

Zur Katastrophe des Restaurators

Obwohl die Öffentlichkeit dank reger Medienvermittlung in steigendem Masse vom Wesen und Tun der Konservierung und Restaurierung Kenntnis erhält, ist es doch ein recht seltenes Ereignis, wenn sich ein Mann der dünnbesetzten höchsten Berufsreihe zu Worte meldet, um aus jahrzehntelangem Erfahrungsschatz für Fach- und Laienwelt Quintessenzen seines Wissens zu destillieren, die keiner der beiden sich oft wort- wie verständnisarm gegenüberstehenden Zielgruppen Gewalt antun.

Thomas Brachert, Leiter des Institutes für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, vormals Leiter der technologischen Abteilung des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft in Zürich, ist einer der wenigen Restauratoren, die neben umfassender kunsthistorischer Bildung auch ein Kunsthandwerk beherrschen, zugleich publizistisch, ausbildnerisch und betriebsorganisatorisch tätig sind. Vielleicht gehört er auch zu den letzten dieses Berufes, denen philosophische und ganzheitliche Anschauung des Kunstwerkes, denen kulturgeschichtliche Durchdringung der historischen Gegebenheiten und Hintergründe, denen darüber hinaus Qualitätsgefühl und Sammlerpathos zugleich eigen ist. Die heutigen Generationen von Restauratoren, Technokraten und Wissenschaftlern erlauben sich dank des enormen Pflichtwissen-Überhangs kaum noch Distanznahme und Hedonismus, Kennerschaft und schöpferische wie sammlerische Steckenpferde. Das resultierende Fachschrifttum ist deshalb ernst und mager, arithmetisch und steril ausgelegt, unfähig, die ach so nötige Vermittlung zu Konservatoren, Mäzenen, dem Kunsthandel und der übrigen Öffentlichkeit herzustellen.

Thomas Brachert liefert mit seinem neuen Buche „Patina“, das den einschränkenden wie didaktisch-programmatischen Untertitel trägt „Vom Nutzen und Nachteil der Restaurierung“ (Callwey-Verlag München 1985, 222 Seiten, 80 farbige und s/w-Abbildungen) ein Kompendium zum wichtigsten, das ein Kunstwerk als solches in seiner Erscheinung und Geschichtlichkeit erkennbar macht, zur empfindlichen äussersten 'Haut' die jedes Objekt umgibt, seiner Patina. Diese ist wesentlicher Bestandteil so gut wie jeden menschlichen Artefaktes, ob Bauwerk, Skulptur, Gemälde, ob kunsthandwerkliches oder schlechthin historisches Gebrauchsgut. Patina ist erstes, aber auch letztes Zeugnis der Essenz und der Schicksale ihres Trägers. Sie leidet zu allererst unter dem meist zerstörerischen Einfluss der Zeit und dem fast immer noch viel schädlicheren Eingriff des Menschen. Ihre Entfernung zeitigt unabsehbare Veränderungen der Substanz und der künstlerischen wie historischen Interpretierbarkeit

Über Patina hätte längst geschrieben werden müssen, vielleicht schon 1947, als die Londoner Ausstellung von „Cleaned Pictures“ hohe Wellen der Kontroverse, aber mehr Zustimmung im Norden, Empörung im Süden Europas in Bewegung setzte. Der Autor hingegen hält sein Werk eigentlich noch für zu ungeriff und jung, es schon jetzt in die Öffentlichkeit zu entlassen, zumal die Polemik um Patina wiedererwacht ist und diesmal in umgekehrter Nord-Süd-Animosität: Während in Venedig mit internationalem Geldsegen Säuberungsbrigaden mit radikalster Entdeckerlust Tintoretto, Veronese, Sei- und Settecento zuleiberücken, der Vatikan seinen neuen Michelangelo als Samurai des Kolorismus zelebriert, jede noch so entlegene Provinz

ihre „Mostra regionale del Restauro“ mit spektakulären „Vors“ und „Nachhers“ feiert, in Spanien Goya, Greco und Velasquez die Stunde der Wahrheit schlägt, wehrt sich nordisches restauratorisches Gewissen neuerlich etwa gegen die Versilberung jenes Goldhelmes des Mannes, den Rembrandt, ja auch gar nicht mehr gemalt haben soll, müssten beherzte Konservatoren eigentlich gerichtlich gegen Intervenisten vorgehen, die den Braunschweiger Löwen häuteten, beklagt man mit journalistischer Waffe das herzhaft Renovieren von Fassaden tourismusträchtiger Ausflugsziele, stellt man Sinn und Nutzen überwiegend handwerklich ausgerichteter institutioneller Nistkästen für den restauratorischen Nachwuchs (gottlob und mit Recht) in Frage. Langsam wird über den kleinen Kreis gebrannter Eingeweihter hinaus bewusst, welche Hekatomben an Kulturwerten dem „kollektiven Waschwang“ (Brachert, S.17) der Gesellschaft, dem technizistischen Vojeurismus, dem Ausstellungs-Opportunismus, dem Kompetenzirrtum oder ganz einfach der Ignoranz geopfert werden, die da glaubt dass mangelnde Pflege von gestern durch eilig-gründliche Schocktherapien von heute wettgemacht werden könne. Der Publizität zuliebe, die dieses neuerliche Umdenken fordert, müssen leider immer die prominentesten Vertreter der Künste als Märtyrer der restauratorischen Rechtfertigung zur Schlachtbank: der Apoll von Belvedere, die Markuspferde, Marc Aurel, genannter Löwe, Cimabues Kreuz, Giotto in Assisi, Dürer und Cranach, Botticellis Primavera, Rembrandt und Rubens, Romanik und Romantik... Steigen die Skalpellen in die Arena der Tagespresse, sind sie oft begrüßter denn ihre wahren Morituri. Zwingt man sie, illustre Juwelen nationalen Kulturstolzes vom nunmehr gefehrten Galerieton zu befreien, ist das geblendete Publikum bereit zu vergessen, dass - wie im Falle besagten Goldhelmes - auch Mythos zur Patina gehört. Man verwechselt die Abnahme eines gealterten Firnisses zu gern mit etwa dem reversiblen Einsetzen eines ergänzenden Auges in eine Biedermeier-Schlafpuppe (was nicht heißen soll, dass der Berliner Nofretete eine solche Organverpflanzung zuzumuten sei -).

Ist man überall mit vertretbarer und bewundernswerter Akribie bemüht -korrodierte Bodenfunde dem Betrachter wieder lesbar zu machen, so scheint es mir doch recht diskutabel, den allzeitig „lesbaren“ Braunschweiger Löwen trotz seiner endgültigen Installsetzung im Museum so erstaunlich kurzfristig zu entkrusten und zu glätten, als hätte er den Unbill von Wetter und Zeitläufen bald eines Jahrtausends im Freien nicht zu trotzen gebraucht.

Doch zurück zu Th.Bracherts „Patina“.

Das gute erste Fünftel des Textes ist als weltanschaulich-besinnlich-polemischer Vorspann zu einer methodischen Abhandlung der Patina-Problematik in den nach Kapiteln geschiedenen Gebieten der Malerei, der Metallbearbeitung, des Töpferwesens, verschiedener Organica, von Möbeln und Musikinstrumenten zu verstehen. Während der zweite Teil das umfassende Wissen und Können des Autors in all den Jahren seiner Arbeit im Umgang mit dem vasten Museumsmaterial und unzähligen Schülern versammelt, ist das vermutlich erst in ultimo entstandene Kapitel zur "Kritik der Renovation" eine Art retrospektive Abrechnung mit den negativen Seiten der Restaurierungsgeschichte und ihres Standes schlechthin; eine behende, zeitweilig brillante, ironische, ja hie und da nicht ohne Zynik vorgetragene Infragestellung des Renovierens in seinen Bedingtheiten, Gewohnheiten und Hierarchien: eine heilsame Lektüre für alle Aspiranten auf beseeligenden beruflichen Zeitvertreib zwischen unerfülltem Schöpferium und mangelndem Geschick, zwischen Pseudowissenschaftlichkeit und Halbbildung.

In der Einleitung wird „Patina“ als Reizwort auf alles Oberflächliche angesprochen, das unsere haptisch-optisch orientierte Materialkultur bietet. Deshalb kommt der Autor zum überraschenden, aber bedenkenswerten Schluss, dass das Alterungszeichen an sich schlechthin Patina bedeute. Damit werden auch plastische Altersdeformationen miteinbezogen, wie Schüsselbildung, Abrieb, Abwitterung und Verwerfung.

Bracherts Philippica gegen die Renovation richtet sich gegen alles „Unreflektierte“ im Bereiche des Konservierens und Restaurierens. Philosophie, Literatur und Kulturgeschichte sind mit ausgedehnten wie treffenden Zitaten Zulieferer der Kritik und zeugen von der weitgespannten Aufmerksamkeit des Autors allem Wissens-, Lesens- und Beherzigenswertem im Weichbild der abendländischen Kultur, derer es den jüngeren Technomanen ermangle. Wie deren langsamer Untergang allerdings angehalten werden könne, ist verständlicherweise von einem Jünger des Lukrez nicht zu erfahren: weder die tiefenpsychologische Erhellung des „Warum“ allen Restaurierens noch die Scheidung der Denkschulen in Integristen und Fragmentarier, noch die eloquente Analyse der Erhaltungspsychose als Massenphänomen der Industriegesellschaft, noch der Schlussstein des Nihilismus im Stützbogen bürgerlicher Geschichts- und Kultur-Rückversicherung lassen eine Absolution vom Fluch des Erhaltenmüssens oder ein hoffnungsvolleres „Wie“ erkennen. Die Katze wird das Mäusen solange nicht lassen, bis ihr Besseres oder der Mangel an Mäusen ins Haus steht.

Zwischen dem utopischen Verzicht auf jede Intervention und dem „Utopia“ das „schöpferische Denkmalpflege“ anrichtet, sind alle Färbungen von Anastylose, Kopie, „Altersimpressionismus“ und „Verfremdungsästhetik“ trotz, wenn nicht dank der „Charta del Restauro“ abrufbar und dürften nur in der Hand eines ideal ausgebildeten Restaurators mit idealen Arbeitsbedingungen und der Geneigtheit idealer Auftraggeber mehr denn tickende Zeitbomben sein.

Das „Surrogat“, d.h. die Fälschung mit aller moralischen und ethischen Konsequenz äugt mit unabwendbarer Ausdauer am Horizont unseres Verlustes der Mitte.

Optimistischer, wenn nicht positivistischer ist das zweite Buchviertel gehalten, das sich dem schwierigsten Bereich, der Tafel- und Leinwandmalerei zuerst widmet, wohl weil hier Grundsätzliches gesagt werden kann, das in den Domänen der Skulptur und der Artes minores nicht wieder aufgegriffen werden muss, und weil das Gros des Nachwuchses sich hier - hélas - noch immer anzusiedeln sucht; ansonst wäre ein Aufbau „von unten“ nicht minder logisch gewesen.

Eine Fundgrube sind die Aussagen zur Wandlungslust der Malmaterialien und Oberflächen, zu Matité und Firnisgilbung wie -tönung. Die Lesung sollte den letzten mit Kunst Beschäftigten belehren, dass es den Aspekt des taurisch Originalen selbst in Werken jüngerer Vergangenheit nicht geben kann und dass jeder vertikale Eingriff in jedwelche Strukturlage - und ist er noch so stereomikroskopisch - Verheerendes und Irreversibles stiften kann. Auch jedes Verändern der Trägermaterie modifiziert Dokument und künftiges Verhalten (vergessen wird nur, dass im Originalchassis auch ein dendrochronologisches Entstehungsdatum steckt, ein Schatz, der m.W. noch nie gehoben worden ist). Gegenüber einzelnen „Maximen“ zur Firnisabnahme sei jedoch eingewendet, dass jegliche Rezeptur „wer, wo wann getrost gereinigt werden dürfe, nur ungesagt im Herzen des Operators beschlossen sein sollte; „wohl

ohne zu grosse Skrupel" oder „mehr oder minder unbedenklich" gereinigt werden können weder frühe Venezianer noch Rubens, „ja nicht einmal schussichere Emails, ist doch der Skrupel eine langsamst erworbene Einsicht aus der Vielzahl von Fehlschlägen und ein Zeichen von Erfahrung. Den Autor verleiten natürlich die eminente Kennerschaft, die Museumsgeborgenheit und seine jahrzehntelange didaktische Routine zu seinen Statements, übersehend, dass mit dem Verweis auf diese der Feld-, Wald- und Wiesenrestaurator die eigne Murkserei zu entschuldigen suchen wird.

Das Kapitel zur Polychromie der Skulptur dürfte der Kompetenz Bracherts besonders nahe stehen, hat er sich doch des öfters schon mit Autorität zu dieser so komplexen Materie geäußert. Hierin ist der Satz beherzigenswert, dass „die Skalpelle der Restauratoren meist nur zutagefördern, was ohnehin gesucht wird". Dies scheint nun offensichtlich auch auf die Kaste der Wissenschaftler, namentlich der Chemiker zuzutreffen, die, wie jüngste Symposien in Bern und München auswiesen, auch nur das finden, was man ihnen zu suchen aufgibt. Und dieses „was" wird in Bracherts Formulierung eindeutig vom "Zeitgeist" befohlen. Dieser beherrscht bis heute das weite Feld der Archäologie, der Bodenfunde, der Metallbearbeitung, wo Zeitgeschmack, stilisierendes Darstellen, Schatzgräber-Mentalität, Ausstellungsmoden und Kunstferne die augenfälligsten Verfremdungen zeitigten, obwohl das Verständnis für reine Konservierung von dort die theoretischen Fundamente bezog und wo auch Hervorragendes geleistet worden ist.

Auf das lehrreiche Textfünftel zur Welt der Metalle folgen Überlegungen zu den Patinen des Töpferwesens (worin sich ein Kenner und Sammler antiker Keramik ausspricht), des Glases, von Stein und organischen Materialien. Schliesslich endet das Buch, wieder aus dem handwerklichen Erfahrungsschatz des Autors schöpfend mit dem Möbel, wo die Crux restauratorischer Bewusstseinsbildung erst in jüngster Vergangenheit allzu späte Früchte zu tragen verspricht. Die Gebrauchbarkeit eines Möbels oder Musikinstrumentes tritt endlich zurück vor den Reizen und der Beredtheit seiner Oberflächenerscheinung und vor der historischen Einmaligkeit seiner patinagebundenen Aura. Aber hier gilt es besonders gegen bravouröse Handwerkstraditionen die spitzfindigsten Kompromisse zu erkämpfen, sind doch Handel und Wohlstandsbürger-Eitelkeit noch ganz von subkutaneren Wertgefühlen unbelastet.

Zur gefälligen Präsentation des Werkes ist lobend zu erwähnen, dass für einmal der Abbildungsteil ganz persönlicher Anschauung und Könnerschaft oder mit engster kompetenter Beratung entstand. Die enigmatische Verwendung von Holbeins Solothurner Madonna als Captatio des Umschlages liesse auf breitere inhaltliche Rechtfertigung spekulieren und Aufnahmen wie die so interessanten Nrn. 14,16 und 58 sähe man gern in ähnlich traudem Beieinander wie die Operateure im humoresken Nr.34 (17 dürfte kopfstehen und ein gutes Dutzend ermangeln präzisierender Referenzen).

Der Anmerkungsteil ist erfrischend spartanisch gehalten und die Register sind übersichtlich und nützlich. Ob man die Literatur erschöpfender belegen könnte oder sollte, müssten Berufenere entscheiden. Dem Autor (und Verlag) sei gedankt, den solange erwarteten ersten Stein wider die uneinsichtigen Patina-Verfolger geworfen zu haben. Eine Bilanz ist gezogen, eine Polemik eröffnet. Solange noch ein Krümel von Patina auf dieser freigelegten, geblänkten und gehäuteten Welt zu retten ist, lohnt, mehr als jedes futuristische Labor, der Einsatz von Feder und Geist.

