

Erasmus Weddigen

Restaurieren, ein Lernprozess durch Argwohn und Scheitern.

Vortrag an der int. Tagung Cesmar 7 in Piazzola sul Brenta, 25/26 Oktober 2002

Ich fühle mich geehrt, als zweifellos mittelmässiger Dinosaurier der Konservierung und Restaurierung zu Ihnen reden zu dürfen, wo man doch meinen dürfte, dass unsere Generation längst wieder in die Kulissen des Metiers zurückgetreten sei. Haben wir, die die glorreichen Anfänge des Istituto Centrale del Restauro in Rom miterleben konnten, das Verwissenschaftlichen und Vertechnisieren des Berufs vorantrieben, Schulen, Aus- und Weiterbildungsinstitutionen gründeten, international vernetzte Verbände schufen, Symposien und Kongresse organisierten, um uns schliesslich ganz auf das blasse Theoretisieren über Restauro zurückzuziehen, haben wir 68er dieses eigentlich unmöglichen Berufs, nun zu Beginn des 21. Jhs noch etwas zu sagen, über das Eingeständnis hinaus, dass wir vor dem schutzlosen und bedrohten haptischen Objekt, ob es alt oder neu ist, eigentlich noch immer scheitern?

Wir haben die Euphorie des Interventionismus der 50er bis 80er Jahre ausgekostet, mit dem Ende, einsehen zu müssen, dass weniger mehr gewesen wäre. Wir haben Doubliermaschinen entwickelt, die sich untereinander an Druck und Wärme, Klebe- und Trägermaterialien zu übertreffen suchten, mit dem Ende jener Gewissheit, dass Doublieren an sich schon von übel sei. Wir promovierten Transportcontainer und Klimakisten der raffiniertesten Ausführung mit der Enderfahrung, dass man Kunstobjekte besser gar nicht auf Reisen schickt. Wir glaubten an die Reversibilität unserer Eingriffe bis uns schwante, dass es sie nicht gibt und dass selbst ein unterlassener Akt vor dem Auge der Geschichte irreversibel sei. Wir predigten Wissensgewinn, Ausbildungsstandards, Berufshierarchien und öffentlichen Schutz des Metiers und seiner Charta, Internationalisierung des Berufsbildes und soziale Besoldungsanstrengungen, aber wir beten insgeheim um göttliche, numinale oder fatalistische Protektion, wenn wir einem Patienten mit unbekanntem Leiden ins Auge sehen müssen: niemand hat uns die Strategien gelehrt im Dunkel des Ungewissen gegen das Kommende zu kämpfen: das Kunstwerk ist grundsätzlich weder Vergangenheit noch Gegenwart, sondern materialisierte Zukunft. Dass Restauratoren Vergangenes erhalten müssen, war bis anhin die Leitidee des Berufes. Sie ist, wenn nicht falsch, so doch irreführend. Wir haben das uns anvertraute Objekt mit allen seinen materialen Hypotheken und ideellen Hypothesen in ein ungewisses Morgen zu begleiten. Das heisst, dass wir seinen Gang in die Zukunft nicht mit zusätzlichen Gewichten behindern dürfen, für die wir Konservierenden und Restaurierenden allein verantwortlich sind. Die Selbstsicherheit und Eitelkeit des Handwerkers, die Probielust des Erfinders, die Bravour des Technikers, die Arroganz des Wissenschaftlers oder Theoretikers ist die latente wie letale Gefahr der künstlerischen Schöpfung, ist sie nun ein Steinkreis von Stonehenge oder Richard Long, die Venus von Willendorf, Milo, Botticelli oder Marino Marini, ein Städtebauprojekt des Hippodamos oder ein Konzept von Beuys.

Das Bild vom Restaurator, der repariert, erneuert, ergänzt, "wieder in Gang bringt", "zu neuem Glanz verhilft", verblasst längst vor der dringenden Forderung nach Hinterfragung seines Tuns: zur Dauerhaftigkeit, Nachhaltigkeit, Sinn und Wertigkeit jeglichen Eingriffs am Objekt. Wie ein Astronaut hinterlässt er unauslöschliche Spuren im Mondstaub, initiiert er den Flügelschlag des Falters, den der kasuistische Chaostheoretiker für ein possibilistisches Erdbeben in einem fernen Kontinent verantwortlich macht. Seine

Prognosen sind oft vager als die eines Börsenpropheten. Das individuelle Altern eines Menschen kann kein seriöser Arzt voraussagen. Wie es dem Kunsthistoriker noch immer verwehrt ist die Genese, den Geburtsmoment eines Kunstwerkes zu definieren, so schwer ist es dem Restaurator Agonie und Tod desselben zu ermessen, geschweige zu verhindern.

Die 60er Jahre waren geprägt von einer unbändigen Innovationseuphorie, angeregt durch den internationalen Technologietransfer infolge der Flutkatastrophen von Florenz und im Veneto 1966, den Attentaten auf Gemälde in Deutschland und Holland, den internationalen Symposien von IIC, ICOM und ICCROM, den Gründungen neuer Ausbildungs- und Forschungszentren, den neuen Präsentationsmedien, der Fachliteratur, dem vielfältigen Angebot der chemischen Industrie. Überall suchte man dem kranken Kunstwerk ein Maximum an Genesungskur anzugedeihen, sie sollte Ewigkeitsqualität besitzen, sollte nach Möglichkeit letztes heilsames Glied einer Kette von fragwürdigen Interventionen sein.

Also begannen wir, kaum den Schulen in Stuttgart, Brüssel, Rom oder Florenz entwachsen, Altarblätter zu parkettieren, monumentale Gemälde zu marouffieren, Trägermaterialien auszuwechseln, Gewebe mit "ewigdauernden" natürlichen und mikrokristallinen Wachsen zu tränken, Pergamente und Dokumente auf Plastifikate aufzuziehen, Oberflächen mit Kunstharzen zu überziehen, steinerne Strukturen mit Metall zu armieren.

Mit oft verheerenden Folgen, wie sich nach etwa einer halben Generation herausstellte. Der "cleaning dispute" in London verführte weltweit zu radikalen Reinigungen einerseits oder missverstandenen Halbheiten wie "vertriebenen Patinen", den "aqualine sporche" und verlogenen Firnis-"Reduktionen". Jedem geringen Riss, jeder Gewebeschwäche begegnete man mit Doublierung, jedes altersschwache Chassis wurde durch massiven und monumentalen Neuersatz ausgewechselt, geringfügige Schäden führten sofort zu Allroundrestaurationen, kurz das Objekt hatte für immer dauerhaft, schlag-, säure- und wetterfest zu sein.

Meine Museumsarbeit, die in bescheidenem Rahmen Forschung, private Tätigkeit, Aus- und Weiterbildung erlaubte, führte mir schon im 7.Jahrzehnt vor Augen, dass in unserem Beruf dieselben Irrtümer festgeschrieben wurden wie in der Medizin, mit dem einzigen Unterschied, dass unsere Patienten eigentlich nicht sterben durften. Der beschleunigte Tod des uns anvertrauten Kunstgutes war zwar nur dem kritischen Fachmann sichtbar und die Spuren unseres Vandalismus waren vor Kunsthistorikern und Publikum mühelos zu vertuschen, doch die ethischen und moralischen Warnzeichen drängten unübersehbar über den Horizont der Ausstellungswut und Selbstdarstellungslust des damaligen Kunstbetriebes. Wir begannen mit kritischem Blick das "im neuen Glanz" erstrahlende Ausstellungsgut aus der Nähe zu betrachten. Wir litten sehr bald unter dem glasigen Aspekt gesamter Sammlungskomplexe wie des Van Gogh-Nachlasses, den man fließbandmässig präventiv in Wachsen ertränkte oder jener aus den USA ausgeliehenen MOMA-Werken der Moderne, die auf Aluminiumträger gezogen hatte, um sie pflegeleicht und portabel zu machen. Ganze Museumsbestände wie jene in Wien waren wie Reproduktionen flachgewalzt und "verharzt" worden, ein Drittel der Quattrocento-Fresken der Toscana verblassten auf stereotypen Trägerrosten in den Museumskellern. Dieweil brüsteten sich gewichtige Kataloge der rettenden Interventionen und der genialen Materialien, die dem sonst unausweichlichen Verfall des Kunstgutes Einhalt geboten.

Gegen solcherlei Frevel anzuschreiben (wie etwa durch mich in "Maltechnik") war nicht immer leicht, weil die Kunsthistoriker in den Redaktionen der Fachzeitschriften oft nicht den Grund zu unseren Warnungen einsehen wollten. Nur demonstratives Handeln brachte einen wenn auch wenig beachteten Nutzen:

Als in Bern der in England bestellte grösste und modernste Heitzisch Monate brauchte, um in unser Atelier zu gelangen, entwickelten wir inzwischen so viele alternative Möglichkeiten des viel sanfteren Doublierens wie etwa Wasserdruck, Vakuumaschinenverfahren und mobile Infrartheizstäbe, minimisierte Spritzverfahren der Klebematerialien usw., dass das teure Ungetüm, als es endlich durch die erweiterte Tür wie ein trojanisches Pferd bei uns anlangte, überflüssig geworden war. Unsere mentale Umkehr war irreversibel und ich hoffe, dass alle meine Schüler in der Folge von dieser Impfung in "minimal Intervention" lebenslänglich gegen die Hardware-Influenza immunisiert worden sind.

Auch die BEVA-Diskussion (der Erfinder jenes mikrokristallinen Wachses Orin Riley brachte mir als einem der ersten diese Technik nach Bern) zwischen den Berger-Hochburgen und den Traditionalisten in Pasta oder Wachs/Kolophonium erschien uns sehr bald als suspekt, konnte man doch mit der einen wie der anderen Technik sowohl Wunder wie Katastrophen auslösen. Nicht das WAS entscheidet bekanntlich das Gelingen einer Rettungsaktion, sondern das WIE. Wenn in der Medizin eine Plazebo-Kur oder die Homöopathie erfolgreich sein *kann* - was natürlich nicht immer zutrifft - ist jedes stärkere Geschütz nur geeignet "Collateral damages" zu verursachen. Also verringerten wir nicht nur die Wucht der Apparate sondern auch die Inzidenz der zur Konservierung nötigen bzw. unumgänglichen Substanzen. Eine Grunderfahrung war, dass hoher Druck und übermässige Wärme, wie längerdauernde Einwirkung aromatischer Lösemittel zu den Grundübeln des Neuen Restaurierens gehörten.

In allen unseren Bestrebungen wurden wir mit den Jahren von Forschern und Spezialisten wie jenen, die zu unserem Komitee gehören wie Herr Mehra, Althöfer oder Wolbers letztlich bestätigt und von rechts oder links, je nach Kontinent oder Philosophie überholt. Italien, das dank seiner hohen handwerklichen Tradition den sirenenhaften Neuerungen immer länger standhielt als der Norden, hatte das Glück, so manche fatale Innovation mit Skepsis "auszusitzen", zu überspringen: noch erinnere ich mich, wie in Florenz die Druck-Heiztische, die man der Flut halber wohlgerne aus dem Ausland spendete, jahrelang so gut wie nie zur Anwendung gelangten. Was nicht heissen will, dass man bis in die Gegenwart dem Bügeleisen, dem Butylamin, dem Dimethylformamid und anderen Wundergiften oder dem allgegenwärtigen Makeup Paraloid, nicht einen überdurchschnittlichen Zuspruch erlaubte.

Erst in den 80er Jahren erhärtete sich unser Verdacht, dass ausnahmslos *alle* Techniken, Hilfsmittel und Interventionsstrategien zu hinterfragen, der Kritik auszusetzen, ja schliesslich zumindest versuchsweise ihrer Negation auszuliefern seien. Besonders kam uns ein Restaurierungsprojekt zur Hilfe das ich während 9 Jahren in den jeweiligen Sommermonaten in einer entlegenen kleinen Schlosskirche im nördlichen Latium (San Michele in Teverina) mit freiwilligen Schülern und Mitarbeitern ohne finanzielle Zuwendung ausser Kost und Logis und so gut wie ohne Hilfsmittel und Materialien ganz im Sinne eines *restauro povero* (in Anlehnung an die "arte povera" der 60er Jahre) durchzog. Die Gesamthaftigkeit des stabilen und mobilen Bestandes in seinem prekären Verfall sollte fast ohne Mittel konserviert werden, um zu zeigen, dass das Patrimonium von der Basis her betreut werden müsse und nicht nur von "oben" bei der damals noch umkämpften

Sixtina, dem Markaurel, den Bronzepferden der Markusbasilika in Venedig oder der Cappella Brancacci in Florenz begänne.

Die Relativität von Dauer und ästhetischem Schein, die Flüchtigkeit konservatorischer Zustände, das Fehlen von Nachhaltigkeit und materialer Garantien gab uns die Gelegenheit auch unsere Ateliermethoden im opulenteren Museumsrahmen zu überdenken: und siehe da, Doublieren konnte man als fast immer überflüssig oder schädlich erklären, die fadengerechte Rissverklebung wurde an einem der bedeutendsten Grossgemälde Ferdinand Hodlers ("die Nacht") exerziert, es wurden mit dem genialen Franco Rigamonti federgelagerte Metall-Spannrahmen entwickelt, darauf Gemälde ohne starke Züge gespannt und frei hinterspannt werden konnten, die Gemälderückseiten durften endlich mit der selben Sorgfalt wie die Vorderseiten behandelt werden, originale Chassis wurden, weil auch historische, ästhetische und sogar dendrochronologische Dokumente, erhalten.

Inzwischen sind all diese revolutionären Antithesen in Schulen und öffentlichen Institutionen längst Gemeingut geworden und haben sich in Fachzeitschriften, auf Kongressen wie dem gegenwärtigen, wie in den Statuten der Fachverbände niedergeschlagen. Auch wenn die Generation der mir Gleichaltrigen noch immer in Amt und Tätigkeiten steht und nicht immer das *brainstorming* ihrer dialektischen Zweifler absorbiert haben, sprich, noch immer an verflochtenen Thesen hängt, so hoffe ich doch, dass deren Ablösung durch die aufgeklärteren jüngeren Seilschaften so bald als möglich geschieht: das heutige Symposium veranschaulicht wie die Zusammenführung der unterschiedlichsten Theorien letztlich zu einer Entdoktrinierung und Entdogmatisierung führen kann, aus der die freien Ideen der Zukunft entwachsen können.

Ich für meinen Teil dürfte mit meinem Curriculum als Mentor ausgedient haben, denn was könnte ich denn jetzt noch in Frage stellen, an welchem Fundament gälte es zu rütteln, gegen welchen Stachel sollte ich noch löken?

Doch halt, da ist noch einer, der mir heimlich im Fleische sitzt. Noch scheint er auf italienischem Boden irrelevant zu sein. Aber in den inzwischen universitär gewordenen Ausbildungsstätten des Nordens braut sich eine Gefahr für unser Metier zusammen, dem man rechtzeitig Paroli bieten sollte: das Überangebot an technologischem Wissen resorbiert inzwischen nicht nur die handwerkliche Geschicklichkeit der Adepten sondern auch ihr Kunstverständnis. Trotz der Verlängerung der Studienzeit, der hochgeschraubten akademischen Anforderungen, der Hochwertigkeit der Diplome, fällt das intuitive wie ästhetische Einfühlungsvermögen ebenso wie die kunsthistorische Bildung und das künstlerische reproduktive Können bedrohlich unter jene Schmerzgrenze, wo dem anvertrauten Kunstwerk mit Sicherheit Unbill erwachsen wird. Das Wissen *von* den materialen Gegebenheiten überholt beängstigend das Wissen *um* die idellen Hintergründe, die Genese, die soziale Dialektik, die ethischen Ansprüche des Kunstwerkes. Die Gefahr besteht, uns gegenüber dem Objekt nicht wie wissende und mitleidende Ärzte zu verhalten sondern wie überspezialisierte Chirurgen, schlimmstenfalls wie Anatomen, Präparatoren oder Fließband-Metzger. Die Verlockung oder Tendenz, als Restaurator Karriere zu machen, Sinekuren zu besetzen, oder den Beruf einer Berufung voranzusetzen ist heute grösser denn je. Die Individualität eines jeden Kunstwerkes ist bereits so anspruchsvoll in seiner Integrität und Vollendung, dass sein Verständnis höchste intellektuelle Energien voraussetzt, sind sie doch die Exponentien unserer vergangenen und gegenwärtigen Kultur. Um so schwieriger ist es, das verletzte, veränderte, entstellte oder zerstörte Objekt in seinem Anspruch auf Wiederbelebung zu verstehen, sein Rekonstrukt zu antizipieren, seine geminderten Wertigkeiten zu ahnen, die

Absichten seines Schöpfers zu interpretieren und in seinem Sinne unser Tun zu entscheiden und letztlich materialiter zu lenken.

Banal ausgedrückt, der Aufstieg der künftigen Restauratorengenerationen aus der Maturitätslaufbahn in eine hochschulische oder fachhochschulische ist zwar der langersehnte Triumph unserer jahrzehntealten Kämpfe um soziale Besserstellung und akademische Äquivalenz gegenüber den Kunsthistorikern und anderen uns vorgesetzten Hochschulabsolventen oder Akademikern, doch gehen uns andererseits so manche Praktiker mit "goldenen Händen" und künstlerischer Intuition verloren, die einst unser Kunstgut durch Jahrhunderte am Leben erhielten. Das Zeichnen und Kopieren ist an den Ausbildungsstätten abgeschafft worden, kunstgeschichtliche Vorlesungen und Seminare unter dem Zeitdruck der Technologie- und Theoriematerie freigestellt, der Aufstieg aus dem Kunsthandwerk schon durch die doppelte Ausbildungsdauer so gut wie verunmöglicht. Wenn ein Paracelsus heute kaum in die Ärztekammer aufgenommen würde, schlosse man heute einen Pettenkofer, ja vielleicht sogar einen Ruhemann aus dem Restauratorenverband aus. Ethische und Moralische Prinzipien haben kaum noch Platz im Wust des hochspezialisierten Lehrmaterials. Die Fingerzeige eines Brandi, Coremans, Rees Jones oder Philippot, deren humane Gesichter sich mir noch unauslöschlich eingeprägt haben, gehören inzwischen lediglich zur Geschichte des Berufs.

Sie haben mich sicherlich nicht an dieses Pult gerufen, um Ihnen neue Rezepte und Kunstkniffe des Restaurierens vorzustellen. Das natürliche Altern unserer Generation sollte die weise Bescheidung beinhalten, dass man von der Künsten der Verführung - denn jedes Rezept ist gleichsam eine Verführung zur Nachahmung - ablasse. Jede Nachahmung fordert indessen einen Erprobungsspielraum heraus, innerhalb dessen die grössten inkommensurablen Gefahren für unsere Patienten auftreten, weil die Versuchsreihen immer wieder bei 0 beginnen. Was nicht hiesse, angesichts der vielen Fehlschläge, die unsere Karriere begleiteten, zu resignieren, denn gerade diese konstituierten unseren Erfahrungsschatz. Diesen unkritisch weiterzugeben ist ausserordentlich heikel, weshalb ich meinen letzten Verbandskongress, dem ich als Präsident vorstand, unter das Motto der Fehlschläge setzte und nicht wie üblich unter das Patronat der Erfolge. Das Unternehmen war selbst ein Erfolg, auch wenn die Referenten unter ihren Selbstanklagen seufzten und so mancher Leichnam aus Kellern und Schränken geholt werden musste: der Gewinn für unsere jüngeren Hörer war nachhaltig und ich hoffe, dass künftige Symposien wieder einmal zum Prinzip der unbeschönigten Offenlegung unseres Tuns zurückkehrten. Es stellte sich heraus, dass der Gesichtsverlust eines Referenten unerheblich blieb im Vergleich zum Lernkapital seiner Eröffnungen: das Auditorium zollte der verschämten Kunde vom Missgeschick oder der Unbrauchbarkeit gewisser Ingredienzien und Apparaturen höheren Applaus als den Berichten über die ephemere Nützlichkeit einer Anlage X oder eines Hilfsmittels Y.

Wenn ich in der Folge unsere eigenen urgeschichtlichen Versuche demonstriere, mit denen wir einst gegen die damaligen Standards vorzugehen unternahmen, so einerseits zu Ihrem lehrreichen Amusement, andererseits mit der Bitte zur Nachsicht, denn es waren Versuche, die sich fast ausnahmslos in Folgeversuchen auflösten, relativierten und heute nur noch der Anregung dienen können, jede neue Erfindung auf ihre Vergänglichkeit hin zu betrachten, im Sinne eines dialektischen ununterbrochenen Prozesses der Infragestellung.

Das Heitzisch-Substitut.

Wie erwähnt, suchten wir nach Alternativen des Vakuum-Heiztisches, weil das Monster aus England nicht geliefert wurde. Ein Picasso mit delikatem Sandüberzug wurde deshalb mit abenteuerlichen Wahnwitz im foliengeschützten Heiss-Wasserbad unter Ausnützung des geringen Wassergewichtsdruckes doubliert; in der Folge - eingedenk der ausgestandenen Ängste, entwickelten wir das sicherere Vakuum-Taschenverfahren und zwar unter Infrarotbestrahlung anfänglich mittels Infrarotlampe oder Föhn, schliesslich eines rollengelagerten Heizstabes, der entweder über die zu doublierende Bildrückseite in regelbarer Geschwindigkeit und Strahlungsintensität geführt wurde, oder aber das Bild-Paket wurde vor der starren Heizquelle vorbeigeführt. Am Ende entwickelte einer meiner Schülerkollegen eine automatisierte Staffelei für eine raumsparende vertikale Doublieranlage, die noch heute funktionieren soll.

Das schonende Chassis.

Für grosse Formate entwickelte ich mit Franco Rigamonti, der in Rom die ersten Eisenchassis für die Caravaggios von San Luigi dei Francesi entworfen hatte und in Gallipoli die grossflächigen Wandbespannungen und besonders die Deckengemälde der Kathedrale am einzigen Stück von 19x19m freispannend montiert hatte, federgelagerte Aluminiumprofile, die verwindungsfester und leichter als Holz waren und eine sanfte, spannungsverteilende Montage erlaubten: wir gingen schliesslich über Rigamontis Empfehlungen hinaus und begnügten uns letztlich nur noch mit Hinterspannungen ohne Doublierung und gaben selbst diese ganz auf, als sich zeigte, dass die verminderte Spannung die meisten Originale auch ohne zusätzliche Stütze zu halten versprach.

Doublierungssubstanzen dosieren.

Die Harz-Wachsdoublierung, jene von Diethelm/Boissonnas entwickelten synthetischen Klebewachse und die spätere Bergers mit BEVA und ähnlichen Substanzen, die alle den Fehler hatten, das Original und die Doublierleinwand zu durchdringen, sowie Gewicht und Reflexionsabsorbtion, Irreversibilität, erhöhte Faser-Bruchgefahr mit sich brachten, rieten uns noch vor der Erfindung des *nap-bond systems* und des *cold lining* zu minimalsten Quantitäten, die durch gegenseitige Isolation und Wärmesteuerung vor Interaktion bewahrt wurden: etwa die Benutzung einer industriellen Schokolade-Heizspritze zum hauchartigen Auftrag des Klebematerials; auch die Heizstabtechnologie und das Taschenverfahren verminderten die Gefahren enorm, bis wir die Doublierung an sich auszuschliessen begannen und zu Rissverklebungen, Gewebeverwebung und dgl. übergingen.

Rissverklebung

Wir merkten bald, dass eine routinierte Rissverklebung unter der Stereolupe nicht zeitraubender sein musste als eine komplette Doublierprozedur. Allerdings klebten wir anfänglich die gebrochenen Fasern auf Stoss mit unlösbaren Zweikomponentenklebern wie Araldit in der Meinung, solche Brüche hätten ja nicht reversibel zu sein. Die Diskussion darüber ist noch heute nicht abgeschlossen, auch wenn die meisten Ateliers inzwischen vorsichtshalber lösbarere Substanzen verwenden. Mit dem neuen Verweben, das Winfried Heiber und seine Mitarbeiterinnen promovierten, kommt man natürlich heute um dieses Problem herum, auch wenn es grosse Geschicklichkeit, Präzision und einigen Zeitverlust verlangt.

Firnisabnahme.

Jüngere Firnisse an delikaten Gemälden namentlich des 18., 19. und 20. Jhs.abzunehmen erfordert noch heute ein Abrollen und Reiben mit Watte und Lösemitteln unter grossen Gefahren für Originalfirnisse und instabile Malschichten. Wir experimentierten neben

trockenen "Naturmethoden" mittels Abrollen von Hand und Regenerieren durch "Handauflegen" (die Lösemittel im Handschweiss nutzend), mit dem elektrostatischen Anlegen einer ultradünnen (Melinex-) Folie vor dem vertikal platzierten Bild und dem schonenden Übergießen der Bildoberfläche mit einem schnellverdampfenden Lösemittel wie z.B. Azeton, das durch sein Gewicht und den Kapillareffekt zwischen Folie und Bild niederstrudelte und die rezenten Firnisse auswusch ohne wesentliche Durchdringung des Trägermaterials und in einer schonenden Geschwindigkeit: das schien für Laien atemberaubend gewagt, doch vom physikalischen Blickwinkel effizienter als jede langwierige Watte-Rollkur.

Jahrzehnte nach diesem Abenteuer entwickelte mein ehemaliger Schüler Benno Wili unlängst eine Mikrostaub-Sauge-Apparatur aus in der Medizin längst kurrenten Teilen, die erlaubte, brandgeschädigte Pastelle unter der Stereolupe vom Rauchniederschlag zu befreien, ohne die körnigere Pastellschicht zu verletzen. Auch Geweberückseiten lassen sich so von Korrosionsstäuben freilegen. Daraus erwuchs die Idee, die den mechanischen Kontakt einer Bildfläche mit einem das Lösemittel transportierenden Medium minimalisieren sollte: eine Düse dosierte letztlich den Lösemittelfluss, während eine zweite in geringstem Abstand das Reinigungsmittel mitsamt der angelösten Substanzen wieder absaugte. Diese Technik wurde allerdings etwas unvollkommener abgewandelt, zur Firnisabnahme der pastosen Grossgemälde Segantinis in Sankt Moritz angewendet.

Natürlich müssen Mikro-Pumpen wie Absaugmechanik bei der Verwendung von Lösemitteln explosionssicher sein. In Kassel erhofft man sich bei der Reinigung der unzähligen apokryphen Firnissschichten auf Gemälden Rembrandts, die man schichtenweise sonst nur mechanisch abtragen könnte, dereinst vielleicht mit Wilis Mikro-Spül-Gerät einen Fortschritt. Ein halbes Dutzend dieser Geräte sind bereits in Betrieb. Eines davon benutzte ich für verschiedene Entstaubungs- und Spülfunktionen mit Erfolg. Natürlich wird man alten Firnissen nicht beikommen können, aber hier haben sich die Erfahrungen unserer Kollegen wie Richard Wolbers und anderen bestens bewährt. Manchmal genügt es, die Idee eines alternativen Eingriffs im Hinterkopf zu bewahren, um eine Technik durch Neukombination zu vervollkommen.

Wir Restauratoren sind oft verleitet - eine Tugend, aber auch ein Fluch jeden Handwerkertums - an einer einmal erworbenen und erfolgreichen Interventionsweise für den Rest unserer Karriere festzuhalten. Eher sollte man, wie mancher gute Koch, sich von der Vielfalt der Angebote inspirieren lassen und auch zuweilen Wagnisse eingehen, sofern sie das Gebot des *weniger wäre mehr* respektieren. Das ist leicht gesagt, ich erinnere mich mit wie wenig Erfolg ich einen doch so innovativen Gustav Berger in seinem New Yorker Atelier 1976 vom überschwenglichen Gebrauch seines BEVA 371 abzubringen versuchte: weder die minimisierende Anwendung einer Spritzpistole noch die schonende Niedertemperatur des Klebevorgangs vermochten ihn zu überzeugen, geschweige sein Bekenntnis zum *Viel hilft viel* zu korrumpieren.

Menschliche Defizienz

Unsere Technologiegläubigkeit kannte in den 80er Jahren keine Grenzen. Museen wuchsen wie Pilze aus dem Kulturboden einer boomenden Kunstbegeisterung. Es wurden eigentlich für industrielle Bedürfnisse entworfene Klimaanlageanlagen für Kulturgüter-Ambientes entfremdet und damit weltweit Schäden angerichtet, wie sie Jahrhunderte der Alterung nicht fertigbrachten. So etwa in unserem eignen Museumsneubau in Bern, wo man den Einspruch der Restauratoren seitens der Architekten hochmütig übergangen hatte. Nach fatalen Jahren unentwegten erfolglosen Korrigierens und Umdimensionierens musste man

einsehen, dass das Verwenden altgedienter Baumaterialien und das Aufstellen von Zimmerpflanzen wohl unschädlicher und kostengünstiger gewesen wäre, als die anfällige und noch heute unzuverlässige Toptechnologie. So war ich Zeuge katastrophaler Schäden an Gemälden, die die Schweiz an das Museum of Modern Art in New York auslieh, als die Klimatisierung im trockensten amerikanischen Winter während einer Woche nicht funktionierte. In London vergass man unter meinen Augen grossformatige Gemäldecontainer im Hof der Royal Academy nach ihrer Anlieferung im strömenden Regen, kurz nachdem einige der Kisten am Flughafen vom Fliessband gefallen waren; in Paris lagerte man einen Kistendeckel beim Auspacken in ein Berner Gemälde von Braque, indem sich dadurch ein Triangel eternisierte, in Lugano nagelte man einen ähnlichen Deckel beim Einpacken auf die Stirn eines Portraits von Van Eyck der Thyssensammlung. In Mailand doublierte eine Kollegin versehentlich ein modernes Gemälde bildseits auf den Fliesenboden des Ateliers, mir selbst passierte es, dass ein zur Doublierung vorbereitetes gottseidank eher minderwertiges Leinwandgemälde des 17.Jhs vom Lieferwagendach in eine vereiste Kurve fegte und von einem damals noch mit Spikes bewehrten Personenauto diagonal überfahren wurde. Es diente fortan meinen Schülern als Intelligenzquiz: welcher Unfall ein solches Schadenbild verursacht habe? Die stereotype Antwort: eine Maschinengewehrsalve des letzten Weltkriegs...

Menschliches Fehlverhalten kann man nicht vereiteln, aber man kann sich als Restaurator ein heilsames Grundgefühl des Misstrauens antrainieren, dass in jedem Momente ein Unerwartetes eintreffen könnte.

Kombiniert sich unser zweiflerischer Argwohn mit dem Willen nach Alternativen, Vereinfachung und Minimalismus könnte unser Beruf in Zukunft auch eine optimistischere Note erhalten, glauben Sie mir wenigstens diese banale Erfahrung.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit, von der ich argwöhnte, sie sei längst überlebt.