

Paul-Bernhard Eipper

Verstecktes Holz – vom Tarnen und Täuschen

Holz ist ein durchaus üblicher Bau- und Werkstoff in der Bildenden Kunst. In unseren Breiten ist Holz leicht verfügbar, wodurch sich auch eine gewisse Wertigkeit einstellt: Brenn-, Bau-, Möbel-, Schnitz- und Furnierholz lassen Rückschlüsse zu. Spezifische Eigenschaften wurden geschätzt, wie auch Moden (für bestimmte Hölzer) ihren Niederschlag in der Verwendung fanden. Oft bestimmte der Zweck die Ver- bzw. Bearbeitung.

Holz unter Skulpturenfassungen

War gegossenes, massives Gold nicht verfügbar oder erschwinglich und stellte auch feuervergoldetes Metall keine Option dar, diente ein aus Holz geschnitzter Kern für Goldblechauflagen als Träger. Bei der Essener Goldmadonna (Pappelholz, Goldblech, 74 cm, um 980), der ältesten erhaltenen vollplastischen Marienfigur der abendländischen Kunst, ist beides noch erhalten. In Paderborn ist von der Imad-Madonna (um 1050) nur noch der Holzkern vorhanden, freilich mit den Nagellöchern von der Aufnagelung des Goldblechs, welches später anders und vor allem höher bewertet wurde. Dem gegossenen Gold kam die Polimentvergoldung recht nahe. In der Regel war sie seit der Antike meist gleich aufgebaut. Der Fassungsaufbau war üblicherweise mehrschichtig: Nachdem das geschnitzte Holz (mehrere Teile konnten dabei z. B. mit Hilfe von Dübeln zusammengeleimt werden) geglättet war, erfolgte der Auftrag einer Leimlösch, dann die Grundierungsschichten, auf die ein gelber und ein roter Bolus aufgetragen wurden. Blattgold wurde mit einer Netze aufgelegt und konnte abschließend mit einem Achat oder Tierzahn hochglänzend aufpoliert werden.

Holz hat seine Grenzen, vor allem die des Gewichtes: Während die weiten, hohen gotischen Kathedralen die kleineren, eher lichtarmen, gedrungen wirkenden Bauten der Romanik ersetzten, war es auch mit kleinen Altären nicht mehr getan. Größer war besser. Dem Flügelaltar mit seinen weit ausladenden Seitenteilen wurden jedoch statische Grenzen gesetzt, welche sich nicht immer durch Armierungen in Eisen überwinden ließen. Bald ersann man leichtere, lediglich mit Leinen bespannte Rahmenteile wie z. B. beim Kölner Klarenaltar (heute im Dom), ent-

standen um 1350/60, wo die rahmende Architektur auf den inneren Seiten der äußeren Leinwandflügel aufgemalt ist.

Nun wurde Holz nicht immer als Werkstoff wertgeschätzt. Mit „holzgeschnitzt“ bezeichnet man auch heute noch etwas Ungekonntes, etwas roh und ungeschlachtet Daherkommendes. Schon in der Antike verhüllte man den Werkstoff durch bunte Fassungen. Bunt war zumeist teurer und wurde nicht nur deshalb als höherwertiger angesehen. Erst bemalt bzw. (teil-)gefasst galt eine Skulptur in der Regel als fertig. Die leichte und virtuose Bearbeitbarkeit des Werkstoffs Holz ermöglichte Leistungen, die uns heute immer noch in Staunen versetzen. Die Fassmaler setzten sich als höher im Ansehen stehende Handwerker und bald als „Künstler“ gegenüber den Holzschnitzern durch. Ihnen oblag es, leicht verunglückte Schnitzereien zu korrigieren, durch starken Grundierungsaufbau Gewandfalten plastischer zu gestalten. Sie überdeckten Unebenheiten im Material wie Astlöcher und Sprünge und überkitteten Schnitzfehler. Vor allem glätteten sie mit Grundierungsschichten die raue Oberfläche des zu versteckenden Holzes. Bei grundiertem Holz hatte die Grundierung also nicht nur die Textur des Untergrundes zu dämpfen bzw. gänzlich zu verstecken, sondern auch eine Verankerung der darauf ausgeführten Malschichten auf dem Träger zu gewährleisten. Nordalpine Grundierungen bestehen zumeist aus einem Leim/Kreidegrund, südalpine mehrheitlich aus Leim/Bologneser Kreidegrund (totgerührter Gips), bisweilen mit (veränderlichen) Öl- und Pigmentanteilen. Die Grundierung musste also nicht immer weiß sein. Erst nach der Applikation einer oder meistens mehrerer Grundierungsschichten – welche vor dem jeweils nächsten Auftrag geglättet werden mussten¹ –, erfolgte der Auftrag einer Lösche: Dann waren der Illusion keine Grenzen mehr gesetzt. Auf dem so vorbereiteten Untergrund ließ sich so ziemlich alles Vorstellbare bzw. technisch Machbare realisieren: Gravuren, Pastiglia, Pressbrokat, Schmucksteine, punzierte und radierte Glanz- und Mattvergoldungen oder -versilberungen, Lüsterfassungen mit eingestreuten oder untergemischten Metallspänen, eine ganze Skala an Schmucktechniken kaschiert den Träger, ob nun Holz, Stein oder Pappmaché. Unnötig, hier die Meisterleistungen der Fasskunst zu erwähnen: Die Detailgenauigkeit beispielsweise des „Englischen Grußes“ in St. Lorenz in Nürnberg versetzt uns heute noch in ungläubiges Staunen. Veit Stoß brachte es mit seiner Kunst so weit, dass er die Ratsherren von Münnerstadt überzeugen konnte, einen ungefassten Altar von Tilman Riemenschneider fassen zu dürfen, was ihn, den geächteten, weil überführten Kriminellen, vor dem wirtschaftlichen Ruin rettete. Aber schon 1649 hatte die Fassung so gelitten, dass Sebastian Eigenbrodt eine Neufassung empfahl und auch den Auf-

1 Paul-Bernhard Eipper, Zur Verwendung von Schachtelhalm als Schleifmittel von Oberflächen seit dem Mittelalter, in: Manfred Koller / Ulrike Knall (Hg.), Restauratorenblätter (29), Klosterneuburg 2010, S. 73–92.

trag dazu erhielt. Später wurde der Altar abgebaut und die einzelnen Teile zerstreut, einiges ging gänzlich verloren. So zusammenhangslos geworden, verloren einige Fragmente die Fassung, an anderen blieb sie erhalten. Überraschend jedoch ist, dass die letzten erhaltenen Fassungen von Sebastian Eigenbrodt noch 1978 (nach einem Kolloquium) entfernt wurden, um diese Teile den bereits 1901 abgelagerten Reliefs anzugleichen, obwohl diese nicht zusammen aufbewahrt werden und der Altar nicht mehr vollständig erhalten ist. Damit sind wir in der Gegenwart angelangt: Die „originale Fassung“ war und ist eine Spielwiese für Interpretation – und allzu oft auch für puristische Fehlinterpretationen (z. B. „Steinsichtigkeit“, „Holzsichtigkeit“). „Wie weit aber darf man gehen und wie sehr interpretiert man dabei?“ – eine Frage, die sehr unterschiedlich beantwortet wird.

Nun hatte sich jedoch zu den bunten bzw. goldenen Altären auch Gegenteiliges entwickelt: die holzsichtigen Altäre, wie beispielsweise jene des Meisters HL (Breisach), Riemenschneider (Creglingen, Rothenburg) und Schickhardt (Chorgestühl Herrenberg), und – nebst vielen anderen – auch teilgefasste. Ob zur Fassung vorgesehen oder ungefasst gedacht, blieb und bleibt für lange Zeit eine Streitfrage in der Forschung.² Die Natursichtigkeit – Johann Joachim Winckelmanns Irrtum der ungefassten antiken Bildwerke – schwappte auch auf die heimischen Kulturgutbewahrer über und führte zu einem ungeheuren Aderlass an originalen Fassungen. Auch Freilegefehler werden durch komplette Abnahmen gänzlich eliminiert. Dieser ahistorische Purismus („Ursprünglich war es natursichtig gedacht“) ist ein lange gepflegtes, weil Authentizität vortäuschendes Trugbild: Es negiert das zeitgleich nebeneinander Bestehende.

Im Barock blieb die Favorisierung des Werkstoffes Holz ungebrochen, alles wurde der virtuellen Inszenierung der Illusion unterworfen: Wir finden neben der üblichen Polychromie mit all ihren seit der Romanik und Gotik vertrauten Schmucktechniken nunmehr Marmorierungen, Porzellanfassungen (Polierweiß)³, üppige bunte Lüstringen sowie Beschichtungen mit Furnieren und Lacken darauf, wie es eben auch Teilgefasstes gibt: unbedecktes wie akzentuiertes Holz.

Bei der Bildhauerfamilie Straub, insbesondere bei Philipp Jakob Straub, finden wir das leicht zu bearbeitende Lindenholz verschiedenartig gefasst: Glanzgold auf rotem Bolus, mattes Gold auf gelbem Bolus und auch innerhalb eines Objektes Holzsichtigkeit (hier aber mit transparentem Überzug) kombiniert mit vergoldeten Partien. Nicht immer respektierte man das Gold auf dem Holz: Dies lässt sich bei „*Mariä*

2 Georg Habenicht, Das ungefasste Retabel als Programm, Petersberg 2016, S. 184–203.

3 Melissa Speckhardt, Weißgefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland. Quellenforschung, Technologie der Fassungen, künstlerische Phänomene und denkmalrechtliche Probleme, Petersberg 2014 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 112).



Abb. 1: Werkstatt Philipp Jakob Straub: „Mariä Himmelfahrt“, im 19. Jh. freigelegt, AG Inv.-Nr. P 270, Alte Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz: Detail: Einstückungen im Hintergrund (Foto: Autor)

*Himmelfahrt*⁴ aus der Werkstatt Philipp Jakob Straubs, heute in der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz, Inv.-Nr. AG P 270, besonders schön sehen: Das Relief präsentiert sich heute braun lasiert in einem schwarz-goldenen, profilierten Zierrahmen. Auf den ersten Blick ein überzeugender Eindruck, schaut man jedoch genauer, sieht man drei senkrecht verleimte Bretter mit einigen Einsetzungen (auch Intarsien, Lochklebungen, Reparaturen) dort, wo der Bildschnitzer durch die Tafel versehentlich hindurch geschnitzt hatte: Fehler, die verborgen bleiben sollten. Schaut man noch genauer, erkennt man minimale Grundierungs- und Bolusreste⁵:

4 Das Objekt ist erwähnt in: Wilhelm Suida, *Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz*, Augsburg-Wien 1923, S. 1–286, hier S. 265. Es findet sich in seinem heutigen Zustand auf einem Gemälde von E. v. Kolischer, *Stiegenzimmer der Landes-Gemäldegalerie in Graz*, 1916, Öl/Pappe, AG Inv.-Nr. 1278, abgebildet.

5 Eine Röntgendiffraktionsanalyse konnte in der Grundierungsmasse vor allem Gips mit sehr geringen Anteilen (unter 1 %) Muscovit und Klinochlor (Schichtsilikate) und etwas Ca-Sulfat-Halbhydrat nachweisen, was die ehemalige Überfassung belegt.

Das Relief war ehemals glanz- und mattvergoldet, eine übliche Art der Fassung, wie wir sie auch bei den Reliefs der ehemaligen, von Straub geschaffenen Kanzel der Grazer Stadtpfarrkirche vorfinden. Anlässlich der Umarbeitung wurde auch die ehemals unten geschwungene Tafel im unteren Bereich angestückt, um sie für die gerade Rahmung passender zu machen. Der jetzige Rahmen ist also im Zuge der Überarbeitung entstanden. Die Frage nach einer vertretbaren Restaurierung hatte man sich damals nicht gestellt. Das Ablaugen des ursprünglich komplett vergoldeten Reliefs war wirtschaftlicher und gleichzeitig passte man das Werk durch seine jetzt natursichtig bräunliche Einlasierung den neuen Erfordernissen und dem gewandelten modischen Geschmack an, die Ursprungsintention des Künstlers war unbedeutend. Nun gab es bei Philipp Jakob Straub zwar auch teilgefasste Reliefs, wie z. B. „*Die Befreiung Petri aus dem Kerker*“,⁶ was vielleicht neben der gewandelten Mode zur Holzsichtigkeit hin den Ansporn zu einer Freilegung⁷ gab. Jedenfalls sollten wir bedenken, dass sich uns ein Kunstwerk allein bei bloßer „unvoreingenommener“ Betrachtung eben nicht zur Gänze erschließt.

Holz unter der Tafelmalerei

Neben der Skulptur nutzt die Tafelmalerei Natur- oder Vollholz als Malschichtträger. Unter den natürlichen, unbehandelten Hölzern wird Eiche neben Tanne, Kiefer, Föhre, Buche, Walnuss, Birke, Fichte und Ulme in der Tafelmalerei am meisten genutzt. Ab dem 19. Jahrhundert kommen die besonders gleichmäßig gewachsenen Tropenhölzer Mahagoni und Teak hinzu, seltener Iroko und Ramin. Abgelagertes Holz wurde prinzipiell frischem vorgezogen. Um größere Formate zu erreichen, wurden die Bildträger aus mehreren Tafelteilen zusammengesetzt, woraus sich Probleme im Fugenbereich ergaben. Auch das hohe Eigengewicht setzte dem Format Grenzen. Mit beidseitigen Bemalungen und später mit Parkettierungen versuchte man, die Holztafeln dimensionsstabil zu halten. Erst die Entwicklung von Faser- und Spanplatten sollte einen Ersatz der Holztafeln ermöglichen. Hier ist wichtig, zu bemerken, dass die Wahl des Bildträgers sehr bewusst getroffen wurde: Holz und Kupfer erlaubten transparentere, glasigere Malereien als textile Träger, an ihrer glatten Struktur blieb beim Pinselauftrag weniger Farbe haften.

Die gebräuchlichste Holzsorte in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, dem sog. *Gouden Eeuw*, war die Eiche. In dieser Zeit fertigten etwa 700 Maler

6 Philipp Jakob Straub: „*Die Befreiung Petri aus dem Kerker*“, Diözesanmuseum Graz; Paul-Bernhard Eipper, The historical handling of the original polychromies on the Straub family's workshop pieces, in: Matej Klemenčič/Katra Meke/Ksenija Škarić (Hg.), Tracing the art of the Straub family, Zagreb 2019, S. 41–45.

7 Zur Thematik der Freilegung: Manfred Koller, „Freilegung“ gefasster Skulpturen in Österreich als Problem für Kunsthistoriker und Restauratoren, in: Restauratorenblätter (26), Klosterneuburg 2007, S. 29–39; Manfred Koller, Patina, Alterswert und Schmutz, in: Restauro (2), München 2013, S. 23–26.

pro Jahr circa 70.000 Gemälde. Streng in Gilden organisiert, die über die Qualität der Tafeln wachten – die übrigens gleich teuer wie Kupferplatten waren –, über-sahen sowohl Maltechnikerinnen und Maltechniker als auch Expertinnen und Experten der Kunstgeschichte zunächst, dass Eichenholz nicht so häufig in den Niederlanden vorhanden war wie anderswo. In den 1970er-Jahren wurde dendrochronologisch nachgewiesen, dass unzählige Tafeln aus dem Baltikum eingeführt wurden – *global trade* schon damals –; die Lastschiffe, deren Ladung in Polens Häfen gelöscht wurde, fuhren nicht leer zurück. Mit den Tropenhölzern verfuhr man später ähnlich. Schnell standen diese hoch im Kurs, weil sie weniger arbeiteten und eine andere Farbe aufwiesen; die fehlenden Jahresringe erleichterten glatte Grundierungen, falls diese überhaupt noch ausgeführt wurden. Und schon sind wir bei den Holzwerkstoffen angekommen.

Holzwerkstoffe verdrängen das Vollholz

Bereits im alten Ägypten hatten Sperrholzplatten ihre Vorläufer, eine sinnvolle Erfindung angesichts von starken Klimaschwankungen. Heute werden mehrere, furnierdick geschnittene Holzlagen überkreuz verleimt und unter Druck mit Wärme und Bindemitteln (Phenol-Resorcin-Formaldehyd-Kleber oder Melamin-Formaldehyd-Kondensationsharze) verpresst. Diese Platten sind weitgehend dimensionstabil, weshalb sie in der Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts häufiger verwendet wurden. Je nach Stärke der Grundierung kann man die Holzmaserung in der Malerei erkennen. Durch spezifisches Arbeiten der Platte und dem Abbau der Leime von den Kanten her ergeben sich eigene konservatorische Probleme mit diesem Werkstoff. Bei den Span- bzw. Pressspanplatten sieht es da nur wenig anders aus. 1937 erhielt Felix Pfohl das Patent für „*eine Platte für Möbel- und Bautischler und für das Verfahren zur ihrer Herstellung*“, eine der bedeutendsten Entwicklungen auf dem Gebiet der modernen Holzverarbeitung. Parallel dazu entstanden geeignete Klebstoffe auf Kunstharzbasis. 1946 wurden Spanplatten erstmals industriell hergestellt. Die heute gebräuchlichen Eo-Spanplatten (mit Polyurethan-Leimen auf der Basis von Diphenylmethan-Diisocyanaten verleimt) neigen zum Ausbrechen bei Bohrung und Verschraubung. Auch ihres Gewichtes wegen haben sie sich, anders als Holzfaserplatten, als Bildträger letztlich nicht durchsetzen können.

Holzfaserplatten lösten schnell die teureren Vollholztafeln ab. Ab den 1920er-Jahren waren sie für Gemälde sehr beliebt, da sie sich nicht verwarfen. Die sehr homogene Oberfläche wurde dafür gerne in Kauf genommen. Werden diese Platten auf der glatten Seite bemalt, sind die dicht verpressten Oberflächen Ursache für Haftungsprobleme der Farbschicht. Die gebräuchlichste unter ihnen ist die Hartfaserplatte, die schon ab 1900 in relativ geringer Dichte in Kanada hergestellt wurde. In den frühen 1920er-Jahren führte das Komprimieren von nassem Holzzellstoff bei

hohen Temperaturen zu einer höheren Dichte der Platten. Der Faseraufschluss durch Zerfasern (Schleifen) oder chemische Prozesse wurde ab 1920 durch das Dampfexplosionsverfahren nach Mason (masonite = engl. für Hartfaserplatten) verbessert. 1934 entwickelte Asplund in Schweden das Dampfzerfaserungsverfahren für Faserplatten. An der Siebstruktur auf der Rückseite erkennt man die sog. Kabak-Platten, d. h. im Nassverfahren aus zerfaserten, zermahlenen und verfilzten Holzangangsstoffen wie Holz, Stroh und Bagasse gewonnene, mit wenig Bindemittel vermischte sowie unter Druck und Wärme verpresste, dimensionsstabile Platten. Diese Seite wurde von Malern gerne verwendet, weil die Struktur auf den ersten Blick an ein straffes Leinengewebe erinnert. Diese harten, aber leicht elastischen Holzfaser- bzw. Hartfaserplatten⁸ haben, verglichen mit MDF- oder HDF-Platten, geringere Bindemittelanteile (Phenol-, Formaldehyd- und teilweise Harnstoff-Formaldehyd-Harze). Oft wurden auch Gemälde auf Leinwand, vor allem auf dem Malbrett angefertigte Skizzen, auf diese Platten übertragen. Dies gilt heute auch für MDF⁹ bzw. HDF¹⁰. In der jüngeren Malerei lösen diese zunehmend die Hartfaser-Platten ab, obwohl sie mehr Phenol-, Formaldehyd- und teilweise Harnstoff-Formaldehyd-Harze als Bindemittel enthalten. Die aus fein aufgeschlossenen, heimischen Nadelholzfäsern (Fichte, Kiefer) im Trockenverfahren¹¹ kontinuierlich hergestellte Platte ist roh bzw. beidseitig glatt, da bei der Produktion kein Wasser abgepresst wird, weswegen auch keine Siebstruktur sichtbar ist. Die Weichfaserplatten finden sich nur selten in der Malerei, da sie aufgrund ihrer vorzüglichen hygroskopischen Eigenschaften eher zu Dämm- und Schallabsorptionszwecken eingesetzt werden. Trotz ihrer für die Malerei günstigen Saugkraft und auch der leichten Oberflächenstruktur finden sich nur wenige Beispiele für Malereien darauf, da sie nicht gegen Abrieb beständig sind und zum Ausbrechen neigen.

Holz bei Möbeln

Wenngleich bei Möbeln Konstruktion und Zweck im Vordergrund stehen, lädt die Oberfläche doch zu reicher Entfaltung der dekorativen Künste ein. Falls bei geeigneten Hölzern die Oberfläche geglättet und poliert werden kann, wird dies genutzt. Zumeist aber wird die Konstruktion kaschiert. Auf grobes, billiges Trägerholz

8 Rohdichte circa 800 kg/m³. Bei nach diesem Verfahren hergestellten Platten erfolgt die Verklebung der Fasern durch holzeigene Stoffe. Ulrik Runeberg, Hartfaserplatten als Bildträger, Konstruktions- und Restaurierungsmaterial. Historische, materialimmanente und ästhetische Aspekte eines Holzwerkstoffs in der Kunst, in: Paul-Bernhard Eipper (Hg.), Handbuch der Oberflächenreinigung 7, München 2021, Bd. III, S. 410–450, hier S. 420.

9 MDF = Mitteldichte Faserplatte (medium density fiberboard), nach EMB-Entwurf CEN N 592.

10 HDF = Hochdichte Faserplatte (high density fiberboard), nach EMB-Entwurf CEN N 592.

11 Dabei werden Hackschnitzel unter Druck und Temperatur zerfasert, anschließend mit Bindemittel gemischt und in der Heißpresse unter Druck verpresst.

werden aus der Architektur übernommene Konsolen, Gesimse, Kartuschen und Medaillons höherwertiger Hölzer montiert. Verschiedenste, handwerklich perfekte wie herausfordernde Schmucktechniken des Kunsthandwerks kommen zum Einsatz, wie z. B. Perlmutt- oder Schildpattauflagen, Messing- und Zinn-Intarsien sowie gefärbte und geflämte Holzintarsien. Die Boulle-Technik zeugt von höchster Meisterschaft. Auch heute noch dominiert die Art der Bearbeitung die Bewertung des Materials. Aufdoppelungen hochwertiger, exotischer Furniere sind ein Kind der jeweiligen Zeit. Lackierungen und Polituren sowie Teilvergoldungen bzw. -versilberungen mit feuervergoldeten Bronzemontierungen dienen der Aufwertung. Exotisches Holz erlaubte es dann, mit der Zeit relativ unbehandelte Oberflächen wieder höher einzuschätzen, da das Material an sich außergewöhnlich und modisch war.

Jede Mode bringt Neues, wird dadurch attraktiv. Die Handwerker wetteifern um Märkte und ersinnen mit großer Kreativität Innovationen, um *en vogue* zu bleiben. Es ist der Lauf der Welt, welcher sich immer auch im Kleinen materialisiert. Schmuck, Virtuosität, Gaukelei und auch Betrug gehen Hand in Hand. Vom Reiz des Nicht-auf-den-ersten-Blick-Erkennens, der Augentäuschung, dem *trompe-l'oeil*, zeugen schon die immer wieder nacherzählten Künstleranekdoten der Antike.

Im 19. Jahrhundert wird die barocke Freude der Illusion dann etwas bodenständiger: Billige Kiefern- und Tannenholzmöbel werden gespachtelt, geschliffen und lackiert, danach mit Lasuren auf Eiche getrimmt. Ganze Stuckdecken, auf hölzerne Unterkonstruktionen appliziert, wie z. B. in der Kaiservilla in Bad Ischl, erhalten so das Aussehen schwerer Eiche. Handwerklich virtuos gemacht, lassen sie den Betrachter im Ungewissen. Erst später, wenn Glätte und Risse sich als materialuntypisch bemerkbar machen, erkennt man die Täuschung. Zu Kaisers Zeiten jedoch galt die Aufmerksamkeit der Gäste sicher nicht dem wahren Kern der reichen Dekoration.

Die Wirtschaftswunderkinder überkleben dann mit DC-Fix-Folien die unmodern gewordenen, unifarben lackierten Möbel der Eltern und Großeltern. Als wären die Blasen unter der Folie bei wenig gekonntem Auftrag nicht schlimm genug, erlauben die schrumpfenden PVC-Folien, welche wenig gesundheitstauglichen Weichmacher abgeben, Einblicke auf das schamhaft verdeckte Darunter: An den sich über Jahre aufziehenden Nähten zeigt sich, nun verdorben durch den Klebefilm, deutlich das Vermächtnis der Erblasser. Nicht jedes Recycling kann gelingen. Auch heute finden wir Vergleichbares: Die Billig-Pressspanmöbel wären ohne mehr oder weniger strapazierbare Beschichtungen nicht zu verkaufen.

Holz in der Drucktechnik

Nicht unerwähnt bleiben soll Holz für Holzschnitte – anspruchsvoller auch Xylografien genannt –, ist es doch die Grundlage für populäre wie anspruchsvolle Druckgrafik. Die Reformation war dieser Vervielfältigungstechnik ein guter Nährboden:

Gutenbergs Buchdruck gewährleistete die Verbreitung von unzähligen Pamphleten wie gelehrten Abhandlungen. Damit wurde eine rasante intellektuelle Entwicklung eingeleitet, die das Privileg exklusiven Wissens demokratisierte und nicht mehr einer schmalen Elite überließ. Dem nicht unkomplizierten Werkstoff Holz verdanken wir mehr, als wir uns heute im Zeitalter von Facebook, Twitter und Instagram erträumen können. Die beim Hochdruckverfahren zu druckenden Elemente sind in der Druckform erhaben und werden mit Druckfarbe eingefärbt, die ausgeschnitzten, nichtdruckenden Partien dagegen liegen vertieft und werden deshalb von der Walze nicht erreicht. Der Holzschnitt wurde im Laufe der Zeit von Radierungen auf Kupfer sowie dem massenhaft auftretenden Stahlstich verdrängt: Diese waren haltbarer, einfacher zu bearbeiten und ließen schärfere Konturen zu. Erst die digitale Revolution hat diese epochale, sich über Generationen hinweg entfaltende Leistung in den Hintergrund treten lassen. Der Holzschnitt erlebte in den 1960er-/70er-Jahren bei Hauptmeistern wie HAP Grieshaber und auch in der Provinz bei Helmut Bohnert eine Wiedergeburt: Die Holzstruktur des Bildstocks ist jetzt bildprägend und wird salonfähig, noch bevor die klarlackierten Kiefernholzmöbel eines schwedischen Möbelhauses ihren Siegeszug in den 1980er-Jahren antreten.

Restauriertes Holz

Holz ist nicht von Dauer, wie alles, möchte man meinen. Wie aber umgehen mit all dem (hoffentlich) auf uns einwirkenden Wissen? Bei aller Freude, welche man für einfache Ein-Satz-Erklärungen haben mag: Diese sind etwas für Wahlplakate und nicht für seriöse Entscheidungen. Wir müssen überlegt und behutsam vorgehen. Adalbert Stifter löste das Problem der Konservierung des geschnitzten Hochaltars in der Kirche zu Kefermarkt auf seine Art und opferte die Buntheit der Fassung einer den Holzwurm abtötenden Behandlung: Nur der Träger wurde erhalten. Wenn wir seine dem Kenntnisstand der Zeit geschuldeten Methoden heute ablehnen müssen, so muss uns doch bewusst sein, dass ohne Stifters Intervention dieses Hauptwerk spätgotischer Holzbildhauerei heute nicht mehr existieren würde, wenngleich es sein Aussehen durch die Behandlung komplett veränderte. Die verdunkelte Oberfläche wurde in Kauf genommen, man dachte, dem Holzwurmbefall durch diese nicht zuletzt zeitökonomische Behandlung entgegenzuwirken. Das monochrome, ahistorische Erscheinungsbild wurde in den 1920er-Jahren durch das – heute noch sehr giftige – Hylotox abermals unabsichtlich belebt, als ganze Altäre damit eingelassen wurden und so irreversibel verbräunten. Noch heute zwingen die Ausdünstungen des Holzwurmvernichtungsmittels den Prediger zur Kürze, der Kirchgang ist zeitlich limitiert und bedeutet – über eine Stunde lang – eine Gefahr für die Gesundheit der Andächtigen. Jüngere Generationen haben Glück: Dem Schadinsektenbefall wird seit gut 20 Jahren nicht mehr durch Blausäure und anderem begegnet. Eine

circa sechswöchige Lagerung in sauerstoffreduzierter Umgebung nutzt den Stickstoff in der Luft und tötet alles ungiftig.

Freilegefehler bei gefasstem Holz

Natürlich sind wir nicht gefeit vor Freilegefehlern, die Beispiele dafür sind Legion. Bei einer Madonna wurde nach der untersten (weil für original angesehenen) Fassung gesucht. Unglücklicherweise war in einer pruderen Zeit die Brust der Madonna abgearbeitet und diese in abgeflachtem Zustand überfasst worden. Die so entstellte Brust ist zwar für die Museumsdidaktik erheiternd, schadet aber dem ursprünglich gedachten Erscheinungsbild der Figur massiv. Hier wäre die geschlossene Überfassung der Umarbeitung besser zu erhalten gewesen, aber hinterher sind alle immer klüger.



Abb. 2: Madonna mit Kind, steirisch, 1470/80, Linde, AG Inv.-Nr. P 338, Alte Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz. Detail: Freilegung auf die unvollständige Originalfassung (Foto: Autor)

Nicht immer kann man in unserer Zeit so handeln, wie man will, weil zu früheren Zeiten ausgeführte Maßnahmen die Handlungspalette eingrenzen. Deutlich ist dies

auch an vier gotischen Altarreliefs aus dem Landesmuseum Kärnten in Klagenfurt zu sehen: Die Reliefs wurden im Barock künstlerisch sehr schwach übermalt. In den 1970er-/80er-Jahren wurden an nur zwei der vier Reliefs die Übermalungen abgenommen und die gotische Fassung farbstark rekonstruiert. Natürlich verbräunte Partien stehen nun neben kaum gealterten Inkarnatpartien. Heute erschrickt man bei deren Anblick ähnlich wie bei den rekonstruierten Fassungen der „Bunten Götter“. Der Widerspruch zwischen perfekt restaurierter Fassung und offensichtlichem Alter ist frappant. Bei den verbliebenen zwei Reliefs sollte 2014 die minderwertige barocke Überfassung – an sich schon ein historisches Dokument – lediglich gereinigt und an den beschädigten Stellen ergänzt werden, da diese Überfassung auch einen Schutz für die darunterliegende gotische originale Fassung darstellt. Innerhalb von 20 bis 30 Jahren hat sich ein Auffassungswechsel vollzogen; man hätte die beiden Fassungen gleichberechtigt nebeneinander zeigen können, was auch didaktisch besonders wertvoll gewesen wäre. Letztlich entschied man sich jedoch anders, der Kontrast zwischen den Reliefs war zu irritierend. Um ein für befriedigend geltendes, weil einheitliches Erscheinungsbild zu erzielen, wurde die barocke Fassung komplett abgenommen. Die Resultate des agierenden Restaurators sind nicht nur ein Produkt seines momentanen Wissensstandes, sondern bezeugen, dass auch er immer auch ein Kind seiner Zeit und in dieser in vielen Zwängen gebunden ist.

Die Geschichte der Restaurierung ist unendlich.¹² Fehler wie auch glückliche Entscheidungen gehören dazu. Ungestörter Austausch und freimütiges Sprechen über Fehler wie über Erfolge können dazu führen, zu einem möglichst wahrheitsgetreuen wie undogmatischen Bild der Kunstgeschichte zu gelangen. Je größer das Wissen um Materialtechnik, Werkprozesse und rationelle Arbeitstechniken vergangener Epochen ist, desto geringer ist das Risiko von Fehleinschätzungen, wie sie die Interpretation von Kunstwerken infolge problematischer Restaurierungsergebnisse beeinträchtigen können. Frei von Dünkel und hierarchischem Denken sollte zwischen den Angehörigen verschiedener Fachrichtungen ein objektiver Diskurs geführt werden können. Auch hier darf man dem Geheimen Rat aus Weimar Recht geben: „Man muss Hindernisse wegnehmen, Begriffe aufklären, Beispiele geben, alle Teilhaber

12 Thomas Brachert, *Restaurierung als Interpretation*, in: *Restauro* (2), München 1983, S. 83–95; Cesare Brandi, *Theorie der Restaurierung*. Übersetzung aus dem Italienischen. ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, München 2006; Patricia Engel, *Restaurierungstheorien, restauratorische Erkenntnistheorien und restauratorische Entscheidungsfindung*, in: *Restauro* (2), München 2009, S. 102–106; Alfons Huber, *Kann man „objektiv richtig“ restaurieren?*, in: *Restauro* (2), München 1994, S. 118–124; Katrin Janis, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, m-press, 2005, S. 1–232; David A. Scott, *Conservation and authenticity: Interactions and enquiries*, in: *Studies in Conservation* (5), London 2015, S. 291–305; Andreas Spiegl, *Das Erhalten von kulturellem Erbe ... ist eine Form, es zu verändern* – Konservierung und Restaurierung als künstlerisch-wissenschaftliche Disziplin, in: *Restauratorenblätter* (30), Klosterneuburg 2012, S. 29–32.

zu interessieren suchen, das ist freylich beschwerlicher als Befehlen, indessen die einzige Art (...), zum Zwecke zu gelangen, und nicht verändern wollen, sondern verändern.“¹³ Die Zeit unumstößlicher Schulmeinungen sollte endlich vorbei sein und stattdessen das fundierte Argument vorschnellen Bewertungen und Entscheidungen Einzelner immer vorgezogen werden.

Retusche auf Holz und Fassung

Die Retusche von Fehlstellen ist ein weites Feld,¹⁴ die Art der Ausführung bestimmt die zeitnahe Rezeption des behandelten Kunstwerkes. Das aus fünf Lindenholzstücken gefertigte, rückseitig leicht ausgehöhlte Hochrelief der *heiligen Anna Selbdritt* (um 1490/1510 entstanden, H 124 cm, B 81,5 cm, T zw. 2 und 20 cm, AG Inv.-Nr. P 74, Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz) war in mehrfacher Hinsicht ein Problemfall. Durch schlechte Lagerung hatte sich im Bereich der Fußzone der Anna-Selbdritt-Gruppe das Holz im Laufe der Jahrhunderte abgebaut und wurde zusätzlich von Holzschadinsekten stark angegriffen. Die Dominanz des Schadens machte das an sich wertvolle Objekt für eine museale Präsentation unattraktiv. Wie vorgehen? Was zurückdrängen und was betonen? Wie erzeugt man Geschlossenheit oder wäre eine Zurschaustellung des Fragmentarischen nicht ehrlicher? Jede Restaurierung oszilliert dazwischen, der eine entscheidet so, der andere so. Ein Diskurs kann zu Klärungen führen, aber auch, wie am Beispiel Münnerstadt gezeigt, fatale Konsequenzen haben. Ohne Wissen, Vergleichsobjekte und -praktiken sollte nichts willkürlich entschieden werden. Einsame Entscheidungen sind meist nicht die besseren. Wir müssen uns unserer Abhängigkeit von Moden und wandelbarem Wissensstand stets bewusst bleiben.

Bei der Fassung dominierten Fehlstellen die gesamte Erscheinung, sie sollten optisch beruhigt werden. Über das Ausmaß, „wie weit man gehen soll“, herrschen unterschiedliche Auffassungen. Auf den ersten Blick sollten Fehlstellen optisch zurücktreten, auf den zweiten Blick aber erahnbar sein. Retuschen binden optisch zusammen und helfen, Wahrnehmungen zu korrigieren. Da eine Freilegung der originalen Fassung nie zur Debatte stand, das Relief aber wieder einen präsentationsfähigen Zustand erhalten sollte, erschien eine optische Beruhigung notwendig. Kittungen in den wasserunempfindlichen Inkarnatbereichen wurden mit Kreidegrundkitt (Champagnerkreide, Hasenhautleim) geschlossen. In den wasserempfindlichen Gold- und Silberbereichen waren aufgrund der Wasserempfindlichkeit, der Fragilität der an die Fehlstellen angrenzenden Fassung und der zu befürch-

13 Johann Wolfgang von Goethe an Carl August von Sachsen-Weimar am 26.11.1784.

14 Eva Ortner, Die Retusche von Tafel- und Leinwandgemälden. Diskussion zur Methodik, München 2003, S. 1–101.

tenden Schleifstaubschleier Kittungen nicht möglich. Auch erwog man keine Ergänzungen und Kittungen im abgewitterten Sockelbereich (diese Maßnahme hätte den Kontrast zwischen den verlorenen Bereichen – deren Ergänzung nicht zur Disposition stand – und einer perfekten Oberfläche zudem verstärkt). Vielmehr sollte der warme Goldton wie auch der Farbton des bloßen Holzes optisch zusammengebunden werden. So entschied man, die Unebenheiten in der Oberfläche von Holz und Metallaufgabenbereichen zu belassen. Freiliegende Grundierung wurde im Lokaltönen bzw. bei den ehemals goldenen Gewändern der Engel im gelben Bolustönen retuschiert.¹⁵ Die Ausführung erfolgte mit Aquarellfarben und Zusätzen von Trocknpigmenten zur Glanzeinstellung.

Wenn auch die Fehlstellen in Gewändern und Inkarnaten keine Probleme bei der Retusche darstellten, so ist bei den Metallaufgaben zukünftig die Museumsdidaktik gefragt: Das Silber des Gewandes der Maria liegt heute nur mehr verschwärzt vor. Da es aus Gründen der Wahrung der Altersauthentizität nicht zulässig war, dieses Gewand neu zu versilbern, wurden die Fehlstellen im Farbton des verschwärzten Silbers retuschiert, um eine optische Geschlossenheit zu erreichen. Dem Besuchenden muss also erklärt werden, warum das Kleid der Maria heute nicht mehr silbern ist und warum eine Neufassung zwar technisch möglich, aber ethisch wie ästhetisch nicht vertretbar ist. Glücklicherweise ist man von Neufassungen heute abgerückt. Sie negieren das Alter des unter der Fassung liegenden Kerns bzw. Trägers. Erschienen sie nach dem Krieg noch nachvollziehbar, findet man diese glücklicherweise heute nur noch selten und wenn, dann eher in sakralen Räumen als im Museum. Diese unkritische, gerade von kirchlichen Auftraggebern gern geübte Praxis der Vervollkommenheit gealterter Kunstwerke stellt aus restauratorischer Sicht eine unzulässige Überbetonung des ästhetischen Moments auf Kosten des authentischen Zeugniswertes dar.

Der Grund für solche Ergänzungen ist die Wahrnehmung der Dominanz einer Fehlstelle, welche die „Lesbarkeit“ des Kunstwerks stört. Doch sollten solche ästhetischen Defizite behutsam zurückgebremst werden, weil das, was vom Objekt vorhanden ist, eine höhere Berechtigung hat als die Fehlstelle. Eine ganzheitliche Neufassung zerstörte unwiderruflich die Altersauthentizität und widerspräche dem natürlichen, restauratorisch zu respektierenden Alterungsprozess. Diskrepanzen zwischen unprofessionell freigelegten Partien und original erhaltenen Bereichen mit abgebauten bzw. verfärbten Arealen gilt es bei einer Retusche zu überbrücken.

15 Eine nicht opake, ockergelbe Aquarellretusche im Bolustönen wurde für die ehemals vergoldeten Bereiche – in Anlehnung an andere Beispiele – gewählt, um die weiß vorliegende Grundierung der Engel abzudecken. Dies half auch, die rudimentären Vergoldungsreste optisch zusammenzubinden. Z. B.: Die Restaurierung der Anna Selbdritt aus der Annakapelle in Füssen, in: Denkmalpflege Information, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Ausgabe D Nr. 11, München 1991, S. 1–20.



**Abb. 3: Hl. Anna Selbdritt, um 1490/1510, AG Inv.-Nr. P 74,
Alte Galerie am Universalmuseum Joanneum, nach der Restaurierung (Foto: Autor)**

Uns sollte bewusst sein, dass das Resultat je nach restauratorischem Urteil mehr oder weniger intensiv ausfallen kann. Wie weit dabei vorgegangen wird, ist dem jeweiligen subjektiven ästhetischen Empfinden zu überlassen. Unserer Erfahrung nach ist auch das betrachtende Auge im Hinblick auf das erstrebte Resultat mit einzubeziehen: Erwartet wird ein gepflegtes Erscheinungsbild, wobei auch ein fragmentarischer Zustand erlaubt ist. Eine Fassung wirkt im beruhigten Zustand verständlicher und logischer. Partielle Retuschen im Umgebungston, welche störende Fehlstellen zurückdrängen, sind problemlos zu rechtfertigen und stabilisieren das harmonische Erscheinen, ohne falsche Perfektion vorzuspiegeln.

Nicht immer hat man mehrere Möglichkeiten: Am Beispiel der Retusche an einer Skulptur *Christus auf dem Palmesel* (um 1480, Linde gefasst, AG Inv.-Nr. P 54, Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz), mit teilweise erhaltener, nicht überfasster Originalfassung (!) bereitete die Beruhigung der Oberfläche gewisse Schwierigkeiten.¹⁶ Einerseits waren Farbflächen und die seitlichen, weißen Ränder der Grundierung der Schollen in Einklang zu bringen, zusätzlich galt es, die Farbinseln teilweise miteinander zu verbinden. Es hing also stark mit der Gesamterscheinung der Plastik zusammen, um letztlich zu entscheiden, welche Stellen retuschiert wurden. Daher orientierte man sich bei der Retusche an keiner feststehenden Regel, sondern arbeitete flexibel. Es sollte zu keiner zusätzlichen Beunruhigung durch die Retusche selbst kommen, weshalb z. B. die chromatische *Tratteggio* nicht zur Anwendung kam. Die Frage nach der Eintönung der weißen Grundierungsränder im Holzton oder im jeweiligen Farbton wurde nach Proben für den Farbton entschieden, was die Erscheinung der Reste harmonisierte.

Es zeigte sich, dass bei Fehlstellen innerhalb des Inkarnates Kittungen (Champannerkreide in Hasenhautleim) notwendig waren, um einen Zusammenhang von Flächen bei der Retusche zu erreichen und einzelne Schollen zu einem optischen Ganzen zusammenzubinden. Innerhalb der monochromen Farbbereiche des Mantels war dies jedoch nicht der Fall¹⁷; hier sollten kleinere Farbreste zu größeren Bereichen zusammengebunden werden, um einen flirrenden Eindruck zu vermeiden und den Unterschied zur Holzoberfläche deutlich erkennbar zu machen. Manche Fehlstellen in den Haaren wurden lasierend eingetönt, damit Grundierungsreste und verfärbte Teile der Holzoberfläche nicht zu dominant in Erscheinung traten. Es wurde darauf geachtet, dass die größeren holzsichtigen Ausbrüche im Inkarnat nicht gekittet und nicht retuschiert werden, da die Ausgewogenheit zu anderen

16 Daria Gorbaczew-Kuźniak / Paul-Bernhard Eipper, Zur Restaurierung der Skulptur Christus auf dem Palmesel aus der Alten Galerie, Universalmuseum Joanneum Graz, in: Magazin des Österreichischen Restauratorenverbands - ÖRV, Wien 2021, S. 43–51.

17 Vgl. Restaurierungsbericht hl. Anna Selbdritt, Hochrelief, um 1490/1510, Holz, gefasst, AG Inv.-Nr. P 74; bzw. Anna Kozorovicka / Paul-Bernhard Eipper, Die Restaurierung typischer Schäden an einem Anna Selbdritt-Hochrelief, in: Museum aktuell (279/280), München 2022, S. 27–31.

rudimentär erhaltenen Bereichen sonst gestört worden wäre. Die Gebrauchsspuren und optisch dominante Schäden der Skulptur wurden zurückgedrängt, um eine ästhetisch befriedigende Gesamterscheinung zu erreichen, aber diese dennoch sichtbar zu belassen, um die gewachsene Altersauthentizität des Objektes zu gewährleisten. Es überrascht uns nach Abschluss der Arbeiten, wie beeindruckend nacktes Holz und farbige Fassungsreste nebeneinander bestehen können, obwohl die Skulptur nie so gedacht war. Wozu also mehr wagen?

Nicht immer ist also ein starres methodisches Festhalten an für zeitlos gehaltenen Glaubenssätzen der Restaurierung gut für das Objekt. Hat man mehrere Möglichkeiten, lässt sich komfortabler entscheiden. Wenngleich es „No-gos“ in der Wahl der Konservierungsmaterialien gibt, so sollte eine methodische Flexibilität in der Restaurierung uns in erster Linie erlauben, zu sehen, was alles nebeneinander da ist: ungefasstes, veredeltes und gefasstes Holz.



Abb. 4: Christus auf dem Palmesel, um 1480, Linde gefasst, AG Inv.-Nr. P 54, aus der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz: Partiell restaurierte Originalfassung (Foto: Autor)