

Die „Stuppacher Madonna“ im Licht der restauratorischen Untersuchungen

Zu Bestand, Schadensbildern, Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen

Mithilfe modernster Untersuchungsmethoden und durch Vergleiche mit bereits veröffentlichten Forschungen und Archivmaterial konnten vielfältige und über den bisherigen Wissensstand hinausgehende Erkenntnisse zu Bestand, Zustand und Maltechnik des Tafelgemäldes gewonnen werden. Die umfangreichen Voruntersuchungen waren zusammen mit einer Erfassung des Schadensbildes Basis und Voraussetzung für die Entwicklung eines Konservierungs- und Restaurierungskonzeptes.

Ursula Fuhrer/Annette Kollmann

Am Beginn der Maßnahmen standen die optische Untersuchung des Tafelgemäldes mit einem Mikroskop und die Dokumentation des Vorzustandes durch hochaufgelöste Auf- und Streiflicht- sowie UV-Fluoreszenzaufnahmen. Mit Röntgenbildern und einer Infrarotreflektografie, hergestellt vom Institut für Technologie der Malerei, Staatliche Akademie der Künste Stuttgart, konnte optisch auch in tiefer liegende Schichten vorgedrungen werden. Mithilfe digitaler Bildbearbeitung wurden technische Details des Bildträgers, maltechnische Phänomene und Schadensbilder kartiert (Abb. 12). An 32 Punkten konnten mittels Röntgenfluoreszenzanalyse, durchgeführt vom Zentrallabor des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege München, die darin enthaltenen Elemente ermittelt und so erste Rückschlüsse auf die verwendeten Pigmente gezogen werden.

An einzelnen ausgesuchten Proben aus Kittungen der großen Restaurierungsmaßnahme von 1926 bis 1930 [vgl. Andreas Menrad: Grünewalds Ikone im Landesamt für Denkmalpflege], des zuoberst liegenden modernen Firnisüberzugs und alter Überzugsreste wurden Pigmente und Bindemittel bestimmt. Weitere Probenentnahmen kleinster Splitter erfolgten zur Herstellung von Querschliffriffen (Abb. 7) und weiteren detaillierten Pigmentanalysen.

Technischer Aufbau des Gemäldes: der hölzerne Bildträger

Die Bildtafel ist aus sieben vertikalen Brettern zusammengesetzt, die unterschiedliche Breiten aufweisen und leicht konisch verlaufen. Die Ausmaße der 2,3 bis 2,9 cm dicken Holztafel betragen

149 cm in der Breite und 186 cm in der Höhe. Die mikroskopisch bestimmte Holzart Tanne fügt sich in die von Grünewald verwendeten Holzarten – Tanne und Linde – ein. Zur Glättung der Tafel kamen verschiedene Hobel zum Einsatz; die Spuren



1 Gesamtsicht nach der Restaurierung 2012.





2 Diplomrestauratorin Ursula Fuhrer bei der Untersuchung mit dem Stereomikroskop.



eines Schrophobels sind auf der Rückseite noch sichtbar.

An der Ober- und Unterkante der Stuppacher Tafel sind die abgesägten Reste einer Feder vorhanden, die zur Fixierung der Tafel in einer Nut des ursprünglichen Retabelrahmens gedient haben könnte. Dieser befindet sich noch heute in der Schantzkapelle der Aschaffener Stiftskirche.

Vorbereitung des Malgrunds

Zur Vorbereitung der Malerei wurde die Bildseite der Tafel in großen Teilen mit Leinwand beklebt, bevor vollflächig eine Leim-Kreide-Grundierung aufgetragen wurde, wie es der Tradition spätmittelalterlicher Tafelmalerei entsprach. Diese Vorbereitung einer Maltafel ist quellenschriftlich für den etwas später geschaffenen, im Augustinermuseum in Freiburg/Breisgau erhaltenen Seitenflügel mit der Darstellung des Maria-Schnee-Wunders belegt. Hier beschrieb der Auftraggeber, dass er bereits eine Tafel bereithalte, die mit Leinwand beklebt und fein grundiert sei.

Untermalung und Vorzeichnung

Auf der Grundierung erhielt die Tafel eine dünne Imprimitur aus Bleiweiß in Öl gebunden, auf die Grünewald dann die Bildkomposition in eher sparsamen Linien mit Röteln vorzeichnete. Auch diese Technik von Untermalung und Vorzeichnung lässt sich an anderen Werken Grünewalds nachweisen. Gut sichtbare rote Rötelstriche sind vor allem im Bereich der Häuser und der Münsterarchitektur erkennbar, auch sind einzelne Konturlinien im Inkarnat der Maria und des Kindes zu beobachten. Die sparsame Vorzeichnung ist jedoch eher untypisch für die Zeit, denn es finden sich häufiger detailliertere und lineare schwarze Unterzeichnungen mit Schraffuren, etwa bei Cranach und Dürer.

3 In diesem Ausschnitt der Röntgenaufnahme konnten die mit Bleiweiß gestalteten mehreren Versionen der Marienhand sichtbar gemacht werden.

4 In diesem Ausschnitt der Infrarotreflektografie ist die Anlage eines später wieder übermalten Feigenblatts (→) und Verschiebung der Kontur des Kindsarmes (→) sichtbar geworden.

5 Weiße Schleierfarbe mit Fingerabdruck Grünewalds.

6 Detail des Marienkleidbrokates mit in Blei-Zinn-Gelb gestalteten goldglänzenden Fäden.

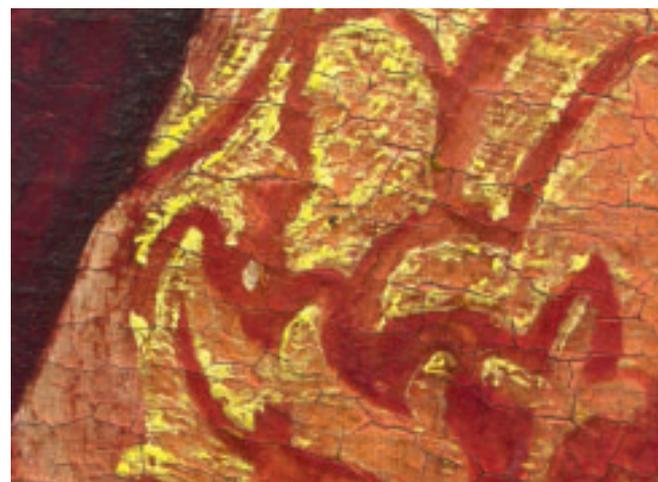
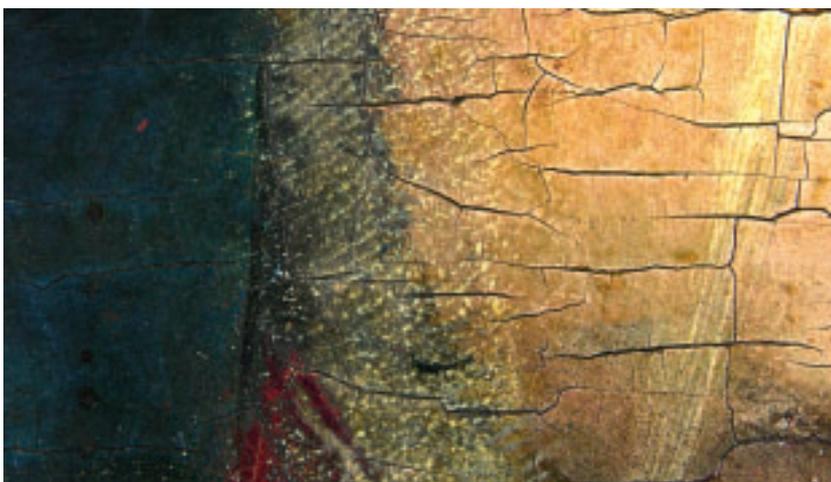


Maltechnik und Bindemittel des Farbauftrags

Die Malerei ist weitgehend in Öltechnik ausgeführt, entgegen anderslautender Aussagen in der Literatur zu den Bindemitteln der Stuppacher Madonna. Neben deckenden Farben wurden auch transparente Farblacke verwendet. Zum Einsatz kam die in dieser Zeit typische Pigmentpalette: Bleiweiß, Blei-Zinn-Gelb, Zinnober, Azurit, grüne Kupferpigmente, gelbe und rote Ocker sowie rote und grüne Farblacke, wie sie auch in den Analysen anderer untersuchter Grünewald'scher Werke gefunden wurden. Im blauen, mit Azurit ausgeführten Mantel könnten auch wässrige Bindemittelanteile vorhanden sein, wie es Rezepturen in mittelalterlichen Quellen vorgeben.

Zunächst legte Grünewald die Malerei in großzügigen Farbflächen an, dann erfolgte die Ausarbeitung im Detail. Für spezielle Farbwirkungen und malerische Effekte wurden teilweise zahlreiche Farbschichten übereinandergelagert, deren Transparenz und Deckkraft genau kalkuliert waren, wie dies zum Beispiel beim violett changierenden Mantelfutter zu beobachten ist (Abb. 7).

Besonders auffällig in Grünewalds Malerei ist die realistische Darstellung von Stofflichkeit und Materialcharakter. Die Glanzwirkung und Lebendigkeit der Haare erzielte Grünewald durch den Auftrag von körperhafter Blei-Zinn-Gelb-Farbe in sehr feinen Pinselstrichen. In ähnlicher Weise setzte er die feinen Goldfäden des Brokatkleides auf (Abb. 6). Licht- und Schattenpartien des schweren Brokattstoffes gestaltete er mit unterschiedlich dick aufgetragenem dunkelrotem Farblack auf dem hellrot angelegten Kleid. Rote Farblacke kamen unter anderem auch bei der Gestaltung des violetten Mantelfutters zum Einsatz oder auch zur feinen Ausarbeitung der Lippen. Mit grünen Farblacken erfolgte die letzte Ausgestaltung der Pflanzenblätter.



Eigenhändige Veränderungen durch Grünewald

Während des Malprozesses verschoben sich die Umriss- und Konturen einzelner Flächen und Details, sodass einige Pentimenti beobachtet werden können. Ein Pentimento liegt etwa bei der Gestaltung des Halsausschnitts vor, der zuerst mit blauer Farbe rund angelegt war, dann zu einem V-Ausschnitt umgeformt wurde. An der Schulter, den Beinen und dem rechten Fuß des Kindes sind Konturverschiebungen zu beobachten, wo die helle Inkarnatfarbe die blaue Mantelfarbe oder Hintergrundfarbe überlappt. In der Infrarotreflektografie (Abb. 4) ist ein ehemals ausgeführtes Feigenblatt unter der Frucht in der Marienhand sichtbar geworden. Im Röntgenbild ist erkennbar, dass die Haltung der linken Marienhand mehrfach verändert und überarbeitet wurde (Abb. 3).

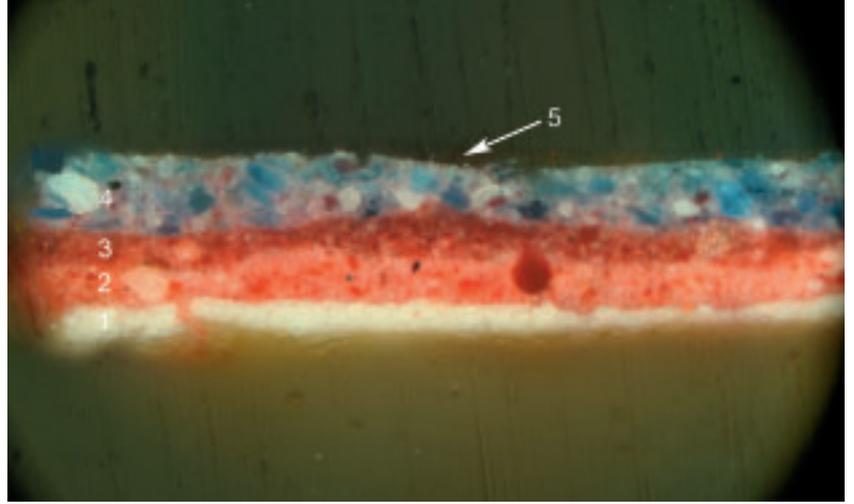
Auch in der sehr lebendig mit changierenden Farben und Wolken gestalteten Himmelsfläche wurden während des Malprozesses immer wieder Veränderungen in der Gestaltung vorgenommen. Zumeist liegen kontrastfarbige Unterlegungen unter den endgültigen Himmelsfarbbereichen. Gloriole und Engelschar waren zunächst mit Blattgold unterlegt und mit rotem Farblack gestaltet, bevor diese mit deckenden Farben wieder überarbeitet wurden.

Maltechnische Besonderheiten

Grünewald wendete auch ungewöhnliche maltechnische Methoden an. Für den durchsichtigen Schleier der Maria nahm er eine weiße Farbe von zäher Konsistenz, die er entweder locker mit dem Pinsel auftrug, mit einem Lappen auf tupfte oder indem er seine Finger oder Handballen zum Farbauftrag verwendete (Abb. 5). Abdrücke seiner Papillarrillen finden sich zum Beispiel auch auf einer Häuserfassade, wo er Azuritfarbe zur Imitation einer rauen Putzstruktur mit den Fingern auf tupfte. Auch setzte er Ritzlinien als Gestaltungsmittel ein. So wurden an der Münsterfassade entlang der Fensterrosetten oder der spitzbogigen Profilkanten feine Linien in die noch nasse Farbe mit einem spitzen Werkzeug eingeritzt, um scharfe Lichtreflexlinien zu erzeugen.

Restaurierungsgeschichte

Die bewegte Vergangenheit des Gemäldes und vor allem in klimatischer Hinsicht ungünstige Aufbewahrungsbedingungen in den letzten Jahrhunderten hatten zahlreiche Schäden verursacht. Ebenso ist durch frühere Maßnahmen, die weit entfernt von heutigen Restaurierungsmöglichkeiten lagen, die Malerei in einigen Bereichen groß-



flächig verloren und reduziert. Allein im 19. Jahrhundert sind fünf Eingriffe und Restaurierungen an der Tafel dokumentiert. Der Stuppacher Pfarrer Paul Ruess beschreibt diese in seinem Büchlein von 1934 wie folgt: 1833 eine Reinigung der Malerschicht, 1844 erneute Reinigung und wohl einige großzügige Retuschen/Übermalungen. Der Pfarrer einer Nachbargemeinde bemerkt dazu: „Leider hat ein neuerer Künstler, zwar kein Meister Dürer, desto mehr aber ein Meister Schmierer, die Bäcklein des Kindes auf solche Weise angestrichen, daß sie das ganze Gesichtchen entstellen. Das schöne Bild kann wohl kein größeres Unheil mehr erleben, als was ihm schon widerfahren ist, indem es unter die Hände eines Malers gefallen, der es, statt ihm durch einen einfachen Firnis wieder Leben zu geben, eher verböserte als verbesserte ...“. 1850 erfolgten weitere Eingriffe und ein neuer Firnisauftrag.

1854 fertigte der Bildhauer Johan Nepomuk Meintel aus Horb ein neues Retabel an. Da dieses zu klein geraten war, wurde die Tafel an den Rändern beschnitten. 1881 wurde laut Ruess der Firnis erneut abgenommen und die trüb gewordene Malerschicht regeneriert.

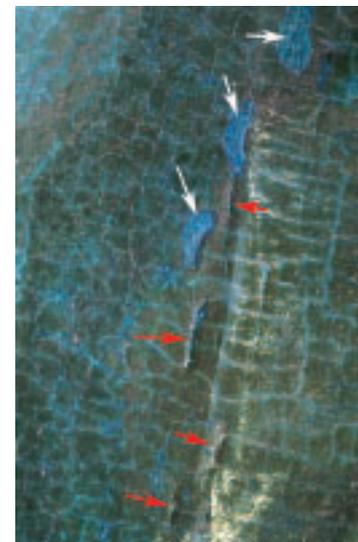
1907, anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Pfarrkirche Stuppach, sei das Gemälde nochmals restauriert worden. In einer Veröffentlichung aus der Zeit wird diese Restaurierung als sehr behutsam und eher konservierend geschildert.

Das heutige Erscheinungsbild ist stark geprägt von der letzten großen Restaurierungsphase von 1926 bis 1930 durch Professor Joseph von Tettenborn an der Staatsgalerie Stuttgart. Bei dieser Maßnahme wurden alle Übermalungen abgenommen, die alten Kittungen entfernt und durch Kreidekittungen ersetzt sowie Retuschen ausgeführt. Obwohl es keinen Bericht gibt, ist diese für die damalige Zeit sehr sorgfältig ausgeführte Restaurierung gut dokumentiert: durch Protokolle der Kommissions-sitzungen, die diese Restaurierung begleiteten, durch Glasplatten-Negative und Farbkomposite im Archiv der Staatsgalerie Stuttgart, die den Vorzustand, verschiedene Zwischenzustände nach der Abnahme aller Übermalungen und den Endzustand wiedergeben, sowie durch den Text von

7 Querschnitt der Malerschicht im Bereich des violetten Mantelfutters. Schichtenfolge:

- 1 Bleiweiß-Imprimatur
- 2 Blassrote Farbschicht mit weißen hellroten und orangeroten Partikeln (Bleiweiß, Zinnober, Mennige)
- 3 rote Farbschicht mit hellroten und dunkelroten Partikeln (Zinnober, roter Farblack)
- 4 helle violett-blaue Schicht mit weißen und blauen Partikeln (Bleiweiß, Azurit) und dunkelroten Farblackpartikeln
- 5 verbräunter Rest eines Überzugs oder roten Farblacks

8 Detail des Marienmantels mit dachförmig aufstehenden Malschichtschollen bzw. Spitzblasen (→) und bereits retuschierten älteren Ausbrüchen (→).



9 *Digitalmikroskopische Aufnahme einer Spitzblase im Marienmantel, Bildausschnitt 2,5 mm x 2,2 mm.*

Glossar

Bleiweiß

Es entsteht, wenn sich Blei mit Essigsäure zu Bleizucker umsetzt und Kohlensäure ausfällt. Bis weit ins 19. Jahrhundert das wichtigste Weißpigment für Handwerk und Kunst. Es schützte Metalle vor Korrosion und hielt Pilze, Bakterien und Insekten vom Holz fern. Mittlerweile ist seine Verwendung untersagt.

Imprimitur

Präparierung der Grundierung, um die Saugfähigkeit zu reduzieren und eine helle Reflexionsfläche zu erhalten.

Infrarotreflektografie

Langwellige Infrarotstrahlen (1500 nm) durchdringen die Malschicht. So können unter der Malschicht liegende Phänomene fotografisch abgebildet werden.

10 *Streiflichtaufnahme des Vorzustands, Ausschnitt. Beleuchtung der Tafel mit flachem Seitenlicht. Strukturen in der Oberfläche werden deutlich ablesbar: aufstehende Ränder und glatte Flächen von Kittungen, hochgewölbte Malschichtschollen, Malschichtausbrüche und Unebenheiten der Tafel entlang der Brettfugen.*

11 *Ehemals grüne, zum Blau veränderte Retusche links neben dem Zaunpfahl (vermutlich ist ein Gelbpigment ausgebleichen).*

R. W. Schmidt, den er 1931 zur Wiederherstellung der Stuppacher Madonna verfasste.

Die großflächigen Retuschen aus dieser Bearbeitungsphase sind partiell gestalterisch ergänzend ausgeführt worden. So ist die Gottvaterfigur in der Gloriole eine Ergänzung von Tettenborn, der die vorher vorhandene Christusfigur – eine Ergänzung aus früherer Zeit – ersetzt hatte [vgl. Andreas Menrad: Grünewalds Ikone im Landesamt für Denkmalpflege, Abb. 8; 9].

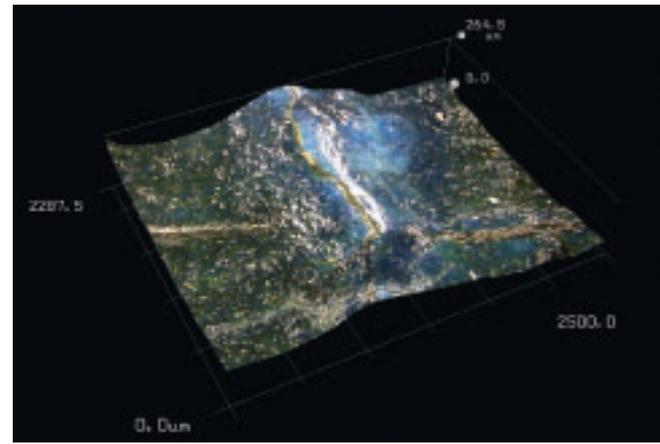
Die Tafelrückseite wurde bei der Restaurierung 1926 bis 1930 ebenfalls bearbeitet. Die quer verlaufenden Einschubleisten wurden ersetzt und verbreitert, vertikal aufgeleimte Leisten wurden entfernt und die Bereiche der Brettfugen mit einem Zahnhobel geglättet, bevor auf die Fugen Klötzchen aus Nadelholz aufgeleimt wurden.

Nach dieser umfangreichen Maßnahme wurde das Gemälde 1931 in der eigens an die Kirche angebaute Andachtskapelle in einem neuen Altar aufgestellt.

Im 20. Jahrhundert folgten weitere kleinere Maßnahmen wie das Sichern und Niederlegen von Blasen. In den 1980er Jahren kam zudem ein nicht autorisierter und unsachgemäß aufgebracht Firnisüberzug zur Ausführung, der vor Ort im Zierrahmen über einer Schmutzschicht aufgetragen wurde.

Zustand der Bildtafel vor Untersuchung und Restaurierung 2012

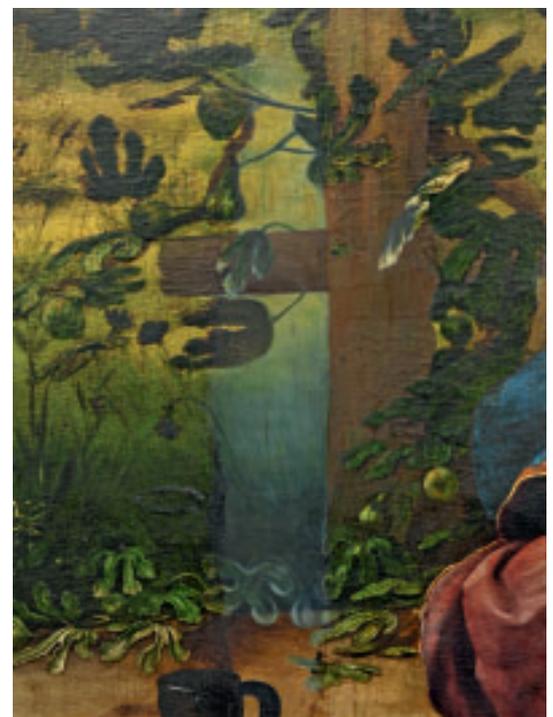
Seit dem Eingriff von 1926 bis 1930 ist die Tafelbreite aufgrund von Klimaschwankungen um circa 5 mm geschrumpft, was Spannungen sowie Lockerungen und Ausbrüche im Malschichtgefüge bewirkt hat (Abb. 8; 9). Die von Tettenborn stammenden, teils großflächigen und glatten Kittungen hatten sich an den Rändern hochgewölbt und grenzten sich dadurch deutlich von der Oberflächenstruktur des umgebenden Originals ab (Abb. 10). Auch hier waren Abplatzungen in den



Kittungen entlang der Ränder entstanden. Die in Öl ausgeführten Tettenborn'schen Retuschen waren durch Alterung nachgedunkelt und traten besonders in der Himmelsfläche in Erscheinung. Zudem hatte sich die Farbigkeit seiner Retuschen in der grünen Vegetation zum Blau verändert, da ein gelber Farbstoff ausgebleichen ist (Abb. 11). Partiiell verfälschte ein Netz von kompakten Retuschen über durchgeriebenen Malschichtsprüngen die feine originale Malerei. Der glänzende und vergilbte Firnisüberzug der 1980er Jahre sowie eine weitere Oberflächenverschmutzung, verursacht unter anderem durch Kerzenruß und Fliegenkot, beeinträchtigten das Erscheinungsbild zusätzlich (Abb. 13). Zudem wirkte die Malschichtoberfläche wie in Kunststoff eingegossen, und das Oberflächenrelief wurde durch Lichtreflexe ungünstig betont. Als akute Schäden wurden weitere Malschichtlockerungen und Hohlstellen sowie kleinteilige Malschichtausbrüche festgestellt.

Konzept, Konservierung und Restaurierung

Ziel der aktuellen Maßnahmen an der Tafel war vorrangig die Sicherung der originalen Substanz bei weitgehender Erhaltung der Tettenborn'schen



Ergänzungen von 1926 bis 1930. Das Erscheinungsbild sollte verbessert und die Ablesbarkeit der qualitätvollen Malerei gesteigert werden. Auf Grundlage der Forschungsergebnisse wurden die Restaurierungsmaßnahmen entwickelt und schrittweise im ständigen Kontakt mit den Restauratoren des Landesamtes für Denkmalpflege und der Fachkommission ausgeführt.

Firnisanbahnung

Die Abnahme des Firnisüberzugs aus den 1980er Jahren war eine Voraussetzung für die dringend notwendige Sicherung der Malschichten im Bereich der Hohlstellen und Blasen, da der Firnis das Eindringen von Klebstoffen verhinderte. Beim Überzug handelte es sich um einen Firnis aus dem Naturharz Mastix. Voraussetzung für die Firnisabnahme war, dass sich die Retuschen der letzten großen Restaurierung nicht anlösen ließen. Nach längeren Diskussionen, wie mit den großflächigen Ergänzungen der Restaurierung von 1926 bis 1930 verfahren werden soll, bestand Konsens darüber, diese weitmöglichst zu erhalten. Arbeitsproben zur Ermittlung der Löslichkeitsparameter zeigten, dass sich der Überzug und die darunter liegende Schmutzschicht mit einer Mischung aus Alkohol und niedermolekularem Kohlenwasserstoff entfernen ließen und der sehr dünne Firnis der Restaurierung von 1926 bis 1930 sowie die Retuschen aus dieser Zeit erhalten werden konnten. Das Erscheinungsbild der Tafel wirkte danach aufgehellert und merklich beruhigter. Die Balance der Bildkontraste blieb erhalten.

Malschichtfestigung

Da die Hohlstellen und Blasen nach wie vor zu geringe Öffnungen zum Einbringen eines Festigungsmittels boten und ein Anstechen der Blasen – wie früher in der Restaurierung üblich – nicht ohne kleine Verluste von originaler Malerei erfolgen konnte, musste eine Methode gefunden werden, um genügend Festigungsmittel unter die gelockerte Malschicht zu transportieren. Dies gelang schließlich unter Einsatz von leichtem Unterdruck, der die Luft aus den Blasen zumindest teilweise verdrängte.

Reduzieren der hochstehenden Kittungen

Ein weiteres Problem waren die an den Rändern hochstehenden Kittungen, die sich im Oberflächenrelief störend bemerkbar machten (Abb. 10). Eine Analyse der Kittmasse von 1926 bis 1930 ergab, dass von ihren Bestandteilen keine Gefährdung für die originale Malerei ausgeht. Da jedoch



interne Spannungen in den Randbereichen anzunehmen waren, wurden die hochgewölbten Ränder unter dem Stereomikroskop abgetragen.

Integration der älteren Retuschen

Der Charakter der Tettenborn'schen Retuschen auf den großflächigen Kittungen sollte erhalten bleiben, da sie in ihrer Form für damalige Verhältnisse sehr qualitativ ausgeführt wurden. Ein beruhigtes und einheitliches Erscheinungsbild wurde angestrebt. Die Entfernung einiger besonders störender Übermalungen wurde unter der Voraussetzung beschlossen, dass sie ohne Gefährdung der originalen Malerei geschehen könnte. Da es



12 Dokumentation des Zustands und späterer Überarbeitungen durch Kartierung.

- Retuschen, Übermalungen (1926–1930)
- Kittungen (1926–1930)
- alte Bleiweiß-Kittungen

Pentimento

(Italienisch: pentimento = „Reue“). Bezeichnung für die im Malprozess eines Gemäldes vorgenommenen Korrekturen oder Übermalungen durch den Maler.

13 Detail während der Abnahme des Firnisses und der Schmutzschicht, deren Reste als dunkles Rechteck rechts erkennbar sind.

14 Arbeitsprobe zur Punktretusche über alte dunkle Retusche und Kittung.

Röntgenaufnahme

Durch starke Absorption der Röntgenstrahlen können in Gemälden besonders bleihaltige Malschichten sichtbar gemacht werden. Bei der Durchleuchtung der Tafel wird außer der Malschicht auch der Bildträger nebst Veränderungen erkennbar.

Röntgenfluoreszenzanalyse

Bei dieser zerstörungsfreien Analysemitmethode mit einem mobilen „XRF-Tracer“ wird der ausgewählte Analysepunkt im Gemälde durch Röntgenstrahlung angeregt und die freiwerdende Fluoreszenzstrahlung von einem Strahlungsdetektor ausgewertet. Anhand von Diagrammen sind dann die in der Probe enthaltenen Elemente ablesbar und geben Rückschlüsse auf die verwendeten Pigmente.

Schropp- oder Schrupphobel

Hobel mit gerundeter (segmentbogenförmiger) Schneide; wird zum Abnehmen dicker Hobelspäne zum ersten Glätten („Schruppen“) sägerauer Bretter verwendet.

UV-Fluoreszenzaufnahme

Ultraviolette Strahlen regen die Fluoreszenz von Bindemitteln, Pigmenten und Firnisüberzügen an. Überzüge und Retuschen reagieren durch unterschiedliches Fluoreszenzverhalten auf das kurzwellige Licht. Jüngere Retuschen zeichnen sich meistens deutlich als dunkle Flecken ab.

15 Diplomrestauratorin Annette Kollmann bei der Retusche.



sich als nahezu unmöglich erwies, die dünnenschichtigen Lasuren und Retuschen Tettenborns abzunehmen, beschränkte sich dies auf wenige Partien, in denen eine netzartige opake Retusche die transparente Farbwirkung des Originals verfälschte. Dies war nur durch mechanische Abtragung unter dem Stereomikroskop möglich. Dabei wurden die Vorzustands-, Infrarot- und Röntgenaufnahmen sowie die historischen Aufnahmen von 1926 bis 1930 zur Beurteilung der Schädigung der originalen Malschicht herangezogen. Das Integrieren der durch Alterung farblich unstimmig gewordenen Retuschen und die Angleichung einiger zu flächig angelegter Ergänzungen stellten weitere Herausforderungen dar. Die Integration der Altretuschen erfolgte durch eine Überarbeitung in aufwendiger Punktretusche. Durch die Struktur der feinen aneinandergesetzten Farbpunkte bleiben die Ergänzungen ablesbar (Abb. 14). Im Weiteren wurde nur auf den wenigen Neukittungen, hellen Craqueländern und kleinsten Malschichtausbrüchen retuschiert. Gezielt aufgetragene wenige Punkte mit Aquarellfarben schlossen unterbrochene Konturen und Umriss.

Schlussfirnis und Verglasung

Mehrere Gründe sprachen dafür, auf einen erneuten Firnisauftrag zu verzichten. Die Aquarellretuschen integrieren sich sehr gut in den Oberflächenglanz des erhaltenen Überzugs. Die Reversibilität und Wasserlöslichkeit der Aquarellretuschen bleiben bestehen. Dies erfordert jedoch einen Schutz für die sehr leicht löslichen Aquarellretuschen und die empfindliche Malschichtoberfläche vor Berührungen und unsachgemäßen Reinigungen, sodass die Notwendigkeit einer Verglasung diskutiert wurde. Versuche mit der dafür vorgesehenen hochtenspiegelten Verbundglasscheibe mit UV-Schutz zeigten zudem, dass die Scheibe das durch die Firnisabnahme reduzierte Tiefenlicht wieder verstärken konnte. Eine dem Goldrahmen vorgeblendete Spezialglasscheibe dient nun dem Schutz des Kunstwerks vor mechanischen und klimatischen Einwirkungen. Voraussetzung dieser Verglasung und der fachge-

rechten Einrahmung der Tafel war die Erhaltung des Steinaltars von 1930/32 und des zugehörigen Goldrahmens in der Stuppacher Kapelle. Zukünftig notwendige Revisionen des Gemäldes von der Altarvorderseite her sind nun möglich, ohne die Tafel immer wieder bewegen zu müssen.

Literatur

- Andreas Henning/Arnold Nesselrath (Hrsg.): *Himmlicher Glanz. Raffael, Dürer und Grünewald malen die Madonna*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in Dresden, München 2011.
- Pantxika Béguerie-De Paepe/Michel Menu: *La technique picturale de Grünewald et de ses contemporains*, Colmar 2006.
- Hanns Hubach: *Matthias Grünewald. Der Aschaffener Maria Schnee Altar. Geschichte – Rekonstruktion – Ikonographie*. Mit einem Exkurs zur Geschichte der Maria Schnee-Legende, ihrer Verbreitung und Illustrationen, Mainz 1996.
- Paul Ruess: *Grünwalds Madonna von Stuppach*, Bad Mergentheim 1934.
- R. W. Schmidt: *Die Wiederherstellung der Stuppacher Madonna*, in: *Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz* 5, 1931, S. 180–187.

Praktischer Hinweis

Weitere Informationen unter www.stuppacher-madonna.de

Dipl. Rest. Ursula Fuhrer
Forststr. 87A
70176 Stuttgart

Dipl. Rest. Annette Kollmann
Hauptstr. 51
71229 Leonberg

