

Die „Entsorgung“ restauratorischer Eingriffe an Wandmalereien Zum Problem der Entrestaurierung

Lange verjährte Restaurierungen lassen sich als Altlast verstehen. Unzweckmäßige Konservierungsmethoden an Wandmalereien haben zu dauerhaften Beschädigungen und zu Verlusten geführt, deren Umfang kaum noch meßbar ist. Die unsachgemäßen Behandlungen lösten Schadensprozesse aus, deren Entwicklung und Verlauf von der mangelhaften Anpassung der Konservierungsmittel an die substantielle und strukturelle Beschaffenheit von Wandmalereien geprägt ist. Die Natur der kunsttechnischen Systeme kann oft unsere Eingriffe nicht mehr abpuffern. Sofern überhaupt möglich, hilft meist nur die teilweise oder gänzliche Beseitigung der Schadensursachen, wozu nicht allein die eingelagerten Substanzen zählen, sondern mit ihnen in Wechselwirkung stehend nachweislich auch klimatisch bedingte Verwitterung.

Die nach ästhetischen Vorstellungen künstlerisch verarbeiteten Werkstoffe einer historischen Wandmalerei, eines Kunstdenkmal also, können von den Auswirkungen wiederholter Erhaltungsversuche geprägt oder gar durch eine Neuinterpretation verändert sein. Das als Geschichtszeugnis verstandene Kunstwerk mit der ihm eigenen Ästhetik ist nur dann Denkmal im Sinne einer kunstgeschichtlichen Urkunde und kunsttechnischen Quelle, wenn sein substantieller Erhaltungszustand die Denkmalwerte auch ausreichend belegt.¹ Die künstlerische sowie die technik- und quellengeschichtliche Relevanz reduzierter Farbschichten oder fragmentarischer, teilweise ja bis auf die Vorzeichnung verloren gegangener Malereien ist hoch und rechtfertigt besonderen konservatorischen Aufwand.

Die Erscheinung von Wandmalereien – einer wie kaum eine andere auf das Bauwerk bezogenen Kunstgattung – ist von der zeitgebundenen Art und Beschaffenheit der konservierenden Eingriffe wie von der restauratorischen Präsentation abhängig. Diese zwei wesentlichen „restaurierungsgeschichtlichen“ Kriterien prägen den aktuellen „Schauwert“² von

Wandmalereikunstwerken entscheidend mit.³ Was zeichnet sogenannte „historische Restaurierungsmaßnahmen“ aus, und wo sollte die zeitliche Schnittstelle liegen? Wenn dieser Beitrag vor allem auf ältere Maßnahmen an Wandmalereien eingeht, ist doch zu bedenken, daß mit jedem Abschluß eines konservatorisch-restauratorischen Eingriffs nicht nur die optischen Korrekturen, sondern besonders auch die erhaltungstechnisch eingebrachten Materialien auf die Alterungsprozesse des jeweiligen Denkmals Einfluß zu nehmen beginnen. Es gibt also keine Zeitgrenze, ab der man mit dem Finger auf verkorkste Maßnahmen der Vergangenheit zeigen könnte. Für die aktuellen wie für die schon abgeschlossenen Restaurierungskonzepte ist nach den heute geltenden Leitsätzen und Normen Verantwortung zu übernehmen, die auf verschiedenen Ebenen Auftraggeber⁴ wie Auftragnehmer zugleich tragen sollten.

Hier stehen im Vordergrund Methoden und Materialien falscher Restaurierungen, die aus heutiger Sicht für die gravierende Verringerung und Entwertung des historischen Wandmalereibestandes verantwortlich sind, und mit deren Folgen sich kommende Restauratorengenerationen auseinanderzusetzen haben.

Übermalungen

Mittelalterliche Malereien wurden aus inhaltlichen wie geschmacklichen Gründen überputzt, übertüncht und übermalt, häufig einhergehend mit Überformungen und Neugestaltungen der sie tragenden Architektur. Die Mittelalterrezeptionen des 19. Jahrhunderts, die zunehmende Wertschätzung von Wandmalerei in jüngerer Vergangenheit sowie wissenschaftliches Interesse führten zeitweise dann wieder – in übersteigter Weise, so möchte man im Rückblick meinen – zu sog. „Freilegungen“, die in den meisten Fällen eher als „Freisetzungen“

1. u. 2. Idensen, Lkr. Hannover, Alte Kirche, Petruskapelle, Apsis, Zustand nach Freilegung 1930/31, Zerstörung der Malschicht durch Kratzen und Abstoßen der Übertünchungen.





3. Prüfening, Stadt Regensburg, Benediktinerklosterkirche St. Georg, Malereien (zwischen 1130 und 1160) im Presbyterium, Zustand nach Freilegung 1897 und „Restaurierung“ in übermalender Weise.

zu bezeichnen sind. Die heutige kritische Haltung gegenüber der „Aufdeckung“ von Wandmalerei⁵ resultiert aus der Erkenntnis, daß der bis in unsere Zeit meist hemmungslose Umgang mit hochgradig empfindlichen Malschichten (Abb. 1 und 2) zur Dezimierung bis an die Grenze der Lesbarkeit geführt hat und damit die Ursache für eine fragmentierte Erscheinungsweise vieler mittelalterlicher Wandmalereien ist, auch wenn noch frühere Beschädigungen nicht ausgeschlossen werden können.⁶ Das Trennen weicherer Kalktünchen oder Putzschichten von dichten festen Fresko-Oberflächen ist ein lösbares Problem, dagegen gehen porösere, bindungsärmere Farbflächen von Kalk- oder Secco-Malereien in der Regel eine innigere Verbindung zu Überfassungen ein und bleiben auf deren Rückseite haften. In solchen Fällen besteht die Gefahr größter Verletzungen, wenn weder auf die Malschicht Rücksicht genommen wird noch geeignete Werkzeuge zum Einsatz kommen. Die Annahme liegt nahe, daß diese Unsensibilität nicht zuletzt herrührt von der „zeitgenössischen und individuellen Bewertung der Materialität von Kunst“. Die Wahrnehmung von Kunstwerken wurde und wird von verschiedenen Wertmaßstäben geprägt. Sie beeinflussten die konservierenden Behandlungen sowie die Auffassung über die konkrete „materielle Substanz eines Kunstwerks als erhaltenswertes Medium der künstlerischen Aussage“. Teilweise scheint es, daß der Schauwert von Wandmalerei dem Alterswert des Bauwerks bewußt oder intuitiv angepaßt wurde, was die mangelhaften

Freilegungen erklären würde. Jüngere Freilegungen können noch immer von einer gewissen „Anspruchslosigkeit“ geprägt sein, beruhend auf technischem Unvermögen und mangelndem ethischen Bewußtsein.

Für viele Wandmalereien bedeutete der Akt der Freilegung die „genetische Vorstufe“ einer rapid einsetzenden Alterung, die ursächlich auf die Störung des verletzbaren Malschichtgefüges sowie der weicheren Bindungsstrukturen zurückführbar ist. Die „große restauratorische Vergangenheit“⁷ vieler mittelalterlicher Wandmalereibeispiele beginnt mit ihrer Freilegung, die oft erst mit der „Konservierung“, farblichen Einstimmung der Fehlstellen und der Ergänzung fehlender Details abgeschlossen war. Andere Konzepte sahen eine übermalende Rekonstruktion des gerade erst wieder sichtbar gewordenen Kunstwerks vor. Beispielsweise führte die „Restaurierung“ der zwischen 1130 und 1160 entstandenen, 1897 „bloßgelegten“ Wandmalereien im Presbyterium der ehem. Benediktinerklosterkirche Prüfening im Ergebnis zu einer dem „Mittelalter nachempfundenen Neuschöpfung“ durch Übermalung (Abb. 3 und 4). Das übergeordnete Restaurierungsziel war eine Re-Romanisierung des barockisierten Chors. „Nach der damals geltenden – wenn schon nicht mehr ganz neuen – Anschauung hat man den Hauptteil der Malereien nach der Freilegung von der Tünche ausgiebig restauriert“, schreibt Hans Karlinger etwa zwanzig Jahre später, und das Ergebnis der Restaurierung sei, „daß wir das wahre Bild der Hochchorfresken für immer



4. Prüfening, Malerei in der Kalotte der südlichen Nebenapside, Zustand nach Freilegung ohne weitere Eingriffe.

verloren haben, denn der kunstgeschichtliche Trost, noch das Schema einer romanischen Dekoration zu besitzen, ist beschämend gering gegenüber dem zugrunde gegangenen Kunstwerk".⁹

Nicht selten entwickelte sich die Behandlung durch einen Kirchenmaler oder Maler-Restaurator zur zweckdienlichen Wiederherstellung der Ausmalung, weil nach der Aufdeckung der mittelalterlichen Bemalung die ruinösen Farbschichten kaum noch den Erwartungen entsprachen und lediglich als „Malvorlage“ für die Erneuerung dienten. Die Umsetzung eines Restaurierungsziels wie beispielsweise in Prüfening ist natürlich nur im Kontext der zeitbedingten künstlerischen und methodischen Auffassungen des 19. Jahrhunderts und damaliger ungeschulter manueller und begrenzter konservierungstechnischer Möglichkeiten zu sehen.¹⁰

Zu den manifesten Auffassungen der Denkmalpflege zählt heute, in einem Fall wie Prüfening nicht mehr wegen der Gefahr höchst fragmentarischer Erscheinungsbilder vor einer „Entrestaurierung“ zurückzuschrecken, sondern gerade weil das historische Restaurierungskonzept der Jahrhundertwende Geschichtlichkeit vermittelt, „die Übermalung im historischen Prozeß selbst zum Dokument“¹¹ wurde. Die existierende Gesamtübermalung wird also respektiert. Als restauratorisches Lösungsmodell gehört die Übermalung aber der Vergangenheit an und kommt auch bei ästhetisch unbefriedigendem Ergebnis einer Freilegung meist nicht mehr zur Anwendung.¹²

Technische Hintergründe

Bei kalkgebundenen Wandmalereien ist der direkt auf die originale Malschicht aufgetragene Farbüberzug der Übermalung irreversibel. Seine Beseitigung (Entsorgung) ist in den wenigsten Fällen ohne Verluste an originaler Substanz möglich, so weit davon Kalk-, Secco- oder Freskomalereien, auch Mineralfarbenmalereien betroffen sind. Die porösen, in der Regel weichen, pigmentreichen Farbschichten, ausgenommen temperaartige Wandmalerei-Bindungen, schaffen die Voraussetzung für innige, schwer abnehmbare Vernetzungen der Farbüberzüge. Kalkreiche Oberflächen von Wandmalereien können bei ausreichender Feuchtigkeit nichtoriginale Farbschichten oder -lasuren durch Sinterungsprozesse zusätzlich einbinden.¹³ Sollte aus Gründen der Bestanderhaltung und/oder ästhetischen Verbesserung des Erscheinungsbildes die Entrestaurierung derartiger Eingriffe wünschenswert erscheinen, verbinden sich damit nicht selten höchst beschwerliche und die originale Substanz strapazierende Manipulationen.

Reinigung und Fixierung

Keineswegs unproblematischer als Übermalungen waren in der Vergangenheit Reinigungsprozeduren sowie die Wiederherstellung einer grundsätzlich angenommenen Festigkeit durch Fixierung von Wandmalereifarbschichten.¹⁴ Auch das



Auftragen reinen Bindemittels zur neuerlichen Farbvertiefung dann, wenn Weißschleierbildung vorzugsweise die dunklen Farbtöne aufzuhellen schien, ist diesem Problemkreis verwandt. Seit dem späteren 19. Jahrhundert übten fachorientierte Publikationen entsprechenden Einfluß auf die Praxis der Konservierung und Restaurierung aus.¹⁵ Die Technologie bestand-erhaltender Bemühungen an Wandmalereien wird aber nur verständlich im Kontext der gesellschaftlich-wirtschaftlichen Neuorientierung am Beginn des industriellen Zeitalters, als nicht nur die Beschaffung gebrauchsfertiger Materialien für jeden erleichtert, sondern zum ersten Mal industriell bzw. synthetisch hergestellte Stoffe, mit ganz anderen Funktionen ausgestattet, für Konservierungszwecke adaptiert wurden, ohne daß deren Eignung wirklich sichergestellt war.

Wasserglas

Eine herausragende Rolle spielen in diesem Zusammenhang die mit der Einführung des Wasserglases in die Konservierung von Putz und Wandmalerei verbundenen Schäden. Die Behandlung antiker, vor allem römischer Wandmalereien unabhängig vom Fundort ist dafür bezeichnend. Die mit nachlassender oder abgebauter Farbbindung ausgegrabenen, bemalten Fundstücke erhielten zur Festigung „in früherer Zeit zu diesem Zwecke mit Vorliebe Firnisse verschiedener Art und Zusammensetzung“. Nachdem diese farbverdunkelnden und die Malschicht teilweise wohl zerstörenden Überzüge sich nicht bewährt hatten, wechselte man versuchsweise zur Abnahme der Firnisse, um die Bildflächen dann mit einer Wachslösung oder mit Wasserglas zu überziehen, erläutert ein Beitrag in den „Technischen Mitteilungen für Malerei“ 1889.¹⁶ Das Wasserglas, so wird anmerkend gewarnt, sei ein sehr gefährliches Mittel, „da dasselbe sich auf der Oberfläche ablagert und mit der Zeit seine Durchsichtigkeit verliert und einen grauen Überzug bildet, welcher dann besonders die tiefen und satten Farben beeinträchtigt“.¹⁷ Bei undifferenzierter Anwendung von Wasserglas ohne Kenntnisse der Beschaffenheit von Putz und Malerei erfüllt dieses mineralische Bindemittel so ziemlich alle Kriterien unsachgemäßer Konservierungsversuche. Salzbildung,¹⁸ unpassende Glanzbildung oder übermäßig harte Oberflächen sowie die Zerstörung von Putz und Malerei sind die meist alle Befürchtungen übertreffenden Folgen.

Trotz der schon im 19. Jahrhundert warnenden Stimmen und des Hinweises, Wasserglas in der Konservierungstechnik nicht vorbehaltlos und undifferenziert einzusetzen, lassen sich wahllos praktizierte Wasserglas-Applikationen bis in jüngere Zeit nachweisen. Der schon im 19. Jahrhundert formulierte Wunsch nach „prophylaktischer und dauerhafter Erhaltung“ der Malereien mittels Wasserglas wirkte gegen alle Bedenken

5. Freising, Dom St. Maria und Korbinian, Weihe 1205, Barockisierung 1724, Ausmalung C.D. Asam, abhebende Malschichten und Blasenbildung infolge Wasserglasfixierung.

6. Abtei Brauweiler, Kapitelsaal, Schäden durch Festigung mit Wasserglas, 1:3 mit Wasser verdünnt, Maßnahme von Glaise in den Jahren 1959/60.

7. Alteneding, Lkr. Erding, Pfarrkirche Mariae Verkündigung 1724, Deckenmalerei von Martin Heigl 1767, Wasserglasfixierung 50er Jahre, Auflösung der verglasten Oberfläche, Salzbildung, Reinigungsversuch durch Abnahme des aufliegenden Weißschleiers.

motivierend und verlockend.¹⁹ Kunsttechnologisches Wissen war aber noch nicht ausreichend verfügbar.

Eine substanzschonende Reduzierung des falsch angewendeten Wasserglases und Minderung der Schäden im Malschichtgefüge, d.h. verlustfreie „Entsorgung“ der im Grunde irreversiblen Wasserglasfestigung²⁰ ist kaum möglich und zählt heute zur Aufgabenstellung anspruchsvoller Restaurierungen (Abb. 5 bis 7).²¹

Wachsbehandlung

Aufgrund der „Änderung in der Farbenstimmung“ durch Wachsauflage solle man nicht Wachs, sondern Wasserglas nehmen, so wird an anderer Stelle des oben zitierten Beitrags empfohlen, oder besser noch Mastix, der sich bewährt haben sollte.²² Die sich deutlich widersprechenden Darstellungen und Kommentare über die Konservierungsversuche an antiken Wandmalereien, die sich nicht nur auf ausgegrabene Fundstücke nördlich der Alpen, sondern tatsächlich auch auf vergleichbare Aktivitäten an in situ konservierten Befunden beispielsweise in Pompeji oder Herculaneum beziehen lassen, belegen eine große Unsicherheit über die Effizienz bzw. die Folgen der angewandten Mittel. Möglicherweise spiegelt sich in der ungeklärten technischen Vorgehensweise und wenig sensiblen Haltung gegenüber Verlusten eine aus naiver Fortschrittsgläubigkeit erwachsende Zuversicht, alles reparieren bzw. die Erwartung, später Schadensbehebung betreiben zu können, ohne sich der Mühe der Schadensverhütung unterziehen zu müssen.

Die Verwendung von Wachs zur Festigung und ästhetischen Oberflächenbehandlung von vorzugsweise antiken und mittelalterlichen Wandmalereien beruht vermutlich auch auf einer falschen Interpretation der antiken Maltechnik. Die Erzielung jenes „hartspiegelnden“ Glanzes, der scheinbar einen Großteil der in der antiken Freskotechnik erstellten Wandbekleidungen charakterisierte, schien der Kunstwelt im 19. Jahrhundert maltechnisch wohl nur mit Hilfe von Wachs oder in der Weise einer stucco lustro-Technik erzielbar.²³ Es lag durch diesen Irrtum nahe, auch die erforderlichen Konservierungen antiker Fresken mit Wachs oder anderen glanzbildenden Mitteln wie beispielsweise Mastix vorzunehmen. Die „Pflegeleichtigkeit“ und Beständigkeit von Wachs oder Wachs-Harz-Mischungen führte in England 1883 sogar zu einer Anordnung der Royal Academy of Arts, eine Wachs-Kopalharz-Mischung als Konservierungsmittel für alle (!) neu freigelegten Wandgemälde einzusetzen.²⁴ Die Begründung lag in einer verklärten Sichtweise früherer Maltechnik und basierte auf der irrigen Annahme, daß „die meisten mittelalterlichen englischen Wandgemälde in Öl und Firnis ausgeführt sein müßten“.²⁵ Ulrich Schießl schreibt im Zusammenhang der Imprägnierung mittelalterlicher oder stereochromer Malerei mit Paraffin, von Adolf Keim 1890 in Deutschland empfohlen, vom „Ursprung des Hydrophobierens“.²⁶ Die unangenehme Folge dieser „bestandsichernden“ Imprägnierungen von Wandmalereien war zunächst immer erst eine Intensivierung und Verdunklung aller Farbschichten, ein physikalisches Phänomen der Lichtbrechung. Entscheidend ist aber, daß ähnlich wie bei überdosiertem Aufbringen von Wasserglas oder auch von Kasein oder in der jüngeren Vergangenheit von Kunstharzen, das „hochporöse hydrophile System“ einer kalkgebundenen Wandmalerei bzw. deren Mischtechniken durch das Einbringen von Wachs entscheidend gestört wird. Der einer Versiegelung gleichende Verschluß der

Maleroberfläche unterbindet die Feuchteaufnahme und verhindert, noch belastender, die für eine natürliche Alterung erforderliche schnelle Abgabe von Feuchtigkeit, die von hinten über das Mauerwerk und den Putz in das Malereisystem gelangt. Feuchtestau, Versprödung, Oberflächenspannungen, Vergilbung und erhöhte Verschmutzung sind die schädlichen Auswirkungen der letztlich total irreversiblen Wachsbehandlung. Eine gänzliche Herauslösung ist ausgeschlossen. In England wurde aufgrund der mittlerweile offenkundigen Schäden an wachsimprägnierten Wandmalereien eine „Entsorgungsstrategie“ entwickelt, die die Schäden mit konservatorischen Mitteln aber nur mildern und zumindest den Bestand sichern kann.

Kalkkasein

Während Wachs aufgrund seiner diffusionsperrenden Konsistenz, der Bearbeitungsweise mit Lösemitteln und der Penetrationseigenschaften typologisch einem Imprägnierungsmittel gleichkommt, versteht sich das in der Vergangenheit für Malschicht- und Putz-Festigungen gebräuchlichste Kalkkasein als ein besonders auf Feuchteschwankungen reagierender Leim. In der Mischung von Milch oder Quark mit Kalk dürfte die Verwendung dieses Leimes bis in die Antike zurückreichen.²⁷ In der Regel für Secco-Malereien oder bei barocken Mischtechniken in der Deckenmalerei zur Bindung dunkler durchmodellierender Farbtöne unerlässlich, erfüllt Kalkkasein wie kein anderes Malmittel künstlerische und technische Ansprüche: Unter langfristig wirkenden ungünstigen klimatischen, d.h. thermohygrischen Einflüssen, sowie durch überdosierte Bindung können biogene Belastungen in Form von Pilzen und Bakterien, gegeneinander arbeitende Spannungen zwischen der Farbschicht und ihrer Matrix, aber auch durch Vergipsung entstehende Salzkristalle die Kaseinbindung stören, zerstören und/oder optisch unansehnlich verändern. Das Unvermögen, diese technischen, maltechnischen wie ästhetischen Störungen in heutigem Sinne restauratorisch sachgerecht zu beheben, führte in der Vergangenheit immer wieder zur radikalen Eliminierung angegriffener Malfächen, die dann mehr oder weniger gekonnt farblich ergänzt bzw. übermalt wurden. Unzulänglich und tendenziell zerstörend war der Versuch, durch überdosiertes erneutes Aufbringen von Kalkkasein die abgebaute Pigmentbindung auszugleichen oder – weitaus bedenklicher – die Schleierbildung weißlicher Ablagerungen auf der Malschicht, wie auskristallisierte Salze, Mikroorganismen oder „krepierendes“ Bindemittel, zu kompensieren.²⁸ Diese kosmetischen Maßnahmen zur Unterdrückung der „physischen und ästhetischen Folgen der Verwitterung“²⁹ durch Wiederherstellung der Klarheit und Brillanz vornehmlich dunkler Malfächen mit Kasein hatten keinen Bestand. Unter unveränderten, durch den Einbau von wenig ausgereiften Heizsystemen teilweise sogar ungünstigeren Einflüssen und Bedingungen trugen diese Verfahren eher zur partiellen Verschlimmerung des Zustandes und zur Schadenspotenzierung bei, vor allem in Fällen unangepaßter und unkontrolliert aufgebrachtener Fixierungs- bzw. Festigungsmittel. Die bloße Existenz dieser Mittel in bereits kränkelnden Zonen sowie deren totale Überfrachtung durch falsche Konzentrationen und zu hohe Mengendosierung mußte zwangsläufig zu aggressiver Schadenspotenzierung führen. Temperatur- und Feuchtwechsel verursachen beispielsweise bei überdosiertem Kasein-Fixativ, abgesehen von den ästhetischen Problemen (Vergilbung, Farbvertiefung), in

besonders zerstörender Weise eine Dynamik, die die mechanische Belastbarkeit gefügeschwacher Farbschichten sowie den Grenzbereich zur Putzoberfläche hin total übersteigt. (Abb. 8 bis 10)

Prominentes Beispiel sind die Wandmalereien von Martin Schongauer im Münster zu Breisach (um 1490), die ab 1931 vollständig freigelegt und mit einem „Tränkungsack zur Fixierung der Pigmentschicht“ behandelt wurden, um „ihre farbliche Wirkung zu voller Klarheit“ zu bringen.³⁰

Kunsthharze

Mit dieser Problematik grundsätzlich vergleichbar und ebenso risikobeladen ist der vor allem in den 50er Jahren einsetzende Verwendungsboom von Kunsthharzen. Dieses materialtechnische Phänomen verbindet sich mit Entwicklungen der Farben- und Kunststoffindustrie, deren moderne Produkte Eingang in die Konservierungstechnologie fanden, wo immer es möglich schien. Kunsthharze können in einzelnen Fällen auch intelligente Lösungsmodelle für Konservierungsprobleme bieten, doch ist ihre Einsatzfähigkeit zwingend an den Erfordernissen des Kunstwerks und den konservatorischen Parametern zu orientieren. Die Neigung zur Filmbildung und zu einem damit verbundenen Verkleben bzw. Verschließen der porösen kalkgebundenen Materialstrukturen von Wandmalereisystemen³¹ trifft aber fast immer den „Lebensnerv“ dieser Kunstwerke, noch übersteigert durch ästhetisch unerwünschte Glanzbildung an der Oberfläche. Auch für diese Materialgruppe müssen die gleichen anwendungstechnischen Regeln wie beispielsweise für Kasein gelten; eine Anpassung der Materialien und Anwendung an die substantielle Beschaffenheit jedes Kunstwerkes. Diese elementare Forderung wird durch Kunsthharze nur in sehr eingeschränktem Umfang erfüllt.

Altlasten und Entrestaurierung

Jede Festigung (etwa von Putz) oder Fixierung (etwa einer Farbschicht) kommt einer „Einbettung in das Stabilisierungsmaterial“ gleich, was zwangsläufig mit einer „generellen Veränderung der typischen originalen Strukturen“ verbunden ist.³² Ausschlaggebend ist dabei, daß sich das Eigenschaftsprofil der fremden Substanzen desto mehr auf das Original überträgt und seine Alterung bestimmt, je mehr davon eingebracht wird, d. h. je mehr das Mengenverhältnis zu Ungunsten des Originals ausfällt.³³

Der äußerst eingeschränkte Anpassungsgrad einiger in diesem Beitrag vorgestellter „historischer“ Konservierungsmittel an die örtlichen und stofflichen Vorgaben der Kunstwerke, u.U. verbunden mit unzweckmäßiger Applikationstechnik, ist wohl der entscheidende Faktor einer großen Anzahl verlorengegangener oder konservierungsbedürftiger Wandmalereien.

Die Sorge um die Erhaltung der Wandmalereien veranlaßte das Komitee für Museumslaboratorien des Internationalen Museumsrates schon im Jahre 1957 zu einer Umfrage an die einzelnen Mitgliedstaaten mit dem Thema der Wandmalereirestauration. Der Fragebogen wurde von Prof. C. Brandi, Rom, in Zusammenarbeit mit Prof. P. Coremans, Brüssel, und H.J. Plenderleith, London, verfaßt und enthielt u.a. die folgenden Fragen:

(Nr. 2) Nach welchen Prinzipien und mit welchen Methoden werden Ihre Wandmalereien behandelt? Wie sind die Resulta-

te? (Nr. 6) Welche Schwierigkeiten bei der Restaurierung von Wandmalereien beschäftigen Sie am meisten?³⁴

Christian Wolters und Johannes Taubert gaben 1957 einen zusammenfassenden „Bericht über die auf Grund der Resolution des ICOM-Komitees für Museumslaboratorien vom 24. September 1957 auf den Fragebogen über Wandmalerei eingegangenen Antworten aus der Bundesrepublik Deutschland“ heraus, der in knapper Form ein verhältnismäßig klares, von den oben beschriebenen Verhältnissen geprägtes Bild zum Stand der Wandmalereikonservierung zeichnet. Diese Aktion kommentierend, stellte Taubert 1958 in der Maltechnik das besondere Problem technisch wie ästhetisch befriedigender Fixierungsmittel heraus und weist darauf hin, daß es genügend Beispiele für Fehlbehandlungen aus den letzten 150 Jahren gäbe, bei denen versucht wurde, durch Tränkungen oder durch Überzüge mit optisch wirksamen Medien die Nachteile z.B. von Verschleierungen zu beheben. Auch die übermalenden ‚Restaurierungen‘ stellen ja in der Regel den Versuch dar“, schreibt er weiter, „die Sichtbarkeit der Darstellungen wiederherzustellen. Die Entfernung dieser Tränkungs- und Überzugsmittel sowie die Re-Restaurierung derartig verunstalteter Wandmalereien bieten erhebliche Schwierigkeiten und sind ein besonderes Anliegen des heutigen Denkmalpflegers. Dabei fehlen ihm häufig Mittel, die die konservatorischen Ansprüche zugleich mit den ästhetischen erfüllen, d.h. ausreichende und dauerhafte Haftfestigkeit zugleich mit ausreichender Transparenz und Erhaltung des Oberflächencharakters der Malerei“³⁵ sicherzustellen.

Im Grunde genommen müssen wir uns, unter veränderten Bedingungen, immer wieder mit der gleichen Problematik auseinandersetzen. Unsere Überlegungen gelten besonders den technischen Strukturveränderungen an Wandmalereien durch Eingriffe, deren Intention in der Vergangenheit vor allem der Schadensbehebung galt, die heute aber auch durch Schadensverhütung eine zukünftige Schadensbehebung ausschließen sollten, wenn sie unserem derzeitigen Wissensstand entsprechend konzipiert werden. Die Behebung verlustreicher Schäden ist nur grundsätzlich gleichbedeutend mit einer Beendigung von Schadensprozessen. Viele der noch nicht störend auffallenden Alt-Restaurierungen, doch auch deren Entrestaurierungen sowie zeitlich jüngere Eingriffe befinden sich, zumindest an Teilflächen der Malereien, vermutlich in einer Zustandsphase der Schadens-„Inkubation“, d.h. in einer Entstehungsphase von Schäden, wie das beispielsweise bei vergipsten Malschichten anzunehmen ist.³⁶ Wenn das destruktive Zusammenwirken unstimmgiger Konservierungsmethoden mit klimatischen Verwitterungseinflüssen – diese unglückliche Koinzidenz ist ja bei Wandmalereien fast immer schadensauslösend – Substanzverluste herbeiführt, muß eine Entrestaurierung Abhilfe schaffen. Zunächst sind dann die unpassenden, schadensrelevanten „Konservierungsmittel“ in Form von Fixativen, Festigungsmitteln sowie Ablagerungen unzweckmäßiger Reinigungsmittel³⁷ zu beseitigen bzw. zu entsorgen und zu „entrümpeln“ – wie dieser Vorgang anschaulich umschrieben werden kann.

Wie läßt sich die chronische Aneinanderreihung von Restaurierung und Entrestaurierung vermeiden? Die methodische Verwirklichung der Schadensbehebung im Kontext der Schadensverhütung ist heute durch eine komplexere Sehweise bei der Schadensanalyse im Ansatz gegeben, obwohl das nicht allzu umfassende Wissen über Kunsttechnologien sowie der materialwissenschaftliche Kenntnisstand Fehlentscheidungen

ALTBAU ALS RESSOURCE

nicht ausschließen. Nach dem „Prinzip der Verantwortung“ sollten aber, wenn Zweifel an der Sinnfälligkeit eines Konservierungsmittels bestehen, Eingriffe vermieden werden. Zur Vermeidung von Fehlleistungen können nur ganzheitliche Betrachtungsweisen führen, die eine „Würdigung des einzelnen Phänomens im Zusammenhang des zugehörigen Ganzen“ vorsehen; Wolfgang Wild spricht von „kooperativen Phänomenen“ ausgehend von der Lehre des Zusammenwirkens.³⁸ Aufbauend auf dem Grundsatz der Reparatur unter weitestgehender Zuhilfenahme traditioneller und dem originalen System verwandter, kompatibler Materialien³⁹ läßt sich eine werkgerechte Erhaltung sicherstellen, deren Stabilität sich bei entsprechender Objektpflege langfristig auch in geringerem Erhaltungsaufwand niederschlagen dürfte und auch wesentlicher Bestandteil einer Vermeidungsstrategie von Restaurierungsschäden sein sollte.⁴⁰

Die erklärte Absicht ist die Bewahrung des Quellenwertes der Wandmalerei in ihrer künstlerischen, historischen und materiellen Bedeutung als Bestandteil eines Baudenkmals.



8. Regensburg, Stiftskirche U.L. Frau zur Alten Kapelle, errichtet 967/1002-1004, Barockisierung 1747-1765, Langhaus mit Deckenbild von Ch.Th. Scheffler; Restaurierungen im 19. Jahrhundert und 1932, sich abhebende und aufstellende Malerschichten durch mehrmaliges Fixieren mit Kasein, starke Vergipsung mit Kristallbildung.

9. Benediktbeuern, ehem. Benediktinerklosterkirche St. Benedikt, errichtet 1680-1685, Deckenbilder von Hans Georg Asam 1683/84, letzte Restaurierung 1959, Verwendung von Kasein zur Fixierung, teilweise starke Glanzbildung (im Streiflicht).

10. Benediktbeuern, Detail mit aufplatzender Farbschicht durch hohe Spannung infolge zu starker Kaseinfixierung.



11. und 12. München, Völkerkundemuseum, Wandgemälde von Ferdinand Pilot. Beim Streichen der zeitweise überspannten Wandfläche war rote Leimfarbe mit Dispersionszusatz auf die Malerei durchgedrungen. Links vor, rechts nach Abnahme der roten Farbflecken.

Anmerkungen

- 1 HPC Weidner: „Umgang mit dem Original.“ In: Umgang mit dem Original (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 7). Hannover 1988, S. 36-38.
- 2 Marion Feld: „Über den Schauwert mittelalterlicher Wandmalerei.“ In: Umgang mit dem Original (wie vor), S. 19-26.
- 3 Zu denken ist u. a. an die Intensität von Reinigungen (oder Firmisabnahmen an Leinwandgemälden bzw. Tafelbildern), die Art der Fehlstellenbehandlung durch Retuschen oder die Präsentation großflächigerer Putzverluste, beispielsweise an die spektakuläre Behandlung der Fehlstellen an der Cimabue-Kreuzigung, deren Methodik von größter restaurierungsgeschichtlicher Relevanz ist (Brancacci-Kapelle).
- 3 Etwas bei der Auftragsvergabe an geeignete Fachkräfte.
- 5 Nicht unerwähnt sollte bleiben, daß unter bestimmten technischen Voraussetzungen eine Freilegung zur Bestandhaltung beitragen kann, beispielsweise bei zerstörerischer Wirkung von Überfassungen und Anstrichen oder unkontrollierbarem biogenen Einfluß.
- 6 Dazu zählen Feuchte- und Salzschäden im Sockelbereich oder aufgespitzte Wandflächen als Haftvermittlung für Überputzungen. Als erwiesen darf gelten, daß eine ungestört unter Kalktünchen und/oder Putzschichten befindliche Wandmalerei dort sehr gut aufgehoben ist, tempera- und ölgebundene Malereien einmal ausgenommen.
- 7 Ulrich Schießl: „Über die ‚Spurlosigkeit‘ von Konservierungsbehandlungen an

Kunstwerken.“ In: Karl Möseneder, Andreas Prater (Hrsgg.): Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag. Hildesheim/Zürich/New York 1991.

- 8 Marion Feld (wie Anm. 2), S. 21.
- 9 Zitat aus: Heidrun Stein: Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening. Regensburg 1987, S. 31. Die Restaurierungsarbeiten fanden unter der Leitung von Prof. Franz Haggemiller statt.
- 10 Aus heutiger Sicht erscheint eine restaurierende Neuschöpfung widersinnig, weil die „Zeugniskraft des durch einmaligen, unwiederholbaren Schöpfungsakt entstandenen Originals“ unberücksichtigt bleibt – ein Problem, das bereits Ende des 19. Jahrhunderts diskutiert wurde (siehe: Manfred Koller: „Vom Zeitproblem in der Konservierung.“ In: Konservieren Restaurieren, Mitteilungen des Österreichischen Restauratorenverbandes, Bd. 5, 1995, S. 77). Vgl. dazu auch: Heidrun Stein (wie Anm. 9); vgl. auch: Georg Dehio – Alois Riegl: Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900 (Bauwelt Fundamente 80). Braunschweig 1988.
- 11 No Hammer: „Symptome und Ursachen. Methodische Überlegungen zur Erhaltung von Fassadenmalerei als Teil der Architekturoberfläche.“ In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1, 1996.
- 12 Freilegungen unter Verlust an Originalsubstanz sind denkmalpflegerisch nicht mehr verantwortbar.
- 13 Die Übermalung von unansehnlichen Teilflächen als restauratorische Integrationsmethode zur Anpassung an unbeschädigte Flächen führt zu vergleichbaren Problemen, die noch erschwert werden durch bindemittelbedingtes

- Nachdunkeln der fremden Auflagen, durch deren Neigung zur Fleckenbildung sowie durch den geringeren Grad der Alterspatina, die das „abgedeckte“ im Gegensatz zum unberührten Original erfährt.
- 14 Bei den im süddeutschen Raum vorzugsweise anzutreffenden maltechnischen Mischformen ist von unterschiedlich hohen Festigkeitsgraden der Farbschichten auszugehen.
- 15 Siehe: Ulrich Schießl: Die deutschsprachige Literatur zu Werkstoffen und Techniken der Malerei von 1530 bis ca. 1950. Worms 1989, S. 259-260.
- 16 „Über die Konservierung altertümlicher Wandmalereien.“ In: Technische Mitteilungen für Malerei, VI. Jg., Nr. 69, 1889, S. 39.
- 17 Kommentiert von Adolf Keim, zu diesem Zeitpunkt zweifellos bester Kenner der Wasserglas-Technologie und Herausgeber der „Technischen Mitteilungen für Malerei“, dem offiziellen Organ der „Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren“.
- 18 Etwa: Andreas Arnold: „Auswirkungen moderner alkalischer Baustoffe auf den Zerfall von Wandmalerei.“ In: Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei, Vortragstexte der dritten Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung, Schule für Gestaltung Bern, 5. und 6. November 1984. Bern 1985, S. 46.
- 19 Wolfhart Glaise: „Farb- und Putzfestigung mit Keim-Fixativ.“ In: Maltechnik, 1958, Heft 4, S. 97.
- 20 Siehe: Erwin Emmerling: „Reversibilität aus der Sicht des Restaurators in der Denkmalpflege.“ In: Reversibilität – das Feigenblatt in der Denkmalpflege? Gemeinsame Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Sonderforschungsbereichs 315 der Universität Karlsruhe (24.-26. Okt. 1991) (Arbeitshefte des Sonderforschungsbereichs 315 „Erhalten historisch bedeutensamer Bauwerke“ Universität Karlsruhe, Heft 11/1992 bzw. ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees VIII). München 1992, S. 37-47.
- 21 Diese Problematik ist sachlich aufgearbeitet worden durch: Ulrich Schießl: „Bibliographische Übersicht über die wichtigste Literatur zur Herstellung von Wasserglas und seiner Anwendung in Maltechnik und Wandmalereikonservierung bis ca. 1960.“ In: Historische Technologie... (wie Anm. 18), S. 169 ff.; ders.: „Stereochromie. Zur Entwicklung der Maltechnik mit Alkalisilikaten und der gleichzeitigen Entwicklung der Irwege der Putz- und Steinkonservierung damit seit 1825.“ In: Historische Technologie... (wie Anm. 18), S. 158 ff.; Anke Franz: Der Einsatz von Wasserglas in der Konservierung von Wandmalereien. Dipl.-Arbeit, FH Köln, Fachbereich Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, 1990.
- Der Anspruch beständiger Konservierung äußerte sich nach der Erfindung und Weiterentwicklung des Wasserglases Mitte des 19. Jahrhunderts durch Johann Nepomuk von Fuchs auch in der Empfehlung, durch Anwendung von Wasserglas die Dauerhaftigkeit der Freskobilder wesentlich zu erhöhen. Trotzdem die Gefahren der Anwendung in Form von Vergrauung und Abreißen der verhärteten bemalten Oberschicht bekannt waren, läßt sich die Spur des Wasserglases als Konservierungsmittel bis in die jüngste Vergangenheit verfolgen, abgesehen von Wandmalereien, die nach dem Aufbringen von Wasserglas irgendwann spurlos verschwanden. Zwischenzeitlich kam es ab Ende der 50er Jahre zu einem wahren Wasserglasfestigungsboom bei Wandmalereien im Rheinland (siehe: Anke Franz: Der Einsatz von Wasserglas ..., wie vor), dessen Einfluß bis nach Bayern zu spüren war und dessen Folgen heute mehr denn je den konservatorisch-restauratorischen Sachverstand fordern.
- 22 Wie Anm. 16, S. 50.
- 23 Anfang des 19. Jahrhunderts begannen systematische Ausgrabungen; bereits im Jahre 1828 erschien die erste Publikation mit farbigen Wiedergaben pompejanischer Wandgemälde von W. Zahn; siehe: Walter Klinkert: Bemerkungen zur Technik der pompejanischen Wanddekoration (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Bd. 64). Heidelberg 1957, S. 111; die pompejanische Wandmalereitechnik war im vergangenen Jahrhundert lange Gegenstand hitzig geführter Auseinandersetzungen zwischen Adolf Keim, Ernst Berger und anderen; siehe: Adolf Wilhelm Keim: Über Maltechnik. Leipzig 1903, S. 328 ff. oder: O. Donner: Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung. Leipzig 1896. Erste Untersuchungen der Versuchsanstalt für Maltechnik an der Technischen Hochschule München durch E. von Rahlmann 1911 und 1914 bestätigten die Beobachtungen Donners und brachten mehr Klärung vor allem über die antiken, den Angaben Vitruvs und Plinius' entsprechenden Freskotechniken in Pompeji.
- 24 Sharon Cather, Helen Howard: „The Use of wax-resin preservatives on english mediaeval wall paintings: Rationale and consequences.“ In: Case studies in the conservation of stone and wallpaintings, Preprints of the contribution to the Bologna Congress, 21-26 September 1986, S. 48 ff.
- 25 Ebenda, S. 51.
- 26 Schießl (wie Anm. 21), Stereochromie., S. 164.
- Ein aus Münchner Sicht prominentes Beispiel sind in diesem Zusammenhang die als Fresken gedachten Malereien Carl Rottmanns in den Nordarkaden des Hofgartens gewesen. Sie wurden 1872 von Leopold Rottmann, seinem Bruder, mit Paraffin getränkt; später mehrfach restauriert und übermalt und 1944 kriegsbedingt von den Wänden abgenommen; jetzt Bayerische Verwaltung der Schlösser und Gärten, Nymphenburg; aktuelle Restaurierung durch Yvonn Erb, München: z.B. Retusche nur mit einer wachshaltigen Tempera möglich; siehe: Hugo Decker: Carl Rottmann. Berlin 1957.
- 27 Johannes Amann: Casein in der Konservierung von Wandmalerei. Diplomarbeit, FH Köln, Fachbereich Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, 1990.
- 28 Leider wurden auch andere Kaseinarten mit den unterschiedlichsten Mitteln aufgeschlossen (Borax, Ammoniak u.a.) mit vergleichsweise eher geringerer Stabilität eingesetzt; vgl. dazu Amann (wie Anm. 27).
- 29 Ivo Hammer (wie Anm. 11).
- 30 Jos. Sauer: Der Freskenzyklus im Münster zu Breisach. Freiburg i. Br. 1934, S. 18.
- 31 Ausgenommen Tempera- und Ölmalereien auf der Wand, auch Mineralmalereien.
- 32 Emmerling (wie Anm. 20).
- 33 Zum Prinzip erhoben wird dieser Vorgang bei der Acrylharzvolltränkung; vgl. Emmerling (wie Anm. 20), S. 41.
- 34 Johannes Taubert: Restaurierungsprobleme alter Wandmalereien“ In: Maltechnik 1958, Heft 4, S.102.
- 35 Taubert, wie vor, S. 103.
- 36 Die Vergipsung kalkgebundener Wandmalereien ist möglicherweise ein existentielles Problem, zumal sich Konservierungsmethoden durch Gipsumwandlung bei Mischtechniken oder Secco-Malereien nur bedingt durchführen lassen. Lösliche Salze in den porösen Wandmalereistrukturen besitzen grundsätzlich ein hohes Schadenspotential; vgl. dazu u.a.: Salzsäuren an Wandmalereien. Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 78. München 1996, mit weiterführenden Literaturangaben und einer „Bibliographie zur Salzproblematik in der Konservierung von Wandmalerei und Architekturoberfläche“ (von Ivo Hammer und Christoph Tinzl), S. 107. Die Ursachen- und Schadensforschung der hier angesprochenen Problematik war ein erklärtes Ziel eines Forschungsprojektes des Bundesministeriums für Forschung und Technologie, siehe: Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Niedersächsisches Landesverwaltungsamt – Institut für Denkmalpflege, Heft 8/1990 und 11/1994.
- 37 Meist lösliche Salze durch Anwendung von Salzsäure oder Soda. Eines der prominentesten Beispiele für die Zerstörung sowie den Totalverlust einer Deckenmalerei findet sich in der Münchner Bürgersaal-Kirche. An dem Deckenbild Martin Knollers (1774) entwickelten sich seit ca. 1882 dunkle Flecken. Durch den Maler-Restaurator P.A. Ranzinger wurde die Malerei 1901 ohne vorherige Feststellung der Verfallsursachen unter Verwendung von Salzsäure „wiederhergestellt“. Aus: „Die Zerstörung des Knoller'schen Freskos in der Münchner Bürgersaal-Kirche.“ In: Technische Mitteilungen für Malerei, Nr. 22, Jg. 51, 1935, S. 181 ff.
- 38 Wolfgang Wild: „Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften – immer noch zwei getrennte Kulturen?“ In: Universitas 1/1987, S. 25.
- 39 Als Metapher für Reversibilität? siehe: Michael Petzet: „Reversibilität – das Feigenblatt in der Denkmalpflege?“ In: Reversibilität... (wie Anm. 20), S. 9-14.
- 40 Siehe: Manfred Koller: „Vom Zeitproblem in der Konservierung.“ In: Konservieren Restaurieren. Aktive Substanzerhaltung. Der konservatorische Eingriff am Objekt, Arbeitsgespräch Linz 1994. Mitteilungen des Österreichischen Restauratorenverbandes, Jg. 5, 1995, S. 75.