

Zu einem „Letzten Abendmahl“ nach Leonardo da Vinci: Das Altargemälde der ehemaligen Pfründhauskapelle in Freiburg i. Br. von Johann und Simon Göser aus dem Jahr 1805

Sebastian Bock



■ 1 Stich R. Morghens nach Matteinis
Zeichnung von 1800.

Nach 40 Jahren als „Tafelbild“ ist das Wandgemälde der ehemaligen Pfründhaus-Kapelle der Allgemeinen Stiftungsverwaltung in Freiburg in einen architektonischen Zusammenhang, den der Hauskapelle des Heilig-Geist-Stiftes, zurückgekehrt. Der Restaurierung der abgenommenen Reste eines Bildes nach Leonardo da Vincis Abendmahl gingen umfangreiche restauratorische Untersuchungen und Proben voraus. Die kunsthistorische Aufarbeitung der Geschichte dieses Bildes hat S. Bock übernommen. Weil seine Forschungen sehr interessante Ergebnisse zum Verhältnis des Bildes zu Leonardos Vorbild erbrachten, die an den noch vorhandenen Fragmenten so nicht mehr ablesbar sind, werden diese hier in einer gekürzten Fassung der demnächst erscheinenden umfangreicheren Arbeit vorgestellt.

Kürzlich vorgenommene konservatorische und restauratorische Maßnahmen an einem bisher nur in der lokalen Forschung beachteten, dreigeteilten Wandgemälde gaben Anlaß zu einigen Nachforschungen und Überlegungen, die hier in Kürze vorgestellt werden sollen. Es handelt sich um eine Darstellung mit dem Thema des ‚Letzten Abendmahles‘ nach dem Vorbild Leonardo da Vincis aus dem frühen 19. Jahrhundert.

Das Wandgemälde, von dem heute nur noch etwa ein Drittel der ursprünglichen Substanz erhalten ist, stammt aus der beim Bombenangriff im November 1944 zerstörten Kapelle des dem Heiliggeistspital angegliederten Pfründhauses in Freiburg i. Br., welches sich vormals an der Ecke Merian-/Gauchstraße befand. Es ist noch heute im Besitz der Freiburger Heilig-Geist-Spitalstiftung.

Dieses Pründhaus wurde – nach Schenkung durch die Gesellschaft „Zum Gauch“ an das Freiburger Armeninstitut – in den Jahren 1801 bis 1803 in den Baulichkeiten des 1782

aufgelösten Clarissenklosters (vormals Regelhaus „Zum Lämmlein“) erstellt, nachdem das alte Spitalgebäude am Münsterplatz zu baufällig geworden war. Den Kapellenbau, an dessen Altarwand sich die Malerei befand, richtete man in der 1687 erstellten ehemaligen Klosterkirche im Ostflügel der Anlage (längs der Merianstraße) ein, indem man sie zu einem saalartigen, einschiffigen Kirchenraum mit einer Empore ohne Absetzung eines eigentlichen Chorraumes (in südlicher Richtung) verkleinerte (Länge 26 m, Breite 9,5 m).

Die Initiative zu dem neuen Bürgerhospital hatte der Weltpriester Ferdinand Weiß ergriffen. Geboren 1754, war er seit 1776 Hofmeister im Haus des K. K. österreichischen Geheimrates und Präsidenten der Landsstände, Freiherr Anton von Baden, und dort Erzieher dessen Sohnes Carl; seit 1800 hatte er zudem die vorstehenden Ämter im Armenwesen der Stadt inne, war Stadtrat, Referent für das Schulwesen sowie städtischer Archivar († 1822). Weiß war auch derjenige, der u. a. auf eine sehr findige Weise die

Mittel zum Umbau für das ‚neue allgemeine Verdienst- und Armenhaus‘ beschaffte: Im Jahr 1347 bestimmte der Stifter der Freiburger Kartause, Johannes Schnewlin, daß, sollte das Kloster einmal aufgegeben werden, der hälftige Erlös des dann bestehenden Klostervermögens den Armen der Stadt zugute kommen solle. Mit dieser Begründung gelang es Weiß denn auch tatsächlich 1801 einen kaiserlichen Beschluß zu erwirken, der es ermöglichte, die Hälfte des Verkaufspreises – ein Betrag von rund 11400 Gulden – für diesen sozialen Zweck zur Verfügung gestellt zu bekommen.

Der in kulturellen Angelegenheiten sehr interessierte „Armenvater“ ist auch der Autor einer im Juni 1805, also kurz nach Fertigstellung der hier behandelten Malerei erschienenen Schrift „Etwas über Kunst, Künstler und Kunstfreunde Freiburgs“, in der er über einige Umstände der Entstehung der Wandmalerei sowie über die Künstler und ihre Arbeitsweise berichtet. Demnach führten die zwei Maler, der seit 1774 in Freiburg zünf-



■ 2 Gesamte Malerei, Aufnahme Anfang 20. Jahrhundert.

tige, damals 70jährige Simon Göser (1735–1818) und sein 33jähriger Sohn Johann (*1772), welcher noch im selben Sommer starb, ihr imposantes Werk „nicht für baare Belohnung, sondern für die Ehre der Kunst“ aus.

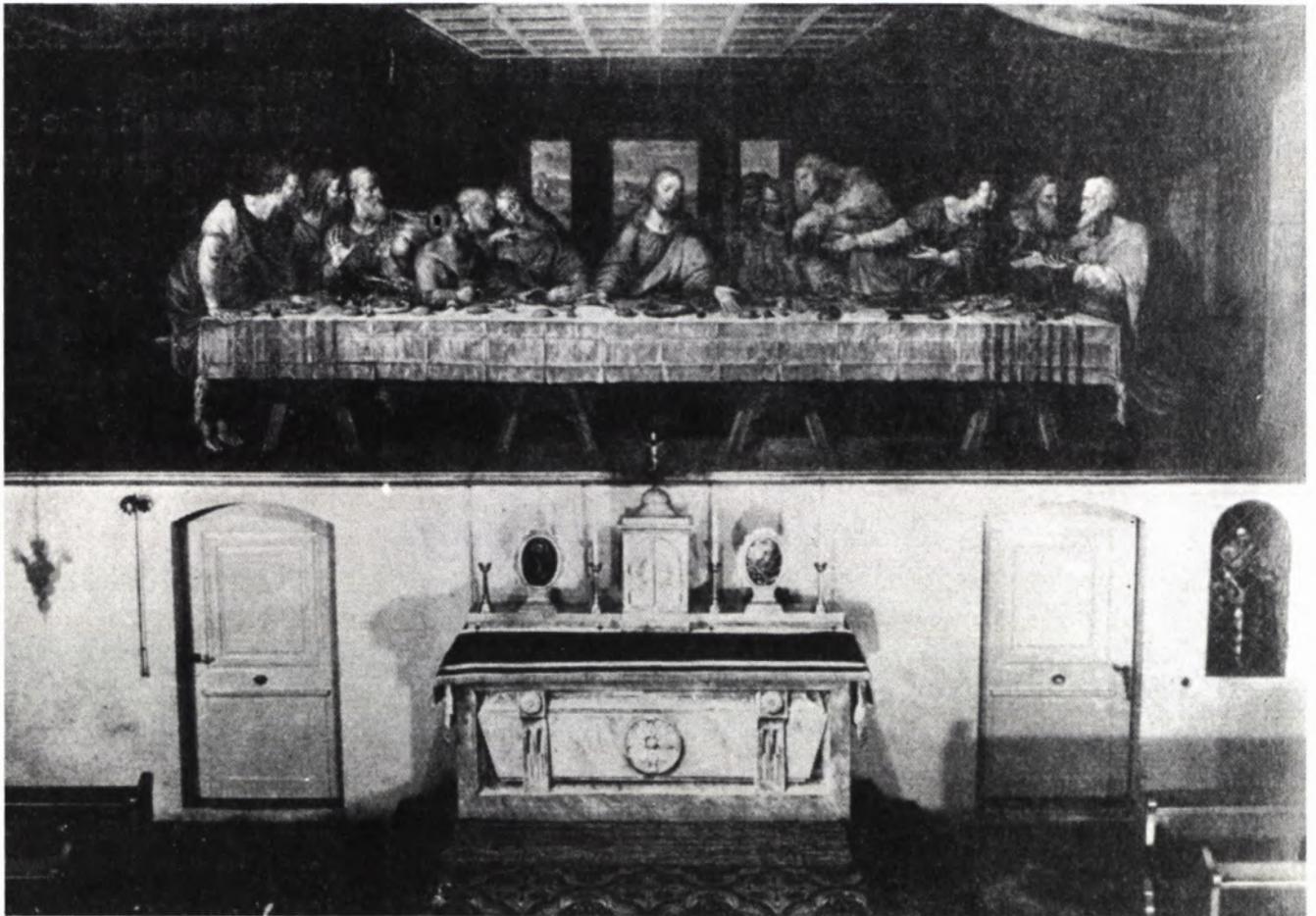
Vorbilder

Vorlage für die Komposition des Werkes der beiden Göser war, von Weiß mehrfach und ausdrücklich genannt, der im Auftrag des Großherzogs Leopold von Toskana 1797-1800 in Florenz entstandene, wirkungsreich verbreitete Stich von Raphael Morghen (1758–1833) (Abb. 1), den dieser nach einer heute verschollenen Zeichnung

von Teodoro Matteini fertigte, anscheinend ohne da Vincis ‚Abendmahl‘ jemals gesehen zu haben. Morghens Kupfer wird, im Unterschied zu Dutertres Zeichnung, von der jüngeren Forschung bezüglich Leonardos Malerei in S. Maria delle Grazie in Mailand als nicht besonders kompetent bewertet, was, neben dem Klassizismus des Stils und der graphischen Ausführung, auch auf die unzureichenden Kopien zurückzuführen ist, welche für Matteinis Zeichnung die maßgeblichen Vorlagen waren. Dagegen wurde der Stich im frühen 19. Jahrhundert äußerst positiv rezipiert, wofür nicht nur der schnelle Absatz und die bleibend ho-

■ 3 Ausschnitt: Christus (Zustand nach der Konservierung und Restaurierung).





hen Preise, sondern auch z. B. die von Weiß oder von J. W. von Goethe geäußerte Meinung zeugen. Die berühmte Beschreibung Goethes wird ja ausdrücklich anhand des Morghenschen Stiches und nicht des schon damals schwer beeinträchtigten Originals vorgestellt.

Nach Weiß „konnte wohl kein Stoff, der dem Zwecke mehr entsprach, gewählt werden, als das Liebesmahl des Erlösers“. Er interpretierte die Ikonographie der Darstellung aufgrund des ihm vorliegenden Stiches, wie später auch Goethe, zu recht als die künstlerische Gestaltung des Momentes, der auf die Verratsankündigung Christi ‚Unus vestrum me traditurus est‘ folgt. Vorausgesetzt, daß der vor der rechten Hand Christi stehende Weinbecher bei Leonardos Original und das vor seiner Linken liegende Brot im Zusammenhang mit der weisenden Geste der ausgebreiteten Arme auf die Einsetzung der Eucharistie zu beziehen sind, die damit der äußeren „Rahmenhandlung“ der Verratsankündigung eigentlich erst ihren tieferen Sinn gibt, beinhaltet der Morghensche Stich einen entscheidenden Fehler: Er gibt nämlich diesen Weinbecher (sowie die Karaffe) nicht wieder und zeigt – völlig abhängig von den Vorlagen der Zeich-

nung Matteinis – nur das bloße Tisch-tuch. Insofern geht durch das Fehlen des Bechers, welche die rechte Arm-geste Christi inhaltlich unverständlich macht, die Morghensche Darstellung wesentlich an diesem Sinngehalt vorbei. Dies scheint aber für die Altar-bildfunktion der Göserischen Ausführung, welche sich auch in diesem Punkt an den Stich hält, nicht als unpassend empfunden worden zu sein.

Wann die beiden Göser mit der Ausführung begannen, ist unbekannt: Sehr wahrscheinlich wurde nicht vor der Fertigstellung des Umbaus (1803) und Errichtung des festen Altares (nach Januar 1804) begonnen, Ostern 1805 beendet; damit ist zumindest das Frühjahr 1805, wenn nicht schon der Spätwinter als wahrscheinliche Entstehungszeit anzunehmen.

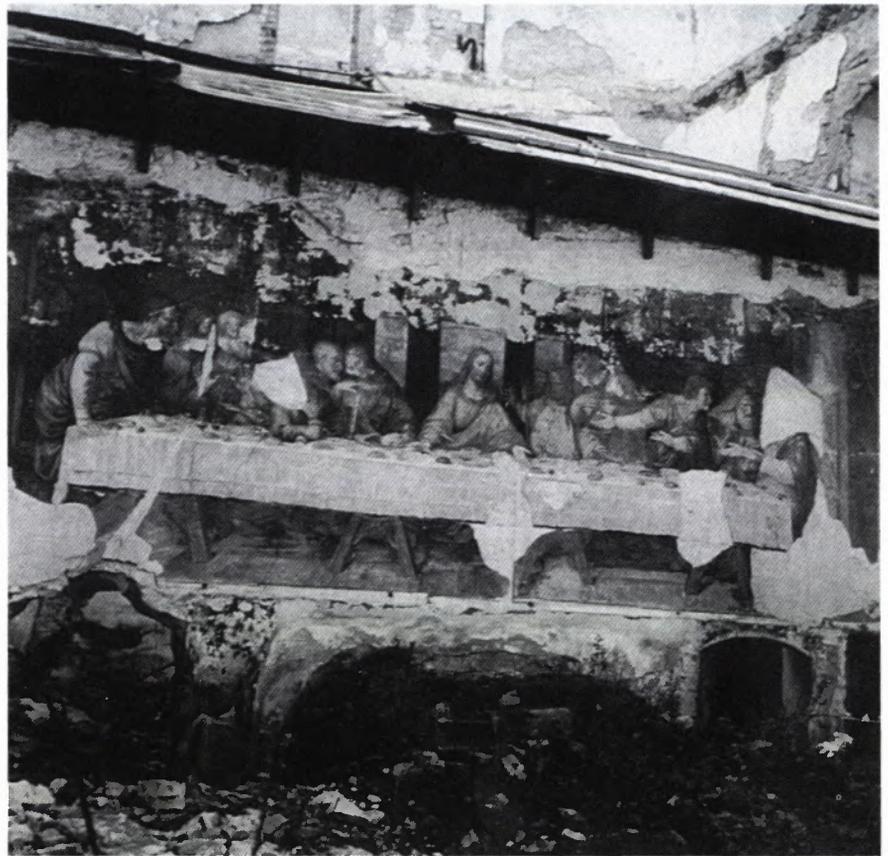
Das ursprüngliche Gesamtmaß des Werkes läßt sich anhand einer bisher unpublizierten photographischen Aufnahme vom Anfang dieses Jahrhunderts (Abb. 2), die als einzige die gesamte Darstellung zeigt, und der heute noch erhaltenen Bildteile auf ca. 3,25 m Höhe und ca. 9,5 m Breite rekonstruierend errechnen; es nahm also die gesamte Breite der Kapellenstirnwand ein. Die etwas erhöhte Lage – aufgrund der darunter befindli-

■ 4 Die Altarwand der Pfründhauskapelle im Zustand nach der Renovierung 1935.

chen Türen zu schließen setzte die Unterkante der Malerei etwa 2 bis 2,2 m über dem Fußboden an – bedingte nach Weiß die Proportionierung der Figuren in etwas mehr als Lebensgröße. Den „gehörigen Stand- und Gesichtspunkt“ (Weiß) zu einer vollständigen Ansicht der Malerei hatte man nur auf der Empore, da unterhalb die Emporen Pfeiler eine ungehinderte Sicht in dem kurzen Kapellenraum nicht ermöglichten. Ausgeführt wurde die Wandmalerei in einzelnen Tagwerken, deren Grenzen z. T. heute noch sichtbar sind, in maltechnischer Hinsicht als Kalkmalerei: Zum einen, vor allem für die Untermalungen als ‚buono fresco‘, sowie (speziell bei den Figuren) in Seccomalweise. Hierbei ist der (fließende) Übergang der einen zur anderen Malweise an den heute erhaltenen Malereiteilen nicht mehr genau zu unterscheiden. Der Farbauftrag erfolgte wechselnd lasierend und pastos, wobei vornehmlich in helleren Bereichen pastos bis hin zu reliefartigen Modellierungen gearbeitet worden zu sein scheint (z. B. Weißhöhlungen, Konturen, Hände Christi). Wegen der südlich ausgerichteten Lage der Kapelle und dem



■ 5 Die zerstörte Pfründhauskapelle im Frühjahr 1945, im Hintergrund die Altarwand.



■ 6 Zustand im Frühjahr 1948.

dadurch bedingten Lichteinfall (von links), scheinen die Göser nur die Mittagsstunden zum Malen benutzt haben können. Grundlage für die Ausführung waren, neben dem Stich Morghens, mehrere Farbskizzen; daß, wie angenommen, ein originalgroßer Karton verwendet wurde, der als direkte Vorlage für die mit dem Pinsel aufgetragene sehr freie skizzenhafte Vorzeichnung(en) – z. B. in der Wandpartie von Christus heute deutlich sichtbar – diente, ist nicht nachweisbar, scheint auch eher unwahrscheinlich bei diesem Format.

Die photographische Gesamtaufnahme ermöglicht zunächst auch die Beurteilung der Komposition des Göser'schen Werkes. Aus ihr wird deutlich, daß sich die beiden Maler einerseits eng an den Morghenschen Stich anlehnten, dessen Bildinventar sie im wesentlichen relativ exakt übernahmen, andererseits aber auch, daß sie über die Vorlage hinausgingen. Der im Morghenschen Stich sehr dunkel gegebene, kaum definierte Raum ist im ausgeführten Werk zu beiden Seiten mit je einem Durchgang und einem Pfeiler mit Vorlagen verlängert bzw. verbreitert. Die kassettierte Decke sowie die Wände sind mit ihren Flächen und Grenzen klar definiert gegeben. Eine bühnenartig aufgezoogene Vorhangdraperie, welche sich unter dem ganzen oberen Bildrand und den zwei oberen Dritteln der Sei-

tenränder erstreckt, bildet den rahmenden Abschluß der bemalten Fläche.

Formal dürfte der Grund für diese Seitenerweiterung mit der Draperie in dem gegenüber dem Morghenschen Stich größeren Breitenverhältnis der Altarwand gelegen haben. Es scheinen aber auch, über diese rein formale, bloß rahmend-erweiternde Funktion „der Seitenergänzung des erhöhten offenen Saales, welche Theile von unsern Künstlern zugesetzt und harmonierend ausgeführt wurden“ (Weiß) hinausgehend, inhaltliche Aspekte eine Rolle gespielt haben. Eine direkte Ableitung aus den seit dem 17. Jahrhundert vorkommenden gemalten Bildervorhängen bei Galerie- und Kabinetbildern dürfte für den rahmenden Vorhang wegen deren anders gearteten Form nicht möglich sein. Am nächsten scheint der Bezug zu der Vorhangart von Theaterbühnen gegeben zu sein. Mit einer derartigen Deutung des Vorhangs im Göser'schen Bild lassen sich auch der tiefe, kastenbühnenartige Raum sowie die seitlichen Durchgänge im Vordergrund (im Sinne von Zu- und Abgängen) sinnvoll als Bestandteile einer Theaterbühne interpretieren. Ein solcher illusionistischer Effekt scheint auch durch das die ganze Wandbreite einnehmende große Format mit den etwas überlebensgroßen Figuren beabsichtigt.

Ebenso mag das Licht, es kommt von links oben und vorn, das nur auf die Figurengruppe fällt und den Raum dahinter mählich im Schatten versinken läßt, an die führende ‚Lichtregie‘ im Rahmen einer Theateraufführung erinnern. Der damit verbundene Bildgedanke wäre somit zunächst der einer Inszenierung, in welcher dem Blick des Betrachters die Bühne eines Theaters freigegeben wird, auf der innerhalb eines geistlichen Schauspielers die auf ihrem dramatischen Höhepunkt befindliche Szene der Verratsankündigung Christi gezeigt wird. In diesem Sinne gesteigert und effektvoll inszeniert ist somit aber nicht nur eine Darstellung der Verratsankündigung, sondern auch, da ein gebildeter Betrachter das ‚Bild im Bild‘ erkennen konnte bzw. sollte, das große Vorbild da Vincis und damit genau das, was neben dessen meisterhafter Komposition den Ruhm und die Auseinandersetzung mit seinem Bild ausmachte bzw. begründete: Der gestaltete Ausdruck verschiedenster menschlicher, psychologisch-emotional bewegter Regungen in Mimik und Gestik unter der Kombination von unterschiedlichen Typen mit jeweils komplementären individuellen Reaktionen. Eben diesen Aspekt spricht auch Weiß angesichts des Bildes der Göser an: Der Betrachter

„empfindet den inneren Zustand der handelnden Personen, fühlt,

■ 7 Zwischenzustand nach den Konservierungsmaßnahmen: Ein größerer Teil der nach 1949 ergänzten Fehlstellenbereiche ist entfernt und gekittet (weiße Partien).

wie sie wünschen, hoffen, fürchten, wie sie sich bestreben, die Worte des Heilandes: ‚Einer aus euch wird mich verrathen,‘ zu begreifen: kurz, er sieht sie handeln, und freut sich (...) des schönen Anblickes...“.

Insofern sind in der Göser'schen Komposition drei ineinanderübergehende Realitätsmodi auszumachen: Der illusionistisch gemalte Vorhang, welcher ein-, bzw. ausgrenzend sich illusionistisch-räumlich noch vor der Darstellung befindet, sie aber auch eigentlich erst ‚eröffnet‘, dahinter mit Raum und Figuren die Darstellung selbst, und innerhalb der Darstellung das ‚Inbild‘ (‚Ideal‘ da Vincis). Diese so analytisch einzeln gesehene Aspekte sind aber im Bildganzen kompositorisch eine Einheit und bewirken zusammengesehen ein neues Bild, das sich nicht mehr hinreichend als Kopie eines Vorbildes in neuer Rahmung bestimmen läßt, berücksichtigt man zusätzlich auch als weitere Eigenleistung der Göser die Farbgebung, wofür der Stich keine Grundlage bot.

„Unsere Künstler Geser haben (...) mit Geschmack genau berechnet, wie sehr, auch noch nach der bestimmtesten festesten Zeichnung, die angenehmste Rührung von der lieblichen Harmonie der Farben abhänge (...). Allein die Auswahl der Lokalfarbe, wodurch der gehörige Ton des Ganzen erreicht, der Grund des tiefen Saales zurück- und der Speisetisch hervorgetrieben, die Mannigfaltigkeit der vielfarbigen Kleider ohne Beleidigung des Auges ausgedrückt und den in einer Linie sitzenden Personen noch Haltung und mannigfaltige Abhängigkeit ihre Stellung gegeben werden konnten, war ein von unsern Künstlern auf ihrer Skizze oft versuchtes, durch Beharrlichkeit, Einsicht und Verstand gelungenes und darum verdienstvolleres Studium, weil sich in Hinsicht der Farbenwahl nicht einmal Regeln bestimmen lassen, die nur das Genie, das für seine Kunst gebohren ist, mit Nachdenken und Kunstgefühl richtig ausfindet, nur die Meisterwerke eines Titian, Correggios und Van Dyks, die wir nicht haben, hierin leiten konnten“ (Weiß).

Die Freilegung der ursprünglichen Oberfläche der noch erhaltenen Malereiteile im Rahmen der jüngsten Konservierungsmaßnahme läßt deren



Farbgebung (unter Anwendung von wandmalereispezifischen Pigmenten: Rot, Schwarz, Blau, Grün und Weiß) mit nuanciert gestuften Übergängen beispielsweise im Gewand Christi von Blaß-Violett zu Blaugrau, den verschiedensten Rot- und Brauntönen bis hin zum Ockergelb in den Gewändern der Apostel, oder den pastosen, ungemischten Höhungen, als oft fein aufeinander abgestimmt und gebrochen, insgesamt sehr warmtönig und licht erscheinen. Die stark kontrastierenden Hell-Dunkel Partien des Stiches sind in feinen Stufungen harmonisierend egalisiert. Der kühle Klassizismus des Morghenschen Stiches scheint so in die für Simon Göser typische, warmtönige, spätbarocke Farbenharmonie umgewandelt zu sein (Abb. 3).

Es ist also nur die Übernahme der Komposition des Vorbildes sowie z. T. deren Licht- und Schattenbildung im Sinne einer Kopie zu bewerten, das Bild als Ganzes dagegen nicht. Andererseits ist das Vorbild in der ausgeführten Malerei als Bildgegenstand derart präsent und betont, daß es wiederum nicht nur auf die Form eines bloßen Zitates oder eine Art Versatzstück zu reduzieren ist. Es interessiert daher bei dieser Bezugnahme der Göser auf Leonardos Werk das Verhältnis des Gesamtbildes zu diesem ‚Inbild‘: Hierbei dürfte deutlich sein, daß eine reine Kopie oder Rekonstruktion mit ihrem handwerklich-technischen Aspekt nicht das Ziel der künstlerischen Auseinandersetzung beider als „nachdenkende“ Maler arbeitenden Göser war, bzw. realistisch sein konnte, zudem sie ja das Original nicht kannten. Vielmehr scheint der

Ansatz der Göser darin bestanden zu haben, nicht nur die Reproduktion eines Kunstwerkes reproduzieren zu wollen, sondern mittels dieser ins Werk gesetzten Reproduktion den Prototyp eines idealen Kunstwerkes, das sie in der formalen Gestalt der Komposition des Stiches authentisch gegeben sahen, als Kunstwerk neu zu produzieren. Das Mittel dieser zwangsläufig mit einer eigenständigen Interpretation verbundenen Neuschöpfung und Werkaktualisierung, es nämlich profanisierend zu inszenieren, mag hierbei im Zeitalter der Säkularisation nicht überraschen. Daß mit dieser Neuschöpfung des Ideals, welches nun einerseits gleich einem Kultbild im neuen Werk präsent, andererseits vom Werk der Göser als deren Werk nicht mehr zu unterscheiden, der, wenn auch unbewußte Wunsch einer Annäherung an den Ruhm ihres berühmten Vorgängers verbunden gewesen sein mag, dürfte zu unterstellen sein. Und daß es den beiden Göser um diesen Ruhm, oder wie Weiß es in seiner Dankesschrift formulierte, die „Ehre der Kunst“ ging, drückte sich ja auch letztlich darin aus, daß sie für ihre Arbeit materiell nichts forderten.

Erhaltungsgeschichte

Für die Zeit von der Fertigstellung (1805) bis zum Anfang dieses Jahrhunderts scheinen keine Nachrichten zum Werk der beiden Göser überliefert. Erst anlässlich eines Neuanstriches der Kapelle im Jahr 1909 erfährt man wieder darüber. Der damals in diesem Zusammenhang gutachterlich zugezogene Konservator der Städtischen Sammlungen Freiburg riet von

einer Reinigung der Malerei mit der Begründung ab, daß „die Farbe, die mir nicht sehr dauerhaft erscheint, eventuell darunter leiden könnte“, und empfahl zum Schutz während der Renovierungsarbeiten schonenderweise das Überspannen mit starkem Papier und Verhängen mittels eines Tuches.

Die erste größere Restaurierungsmaßnahme am Bild scheint im Rahmen der von Oberbaudirektor J. Schlippe geleiteten Totalrenovierung der Kapelle 1935 (Abb. 4) durch den Freiburger Kunstmaler W. Hanemann erfolgt zu sein. Der Erhaltungszustand wurde von Hanemann insgesamt als tadellos bezeichnet, eine Riß- oder Blasenbildung von ihm nicht festgestellt; dies wurde allerdings eingeschränkt durch den Befund kleinerer Schäden von eingeschlagenen Nägeln sowie der Loslösung und drohenden Abblätterung einzelner Farbteilchen vom Kalkputz. Die Oberfläche sei durch Schimmelbildung beeinträchtigt gewesen und durch Staub und Kerzenruß gedunkelt. Hanemanns Maßnahmen, geprüft und gebilligt vom damaligen Sammlungsleiter W. Noack und dem Sammlungsrestaurator P. Hübner, bestanden in der Oberflächenreinigung und Fixierung „zwecks Wiederbefestigung“ der losen Farbteile sowie der „behutsamen Nachmalung defekter Stellen unter Abstimmung auf eine einheitliche Gesamtstimmung“. Zusätzlich wurden Maßnahmen im Raum zur Beseitigung der Schadensursachen, wie der Gasbeheizung, ergriffen.

Der Bombenabwurf auf Freiburg am 27. 11. 1944 bewirkte auch die Zerstörung des Pfründhauses und seiner Kapelle – sie brannte fast vollständig aus, nur die Außenmauern der ehemaligen Klosterkirche sowie die Altarwand der Kapelle mit dem Fresko blieben stehen, letzteres vom Brandrauch geschwärzt und mit Fehlstellen.

Eine Photographie der zerstörten Kapelle, aufgenommen im Frühjahr 1945 (Abb. 5), dokumentiert den damaligen Zustand. Mit Blickrichtung nach Süden, vom Tor des ehemaligen Clarrissenklosters aus fotografiert, ist

durch die drei Bögen der vormaligen Empore ausschnitthaft das ungeschützte Altarwandbild der ehemaligen Kapelle zu sehen. Deutlich heben sich die z. T. größeren Fehlstellen in grauem bis weißlichem Farbton ab. Die ganze obere Kante im Bereich des Vorhangs fehlt, die schwärzlichen Partien im oberen Viertel der Malerei weisen auf die starke Durchnässung des Putzes hin. Die Bemühungen J. Schlippes, 1945 zumindest ein Notdach über der Altarwand zu errichten, blieben erfolglos. Ende Mai/Juni des gleichen Jahres wurde auf Empfehlung J. Schlippes „angesichts der drohenden Gefahr weiterer Verwitterung“ wiederum Hanemann beauftragt, zur Dokumentation des farblichen Zustandes eine Aquarellkopie des Bildes anzufertigen. Im Oktober 1945 werden Teile der Wandmalerei als „verrußt“ und in ihrer Hellig- und Farbigkeit beeinträchtigt bezeichnet.

Den in diesem ungeschützten Zustand fortschreitenden Verfall der Malerei zeigt eine spätere Aufnahme vom Frühjahr 1948 (Abb. 6). Der obere Abschluß der Mauer, auf der sich das Fresko, zwischenzeitlich mit einem Notdach versehen, befand, scheint unter Substanzverlust begradigt worden zu sein. Decke und Wandteile des Abendmahlsaales und weitere Partien im oberen Bereich der Malerei, vor allem mittig über Christus und den benachbarten Aposteln, sind verloren gegangen, insgesamt weist das obere Viertel auch viele kleinteilige Fehlstellen auf, im unteren Bildbereich vor Christus ist vom Tisch bis zum Boden eine weitere große Ausbruchsstelle deutlich.

Der unter diesen Umständen drohende vollständige Zerfall der noch bestehenden Substanz führte zur Beauftragung des italienischen Restaurators L. Guida, dessen Maßnahme in den Jahren 1949 bis 1951 man derzeit nur anhand von Bemerkungen in einem Pressebericht Schlippes und aufgrund der heute festgestellten restauratorischen Befunde an der Malerei bestimmen kann, da seine Tätigkeit dokumentierendes Akten- oder gar Photomaterial bisher nicht aufzufinden war.

Guidas entscheidender Eingriff bestand in der Abnahme eines Teiles der Malerei von der Wand vermutlich im sogenannten stacco-Verfahren. Der von ihm, wohl aufgrund der noch relativ zusammenhängenden Bildfläche zur Abnahme gewählte, aus technischen Gründen dreigeteilte Ausschnitt betraf die querrrechteckige Fläche mit der Apostelgruppe, welche sich vom unteren Bildansatz nach oben bis etwa zum oberen Fensterabschluß und seitlich etwa 30 cm links und rechts der äußersten Apostel erstreckte. Die ganze damals noch erhaltene restliche Malereisubstanz wurde von Guida aufgegeben und spätestens mit dem Abtragen der Mauer vernichtet. Im heutigen linken und mittleren Bildteil (links) schräg von links oben nach rechts unten parallel verlaufende, bzw. im mittleren Teil rechts von rechts oben nach links unten diagonal verlaufende Fehlstellen (Abb. 7), welche auf der Aufnahme von 1948 noch nicht vorhanden sind, lassen den Schluß zu, daß Guida mit dem ungleichmäßigen (diagonalen) Ablösen des malereitragenden Untergrundes an der rechten und linken unteren Bildecke begann und zuletzt die Mitte (Christus) von der Wand entfernte. Die Bereiche der nach 1988 festgestellten kalkgebundenen Putzergänzungen sowie die Retouchen dieser Partien stimmen auffallenderweise mit dem Fehlstellenbefund des Zustandes vom Frühjahr 1948 überein, was den Schluß zuläßt, daß diese Putzergänzungen inklusive Retouchen vor der Abnahme der Malerei von der Wand erfolgt sein muß. Im Zuge dieser Maßnahme Guidas kam es bei den abgenommenen Partien neben den eben genannten auffallenden Rißverläufen zu weiteren großflächigen Verlusten an Malereisubstanz (Fehlstellen im Rand- und Tischbereich, Reduzierung der Oberfläche).

Anhand einer Photocollage (Abb. 8), welche die nach dieser Maßnahme Guidas heute noch erhaltenen und freigelegten Malereiteile auf die Gesamtaufnahme des vormaligen Bildes aufmontiert zeigt, wird deutlich, daß sich nur noch ca. ein Drittel der ursprünglichen Bildsubstanz erhalten

■ 8 Das ursprüngliche Bild und (in Absetzung) die heute erhaltene Malereisubstanz.



■ 9 Zustand nach den Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen 1988 – 1990.

hat. Nicht nur fehlen die für das Görsche Werk wesentliche Vorhangdraperie und der ganze Bühnenraum, auch der erhaltene Bildausschnitt mit der stark fragmentierten Apostelgruppe zeigt weniger Fläche als die Morphensche Vorlage.

Die mit der tragenden Mörtelschicht abgenommene dreigeteilte Malerei wurde von Guida rückseitig bis auf wenige Millimeter (0,5–5 mm), in einigen Bereichen sogar bis auf die Grundschlämme der Malschicht abgetragen und auf relativ fein gewebte, unten angestückte Leinwände doubliert. Als Klebemittel wurde ein Gemisch aus tierischem Leim und Cellulosederivat mit einem geringen Anteil von Öl verwendet. Die rückseitig mit einer Grundierung imprägnierten Leinwände wurden auf Holzspannrahmen mit eingearbeitetem Binnennetz, welche zusätzlich mit aufgeschraubten Eisenbändern stabilisiert wurden, fixiert, Rahmenkonstruktion und Leinwandrückseite durch aufgeleimte Laschen miteinander verbunden. Zur Kittung der Fehlstellenbereiche wurden zwei Kittungsmörtel unterschiedlicher Qualität eingesetzt. Der eine kalkgebundene, identisch mit dem oben bereits genannten, ist gelblicher Färbung, feinstrukturiert und scheint der Umgebungsstruktur entsprechend angeglichen. Der zweite, eine Mischung aus Quarzsand und tierischem Leim, wurde zur Kittung der vermutlich bei der Abnahme entstandenen Fehlstellen verwendet. Diese gekitteten Fehlstellenbereiche wurden, mit Ausnahme vier großer Fehlstellen von Apostelköpfen (Simon, Thaddäus, Andreas, Jakobus) bzw. einigen kleineren in der linken äußeren Gruppe, umfangreich rekonstruierend retouchiert. Die auf alle drei Bildteile aufgebrauchte filmbildende Fixierung, bei der es sich, wie physikalische und mikrochemische Untersuchungen ergaben, um Zaponlack mit einem geringen Ölanteil handelte, ist wohl nicht mehr den Maßnahmen Guidas zuzurechnen, sondern einer ebenfalls nicht dokumentierten, etwa um 1965/1966 erfolgten weiteren.

Bei dieser wurden zahlreiche weitere, sich zum Teil weit über das Original ausdehnende Kittungen sowie unter und auf dem Überzug umfangreiche Retouchen bzw. rekonstruierende und z.T. verfälschende Übermalungen vorgenommen. Die Malereiteile wurden zuerst in die ehemalige Kar-



tause von Freiburg verbracht, seit 1969 befanden sie sich in dem daneben liegenden Altersheim.

Auftretende Schäden führten 1986 zu einer Untersuchung des Zustandes und der Schadensursachen. Zu diesen zählte u.a. die Spannung und Starrheit der Mörteloberfläche auf dem systemfremden, labilen Leinwandträger, was eine hohe mechanische Anfälligkeit sowie Risse und Ausbrüche bedingte, hinzu kamen zwischen Leinwand und Mörtel entstandene Hohlstellen. Der verbräunte und trüb gewordene, spannungsbildende Zaponlacküberzug hatte sich z.T. blasenförmig gelöst und anhaftende Mal- bzw. Putzschichtteile abgesprengt und zur Loslösung von Malereiteilen geführt, hinter denen der Putz bis auf die Grundierung abgetragen war. Die Bildoberfläche war zu diesem Zeitpunkt äußerst unansehnlich und gedunkelt, die Darstellung zum Teil nicht mehr erkennbar.

Bei den 1988–1990 durchgeführten Konservierungsmaßnahmen wurde nach Sicherungsmaßnahmen und unter Belassung der Wandmaleroberfläche auf dem systemfremden Leinwandträger der Überzug inklusive der Übermalungen durch Anquellen mit Wasser-, bzw. Acetonkompressen angelöst und nachfolgend mechanisch abgenommen. Alle losen Putz- und Malschichtpartien wurden gefestigt und an den Rändern gesichert und abgeplatzte Teile auf den Träger rückfixiert, Hohlstellen zwischen Mörtel und Leinwand mit Feinputz/Bindemittelzusatz hintergossen. Die leimgebundenen Kittungen, Retouchen und Übermalungen der Zeit von 1965/66

wurden entfernt, erstere wurden mit einem der Umgebungsstruktur angepaßten Mörtel ergänzend neu verkitet. Zur Harmonisierung der fragmentarischen Bildfläche mit dem störenden Effekt der Fehlstellen und um eine noch einigermaßen geschlossene, relativ bildmäßige Wirkung zu erzielen, wurden mit einem graubraunen neutralen Grundton (wasserlöslich) unter Intendierung eines Grundputzcharakters, in vier Helligkeitsstufen die neuen Kittungen flächig (ohne Abstufungen innerhalb) retouchiert, die belassenen größeren Kittungsbereiche im Tischbereich des mittleren und rechten Bildteiles lasierend überzogen (Abb. 9).

Neuplaziert befinden sich nun die drei Malereiteile mit den letzten Resten dieses „Abendmahles“, in eine mit verputzten Platten verkleidete Stahlrahmenwand bündig eingelassen, an einer Wand in der 1957 errichteten, oktogonalen Hauskapelle des sogenannten Heiliggeiststiftes am alten Friedhof in Freiburg i.Br., dem Nachfolgebau des im Krieg zerstörten Spital- und Pfründnergebäudes am Rotteckplatz.

cand. phil. Sebastian Bock
Schwabentorring 8
7800 Freiburg i.Br.