

Zur Restaurierung des Altars der Pfarrkirche Disentis von Ivo Strigel

Autor(en): **Brachert, Thomas**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **24 (1973)**

Heft 1

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393101>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZUR RESTAURIERUNG DES ALTARS DER PFARRKIRCHE DISENTIS
VON IVO STRIGEL

von *Thomas Brachert*

Im Jahre 1489 vollendete Ivo Strigel in Memmingen (Bayerisch-Schwaben) einen Schnitzaltar mit fünf Figuren, Reliefs und Gemälden für die Gemeinde Disentis. Der Altar ist mit einer Größe von 200×208 cm (in geschlossenem Zustand) der umfangreichste aus einer Reihe von geschnitzten und polychromierten Retabeln, die Strigels Werkstatt im Laufe von etwa 20 Jahren nach Graubünden und ins Tessin geliefert hat.

Im Laufe der Zeit immer wieder renoviert, zum letztenmal erst 1941/42¹, war der Altar schon wieder dringend konservierungsbedürftig geworden. Bereits 1963 hatte die kantonale Denkmalpflege Graubündens in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Untersuchungen vorgenommen und dabei auf den verheerenden Zustand, vor allem durch Feuchtigkeitseinwirkungen von der Rückseite, hingewiesen (Abb. 1). Eine Renovation der katholischen Pfarrkirche, in welcher der Altar an der nördlichen Querwand Aufstellung gefunden hatte, gab schließlich den Anlaß zur Restaurierung, nachdem die Finanzierung durch großzügige Spender und die zu erwartenden Subventionen gesichert war. Anfang des Jahres 1971 wurde das Werk an Ort und Stelle provisorisch gefestigt und sodann zur Restaurierung ins Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft nach Zürich gebracht. Seitdem wurden die einzelnen Teile in einer Klimakammer gehalten, Stück um Stück durchkonserviert und von Übermalungen und Nachvergoldungen befreit. Das Resultat dieser Aufdeckungsarbeiten ist im großen ganzen hochehrfrohlich: die originale Bemalung ist noch in wesentlichen Teilen unzerstört. Der Erhaltungszustand dürfte etwa demjenigen von Lumbrein² zu vergleichen sein und ist besser als jener des Altars von Grono³ (Rätisches Museum Chur), die beide in den letzten Jahren durch das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft restauriert wurden.

Durchschnittlich finden sich drei bis vier Übermalungsschichten im Wechsel mit Partien, die noch Originalsubstanz aufweisen. Einzelne Teile wurden bedauerlicherweise aus modischen Gründen überschneit (Abb. 2). So mußte beispielsweise an der Johannesfigur der Vollbart einem gestutzten Backenbart weichen, wobei auch das Gesicht noch kräftig in Mitleidenschaft gezogen wurde; auch das Haupthaar blieb nicht verschont.

Als Folge dieses Eingriffes wurde die strenge gotische Linienführung der Haare und des härenen Gewandes längs des Halses verunklärt. Dicke Grundierungsmassen taten ein übriges, um dem Ganzen eine flackrige Linienführung und verwaschene Modellierung zu verleihen. Wie sehr die Präzision der geschnittenen Form gelitten hatte, offenbart das stufenweise freigelegte Quadrat auf der Brust des Johannes. Von rechts nach links gesehen, erscheint unter der jüngsten Fassung zunächst einmal ein Streifen brauner Farbe, die, wie die nächste Stufe zeigt, gelb untermalt ist. Darunter findet sich eine weiße Grundierung, mit welcher das Original (ganz links) überzogen wurde. Im Gegensatz zu der heutigen Polychromie des härenen Gewandes, von gleichmäßig brauner Tönung, war das Original mattvergoldet, in bewußt ausgespieltem Kontrast zum Glanzgold des Mantels, der heute in einer Neufassung wiederum glanzgolden erscheint.

Abb. 3 zeigt die ganze Figur mit teilweise freigelegten Feldern. Das rote Mantelfutter rechts entpuppt sich unter drei Zwischenlagen als ursprünglich blau. Um wie viel delikater die Originalfassung gegenüber den gröblichen Übermalungen wirkt, demonstriert auch eine Probe vom linken Unterschenkel: Das in verschiedenen Tönen gestufte Inkarnat (linker senkrechter Streifen) ist hier mattglänzend poliert und weist feine bläulich gemalte Adern auf. – Kostbar gefaßt war besonders die Marienfigur im Zentrum des Altars (Abb. 4). Unter dem glanzgoldenen Mantel, hier einmal mit rubinrotem Futter, erscheint in Resten ein Goldbrokatgewand, das mit reichen Ornamenten verziert war. Wenn es heute nurmehr als unansehnliche gelbbraune Masse erscheint, so geht dies auf das Konto dilettantischer Restaurierungskünstler, denen die Kenntnis altmeisterlicher Kunsttechniken abging. Die gotischen Brokatfassungen wurden nämlich aus wachshaltigen und deshalb immer recht empfindlichen Massen plastisch gegossen und als dünne, flexible Blätter auf den Figuren appliziert, vergoldet und bemalt. Hochglänzende, halbmatte und rauh strukturierte Partien in Metall und Farbe standen somit in Korrespondenz und bewirkten jenen gänzlich unnachahmlichen Zauber, der für die Originalpolychromien so charakteristisch ist.

Was die an Skulpturen überaus häufigen Übermalungen und kompletten Neufassungen anbetrifft, so haben diese eine sehr alte Tradition – Werke mit zehn Schichten beispielsweise sind keineswegs eine Seltenheit – und nicht immer sind sie nur als gröbliche Verfälschung des ursprünglichen Aussehens zu verurteilen. Nachfassungen verfügen oft über hohen künstlerischen Rang, ja, sie können die originale Bemalung qualitativ noch

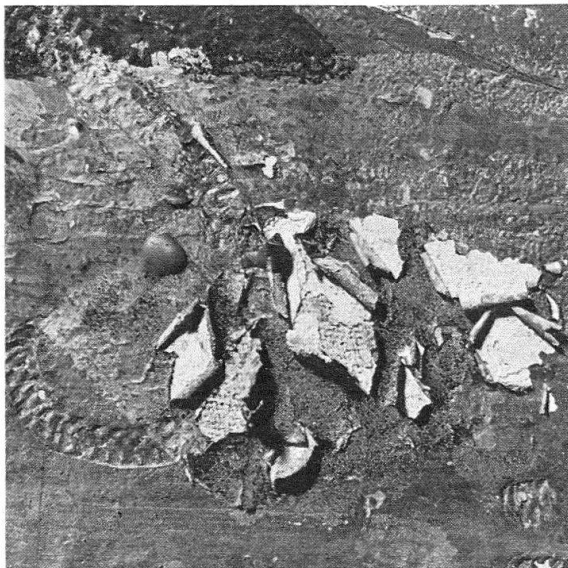


Abb. 1. Blätternde Vergoldung im Schrein-
hintergrund

Abb. 2. Abschnitzungen am Kopf der Johannes-
figur zerstörten die gotische Linienführung von
Haar und Bart. Gesicht teilweise zerstört.
Originalpolychromie und Schnitzholz liegen im
senkrechten Feld frei. Oben rechts Freilegungs-
stufen. Das übrige Gesicht noch übermalt

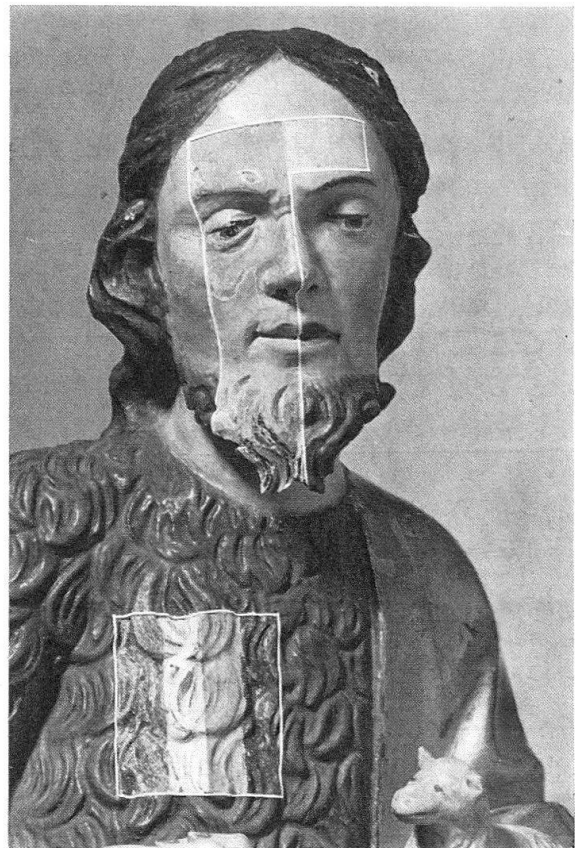




Abb. 3. Johannesfigur mit Freilegungsproben



Abb. 4. Die bereits fertig restaurierte Marienfigur

übertreffen. In solchen Fällen wird die Entscheidung, welche Schicht zu opfern und welche freizulegen ist, zum Dilemma, vor allem, wenn das Original nur sehr reduziert erhalten ist. Im Falle der Fassung Ivo Strigels aber bestand keine Alternative zur ursprünglichen Bemalung: der Altersabstand der Nachfassungen beträgt gegenüber dem Original mehrere hundert Jahre, und die Qualität der gotischen Polychromie erhebt sich weit über die spätzeitliche Übermalung. Der Aufwand, den es zu ihrer Freilegung bedarf, ist freilich außerordentlich. Nur ein Lehratelier mit einem Team von geschulten Fachkräften und sorgfältig geführten und minutiös arbeitenden Restaurierschülern vermag eine derartige Arbeit zurzeit zu bewältigen, ohne daß die Kosten allzu hoch würden.

Wozu, so mag sich der unbefangene Betrachter fragen, wird ein derartiger Aufwand um die Erhaltung von Altären und Skulpturen getrieben? Wäre nicht auch eine Konservierung, das heißt ausschließliches Aufhalten des Verfalles denkbar? Die Konservierung ist in der Tat oft, insbesondere bei beschränkten finanziellen Verhältnissen, die einzig

mögliche Alternative, doch darf nicht übersehen werden, daß Renovierungen in vielen Fällen vom Eigentümer verlangt werden, so daß dem Denkmalpfleger gar keine andere Wahl bleibt, als noch irgendwie durch Beratung, Kontrollen und finanzielle Unterstützung auf den Gang der Restaurierung Einfluß zu nehmen. Nicht selten aber ist sie machtlos, beispielsweise wenn mangelhaft geschulte Firmen «Renovationen zu günstigen Preisen» offerieren. Stück um Stück ist so der Restaurierungswelle zum Opfer gefallen, die nach dem Zweiten Weltkrieg auch die Schweiz erfaßt hat. Zugleich erreichten die Preise für Kunstgut nie gekannte Höhen. Ein spätgotischer Schnitzaltar beispielsweise, noch vor wenigen Jahrzehnten ein Marktobjekt von etlichen zehntausend Franken, würde heute ein Vielfaches erbringen. Diese enorme Wertsteigerung – und nur von den materiellen Aspekten soll in diesem Zusammenhang die Rede sein – muß zur Vorsicht gemahnen, mit den kostbaren Polychromien, welche schließlich für den Wert von Skulpturen entscheidend sind (und die schließlich nur einmal durch mangelhaft geschulte Kräfte ruiniert werden können), behutsam zu verfahren.

Welche Bedeutung der Polychromie einer Skulptur zukommt, ist erst vor relativ kurzer Zeit erkannt worden; allzu lange nämlich hatte man Skulpturen im klassizistischen Sinne als Kunstwerke verstanden, deren plastische Substanz durch die Farbe ohnehin nur beeinträchtigt wurde. Erst eine gründliche Forschung erkannte, daß unter dem Begriff «Bild», bis zum 18. Jh., häufig ein bemaltes dreidimensionales Bildwerk (Imago) verstanden wurde, also ein Bild höherer Realitätsstufe. Dem Schnitzmaterial kam damit lediglich die Funktion eines Trägers der groben plastischen Substanz zu, nicht aber die Feinstruktur der Oberflächen, welche der Polychromie vorbehalten war.

Bewußte purifizierende Abnahmen bis zum Holzkern wurden nun als Zerstörung des Originals verstanden und dementsprechend gebrandmarkt. Zugleich erkannte man, daß eine jede Epoche ihr ganz eigenes Gepräge in der Polychromie, ihrer Farbe und Stofflichkeit gefunden hatte und daß selbst Nachfassungen genau genommen einen Stilbruch bedeuteten, weil sie ein zeitgebundenes «Bild» durch ein ganz anderes ersetzten.

Die bessere Einsicht hatte ein wachsendes Maß an Verantwortung und damit auch an Bedeutung der Denkmalpflege im weitesten Sinne zur Folge. Aber auch dem sich erst langsam als Berufsbild formierenden Restaurierungswesen mußte mehr Beachtung geschenkt werden. Der Restauratorenbedarf hatte sich nämlich erst nach und nach aus der Museumspflege und Kirchenmalerei des 18./19. Jhs. über vielerlei Zwischenstufen, die sich bis heute gehalten haben, zum modernen Konservator mit vielseitiger akademischer Ausbildung entwickelt. Handwerkliche, künstlerische und wissenschaftliche Studiengänge bedingten nun jedoch lange Ausbildungszeiten und demgemäß auch höhere Honorarforderungen als die mit «Geheimrezepten» gesegneten «alten Praktiker» sie gestellt hatten. Der Übergang zum akademischen Restaurator aber, zum «Landarzt» mit breiter Bildung – und dieser ist ein internationales Faktum – war deshalb mit steigenden Kosten verbunden, doch zugleich auch mit einem Gewinn an Niveau und Qualität. Noch vor Jahren wäre man allerdings über die heutigentags üblichen hohen Restaurierungskosten schockiert gewesen, die sogar noch weiter steigen werden, ja aus besagten Gründen steigen müssen; zugleich ahnte man aber auch noch nichts von den eminenten Wertsteigerungen am Kunstmarkt als Folge weltweiten Sammlertums. Wachsendes Verantwortungsbewußtsein für die Erhaltung der Denkmäler und steigende materielle Werte haben so

erst nach und nach ein qualifiziertes Restaurieren ermöglicht, das in noch vertretbaren Proportionen zum Wert des Kunstwerkes steht!

Die Restaurierung des Disentiser Altars soll an diesem Wendepunkt helfen, Maßstäbe zu setzen und Vorbild für eine minuziöse und peinlich dokumentierte Restaurierung unserer Kunstdenkmäler sein.

Résumé

Ivo Strigel, de Memmingen (Souabe bavaroise), termina en 1489 l'autel de l'église paroissiale de Disentis. Dès 1963, on y décelait des dégâts importants dus à l'humidité. La restauration du retable ne put se faire cependant que dans le cadre de la rénovation générale de l'église, entreprise qui nécessita d'importants sacrifices financiers, allégée par une donation et les subventions habituelles. Elle fut réalisée en 1970–1972 par l'Institut suisse pour l'étude de l'art.

L'œuvre d'art, provisoirement consolidée, fut amenée à Zurich, entreposée dans une chambre climatisée et réparée pièce par pièce. On se décida à enlever les repeints – il y en avait trois ou quatre couches – pour retrouver l'enduit primitif dont l'état de conservation se révéla excellent. Toute l'œuvre, à vrai dire, n'était pas intacte: la barbe et les cheveux de saint Jean-Baptiste, par exemple, avaient subi des coupures; des restaurations maladroites avaient gravement endommagé la robe de brocart que porte Marie.

Les frais que nécessite la remise en état d'une polychromie d'origine peuvent être notablement réduits quand le travail est exécuté dans un atelier-école par des élèves travaillant consciencieusement et encadrés par des spécialistes possédant une bonne formation. La dépense, d'ailleurs, se justifie. La seule valeur commerciale des statuette, avec leur peinture primitive, mérite le plus grand soin. Il est apparu surtout, depuis quelque temps, qu'une sculpture, avant le XV^e siècle et parfois même le XVIII^e, n'atteint sa réalité profonde qu'en tant que support de la polychromie.

Décapage et restauration d'autels sculptés sont des opérations particulièrement délicates. Elles ne mettent pas en œuvre des procédés secrets, mais exigent de la part du praticien qui les exécute des connaissances artistiques et scientifiques, mises au service du tour de main du spécialiste. La restauration de l'autel de Disentis ouvre la voie aux travaux semblables qu'exigeront d'autres de nos monuments: c'est un modèle de labeur minutieux, basé sur une solide expérience!

Anmerkungen:

¹ E. POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, 7 Bände, Basel 1937–1948, V (1943), S. 85 ff.

² Ebd., IV (1942), S. 194 ff.

³ Ebd., VI (1945), S. 140 ff. – THOMAS BRACHERT in der *Schriftenreihe des Rätischen Museums*, Chur 1972.