

Die Pieta aus der Heilig-Kreuz-Kirche zu Hildesheim — ein spätgotisches Andachtsbild

Von Annette Metzger

1. Einführung

Die spätgotische Pieta (1. Viertel 16. Jh.)¹ aus der Hl.-Kreuz-Kirche zu Hildesheim wird hier vorgestellt als Gegenstand einer problematischen Restaurierung². Anlässlich ihrer Wiederaufstellung in der Kirche soll ein kurzer Einblick gegeben werden in den Prozeß von Voruntersuchungen, Überlegungen und Abwägungen, der dieser Restaurierung voranging.

Auf dem Weg zu einem geeigneten Restaurierungskonzept für ein sakrales Kunstwerk ist es von Bedeutung, neben den konservatorisch-restauratorischen und kunstgeschichtlichen Problemstellungen, Anforderungen und Fragen, die liturgische Bedeutung des Werkes in besonderer Weise zu berücksichtigen.

Das Vesperbild war aufgrund werktechnischer Gegebenheiten vermutlich schon frühzeitig ein konservatorischer Problemfall. Dies wird bezeugt durch eine frühe Überfassung sowie durch Überarbeitungen und eine Restaurierung jüngeren Datums. Von diesen Maßnahmen ist nur die jüngste Restaurierung aus dem Jahre 1967 schriftlich belegt. Nachdem 1988 eine laienhafte Reinigung der Skulpturengruppe erfolgte, wurde eine Restaurierung unumgänglich.

Beschreibung und Vorgeschichte

Die 82 cm hohe Skulpturengruppe zeigt die Muttergottes, die ihren toten Sohn auf ihrem Schoß hält.

Maria, auf einem Stein sitzend, hält den Körper ihres toten Sohnes dem Betrachter förmlich entgegen. Ihr Blick aus den geröteten Augen geht scheinbar ins Leere. Sie ist bekleidet mit weiß-blauen Gewändern, deren Farbigekeit sich am Lendentuch wiederholt. Das Untergewand ist mit malerischen Mitteln als kostbarer Brokatstoff gestaltet. Der Leichnam Jesu liegt leblos auf dem Schoß Mariens, die mit ihrem rechten Arm

den Oberkörper ihres Sohnes halb aufrichtet. Der im Tod nach hinten gefallene Kopf und der ebenso kraftlos herabhängende rechte Arm veranschaulichen das reale, tatsächlich vollzogene körperliche Sterben Christi.

Die Stille des Ausdrucks auf dem Gesicht der Gottesmutter spiegelt sich auch in der ausgewogenen, etwas statischen Komposition der Figurengruppe. Dabei bildet die sitzende Marienfigur mit ihren nach unten breit auseinanderfallenden Gewändern ein längliches auf die Basis hin gewichtetes Dreieck. Der leichten Neigung ihres Oberkörpers nach links wirkt die Diagonale des Körpers Christi ausgleichend entgegen.

Die in das 1. Viertel des 16. Jh. datierte Skulpturengruppe hat ihren Standort im südlichen Seitenraum des Godehardschen Westflügels der Hl.-Kreuz-Kirche.

Wie M. Brandt³ berichtet, wird im Kircheninventar des Jahres 1725 ein Vesperbild erwähnt, das an der Nordseite des Mittelschiffes aufgestellt war. Nach zeitgenössischen Beschreibungen muß es sich um ein verehrtes Gnadenbild gehandelt haben, welches zu dieser Zeit mit Votivgaben geschmückt war:

„Item zur Zierde des Vesperbildts auf der Neuen Seite ist in Tabernaculo daselbst befindlich
Eine silberne Krone
Eine silberne gestachelte Krone auff's Haupt Christi
Ein mitt grünen steinen besetztes Kreutz, mitt einer silbernen Ketten und einen silbernen pfennig
Noch ein silbernes Kreutz mitt einer silbernen Ketten
Noch drei Kreutzer
Ein silberner pfennig, darauff auff einer seithen die geburt Christi, auff der anderen Epiphania Domini
Eine gelbe Kette, mitt einen gahr kleinen silbernen Kreutzgen“⁴

Wenn auch die hier aufgezählten Votivgaben heute verloren sind, sprechen sie doch für eine lebendige

1 Vgl. Brandt, M. in: Zink, H.; Brandt, M. u. a.: Die Kirche zum Heiligen Kreuz in Hildesheim; Zeitschrift des Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim, 46./47. Jahrgang, Hildesheim, Bernward 1987/79, S. 141.

2 Beim vorliegenden Aufsatz handelt es sich um eine überarbeitete, verkürzte Fassung des Untersuchungs- und Restaurierungsberichtes. Die vollständige Untersuchung und Restaurierung der Pieta wurde von der Verfasserin als Studienarbeit in der Restaurierungswerkstatt der Klosterkammer Hannover durchgeführt.

3 Vgl. Anm. 1, S. 104.

4 Vgl. Anm. 1, S. 104.



Die Pieta aus der Hl.-Kreuz-Kirche in Hildesheim bei Übernahme in die Restaurierungswerkstatt

Verehrung des Andachtsbildes. Eine nächste Erwähnung findet das Vesperbild im Kircheninventar des Jahres 1900, wo ein in der Sakristei aufgestelltes Gnadenbild genannt wird⁵. Eine Beschreibung der Kirche aus dem Jahre 1929 gibt für die Pieta wieder einen anderen Standort an: „Das Kreuzschiff liegt um etwa 1 m höher als das Mittelschiff und die Seitenschiffe, neben den Stufen steht links ein dem Hl. Johannes von Nepomuk geweihter Altar, rechts eine Pieta“⁶.

Diese Skulptur ist identisch mit der nach dem Wiederaufbau 1951⁷ wieder in die Kirche gebrachten Pieta⁸.

Nach der „Restaurierung“ von 1967 durch Dr. J. Bohland/Hildesheim⁹ fand sie Aufstellung im südlichen Seitenraum des Godehardschen Westriegels der Kirche.

Zur Zusammenfassung die durch Quellen belegbaren Standorte der Gruppe:

- 1725 Nordseite des Mittelschiffes
- 1900 Sakristei
- 1929 rechts vom Aufgang zum Hochaltar; Auslagerung während des 2. Weltkrieges
- 1951 Wiederaufstellung in der Kirche

Der häufige Standortwechsel der Pieta steht sicher in engem Zusammenhang mit der wechselvollen Geschichte der Kreuzkirche:

Aus einem ottonischen Kernbau entstanden, dient sie seit 1079 als Stiftskirche. In den folgenden Jahrhunderten schlossen sich zahlreiche Um- und Erweiterungsbauten an. Mehrere Umgestaltungen und Modernisierungen und der Wiederaufbau in den 50er Jahren führten zu dem heute sichtbaren Nebeneinander von frühmittelalterlicher und hochbarocker Architektur¹⁰. So entstammt auch die noch erhaltene Ausstattung der Kirche den verschiedenen kunsthistorischen Epochen.

Sowohl Umgestaltungen der Kirche und Kriegszeiten als auch ihr zuweilen schadhafter Zustand, der die Marienklage unansehnlicher machte, werden Anlässe für Umstellungen der Figurengruppe gewesen sein. Mit derartigen Gegebenheiten zusammenhängend, sind auch die späteren Eingriffe (Überfassung, Überarbeitung, Restaurierung) am Objekt zu betrachten. Diese waren immer wieder notwendig geworden, um die Skulpturengruppe für den liturgischen Gebrauch als Andachtsbild wieder angemessen in Erscheinung zu setzen.

Der durch die Restaurierung von 1967 erzeugte Zustand der Gruppe wurde zwanzig Jahre später für ästhetisch unbefriedigend gehalten. Vermutlich wurde die visuelle Beeinträchtigung des Bildwerkes durch Oberflächenschmutz, verbräunten Firnis und nachgedunkelte Retuschen als so gravierend empfunden, daß im Juli 1988 versucht wurde, durch Reinigung eine Verbesserung zu erzielen. Dieser Eingriff machte eine Restaurierung unumgänglich.

Kunsthistorische Einordnung und liturgische Bedeutung

Im Vergleich zu älteren Datierungen¹¹ des Werkes ist die jüngste Einordnung durch Brandt¹² besonders fundiert: Nach Vergleichen mit anderen Marienklagen der Region Südniedersachsen sieht er eine Beziehung zum Werk des Hildesheimer Johannesmeisters, der im frühen 16. Jh. dort als Schnitzer tätig war.

Die Pieta¹³, Marienklage oder das Vesperbild (diese Begriffe werden häufig synonym verwendet) ist ein Darstellungstypus aus der Gruppe der Andachtsbilder. Deren Aufkommen geht im Mittelalter einher mit einem Wandel der Religiosität von einer streng dogmatischen hin zu einer gefühlsbestimmten Glaubenshaltung¹⁴. Als Bildtypus greift das Andachtsbild aus der Abfolge der biblischen Überlieferung einzelne Ereignisse oder Situationen heraus, die in besonderer Weise die Gefühle ansprechen und in ihrer Symbolik zeitlos sind.

5 Vgl. Anm. 1, S. 104.

6 Herzig, R.: Die Kirche zum Heiligen Kreuz in Hildesheim; Hildesheim und Leipzig 1929, S. 17: Die damalige Aufstellung der Pieta rechts vom Aufgang zum Hochaltar wird zudem durch eine Fotografie belegt: Tafel 8.

7 Vgl. Zink, J. wie Anm. 1, S. 134.

8 Vgl. Anm. 1, S. 103.

9 Vgl. Akten und Schriftwechsel im Archiv der Klosterkammer Hannover.

10 Vgl. Zink, J. wie Anm. 1, S. 61 ff.

11 Datierung ins 15. Jh. durch Dehio, G. in: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bremen/Niedersachsen; Deutscher Kunstverlag 1977, S. 483.

12 Vgl. Anm. 1, S. 141.

13 Ital.: Mitleid, Barmherzigkeit, Frömmigkeit.

14 Vgl. Frey, D. in: Kunstwissenschaftliche Grundfragen: Prolegomena zu einer Kunstphilosophie; Unveränderter Nachdruck der 1. Aufl. Wien 1946. — Darmstadt: Wiss. Buchges. 1992, S. 118.

So ist das Andachtsbild charakterisiert durch seine Herauslösung aus einer Bilderfolge und durch seine hiermit einsetzende Verselbständigung. Hierdurch kann es dem einzelnen Gläubigen als Gegenstand seiner ganz persönlichen Andacht dienen, wodurch sich auch seine häufig zu beobachtende Aufstellung in den eingangsnahen Oratorien erklären mag.

Bildmotive wie die Christus-Johannes-Gruppe, Christus als Schmerzensmann, Christus im Elend, das Heilige Grab und die Mariendarstellung der Schmerzensmutter, der Mondsichelmadonna und der Schutzmantelmadonna entwickeln und verbreiten sich schnell seit Anfang des 14. Jh.¹⁵.

Die Marienklage, heute meistens Pieta genannt, gilt als verbreitetste Form des Andachtsbildes¹⁶. Während die anderen genannten Typen bereits thematisch durch Bibeltexte formuliert sind, trifft dieses auf die Marienklage nicht zu¹⁷. Hier dienten literarische Vorlagen als Quelle: die Dichtungen und Visionen der Mystiker beschreiben diese Bildmotive. So wird eine Vision der Mechthild v. Hackeborn (1241/42—1299) im „*liber specialis gratiae*“ überliefert, in der Maria die Betende anspricht und auffordert, die Wunden ihres Sohnes einzeln zu küssen¹⁸. Die Verse des Konstanzer Mystikers Heinrich Seuse, entstanden gegen 1334, drücken das aus, was in jener Zeit auch durch zahlreiche Bildwerke illustriert wird. In seinem „*Büchlein von der ewigen Wahrheit*“ legt er der Muttergottes folgende Worte in den Mund:

„Ich nahm min zartes kint uf min schoze und sah in an — do enwas er tot; ich lugt in aber und aber an — da enwas da weder sin noch stimm.“¹⁹.

Die deutsche Bezeichnung Vesperbild steht in bezug zur Gebetszeit der Vesper, da am Karfreitag zu dieser Tageszeit die Kreuzabnahme und Beweinung Christi erfolgten. Zugleich wird die Beweinung und Grablegung zugeordnet zur „Vesper im Sinne der Liturgie, entsprechend der Verteilung der einzelnen Stufen der Passion Christi auf die Tageszeiten des Breviers“²⁰. Die in der Pieta dargestellte Klage und Verehrung der Mutter für ihren toten Sohn werden in der Andacht von den Gläubigen mitvollzogen (ital.: *Pieta*: Mitleid, Barmherzigkeit, Frömmigkeit). Das Andachtsbild zeigt jedoch nicht nur die trauernde Mutter in ihrem Schmerz, wie den Klageliedern des Propheten Jeremia zu entnehmen ist: „Alle, die ihr des Weges ziehet, schauet und sehet, ob ein Schmerz gleich sei wie mein Schmerz“ (1, 12), „sondern gibt mehr noch einen Hinweis auf die heilbringende Vollendung der Leiden Christi“²¹.

Auf vielen Darstellungen, so auch der Hildesheimer Pieta, hält Maria den gequälten Körper Christi dem Betrachter entgegen, so daß die Wundmale in eindringlicher Deutlichkeit zu sehen sind, denn den fünf Wunden Christi gilt bei der Vesperliturgie des Karfreitags besondere Beachtung.

Diese Betrachtungen zur liturgischen Bedeutung des Vesperbildes bildeten einen wichtigen Aspekt bei den Vorüberlegungen zur Entwicklung des Restaurierungskonzeptes. Einer der Ansprüche an die Restaurierung war, die „Liturgiefähigkeit“ der Pieta zu wahren bzw. wiederherzustellen. Der liturgische Gebrauch forderte eine Problemlösung, welche die ästhetischen Bedürfnisse des Andächtigen befriedigen sollten, bei gleichzeitiger Bewahrung der Originalität des Vesperbildes.

Im Spannungsfeld zwischen religiös motivierten Bedürfnissen und konservatorischen Notwendigkeiten galt es eine Lösung zu finden, welche die heutigen Anforderungen an eine Restaurierung erfüllt. Bei den restauratorischen Voruntersuchungen bildete neben der Aufnahme der Schadensbilder und -ursachen die künstlerisch-technische Ausführung des Bildwerkes einen bedeutsamen Aspekt, dessen Untersuchung interessante Einblicke in die Arbeitsweise mittelalterlicher Bildhauer- und Faßmalerwerkstätten bietet.

Entstehung und Zustandsbeschreibung

Die Skulpturengruppe ist aus drei Lindenblöcken zusammengefügt, von denen der mittlere das größte Element bildet. Um möglichst sparsam mit dem Holz umgehen zu können, hat der Bildschnitzer zusätzliche Holzteile angestückt. Das ausgewählte Holz enthält Äste und Verwachsungen, die im Zusammenwirken mit den natürlichen Volumenveränderungen des Holzes zu Schäden an den aufliegenden Fassungen führten.

15 Vgl. Sachs, H. u. a. in: *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*; Hanau: Dausien o. J., S. 31.

16 Vgl. Reinle, A. in: *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter*; Wiss. Buchges. Darmstadt 1988, S. 207.

17 Vgl. Anm. 16, S. 208.

18 Vgl. Anm. 14, S. 119.

19 Vgl. Appuhn, H. in: *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*; 3. erw. Aufl., Wiss. Buchges. Darmstadt 1985, S. 75.

20 Vgl. Anm. 19.

21 Vgl. Anm. 1, S. 141.

Die Pieta ist von der Gestaltung des Werkblockes her auf drei Ansichten hin angelegt: Frontalansicht und Dreiviertelansichten von links und rechts.

Während die Gruppe im vorderen, dem Betrachter zugewandten Bereich tiefer und detailreicher ausgearbeitet ist, wird sie zur Rückseite hin blockhafter.

Der Zustand des Kunstwerkes bei Übernahme in die Restaurierungswerkstatt war gekennzeichnet durch das Nebeneinander von Fragmenten verschiedener Fassungsphasen. Mehr als 50% der sichtbaren Oberflächen zeigten lediglich die helle Grundierung aus leimgebundener Kreide. Daneben hatten sich Reste aus vier Fassungsphasen erhalten, von denen keine komplett erhalten war. Um diese komplizierten Sachverhalte zu klären und um die Geschichte des Kunstwerkes nachvollziehen zu können, wurden mit Hilfe mikroskopischer Untersuchungen die vorgefundenen Fassungsreste zeitlich geordnet.

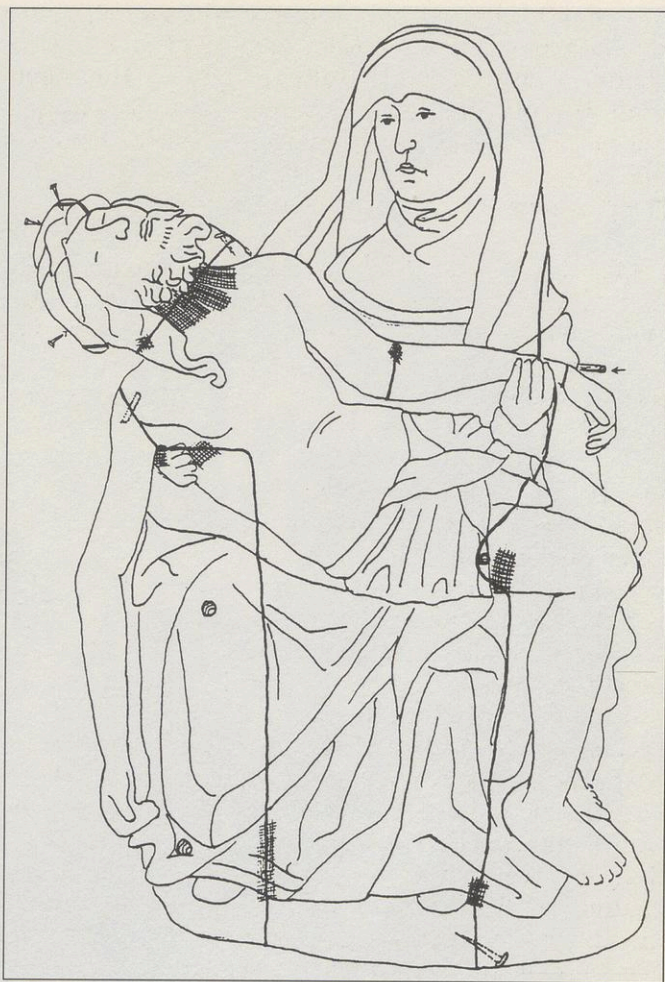
Im Zuge dieser Untersuchungen ergaben sich zahlreiche Erkenntnisse zu künstlerisch-technischen Qualitäten der originalen Fassung, welche den folgenden Übermalungen in dieser Hinsicht überlegen war.

Das teilweise erhaltene Inkarnat Mariens zeigt einen leicht graugrünlischen Grundton mit feiner rosa Modellierung, die mit dem Pinsel naß in naß vertrieben wurde. Augen und Mund sind mit zarter Pinselzeichnung detailliert ausgeführt; sogar die Lippenfältchen in einem dunkleren Rosaton angegeben. Aus den spärlichen Farbbefunden läßt sich schließen, daß ursprünglich auch die Körperformen des Christus durch eine farbliche Modellierung in ihrer Plastizität betont waren. Die liturgisch bedeutsamen Wundmale (s. o.) waren besonders naturalistisch angelegt: dicke, häufig pastos aufgesetzte Blutstropfen aus dunkelroter Farbe fanden sich ursprünglich am ganzen Körper verteilt.

Die nur noch in spärlichen Fragmenten erhaltene Fassung des weißen Mariengewandes besteht aus reinweißer Farbe und zeigte ursprünglich eine glatte, matt glänzende Oberfläche. Entlang der vergoldeten Saumkante sind mit zinnoberroter Farbe schmale Begleitstriche gezogen.

Für die Fassung der blauen Gewandpartien wurde grobkörniges Azurit auf roter Untermalung verwendet.

Das Untergewand Mariens ist als golddurchwirkter Brokatstoff dargestellt: auf ockerfarbener Unterlegung

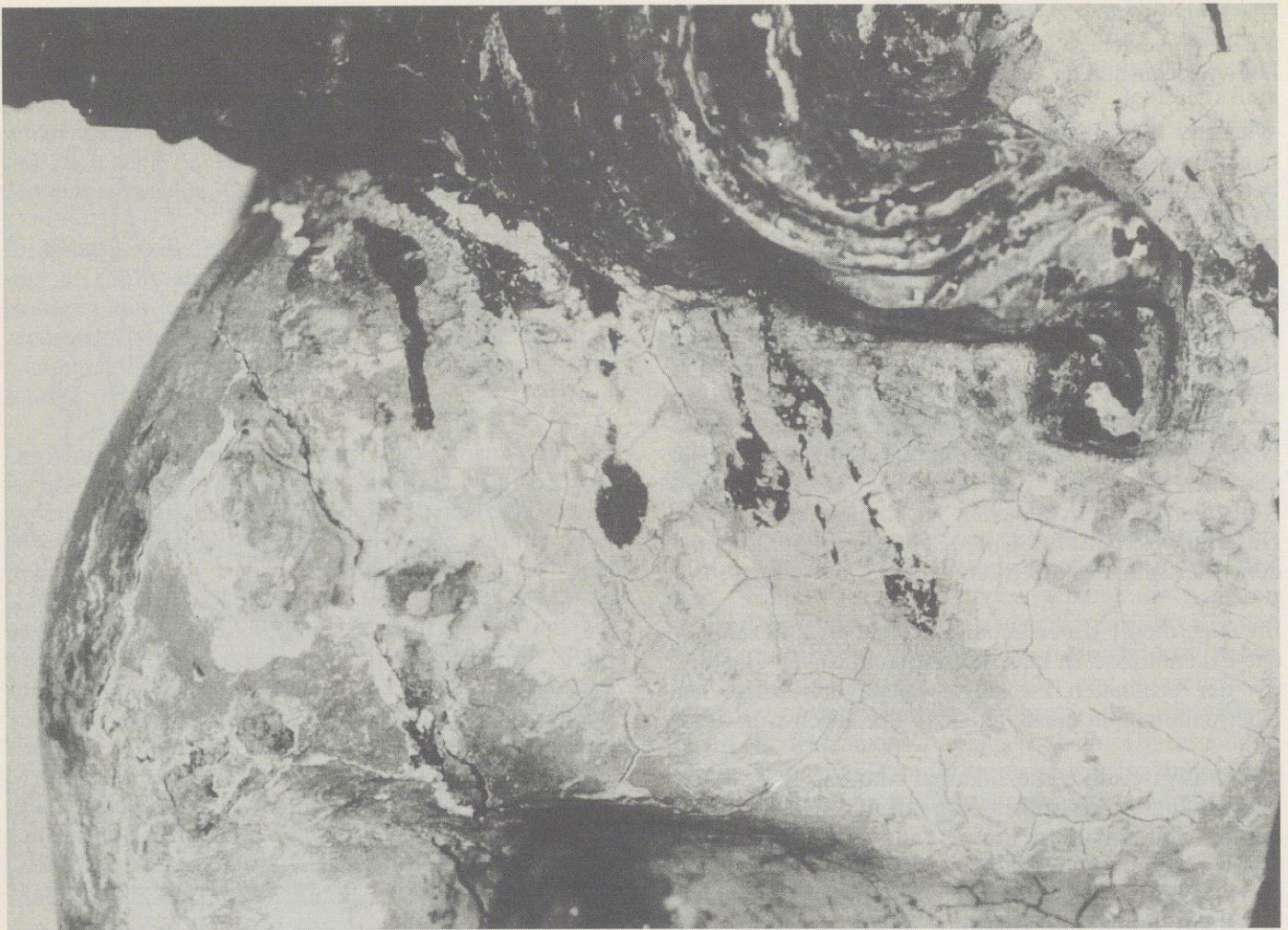


Die Konstruktion der Skulpturengruppe aus drei Hauptblöcken mit mehreren Ausstückerungen (schwarze Linien). Als Holzverbindungen dienten handgeschmiedete Nägel und Holzdübel. Fugen zwischen den Werkblöcken wurden mit Gewebestücken kaschiert.

wurde in Öltechnik Zwischgold²² aufgelegt; das Stoffmuster ist mit einer roten Lasurfarbe freihand aufgemalt.

Die zweite Fassung der Skulpturengruppe liegt auf einer neuen Grundierung. Sie ist an den Vorgaben des Originals orientiert, so daß auch hier die Blaupartien

²² Um mit dem kostbaren Blattgold möglichst sparsam umzugehen, wurde von den mittelalterlichen Faßmalern häufig das billigere Zwischgold verwendet. Dabei wurden ein Goldblatt und eine Silberblatt aufeinandergelegt und zusammen dünn ausgeschlagen, so daß eine Seite des Blattmetalls goldfarben, die andere silberfarben erscheint. Beim Vergolden wurde die Goldseite nach oben gelegt. Zwischgold ist meistens durch die teilweise Schwärzung (Oxidation des Silberanteils) zu erkennen.



Christus, rechte Schulterpartie: Fragmente der 1. Fassung (im Bild links) und der 2. Fassung (Mitte) liegen nebeneinander

eine rote Unterlegung aufweisen. Abweichungen von der originalen Farbigkeit sind u. a. bei der Ausmischung der Inkarnatfarben zu verzeichnen.

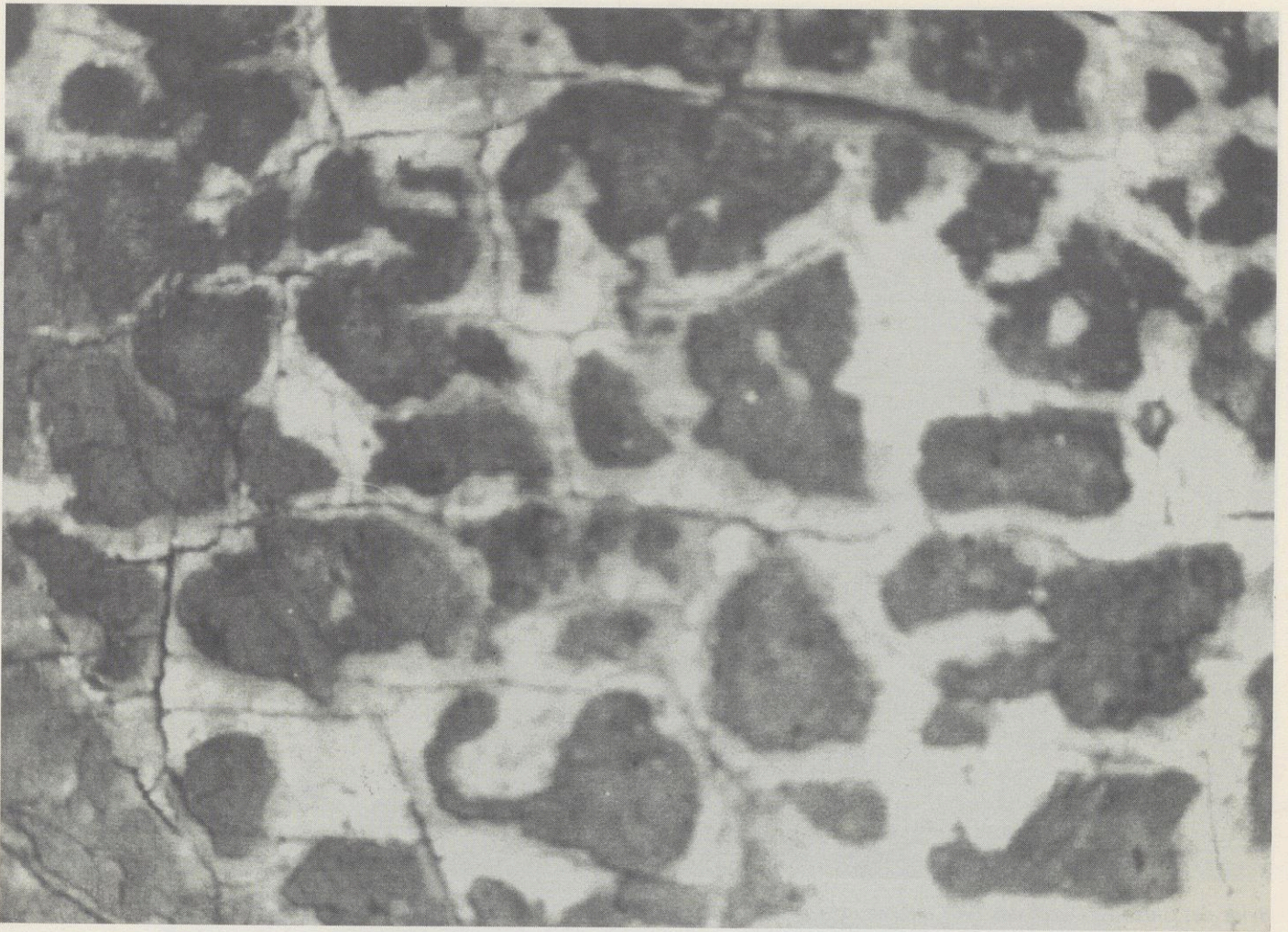
Darauf folgte eine weitere Überarbeitung der Polychromie, welche nicht als konsequente Überfassung betrachtet werden konnte. Vielmehr stellte es sich so dar, daß die für schadhaft befundene Zweitfassung nur partiell übermalt worden war.

Erst die jüngste Restaurierung von 1967 ist auch durch schriftliche Unterlagen belegt²³. Damals wurde die Skulpturengruppe zunächst zur Holzfestigung in ein Bad mit gelöstem Kolophonium gelegt. Dabei wurde das Harz auch in und unter weite Bereiche der Fassung transportiert. Diese Holztränkung hatte für den Zustand der Fassungen schwerwiegende Folgen: das

gelbliche Kolophonium neigt bei Alterung zur Verbräunung, so daß die durchtränkten Malschichten eine irreversible, braungelbliche Fleckigkeit zeigen. Vermutlich um diese durch das Kolophonium verursachten Flecken zu kaschieren, nahm der damalige Restaurator großzügige Retuschen vor, die aus heutiger Sicht eher als Übermalungen zu charakterisieren sind.

Was die Sorgfalt angeht, so ist jeweils von einer Maßnahme zur nächsten ein Qualitätsabfall zu verzeichnen. Je weniger also die ehemaligen (originalen) Qualitäten des Kunstwerkes für spätere „Restauratoren“ ablesbar waren, desto geringer deren Zuwendung und Bemühung um qualitätvolle Ausführung der

23 Vgl. Anm. 9



Maria, Inkarnat der linken Wange (Vergr. 5x): nach der aggressiven Reinigung von 1988 sind nur noch einzelne „Inseln“ der Fassung erhalten geblieben

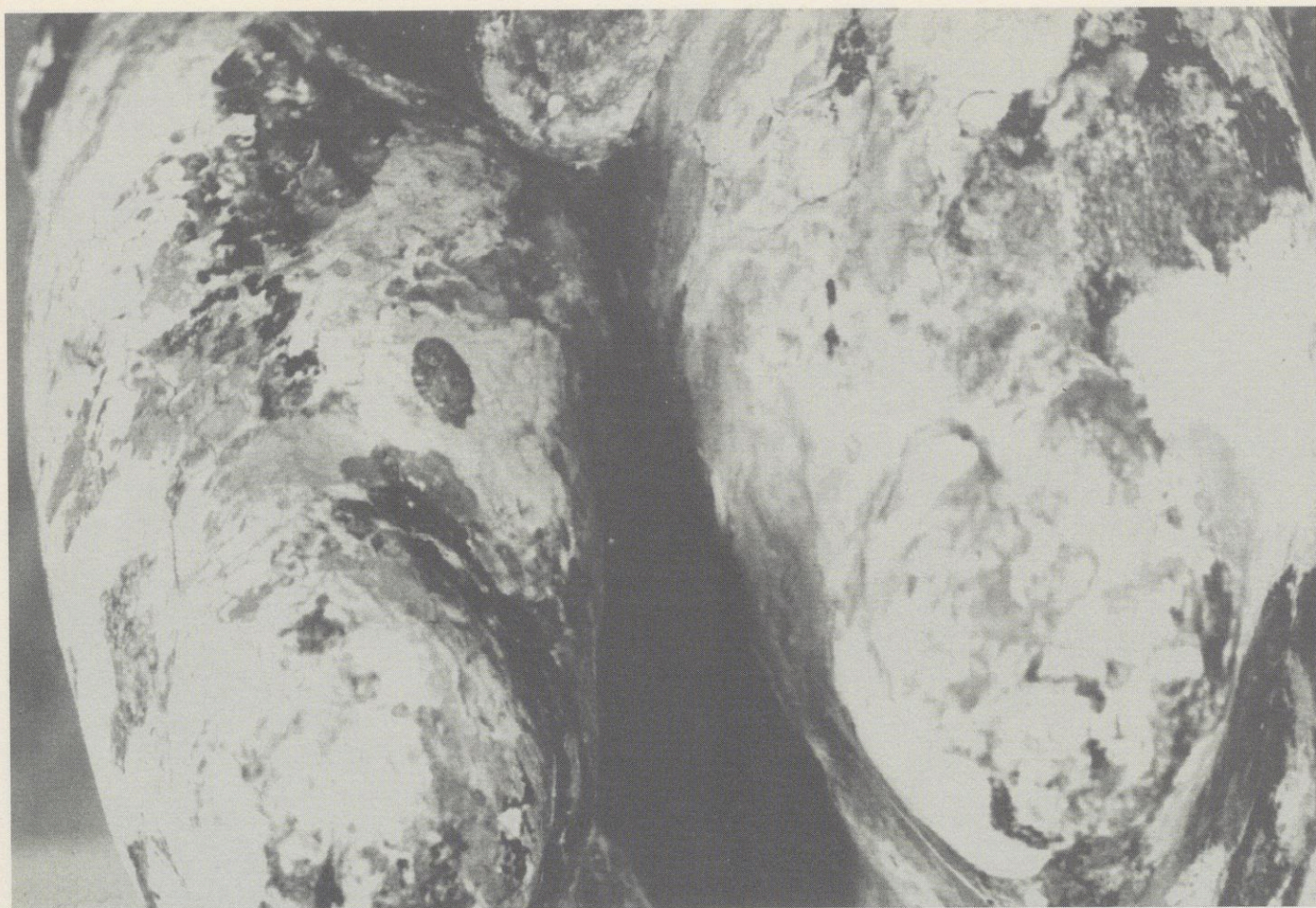
Überarbeitungen. So bemühte man sich 1967 nicht einmal mehr, überschüssiges Festigungsmaterial wieder von der Oberfläche zu entfernen. Die späteren Ergänzungen begrenzten sich nicht auf die Fehlstellen, sondern überdeckten häufig originale Bereiche. Die bei späteren Eingriffen angelegten Farbigkeiten folgten nicht immer den originalen Ausmischungen. Zusammenfassend betrachtet sind die Ergebnisse der späteren Überarbeitungen oder Restaurierungen von deutlich geringerer künstlerischer und technologischer Qualität.

Das Restaurierungskonzept

Da das Kunstwerk nach der Restaurierung wieder seine angestammte Funktion als Andachtsbild einneh-

men sollte, war das Konzept auch danach auszurichten. Nach Erfassung der Ausgangssituation sollte die Formkontinuität des Werkes wiederhergestellt werden. Diese war beeinträchtigt durch Fassungsverluste, weiß hervortretende Kittungen und großflächige Teilübermalungen. In diesem Zustand konnte das Objekt die ihm zugedachte Funktion als Andachtsbild nicht erfüllen. Vielmehr wurde der im Gebet Andächtige abgelenkt durch die vordergründige Wirkung des ruinösen Zustandes. Für den Restaurator stellte sich die Frage, wie das Kunstwerk für den gläubigen Betrachter wieder erlebbar werden könnte, ohne daß die restauratorischen Anliegen vernachlässigt würden.

Neben ihrer Funktion als historisches Dokument haben Andachtsbilder ebenso ihren Charakter als Kunstwerk, ihre ästhetische Wirklichkeit zu präsentieren:



Beine des Christus: Durch das 1967 angewendete Holzfestigungsmittel wurden Mal- und Grundierungsschichten bräunlich verfärbt

„Die Absicht, mit rein konservierenden Bemühungen dem Kunstwerk als Dokument gerecht zu werden, muß scheitern, denn die künstlerische Wirklichkeit des Kunstwerkes ist von der historischen nicht abtrennbar. Wird diese dennoch allein berücksichtigt, so kann die Einheit des Bildes unterbrochen und die Lesbarkeit gestört werden. Für das Restaurieren, das eine praktische und tatsächliche Beschäftigung mit der Materie des Kunstwerkes bedeutet, ist dieser theoretische Standpunkt ein Ausweichen und führt zu keiner Lösung des Problems.“²⁴ Andachtsbilder, die sich in liturgischem Gebrauch befinden, stehen nicht als isoliertes Kunstwerk für sich, wie es bei einem Museumsobjekt der Fall ist. Eingebunden in ein sakrales Umfeld, sind sie nicht als reines Ausstellungsstück zu betrachten, denn ihre Existenz begründet sich in der Vermittlung ikonographischer Inhalte und

Botschaften. Diese können nur vermittelt werden, wenn die Bildaussagen auch für den nicht geschulten Betrachter lesbar sind:

„Überall dort, wo Kunstwerke einer bestimmten Funktion unterliegen, macht sich der Einfluß des Publikumsurteils stärker als im musealen Bereich bemerkbar.“²⁵

24. Althöfer, H. in: Zur Frage der Retusche in der Gemälderestaurierung; in: Althöfer, Straub, Willemssen: Beiträge zur Untersuchung und Konservierung mittelalterlicher Kunstwerke, Deutscher Kunstverlag 1974, S. 65.

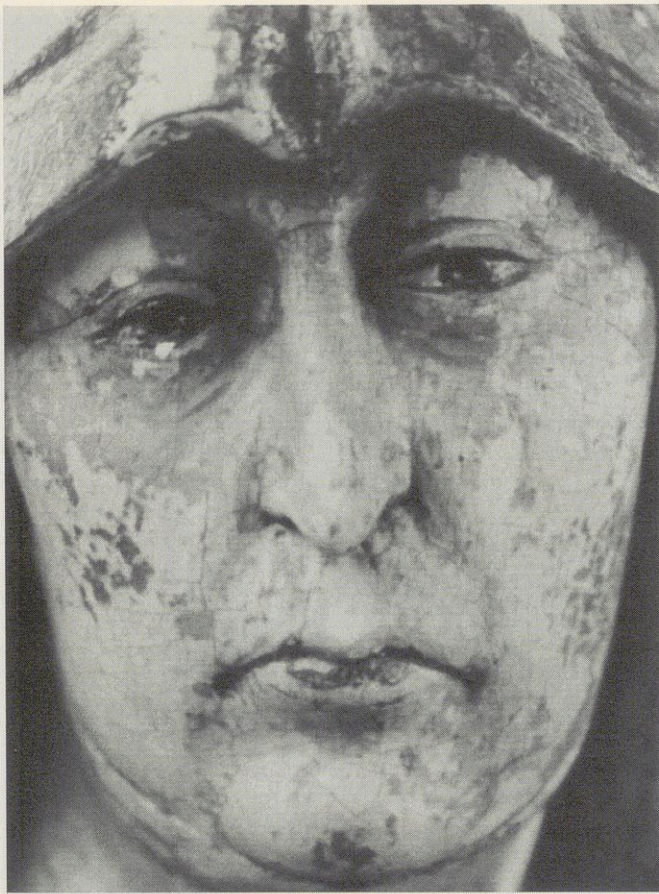
25 Koller, M. in: Probleme und Methoden der Retusche polychromer Skulptur; in: Maltechnik/Restauro 1/1979, S. 14—39.



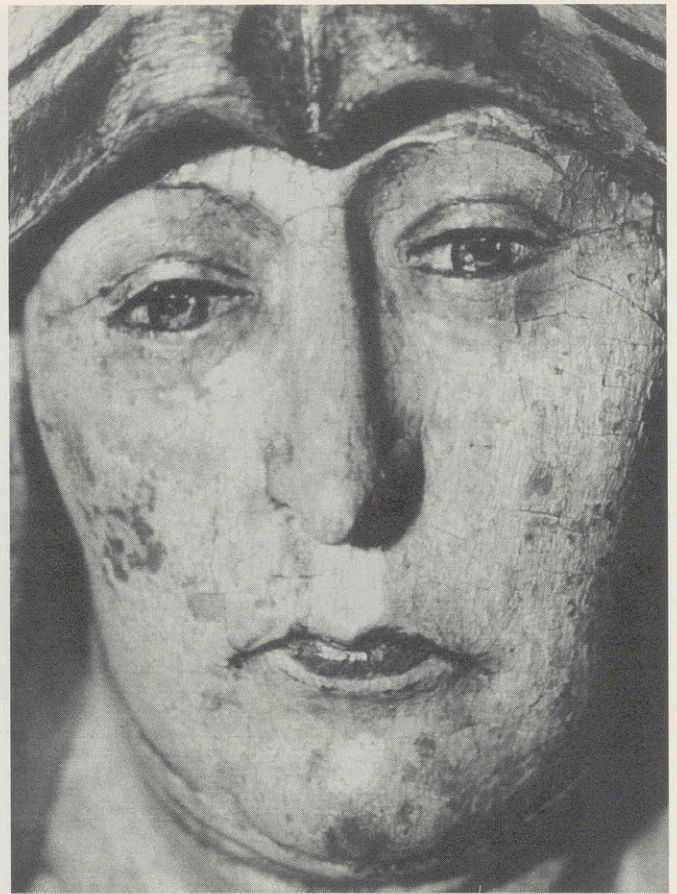
Vor der Restaurierung: Der ehemals weiß gefärbte Schleier Mariens mit fleckhaften Retuschen und Übermalungen von 1967



Während der Restaurierung: Nach Abnahme der Retuschen freiliegende ältere Grundierung (grau) mit Ergänzungen (weiß) von 1967



Gesicht Mariens nach Abnahme von Übermalungen und Ausbesserung der Kittungen, vor Beginn der Retuschierarbeiten



Endzustand nach der Retusche

Zu den Anforderungen aus restauratorischer Sicht gehörte es, erst nach Klärung der Befundsituation weitere Entscheidungen zu treffen. Da keine der Fassungen vollständig erhalten war, wurde eine generelle Freilegung der Erstfassung unter Vernichtung der späteren Fassungsschichten nicht in Betracht gezogen, zumal eine Freilegung nicht überall ohne Verluste originaler Substanz möglich gewesen wäre. Da die zweite Fassung noch über eine gewisse künstlerische Qualität verfügt, entschied man sich nicht für eine konsequente Entfernung aller späteren Überfassungen und Übermalungen, wodurch ein noch fragmentarischerer Zustand erzielt worden wäre. Jüngere Übermalungen und Retuschen unzureichender Qualität sollten nur dann abgenommen werden, wenn dieses originale Malschichten nicht gefährdete. Die vorzunehmenden Farbreuschen sollten als solche erkennbar sein: Eine imitierende Ergänzung, mit der Absicht, das verlorene Original „wiederherzustellen“, wurde ausgeschlossen.

Auch in Gesprächen mit Vertretern der Kirchengemeinde konnte ein Konsens darüber gebildet werden, daß man den Alterswert des Kunstwerkes respektieren und von einer „Wiederherstellung“ im Sinne einer Neufassung absehen sollte.

Die Arbeitsschritte im einzelnen:

- Die stark ausgewaschenen originalen Grundierungspartien und Malereireste wurden wieder gefestigt.
- Anschließend wurden die verbräunten, z. T. mit Staub durchsetzten Firnisüberzüge abgenommen. Große Grundierungsflächen im Gewandbereich waren mit einem vergilbten Firnis durchtränkt, dessen Abnahme jedoch technisch nicht möglich war. Da die Azuritfassung der blauen Gewandpartien bei früheren Eingriffen irrtümlicherweise einen Firnisüberzug erhalten hatte, entsprach ihre Wirkung nicht mehr der einst beabsichtigten: durch



Die Pietà nach der Restaurierung

diesen Überzug wurde der Farbton stark vertieft in ein sehr dunkles, glänzendes Blau und der ehemals beabsichtigte, matte Oberflächencharakter war verloren. Mit ethanol-getränkten Wattestäbchen konnte der Firnisüberzug weitgehend aus der porösen Farbschicht herausgelöst werden.

—Neben der Entfernung oben genannter Überzüge stellte auch die Abnahme des bei der letzten Restaurierung verwendeten Kolophoniums einen sehr zeitintensiven Arbeitsgang dar. Dieses damals zur Holzfestigung eingebrachte Naturharz hatte vielfach die alten Fassungen durchtränkt und verbräunt.

—Entfernung von Übermalungen und Retuschen:
Die Retuschen von 1967 minderten durch ihren entstellenden Charakter die ästhetische Qualität des Kunstwerkes. Neben den großflächigen Kittungen verdeckten sie auch angrenzende originale Fassungsgebiete, was einen weiteren Grund für ihre Entfernung darstellte.

Des weiteren wurden die z. T. großflächigen Übermalungen abgenommen, welche im Zeitraum zwischen der zweiten Fassung und der Restaurierung von 1967 anzusiedeln waren.

—Die 1967 angebrachten großflächigen Kittungen wurden so weit belassen, wie sie keine älteren Fassungsreste verdeckten. Durch nachträgliche Glättung der Altkittungen konnten diese besser eingefügt werden. Unebenheiten und Ausbruchstellen in der Grundierung wurden mit neuem Kreidegrund ergänzt bzw. ausgebessert.

—Ein Zwischenfirnis aus kaum gelbem Dammarharz wurde aufgelegt.

Zur Durchführung der Retuschierarbeiten

Die anzulegenden Retuschen sollten bei näherer Betrachtung als solche erkennbar sein. Um sich in das Oberflächenbild der älteren, craquelierten Fassungsgruppen einfügen zu können, durften sie nicht zu flächig wirken. In ihrer Wirkung sollten sie zurückhaltend bleiben und gleichzeitig die Dominanz der Fehlstellen mildern.

Allein die Form der Strichretusche erschien geeignet, die gestellten Anforderungen zu erfüllen: Die Fehlstellen wurden auf niveaugleicher Kittung mit einem an die plastische Form angelehnten *Tratteggio*²⁶ optisch geschlossen. Dabei wurden die feinen Strichlagen in Dichte, Tonwert und Farbe dem Original angeglichen.

Bei der verschiedenartigen Beschaffenheit der Oberfläche war auch bei der Auswahl der Retuschiermaterialien ein differenziertes Vorgehen angezeigt:

- a) Für die Retusche der Blaupartien und die der großflächigen Kittungen wurde eine wasserverdünnbare (reversible) Emulsion aus Hühnerei und Dammarharz-Lösung hergestellt.
- b) Retuschen auf alten Grundierungen wurden in Aquarell-Technik ausgeführt.
- c) Gemagerte Harzölfarben wurden zur Ergänzung des Brokatmusters auf dem Schlußfirnis verwendet.

Beim Auftrag des Schlußfurnisses wurden die Blaupartien ausgespart.

Durch Entfernung von den qualitativ hinter dem Original zurückbleibenden älteren Retuschen und Übermalungen konnte wieder mehr von den älteren Fassungen sichtbar gemacht werden. Auch die Abnahme und Reduzierung von Überkittungen und entstellenden Überzügen konnte zur weiteren Sichtbarmachung originaler Fragmente beitragen. Diese vermitteln nach Reinigung ihrer Oberflächen dem Betrachter wieder eine Vorstellung der einstigen künstlerischen Qualität des Kunstwerkes. Für den religiösen Betrachter ist die Skulpturengruppe wieder in ihrer Ganzheit erlebbar.

26 Ital.: Retuschiermethode, bei der Fehlstellen mit feinen parallelen Pinselstrichen optisch geschlossen werden. Bei näherer Betrachtung können diese Retuschen als solche identifiziert werden.