

Jan Hooss

## Zwischen Original und Rekonstruktion – aus der restauratorischen Praxis des Stuckrestaurators und Stuckbildhauers

Seit 1984 arbeite ich als Stuckbildhauer und Bildhauer inner- und außerhalb der Denkmalpflege. Fragestellungen und Problematiken, die sich aus der direkten und indirekten Wahrnehmung unterschiedlicher Vorgehensweisen bei der Restaurierung und Ergänzung von Stuckdekor aufgetan haben, werden im folgenden Text behandelt.

### 1. Über Qualität

Was ist Qualität in der Stuckrestaurierung? Welche Voraussetzungen können zu hochwertiger Stuckarbeit führen? Wie kann Qualität erhalten werden? Und wie kann die fachgerechte Beurteilung von Qualität gefördert werden?

Wir alle haben ein Gefühl dafür, wann eine Sache als qualitativ hochwertig einzustufen ist. Unser Urteil wird von Herkunft, Bildung und Ausbildung beeinflusst. Würde man einer Gruppe mehrere Arbeiten vorführen und anschließend eine Umfrage starten, so fände sich mit Sicherheit eine Mehrheit, die sich über die Einstufung und Bewertung einig ist [Abb. 1 u. 2]. Gleichwohl gäbe es „Abweichungen“. Je kleiner die Menge der eingeholten Meinungen ist, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass die „eigentliche“ Mehrheit in die Minderheit gedrängt wird.

Was hat das nun mit Restaurierung zu tun? An Orten, die eine geringere geschichtliche, kunstgeschichtliche oder politische Bedeutung innehaben, ist es daher möglich, dass die Qualität der dort durchgeführten Arbeiten einem hohen Anspruch an Stuckrestaurierung und -ergänzung nicht gerecht wird, weil weniger Meinungen zum Tragen kommen. Weitere Ursachen für die Vernachlässigung von Qualität sind die Verflechtung wirtschaftlicher und politischer Abhängigkeiten, die oftmals mehr ins Gewicht fallen als die Qualifikation der restaurierenden Fachleute.

Für die Restaurierung und Ergänzung stark salzbefallenen Rokokostucks –vermutlich der Üblher-Schule – standen an einem Ort Firmen zur Disposition, von denen bekannt war, dass sie keine hoch qualifizierten Stuckbildhauer beschäftigen. Dennoch fiel die Entscheidung für die Vergabe aufgrund der erwähnten Verflechtungen nur sehr knapp zugunsten geeigneter Bildhauer.

Abb. 1: Klosterkirche Tegernsee, Quirinuskapelle, historische Ergänzung

Abb. 2: Klosterkirche Tegernsee, Quirinuskapelle, zeitgenössische Ergänzung (2007)



Maßnahmen zur Qualitätssicherung könnten sein:

1. Ein Sternchensystem: In regelmäßig stattfindenden Wettbewerben und nicht nur aufgrund von Referenzen werden Sternchen vergeben. Künftig gibt es nicht nur Köche und Hotels, sondern auch Fünf-Sterne-Bildhauer.
2. Die Vergabe von Stuckrestaurierungsarbeiten erfolgt nach Kunst-am-Bau-Ausschreibungskriterien.
3. Ein Anbieter aus dem Mittelfeld bekommt den Auftrag. Das macht Billigangebote, die zu Kompromissen und Schnellschüssen zwingen, hinfällig.
4. Fortbildungsmaßnahmen im Sinne einer „Seherschulung“ für einschlägig tätige Referenten der Diözesen und Bauämter.
5. Vor der Festlegung eines Abschlusstermins wird geprüft, ob für den geforderten Ausführungszeitraum überhaupt entsprechende Modellierer und Bildhauer zur Verfügung stehen.
6. Die Aufteilung ausgeschriebener Arbeiten in Lose: Restauratoren, Bildhauer, Kirchenmaler, Gipser und Maurer arbeiten wieder Hand in Hand; verschiedene Firmen wirken also zusammen an einem Objekt, wodurch eine automatische Qualitätskontrolle untereinander erfolgt. Die Vergabe verschiedener Arbeitsbereiche an eine große Firma, die mehrere Restaurierungsbereiche abdeckt, hat sich oft nicht bewährt.

Sicherlich ist die Umsetzung dieser Maßnahmenvorschläge anspruchsvoll; derartige Forderungen verlangen zähe Kleinarbeit bei der Anpassung an die Praxis. Die erfolgreiche Rekonstruktion des Dekors von Antonio Bossi in der Sommerresidenz Veitshöchheim hat jedoch gezeigt, dass solche Vorgehensweisen möglich sind. Dort wurden vier Stuckbildhauer zum Wettbewerb geladen. Die finanziellen Kosten dieses Wettbewerbs waren in Relation zu den Gesamtkosten marginal. Auch der Rahmen der Erfüllungsfrist wurde nicht von vornherein festgelegt, sondern in Absprache mit Restauratoren und dem Bildhauer näherungsweise definiert und dem Fortgang der Arbeit angepasst. Mit dem Ergebnis waren die Auftraggeber und Projektbeteiligten zufrieden.

## 2. Zur Frage nach dem Sinn von Ergänzung und Rekonstruktion

Konservierung ist ausschließlich die Sicherung des aktuellen Zustandes originaler Substanz ohne deren Veränderung. Nur Maßnahmen zur Verhinderung fortschreitenden Verfalls sind gestattet. „Rekonstruktion“ ist die Wiederherstellung einer Form, die dem aus Abbildungen oder Überresten bekannten



Abb. 3 und 4: David mit dem Haupt Goliaths, Burggarten Schwerin (2008)



Abb. 5: Schloss Veitshöchheim, Weißer Saal, rekonstruierter Deckenteil, Ostseite (2003)



Abb. 6: Weißer Saal, originaler Mittelteil mit rekonstruierter Lüsterkartusche und östlichem Deckenteil



Abb. 7: Detail aus dem westlichen Deckenstreifen

Originalzustand sehr nahe kommt und ihr im Idealfall genau entspricht. Die geringstmögliche Berührung des Originals ist dabei selbstverständliche Voraussetzung. Auf dem Res-

taurierungsmarkt erleben wir dauernd die Durchmischung dieser beiden Formen, also einen Kompromiss. Selbst die Sicherung erfordert ja Eingriffe ins Original, wie Stützkonstruktionen an einsturzgefährdeten Gebäudestrukturen im Makro- oder das Einbringen festigender Substanzen im Mikrobereich.

Wo wird also die Grenze gezogen? Wann ist eine Ergänzung sinnvoll, um das Original als geschlossene Form erfahrbar zu machen? Soll eine salzzerfressene Oberfläche nach der Sicherung überarbeitet, ein unwiederbringlich zerstörter Bereich in der Ornamentik rekonstruiert werden?

Die Gegenpole dieser Debatte sind: auf der einen Seite der Mut zur „didaktischen Lücke“, der Fehlstelle, die den Verlauf von Entstehung und Zerfall im Denkmal sichtbar dokumentiert; auf der anderen Seite die Vervollständigung einer malerischen oder bildhauerischen Form, die deren ursprüngliche Erscheinung für den Betrachter direkt und emotional, also gewissermaßen „über den Bauch“ erfahrbar macht. Dass es keine eindeutige Position geben kann, wird sofort klar, da jedes Denkmal eigene Bedingungen an seine Erhaltung stellt und für jeden Betrachter andere Werte im Vordergrund stehen.

Als aktuelles Beispiel mag das Berliner Schloss dienen. Hatte der Palast der Republik, an dessen Stelle es errichtet werden soll, nicht bereits geschichtliche, schützenswerte Bedeutung erlangt, und hätte er nicht erhalten werden müssen, um eine neue Nutzung zu erfahren?

Stuttgart in den 1960er Jahren: Gegen Wellen des Protestes wurde das Kaufhaus „Schocken“ von Erich Mendelsohn abgerissen, um Egon Eiermanns „Horten“-Kaufhaus Platz zu machen, das wiederum als erster fensterloser und somit Platz gewinnender Kaufhausbau Architekturgeschichte schrieb. Je nach Zusammensetzung der zuständigen Kommission und der bereits genannten politischen und wirtschaftlichen Verflechtungen wird dieser Bau irgendwann entweder als schützenswert eingestuft oder „entfernt“. Verschiedene Ideologien werden aufeinander prallen. Hinzu kommen „Modeerscheinungen“ sowie veränderte technische und wissenschaftliche Grundlagen, die die Restaurierungsmaßnahmen beeinflussen. Diese Entwicklung schreitet fort und wird uns nach weiteren 20 Jahren verwundert zurückblicken lassen. Die Restaurierungsentscheidungen jedoch werden in der jeweiligen Jetzt-Situation getroffen. Geht man davon aus, dass sie nach bestem Wissen und Gewissen getroffen werden, sollten sie auch in der Zukunft nicht abfällig behandelt werden.

Es bleibt die grundsätzliche Frage: Wann wird ergänzt und rekonstruiert? Ist es sinnvoll, einen David wieder zu erschaffen, von dem nur drei Fotografien existieren, wovon keine die Rückseite zeigt [Abb. 3 u. 4]?

Ferner stellt sich in diesem Zusammenhang auch die nicht weniger schwer zu beantwortende Frage nach der Epoche oder den Epochen, deren Spuren am Denkmal gezeigt werden sollen. Ob es interessant wäre, in Rom den so genannten „Campo Vacco“, die nachantike Kuhwiese, zu besichtigen, die das Forum überdeckte und zweifellos auch für eine Epoche der römischen Architekturgeschichte steht? Jedes Denkmal stellt seine eigenen Anforderungen. Deshalb muss immer neu darüber befunden werden, wo rekonstruiert wird und wo man ausschließlich konserviert. Das barocke Am-



Abb. 8: Lustheim, Renatuskapelle, Gerüst und Umriss der historischen Figuren unter dem und an der rechten Seite des Altarbildrahmens, noch ohne Japanpapiertrennung



Abb. 9: Dieselbe Stelle nach der Rekonstruktion (2004)

biente des Bruchsaler Schlosses, der Münchener oder der Würzburger Residenz ließe sich durch den Besucher nicht als in sich geschlossene Kunstwerke erfahren, hätte man sich damals gegen die Rekonstruktion entschieden. Deren Ruinen stünden dort andererseits als Denkmäler des Schreckens, wäre die Entscheidung zugunsten der didaktischen Lücke, des blauen Himmels im Gewölbe gefällt worden.

Der im Menschen verankerte Trieb, das Fehlen eines Gegenstandes, der Zeitgeschichte in sich trug und spürbar machte, wieder umzukehren, wird immer wieder zur Herstellung eines „originalgetreuen“ Ersatzes führen. (Dabei ist die „Originaltreue“ einer Rekonstruktion schon vom Begriff her eine Unmöglichkeit.) Die leuchtenden Gesichter der Besucher der englischen Treppe im Dresdener Schloss bei deren Eröffnung zeigten deutlich, dass die Rekonstruktion eines im Krieg zerstörten Raumes viel mehr ist als nur die Ergänzung einer historisch bedeutenden Architektur.

In der bereits genannten Veitshöchheimer Sommerresidenz von Balthasar Neumann wurde die Rekonstruktion der beiden Deckenteile von Antonio Bossi, die nach Bombendetonationen im nahe gelegenen Bahnhof herabstürzten, sehr kontrovers diskutiert. Der Wunsch, den „Weißen Saal“ in seiner Gesamtwirkung als Rokokoraum wieder erfahrbar zu machen, war stärker als der Einwand, man betriebe hier historische Verfälschung. Um jedoch die Berührungsfächen zur originalen Substanz so klein wie möglich zu halten, wurde das Konzept kurzfristig verändert, und man band die noch vorhandenen originalen Bruchstücke nicht,

wie ursprünglich vorgesehen, in die Neustuckierung mit ein. Diese waren bereits fertig präpariert, und die Montage stand unmittelbar bevor. Da der Dekor der Deckenstreifen an der Ost- und Westseite der Decke, die etwa 40% der gesamten Decke ausmachen, hinreichend durch Fotos dokumentiert war und der Mittelteil mit dem originalen Stuck des Meisters Bossi als Orientierung diente, gelang eine überzeugende Rekonstruktion, die sogar von einigen so genannten „Puristen“ wohlwollend zur Kenntnis genommen wurde [Abb. 5–7].

Viel schwieriger war die Rekonstruktion der beiden Engel in der nach Plänen Enrico Zuccallis ab 1686 errichteten Renatuskapelle des Schösschens Lustheim bei Oberschleißheim [Abb. 8 u. 9]. Diese tragen nicht nur den Altarraum, sondern haben als architektonisches Element im Wesentlichen eine Raum tragende Funktion in dem in einen quadratischen Grundriss eingeschriebenen Ovalraum, übrigens einer der ersten seiner Art nördlich der Alpen. Außer ein paar Kreidestrichen gab es allerdings keine unmittelbaren Anhaltspunkte für deren ursprüngliche Erscheinungsform. Als Vorbilder dienten die Skulpturen ihres Urhebers Meister Francesco Brenno in der Kajetanerkirche zu Salzburg. Um die Berührung des Originals auf ein Minimum zu beschränken, trennte man die Neustuckierung durch Japanpapier von der Oberfläche. Die Figuren hängen an jeweils einem Stahlgerüst, das mit drei Schrauben in der Wand verdübelt wurde. Es besteht sonst keine Verbindung zur originalen Oberfläche. Die Entscheidung für eine Rekonstruktion fiel auch hier erst nach langwieriger und kontroverser Debatte. Diese und die Genehmigung der Finanzierung dauerten jedoch so



Abb. 10: Klosterkirche Tegernsee, Quirinuskapelle, linke Seite der Seitenkapelle nach Abnahme der historischen Ergänzungen



Abb. 11: Dieselbe Stelle nach der Rekonstruktion (2007)

lange, dass der geplante Fertigstellungs- und Einweihungstermin näher rückte und so am Ende für Korrekturen wenig Zeit war. Eine frühere Auftragserteilung wäre gut gewesen, um mit mehr Ruhe in den Stil Francesco Brennons hineinzu finden.

In den beiden genannten Projekten Veitshöchheim und Oberschleißheim fiel die grundsätzliche Entscheidung für oder gegen die Rekonstruktion zu Beginn der Arbeit, die dann der damit vorgegebenen Spur folgte. Innerhalb von

Projekten, wie der Restaurierung der Quirinuskapelle in der Tegernseer Klosterkirche, stellt sich die Frage nach Teilrekonstruktionen jedoch immer wieder neu [Abb. 10 u. 11]. Entsprechend dem jeweiligen Arbeits- und Erkenntnisstand wurde hier mehrfach neu diskutiert und probiert. Dabei ging es im Wesentlichen um die Grenzziehung: Wie viel des stark salzgeschädigten Stucks kann erhalten werden? Welche Teile werden abgebrochen und ergänzt? Was geschieht mit den weniger formgerechten Ergänzungen aus früheren Restaurierungsphasen? Die Entscheidungen fielen hier zugunsten einer Vervollständigung des Dekors, also der Wiederherstellung des Bildes, das die Kapelle 240 Jahre zuvor höchstwahrscheinlich abgab. Das betraf auch die Fassung und Vergoldung. Vorrang hatte in allen Bereichen die Konservierung und Erhaltung.

Sehr interessant für die Debatte um Sinn oder Unsinn von Rekonstruktion ist das 1680 begonnene Palais im Großen Garten in Dresden von Oberlandbaumeister Johann Georg Starcke für den Kurprinzen Johann Georg [Abb. 12]. Hier ging es 2007 um die Erstellung von Musterobjekten für die angedachte Rekonstruktion des Festsaales. Herstellungs- und Materialtechnik sollten in der Praxis erprobt werden. Die Pilaster sind mit Stuckmarmor verkleidet, Rücklagen und Profile wurden im Original aus Hochbrandgips hergestellt, und der figürliche wie auch der ornamentale Stuck wurde ursprünglich von französischen Stuckateuren in reinem Kalkstuck höchst virtuos modelliert. Die Arbeiten mit Stuckmarmor und Hochbrandgips wurden von Meister Manfred Siller und Andre Zehrfeld ausgeführt, das Modellieren der figürlichen und ornamentalen Elemente wurde mir überlassen.

Das untersuchte Projekt war eine Nutzbarmachung des Palais für politische und kulturelle Veranstaltungen. Der große, repräsentative Barocksaal bietet dem kulturell interessierten Besucher die Gelegenheit, etwas vom Dresdener Barock als Eindruck mit nach Hause zu nehmen. Der Preis der Rekonstruktion wäre dagegen hoch: Der Saal gibt in seinem ruinösen Zustand ein homogenes, höchst reizvolles Bild ab, das die Zerstörung durch Krieg und Zeit dokumentiert und über so viel originale Substanz verfügt, dass sich dem Betrachter zahlreiche Denkanstöße in einem Gesamtbild von Patina und Zeitenwunder anbieten. Dieses durch Überdeckung mittels einer zeitgenössischen Rekonstruktion zu verändern, lässt sich mit dem Bild eines vollständig in mäßiger Qualität rekonstruierten Forum Romanum gut beschreiben. Eine wirklich gelungene Rekonstruktion wäre nämlich schon deshalb nicht möglich, weil derzeit nicht genug Stuckbildhauer zur Verfügung stehen (jedenfalls weder im Süden des Landes noch in Sachsen).

Für eine Rekonstruktion innerhalb von beispielsweise zwei Jahren müssten grob geschätzt acht bis zehn hervorragende Leute, die sich auf das Modellieren in weichem Mörtel verstehen, ständig vor Ort arbeiten. Es gibt nämlich nur wenige Gussteile am erhaltenen Dekor. Hier haben einst zahlreiche hochqualifizierte Spachtelschwinger jedes einzelne Blatt frei modelliert, und zwar richtig schnell – so schnell, dass die Verwendung von Gussformen für sie keine Beschleunigung brachte.

Sinnvoller als eine Rekonstruktion wäre daher die unauffällige (!) technische Aufrüstung, um den Saal als Veranstal-

tungsort ohne Beschädigung der Originalsubstanz weiter zu nutzen. Sollten die Fragen, die im Bauwerk als didaktische Lücken enthalten sind, durch das Objekt selbst beantwortet werden, könnte man folgenden Weg beschreiten: Ähnlich den bereits erstellten Musterobjekten könnten weitere interessante und aufschlussreiche Ausschnitte des Dekors auf Platten modelliert werden. Diese positioniert man im Saal oder in den Vorräumen wie Skulpturen in einer Ausstellung. Die Berührung des Originals würde sich so je Objekt auf wenige Gummirädchen beschränken. Durch entsprechende Gestaltung und Größe ließe sich aber dem Betrachter ein eindrucksvolles Bild des Originalzustandes vermitteln. Und warum soll man nicht mit digitaler Rekonstruktion arbeiten, den Saal virtuell begehen und betrachten oder mit Projektionen arbeiten?

### 3. Der Nachwuchs

Modellieren lernt man nicht auf dem Papier. Nur vor Ort, inmitten der bildhauerischen Spuren der Meister, im Ringen um die möglichst originalgetreue Ergänzung einer beschädigten Form, lassen sich die Tricks und Kniffe der „großen Meister“ nach und nach im wahrsten Sinne des Wortes „begreifen“. Dazu gehört auch das große Glück, das Thomas Hummel und ich hatten, Meister Xaver Mahler im Rahmen der Ergänzungen von Kriegsschäden wie in der Mainzer Peterskirche, bei der Neustuckierung im Schloss Rimpach oder bei zahlreichen Restaurierungs- und Rekonstruktionsmaßnahmen in Zwiefalten, Ottobeuren, Maria Steinbach oder in der Wies auf die Finger sehen zu dürfen. Das lässt sich so kaum weitergeben – schon gar nicht im Rahmen eines Universitätsstudiums. Und: Fände man ein modellierendes Jungtalent, was wollte man ihm reinen Gewissens versprechen? Wer gut modellieren kann und im „Erstreichen von Formen“ aufgeht, wird sich nicht mit Festigungs- und Sicherungsarbeiten begnügen wollen.

Unter diesen Gegebenheiten entstand ein bereits deutlich absehbarer Teufelskreis: Mangelhafte Fähigkeiten des Nachwuchses führen zu der Argumentation, bestimmte Projekte könne man heute nicht mehr durchführen, weil niemand dazu in der Lage sei. So stehen immer weniger Lehr- und Lernorte zur Verfügung, und potentielle Nachwuchsbildhauer können sich nicht entwickeln.

### 4. Der Künstler im Handwerker

Die Notwendigkeit der Existenz künstlerischer Strömungen in Bauch, Herz und Hirn der restaurierenden Fachkräfte wird oft unterschätzt. Der handwerklich orientierte, d. h. der technische Mensch, wird nie in der Lage sein, sich in die Formenwelt aus der Vergangenheit ganz einzufühlen, darin zu versinken und die Welt um sich für eine Weile ganz zu vergessen. Er geht von außen an das Restaurierungsobjekt heran, verfasst gewissenhaft Dokumentationen, recherchiert Materialien, macht chemische Untersuchungen und ist in der Lage zu kopieren. Seine Grenze liegt an der Fehlstelle: An



Abb. 12: Dresden, Palais im Großen Garten, Festsaal, Ausschnitt aus der ruinösen Wanddekoration



Abb. 13: Fama oder Kamindame in der englischen Treppe des Dresdener Schlosses (2009)

ihr beginnt der Künstlertyp, von den Instanzen kontrolliert, seine Fühler zaghaft auszufahren. In der Denkmalpflege sind beide Typen gefragt und sollten sich im Idealfall ergänzen. Um sich an die Formensprache beispielsweise Antonio Bossis in Veitshöchheim heranzutasten, ist es unerlässlich, zum Spieler zu werden und aus dem „Künstlersein“ zu schöpfen. Nur dann ist es möglich, eine Formenwelt zu schaffen, die der originalen im Ausdruck so nahe wie möglich kommt.



Abb. 14: Dresdener Schloss, Ecke mit Waffen- und Monogrammkartusche

Abb. 15: Innenteil der Decke mit Genie (2,3 m Höhe), Putten und Monogrammkartuschen (2008/2009)



Es dauert jedes Mal von neuem eine gewisse Zeit, um sich Modellierbewegungen anzueignen, die ein dem Original sehr nahes Ergebnis hervorbringen. Außerdem fließen Anregungen und Kritik von außen in die Arbeit mit ein, und verzögern in einem positiven Sinn immer wieder den Arbeitsfluss. Hinzu kommt die eigene Unsicherheit im Umgang mit dem Denkmal, dessen Diener man ist, und für das man Mitverantwortung trägt, so lange man daran kratzt. Verunsichernde Selbstkontrolle begleitet die Arbeit permanent. Unmöglich ist es auch, die innewohnende ureigene Formensprache vollständig zurückzudrängen, ist diese doch für jeden von uns die Basis jeder Bewegung. Das lässt sich übrigens auch auf die theoretische Komponente der denkmalpflegerischen Arbeit übertragen. Jeder Beteiligte beeinflusst mit seinem persönlichen Stil die Entscheidungen und Unternehmungen.

Im Dresdener Schloss auf der englischen Treppe während der Arbeit an der Rekonstruktion der Eckkartuschen, der Monogrammkartuschen, der Ruhmesgöttin oder der Figur auf dem Kamin diskutierten wir kontrovers und andauernd untereinander, mit den Architektinnen Franziska Herborn und Katrin Schweiker von „Bauwerk“ und den Vertretern der Denkmalpflege wie auch mit den Auftraggebern über die Interpretation der Fotos und die daraus entwickelten Formen [Abb. 13–15]. Bei solchen Gesprächen fällt auf, wie stark die Tendenz ist, vom Foto aus „abwärts“ zu debattieren, und in einer falsch verstandenen Originaltreue die „Form an sich“ aus dem Auge zu verlieren und sie damit ihres Schwunges zu berauben. Dank der anstrengenden und im Ergebnis sehr konstruktiven Zusammenarbeit haben wir an den meisten kritischen Stellen die Kurven manchmal gerade noch, andere Male mit Elan genommen. Grabenflüge gab es aber auch!

Bei Rekonstruktionen innerhalb eines Originals ist es wichtig, den Kompromiss immer erst „nach oben hin“ zu öffnen und nicht gleich die Bremse zu treten. Das „Herabkorrigieren“ oder Dämpfen ist um ein Vielfaches leichter, als plumpen Formen im Nachhinein Schwung einzuimpfen. Auch bei der Beurteilung bereits erschaffener Formen innerhalb eines Ornaments, einer Figur usw. muss man zwischendurch die Dokumentationsfotos beiseite legen, um die kleine Formenwelt ganz in sich aufzunehmen und in ihrem Zusammenhang zu erspüren. Das gelingt nicht, wenn man durchgehend damit beschäftigt ist, wie in einem Quiz die zehn versteckten Fehler zu suchen. Dennoch ist selbstverständlich der Vergleich die Basis einer Rekonstruktion. Eine große Aufgabe besteht darin, die unterschiedlichen Sehfähigkeiten und Erfahrungen der Beteiligten so zu kombinieren, dass das Ergebnis kein ausdrucksloser Kompromiss wird.

## Ausblick

Sicher ist: Stuckergänzungen innerhalb von Restaurierungsprojekten sind oft genug unerlässlich. Ob die Rekonstruktion einer Stuckdecke, wie jener in der englischen Treppe, im Palais im Großen Garten in Dresden, in der Sommerresidenz Veitshöchheim, in der Würzburger Hofkirche oder sonst wo

sinn- und wertvoll ist, kann nie von vornherein grundsätzlich beantwortet werden. Solche Maßnahmen sollen in jedem Fall intensiv, kontrovers und vor allem unter Einbeziehung der für die Ausführung in Frage kommenden Restauratoren und Bildhauer diskutiert werden. Für das unmittelbare emotionale Erleben kunstgeschichtlicher Spuren sind Raum- und Dekorergänzungen hilfreich und notwendig, solange hoch qualifizierte Handwerker und Künstler hierzu in der Lage sind. Deren Denkmalgewissen sollte ausgeprägt genug sein, um sie bei der Berührung des Originals zu bremsen.

Einer meiner Mentoren lehrte mich, dass man eine Verantwortung dafür hat, einerseits die eigenen Kenntnisse und Fähigkeiten publik zu machen, andererseits gilt, und das ist ein viel wichtigerer Aspekt gesellschaftlicher Teilnahme: Es besteht auch die Verpflichtung zur Weitergabe der Lehren, die man einst annehmen durfte. Kurse zu organisieren oder die

im Lande herumziehenden Stuckbildhauer im Rahmen von Wettbewerben zusammenzubringen oder auf andere Weise zu vernetzen, ist jedoch eine Aufgabe der Denkmalpflege.

Die Stuckrestauratoren Xaver Mahler, Herbert Haug, Thomas Salveter und Thomas Hummel sind überwiegend im Bereich der Konservierung tätig und haben erfolgreich Konzepte entwickelt und ausgeführt, bei welchen die Rekonstruktion überhaupt keine Rolle spielte. Bruno Kübler, Hans Jörg Ranz, Klaus Klarner, die Firma Porst und Zenger und andere begleiteten, aus ihrem Erfahrungsschatz schöpfend, Projekte oder hatten wie Roland Lenz bei den Arbeiten im Palais im Großen Garten die restauratorische Bauleitung inne. Das von Eitelkeiten unbeeinflusste Miteinander von handwerklich ausgebildeten Restauratoren und solchen, die ihre Ausbildung akademisch vollzogen haben, bereicherte diese Zusammenarbeit.