materialien, zum Gebrauch und zur Wiederverwendung des *Boethius-Diptychons* gewonnen werden. Möglicherweise handelt es sich um das einzige fast vollständig erhaltene spätantike Diptychon. Die kunsttechnologische Untersuchung der Elfenbeintafeln und des Scharniers bildet die bis dato umfassendste Einzeluntersuchung eines Konsulardiptychons. Die Analyse der Gemälde und der Inschriften deutet auf eine Datierung der ersten Phase des Wiedergebrauchs in der frühmittelalterlichen Liturgie, zu der die Gemälde zu rechnen sind, bereits im frühen 7. Jahrhundert hin; eine Zeit, aus der kaum Tafelbilder erhalten sind, insbesondere nicht aus dem westkirchlichen Bereich. Eine zweite Phase der Wiederverwendung erfolgte im 8. Jahrhundert. Abgesehen von der Kostbarkeit des Materials könnte die Wertschätzung des Diptychons im Mittelalter auch auf einer Verwechslung des dargestellten Konsuls mit seinem Sohn, dem christlichen Philosophen, begründet sein. Die Inschriften, die seit dem frühen 18. Jahrhundert bekannt sind und vielfach interpretiert wurden, konnten erstmals weitgehend entziffert und neu interpretiert werden. Die Abfolge der Überarbeitungen wurde geklärt und neue Erkenntnisse zur Herkunft der genannten Personen gewonnen. Obwohl dieses Forschungsprojekt das Diptychon nicht definitiv mit einer religiösen Gemeinschaft in Verbindung bringen konnte, kann die Hypothese aufgestellt werden, dass das Diptychon auf der italienischen Halbinsel von einer Gemeinschaft wiederverwendet wurde, die sowohl östliche Riten als auch die römische Liturgie kannte. Die frühmittelalterlichen Texteingriffe und -löschungen können als sich entwickelndes Dokument innerhalb der kleinen Gruppe westlicher liturgischer Quellen zum Gedenken an die Toten und Lebenden angesehen werden. Die in spätantiken Elfenbeindiptychen verzeichneten Namen visualisierten und strukturierten auch die sich entwickelnde Beziehung zwischen Geistlichen und herrschenden Familien in den ehemaligen Hauptstädten des Römischen Reiches. Beginnend mit den frühesten institutionalisierten Riten der Kirche kann der liturgische Gebrauch von Konsulardiptychen und anderen spätantiken Diptychen diese Zusammenhänge näher beleuchten.⁴⁰

Elisabeth Fugmann
 vorarlberg museum
 Kornmarktplatz 1
 AT-6900 Bregenz

Nicole Pulichene
 Hood College, Department of Art and Architecture
 1 Rosemont Ave.
 Frederick, MD 21701 USA

Anmerkungen

- 1 In geöffneter Position betrachtet. Im Folgenden wird diese Tafel als „Lazarustafel“ und die andere als „Kirchenvätertafel“ bezeichnet. Die Reliefs werden als Außenseiten bezeichnet und die Seiten mit Inschriften und Malereien als Innenseiten.
- 2 Gregor der Große, Gregorius, als Papst Gregor I., 1295 heiliggesprochen
- 3 Für die Unterstützung dieser Kampagnen durch finanzielle Mittel oder die Bereitstellung von Material und Geräten bedanken sich die Autorinnen bei der „Coniuncta florescit“; dem Lehrstuhl für Konservierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaften der Technischen Universität München; dem Deutschen Museum München; der Archäologischen Staatssammlung München und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München.
- 4 Catharina Blänsdorf, Nicole D. Pulichene, Esther Wipfler (Hrsg.): *The Boethius Diptych. New Findings in Technical Art History, Iconography, and Paleography*. Passau 2021
- 5 HOPKINS 1983, S. 4, 34
- 6 BOWES 2001, S. 338–357; CAMERON/SCHAUER 1982, S. 137140; BAGNALL et al. 1987, S. 1 f.; ENGEMANN 2008, S. 55
- 7 BAGNALL et al. 1987, S. 88; BAUER 2009, S. 44–47; CAMERON 2013, S. 179–180
- 8 CAMERON, 1981, S. 181–183. Cameron verwendet „Marius Manlius Boethius“, während die meisten Autoren „Nonius Arrius Manlius Boethius“ verwenden.
- 9 CAMERON/SCHAUER 1982; BÜHL 1995, S. 221–224; OLOVSDOTTER 2005, S. 34–38, 110–112; OLOVSDOTTER 2011, S. 102
- 10 DELBRUECK 1929, S. 44–51; OLOVSDOTTER 2005, S. 3, 29
- 11 CAMERON 2013, S. 194; OLOVSDOTTER 2005, S. 74–79
- 12 OLOVSDOTTER 2005, S. 69–70
- 13 DELBRUECK 1929, S. 68–70, 105; ENGEMANN 2008; S. 61; RUMSCHEID 2000, S. 183 f.; OLOVSDOTTER 2005, S. 29
- 14 DELBRUECK 1929, S. 103, Kat. No. 7; CAPPS 1927, S. 66; CAMERON 2007, S. 195; BAGNALL et al. 1987, S. 39, 87–88, 508
- 15 BAGNALL et al. 1987, S. 87–88
- 16 BAGNALL et al. 1987, S. 39–40; SCHOOLMAN 2017, S. 6–8
- 17 In älterer Literatur wird dieses an vielen Konsulardiptychen zu beobachtende Phänomen oft als Beschneiden der Ecken interpretiert. Vgl. DELBRUECK 1929, S. 20. Ebenfalls zu diesem Thema: CUTLER 1984, S. 80
- 18 ROZIEWICZ 2016, S. 177
- 19 ULRICH 2007, S. 13 f.
- 20 OLCH STERN / HADJILAZARO THIMME, S. 22
- 21 Wobei nicht klar ist, ob dieses Werkzeug in der Spätantike bekannt war.
- 22 Zu Werkzeugspuren auf Elfenbein s. auch Anthony Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*. Princeton 1994
- 23 CONNOR 1998, S. 3 f.
- 24 CONNOR 1998, S. 23
- 25 DELBRUECK 1929, S. 21
- 26 CONNOR 1998, S. 5
- 27 SCHILLER 1971, S. 183
- 28 Joh 11, 21; 11, 32. SCHILLER 1971, S. 183
- 29 COSMA et al. 2011, S. 48
- 30 PANAZZA 1938, S. 111
- 31 ZENO 1876, Pl. 156
- 32 ROHAULT DE FLEURY 1888, pl. DCLXXXVI. Der Hintergrund um die Namen ist hier dunkler dargestellt als der Rest des Hintergrundes.
- 33 London, Victoria and Albert Museum, A. 47&A-1926; Die ganzfigurigen Darstellungen zweier Heiliger sind heute kaum noch erkennbar.
- 34 Das BDEP stützte sich hierbei auf vom ISIMAT Projekt untersuchte Gemälde, Ikonen und Buchmalerei. Vgl. „Inkarnat und Signifikanz – Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmehrraum“ (ISIMAT), München 2017
- 35 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Lat 3225, fol. 33v
- 36 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601
- 37 PULICHENE 2020
- 38 TAFT 1991, S. 7 f.; CAMERON 1998, S. 398 f.; HURSCHMANN 2006
- 39 CABROL/LECLERCQ 1920, Col. 1075
- 40 PULICHENE 2020

Literatur

BAGNALL et al. 1987:

Roger S. Bagnall, Alan Cameron, Seth R. Schwartz und Klass Anthony Worp (Hrsg.), *Consuls of the Later Roman Empire*. Atlanta 1987

BAUER 2009:

Franz Alto Bauer, *Gabe und Person. Geschenke als Träger personaler Aura in der Spätantike*, Eichstätter Universitätsreden, Bd. 116. Eichstätt 2009

BOWES 2001:

Kimberly Diane Bowes, *Ivory Lists: Consular Diptychs, Christian Appropriation and Polemics of Time in Late Antiquity*. In: *Art History* 24, Juni 2001, S. 338–357

BÜHL 1995:

Gudrun Bühl, *Constantinopolis und Roma: Stadtpersonifikationen der Spätantike*. Zürich 1995

CABROL/LECLERCQ 1920:

Fernand Cabrol und Henri Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Vol. 4.1. Paris 1920

CAMERON 1981:

Alan Cameron, *Boethius' Father's Name*. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 44, 1981, S. 181–183

CAMERON/SCHAUER 1982:

Alan Cameron und Diane Schauer, *The Last Consul: Basilius and His Diptych*. In: *The Journal of Roman Studies* 72, 1982, S. 137–140

CAMERON 1998:

Alan Cameron, *Consular Diptychs in Their Social Context: New Eastern Evidence*. In: *Journal of Roman Archaeology* 11, 1998, S. 384–403

CAMERON 2007:

Alan Cameron, *The Probus Diptych and Christian Apologetic*. In: Hagit Amirav und Bas ter Haar Romeny (Hrsg.), *From Rome to Constantinople: Studies in Honour of Averil Cameron*. Leuven / Dudley 2007, S. 191–202

CAMERON 2013:

Alan Cameron, *The Origin, Context and Function of Consular Diptychs*. In: *The Journal of Roman Studies* 103, 2013, S. 174–207

CAPPS 1927:

Edward Capps, *The Style of the Consular Diptychs*. In: *The Art Bulletin, Studies in the Late Antique Undertaken in the School of Classical Studies of the American Academy in Rome, 1925–1926*, September 1927, S. 60–101

CONNER 1998:

Carolyn L. Connor, *The Color of Ivory. Polychromy on Byzantine Ivories*. Princeton 1998

COSMA et al. 2011:

Alessandro Cosma, Valerio da Gai und Gianni Pittiglio (Hrsg.), *Iconografia agostiniana. Dalle origini al XIV Secolo*. Rom 2011

CUTLER 1984:

Anthony Cutler, *The Making of the Justinian Diptychs*. In: *Byzantion* 54, 1984, S. 75–115

DELBRUECK 1929:

Richard Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Bd. 1. Berlin 1929

ENGEMANN 2008:

Josef Engemann, *Die Spiele spätantiker Senatoren und Consuln, ihre Diptychen und ihre Geschenke*. In: Gudrun Bühl, et al. (Hrsg.), *Spätantike und Byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*. Wiesbaden 2008, S. 53–96

HOPKINS 1983:

Keith Hopkins, *Death and Renewal. Sociological Studies in Roman History*, Vol. 2. Cambridge/New York 1983

HURSCHMANN 2006:

Rolf Hurschmann, *Writing Tablets*. In: *Brill's New Pauly*, 2006, http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e1104650 [Zugriff: 28.08.2022]

OLCH STERN/HADJILAZARO THIMME 2007:

Wilma Olch Stern und Danae Hadjilazaro Thimme, *Ivory, Bone and related Wood Finds*, In: *Kenchreai. Eastern Port of Corinth*, Bd.6. Leiden/Boston 2007

OLOVSDOTTER 2005:

Cecilia Olovsdotter, *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs*. Oxford 2005

OLOVSDOTTER 2011:

Cecilia Olovsdotter, *Representing Consulship. On the Concept and Meanings of the Consular Diptychs*. In: *Opuscula, Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 4, 2011, S. 99–123

PANAZZA 1938:

Gaetano Panazza, *Le miniature del dittico di Boezio nel Museo dell'Età Cristiana in Brescia*. In: *Commentari dell'Ateneo di Brescia* 136, 1938, Vol. A, 1939, S. 95–113

PULICHENE 2020:

Nicole Pulichene, *“One Whose Name was Writ in Wax”: Reflections on the Medieval Reuse of Consular Diptychs*. PhD Diss., Cambridge/Massachusetts 2020

ROHAULT DE FLEURY 1888:

Charles und George de Fleury, *La Messe. Études archéologiques sur ses monuments*, Vol. 4. Paris 1888

ROZIEWICZ 2016:

Elzbieta Rodziewicz, *Ivory and Bone Sculpture in Ancient Alexandria, Centre d'Etudes. Alexandrines* 2016

RUMSCHEID 2000:

Jutta Rumscheid, *Kranz und Krone: Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der Römischen Kaiserzeit*. Tübingen 2000

SCHILLER 1971:

Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*. Greenwich 1971

SCHOOLMAN 2017:

Edward M. Schoolman, *Vir Clarissimus and Roman Titles in the Early Middle Ages*. In: *Medieval Prosopography* 32, 2017, S. 1–39

TAFT 1991:

Robert F. Taft, *History of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Vol. 4, *The Diptychs*. Rom 1991

ULRICH 2007:

Roger B. Ulrich, *Roman Woodworking*. New Haven 2007

ZENO 1876:

Apostolo Zeno, *Descrizione di un dittico di avorio di Boezio consolo, che si conserva in: Brescia nel museo de sigg. Barbisoni*. In: *Giornale de' letterati d'Italia* 28, Venedig 1717

Abbildungsnachweis

Abb. 1–15:

Boethius Diptych Examination Project (BDEP) 2019, 2020

Titel:

Detail aus Abb. 15

Pasticci

Restaurierungsergebnisse der Nachkriegszeit in der ehemaligen Kirchenprovinz Sachsen

Gabriele Schwartz



Pasticci

Restaurierungsergebnisse der Nachkriegszeit in der ehemaligen Kirchenprovinz Sachsen

Gabriele Schwartz

Den aus der Musik stammenden Begriff Pasticcio verwendete schon Johann Joachim Winckelmann für antike Skulpturen, die unter Verwendung anderer archäologischer Funde restauriert wurden. Die Bezeichnung Pasticcio lässt sich auch auf eine Gruppe mittelalterlicher Ausstattungsstücke übertragen, deren Restaurierung wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg in den Kirchlichen Werkstätten für Restaurierung in Erfurt erfolgte.

Das Ziel dieser angestrebten Vervollständigung war vor allem die funktionelle Wiederherstellung eines sakralen Ausstattungsstückes. Von gleicher Bedeutung war aber auch die im Sinne einer präventiven Konservierung sichere und geschützte Präsentation von Skulpturen im Kirchenraum.

Das Pasticcio bezeichnet im Italienischen eine Pastete, aber im negativen Sinne auch ein Durcheinander verschiedener Teile, die ursprünglich so nicht zusammengehörten. In der Musik fand der Begriff schon zum Ende des 17. Jahrhunderts für Opern und kirchenmusikalische Werke Verwendung, die aus Einzelstücken verschiedener Komponisten zusammengesetzt wurden. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) benutzte ihn für antike Skulpturen, die im Rom des 18. Jahrhunderts unter Verwendung anderer archäologischer Funde restauriert wurden. Die Bezeichnung Pasticcio lässt sich in diesem Sinne auch auf eine Gruppe mittelalterlicher Ausstattungsstücke übertragen, deren Restaurierung wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg in den Kirchlichen Werkstätten für Restaurierung in Erfurt erfolgte.¹

Der Werkstattverbund entstand zunächst aus der Notwendigkeit, Kunst- und Kulturgut aus den zerstörten Kirchen der Erfurter Innenstadt zu bergen. Handwerker und freiwillige Hilfskräfte begannen im Sommer 1945 den Schutt zu beräumen. Aus diesen locker verbundenen Gruppen bildete sich bald der sogenannte „Evangelische Kirchenbautrupp“, der 1948 als „Evangelische Bauhütte“ dem Kirchlichen Bauamt in Magdeburg unterstellt wurde. Die eigentliche Gründung der Kirchlichen Werkstätten, die im erhaltenen östlichen Kreuzgangflügel des Erfurter Predigerklosters ihr Domizil fanden, erfolgte Ende 1952. Im Laufe dieser wenigen Jahre war eine Wandlung von der ursprünglichen Bauhütte zu Spezialwerkstätten für Restaurierung erfolgt, deren Arbeitsspektrum stetig erweitert wurde.

Pasticci

Post-war restoration results in the former Church Province Saxony

The term *pasticcio*, which originated in music, was already used by Johann Joachim Winckelmann for ancient sculptures that had been restored using other archaeological finds. “Pasticcio” can also be applied as a term describing a group of medieval altarpieces that were restored a few years after the Second World War at the Kirchliche Werkstätten für Restaurierung in Erfurt.

The main goal of these campaigns striving for the completion of ensembles was above all the functional restoration of a religious object. Of equal importance, however, was the safe and protected presentation of sculptures in the church interior in the sense of preventive conservation.

Es existierten vier Abteilungen, die jeweils auf unterschiedliche Objektgruppen spezialisiert waren. Die beiden Werkstätten für Holz und Farbfassungen nahmen dabei fast ausschließlich Aufgaben der Konservierung und Restaurierung sakraler Ausstattungen wahr.² Die Metallwerkstatt war neben der Ausführung restauratorischer Arbeiten an Vasa Sacra jedoch auch mit Entwurf und Ausführung neuer Kelche, Patenen, Kreuze etc. beauftragt. Ebenso schuf die Glaswerkstatt neben der Restaurierung historischer Glasfenster moderne, das heißt zeitgenössische Neuanfertigungen.

Das Ergebnis einer der ersten denkmalpflegerischen Maßnahmen der Glasabteilung findet sich in der Erfurter Predigerkirche: die in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre entstandenen sogenannten Trümmerfenster. Die drei hohen Chorfenster und die beiden kleineren Fenster im nördlichen Seitenschiff entstanden aus den Scherben der im Krieg zerstörten Erfurter Kirchenfenster. Sind sie heute als unter Denkmalschutz stehende Kunstwerke respektiert, waren sie ursprünglich nur als Übergangslösung gedacht, weil das Geld für neues Glas fehlte. So repräsentieren die Fenster zugleich eine Zeit der Zerstörung und eine Zeit des Wiederaufbaus nach den Verlusten der Kriegsjahre. Daneben wird ein moderner Gestaltungswille sichtbar, der aus historischen Fragmenten ein zeitgenössisches Kunstwerk entstehen ließ, das folgerichtig auch vom ausführenden Glaskünstler Heinz Hajna in der rechten unteren Ecke signiert ist (Abb. 1).



1 Eines der fünf sogenannten Trümmerfenster in der Erfurter Predigerkirche – gestaltet zwischen 1945 und 1949 aus den Scherben der im Krieg zerstörten Erfurter Kirchenfenster

Diese selbstbewusste Herangehensweise hatte ihre Wurzeln unter anderem in der Zeit der Zwischenkriegsjahre. Bereits 1906 forderte Konrad Lange, Rektor der Universität Tübingen und Inspektor der Stuttgarter Staatsgalerie: „Nicht ergänzen, sondern erhalten, das sei die Lösung. Wo aber einmal ergänzt werden muß, da tue man es ohne durch Stilechtheit täuschen zu wollen. Jedes restaurierte Stück soll auch ohne Jahreszahl und Inschrift dem Beschauer sagen: Dort das Alte – hier das Neue. Die Alten haben aus dem Geist ihrer Zeit heraus geschaffen, wir schaffen aus dem Geist unserer Zeit heraus.“³

In den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen äußerte sich dieses Bestreben in formalen Ergänzungen an mittelalterlichen Bildwerken, die eindeutig als zeitgenössische Zutaten zu erkennen sind. Sehr qualitätvolle Zeugnisse hierfür entstanden in der halleschen Restaurierungswerkstatt unter der Leitung von Albert Leusch. Als Beispiel sei der Altaraufsatz in Plößnitz genannt, dessen fehlende Skulpturen in den Seitenflügeln durch geschnitzte und vergoldete Schriftroste ersetzt wurden, hinter denen die fragmentarisch erhaltenen Schreine sichtbar bleiben. Beispiele außerhalb der halleschen Werkstatt sind das in den 1930er Jahren durch Eisenacher Restauratoren in moderner Art angefertigte Gesprenge des Bibraer Verkündigungsaltars, welches die originalen spätgotischen Skulpturen aufnimmt, sowie das Schleierwerk des spätgotischen Flügelaltars in

der Bonifatiuskirche zu Treffurt, das bei einer umfassenden Kirchenrenovierung Ende der 1920er Jahre ebenfalls in zeitgenössischer Formensprache ergänzt wurde. Diese Art der Fehlstellenergänzung griff man nach 1945 in den kirchlichen Werkstätten nicht auf.

Die Erfurter Einrichtung war in diesem Zeitraum mehrfach mit der Wiederaufstellung von während des Krieges ausgelagerten Altartabellen beauftragt, wie beispielsweise dem spätgotischen, mehrfach wandelbaren Altar der Erfurter Barfüßerkirche. Parallel dazu erfolgte die Restaurierung zahlreicher kleinerer Retabel, von denen einige im Folgenden genauer vorgestellt werden sollen.

Die Geschichte dieser Kunstwerke ist vielfältig und nicht mehr gänzlich nachvollziehbar. Zu allen Objekten gibt es bis heute offene Fragen. Allen gemeinsam war zum damaligen Zeitpunkt ihr fragmentarischer Charakter, der sie für eine kirchliche Nutzung nicht mehr geeignet erscheinen ließ. Ursache waren weniger kriegsbedingte Schäden, sondern jahrelange Vernachlässigung verbunden mit dem Wunsch, die Bildwerke wieder in den Kirchengemeinden zu nutzen. Beauftragt, finanziert und begleitet wurden die Maßnahmen vom damaligen Amt für Denkmalpflege in Halle an der Saale, vertreten durch Konrad Riemann, bzw. dem entsprechenden Amt in Dresden, vertreten durch Fritz Löffler und Hans Nadler.

Seehausen / Groß Garz / Stendal

1955 beauftragte die hallesche Einrichtung die Konservierung und Restaurierung mehrerer Schreine und Skulpturen, die aus der Petrikirche in Seehausen bei Havelberg stammten, aber ursprünglich zu verschiedenen Retabeln gehörten. Das Eingangsbuch vermerkt unter anderem: „a) 2 Flügel eines gotischen Schreines und b) 3 Figuren ca. 78 cm hoch, Selbdritt, Apostel mit Buch, Sebastian.“ Weiterhin und offensichtlich nachträglich hinzugesetzt: „ausgegangen 1958 an KG Seehausen als Ersatz für Stendaler Altar S. 3 dieses Buches“.⁴

Abb. 2 zeigt einen der genannten Schreine. Er war offensichtlich zur Aufnahme von vier Skulpturen bestimmt, wie die Markierungen der Nimben in der Schreinrückwand und das in vier Segmente gegliederte (hier nicht fotografierte) Schleierbrett nahelegen. Der Kunsthistoriker Wilhelm Stapel hatte bereits 42 Jahre zuvor in seiner Dissertation einen Reihenaltar in der Seehausener Kirche beschrieben, der in älteren Inventaren als Dreikönigsaltar bezeichnet wird und um dessen ehemals linken Seitenflügel es sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit handelt. Auch Mittelschrein, rechten Seitenflügel, Schleierwerk und die bereits damals nicht mehr vollzählig vorhandenen Skulpturen beschrieb er detailliert. Das große Retabel existiert heute wohl nicht mehr. Die drei hier abgebildeten Skulpturen gehörten jedoch nicht dazu.

Sie kamen zwar ebenfalls aus Seehausen, waren aber ursprünglich Teil eines anderen Altars, von dem 1913 noch drei weitere Skulpturen existierten – jedoch keine Schreine. Durch die Beschreibung bei Stapel sind sie eindeutig zu identifizieren: „1. Anna Selbdritt, 70 cm hoch, mit Kopftuch. Sie trägt in der Rechten die gekrönte Maria, welche in einem Buch blättert. Das Kind, das Anna in der Linken



2 Altarschrein aus Seehausen mit drei Skulpturen vor der Restaurierung, Aufnahme um 1957. Schrein und Skulpturen gehörten ursprünglich nicht zum gleichen Retabel.



3 Altarschrein und Skulpturen aus Abb. 2 in der Dorfkirche Groß Garz, Aufnahme 2012

trug, ist weggebrochen. 2. Heiliger, 65 cm hoch mit breitem Bart. Er trägt in der Linken ein offenes Buch, das Attribut in der Rechten fehlt. Beide Figuren tragen breite Schuhe.“ Und weiter unten als Nr. „4. Sebastian, 73 cm hoch, nackt, an einen naturalistisch gebildeten Stamm gebunden, seine linke Hand ist abgebrochen. Der rechte Fuß ist hässlich verkrüppelt, offenbar genau nach einem Modell gearbeitet.“ Abschließend bescheinigt Stapel den Skulpturen einen „rücksichtslosen Realismus“.⁵ Die Aufnahme vom Vorzustand entstand bereits in den Kirchlichen Werkstätten Erfurt. Dies belegen nicht nur der rückseitige Stempel der Fotografin, sondern auch eine kleine Ergänzung an der Plinthe des Sebastian.

Die getroffenen Maßnahmen sind aus dem Vergleich der beiden Aufnahmen vom Zustand vor und nach der Restaurierung gut zu schlussfolgern und durch eine Rechnung belegt. Dort heißt es: „Altarschrein Konstruktion zusammengesetzt, Füllungen gedichtet, am oberen Schleierbrett fehlende Teile ergänzt, unteres Schleierbrett neu geschnitzt, Zwischenbrett und Pilaster neu geschnitzt, Schrein und Plastiken durchgiftet und konserviert.“⁶

Die Maßnahmen an der Fassung illustriert außerdem die Farbaufnahme (Abb. 3), die allerdings 55 Jahre nach der Restaurierung zu datieren ist. Die Rechnung informiert:



4 Altarschrein aus Seehausen mit einer Anbetung der Könige, Aufnahme vor 1938

„Schrein farblich neu gefasst, Plastiken Reste gefestigt, Schäden ausgebessert, Gesprenge farblich neu gefasst und vergoldet.“⁷

Die umfangreichen Ergänzungen an Träger und Fassung beschränkten sich hier ausschließlich auf den Schrein und das Schleierwerk. Bildhauerische Ergänzungen an den nahezu holzsichtigen Skulpturen unterblieben bis auf die kleine Ecke an der Plinthe des Sebastian, die möglicherweise für die Standfestigkeit von Bedeutung war. Anders als es der Ausgangsvermerk im Werkstattbuch von 1958 festhält, befindet sich das Ensemble heute nicht mehr in Seehausen, sondern schmückt den Altar einer kleinen Dorfkirche in der Altmark.

Ein zweiter Schrein, der zur gleichen Zeit in Erfurt bearbeitet wurde und ebenfalls aus Seehausen stammte, zeigt eine sehr qualitätvolle, asymmetrische Anbetungsszene aus dem frühen 15. Jahrhundert (Abb. 4). Auch diese Skulpturen besaßen nur noch fragmentarische Fassungsreste. Finger-

spitzen, Kronenzacken und zahlreiche weitere Schnitzdetails waren verloren. Jedoch waren Baldachin- und Sockelschleier 1955 noch fragmentarisch erhalten.

Die Zusammengehörigkeit von Schrein und Skulpturen sowie deren Erhaltungszustand um 1913 sind wiederum durch die detaillierte Beschreibung Wilhelm Stapels belegt. „Links steht die Madonna in feierlicher Haltung und schwerer hochgotischer Gewandung, über dem Kopftuch eine Krone, aus der die Kreuzblumen weggebrochen sind. Sie hält quer vor sich das Kind, dem der linke Arm fehlt. Rechts der kahlköpfige, bartlose Kaspar. Beide Hände sind ihm abgebrochen. Ganz dicht an ihn schließt sich Melchior an, der in der Linken einen Pokal hält und mit der Rechten den Deckel abhebt. Endlich ganz rechts Balthasar, der König von Saba mit einem Kästchen in der Linken, seine Rechte ist abgebrochen. Er ist bartlos, aber nicht als Mohr dargestellt. Die beiden letzten Könige tragen Kronen. Hier haben wir bereits eine zusammenhängende Handlung. Die Arbeit ist ausgezeichnet.“⁸

1956

ausgeführte Restaurierungen

Dom-Bem. Stendal

1 gotischer Altar (Mittelschrein)
aus Buchenholz restauriert und mit
2 Seitenschreinen (v. Justitia f. Tursmal-
pflege, Halle) verbunden
Mittelschrein: Kosten rd. 5.540,- Dk
Seitenschreine: " " 5.820,- "



Altar f. Dom Stendal nach der Restaurierung

5 Eintrag mit Foto nach der Bearbeitung im sogenannten Berichtsbuch der Kirchlichen Werkstätten

Quedlinburg / Ipse

Das Bildwerk war nach der geplanten Restaurierung für die Aufstellung als Hauptaltar im Dom St. Nikolai zu Stendal vorgesehen. Jedoch erschien der separate Schrein hierfür möglicherweise nicht repräsentativ genug. Daher stellte das Altmärkische Museum Stendal zwei Flügel zur Verfügung, die damals im Depot des haleschen Denkmalamtes lagerten und ursprünglich zu einem Retabel im altmärkischen Neulingen⁹ gehörten. Sie sind exakt einen Zentimeter niedriger als der Seehausener Schrein.

Eine Predella aus dem Depot des Altmärkischen Museums Stendal vervollständigte schließlich das Ensemble. Deren Kasten ist nach Augenschein in das 19. Jahrhundert zu datieren. Die fünf weiblichen Heiligenskulpturen gehören weder zum Seehausener Mittelschrein noch zu den Neulinger Reliefs in den Flügeln. Zu letzteren schrieb Stapel: „Die Reliefs sind ziemlich flach. Die Bewegungen und Verkürzungen eher ungeschickt.“¹⁰ Somit passen Flügel und Mittelschrein zwar von der Größe, der ungefähren Datierung und der regionalen Herkunft zusammen. Die Kunstfertigkeit der Bildschnitzer unterscheidet sich jedoch gravierend. Zudem ist die zweifache Darstellung der Epiphanie innerhalb des gleichen Bildwerkes ungewöhnlich.

Die Aufnahme vom Zustand nach der Restaurierung aller Teile zeigt, dass die vereinheitlichende Neufassung von Schreinen und Schleierwerk einen Rahmen bildet, der die so unterschiedlichen Einzelbildwerke zu einer großen Komposition zusammenfasst (Abb. 5). In dieser Form steht das Pasticcio bis heute als Hauptaltar im Dom zu Stendal.

Auch der heute im Seitenschiff der ehemaligen Kanoniker-Stiftskirche St. Wiperti stehende Flügelaltar wurde vor der Restaurierung viele Jahrzehnte nicht mehr als Andachtsbild genutzt, wie der beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen von 1923 zu entnehmen ist. Zu diesem damals noch in der Ägidienkirche befindlichen Altarwerk ist hier vermerkt: „Die Hauptheilige ist Maria, die die Mitte in der ganzen Höhe des Schreines einnimmt, das Christkind auf dem Arm; eine treffliche Arbeit von großer Anmut. Links und rechts je zwei Reihen Heiliger, die meist ihr Attribut verloren haben; jedoch fehlen fünf. Von den übrigen elf haben zwei ihr Attribut behalten: es sind die heilige Elisabeth (Kanne) und die heilige Barbara (Kelch). Die drei Könige sind ohne weiteres kenntlich, ebenso die das Kleinodkästchen eines Königs in Empfang nehmende Maria mit dem Kinde. Der ganze rechte Flügel ist also bis auf die eine fehlende Figur zu deuten.“¹¹ Eine ebenso detaillierte Beschreibung des linken Flügels fehlt leider.

Auf dem etwa 35 Jahre später in den Kirchlichen Werkstätten Erfurt aufgenommenem Vorzustandsfoto sind nur noch zehn der ursprünglich 16 kleinen Skulpturen vorhanden (Abb. 6). Es fehlen Elisabeth mit der Kanne, Barbara mit dem Kelch und die drei Könige. Nicht ganz richtig scheint, dass alle anderen Skulpturen ihre Attribute verloren hätten. Anna Selbdritt und Johannes der Evangelist im Mittelschrein oben rechts sind eindeutig zu identifizieren und die vier männlichen Heiligen oben links halten alle ein Buch in der Hand.



6 Altar aus der Quedlinburger Ägidienkirche im Zustand vor der Restaurierung, Aufnahme um 1958

Anlass für die Restaurierung war der Ankauf des Retabels durch das Erzbischöfliche Kommissariat in Magdeburg für die Neuaufstellung in der Quedlinburger Wipertikirche, die selbst eine äußerst turbulente Geschichte aufweist.¹² Das Gebäude wurde parallel ab 1955 unter der Leitung des Instituts für Denkmalpflege in Halle restauriert und 1959 als katholische Kirche neu geweiht.

Im Vergleich der beiden Aufnahmen vom Zustand vor und nach der Restaurierung (Abb. 6, 8) sind wiederum umfangreiche Ergänzungen an Träger und Fassung der



7 Fragmente eines ehemaligen Flügelaltars aus Ipse, Aufnahmen um 1920 (Montage)

Schreine und des Schleierwerks zu erkennen. Die Skulpturen sind nun vollzählig, jedoch beherbergen nur die beiden Nischen im Mittelschrein oben links und unten rechts die gleichen Skulpturen wie auf dem Vorzustandsfoto. Anna Selbdritt und Johannes dagegen stehen im Mittelschrein seitenvertauscht eine Etage tiefer. An ihre Stelle rückten zwei Skulpturen aus dem rechten Flügel. Damit ist der Mittelschrein ausschließlich mit Quedlinburger Skulpturen gefüllt.

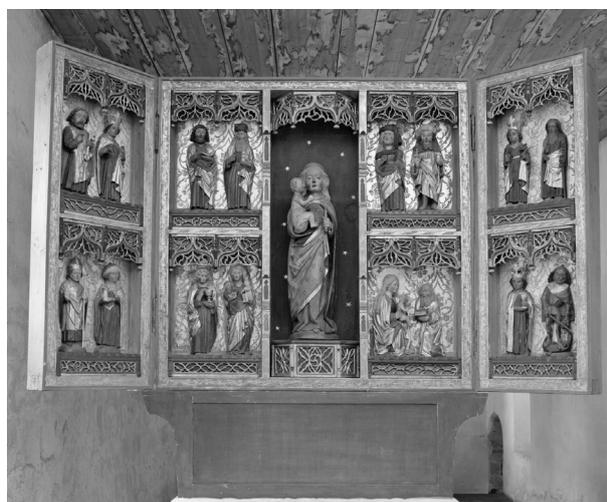
Die beiden Flügel komplettierte man mit Skulpturen eines anderen Retabels, das ursprünglich in der Dorfkirche zu Ipse bei Gardelegen stand. Dessen Fragmente lagerten bereits seit den 1920er Jahren im Depot des halleschen Landesamtes (Abb. 7).¹³

Die Neuordnung nach der Bearbeitung zeigt Abb. 8. Petrus im oberen Register des linken Flügels aus Ipse findet sich im Quedlinburger Altar an gleicher Position. Rechts neben ihm steht Katharina, die im Ipser Retabel vermutlich im Mittelschrein positioniert war. Margaretha findet sich im oberen Register neben Paulus, der in Ipse noch im linken Flügel neben Petrus stand.

Laut aktuellem Kirchenführer¹⁴ steht im unteren Register des linken Flügels Ägidius, der Namenspatron der Kirche, für die das Quedlinburger Retabel ursprünglich gearbeitet wurde. Allerdings ist die Skulptur – wie die neben ihm stehende Maria Magdalena – eindeutig im ehemaligen Mittelschrein des Retabels aus Ipse zu erkennen (vgl. Abb. 7, 8). Der heilige Georg aus Ipse findet sich in Quedlinburg im rechten Flügel unten. Links neben ihm eine weibliche Heilige, bei der es sich um die schon bei Stapel beschriebene Barbara aus Quedlinburg handeln könnte.

Der überaus ruinöse Zustand der Ipser Bildwerke machte offensichtlich eine umfassende Überarbeitung der Farbfassung verbunden mit einer Anpassung an die Quedlinburger Skulpturen notwendig. Aus den an mehreren Stellen sichtbaren Ergänzungen in der Vergoldung der Rückwand bleibt erkenntlich, dass die mit der Restaurierung etablierten Positionen nicht die ursprünglichen waren (Abb. 9).

Somit stammen mindestens sieben Skulpturen in den Flügeln aus Ipse. Ursprünglich zum Retabel gehörend sind neben der Madonna die acht heute im Mittelschrein befindlichen Plastiken und eventuell die heilige Barbara im rechten Flügel. Die beiden lesenden Apostel – in Abb. 6 im linken Flügel oben – sind nicht mehr vorhanden. Ihr Schicksal ist bisher ebenso ungeklärt wie der Verbleib der Ipser Madonna, die in Quedlinburg keine Verwendung fand.



8 Das Quedlinburger Retabel im Seitenschiff der ehemaligen Kanoniker-Stiftskirche St. Wiperti – 1959 restauriert, umgeordnet und komplettiert mit Skulpturen aus dem altmärkischen Ipse, Aufnahme 1993

Kreuma



9 Detail vom rechten Seitenflügel aus der Wipertikirche zu Quedlinburg mit zwei Skulpturen aus Ipse. Die Konturen der ursprünglich für diese Nische vorgesehenen Skulpturen zeichnen sich im nachträglich vergoldeten Hintergrund ab.

Die Fragmente eines bzw. mehrerer spätgotischer Flügelretabel aus dem nordsächsischen Kreuma, die 1957 nach Erfurt geschickt wurden, hatte bereits 15 Jahre früher Albert Leusch beschrieben.¹⁵ Schreine und Skulpturen lagerten in einem Abstellraum im Keller der Landesanstalt für Vorgesichte in Halle. Den Zustand der einzelnen Bildwerke vor der Bearbeitung zeigt Abb. 10.

Im erhaltenen Restaurierungsbericht von 1959 ist dazu vermerkt: „Der Flügelaltar war in einem sehr schlechten Zustand und stark verwurmt. Die Figuren stammen teilweise aus dem Museum Halle. Diese Fig. waren schon einmal durch Tränke gehärtet, aber auch alle sehr vom Wurm befallen gewesen. Symbole fehlten größtenteils. Von den Schleierbrettern waren nur Reste vorhanden, die jedoch genügten, um daraus die alten Ornamente wieder herzustellen. Die Predella fehlte und ist neu, nach den Angaben vom A.f.D. Dresden hergestellt worden.“¹⁶

Eigentümer und Auftraggeber der Restaurierung war die evangelische Gemeinde St. Nikolai in Eilenburg bei Leipzig, deren Kirchengebäude im April 1945 erhebliche Zerstörungen erlitt, bei der auch die gesamte Ausstattung verloren ging. Der Wiederaufbau wurde vom zuständigen kirchlichen Bauamt in Magdeburg begleitet und zog sich über fast zwei Jahrzehnte hin. Die neuen Eigentümer hatten das vernachlässigte Altarfragment erworben, um den Kirchenneu- bzw. Wiederaufbau mit der Aufstellung eines prachtvollen gotischen Flügelaltars im Chor zu vollenden.



10 Karteikarte im Landesamt für Denkmalpflege Sachsen in Dresden zur Kirche Kreuma mit Aufnahmen von Skulpturen unterschiedlicher Provenienz, Datierung der Fotos wohl vor 1945

Unter dieser Prämisse erschien es undenkbar, an dieser repräsentativen Stelle einen Altar ohne Schleierwerk und mit nur fragmentarisch erhaltenen Skulpturen aufzustellen. Im Einvernehmen mit den zuständigen staatlichen und kirchlichen Denkmalpflegern fiel daher die Entscheidung zugunsten einer vollständigen Komplettierung.¹⁷ Dies bedeutete, auf die Konservierung von Träger und Fassung folgte die Rekonstruktion des gesamten Schleierwerkes sowie aller fehlenden Partien an den Skulpturen.

Auch nach der umfangreichen Überarbeitung der Fassung (im Gegensatz zur Vorgehensweise bei den Seehausener Schreinen) bleibt die unterschiedliche Provenienz der Skulpturen sichtbar (Abb. 11). So unterscheidet sich die Plinthe des Bischofs im unteren Register rechts von denen aller anderen Skulpturen, die – soweit im Vorzustand noch vorhanden – Verwandtschaft zur Plinthe der Madonna zeigen. Bei vier Plastiken waren Füße und Plinthen völlig verloren – beispielsweise bei der kleinen Anna Selbdritt, sodass anhand der Fotos keine Aussage zur Zugehörigkeit getroffen werden kann.

Durch eine maßvolle Verteilung der Skulpturen wird erst auf den zweiten Blick deutlich, dass die Nischen des Mittelschreins ursprünglich für jeweils zwei Skulpturen konzipiert waren. Anders als beim Retabel in Quedlinburg wurden hier auch die Gravuren innerhalb der neu vergoldeten Bereiche ergänzt (vgl. Abb. 9, 12). Seit 1972 steht der Altar in der Dorfkirche im nordsächsischen Lindenhayn.

11 Der Kreumaer Altar in der Kirche zu Lindenhayn nach umfassender Restaurierung 1957–59, Aufnahme 2012





12 Detail vom Mittelschrein des Altars in Lindenhayn mit Anna Selbdritt

Fazit

Die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges, die zu beklagenden Toten und die materiellen Entbehrungen in der Nachkriegszeit weckten vermutlich den Wunsch, die sichtbaren Folgen des Krieges zu beseitigen und die Wunden auch symbolisch zu heilen. In diese Zeit fiel die Gründung der Kirchlichen Werkstätten Erfurt, die genau hier ihre Aufgabe fanden.

Im Rahmen von Bergungsarbeiten aus zerstörten Kirchen entstand eine Sammlung von Fragmenten, die mangels Hinweisen zu ihrer Herkunft oder aus verschiedenen anderen Gründen nicht mehr an ihren ursprünglichen Präsentationsort zurückgebracht werden konnten und daher im Depot der Werkstätten verblieben. Auch in den Depots der Landesämter für Denkmalpflege lagerten zum Teil schon seit Jahrzehnten Fragmente, für deren Restaurierung entweder

den besitzenden Kirchengemeinden die Mittel fehlten oder deren Kirchengebäude nicht mehr existierten. Aus diesem Fundus bediente man sich gegebenenfalls, um sakrale Ausstattungsstücke zu vervollständigen. Die Kombination von Bildwerken unterschiedlicher Provenienz war daher eine mehrfach praktizierte Möglichkeit, auf neue bildhauerische Ergänzungen zu verzichten.

Rückwirkend scheint es verständlich, Kunstwerken, die aus den Trümmern des Krieges gerettet wurden, wieder ein Aussehen zu geben, als seien sie nie zerstört oder beschädigt worden. Dies übertrug man auch auf Bildwerke, deren Verfall durch Desinteresse und Ignoranz vorangeschritten war. So dokumentieren die vorgestellten Pasticci den Wunsch nach Wiederherstellung eines sakralen Kunst- und Gebrauchsgegenstandes, dem durchaus die Spuren seines Alters, nicht jedoch die von Krieg, Zerstörung oder Vernachlässigung anzusehen sein sollten.

Der Schriftverkehr dieser Zeit macht es deutlich: „Über die Instandsetzung der einzelnen Altäre, ehemals aus der Marienkirche, dann aus dem Dom in Stendal bzw. aus dem Altmärkischen Museum ist jetzt soviel geredet worden, daß selbst Sie und ich uns kaum noch durchfinden können. [...] Ich kann Ihnen aber noch mitteilen, daß aus den beiden Altären, die wir nach Halle genommen haben, wieder Schmuckstücke werden und daß weiter der Dom in Stendal nach Aufstellung des Schreines aus Seehausen (mit Flügeln) [...] bzw. aus Ihrem Museum über ein ganz besonders schönes Ausstattungsstück verfügen wird. Drei Altäre und noch einige Einzelteile, die dem Verfall preisgegeben waren, sind damit gerettet und wieder einer Nutzung zugeführt.“¹⁸

Bei der Beurteilung der damals getroffenen Maßnahmen ist die zeitgeschichtliche Dimension dieser Bearbeitungen keinesfalls zu vernachlässigen. Art und Umfang der Ergänzungen erscheinen aus heutiger Sicht ungewöhnlich. Ziel und Ergebnis dieser Restaurierungen war aber nicht zuletzt auch eine im Sinne einer präventiven Konservierung sichere und geschützte Präsentation von Skulpturen im Kirchenraum.

Dr. Gabriele Schwartz

Hannover

Gabriele-schwartz-restaurierungen.de

Anmerkungen

- 1 SCHWARTZ 2017. Die Geschichte dieses Werkstattverbundes sowie die Auswertung des erhaltenen Nachlasses war Gegenstand meiner Dissertation 2015 an der Hochschule für Bildende Künste Dresden.
- 2 In den 1950er Jahren wurden darüber hinaus einige Kopien spätgotischer Madonnen (nach Vorbildern, die sich jeweils gerade zur Restaurierung in Erfurt befanden) sowie Gedenktafeln für Kriegsgefallene angefertigt (SCHWARTZ 2017, S. 118–125).
- 3 LANGE 1906 zitiert nach HUSE 1984, S. 122
- 4 AKPS, Rep. D12, Nr. 246, S. 14
- 5 STAPEL 1913, S. 38
- 6 Archiv im Evangelischen Konsistorium der Kirchenprovinz Sachsen in Magdeburg: Kirchliche Werkstätten Erfurt, 1957–1975, Rechnung 473 vom 31.01.1958. „Durchgiftung“ war eine in den erhaltenen Restaurierungsberichten dieser Zeit häufig zu findende Formulierung für Holzschutzmaßnahmen.
- 7 Siehe Anm. 6. Die Verwechslung der Begriffe Gesprenge und Schleierbrett findet sich in den Archivalien dieser Zeit in den Kirchlichen Werkstätten mehrfach.
- 8 STAPEL 1913, S. 37
- 9 STAPEL 1913, S. 31–33. Hier sind auch noch der dazu gehörende Mittelschrein mit Skulpturen sowie die Predella ausführlich beschrieben. Zu deren Verbleib fand sich in den recherchierten Archivalien kein Vermerk.
- 10 STAPEL 1913, S. 32
- 11 BRINKMANN 1923, S. 81
- 12 Im Überblick nachzulesen via: [https://de.wikipedia.org/wiki/St._Wiperti_\(Quedlinburg\)](https://de.wikipedia.org/wiki/St._Wiperti_(Quedlinburg)) [Zugriff: 25.10.2023]
- 13 KNÜVENER 2011, S. 136. In der Publikation von Wilhelm Stapel findet sich kein Eintrag zu Ipse.
- 14 Ein von der Kirchengemeinde verfasstes Typoskript.
- 15 DANZ 2012, S. 188 f. Das Bildwerk befand sich seit mehreren Jahrzehnten nicht mehr in kirchlicher Nutzung. Die zuletzt barock ausgestattete Kreumaer Kirche war wie das Dorf für den Abriss zugunsten des Kohletagebaus vorgesehen, verfiel daher und wurde schließlich 1972 abgerissen. Heute steht nur noch der Turm.
- 16 AKPS, Rep. D12, Nr. 245
- 17 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen in Dresden: Schriftverkehr Eilenburg
- 18 Archiv des Altmärkischen Museums Stendal: Schreiben des Instituts für Denkmalpflege in Halle (Unterschrift nicht zu entziffern) an Dr. Gerhard Richter, Direktor des Altmärkischen Museums in Stendal, vom 27.04.1955

Literatur

AKPS:

AKPS (Archiv der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen in Magdeburg), Rep. D12 Kirchliche Werkstätten Nr. 1–720

BRINKMANN 1923:

Adolf Brinckmann (Hrsg.), Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Heft 33, Teil 2, Kreis Stadt Quedlinburg 1923

DANZ 2012:

Karoline Danz, Die hallesche Restaurierungswerkstatt unter Albert Leusch. Zur Geschichte der Restaurierung in der Denkmalpflege der Provinz Sachsen 1925–1945, Halle 2012

HUSE 1984:

Norbert Huse (Hrsg.), Denkmalpflege – Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984

KNÜVENER 2011:

Peter Knüvener, Die spätmittelalterliche Malerei und Skulptur in der Mark Brandenburg, Berlin 2011

LANGE 1906:

Konrad Lange, Die Grundsätze der modernen Denkmalpflege, München 1906

SCHWARTZ 2017:

Gabriele Schwartz, Die Kirchlichen Werkstätten für Restaurierung in Erfurt 1952–2002. Ein Beitrag zur Geschichte der Restaurierung. Arbeitsheft des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie, Neue Folge Nr. 51, Altenburg 2017

STAPEL 1913:

Wilhelm Stapel, Der Meister des Salzwedeler Hochaltars. Nebst einem Überblick über die gotischen Schnitzaltäre der Altmark. Vierzigster Jahresbericht des Altmärkischen Vereins zu Salzwedel, Magdeburg 1913

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 9, 11 und 12:

Gabriele Schwartz

Abb. 2, 5 und 6:

Magdeburg, Archiv der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen, Rep. D12 Kirchliche Werkstätten

Abb. 4 und 8:

Marburg, Bildarchiv

Abb. 7:

Halle, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt

Abb. 10:

Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

Titel:

Detail aus Abb. 5

Es kommt zusammen, was zusammengehört

Zwei Fragmente eines persischen Spiralranken-Teppichs mit Tieren aus dem 16. Jahrhundert im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Anna Beselin



Es kommt zusammen, was zusammengehört

Zwei Fragmente eines persischen Spiralranken-Teppichs mit Tieren aus dem 16. Jahrhundert im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

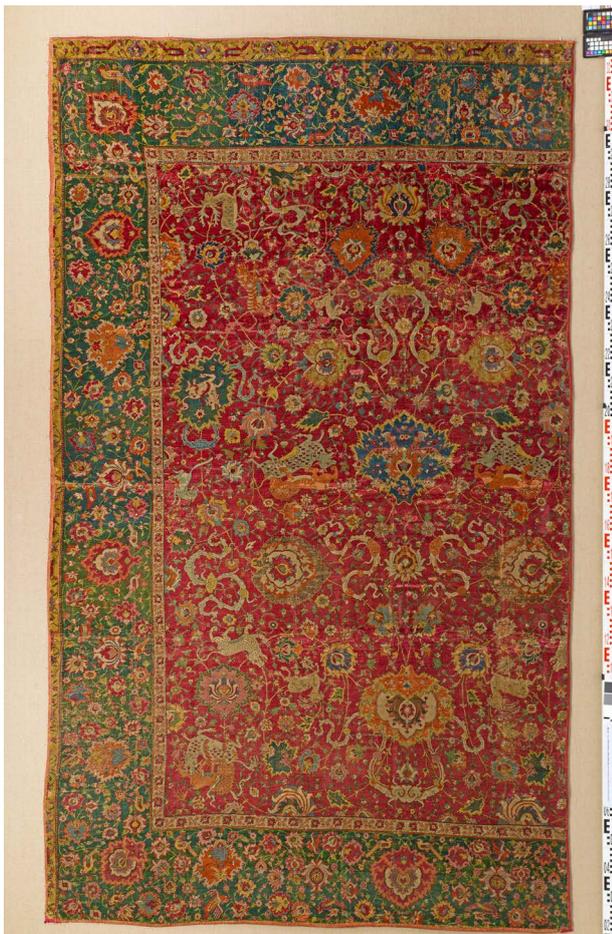
Anna Beselin

2015 wurden zwei Fragmente eines persischen Hofteppichs aus dem 16. Jahrhundert des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg nach über 110 Jahren ihrer Trennung wieder zusammengeführt. Die notwendigen restauratorischen und konservatorischen Maßnahmen und Analysen sowie die ergänzenden kunsthistorischen und naturwissenschaftlichen Forschungen eröffneten die Möglichkeit, die Zusammengehörigkeit der Fragmente zu beweisen und ihre unterschiedliche Geschichte teilweise zu rekonstruieren. Die behutsame Restaurierung des rund 565 cm x 256 cm messenden Teppichs spiegelt seine bewegte(n) Geschichte(n) wider

What belongs together comes together

Two fragments of a Persian spiral tendril carpet with animals from the 16th century in the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

In 2015, two fragments of a 16th century Persian court carpet from the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, were reunited after more than 110 years of their separation. The necessary restoration and conservation measures and analyses, as well as the complementary art historical and natural scientific research, opened the possibility of proving that the fragments belong together and of partially reconstructing their different histories. The careful restoration of the carpet, which measures around 565 cm x 256 cm, reflects its eventful history.



1 1967.123 Zustand 2015 vor den Restaurierungsmaßnahmen.
Maße (L x B): 315 cm x 188 cm



2 2011.556 Zustand 2015 vor den Restaurierungsmaßnahmen
Maße (L x B): 312 cm x 181 cm

Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) besitzt seit 1967 eine Hälfte eines safawidischen Hofteppichs aus dem 16. Jahrhundert, der vermutlich unter Shah Tahmasp (1514–1576) nach aufwändigen Vorlagen im Iran gefertigt wurde (Inv.-Nr. 1967.123, **Abb. 1**).¹ Im Jahr 2011 konnte die zweite, bislang verschollen geglaubte Hälfte des Teppichs für das Museum erworben werden (Inv.-Nr. 2011.556, **Abb. 2**).² Damit sind ca. 80 Prozent des ursprünglich ca. 256 cm breiten und ca. 565 cm langen Teppichs erhalten. Was geschah mit den restlichen 20 Prozent und wieso wurde der Teppich mehrfach zerschnitten und neu montiert?

In einem einmaligen Kooperationsprojekt vom 1. Juli 2014 bis 31. Juli 2015 führte das Museum für Islamische Kunst Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, in Amtshilfe die beiden Teppichfragmente wieder zusammen (**Abb. 3**).³ Ziel des Projektes war die Konservierung, Neumontage und Präsentation der wiedervereinigten Stücke in der Dauerausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg.⁴ Anlässlich dieser Maßnahmen wurde den Geschichten der über 100 Jahre getrennten Teppichhälften nachgespürt.



3 Restaurierter Teppich 2015, 1967.123 in der oberen Hälfte, 2011.556 in der unteren Hälfte. Maße (L x B): 565 cm x 256 cm

Der Teppich

Der Spiralranken-Teppich mit Tieren besticht durch das Zusammenspiel des rotgrundigen Feldes mit der grünen Hauptbordüre sowie der gelben äußeren Nebenbordüre. Das Feld ist spiegelsymmetrisch angelegt.⁵ Die senkrechte Mittelachse wird durch Palmetten und Wolkenbänder markiert. Zwei sich überlagernde Rankensysteme in Gelb und Hellgrün gliedern das Feld. Sie sind besetzt mit unzähligen farbenfrohen Blüten und Blättern. Beide Rankensysteme werden von unterschiedlichsten, teilweise kämpfenden Tieren in einer dritten Ebene überlagert: Vögel, Tiger, Hirsche, Steinböcke, Geparden oder Löwen, die geflügelte Khilins (asiatische Fabelwesen) reißen, sind dargestellt.⁶ Die grüne Bordüre zeigt eine mehrfach eingerollte Spiralranke. Große und kleinere Blüten gliedern sie rhythmisch. Dabei ist die Ranke so zahlreich mit Blumen, Blättern und paarweise angeordneten Vögeln verziert und besetzt, dass sie selbst kaum auszumachen ist. Für persische Teppiche üblich sind die perfekt gestalteten Ecklösungen der Bordüre. In jeder Ecke sitzt eine nach außen gerichtete Palmette, die sich nahtlos in die Spiralranke eingliedert. Die farblich gekonnt abgestimmte gelbe Nebenbordüre ist nur teilweise erhalten. Sie ist mit sich abwechselnden affrontierten Vögeln und Blüten gefüllt. Der Gesamteindruck des Teppichs ist trotz seiner vielfältigen Gestaltung sehr kraftvoll und harmonisch. Der Entwurf lässt sich fraglos dem höfischen Kunstkreis zuordnen.⁷ Der Herstellungsort wird in der Literatur bis heute diskutiert. Galt lange Zeit Herat, aber auch Isfahan als möglicher Herstellungsort,⁸ wird mit den kriegerischen Auseinandersetzungen und der Verlegung des Hofes Shah Tahmasp nach Qazwin auch diese Gegend nicht ausgeschlossen.

Die Zusammengehörigkeit der Fragmente

Zu Beginn des Projektes wurde die Zusammengehörigkeit beider Teppichhälften von einigen Fachleuten in Frage gestellt. Der Erhaltungszustand der neu erworbenen Hälfte war und ist schlechter: der Flor stark abgetragen, zahlreiche Ketten gebrochen, das Grundgewebe durch verschiedene Reparaturen leicht verzogen, die Farben verblasst und der Teppich insgesamt stark verschmutzt. Zu große farbliche und gestalterische Unterschiede zeigen sich in beiden Teppichhälften (Abb. 4, 5), sodass der Frage nachgegangen werden musste, ob die Teppichhälften von zwei Teppichen stammen, da safawidische Hofteppiche nicht selten als Paar gefertigt wurden.⁹ Für eingehende materialtechnologische und naturwissenschaftliche Untersuchungen wurden die zwei Hälften, die wiederum aus einzelnen Fragmenten zusammengesetzt waren, auseinandergetrennt (Abb. 6, 7). Es war offensichtlich, dass die Fragmente definitiv so nicht



4 1967.123 Detail, Gepard mit deutlicher Binnenzeichnung



5 2011.556 Detail, Gepard vor der Nassreinigung ohne erkennbare Binnenzeichnung

zusammengehörten. Die nun insgesamt fünf Fragmente, drei kleinere Bordürenfragmente und zwei große Hauptfragmente, wurden anschließend entsprechend ihrer Herstellungsrichtung und ihres Designs, das bei Hofteppichen dieser Gruppe stets spiegelsymmetrisch ist, neu angeordnet.¹⁰ Zudem ermöglichte das Separieren der Fragmente genauere Untersuchungen an den Schnittkanten und eine bessere Reinigung. Alle fünf Fragmente stimmen in Material und Herstellungstechnik überein.¹¹ Da ein kleiner Teil der originalen Webkante erhalten ist, konnte deren Technik ermittelt werden (Abb. 8). Die verwendeten Farbstoffe sind ebenfalls in allen Fragmenten identisch.¹² Die unsystematische Abfolge der verwendeten gelben und weißen Seidenketten, die einem Barcode gleicht, belegt die Zusammengehörigkeit der jeweils senkrecht übereinander angeordneten Fragmente, da die Farbabfolge der Ketten deckungsgleich ist.¹³ Die waagerechten Farbverläufe im Teppichflor, die durch den Abrasch¹⁴ und/oder durch Farbsprünge aufgrund eines neuen, andersfarbigen Farbknauels entstehen, zeigen sich in den entsprechenden Fragmenten auf gleicher Höhe. Durch eine Nassreinigung¹⁵ der neu erworbenen Hälfte wurden irreführende Farbabweichungen, die meist durch eine starke Vergrauung entstanden, gemildert und gemeinsame Details in der Zeichnung deutlich (Abb. 9, 4, 5).

Zwei motivische Übereinstimmungen im Bereich der Bordüre bekräftigen die Zusammengehörigkeit der beiden Teppichhälften. Die Bordüre kann im Gegensatz zum Feld nicht an der waagerechten Mittelachse gespiegelt werden. Der Entwurf der Spiralen ist kontinuierlich, aber relativ frei in den Proportionen und leicht verzerrt. An der senkrechten Achse gespiegelt ist das rechte Bordürenfragment jedoch das Abbild der linken Bordüre. Geht man davon aus, dass es nur eine ungenaue Vorlage für die Gestaltung gab, wäre die Bordüre eines zweiten Teppichs vermutlich anders gestaltet worden.



8 Technische Zeichnung der Webkante



9 1967.123 Detail, Gepard nach der Nassreinigung mit erkennbarer Binnenzeichnung



6 1967.123 getrennte Fragmente (sowie a und b). Die Pfeile geben die Florrichtung an, die entgegengesetzt zur Herstellungsrichtung verläuft.

7 2011.556 getrennte Fragmente (sowie a). Die Pfeile geben die Florrichtung an, die entgegengesetzt zur Herstellungsrichtung verläuft.

Markante Schäden

Mit der Gewissheit, dass es sich um fünf Fragmente eines Teppichs handelt, stellte sich die Frage, wie es zu den markanten Schäden an beiden Teppichhälften und zur Teilung des Teppichs kommen konnte.

In beiden Hälften sind die Nähte der Fragmente auf der Rückseite mit Gurtband verstärkt.

An beiden Hälften sind zahlreiche Altrestaurierungen vorhanden. Neben der Sicherung von Kettbrüchen suchen sie vor allem den regelmäßigen, streifenförmigen Florabrieb zu kaschieren, der sich fünfmal, ca. alle 54 cm, wiederholt (Abb. 10). Die dafür verwendete Technik unterscheidet sich in beiden Hälften. Auf der Rückseite der Fragmente wird deutlich, dass diese Altrestaurierungen über den Gurtbandmontagen liegen, die die Nähte beider Hälften verstärken (Abb. 11). Das heißt, die Hälften wurden von einer Hand so montiert, wie wir sie bei Ankunft im Museum 1967 bzw. 2011 vorfanden, bevor sie in unterschiedlichen Techniken restauriert wurden. Daraus lässt sich folgern, dass sie von verschiedenen Personen zu verschiedenen Zeitpunkten und/oder an verschiedenen Orten restauriert wurden und spätestens ab diesem Zeitpunkt getrennte Wege gingen. Die Altrestaurierungen sind typisch für Tapissierrestaurierungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Eine Technik versucht den Flor nachzuahmen, die andere verwendet einen engen Stich, der eine ripsartige Struktur erzeugt.¹⁶ Die verwendeten Nähgarne oder andere Restau-

rierungen und Ausbesserungen lassen derzeit keine weiterführenden Rückschlüsse auf die unterschiedliche Entwicklung beider Hälften zu.

Wie erwähnt, zeigen beide Teppichhälften fünfmal im gemittelten Abstand von ca. 54 cm bis zu fünf gleichförmige ca. 2 mm bis 4 mm breite waagerechte Streifen mit einem scheinbar mechanischen Abrieb. Sie verlaufen fast über die gesamte Breite des ursprünglichen Teppichs (Abb. 10, 12). Ausgenommen sind die angesetzten Bordürenfragmente, die ursprünglich die rechte Bordüre bildeten. Dies macht Sinn, denn der gemittelte Abstand der Streifen wird nur eingehalten, wenn man davon ausgeht, dass beide Teppichhälften als Querformat aneinandergesetzt waren (Abb. 13). Nur so bleiben die angesetzten Bordüren unbeschädigt. Das Fragment 1967.123 zeigt in den genannten Abständen kleine stufenartige Verschnitte an der rechten, senkrechten Schnittkante (Abb. 12, 14). Eventuell dienten sie zur Befestigung einer Aufhängung, wären aber bei einer Montage zum Querformat verdeckt gewesen. An welcher Stelle bzw. in welchem Zustand des Teppichs diese Aufhängung sinnvoll gewesen wäre, erschließt sich später.

Parallel zu den Abriebstreifen und den Außenkanten des Teppichs sind Nagelspuren und damit verbundene Rostflecke erhalten. Zwei Hauptverwendungen sind auszumachen. Im Feld: Oberhalb, unterhalb und partiell auf den waagrecht verlaufenden, abgenutzten Streifen zeigen sich in regel-

10 Die fünf separierten Fragmente im Streiflicht während der konservatorischen Maßnahmen. Im Vordergrund die Neuerwerbung 2011.556. Deutlich sichtbar sind die fünf Abriebstreifen, die parallel über die großen Fragmente verlaufen.

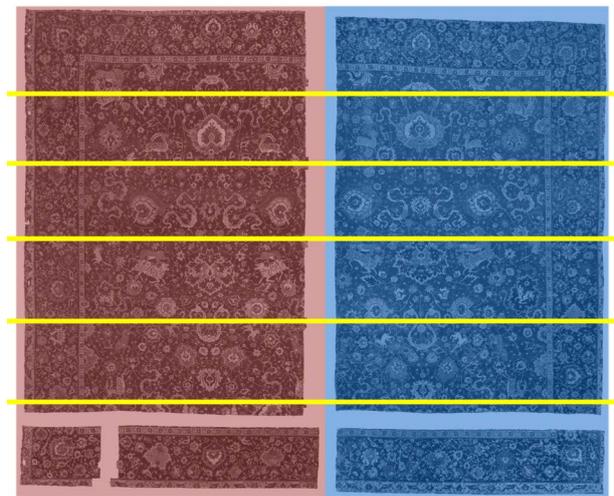




11 Blauer Nähfaden und Gurtband an Fragment 1967.123

mäßigen Abständen von ca. 5 cm teilweise rostige Nagel­spuren mit einem Durchmesser von ca. 2 mm bis 3 mm und 4 mm bis 18 mm. An den Außenkanten beider Teppich­hälften sind in einem Abstand von ca. 4 cm Nagel­spuren erhalten. Da an der langen Schnittkante von 1967.123 auch dunkle Flecken zu sehen sind, die ebenfalls an der kurzen Kante der ehemals angesetzten Bordüre fortlaufen (1967.123a), sind zwei Szenarien für ihre Entstehung denkbar: Die Nagel­spuren sind bei jeder Hälfte separat entstanden oder es verlief eine Nagellinie über der Ansatzstelle beider Hälften als sie als Querformat montiert waren. Die Verwendung von Nägeln könnte auf die Benutzung als Paravent, Wandverkleidung o. ä. hindeuten.

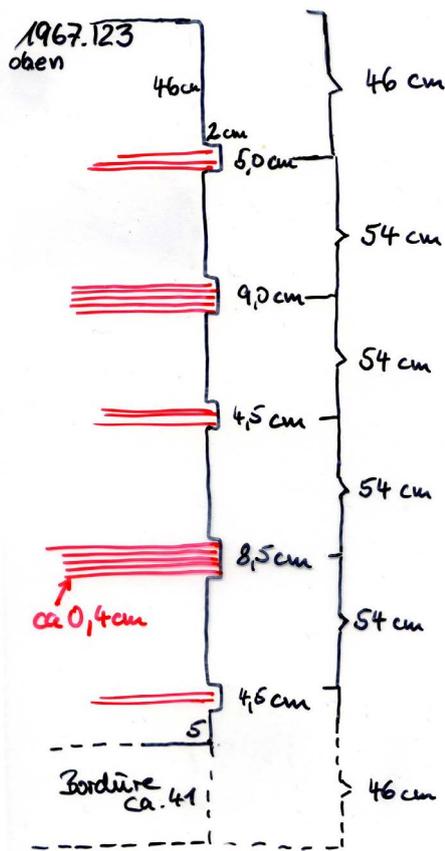
Eine Verwendung auf Treppenstufen kann aus mehrererlei Gründen ausgeschlossen werden. Die Treppe müsste den Maßen des ummontierten, querformatigen Teppichs von ca. 315 cm x 400 cm entsprechen und mindestens fünf Stufen gehabt haben sowie mindestens 4 m breit gewesen sein. Zudem müsste sie aus Holz oder einem ähnlichen Material gefertigt gewesen sein, um eine Befestigung von Schienen oder Ähnlichem zu erlauben, die den mechanischen Abrieb verursacht hätten. Es gibt aber weder Lauf- noch Abnutzungspuren. Zudem passen die Abstände der Streifen nicht zu nutzbaren Stufenhöhen oder -tiefen. Dadurch liegt die Vermutung nahe, dass die Nagel­spuren nicht zur Befestigung auf Stufen gedient haben und unabhängig von den Abrieb­spuren entstanden sind, obwohl sie überwiegend „deckungsgleich“ sind.



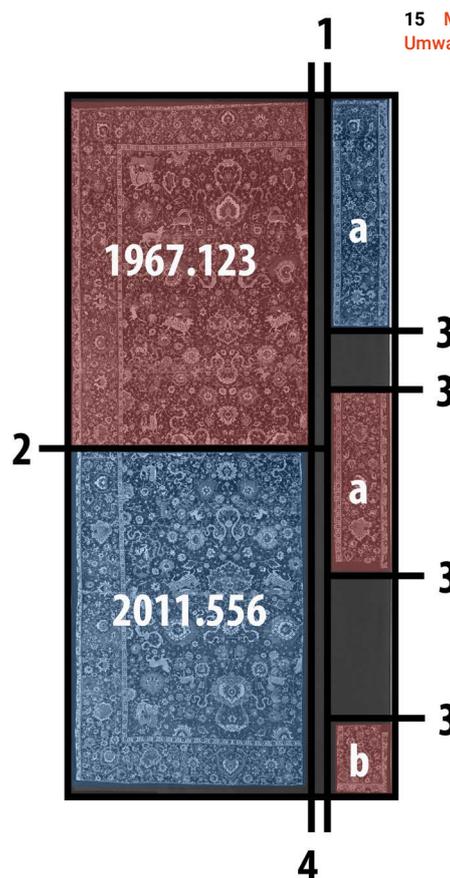
13 Rekonstruktion eines möglichen Querformates, bei dem die Abriebstreifen entstanden sein könnten



12 Detail der fünfstreifigen Abrieb­schäden mit stufenartigem Verschnitt an der rechten Schnittkante von Fragment 1967.123



14 Kartierung der streifenartigen Schäden an Fragment 1967.123



15 Mögliche Schnittfolge für die Umwandlung in ein Querformat

Die Genese des Teppichs: Zerschneiden und Zusammensetzen

Anhand der vorliegenden Informationen sind verschiedene Szenarien der Fragmentierung und Zusammenfügung des Teppichs vorstellbar (Abb. 15).

Als erstes wurde der senkrechte Schnitt parallel zur rechten Bordüre ausgeführt, da sonst das Bordürenfragment 2011.556 a vermutlich ebenfalls durchgeschnitten worden wäre. Der zweite Schnitt wäre demnach der waagerechte. Der dritte Schnitt bzw. Schnitte waren vermutlich die, die die beiden Bordürenfragmente 1967.123 a und b trennten und passgenau miteinander verbanden sowie das Bordürenfragment 2011.556 a auf die gewünschte Länge kürzten. Ein Grund für dieses Vorgehen könnte die Absicht gewesen sein, die Bordüre stimmig auf die gewünschte bzw. benötigte Länge zusammensetzen. Daraus lässt sich vermuten, dass die Bordüre zwischen den Schnittstellen beschädigt war. Ansonsten hätte sie ebenfalls direkt in der Mitte zerschnitten werden können.

Wann und warum ein zweiter senkrechter Schnitt (Schnitt 4) durchgeführt wurde, der das Feld von 213 cm Breite auf 188 cm schmälerte, bleibt unbeantwortet. Eine Möglichkeit wäre, dass die zum Ansetzen abgetrennte rechte Bordüre aufgrund einer Beschädigung die maximale Breite der zwei Hälften bestimmte.

Ein zweiter Grund kann in einer weiteren, parallel zur rechten Bordüre verlaufenden Beschädigung des Feldes liegen, die die Reduzierung der Breite um ca. 25 cm begründen würde.

Ein dritter Grund könnte der gezielte Wunsch nach einem passgenauen Querformat gewesen sein. Es hätte die Maße von ca. 315 cm x 400 cm.

Sicher ist: Das Ansetzen der Bordüren an den jeweiligen Hälften ist von einer Hand bzw. zum gleichen Zeitpunkt durchgeführt worden. An beiden Hälften sind die gleichen Materialien und Techniken verwendet worden. Hellblaues Baumwollgarn wurde zum Zusammennähen der Schnittkanten „auf Stoß“ verwendet. Der Nähfaden erweist sich unsichtbar, parallel zur Oberfläche des Teppichs, geführt. Zur Stabilisierung der Nähte wurde vermutlich zu diesem Zeitpunkt das schmale Gurtband unter den Schnittkanten befestigt (Abb. 11).

Ein weiter Grund spricht für das Querformat: Die regelmäßigen, streifenartigen Beschädigungen, die die großen Fragmente – nicht aber die angesetzten Bordüren – aufweisen, sind nur dann regelmäßig, wenn der Teppich als Querformat gedacht wird (Abb. 13).



16 Katalogabbildung von 1903

Interessant sind die bereits erwähnten rechteckigen Verschnitte an Fragment 1967.123 (Abb. 12, 14). Sie deuten auf eine Veränderung hin, die weder während des ursprünglichen Längsformates noch während des anschließenden Querformates entstanden sein kann. Die Verschnitte müssen somit nach einem erneuten Trennen also dem Auflösen des Querformates entstanden sein. Eine Beschädi-

gung des mittleren Nahtbereiches oder der Wunsch, den Teppich in zwei kleinere Formate umzumontieren, könnte zum erneuten Auseinandertrennen und eventuell erneuten Verkleinern geführt haben. Da sich keine blauen Nähfäden an den senkrechten Schnittkanten der zwei großen Hälften erhalten haben, wurden die Kanten möglicherweise nach der Demontage des Querformates beschnitten. Ab diesem

Zeitpunkt entsprechen die zusammengesetzten Fragmente vermutlich dem Zustand bei Ankunft im Museum. Da nur ein Fragment die Verschnitte aufweist, sind ab diesem Zeitpunkt unterschiedliche Verwendungen denkbar. Die Verschnitte könnten zur Anbringung einer Hängevorrichtung gedient haben. Eine Präsentation an der Wand könnte den guten Erhaltungszustand begründen. Ob das neu erworbene Fragment im Gegensatz dazu zeitweilig als Bodenbelag genutzt wurde, bleibt ebenfalls Spekulation.

Zeitlicher Ablauf und Sichtung fotografischen Materials

Bis heute ist keine vollständige Abbildung des unzerschnittenen Teppichs bekannt, sodass das fotografische Material nur eingeschränkt Aussagen über den zeitlichen Ablauf der Entwicklung der Fragmente gibt.

Die früheste bekannte Schwarz-Weiß-Aufnahme findet sich im Pariser Ausstellungskatalog von 1903 (Abb. 16).¹⁷ Der Teppich ist verkehrt herum abgebildet, also entgegen der Herstellungsrichtung und zeigt nur einen Teil der neu erworbenen Hälfte mit allen Schäden, die heute sichtbar sind: die parallel verlaufenden Streifen, zahlreiche Kettbrüche und den teilweisen Verlust der gelben, schmalen Außenbordüre. Einige Sicherungen sind zu erkennen, aber nicht näher zu bestimmen. Da die linke und untere Bildkante beschnitten sind, könnte es sich theoretisch um einen Ausschnitt des Querformates handeln.¹⁸ Der Supplementband der Wiener Ausstellung von 1910 zeigt dagegen die gesamte Teppichhälfte, wie wir sie kennen, ebenfalls verkehrt herum. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme in Pope's Survey von 1939,¹⁹ weiterhin verkehrt herum, belegt, dass die heute erhaltenen Altrestaurierungen zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorhanden waren, aber einige Sicherungsmaßnahmen damals bereits vorgenommen wurden. Ob es die gleichen Sicherungen sind, die auf der Abbildung von 1903 zu erkennen sind, ist wahrscheinlich, jedoch nicht mit absoluter Sicherheit zu sagen.

Die bislang früheste bekannte Fotoaufnahme der ersten Hälfte 1967.¹²³ stammt aus dem Jahr 1970.²⁰ Der Teppich zeigt sich in einem hervorragenden Zustand. Obgleich die Farbigkeit der Abbildung ein wenig zu intensiv ist, treten die Altrestaurierungen nicht hervor. Die Farben der verwendeten Materialien scheinen zu diesem Zeitpunkt noch nicht verschossen bzw. verblichen zu sein. Dass der Teppich bereits über die heute erhaltenen Altrestaurierungen verfügte, ist anzunehmen, da das gesamte Erscheinungsbild sonst weniger ruhig und einheitlich wäre.²¹

Zusammenfassung

Die Konservierung der insgesamt fünf Fragmente des safawidischen Hofteppichs des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg durch das Museum für Islamische Kunst Berlin eröffnete die Möglichkeit, die Zusammengehörigkeit aller Teilstücke wissenschaftlich zu belegen und das ursprüngliche Format des Teppichs zu rekonstruieren.²² Die Analyse spezifischer Nutzungsspuren legt nahe, dass der Teppich als ummontiertes Querformat lange bzw. intensiv genutzt wurde. Der Zeitpunkt der Formatänderung lässt sich nicht ermitteln. Ebenso bleibt die Ursache der markanten Abnutzung bislang unbekannt. Das Bildmaterial vergangener Ausstellungskataloge lässt vermuten, dass das Querformat bereits 1903, spätestens aber 1910 in die zwei uns bekannten Hälften ummontiert wurde. Die augenfälligen Verschnitte an einer der zwei Hälften legen eine unterschiedliche Nutzung beider Hälften an verschiedenen Orten ab diesem frühen Zeitpunkt nahe. Diese Annahme wird durch die Provenienztgeschichten bekräftigt. Unterschiedliche Restaurierungshandschriften untermauern die Annahme. Die Neumontage der zwei Teppichhälften nach über 110 Jahren der Trennung entsprechend dem herstellungszeitlichen Längsformat soll die letzte sein, wodurch dieses Meisterwerk safawidischer Knüpfkunst wieder erlebbar gemacht wird.

Anna Beselin, M.A.

Museum für Islamische Kunst
Geschwister-Scholl-Straße 6
10117 Berlin
a.beselin@smb.spk-berlin.de

Anmerkungen

- 1 <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Teppich-mit-Tieren-in-einer-Gartenlandschaft-Fragment/1967.123/dc00013393> [Zugriff: 01.08.2022], SCHÜRMAN 1969, ACHENBACH 2004 und 2009
- 2 Beide Fragmente wurden aus Mitteln der Campe'schen Historischen Kunststiftung erworben. Provenienz 1967.123: Ulrich Schürmann, Privatsammlung, 1967; vorheriger Besitz nicht bekannt; 2011.556: René de St. Marceaux Collection, Paris, vor 1903; Julius Böhrer, München, 1910; Reiss-Engelhorn-Museum, Mannheim, 1937; schweizerischer Privatbesitz, s. auch ACHENBACH/BESELIN, S. 95
- 3 Mein besonderer Dank gilt der Direktorin Dr. Sabine Schulze und Dr. Nora von Achenbach, Kuratorin des MK&G sowie Dr. Stefan Weber, Direktor des Museums für Islamische Kunst, die die Umsetzung des von der Campe'schen Historischen Kunststiftung finanzierten Projektes ermöglichten. Ebenso gilt mein Dank meiner Kollegin Irina Seekamp, ohne deren rückhaltlose Unterstützung das Projekt in der Kürze der Zeit nicht realisierbar gewesen wäre, sowie den Restauratorinnen Christiane Moslé, Eva Schantl und Julia Plato.
- 4 Zur Konservierung BESELIN 2015, ACHENBACH/BESELIN 2016, S. 100 f.
- 5 Die Spiegelung an der senkrechten Achse (rechts-links) ist sowohl im Design als auch in der Farbgebung exakt gleich. Leichte Unterschiede zeigen sich in der Spiegelung an der waagerechten Achse. Dies liegt vermutlich daran, dass die entsprechenden Partien im Webprozess nicht gleichzeitig sichtbar sind.
- 6 Zur Dreidimensionalität und dem Einfluss der chinesischen Kunst s. ACHENBACH/BESELIN 2016, S. 97 ff.
- 7 Zum Einfluss der höfischen Buchkunst s. ACHENBACH/BESELIN 2016, S. 99
- 8 KAT. HAMBURG 1970, S. 258, SPUHLER 1993, S. 113
- 9 S. beispielsweise den Emperor's-Carpet im Metropolitan Museum of Art, New York, 43.121.1 und im MAK Wien, T 8334
- 10 Die erste zeichnerische Rekonstruktion der Fragmente nahm Christine Klose 2007 vor. Sie entsprach bereits weitestgehend der heutigen Rekonstruktion, s. KLOSE 2011, S. 83.
- 11 Kette: Seide, zwei Z-gesponnene Fäden sind in S-gezwirnt (Z2S), in Weiß, Gelb, leicht geschichtet, ca. 120 Ketten/10 cm; 1. und 3. Schuss: Wolle, Z, locker eingetragen, 2. Schuss: Baumwolle, 2Z, Naturweiß, teilweise Streifen in Braun, Mittelbraun, Apricot, straff eingetragen; ca. 195 Schüsse/10 cm; Knoten: Wolle, asymmetrisch, nach links offen, 2Z, in Naturweiß, Sand, Rosa, Dunkelrot, Dunkelorange, Hellorange, Gelb, Currygelb, Hellgrün, diverse Schattierungen in Grün, fünf Blautönen, Dunkelbraun, Schwarz; Knotendichte vertikal 65–66, horizontal 50–60 = ca. 3200–3900 Knoten/dm². BESELIN 2015, S. 6–10
- 12 Ich danke dem naturwissenschaftlichen Labor der Restaurierungsabteilung der Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG), besonders Dr. Jens Bartoll, für die Untersuchungen mittels Flüssigkeitschromatografie (HPLC/PDA) und optischer Spektroskopie in Reflexion. BESELIN 2015, S. 20, 55
- 13 Bisher ist kein Teppichpaar bekannt, das hintereinander auf einer Kette gefertigt wurde.
- 14 Abrasch bezeichnet den sanften Farbverlauf innerhalb eines Wollstranges, der durch eine ungleichmäßige Farbaufnahme während des Färbeprozess entsteht.
- 15 Für eine Nassreinigung verfügt das Museum über ein eigens dafür konzipiertes Becken mit mobiler, begehbare Brücke. Die bewegungsfreie Reinigung und Trocknung werden damit gewährleistet. Für die Reinigung wurde Tinovetin JUN HC (ca. 1,9 bzw. 1 g/l) und handwarmes Weichwasser verwendet. Der vierstündige Reinigungsprozess wurde durch Messungen der Leitfähigkeit und des pH-Wertes begleitet. Der pH-Wert des Teppichs wurde von 7,2 auf 5,2 gesenkt. Mit einem ausgeklügelten Belüftungs- und Wärmesystem wurde das Objekt innerhalb weniger Stunden unter kontrollierten Bedingungen behutsam getrocknet. BESELIN 2015, S. 38–43
- 16 S. auch den Zustandsbericht von 2011 vorliegend im MK&G. SCHILLO 2011, S. 4
- 17 KAT. PARIS 1903, Tafel 73
- 18 Wäre die Theorie des Querformates nicht haltbar, wäre sogar die Abbildung eines Ausschnittes des unzerschnittenen Teppichs denkbar.
- 19 POPE 1939, plate 1175
- 20 HEMPEL/PREYSING 1970, Nr. 70
- 21 Weitere Unterlagen, die den Zustand der Hälfte bei Ankunft im Museum 1967 dokumentieren oder eine Behandlung im Museum direkt nach dem Ankauf nachweisen, lagen im MK&G nicht vor. Der Untersuchungsbericht von Schillo 2011 ist jedoch sehr ausführlich.
- 22 Die Fragmente wurden mit passend eingefärbtem Wollstoff und Klötzelleinen zur Stabilisierung unterlegt und nähtechnisch gesichert. Der Teppich wurde anschließend auf einen mit festem Leinen bespannten Metallrahmen aufgenäht, um eine senkrechte Präsentation zu ermöglichen, BESELIN 2015, S. 46–53

Literatur

ACHENBACH 2004:

Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. In: Joachim Gierlichs und Annette Hagedorn (Hrsg.), *Islamic Art in Germany*. Mainz am Rhein 2004, S. 119–120

ACHENBACH 2009:

Nora von Achenbach, Von Tieren, die nicht ermüden, und Blumen, die nicht verblühen. In: Campe'schen Historischen Kunststiftung in Verbindung mit der Hamburger Kunsthalle und dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.), *Zum Sammeln verführen. Hamburger Schätze*. Köln 2009, S. 22–29

ACHENBACH/BESELIN 2016:

Nora von Achenbach und Anna Beselin, An unexpected reunion. In: *Hali* 187, 2016, S. 94–101

BESELIN 2015: Konservierungsbericht zweier Fragmente eines persischen Tierteppichs mit Spiralranken des 16. Jahrhunderts des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg Inv Nr. 1967.123 und Inv Nr. 2011.556. Typoskript vorliegend im Museum für Islamische Kunst. Berlin 2015

HEMPEL/PREYSING 1970:

Rose Hempel und Marie Theres Gräfin Preysing, *Alte Orient-Teppiche*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hamburg 1970

KAT. PARIS 1903:

Exposition des Arts Musulmans. Paris 1903

KLOSE 2011:

Christine Klose, Imperial puzzle. Sixteenth-century Persian Spiral Vine Carpets with animals. In: *HALI* 170, 2011, S. 76–85

POPE 1939:

Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art*, Bd. VI. London 1939

SARRE/MARTIN 1912:

Friedrich Sarre und F. R. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst auf der Ausstellung München 1910*, Supplementband. München 1912

SCHILLO 2011:

Claudia Schillo, *Untersuchungsbericht. Zwei Fragmente von Tierteppichen aus Persien*. Typoskript vorliegend im MK&G. Hamburg 2011

SCHÜRMAN 1969:

Ulrich Schürmann, Fragment eines Teppichs der persischen Hofmanufaktur aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. In: *Heimtex*, 1969, S. 128 ff.

SPUHLER 1993:

Friedrich Spuhler, *Erdmann's Inspiration*. In: *Hali* 68, 1993, S. 112–113

Abbildungsnachweis

Abb. 4, 5, 8–10, 12, 14:

Anna Beselin (Museum für Islamische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin)

Abb. 1–3, 6, 7:

Olaf Teßmer (Vorderasiatisches Museum – Staatliche Museen zu Berlin)

Abb. 6, 7, 13, 15:

grafische Bearbeitung Milena Schlösser

Abb. 11:

Milena Schlösser

Abb. 16:

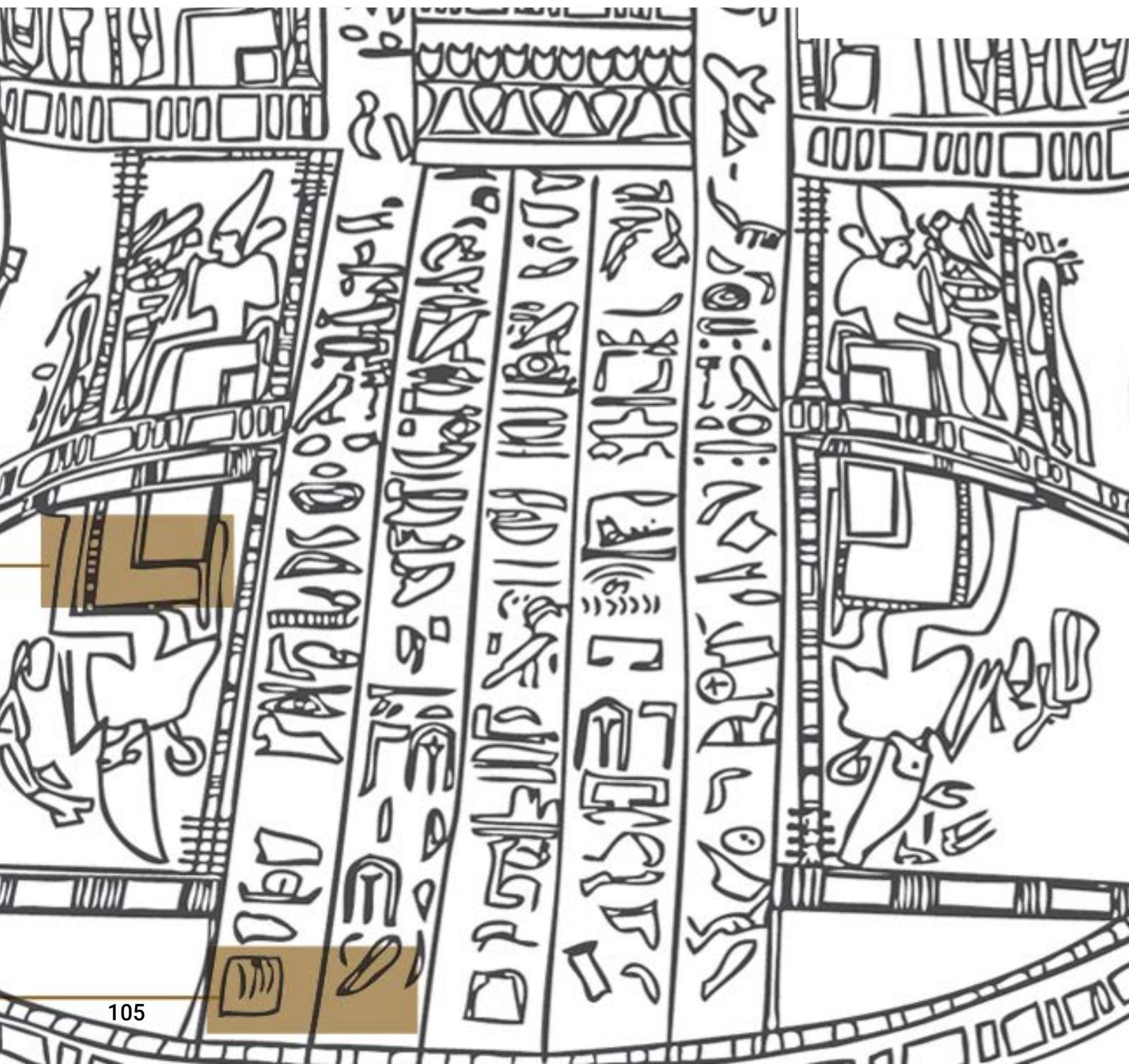
Aus: KAT. PARIS 1903, Tafel 73

Titel:

Detail aus Abb. 3

Traces of Armand Bonn

Teodoro Auricchio, Luc Delvaux, Annalisa Pilato



Traces of Armand Bonn

Teodoro Auricchio, Luc Delvaux, Annalisa Pilato

The article discusses the restoration of an important series of Egyptian coffins of the Twenty-first Dynasty (c. 950 BC), originating from the second cache of Deir el-Bahari, acquired by the Royal Museums of Art and History of Brussels in 1894. The project provided the opportunity to study the work of Armand Bonn, a restorer residing in Paris, who was active between 1894 and 1896 as “Réparateur actuel du Musée Royal des Arts Décoratifs de Bruxelles”.

The study focuses on the intervention he performed on the sarcophagus of a Priest of the God Amon, Inv. E 5879. Since the lid of this coffin was particularly deteriorated, Bonn changed the position of the foot, so that the coffin could be closed again. What makes Bonn’s modifications even more interesting, is the handwritten notes that he hid under the stuccowork carried out for the repairs, so that posterity would know the name of the first to perform the restoration on these important artefacts. As part of the restoration project, the transformations carried out by the Parisian restorer and the traces of the ancient manufacture were documented.

In the history of artefacts, there have been several reasons that, over time, have led to alterations of the objects’ shape or decoration. These may be linked to functionality, custom, fashion, religion as well as the craftsman’s mindset attempting to achieve e.g., an “economy” of work subordinated to the cost of raw materials and the time required to work them. Particularly in the case of wooden artefacts, the difficulty of finding the raw material together with the cost/time ratio has always influenced the technical choices of craftsmen and subsequently those of restorers working throughout past centuries. They also had to comply with restoration theories of their time.

Spuren von Armand Bonn

Der Artikel befasst sich mit der Restaurierung einer bedeutenden Serie ägyptischer Särge aus der 21. Dynastie (ca. 950 v. Chr.), die aus dem zweiten Hortfund von Deir el-Bahari stammen und 1894 von den Königlichen Museen für Kunst und Geschichte in Brüssel erworben wurden. Das Projekt bot die Gelegenheit, die Arbeit von Armand Bonn zu untersuchen, einem in Paris ansässigen Restaurator, der zwischen 1894 und 1896 als „Réparateur actuel du Musée Royal des Arts Décoratifs de Bruxelles“ tätig war.

Die von ihm durchgeführte Restaurierungsmaßnahme am Sarkophag eines Priesters des Gottes Amon, Inv. E 5879, steht dabei im Zentrum der vorliegenden Studie. Da der Deckel dieses Sarges besonders stark beschädigt war, veränderte Bonn die Position des Fußteiles dahingehend, dass der Sarg wieder geschlossen werden konnte. Was Bonns Eingriff noch interessanter macht, sind die handschriftlichen Notizen, die er unter den für die Reparaturen ausgeführten Stuckarbeiten hinterlegte, damit die Nachwelt den Namen desjenigen kennt, der die erste Restaurierung an diesen bedeutenden Artefakten vorgenommen hat. Im Rahmen des Restaurierungsprojekts wurden die von dem Pariser Restaurator vorgenommenen Veränderungen und die ursprünglichen Herstellungsspuren dokumentiert.

The restoration process recently performed on an important series of Egyptian coffins dating back to the Twenty-first Dynasty (around 950 BC), originating from the “Second Cache of Deir el-Bahari” and acquired by the Royal Museums of Art and History of Brussels in 1894, provided the opportunity to study the work of Armand Bonn, a restorer of the late 19th century. According to his recently discovered own business cards, Armand Bonn was the “Réparateur actuel du Musée Royal des Arts Décoratifs de Bruxelles...” and active between 1894 and 1896.

The coffins and mummy-cases from the Second Cache of Deir-el-Bahari

Discovered in 1891, the Second Cache of Deir el-Bahari (known in Egyptian as Bab al-Gasus, the “Gate of the Priests”) is located north of the lower courtyard of the funerary temple of Queen Hatshepsut of the 18th Dynasty. It consists of a 14 m deep well, followed by a 90 m long horizontal corridor, which leads to a small burial chamber and from which a 50 m long lateral corridor branches off¹. The tomb was emptied in just a few days, from 5th to 13th February 1891, by Georges Daressy (1864–1938), assistant curator of the Boulaq Museum, Eugène Grébaut (1846–1915), director of the Service des Antiquités, and Urbain Bouriant (1849–1903), director of the French Institute of Oriental Archaeology.² This huge collective tomb housed several hundred coffins and other objects. It was the final resting place for many of Amun’s clergy, contemporaries of the 21st Dynasty (c. 1069–945 BC). It appears to have been built during the pontificate of the high priest Psusennes (c. 976–945 BC) in order to gather in one place – which could be more easily guarded and protected – the funerary furnishings of these priests and priestesses, who had originally been buried in various family tombs in the Theban Necropolis. The area of Deir el-Bahari, where other contemporary collective tombs were discovered, was then selected as a concentration site in this vast operation of reorganizing the Theban necropolis.³

After the discovery of the Cachette, a huge amount of coffins and other funerary furnishings suddenly entered the Giza Museum, and so Egypt decided to offer numerous objects to several countries, including Belgium. The Royal Museums of Art and History of Brussels thus received lot number XV, constituted by the French curators of the Giza Museum, which included two large outer coffins (E.05879 and E.05887), four inner coffins (E.05881, E.05883, E.05884 and E.05885) and four mummy boards (E.05906, E.05907, E.05908 and E.05909). In addition, there were two large stuccoed and painted wooden chests (E.01837 and E.01838), as well as 92 faience funerary statuettes (E.05400 to E.05446), usually in pairs.

The first restoration work of Armand Bonn

The coffins from Deir el-Bahari arrived in Brussels three years after their discovery, in 1894, obviously in a very precarious state of preservation. On 1st February 1894, the Museum’s assistant curator, Joseph Destrée, wrote to the chief curator, Charles de Haulleville:

«Plusieurs cercueils ont souffert d’un séjour prolongé dans les caisses ainsi que vous avez pu le constater. M. Bonn [?] s’est mis à la tâche pour effectuer les restaurations les plus urgentes. Cette réparation s’imposait avant que le déballage ne fut terminé car le décor tombe à la moindre secousse. M. Bonn s’acquitte fort bien de ce travail délicat ; il a du reste exécuté des besognes de ce genre au British Museum et au Louvre.» [Several coffins have suffered from prolonged storage in the crates, as you will have noticed. Mr Bonn [?] has set to carry out the most urgent restorations. This repair had to be carried out before unpacking was complete, as the decor falls off with the slightest jolt. Mr Bonn handles this delicate work very well; moreover, he has also performed similar tasks at both the British Museum and the Louvre.]⁴

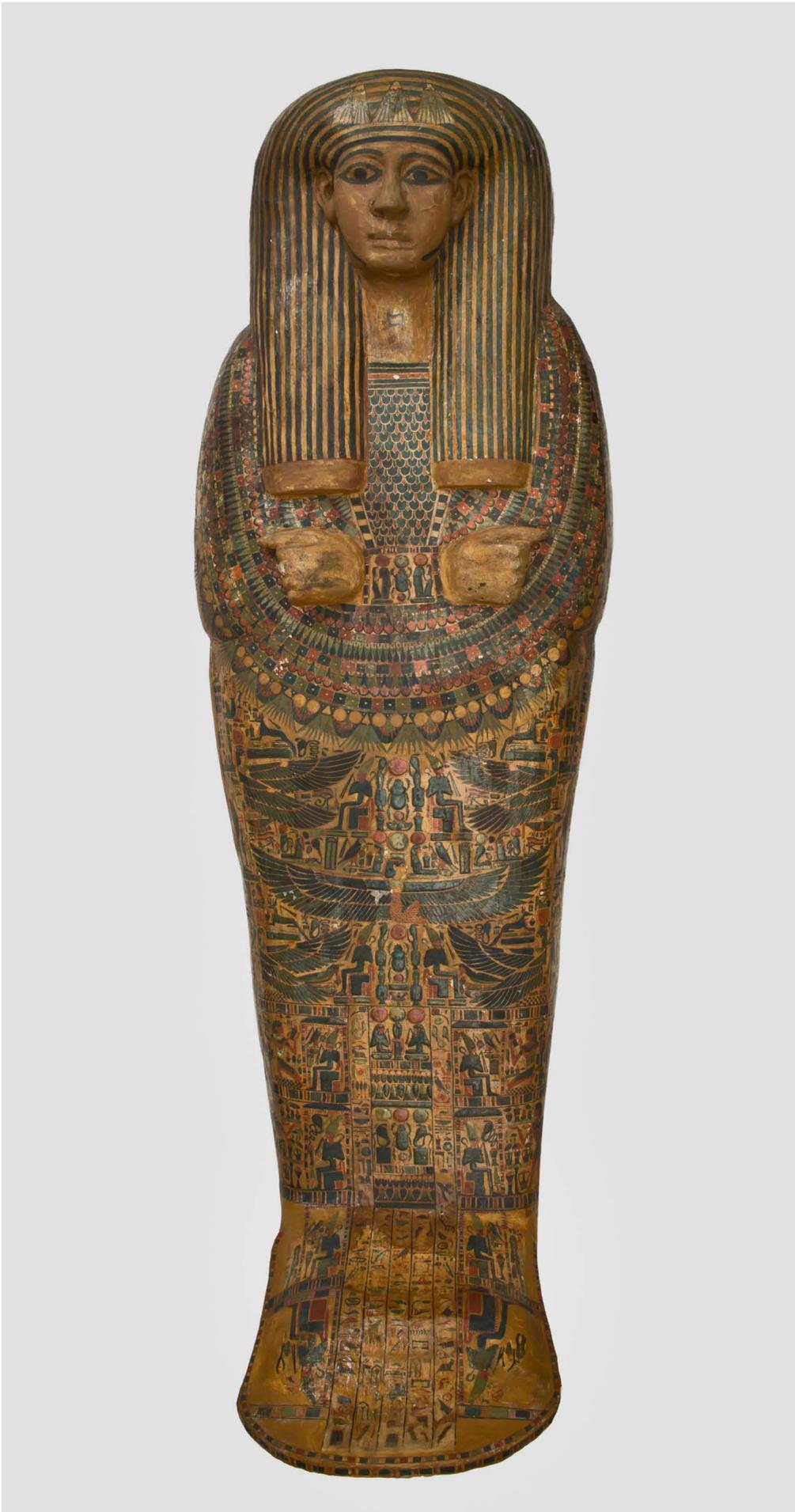
The Museum commissioned Armand Bonn, a Parisian restorer working for the Belgian museum, to restore these precious artefacts. He conducted a meticulous job, restoring the structural integrity and redecorating any flaws found in the painted surfaces, strictly using the camouflage technique, which was in line with the restoration theories of the time.⁵

The restoration work⁴ carried out towards the end of the 19th century has allowed the entire collection to be preserved to this day. It was only in 2014 that the museum in Brussels, now called the Musée Art & Histoire, entrusted the Istituto Europeo del Restauro in Ischia (Italy) with the preservation work on the six coffins and four mummy covers, a work, that is currently in progress.

The new restoration process began with a diagnostic campaign that made it possible to acquire information on the nature of the materials used and to document and highlight, via data analysis, all the structural and decorative transformations carried out on the artefacts by the Parisian restorer.

After having acknowledged the actual state of preservation and how significant and particularly invasive the 19th century intervention had been, the museum’s management proposed that the restoration procedure should include the removal of everything that was not original in terms of both structure and decoration.

Only a few pictorial elements were retained to bear witness to the historic restoration, but which had not interfered with the correct iconographic interpretation of the artefact. Furthermore, a few non-coeval structural elements were left untouched that were deemed necessary for the safety of the artefact itself.



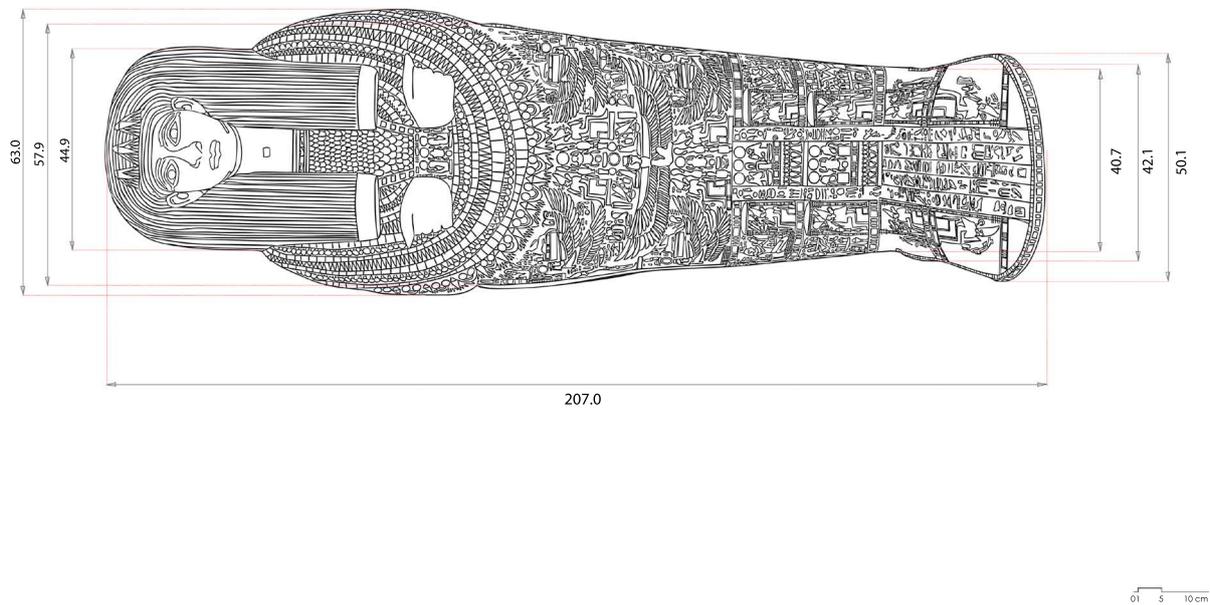
1 top view of coffin E.05879
before treatment

1. GENERAL INFORMATION OF THE COFFIN

1.1 MEASUREMENTS

Coffin Lid	E. 5879
Part	Exterior
Side	Top
Scale	1 : 7

2 measurements of the coffin



Historic modifications made to coffin E.05879

Within the complex restoration process, the work that Armand Bonn had performed on the coffin, Inv. No. E.05879, hosting the priest of the Egyptian deity Amun,⁶ is worthy of note and represents an extraordinary case of modification as documented by the executor himself (fig. 1, 2). Particularly interesting are the works of Armand Bonn on the repair of the lid of the coffin foot E.05879 (fig. 3, 4). Unlike all the other coffins in the collection, this one had a rather unusual lid construction due to the incoherent position of its base. Indeed, the base of the lid end section was strongly inclined and set back with respect to the actual length of the structure, which prevented the closure of the case underneath and left a large gap (fig. 5).

Although there was no record of the condition of the coffin at the time it was found, nor of the restoration work carried out in the 19th century, it soon became clear that this construction could be attributed to a restoration campaign.

Most likely, the coffin lid base had already arrived detached from the structure, as evidenced by 19th century travel documents highlighting the critical condition of the Egyptian coffins upon their arrival at the museum in Belgium.

Among the measures taken by Bonn, the base was reattached by shifting it backwards in relation to the two longitudinal axes of the lid to eliminate the two large gaps on the sides facing the base structure. In doing so, Bonn caused the position of the base to slope sharply, as if trying to restore the required size of the coffin to be able to close it.

At this stage, Armand Bonn, who favoured the “camouflaging technique”, not only altered the appropriate compositional and structural arrangement of the lid, but he also prevented the coffin from being positioned upright, thereby also altering its functional authenticity in relation to ancient Egyptian funerary rites.



3 side view of the coffin before treatment



4 UV analysis (performed by Diagnostica per l'Arte (DIART), Milan)



5 during removal of the overpaint on the left side: obvious retraction and inclination of the foot end in respect to the axis of the coffin

Analysis

Bonn's intervention posed two main challenges for the team at the Istituto Europeo del Restauro (IER). The first task was to scientifically prove the hypothesis of the changes made and who had executed them. The second was to decide whether to maintain Armand Bonn's historic restoration or to restore the base in its correct position, thus eliminating all structural and decorative alterations made to it (fig. 6).

Although the modifications were evident in the eyes of Egyptologists and restorers, the decision to reposition, which was considered the most appropriate hypothesis, had to be supported by scientific data that indisputably proved the modification process and, above all, the correct repositioning of the base structure.

The data pertaining to the findings of the physical/chemical tests performed on the base area were then assessed, more specifically the results of the X-ray, UV, IR and XRF tests that confirmed that significant overpainting and structural modification in this area had been carried out. In detail, the UV analysis performed on the pictorial surface of the base revealed several re-painted areas. XRF testing revealing the chemical composition of the pigments used in these areas showed the presence of modern pigments such as Prussian blue, zinc yellow and yellow ochre containing barium⁷ used for re-integration purposes.⁸ IR testing confirmed a re-painted layer, identifying further underlying decoration, which, after further diagnostic and iconographic inspections, also turned out to be a figment of the restorer's imagination. By taking X-rays of the base, it was possible to identify the variety of materials used during the ancient restoration process; plaster, cotton, several types of wood were used as dowels alongside modern metal elements⁹. Moreover, it was possible to identify the traces of certain authentic structural elements such as the entry holes of wooden nails used to couple the various elements of the structural system.

In addition to the tests providing important data to ascertain the transformation that had taken place, it was also necessary to identify the original structural connection points. To do this, the holes left by the ancient nails that secured the tenons of the joints of the various components were located, and for this purpose it was necessary to carry out a particularly complex operation by removing and re-positioning a portion of the painted surface underneath where both the entrance hole and the remains of the broken nail forming the fastening element of the original vertical structure could be both identified and documented.

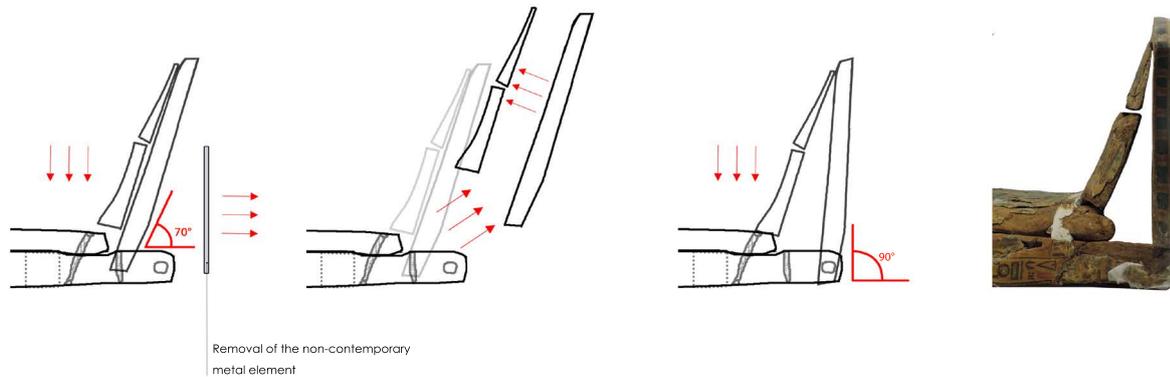


6 during removal of the overpaint: non-original plaster of the former restoration campaign

3. RESTORATION INTERVENTION

3.6 SIMULATION REPOSITIONING OF THE FOOT

Coffin Lid	E. 5879
Side	Foot
Scale	1 : 7



01 5 10 cm

Conservation treatment

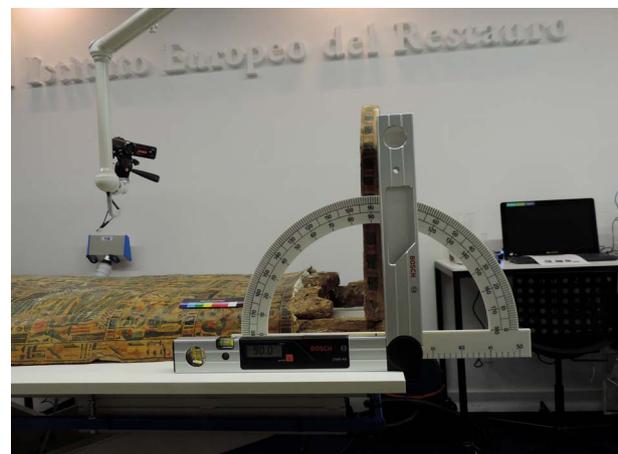
Thanks to the collaboration of the Egyptologists of the scientific committee overseeing the work, the IER restorers were able to correctly re-position the wooden elements that formed the coffin foot end, using the original joints and wood/carbon composite nails. The latter were specifically designed and manufactured by institute members, to be sturdier and more easily recognisable in any future X-ray analysis, than the simple wooden sealing nails.

Throughout the re-positioning process, painstaking attention was paid to the angle of inclination that the foot end had to have with respect to the axis of the entire lid (90°) as well as to the space between the different hieroglyphs on the wooden elements that formed the structure in order to not disrupt the correct interpretation of the text painted on the artefact (fig. 7, 8).

The diagnostic phase was of paramount importance to scientifically determine the process of change that the area of the coffin lid foot end had undergone. Then it was important to determine either the removal or non-removal of this modification in relation to the concept of historicising the restoration work. The idea of being able to facilitate a correct interpretation of the artefact by the public, encumbered from both aesthetic and functional modifications, prompted Egyptologists to decide to eliminate Armand Bonn's work. False hieroglyphs and decorations, the obvious structural modification, which not only prevented the lid's practical

function (the closing of the coffin), but also hindered its functionality from a ritual point of view, favoured the idea of correctly re-positioning the foot end, being aware that this would reveal two large gaps on both sides.

Not only the diagnostic analysis confirmed what had occurred on the base of the coffin, but the removal of what had been applied during the earlier intervention provided the restorers with an interesting evidence of the modern restoration history of these artefacts – the handwritten notes, which will be discussed later.



8 coffin during the repositioning of the foot end

The choices made by Armand Bonn

Particular attention must be paid to the reasons that led Armand Bonn to make the aesthetic and technical choice to shift the foot end backwards. They are not only the proof of an operational process, but have deeper roots. They are an expression of the restoration theories of that time and bear witness to the influence of the concept of the “economy of labour” that has often influenced and characterised the mentality of the artisan’s world.

The first hypothesis hinting at the possible reasons that prompted Armand Bonn to carry out this particular restoration intervention can be attributed to his desire not to introduce new structural elements to reintegrate the large gaps that would have formed with the correct positioning of the base. Considering the importance of the find he rather tried to preserve the material structure of the lid as authentic as possible. The second hypothesis is linked to an unconscious “economic interventionism” which, justified by a deviated concept of integrity, favours a simplification of the stages of the restoration process. Bonn may have chosen to combine the different remaining structural elements of the base to interfere as little as possible, without posing any kind of problems associated with functional concepts, achieving a discrete albeit misleading result. If Bonn had had to re-position the base correctly, according to the restoration method he had carried out on the other coffins, he would have been forced to re-integrate and re-decorate the large side gaps, resulting in increased labour.

A third hypothesis could have been the combination of the above two scenarios, and perhaps the reasons for the eventual choice can be found here.

This is not to say that the Parisian restorer was irresponsible or shrewd, but to emphasise that at the heart of the methodological process he carried out was the pursuit for a compromise between the authenticity factor, linked to the importance of the artefact, the integrity factor, linked to the restoration theories of the time, and finally, the consideration of the economic factor, linked to the time required for the work, even if it was an extremely limited and perhaps rather instinctive option.



9 finding of Armand Bonn's autographed business card



10 the coffin during endoscopic analysis



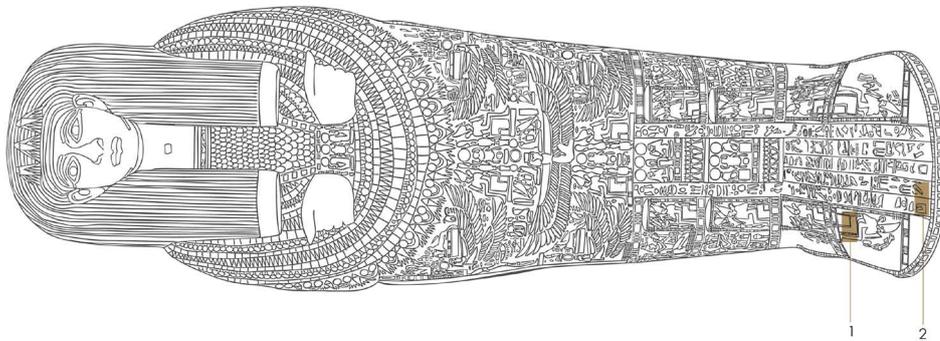
11 the second business card emerging underneath the plaster work

3. RESTORATION INTERVENTION

3.4 ELEMENTS DISCOVERED IN THE COFFINS

Coffin Lid	E. 5879
Part	Exterior
Side	Top
Scale	1 : 7

12 the location of the two business cards in the lid of the coffin



Legend

■ Business cards of Armand Bonn



01 5 10 cm

Handwritten accounts

What makes Bonn’s modification even more interesting are the handwritten notes he concealed under the plasterwork of his restoration. These were intended to enable later generations to be aware of who had performed this important restoration and to specify both the start and end dates of the work carried out. Armand Bonn must have been aware that in the course of time someone else would have to carry out restoration work on the coffins. Therefore, he apparently decided to toy with his future colleagues as if on a treasure hunt, placing his handwritten documents in several coffins and in various other locations.

Two business cards from Armand Bonn’s workshop were discovered in coffin E.05879. Beneath the plasterwork, on the back of one of the cards, Bonn had written both his signature and a date, marking the start of the restoration work: 8th February 1894 (fig. 9–12).

On the header of the card, in addition to the name written in capital letters, there is a list of the museums that the Parisian restorer, resident in Brussels, worked for: London, Paris, Brussels, New Orleans. What is particularly striking is the workshop motto written on the visiting card: “Reparation Invisibles”, a simple yet meaningful phrase that gives an insight into the restoration philosophy of the era and consequently the technical reasons adopted by the craftsmen.

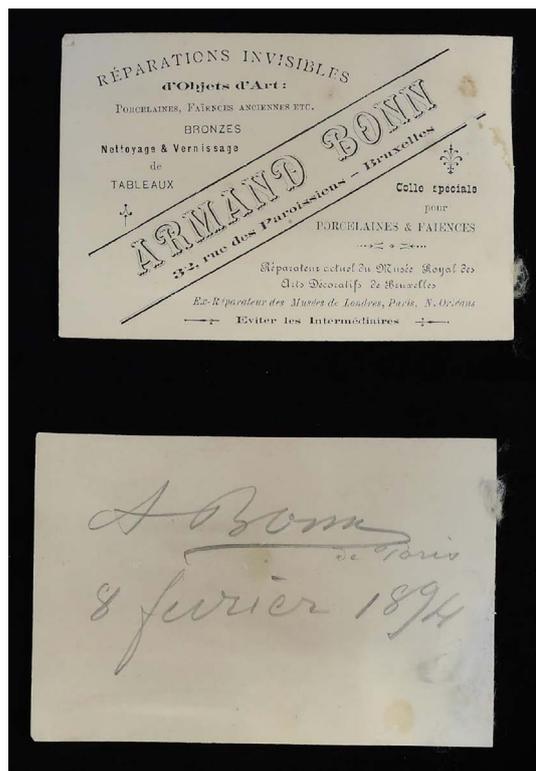
Later, during the restoration of coffin E.05885, a second document was found inside the wig, below the pictorial re-integration and preparation: a stamped envelope bearing the year 1896 addressed to Bonn on which he wrote in pencil: “J’ai restauré ce sarcophagi ainsi que 6 autres. Moi Armand Bonn de Paris 19 April 1896” [I restored this coffin with 6 others. Me Armand Bonn from Paris on April 19, 1896] (fig. 13).

Bonn also signed his name by writing Paris down the side, so that people would be aware of his Parisian origins. Above all, he wrote the date, 19th April 1896, making it clear when the work was finished and how long it took to complete the restoration process.

Moreover, the postmarks bearing the same date as those written by Bonn do not appear to have been written by chance but rather, they represent the restorer’s desire to certify this particular event.

Bonn's handwritten documents do not only represent a unicum, but are particularly interesting in that, on the one hand, they confirm the philosophy of the technical possibilities in the 19th century restoration theories, and, on the other hand, they open up an interesting debate about the current methodological choices confronting the contemporary restorer when deciding whether to remove or retain modifications that have been made.

It is worth pointing out that the methodological choices regarding either the retention or elimination of modifications have always been associated with a time-related concept. Indeed, over the decades, evolving restoration theories, new materials and methodologies have characterised the work carried out by restorers. It implies that the modification may be seen as proof of this methodological excursus and therefore either its retention or removal must be evaluated on a case-by-case basis (fig. 14).



13 Armand Bonn's business card

14 coffin E.05879 after restoration



Teodoro Auricchio

Istituto Europeo del Restauro
Castello Aragonese, 80077 Ischia (Napoli) Italia
info@istitutoeuropeodelrestauro.it

Luc Delvaux

Musées Royaux d'Art et d'Histoire
Jubelpark 10 Parc du Cinquenaire 1000 – Brussels
l.delvaux@kmg-mrah.be

Annalisa Pilato

Istituto Europeo del Restauro
Castello Aragonese, 80077 Ischia (Napoli) Italia
pilatoannalisa@gmail.com

Notes

- 1 NIWINSKI 1988, Table I; DELVAUX & THERASSE 2015, pp. 83–111; DELVAUX 2020
- 2 DARESSY 1900; LIPINSKA 1993–1994; REEVES 2000, pp. 81–82; KÜFFER & SIEGMANN 2007, pp. 44–61
- 3 NIWINSKI 1988, pp. 28–29
- 4 Archives MRAH. Acquisitions. Dossier 1894, 6/276 (Don du Gouvernement de S.A. le Khédive d'Égypte), letter of J. Destrée to Ch. de Haulleville, Brussels, 1st February 1894
- 5 CONTI 1988
- 6 About this coffin: DELVAUX/THERASSE 2015, pp. 102–105
- 7 MONTAGNA 1993, sheet 64, 75, 15
- 8 BONIZZONI ET AL. 2018, pp. 122–131
- 9 In the second half of the 20th century, on the occasion of a maintenance intervention at the Museum, a sturdy L-shaped metal element was fixed to the outside of the foot to help support the inclined board of the foot.

Bibliography

BONIZZONI ET AL. 2018:

Bonizzoni Letizia, Bruni Silvia, Gargano Marco, Guglielmi Vittoria, Zaffino C., Pezzotta Andrea, Pilato Annalisa, Auricchio Teodoro, Delvaux Luc, Ludwig Nicola, Use of integrated non-invasive Analyses for Pigment Characterization and indirect Dating of old Restorations on one Egyptian Coffin of the XXI Dynasty. In: *Microchemical Journal* 138, 2018, pp. 122–131

CONTI 1988:

Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano 1988

DARESSY 1900:

Georges Daressy, Les sépultures des prêtres d'Ammon à Deir el-Bahari. In: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 1, 1900, pp. 141–148

DELVAUX/THERASSE 2015:

Luc Delvaux and Isabelle Therasse, *Sarcophages. Sous les Etoiles de Nout, Racine – Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles* 2015

DELVAUX 2020:

Luc Delvaux, New lights on the lot XV from Bab el-Gasus, in: Rogerio Sousa, Alessia Amenta, Kathlyn M. Cooney (Eds.), *Bab el-Gasus in context. Rediscovering the tomb of the priests of Amun*, Roma/Bristol 2020, pp. 341–352

KÜFFER & SIEGMANN 2007:

Alexandra Küffer und Renate Siegmann, *Unter dem Schutz der Himmelsgöttin. Ägyptische Särge, Mumien und Masken in der Schweiz*. Zürich 2007

LIPINSKA 1993–1994:

Jadwiga Lipinska, A Great Find Revisited #2: Bab el-Gusus. Cache-Tomb of Priests and Priestesses of Amen. In: *KMT A Modern Journal of Ancient Egypt* 4, No. 4, 1993–1994, pp. 48–59

MATTEINI MOLES 1990:

Mauro Matteini Arcangelo Moles, *Scienza e Restauro. Metodi di indagine*. Firenze 1990

MATTEINI MOLES 1989:

Mauro Matteini Arcangelo Moles, *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*. Firenze 1989

MONTAGNA 1993:

Giovanni Montagna, *I Pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro*. Firenze 1993

NIWINSKI 1988: Andrej Niwinski, 21st Dynasty Coffins from Thebes.

Chronological and Typological Studies (Theben 5). Mainz am Rhein 1988

REEVES 2000:

Nicholas Reeves, *Ancient Egypt. The Great Discoveries. A Year-by-Year Chronicle*. London 2000

Credits

Fig. 1, 3:

Istituto Europeo del Restauro (IER)

Fig. 2, 4–14:

Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles (KMKG-MRAH)

Title:

Detail of fig. 12

Ein Salzschiffszug aus der Münchner Residenz

Über Bleikorrosion an glasierter Keramik

Isabel Wagner, Thomas Schindler



Ein Salzschiffzug aus der Münchner Residenz Über Bleikorrosion an glasierter Keramik

Isabel Wagner, Thomas Schindler

Die Einnahmen aus dem Salzhandel waren für die bayerischen Kurfürsten bis ins späte 18. Jahrhundert von großer Bedeutung. Das „weiße Gold“ wurde über den Wasserweg von Hallein und Berchtesgaden bis nach Stadtamhof bei Regensburg transportiert, wobei auf der Donau ab St. Nikola bei Passau sogenannte Salzschiffszüge zum Einsatz kamen. Dabei handelte es sich um Schiffsverbände, deren Transportschiffe speziell für den Salztransport konstruiert waren und welche mit Hilfe von Pferden flussaufwärts gezogen („getreidelt“) wurden. Sämtliche Elemente eines solchen Salzzuges, wie Bootsgröße, Ladungskapazität und Besatzungsstärke, waren genau vorgeschrieben. Die plastische Darstellung eines solchen Salzschiffszuges aus Keramik steht im Zentrum der vorliegenden Arbeit. Er wird hinsichtlich seines Materials, der Herstellungsweise und der besonderen Konservierungsproblematik – Bleikorrosion auf glasierter Keramik – vorgestellt. Das korrodierte Blei stammt aus der Bleiglasur und ist mit Essigsäure aus Vitrinenemissionen zu Bleihydroxycarbonat (Bleiweiß) reagiert. Die erfolgten Restaurierungsmaßnahmen sowie Möglichkeiten der präventiven Konservierung werden abschließend beschrieben.

Historischer Hintergrund

Im Oktober 1611 kamen an der Ostgrenze des Herzogtums Bayern Ereignisse in Gang, die sich als entscheidende Weichenstellung für die bayerische Fiskal- und Wirtschaftsentwicklung der frühen Neuzeit im Allgemeinen und für die finanzielle Potenz der Wittelsbacher Herzöge im Speziellen erweisen sollten. In diesem Jahr mündete der schon länger schwelende Streit zwischen dem Fürsterzbisum Salzburg und dem Herzogtum Bayern („Salzirungen“) in einen offenen militärischen Konflikt, dem sogenannten Salzkrieg.¹ Im Kern ging es dabei um die Kontrolle der Salzherstellung in Berchtesgaden und Hallein und den hochprofitablen Salzhandel des zu Lande und Wasser aus dem Alpenraum nach Schwaben, Franken, Niederbayern und der Oberpfalz transportierten „weißen Goldes“. ² Der bayerische Herzog Maximilian I. (1573–1651) entschied den Waffengang letztlich in einem nur rund 14 Tage währenden Feldzug mit der Eroberung Salzburgs zu seinen Gunsten. ³ Als Gegenleistung für seinen Abzug aus Salzburg sicherte er sich auf dem Verhandlungsweg den Zugriff auf die Ausbeute der Salinenkomplexe von Hallein und Berchtesgaden sowie weitgehende Handelsvorteile, ein De-facto-Monopol, auf der wichtigsten Logistikroute für Salz aus dem östlichen

A Salt Ship Train from the Munich Residence Lead Corrosion on Glazed Ceramics

The revenue from the salt trade was of great importance to the Bavarian electors until the late 18th century. The “white gold” was transported by waterway from Hallein and Berchtesgaden to Stadtamhof near Regensburg, using so-called “salt ship trains” on the Danube starting from St. Nikola near Passau. These were convoys of ships specifically designed for transporting salt, which were pulled upstream with the help of horses, a process known as “towing”. All elements of such a salt convoy, including boat size, cargo capacity, and crew size, were precisely regulated. The following study focuses on the sculptural ceramic representation of such a salt ship train. The glazed ceramic is discussed with regard to its material, the manufacturing process, and the particular preservation challenge: lead corrosion on glazed ceramics. The lead deposits originate from the lead glaze and have reacted with acetic acid from showcase emissions forming lead hydroxycarbonate (lead white). To conclude, the conservation measures carried out and the possibilities of preventive conservation are described.

Alpenraum über die Saalach, Salzach und den Inn bis zur Donau. ⁴ Maximilian und seine Nachfolger stiegen zu den wichtigsten Salzexporteuren Mitteleuropas auf. ⁵ Die Steuer- und Zolleinnahmen und Gewinne aus dem Salzhandel auf der Donau waren für die bayerischen Kurfürsten von großer Bedeutung. In Friedenszeiten machten sie den größten Teil der Staatseinnahmen aus. Bis ins frühe 19. Jahrhundert blieben Salz und Holz die wichtigsten Handelswaren von Frachtschiffen bzw. das wichtigste Frachtgut auf der Donau. ⁶

Der Salztransport erfolgte ab St. Nikola bei Passau mittels fünf Salzschiffszügen (Salzzug), deren einzelne Fahrzeuge aufgrund der nur geringen Tiefe des unregulierten, mit Sandbänken und Untiefen gespickten Stroms flachbödig konstruiert sein mussten. ⁷ Um mehr Ladung fassen zu können, besaßen die Transportfahrzeuge Hütten als Decksaufbauten, in denen Salzfüßer, die sogenannten Kufen, gestapelt werden konnten. Die fünf Wohn-, Koch- und Unterstütsboote wiesen teilweise ebenfalls Hütten auf. Ergänzt wurde der Verband um zwei kleine „Waidzillen“, mit denen die Besatzung an Land oder von Transportboot zu



1 Prospekt eines Salzschißszuges auf der Donau (BNM, Inv.-Nr. L 73/85)

Transportboot oder zum Essen zum „Kuchl Schiff“ rudern konnte. Starke Taue verbanden die in Linie gegen die mäßige Strömung mittels eines Pferdeverbands getreidelten Boote. Die Größe eines kurbayerischen Salzschißszugs war genau festgelegt. Vorgeschrieben war nicht nur die Anzahl der Flussfahrzeuge und deren Reihung, die Kopfstärke an Besatzungsmitgliedern, der Treidel- also Zugpferdbesatz inklusive der Reitknechte, sondern auch die zu transportierende Tonnage und die dazu notwendigen Behälter, die „Kufen“. So waren 21 Schiffsleute nötig, um den Zug auf Kurs zu halten. Hinzu kamen 35 Reiter, um die 39 Zug- und Ersatzpferde orchestriert auf den Treidelpfaden zu bewegen. Alle Elemente eines Schiffszuges wurden laufend durch obrigkeitliche Beamte kontrolliert, um Betrug zu verhindern.⁸

In der herzoglich bayerischen Salzhandelslogistik nahmen die Salzschißzüge als kosteneffiziente und durch die verlässlichen Frachtmengen und -raten für alle am Handel Beteiligten einfach kalkulierbare Transportmittel einen zentralen Raum ein. Diese Bedeutung nahm im 18. Jahrhundert noch zu, so nimmt es nicht Wunder, dass diese Schiffszüge im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu amtlich-dokumentarischen Zwecken als rund 300 cm lange und 23 cm hohe, maßstäblich verkleinerte Totalansichten, Bildwürdigkeit erlangten (Abb. 1). Der entsprechend amtsbayerisch klingende Titel dieser Ansichten lautet „Prospekt eins Completen Chur Pfaltz-baierischen Saltz-Schif-Züggess“.⁹ Heute sind nur wenige dieser „Prospecte“ überliefert, die wahrscheinlich in erster Linie für den amtlichen Gebrauch angefertigt wurden und nicht für die Augen der breiten Bevölkerung bestimmt waren. Gleiches gilt unter anderen Vorzeichen auch für die einzige bekannte plastische – wenn auch nicht realitätsnahe – Darstellung eines kurpfälzisch-bayerischen Salzschißszuges, der aus Wittelsbacher Besitz kommend seinen Weg in die Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums (BNM) gefunden hat (Abb. 2).

Die Ertragsstärke der herzoglichen und später kurfürstlichen Salzwirtschaft nahm bereits im 16. Jahrhundert einen gewissen Raum innerhalb der landesherrlichen Repräsentation ein. Die Wittelsbacher gaben allerlei große und kleine Kunstwerke mit allegorischen, sinnbildlichen Darstellungen in Auftrag, die vor diesem Hintergrund die Bedeutung des Salzes als Grundpfeiler der fürstlichen Macht zur Schau stellten. Das bekannteste dieser Werke ist die Personifikation des Naturreichtums im Herzogtum in Form einer bronzenen Brunnenfigur der „Tellus Bavarica“, die ursprünglich zur Aufstellung im (südlichen) Münchener Residenzgarten von Herzog Wilhelm V. (1548–1626) in Auftrag gegeben worden war. Heute steht die Figur im Residenzmuseum. Der Augsburger Kaufmann, Kunstagent und Diplomat Philipp Hainhofer (1578–1647) berichtete im Zusammenhang mit einem Besuch des Münchener Hofes im Jahr 1611 ausführlich über das „weibsbild [in] lebens grösse“. Er hielt fest, diese sei unter anderem ausgestattet mit „[...] aine saltz-scheüben, die bedüetet das saltz vnd saltzpfannen“.¹⁰ Neben solchen großformatigen Figurationen boten Bilder, Münzen und Medaillen, aber auch kostbares Tafelgerät und Tafeldekorationen Projektionsflächen zur „salzigen“ Repräsentation.



2 Gesamtansicht des Salzschiffszuges (BNM, Inv.-Nr. Ker 2683–Ker 2705)

Zum Objekt

Ein solches Kunstwerk ist der hier vorgestellte Tafelaufsatz aus glasierter Keramik in Form eines Salzschiffszugs (Inv.-Nrn. Ker 2682–Ker 2705), der ein Stück von landesgeschichtlichem Rang ist (Abb. 2). Diese plastische Darstellung eines Salzschiffszuges besteht aus drei Schiffen und drei Zillen, die von 17 Reitern und einem Knecht begleitet werden. Zum Schiffsverband gehören das Hauptschiff, ein Anhangschiff sowie das Küchenschiff, außerdem eine Futterzille, die mit Hafer für die Pferde und der Kleidung der Schiffsleute beladen ist, eine Zille mit Schiffsmann und Hund, eine leere Zille und ein Knecht.¹¹ Der Detailreichtum, mit der die Szenen dargestellt und die Figuren geformt wurden, ist eindrücklich und zeigt die hohe Qualität der Arbeit. So hat beispielsweise einer der Ruderer seine Jacke in einer Ecke der Zille abgelegt, ein Leinreiter seine Tasche am Pferdegeschirr befestigt, zwei Reisende blicken aus dem Fenster des Küchenschiffs, in dessen Inneren ein Pult mit Tintenfass und Schriftstück zu sehen ist, es wird musiziert, geschlafen und gekocht (Abb. 3–5).

Datiert wird die Objektgruppe bislang auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹² Als denkbar gilt, dass der Kurfürst sie in Auftrag gab oder aber sie ihm als Geschenk bei einer Reise übergeben wurde und so in den Bestand der Münchner Residenz gelangte.¹³ Bereits vor 1869 wurde der Salzschiffzug von dort an das 1855 gegründete Bayerische Nationalmuseum übergeben.¹⁴ Er war daraufhin viele Jahre in den Sälen des Museums zu bewundern, bevor er 1956 als Dauerleihgabe außer Haus gegeben wurde. Erst 2022 kam er zur Vorbereitung der neuen Dauerausstellung „Donauland“ im Schloss Oberzell bei Passau zurück ans Bayerische Nationalmuseum.

Die Vorbereitung dieser Ausstellung bot die Gelegenheit, einen genaueren Blick auf Materialien und Herstellungstechnik zu werfen und erforderte die Auseinandersetzung mit einer ungewöhnlichen Konservierungsproblematik in Form von punktuellen weißen Korrosionsprodukten auf der glasierten Keramikoberfläche.



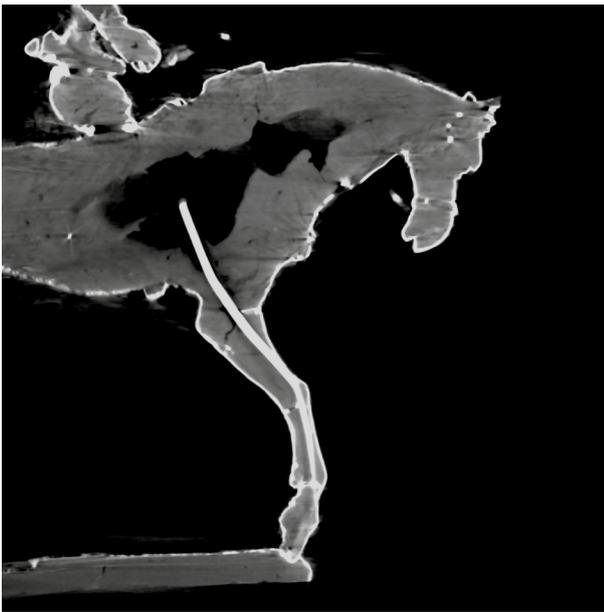
3 Koch umgeben von Kochutensilien auf dem Küchenschiff (untere Bildkante entspricht ca. 16 cm, Inv.-Nr. Ker 2682)



4 Dudelsackspieler auf dem Küchenschiff (Höhe der Figur ca. 9 cm, Inv.-Nr. Ker 2687)



5 Müßiggänger auf dem Dach des Küchenschiffaufbaus (Länge der Figur ca. 10 cm, Inv.-Nr. 2687)



6 CT-Schnittbild eines Pferdes mit Reiter (Inv.-Nr. Ker 2697). Die Ansatzstelle zwischen Hals und Rumpf ist sichtbar, außerdem die in die Trocknungs- oder Brandrisse gelaufene Glasur an den Beinen.



7 Reiter (L 18 cm × B 7 cm × H 18,7 cm, Inv.-Nr. Ker 2700)

Material und Herstellungstechnik

Der Schiffszug wurde aus feingemagertem, hellem Ton hergestellt, der keine größeren Einschlüsse und Zuschlagstoffe enthält. Die Scherbenfarbe variiert von hellgrau bis rosa. Zur Formgebung wurde auf Model zurückgegriffen, doch einige Bereiche wurden auch frei modelliert. Der Rumpf der Pferde ist hohl und wurde mit Hilfe eines zweiteiligen Modells hergestellt, wie im CT-Schnittbild anhand des nach innen gequollenen Schlickers vom Zusammensetzen der Hälften erkennbar ist.¹⁵ Hals und Kopf der Pferde sowie deren Beine wurden ebenfalls im Model geformt und an den Rumpf angesetzt (Abb. 6). Die Mähne hingegen ist individuell aus kleinen Tonschlangen angarniert. Dass der Ton nicht gegossen, sondern in die Form gedrückt wurde, wird im CT-Schnittbild durch die unregelmäßige Wandstärke und durch Hohlräume in der Wandung sichtbar.

Zur Stabilisierung der filigranen Beine der Pferde, die das Gewicht von Pferdekörper und Reiter tragen mussten, befinden sich in ihrem Inneren Eisenstäbe, die in den Rumpf gesteckt und im Sockel verankert sind (Abb. 6). Auch Elemente, wie der Pferdeschweif oder das Geschirr, sind durch kleine Metallteile im Rumpf fixiert. Analog wurden Haken und Ösen zur Befestigung von Gerten oder Seilen vor dem Brand in die geformten Figuren gesteckt. Fahnenstangen und Kochgeschirr, Staken und Peitschen bestehen ebenfalls aus dünn mit Ton ummanteltem Eisendraht. Die Verwendung von Eisenarmierungen zur Stabilisierung von Keramikfiguren erscheint auf den ersten Blick ungewöhnlich, da die beim Brand zum Tragen kommenden unterschiedlichen Wärmeausdehnungskoeffizienten Schäden am Werkstück erwarten lassen. Die Literaturrecherche ergab jedoch,

dass sich zahlreiche Vergleichsbeispiele finden lassen: So sind nicht nur im Körper von keramischen Krippenfiguren ebensolche gebogenen Eisenstäbe zu sehen,¹⁶ auch bei sogenannten Tierhutzgruppen aus Keramik, die Benedict Fruth aus Nürnberg zugeschrieben werden, können Armierungsdrähte auf der Unterseite entdeckt werden.¹⁷ Sogar der Blick über Europa hinaus zeigt, dass Stabilisierungen mit Eisen auch bei chinesischer Terrakotta des 7. bis 8. Jahrhunderts keine Seltenheit sind.¹⁸

Der Salzschiesszug wurde ohne vorhergehenden Auftrag einer Engobe glasiert – die hohe Absorption von Röntgenstrahlung im CT-Schnittbild könnte ein Hinweis auf die Verwendung einer Bleiglasur sein (Abb. 6). Ihre Farbigkeit variiert durch die Reaktion mit färbenden Metalloxiden von braun über rot bis grün. Die Standflächen sind unglasiert. Der Glasurschlicker wurde vermutlich durch Übergießen oder Aufpinseln aufgebracht und nicht durch Eintauchen der Stücke, worauf der unglasiert gebliebene Innenraum des Küchenschiffes hinweist. Auch ein Aufpudern von Bleioxidpulver wäre möglich, das während des Brands in Verbindung mit der Kieselsäure aus der Tonmasse zu einer Glasur ausschmilzt.¹⁹

Die Gestaltung des Schiffszuges war mit dem Glasurbrand noch nicht abgeschlossen: Es wurden anschließend noch Zügel, Peitschen und Steigbügelriemen aus Leder an den Figuren befestigt und Ruder aus Holz hinzugefügt. Zudem sind die Sockel der Pferde kalt bemalt (Abb. 7). Hier liegt über einer dünnen, schwarzen Schicht eine weiße Grundierung, auf die eine grüne Malschicht folgt.



8 Historische Fotografie des Küchenschiffs von 1926 (Ausschnitt)
(Länge ohne Ruder 50,8 cm, Inv.-Nr. Ker 2687)



9 Historische Fotografie vierer Reiter von 1926 (Ausschnitt)
(Inv.-Nrn. Ker 2699, Ker 2701, Ker 2690, Ker 2695)

Spätere Veränderungen

Doch auch auf den heute glasursichtigen Bereichen der Figuren lassen sich immer wieder Reste einer weißen Farbschicht entdecken, die ein Hinweis auf ein früheres Erscheinungsbild des Salzschiffszugs sind: Historische Fotografien zeigen, dass der Schiffszug 1926 noch bis auf die Sockel der Pferde vollständig weiß gefasst war (Abb. 8–9). Die Entfernung dieser Weißfassung ist die augenscheinlichste Veränderung, die der Salzschiffszug erfahren hat. Die handschriftlich verfassten Werkstattbücher des BNM bestätigen, dass in der letzten Juniwoche 1956 mit dem „Entfernen der späteren Fassung am Reiterzug (Volkskunst)“²⁰ begonnen wurde. Warum die Weißfassung als „später“ eingeschätzt wurde, wird dort nicht genauer erläutert. Die Freileigungsarbeiten zogen sich bis in die ersten Novembertage des Jahres, bevor die Arbeiten mit der „Farblichen Überarbeitung des Ton-Salzzuges“²¹ abgeschlossen wurden. Dieser Überarbeitung ist das heute sichtbare, grün-braune, stark glänzende Erscheinungsbild der Figuren zu schulden. Weiße Fassungsrreste und Kratzspuren in der Glasur wurden dabei durch einen flächigen Farbauftrag und einen abschließenden Überzug überdeckt.

Die Frage, ob es sich bei der damals entfernten Weißfassung möglicherweise um einen Teil der ursprünglichen Gestaltung gehandelt hat oder sie später aufgebracht worden ist, lässt sich heute kaum mehr beurteilen. In einem frühen Saalbuch des Museums von 1887 werden Teile des Salzschiffszugs als „weiß“ beschrieben.²² Ausgehend vom damals üblichen Umgang mit Exponaten des BNM erscheint es naheliegender, dass die Figurengruppe nicht erst im Museum weiß gefasst wurde und es sich damit um die ursprüngliche Gestaltung oder eine Veränderung vor Überstellung an das BNM handelte.

Zustand

Die Glasur zeigt neben Kratzern durch die Fassungsabnahme auch herstellungsbedingte Schäden. So ist sie in einigen Bereichen vermutlich durch Überfeuerung blasig geworden, was eine zerklüftete und unregelmäßige Oberfläche zur Folge hatte. Die Glasuroberfläche ist heute aber nur noch partiell sichtbar: Das Erscheinungsbild des Salzschiffszugs wird durch die bereits erwähnte Überarbeitung von 1956 bestimmt. Die partiell sehr dick aufgetragenen Retuschen und Überzüge sind blasig und farblich unpassend, was die detailreichen Formen verunklärt.

Zudem sind an allen Figuren punktförmige, weiße „Ausblühungen“ zu sehen (Abb. 10–15). Über dieses Phänomen wurde erstmalig in einer Zustandsmeldung 1991 berichtet, woraufhin einer der Reiter zur Überprüfung des Schadensbildes vom damaligen Referenten der volkskundlichen Sammlung nach München geholt wurde. In einem Brief an die Restaurierungsabteilung vermutete er, dass es sich um ein „pilzartige[s] Geflecht“ auf Grund von „Kalkreaktionen“²³ handeln könnte. Das Ergebnis der Untersuchungen lässt sich heute über die Dokumentation nicht mehr nachvollziehen – nur, dass sich der „anfängliche [...] Verdacht – Zersetzung der Zinnanteile der Glasur“²⁴ nicht bestätigte. In der Folge wurde das weiße Material entfernt.²⁵ Das Phänomen kehrte aber wieder, wie sich anhand der folgenden Jahresmeldungen zum Zustand der Objekte nachvollziehen lässt.²⁶

Bei mikroskopischer Untersuchung zeigt sich, dass die Substanz in Kristallen über einem weichen, metallischen Kern herauswächst und dabei auch Retuschen und Überzüge abhebt (Abb. 12). Ihr Aussehen führte zu der Vermutung, dass es sich um Bleipartikel handelt, die unter Einwirkung

von Schadgasen, wie Essigsäure, zu Bleihydroxycarbonat (Bleiweiß) korrodiert sind – was analytisch bestätigt wurde: Mittels Röntgendiffraktometrie wurde das Material als eine Mischung aus Bleihydroxycarbonat und Bleiformiat charakterisiert, wobei es sich um Bleikorrosionsprodukte unter Einwirkung von Essig- und Ameisensäure handelt.²⁷ Die Quelle dieser leichtflüchtigen Säuren lässt sich im Zusammenhang mit Museumsobjekten oft in den verwendeten Vitrinenmaterialien finden.²⁸ Ohne ausreichende Frischluftzufuhr oder Filterung können sich im Vitrineninneren organische Säuren anreichern, die in Kombination mit ausreichend hoher Luftfeuchtigkeit Korrosionsreaktionen in Gang setzen.²⁹ Auch im Falle des Salzschiffszuges scheinen Vitrinenmaterialien der Auslöser der Korrosionsprozesse zu sein. Der Blick in die Leihunterlagen zeigt, dass in den 1980er Jahren auf Wunsch des BNM eine neue Vitrine für die Präsentation des Salzschiffszuges angefertigt wurde.³⁰ 1991 wird dann erstmalig über die Korrosionsprodukte berichtet – es liegt nahe, dass die für die Korrosionsreaktionen verantwortlichen organischen Säuren aus den Baustoffen der neuen Vitrine stammten.³¹ Dass schon damals dieses Schadensphänomen mit der neuen Vitrine in Verbindung gebracht wurde, zeigt die Tatsache, dass man 1995 nochmals eine neue Vitrine anfertigen ließ, „die den notwendigen Luftaustausch gewährleistet“³² und den Salzschiffzug „bei geregelten klimatischen Bedingungen zu griffsicher [...] präsentiert“³³.

Unter atmosphärischen Bedingungen ohne Einfluss von leichtflüchtigen Carbonsäuren bildet sich auf frischem Blei rasch eine dünne, gut haftende Korrosionsschicht, die je nach Umgebungsbedingungen und Metallreinheit aus Carbonaten, Oxiden, Chloriden, Sulfaten und weiteren Verbindungen bestehen kann.³⁴ Diese schützende Schicht bewirkt, dass die weitere Korrosion des darunterliegenden Metalls stark verlangsamt abläuft.³⁵ Wird das Blei flüchtigen organischen Säuren, beispielsweise Essigsäure, ausgesetzt, wird diese schützende Schicht angegriffen und eine besonders aggressive Form der Bleikorrosion in Gang gesetzt – die sogenannte aktive Korrosion.³⁶ Dabei reagiert das Blei mit Essigsäure zunächst zu gut wasserlöslichem Bleiacetat, bevor dieses mit Kohlendioxid aus der Atmosphäre zu Bleihydroxycarbonat reagiert.³⁷ Bei diesem zweiten Schritt der Reaktion entsteht unter anderem Essigsäure, die mit dem verbliebenen Blei den Korrosionsprozess fortsetzt.³⁸ Es handelt sich also um eine autokatalytische Reaktion, bei der bereits geringe Mengen von Essigsäure für eine hohe Korrosionsrate ausreichend sind.³⁹ Die Bildung des am Salzschißzug ebenfalls nachgewiesenen Bleiformiats findet analog durch die Reaktion von Blei mit Ameisensäure statt.⁴⁰ Diese führt allerdings eher zur Bildung eines stabilen Films auf der Oberfläche, der hauptsächlich aus Bleiformiat und Bleihydroxyformiat besteht und die Korrosionsrate der Reaktion mit Essigsäure sogar zu senken vermag.⁴¹



10 Punktförmige Bleikorrosionen auf dem Hals eines Pferdes (Inv.-Nr. Ker 2698)



11 Bleikorrosion unter der Hand eines Reiters (Inv.-Nr. Ker 2699)



12 Makroskopische Aufnahme eines Bleikorrosionspunktes am Schweif eines Pferdes (Inv.-Nr. Ker 2690)

Der Frage nach dem Ursprung und der Entstehung dieser Bleiansammlungen wurde unter anderem über eine stereomikroskopische Untersuchung und die Analyse der CT-Schnittbilder nachgegangen. Die Bleikügelchen liegen vertieft im Scherben und sind häufig von glasurgefüllten Grübchen umgeben (Abb. 15). Im CT-Bild wird deutlich, dass die Bleikügelchen nicht etwa aus Verunreinigungen des Tons stammen, sondern vielmehr die Bleiglasur selbst die Quelle der Bleiansammlungen ist. Ihre Entstehung könnte auf die atmosphärischen Bedingungen während des Bran-

des zurückzuführen sein. Experimentelle Nachbrände mittelalterlicher Gefäße zeigten, dass sich durch eine oxidierende Ofenatmosphäre Bleikügelchen aus der Glasur bilden können.⁴² Wie am Salzschiesszug wurden dort halbrunde Vertiefungen im Scherben beobachtet. Deren Entstehung wurde durch die Nachbrände gemäß folgendem Prozess nachvollzogen: Der lederharte Scherben wurde zunächst in Eisenoxidfarbe getaucht und dann mit Bleischnitzeln bestreut.⁴³ Bei oxidierendem Brand, der als Einmalbrand erfolgte, zog sich das Blei zu Kügelchen zusammen, die in den Scherben einsanken.⁴⁴ Nach dem Ausschmelzen, bei welchem das Blei mit der im Ton vorhandenen Kieselsäure eine Verbindung eingegangen ist, blieb ein mit Glasur gefülltes Grübchen zurück. Bei einer Brenntemperatur von etwa 900 °C bildete sich eine helle Glasur, die farblich von braungelb über gelbgrün bis hellbraungrün variierte.⁴⁵ Auch eine (unbeabsichtigt) reduzierende Ofenatmosphäre kann zur Bildung von Bleikügelchen führen: Sie entzieht den Bleioxiden Sauerstoff, sodass sie zu reinem Blei reduziert werden, das sich an der Oberfläche sammeln kann.⁴⁶

Solange die Bleikügelchen des Salzschiesszugs unter einer dünnen Glasurdecke oder auch einer Farbfassung lagen, waren sie vor dem Angriff der organischen Säuren weitestgehend geschützt – erst das Fehlen dieser Schutzschicht durch beispielsweise die Fassungsabnahme und das Glasur-Craquelé ermöglichte die Reaktion mit organischen Säuren (Abb. 14–15).

Auch an den Beinen der Pferde sind herstellungsbedingte Schäden zu beobachten: Fast alle Pferdebeine weisen im oberen Bereich mehrere Brüche und Risse auf. Diese können durch die beim Brand zum Tragen kommenden, bereits erwähnten unterschiedlichen Wärmeausdehnungskoeffizienten der Materialien Ton und Metall verursacht oder während der Trocknung durch die unterschiedlichen Materialstärken zwischen Rumpf und Pferdebeinen aufgetreten sein. Bei experimentellen Nachbränden von chinesischen Grabfiguren stellte sich beispielsweise heraus, dass Trocknungsrisse im Vergleich zu den Brandrissen das größere Problem darstellten und besonders an den Anschlusspunkten der Beine zum Rumpf auftraten.⁴⁷ Hier zeigten Untersuchungen, dass zur Vermeidung von Schäden die Eisenstäbe mit Pflanzenfasern umwickelt worden waren, die während des Brandes verkohlten und so Platz zwischen Eisen und Keramik schafften.⁴⁸ Dass die Brüche an den Pferdebeinen des Salzschiesszugs Trocknungs- oder Brandrisse und nicht etwa ein späterer Gebrauchsschaden sind, wird im CT-Schnittbild ersichtlich: Dort ist zu sehen, dass während des Brandes Glasur in die Risse gelaufen ist (Abb. 6).

Konservierung und Restaurierung

Der Umgang mit der farblichen Überarbeitung von 1956 wurde vor Beginn der aktuellen Arbeiten eingehend diskutiert. Die Entscheidung fiel gegen eine Abnahme der Übermalung und des Überzugs bis auf die Glasuroberfläche. Abgesehen vom großen Zeitaufwand, den die selektive Abnahme unter Erhalt der Fassungsreste bedeutet hätte, wäre damit ein Zustand hergestellt worden, wie er wahrscheinlich nur während einiger Monate des Jahres 1956 im Restaurierungsatelier bestand.

Bei der Entscheidungsfindung zum Umgang mit den Bleikorrosionsprodukten wurden zum einen die ablaufenden Reaktionsprozesse, zum anderen die späteren Ausstellungsbedingungen in die Überlegungen miteinbezogen.

Um ein Fortschreiten oder Wiederauftreten einer aktiven Korrosion zu verhindern, darf die Bleioberfläche keiner Essigsäure ausgesetzt sein. Das bedeutet einerseits, dass entsprechende präventive Maßnahmen bei der späteren Präsentation ergriffen werden müssen, andererseits erfordert es auch die Entfernung oder Neutralisierung der durch die Korrosionsreaktion entstandenen Essigsäure, die im Korrosionsprodukt gespeichert sein kann.⁴⁹ Die Entfernung der Bleikorrosionsprodukte am Salzschiesszug ist daher nicht nur aus ästhetischen, sondern auch aus konservatorischen Gründen notwendig. Bei der Wahl der Methodik war zu beachten, dass die Bleieinschlüsse sehr klein (Abb. 10), die Glasur- und Malschichten in unmittelbarer Nähe aufgebrochen und craqueliert sind und der Scherben saugfähig ist. Der Einsatz von chemischen oder schonenden elektrochemischen Methoden zur Entfernung der Bleikorrosion mit der damit verbundenen Verwendung von wässrigen Lösungen ist daher zur Behandlung des Objekts nicht geeignet.⁵⁰ Die Entfernung der Korrosionsprodukte erfolgte deshalb mechanisch unter dem Mikroskop unter Einhaltung des entsprechenden Arbeitsschutzes für den Umgang mit giftigen Bleiverbindungen.

Präventive Maßnahmen erzielen den besten Schutz des Objekts vor erneuter aktiver Bleikorrosion, wobei die Entfernung von organischen Säuren aus der Objektumgebung der wichtigste Schritt ist.⁵¹ Quellen für flüchtige organische Säuren können Holzwerkstoffe, Kleb- und Dichtstoffe sowie Farbanstriche sein, deren Verwendung in Depots und Vitrinen zur Aufbewahrung und Präsentation von Bleiobjekten vermieden werden sollte.⁵² Die Senkung der relativen Luftfeuchtigkeit (rF) verhindert zudem die Bildung eines Feuchtigkeitsfilms auf der Metalloberfläche, in welchem in der Atmosphäre verbliebene organische Säuren in Lösung gehen und somit das Blei angreifen können.⁵³



13 Makroskopische Aufnahme eines Bleikorrosionspunktes am Schweiß eines Pferdes (Inv.-Nr. Ker 2689)



14 Anschluss Hinterbeine eines Pferdes an den Rumpf (Inv.-Nr. Ker 2700). Zu sehen sind dunkelgraue Punkte unkorrodierten Bleis unter Glasur und Überzug, die einen Bereich mit Bleikorrosion umgeben (weißer Punkt).

Die Empfindlichkeit des Salzschißzuges gegenüber organischen Säuren wurde jedoch erst festgestellt, als die Vitrine der Neupräsentation bereits fertiggestellt war. Diese besteht aus einem Holzsockel, der mit einem zweigeteilten, auseinanderschließbaren Glassturz geschlossen wird. Die verwendeten Lacke sind Oddy-getestet und die Holzwerkstoffe – folierte MDF-Platten – entsprechen der Emissionsklasse E1. Diese Eingruppierung konzentriert sich jedoch nur auf die Formaldehydabgabe der Werkstoffe. Formaldehyd selbst hat keinen schädigenden Einfluss auf Blei, sofern es nicht zu Ameisensäure oxidiert wird.⁵⁴ Dieser Oxidationsprozess ist jedoch nur zu erwarten, wenn sich Peroxid im Vitrineninnenraum anreichert, was beispielsweise durch die Polymerisation frisch aufgetragener Lacke geschehen kann.⁵⁵ Die Emission von Essigsäure, die für die besonders schnell ablaufende aktive Bleikorrosion verantwortlich ist, ist von dieser Klassifizierung nicht abgedeckt. Essigsäure kann aus dem Holz selbst oder aus verwendeten Dicht- oder Klebstoffen stammen. Daher muss davon ausgegangen werden, dass sich im Fall des Salzschißzuges ohne weitere Gegenmaßnahmen organische Säuren im Vitrineninnenraum anreichern werden. Die Senkung der Luftfeuchtigkeit zur Verringerung der Korrosionsrate ist auf Grund der Materialvielfalt am Salzschißzug nur bedingt umsetzbar. Als nachträgliche Modifikation der Vitrine ist das Absperrn der Holzoberfläche, der Einbau einer Umluftfilterung im Sockelraum, die Verwendung von Absorbermaterialien oder eine Kombination dieser Methoden denkbar.⁵⁶ Zum Absperrn der Holzoberfläche eignet sich zum Beispiel kunststoffbeschichtete Aluminiumfolie.⁵⁷ Ein Vergleich verschiedener passiver Sorbentien ergab, dass Aktivkohle und aktiviertes Aluminiumoxid die beste Absorberleistung für flüchtige Essigsäure zeigten.⁵⁸

Als weitere Maßnahme zum Schutz des Salzschißzuges vor erneuter aktiver Korrosion wurden verschiedene Möglichkeiten der Oberflächenbehandlung, wie die Passivierung oder Absperrung des Bleis durch Überzüge, in Betracht gezogen. In einer vergleichenden Studie verschiedener Ma-



15 Hals eines Pferdes mit punktförmiger Bleikorrosion umgeben von glasurgefüllten Grübchen (Inv.-Nr. Ker 2700)

terialien zur künstlichen Passivierung zeigte sich, dass bei der Behandlung von Bleioberflächen mit Natriumundecanoat oder Natriumdidecanoat die beste Schutzschicht gegen den Einfluss einer essigsäurereichen Atmosphäre auf Blei erzielt wird.⁵⁹ Das Ergebnis basiert allerdings auf einer Immersion des Bleiobjekts über mehrere Stunden, was für den Salzschißzug ungeeignet ist. Eine Alternative stellt der Auftrag eines organischen Überzugs dar, um die direkte Einwirkung korrosiver Gase auf die Bleioberfläche zu verhindern. Überzüge bieten jedoch auf lange Sicht keinen zuverlässigen Schutz vor aktiver Korrosion, da sie nicht vollständig undurchlässig für korrosive Gase sind und Korrosion

an Fehlstellen des Überzugs entstehen kann.⁶⁰ Sie können die Korrosionsrate allerdings verlangsamen.⁶¹ Für den Salzschiffszug wurde daher entschieden, die freigelegten Bleieinschlüsse punktuell mit Paraloid™ B-72 zu isolieren, um die Einwirkung der Schadgase auf das Blei möglichst gering zu halten.⁶²

Resümee

Die Bedeutung des Salzhandels für die bayerischen Kurfürsten spiegelte sich auch in der Darstellung des Salzes in den von ihnen beauftragten, repräsentativen Kunstwerken. Ein solches stellt der in dieser Arbeit beleuchtete Salzschiffszug aus Keramik dar, der als Tafelaufsatz eine der wichtigsten Einnahmequellen der Wittelsbacher zur Schau stellte. Die kunsttechnologische Untersuchung des Schiffszuges im Vorfeld der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten führte nicht nur die detailreiche Darstellung, sondern auch die aufwändige Herstellung des Objekts vor Augen. Zudem zeigte der Salzzug mit punktuellen Bleikorrosionsprodukten ein ungewöhnliches Schadensbild der häufig als „unempfindliches“ Material eingestuft glasierten Keramik. Ursprung und Korrosionsmechanismus des Schadensphänomens wurden beleuchtet und auf dieser Grundlage ein für das Objekt geeignetes Konservierungs- und Restaurierungskonzept erarbeitet.

Bei der Beschäftigung mit dem Salzschiffszug fielen vormals unbeachtet gebliebene kunsttechnische und stilistische Parallelen zu einem anderen Objekt des Bayerischen Nationalmuseums ins Auge: der Darstellung einer sogenannten Parforcejagd (Inv.-Nr. Ker 2632–Ker 2681), ebenfalls aus Keramik und in vielen Details dem Salzschiffszug ähnelnd. Die Herstellung der beiden Tafelaufsätze in der gleichen Werkstatt ist wahrscheinlich. In nachfolgenden Untersuchungen sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Objektgruppen analysiert werden. Zugleich inspirierten die materialwissenschaftlichen Untersuchungen des Salzschiffszuges die intensivere kunst- und kulturhistorische Bearbeitung der beiden Objektgruppen, die unter anderem auch der Frage nach dem Schöpfer dieser außergewöhnlichen Tafelaufsätze nachgehen wird.

Dank

Herzlichen Dank an Dr. Klaus Achterhold (Technische Universität München), Dr. Markus Roos, Björn Seewald (beide Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege) und Hans-Jörg Ranz (BNM) für die große zeitliche und fachliche Unterstützung der Arbeit.

Isabel Wagner M.A.

Bayerisches Nationalmuseum
Prinzregentenstr. 3
80538 München
isabel.wagner@bayerisches-nationalmuseum.de

Dr. Thomas Schindler

Bayerisches Nationalmuseum
Prinzregentenstr. 3
80538 München
thomas.schindler@bayerisches-nationalmuseum.de

Anmerkungen

- 1 Vgl. STAUBER 1995
- 2 VON LOEHR 1916, S. 155–165
- 3 KOLLER 1983, S. 1–6
- 4 HARTINGER 1986/87, S. 18–20
- 5 Vgl. OTT 2013
- 6 Vgl. KOLLER 1995
- 7 Vgl. SCHACHENHOFER 1981; NEWEKLOWSKY 1952, S. 331–335
- 8 Vgl. NEWEKLOWSKY 1952, S. 331–335
- 9 Vgl. GRUBER 2007, S. 64
- 10 Vgl. <https://hainhofer.hab.de/reiseberichte/muenchen1611#fol136v> [Zugriff: 30.08.2023]
- 11 AUSST. KAT. 1995, Kat.-Nr. 140. Die großen Schiffe messen ca. L 50 cm × B 20 cm × H 20 cm, die Reiter ca. L 18 cm × B 7 cm × H 18 cm.
- 12 AUSST. KAT. 1995, Kat.-Nr. 140
- 13 AUSST. KAT. 2019, Kat.-Nr. 4.14
- 14 AUSST. KAT. 2019, Kat.-Nr. 4.14
- 15 Die Computertomografie wurde an der Munich School of Bioengineering (MSB, Technische Universität München) durch Dr. Klaus Achterhold mit einem Phoenix v|tome|x System durchgeführt.
- 16 EGGERT ET AL. 2019, S. 145
- 17 Beispielsweise in der Sammlung des BNM: Stier mit drei Hunden (Inv.-Nr. Ker 4274)
- 18 GARACHON/VAN VALEN 2014, S. 223
- 19 Zur Beschreibung dieser Technik vgl. MATTHES 1990, S. 109 u. S.137 (Aufputern von Bleioxid auf den noch feuchten, rohen Ton); BRONGNIART/KYPKE 1846, S. 158 u. 163 (Bestäuben des mit Lein- oder Nussölfirnis bestrichenen Scherbens); BRUIJN 1964, S. 418–419 (Aufstreuen von Bleischnitzeln auf den lederharten Ton); HAMER 1990, S. 150 (Aufputern pulverisierten Erzes auf feuchte Ware oder feuchte Engobe). Die Glasur kommt durch die Verbindung des ausschmelzenden Bleis mit der Kieselsäure aus dem Ton zustande. Die Literatur geht jedoch meist von einem Einmalbrandverfahren aus. Zeitlich wird diese Technik von Frank Hamer etwas früher als der Salzschiffszug – zwischen das 12. bis 17. Jahrhundert – eingeordnet (HAMER 1990, S. 150), aber auch im 19. Jahrhundert ist sie nach Alexandre Brongniart noch in Verwendung (BRONGNIART/KYPKE 1846, S. 158 u. 163).
- 20 Aufzeichnungen über die erfolgten Arbeiten in der Restaurierungs-Werkstätte II, S. 182
- 21 Aufzeichnungen über die erfolgten Arbeiten in der Restaurierungs-Werkstätte II, S. 187
- 22 Saalbuch des Saales 28 im I. Stock des Bayerischen Nationalmuseums, 1887, S. 7–12
- 23 Aktennotiz von Ingolf Bauer vom 18.2.1992
- 24 Schreiben von Richard Loibl an das Bayerische Nationalmuseum vom 9.11.1992
- 25 Schreiben von Richard Loibl an das Bayerische Nationalmuseum vom 9.11.1992
- 26 Schreiben von Richard Loibl an das Bayerische Nationalmuseum o.J. [1993]; Schreiben von Richard Loibl an J. Schuster vom 5.1.1996; Schreiben von Herbert Feldmeier an Elke Messer vom 19.12.1996
- 27 Nachweis über REM-EDX und XRD. Messung durch Björn Seewald und Markus Roos, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
- 28 BAILEY/BRIAN/CHAMPION 2017, S. 45; RAQUET 2017, S. 17
- 29 MSALLAMOVA ET AL. 2019, S. 2
- 30 Schreiben von Christa Hartl an Ingolf Bauer vom 17.1.1980
- 31 Schreiben von Christa Hartl an das Bayerische Nationalmuseum, November 1991. Bereits 1971 wurde ein detaillierter Zustandsbericht angefertigt, in welchem das Phänomen der punktuellen Korrosion nicht erwähnt wird.
- 32 Schreiben von Richard Loibl an das Bayerische Nationalmuseum, o. J. [1993]
- 33 Schreiben von Richard Loibl an J. Schuster vom 5.1.1996
- 34 SCHOTTE/ADRIAENS 2006, S. 297
- 35 SCHOTTE/ADRIAENS 2006, S. 297
- 36 PALOMAR/CANO 2018, S. 2; SCHOTTE/ADRIAENS 2006, S. 297
- 37 PALOMAR/CANO 2018, S. 2; Markus Roos, Untersuchungsbericht 2023, S. 7–8
- 38 PALOMAR/CANO 2018, S. 2
- 39 COSTA/URBAN 2005, S. 50
- 40 Markus Roos, Untersuchungsbericht 2023, S. 7–8
- 41 TÉTREAU ET AL. 2006, S. 245
- 42 BRUIJN 1964, S. 418
- 43 BRUIJN 1964, S. 418
- 44 BRUIJN 1964, S. 418–419
- 45 BRUIJN 1964, S. 418
- 46 Ein Beispiel für dieses Phänomen beschreibt Ernst Walter Huth an Keramiktöpfen des 14. bis 15. Jahrhunderts aus Frankfurt (Oder), wobei er mangelhafte oxidierende Brandführung als Ursache nennt (HUTH 1975, S. 106). Auch Uwe Mämpel erwähnt die Reduktion von Bleioxiden der Glasur, die daraufhin als „unausgeflossene grauschwarze Kruste auf dem Scherben“ erscheinen (MÄMPEL 1994, S. 29). Melanie Konrad stellte an der Porzellanplattensammlung Ludwig I. weiße Ausblühungen und schwarze Auflagen fest, die jeweils Blei enthalten. Bei ersteren handelt es sich vermutlich um verschiedene Blei-Schwefelverbindungen, unter anderem Blei(II)-sulfat. Die schwarzen Auflagerungen bestehen vermutlich aus Blei(II)-sulfat und Bariumsulfat und sind wahrscheinlich herstellungsbedingt, etwa durch reduzierende Ofenatmosphäre und/oder der Reaktion von Schwefel aus der Masse oder den Schmelzfarben mit Blei entstanden (KONRAD 2014, S. 90–91 und 95–96).
- 47 VAN VALEN/GARACHON/JACOBS 2013, S. 156
- 48 GARACHON/VAN VALEN 2014, S. 232
- 49 JULING ET AL. 2018, S. 39; TÉTREAU/SIROIS/STAMATOPOULOU 1998, S. 27
- 50 PALOMAR/CANO 2018, S. 2; SCHOTTE/ADRIAENS 2006, S. 300
- 51 TÉTREAU/SIROIS/STAMATOPOULOU 1998, S. 27
- 52 MSALLAMOVA ET AL. 2019, S. 2
- 53 TÉTREAU/SIROIS/STAMATOPOULOU 1998, S. 27; MSALLAMOVA ET AL. 2019, S. 2
- 54 TÉTREAU ET AL. 2006, S. 245
- 55 TÉTREAU ET AL. 2006, S. 245
- 56 Vgl. hierzu DIX/RAQUET 2016
- 57 TÉTREAU 1999, S. 2
- 58 MSALLAMOVA ET AL. 2019, S. 9
- 59 CHIAVARI ET AL. 2004, S. 291
- 60 COSTA/URBAN 2005, S. 58; LEDERGERBER 2002, S. 18
- 61 TÉTREAU/SIROIS/STAMATOPOULOU 1998, S. 28
- 62 Paraloid™ B-72 ist ein Ethyl-Methacrylat Copolymer. Verwendet wurde 10 % Paraloid™ B-72 (G/G) in Aceton. Die schnelle Filmbildung der Aceton-Mischung war hier von Vorteil, da somit kaum Paraloid ins Craquelé gezogen ist.

Literatur

AUSST. KAT. PASSAU 1995:

Herbert W. Wurster et al. (Hrsg.), Weisses Gold. Passau, Vom Reichtum einer europäischen Stadt. Ausstellungskatalog Oberhausmuseum Passau. Passau 1995

AUSST. KAT. MÜNCHEN 2019:

Frank Matthias Kammel (Hrsg.), Treue Freunde. Hunde und Menschen, Ausstellungskatalog Bayerischen Nationalmuseum München. München 2019

BAILEY/BRIAN/CHAMPION 2017:

George Bailey, Jennifer Brian und Claire Champion, An Investigation into the Impact of Sealed Wooden and Acrylic Showcases and Storage Cases on the Corrosion of Lead Objects during Long Term Storage and Display. In: Bulletin of the Australian Institute for the Conservation of Cultural Material 38, No. 1, 2017, S. 43–50; <https://doi.org/10.1080/10344233.2017.137949> [Zugriff: 28.08.2023]

BRONGNIART/KYPKE 1846:

Alexandre Brongniart und Moritz Kypke, Handbuch der Porcellan-Malerei: enthaltend: chemische und mechanische Bereitung, theoretische und praktische Anwendung sämtlicher bis jetzt gebräuchlicher Farben und Metalle zur Malerei auf Porcellan, Steingut und Fayence; das Färben der verschiedenen Massen und Glasuren; die Begüsse; das Decalquieren; das Einbrennen der Farben und Metalle und die Retouchen. Berlin 1846

BRUIJN 1964:

A. Bruijn, Die mittelalterliche keramische Industrie in Südlimburg. In: Berichten van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek, Jahrgang 12–13, 1964, S. 357–459

CHIAVARI ET AL. 2004:

C. Chiavari, C. Martini, G. Poli und D. Prandstraller, Conservation of organ pipes: protective treatments of lead exposed to acetic acid vapours. In: Metal 04 – proceedings of the International Conference on Metals Conservation, National Museum of Australia Canberra ACT, 2004, S. 281–293

COSTA/URBAN 2005:

Virginia Costa und Françoise Urban, Lead and its alloys: metallurgy, deterioration and conservation. In: Reviews in Conservation 6, 2005, S. 48–62; <https://doi.org/10.1179/sic.2005.50.Supplement-1.48> [Zugriff: 22.08.2023]

DIX/RAQUET 2016:

Annika Dix und Markus Raquet, Schadstoffvermeidung in Vitrinen im Germanischen Nationalmuseum. Erfolge und Kompromisse. In: VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2, 2016, S. 78–87

EGGERT ET AL. 2019:

Gerhard Eggert, Judith Berning, Andrea Fischer, Jörg Stelzner und Sebastian Bette, Sources of Magnesium Efflorescence on Ceramics. In: Janis Mandrus und Victoria Schussler (Hrsg.), Recent Advances in Glass and Ceramics Conservation 2019, Interim Meeting of the ICOM-CC Glass and Ceramics Working Group and ICON Ceramics and Glass Group, Conference September 5–7 2019, London. London 2019, S. 143–150

GARACHON/VAN VALEN 2014:

Isabelle Garachon und Lucien van Valen, The Matter of Tang Tomb Figures. A New Perspective on a Group of Terracotta Animals and Riders. In: The Rijksmuseum Bulletin 62, No. 3, 2014, S. 218–236

GRUBER 2007:

Petra Gruber, Prospekt eines kompletten kurpfälzisch-bayerischen Salzschriftzugs. In: Max Brunner (Hrsg.), Passau. Mythos & Geschichte. Regensburg 2007

HAMER 1990:

Frank Hamer, Lexikon der Keramik und Töpferei: Material, Technik, Geschichte. Augsburg 1990

HARTINGER 1986/87:

Walter Hartinger, Schiffszüge auf der Donau. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1986/87, S. 16–23

HUTH 1975:

Ernst Walter Huth, Die Entstehung und Entwicklung der Stadt Frankfurt (Oder) und ihr Kulturbild vom 13. bis zum frühen 17. Jahrhundert auf Grund archäologischer Befunde. Berlin 1975

JULING ET AL. 2018:

Herbert Juling, Manfred Cordes, Koos van der Linde, Hendrik Ahrend, Martin Hillebrand, Bartelt Immer, Rowan West, Maßnahmen zur Verminderung von Bleikorrosion an Orgelpfeifen. Entwicklung von innovativen Maßnahmen zur Verminderung von Bleikorrosion an Orgelpfeifen aus dem 17. und 18. Jhd. am Beispiel ausgewählter national wertvoller Kulturgüter von Arp Schnitger. Abschlussbericht DBU Projekt, Laufzeit: 01.10.2016–31.12.2018, Förderkennzeichen: Az. 33580. Bremen 2018

KOLLER 1983:

Fritz Koller, Die Salzschriftfahrt bis zum 16. Jahrhundert. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 123, 1983, S. 1–126

KOLLER 1995:

Fritz Koller, „Salzbeziehungen“ zwischen Bayern und Salzburg. In: Manfred Tremel, Wolfgang Jahn, Evamaria Brockhoff (Hrsg.), Salz. Macht. Geschichte. Augsburg 1995, S. 241–251

KONRAD 2014:

Melanie Konrad, Kopiert und konserviert? Untersuchungen zur Porzellanplattensammlung Ludwig I. Diplomarbeit Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart 2014 (unveröffentlicht)

LEDERGERBER 2002:

Martin Ledergerber, Die Entfernung organischer Überzüge auf Bleiobjekten mit aktiver Korrosion als Vorbehandlung zur nachfolgenden Stabilisierung mit Hilfe elektrolytischer Reduktion. Bachelorarbeit Haute École Arc, Neuchâtel. Neuchâtel 2002

MÄMPPEL 1994:

Uwe Mämpel, Die Bleiglasur in der Keramik. Erlangen 1994

MATTHES 1990:

Wolf E. Matthes, Keramische Glasuren: Grundlagen, Eigenschaften, Rezepte, Anwendung. Augsburg 1990

MSALLAMOVA ET AL. 2019:

Sarka Msallamova, Milan Kouril, Kristyna Charlotte Strachotova, Jan Stoulik, Kateryna Popova, Pavla Dvorakova und Miloslav Lhotka, Protection of lead in an environment containing acetic acid vapour by using adsorbents and their characterization. In: Heritage Science 7, 76, 2019; <https://doi.org/10.1186/s40494-019-0317-3> [Zugriff: 21.08.2023]

NEWEKLOWSKY 1952:

Ernst Neweklowsky, Die Schifffahrt und Flößerei im Raume der oberen Donau, Bd. 1 (Schriftenreihe des Instituts für Landeskunde von Oberösterreich, 5). Linz 1952

OTT 2013:

Martin Ott, Salzhandel in der Mitte Europas. Raumorganisation und wirtschaftliche Außenbeziehungen zwischen Bayern, Schwaben und der Schweiz 1750–1815 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, 165). München 2013

PALOMAR/CANO 2018:

Teresa Palomar und Emilio Cano, Comparative assessment of mechanical, chemical and electrochemical procedures for conservation of historical lead. In: Journal of Cultural Heritage 30, 2018, S. 34–44; <https://doi.org/10.1016/j.culher.2017.10.010> [Zugriff: 29.08.2023]

RAQUET ET AL. 2017:

Markus Raquet, Julia Hoppe, Annika Dix, Uta Helbig, Oliver Mack, Melanie Kaliwoda, Außergewöhnliche Silbersulfiderscheinungen an Exponaten in Vitrinen. Wechselwirkungen zwischen Vitrinenmaterialien – Ursachenforschung. In: VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2, 2017, S.16–23

SCHACHENHOFER 1981:

Wolfgang Schachenhofer, Ortsgeschichte von Sankt Nikola an der Donau. In: Oberösterreichische Heimatblätter 35, 1981, S. 286–306

SCHOTTE/ADRIAENS 2006:

Bart Schotte und Annemie Adriaens, Treatments of Corroded Lead Artefacts. An Overview. In: *Studies in Conservation* 51, 2006, S. 297–304; <https://doi.org/10.1179/sic.2006.51.4.297> [Zugriff: 29.08.2023]

STAUBER 1995:

Reinhard Stauber, Der Weg zum landesherrlichen Salzmonopol in Bayern vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. In: Manfred Tremel, Wolfgang Jahn, Evamaria Brockhoff (Hrsg.), *Salz. Macht. Geschichte*. Augsburg 1995, S. 223–233

TÉTREAU/STAMATOPOULOU 1998:

Jean Tétreault, Jane Sirois und Eugénie Stamatopoulou, Studies of lead corrosion in acetic acid environments. In: *Studies in Conservation* 43, 1998, S. 17–32; <https://doi.org/10.2307/1506633> [Zugriff: 29.08.2023]

TÉTREAU 1999:

Jean Tétreault, *Oak Display Cases: Conservation Problems and Solutions, Special CCI Note*, Canadian Conservation Institute. Ottawa 1999

TÉTREAU ET AL. 2006:

Jean Tétreault, Emilio Cano, Maarten van Bommel, David Scott, Megan Dennis, Marie-Geneviève Barthés-Labrousse, Léa Minel und Luc Robbiola, Corrosion of Copper and Lead by Formaldehyde, Formic and Acetic Acid Vapours. In: *Studies in Conservation* 48, 2006, S. 237–250; <https://doi.org/10.1179/sic.2003.48.4.237> [Zugriff: 29.08.2023]

VAN VALEN/GARACHON/JACOBS 2013:

Lucien van Valen, Isabelle Garachon und Loe Jacobs, On the Production and Firing of 7th Century Chinese Reinforced Ceramic Horses and Camels. In: Hannelore Roemich und Kate van Lookeren Campagne (Hrsg.), *Recent Advances in Glass, Stained-Glass, and Ceramics Conservation 2013*. Zwolle 2013

VON LOEHR 1916:

August von Loehr, Beiträge zur Geschichte des mittelalterlichen Donauhandels, Teil I: Die Schifffahrt im Donauebiet bis zum Ende des 14. Jh. In: *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 60, 1916, S. 155–202

Quellen (chronologisch)

Philipp Hainhofer, Reisebeschreibung München 1611:

<https://hainhofer.hab.de/reiseberichte/muenchen1611#fol136v> [Zugriff: 30.08.2023]

Saalbuch des Saales 28 im I. Stock des Bayerischen Nationalmuseums Standort Maximilianstraße von 1887, BNM Dokumentation, Saal 28

Aufzeichnungen über die erfolgten Arbeiten in der Restaurierungswerkstätte II vom 1.1.1951 bis 5.1.1962, BNM Abteilung Restaurierung-Konservierung, Werkstattbücher

Schreiben von Christa Hartl an Ingolf Bauer betreffend die Anfertigung einer neuen Vitrine vom 17.1.1980, BNM Dokumentation, A 7-1-1-49

Schreiben von Christa Hartl an das Bayerische Nationalmuseum betreffend die Jahresmeldung 91 der unbefristeten Leihgaben des Bayerischen Nationalmuseums München, November 1991, BNM Dokumentation, A 7-1-1-49

Aktennotiz von Ingolf Bauer betreffend den Zustand der Leihgabe Oberhausmuseum Passau vom 18.2.1992, BNM Dokumentation, A 7-1-1-49

Schreiben von Richard Loibl an das Bayerische Nationalmuseum betreffend die Jahresmeldung der unbefristeten Leihgaben des Bayerischen Nationalmuseums München vom 9.11.1992, BNM Dokumentation, A 7-1-1-49

Schreiben von Richard Loibl an das Bayerische Nationalmuseum betreffend die Jahresmeldung 93 der unbefristeten Leihgaben des Bayerischen Nationalmuseums München, o.J. [1993], BNM Dokumentation, A 7-1-1-49

Schreiben von Richard Loibl an J. Schuster betreffend die Jahresmeldung der unbefristeten Leihgaben des Bayerischen Nationalmuseums München vom 5.1.1996, BNM Dokumentation, A 7-1-1-49

Schreiben von Herbert Feldmeier an Elke Messer betreffend die Jahresmeldung der unbefristeten Leihgaben 1996 vom 19.12.1996, BNM Dokumentation, A 7-1-1-49

Markus Roos, Materialanalysen zu weißen Ausblühungen an Keramikfiguren eines Salzschiffszug-Tafelaufsatzensembles. Unveröffentlichter Untersuchungsbericht vom 04.03.2023, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Referat Z V (Zentrallabor und Geoerkundung)

Abbildungsnachweis

Abb. 1–5, 7:

Bayerisches Nationalmuseum München, Bastian Krack

Abb. 6:

Technische Universität München, Dr. Klaus Achterhold

Abb. 8–9:

Bayerisches Nationalmuseum München, Walter Beringer

Abb. 10–15:

Bayerisches Nationalmuseum München, Isabel Wagner

Titel:

Detail aus Abb. 2