

# KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

51. JAHRGANG AUGUST 1998 HEFT 8

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
FACHVERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

## Ausstellungen

---

### *Dürer redivivus*

## Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek. Restaurierung und Forschung

*München, Neue Pinakothek, 3. April-14. Juni 1998*

Man erinnert sich: Im April 1988 wurde auf drei Werke Albrecht Dürers in der Alten Pinakothek – auf die sog. Glimsche Beweinung (*Abb. 1 und 2*), den Paumgartner-Altar und die Darstellung der Maria als Schmerzensmutter – ein Säure-Attentat verübt, das außerordentliche Schäden hervorrief. Nach zehn Jahren intensivster wie bedachtsamster Bemühungen konnten jetzt die Restaurierungsarbeiten an der Beweinungstafel und dem Triptychon zum Abschluß gebracht werden. Die Wiederherstellung des am stärksten in Mitleidenschaft gezogenen Marienbildes wird noch einige Zeit in Anspruch nehmen, ist aber ebenfalls, was die erforderlichen Geldmittel anbelangt, gesichert, und zwar wesentlich durch das sehr zu rühmende Engagement eines Sponsors (August von Finck, München).

Die Fachwelt konnte sich aus Vorträgen wie aus publizierten Texten (s. den *Jahresbericht*

*1987/88 der Bayer. Staatsgemäldesammlungen und Restauro 96, 1990*) über den Gang der Dinge unterrichten. Für die Öffentlichkeit hingegen vollzog sich im Verborgenen, was mit unvermeidlich hohem zeitlichem Aufwand an Rettungsmaßnahmen zu leisten war. Da in Kürze Leo von Klenzes Alte Pinakothek, dieser so durchschlagend erfolgreiche Prototyp einer Gemäldegalerie, sich wieder öffnen würde (was nunmehr, am 24. Juli, termingerecht geschehen ist), hätte man den zitierten ungleichen Informationsstand auf sich beruhen lassen können. Das Publikum wäre der Beweinungsszene und dem Paumgartner-Altar im grandiosen Kontext der Münchner Bestände an altdeutscher Malerei wiederbegegnet, als sei da gar nichts gewesen.

Die Verantwortlichen gingen jedoch einen anderen Weg und präsentierten die geretteten, nun buchstäblich wiedergewonnenen Werke



Abb. 1  
Albrecht Dürer,  
Glimsche Beweinung.  
München,  
Alte Pinakothek.  
Zustand nach  
Neutralisierung  
der Säure (BStGS)

vorab, in einer Ausstellung noch in Räumen der Neuen Pinakothek, n Gemeinschaft mit allen anderen Bildern Dürers aus dem Besitz der Staatsgemäldesammlungen, einschließlich also auch der Stücke, die sonst als Dauerleihgaben in Augsburg bzw. Nürnberg zu sehen sind. (Nur die im Germanischen Nationalmuseum befindliche Holzschuhersche Beweinung wurde, den in München geltenden konservatorischen Grundsätzen entsprechend, als eine Holztafel nicht auf die Reise geschickt). Ich denke, die Entscheidung, eine solche Ausstellung zu veranstalten, war unbedingt rich-

tig. Mag eine derartige öffentliche Rechenschaftslegung (um nichts anderes handelt es sich!) »gestern« verzichtbar gewesen sein – heute ist sie als Demonstration, als ein Stück Werbung, von Wichtigkeit. Daß dabei für viele Besucher ein Hauch von Sensation, »das Attentat« eben, als Wirkungsfaktor eine vermutlich nicht ganz unbeträchtliche Rolle spielte, war unvermeidlich und auch weiter gar nicht zu beklagen. Im Gegenteil! Dieser Aufmerksamkeit garantierende Sachverhalt durfte als eine Chance verstanden werden, wesentliche museale Belange über den engen

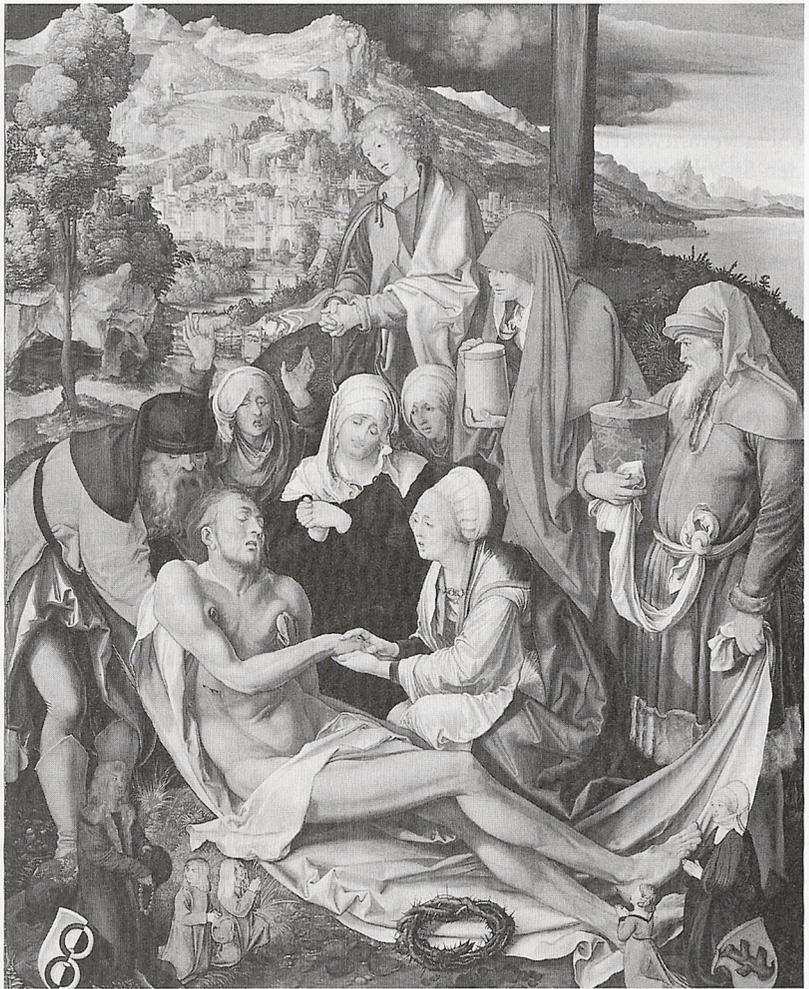


Abb. 2  
Albrecht Dürer,  
Glimsche Beweinung.  
Zustandsphoto  
Februar 1998  
(BStGS)

Kreis der Fachleute hinaus in Erinnerung zu rufen bzw. überhaupt bekannt zu machen. Wer die Ausstellung sah, der gewann – vielleicht zum allerersten Mal! – einen besonders nachhaltigen, ja wohl geradezu schmerzenden Eindruck von der Verletzlichkeit und, damit verbunden, der Kostbarkeit der uns überlieferten, unserer Obhut anheimgegebenen alten Kunst. Und er wird weiterhin, mit dem Ergebnis nachhaltigen Respekts, die Bemühungen zur Kenntnis genommen haben, die erforderlich waren, um die empfindlichst geschädigten Tafeln zu sichern und mit ihrer nicht zerstör-

ten Substanz wieder möglichst ungebrochen zur Geltung zu bringen. Dies beides zusammen bedeutet nicht wenig in einer Zeit, deren hektischer Kunst-Betrieb auf oft so extreme Weise gegenwartsbezogen erscheint.

Um nun zunächst von der Restaurierungstätigkeit zu sprechen, so verdient sie Bewunderung. Dies gilt insbesondere für die erste und die letzte Phase der Arbeiten, also im Hinblick auf die »Entgiftung« der attackierten Tafeln einerseits und auf die »Retusche des Verlustes« (so die Formulierung in dem zur Ausstellung erschienenen Katalog) andererseits.

Der Säure-Anschlag bedeutete eine gravierende Herausforderung, die man so glänzend bestand, daß der Außenstehende im nachhinein wohl kaum mehr zu ermessen vermag, welchem Verantwortungsdruck die Fachkräfte an den Staatsgemäldesammlungen und am Doerner-Institut über lange Zeit ausgesetzt waren. An dieser Stelle kann und muß nicht im Detail berichtet werden, welche Überlegungen man anstellte, welche Maßnahmen man ergriff und welche Hilfsmittel man einsetzte, um der äußerst prekären Situation Herr zu werden. Vieles und zumal das, was von seiten der Naturwissenschaften, besonders der Chemie, aufgeboten wurde, übersteigt entschieden die Kompetenz eines herkömmlich ausgebildeten Kunsthistorikers. Wer sich in diesem Bereich ernsthaft kundig machen möchte, dem steht der eben zitierte, weiter unten noch genauer zu würdigende Katalog mit seinen Texten und Abbildungen sowie mit einer perfekten Bibliographie zur Verfügung.

Hier nur soviel: Hinsichtlich der akuten Bekämpfung der Säure erwies es sich als richtig, daß man, aus der Sorge um eventuelle Folgeschäden heraus, darauf verzichtete, eine sofortige Neutralisierung mit Wasser, Salzlösungen oder absorbierenden Materialien vorzunehmen. Die Tafeln wurden stattdessen bei deutlich herabgesetzter Luftfeuchtigkeit gelagert, was das Abreagieren der Säure wesentlich verlangsamte. Die so gewonnene Bedenkzeit brachte dann das gewünschte Resultat. Man modifizierte fallspezifisch einen von der Bayer AG produzierten basischen Ionenaustauscher, der sich als eine gut formbare Paste exakt in die Schadstellen einfügen ließ und rasch die Neutralisierung bewirkte, ohne seinerseits neue konservatorische Probleme zu schaffen. Eine dieser Therapie angeschlossene halbjährige Beobachtungs- und Prüfungsphase bestätigte deren Erfolg zweifelsfrei.

Restaurierungen implizieren zwangsläufig die Chance für genaueste Untersuchungen (über das ohnehin Notwendige hinaus), weil die betreffenden Werke, einmal aus dem Museum in das Restaurierungsatelier verbracht, dafür

dann unter optimalen Bedingungen zur Verfügung stehen. In München ergriff man diese Gelegenheit konsequent und bezog soweit möglich auch diejenigen Dürer-Tafeln ein, die keine »Patienten« waren (und sind) – dies mit dem Ziel, den heute geltenden Standards der Gemäldekunde zu entsprechen. Bildträger, Grundierung und Imprimitur sowie die Mal-schicht mit ihren Pigmenten und Bindemitteln wurden gründlichst analysiert und dokumentiert. Weiterhin wurden die Werke geröntgt und mit Hilfe der Infrarotreflektografie »abgetastet«. Die Ergebnisse dieser Bemühungen stellen unser Wissen vielfach auf eine neue und in jedem Fall auf eine erheblich breitere Basis, und sie werden für die zukünftige kunsttechnisch orientierte Forschung über Dürer hinaus von großer, im einzelnen nicht vorausberechenbarer Bedeutung sein.

Nun einige Worte zu der letzten und zugleich zeitraubendsten Phase der Arbeit an den geschädigten Bildern, zu der Wiederherstellung von deren farblicher Erscheinung als einem denkbar schwerwiegenden ästhetischen wie konservatorischen Problem. Es ist in München bewährte Tradition, in diesem Punkt jede Prinzipienreiterei zu vermeiden, also die Frage nach dem »Wie« des Retuschierens auf sensible Weise pragmatisch anzugehen und unvoreingenommen von Fall zu Fall zu entscheiden. Hinsichtlich der Bilder Dürers kam man zu der Überzeugung, daß es das einzig Richtige sei, auf eine »lupenreine« Schließung der Fehlstellen hinzuarbeiten (»Kunststopfen« nannte das der unvergessene Christian Wolters; *Abb. 1 und 2*). Für diesen Weg, der den Restauratoren (hier Bruno Heimberg und seiner Mannschaft) immer ein Äußerstes an subtilem Können abverlangt, spricht tatsächlich alles, gegen ihn nichts.

Denn so irritierend, so erschreckend zerstört die Werke sich nach dem Attentat mit dem Geäder der Säurespuren auch präsentierten – es waren tatsächlich ja große Partien der Tafeln vollkommen unbeeinträchtigt geblieben. Selbst aber in den betroffenen Teilen hatte sich überall zwischen den öfter bis zum

Bildträger hinabreichenden »Fraßgängen« originale Substanz erhalten. Unter solchen Umständen (die als »Glück im Unglück« zu apostrophieren freilich auf einen Zynismus hinausliefe!) und angesichts des Ranges der Gemälde wäre es von Grund auf falsch gewesen, die Schäden im Sinne eines puristischen Dokumentierens »offen zu halten«, also deutlich wahrnehmbare »Neutralretuschen« vorzunehmen (wie das in anders gelagerten Fällen das einzig Richtige sein mag). Der vielfach graphisch sich artikulierende Detailreichtum und die plastische Kraft der Dürerschen Malerei wären bei einem derartigen Verfahren nachhaltig gestört und geschwächt worden; ein ästhetischer Gesamteindruck hätte sich nicht mehr ergeben können. Das heißt mit anderen Worten: Wollte man die Tafeln als Kunstschöpfungen statt als Überreste (im Sinne der Definition Droysens) am Leben erhalten, so war bei sorgfältiger Güterabwägung der gewählte Weg vorgezeichnet.

Wenn man in München also »rekonstruierte«, um die zahlreichen Wunden der Dürer-Gemälde vergessen zu machen, so bleibt dazu noch zweierlei zu sagen. Erstens: Dieses Ziel konnte mit gutem Gewissen nur verfolgt und dann auch erreicht werden, weil ausgezeichnetes fotografisches Material als Grundlage und Kontrollinstanz zur Verfügung stand. Und zweitens: Der grundsätzliche, vernehmbar ethisch getönte Einwand, die Präzisionsretusche laufe auf komplette Täuschung hinaus, trifft tatsächlich nicht zu. Abgesehen davon, daß alle Restaurierungen bekanntlich peinlichst exakt protokolliert werden, sind die Retuschen auch für geschulte Augen als nachträgliche Einsprengsel bei genauem Hinsehen sehr wohl wahrnehmbar, und mit dem Gang der Zeit werden sie es deutlicher noch als heute sein.

Die zitierte Publikation, die anlässlich der Ausstellung erschien, gibt durch ihren Titel sogleich zu erkennen, was sie ist: alles andere als eine Gelegenheitsarbeit; vielmehr ein denkbar gründlicher, daher höchst umfangreicher

Katalog des gesamten Dürer-Bestandes der Bayer. Staatsgemäldesammlungen (Gisela Goldberg, Bruno Heimberg, Martin Schawe: *Albrecht Dürer, Die Gemälde der Alten Pinakothek*, Verlag Edition Braus, Heidelberg, 600 S.). Es sind vierzehn Werke bzw. Werkkomplexe, die darin ebenso detailliert und präzise wie übersichtlich unter allen in Betracht kommenden materiellen, stilistischen, ikonographischen und sammlungsgeschichtlichen (die Provenienz betreffenden) Aspekten traktiert werden. Der ältere Münchner Katalog (Christian Altgraf zu Salm und Gisela Goldberg, *Altdeutsche Malerei*, München 1963) wurde damit ersetzt und Fedja Anzelewskys *opus magnum* (A. Dürer, *Das malerische Werk*, zuerst Berlin 1971) in vielen Punkten überholt.

Mehrere sehr ertragreiche Texte stehen diesem imponierenden Corpus voran. Schawe schrieb eine ausgezeichnete biographische Einleitung und skizziert überdies das Entstehen des Münchner Dürer-Ensembles. Heimberg stellt auf dem Erfahrungsfundament der jüngst geleisteten Forschungs- und Restaurierungsarbeiten von Grund auf (d. h. einschließlich der Bildträger Holz, Leinwand und Pergament) die Maltechnik Dürers dar. Seine ein nuanciertes Gesamtbild entwerfenden Ausführungen werden flankiert durch höchst instruktive Aufsätze, die nun speziell die von Dürer verwendeten Pigmente bzw. Bindemittel behandeln und dabei, der Natur der Sache gemäß, zugleich die einschlägigen kunsttechnischen Traditionen zur Sprache bringen (Andreas Burmester und Christoph Krekel bzw. Ursula Baumer, Irene Fiedler und Johann Koller). Unter dem Stichwort »Dürer durchleuchtet« erläutert Burmester das Röntgenverfahren und vor allem die verschiedenen Infrarot-Techniken, wie sie heute für die Untersuchung von Gemälden zur Verfügung stehen. Er und Heimberg berichten schließlich über die Maßnahmen zur Rettung und Wiederherstellung der säuregeschädigten Dürer-Tafeln. Zu erwähnen sind im übrigen noch die bereits zitierte Bibliographie, die notwendigen Katalog- und Inventarkonkordanzen sowie ein Kurzverzeichnis der gemalten Dürer-Kopien (nicht auch der Dürer-Pasticcios und -Paraphrasen) im Besitz der Bayer. Staatsgemäldesammlungen.

Es verdient besondere Unterstreichung, daß die Veröffentlichung ausgesprochen splendid bebildert werden konnte. Dürers Gemälde (auch die Schadensbefunde und die Tafelrückseiten) stehen dem Leser in vorzüglichen farbigen und schwarzweißen Reproduktionen vor

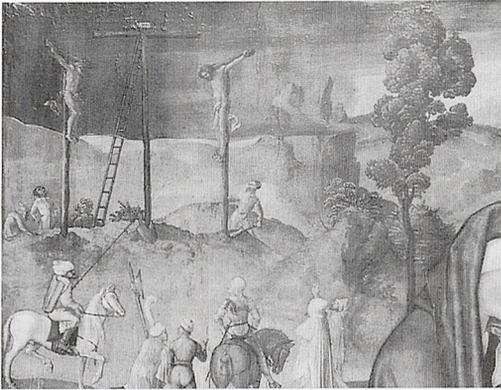


Abb. 3 Albrecht Dürer, Holzschuhersche Beweinung, Detail. Nürnberg, German. Nationalmuseum (BStGS)

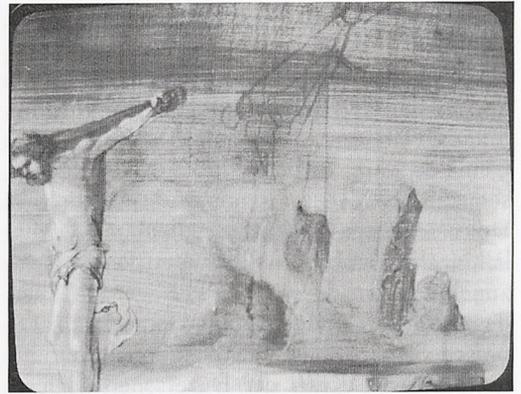


Abb. 4 Albrecht Dürer, Holzschuhersche Beweinung, Detail, Infrarotreflektographie (BStGS)

Augen, und zwar immer auch in einer Vielzahl von Ausschnitten. Die Röntgenaufnahmen und Infrarotreflektographien kommen prägnant zur Geltung; das jeweilige Gefüge der Malbretter (hier »Brettschema« genannt) findet man graphisch exakt veranschaulicht. Des weiteren mußte mit Vergleichsabbildungen, mit Reproduktionen von Kopien etc. nicht gespart werden. Das bedeutet: Der Katalog bietet die Möglichkeit, aus detaillierter Anschauung heraus den dargelegten Argumenten zu folgen und eigene Urteile (oder bescheidener und richtiger: Urteilsansätze) zu entwickeln.

Ein Beispiel nur: Die Holzschuhersche Beweinung, die seit langem als Dauerleihgabe der Staatsgemäldesammlungen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg hängt und aus konservatorischen Gründen (wie erwähnt) nicht in die Ausstellung geholt wurde; in der Publikation wird sie ausführlich behandelt (S. 288-313). Zweifel an der eigenhändigen Ausführung, ja auch am Entwurf des Gemäldes durch Dürer sind bis heute immer wieder formuliert worden. Andererseits haben sich namhafte Kenner, in jüngerer Zeit Anzelewsky und Matthias Mende, uneingeschränkt gegen die Annahme einer Werkstatt- oder Schülerarbeit und für Dürers Autorschaft ausgespro-

chen. Ich denke, das Abbildungsmaterial im Katalog bekräftigt entschieden diese positive Einschätzung. Das gilt nicht zuletzt für die mit Hilfe der Infrarotreflektographie sichtbar gemachte »Unterzeichnung« (dieser in den 50er Jahren von Johannes Taubert wohlüberlegt eingeführte Terminus hat sich glücklicherweise durchgesetzt): Sie wirkt in ihrem Duktus unverdächtig, d. h. sie läßt sich, wie im Text auch angemerkt ist, mit authentischen Dürer-Skizzen vergleichen; und sie gibt darüber hinaus z. T. erhebliche Abweichungen in der malerischen Ausführung zu erkennen (Abb. 3 und 4). Der derart dokumentierte lebendige Schaffensprozeß läßt das Stichwort »Werkstatt« kaum zu.

Faßt man es zusammen, so ist die Münchner Katalog-Publikation ein Beitrag zur Dürer-Forschung, der den Staatsgemäldesammlungen und dem Doerner-Institut sehr zum Ruhme gereicht. Gebündelte Energien wurden hier, der ursprünglichen und eigentlichen, heute leider allzu oft in den Hintergrund gedrängten Aufgabe der Museen entsprechend, dem eigenen Besitz zugewendet.

Von der Ausstellung soll am Ende nur kurz noch einmal die Rede sein. Sie präsentierte, wie oben erwähnt, den gesamten Dürerbesitz der Bayer. Staatsgemäldesammlungen, und sie war zugleich unter zwei Themen gestellt worden: Zum einen ging es um eine Dokumen-

tation der Restaurierungsarbeiten an den geschädigten Tafeln, zum anderen generell um die Maltechnik Dürers. Beide Aspekte wurden durch zahlreiche Photos (z. B. Infrarotreflektographien, Schnitte durch Grundier- und Malschicht) und durch Begleittexte verdeutlicht; für das Stichwort »Maltechnik« traten greifbare Materialien wie Pigmentproben hinzu. Als Anhang gleichsam zeigte man einige Produkte der Dürer-Renaissance um und nach 1600 (was ich als eine Abschwächung der vorangegangenen starken Eindrücke erlebte). Die Staatl. Graphische Sammlung bot

als schöne Ergänzung in engster Nachbarschaft eine bestechende Auswahl aus Dürers druckgraphischem Werk. Kritisch möchte ich am Rande nur anmerken, daß die in die Räume hineingefahrenen Architekturelemente mit der Schwere ihrer Form- und Farbgebung z. T. ein wenig irritieren konnten, und daß die Erläuterungen für das Publikum, dem sie dienen sollten, hin und wieder Kenntnisse voraussetzten, die nicht vorausgesetzt werden durften. Dem Nutzen des Unternehmens konnte das aber gewiß keinen Abbruch tun.

Karl Arndt

## Die neue Germania

*Zur Ausstellung »1848. Aufbruch zur Freiheit«, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 18. Mai-18. September 1998*

Wenn die dem arabischen Zählsystem verdankten Jubiläen historischer Ereignisse überhaupt einen Sinn haben, dann den, daß sie ermöglichen, den Status quo der Geschichtskultur vor Augen zu führen. Die öffentlich zelebrierte Erinnerung an die revolutionären Ereignisse des Jahres 1848 ist ein besonders willkommener Anlaß, über Deutschland zu Ende des zweiten Millenniums nachzudenken, unterscheidet sie sich doch besonders auffällig von den Feierlichkeiten des Jahres 1973. Ort der Handlung ist beide Male Frankfurt. 1973 sorgte eine »Zeitung« von Nikolaus Jungwirth und Gerhard Kromschröder mit dem Titel *Die Revolution in Frankfurt* für Aufregung. Sie erschien am 18. Mai 1973, als Herausgeber zeichnete die »Gruppe Art-Meeting« in Verbindung mit dem Amt für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, *vulgo* »Kulturdezernat«. Die Zeitung versuchte Vergangenes mit Gegenwartigem zu vermengen, das Ereignis von 1848 als aktuelles darzustellen. Der Kampf um die Häuser im Westend, die militante Opposition gegen den Ausverkauf eines bürgerlichen Wohnviertels verglich man mit dem Barrikadenkampf des Septembers 1848.

Die Ermordung des Fürsten Lichnowsky präsentierte »Art-Meeting« als Comic und Moritat. Am Ende heißt es: »Ein Junker ist tot. Die Reaktion lebt weiter.« Die Verlegung eines vergangenen Ereignisses in die Gegenwart ist eine erprobte rhetorische Methode, sie soll geeignet sein, Menschen zu erreichen, die mit historischen Themen nicht vertraut sind. Qualität garantiert diese Methode nicht.

Das zweite Ereignis des Jahres 1973 war die Ausstellung *Kunst der bürgerlichen Revolution*, die, in Westberlin 1972 erarbeitet, in reduzierter Form in der Paulskirche gezeigt wurde. Katalog und Präsentation gingen einen zögerlichen Schritt auf eine Ikonographie der Revolution von 1848/49 zu; es ist die erste Publikation zu diesem Thema, denn der dritte Band von Veit Valentins *Geschichte der deutschen Revolution 1848-1849* (1930/1), der diesem Materialbereich gewidmet sein sollte, ist nie erschienen, weil der Autor Deutschland verlassen mußte.

Das Jahr 1973 prägte noch jene nervöse Unruhe, die die Studentenrevolte übrig gelassen hatte. 1972 war das Historische Museum Frankfurt eröffnet worden. 1973 beschäftigte