

# KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

2. Jahrgang

Dezember 1949

Heft 12

## GEREINIGTE MEISTERWERKE

*Restaurierungsarbeiten der Kriegs- und Nachkriegszeit in Freiburg i. Br. (Mit 4 Abb.)*

Restaurierungsarbeiten im Kriege? In Deutschland gab es unter der pausenlosen, von Jahr zu Jahr wachsenden Drohung des Luftkrieges nur wenige Museumsleiter und Denkmalpfleger, die an anderes denken konnten als an den bloßen materiellen Schutz der ihnen anvertrauten Kunstwerke. Es bedeutet schon viel, daß es gelungen ist, wenigstens das bewegliche Kunstgut ohne allzu schwere Verluste durch die Kriegszeit hindurchzuretten. An konservatorische Arbeiten, die über die laufende Betreuung und Behebung akuter Schäden hinausgingen, war auf deutscher Seite in der Regel nicht zu denken.

Anders lagen die Verhältnisse in den westeuropäischen Ländern. England konnte sein Museumsgut z. T. nach Übersee, z. T. auf der Insel selbst ausreichend in Sicherheit bringen. In Frankreich, Belgien und Holland gab es schwierige Zeiten und dramatische Momente, aber doch nicht die pausenlose Bedrohung für die ganze Dauer des Krieges, der sich die deutschen Museumsleiter gegenübersehen. So war es möglich, daß man dort die Zeit der erzwungenen Schließung der Museen für längst geplante Konservierungsarbeiten benutzen konnte. Viele Gemälde des Louvre wie der National Gallery sind bekanntlich aus ihrer kriegsbedingten Verbannung „verjüngt“ zurückgekehrt, d. h. befreit von der allzulange respektierten Patina vergilbter Firnissschichten oder gar — wie im Falle der National Gallery — eines verfälschenden „Galerietones“, d. h. künstlich gefärbten Firnisses.

Das Problem der Gemälde-Reinigung hat dadurch eine erneute, wenn auch etwas verspätete Aktualität erhalten. Die Leitung der National Gallery hat mit dankenswerter pädagogischer Eindringlichkeit versucht, das Publikum mit den Methoden neuzeitlicher Gemäldepflege vertraut zu machen (vgl. „Kunstchronik“, 1 Jhg., H. 1/2, S. 21). Schon

vorher hatte der Louvre eine Ausstellung mit ähnlicher Tendenz veranstaltet (vgl. „Das Kunstwerk“ 1946, Heft 1). Ebenso hat man in Italien die während des Krieges restaurierten Kunstwerke in mehreren Ausstellungen der Öffentlichkeit vorgeführt. Endlich mögen auch die Wanderungen der seit jeher gut gepflegten Wiener und Münchener Gemälde in den Nachkriegsjahren dazu beigetragen haben, dem Publikum der westlichen Länder den Abschied von dem gewohnten „Galerieton“ zu erleichtern.

Die auffallende Einmütigkeit und zeitliche Parallelität, mit der auch die bisher konservativsten Sammlungsdirectionen sich die modernen Restaurierungsmethoden zu eigen gemacht haben, ist der beste Beweis dafür, daß die prinzipiellen, aber auch die technischen Fragen hinsichtlich der Reinigung alter Gemälde heute kaum mehr der Diskussion bedürfen. Deutsche, holländische, amerikanische Museen haben hier schon vor Jahrzehnten den Weg gewiesen. Die Abnahme der Übermalungen von Dürers Paumgartner-Altar in München liegt nun schon fast um ein halbes Jahrhundert zurück, und auch die seinerzeit so umstrittene Reinigung der Frans Hals'schen Schützenstücke in Haarlem hat inzwischen längst allgemeine Billigung gefunden. Selbst eine so handgreifliche Veränderung wie die Rückverwandlung von Rembrandts „Nachtwache“ in eine Tageslicht-Szene konnte deshalb endlich auf allgemeines Verständnis rechnen und brauchte nicht mehr gegen die früher üblichen unsachlichen Angriffe verteidigt zu werden. Daß sie trotzdem zu einer Sensation geworden ist, ist nicht nur der besonderen Bedeutung und Berühmtheit dieses Bildes zuzuschreiben, sondern hat sicherlich auch noch allgemeinere Gründe.

Denn immer wieder bedeutet es — auch für die beteiligten Museumsleute und Restauratoren selbst — eine Sensation, fast einen Schock, bei der Reinigung von lange vernachlässigten Bildern plötzlich dem ursprünglichen Farbcharakter und dem von den alten Meistern selbst gewollten Helligkeitsgrad gegenüberzustehen. Glücklicherweise sind die Fälle nicht selten, in denen der Originalfirnis unter den späteren Firnislagen und Übermalungen noch intakt erhalten ist. Wir wissen also, wie ein altes Bild ausgesehen hat, als es die Werkstatt des Malers verließ, und die Gefahr des „Verputzens“ ist für den erfahrenen Restaurator — allerdings nur für diesen — heute auf ein Minimum reduziert. „Technisch bietet das Abnehmen späterer Firnislagen keine Schwierigkeiten“, heißt es in dem Bericht eines Schweizer Fachmanns über die Londoner Ausstellung, der dem Unterzeichneten dankenswerterweise zugänglich gemacht worden ist. „Diese späteren Lagen trennen sich eindeutig vom Original,“ heißt es dort weiter, und ferner: „Die alte Farbschicht eines Bildes einschließlich oberster Lasuren ist, im Verhältnis zu allen späteren Zutaten, eine ganz einheitliche Substanz; dieses alte Farbmaterial ist außerordentlich widerstandsfähig gegen alle erlaubten Putzmittel.“ Dann aber auch: „Der heutige Restaurator muß oft nur die Sünden früherer Zeiten aufdecken.“ — Hier beginnen die Probleme, die auch den erfahrensten heutigen Restaurator oft genug vor unlösbare Aufgaben stellen. Wer wollte leugnen, daß nur allzu viele Bilder in früheren Zeiten verputzt worden sind und noch immer — wenn sie in unrechte Hände geraten — verputzt werden? Und mancher von denen, die sich heute auf ein gesichertes Können berufen dürfen, hat seine Erfahrungen auf Kosten weltbekannter Meister-

werke gesammelt. In solchen Fällen lag die Schuld weniger bei dem lernenden und experimentierenden Restaurator, als bei dem verantwortlichen Museumsleiter. Denn das gilt auch heute noch: auch die vollkommenste technische Methode und konservatorische Erfahrung muß sich mit umfassender Kennerschaft und einem möglichst lückenlosen kunsthistorischen Wissen verbinden. Und diese Verbindung findet sich wohl nur ganz ausnahmsweise in einer Person vereinigt. Nichts ist verderblicher als die bis vor kurzem noch in manchen Restauratorenwerkstätten anzutreffende Geheimniskrämerei, nichts notwendiger als ein freimütiger Austausch aller Erfahrungen und eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Restaurator und dem Kunsthistoriker. Ausstellungen wie die der Londoner National Gallery und der italienischen Museen (Florenz und Venedig, 1945—47), die der Unterrichtung der Fachkollegen und der Öffentlichkeit dienen, sind deshalb außerordentlich zu begrüßen. Es wäre zu wünschen, daß auch in Deutschland einmal die neuesten Erfahrungen und Erfolge der Konservierungstechnik zu einer ähnlichen Übersicht vereinigt würden.

\* \* \*

Nicht leicht freilich dürfte es — aus den eingangs besprochenen Gründen — in Deutschland eine Stelle geben, wo man auf eine ähnlich stattliche Reihe von Restaurierungsarbeiten aus den Kriegs- und Nachkriegsjahren hinweisen könnte, wie in den großen westeuropäischen Sammlungen. Nur sehr wenige unserer Museen konnten unter dem Druck des Luftkrieges und angesichts des schon frühzeitig einsetzenden Mangels an einwandfreiem Material ihre konservatorische Tätigkeit fortsetzen. Zu diesen wenigen gehört das Städtische Augustiner Museum in Freiburg i. Br., dessen Restaurierungswerkstatt — unter der Leitung von Konservator Paul H. Hübner — zugleich den Aufgaben der Denkmalpflege für einen großen Teil Südwestdeutschlands dient.

Hier war schon vor dem Kriege (seit 1938) das Altarwerk des Lukas Moser aus Tiefenbronn in Arbeit, dessen Reinigung im Sommer 1939 beendet wurde (vgl. den Bericht von Joseph Sauer, Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1939/40, S. 174, mit eingehenden Angaben über den technischen Befund und die Konservierungsmethoden). Die Bildtafeln hatten nachweislich siebenmal zu verschiedenen Zeiten Übermalungen über sich ergehen lassen müssen, zuletzt 1899—1900 durch Hauser in München. Trotzdem gelang es, den originalen eiweißhaltigen Firnis intakt freizulegen, unter dem der Farbkörper in unberührter Frische und Leuchtkraft erhalten ist.

Nach Kriegsbeginn wurde der Breisacher Hochaltar des Meisters H. L. aus dem schon unter Beschuß liegenden Münster geborgen. Das Schnitzwerk des Meisters H. L. war im Jahre 1838 (durch die Firma Glänz in Freiburg) mit einem Ölfarbanstrich versehen worden, der — infolge einer Beimischung von Marmormehl — stellenweise eine Stärke von 6 mm erreichte. Er wurde während der Kriegsjahre in mühseliger Arbeit abgenommen. Die ursprüngliche Oberfläche, die dabei zutage kam, zeigte einen überraschenden Befund: während die nackten Teile der drei Mittelfiguren mit Kaseinfarben (ohne Grundierung) naturalistisch bemalt sind, sind bei allen übrigen Figuren nur Augensterne und -Brauen, Lippen, Attribute und Standflächen farbig akzentuiert,

ebenso die Edelsteine der geschnitzten Kronen und Schmuckstücke. Im übrigen war das Holzwerk aller Figuren wie das des Schreines nur leicht gewachst und erschien — wie das von Riemenschneiders Creglinger Altar — in seiner hellen, zarten Naturfarbe, die das plastische Leben der Oberfläche aufs schönste zur Geltung bringt. Diese in ihrer Mischung von Polychromie und Farblosigkeit höchst eigenartige ursprüngliche Wirkung konnte unbeeinträchtigt zurückgewonnen werden, obwohl das sehr stark vom Holzwurm zerfressene Holz gehärtet werden mußte. Der Altar war nach dem Kriege längere Zeit im Augustiner-Museum zu sehen und konnte 1949 in dem inzwischen wiederhergestellten Chor des schwerbeschädigten Breisacher Münsters wieder aufgestellt werden (Bericht über die Restaurierung von Joseph Sauer, Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1940/41, S. 210).

Auch der kleine Schnitzaltar aus Niederrotweil im Kaiserstuhl, der der Werkstatt des Meisters H. L. zuzuschreiben ist, wurde während der Bergungszeit restauriert, wobei der Mittelschrein von einem zweifachen, entstellenden Anstrich befreit wurde. Dabei kam die — diesmal die gesamte Oberfläche bedeckende — Originalfassung nahezu unbeschädigt zutage. Auch in diesem Falle wurde das (stark vermulmte) Holz gehärtet. Der Altar befindet sich z. Z. noch im Museum.

Während diese Arbeiten noch im Gange waren, trat eine neue, noch größere und verantwortungsvollere Aufgabe an die Werkstätte des Augustiner-Museums heran: die Wiederherstellung des Hochaltars von Hans Baldung Grien im Freiburger Münster. Es galt nicht nur, Hebungen der Farbschicht niederzulegen, sondern auch die Entstellung sämtlicher Bildflächen durch oxydierte Firnissschichten und ausgedehnte Übermalungen zu beseitigen. Dreimal waren die Bilder im Lauf der Jahrhunderte „restauriert“, d. h. übermalt worden, zuletzt von dem Freiburger Maler und Gewerbeschullehrer Prof. Geßler 1836/37. Jeder, der das Freiburger Münster in der Vorkriegszeit besucht hat, wird sich des enttäuschenden Eindrucks erinnern, den Baldungs Werk unter seinem bräunlich-grünen, stellenweise fast undurchsichtig gewordenen Firnis-Überzug hervorrief. Heute leuchtet das gereinigte Werk dem von Westen her Eintretenden von ferne wie ein schimmerndes Geschmeide entgegen, und beim Näherkommen enthüllen sich Schönheiten und Feinheiten, die bisher nicht zu ahnen waren. Die leuchtende, besonders im Mittelbild schon „manieristisch“ helle Farbigkeit wirkt bei der ersten Begegnung überraschend, doch fehlt es nicht an Parallelen dafür in Baldungs sonstigem Lebenswerk, mag man nun an seine Tafelbilder oder an seine Zeichnungen und Holzschnitte denken. Gerade als Graphiker hat er sich zu einer immer helleren, transparenteren Behandlung hinentwickelt, und schon von daher wäre auf eine außerordentlich helle Farbskala auch bei seinen Tafelbildern zu schließen. Und eine Zeichnung wie der „Mädchenkopf“ in Basel (Koch 43) wirkt in ihrer großflächigen Helligkeit, die dennoch den Schmelz zarterster Modellierung bewahrt, wie eine unmittelbare Parallele zu dem malerischen Stil des Hochaltars. — Nicht ganz ausgeschlossen erscheint es auch, daß Baldung den Farbcharakter seiner Tafeln bis zu einem gewissen Grade auf die Lichtverhältnisse des Münsterchores abgestimmt hat. Mußte sich doch sein Werk in dem diffusen Halblicht des Chorraumes und neben der Farbglut der Glasgemälde in den Kapellen des

Umgangs behaupten. Da die farbigen Scheiben nach dem Kriege noch nicht wiedereingesetzt worden sind, ist die Wirkung der Bilder im Raum noch nicht wieder die ursprüngliche; zweifellos erscheinen sie um einige Grade wärmer und gedämpfter. Daß wir es auch hier mit dem vom Maler selbst gewollten Helligkeitsgrad und Farbcharakter zu tun haben, beweist wiederum der originale Eiweißfirnis, der fast durchweg erhalten geblieben ist. Wenige Werke der altdeutschen Malerei vermitteln uns heute noch einen ähnlich starken und reinen Eindruck eines völlig intakten, gesunden Farbkörpers, einer wirklich unberührten Oberfläche, wie die vier Flügel des Baldung-Altars mit ihren insgesamt acht lebensgroßen Darstellungen. Nur das Mittelfeld — die Marienkrönung — weist einige geringfügige Fehlstellen auf, die größtenteils ungedeckt gelassen werden konnten, da sie in der lichten Farbskala der festlich strahlenden Himmelsvision kaum ins Auge fallen. Weder hier noch bei den Flügelbildern ergaben sich technische Probleme ernsterer Art. Einzig die dem Chorungang zugewandte Rückseite der Mitteltafel mit der Kreuzigung erwies sich als weniger gut erhalten. Sie machte den Eindruck eines durch „Verwitterung“ — Luftzug, Temperaturschwankungen, Sonnenbestrahlung — in der Substanz angegriffenen, scheinbar hoffnungslos „gealterten“ Bildes. Auch der Originalfirnis war hier stark abgewittert, und die Leuchtkraft der Farben durch die späteren Ölfirnisse so verdunkelt, daß fast der Eindruck einer monochromen Darstellung entstand. Trotzdem gelang es auch hier, die alte Leuchtkraft der Farben zum guten Teil wieder ans Licht zu holen, und mehr noch: sehr wesentliche, für Baldungs Auffassung höchst bezeichnende Partien konnten von der Übermalung des 19. Jahrhunderts befreit werden, darunter als wichtigstes Motiv ein Hund, der sich an herumliegenden Leichenteilen zu schaffen macht, und die Vegetation des Vordergrunds. — Während die Flügelbilder schon während der Kriegsjahre (seit 1940) in Behandlung waren, konnten die Mitteltafel und die Predella (mit den Halbfigurenbildnissen der Auftraggeber) ihrer Größe wegen erst nach dem Kriege vorgenommen werden. Seit 1947 steht der Hochaltar, von dem überladenen neugotischen „Sprengwerk“ aus der Biedermeierzeit befreit, wieder an seinem Platz im Hochchor des Münsters.

Auch die Flügel des Schnewlin-Altars aus dem Freiburger Münster, die im 19. Jahrhundert — wahrscheinlich ebenfalls durch Geßler — weitgehend übermalt und vollständig überlasert worden waren, sind unlängst gereinigt worden. Die hellen, kühlen Farben, die auch in diesem Falle ans Licht kamen, bildeten nach der Reinigung des Hochaltars keine allzugroße Überraschung mehr. Die Oberfläche ist intakt, soweit nicht mechanische Beschädigungen sie zerstört haben, die beim Zersägen der Tafeln in früherer Zeit eingetreten sind. Ob es sich um eigenhändige Arbeiten Baldungs oder, wie schon vermutet worden ist, nur um Werkstattbilder handelt, wird nach der Freilegung des Originalbestandes hoffentlich mit größerer Sicherheit zu entscheiden sein.

Eine Aufgabe besonders heikler Art stellten dem Restaurator die beiden Flügel des Oberried-Altars von Hans Holbein d. J., wiederum aus dem Besitz des Münsters. Sie waren im 19. Jahrhundert zweimal restauriert und dabei jedesmal weitgehend übermalt worden, der Originalfirnis bei früheren Reinigungsversuchen teilweise beschädigt. Dazu kam eine akute Gefährdung durch Schimmelbildung während der Bergung. Die Reini-

gung und Konservierung erforderten also ein besonders vorsichtiges Vorgehen und sind auf das erfreulichste geglückt (1944/45).

Neben diesen in Freiburg selbst beheimateten Meisterwerken wurde auch eine lange Reihe von Objekten aus anderem Besitz behandelt, unter denen nur zwei hervorgehoben seien: die „Anbetung der Könige“ aus Meßkirch — das Hauptwerk des nach diesem Bilde benannten Meisters — und der Savigny-Altar aus dem Trierer Dom. In beiden Fällen waren Bergungsschäden (Schimmelbildung und Farbhebungen) zu beseitigen.

Der umfangreichste unter den von auswärts kommenden Aufträgen betraf aber kein Werk der Malerei, sondern den spätesten und zugleich wohl figurenreichsten der deutschen Schnitzaltäre: den Hochaltar des Überlinger Münsters von Jörg Zürn und seinen Gehilfen. Er enthält nicht weniger als 84 Holzfiguren, die — wie alle übrigen Teile des Altaraufbaus — außerordentlich stark vom Holzwurm zerfressen und weitgehend vermorscht waren. Der katastrophale Umfang dieser Schäden stellte sich heraus, als während des Krieges der Abbau des Altarwerkes notwendig wurde. Dieser wurde von Restaurator Hübner mit Hilfe zweier kriegsgefangener Russen und einiger Schulkinder durchgeführt. 1946 konnten dann die Bestandteile des Altars nach Freiburg überführt und ihre Behandlung in Angriff genommen werden. Diese geht inzwischen ihrem Abschluß entgegen. — Wie der Breisacher, so war auch der Überlinger Hochaltar ursprünglich im wesentlichen ungefaßt. Alle Holzteile waren nur leicht gewachst und geölt, der helle Naturton des Lindenholzes sprach ganz allein, nur sparsam belebt von wenigen Farbakzenten (Augensterne, Brauenbögen und lebhaftes Lippenrot). Diese ursprünglich so diskrete Oberflächenbehandlung war jedoch verdeckt durch einen häßlichen, lehmfarbenen Anstrich, der noch dazu infolge einer mißglückten Behandlung mit einem Holzwurm-Bekämpfungsmittel (1916/17) seinerseits wieder verdorben und ungleichmäßig geworden war. Ferner waren die Gesichter und nackten Teile der Figuren fleischfarben angestrichen, Vergoldungen und Versilberungen angebracht und mancherlei, teilweise recht ungeschickte und verfehlte Ergänzungen vorgenommen worden. Das alles mußte in mühseliger Arbeit beseitigt werden. Wenn es auch nicht gelingen konnte, die ursprünglich wohl recht helle, zarte Naturfarbe des Holzes ganz wiederherzustellen, so ist die Freilegung der originalen Oberfläche mit ihrem überraschend reichen plastischen Leben doch ein großer Gewinn. Der geistvoll lebendige Spätmanierismus der Zürn'schen Formensprache und die nervige Handschrift der besten unter den zahlreichen Figuren kommt erst jetzt zu voller Wirkung, zugleich werden aber auch die erheblichen Qualitätsunterschiede innerhalb des ganzen Werkes deutlicher, so daß für die stilkritische Beurteilung des Jörg Zürn und seiner Mitarbeiter neue Aufschlüsse zu erhoffen sind.

Eine weitere, erst unlängst abgeschlossene Konservierungsarbeit der Freiburger Werkstätte galt dem holzgeschnitzten romanischen Leseputz aus Freudenstadt, bei dem überraschenderweise die starkfarbige, etwa zu drei Viertel intakte Originalfassung unter späteren Anstrichen hervorgeholt werden konnte. Einer Veröffentlichung dieses hochbedeutsamen Fundes soll hier nicht vorgegriffen werden. Das Leseputz ist gegenwärtig im Freiburger Augustiner-Museum ausgestellt, wo es voraussichtlich noch für längere Zeit zu sehen sein wird.

Robert Oertel