Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d’art et d’histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d’Histoire de l’Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell’Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 22 (1971)

Heft: 3

Artikel: Kunstwerke unter der Lupe

Autor: Knoepfli, Albert

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393060

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ins Restaurant La Grenette begab. Dort entbot Regierungsrat Emil Zehnder die herzlichen und gehaltvollen Grüße und Reverenzen des Kantons Freiburg. Die angeregte Atmosphäre wurde durch die Darbietungen der *Chanson de Fribourg* unter Abbé Pierre Kaelin zu einem begeisternden Höhepunkt geführt.

Mit einem überaus reichhaltigen, die wichtigsten Kunstdenkmäler des ganzen Kantons Freiburg erfassenden, auf sieben Reisegruppen verteilten Besichtigungsprogramm wartete die Gesellschaft am Sonntag auf, und am Montag fügte sich eine weitere hochinteressante Exkursion an den obern Neuenburgersee und in den Waadtländer Jura, nach Grandson, zu den römischen Mosaiken von La Boscéaz, nach Orbe, Romainmôtier und Payerne an.

Allen Organisatoren und den Leitern der Besuche und Fahrten sei herzlicher Dank gesagt für ihr großes Bemühen und die Umsicht, mit denen sie der Freiburger Tagung in all ihren Teilen zu so schönem Gelingen verhalfen. Erich Schwabe

KUNSTWERKE UNTER DER LUPE

Das *Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in Zürich* markierte seine *zwanzigjährige Tätigkeit* im Juni dieses Jahres mit einer festlichen Mitgliederversammlung, an der unter anderen Ehrengästen Bundesrat H. P. Tschudi und seine Gattin teilnahmen. Im *Helmhaus* wurde während eines Monats eine Ausstellung präsentiert, welche unter dem schlagkräftigen Titel «*Kunstwerke unter der Lupe*» einen höchst erfreulichen Publikumserfolg zu buchen vermochte und den Fachleuten und der breiten Öffentlichkeit einen fachlich und didaktisch hervorragenden Einblick in das *Doppelspektrum der Aufgaben des Instituts* bot: Sammeln, Sichten und Sichtbarmachen von beweglichem Kunstgut unseres Landes einerseits, Heilen und Pflegen kranker Werke sowie Erkenntnis ihrer Anatomie andererseits.

Anläßlich der Eröffnung dieser von einem vortrefflichen und reich dokumentierten Katalog begleiteten Ausstellung sprach Dr. h. c. Albert Knoepfli (Frauenfeld) zum illustren Vernissagepublikum folgende Worte:

Wenn ich mich gleich dem am besten und optisch eindrücklich darstellbaren Teil dieser Tätigkeit, nämlich dem Heilen, dem Pflegen und dem Wissen um den technischen Aufbau, also dem zuwende, was man gemeinhin als *Technologie* zu bezeichnen pflegt, so sei damit keinerlei Mißachtung der anderen Sparten verknüpft. Aber, so scheint mir, es verpflichte diese Ausstellung geradezu vordergründig, auf weitverbreitete Unzulänglichkeiten konservierender Kunstpflege wie der Kunstwissenschaft überhaupt hinzuweisen, für die, unter anderem, ein Mangel an grundlegender technologischer Einsicht verantwortlich ist. Es liegt mir aber ebenso daran, die Ansprüche und Möglichkeiten dieser Technologie richtig einzugabeln, um zu verhindern, daß ihre Notwendigkeit zum Kult ausarte, ihr hohes und berechtigtes Lob zur Apotheose sich übersteigere. Denn die Technologie kann wesensgemäß nie mehr geben, als das, was Pascal den esprit de la géométrie geheißen hat. Der esprit de la finesse bleibt Domäne der Geisteswissenschaften. Die Kunst-

Abb. 1

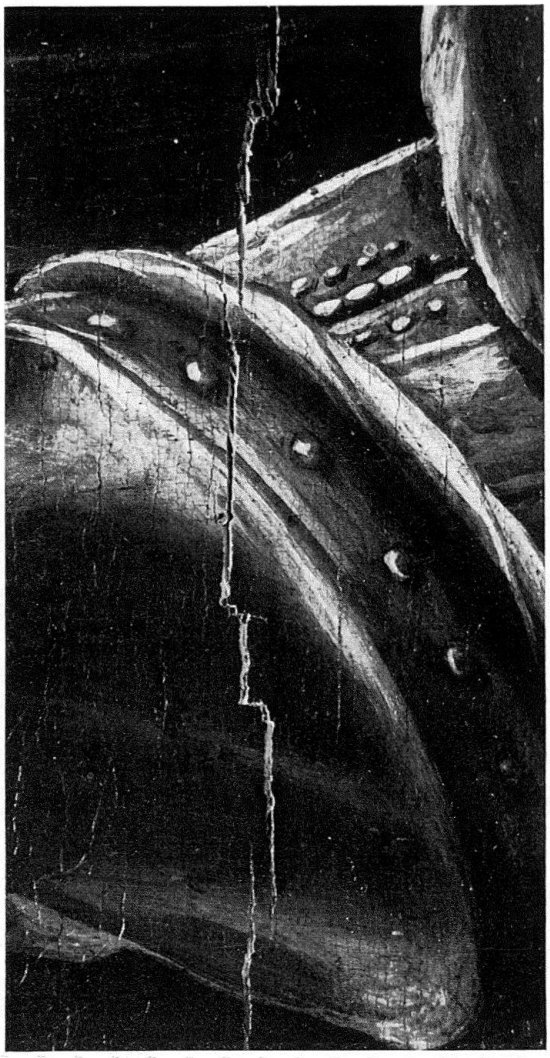

Abb. 2

Abb. 1/2. Solothurn, Kunstmuseum. Hans Holbein d. J.: Die Madonna von Solothurn (sog. Zettersche Madonna). 1522. Detailaufnahmen. – Abb. 1: Das Malbrett wurde 1867 bis auf 1–2 mm abgehobelt und in der Art einer Sperrholztafel mit drei neuen, aufgeleimten Lagen von Holz verstärkt. – Abb. 2: Durch das Austrocknen der «gesperrten» originalen Holzschicht entstanden Risse bis in die Malschicht

wissenschaft bedarf beider. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft gab sich in den 20 Jahren seines Bestehens redlich Mühe, sein Wirken unter diese Einsicht zu stellen.

Weder die steigenden Liebhaber- noch die munter nachkletternden Handelswerte des Sammlertums und des Kunstmarktes haben dem Kunstwerk auch eine parallellaufende wesentliche Verbesserung seiner gleichsam körperlichen Existenz und Pflege gebracht. *Krankheit, Alterung und Sterben* sind, allem Irdischen gleich, *auch Schicksal des Kunstwerkes.* Den unersetzlichen Substanzverlust trachten wir mit steigenden Erfolgen zu verzögern, ja hintanzuhalten. Aber kaum je an einem anderen Orte trifft der Ausspruch mehr zu, als bei den kurpfuscherigen Konservierungsversuchen, daß nämlich die Operation gerät, aber der Patient zugrunde geht. Der unzulängliche und daher meist auch charakterver-

fälschende Eingriff bedeutet den Tod des Kunstwerkes. Es vegetiert wohl noch unter uns, sein Geist jedoch wurde lebendig begraben. Immer wieder verwechseln wir die lebenserhaltende Arzneikunst mit der schönenden Kosmetik. In noch zu weiten Kreisen herrscht in diesen Dingen peinliche Ahnungslosigkeit.

1889 schon hat Adolf Hildebrand von der «*zerstörenden Konservierung*» gesprochen, hat zornig sie als «elende Schweinerei» tituliert. Die zerstörende Konservierung, die unstatthafte Auferweckung von Gemäldeleichen, das Museums-Sfumato des 19. und noch des 20. Jhs., all das Gemälde-make-up haben die Kunstgeschichte weit mehr genarrt, als das Runenbild der Zerstörung selbst. So wagte man etwa, um ein Beispiel herauszugreifen, die prachtvollen Fresken des Waltensburger Meisters in Richtung Manesse-Handschrift-Kunst zuwegzumalen. Die kunsthistorische Forschung hat sich durch solche Renovatoren-Fiktionen wohl eher vom Wesen dieses bündnerischen Meisters weg-, als zu ihm vorgetastet. Das Gewicht südlicher und möglicherweise östlicher Einflüsse ist dergestalt unterschätzt worden.

Die *Solothurner Madonna von Hans Holbein d. J.*, welche der Restaurierungswerkstätte des Institutes anvertraut wurde, ist zwar immer wieder ihres Zustandes und ihrer Übermalungen wegen auf Mißtrauen von Sachverständigen gestoßen. Der kritische Katalog der großen Basler Holbein-Ausstellung 1960 wendet sich dagegen mit den Worten: «Dazu ist zu sagen, daß das Bild im großen und ganzen sehr gut erhalten ist. Die Übermalungen sind gering und dort, wo vorhanden, akzeptabel».

Wie «gering» die Übermalungen und wie akzeptabel die Retuschen tatsächlich sind, das teilt Ihnen das Bild selbst in der Ausstellung mit. 1867 haben die Tausendsassakünste des Restaurators Eigner der Malerei Holbeins eine spätnazarenische Verdeutlichung und jenen unechten Ton aufgezwungen, den auch Goethe meint, wenn er in der 6. Abteilung seiner Farbenlehre sagt, solche Binde-Lasur sei «durch Instinkt aus Unsicherheit dessen, was zu tun sei, entstanden, so daß man anstatt der Totalität eine Uniformität hervorbrachte».

Die Vorbehalte dem uniformierenden Galerieton gegenüber haben freilich auch zu Seitensprüngen in gegenteiliger Richtung verleitet. Der Putzsucht der Restauratoren sind etwa in Bau- und Einzelplastik immer wieder Originalfassungen zum Opfer gefallen, sei es, daß man sie nicht als solche erkannte, sei es, daß der Halbgott einer angeblichen Material-Ehrlichkeit Striptease befahl. Originale Lasuren und Firnisse, ja auch originale, aber völlig unansehnlich gewordene Abschattierungen, mit Pflanzenfarben zum Beispiel in der gotischen Tafelmalerei, sind zusammen mit dem Schmutz beim großen Reinemachen weggeschabt und weggelaugt worden. Nicht nur bei einigen wenigen Rembrandts.

Man kann es dem Kunsthistoriker nicht verargen, wenn er bald jedem durch Restauratorenhand gegangenen Kunstwerk mit professioneller Zurückhaltung gegenübertritt. Allerdings kann man, unbeleckt von allem technologischen Wissen, den Ungeist des Bildkosmetikers auch dort zu sehen vermeinen, wo er gar nicht am Werke war. Der Wirbel, den Piccards Publikationen 1969 um Lukas Mosers Tiefenbronner Altar von 1432 verursachte, hätte vermieden werden und dem Autor ein Irrweg erspart bleiben können, wenn technologische Studien nicht völlig beiseite geschoben worden wären. Übrigens hätten auch architekturgeschichtliche Kenntnisse allein schon davon abhalten müssen, einen zwischen 1370/80 in Burgund tätigen Meister des sienesischen Kreises um Simone

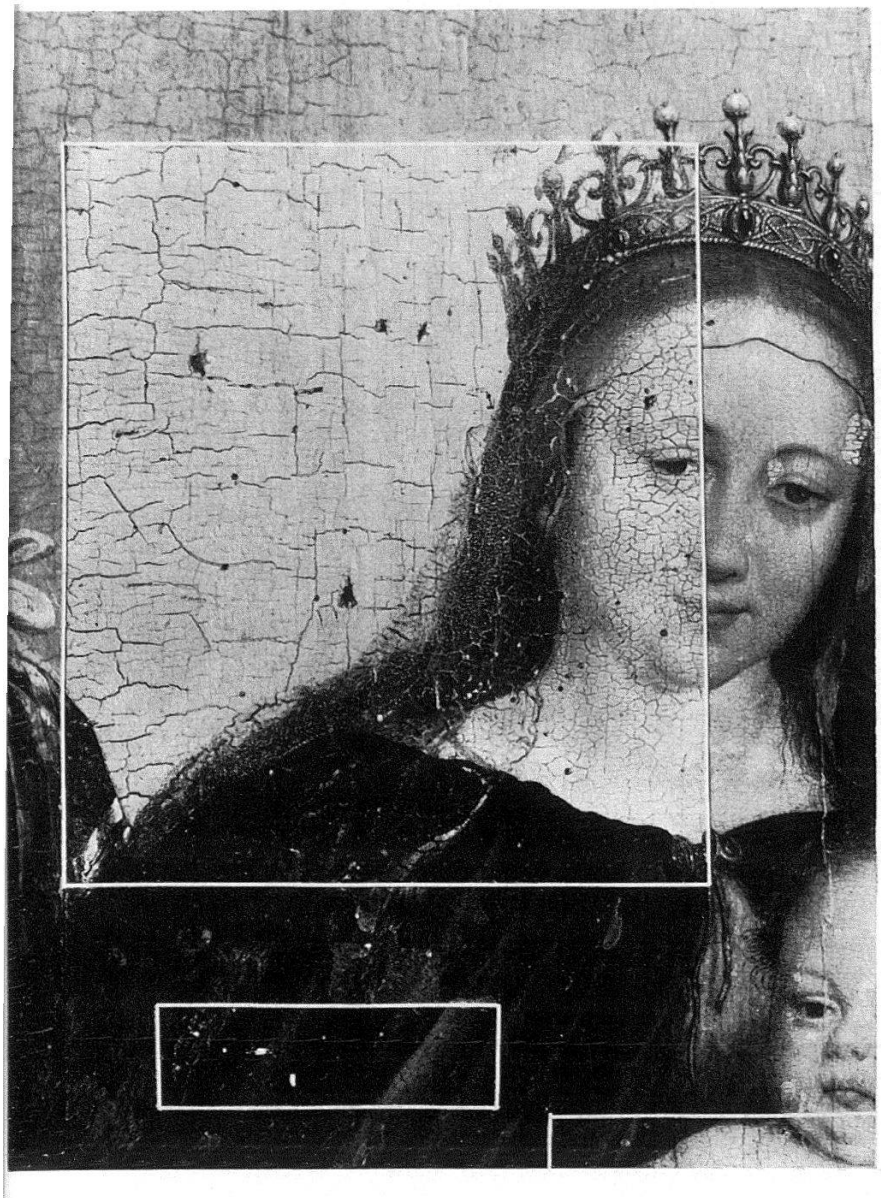

Abb. 3

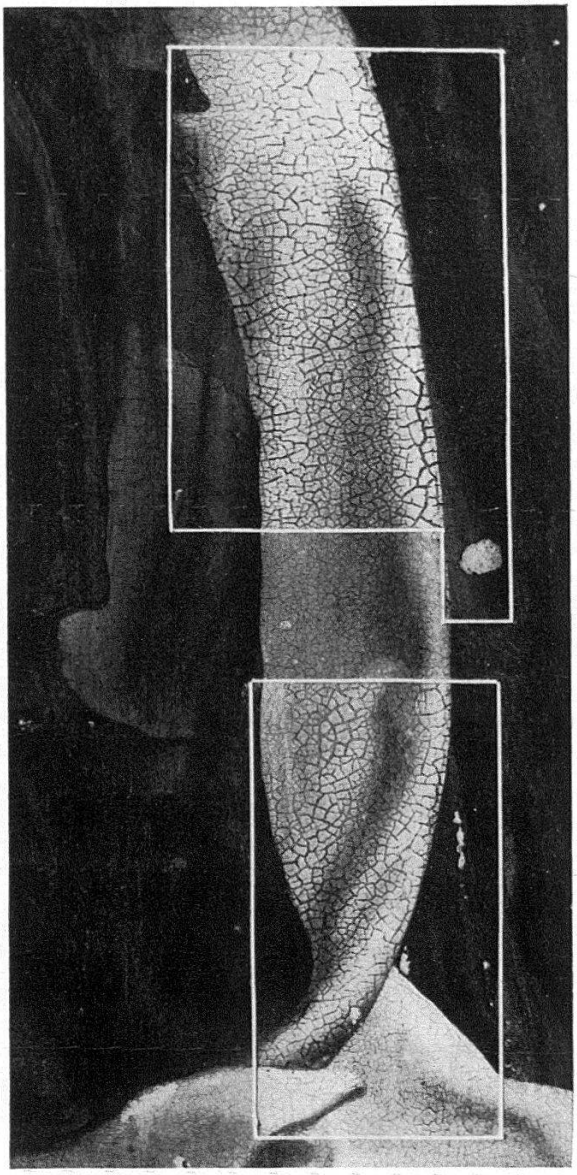

Abb. 4

Abb. 3/4. Solothurn, Kunstmuseum. Hans Holbein d. J.: Die Madonna von Solothurn (sog. Zettersche Madonna). 1522. Detailaufnahmen. – 1867 wurde auch die gesamte originale Bildschicht wegen des starken Sprungnetzes und wegen einiger Fehlstellen im Geschmack der zweiten Hälfte des 19. Jhs. tonig übermalt. Diese Schicht wurde kürzlich in minuziöser Kleinarbeit unter dem Mikroskop abgenommen (weiß eingerahmte Partien)

Martini vorzuschieben. Die technologische Untersuchung durch den frühern Leiter der technologischen Abteilung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Prof. Rolf Straub, ergab keinerlei Anlaß, das Werk 60 Jahre früher anzusetzen und für Vézelay und für einen Italiener des Trecento zu beanspruchen! Positiv jedoch werten wir die auch im Vorgehen Piccards spürbaren Zeichen der Empfindlichkeit gegenüber allen Vergehen an der Originalität und an der Urkunden- sowie Dokumententreue des Kunstwerkes. Eine *heilsame Allergie* ist ausgebrochen.

Im Spannungsfeld zwischen der rekonstruierenden Rückgewinnung ursprünglicher Erscheinungsform und der *Erhaltung der historischen Originalsubstanz* verschieben sich die

Akzente zugunsten der letzteren. Freilich darf dies vor allem im Rahmen von Gesamtkunstwerken nicht zu jener sturen Doktrin führen, welche das formale Eigenleben von Fehlstellen wuchern läßt oder den erscheinungsgemäß verfälschenden Alters-Impressionismus ruinenselig über alle ursprüngliche Aussage und Lesbarkeit stellt.

Wir weichen jedoch, im Prinzip höchst willkommen, dem Fragmentarischen nicht mehr aus, wir konfrontieren uns mit Spuren des Alterns und Sterbens, wir schämen uns der Schicksals-Narben von Kunst- und Baudenkmälern weniger als auch schon. Wir verlangen heute vom Restaurator nicht mehr, er habe einfach ein charmanter Kunststopfer zu sein. Wir möchten gerne *etwas Tapferes tun* gegen den hier ebenso falschen wie verhätschelten schweizerischen Perfektionismus.

Allerdings: Niklaus Lenau, der sich über die 1842 erfolgte Wiederaufnahme des Kölner Dombaues ärgerte und dagegen protestierte, «in die alte Zeit hineinzupfuschen», müßte auch heute noch oft genug auf die Barrikaden steigen. Und lüpfen wir respektvoll den Hut vor Leuten wie Georg Dehio, der 1905 in Straßburg den Denkmalpflegern ins Gewissen sprach und in seiner akademischen Festrede über «Denkmalschutz und Denkmalpflege» das Faust-Wort heraufbeschwor: «So haben wir mit höllischen Latwergen / In diesen Tälern, diesen Bergen / Weit schlimmer als die Pest getobt». Und er fuhr mit dem Goethe-Zitat weiter: «Ich habe selbst das Gift an Tausende gegeben / Sie welkten hin, ich muß erleben / Daß man die frechen Mörder lobt». Paul Clemen nahm 1928 den Selbstbezichtigungsgedanken, die Anklage apokalyptischen Formates erneut auf: «Diese frechen Mörder, meine Herren, sind wir. Wir Restauratoren, wir Konservatoren, wir verantwortlichen Hüter der Denkmalpflege».

Wie steht es heute mit der *Selbsterkenntnis*, mit allfälligem Selbstzerfleischungsbedürfnis der Restauratoren und Denkmalpfleger? Wir mühen uns ab, unser Metier nicht mehr mit Kunstwerkmorden zu verderben. Wir legen heute ungleich größeres Gewicht auf Dokumentation und Diagnose. Auf eine Diagnose, die auf einem Kreuzverhör verschiedenster Möglichkeiten beruhen sollte. Die einseitig chemischen oder physikalischen Prüfungen etwa führen bei fehlerhaften Probeentnahmen oder unpräzisen Fragestellungen von Seite der Restaurierungspraxis und Denkmalpflege zu den blühendsten Fehlleistungen, denn die Zahnräder aller Methoden haben wie in einem kostbaren Uhrwerk makellos ineinanderzugreifen. Ich nannte Ihnen kritische Beispiele, wo alles auf die formal-kunstgeschichtliche, stilkritische und geisteswissenschaftliche Karte gesetzt wurde; andere, wo Herzblut den Kontrakt mit der Technologie allein besiegelt hat. Ein niederländischer Museumsmann gar prophezeihte kürzlich, die Kunstwerke würden in naher Zukunft nicht mehr Restauratoren alten Stils, sondern den unpersönlichen chemischen und physikalischen Laboratorien überantwortet.

Wir kämen so zu einer *Wissenschaft der modernen höllischen Latwergen*, zu einer Technologie, die sich nach eigenen Gravitationsgesetzen um sich selbst drehte, zu einer technologisch überfixierten Restaurierung und Denkmalpflege, welche der geisteswissenschaftlichen Führung entglitte und die Kunstwissenschaft selbst zum Welken brächte.

Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft hat von allem Anfang an die *Gefahr solcher Gleichgewichtsstörungen erkannt;* es ist keine Kultstätte der Retorten-Gläubigkeit geworden. Es zeichnet sich im Gegenteil dadurch aus, daß es die Hierarchie der Werte besonders sorgfältig beachtet, daß in seinem Hause der Kunst die Kunst der Haus-

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 5/6. Disentis. Yvo Strigel: Altar in der Pfarrkirche. 1489. Johannes Baptista. Detailaufnahmen. Die Freilegungsproben zeigen jeweils links die originale Polychromie, nach rechts stufenweise abgedeckt die Übermalungsschichten

herr bleibt. Es braucht die Hilfsgeister der Technologie, die es zu seinem Ruhme gerufen hat, nicht mehr erst los zu werden, weil seine Leiter und seine Technologen selbst der gefährlichen Routine und formelhaften Verselbstständigung bewußt entgegenwirken.

Unter geisteswissenschaftlichem Auspizium, das seit jeher das Geschehen im Institut bestimmt hat, mögen Sie sich deshalb doch unbeschwert des technologischen Raffinements erfreuen, das zum Segen des Kunstwerkes eingesetzt werden darf. Und unter diesem Signet mißverstehen Sie mich auch nicht mehr, wenn ich den tiefsinnigen Ausspruch des Danziger Chirurgen Ernst Lieck – wo der Mediziner aufhöre, beginne der Arzt – abwandle in den Satz: Wo der Technologe aufhört, beginnt der Restaurator, der Denkmalpfleger, der Kunstwissenschafter!

Albert Knoepfli

Photonachweis: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich.

N. B.: Der Katalog «Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Ausstellung zum 20jährigen Bestehen», kann direkt beim Institut, Lindenstraße 28, 8008 Zürich, für Fr. 15.— bezogen werden.