

Abb. 2

Restauratoreninschrift auf Pergament, die sich in einer Bohrung an der ausgehöhlten Rückseite des Kreuzifixus in der evangelischen Kirche zu Plieningen fand.

Bildbelege und Dokumentation in situ im Bereich der Gemäldepflege

Von Rolf E. Straub, Stuttgart

Dem Hofmaler Wilhelm von Freese, einst Generalinspektor der Kunstsammlungen des Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen¹, wird nachgesagt, er habe einen beträchtlichen Teil der ihm anvertrauten Gemälde im Geschmack seiner Zeit „verbessert“. Wir hören jedoch nichts darüber, daß derartige Maßnahmen eines Museumsmannes in der Öffentlichkeit Entrüstungstürme ausgelöst hätten. Im 18. Jahrhundert ging es der Kunstpflege noch in erster Linie darum, den Repräsentationswert eines Werkes wiederherzustellen oder zu steigern; gelegentliche Abänderungen im Zeitgeschmack erschienen deshalb nicht als verwerflich. Im 19. Jahrhundert galten dann vor allem die Vorstellungen von „Stil“, welche der historische Geschmack jener Epoche geprägt hatte, als Richtlinien für Restaurierarbeiten. Sie führten ebenfalls häufig zu einer umfangreichen Überarbeitung.

Neben dieser Restauriergesinnung sind schon relativ früh Bestrebungen zu beobachten, die Originalität des Kunstwerkes zu respektieren. Die gesellschaftliche und individuelle Aufwertung des Künstlers in der Renaissance hat bereits eine strengere Unterscheidung zwischen dem Originalkunstwerk und der Kopie mit sich gebracht. So betont schon Leonardo da Vinci ausdrücklich, eine Kopie sei nicht soviel wert wie das Original². Im 17. Jahrhundert tritt uns mit der Ausbreitung von Kennerschaft und Sammlertum auch in den kunsttheoretischen Schriften der Begriff des „Originals“ in diesem Sinne entgegen, in Italien u. a. bei Giulio Mancini³, Marco Boschini⁴ und Filippo Baldinucci⁵, in Frankreich bei Abraham Bosse⁶, A. Félibien de Avaux⁷ und Roger de Piles⁸. Die klare Vorstellung der Original s u b s t a n z eines Werkes im Gegensatz zu späteren Zutaten ist aber anscheinend erst eine Errungenschaft des Klassizismus⁹. In seinem „Letter to the Dilettanti Society“ von 1793 spricht der klassizistische Kunsttheoretiker, Historienmaler und Professor der Londoner Royal Academy James Barry mit Nachdruck von Tizians echten, unberührten und unverfälschten Werken¹⁰ und beklagt sich im folgenden mit großer Bitterkeit über „jene elenden Bilderputzer oder vielmehr -verderber, die gleich einer

Pest jede Spur der einstigen Gesundheit und Kraft wohlgebundener Farbtöne hinwegwischen und nichts übriglassen als schütterere, ausgelagte Dürftigkeit“, welche sie nachher durch „Auffrischen, Restaurieren und Übermalen“ zu vertuschen suchen¹¹. Im Gegensatz zu dieser Praxis beschreibt Barry dann bereits eine Methode der Restaurierung, „welche weise und demütig zugleich alles respektiert und unberührt läßt, was (von der Originalsubstanz) verblieben ist, und nur die Teile zu reparieren sucht, die zugrunde gegangen sind“.

Die Methode, die der englische Professor in der Villa Borghese zu Rom kennenlernte, beschränkte sich auf eine reine Konservierung der Bildleinwände und Malschichten und ein Ausfüllen der Fehlstellen mit einem Kitt, dessen Tönung jeweils der umgebenden Malerei angepaßt war¹².

Fünf Jahre später, im Jahre 1798, schreibt Goethe in seiner Einleitung in die Propyläen¹³: „Die Restauration von den ursprünglichen Teilen, die Kopie vom Original zu unterscheiden, in dem kleinsten Fragment noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners.“

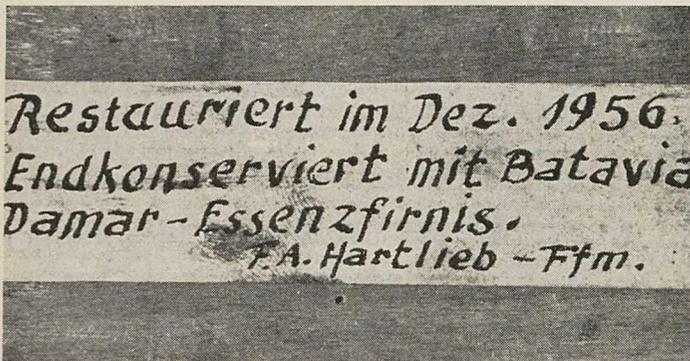
Damit war eine Entwicklung eingeleitet, die schließlich zur heutigen strengen Auffassung von Kunst und Geschichte geführt hat, einer Auffassung, welche im Kunstwerk etwas Einmaliges und Unteilbares sieht, ein Dokument sowohl der Persönlichkeit des Künstlers als auch der kulturgeschichtlichen Situation seiner Zeit¹⁴. Eine Kunstgesinnung, welche so den Begriff des Originals im Sinne einer Urkunde obenanstellt, hat auch dafür sorgen müssen, daß Kunstwerke vom Restaurator als Dokumente behandelt werden. Dieser soll nicht nur jedes Partikel, das von einem Werk auf uns gekommen ist, erhalten und auf die vorteilhafteste Weise wieder zur Geltung bringen¹⁵, sondern auch über den Vorzustand und die Schritte zur Erhaltung nach langer Zeit noch Rechenschaft geben können.

Die Dokumentation am Objekt selbst

Ein naheliegendes und einfaches Mittel zur Überlieferung früherer Erhaltungszustände oder von Veränderungen sind entsprechende schriftliche Hinweise oder Werkstoffproben, die man am Objekt selbst anbringt bzw. stehenläßt. Heinz Althöfer¹⁶ bezeichnet diese Methode als Primärdokumentation im Gegensatz zur Sekundärdokumentation, die außerhalb des Werkes aufbewahrt wird (Restaurierprotokolle, Bildbelege usw.).

Restaurierinschriften

Schon in früheren Jahrhunderten hat man Inschriften an Gebäuden, Gemälden und Skulpturen angebracht, die eine Abänderung oder Restaurierung bezeugen. Dies geschah selten



links Abb. 3. Moderner Restauriervermerk an der Keilrahmenrückseite eines Leinwandbildes

rechts Abb. 4. Dokumentationsrest an der Rückseite eines Holztafelbildes, Ausschnitt

Die originale Holztafel war auf eine Stärke von 4 mm reduziert und mit einer Stäbchenplatte hinterklebt worden. In die neue Rückseite ist ein ca. 2 mm dicker Rest der ursprünglichen Holzoberfläche eingelassen. Obwohl dies zweifellos wegen der schriftlichen Hinweise erfolgte, kann das Holzplättchen doch gleichzeitig als Beleg für die werkstoffliche Beschaffenheit des originalen Bildträgers gelten. In der Ecke oben links ist ein Beizeanstrich von der Stäbchenplatte entfernt.



Abb. 5. Hans Holbein d. J. Abendmahl

1524(?). Kunstmuseum Basel

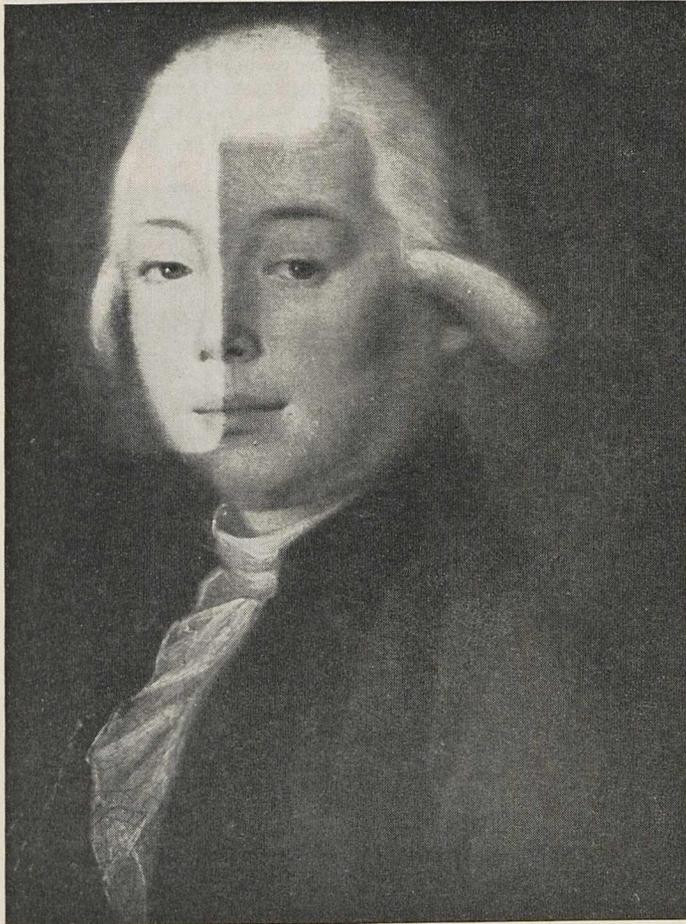
Zustand nach Abnahme der umfangreichen und am meisten störenden Übermalungen. Kleine rechteckige Reste von verfärbtem Firnis und Übermalungsfarbe wurden als Beleg für die Besucher der großen Holbein-Ausstellung 1960 temporär stehengelassen. Sie sind am Tischgut gut zu erkennen.

genug im Sinne eines technologischen Beleges, vielmehr liegt vor allem den früheren Beispielen meist die Absicht zugrunde, den eigenen Namen mit dem des Kunstwerkes zu verbinden und sich selbst damit ein Denkmal zu setzen (Abb. 1 und 2). Häufig sind Inschriften und Signaturen dieses Typs so auffällig angebracht, daß sie von der Betrachtung des eigentlichen Werkes ablenken. Sie haben jedoch insofern bereits dokumentarischen Wert, als ein an mehreren Objekten wiederkehrender Name oft Rückschlüsse auf charakteristische Behandlungsmethoden des betreffenden Restaurators erlaubt. Nicht selten sind damit auch Anhaltspunkte für mehr oder weniger versteckte Schäden gegeben, welche die Behandlung am Objekt hervorgerufen hat. Eine Auswertung solcher Inschriften an zentraler Stelle erscheint also lohnend. — Als Beispiel einer Restaurierinschrift mit direktem technologischem Informationswert kann Abb. 3 gelten. Die Etikette mit dem Datum der Restaurierung und einem werkstofflichen Hinweis war unauffällig an der Rückseite des Keilrahmens angebracht. Sie gibt Auskünfte, die bei der nächsten Firnisabnahme von Bedeutung sein können. Von einer solchen Mitteilung bis zum Befestigen eines regelrechten Restaurierprotokolls an der Bildrückseite ist es nur noch ein Schritt.

Dokumentationsreste

An Bildern hat man den Zustand vor der Restaurierung häufig festzuhalten versucht, indem man Reste abgenommener oder überklebter Strukturteile demonstrativ stehen ließ oder an einer anderen Stelle des Objekts wieder befestigte. Ernst Willemsen hat für solche werkstoffliche Zeugen den Begriff des Dokumentationsrestes geprägt¹⁷. Darunter sind z. B. Holz- oder Leinwandproben des ursprünglichen Bildträgers zu verstehen, die man nach einer Doublierung oder Übertragung an der neuen Rückseite anbringt (Abb. 4).

In dieselbe Kategorie gehören die sogenannten „Briefmarken“, Reste von verfärbtem Firnis, von Schmutz und Übermalungen,



die man als rechteckige Flächen auf der Farboberfläche stehenzuläßt. Diese Praxis ist vor allem in Italien verbreitet. So nützlich solche Proben als temporäre Belege sein können (Abb. 5), so sind sie doch niemals von größerer Wichtigkeit als die Gesamterscheinung des Werkes, welche sie empfindlich stören, wenn man sie an hervorragender Stelle und für dauernd beläßt. In ihrer Aufdringlichkeit sind sie dann jenen Restaurator-Inschriften vergleichbar, von denen oben die Rede war. Wo es — etwa um eine unpopuläre Reinigung zu rechtfertigen — notwendig ist, Firnis- oder Schmutzreste für lange Zeit stehenzulassen, sollte dies an unauffälliger Stelle geschehen, z. B. am äußersten Bildrand, der beim Tafelbild normalerweise vom Falz des Zierrahmens bedeckt ist.

Zu einem gleich spektakulären Effekt, aber mit umgekehrten Vorzeichen, kann das Herausputzen sogenannter „Fenster“ aus verfärbten Firnis- und Schmutzschichten führen, wenn dies mitten im Bild geschieht. Ähnlich der „Briefmarke“ bringt diese Art des Beleges dann nicht nur das farbliche und kompositionelle Gleichgewicht ins Wanken, sondern stört auch die optisch-räumliche Bildwirkung. Die herausgeputzten Stellen erscheinen dem Auge, als ob sie meterweit vor dem ungerinigten Bildteil lägen. Dazu kommt eine nicht zu unterschätzende technische Gefahr: An den scharfen Putzrändern sammeln sich Reste des abgelösten und mit dem Reinigungsmittel gesättigten Firnisses. Sie wirken als Lösemittelkompressen, welche die darunterliegende Ölmalerei lange Zeit zum Quellen bringt und dabei auslaugt¹⁸, so daß eine dauernde Spur in der Malerei zurückbleibt. Wenn man — wie dies leider häufig geschieht — die Putzprobe mitten durch den wichtigsten Teil der Komposition legt (Abb. 6), riskiert man ganz unnötigerweise eine dauernde Entstellung. Die ästhetischen Nachteile lassen sich umgehen, wenn man die Reinigungsprobe wiederum am äußersten Bildrand vornimmt.

Gekennzeichnete Retuschen u. Ergänzungen

Es kann nicht das Ziel dieses Aufsatzes sein, die Vor- und Nachteile jener Bestrebungen im einzelnen zu diskutieren,

Abb. 6

Aus dem verfärbten Gemäldefirnis wurde vom Restaurator ein „Fenster“

herausgeputzt, um den Effekt einer Reinigung zu demonstrieren.

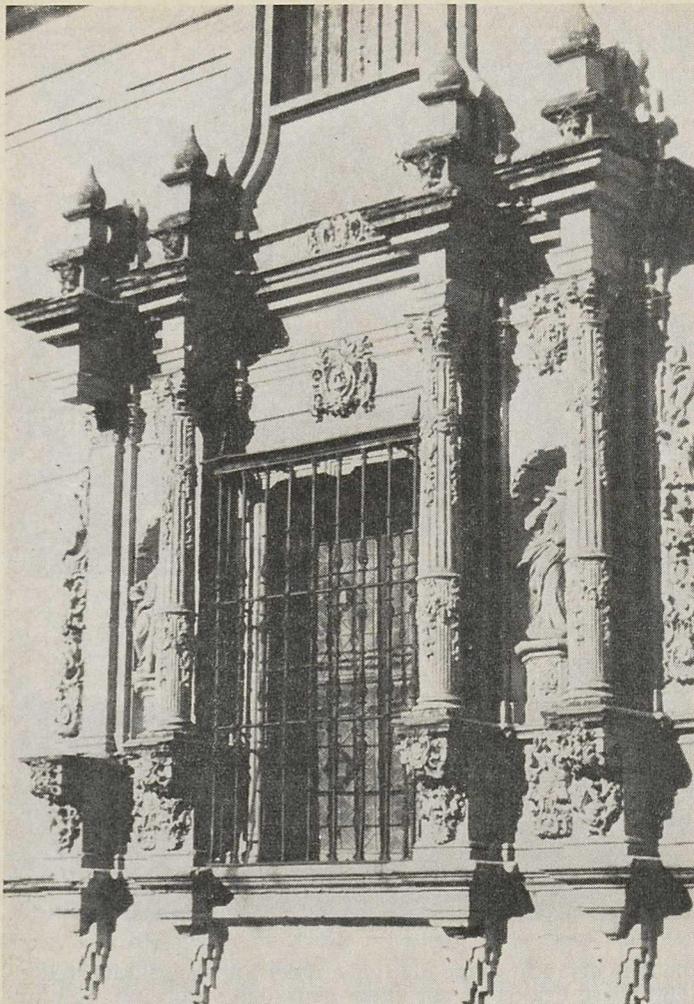


Abb. 7. Fensterarchitektur der Kathedrale zu Ciudad Rodrigo in Westspanien

Die Säule ganz links ist 1809 bei der Belagerung der Stadt durch die Franzosen zerstört worden. Man hat sie bewußt nicht wieder ersetzt, damit der Betrachter an jenes politisch-historische Ereignis gemahnt werde.

welche Ergänzungen vom Original unterscheidbar machen sollen; es sei hier lediglich die Bestandsaufnahme der Dokumentationsmittel am Objekt fortgesetzt. — Am einfachsten ist es zweifellos, die Fehlstellen so zu lassen, wie sie etwa nach der Abnahme früherer Übermalungen und Kittungen zum Vorschein kommen, und lediglich die gelockerte Originalfarbe zu festigen. Diese Methode findet vor allem an Tafelbildern auf Holz und Kupfer Anwendung. Die Oberfläche des Bildträgers spricht dann in den Ausbrüchen der Malschicht als Farbton mit. Auch am Wandbild verzichtet man häufig auf jede Ergänzung. Gewaltsame Beschädigungen an Kunst- und Baudenkmalern sind häufig nicht repariert worden, damit sie an ein historisches Ereignis, wie z. B. die Beschießung oder Plünderung einer Stadt (Abb. 7), mahnen sollen¹⁹. Eine andere Dokumentationsmethode kittet die Farbausbrüche wieder aus und retuschiert sie dann in einem „neutralen“ Ton (Abb. 8). Es mag dahingestellt bleiben, ob es in den Wechselbeziehungen zwischen Warm und Kalt, Hell und Dunkel, welche das farbliche Gleichgewicht eines Bildes ausmachen, überhaupt „neutrale“ Töne geben kann. Ebenfalls mag die Frage offenbleiben, ob nicht die oben beschriebene Restaurierung als Fragment ehrlicher und konsequenter ist, weil sie statt eines willkürlichen Tonwertes den des Bildträgers als eines Teils des ursprünglichen Bildaufbaus zeigt. Man hat auch Versuche unternommen, vollständig integrierte Fehlstellen durch eine dunkle Umrandung kenntlich zu machen. In Abb. 9 ist dasselbe Mittel angewandt, um die Grenzen von zwei übereinanderliegenden Wandmalereien aus verschiedenen Epochen kenntlich zu machen.

Hier wären auch farbige Ergänzungen zu nennen, die im Ton etwas heller gehalten sind als die Originalfarbe (Abb. 10) oder deren Oberfläche etwas tiefer zu liegen kommt. Endlich ist in diesem Zusammenhang die Retusche zu erwähnen, die sich

durch eine punktierende, netzförmige oder schraffierende Pinselführung vom Original unterscheidet. Die letztere sog. *Trataggio*-Technik ist vor allem dem Restaurator für Wandmalereien (Abb. 11) vertraut. Im Tafelbild findet sie außerhalb Italiens selten Anwendung.

Die vom Objekt unabhängigen Dokumentationsmittel

Zu den Formen der Dokumentation, die nicht an die stoffliche Substanz des Kunstwerkes gebunden sind, gehören Bildbelege, der schriftliche Bericht²⁰ und die Materialprobe, die in einer besonderen Sammlung aufbewahrt wird.

Graphische und zeichnerische Techniken

Kupferstiche, Radierungen und Steindrucke nach einzelnen Gemälden haben der Kunstpflege und Kunstwissenschaft gelegentlich als Beweise eines früheren Zustandes gedient, obwohl sie äußerst selten für diesen Zweck geschaffen worden sind. Eines der bekanntesten Beispiele dieser Art ist die Darstellung des Verdonck, eine im Rijksprentenkabinet zu Amsterdam befindliche Radierung Jan van de Velde, welche als historischer Beleg bei der Freilegung und Wiederentdeckung eines verschollenen Werkes des Frans Hals (The Toper, National Gallery of Scotland, Edinburgh) gedient hat²¹.

Aquarellkopien waren bis in die jüngste Zeit ein bevorzugtes Mittel, um die farbige Erscheinung von Wandmalereien nach der Freilegung festzuhalten²² (Abb. 12 und 13). Diese Praxis ist erst mit der Verbreitung der Farbphotographie außer Gebrauch gekommen. — Mit Hilfe von Pausen und Zeichnungen hat man gelegentlich Änderungen und große Ergänzungen an Malereien belegt.

Photographische Methoden

Wenngleich die graphischen und zeichnerischen Techniken eine recht genaue Wiedergabe des Gegenstandes erlauben, so lassen sie doch der subjektiven Interpretation einen großen Spielraum. Einen erheblichen Schritt vorwärts auf dem Wege zur objektiven Darstellung haben die photographischen Methoden geführt. Bereits im Juli 1858, also neunzehn Jahre nachdem Niepce und Daguerre das erste brauchbare Lichtbildverfahren entwickelt hatten, erteilt die *Commission Administrative des*

Abb. 8. Farbausbrüche an einem Epitaph vom Ende des 16. Jahrhunderts, die nach der Auskittung „neutral“ eingetönt worden sind.



Abb. 10. Ambrogio Lorenzetti. Die Aufnahme Ludwigs von Toulouse in den Franziskanerorden

Ausschnitt aus dem Wandbild in der Kirche San Francesco, Siena

Die Retuschen sind in einem helleren Ton gehalten, um sie kenntlich zu machen (Pfeile)



Hospices Civics von Brügge dem Chevalier M. M. Dubois de Nehaut und dem Photographen E. Fierlants die Erlaubnis, die in Brügge befindlichen Gemälde Memlings aufzunehmen. 1859 publiziert Fierlants bei Didron d. Ae. in Paris eine Serie Photographien von Werken van Eycks, Memlings u. a.²³. Von den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts an sind photographische Restaurierbelege in der Museumspraxis nachgewiesen²⁴, sie bilden nun eine wertvolle Ergänzung zu den Restaurier- und Zustandsberichten, deren Anlage und archivarische Aufbewahrung sich ebenfalls allmählich in den Museen einbürgert. 1895 veröffentlicht Röntgen die Entdeckung der später nach ihm benannten Strahlen²⁵, bereits ein Jahr später werden von W. König versuchsweise Gemälde durchleuchtet²⁶. Es sollte jedoch noch achtzehn Jahre dauern, bis Faber die Technik der Radiographie systematisch zur Prüfung von Gemälden verwendete²⁷. 1926 gelingt es, photographische Platten für die Ultrarotstrahlung zu sensibilisieren, bald darauf werden auch Ultrarotaufnahmen von Bildern gemacht²⁸. 1928 unternimmt W. Gräff Versuche mit der Quarzlampe an Tafelbildern²⁹, im selben Jahr veröffentlicht de Wild seine Beobachtungen bei der Untersuchung von Gemälden mit diesem Gerät³⁰. Seine Arbeit enthält gleichzeitig eine systematische

Studie historischer Künstlerfarben und ihrer mikrochemischen Analyse, die durch zahlreiche Mikroaufnahmen erläutert ist. 1930 veröffentlicht Laurie eine Untersuchung über die Pinselhandschrift Rembrandts und seiner Schule anhand von Lupenaufnahmen³¹. In den dreißiger Jahren setzten sich dann auch spezielle Methoden der Gemäldephotographie, wie z. B. Aufnahmen im Streiflicht und im reflektierten Licht, durch und etwa von der Mitte der dreißiger Jahre an kommt die Farbphotographie auf, die sich bald als wesentliche Bereicherung der Dokumentation in der Kunstpflege erweist.

So stehen heute Methoden zur Verfügung, die uns erlauben, jede Phase im Zustand eines Kunstwerkes festzuhalten, ohne daß dabei ein allzugroßer Zeitaufwand notwendig wäre. Darüber hinaus lassen sich mit Hilfe der Photographie im unsichtbaren Strahlenbereich auch nachträglich noch Eingriffe beweisen, selbst wenn sie zeitlich weit zurückliegen. Da diese modernen Dokumentationsmittel nicht mehr an das Objekt gebunden sind und sich jederzeit vervielfältigen lassen, ist es möglich, Vergleichsmaterial örtlich zusammenzuziehen und auszuwerten. Auf diese Weise sammelt sich in den Archiven der Restaurierinstitute ein umfangreicher Bestand an technologischen Bild- und Materialbelegen an, zu denen sich Untersuchungs- und Restaurierberichte, Katalogvermerke sowie eine Menge entsprechender Buch- und Zeitschriftenpublikationen ergänzend gesellen. Dieses Material ist für Forschungsarbeiten kunsttechnologischer und kunstwissenschaftlicher Art oder bei späteren Restaurierungen von hohem Informationswert³². Im letzteren Zusammenhang kann jede einzelne Arbeitserfahrung des berichtenden Restaurators von Bedeutung sein, sofern sie über das rein Routinemäßige hinausgeht. Je mehr erfahrene Praktiker sich im Bereich der Denkmalpflege an der Dokumentation beteiligen, desto nutzbringender wird sie sich mit der Zeit für alle auswirken. — Die Gefahr, daß die Belege verlorengehen, ist dank ihrer Reproduzierbarkeit relativ gering.



Abb. 9

Apsis der Kirche Santa Maria zu Tarrasa (Provinz Barcelona)

Eine retuschierte Linie kennzeichnet die Grenzen von zwei übereinanderliegenden Wandmalereien des 11. und 13. Jahrhunderts

Ist die Dokumentation am Objekt noch aktuell?

Die neuen, exakteren Bildbelege sowie Untersuchungs- und Restaurierberichte machen die mehr oder weniger unvollständigen schriftlichen Hinweise am Objekt überflüssig. Dies gilt



Abb. 11 Zur Kenntlichmachung schraffierte, sogenannte „Tratteggio“-Retuschen an einer Wandmalerei

unbedingt für die museale Kunstpflege, wo Werk und Dokumentationszentrum sich gewöhnlich unter einem Dach befinden. Auch die Denkmalpflege wird auf Hinweise an beweglichem Kunstgut verzichten können, das sie archivalisch genügend erfaßt hat. Im Bereich des Kunsthandels jedoch, wo der Restaurator das Werk gewöhnlich nach der Behandlung aus den Augen verliert, behalten schriftliche Hinweise an der Bildrückseite ihre bisherige Bedeutung.

Die Daseinsberechtigung der kenntlich gemachten Retusche am Tafelbild ist heute ebenfalls in Frage gestellt, weil die Photographie im sichtbaren und unsichtbaren Strahlenbereich Lage und Ausmaß jeder Fehlstelle — und damit auch jeder Retusche — objektiv erfassen kann. In Routinefällen gibt eine panchromatische Gesamt- oder Detailaufnahme des fertig gekitteten Bildes einen deutlichen Überblick über die Schäden, besonders wenn ein weißer Kitt verwendet worden ist. Je nach Bedeutung und Zustand des Werkes kann die Dokumentation der Fehlstellen aber auch Lupen-, Röntgen- und UV-Fluoreszenzaufnahmen mit einschließen.

Eine Maßnahme wie die Behandlung von Fehlstellen, welche sich auf die Gesamterscheinung eines Bildes oder Bildwerkes so entscheidend auswirkt, darf natürlich nicht nur vom technischen Gesichtspunkt bestimmt sein. Der Gemälderestaurator hat es schließlich nicht nur mit Urkunden, sondern mit Kunst-

sichtigen: Der Grad der Integrierung wird nicht nur vom Stil, Ausmaß der Schäden, technischen Aufbau und Aufbewahrungsort eines Bildes abhängig sein, sondern auch von seiner optimalen Betrachtungsdistanz. Für das Wandbild gelten deshalb andere Gesetze als für das altmeisterliche Tafelbild mit seinem meist kleineren Format, seiner komplizierteren und detaillierteren Malweise und der Tiefe seiner bühnenartigen Räumlichkeit. Beim Wandbild hat deshalb eine Konservierung als Fragment oder eine diskret kenntlich gemachte Retusche bessere Aussichten, ästhetisch zu befriedigen.

Die Grenzen objektiver Ergänzung liegen stets dort, wo die verbliebene Bildsubstanz keinen sicheren Schluß mehr auf die einstige Form und Farbe zuläßt, wo also der Restaurator zu eigener Erfindung gezwungen wäre.

In manchen Fällen wird sich eine Kombination von primären und sekundären Methoden als brauchbar erweisen, etwa wenn man eine Übermalung und ihre Abnahme gleichzeitig durch Farbaufnahmen und einen Demonstrationsrest am Bildrand belegt.

Weitere Gesichtspunkte zur photographischen Dokumentation

Werke der bildenden Kunst sind heute der Öffentlichkeit nicht nur in den Museen zugänglich, sondern vielerorts auch in Schlössern und ehemaligen Privathäusern, die von der Denkmalpflege betreut werden. Dazu gesellt sich der Kunstbestand kirchlicher Gebäude. — Mit der besseren Zugänglichkeit und Wertschätzung unseres kulturellen Erbes wächst auch die Anteilnahme an seiner Erhaltung. Damit rückt nicht nur die Arbeit des Museumsrestaurators, sondern auch die seines Kollegen in der Denkmalpflege stärker in den Bereich des öffentlichen Interesses. Wenn dieser nötigenfalls seine Maßnahmen anhand einer guten Dokumentation erläutern und rechtfertigen kann, trägt er mit zur Überwindung jenes Mißtrauens bei, das noch in weiten Kreisen gegen den Restauratorenberuf herrscht und das auf der Meinung gründet, für Restauriermaßnahmen gebe es keinerlei objektive Maßstäbe und deshalb auch keine Kontrolle.

So segensreich sich eine kritisch-zurückhaltende Information der Öffentlichkeit über aktuelle Erhaltungsmaßnahmen auswirken kann, so sehr könnte ein sensationslüsternes Zurschaustellen von Dokumentationsmaterial, vor allem von Röntgen-, Fluoreszenz- und Lupenaufnahmen, im Rahmen der Massenmedien verzerrte Vorstellungen über unsere Arbeit hervorgerufen und vom eigentlichen Wesen des Kunstwerks ablenken, das mit physikalischen Methoden nicht erfassbar ist.

Von wissenschaftlicher Ergiebigkeit können die modernen Untersuchungsmittel nur dann sein, wenn eingearbeitete Fachleute sie sinnvoll anwenden und sachgemäß auswerten. Die objektive Aussagekraft der Photographie z. B. ist besonders dort von der Aufnahme-, Beleuchtungs- und Entwicklungstechnik des Photographen sowie vom Filmmaterial abhängig, wo Farb- und Helligkeitswerte oder subtile Oberflächeneigenschaften von Bildern dargestellt werden sollen³³. Das Schlagwort vom „unbestechlichen Auge der Kamera“ ist also *cum grano salis* zu nehmen; unbestechlich soll vor allem das Auge des Photographen sein. Überhaupt liefern alle photographischen Methoden lediglich Tatsachenmaterial, dessen Interpretation der menschlichen Intelligenz überlassen bleibt.

Natürlich müssen Bildbelege und Untersuchungen zum Wert des Objekts in einem vernünftigen Verhältnis stehen. Ein Restaurator, der an einem künstlerisch und historisch belanglosen Stück denselben Aufwand an Dokumentation betriebe wie an einem Meisterwerk, würde nicht nur unnötige Mittel vergeuden, sondern auch kostbare Zeit, die der Rettung wertvollerer Werke zugute kommen könnte. Bei sinnvoller Anwendung aber sind die modernen Dokumentationsmittel geeignet, den Restaurator wie den Kunstwissenschaftler in seiner Arbeit zu fördern. Sie werden damit zu einer wesentlichen und unentbehrlichen Hilfe, deren Bedeutung für die Denkmalpflege Heinrich Kreisel treffend zum Ausdruck gebracht hat³⁴. „Nur die Dokumentation sichert die Befundergebnisse und den wissenschaftlichen Beweis für die Richtigkeit der darauf basierenden denkmalpflegerischen Entscheidungen. Natürlich weiß der Berichterstatter selbst nur zu gut, wie schwierig eine konsequente Befunddokumentation bei überlasteten Ämtern, eigenwilligen und manchmal auch verständnislosen und heutzutage oft schlecht geschulten Handwerkern ist. Die Dokumentation ist aber unerläßlich, wenn wir nicht die Gefahr heraufbeschwören wollen, daß in spätestens fünfzig Jahren unsere heute geleistete Arbeit als historisch falsch bezeichnet und dann deshalb wieder beseitigt werden wird.“



Abb. 12. Aquarellkopie eines freigelegten Wandbildes in der Kirche zu Untergruppenbach bei Heilbronn

werken zu tun, deren Einheit und Lesbarkeit durch Farbausbrüche zerstört und durch aufdringlich gekennzeichnete Retuschen gestört werden kann. Am Tafelbild können oft schon kleinste Fehlstellen die Einheit von Form und Ausdruck zerreißen, andererseits lassen sich aber gerade die kleineren Verluste an künstlerischer Substanz in objektiver Weise ergänzen, weil Form und Farbgebung aus der umgebenden Malerei noch ablesbar sind. Wo eine ausreichende Sekundärdokumentation die gekennzeichnete Retusche unnötig macht, wird man eine vollständige Integrierung kleinerer Schadenstellen in Betracht ziehen können. Selbstverständlich sind die Gegebenheiten des Einzelfalles stets zu berücksichtigen.

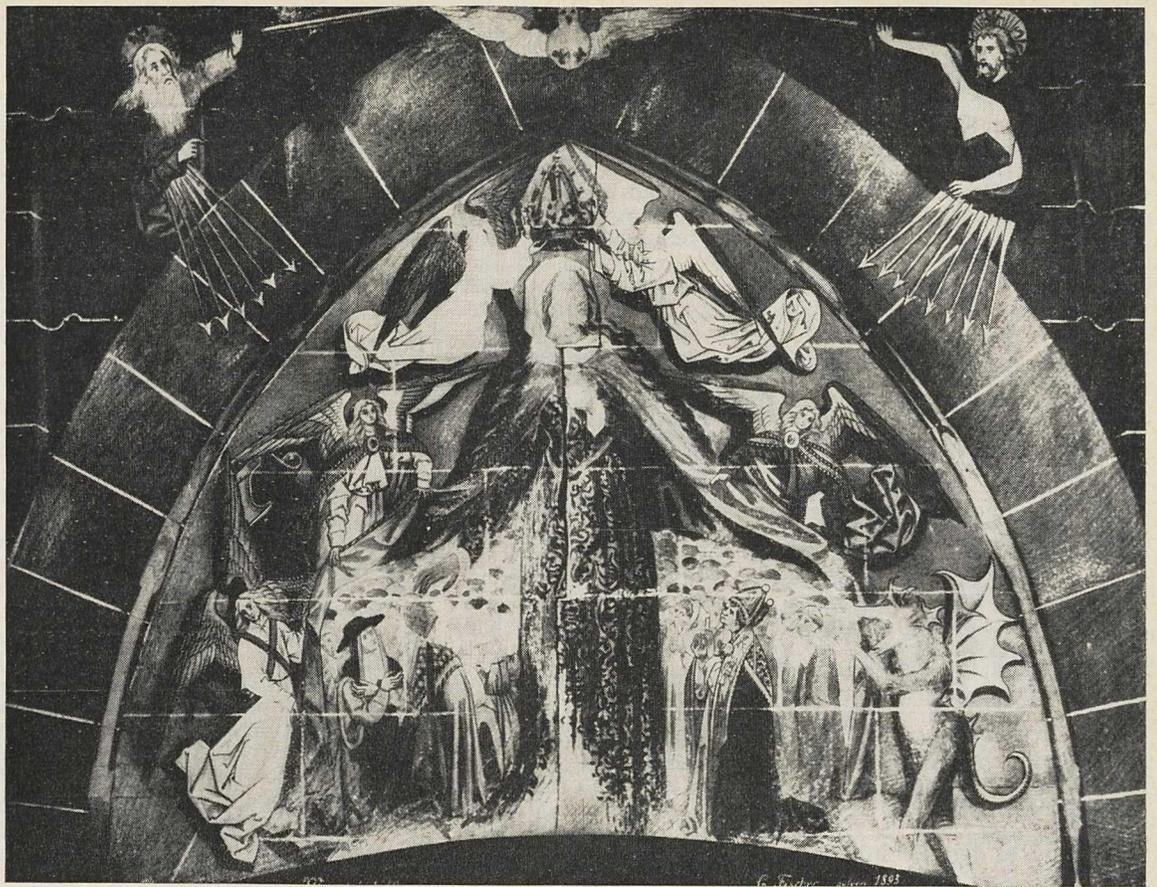


Abb. 13

Schutzmantelmadonna über der Westempore des Münsters zu Schwäbisch Gmünd

Aquarellkopie nach der Freilegung

Literatur und Anmerkungen

Für wertvolle Literaturhinweise dankt der Verfasser Herrn Dr. Johannes Dobai in Zürich.

- 1 Vgl. Vogel, H. Katalog der Staatl. Gemäldegalerie zu Kassel. Kassel. 1958, S. 12 und 132.
- 2 Vinci, L. da. Traktat von der Malerei. Übers. v. H. Ludwig, Hrsg. v. M. Herzfeld. Jena. 1925. Teil I, Faszikel 1, 8, 5, 7.
- 3 Mancini, G. Considerationi sulla pittura. Rom. 1957. Entstanden ca. 1620.
- 4 Boschini, M. La carta del navegar pitoresco. Venedig. 1660.
- 5 Balducci, F. Notizie de professori del disegno, etc. Venedig. 1664.
- 6 Bosse, A. Traité des manières de graver en taille-douce. Paris. 1665.
- 7 Félibien de Avaux, A. Entretiens sur les vies et les oeuvres des plus excellents peintres. Paris. 1666.
- 8 Piles, R. de. Abrégé de la vie des peintres. Paris. 1699.
- 9 Vgl. Althöfer, H. Zur Dokumentation in der Gemälde restaurierung. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 17 (1963), Nr. 2/3, S. 83.
- 10 Barry, J. The works of James Barry, etc. London. 1809. Bd. 2, S. 480.
- 11 Ders., S. 481—482: „those miscereant picture-cleaners, or rather defacers, who, like a pestilential blast, sweep away every vestige of the pristine health and vigour of well-nourished tints; leaving nothing to remain but a hoary meagreness and deceptitude“.
- 12 Ders., S. 483: „it religiously and wisely respects and leaves untouched whatever there is remaining, and only attempts so to repair the parts which have perished.“
- 13 Goethe, J. W. Einleitung in die Propyläen. Stuttgart (Cotta) o. J., Bd. 30, S. 25.
- 14 Vgl. z. B. Office International des Musées. Manuel de la conservation et de la restauration des peintures. Paris. 1939, S. 15—20; Marconi, B. Estetyka i Etyka w Konserwacji. Ochrona Zabytków, 1 (1948) Nr. 2, S. 56—62; Brandi, C. Il fondamento teorico del restauro. Bolletino dell' Istituto Centrale del Restauro, 1 (1950), S. 5—12; Focillon, H. Vie des formes. Paris. 1955; und Brandi, C. Teoria del restauro. Rom. 1963.
- 15 Auf dem internationalen Kongreß für das Studium naturwissenschaftlicher Methoden der Untersuchung und Erhaltung von Kunstwerken 1930 in Rom wurde die Aufgabe des Gemälde restaurators folgendermaßen definiert: „To preserve and to show to its best advantage every particle remaining of a painting“. Vgl. dazu Ruhemann, H. The training of restorers. In: Recent advances in conservation. London. 1963. S. 202.
- 16 Althöfer, H., a. a. O., S. 83.
- 17 Willemsen, E. Katalog der restaurierten Werke. Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, 23 (1960), Tafel 14 u. a.
- 18 Vgl. Graham, L. The effect of solvents on linocyn films. Journal of the Oil and Colour Chemists' Association, 36 (1953), S. 500, und Stolow, N. The action of solvents on drying-oil films: parts 1 & 2. Journal of the Oil and Colour Chemists' Association; 40 (1957), S. 377—402, 488—499.
- 19 Vgl. Althöfer, H., a. a. O., S. 85—86 und Abb. 99.
- 20 Einer der frühesten schriftlichen Hinweise auf die Restaurierung eines Tafelbildes dürfte eine Notiz aus dem Amerbach-Inventar von 1586 in Basel über das „Abendmahl“ von Hans Holbein d. J. (vgl. Abb. 5) sein, das im Bildersturm 1529 stark gelitten hatte: „Ein nachmal vi Holz mit olfarb H. Holbein, ist zerhoben vnd wider zusammen gelaimbt aber unflutig“. Vgl. dazu Netter, M. Zur Restaurierung zweier Holbeinbilder im Kunstmuseum Basel. Werkzeitung Geigy, 18 (1960) Nr. 6/7. Seiten nicht nummeriert.
- 21 Vgl. Wild, A. M. de. Het natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen. Den Haag. 1928. S. 173—174, Abb. 36.
- 22 Vgl. Borenius, T., und Tristram, E. W. Englische Malerei des Mittelalters. München. 1927.
- 23 Sosson, J. P. Les primitifs flamands de Bruges et les premiers albums de reproductions photographiques. Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, 8 (1965), S. 226.
- 24 Wertvolle Hinweise auf die frühere Anwendung der photographischen Dokumentation in der deutschen Museumspraxis gibt Althöfer, a. a. O., S. 84.
- 25 Röntgen, W. C. Eine neue Art von Strahlen. Sitzungsberichte der Physikalisch-Medizinischen Gesellschaft, Würzburg, 137 (Dez. 1895).
- 26 Glasser, O. Wilhelm Conrad Röntgen. Baltimore. 1934. S. 348.
- 27 Faber, A. Eine neue Anwendung der Röntgenstrahlen. Umschau, 18 (1914), S. 246—253, sowie ders. Ölgemälde im Röntgenlicht. Museumskunde, 10 (1914), S. 153—170.
- 28 Vgl. Wehlte, G. Gemäldeuntersuchung im Infrarot. Maltechnik, 61 (1955), S. 52.
- 29 Vgl. Aulmann, H. Gemäldeuntersuchungen... zum Werk des Konrad Witz. Basel. 1958. S. 23.
- 30 Wild, A. M. de, a. a. O., S. 180—181.
- 31 Laurie, A. P. A study of Rembrandt and the paintings of his school by means of magnified photographs. London. 1930.
- 32 Es sind z. B. Fälle bekannt, wo im Kriege zerstörte oder stark beschädigte Gemälde anhand von photographischen Belegen rekonstruiert bzw. ergänzt werden konnten. Vgl. Busch, G., und Bellstedt-Lange, L. Ein ungewöhnlicher Restaurierungsfall. Maltechnik, 64 (1958), S. 35—38, sowie Schmidt-Thomsen, K. Rekonstruktion barocker Wandmalereien. Maltechnik, 61 (1955), S. 82—86.
- 33 Eine praxisnahe Einführung in die speziellen Methoden der Photographie gibt z. B. Croy, O. Reproduktion und Dokumentation, Seebruck. 1964.
- 34 Kreisel, H. Tagung der Denkmalpfleger 1965 in Hessen und Thüringen. Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1965 Nr. 2, S. 135.

Fotonachweis:

Institut für Technologie der Malerei: Abb. 2-4, 6-8, 10-12.
 Staatl. Amt für Denkmalpflege Stuttgart; Abb. 13.
 Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft Zürich: Abb. 1.
 Kunstmuseum Basel: Abb. 5.
 Archivo Mas, Barcelona: Abb. 5.