

Nur eine Frage der Zeit

Entwicklung der Restaurierungsethik ab dem 19. Jahrhundert bis heute
mit Fokus auf Firnisse und Gemäldereinigung

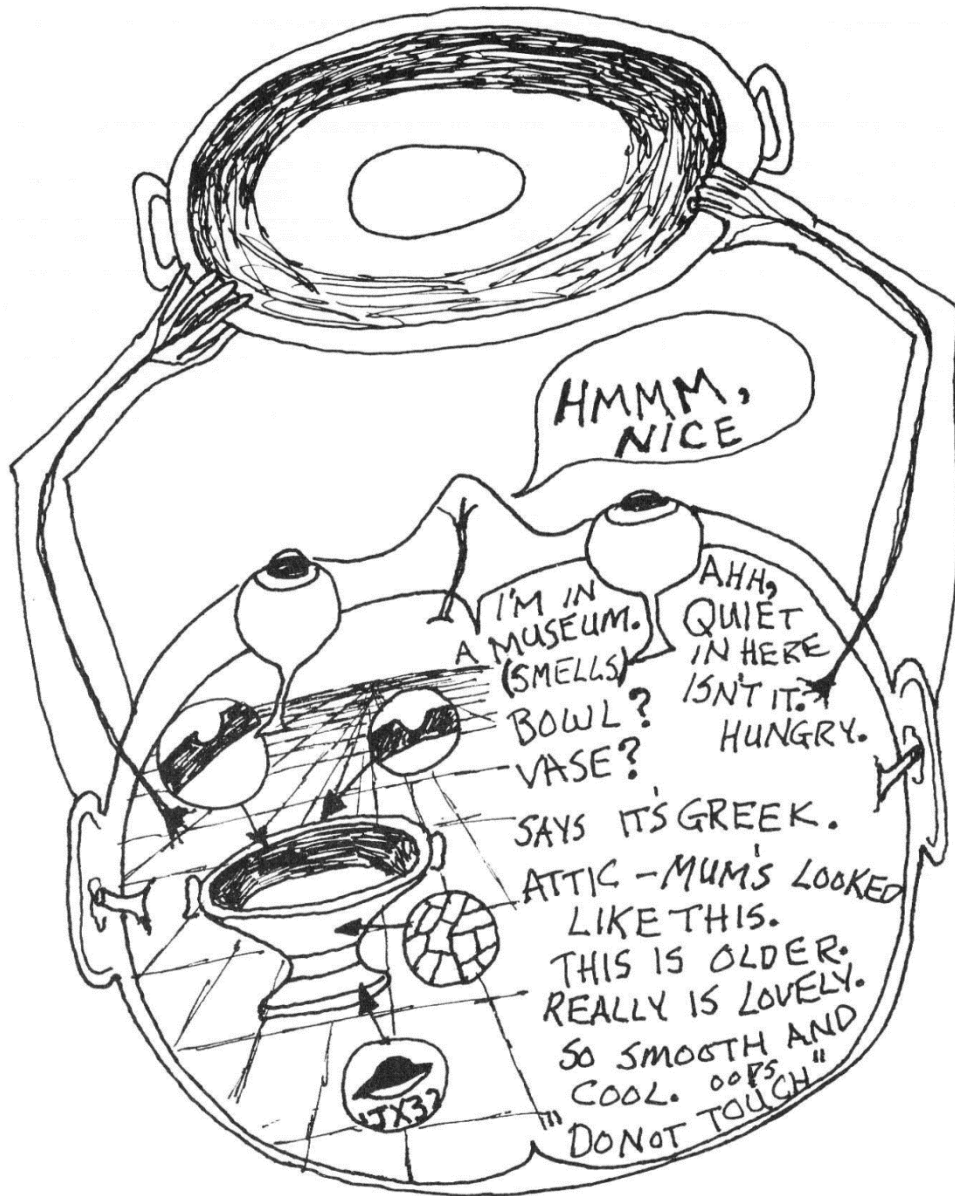


Abbildung 1: Michalski, 1992, S. 245.

Maturitätsarbeit am Liceo Artistico Zürich 2022/23

Josepha Tenzin Sylvia Hübner

Betreut durch Patrizia Mazzei

Zürich, 9. Januar 2023

Abstract

Die vorliegende Arbeit zeigt in einem ersten Schritt auf, wie sich die Restaurierung und Konservierung von Kunst und Kulturdenkmälern, seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert bis heute, in Europa entwickelt hat. Aus einer Nebentätigkeit von Künstler:innen entstand ein eigener Berufsstand, welcher sich zunehmend auch mit Ethikfragen konfrontiert sah. Begleitend zu diesem einleitenden Teil der Arbeit werden einzelne Begrifflichkeiten, zum Verständnis der restlichen Arbeit, den Leser:innen nähergebracht.

In einem zweiten Schritt werden die Eigenschaften von Firnissen und die damit verbundenen Herangehensweisen bei der Gemäldereinigung untersucht. Die Cleaning Controversy an der Londoner *National Gallery*, welche von 1940 bis 1965 andauerte, setzte sich eingehend mit diesem Thema auseinander und wird daher an dieser Stelle als prägendes Beispiel herangezogen. Die Restaurierungsethik spielt dabei eine massgebende Rolle und wird, unter Bezugnahme der wichtigsten internationalen Chartas und Konventionen sowie einschlägiger Schweizer Richtlinien, an dieser Stelle beschrieben.

Im letzten Teil der Arbeit sollen mögliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten bei den Konservierungs- und Restaurierungsaktivitäten in der Schweiz und in England aufgezeigt werden. Die kulturellen Unterschiede der beiden Länder haben erwartungsgemäss einen gewissen Einfluss im Umgang mit den ethischen Grundsätzen. Aufgrund der heutigen Kommunikationsmöglichkeiten und der zunehmenden Mobilität verlieren diese jedoch immer mehr an Bedeutung. Der sogenannte *Minimaleingriff*, welcher für möglichst behutsame Eingriffe steht, avanciert, jedenfalls in Europa, immer mehr zu einem universellen Grundsatz der Restaurierungsethik.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
1.1	Ziel der Arbeit	4
1.2	Motivation der Themenwahl	5
2	Wichtige Begriffe	5
2.1	Definition Restaurierung und Konservierung.....	5
2.1.1	Die Restaurierung	6
2.1.2	Die Konservierung	6
2.2	Definition Restaurierungsethik.....	7
2.2.1	Ethik.....	7
2.2.2	Restaurierungsethik.....	7
3	Anfänge der Restaurierung und Konservierung in Europa.....	9
4	Restaurierung und Konservierung in der Schweiz	11
5	Restaurierung und Konservierung in England.....	13
6	Internationale und nationale Papiere.....	14
6.1	Wünsche des Pariser Kongresses 1889	15
6.2	Charta von Athen 1931	16
6.3	Charta von Venedig 1964	17
6.4	ICOM - Berufsbild 1984.....	18
6.5	E.C.C.O. – Berufsrichtlinien	20
6.6	SKR Berufsbild und Ehrenkodex 2005	23
6.6.1	Berufsbild.....	24
6.6.2	Ehrenkodex	26
7	Der Minimaleingriff.....	28
8	Firnis	30
8.1	Die Vielfältigkeit von Firnissen	30
8.2	Veränderungen des Firnisses im Laufe der Zeit.....	32
9	Gemäldereinigung.....	33
9.1	Oberflächenreinigung	34
9.2	Firnisabnahme	34
9.3	Firnisdünnung.....	34
9.4	Entfernen von Retuschen.....	35

9.5	Firnisproben.....	35
10	Cleaning Controversy an der National Gallery in London.....	37
10.1	Die Ausstellung <i>Cleaned Pictures</i>	37
10.2	Die Beweggründe für die Reinigung der Gemälde	38
10.3	Die Kontroverse.....	40
10.4	The ICOM Commission for the Care of Paintings and the Problems of Cleaning ...	41
10.5	Ausgewählte Meinungen zur Cleaning Controversy.....	43
11	Vergleich der Restaurierungsethik in England und in der Schweiz	45
12	Entwicklungen der Restaurierungsethik heute	46
13	Fazit	48
14	Danksagung	51
15	Literaturverzeichnis	52
16	Weblinks	55
17	Interviews.....	57
18	Fragebögen.....	58
19	E-Mails.....	58
20	Abbildungsverzeichnis.....	58
21	Anhang.....	59
21.1	Interview mit Natalie Ellwanger.....	59
21.2	Interview mit Franziska Snape	63
21.3	Interview mit Angela Eysler.....	68
21.4	Interview mit Tobias Haupt.....	74
21.5	Interview mit Anita Hoess	79
21.6	Beantworteter Fragebogen von Elizabeth Jowett	82
21.7	Beantworteter Fragebogen von Paul Tsangari.....	86
21.8	Beantworteter Fragebogen von Dr. Clare Finn	89
21.9	Beantworteter Fragebogen von Hamish Dewar.....	92
21.10	E-Mail von Stefan Michalski.....	95

1 Einleitung

«We process perception and knowledge, both banal and profound, when confronting artifacts».¹ So umschreibt Stefan Michalski in seinem Papier *Sharing Responsibility for Conservation Decisions* seine Zeichnung, welche sich nun auch auf dem Titelblatt dieser Arbeit befindet. «I did enjoy making that drawing ...and writing the paper.»², führte er in seiner Antwortmail aus, als ich ihn um die Erlaubnis für dessen Verwendung bat. Michalskis Papier handelt unter anderem davon, wie das menschliche Gehirn bei der Betrachtung eines Artefakts arbeitet. Er hebt dabei hervor, es sei unvermeidbar, dass Defekte dem menschlichen Auge nicht sofort auffallen.³ Den Betrachter:innen fallen also die Mängel stärker ins Auge als das betrachtete Objekt an sich. Diese Erkenntnis mag einer der Gründe sein, weshalb Artefakte restauriert werden. Michalski führt weiter aus, dass es weniger darum geht, ein Werk wieder in seinen originalen Zustand zu versetzen, sondern vielmehr darum, die Mängel zu maskieren.⁴ Je nachdem wieviel Toleranz die Betrachter:innen für die Imperfektionen eines Artefaktes aufbringen, dürfte also beim Festlegen, wie gross ein Restaurierungseingriff sein sollte, mitentscheidend sein. Obwohl die Signale, welche an das Gehirn gesendet werden, dieselben sind, kann die Interpretation also aufgrund persönlicher Vorlieben oder kultureller Unterschiede sehr verschieden ausfallen. Dies ist sicherlich einer der Hauptgründe, weshalb die Restaurierungsethik ein kontroverses Thema ist und in Zukunft bleiben wird.

1.1 Ziel der Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist es, aufzuzeigen, wie sich die Restaurierungsethik seit ihrem vermeintlichen Anbeginn im 19. Jahrhundert etabliert und bis heute weiterentwickelt hat. Insbesondere deren Einfluss auf den Berufsstand, und folglich auf die Konservierung-Restaurierung von Gemälden, soll hier ausgeführt werden und welche wichtige Rolle Firnisse bei der Gemäldereinigung spielen. Speziell die Firnisabnahme stellt in diesem Zusammenhang ein umstrittener Eingriff dar. Gibt es heute eine allgemeingültige Meinung über die richtige Vorgehensweise, oder gibt es in dieser Hinsicht immer noch grössere Meinungsverschiedenheiten? Diese Frage soll anhand von Interviews mit Restaurator:innen in der Schweiz und in England eingehend untersucht werden, und es sollen allfällige Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufgezeigt werden.

¹ Michalski, 1992, S.245.

² E-Mail von Stefan Michalski, 2022.

³ Michalski, 1992, S.244-248.

⁴ Michalski, 1992, S. 244-248.

1.2 Motivation der Themenwahl

Der Beruf der Restaurierung und Konservierung fasziniert mich nun schon seit einigen Jahren. Darauf gestossen bin ich, als ich begonnen habe, mir Gedanken über das bevorstehende Studium zu machen. Für mich war schon von Anfang an klar, dass ich etwas im Bereich der Kunst, beziehungsweise der Kunstgeschichte, angehen möchte. Die Restaurierung fand ich aus dem Grund spannend, da man sich nicht nur auf eine theoretische Ebene begibt, sondern auch selbst handwerklich tätig wird. Da ich mehr über diesen Beruf wissen wollte, lag es auf der Hand, dass ich den Fokus meiner Maturitätsarbeit auf diese Tätigkeit richten würde. Die ursprüngliche Idee war, ein älteres Gemälde, beispielsweise aus einem Brockenhaus, eigenhändig zu restaurieren. Nachdem ich mich jedoch mit verschiedenen Restaurator:innen darüber unterhalten habe, wurde schnell klar, dass ein derartiges Projekt, für jemand ohne spezifisches Vorwissen, zu ambitiös gewesen wäre. Da ich aber an diesem Thema festhalten wollte, habe ich mich dazu entschieden, eine theoretische Arbeit darüber zu schreiben. Daraufhin machte ich mir zudem Gedanken darüber, ob es überhaupt ethisch vertretbar gewesen wäre, hätte ich, ohne jegliche Ausbildung, restauratorische Massnahmen an einem Gemälde durchgeführt. Dieser Gedanke führte schlussendlich zu meiner tatsächlichen Arbeit, welche sich mit der Restaurierungsethik befasst und sich somit in eine wissenschaftliche und ethische Richtung entwickelt hat. Im Anschluss an mein erstes Gespräch mit Natalie Ellwanger, Restauratorin und Konservatorin im *Sammlungszentrum* des *Schweizerischen Nationalmuseums* in Affoltern am Albis (CH), haben sich dann erste Fragestellungen herauskristallisiert, sodass ich mit meinen Recherchen beginnen konnte.

2 Wichtige Begriffe

Zu Beginn möchte ich einige wichtige Grundlagen und Begriffe erläutern, welche ich mir im Verlauf der Recherchen aneignen musste und für die Verständlichkeit der darauffolgenden Abschnitte essenziell sind.

2.1 Definition Restaurierung und Konservierung

Jeder Gegenstand verändert sich im Laufe der Zeit. Handelt es sich dabei um Kulturgüter oder Kunstobjekte, können, je nach den Umständen oder der Lagerung, Schäden entstehen. Die Gegenstände können sich beispielsweise, je nach Material und Technik, verfärben oder zersetzen. Um unser Kulturerbe möglichst lange intakt zu halten, gibt es den Fachbereich der Konservierung und Restaurierung. Dieser umfasst ein sehr breites Spektrum an Verfahren und Techniken, welche es ermöglichen, Alterungsprozesse zu verlangsamen oder teilweise

rückgängig zu machen.⁵ Über die Entstehung dieser Disziplin und die anfänglichen Beweggründe Kulturgüter zu erhalten, wird ausführlich in Kapitel 3 *Anfänge der Restaurierung und Konservierung in Europa* eingegangen.

Um der Diversität von Objekten sowie der zur Verfügung stehenden Konservierungs- und Restaurierungsmethoden gerecht zu werden, gibt es entsprechend viele berufliche Spezialisierungen. Diese sind einerseits aufgeteilt nach Objektgruppen wie Gemälde, archäologische Gegenstände oder Skulpturen und andererseits nach Materialien wie Textil oder Papier.⁶ Die vorliegende Arbeit wird sich hauptsächlich mit der Konservierung und Restaurierung von Gemälden auseinandersetzen.

2.1.1 Die Restaurierung

Das Verb *restaurieren* stammt ursprünglich aus dem Lateinischen und bedeutet «den ursprünglichen Zustand wiederherstellen».⁷ Ein Objekt wieder in seinen ursprünglichen Zustand zu bringen ist jedoch so gut wie unmöglich, da ein Schaden niemals vollständig rückgängig gemacht werden kann. Aufgrund dessen, kann das Wort *restaurieren* zu falschen Vorstellungen führen. Es kann den Eindruck vortäuschen, dass das Objekt nach einer durchgeführten Restaurierung wieder wie neu aussieht.⁸ Trotz dieses Widerspruchs strebt die Restaurierung danach, das Objekt - zumindest teilweise - in seinen früheren Zustand zurückzusetzen.⁹ Bei der Restaurierung werden die Eingriffe direkt am Objekt vorgenommen. Ziel ist es, die Lesbarkeit wiederherzustellen oder zu verbessern. Ästhetische, historische und physische Eigenschaften des Objektes werden dabei, so weit wie möglich, berücksichtigt. Restaurieren kann unter anderem bedeuten, dass Materialien ergänzt oder Teile rekonstruiert werden.¹⁰

2.1.2 Die Konservierung

Häufig werden die Restaurierung und die Konservierung unter einen Hut gepackt, auch wenn die beiden Begriffe unterschiedliche Massnahmen beschreiben.¹¹ Während die Restaurierung ein direktes Tätigwerden am Objekt fordert, beschränkt sich die Konservierung auf das Erhalten

⁵ Vgl. Romoe Restauratoren Netzwerk, URL, [Zugriff 27.07.2022].

⁶ Vgl. Maurischat, 2020, S.15.

⁷ Brozio & von Schoenebeck, URL, [Zugriff 27.06.2022].

⁸ Vgl. Brozio & von Schoenebeck, URL, [Zugriff 27.06.2022].

⁹ Vgl. Romoe Restauratoren Netzwerk, URL, [Zugriff 27.07.2022].

¹⁰ Vgl. Brozio & von Schoenebeck, URL, [Zugriff 27.06.2022].

¹¹ Vgl. Maurischat, 2020, S.20.

des momentanen Zustandes.¹² Bei der Konservierung handelt es sich um Massnahmen, welche das Objekt stabilisieren und pflegen, um den weiteren Verfall zu verzögern. Zusätzlich sollten konservatorische Tätigkeiten sicherstellen, dass das Objekt für die Zukunft möglichst unversehrt erhalten bleibt.¹³ Ein wichtiger Aspekt der Konservierung ist, dass der eigentliche Eingriff rückgängig gemacht werden kann, beziehungsweise spätere Vorhaben dadurch nicht beeinträchtigt werden.¹⁴ Bei der Restaurierung wird zwar auch darauf geachtet, dass Massnahmen möglichst reversibel bleiben, jedoch handelt es sich bei der Restaurierung meist um eine Hinzugabe oder um eine Wegnahme von Substanz, welche – im Gegensatz zur Konservierung – stärkere Folgen für das Objekt haben kann.¹⁵

2.2 Definition Restaurierungsethik

2.2.1 Ethik

Gemäss Duden handelt es sich bei der Ethik um eine «philosophische Disziplin oder einzelne Lehre, die das sittliche Verhalten des Menschen zum Gegenstand hat».¹⁶ Die Ethik soll dem Menschen helfen, sittliche Entscheidungen zu treffen. Es handelt sich um «allgemeine Prinzipien guten Handelns»¹⁷, welche sich auf bestimmte Problemsituationen beziehen.

Was am Ende richtig oder falsch ist, setzt sich aus mehreren Faktoren zusammen: Die praktische Urteilskraft, ein geschultes Gewissen und die Erfahrung. Alle diese Aspekte führen dann schliesslich zur sittlichen Entscheidung.¹⁸ Aufgrund meiner Unerfahrenheit mit dem Thema der Restaurierung, wäre es also – wie anfangs bereits erwähnt – ethisch nicht vertretbar gewesen, hätte ich mich selbst daran gemacht, ein altes Gemälde zu restaurieren.

2.2.2 Restaurierungsethik

Wird nun die Ethik im Kontext der Restaurierung betrachtet, so könnte man sagen, dass die Restaurierungsethik Wissen und Können aus verschiedensten Bereichen zusammenbringt, um dann, auf das Objekt bezogen, eine angemessene Entscheidung treffen zu können. Faktoren sind dabei Wissen zu den Materialien, Kenntnisse in Biologie, Chemie und Geschichte sowie

¹² Vgl. Brozio & von Schoenebeck, URL, [Zugriff 27.06.2022].

¹³ Vgl. SKR, URL, [Zugriff 31.07.2022].

¹⁴ Vgl. SKR, URL, [Zugriff 31.07.2022].

¹⁵ Vgl. SKR, URL, [Zugriff 31.07.2022].

¹⁶ Duden, 2007, S.528.

¹⁷ Schoch, 2012, S.1.

¹⁸ Vgl. Schoch, 2012, S.2.

handwerkliches Geschick, Erfahrung und Gewissen.¹⁹ Die Restaurierungsethik hilft in Situationen, wo die Restaurator:innen ein Problem nicht auf die gewohnte Art und Weise lösen können. Sie ist die theoretische Grundlage für alle Normen und Regeln, welche innerhalb dieses Berufsfeldes bestehen.²⁰ Sie legt ein Fundament für jede einzelne Entscheidung über die Herangehensweise einer jeden Restaurierungsmassnahme. Zudem ist diese auch wichtig für das Verhältnis der Arbeitskolleg:innen untereinander sowie für den Dialog zwischen den Restaurator:innen und ihren Kooperationspartner:innen.²¹

Katrin Janis bringt den verbindlichen Charakter in ihrer Dissertation, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, wie folgt auf den Punkt:

«Die Restaurierungsethik ist kein Katechismus und schon gar kein Gesetz, deren Verletzung durch eine Behörde bestraft wird. Vielmehr werden auf der Basis einer freiwilligen Übereinkunft allgemeine Prinzipien für das Handeln (Handlungsrahmen) formuliert, die einen hohen Grad an Verbindlichkeit haben und zugleich immer wieder den kulturellen Veränderungen in der Gesellschaft und den wissenschaftlich-technischen Entwicklungen im Berufsfeld angepasst, beziehungsweise weiterentwickelt werden müssen.»²²

Die Restaurierungsethik ist in allen Bereichen des Berufes der Restaurator:innen zu finden, also in der präventiven Konservierung, der Konservierung, der Restaurierung und in der Ausbildung oder auch in der restauratorischen Forschungstätigkeit.

Grundsätzlich geht es darum, dass den Restaurator:innen die Verantwortung für das ihnen anvertraute Objekt bewusst ist und es vor jeglicher Gefährdung geschützt wird, welche durch eine falsche Vorgehensweise herbeigeführt werden könnte.²³

Die Restaurierungsethik stellt prinzipiell keine Regeln dar. Sie soll lediglich den Weg zu einer «breit akzeptierten Meinung»²⁴ weisen und dient der Orientierung und Hilfestellung für die Restaurierungsentscheidungen, welche getroffen werden müssen. Sie bildet die theoretische Basis für Grundsätze und Normen, welche in internationalen und nationalen Chartas, berufsständischen Ehrenkodexen europäischer und nationaler Berufsverbände und in Beschreibungen des Berufsbildes für Restaurator:innen, festgehalten sind.²⁵

¹⁹ Vgl. Schoch, 2012, S.2.

²⁰ Vgl. Janis, 2005, S.114.

²¹ Vgl. Janis, 2005, S. 114.

²² Janis, 2005, S.115.

²³ Vgl. Janis, 2005, S. 115.

²⁴ Janis, 2005, S.115.

²⁵ Vgl. Janis, 2005, 114-118.

Diese Auslegung bekräftigt, dass die Restaurierungsethik nicht etwas Statisches oder Unumstösslich ist und, je nach Land und Zeit, stark variieren kann.

3 Anfänge der Restaurierung und Konservierung in Europa

Aus dem Bedürfnis, Werke und Kulturgüter zu konservieren, beziehungsweise zu restaurieren, ist in Europa, während der späten Neuzeit, eine eigenständige Tätigkeit entstanden. Der Beruf der Restaurator:innen ist noch jung und hat sich in den letzten 150 Jahren stetig verändert.²⁶ Weit bis ins 19. Jahrhundert waren Gemälderestaurator:innen entweder Maler:innen, Kopist:innen, generell Künstler:innen oder Handwerker:innen aus verschiedenen Bereichen, welche die Restaurierung meist als Nebentätigkeit ausübten.²⁷ Da es keine einheitliche Ausbildung gab, war die Qualität der Restaurierungsarbeiten sehr unterschiedlich.²⁸ In vielen Fällen wurde versucht, einen vermuteten, ursprünglichen Zustand wiederherzustellen. Dies führte dazu, dass die Objekte teilweise sehr starke Veränderungen erlitten und ein grosser Teil der originalen Substanz gar dabei zerstört wurde.²⁹ Die Zerstörung der Materialien war keineswegs absichtlich, sondern ist hauptsächlich auf die mangelnde Ausbildung der damaligen Restaurator:innen zurückzuführen. Es wurde versucht, wie auch heute in der Konservierung praktiziert, das Werk zu reparieren oder vor einem weiteren Zerfall zu schützen.³⁰ Gleichzeitig hört man zu dieser Zeit auch von «hauptberuflich renommierten Restauratoren»³¹, welche für wichtige Restaurierungsarbeiten oftmals von weither aus Europa herbestellt wurden. Ein Beispiel hierfür war der römische Restaurator Palmaroli (1778-1828), welcher hauptsächlich in Dresden tätig war.³²

Der Begriff der Restaurierung wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr stark von Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) geprägt.³³ Er war ein französischer Architekt, Denkmalpfleger und Kunsthistoriker, welcher wesentlich zur Restaurierungsbewegung von mittelalterlichen Bauten in Frankreich beitrug, und er erlangte dadurch sogar Berühmtheit.³⁴ Sein Engagement bei Restaurierungsprojekten reichte von Frankreich über die Niederlande sogar bis in die

²⁶ Vgl. Maurischat, 2020, S.16.

²⁷ Vgl. Schiessl, 1989, S. 138.

²⁸ Vgl. Heydrich, 1994, S.123-126.

²⁹ Vgl. Maurischat, 2020, S.16.

³⁰ Vgl. Kurmann, 1991, S.14-15.

³¹ Schiessl, 1989, S.138.

³² Vgl. Schiessl, 1989, S.138.

³³ Vgl. Böke&Fritz, URL, [Zugriff 21.10.2022].

³⁴ Vgl. Wikipedia, URL, [Zugriff 21.10.2022].

Schweiz.³⁵ Viollet-le-Duc war einer der ersten, welcher sich im Bereich der Denkmalpflege weitreichende Gedanken machte und diese konsequent niederschrieb. Sein Gedankengut beeinflusste nachhaltig die Entwicklung von Denkmalpflege und Restaurierung.³⁶ In seinem zehnbändigen *Wörterbuch der französischen Architektur* schrieb er Folgendes: «Ein Gebäude zu restaurieren, heisst nicht, es zu erhalten, zu reparieren oder wiederaufzubauen. Es bedeutet, es in einen vollständigen Zustand zu versetzen, der so vielleicht zu keinem Zeitpunkt je existiert haben mag.»³⁷ Diese Aussage mag sowohl heute wie auch damals von vielen kritisiert werden, nichtsdestotrotz hat Viollet-le-Duc massgebend das Denkmalbewusstsein beeinflusst.³⁸

Die Baudenkmalpflege spielt eine zentrale Rolle in der Entwicklung moderner ethischer Grundsätze für den Umgang mit kulturellen Gütern. Ein Beispiel dafür ist unter anderem ein Streit, welcher sich um 1900 über den Umgang mit der Ruine des Heidelberger Schlosses in Deutschland befasste. Dabei wurden Grundsätze, Ziele und Vorgehensweisen hinterfragt und diskutiert. Die beiden Kunsthistoriker Georg Dehio (1850-1932) und Alois Riegl (1858-1905) waren in dieser Diskussion am stärksten involviert. Georg Dehio versuchte folgendes Prinzip in der Denkmalpflege durchzusetzen: «Nicht restaurieren, wohl aber konservieren».³⁹ Dieser Grundsatz spaltet sich eindeutig von der ursprünglichen Präferenz ab, das Objekt «wie neu»⁴⁰ aussehen lassen zu wollen. Diese Position veröffentlicht Dehio in seiner Streitschrift, *Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden?*, um 1901. Darin plädiert er gegen den geplanten Wiederaufbau des Schlosses. Auch Alois Riegl beteiligt sich an diesem Diskurs und veröffentlicht 1903 seine Schrift *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Mit dieser Schrift wurde zum ersten Mal der Wert und die Qualität der Denkmäler theoretisch dargestellt.⁴¹ Die bereits sehr modernen Prinzipien der Denkmalpflege, welche Dehios und Riegl durchzusetzen versuchten, wurden in der Charta von Venedig im Jahre 1964 wieder aufgegriffen.⁴² Diese wird im Abschnitt 6.3 *Charta von Venedig 1964* genauer umschrieben.

³⁵ Vgl. Yazdani Mehr, 2019, URL, [Zugriff 21.10.2022].

³⁶ Vgl. Enaud, 1991, S. 58.

³⁷ Schulz, 2015, URL, [Zugriff 21.10.2022].

³⁸ Vgl. Schulz, 2015, URL, [Zugriff 21.10.2022].

³⁹ Janis, 2005, S.21.

⁴⁰ Heydrich, 1994, S.123.

⁴¹ Janis, 2005, S.22.

⁴² Vgl. Janis, 2005, S.20-24.

Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts begannen auch die jungen Naturwissenschaften sich für die Kunst zu interessieren und nahmen so ebenfalls Einfluss auf die Entwicklung der Restaurierung.⁴³ Die Archäometrie, welche danach strebt, kulturhistorische Problemstellungen mithilfe naturwissenschaftlicher Methoden zu lösen⁴⁴, konzentriert sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer stärker auf Formen und Ursachen des materiellen Verfalls von Kunstwerken. Zusätzlich zur wachsenden Präsenz der Naturwissenschaften entwickeln sich seit 1880 immer mehr Geschichtsschreibungen über künstlerische Techniken der mittelalterlichen und neuzeitlichen Malerei.⁴⁵ Solche Überlieferungen stellen wertvolle Grundlagen für die Restaurierung dar.

Innert eines Jahrhunderts haben sich die restaurierungsethischen Grundsätze, eines bis vor kurzem noch unregelmässigen Berufs, stark verändert. Vom ursprünglichen Wunsch, ein Werk wieder wie neu aussehen zu lassen, ist die Restaurierungsgemeinschaft durch Persönlichkeiten wie Viollet-le-Duc, Alois Riegl und Georg Dehio, zur Erkenntnis gekommen, dass der Grundzustand durch Restaurierung nicht wiederhergestellt werden kann und deshalb andere Wege gefunden werden müssten, um Gemälde und kulturelle Güter zu erhalten.

4 Restaurierung und Konservierung in der Schweiz

Um im späteren Verlauf dieser Arbeit einen Vergleich aufstellen zu können, werden in diesem und im darauffolgenden Kapitel die jeweiligen Entwicklungen der Konservierungs-Restaurierung zu einem eigenen Berufsstand in der Schweiz und in England noch gesondert beschrieben. Einerseits die Schweiz, weil ich hier lebe, andererseits England, weil ich mich eingehend mit der Cleaning Controversy an der *National Gallery* in London auseinandergesetzt habe.

Bis heute wurde noch keine schweizerische Restaurierungsgeschichte geschrieben. Informationen dazu müssen daher aus weitverstreuten Fakten zusammengesetzt werden, wie zum Beispiel aus den Monografien einzelner Kunstwerke.⁴⁶ Dennoch gibt es einige wichtige Ereignisse, welche die Entwicklung der Restaurierung und Konservierung in der Schweiz vorantrieben.

⁴³ Vgl. Heydrich, 1994, S.124.

⁴⁴ Vgl. GNAA, URL, [Zugriff 28.08.2022]

⁴⁵ Vgl. Schiessl, 1989, S.140.

⁴⁶ Vgl. Heydrich, 1994, S. 123.

Als um 1800 das Bewusstsein für Denkmalpflege in vielen Ländern immer stärker wurde, dauerte es in der Schweiz bis 1880, ehe sich der *Verein zur Erhaltung vaterländischer Kunstdenkmäler* bildete.⁴⁷ Dieser kümmerte sich um Restaurierungen, Ausgrabungen, Kunstankäufe und die Inventarisierung der schweizerischen Monumente.⁴⁸ Zu Beginn handelte dieser Verein hauptsächlich privat, ab 1887 wurde er im Auftrag des Bundes geführt.⁴⁹

Bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint es, als ob die Schweiz im Bereich der Restaurierung und Konservierung stets den anderen Ländern etwas hinterherhinkt. Diese Situation verbessert sich jedoch mit der Gründung eines konservierungstechnischen und analytischen Labors mit Dienstleistungsfunktion am *Schweizerischen Landesmuseum*.⁵⁰ Hinzu kommt die im Jahre 1956 eingeführte Einrichtung einer gleichberechtigten Abteilung für Technologie und Restaurierung der Malerei am *Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft* (SIK-ISEA) in Zürich. Durch diese neuen Institutionen hatte nun auch in der Schweiz die «Wissenschaftlichkeit der Restaurierung»⁵¹ eine Chance, sich weiterzuentwickeln.⁵²

Ein weiterer wichtiger Punkt ist im Jahre 1966 die Gründung der *Vereinigung der Präparatoren und Restauratoren*, heute *Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung* (SKR) genannt.⁵³ «Der Schweizerische Verband für Konservierung und Restaurierung SKR unterstützt alle Bestrebungen zum Schutz und zur fachgerechten Erhaltung des Kunst- und Kulturgutes und vertritt die Interessen der ihm angeschlossenen Konservator:innen-Restaurator:innen.»⁵⁴ So steht es auf der offiziellen Seite des SKR geschrieben. 18 Jahre nach dessen Gründung, im Jahre 1984, erarbeitete das *International Committee for Conservation* (ICOM-CC) vom *International Council of Museums* (ICOM – eine internationale Vereinigung von Museen und Museumsfachleuten⁵⁵) ein Berufsbild in Kopenhagen. Dieses wurde dann 1989, fünf Jahre später, vom Schweizerischen Verband für Konservierung und Restaurierung adaptiert.⁵⁶ Indem die Restaurator:innen den *Ehrenkodex* des SKR unterschreiben, erklären sich diese bereit, sich an das Berufsbild zu halten und es dementsprechend zu praktizieren. Vier der

⁴⁷ Heydrich, 1994, S. 123.

⁴⁸ Vgl. Caviezel, 2011, URL, [Zugriff 31.08.2022].

⁴⁹ Vgl. Heydrich, 1994, S.123.

⁵⁰ Vgl. Heydrich, 1994, S.124.

⁵¹ Heydrich, 1994, S.124.

⁵² Vgl. Heydrich, 1994, S.124.

⁵³ Vgl. Heydrich, 1994, S.124-126.

⁵⁴ SKR, URL, [Zugriff 31.08.2022].

⁵⁵ Vgl. ICOM, URL, [Zugriff 29.12.2022].

⁵⁶ Vgl. Heydrich, 1994, S.123-126.

fünf Restaurator:innen, welche ich im Rahmen dieser Arbeit interviewt habe, sind Mitglieder des SKR.⁵⁷ Zudem gilt: Konservator:innen-Restaurator:innen, welche in Schweizer Museen tätig sind, haben die Berufsstandards des SKR zu befolgen.⁵⁸

Obwohl es zu der hiesigen Restaurierungsgeschichte gewiss mehr zu berichten gibt, zeigen die oben erwähnten Initiativen doch auf, wie das Bewusstsein zur Erhaltung von kulturellen Gütern in der Schweiz geweckt wurde und wie sich daraus ein Berufsstand entwickelt hat.

5 Restaurierung und Konservierung in England

Auch für England gibt es meines Wissens keine systematisch niedergeschriebene Restaurierungsgeschichte. Auf der Website des Parlaments des Vereinigten Königreiches steht, dass das Parlament die Notwendigkeit des Schutzes von Denkmälern und Gebäuden nun schon seit mehr als einem Jahrhundert anerkennt.⁵⁹ Das erste Gesetz zum Schutz von historischen und archäologischen Stätten in Grossbritannien wurde 1882 erlassen.⁶⁰ Es handelt sich um den *Ancient Monuments Protection Act*.⁶¹ Darin wurde eine Liste von 50 Denkmälern erstellt, welche geschützt werden sollten. Auf expliziten Wunsch der Eigentümer:innen, konnte die Regierung die Denkmäler erwerben, um sie durch das *Office of Works* betreuen zu lassen.⁶² Ein weiterer Beitrag leistete die Gründung des *National Trust* im Jahre 1895.⁶³ Ziel dieser Organisation war es ebenfalls, Gebäude und Landschaften von historischem Interesse und besonderer Schönheit zu schützen und zu bewahren.⁶⁴

John Ruskin (1819-1900), Schriftsteller, Maler, Sozialreformer und Kunstkritiker⁶⁵, war ein Vorreiter der zeitgenössischen Konservierungsbewegung Englands. Er kritisierte Viollet-le-Duc's (1814-1879) Theorie, dass ein zu restaurierendes Gebäude in seinen vermuteten, vollständigen Zustand zurückversetzt werden sollte⁶⁶. Ruskin vertrat eine ganz andere Meinung und plädierte stets für die Konservierung. Er sah die Restaurierung als einen Eingriff, welcher die ursprüngliche Intention des Erbauers verfälscht: «It is impossible, as impossible as to raise

⁵⁷ Vgl. SKR, URL, [Zugriff 01.01.2023].

⁵⁸ Vgl. Wick-Werder, 2010, S. 27.

⁵⁹ Vgl. UK Parliament, URL, [Zugriff 19.10.2022]

⁶⁰ Vgl. UK Parliament, URL, [Zugriff 19.10.2022]

⁶¹ Vgl. Historic England, URL, [Zugriff 19.10.2022].

⁶² Vgl. Historic England, URL, [Zugriff 19.10.2022].

⁶³ Vgl. UK Parliament, URL, [Zugriff 19.10.2022].

⁶⁴ Vgl. Wikipedia, URL, [Zugriff 19.10.2022].

⁶⁵ Vgl. Wikipedia, URL, [Zugriff 25.10.2022].

⁶⁶ Schulz, 2015, URL, [Zugriff 25.10.2022].

the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture [...] that spirit which is given only by the hand and eye of the workman, never can be recalled [...]»⁶⁷ Mit seinen Beiträgen hat Ruskin die Theorie und Praxis der modernen Denkmalpflege stark beeinflusst.⁶⁸

Ein weiterer Verfechter dieser Ideologie war William Morris (1834-1896). Als Reaktion auf die schädliche Restaurierung, welche von viktorianischen Architekten üblicherweise durchgeführt wurde,⁶⁹ gründete er im Jahre 1877 die *Society for Protection of Ancient Buildings* (SPAB).⁷⁰ Der Wunsch, vermehrt zu konservieren, entspricht nach wie vor den heutigen Tendenzen, so wenig wie möglich direkte Massnahmen am kulturellen Erbe vorzunehmen.

England gehörte zu den ersten europäischen Ländern, welche Restaurierungsinstitute gründeten und damit auch die Ausbildung für Restaurator:innen förderten. Dazu zählten unter anderem das *Institute of Archeology* und das *Courtauld Institute of Art*, welche bereits im Jahre 1933 zusammen ein Studium für Restaurator:innen an der *University of London* gründeten.⁷¹

Ein weiterer Beitrag zur Entwicklung des Berufes der Konservierung-Restaurierung im Vereinigten Königreich leistete die Gründung des *UK Institute for Conservation* (UKIC) im Jahre 1977.⁷² Achtundzwanzig Jahre später, im 2005, ging dann aus dessen Zusammenschluss mit vier weiteren Institutionen, das renommierte *Institute of Conservation* (Icon) hervor.⁷³

Wie für die Schweiz, war es schwierig, einen roten Faden in der Restaurierungsgeschichte von England ausfindig zu machen. Es handelt sich viel eher um ein Sammeln von Fakten und Ereignissen, aus welchen sich schliessen lässt, wie aus einem wachsenden Bewusstsein für den Erhalt des kulturellen Erbes, dedizierte Institutionen und ein eigener Berufsstand entstand.

6 Internationale und nationale Papiere

In den letzten 150 Jahren gab es zahlreiche Konventionen und Kongresse, welche sich mit Themen rund um die Restaurierung und Konservierung beschäftigten. Aus diesen Diskussionen entstanden oft Empfehlungen mit mehr oder weniger bindendem Charakter. Dies sowohl auf nationaler wie auch auf internationaler Ebene. Internationale Chartas sind das Resultat von

⁶⁷ Vgl. Yazdani Mehr, 2019, URL, [Zugriff 21.10.2022]

⁶⁸ Vgl. Romoe Restauratoren Netzwerk, URL, [Zugriff 25.10.2022].

⁶⁹ Vgl. SPAB, URL, [Zugriff 25.10.2022].

⁷⁰ Vgl. Yazdani Mehr, 2019, URL, [Zugriff 21.10.2022].

⁷¹ Vgl. Janis, 2005, S.155.

⁷² Vgl. Lester, 2002, URL, [Zugriff 25.10.2022].

⁷³ Vgl. ICON, URL, [Zugriff 26.10.2022].

langen, länderübergreifenden Diskussionsprozessen zwischen Wissenschaftler:innen, Expert:innen und Praktiker:innen des jeweiligen Berufsfeldes. Dabei setzen sich die Beteiligten mit Grundsätzen und Normen auseinander.⁷⁴ Ein grosser Teil dieser Versammlungen wurden im Zusammenhang mit der Denkmalpflege von Kulturstätten abgehalten.⁷⁵

Viele dieser Chartas und Konventionen sind bis heute international anerkannte und praktizierte Standards, wobei die einzelnen Länder die Gesetze genau regeln, wie diese bei Denkmalschutz oder Restaurierungsmassnahmen umzusetzen sind.⁷⁶

Ich habe mich in diesem Kapitel auf die für die Gemälderestaurierung relevantesten beschränkt. Anhand der überlieferten Texte war es dann auch möglich, den Wandel der restaurierungsethischen Normen im Laufe des 20. Jahrhunderts im Wesentlichen nachzuvollziehen und damit einen Beitrag zur Beantwortung der Kernfrage dieser Arbeit zu leisten.

Von besonderer Bedeutung für meine Arbeit war zum einen das *Berufsbild* und der *Ehrenkodex* des *Schweizerischen Verbandes für Konservierung und Restaurierung* (SKR). Es ist meines Wissens das einzige nationale Regelwerk in der Schweiz. Zum Zweiten waren die Ausführungen der *ICOM Commission for the Care of Paintings and the Problems of Cleaning* (siehe hierzu Abschnitt 10.4), welche sich unter anderem mit der *Cleaning Controversy* an der *National Gallery* in London befassten, besonders hilfreich.

6.1 Wünsche des Pariser Kongresses 1889

1889 fand der erste internationale Kongress für den Schutz der Kunstwerke und Denkmäler statt.⁷⁷ Dieser wurde in Verbindung mit der Weltausstellung in Paris gehalten. Die dort diskutierten und erzielten Ergebnisse gelten als wesentliche Vorläufer der Charta von Athen aus dem Jahre 1931.⁷⁸

Am Kongress wurden Punkte angeschnitten, welche noch heute ihre Gültigkeit haben. Ein wichtiger Bestandteil der Arbeit der Restaurator:innen ist zum Beispiel das Führen eines Restaurierungsprotokolls. Es soll «bis ins kleinste Detail den Zustand dieses Denkmals vor und nach der Restaurierung»⁷⁹ festhalten. Weiter wird verlangt, dass die Dokumentationen in einem

⁷⁴ Vgl. Vgl. Janis, 2005, S.150-151.

⁷⁵ Vgl. Langini, 2012.

⁷⁶ Vgl. Romoe Restauratoren Netzwerk, URL, [Zugriff 30.08.2022].

⁷⁷ Vgl. Langini, 2012, S.15-23.

⁷⁸ Vgl. BauNetz, URL, [Zugriff 28.08.2022].

⁷⁹ Langini, 2012, S.15.

öffentlichen Archiv aufbewahrt werden. Es soll auch ein Diplom für Gemälderestaurator:innen eingeführt werden. Der Kongress forderte, dass Wettbewerbe für Gemälderestaurierungen ausgeschrieben werden und jene Restaurator:innen, welche sich als qualifiziert erweisen, ein Diplom erhalten. Ein weiteres Gesprächsthema war, dass viele für die Kunstgeschichte wichtige Gemälde vom Verfall bedroht sind und daher Konservierungsarbeiten durchgeführt werden sollen. Auch bei Restaurierungsarbeiten an Baudenkmalern, welche mit besonders grosser Sorgfalt durchgeführt werden müssen, sollen nur Restaurator:innen, welche von der Verwaltung bereits als fähig erklärt wurden, Hand anlegen dürfen. Wichtig dabei: Auf die extensive Wiederherstellung von Skulpturen und Malereien soll verzichtet werden; die Restaurierungsarbeiten sollten nur auf das Notwendigste reduziert werden.⁸⁰ Dieses Prinzip wurde dann später von Georg Dehio mit dem etwas radikaleren Grundsatz «nicht restaurieren, wohl aber konservieren»⁸¹ weiter verstärkt.

Ziel war es, die Beschlüsse und Wünsche des Kongresses der Regierung der Französischen Republik, aber auch weiteren ausländischen Regierungen mitzuteilen, um schnellstmöglich den Gesetzgebungsprozess für den Schutz von Denkmälern und Kunstwerken voranzutreiben und zu vereinheitlichen.⁸²

6.2 Charta von Athen 1931

Zweiundvierzig Jahre später, im Oktober 1931, fand in Athen die zweite Fachtagung des *Internationalen Museumsamtes des Völkerbundes* statt.⁸³ Das *International Museums Office* (IMO), wie es auf Englisch hiess, wurde 1926 vom *International Committee on Intellectual Cooperation* (ICIC) ins Leben gerufen und hatte bis 1937 Bestand.⁸⁴ Ziel dieser Versammlung war es, eine länderübergreifende Verständigung über die Prinzipien und Richtlinien für den Umgang mit Denkmälern und archäologischen Funden zu entwickeln.⁸⁵ Grund für die Charta von Athen war, dass sich durch den Beginn der Industrialisierung das Städtebild veränderte. Viele Denkmäler gingen durch diesen Wandel verloren und andere wurden durch äussere Einflüsse beschädigt.⁸⁶

⁸⁰ Vgl. Langini, 2012, S.15-23.

⁸¹ Janis, 2005, S. 21.

⁸² Vgl. Langini, 2012, S.15-23.

⁸³ Vgl. Janis, 2005, S.151.

⁸⁴ Vgl. Kott, 2014, S.205-218, URL, [Zugriff 30.12.2022].

⁸⁵ Vgl. Janis, 2005, S.151-155.

⁸⁶ Vgl. Romoe Restauratoren Netzwerk, URL, [Zugriff 30.08.2022].

Besonders erwähnenswert ist die Tendenz, auf die Restaurierung und die damit verbundenen Risiken, wenn möglich, zu verzichten und viel eher ein «System regelmässiger und dauerhafter Erhaltung»⁸⁷ einzuführen. In Athen wurden sich die Anwesenden darüber einig, dass den Belangen der Denkmalpflege ein institutioneller Rahmen gegeben werden sollte und die Einrichtung von Archiven und Dokumentationen international vereinheitlicht werden sollte.⁸⁸ In der Charta wird zudem erwähnt, dass die Erscheinung, der historische Aspekt und auch der Stil, durch restauratorische Eingriffe nicht verändert werden sollte.⁸⁹

Bei der Konferenz wird klar, dass es aufgrund des aktuellen Wissensstandes und der Komplexität der Fälle unmöglich ist, allgemeine Regeln zu formulieren. Es werden lediglich Empfehlungen festgehalten und darauf plädiert, jeden Fall einzeln zu behandeln.⁹⁰

Die Bedeutung der Athener Charta liegt darin, dass es ein erster Versuch war, die Grundsätze, Normen und Gesetzlichkeiten, welche sich in den verschiedenen Ländern entwickelt hatten, in ein einheitliches, internationales Regelwerk zu überführen. Sie ist ein wichtiger Schritt im Prozess der Vereinheitlichung der verschiedenen nationalen denkmalpflegerischen Vorstellungen.⁹¹ Darauf bildeten sich in ganz Europa Restaurierungsinstitute und es entstand eine erste Form organisierter Ausbildung für Restaurator:innen. Eine Vorreiterrolle übernahm dabei England, wo das *Institute of Archeology* und das *Courtauld Institute of Art* in London bereits zwei Jahre nach der Charta von Athen gegründet wurden.⁹²

6.3 Charta von Venedig 1964

Dreiunddreissig Jahre nach der Charta von Athen fand in Venedig der zweite internationale Kongress der in der Denkmalpflege tätigen Architekten und Techniker statt. Ziel war es, die Resultate der Charta von Athen zu überprüfen und weiterzuführen, beziehungsweise auf eine breitere Basis zu stellen, da die Probleme der Konservierung und Restaurierung immer komplexer und differenzierter wurden.⁹³ Die Wichtigkeit der Charta von Athen wurde abermals hervorgehoben, insbesondere die internationale Bewegung, welche dadurch ins Rollen gebracht wurde und mitunter auch zur Gründung des *Internationalen Studienzentrums für die Erhaltung*

⁸⁷ Langini, 2012, S.25-31.

⁸⁸ Vgl. Janis, 2005, S.151-155.

⁸⁹ Vgl. Langini, 2012, S.25.

⁹⁰ Vgl. Langini, 2012, S.25-31.

⁹¹ Vgl. Janis, 2005, S.151-155.

⁹² Vgl. Janis, 2005, S. 155.

⁹³ Vgl. Janis, 2005, S.155-161.

und Restaurierung der Kulturgüter (ICCROM), 1956, geführt hatte.⁹⁴ Auch die Aktivitäten im Rahmen des *International Council of Museums* (ICOM) und der *Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur* (UNESCO) wurden dadurch angekurbelt.⁹⁵

Die wesentlichen Punkte der Charta von Venedig werden wie folgt zusammengefasst:

- Bei der Konservierung und Restaurierung ist die Erhaltung des Kunstwerkes genauso wichtig, wie die Bewahrung des historischen Aspektes.
- Es wird von jeglichen Massnahmen abgeraten, welche das Zusammenwirken von Bauvolumen und die Farbigkeit des Denkmals verändern könnten.
- Die Restaurierung ist eine Massnahme, welche «Ausnahmecharakter»⁹⁶ behält und daher, wo immer möglich, darauf verzichtet werden soll.
- Fehlende Teile, welche ersetzt werden müssen, haben vom Originalbestand unterscheidbar zu sein, um den Wert des Denkmals als Kunst und Geschichtsdokument nicht zu verfälschen.
- Wiederholt wird dafür plädiert, alle Arbeitsphasen zu dokumentieren und im Archiv einer öffentlichen Institution zu hinterlegen.⁹⁷

Bedeutend für die Restaurierungsethik ist hier in erster Linie, dass mit der Charta von Venedig zum ersten Mal international verbindliche Prinzipien für den Umgang mit Kulturgütern formuliert wurden. Diese unterscheidet sich insofern von jener von Athen, dass die Bewahrung der Authentizität nicht mehr der übergeordnete Bezugspunkt für restauratorische Massnahmen ist. Jeder Eingriff soll fortan auf das absolut Notwendige beschränkt werden. Was in der Charta von Venedig jedoch nach wie vor fehlt, ist die eine konkrete Zuschreibung der Verantwortung für den Erhalt der Kulturgüter. Es wird allgemein die «Menschheit»⁹⁸ für die Erhaltung der Kulturgüter für die weiteren Generationen pflichtig gemacht.⁹⁹

6.4 ICOM - Berufsbild 1984

Die ICOM-Definition des Berufes der Konservierung und Restaurierung geht aus einem jahrelangen Diskussionsprozess hervor. Bereits im Jahre 1978 entstand ein erster Entwurf des Papiers. Auf dem ICOM-Kongress von 1984 in Kopenhagen konnte dann die endgültige

⁹⁴ Vgl. VDR, 1989, URL, [Zugriff 30.12.2022].

⁹⁵ Vgl. VDR, 1989, URL, [Zugriff 30.12.2022].

⁹⁶ Langini, 2012, S.25-31.

⁹⁷ Vgl. Langini, 2012, S.25-31.

⁹⁸ Janis, 2005, S.159.

⁹⁹ Vgl. Janis, 2005, S.155-161.

Fassung des Berufsbildes verabschiedet werden.¹⁰⁰ Das *International Council of Museums* (ICOM) wurde im Jahre 1946, als internationale, nichtstaatliche Organisation für Museen, in Zusammenarbeit mit der UNESCO, gegründet.¹⁰¹ Ihr Ziel ist es, internationale Kontakte zu fördern, Ethik in die Museumsarbeit einzubringen und Qualität in der Ausbildung zu sichern.¹⁰² Einen wesentlichen Beitrag zur Erreichung des letztgenannten Zieles liefert das Berufsbild der ICOM. Dieses wird thematisch wie folgt gegliedert und nachfolgend inhaltlich kurz erläutert:

I. Die Tätigkeiten der Konservator:innen/Restaurator:innen

Diese bestehen aus technischen Untersuchungen, präventiver Konservierung und Konservierung/Restaurierung von Kulturgütern.

Die präventive Konservierung ist eine Massnahme zur Verzögerung oder Verhinderung des Verfalls oder der Beschädigung von Kulturgütern. Ziel ist es, die Umgebung so weit wie möglich in unverändertem Zustand zu erhalten.

Die Restaurierung ist eine Massnahme, bei der ein beschädigtes oder verunstaltetes Kulturgut, mit minimaler Beeinträchtigung seiner ästhetischen und historischen Integrität, wiederhergestellt wird. Aufgabe der Restaurator:innen ist es, den materiellen Aspekt von Objekten von historischer und künstlerischer Bedeutung zu verstehen und ihren Zerfall zu verhindern.

II. Einfluss und Stellenwert der Tätigkeiten der Konservator:innen/Restaurator:innen

Hier wird auf die Verantwortung hingewiesen, welche die Restaurator:innen gegenüber unersetzbaren Originalen zu tragen haben. Die Konservator:innen/Restaurator:innen sollen eng mit den Kurator:innen oder anderen zuständigen Wissenschaftler:innen zusammenarbeiten. Gemeinsam müssen sie entscheiden, wie sie vorgehen wollen und welche Eingriffe zum Einsatz kommen sollen.

III. Unterschiede zu verwandten Berufen

Die berufliche Tätigkeit der Restaurator:innen unterscheidet sich von derjenigen der künstlerischen oder handwerklichen Berufe, da Restaurator:innen durch ihre Tätigkeit keine neuen Kulturgüter schaffen.

IV. Schulung und Ausbildung der Konservator:innen/Restaurator:innen

¹⁰⁰ Vgl. Janis, 2005, S.161-166.

¹⁰¹ Vgl. Wikipedia, URL, [Zugriff 18.10.2022].

¹⁰² Vgl. Museums.ch, URL, [Zugriff 18.10.2022].

Um als Konservator:in-Restaurator:in qualifiziert zu sein, muss eine künstlerische, technische und wissenschaftliche Ausbildung erlangt werden. Handwerkliches Geschick, Wissen über Materialien und Techniken sowie eine Ausbildung in wissenschaftlicher Methodik sind wichtige Aspekte, um die Fähigkeiten zu fördern, konservatorische Probleme systematisch zu lösen. Zusätzlich wird auch ein Praktikum als ein wesentlicher Bestandteil der Ausbildung vorausgesetzt.¹⁰³

Das ICOM-Berufsbild ist der erste Versuch, auf internationaler Ebene den Beruf der Restaurator:innen in einem verbindlichen Papier allgemein zu definieren.¹⁰⁴ Im Gegensatz zu den eher allgemein gehaltenen Chartas von Athen und Venedig, welche dem Berufsbild als Grundlage dienten, stehen hier die Restaurator:innen im Vordergrund. Eine wichtige Neuerung war dabei die Frage der Verantwortung. Restaurator:innen mussten sich vor einem Eingriff ausführlich mit den Folgen der geplanten Massnahmen auseinandersetzen.¹⁰⁵ Was das vorliegende Berufsbild jedoch eindeutig von der Charta von Venedig unterscheidet ist, dass die Aufgabe der Erhaltung des kulturellen Erbes den Restaurator:innen zugewiesen wird und nicht mehr der Menschheit im Allgemeinen. Das ICOM-Berufsbild stellt also bereits eine wesentliche Weiterentwicklung gegenüber der Charta von Venedig dar. Zu diesem Zeitpunkt unterlagen Restaurator:innen aber noch gewissen Einschränkungen, da bei Entscheidungen weitere Expert:innen beigezogen werden mussten. Es wurde ihnen also noch nicht die ganze Verantwortung des Kulturgutes anvertraut.¹⁰⁶

6.5 E.C.C.O. – Berufsrichtlinien

Im Oktober 1991 wurde in Brüssel die *Europäische Vereinigung der Restauratorenverbände* (auf Englisch: *European Confederation of Conservator-Restorers Organisations*, E.C.C.O.) gegründet.¹⁰⁷ Sie sieht es als ihre Mission, die Organisation und die Entwicklung des Berufes der Konservierung und Restaurierung auf praktischer, wissenschaftlicher und kultureller Ebene zu fördern. Dabei sollen Standards erarbeitet werden, welche auf europäischer Ebene gelten und so auch die Kommunikation vereinfachen sollen.¹⁰⁸ Bereits im Gründungsjahr der Vereinigung wurde die Überarbeitung der bisher gültigen Richtlinien und Prinzipien der Konservierung und Restaurierung gestartet. Der Prozess erstreckte sich über mehrere Jahre und

¹⁰³ Vgl. ICOM-CC, 1984, URL, [Zugriff 18.10.2022].

¹⁰⁴ Vgl. Janis, 2002, S.164-165.

¹⁰⁵ Vgl. Janis, 2005, S.165-166.

¹⁰⁶ Vgl. Janis, 2005, S.165-166.

¹⁰⁷ Vgl. Janis, 2005, S.166-173.

¹⁰⁸ Vgl. E.C.C.O., URL, [Zugriff 12.10.2022].

im 1994 wurden schliesslich die E.C.C.O-Berufsrichtlinien verabschiedet.¹⁰⁹ Das Dokument wurde seither mehrfach überarbeitet, das letzte Mal im Jahre 2004. Die Richtlinien setzen sich aus drei Teilen zusammen, namentlich aus Beruf, Ethikkodex und Bildung.¹¹⁰ Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass der Restaurierungsethik, mit einem dedizierten Kapitel, nun ein höherer Stellenwert eingeräumt wird als beim ICOM-Berufsbild.

Nachfolgend werden die drei Teile der E.C.C.O-Berufsrichtlinien zusammenfassend wiedergegeben:

I. Der Beruf (2002)

Zu Beginn wird ausführlich auf die *Definition des Restaurators* eingegangen. Das übergeordnete Ziel ist die Bewahrung des kulturellen Erbes für die Zukunft. Daraus ergeben sich für die Restaurator:innen im Einzelnen folgende Tätigkeiten:

- die strategische Planung,
- die diagnostische Untersuchung,
- die Erstellung von Konservierungskonzepten und Massnahmeempfehlungen,
- die präventive Konservierung,
- die Durchführung von konservatorischen oder restauratorischen Eingriffen,
- die Dokumentation und die genaue Beobachtung eines jeden Eingriffes, wobei die genannten Begriffe jeweils ausführlich umschrieben werden.¹¹¹

Weitere Ausführungen in diesem Kapitel betreffen die *Aus- und Weiterbildung* sowie die *Unterscheidung von anderen verwandten Fachrichtungen*. Dabei wird statuiert, dass die Konservierung und Restaurierung sehr komplexe und sich schnell entwickelnde Bereiche sind. Restaurator:innen haben daher die berufliche Verantwortung, sich stetig auf den neusten Stand zu halten. Ferner besteht, wie bereits im ICOM-Berufsbild erwähnt, ein grosser Unterschied zu anderen Fachrichtungen, wo es um die Schaffung von neuen Objekten geht.¹¹²

II. Ethikkodex (2003)

«Der Ethikkodex enthält die Grundsätze, die Verpflichtungen und das Verhalten, welche jeder Restaurator, jede Restauratorin, der/die einer Mitgliederorganisation von E.C.C.O.

¹⁰⁹ Vgl. Janis, 2005, S.166-173.

¹¹⁰ Vgl. E.C.C.O., URL, [Zugriff 12.10.2022].

¹¹¹ Vgl. E.C.C.O., 2002, URL, [Zugriff 31.08.2022].

¹¹² Vgl. E.C.C.O., 2002, URL, [Zugriff 31.08.2022].

angehört, in der beruflichen Praxis anstreben sollte.»¹¹³ Dieser besteht aus 28 Artikeln, welche wiederum in vier Teile aufgliedert sind:

- *Allgemeine Grundsätze für die Anwendung des Kodex* – insbesondere wird hier darauf hingewiesen, dass die Restaurator:innen persönlich gegenüber den Eigentümer:innen, der Gesellschaft und dem kulturellen Erbe verantwortlich zeichnen und dabei gleichzeitig ihre Tätigkeit frei und ungehindert ausüben können sollen.¹¹⁴ Gegenüber dem ICOM-Berufsbild bedeutet dies eine Weiterentwicklung, da nun die Gesamtverantwortung an die Restaurator:innen übergeht, anstatt diese mit weiteren Expert:innen teilen zu müssen.
- *Verpflichtungen gegenüber dem kulturellen Erbe* – Restaurator:innen werden dazu aufgefordert, die «ästhetische, historische und geistige Bedeutung sowie die physische Integrität»¹¹⁵ des kulturellen Erbes zu respektieren. Zudem sollten vor einem Eingriff alle Möglichkeiten der präventiven Konservierung in Betracht gezogen werden und allfällige Behandlungsmassnahmen auf das «unbedingt Notwendigste»¹¹⁶ reduziert werden. Die Eingriffe dürfen zukünftige Untersuchungen, Massnahmen oder Analysen nicht beeinträchtigen und sollen, so einfach und vollständig wie möglich, reversibel sein. Weiter müssen sämtliche Restaurierungs- und Konservierungsmassnahmen schriftlich und fotografisch dokumentiert werden. Die Restaurator:innen sollen keine Materialien oder Bestandteile vom kulturellen Erbe entfernen, ausser es gibt für die Bewahrung des Objektes keinen anderen Ausweg. Sollte doch etwas vom kulturellen Erbe entfernt werden, ist dies nach Möglichkeit zu erhalten und das Vorgehen zu dokumentieren.¹¹⁷ Gegenüber dem eher allgemein gehaltenen ICOM-Berufsbild gehen die E.C.C.O.-Berufsrichtlinien viel weiter und schreiben konkret vor, welche Massnahmen es vorzugsweise umzusetzen oder zu unterlassen gilt.
- *Verpflichtungen gegenüber dem Eigentümer oder gesetzlichen Verwalter* – Restaurator:innen werden dazu angehalten, die Eigentümer:innen umfassend über jegliche erforderlichen Massnahmen zu informieren. Zudem sollte niemals der illegale Handel mit kulturellem Erbe unterstützt werden. Sollte die Rechtmässigkeit des

¹¹³ E.C.C.O., 2003, URL, [Zugriff 31.08.2022].

¹¹⁴ Vgl. E.C.C.O., 2002, URL, [Zugriff 31.08.2022].

¹¹⁵ E.C.C.O., 2003, URL, [Zugriff 31.08.2022].

¹¹⁶ E.C.C.O., 2003, URL, [Zugriff 31.08.2022].

¹¹⁷ Vgl. E.C.C.O., 2003, URL, [Zugriff 31.08.2022].

Eigentums eines Objektes angezweifelt werden, darf die Arbeit erst nach einer Überprüfung ausgeführt werden.

- *Verpflichtungen gegenüber Kollegen und dem Berufsstand* – Restaurator:innen sollen Kolleg:innen und dem Berufsstand mit Respekt und Anerkennung gegenüberstehen. Durch den Austausch von Erfahrungen und Informationen soll zudem zur Entwicklung des Berufes beigetragen werden.¹¹⁸

III. Bildung (2004)

Die Ausbildung soll auf die Entwicklung aller wichtigen, im ersten Teil der E.C.C.O – Berufsrichtlinien erwähnten, Fähigkeiten hinzielen. Absolvent:innen dieser Ausbildung sollen in der Lage sein, in den unterschiedlichen Bereichen der Restaurierung zu arbeiten und ein Bewusstsein für die Einzigartigkeit der Kulturgüter zu prägen. Ein fünfjähriges Hochschulstudium mit Master-Abschluss ist Mindestvoraussetzung für den Zugang in den Berufsstand. Dabei ist sowohl die theoretische als auch die praktische Ausbildung von hoher Bedeutung. In der theoretischen Ausbildung soll ein Gleichgewicht zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften herrschen. Die praktische Ausbildung soll die Behandlung von originalen Objekten beinhalten.¹¹⁹

Die Verantwortung, welche die Restaurator:innen gegenüber dem kulturellen Erbe, dem oder der Eigentümer:in, den Kolleg:innen, dem Berufsstand und auch der Gesellschaft haben, wird in diesen Papieren unmissverständlich ausformuliert. Was die E.C.C.O.-Berufsrichtlinien gegenüber dem älteren ICOM-Berufsbild aber vor allem auszeichnet, sind der prominentere Stellenwert der Restaurierungsethik sowie die Übertragung der gesamten Verantwortung für den Eingriff an die Restaurator:innen.

6.6 SKR Berufsbild und Ehrenkodex 2005

Der *Schweizerische Verband für Konservierung und Restaurierung* (SKR) ist, wie der Name schon sagt, der Berufsverband der schweizerischen Konservator:innen/Restaurator:innen.¹²⁰

Der SKR hat im Jahre 2005 ein eigenes Berufsbild und einen eigenen Ehrenkodex erlassen, welche nachfolgend beschrieben werden. Diese stützen sich weitgehend auf die international anerkannten ethischen Grundlagenpapiere von E.C.C.O., aber auch auf die Chartas und Konventionen zur Erhaltung von kulturellem Erbe, welche alle bereits weiter oben vorgestellt

¹¹⁸ Vgl. E.C.C.O., 2003, URL, [Zugriff 31.08.2022].

¹¹⁹ Vgl. E.C.C.O., 2004, URL, [Zugriff 31.08.2022].

¹²⁰ Vgl. Wick-Werder, Margrit, ICOM, 2010, S.27

wurden.¹²¹ Da das *Berufsbild Konservator – Restaurator SKR* und der *Ehrenkodex* einen recht aktuellen Entwicklungsstand darstellen und für das weitere Verständnis dieser Arbeit von Bedeutung sind, sollen an dieser Stelle deren Inhalte etwas ausführlicher dargestellt werden.

6.6.1 Berufsbild

Das *Berufsbild Konservator – Restaurator SKR* wird wie folgt in 11 Abschnitte eingeteilt:

1 *Anforderungen, Tätigkeiten und Verantwortung*

Die Verantwortung, welche Konservator:innen/Restaurator:innen gegenüber dem Kulturgut «als Träger von Botschaften und immateriellen Werten»¹²² sowie gegenüber dem öffentlichen Interesse haben, wird hier klar betont. Sie müssen fähig sein, den materiellen, historischen und expressiven Kontext der Kulturgüter zu begreifen und diese Erkenntnisse wissenschaftlich auszuwerten. Die hohen Anforderungen an den Berufsstand sollen einerseits mit einer umfassenden geisteswissenschaftlichen, naturwissenschaftlichen und technisch-manuellen Ausbildung und andererseits mittels Spezialisierung erreicht werden. Der Beruf der Konservierung/Restaurierung gehört zu den sogenannten «Freien Berufen»¹²³ und wird, gemäss eines Berichtes des Bundesrates, «ohne äussere Abhängigkeiten, selbstständig, eigenverantwortlich und persönlich ausgeübt.»¹²⁴

2 *Beratung*

Laut dem SKR ist die Beratung eine wichtige Voraussetzung, um das jeweilige weitere Vorgehen richtig festlegen zu können.

3 *Bericht und Dokumentation*

Alle Erkenntnisse, welche über das betreffende Werk gewonnen wurden und sämtliche Massnahmen, welche durchgeführt wurden, inklusive die dabei verwendeten Materialien, haben dokumentiert zu werden. Diese Dokumentation ist Teil der Geschichte des Kulturgutes.

4 *Forschung*

Die Forschung in diesem Bereich stützt sich auf natur- und geisteswissenschaftliche Grundlagen. Ziel ist es, die kunsttechnologischen Arbeitsverfahren weiterzuentwickeln

¹²¹ Vgl. SKR, URL, [Zugriff 31.08.2022].

¹²² SKR, 2005, S.2. URL, [Zugriff 13.11.2022].

¹²³ SKR, 2005, S.2. URL, [Zugriff 13.11.2022].

¹²⁴ Bundesrat; BBT; seco; BfS, 2003, S.5.

und die Praxis der Dokumentation, die präventive und intervenierende Konservierung sowie die Restaurierung zu verbessern und voranzutreiben.

5 *Untersuchung*

Um die richtigen Massnahmen zu treffen, ist eine allumfängliche Untersuchung des Objektes unumgebar. Diese Untersuchung beinhaltet das Einordnen des Objektes in seinen historischen Kontext, der materiellen Beschaffenheit, der Idee und Funktion, der Alterung, Schäden und auch der Schadensursache. Basierend auf diesen Erkenntnissen können dann weitere Entscheidungen und Vorgehensweisen getroffen werden. Eine solche Untersuchung sollte, wenn möglich, keine Schäden am Objekt hinterlassen.

6 *Konservierungs- und/oder Restaurierungskonzept*

Die möglichen Konservierungs- und Restaurierungsoptionen sollten alle vor einem Eingriff kritisch betrachtet werden. Konservator:innen/Restaurator:innen können in erster Linie selbst entscheiden, ob eine Massnahme möglich und auch sinnvoll ist, sofern praktische Aspekte, konservatorische Machbarkeit und auch die ethischen Rahmenbedingungen berücksichtigt werden.

7 *Konservierung*

Der SKR definiert konservatorische Eingriffe wie folgt: «Konservierungsmassnahmen sind indirekte, präventive oder direkte, kurative Eingriffe in die materielle Substanz des gealterten Kulturgutes, beziehungsweise dessen Umgebung.»¹²⁵ Weiter unterscheidet der SKR zwischen passiver, präventiver Konservierung, bei welcher die schädigenden Faktoren der Umgebung des Objektes erkannt und vermindert werden und aktiver, kurativer Konservierung, bei welcher die Schadensursache des Kulturgutes erkannt und im Sinne der präventiven Konservierung so gut wie möglich gedämmt wird.

8 *Restaurierung*

Laut dem SKR ist die Restaurierung ein direkter Eingriff: «Sie hat stets – wie es schon die Charta von Venedig bezeichnet – den Charakter einer ausnahmsweisen Massnahme.»¹²⁶ Die Restaurierung hat das Ziel, das Objekt vollständig oder teilweise den ursprünglichen oder auch einen späteren Zustand wiederherzustellen. Zusätzlich kann die Restaurierung auch Massnahmen, um die Lesbarkeit des kulturellen Erbes wiederherzustellen, anwenden. Unter Restaurierungsmassnahmen werden Eingriffe

¹²⁵ SKR, 2005, S.4. URL, [Zugriff 13.11.2022].

¹²⁶ SKR, 2005, S.4. URL, [Zugriff 13.11.2022].

verstanden, welche entweder eine Wegnahme von Substanz oder das Hinzufügen von Substanz bedeuten.

9 *Verwendete Materialien und Techniken*

Die eingesetzten Materialien und Techniken sollten ein möglichst kleines Risiko für die Werke, Öffentlichkeit, Umwelt und auch für die Konservator:innen/Restaurator:innen selbst sein.

10 *Wartung/ Nachsorge*

Konservator:innen-Restaurator:innen haben den Eigentümer:innen der Objekte genaue Informationen über den Umgang und die fachgerechte Wartung mit den Kulturerben zu geben.

11 *Ausbildung*

Die Ausbildung zum beziehungsweise zur Konservator:in-Restaurator:in setzt eine Vorbildung wie die Matura oder Berufsmatura voraus. Ziel des Studiums ist es, dass die Ausgebildeten in der Lage sind, die in diesem Dokument aufgeführten Punkte eigenverantwortlich und in hoher Qualität auszuführen. Der Ausbildungsstandard hat internationale Massstäbe. Die Ausbildung kann nur auf einer Hochschule absolviert werden und dauert mindestens drei Jahre. Zudem sollte das Wissen der Konservator:innen-Restaurator:innen immer wieder angepasst und auf den neusten Stand gebracht werden.¹²⁷

6.6.2 Ehrenkodex

Im *Ehrenkodex* des SKR sind jene Voraussetzungen aufgelistet, welche Konservator:innen-Restaurator:innen erfüllen müssen, um dem Verband beitreten zu können. Indem sie diesem beitreten, verpflichten sie sich zu dem in diesem Kodex definierten Qualitätsstandard.

Der *Ehrenkodex* wird nach den folgenden sieben Punkten gegliedert:

1 *Ansehen des Berufsstandes*

Der Beruf der Konservator:innen-Restaurator:innen des SKR unterliegt den Standesregeln der *Europäischen Vereinigung der Restauratorenverbände* (E.C.C.O.). Die Äusserungen, Handlungsweisen und die Arbeit der Restaurator:innen-Konservator:innen richten sich nach ethischen Grundlagen. Was diesen Beruf von

¹²⁷ Vgl. SKR, 2005, URL, [Zugriff 13.11.2022].

gestalterischen und handwerklichen Berufen unterscheidet, ist, dass Restaurator:innen-Konservator:innen keine neuen Kulturgüter schaffen.

2 *Verpflichtung zu wahrheitsgetreuer Information*

Jede Handlung muss wahrheitsgetreu dokumentiert werden und den Kolleg:innen sowie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

3 *Verhalten gegenüber Kollegen*

Konservator:innen/Restaurator:innen haben ihren Kolleg:innen mit Respekt gegenüberzutreten und deren Kompetenz zu achten.

4 *a Werbung*

Werbungen sollen informativ und dezent gehalten werden, um die Glaubhaftigkeit und Würde des Berufsstandes zu bewahren.

4 *b Handel*

Der gewerbsmässige Handel mit Kulturgütern ist für die Konservator:innen/Restaurator:innen verboten, da dieser im «Interessenskonflikt»¹²⁸ mit dem Beruf steht.

5 *Qualitätsanspruch*

Konservator:innen/Restaurator:innen haben die höchstmögliche Arbeitsqualität zu gewährleisten, unabhängig vom Wert des Objektes. Zudem dürfen sie nur Arbeiten aus ihrem spezialisierten Bereich durchführen. Ferner sollte mit der Einstellung «Konservierung vor Restaurierung»¹²⁹ vorgegangen werden.

6 *Arbeitsformen*

Die Arbeit darf nur an Mitarbeiter:innen, Praktikant:innen, Subunternehmen und Freiwilligen weitergegeben werden, sofern diese beaufsichtigt sind und eine gleich hohe Qualität der Ausführung garantieren können. Die Konservator:innen/-Restaurator:innen des SKR dürfen nur in Institutionen mitarbeiten, welche die «ethischen Rahmenbedingungen»¹³⁰ des Verbandes akzeptieren.¹³¹

Wie bereits im Kapitel 4 *Restaurierung und Konservierung in der Schweiz* erwähnt, sind Konservator:innen-Restaurator:innen der Schweizer Museen an das SKR-Berufsbild gebunden

¹²⁸ SKR, 2005, S.8, URL, [Zugriff 13.11.2022].

¹²⁹ SKR, 2005, S.8, URL, [Zugriff 13.11.2022].

¹³⁰ SKR, 2005, S.8, URL, [Zugriff 13.11.2022].

¹³¹ Vgl. SKR, 2005, URL, [Zugriff 13.11.2022].

und unterliegen dem *Ehrenkodex* des SKR.¹³² Es gibt aber auch freischaffende Restaurator:innen, wie beispielsweise Angela Eysler, selbstständige Restauratorin in Erlenbach bei Zürich (CH), welche freiwillig Mitglied beim SKR sind. «[...] ich finde das ist auch etwas Schönes an der Restaurierung, denn es gibt wenige Berufe, wo man sich einem Ehrenkodex verpflichtet. [...] Aber auch da sind manche Dinge sehr breit gefächert, was man darf und was man nicht darf.»¹³³, erklärt sie im Interview. Zwar werden Vorschriften aufgestellt, wonach sich die Restaurator:innen zu richten haben, dennoch wird damit keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

7 Der Minimaleingriff

Der Ausdruck *Minimaleingriff* ist eng mit der modernen Restaurierungsethik verknüpft. Franziska Snape, welche ihr Studium in Restaurierung und Konservierung 2022 an der *Hochschule der Künste Bern* (HKB) gerade erst abgeschlossen hat, erwähnte abermals «weniger ist mehr».¹³⁴ Das Bestreben, den Eingriff nur auf das Nötigste zu reduzieren, wird heute auch dadurch begünstigt, dass die Alterung eines Objektes nicht mehr unbedingt als eine negative Entwicklung betrachtet wird. Ein Minimaleingriff setzt also voraus, dass allfällige Alterungsspuren, welche nach dem Eingriff noch zu erkennen sind, akzeptiert werden.¹³⁵ Das Streben nach dem Minimaleingriff, wie wir diesen heute kennen, fand in den 1970er Jahren seinen Anfang, als die Bewahrung der Authentizität des Werkes in den Vordergrund gestellt wurde. Der «Alterswert»¹³⁶ wird neu wertgeschätzt.¹³⁷

Die Charta von Athen spielt bei der Entwicklung dieser Restaurierungspraxis eine wichtige Rolle; in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellte sich der Gedanke der Bewahrung der Authentizität bei vielen als ein positiver ein und dieser wurde daher in der internationalen Charta von Venedig zum ersten Mal miteinbezogen.¹³⁸

Was die Restaurierung, im Zusammenhang mit dem Minimaleingriff, allerdings vor Probleme stellt, ist, dass die Bewahrung der Authentizität des Werkes und somit auch des historischen Wertes, im Zielkonflikt mit dem Wunsch, die künstlerische Qualität des Gemäldes zu erhalten,

¹³² Vgl. Wick-Werder, 2010, S. 27.

¹³³ Interview mit Angela Eysler, 12.10.2022.

¹³⁴ Interview mit Franziska Snape, 15.09.2022.

¹³⁵ Vgl. Bäschlin, 2014, S.23-25.

¹³⁶ Bäschlin, 2014, S.30.

¹³⁷ Vgl. Bäschlin, 2014, S.30.

¹³⁸ Vgl. Langini, 2012, S.25-31.

stehen kann. Denn, ein Minimaleingriff impliziert in der Praxis keine restauratorischen Eingriffe zu tätigen und somit nur zu konservieren. In der Realität ist dies jedoch nicht immer möglich. Ein Beispiel, wo die Konservierung nicht mehr ausreicht, ist das grossformatige Gemälde *Die Nacht* von Ferdinand Hodler, welches 1978 von einem Transportkarren fiel und einen 70 cm langen Riss durch Malschicht und Leinwand abbekam.¹³⁹ In einem solchen Extremfall sollten nicht nur die Authentizität und der historische Wert des Werkes berücksichtigt werden, sondern auch die Lesbarkeit, welche in diesem Fall offensichtlich beeinträchtigt wurde.



Abbildung 2: Hodler, Ferdinand (1889-1890): *Die Nacht*. Öl auf Leinwand, 116,5 cm x 299 cm, Kunstmuseum Bern.

Trotz des relativ grossen Schadens entschied sich der verantwortliche Restaurator Wolfram Gabler aus Berlin, ganz bewusst gegen eine Doublierung, welche einen grossen Eingriff bedeutet hätte.¹⁴⁰ Bei einer Gemäldedoublierung würde das Werk mit einem elastischen, textilen Material hinterklebt werden, um die Leinwand zu stabilisieren.¹⁴¹ Restaurator Wolfram Gabler entschied sich für eine sogenannte lokale Risschliessung, wobei damit der Eingriff deutlich geringer ausfällt. Dazu erklärte er Folgendes: «Notfalls muss in Kauf genommen werden, dass das Bild auch nach der Restaurierung die Spuren seines Alters erkennen lässt.»¹⁴² Dieser Fall spielte sich Ende der 70er Jahre ab und entspricht nach wie vor dem heute gültigen Grundgedanken des Minimaleingriffs.¹⁴³ Angela Eysler, selbstständige Restauratorin in Erlenbach bei Zürich (CH), äussert sich ähnlich zu diesem Thema: «Eine Balance zu finden zwischen, nicht zu überrestaurieren und zu sagen, man steht zu gewissen Zeichen und Spuren,

¹³⁹ Vgl. Bäschlin, 2014, S.23-25.

¹⁴⁰ Vgl. Bäschlin, 2014, S.23-25.

¹⁴¹ Vgl. [Kunstkonservierung, URL](#), [Zugriff 01.01.2023].

¹⁴² Bäschlin, 2014, S.24

¹⁴³ Vgl. Bäschlin, 2014, S.23-25.

die von der Geschichte des Gemäldes lesbar bleiben und gleichzeitig das Werk trotzdem in einen ästhetisch guten Gesamteindruck zu führen, finde ich schon noch wichtig.»¹⁴⁴ In der heutigen Restaurierungsethik wird nicht nur Rücksicht auf die ästhetische Erscheinung oder den vermeintlich originalen Zustand genommen. Auch der historische Hintergrund spielt eine wichtige Rolle, sodass auch kleinere sichtbare Schäden oder Korrekturen auf dem Gemälde in Kauf genommen werden.

8 Firnis

Als oberste Schicht befindet sich auf den meisten Gemälden ein Firnis. Dieser schützt das Werk vor Verschmutzungen sowie zum Teil auch vor mechanischen und atmosphärischen Einwirkungen.¹⁴⁵ Ausserdem sollte der Firnis dem Bild einen Glanz verleihen und dadurch auch die Tiefenwirkung und die Leuchtkraft der Farben verstärken. Auch wenn sie sich in ihrer materiellen Zusammensetzung im Laufe der Jahrhunderte stark verändert haben, werden transparente Überzüge bereits seit den frühesten Anfängen der abendländischen Staffeleimalerei verwendet.¹⁴⁶

Aus der Frühzeit der europäischen Tafelmalerei gibt es keine Werke, welche noch den ursprünglichen Firnis besitzen. Aus diesem Grund ist es unmöglich, Neues über die Zusammensetzung von alten Firnissen zu lernen und die Forschung bleibt daher stark auf Quellenschriften angewiesen. Auch wenn diese Quellenschriften teilweise sehr ausführlich sind, können längst nicht alle Unklarheiten beseitigt werden. So ist es zum Beispiel bis ins 17. Jahrhundert schwierig, aus den noch vorhandenen Rezepten die tatsächlich verwendeten Harze zu bestimmen. Dies zum Teil, weil die Verfasser unter den verschiedenen Harznamen andere Harze verstanden wie heute üblich.¹⁴⁷

8.1 Die Vielfältigkeit von Firnissen

Um die Zusammensetzung und Vielfältigkeit von Firnissen zu veranschaulichen, wird an dieser Stelle kurz auf die verschiedenen Überzüge eingegangen, welche Knut Nicolaus in *DuMont's Handbuch der Gemäldekunde* beschreibt. Letzteres wurde mir von Natalie Ellwanger, Restauratorin und Konservatorin am *Schweizerischen Nationalmuseum*, empfohlen. Es handelt

¹⁴⁴ Interview mit Angela Eysler, 12.10.2022.

¹⁴⁵ Vgl. Nicolaus, 1986, S.228.

¹⁴⁶ Vgl. Heimberg, 1999, S.9-13.

¹⁴⁷ Vgl. Nicolaus, 1986, S. 228.

sich um ein praktisches Nachschlagewerk über zahlreiche Aspekte der Konservierung-Restaurierung und wurde im Laufe meiner Recherchen immer wieder bezugnehmend erwähnt. Seit den Anfängen der europäischen Tafelmalerei wurden neben den Öl- und Harzfirmnissen auch trocknende Öle als Überzug verwendet.¹⁴⁸ Es handelt sich um Öle, welche, wenn diese eine Zeit lang der Luft ausgesetzt sind, zu einem zähen, festen Film aushärten.¹⁴⁹ Ein Beispiel für ein trocknendes Öl ist Leinöl.¹⁵⁰

Öle, welche in ihrem heissen Zustand zu Harzen eingeschmolzen werden, haben hingegen viel bessere Trockeneigenschaften. Diese tragen den Namen der Öl-/Harzfirmnisse oder Öllacke. Künstler verwendeten bis ins 15. Jahrhundert fast ausschliesslich solche als Abschlusschicht. Bei der *vernice liquida*, welche bereits Ende des 8. Jahrhunderts verwendet wurde, handelt es sich um eine Mischung von Leinöl, Harzen, Balsamen und Gummen. Die ursprüngliche *vernice liquida*, welche aufgrund ihrer rötlichen Farbe auch *vernium rubeum* genannt wird, besteht aus einer Mischung von Leinöl und Sandarakharz, welche miteinander verschmolzen werden.

Ein weiterer geläufiger Überzug ist der Bernsteinfirmnis. Dieser ist aus Bernstein und Leinöl zusammengesetzt und ergibt einen dauerhaften, harten und dunkel gefärbten Firmnis. Da sowohl der Bernsteinfirmnis als auch die *vernice liquida* die Farbwirkung der Werke stark beeinflussen, wurde in der Folge versucht, einen sogenannten «weissen Firmnis»¹⁵¹ herzustellen. Bereits aus dem 15. Jahrhundert sind die ersten Rezepte für einen weissen Firmnis zu finden. Dieser besteht aus einem trocknenden Öl und Mastix oder Terpentinharz.

Vergleicht man die heute verwendeten Harzfirmnisse mit den damals verwendeten Ölfirmnissen, werden einige Nachteile des Ölfirnisses klar. Diese hatten teilweise einen rot-braunen Stich, trockneten nur sehr langsam und dunkelten im Verlaufe der Zeit nach. Firmnisse, deren Hauptkomponente ein trocknendes Öl ist, werden daher seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr verwendet. An deren Stelle werden flüchtige Öle wie Terpentin, Lavendelöl oder Steinöl verwendet, welche dann mit Mastix-, Sandarakharz oder Terpentinbalsam angemischt werden. Seit dem 19. Jahrhundert wird auch, vor allem im Norden, wo ein raueres Klima herrscht, der sogenannte Dammarfirmnis verwendet. Dabei wird Dammarharz in Terpentin gelöst. Dammarfirmnis schützt die Gemälde besser als Harzfirmnisse, welche aus einem Anteil flüchtigem Öl bestehen, weshalb sich ersterer in den nördlicheren Gebieten stärker durchsetzen konnte.

¹⁴⁸ Vgl. Nicolaus, 1986, S.228.

¹⁴⁹ Wikibrief, 2021, URL, [Zugriff 01.09.2022].

¹⁵⁰ Lackner, 2015, URL [Zugriff 01.09.2022].

¹⁵¹ Nicolaus, 1986, S.228.

Am Ende haben sich vorwiegend mit Terpentinöl angereicherte Weichharzfirmisse durchgesetzt. Daher werden heutzutage in erster Linie Mastix-, Dammar-, aber auch Kunstharzfirmisse verwendet. In der Restaurierung wird ein Kunstharzfirmis häufig bevorzugt, da dieser kaum oder zumindest weniger gilbt als Naturharzfirmisse.¹⁵²

Die Menge der in der Geschichte verwendeten Firnisvarianten untermauert die eingangs erwähnte Vielfältigkeit der Firnisse. Diese Diversität ist dann auch der Hauptgrund, weshalb deren Konservierung und Restaurierung so komplex ist. Bei jeder Behandlung muss vorab untersucht werden, wie der zu behandelnde Firnis zusammengesetzt ist und wie dieser voraussichtlich mit den einsetzbaren Mitteln reagieren wird.

8.2 Veränderungen des Firnisses im Laufe der Zeit

So gut wie jeder in der Malerei verwendete Firnis gilbt im Laufe der Zeit. Natürliche Harze sind ungesättigte Verbindungen und daher organisch-chemische Verbindungen, bei denen die Struktur mindestens eine Doppel- oder Dreifachbindung von Kohlenstoffatomen enthält. Relevant für das Gilben ist, dass ungesättigte Verbindungen relativ reaktionsfreudig sind.¹⁵³ Die Harze bilden bei der Sauerstoffaufnahme gelbe Oxydationsprodukte: Der Firnis vergilbt. Ein weiterer Grund für die Vergilbung des Firnisses sind Verunreinigungen aus der Luft, welche sich auf der Oberfläche des Firnisses absetzen. Durch die Vergilbung des Gemäldes gehen von den Künstler:innen bewusst erzeugte Kalt-Warm-Kontraste verloren oder werden geschwächt. Das Werk kann dann monochrom wirken und vom ursprünglichen, «farblichen Reiz»¹⁵⁴, ist nichts mehr zu spüren.¹⁵⁵

Nicht nur das Gilben ist ein bekanntes Phänomen des Firnisses, sondern auch das Blauen. Ein dicker, glänzend aufgetragener Firnis tendiert dazu zu blauen. Dieses Blauen, welches abhängig von Alter und der Zusammensetzung des Firnisses sowie auch von seiner Dicke und der Feuchtigkeit am Lagerungsplatz ist, ist nur sehr leicht und lässt sich durch kleinere Eingriffe einfach und nachhaltig entfernen.¹⁵⁶

Mit der Zeit wird der Harzfirmis auch unelastisch und spröde. Dies geschieht aufgrund von atmosphärischen Einflüssen und dem Verdunsten der flüchtigen und plastischen Anteile der

¹⁵² Vgl. Nicolaus, 1986, S.228-230.

¹⁵³ Vgl. Die Chemie-Schule, URL, [Zugriff 05.11.2022].

¹⁵⁴ Nicolaus, 1986, S.231.

¹⁵⁵ Vgl. Nicolaus, 1986, S.231.

¹⁵⁶ Vgl. Nicolaus, 1986, S.232.

Firnisse. Was entsteht, ist ein sogenanntes «Firniscraquelé»¹⁵⁷. Da die Abschlusschicht unelastisch geworden ist, entstehen Risse und Sprünge. Eine extremere Form des Firniscraquelé ist das Krepieren. Dies geschieht, wenn die Firnissprünge so nahe beieinanderliegen, dass das einfallende Licht von diesen gestreut wird und die Bildfläche unter der Firnisschicht kaum oder nicht mehr zu erkennen ist, da diese durch das gestreute Licht weiss erscheint.¹⁵⁸

Bei der Entscheidung, welches Verfahren sich bei einer Gemäldereinigung am besten eignet, benötigt es also neben einer Analyse über die Zusammensetzung der bestehenden Firnisschicht auch eine fachkundige Beurteilung dessen Zustandes.

9 Gemäldereinigung

Die Gemäldereinigung zählt zu den komplexeren und heikelsten Themen der Gemälderestaurierung. Jedes Werk muss ganz individuell untersucht und behandelt werden. Die Reaktion eines Gemäldes auf ein Lösungsmittel hängt vom Aufbau und von den Bindemitteln ab, welche die Künstler:innen eingesetzt haben. Zudem spielen auch bereits in der Vergangenheit vorgenommene Restaurierungseingriffe eine Rolle. Es gibt praktisch kein Werk mehr, welches älter ist als etwa 150 Jahre, bei welchem noch nie restauratorische Massnahmen getroffen wurden.¹⁵⁹

Oft wird fälschlicherweise angenommen, dass die Gemäldereinigung eine moderne Erfindung ist. Wenn man jedoch bedenkt, dass ein Gemälde sehr schnell schmutzig werden kann, lässt sich davon ausgehen, dass schon seit dem Beginn der Tafelmalerei die Gemälde auf irgendeine Weise gereinigt wurden. Mit der Zeit waren diese leichten Reinigungsmethoden, wie zum Beispiel Wasser und Seife, nicht mehr wirklich effektiv, da das Gemälde nicht mehr nur oberflächlich schmutzig war, sondern der Firnis oder auch die darunterliegende Farbschicht begannen sich zu verändern und verfärben. Es sind viele Fälle von sogenanntem «overcleaning»¹⁶⁰ bekannt, wo aufgrund der Unwissenheit, versucht wurde den Schmutz regelrecht wegzuschrubben. Im 19. Und 20. Jahrhundert war es dann dank der Industrieforschung möglich, eine grosse Vielfalt an Lösungsmitteln zu entwickeln, welche der Gemäldereinigung zu einer viel weniger schädlichen Praxis verhalfen, als sie zuvor war.¹⁶¹

¹⁵⁷ Nicolaus, 1986, S.232.

¹⁵⁸ Vgl. Nicolaus, 1986, S.231-232.

¹⁵⁹ Vgl. Nicolaus, 1986, S.232-233.

¹⁶⁰ Ruhemann, 1968, S.170.

¹⁶¹ Ruhemann, 1968, S.170-195.

Im Bereich der Gemäldereinigung wird heute zwischen folgenden Eingriffen unterschieden:

9.1 Oberflächenreinigung

Bei der Oberflächenreinigung werden Schmutzablagerungen, welche sich im Laufe der Zeit auf dem Werk abgesetzt haben, vorsichtig entfernt. Dabei wird mit leichten Reinigungsmitteln gearbeitet, welche den Firnis nicht beschädigen. Es handelt sich also um einen relativen kleinen Eingriff. In vielen Fällen reicht dieser Schritt auch aus, ohne, dass weitere Massnahmen vorgenommen werden müssen.¹⁶²

9.2 Firnisabnahme

Die Firnisabnahme gehört zu den erheblichen Eingriffen. Es gibt verschiedene Gründe, welche zu einer Firnisabnahme führen können. Es sind zum Beispiel ein fortgeschrittenes Vergilben des Firnisses, ein unregelmässig aufgetragener Firnis, welcher gelbe Schlieren entwickelt hat, oder ein zu dick aufgetragener Firnis, bei welchem Blasen abplatzen und somit die Malschicht nicht mehr schützt. Der Firnis wird, je nach Zusammensetzung, mithilfe eines passenden Lösungsmittels entfernt.¹⁶³

Im nachfolgenden Kapitel 10 *Cleaning Controversy an der National Gallery in London* wird ausführlich auf die Debatte eingegangen, welche immer wieder im Zusammenhang mit der Gemäldereinigung, insbesondere bei einer Firnisabnahme, geführt wird.

9.3 Firnisdünnung

In manchen Fällen reicht es aus, nur einen Teil der Firnisschicht zu entfernen, um den Farben wieder einen neuen Glanz verschaffen zu können.¹⁶⁴ Der Firnis wird bei dieser Methode so weit verdünnt, dass noch eine Schicht des verfärbten Firnisses auf der Gemäldeoberfläche zurückbleibt.¹⁶⁵ Eine Teilfirnisabnahme beziehungsweise eine Firnisdünnung, bedeutet ein kleineres Risiko für die Malschicht, da wie bereits erwähnt, die Firnisabnahme ein sehr grosser Eingriff ist.¹⁶⁶ Aber auch eine Teilfirnisabnahme kann problematisch sein, da es schwierig ist, den Firnis gleichmässig zu verdünnen.¹⁶⁷

¹⁶² Vgl. Nicolaus, 1986, S.233.

¹⁶³ Vgl. Nicolaus, 1986, S.233.

¹⁶⁴ Vgl. Schendel, 1951, S.63-64. URL, [Zugriff 10.12.2022].

¹⁶⁵ Vgl. Hedley, 1993, S.154.

¹⁶⁶ Vgl. Schendel, 1951, S.63-64. URL, [Zugriff 10.12.2022].

¹⁶⁷ Vgl. Vgl. Hedley, 1993, S.156.

9.4 Entfernen von Retuschen

Auf, zwischen und auch unter der Firnissschicht können sich Farbreuschen befinden, welche im Laufe der Zeit vergilbt sind. Solche zu entfernen ist, wie bei einer Firnisabnahme, ein heikler Eingriff und es kommen daher ähnliche Lösungsmittel zum Einsatz.¹⁶⁸

9.5 Firnisproben

Um aufzuzeigen, wie ein verfärbter Firnis die Lesbarkeit eines Gemäldes beeinflussen kann, habe ich auf einer Holzplatte Proben erstellt. Die sechs, anfänglich identischen Bilder, welche ich auf Papier ausgedruckt habe und anschliessend auf die Holzplatte klebte, wurden anschliessend mit einem Firnis überzogen. Um die Vergilbung, bzw. die Verfärbung, zu simulieren, habe ich zunehmend mehr braune Ölfarbe zum Firnis beigemischt. Die erste Probe ist ohne braune Farbe im Firnis und soll demzufolge den Referenzzustand ohne Vergilbung darstellen.



Abbildung 3: Titian, (1520-1523): *Bacchus and Ariadne*, Öl auf Leinwand, 176.5 cm x 191 cm, London: The National Gallery.

Beim dafür verwendeten Bild handelt es sich um Titians Gemälde, *Bacchus and Ariadne*, welches zwischen 1520 und 1523 fertiggestellt wurde. Dieses Werk befindet sich in der Sammlung der *National Gallery* in London und wurde zwischen 1967 und 1969 restauriert, wobei damals auch tatsächlich eine Firnisabnahme durchgeführt wurde.¹⁶⁹

Nachfolgend ein Bild der weiter oben erwähnten Probe, welche dieser Arbeit ebenfalls im Original beiliegt.

¹⁶⁸ Vgl. Nicolaus, 1986, S.234.

¹⁶⁹ Vgl. Lucas, Arthur und Plesters, Joyce, 1978, S. 25.



Abbildung 4: Ausdruck von: Titian, (1520-1523): Bacchus and Ariadne, Öl auf Leinwand, 176.5 cm x 191 cm, London: The National Gallery. Überzogen mit Ölfirnis und brauner Ölfarbe.

10 Cleaning Controversy an der National Gallery in London

Um aufzuzeigen, wie unterschiedlich die Ansichten in der Restaurierung und Konservierung sein können, soll an dieser Stelle die Cleaning Controversy an der *National Gallery* beigezogen werden. Es kommt immer wieder vor, dass über restauratorische Eingriffe vehement diskutiert wird, wobei die Cleaning Controversy ein häufig zitiertes Beispiel dafür ist.

Es handelt sich bei der sogenannten Cleaning Controversy um eine Debatte, welche zwischen 1940 und 1965 geführt wurde und auch heute noch ein häufiges Gesprächsthema ist. Das *Burlington Magazine* veröffentlichte in dieser Zeit eine Reihe von Artikeln zum Thema.¹⁷⁰ Das *Burlington Magazine* ist eine englische Monatszeitschrift für bildende und dekorative Kunst.¹⁷¹ Bei der Cleaning Controversy handelt sich um eine der komplexesten und am längsten anhaltenden Auseinandersetzung der Restaurierungsgeschichte. Involviert waren unter anderem auch das *Istituto Centrale per il Restauro* (ICR) in Rom und Ernst Gombrich¹⁷², ein bekannter österreichisch-britischer Kunsthistoriker.¹⁷³ In diesem Meinungsstreit ging es um Ziele und Methoden der Gemäldereinigung im Hinblick auf technische, ästhetische und historische Aspekte. Ausgelöst wurde die Kontroverse durch Restaurierungsarbeiten, welche während des Krieges in der *National Gallery* in London in grossem Umfang durchgeführt wurden.¹⁷⁴ Eine Vielzahl von Gemälden wurde zwischen 1936 und 1946 von neun verschiedenen Restaurator:innen gereinigt. Am prominentesten war dabei der Restaurator Helmut Ruhemann.¹⁷⁵

Angela Eysler, selbstständige Restauratorin in Erlenbach bei Zürich (CH), erklärt im Vorfeld des Interviews, dass der englische Begriff *cleaning*, in Zusammenhang mit Restaurierung, nicht nur reinigen bedeutet, sondern sich in erster Linie auf die Firnisabnahme bezieht.¹⁷⁶

10.1 Die Ausstellung *Cleaned Pictures*

Über 70 gereinigte Gemälde wurden an der Ausstellung *Cleaned Pictures* gezeigt.¹⁷⁷ Damit legte die *National Gallery* ihre Reinigungsmethoden dem Publikum offen und gab so einen

¹⁷⁰ Vgl. von Gilsa, 1987, S.193-195.

¹⁷¹ Vgl. The Burlington Magazine, URL, [Zugriff 14.11.2022].

¹⁷² Vgl. The Burlington Magazine Index Blog, URL, [Zugriff 26.10.2022].

¹⁷³ Vgl. Wikipedia, URL, [Zugriff 14.11.2022].

¹⁷⁴ Vgl. von Gilsa, 1987, S.193-195.

¹⁷⁵ Vgl. The Burlington Magazine Index Blog, URL, [Zugriff 26.10.2022].

¹⁷⁶ Vgl. Angela Eysler, 12.10.2022.

¹⁷⁷ Vgl. The Burlington Magazine Index Blog, URL, [Zugriff 26.10.2022].

Einblick in die Restaurierungspraxis. Gereinigte und restaurierte Bilder wurden neben unbehandelten Bildern ausgestellt.

Am Eingang der Ausstellung war eine Sammlung stellenweise gereinigter Bilder zu sehen. Somit konnten die Betrachter:innen jeweils auf demselben Gemälde einen direkten Vorher-Nachher-Vergleich ziehen. Es wurden sogar Werke vorgestellt, welche neben den ungereinigten und vollständig gereinigten Stellen auch teilgereinigte, firnisgedünnte Stellen aufwiesen. Somit konnte das Publikum die Ergebnisse zweier verschiedener Reinigungsmethoden vergleichen und die damit einhergehenden Vor- und Nachteile direkt am Werk abwägen. Ferner gab es eine Reihe von Bildern, von denen jeweils vom selben Künstler eines gereinigt und ein weiteres ungereinigt war.

Auf diese eingangs ausgestellten Bilder folgten 60 weitere, vollständig gereinigte Werke und eine Fotodokumentation, welche Detailaufnahmen vor und nach der Reinigung zeigte. Die Fotografien gaben auch Aufschluss über die technische Ausrüstung, die für die Gemäldeuntersuchung und Reinigung in der Galerie zur Verfügung stand.

Zum Abschluss wurden dann noch einzelne, gereinigte Gemälde zwischen unbehandelten Werken ausgestellt. Die Wandfarbe war dabei mit einem warmen Farbton auf die vergilbten Gemälde abgestimmt, um aufzuzeigen, dass eine ungünstige Umgebung das Farbgleichgewicht eines Bildes stark beeinträchtigen kann.¹⁷⁸

Helmut Ruhemann, einer der Restauratoren, welcher für die *National Gallery* Gemälde während des Krieges gereinigt hat, hielt in seinem Buch *The Cleaning of Paintings – Problems and Potentialities* Folgendes über die Ausstellung fest: «It is probably no exaggeration to say that this was one of the most instructive art exhibitions ever held. From the beginning to the end it was crowded with visitors from all over the world.»¹⁷⁹ Es ist tatsächlich erstaunlich, dass ein für den Laien vordergründig gewöhnliches Thema wie die Gemäldereinigung, angeblich doch ein breiteres Publikum erreichen und faszinieren konnte.

10.2 Die Beweggründe für die Reinigung der Gemälde

Begleitend zur Ausstellung wurde damals ein Katalog herausgegeben, welcher die Reinigungsmethoden beschrieb und die Öffentlichkeit über die Arbeiten der *National Gallery* informieren sollte.

¹⁷⁸ Vgl. von Gilsa, 1987, S.193-195.

¹⁷⁹ Ruhemann, 1968, S. 79.

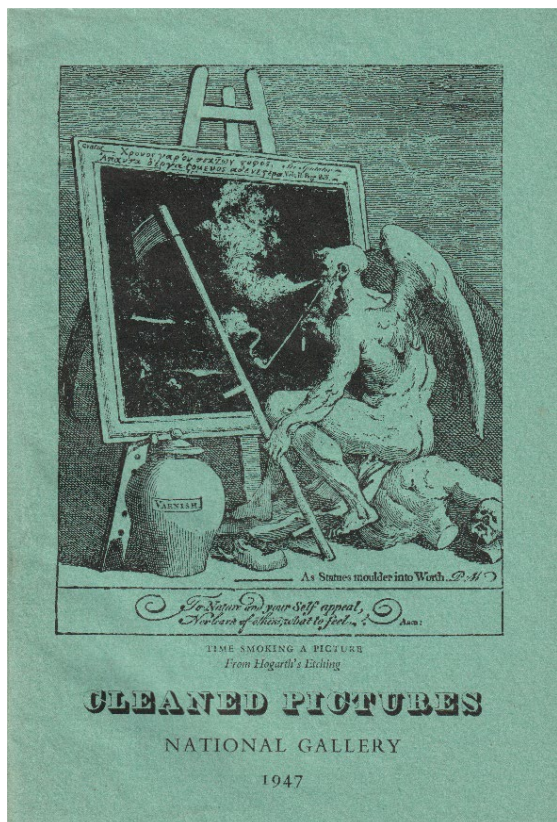


Abbildung 5: Hogarth, William (1761): *Time Smoking a Picture*, Radierung und Mezzotinto auf Papier, 23.2 cm x 18.1 cm, Edinburgh: Scottish National Gallery of Modern Art. Auf dem Deckblatt von: *The National Gallery*, 1947.

Darin wurde erklärt, dass die Gemälde der *National Gallery*, mit wenigen Ausnahmen, mit Ölfirnissen aus dem 19. Jahrhundert überzogen wurden. Der sogenannte «gallery varnish»¹⁸⁰ sollte den Gemälden den goldenen Farbton, welcher damals hoch im Kurs war, verleihen. Hinzu kommt, dass es früher üblich war, Schäden oder Retuschen mithilfe eines gelb oder braun gefärbten Firnis zu verbergen. Firnisse werden mit der Zeit ohnehin dunkler und verleihen damit dem Gemälde einen wärmeren Farbton. Kühle Farbtöne, wie zum Beispiel blau oder grün, werden dabei beeinträchtigt und der Kalt-Warm-Kontrast somit abgeschwächt.

Zu dieser Zeit wurden die Firnisse sehr dick aufgetragen, was dazu führt, dass die Farberscheinung der Werke stärker beeinflusst wird. Ausserdem kann durch den stark aufgetragenen Firnis, unter Umständen, auch der für das Bild charakteristische Pinselduktus – also die vom Pinsel hinterlassene Strichführung¹⁸¹ – verloren gehen. Die *National Gallery* ist der Meinung, dass verfärbte Firnisse dem Gemälde eine «negative Einheit»¹⁸² verleihen und das Gleichgewicht der Komposition des Künstlers stören.

¹⁸⁰ National Gallery, 1947, *Discoloured Varnish and its Effects*, vii.

¹⁸¹ Vgl. Wikipedia, URL, [Zugriff 31.12.2022].

¹⁸² National Gallery, 1947, *Discoloured Varnish and its Effects*, vii.

Der Schmutz und die verfärbten Firnisse sind jedoch nicht die einzigen Gründe für die von der *National Gallery* vorgenommenen Restaurierungsmassnahmen. Alle Werke, welche von den Restaurator:innen behandelt wurden, waren zuvor bereits schon einmal restauriert und retuschiert worden. Alte Ölfarbenretuschen dunkeln ebenfalls mit der Zeit stark nach, was, laut der *National Gallery*, den Gesamteindruck des Werkes stört. Zusätzlich wurden Retuschen früher viel grobflächiger und umfangreicher als notwendig durchgeführt und zum Teil sogar originale, intakte Farbe überdeckt, teilweise, um die Gemälde, den zu dieser Zeit vorherrschenden Idealen und Geschmäckern entsprechen zu lassen. Aus diesem Grund sollte der Firnis vollständig entfernt werden, um diese Übermalungen zu entfernen und so das Gemälde in seinen «originalen Zustand»¹⁸³ zurückzusetzen.^{184 185}

10.3 Die Kontroverse

Obwohl die durchgeführten restauratorischen Eingriffe in Form eines Ausstellungskataloges veröffentlicht und darin ausführlich beschrieben und begründet waren, löste die Ausstellung dennoch eine grosse Kontroverse aus.¹⁸⁶

Die *National Gallery* war der Meinung, dass der ursprüngliche Zustand des Gemäldes nur von der Malschicht, beziehungsweise der Farbschicht bestimmt wird. Die Firnisschicht spielt dabei keine Rolle. Aus diesem Grund wurden Veränderungen in der Malschicht als etwas Natürliches und Irreversibles angesehen und somit auch niemals korrigiert oder behandelt. Jede weitere Schicht, welche sich über der Malschicht befindet, kann und soll entfernt werden, wenn dadurch eine Korrektur möglich ist. Die Restaurator:innen der *National Gallery* waren also der Meinung, dass diese Firnisschicht restlos entfernt werden musste, da diese als Zusatz angesehen wurde. Eine Teil-Firnisabnahme oder eine Firnisdünnung war ihrer Meinung nach eine noch stärkere Verfälschung des ursprünglichen Werkes.¹⁸⁷

Die wohl prominentesten und stärksten Gegner dieser Meinung waren Cesare Brandi und René Huyghe. Sie vertraten die Ansicht, dass eine vollständige Firnisabnahme zu radikal sei und dem Bild viel eher schaden würde, als es zu seinem originalen Zustand zurückzubringen. Die beiden setzten sich für die Methode der Firnisdünnung ein.¹⁸⁸

¹⁸³ National Gallery, 1947, Old Restorations, ix.

¹⁸⁴ Vgl. Von Gilsa, 1987, S.193-200.

¹⁸⁵ Vgl. National Gallery, 1947, Discoloured Varnish and its Effects, vii.

¹⁸⁶ Vgl. Hill Stoner, 2017, S.9-31.

¹⁸⁷ Vgl. Von Gilsa, 1987, S.195

¹⁸⁸ Vgl. von Gilsa, 1987, S.195.

René Huyghe (1906-1997) war ein französischer Historiker, Kunstkritiker und Chefkurator des Louvre in Paris.¹⁸⁹ 1948 entwarf er im Namen des ICOM einen Fragebogen zur Firnisabnahme. Unter anderem wurde dieser auch an die *National Gallery* gesendet, und die gelieferten Antworten wurden veröffentlicht und verkörpern die Meinungen und Erfahrungen der Angestellten der *National Gallery*.¹⁹⁰

Cesare Brandi (1906-1988) ist bekannt für sein Werk *Teoria del Restauro*, welches er 1963 veröffentlichte.¹⁹¹ Er war ein renommierter italienischer Kunstkritiker, Historiker und Restaurator.¹⁹² Im Jahre 1949 schrieb er einen Artikel für das *Burlington Magazine*, in welchem er ausführte, dass seiner Meinung nach Firnisse, Patina und Glasuren sehr sorgfältige Konservierungsmethoden verlangen. Neben Cesare Brandi wurden zwischen 1949 und 1950 zudem auch Artikel von Anthony Werner und Neil McLaren zum selben Thema veröffentlicht. Brandi war der Meinung, dass das Belassen der Bilder mit ihrer Patina der ursprünglichen Intentionen der Künstler:innen viel eher entsprach, weshalb er sich so aktiv gegen die Firnisabnahme stellte. In seinem Artikel stellt er die Behauptung auf, dass Patina nichts anderes sei als Lasuren oder getönte Lacke. Sollten diese entfernt werden, wird auch ein wesentlicher Teil des Werkes entfernt.¹⁹³

10.4 The ICOM Commission for the Care of Paintings and the Problems of Cleaning

Die Ausstellung *Cleaned Pictures* führte bekanntlich nicht nur in England, sondern auch international zu Diskussionen. Während der ersten Tagung des *International Council of Museums* (ICOM) 1948, befassten sich die Anwesenden unter anderem mit der Ausstellung der *National Gallery* und mit den Herausforderungen im Zusammenhang mit der Reinigung von Gemälden. Die Stimmung bei den Gesprächen war angespannt, die Kontrahenten schienen sich nicht einig zu werden, es wurde heftig diskutiert.¹⁹⁴

Im Protokoll der Sitzung wurde festgehalten, dass von allen komplexen Massnahmen, welche in der Restaurierung/Konservierung durchgeführt werden, die Reinigung, beziehungsweise die Firnisabnahme, die Einzige zu sein scheint, welche die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zieht. Dabei wurde hervorgehoben, dass sich 1948 so gut wie alle Museums-Kurator:innen

¹⁸⁹ Vgl. Munzinger, URL, [Zugriff 14.11.2022].

¹⁹⁰ Vgl. ICOM; National Gallery, 1950, URL, [Zugriff 14.11.2022].

¹⁹¹ Vgl. Meraz, 2019, URL, [Zugriff 14.11.2022].

¹⁹² Vgl. Associazione Amici di Cesare Brandi, URL, [Zugriff 14.11.2022].

¹⁹³ Vgl. The Burlington Magazine Index Blog, URL, [Zugriff 26.10.2022].

¹⁹⁴ Vgl. von Gilsa, 1987, S.194-195.

einig waren, dass die Firnisabnahme ein essenzieller Aspekt der Gemäldepflege sei. Anschliessend wurden die jeweiligen Argumente, welche für eine Reinigung mit, respektive ohne Firnisabnahme sprechen, vorgestellt und diskutiert.¹⁹⁵

Die Befürworter:innen vertreten die Ansicht, dass jede spätere Ergänzung am Werk, das heisst, Übermalungen, Firnissschichten, egal ob vergilbt, schmutzig oder sonst verfärbt, eine Verfälschung des Gemäldes darstellt und somit nicht mehr der Absicht der Künstler:innen entspricht. Dieses Argument legitimiert aus deren Sicht die Entfernung aller Zusätze, unter der Voraussetzung, dass auch alle Schichten des Bildes vor dem Eingriff allumfassend analysiert wurden. Es sei logisch und sogar wünschenswert, solch drastische Massnahmen zu ergreifen. «Die Radikalen»¹⁹⁶, wie die Vertreter dieser Meinung im ICOM-Protokoll genannt werden, lehnen eine Teilfirnisabnahme ab, da eine solche angeblich den Gesamteindruck stärker stört, als wenn der komplette Firnis auf dem Gemälde belassen wird. Durch eine partielle Firnisabnahme werden keine verdunkelten Übermalungen oder Retuschen entfernt und die Farb- und Tonwerte werden nur geringfügig verändert. Weiter wird bemängelt, dass es unmöglich sei, eine regelmässige Firnissschicht zu hinterlassen und die dabei entstandenen Unregelmässigkeiten deshalb die Farbschicht fleckig wirken lassen.

«Die Moderaten»¹⁹⁷, wie die Gegner:innen einer Firnisabnahme im Protokoll betitelt werden, argumentieren hingegen, dass sich Farb- und Tonwerte auf natürliche Weise im Laufe der Zeit verändern und eine Firnisabnahme nur einen grellen Farbeffekt bewirken würde, welcher so von den Künstler:innen nicht beabsichtigt war. Sollte der Zustand der Malschicht es also erlauben, ist es sinnvoller, einen Teil der Firnissschicht zu erhalten, um den oben genannten harschen Farbeffekt zu vermeiden und entsprechend abzuschwächen. Zudem ist diese Methode für das Gemälde sanfter, da die Restaurator:innen bei einer vollständigen Abnahme nie sicher sein können, ob beim Prozess unabsichtlich die ursprüngliche Patina zerstört wird, welche möglicherweise von den Maler:innen aufgetragen wurde.

Die *Radikalen* widersprechen an diese Stelle diesem Argument damit, dass Patina, welche aus einem farbigen Lack auf Harzbasis bestehen, vor dem frühen 18. Jahrhundert praktisch – bis gar nicht – bei Gemälden vorzufinden ist und daher entfernt werden kann. Dagegen argumentieren die *Moderaten* wiederum, dass eine uneben hinterlassene Firnissschicht nach einer partiellen Entfernung zwar schädlich ist, jedoch bei weitem ein nicht so grosses Risiko

¹⁹⁵ Vgl. Van Schendel, 1951, S.63-64, URL, [Zugriff 10.12.2022].

¹⁹⁶ Van Schendel, 1951, S.63, URL, [Zugriff 10.12.2022].

¹⁹⁷ Van Schendel, 1951, S.63, URL, [Zugriff 10.12.2022].

birgt wie eine vollständige Abnahme, da dabei das Gemälde mit starken Lösungsmitteln in Kontakt kommen würde, welche unwiderruflich Patina, Glasuren oder Firnisbasen zerstören würden. Sie sind der Meinung, dass es nicht genug Beweise dafür gibt, dass bei älteren Werken noch keine Patina verwendet wurde.

In einem Punkt sind sich die *Moderaten* und die *Radikalen* jedoch einig: Im Zweifelsfall sollten Restaurator:innen keine Firnisabnahme durchführen. Die Diskussion über die Firnisabnahme war mit dem Abschluss der ICOM-Sitzung nicht beendet und die Kommission konnte somit diesbezüglich kein Übereinkommen schliessen.¹⁹⁸

Die ICOM-Diskussion, welche bis 1950 weitergeführt wurde, lässt vermuten, dass das Treffen einer eindeutigen Wahl zwischen den beiden Reinigungsmethoden nicht möglich ist und auch nicht Ziel sein sollte. Die Beteiligten waren sich so weit einig, dass die Entscheidung, ob eine vollständige oder nur eine teilweise Entfernung des Firnisses nötig ist, je nach Fall variiert.¹⁹⁹ Diese geführte Debatte beeinflusste im Nachgang sogar die Handhabung von Reinigungen beim eigentlichen Urheber der Kontroverse. In den 50er Jahren erweiterte die *National Gallery* ihre naturwissenschaftliche Forschungsabteilung und konzentrierte sich fortan vermehrt auf die technischen Aspekte der Firnisabnahme.²⁰⁰

10.5 Ausgewählte Meinungen zur Cleaning Controversy

Das Potential für Meinungsverschiedenheiten in der Restaurierung/Konservierung ist wegen der Vielfalt an Kulturgütern, sowie der unzähligen Verfahren und Techniken, gewiss gross. Die Kontroverse rund um die Firnisabnahme ist eine von vielen und soll hier exemplarisch aufzeigen, wie komplex und nachhaltig eine solche Debatte sein kann. Die Meinungen dazu gehen teilweise heute noch stark auseinander. Die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten Interviews und Befragungen von Konservator:innen-Restaurator:innen aus England und der Schweiz untermauern damit auch diese Feststellung. Ausserdem sind die Differenzen nicht ausschliesslich auf kulturelle Unterschiede zurückzuführen, da es auch zwischen den Interviewten, beziehungsweise Befragten, innerhalb der beiden Länder grosse Meinungsverschiedenheiten gibt.

Hamish Dewar, Konservator-Restaurator in London (UK), welcher sein Studium der Kunstgeschichte an der *Cambridge University* 1980 abgeschlossen und anschliessend bis 1985

¹⁹⁸ Vgl. Van Schendel, 1951, S.63-64. URL, [Zugriff 10.12.2022].

¹⁹⁹ Vgl. von Gilsa, 1987, S.196.

²⁰⁰ Vgl. von Gilsa, 1987, S.196.

seine Ausbildung zum Restaurator-Konservator in London absolvierte, sagt zur Cleaning Controversy an der *National Gallery*²⁰¹: «I think it is greatly exaggerated and by the way I think that the conservators at the *National Gallery* have been excellent for the last 50 years.»²⁰² Bei der Frage, wie mit einem verfärbten Firnis umzugehen ist, vertritt er die Meinung, dass es in Ordnung sei, den Firnis zu entfernen. Jedoch sollte dies nur getan werden, sofern vorgängig Tests durchgeführt wurden und das Bild durch eine Firnisabnahme nicht beschädigt wird.²⁰³

Paul Tsangari, Konservator-Restaurator in Dorking (UK), welcher seine Ausbildung zum Restaurator 1985 in einer Restaurierungswerkstatt antrat und neun Jahre später zum «junior conservator»²⁰⁴ befördert wurde, ist hingegen der Meinung, dass der «Cleaning Scandal»²⁰⁵ an der *National Gallery* dem Berufsstand des «Gemälde-Restaurators»²⁰⁶ in England geschadet hat. Eine Firnisabnahme ist seiner Meinung nach dann nötig, wenn das Gemälde aufgrund des verfärbten Firnisses nicht mehr richtig zu erkennen ist, jedoch ist eine Teilfirnisabnahme immer die bevorzugtere Vorgehensweise.²⁰⁷

Beth Jowett, unabhängige Restauratorin in Cheadle Heath (UK), welche ihren Master in *Conservation of Fine Art and Easel Paintings* 2008 abgeschlossen hat, ist der Meinung, dass die *National Gallery* mit dieser Ausstellung eine wunderbare Arbeit geleistet hat, da sie offen über ihre Vorgehensweisen gesprochen hat. «The Technical Bulletin is a treasure trove for the history of conservation [...]».²⁰⁸

Die Ausstellung der *National Gallery* und die damit ausgelöste Kontroverse haben eine neue Sicht auf die Diskussion um die Firnisabnahme eröffnet. Es wird noch heute innerhalb der Restaurator:innengemeinschaft darüber gestritten, welche Massnahmen sich für welche Anwendung besser eignen. Dies wird auch von Elizabeth Jowett, unabhängige Konservatorin aus England, so bestätigt: «There is still a lot of resistance from some quarters [...] to removing varnish, the controversy goes on!»²⁰⁹ Es zeigt, wie die Meinungen unter den Restaurator:innen-Konservator:innen auseinander gehen können und, dass es wohl Empfehlungen, jedoch keine eindeutige Regeln gibt. Angela Eysler, selbstständige Restauratorin in Erlenbach bei Zürich

²⁰¹ Vgl. Beantworteter Fragebogen von Hamish Dewar, 15.11.2022.

²⁰² Beantworteter Fragebogen von Hamish Dewar, 15.11.2022.

²⁰³ Vgl. Beantworteter Fragebogen von Hamish Dewar, 15.11.2022.

²⁰⁴ Beantworteter Fragebogen von Paul Tsangari, 22.09.2022.

²⁰⁵ Beantworteter Fragebogen von Paul Tsangari, 22.09.2022.

²⁰⁶ Beantworteter Fragebogen von Paul Tsangari, 22.09.2022.

²⁰⁷ Vgl. Beantworteter Fragebogen von Paul Tsangari, 22.09.2022.

²⁰⁸ Beantworteter Fragebogen von Elizabeth Jowett, 05.12.2022.

²⁰⁹ Beantworteter Fragebogen von Elizabeth Jowett, 05.12.2022.

(CH), erklärt, dass es immer werkabhängig ist.²¹⁰ Daher ist es nicht möglich, einheitliche Vorschriften zu bestimmen. Es muss also von Fall zu Fall diskutiert und entschieden werden, was jeweils das Beste für ein bestimmtes Werk ist.

11 Vergleich der Restaurierungsethik in England und in der Schweiz

Offensichtliche Unterschiede zwischen den restauratorischen Vorgehensweisen in England und in der Schweiz sind schwer auszumachen. Die Interviews mit den verschiedenen Konservator:innen-Restaurator:innen aus England und der Schweiz haben gezeigt, dass die Meinungen und bevorzugten Vorgehensweisen schon innerhalb der einzelnen Länder stark auseinandergehen können. Natalie Ellwanger, Restauratorin und Konservatorin am *Schweizerischen Nationalmuseum*, fügt zudem hinzu, dass die jeweiligen Vorgehensweisen, je nach Institution oder Zusammensetzung des Teams, variieren können.²¹¹ Auch Elizabeth Jowett, unabhängige Konservatorin aus England, bestätigt diese Meinung und hebt hervor, dass es stets divergierende Meinungen zwischen Schulen, Lehrpersonen oder einer einzelnen Person, welche die Restaurierung praktiziert, gibt. Je nach handwerklichem Charakter, gäbe es immer gewisse Vorlieben bei den Vorgehensweisen.²¹² «There is quite a lot of collaboration in the profession both on an individual level and between professional bodies, to try to reach consensus about ethical approaches.»²¹³, erklärt sie. Aufgrund der heute zur Verfügung stehenden Kommunikationsmittel sind die ethischen Ansätze, Ideen und Vorgehensweisen sicherlich einheitlicher als früher, als sich die Restaurator:innen über grössere Distanzen nicht so bequem austauschen konnten. Auch wurden die restauratorischen Massnahmen nicht so genau dokumentiert wie heute, und falls doch, waren die Unterlagen für die Arbeitskolleg:innen nur schwer zugänglich.

Sicher ist, dass die Grundsätze der Restaurierungsethik in den beiden Ländern, aufgrund der diversen internationalen Chartas (z.B. jene von Venedig), viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Ein klarer Unterschied besteht hingegen darin, dass sich restaurierungsethische Gedanken in England viel früher entwickelt haben als in der Schweiz. Tobias Haupt, Restaurator und Konservator am Kunsthaus Zürich (CH), erklärt dies mit den unterschiedlichen Traditionen der beiden Länder, und diese seien «tendenziell schon ziemlich anders».²¹⁴

²¹⁰ Vgl. Interview mit Angela Eysler, 12.10.2022.

²¹¹ Vgl. Interview mit Natalie Ellwanger, 15.09.2022.

²¹² Vgl. Beantworteter Fragebogen von Elizabeth Jowett, 05.12.2022.

²¹³ Beantworteter Fragebogen von Elizabeth Jowett, 05.12.2022.

²¹⁴ Vgl. Interview mit Tobias Haupt, 12.10.2022.

Dr. Clare Finn, Restauratorin und Konservatorin in London (UK), welche sowohl in England als auch in der Schweiz studiert hat, führt obengenannten Gedanken weiter: Sie vertritt die etwas konkretere Meinung, dass die Restaurierungsmethoden, welche in den verschiedenen europäischen Ländern gelehrt werden, am besten zu der in den jeweiligen Ländern vorherrschenden Kunst passen.²¹⁵ Letztere Aussage bringt den Vergleich zwischen der Schweiz und England vermutlich am besten auf den Punkt.

12 Entwicklungen der Restaurierungsethik heute

Anhand der Restaurierungsgeschichte und der Chronologie von Chartas und Konventionen lässt sich gut erkennen, wie stark sich die restauratorischen Praktiken und die ethischen Grundsätze im Laufe der Zeit verändert haben. Es begann mit Maler:innen, welche sich nebenbei anerbieten, Gemälde zu reinigen und zu restaurieren, um ihr meist bescheidenes Einkommen aufzubessern. Wegen des damals beschränkten Wissens über Materialeigenschaften wurden die ihnen anvertrauten Werke jedoch oft teilweise oder ganz beschädigt. Heute widmen sich ganze Institute wie das SKR oder der deutsche *Verband der Restauratoren* (VDR) diesem Thema, um sicherzustellen, dass die Eingriffe mit äusserster Vorsicht und Präzision durchgeführt werden. Die Arbeit beginnt in der Regel erst nachdem zahlreiche Untersuchungen durchgeführt und Proben entnommen wurden. So wird das Risiko einer Beschädigung minimiert.

In den Anfängen der Restaurierung war das Ziel noch, das Werk möglichst in seinen vermeintlichen originalen Zustand zurückzusetzen. Es wurden teils sogar Ergänzungen vorgenommen, um damit dem jeweiligen zeitgenössischen Geschmack zu entsprechen. Heute gehen die Restaurator:innen vorwiegend nach dem Motto «weniger ist mehr»²¹⁶ vor. Franziska Snape, Restauratorin und Konservatorin am *Sammlungszentrum des Schweizerischen Nationalmuseums* in Affoltern am Albis (CH), welche ihr Studium 2022 abgeschlossen hat, erklärt, dass dieser Satz an der letzten Tagung, welche sie besucht hat, oft wiederholt wurde.²¹⁷ Es bestätigt nochmals, wie stark in der heute praktizierten Restaurierung-Konservierung der Minimaleingriff gelebt wird.

Auch die Schwerpunkte im Studium haben sich dahingehend entwickelt. Natalie Ellwanger Restauratorin und Konservatorin am *Schweizerischen Nationalmuseum*, welche ihr Studium

²¹⁵ Vgl. Beantworteter Fragebogen von Dr. Clare Finn, 15.11.2022.

²¹⁶ Interview mit Franziska Snape, 15.09.2022.

²¹⁷ Vgl. Interview mit Franziska Snape, 15.09.2022.

1995 an der HFG in Bern abschloss,²¹⁸ zögerte zunächst, über den Aufbau ihres damaligen Studiums zu berichten; sie sei nicht die «richtige Ansprechpartnerin»²¹⁹ dafür, der Studiengang hätte sich seither zu sehr verändert.²²⁰ «Der grosse Unterschied zwischen damals und heute ist, dass wir noch ein Pflicht-Vorpraktikum durchführen mussten.»²²¹, erklärte sie. Zudem war während ihres Studiums die Restaurierungsethik nie ein zentrales Thema.²²² Dies war bei Franziska Snape anders. Bereits während den ersten zwei Jahren des Studiums an der HKB besuchte sie Ethik-Vorlesungen und wurde so mit deren Grundlagen vertraut.²²³ Natalie Ellwanger ist jedoch der Meinung, dass nicht alle Entwicklungen betreffend Lehrgang positiv zu bewerten sind. Das Pflicht-Vorpraktikum, welches bei ihr noch Voraussetzung für das Studium war, hätte nicht abgeschafft werden dürfen.²²⁴ «[...] wir sind mit völlig anderen Voraussetzungen ins Studium gestartet. Wir hatten bereits ein relativ breites praktisches Wissen und das fehlt heute.»²²⁵

Seit der Etablierung des Berufsstandes gab es immer wieder Entwicklungen im Bereich der Wissenschaft und Technologie, welche zur Verbesserung der Methoden und Vorgehensweisen in der Konservierung-Restaurierung beitrugen. Diese Entwicklungen wurden stark durch die Meinungen, wie es ein Gemälde zu restaurieren gilt, beeinflusst. In den vergangenen Jahrzehnten haben sich Restaurator:innen vom Gedanken gelöst, das Bild so zu erhalten, wie es ursprünglich aussah; sie haben sich immer mehr mit den unvermeidlichen materiellen Veränderungen im Laufe der Zeit abgefunden und es im Hinblick auf den historischen Kontext eines Werkes sogar zu schätzen gelernt. Die Entwicklung hatte letztendlich auch einen Einfluss auf die präventive Konservierung, als Alternative zum Eingriff, um den Zerfall zu verlangsamen. Durch die Entwicklung in Wissenschaft und Technik, stehen heute analytische Verfahren zur Verfügung, welche neue Erkenntnisse über den ursprünglichen Aufbau und Zustand eines Gemäldes ermöglichen. Auch die Digitalisierung hat viele neue Möglichkeiten eröffnet.²²⁶ Neue Erkenntnisse und Dokumentationen sind für die Kolleg:innen dadurch einfacher zugänglich und tragen zudem zu einem vermehrten Austausch bei.

²¹⁸ Vgl. SKR, URL, [Zugriff 14.12.2022]

²¹⁹ Interview mit Natalie Ellwanger, 15.09.2022.

²²⁰ Vgl. Interview mit Natalie Ellwanger, 15.09.2022.

²²¹ Interview mit Natalie Ellwanger, 15.09.2022.

²²² Vgl. Interview mit Natalie Ellwanger, 15.09.2022.

²²³ Vgl. Interview mit Franziska Snape, 15.09.2022.

²²⁴ Vgl. Interview mit Natalie Ellwanger, 15.09.2022.

²²⁵ Interview mit Natalie Ellwanger, 15.09.2022.

²²⁶ Vgl. Burnstock, 2017, S. 32-58.

Dass Unstimmigkeiten und Diskussionen unter Kolleg:innen bei restauratorischen Massnahmen dennoch unvermeidbar sind, begründet Anita Hoess, Konservatorin-Restauratorin, Dozentin an der HKB, welche ein Atelier in Wallisellen (CH) führt, wie folgt: «Sicher gibt es immer auch Beispiele, wo ich mich distanzieren würde, aber es gibt einfach, so denke ich, auch verschiedene Möglichkeiten und Wege. Das ist in der Restaurierung auch sehr wichtig, dass man dies auch akzeptiert.»²²⁷

13 Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, die Entwicklung der Restaurierungsethik ab dem 19. Jahrhundert bis heute aufzuzeigen; dies sowohl in der Schweiz als auch in England und anschliessend einen Vergleich zwischen den beiden Ländern zu ziehen. Der Schwerpunkt wurde dabei auf Firnisse und die Gemäldereinigung gesetzt.

Einleitend wurden grundlegende Begriffe wie Konservierung, Restaurierung und Restaurierungsethik den Leser:innen nähergebracht, um das Verständnis der restlichen Arbeit zu erleichtern. Anschliessend wurden die Anfänge der Restaurierung in Europa aufgezeigt und die Restaurierungsgeschichte in der Schweiz und in England so gut wie möglich kontextualisiert. In einem weiteren Schritt wurden diverse internationale und nationale Chartas sowie Dokumente behandelt, um die Entwicklung der Konservierung-Restaurierung und vor allem der Restaurierungsethik wiederzugeben. Anschliessend wurde auf den sogenannten *Minimaleingriff* und dessen Einfluss, welcher bis auf die heutige Restaurierungsethik reicht, eingegangen. Ausgehend von den Grundbegriffen und über die Entstehungsgeschichte bis hin zur Restaurierungsethik, werden so die Leser:innen zum eigentlichen Kernthema geführt: Die Auseinandersetzung mit Firnissen und den entsprechenden Konservierungs- und Restaurierungsmethoden. Um die Komplexität der Konservierung und Restaurierung von Firnissen zu veranschaulichen, wurde die *Cleaning Controversy* an der *National Gallery* zwischen 1940 und 1965 herangezogen. Zu guter Letzt wurde ein Vergleich zwischen der Restaurierung in England und jener in der Schweiz angedacht sowie die Entwicklung der Restaurierungsethik bis heute dargestellt. Anhand dieser beiden Beispiele wird klar, dass die Restaurierungsethik keineswegs eine Konstante darstellt.

Die Recherchen haben gezeigt, dass sich die Restaurierung, der Berufsstand und auch die Restaurierungsethik im Verlaufe des 19. Jahrhunderts bis heute sehr stark verändert haben. Die

²²⁷ Interview mit Anita Hoess, 13.10.2022.

Baudenkmalpflege spielte dabei eine Vorreiterrolle, was die Entwicklung moderner ethischer Grundsätze im Umgang mit kulturellen Gütern betrifft. Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts begannen Entwicklungen in der Naturwissenschaft, die Konservierung-Restaurierung zu beeinflussen. Auch die geschichtliche Aufarbeitung von künstlerischen Techniken aus der mittelalterlichen und neuzeitlichen Malerei führte zu Fortschritten in der Entwicklung der Konservierung-Restaurierung und der Restaurierungsethik. Internationale Chartas, wie jene von Venedig im Jahr 1931, legten Grundsätze und Richtlinien fest, an welche sich der Berufsstand halten sollte. Viele dieser Richtlinien, welche mittlerweile schon fast ein Jahrhundert alt sind, gelten noch heute und entsprechen nach wie vor einigen der aktuellen ethischen Grundsätzen.

Von den Anfängen, wo die Restaurierung noch als Nebentätigkeit angesehen wurde, ist heute nicht mehr viel übrig. Bereits Georg Dehio und Alois Riegl haben um 1900 propagiert, dass das Konservieren des aktuellen Zustandes viel wichtiger sei, als die Wiederherstellung eines mutmasslichen Originalzustandes. Diese Grundhaltung hat heute noch ihre Gültigkeit und ist weiterhin sehr verbreitet. Seither dazugekommen sind zudem eine Vielzahl an technischen Mitteln und Analysemöglichkeiten, welche es erlauben, die Eingriffe besser informiert und gezielter auszuführen. Die Restaurierung tritt zugunsten der Konservierung vermehrt in den Hintergrund und die getätigten Eingriffe sollen möglichst umkehrbar sein. Auch die Betrachter:innen zeigen neulich eine grössere Akzeptanz für das sichtbare Alter und den historischen Kontext von Werken. All dies mündet im sogenannten *Minimaleingriff* und unterstreicht nochmals, in welche Richtung sich die Restaurierungsethik bewegt.

Die Behandlung der Cleaning Controversy an der *National Gallery* hat aufgezeigt, wie komplex die Thematik der Gemäldereinigung und der Firnisabnahme ist. Was bleibt, ist, dass die Meinungen der Restaurator:innen noch heute teilweise stark auseinandergehen. Die Gründe dafür sind sowohl kultureller wie auch persönlicher Natur. Die durchzuführenden Massnahmen bei einer Restaurierung basieren nach wie vor auf Grundsätzen und sind nicht gesetzlich geregelt, sodass weiterhin hauptsächlich auf die Kompetenz der Restaurator:innen und deren Ausbildung vertraut wird.

Dank der zahlreichen internationalen Organisationen, Konferenzen und Grundsatzpapieren ist der Berufsstand, zumindest innerhalb von Europa, mittlerweile stark vereinheitlicht. Das jüngste Beispiel dafür sind die von der *European Confederation of Conservator-Restorers Organisations* verabschiedeten E.C.C.O-Berufsrichtlinien. Auch in der Schweiz werden solche

Bestrebungen durch den *Schweizerischen Verband für Konservierung und Restaurierung* (SKR) vorangetrieben.

Es gibt, wie von mehreren Restaurator:innen während den Interviews bestätigt, zwischen den Ländern gewiss auch Unterschiede. Da ich jedoch keine Quelle ausfindig machen konnte, welche die Geschichte der Restaurierung systematisch thematisiert, mussten Fakten aus der mir sonst zur Verfügung stehenden Literatur zusammengetragen werden. Es reichte aber, um in groben Zügen aufzuzeigen, wie sich die Restaurierungsethik seit Anbeginn bis heute entwickelt hat. Die Frage, inwiefern sich die Restaurierungsethik in England von jener in der Schweiz unterscheidet, bleibt jedoch auch nach den Recherchen teilweise unbeantwortet.

Der Berufsstand der Konservator:innen und Restaurator:innen ist noch jung, und es ist nur eine Frage der Zeit, bis die nächsten ethischen und technologischen Entwicklungsschritte anstehen. Wo diese hinführen, bleibt abzuwarten. Eines dabei ist jedoch sicher: Die Kontroversen werden bleiben.

14 Danksagung

Ich möchte mich hiermit bei meiner Mentorin, Frau Patrizia Mazzei, Kunstgeschichtslehrerin am *Liceo Artistico Zurigo*, ganz herzlich für die stets konstruktiven Interventionen bedanken. Sie hat mich bei Zweifeln, Fragen und Unklarheiten stets unterstützt. Mein Dank geht auch an alle interviewten Personen im In- und Ausland. Die Beantwortung meiner Fragen haben wesentlich zum Gelingen der Arbeit beigetragen. Ein besonderes Dankeschön möchte ich an dieser Stelle auch an Frau Natalie Ellwanger, Konservatorin-Restauratorin am *Schweizerischen Nationalmuseum*, ausrichten, welche mich bei der Themenwahl für diese Arbeit beraten hat. Auch möchte ich mich bei Stefan Michalski, Wissenschaftler für Denkmalpflege aus Kanada, bedanken, welcher mir die Erlaubnis gegeben hat, seine Zeichnung auf dem Titelblatt meiner Arbeit zu verwenden. Zum Schluss noch ein Dankeschön an meine lieben Eltern für das Korrekturlesen.

15 Literaturverzeichnis

- Bäschlin, Nathalie (2020): *Fragile Werte: Diskurs und Praxis der Restaurierungswissenschaften 1913-2014*. Bielefeld: Transcript.
- Bäschlin, Nathalie (2014): *Minimal gleich authentisch?: Theoretische Konzepte der Gemälderestaurierung rund um den «Minimaleingriff»*. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 71, S.23-34. Zugänglich über: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=zak-003:2014:71::391> [Zugriff 15.11.2022]
- Bundesrat, Bundesamt für Berufsbildung und Technologie (BBT), Staatssekretariat für Wirtschaft (seco), Bundesamt für Statistik (Bfs) (2003): *Freie Berufe in der Schweiz*. Bericht des Bundesrates in Erfüllung des Postulats Cina.
- Burnstock, Aviva (2017): *The influence of science and technology on the conservation and technical study of paintings in the last 50 years: A personal viewpoint*. In: Granville, Abigail, Laura Hinde, Sophie Plender, Hayley Tomlinson, und Nancy Wade (2017). *The Picture so Far: 50 Years of Painting Conservation*. London: Archetype Publications Ltd.
- Dudenredaktion (Bibliographisches Institut) (2007): *Deutsches Universalwörterbuch: 6., überarbeitete und erweiterte Auflage*. Mannheim: Dudenverlag.
- Enaud, François (1991): *Les principes de restauration des Monuments en France de Viollet-le-Duc à la Charte de Venise*. In: Lengler, Josmar; Baumgartner, Marcel; Bilfinger, Monica (1991): *Geschichte der Restaurierung in Europa: Akten des Internationalen Kongresses «Restauriergeschichte», Interlaken 1989*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, S.49-64.
- European Confederation of Conservator-Restorers' Organisation (E.C.C.O.) (2002): *E.C.C.O. Berufsrichtlinien (I) – Der Beruf*. Zugänglich über: <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2016/10/E.C.C.O.-Richtlinien-I-Der-Beruf.pdf> [Zugriff 31.08.2022]
- European Confederation of Conservator-Restorers' Organisation (E.C.C.O.) (2003): *E.C.C.O. Berufsrichtlinien (II) – Ethikkodex*. Zugänglich über: <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2016/10/E.C.C.O.-Richtlinien-II-Der-Ehrendkodex.pdf> [Zugriff 31.08.2022]
- European Confederation of Conservator-Restorers' Organisation (E.C.C.O.) (2004): *E.C.C.O. Berufsrichtlinien (III) – Ausbildung*. Zugänglich über: <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2016/10/E.C.C.O.-Richtlinien-III-Die-Ausbildung.pdf> [Zugriff 31.08.2022]
- Erster offizieller Internationaler Kongress für den Schutz der Kunstwerke und Denkmäler (1889): *Wünsche des Pariser Kongresses*. In: Langini, Alex (2012): *Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege*. Stuttgart: Fraunhofer IRB Verlag, S.15-23.
- Hedley, Gerry (1993): *On Humanism, Aesthetics and the Cleaning of Painting*. In: *Measured Opinions*, edited by C. Villers. London: UKIC, S.152–66.

- Heimberg, Bruno (1999): *Der Firnis und seine Bedeutung für die Kunstwerke*. In: AdR (Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren) (1999): *Firnis: Material - Ästhetik - Geschichte: internationales Kolloquium, Braunschweig, 15.-17. Juni 1998*. Braunschweig: Herzog-Anton-Ulrich-Museum, S.9-13.
- Heydrich, Christian (1994): *Die Restaurierung - Handwerk und/oder Wissenschaft?* In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Heft Nr. 2: Berufsbilder in der Kunstgeschichte.
- International Council of Museums – Committee for Conservation (ICOM-CC) (1984): *Definition of profession*. Zugänglich über: <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2017/03/ICOM-CC-Definition-of-profession-1984.pdf> [Zugriff 18.10.2022]
- International Council of Museums, National Gallery (1950): *The Cleaning of Pictures at the National Gallery*. Zugänglich über: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000010035> [Zugriff 14.11.2022]
- Internationaler Kongress der Architekten und Techniker in der Denkmalpflege (1931): *Die Charta von Athen zur Restaurierung von historischen Denkmälern*. In: Langini, Alex (2012): *Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege*. Stuttgart: Fraunhofer IRB Verlag, S.25-31.
- Janis, Katrin (2005): *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Jokilehto, Jukka (2011): *A History of Architectural Conservation*. London: Routledge.
- Kurmann Peter (1991): *Restaurierung, Retrospektive, Rezeption, Retardierung und Rekonstruktion: Gedanken zur Denkmalpflege anhand historischer und zeitgenössischer Beispiele*. In: Lengler, Josmar; Baumgartner, Marcel; Bilfinger, Monica (1991): *Geschichte der Restaurierung in Europa: Akten des Internationalen Kongresses «Restauriergeschichte», Interlaken 1989*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, S.14-28.
- Kott, Christina (2014): *The German Museum Curators and the International Museums Office, 1926–1937*. In: Kott, Christina (2014): *The Museum is Open*, S.205-218. Berlin, Boston: De Gruyter. Zugänglich über: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110298826.205/html> [Zugriff 30.12.2022]
- Lester, Stan (2002): *Becoming a profession: conservation in the United Kingdom*, in: Journal of the Society of Archivists, vol 23 no1, S.87-94. Zugänglich über: <http://devmts.org.uk/consprof.pdf> [Zugriff 25.10.2022]
- Lucas, Arthur und Plesters, Joyce (1978): *Titian's «Bachus and Ariadne»*. In: National Gallery Technical Bulletin 2, S.25-47.
- Maurischat, Sabine (2020): *Konservierung und Pflege von Kulturgut: ein Leitfaden für die Praxis*. Bielefeld: Transcript.

- Meraz, Fidel (2019): *Cesare Brandi (1906 to 1988): his concept of restoration and the dilemma of architecture*. Zugänglich über: https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/conversaciones_07_05_meraz_eng.pdf [Zugriff 14.11.2022]
- National Gallery (1947): *Cleaned Pictures*. Plaistow: Curwen Press.
- National Gallery (1950): *The Cleaning of pictures at the National Gallery – Questionnaire on the removal of varnish*. In: Museum Heft Nr. 3, 1950: *Cleaning of pictures II*, S.243-246. Zugänglich über: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000010035> [Zugriff 19.12.2022]
- Nicolaus, Knut (1986). *DuMont's Handbuch der Gemäldekunde: Material - Technik - Pflege*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Ruhemann, Helmut (1968): *The Cleaning of Paintings – Problems and Potentialities*. London: Faber and Faber.
- Ruskin, John (1849): *Seven Lamps of Architecture*. New York: John Wiley.
- Schiessl, Ulrich (1989): *Eine Skizze zur Entwicklung der Restauratorenausbildung am Beispiel der Gemälderestauratoren*. In: Lengler, Josmar; Baumgartner, Marcel; Bilfinger, Monica (1991): *Geschichte der Restaurierung in Europa: Akten des Internationalen Kongresses «Restauriergeschichte», Interlaken 1989*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, S.138- 146.
- Schoch, Marcel (2012). *Restaurierungsethik Vortrag von Dr. Marcel Schoch gehalten am 21.03.2012 auf dem 1. Oldtimer-Kongress in Essen (Techno Classica)*. Zugänglich über: http://www.siha.de/tce_images/-Restaurierungsethik.pdf [Zugriff 01.08.2022]
- Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung (SKR) (2005): *Berufsbild und Ehrenkodex*. Zugänglich über: https://www.concernedhistorians.org/content_files/file/et/131.pdf [Zugriff 13.11.2022]
- Stoner, Joyce Hill (2017): *Powerful personalities and pioneers of painting conservation: from the FAIC Oral History Project*. In: Granville, Abigail, Laura Hinde, Sophie Plender, Hayley Tomlinson, und Nancy Wade (2017). *The Picture so Far: 50 Years of Painting Conservation*. London: Archetype Publications Ltd.
- Van Schendel, Arthur (1951): *The ICOM Commission for the Care of Paintings and the Problems of Cleaning*. In: Museum Heft Nr. 1, 1951: *Museums and temporary exhibitions*. Zugänglich über: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000010104> [Zugriff 10.12.2022]
- Verband der Restauratoren (VDR) (1989): *Charta von Venedig - Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche)*. Zugänglich über: https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2017/03/1989-Charta_von_Venedig.pdf [Zugriff 30.12.2022]
- Von Gilsa, Bettina (1987): *The Cleaning Controversy: Zur Diskussion der Gemäldereinigung in England von 1946-1963*. In: AdR (Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren) (1999): *Firnis: Material - Ästhetik – Geschichte: Internationales Kolloquium, Braunschweig, 15.-17. Juni 1998*. Braunschweig: Herzog-Anton-Ulrich-Museum, S.193-200.

Wick-Werder, Margrit, und International Council of Museums: *Museumsberufe in der Schweiz - Anforderungsprofile; basierend auf den Anforderungsprofilen für Museumsberufe in Europa*. Zürich: ICOM Schweiz, 2010.

Yazdani Mehr, Shabnam (2019): *Analysis of 19th and 20th Century Conservation Key Theories in Relation to Contemporary Adaptive Reuse of Heritage Buildings*. Zugänglich über: <https://www.mdpi.com/2571-9408/2/1/61> [Zugriff 21.10.2022]

16 Weblinks

Associazione Amici di Cesare Brandi: *Chi è Brandi*. Zugänglich über:

http://www.cesarebrandi.org/brandi_chi.htm [Zugriff 14.11.2022]

BauNetz: *Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege*. Zugänglich über:

<https://www.baunetzwissen.de/altbau/tipps/fachbuecher/internationale-grundsätze-und-richtlinien-der-denkmalpflege-2985961> [Zugriff 28.08.2022]

Böke&Fritz: *Ethische Auffassung und Philosophie*. Zugänglich über: [https://www.boeke-](https://www.boeke-fritz.de/restaurierungswerkstatt/umsetzung/philosophie/)

[fritz.de/restaurierungswerkstatt/umsetzung/philosophie/](https://www.boeke-fritz.de/restaurierungswerkstatt/umsetzung/philosophie/) [Zugriff 21.10.2022]

Brozio, Patricia; von Schoenebeck, Gudrun: *Was heisst restaurieren?: Grundbegriffe*.

Zugänglich über: https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2019/06/VDR_Grundbegriffe_Was_hei%C3%9Ft_restaurieren.pdf [Zugriff 27.06.2022]

Caviezel, Nott (2011): *Denkmalpflege*, in: HLS (Historisches Lexikon der Schweiz).

Zugänglich über: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/008260/2011-08-18/#:~:text=Zur%20treibenden%20Kraft%20wurde%20der,Monumente%20an%20die%20Hand%20nahm.> [Zugriff 31.08.2022]

Die Chemie-Schule: *Ungesättigte Verbindungen*. Zugänglich über: [https://www.chemie-](https://www.chemie-schule.de/KnowHow/Unges%C3%A4ttigte_Verbindungen)

[schule.de/KnowHow/Unges%C3%A4ttigte_Verbindungen](https://www.chemie-schule.de/KnowHow/Unges%C3%A4ttigte_Verbindungen) [Zugriff 05.11.2022]

European Confederation of Conservator-Restorers Organisation (E.C.C.O.): *Our Mission*.

Zugänglich über: <https://www.ecco-eu.org/> [Zugriff 12.10.2022]

GNAA (Gesellschaft für naturwissenschaftliche Archäologie ARCHAOMETRIE e.V): *Was ist Archäometrie?* Zugänglich über: <https://www.archaeometrie.de/739-2/> [Zugriff

28.08.2022]

Historic England: *Timeline of Conservation Catalysts and Legislation*. Zugänglich über:

<https://historicengland.org.uk/whats-new/features/conservation-listing-timeline/#1880> [Zugriff 19.10.2022]

ICOM (International Council of Museums): *Missions and objectives*. Zugänglich über:

<https://icom.museum/en/about-us/missions-and-objectives/> [Zugriff 29.12.2022]

ICON (Institute of Conservation): *Who we are*. Zugänglich über:

<https://www.icon.org.uk/about-us/who-we-are.html> [Zugriff 26.10.2022]

Kunstkonservierung - Restaurierung Gemälde und Skulptur: *Gemälde auf Leinwand*.

Zugänglich über: <https://kunstkonservierung.de/restaurierung/leinwand/> [Zugriff 01.01.2023]

- Lackner, Hannah (2015): *Was glänzt denn da? Fakten und Mythen rund um den Firnis*, in: Museumsblog - Universalmuseum Joanneum. Zugänglich über: <https://www.museum-joanneum.at/blog/was-glaenzt-denn-da-fakten-und-mythen-rund-um-den-firnis-genauerhinsehen/> [Zugriff 01.09.2022]
- Munzinger: *René Huyghe*. Zugänglich über: <https://www.munzinger.de/search/portrait/Rene+Huyghe/0/9345.html> [Zugriff 14.11.2022]
- Museums.ch: *ICOM Schweiz – Internationaler Museumsrat*. Zugänglich über: <https://www.museums.ch/service/icom/> [Zugriff 18.10.2022]
- Romoe Restauratoren Netzwerk: *Grundsatzpapiere, Chartas und Konventionen*. Zugänglich über: <https://www.romoe.com/de/restaurierung/chartas-konventionen/> [Zugriff 30.08.2022]
- Romoe Restauratoren Netzwerk: *Was ist Restaurierung und was ist Konservierung?* Zugänglich über: <https://www.romoe.com/de/restaurierung/> [Zugriff 27.07.2022]
- Romoe Restauratoren Netzwerk: *Bedeutende Personen in der Restaurierung und Denkmalpflege*. Zugänglich über: <https://www.romoe.com/de/restaurierung/bedeutende-personen/#JohnRuskin> [Zugriff 25.10.2022]
- Schulz, Bernhard (2015): *Pariser Ausstellung zu Eugène Viollet-le-Duc: Der Nachbaumeister*, in: Tagesspiegel. Zugänglich über: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/der-nachbaumeister-3601927.html> [Zugriff 21.10.2022]
- SKR (Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung): *Der Schweizerische Verband für Konservierung und Restaurierung SKR*. Zugänglich über: <https://restaurierung.swiss/de/skr> [Zugriff 31.08.2022]
- SKR (Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung): *Das Berufsbild Konservator:in-Restaurator:in*. Zugänglich über: <https://www.restaurierung.swiss/de/konservators-restaurators> [Zugriff 31.07.2022]
- SKR (Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung): *Co-Präsidentin – Natalie Ellwanger*. Zugänglich über: <https://restaurierung.swiss/de/skr/kontakt/13-ressort-aus-und-weiterbildung> [Zugriff 14.12.2022].
- SKR (Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung): *Mitgliederverzeichnis*. Zugänglich über: https://restaurierung.swiss/de/mitglieder/mitgliederverzeichnis?cck=mitgliederdaten&dyn_tkg=&dyn_tkg2=&fachgruppe=&kanton=&user_name_backend=Angela+Eysler&mitgliedschaft=Konservator-Restaurator&boxchecked=0&search=mitgliederverzeichnis&task=search [Zugriff 01.01.2023]
- SPAB (Society for the Protection of Ancient Buildings): *About us*. Zugänglich über: <https://www.spab.org.uk/about-us> [Zugriff 25.10.2022]

- The Burlington Magazine: *About the Burlington Magazine*. Zugänglich über:
<https://www.burlington.org.uk/about-us/about-the-magazine> [Zugriff 14.11.2022]
- The Burlington Magazine Index Blog: *The Burlington Magazine and the National Gallery Cleaning Controversy (1947-1963)*. Zugänglich über:
<https://burlingtonindex.wordpress.com/2015/07/11/the-burlington-magazine-and-the-national-gallery-cleaning-controversy-1947-1963/> [Zugriff 26.10.2022]
- UK Parliament: *Preservig historic sites and buildings*. Zugänglich über:
<https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/towncountry/landscape/overview/historicsites/> [Zugriff 19.10.2022]
- Wikibrief (2021): *Trockenöl*. Zugänglich über: https://de.wikibrief.org/wiki/Drying_oil
[Zugriff 01.09.2022]
- Wiki: *Internationales Zentrum für Studien zur Erhaltung und Restaurierung von Kulturgut*.
Zugänglich über:
https://de.wikii2.com/wiki/Centre_international_d%27%C3%A9tudes_pour_la_conservation_et_la_restauracion_des_biens_culturels [Zugriff 11.10.2022]
- Wikipedia (Die freie Enzyklopädie): *Eugène Viollet-le-Duc*. Zugänglich über:
https://de.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc [Zugriff 21.10.2022]
- Wikipedia (Die freie Enzyklopädie): *National Trust*. Zugänglich über:
https://de.wikipedia.org/wiki/National_Trust#Geschichte [Zugriff 19.10.2022]
- Wikipedia (Die freie Enzyklopädie): *John Ruskin*. Zugänglich über:
https://de.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin [Zugriff 25.10.2022]
- Wikipedia (Die freie Enzyklopädie): *International Council of Museums*. Zugänglich über:
https://de.wikipedia.org/wiki/International_Council_of_Museums [Zugriff 18.10.2022]
- Wikipedia (Die freie Enzyklopädie): *Ernst Gombrich*. Zugänglich über:
https://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_Gombrich [Zugriff 14.11.2022]
- Wikipedia (Die freie Enzyklopädie): *Pinselduktus*. Zugänglich über:
<https://de.wikipedia.org/wiki/Pinselduktus> [Zugriff 31.12.2022]

17 Interviews

- Interview mit Natalie Ellwanger, 15.09.2022, Sammlungszentrum des Schweizerischen Nationalmuseums, Affoltern am Albis (CH).
- Interview mit Franziska Snape, 15.09.2022, Sammlungszentrum des Schweizerischen Nationalmuseums, Affoltern am Albis (CH).
- Interview mit Angela Eysler, 12.10.2022, Eysler GmbH, Erlenbach (CH).
- Interview mit Tobias Haupt, 12.10.2022, Kunsthaus Zürich, Zürich (CH).
- Interview mit Anita Hoess, 13.10.2022, Hoess Conservation GmbH, Wallisellen (CH).

18 Fragebögen

Beantworteter Fragebogen von Paul Tsangari, 22.09.2022, Paul Tsangari – Conservation & Restoration of Fine Oil Paintings, Dorking (UK).

Beantworteter Fragebogen von Hamish Dewar, 15.11.2022, Hamish Dewar Ltd, London (UK).

Beantworteter Fragebogen von Dr. Clare Finn, 15.11.2022, Clare Finn & Co Ltd, London (UK).

Beantworteter Fragebogen von Elizabeth Jowett, 05.12.2022, Elizabeth Jowett Conservation of Paintings, Cheadle Heath (UK).

19 E-Mails

E-Mail von Stefan Michalski, 23.12.2022, Ottawa (CAN).

20 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Michalski, Stefan: *Sharing Responsibility for Conservation Decisions*. In: Krumbein, W.E. et. al. (1992): *Durability and Change – The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Dahlem: John Wiley & Sons, S. 241-258.

Abbildung 2: Hodler, Ferdinand (1889-1890): *Die Nacht*. Öl auf Leinwand, 116,5 cm x 299 cm, Bern: Kunstmuseum Bern. Zugänglich über: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand_Hodler_005.jpg [Zugriff 28.12.2022].

Abbildung 3: Titian (1520-1523): *Bacchus and Ariadne*, Öl auf Leinwand, 176.5 cm x 191 cm, London: The National Gallery. Zugänglich über: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne> [Zugriff 28.12.2022].

Abbildung 4: Ausdruck von: Titian (1520-1523): *Bacchus and Ariadne*, Öl auf Leinwand, 176.5 cm x 191 cm, London: The National Gallery. Zugänglich über: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne> [Zugriff 28.12.2022]. Dieser Ausdruck wurde sechs Mal auf eine Holzplatte geklebt und mit Ölfirnis überzogen. Jedes Bild enthält im Firnis jeweils etwas mehr braune Ölfarbe als das vorherige.

Abbildung 5: Hogarth, William (1761): *Time Smoking a Picture*, Radierung und Mezzotinto auf Papier, 23.2 cm x 18.1 cm, Edinburgh: Scottish National Gallery of Modern Art. Zugänglich über: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/24330/0?overlay=download> [Zugriff 30.12.2022]. Auf dem Deckblatt von: The National Gallery (1947): *Cleaned Pictures*. Plaistow: Curwen Press.

21 Anhang

21.1 Interview mit Natalie Ellwanger

Können Sie kurz den Verlauf Ihres Studiums schildern?

Da bin ich eigentlich nicht die richtige Ansprechpartnerin, da ich noch den alten Studiengang gemacht habe. Das war ganz anders damals.

Inwiefern hat sich das Studium denn verändert?

Der grosse Unterschied zwischen damals und heute ist, dass wir noch ein Pflicht-Vorpraktikum durchführen mussten. In der Schweiz dauerte dieses ein Jahr. Da ich aus Deutschland komme, habe ich mein Vorpraktikum auch dort gemacht. Es war noch offen, ob ich in Deutschland oder in der Schweiz studieren möchte. Das Ziel war aber eigentlich schon, in die Schweiz zu kommen. In den deutschen Hochschulen wurden zwischen zwei und drei Jahre Vorpraktikum verlangt. Daher war für mich bereits im Vorhinein klar, dass ich nicht nur das eine Pflichtjahr machen würde. Schlussendlich habe ich dann drei Jahre Vorpraktikum gemacht. Mit zwei Jahren Praktikum habe ich mich in Bern beworben, und bis dann schliesslich das Studium begann, waren es knapp drei Jahre Praktikum, die ich gemacht habe. Das ist, glaube ich, der grosse Unterschied zwischen dem Diplomrestaurator [damals] und dem Masterrestaurator heute, weil dazwischen diese Bologna-Reform liegt. Das heisst, wir sind mit völlig anderen Voraussetzungen ins Studium gestartet. Wir hatten bereits ein relativ breites praktisches Wissen, und das fehlt meiner Meinung nach heute.

Wie stark wurde das Thema der Restaurierungsethik während ihrer Ausbildung behandelt?

Die Restaurierungsethik war nicht wirklich ein Thema. Ich glaube das ist heute aber tatsächlich ein Fach, also es gibt Vorlesungen zu dem Thema. Bei uns war das nicht so.

Wie sieht es mit Chartas etc. aus? Oder wurde einem einfach gesagt, wie man es machen sollte?

Ah nein, nein, das natürlich nicht. Das Studium war in Mini-Fachgebiete aufgeteilt. Das heisst, ein Jahr war zum Beispiel Bildträger, eines Malerei auf Leinwand und eines Malerei auf Holz. Zwei- oder dreidimensional, natürlich auch Skulptur war ein Thema. Und dann hat man auch verschiedene Restaurierungsmethoden besprochen, und natürlich hat man dort auch gezeigt, wie man es nicht machen sollte. Das ganz klar.

Können Sie Beispiele zitieren, wo Sie im Laufe Ihrer Tätigkeit auf Ethikgrundsätze zurückgreifen mussten?

Nein, eigentlich nicht. Ich glaube das ist einem ziemlich klar, was man macht und was man nicht macht.

Waren Sie je über die Vorgehensweise bei einer Restaurierung mit jemanden nicht einverstanden oder gar mit einem spezifischen Eingriff überhaupt nicht einverstanden?

Ja, das hat es schon gegeben. Ich habe einmal in einem Museum gearbeitet, zusammen mit einem Kollegen, welcher hemmungslos Überzüge entfernt hat. Aber nicht nur Firnisse, sondern auch Lasuren, welche unter dem Firnis oder mit dem Firnis verbunden waren. Er hat dabei argumentiert, dass er die Werke so gut kenne, dass er das wieder rekonstruieren kann. Er hat sich selbst widersprochen. Auf der einen Seite hat er gesagt, dass die Originalität, die Authentizität, unbedingt erhalten werden müsse. Aber was er getan hat, ist eigentlich das Gegenteil. Er hat authentische Bestandteile, nämlich zum Beispiel Lasuren, entfernt und rekonstruiert, nach seinem Geschmack schlussendlich, da es immer eine subjektive Geschichte ist.

Wie gross ist Ihr Spielraum bei der Restaurierung eines Objektes? Wieviel wird dabei vorgeschrieben und wieviel dürfen Sie selber entscheiden? In dem gerade erwähnten Beispiel, durfte er das einfach so machen oder gab es da gewisse Regelungen?

Nein, das durfte er selbst entscheiden, da er eine andere Position in der Hierarchie hatte als ich. Von der Seite der Direktion hatte er freie Hand.

Das heisst im Prinzip gibt es nicht wirklich eine Regelung?

Ich glaube, das hängt vom Team ab, vielleicht auch von den Vorgesetzten, wenn man welche hat, welche in die Thematik involviert sind. Das gibt es schon. Ich glaube, das handhabt jedes Haus ganz individuell. Das ist immer abhängig von der Zusammensetzung des Teams.

Sehen Sie grosse Unterschiede bezüglich Ausbildung, Ethik und Vorgehensweisen innerhalb von Europa? Können Sie Beispiele von Unterschieden zwischen Grossbritannien und der Schweiz nennen?

In England bin ich zu wenig drin, das kann ich nicht beurteilen. Aber es gibt schon klare Unterschiede innerhalb von Europa, da muss man eigentlich schon eine Grenze nördlich – südlich der Alpen ziehen. Aber man kann, glaube ich, auch zwischen englischsprachigem und deutschsprachigem Raum unterscheiden. Ich denke da gibt es auch Unterschiede. Aber diese sind vielleicht weniger gross als zwischen nördlich und südlich der Alpen.

Wie gehen Sie mit verfärbten Firnissen um? Kann es aufgrund dessen zu einer Firnisabnahme kommen? Wann ist eine Firnisabnahme nötig?

Wir haben hier im Haus einmal miteinander beschlossen, dass wir da sehr, sehr zurückhaltend vorgehen. Sollte es zur Diskussion stehen, haben wir abgemacht, dass der Restaurator diese Entscheidung nicht allein fällt. Es braucht dann eine Art Beschluss, und es soll im Team, mit dem Vorgesetzten oder mit den Kollegen, welche artverwandt arbeiten, untereinander besprochen werden, ob und wie die Firnisabnahme durchgeführt wird.

In welchem Fall gäbe es nun einen heftigeren Eingriff?

Konkret haben wir keinen Fall. Ich finde es kommt auch immer etwas auf die Darstellung an und bis zu welchem Punkt ich mit einem verfärbten Firnis leben kann. Das ist sehr, sehr schwierig zu sagen. Aber ein Punkt ist ganz sicher: Wenn die Lesbarkeit nicht mehr da ist, weil der Firnis vielleicht nicht nur vergilbt, sondern auch noch trüb geworden ist oder komplett "verbräunt," sodass es nur noch eine Ton-in-Ton-Geschichte ist – Dann würde man vermutlich entscheiden, dass der Überzug abgenommen wird.

Das Restaurierungsprinzip der ICOM-Kommission aus dem Jahre 1948 war: «Gemälde sollten auf den Zustand hin wieder hergestellt werden, in dem sie ihrer originalen Erscheinung am nächsten kommen.»

«Die National Gallery vertrat hingegen die Ansicht, dass der originale Zustand von der Malschicht, d.h. von den Farbschichten ohne Einbeziehung der Firnisschicht, bestimmt werde.»

Wie stehen Sie zu diesen Aussagen? Inwiefern ist der Firnis für Sie Teil des Gemäldes?

Das stimmt für ganz viele Bereiche von einem Bild. Aber zum Beispiel hier (zeigt auf ein Gemälde im Atelier), das untere Bild mit den Bäumen und den Steinen, da beginnt es sich zu vermischen. Oder wenn ich eine Waldszene habe, welche ein wenig dunkel ist, oder dunkle Wolken, dann haben die Maler häufig auf den Wolken, um Plastizität zu erreichen, mit getönten Firnissen gearbeitet. Und dann ist das in meinen Augen eigentlich Bestandteil der Malerei und nicht Bestandteil des Firnisses. Deshalb gibt es auch den Terminus Vernissage. Früher hat man ein Bild gemalt, und dann hat man es ein Jahr lang ruhen lassen, bis die Farben wirklich soweit trocken waren, dass man mit dem Firnis darüber gehen konnte, ohne, dass Lasuren wieder angerissen werden. Aus diesem Grund gibt es den Begriff Vernissage. Und deshalb ist das ganz schwierig zu sagen. Wenn ich eine Malerei habe, wo ich keine Lasuren vermute, dann ist es einfach. Dann kann ich sagen, ja, ab, bis auf die Malschicht. Aber das gibt es [nur selten], das ist vielleicht ein Bruchteil. Ich habe immer irgendwelche Lasuren. Ausser ab dem Impressionismus, da wird es dann anders. Aber vorher, in der klassischen Malerei habe ich das immer und das ist dann der Knackpunkt; kann ich einfach im 19. Jahrhundert oder im 18. Jahrhundert alles wegputzen, bis ich nur noch die vermeintliche Malschicht habe?

Ich habe gelesen, dass es praktisch keinen originalen Firnis mehr gibt bei diesen alten Gemälden, da diese schon zuvor abgenommen wurden. Dann kann man ja nicht wirklich wissen, wie es war.

Ja. Und ein Bild altert sich auch auseinander. Ein Maler sagt am 01.05. achtzehnhundert irgendetwas, das Bild ist jetzt fertig. Und dann altert dieses Bild, und die eine Farbe altert in diese Richtung und die andere Farbausmischung daneben altert ein wenig in eine andere Richtung. Es dividiert sich also auseinander. Es wird nie so sein wie am ersten Tag. Auch wenn ich wieder einen Firnis abnehme, wird es nie wieder so sein wie am Tag X. Es ist sehr theoretisch, ich weiss.

Originaler Zustand, ästhetische Erscheinung und/oder historischer Zusammenhang: Wie stehen diese Aspekte im Verhältnis zueinander? Welchem Aspekt würden Sie den Vorrang geben?

Diese drei Aspekte stehen schon sehr eng zueinander. Ich finde das muss man von Fall zu Fall anschauen. Und ich meine, wenn die Ästhetik nicht mehr gegeben ist, dann ist häufig auch die Lesbarkeit nicht mehr gegeben, und dann kommt dann wirklich der Punkt, wo man vielleicht

sagt, ich muss jetzt den historisch gewachsenen Zustand zerstören, indem ich irgendetwas von dem Aufbau, sprich von der Malschicht, Firnis, Schmutzpaket, entferne.

Sie sagen, Ihr Studium sei ganz anders aufgebaut gewesen. Sehen sie jetzt bereits irgendwelche Meinungsunterschiede oder auch andere Vorgehensweisen zwischen Personen, welche damals und heute studiert haben? Oder hat sich dies nicht gross verändert?

Doch, es hat sich vieles verändert, weil die Möglichkeiten anders sind. Im Studium wird auch viel, viel mehr untersucht, also technologisch untersucht. Proben werden genommen, Schliffe gemacht etc... Das hat zum Ende unserer Zeit angefangen, dass dies vermehrt gekommen ist. Also da hat sich vieles entwickelt.

21.2 Interview mit Franziska Snape

Können Sie kurz den Verlauf Ihres Studiums schildern (wann haben Sie ihr Studium ca. abgeschlossen)?

Es ist ja ein Bachelor-Master-Studiengang. Es sind drei Jahre Bachelor und zwei Jahre Master. Ich habe in Bern studiert. In Bern ist es so, dass du dich auch nach dem Bachelor dann nochmals für den Master bewerben musst, was nicht an allen Unis so ist, aber dort ist es speziell so. Und eigentlich fängt man im ersten Jahr an, also die ersten zwei Semester, sind sehr allgemein. Da ist man auch mit allen Fachrichtungen zusammen. Das sind die Architekturleute, mit den Gemäldeleuten, mit den Papierleuten. Wir haben alle Vorlesungen zusammen und da geht's dann wirklich ums Allgemeine, also allgemein Kunstgeschichte, allgemein Chemie, allgemein Physik, dass man so ein bisschen einen Überblick hat. Das hat man die eine Hälfte der Woche, also Montag, Dienstag, Mittwoch ist Vorlesungen. Also wirklich klassische Vorlesungen und Donnerstag, Freitag ist dann Atelierzeit. Da ist man dann in seinem eigenen Fachbereich und hat dann seine Objekte und kann dann praktisch an den Objekten arbeiten. Und ab dem zweiten Jahr wird's dann immer spezieller, dass man dann auch wirklich spezifische Themen, wie zum Beispiel Holztafeln, oder Tusche, oder.... Also es wird einfach spezifischer auf deinen Fachbereich eingegangen. Und dann von der Timeline her, am Ende des zweiten Jahres hat man in Bern das Assessment. Das ist eigentlich eine Art Prüfung, wo man eine ganze Woche lang Zeit hat. Man bekommt ein Objekt und dieses Objekt muss man dann kunsthistorisch zuordnen, man muss ein Konzept dazu schreiben, also man muss am Ende wirklich eine komplette Dokumentation abgeben, so komplett wie es geht. Man muss das Ganze dann am Ende der Woche auch noch vorstellen. Also das ist so die Prüfung, [um zu schauen], ob man diese

Anfangsstudienphase überstanden hat. Und man kann dann auch nur weiterstudieren, in dieses letzte Bachelorjahr, wenn man das Assessment bestanden hat.

Wie stark wurde das Thema der Restaurierungsethik während Ihrer Ausbildung behandelt?

Ich glaube in den ersten zwei Jahren haben wir Ethik als Vorlesung gehabt. Es ist natürlich auch was, was immer wieder thematisiert wird. Auch wenn man nur ein Objekt hat, zum Beispiel, muss man immer die Ethik im Hinterkopf haben, oder auch Ateliervorträge zum Beispiel. Jedes Semester hat man Ateliervortrag, wo man eigentlich den Vortrag machen muss, an was man jetzt gearbeitet hat und wie das so reinpasst in das Semester. Aber Ethik ist natürlich ein konstantes Thema. Am Anfang kriegen wir wirklich so diese Grund-Ethiksachen erklärt, wie das alles so ist.

Waren Sie je über die Vorgehensweise bei einer Restaurierung mit jemanden nicht einverstanden oder gar mit einem spezifischen Eingriff überhaupt nicht einverstanden?

Gut, ich meine es gibt immer Situationen, wo man hinter seinem eigenen Konzept stehen muss. Man muss es natürlich auch begründen können, auf jeden Fall. Bei mir speziell war jetzt ein Fall in meinem letzten Bachelorsemester, wo wir, also ich habe mit einer Kommilitonin zusammen an einem Objekt gearbeitet, weil das ein riesiges Gemälde war. Wir mussten einen neuen Firnis auftragen. Anfangs des Semesters hiess es, was für einen Firnis. Das war schon mal die erste Phase und dann [stellte sich die Frage], wie trägt man den auf. Und da, ich weiss gar nicht mehr wie gross das Bild war, das war mindestens zweieinhalb mal dreieinhalb Meter. Es war wirklich ein grosses Bild, und wenn man da einen Firnis auftragen möchte, muss es ja auch gleichmässig sein. Es ist ja auch ein Teil, dass man immer im Kopf behalten muss, wie wichtig es ist diese Schluss-, diese Abschlusschicht dann auch richtig hinzukriegen. Unsere Betreuerin hat uns immer Richtung Konstruktion [geführt]. Sie wollte, dass wir etwas basteln, wo wir dann sicherstellen können, dass wir diesen Firnis gleichmässig, perfekt gleichmässig, auftragen können. Dazu gehörte auch das getaktete Laufen zu einem Rhythmus und so weiter, es war alles mit drin in diesem Konzept. Wir haben das dann auch alles so gemacht, weil, es macht schon Sinn das so zu machen. Während den Tests und so weiter ist uns dann klar geworden, dass es aber auch total unrealistisch ist. Das macht man eigentlich in Wirklichkeit nicht, da hat man nie die Zeit dafür im richtigen Beruf. Das ist wirklich etwas, was man so im Studium dann mal damit rumspielen kann. Wir hatten dann unseren Ateliervortrag vor allen, da waren auch wirklich alle dabei, weil jeder so gespannt war, was mit diesem Bild ist und was

für einen Firnis, und wie der jetzt aufgetragen wurde. Wir haben auch ein Video gedreht und alles Drum und Dran. Und dann haben wir das vorgestellt und alle haben uns so angeguckt und meinten dann: «Ja, äh, warum habt ihr nicht einfach so horizontal und vertikal gesprüht und fertig und aus?» Und es ist schon, ich meine da hat man dann Leute von anderen Berufen, wir hatten zum Beispiel ein paar Lackierer bei uns noch im Studium. Die haben dann gesagt: «Also, wenn ich jetzt ein Auto lackieren würde, würde ich das auch so einfach so frei Hand machen. Warum ihr jetzt so...». Also es gibt immer so Situationen. Das war jetzt eigentlich so meine Situation, wo wir dann wirklich sagen mussten, also für uns war es wirklich wichtig, das regelmässig, auch zu zweit, hinzukriegen, dass wir das als Partner machen konnten. Aber das war dann wirklich so eine Situation wo viele dann gesagt haben, es sei Zeitverschwendung. Aber ja.

Wie gross ist Ihr Spielraum bei der Restaurierung eines Objektes? Wieviel wird dabei vorgeschrieben und wieviel dürfen selber entscheiden?

Also es gibt immer die Ethik natürlich, die muss man immer im Hinterkopf haben. Es muss eigentlich immer präsent sein, wie weit man gehen darf. Eigentlich ist es ein schöner Beruf, weil, man kann schon noch kreativ sein, also es gibt natürlich diverse Sachen, so Klassiker. Man würde das und das mit dem festigen, aber wie sich die Zeiten auch jetzt ändern, kommen natürlich immer wieder neue Produkte auf den Markt. Ich glaube, so etwas wie Regeln gibt es, obwohl, Regeln würde ich jetzt nicht hundert Prozent sagen. Aber es ist auch pro Land anders. Wie ich zum Beispiel mein Vorpraktikum gemacht habe in Dresden, da hiess es, und das war bei den alten Meistern in der Restaurierungswerkstatt, und die haben gesagt: «Wir benutzen nur Störleim zum Festigen. Punkt. Wir benutzen nichts anderes.» Und so mit diesem Mentalen bin ich dann auch ins Studium, was dann natürlich auch teilweise falsch war, weil ich dann auch gedacht habe, wow, es gibt noch andere Sachen! Also ja, man kann schon, man hat Spielraum. Das Wichtige ist immer der Austausch. Das ist eigentlich das Schöne an so einem Ort, wie das Sammlungszentrum, dass man irgendwie immer miteinander Ideen austauschen kann oder sagen kann: «Wie würdest du das jetzt machen?». Weil, ja ich glaube alles, jedes Objekt ist anders. Alles reagiert anders. Ich glaube man kann nicht flächig sagen, ich würde jetzt das und das an allen Gemälden anwenden. Das geht einfach nicht.

Ist Ihnen die Picture Cleaning Controversy an der National Gallery ein Begriff?

Ja, ist mir ein Begriff.

Das Restaurierungsprinzip der ICOM-Kommission aus dem Jahre 1948 war: «Gemälde sollten auf den Zustand hin wieder hergestellt werden in dem sie ihrer originalen Erscheinung am nächsten kommen.»

«Die National Gallery vertrat hingegen die Ansicht, dass der originale Zustand von der Malschicht, d.h. von den Farbschichten ohne Einbeziehung der Firnisschicht, bestimmt werde.»

Wie stehen Sie zu diesen Aussagen? Inwiefern ist der Firnis für Sie Teil des Gemäldes?

Also, um ganz ehrlich zu sein, ich stehe auch dazu, wenn es sich um einen neueren Firnis handelt. Wenn es ein Originalfirnis ist und man kann das auch beweisen, dann ist es für mich ein Objekt und gehört alles zusammen. Nur weil es eine obere Schicht ist, bedeutet es nicht, dass es dann auf einmal ein komplett anderes Objekt ist. Wenn es natürlich irgendwo aufgeschrieben ist, dass der originale Firnis nicht mehr vorhanden ist und es ist ein Firnis aus den 70er Jahren, dann finde ich ist es wieder etwas anderes. Es verhält sich dann auch wieder ganz anders als das Original, die Malschicht und das ganze Paket was darunter ist. Also da kommt es auch wieder auf die Situation an. Ich sehe schon was die [*National Gallery*] meinen, einerseits. Andererseits ist es natürlich, man muss darauf achten, dass jedes Objekt eine Objektgeschichte hat und, wenn es sich wirklich um einen modernen Firnis handelt, dann ist er ja wirklich auch anders. Der verhält sich auch komplett anders. Es ist eben mit den Firnissen oft so, dass sie ersetzt wurden, und verändert wurden, und das Bild dann auch manchmal total verändert wurde. Also für mich, wenn es original ist, dann ist es wirklich etwas Schönes. Ist auch selten, dass man so etwas sieht.

Wie gehen Sie mit verfärbten Firnissen um? Kann es aufgrund dessen zu einer Firnisabnahme kommen? Wann ist eine Firnisabnahme nötig?

Also eigentlich ist eine Firnisabnahme schon ein grosser Eingriff. Das ist etwas, was heutzutage schon vermieden wird, wenn es geht. Weniger ist mehr. Das ist eigentlich das, was wir heute, ich war jetzt letzte Woche auf einer Tagung, und das war wirklich immer so. Nach jedem Vortrag kam dieser Satz: «Weniger ist mehr.» Und es stimmt. Je mehr du Lösemittel und so weiter in ein Objekt einbringst, kann das auch Folgen haben in ein paar hundert Jahren. Und ja, es ist schwer. Ich finde, wenn es jetzt ein Objekt ist, das gibt es auch, wo die Sichtbarkeit oder die Lesbarkeit komplett beeinträchtigt ist, dass man eigentlich fast gar nichts mehr erkennen kann, dann ist es schon etwas, was man diskutieren könnte. Aber wie gesagt, da muss man dann auch wieder immer als Gruppe zusammenkommen und muss dann auch die Plus- und

Minuspunkte alle besprechen. Man weiss eben auch nie, wenn man diesen Firnis entfernt, was entdeckt man dann untendrunter. Wie gesagt, wenn der originale Firnis entfernt wurde, und dann haben sie Retusche und weiss, was ich alles noch untendrunter gemacht habe, und dann einen neuen Firnis drauf, manchmal kann man die gar nicht erkennen, und die sieht man dann erst, wenn der Firnis ab ist, und dann denkt man sich: Und jetzt? Das ist so, man macht da immer wirklich ein Päckchen auf und.... Also man versucht es schon zu vermeiden, ausser es ist wirklich ein Fall wo, ich meine es ist ein Gemälde, es soll schon erkennbar sein. Man soll schon sehen können, um was es geht und um was es ging. Aber gut, das hat sich auch wieder so verändert. Eigentlich ist die Restaurierungsgeschichte extrem interessant, so wie sich der Beruf und alles sich verändert hat. Besonders mit solchen Sachen. Ich glaube, das war bei Natalie [Ellwanger] im Studiengang ganz anders als bei uns heute.

Originaler Zustand, ästhetische Erscheinung und/oder historischer Zusammenhang; Wie stehen diese Aspekte im Verhältnis zueinander? Welchem Aspekt würden Sie den Vorrang geben?

Ich finde es ist schon alles ein bisschen so miteinander verbunden. Besonders hier in Europa, weil sich viele Objekte wegen dem Krieg nicht richtig zurückverfolgen lassen. Gut, die Schweiz ist auch wieder anders. In anderen Ländern gingen so viele Dokumentationen und Informationen über die eigentlichen Objekte verloren. Also dieser Originalzustand, das ist eben immer so ein bisschen schwammig in Ländern, wo wirklich der Krieg auch war. Das haben wir in Dresden ganz oft gehabt, wie ich dort war im Vorpraktikum. [Da] waren wieder vier Objekte, die aus dem nichts aufgetaucht sind, und dann hiess es auch wieder, ja, was machen wir jetzt damit? Ich meine, wir wollen schon unsere Objekte zurückhaben, weil unser Bestandskatalog, der vor dem Krieg entstanden ist, da stehen die alle schön drin. Wir wollen sie schon haben. Aber, was ist mit denen passiert? Was wurde an denen verändert in den Jahren? Das weiss man eben alles nicht. Es ist schon so ein bisschen miteinander verknüpft. Aber ich glaube, da muss man sich wirklich an ein spezifisches Land dann auch orientieren. Weil, das ist überall anders.

Wenn diese Dokumentationen fehlen, wie geht man dann da vor?

Also normalerweise versucht man natürlich so viel herauszufinden, wie es geht. An vielen Objekten sind die Rückseiten dann auch extrem wichtig. Auf der Rückseite befinden sich meistens Aufkleber, oder Etiketten, oder Hinweise auf Auktionshäuser, oder wo es einmal zwischengelagert war und so weiter. Man versucht dann immer eine neue Dokumentation zu

erstellen. Man versuch das Bild ein bisschen kunsthistorisch einzuordnen, wenn das geht. Geht auch nicht immer. Natürlich alles ohne Analysen, wirklich auch nur vom Schauen erst, bevor man eine andere Route geht, wo man sagt, okay, macht mal Proben und schaut mal, wann die Pigmente entstanden sind und so weiter. Das kann man auch alles machen, aber das ist wieder etwas ganz anderes. Aber im Grunde ist es sehr wichtig, immer eine Dokumentation [zu haben]. Wenn man diese nicht hat, muss man sie [die Dokumentation] wirklich von Anfang an dann gestalten, und das haben wir auch im Studium gelernt. Also es gibt wirklich Punkte, die abgedeckt werden müssen in einer Dokumentation. Das ist eigentlich in uns so retrainiert, dass wir wissen, was wichtig ist und was man dann auch weitergeben kann an Informationen.

21.3 Interview mit Angela Eysler

Können Sie kurz den Verlauf Ihres Studiums schildern (wann haben Sie ihr Studium ca. abgeschlossen) und wie stark wurde das Thema der Restaurierungsethik während Ihrer Ausbildung behandelt?

Der Verlauf meines Studiums: Also ich habe in Bern an der HKB studiert. Die HKB ist sehr naturwissenschaftlich aufgebaut. Ich weiss nicht, ob du das schon mal gehört hast, dass die Schulen sehr unterschiedlich sind, und ich würde sagen, die Restaurierungsethik ist sicherlich ein Thema gewesen. Wir hatten es als Fach, aber ich glaube es gibt Schulen, wo das noch einmal mehr gefördert wird als an der HKB. Mich hat es während des Studiums immer enorm interessiert, ich habe auch meine Masterarbeit über ein ethisches Thema geschrieben. Und zwar über den Umgang mit chinesischen Ölmalereien; wenn man Werke aus China betrachtet, zeitgenössische Werke, kann man die gleichbehandeln oder soll man einen kulturellen Unterschied anerkennen? Da die Restaurierung sehr westlich dominiert ist, läuft man schnell Gefahr, auch andere Kulturen mit der eigenen Restaurierungsethik zu überrennen, und das war das Thema meiner Masterarbeit.

Wie lautet Ihre eigene Definition von Restaurierungsethik?

Ich glaube das Problem an Ethik ist, dass es sehr subjektiv ist. Man kann nicht irgendeinen klaren Grad ziehen, wo man sagt, das ist richtig und das ist falsch. Das hat alles immer ein bisschen Interpretationsspielraum. Ich glaube aber schon, also für mich sind solche Grundsachen wie sie zum Beispiel vom Band der Restauratoren vorgegeben werden, vom SKR, [massgebend]. Oder auch vom International Council of Museums. Dass man sich an diese Richtlinien schon auch sehr stark hält und sich dennoch sehr verbunden fühlt. Ich finde auch,

also ich bin auch bewusst Mitglied beim SKR. Man muss dort auch einen Ehrenkodex unterschreiben, und ich finde das ist auch was Schönes an der Restaurierung, denn es gibt wenige Berufe, wo man sich einem Ehrenkodex verpflichtet. Ich glaube die Mediziner haben das noch, die Restauratoren, aber ansonsten wüsste ich jetzt keinen Beruf, wo man so etwas unterschreiben muss. Aber auch da sind manche Dinge sehr breit gefächert, was man darf und was man nicht darf. Aber es ist sicherlich so, dass für mich die Restaurierungsethik beinhaltet, dass man im Sinne des Werkes handelt und nicht ausschliesslich im Sinne des Kunden. Das ist manchmal bei Freiberuflern ein bisschen schwieriger als im Museum, weil man natürlich auch gewinnbringend arbeiten muss. Aber auch da finde ich, dass man diese Restaurierungsethik auch vermitteln kann. Also gerade am Kunden auch. Denn die haben dann auch Sammlungen, wo man sie auch darauf hinweisen kann, was es für einen Wertverlust ist, wenn sie bestimmte Massnahmen machen lassen. Oder auch wenn man manchmal sieht, was frühere Kollegen gemacht haben, wenn sie es irgendwo hingeben. [In solchen Fällen] wird es schnell auch sehr grenzwertig, was die Ethik betrifft. Ich glaube, oder ich hoffe zumindest, dass wir versuchen uns schon an der Restaurierungsethik zu orientieren. Das bedeutet, dass man Minimalinterventionen macht, also, dass man jetzt keine Restaurierungsangebote macht, die über das Mass hinausgehen, als was das Werk wirklich braucht und, dass man auch, ganz wie das im SKR drinsteht, versucht immer reversible Materialien zu verwenden. Das heisst, dass man alle Restaurierungsschritte wieder rückgängig machen kann. Das funktioniert in der Praxis auch nicht immer so wie man sich das vorstellt. Ich glaube aber, wenn man alleine mit dem Gedanken dran geht, dass man Materialien verwendet, die nachhaltig sind für das Werk, aber auch für die Umwelt, und dazu die Massnahmen danach ausrichtet, [dass man] dann eine grössere Chance hat, als wenn man das nicht machen würde. Ich glaube, dass die Reversibilität in der Praxis, ein praktisches Beispiel wäre, wenn man jetzt eine Ölmalerei hat, dass man eine Fehlstelle nicht mit Ölfarben retuschiert, denn das ist im chemisch-gleichen Lösungsspektrum, und dadurch verhindert man für zukünftige Restauratoren, dass es wieder weggenommen werden kann. Anstelle wählt man bewusst Wasserfarben, und versucht mit diesen anderen Farben genau das gleiche Oberflächencharakter hinzubekommen, wie eine Ölfarbe hätte, um diesem Anspruch gerecht zu werden.

Waren Sie je über die Vorgehensweise bei einer Restaurierung mit jemanden nicht einverstanden oder gar mit einem spezifischen Eingriff überhaupt nicht einverstanden?

Ja, doch, das gibt es schon auch. Ich glaube man kommt auch selber manchmal in Situationen, wo man vielleicht sich im Nachhinein überlegt hätte, ob es nicht auch anders gegangen wäre. Ich glaube, dass das schon auch so ein innerer Zwist ist, den man als Restaurator hat, weil irgendwann muss man ja auch eine Entscheidung treffen. Jedes Werk ist anders, und man kann noch so viele Tests machen, manchmal kommen die Dinge nicht ganz so raus, wie man sich das vorgestellt hat. Dann fängt man natürlich auch an zu reflektieren und zu überlegen, ob das auch anders gegangen wäre. Es gibt viele Beispiele, auch von anderen Restauratoren, wo ich das Gefühl habe, dass ich mich das nicht getraut hätte. Also es gibt auch, ich weiss nicht, ob du auf Instagram Baumgartner Restoration kennst?

Ja, ist mir ein Begriff.

Das ist so ein Beispiel, wo ich das Gefühl habe, irgendwo bewundert man ihn, weil er es auf eine Art auch geschafft hat, sich da sehr medienwirksam zu inszenieren und zu verkaufen. Aber für die Werke finde ich das sehr fragwürdig, was er dort macht. Ganz schwierig.

Sehen Sie grosse Unterschiede bezüglich Ausbildung, Ethik und Vorgehensweisen innerhalb von Europa? Können Sie Beispiele von Unterschieden zwischen Grossbritannien und der Schweiz nennen?

Das ist eine schwierige Frage, aber ich glaube schon, [dass es welche gibt]. Ethik ist immer kulturell geprägt, von woher man kommt, was man für einen kulturellen Anspruch hat, was man als Gesellschaft auch wertschätzt und was man nicht wertschätzt. Dementsprechend gibt es schon grosse Unterschiede in der Herangehensweise. Ich fand das noch spannend, während des Studiums gab es diese Students Conferences von den Hochschulen, wo man sich einmal im Jahr getroffen hat, und es haben verschiedene Leute, eher auf einer sehr niederschweligen Art und Weise, Atelier- und Werkgespräche geführt. [Über] was man an Werken während der Hochschulzeit gemacht hat. Da hat man sehr deutlich einen Unterschied gesehen zwischen dem deutschsprachigen Raum und zwischen den eher östlich gelegenen europäischen Ländern. Italien hat auch nochmal eine ganz andere Herangehensweise. Also es ist schon sehr unterschiedlich.

Ist Ihnen die Picture Cleaning Controversy an der National Gallery ein Begriff?

Ja.

Wie gehen Sie mit verfärbten Firnissen um? Kann es aufgrund dessen zu einer Firnisabnahme kommen? Wann ist eine Firnisabnahme nötig?

Also für uns hier kommt es glaube ich sehr darauf an, um was es wirklich geht. Zum Beispiel, ich kann dir jetzt gerade mal ein paar Beispiele zeigen.

(erklärt anhand von Beispielen im Atelier)

Das sind jetzt drei Werke, wo wir beschlossen haben, den Firnis abzunehmen, und die sind jetzt neu gefirnisst worden von uns. Und hier war der Firnis wirklich total vergilbt, man hat die Landschaft nicht mehr richtig [gesehen], also es ist wirklich eine andere Stimmung, eine ganz andere Stimmung gewesen. Und hier haben die Tests ergeben, man macht im ersten Schritt immer unter dem Mikroskop so kleine Tests und schaut, was löst sich überhaupt. Die Malschicht in diesem Fall ist unheimlich stabil gewesen. Man hat auch gesehen, dass mindestens einmal der Firnis bereits abgenommen wurde, es ist auch kein Originalmaterial darauf und er hat sich gut lösen lassen und hat der Malschicht kaum geschädigt. Aus diesem Grund war es jetzt für uns ein Fall, wo man jetzt gesagt hat, das ist gut machbar, da fühlen wir uns wohl dabei. Dann gibt es noch andere Werke. Das ist jetzt gerade ganz versteckt da hinten, Entschuldigung. Also es ist ein Werk von Felix Vallotton. Er hat als Künstler entschieden, er möchte keine gefirnissten Oberflächen haben. Das steht auch hinten auf dem Keilrahmen drauf, dass man es nicht firnissen darf. Es ist aber irgendwann in der Vergangenheit mal gefirnisst worden, und es hat jetzt so eine recht dicke synthetische Firnisschicht drauf, und da hat der Kunde sich schon auch gewünscht, dass der Firnis nicht mehr drauf ist. Wir haben uns jetzt aber schlussendlich dagegen entschieden diese Firnisanlage abzunehmen. Und zwar aus dem Grund, dass man es nicht sicher trennen kann. Man würde die Malschicht angreifen, und das ist dann wie so in der Aufwiegelung; man hat dann zwar ein Werk ohne Firnis, aber man hat eine geschädigte Malschicht. Da hat man sich dazu entschlossen, dem Kunden zu raten, diesen Schritt nicht zu machen. Genau. Also das sind so, ja so Abwägungen. Aber wenn man zum Beispiel auch Werke hat aus dem 19. Jahrhundert, wo häufig Farben beigemischt sind im Firnis, dann wird es auch noch einmal schwierig, weil dann nimmt man eigentlich wie ein Stück von der Malschicht auch weg. Da ist der Firnis wie Teil vom Werk, und da wird es eben schwierig.

Das Restaurierungsprinzip der ICOM-Kommission aus dem Jahre 1948 war: «Gemälde sollten auf den Zustand hin wieder hergestellt werden in dem sie ihrer originalen Erscheinung am nächsten kommen.»

«Die National Gallery vertrat hingegen die Ansicht, dass der originale Zustand von der Malschicht, d.h. von den Farbschichten ohne Einbeziehung der Firnisschicht, bestimmt werde.»

Wie stehen Sie zu diesen Aussagen? Inwiefern ist der Firnis für Sie Teil des Gemäldes?

Spannend, du hast dich gut vorbereitet, nicht schlecht. Das ist eine schwierige Frage, glaube ich. Ich finde es kommt wirklich auch darauf an, von welcher Epoche man auch redet. Ich fand es zum Beispiel spannend, weil der Begriff Vernissage kommt von dem französischen Begriff «vernis» und heisst der Firnis. Das ist damals, in früheren Zeiten ist für die Vernissage der Firnis aufgetragen worden, und es ist zu einem Standard gemacht worden. Und auch teilweise gar nicht von den Künstlern, sondern aus diesen Galerien oder damaligen Verkaufssystemen heraus. Es gibt viele Werke, die nie einen Firnis hatten oder wo die Künstler keinen wollten. Zum Beispiel Impressionisten, sind heute [zwar] gefirnisst, aber hätten gemäss Wunsch der Künstler ungefirnisst sein sollen. Ich finde da gehört der Firnis definitiv nicht zum Werk dazu. Da ist die Originalität der Malerei durch den Firnis beeinträchtigt worden, wo man eine ganz andere Diskussion darüber führen kann. Das Problem ist aber, dass bei diesen Werken heutzutage der Firnis natürlich trotzdem dazugehört, weil man in den meisten Fällen diesen Firnis nicht mehr abnehmen kann, ohne ein riesiges Fass an Problemen zu öffnen. Heute ist es so, dass, wenn man einen Firnis abnimmt, man auch dazu gezwungen ist einen neuen Firnis wieder aufzutragen. Das hilft einem Werk von Monet auch nicht, dass man den alten abgenommen hat, nur um wieder einen neuen aufzutragen. Das ist schwierig. Aber es gibt sicher Werke wo der Firnis definitiv als Bestandteil dazugehört, wie bei den 19. Jahrhundert-Gemälden. Teilweise sieht man dort unter dem Mikroskop, dass da Pigmentschleier im Firnis wirklich drin sind. Da würde ich mich nicht trauen diesen Firnis abzunehmen. Aus dem Grund, dass es wie Teil von der Malerei ist, und, dass das ein Eingriff ist, der nicht rückzuführen ist. So ein bisschen eben.

Originaler Zustand, ästhetische Erscheinung und/oder historischer Zusammenhang; Wie stehen diese Aspekte im Verhältnis zueinander? Welchem Aspekt würden Sie den Vorrang geben?

Wow, das ist schwierig. Ich glaube, dass, also sorry, ich kann dir auch nur eine grösser ausgeholte Antwort geben. Ich glaub auch da, das ist wirklich werkabhängig. Damals, als man sich mit Restaurierung angefangen hat zu beschäftigen, war die Authentizität des Werkes so das Wichtigste, was es gab. Die Frage ist aber immer, was ist Authentizität? Ist das der originale Zustand oder ist das der gewachsene Zustand? Ich hatte damals ein Praktikum bei einer Restauratorin, die sich viel mit mittelalterlicher Kunst beschäftigt hat, und da ist das Problem nochmal viel grösser. Man hat ein Werk aus dem 13. Jahrhundert und das ist im 14. übermalt worden, im 15. restauriert worden, im 17. umgeändert worden, im 19. nochmal restauriert worden, und jetzt hat man den Zustand. Welches Jahrhundert ist jetzt wichtiger? Das 13., oder das 15., oder das 17.? Das ist fast nicht möglich so zu sagen. Ich glaube, da gibt es dann auch qualitative Entscheidungen. Deswegen würde ich mich auch nicht mehr an eine Tafelmalerei heran trauen, weil es was ganz anderes ist, auch so vom Umgang, den wir haben. Aber wir hatten zum Beispiel auch so einen Fall, ich habe das Werk *Premier Disque* von Robert Delaunay restauriert, und das gilt als eines der ersten abstrakten Gemälde, die es gibt. Die Recherchen des Werkes haben heute ganz viele Fehlstellen. Dann hat es mal so Randanstückungen und so weiter und so fort. Es hat eine sehr bewegte Geschichte hinter sich und dort haben aber die Recherchen auch ergeben, dass er total frustriert gewesen ist. Er hat dieses Bild gemalt und hat es dann damals in Berlin ausgestellt, das allererste Mal, und ist von der Presse zerrissen worden für dieses Werk. Das ist ja abstrakt, und was soll das überhaupt sein. Er ist mit Schande dann aus Berlin vertrieben worden. Er muss es in seinem kleinen Auto abgeholt haben und einfach so ins Auto reingeschoben haben. [Er] hat es dann jahrelang in seinem Gartenhäuschen im Hinterhof in Paris gelagert. Dann ist es dort gewesen, und es ist der erste Weltkrieg ausgebrochen. Das Bild war noch dort, und dann hat man sich irgendwann wieder angefangen dafür zu interessieren. Dann ist der zweite Weltkrieg gekommen, das Bild war immer noch dort. Es ist vor den Nazis versteckt gewesen, aufgerollt, und dann erkennt man dann endlich, dreissig Jahre nachdem es gemalt wurde, was für ein tolles Bild, das damals gewesen ist. Da finde ich schon, dass diese Werkgeschichte und dieser Weg dorthin total wichtig für das Bild sind. Da ist es aber glaube ich, schon wichtig auch einen Kompromiss zu finden. Also, dass man auf der einen Seite sagt, okay es hat diese Schäden, und wir wollen diese nicht komplett wegnehmen. Aber man soll das Bild auch betrachten können, ohne, dass man

jetzt sieht, dass es total geschädigt ist. Ansonsten würde man ihm auch nicht gerecht werden, finde ich. Eine Balance zu finden zwischen, nicht zu überrestaurieren, und zu sagen, man steht zu gewissen Zeichen und Spuren, die von der Geschichte des Gemäldes lesbar bleiben, und gleichzeitig das Werk trotzdem in einen ästhetisch guten Gesamteindruck zu führen, finde ich schon noch wichtig.

21.4 Interview mit Tobias Haupt

Können Sie kurz den Verlauf Ihres Studiums schildern (wann haben Sie ihr Studium ca. abgeschlossen)? Wie stark wurde dabei das Thema der Restaurierungsethik behandelt?

Als ich studiert habe, war das noch üblich, dass man drei Jahre Vorpraktikum machte. Man ist mit relativ viel Vorbereitung ins Studium gegangen. Ich hatte vier Jahre Vorpraktikum und dann nochmal vier Jahre Studium in Stuttgart an der Staatlichen Akademie. Es [die Restaurierungsethik] war eigentlich kein eigenes Thema. Also Restaurierungsethik wurde auf eine Art schon einmal angesprochen, aber es war kein Fach und es wurde eigentlich auch nicht gross darüber diskutiert. Im Vorpraktikum war ich zwei Jahre an einer Skulpturensammlung in Berlin im Bode-Museum und da fand ich es interessant, dass da über solche Fragen relativ viel geredet wurde. Auch so die Herangehensweise, warum man etwas macht und welches Ziel man bei der Restaurierung hat. Das fand ich eigentlich sehr interessant, und ich glaube auch, dass mich das nachhaltig geprägt hat. So im Nachhinein bin ich fast überrascht, dass es dann gar nicht mehr so eine grosse Rolle gespielt hat. Weder im Studium noch dann später im Museumsalltag, was schade ist.

Heisst das, dass die Restaurierungsethik im Berufsalltag gar nicht wirklich gebraucht wird? Oder haben Sie es trotzdem immer im Hinterkopf?

Also doch, ich habe es schon im Hinterkopf, aber es ist jetzt nicht so, dass man Anhänger einer ganz bestimmten Theorie ist, mit der man sich jetzt extrem auseinandergesetzt hat. Ich könnte mir vorstellen, dass es vielleicht in Italien noch mehr so klassische Schulen gibt, die dann voll nach Cesare Brandi oder so ihre Visionen von Restaurierung haben. Bei uns weiss man zwar Bescheid über solche Theorien, kennt die aber auch nicht alle so im Detail. Ich finde es schade, dass man sich so selten damit beschäftigt. Im Alltag spielt es relativ selten eine Rolle, aber das ist auch von Museum zu Museum sehr unterschiedlich. So eine Theorie setzt natürlich auch voraus, dass man darüber reden kann, sonst braucht man sie nicht. Und wenn keiner diskutieren

möchte, also auch von den Kuratoren niemand Spass am Diskutieren hat, dann braucht man das nicht.

Waren Sie je über die Vorgehensweise bei einer Restaurierung mit jemanden nicht einverstanden oder gar mit einem spezifischen Eingriff überhaupt nicht einverstanden?

Ja doch, das kommt schon relativ häufig vor, dass man sich über Restaurierung [von anderen] wundert. Ein bekanntes Beispiel ist sicherlich in Paris die Restaurierung der Anna Selbdritt, die, aus der Ferne betrachtet, so einige Fragen aufgeworfen hat. Sonst ist das eher zufällig, wenn man durch Museen läuft und da stark gereinigte Bilder sieht, oder Bilder, die man vorher kannte und dann plötzlich sehr stark gereinigt sind, dann findet man das irgendwie schade und manchmal tut es auch innerlich ein bisschen weh, weil man die ebenso geliebt hat, wie sie vorher waren und jetzt ganz anders aussehen. Man stellt sich dann die Frage, ob es so wirklich besser geworden ist. Also ich meine, sie sind sauberer, heller, bunter, aber man fragt sich, ob sie auch besser lesbar sind oder, ob das, was der Künstler mal gewollt hat, jetzt besser zum Ausdruck kommt. Das ist wahrscheinlich eine offene Antwort, aber das habe ich mich schon oft gefragt, ob das nach der Restaurierung besser war als vorher.

Wie gross ist Ihr Spielraum bei der Restaurierung eines Objektes? Wieviel wird dabei vorgeschrieben und wieviel dürfen Sie selber entscheiden?

Eigentlich könnte man es fast immer so machen wie man will. Also es gibt relativ wenig Einschränkungen. Also reden wir jetzt nur über Gemälde?

Ja

Okay, ja. Also jetzt ganz persönlich hatte ich nie das Gefühl, dass mir da jemand irgendwie was hätte vorschlagen wollen. Da glaube ich schon, dass ich das letztendlich immer so machen konnte, wie ich das machen wollte. Es gibt nicht immer Diskussionen darüber, aber wenn es Diskussionen gab, war das eigentlich interessant, und man hat dann gemeinsam beschlossen, wie man es macht, wie weit man geht, und es hat da niemand probiert zu sagen, dass das so oder so gemacht werden muss.

Sehen Sie grosse Unterschiede bezüglich Ausbildung, Ethik und Vorgehensweisen innerhalb von Europa? Können Sie Beispiele von Unterschieden zwischen Grossbritannien und der Schweiz nennen?

Ja es gibt grosse Unterschiede. Tendenziell wird in Amerika, England und wahrscheinlich tendenziell [auch in] Holland schon anders restauriert als in Deutschland und Frankreich. Ich glaube schon, dass da ziemlich andere Traditionen [herrschen].

Wie gehen Sie mit verfärbten Firnissen um? Kann es aufgrund dessen zu einer Firnisabnahme kommen? Wann ist eine Firnisabnahme nötig? Firnisdünnung oder vollständige Abnahme; was ist heute häufiger?

Gerade bei impressionistischen [und] expressionistischen Gemälden ist [es] in der Regel so, dass da kein Firnis draufgehört. [Diese sind] dann im Laufe der Zeit bei einer Restaurierung gefirnisst worden, und da verunstaltet der Firnis dann eigentlich schon die Aussage und auch den ganzen Charakter des Gemäldes, das stimmt irgendwie nicht. Es fehlt irgendwie eine Rauigkeit oder es verfälscht das eigentliche Bild. Da würde ich es schon befürworten den Firnis abzunehmen, wenn das geht. Das habe ich auch schon gemacht. Jetzt gerade für den Erweiterungsbau gab es zwei Beispiele, ein Gauguin [und] ein Van Gogh, die stark gefirnisst waren. [Der Firnis war] extrem glänzend und speckig beim Gauguin. Beim Van Gogh vergilbte der Firnis darauf. Beide Firnisse waren nicht original, gehörten nicht darauf, und da hat es sich sehr gelohnt, das abzunehmen. Da habe ich auch keine Bedenken, wenn die Farbe darunter nicht gefährdet ist und das gut geht. Bei Gemälden die klassisch gefirnisst sind, die jetzt einfach einen vergilbten Firnis haben, muss man sich dann schon sehr genau überlegen, wann der Punkt ist, wo der Firnis so stark vergilbt ist, dass sich die Abnahme lohnt. Auch da gibt es verschiedene Abstufungen. Manche Firnisse kann man dünnen, also je nachdem was für ein Firnis drauf ist. Oft ist es so, dass ein Firnis fleckig ist, dass er ungleichmässig aufgetragen wurde und, dass es dann im blauen Himmel plötzlich so gelbe Flecken hat. Dann ist es unansehnlich und man sollte was machen, damit das Bild ablesbar ist. Das bedeutet aber nicht, dass man automatisch den Firnis restlos entfernen muss. Manchmal reicht es, wenn man im Bereich dieser Flecken den Firnis reduziert und alles, was dann gleichmässig und in sich homogen ist, stört dann schon gar nicht mehr. Da würde ich schon eher dazu tendieren den Firnis erst einmal zu dünnen und [ihn] so lange wie möglich draufzulassen. Denn jede Firnisabnahme ist natürlich schon ein heftiger Eingriff. Es kommt Lösungsmittel auf die Malschicht und kann diese auslaugen. Man kann gar nicht voll abschätzen, was dann wirklich

alles passiert. Also wenn man alles kontrolliert, alles super, aber es passieren natürlich auch Dinge, wenn da Lösungsmittel auf die Malschichten kommen und eindringen, die man kaum beurteilen kann. Es sieht zwar hinterher perfekt aus und so, aber was sich eventuell an Stoffen rausgelöst hat, die dann im Laufe der Zeit zu einer Versprödung führen, [kann man nicht wissen]. Ist schon sehr kompliziert. Weil man es nicht so genau weiss, sollte man eigentlich so vorsichtig wie möglich sein und Firnisse so lange wie möglich drauflassen.

Das Restaurierungsprinzip der ICOM-Kommission aus dem Jahre 1948 war: «Gemälde sollten auf den Zustand hin wieder hergestellt werden in dem sie ihrer originalen Erscheinung am nächsten kommen.»

«Die National Gallery vertrat hingegen die Ansicht, dass der originale Zustand von der Malschicht, d.h. von den Farbschichten ohne Einbeziehung der Firnisschicht, bestimmt werde.»

Wie stehen Sie zu diesen Aussagen? Inwiefern ist der Firnis für Sie Teil des Gemäldes?

Tendenziell vertrete ich schon auch eher die Gegenseite dieser Meinung. Ich verstehe zwar auch die Argumentation [der *National Gallery*], die gerade heute vertreten wird, dass das ja wissenschaftlich ist und sie sich sehr sicher sind, dass der Firnis spätere Zutat sei und dann das andere da darunter sei originale Malerei. Vielleicht stimmt das auch heute, aber es war historisch gesehen sicher nicht immer so. Ich glaube auch, dass auf der Malschicht in der Regel Lasuren waren und vor Allem, dass die Farben sich auch verändert haben. Es wird auch immer unterschlagen, oder häufig vergessen, dass sich ganz viele Bilder verändert haben. Dunkle Partien neigen dazu dunkler zu werden und manche hellen Bereiche werden vielleicht heller. Das heisst, dass das Gefühl von Kontrasten sich unter Umständen auseinanderbewegt hat. Farben haben sich zum Teil extrem verändert, und, wenn man jetzt alles abnimmt, was da [von der *National Gallery*] befürwortet wird, dann ist eigentlich das Einzige was man weiss, dass es so nie ausgesehen hat. Es ist zwar alles original, und historische Substanz, und schön und sauber, aber es hat trotzdem nie so ausgesehen. Es ist ein Irrglaube, dass der Künstler das Bild so abgegeben hat. Der einzige Ansatz, den ich richtig finde, ist herauszufinden, wie das Bild am besten ablesbar ist. Ich glaube, das geht manchmal vergessen. Viele restaurieren rein materiell und wissenschaftlich und entfernen das Eine, und unter dem Mikroskop vergisst man dabei sich das Bild richtig anzuschauen, also wie eigentlich das Bild am besten zur Geltung kommt. Da glaube ich, dass manchmal so ein leicht gelber Firnis oder sogar ein bisschen Schmutz und Patina darauf gut fürs Bild wäre, da das Bild eigentlich besser zur Geltung kommt

und dem original näherkommt. Ist natürlich Spekulation, man weiss es nicht. Aber jetzt zu sagen, weil wir es nicht genau wissen, diese spätere Zutat und alles Schmutz und Patina zu entfernen und das, was dann übrigbleibt [ist] dann Original, das finde ich eben nicht richtig. Man sollte schauen und versuchen das Bild irgendwie zu lesen und zu verstehen. Ist natürlich auch eine Sehgewohnheit und Geschmack. Es gehört dazu, dass man das Auge schult und versucht sich in die Zeit einzudenken. Das machen nicht alle. [Es] ist natürlich auch sehr einfach, die Versuchung zu sagen: «Ah wir nehmen alles runter», das ist irgendwie so eine konsequente, klare Haltung. Das andere hat natürlich immer sehr viel Interpretationsspielraum, wo man als Restaurator das Bild schon ein Stück weit, ja, interpretiert. Das ist der Geschmack des Restaurators, wie viel an Schmutz und Patina bleibt drauf und das alles runterzunehmen ist irgendwie dann auch eine Interpretation, weil es nie so ausgesehen hat. Das ist einfach eine Entscheidung.

Originaler Zustand, ästhetische Erscheinung und/oder historischer Zusammenhang; Wie stehen diese Aspekte im Verhältnis zueinander? Welchem Aspekt würden Sie den Vorrang geben?

Das ist ja schon in der Antwort davor gewesen. Ich denke mal der historisch gewachsene Zustand ist sicher auch was, was man nicht ganz vergessen sollte. Gerade wenn ein Bild viel gelitten hat, viel erlebt hat und viele Restaurierungen hinter sich hat, dann ist das so ein Zustand. Man steht vor der Entscheidung, ob man das akzeptiert, oder ob man jetzt wie reinen Tisch macht und alles abnimmt und dann auch auf das pure Original geht. Das Problem ist eben, dass dann oft der Zustand so schlecht ist, dass man dann eigentlich wieder beginnt zu interpretieren und zu restaurieren. Gerade im angelsächsischen Raum wird viel Wert daraufgelegt, dass alles intakt ist. Heisst, dann beginnt man wieder sehr viel zu retuschieren, zum Teil zu ergänzen und es ist dann irgendwie nur anders und sauberer und bunter als vielleicht dieses Mischmasch, was es vorher gab. Aber ob das dann wirklich so viel besser ist, ist eben auch nicht immer klar. Ich finde die Restaurierung ist dann immer nur gerechtfertigt, wenn man sehr gut begründen kann, warum es nach der Restaurierung besser ist als vorher. Einfach nur sauberer oder bunter ist in dem Sinne kein restauratorisches Argument. Man müsste schon argumentieren können, warum es jetzt besser lesbar ist. Es gibt Situationen, wo das auch so klappt, und dann ist das auch in Ordnung, dass es gemacht wurde. Wenn man das dann sauber begründen kann, dann ist es auch in Ordnung. Nur viele versuchen es dann gar nicht ganz sauber zu begründen, sondern es ist irgendwie ohne Diskussion dann klar, dass das alles runter ist und hinterher neu wieder

retuschiert ist und, dass das dann besser ist. Da finde ich macht man es sich oft zu einfach, also in einigen Ländern jedenfalls.

Es gibt ja auch noch Herrn Pfister, der hier lange Restaurator war, das war mein Vorgänger. Seit siebzehn Jahren ist er im Ruhestand, aber ihn gibt's noch. Er ist jemand der die Meinung vertritt, dass es Lasuren gab, getönte Firnisse, und er ist dann auch so weit gegangen, dass er, wenn es bei Gemälden gefehlt hat, die gereinigt sind, und zu stark gereinigt sind, vertrat er dann die Ansicht, dass der Schmutz, den man entfernt hat, auch wieder auftragen kann. Solange es so Schmutz und Patina ist, warum eigentlich nicht? Man nimmt Schmutz runter, das ist eine Art Interpretation. Wenn jetzt ein Bild stark verputzt ist durch die Restaurierung, dann spricht ja eigentlich wie nichts dagegen [auch] andersrum den Schmutz wieder aufzubringen. Das ist natürlich auch eine Gratwanderung. Mit so Schmutzlasuren, Dinge die verputzt sind dann wieder ab zu lasieren. Aber schon auch interessant was er sagt. Führt vielleicht zu weit, aber er ist auch sehr umfassend gebildet mit Literatur wo Künstler dann auch von solchen Situationen berichten. Man weiss ein bisschen wenig darüber, welche Künstler das vielleicht in Briefen und überall auch selber geschrieben haben, was sie machen und dann abschliessend noch ein getönter Firnis darüber [tun]. Wahrscheinlich gibt es das alles, aber man weiss zu wenig, und dann müsste man da schon in der Restaurierung darauf Rücksicht nehmen.

21.5 Interview mit Anita Hoess

Anmerkung: Das Transkript wurde von Frau Hoess auf eigenen Wunsch gegengelesen und überarbeitet.

Können Sie kurz den Verlauf Ihres Studiums schildern (wann haben Sie Ihr Studium ca. abgeschlossen)?

Ich habe in Dresden studiert, bei Professor Winfried Heiber. Dieser ist eigentlich in der Gemälderestaurierung bekannt als jemand, der mit der «minimal intervention» recht viel Grundlegendes verändert hat. Gerade zu Eingriffen oder zum notwendigen Umfang von Eingriffen am Original. Er hat die Rissverklebung etabliert und ich glaube mit dem, was dort gelehrt wurde, bin ich schon auch stark geprägt worden. Das Grundstudium war eher allgemein gehalten, die Spezialisierung gab es dann auch im dritten, vierten und fünften Jahr, und da war ich auf Gemälde mit textilen Bildträgern spezialisiert. Was ist noch wichtig?

Wie stark wurde das Thema der Restaurierungsethik während Ihrer Ausbildung behandelt?

Ich würde sagen, das war permanent Diskussionsthema, weil jede Entscheidung natürlich nicht rein technisch getroffen wird, sondern auch ethisch begründet sein muss. Gerade, wenn man bestimmte Massnahmen am Objekt durchführt, die vielleicht recht weitgreifend sind. Ich glaube, es gab weniger Themenblocks, die theoretisch abgehandelt wurden - das gab es sicher auch - aber ich glaube für mich prägend waren tatsächlich mehr die Diskussionen an den Objekten. Dort hat man die Konzepte erstellt und es hat jeweils eine Diskussion stattgefunden, und da war Heiber sehr bedacht darauf, dass diese auch ein grosser Bestandteil sein muss bei der Konzepterstellung.

Waren Sie je mit jemandem nicht einverstanden über die Vorgehensweise bei einer Restaurierung oder gar mit einem spezifischen Eingriff überhaupt nicht einverstanden?

Es gibt immer verschiedene Wege und Möglichkeiten und damit auch verschiedene Lösungsansätze - es wird immer so sein, dass vielleicht die eigene Herangehensweise oder Lösungsansätze und eingesetzte Materialien und Techniken abweichen von dem, was andere machen. Das bedeutet aber nicht zwingend, dass man eine andere Vorgehensweise ablehnt. Sicher gibt es immer auch Beispiele, wo ich mich distanzieren würde, aber es gibt einfach, so denke ich, auch verschiedene Möglichkeiten und Wege. Das ist in der Restaurierung auch sehr wichtig, dass man dies auch akzeptiert.

Wie gross ist Ihr Spielraum bei der Restaurierung eines Objektes? Wieviel wird dabei vorgeschrieben und wieviel dürfen Sie selbst entscheiden?

Eingeschränkt darf man überhaupt nicht sein, man muss ja jedes Mal neu denken und alles mit einbeziehen: den Kontext des Werkes selbst, wo wird das Werk einmal ausgestellt, wer ist Auftraggeber:in, was ist das Ziel für alle Interessensgruppen, die beteiligt sind. Es wird also erst einmal festgelegt, was Ziel sein kann bei einer konservatorischen oder restauratorischen Intervention und ich denke, da muss man zunächst immer sehr offen für verschiedene Möglichkeiten sein. Ich denke schwierig wäre auf jeden Fall, wenn man zu sehr bestimmte Wege oder Methoden anwenden möchte, ohne wirklich alles einzubeziehen.

Sehen Sie grosse Unterschiede bezüglich Ausbildung, Ethik und Vorgehensweisen innerhalb von Europa? Können Sie Beispiele von Unterschieden zwischen Grossbritannien und der Schweiz nennen?

Ja, es gibt sehr grosse Unterschiede. Das würde weitgreifen, das näher zu betrachten. Ich denke, es gibt innerhalb Europas sehr unterschiedliche Strömungen. Und wenn man zum Beispiel die Restaurierungswelt in Europa mit der in Amerika vergleicht, da gibt es noch einmal einen recht grossen Graben. Das sind sicherlich nicht nur Materialien und Methoden, sondern auch ganz grundlegende Überlegungen und ethische Grunddiskussionen, die an verschiedenen Orten sehr unterschiedlich geführt werden.

Das Restaurierungsprinzip der ICOM-Kommission aus dem Jahre 1948 war: «Gemälde sollten auf den Zustand hin wiederhergestellt werden, in dem sie ihrer originalen Erscheinung am nächsten kommen.»

«Die National Gallery vertrat hingegen die Ansicht, dass der originale Zustand von der Malschicht, d.h. von den Farbschichten ohne Einbeziehung der Firnisschicht, bestimmt werde.»

Wie stehen Sie zu diesen Aussagen? Inwiefern ist der Firnis für Sie Teil des Gemäldes?

Erstens einmal denke ich, dass man das gar nicht so allgemein betrachten kann. Es gibt Werke, da kommt man dieser Aussage der *National Gallery* vielleicht nahe, und es gibt Werke, da trifft das überhaupt nicht zu. Insgesamt ist ja die Schwierigkeit zu erfassen, was die eigentliche Intention war. Die Intention des Künstlers: Wie sollte das Werk aussehen? Da gehörte ja vom Aufbau her alles dazu. Die Malschicht, alle Bildschichten und damit auch ein abschliessender Firnis. Der Punkt ist für mich viel mehr, dass man das eigentlich nicht als zwei verschiedene Ebenen betrachten kann, sondern dass alles zusammengehört. Aber dadurch, dass Firnismaterialien oft sehr unbeständige Materialien sind, also zumindest die, die in der Geschichte über viele Jahrhunderte hinweg verwendet wurden, und sich der Firnis dadurch während der Alterung meist stark verändert hat, muss in gewissen Fällen doch eine Trennung vorgenommen werden. Verwendet wurden häufig Naturharzfirnisse, oft auch Mischungen aus Ölen und Naturharzen, und das waren zunächst Öle. Verwendet wurden also bis ins 19./20. Jahrhundert verschiedene, stark zur Oxidation/Degradation neigende Firnismaterialien, die sich über die Zeit auch optisch stark verändert haben. Und ich glaube, da wird es dann interessant, wenn man die Diskussion führt, inwiefern man die Idee des Künstlers am meisten aufrechterhalten kann, also inwiefern man dem ursprünglichen Zustand und ästhetischen

Erscheinungsbild am nächsten kommt. Dann muss man ja Entscheidungen treffen: wie kommt man dahin? Und aus meiner Sicht sind das manchmal dann die Gründe, warum man einen Firnis belässt oder eben abnimmt. Und dann geht es natürlich einen Schritt weiter, wenn man sich überlegt: kann man das technisch überhaupt erreichen? Lassen sich die Schichten trennen? Manchmal ist es vielleicht nicht eine Frage von reiner Ästhetik, sondern eine Frage von technischer Machbarkeit, und der Frage, ob das Original beschädigt wird oder eben nicht. Und inwiefern verändere ich einen Zustand, obwohl das ursprüngliche Erscheinungsbild vielleicht gar nicht erfasst werden kann. Das Problem ist ja oft, dass man gar nicht weiss, wie der Firnis selbst und das Werk im Gesamten einmal ausgesehen hat. Denn die meisten Firnisse, auch wenn es originale Firnisse sind - von diesen originalen Firnissen sind ja nur noch wenige erhalten - haben sich im Laufe der Zeit so stark verändert, dass wir einfach nicht wissen, wie sie einmal aussahen. Man versucht sich ja dem ursprünglichen Erscheinungsbild von Firnissen anzunähern beziehungsweise diese zu erfassen: Heutzutage hauptsächlich über das Nachstellen von Rezepturen und durch das Studium von Quellenschriften und nicht unbedingt über die Werke und die erhaltenen, gealterten Firnisse selbst. Aber dies bleibt eine Annäherung. In einem Quellentext wird nicht alles erfasst, was vielleicht unser Auge erfassen kann. Deswegen denke ich, ist die Erfassung selbst schon sehr schwierig. Der Firnis hat meist eine grössere Rolle übernommen, als nur die einer reinen Schutzschicht. Früher waren ja Firnisse zum Teil nicht ganz klar, sondern schon vom Material selbst leicht gefärbt oder die Künstler wussten, dass sich der Firnis relativ schnell auch verändert und beispielsweise vergilbt. Da ist auch immer wieder die Frage, inwiefern hat ein Künstler die Veränderung schon antizipiert und mit einberechnet bei der Komposition von Farben und Kontrasten und der Gesamterscheinung. Das sind sehr viele Fragen, die sehr komplex sind. Für mich gibt es nicht Firnis und Malschicht als zwei Schichten, die man einfach trennen kann. Für mich geht es darum, wie kommt man einer Idee am nächsten. Ich finde da wird man einem Werk am ehesten gerecht, und das sind dann bestimmte Entscheidungen zum Umgang mit einem Firnis, die man auf dieser Grundlage trifft.

21.6 Beantworteter Fragebogen von Elizabeth Jowett

Could you briefly describe the course of your studies and approx. when you completed them?

I studied History of Art at Edinburgh University, including a module on the history of conservation. I followed this with a Masters in Conservation of Fine Art, Easel Paintings at Northumbria University, which I completed in 2008.

To what extent was the topic of restoration ethics dealt with during the lectures?

Ethics was constantly discussed during both the taught and practical aspects of my Masters studies.

Which were the main covered aspects? Did you learn anything about how restoration and conservation has developed over time?

During the Masters course, we explored treatments from all periods of conservation, both in theory and in practice, to understand why certain treatments are now regarded as unethical or undesirable.

What is your personal definition of restoration ethics? What is in your opinion its purpose?

There are many aspects to my own definition of ethical practice in conservation. These range from my duty to the object, to ensure that my treatment is not going to cause harm, that my restoration/retouching doesn't overstep into reworking of the original material. Minimal intervention, reversibility and retreatability are my main aims. Documentation is key, so that decisions can be understood in future. There is also the ethics surrounding my practice- how I treat people, how I can make it more sustainable for the planet etc. I follow the ethical guidelines of my professional body ICON. One of the purposes of ethics in art conservation is to allow the object to fulfill its purpose (to be seen) in as authentic a way as possible for as long as possible. Of course, this is highly subjective, which is why it is important that treatments are reversible if possible, or leave the object in a re-treatable condition.

Can you cite examples where you had to revert to ethics principles in the course of your restoration activities?

I recently treated a painting on canvas that had been adhered to a piece of hardboard (a restoration technique called marouflage). The hardboard is likely to be acidic, which is bad for the canvas; it also changes the nature of the painting by making it rigid rather than flexible. But the risks to the canvas and the paint layers of removing the board was too great, so it has to remain, but is documented, and recommendations made to reduce the risks to the original.

Have you ever disagreed with someone about the approach to a restoration or even completely disagreed with a specific intervention? Do you have a specific example?

Yes, sometimes I see restoration that seems excessively interventive. I see retouching and reconstruction of lost material that goes further than I would feel comfortable. I was recently asked to cut a painting down because the owner thought it was too large for the space. I had to say no.

How free are you with your decisions when restoring an object? How much is prescribed and how much are you allowed to decide for yourself? Are there specific rules you need to adhere to?

As an independent conservator I make all of my decisions, though if there are options I consult my clients. I follow guidelines as set out by my professional body, but these align with my own principals and I don't explicitly look at the guidelines when making my decisions.

Are you aware of any differences regarding training, ethics, and procedures within Europe? If yes, could you name some examples? Do you know of any differences between the UK and Switzerland?

I am sure that there are small differences between all training institutions and between individual teachers and practitioners. There is a certain amount of preference and familiarity involved due to the craft-based nature of the profession. There is quite a lot of collaboration in the profession both on an individual level and between professional bodies, to try to reach consensus about ethical approaches.

Are you familiar with the Picture Cleaning Controversy at the National Gallery? If so, what is your personal opinion about it?

I think the *National Gallery* did an absolutely brilliant thing in opening up about their treatments. The Technical Bulletin is a treasure trove for the history of conservation and really shows how valuable documentation is. Varnish removal is an irreversible conservation treatment, and can lead to damage and loss. There is still a lot of resistance from some quarters (Art Watch hates conservators!) to removing varnish, the controversy goes on!

How do you deal with a discoloured varnish? When do you think is varnish removal necessary?

As a profession we seek to test as much as possible to ensure that the method of removing the varnish doesn't adversely affect the paint layers. I try to leave original varnishes on when I find them, though this is quite rare. I don't put a varnish on an unvarnished picture, as this would just start a varnish cycle that the artist chose not to. If a varnish is degraded and very discoloured it cannot protect the picture or saturate the colours, which are its purpose. A very discoloured varnish obscures and flattens a composition, so for the painting to be enjoyed it needs to come off. When I put on a new varnish (which I always do if I take one off) I select one that will remain clear for as long as possible (to the best of my knowledge) and one that can be taken off without affecting the original paint.

Varnish thinning or complete removal; which procedure is more common today? Are there other procedures?

I can only speak for the conservator I know and for myself. I prefer to completely remove a varnish because varnish that is left behind can become problematic and will continue to discolour. I only thin a varnish if it can be thinned, which isn't always the case, and if the paint layers don't allow for complete removal. If a painting can be visually improved by adding a varnish on top then I sometimes do that instead of removing an original varnish.

The restoration principle of the ICOM Commission of 1948 states the following: «Paintings should be restored to the condition in which they most closely resemble their original appearance». The *National Gallery*, on the other hand, stood in for the idea “that the original condition was determined by the painting layer, namely the layers of paint without including the varnish layer.»

What is your opinion about these recommendations? To what extent do you consider the varnish to be part of the painting?

I think 'original appearance' is a bit of a red herring and can lead to excessive retouching or overcleaning. We deal with aged works, which can never return to their original appearance. If a painting was intended to be varnished, the varnish has a job to do, which is saturate the colours to help create depth and unify and protect the paint surface. The varnish, as the top layer, is prone to faster decay. Artist's intent, is also something that people strive towards, though this too is problematic. As previously mentioned, if I come across an artist's varnish I will leave it

in place. At this point in the history of conservation it is very rare to come across an original varnish. In my opinion, removing a non-original varnish does not pose any ethical problems.

Original condition, aesthetics and/or historical context; how are these aspects related to each other? Which aspect would you give priority to?

Original condition/intent, aesthetics and historical context have to be weighed up together on a case-by-case basis. Sometimes the historical context will be of greater importance than the aesthetics. I tend to lean towards showcasing what remains of the original work, trying to make my interventions as well as any loss or damage minimally distracting to the viewer. I try to make the painting look 'whole' and as aesthetically good as it can. Ethics between disciplines in conservation can be quite different.

21.7 Beantworteter Fragebogen von Paul Tsangari

Could you briefly describe the course of your studies and approx. when you completed them?

I became an apprentice to a Restorers Studio in 1985, was taught all aspects of repair work to canvas, panels and many different surfaces, then was taught in-filling and colour-matching, touching-out and finally all aspects of cleaning. Finally, I was promoted to junior conservator 9 years later.

To what extent was the topic of restoration ethics dealt with during the lectures?

Ethics were discussed informally on a daily basis in practical lessons and discussions.

Which were the main covered aspects? Did you learn anything about how restoration and conservation has developed over time?

I was told that restoration techniques were originally performed by monks as their care of painted objects in Abbeys and Monasteries, the techniques were then refined by trial and error over many decades, later Associations were established to bring some regulation and quality standards. The techniques I use have been used for decades with some minor modern alteration in method and materials used.

What is your personal definition of restoration ethics? What is in your opinion its purpose?

My definition of ethics in Restoration and Conservation is to make all (where possible) techniques reversible (barring cleaning) and to not be pressured by any owner to perform anything, I do not agree with. The purpose of my personal rules and standards are to always put the painting and artist first, before client or monetary gain.

Can you cite examples where you had to revert to ethics principles in the course of your restoration activities?

Customers have asked me to add and remove items and objects from paintings which I have refused to do and requested alterations which I have always refused due to my personal ethics principles.

Have you ever disagreed with someone about the approach to a restoration or even completely disagreed with a specific intervention?

I have disagreed with many interventions by other restorers, using epoxy resin for example is not acceptable by my standards. Many interventions are ineffective as different institutions keep trying to re-invent tried and tested methods.

How free are you with your decisions when restoring an object? How much is prescribed and how much are you allowed to decide for yourself? Are there specific rules you need to adhere to?

There are many individual rules that need to be applied whilst restoring an object. There is always room for interpretation whilst restoring, a restorer should always keep an open mind as every object can differ from one that looks identical from the last. There are specific rules that must be adhered to and these rules should be explained carefully to any customer/owner.

Are you aware of any differences regarding training, ethics, and procedures within Europe? If yes, could you name some examples? Do you know of any differences between the UK and Switzerland?

I know of a few Academies in Europe that purport to provide a course in Restoration that lasts 3 months. This is an impossibly short time for learning and is dangerous to the care of artworks.

Are you familiar with the Picture Cleaning Controversy at the National Gallery? If so, what is your personal opinion about it?

Should you not be familiar with it, here is a short explanation:

Between 1936 and 1946, a large number of paintings were cleaned at the National Gallery by nine different conservators. Their approaches were very controversial. They were, for instance, very concerned with the removal of varnish and whether or not such an intervention could damage the painting. In 1947, the National Gallery exhibited some of these paintings in the «Exhibition of Cleaned Pictures» to explain how and why they proceeded the way they did.

I am aware of the cleaning scandal at the National Gallery and of the over-cleaning of the Sistine Chapel which is another controversy. My opinion of it is very poor and it made the word title of 'Picture Restorer' a dirty phrase. When I first became a restorer, I was proud of the title but as time went on I had to adopt the dual title of Conservator/Restorer.

How do you deal with a discoloured varnish? When do you think is varnish removal necessary?

It depends how discoloured the varnish is. If the painting cannot be seen clearly then some discoloured varnish removal is obviously necessary.

Varnish thinning or complete removal; which procedure is more common today? Are there other procedures?

Varnish can be removed in layers and this is always the desired approach. There are other procedures from gentle washes, natural and chemical varnish removal and including friction removal.

The restoration principle of the ICOM Commission of 1948 states the following:

«Paintings should be restored to the condition in which they most closely resemble their original appearance». The National Gallery, on the other hand, stood in for the idea “that the original condition was determined by the painting layer, namely the layers of paint without including the varnish layer.»

What is your opinion about these recommendations? To what extent do you consider the varnish to be part of the painting?

Many paintings, especially most modern commercial art is never varnished by the artist, so there's a dilemma there. Most artists over 100 years ago did varnish their own paintings, usually 2 or 3 coats were applied and my personal belief is that if the painting can be cleaned leaving these initial layers of varnish then that is the perfect scenario.

Original condition, aesthetics and/or historical context; how are these aspects related to each other? Which aspect would you give priority to?

I do not entirely understand the first part of this question, I find the wording too vague. I believe paintings have a life and a journey, picking up more history as they age. All of this history should be kept, where this is achievable.

21.8 Beantworteter Fragebogen von Dr. Clare Finn

Could you briefly describe the course of your studies and approx. when you completed them?

1970 – 72 I studied at Gateshead, near Newcastle, UK, 1972 - 73 in Zurich, Switzerland, 1973 – 74 in Stuttgart, West Germany & 1978 Rome.

To what extent was the topic of restoration ethics dealt with during the lectures?

All the time – all the courses were specific to it.

Which were the main covered aspects? Did you learn anything about how restoration and conservation has developed over time?

Yes, we were encouraged to read about how conservation and restoration had developed up to that point. I can remember reading the Burlington on the 'Cleaning Controversy' while at Gateshead. Cesare Brandi was high on the reading list when I was in Rome.

What is your personal definition of restoration ethics?

Where possible, to present a more holistic image. The older a painting is (medieval or earlier say) restoration, rather than pure conservation, tends to work less well visually due to the greater amounts of loss.

What is in your opinion its purpose?

Restoration can make a painted image easier to read and understand.

Can you cite examples where you had to revert to ethics principles in the course of your restoration activities?

Yes, I do not 'restore' signatures, nor alter a composition no matter how hard an owner presses me!

Have you ever disagreed with someone about the approach to a restoration or even completely disagreed with a specific intervention?

Yes, see answer to question 4.

How free are you with your decisions when restoring an object?

I make all the decisions with regards to the restoration, explain them to the owner or agent. On occasion a painting may be so overpainted that I have to warn the owner or agent that the image may be different underneath the overpainting. In these cases, sometimes the owner or agent may choose not to go ahead with the work.

How much is prescribed and how much are you allowed to decide for yourself?

The painting and its condition are the prescribing factors.

Are there specific rules you need to adhere to?

The rules are set by the condition of the painting and how feasible it is to return it to as near 'original' condition as possible. Although, given the age and history some paintings have undergone it may be best to say that one treats a painting so that it gives its 'richest message' rather than 'original' condition – since changes in constituent materials over the passage of time would make 'original' condition a bit of a nonsense!

Are you aware of any differences regarding training, ethics, and procedures within Europe? If yes, could you name some examples? Do you know of any differences between the UK and Switzerland?

Yes! I trained in both – I tend to think that the differing styles of re-integration taught in different, European, countries suits the predominant art of those specific countries best.

Are you familiar with the Picture Cleaning Controversy at the National Gallery? If so, what is your personal opinion about it?

Yes, see above. I believe it was driven mainly by art connoisseurs and critics who have tended not to study the materiality of art and the changes that occur in an artwork naturally over time.

Should you not be familiar with it, here is a short explanation:

Between 1936 and 1946, a large number of paintings were cleaned at the National Gallery by nine different conservators. Their approaches were very controversial. They were, for instance, very concerned with the removal of varnish and whether or not such an intervention could damage the painting. In 1947, the National Gallery exhibited some of these paintings in the «Exhibition of Cleaned Pictures» to explain how and why they proceeded the way they did.

How do you deal with a discoloured varnish? When do you think is varnish removal necessary?

When it masks and distorts a painting's composition.

Varnish thinning or complete removal; which procedure is more common today?

It depends on which country you are in – see above,

Are there other procedures?

Digital reconstruction or manipulation of lighting.

The restoration principle of the ICOM Commission of 1948 states the following: «Paintings should be restored to the condition in which they most closely resemble their original appearance».

See above.

The National Gallery, on the other hand, stood in for the idea “that the original condition was determined by the painting layer, namely the layers of paint without including the varnish layer.»

What is your opinion about these recommendations? To what extent do you consider the varnish to be part of the painting?

That would depend on when, and by whom it was applied – and whether it was tinted rather than its colour coming purely from the degradation of age.

Original condition,

see comment above

aesthetics and/or historical context; how are these aspects related to each other? Which aspect would you give priority to?

The visual outcome of a treatment should bare in mind and balance the aesthetics and/or historical context of a work – although many paintings are no longer in their historic contexts and information on those contexts has been lost. Therefore, the overall deciding factor has to be the condition of the painting, (and balancing the finished outcome with, say, the finish of its frame).

21.9 Beantworteter Fragebogen von Hamish Dewar

Could you briefly describe the course of your studies and approx. when you completed them?

M.A History of Art Cambridge University. Completed 1980. Then apprenticed in London until 1985.

To what extent was the topic of restoration ethics dealt with during the lectures?

Not applicable as I took my degree in History of Art

Which were the main covered aspects? Did you learn anything about how restoration and conservation has developed over time?

Yes, during my apprenticeship

What is your personal definition of restoration ethics? What is in your opinion its purpose?

To encourage minimal intervention and reversibility wherever possible.

Can you cite examples where you had to revert to ethics principles in the course of your restoration activities?

...

Have you ever disagreed with someone about the approach to a restoration or even completely disagreed with a specific intervention?

Yes.

How free are you with your decisions when restoring an object? How much is prescribed and how much are you allowed to decide for yourself? Are there specific rules you need to adhere to?

No set up rules but I am generally free to follow my own rules and if the client does not like that proposal they can of course go elsewhere. Clients usually use my studio because they are aware of our belief in minimal intervention.

Are you aware of any differences regarding training, ethics, and procedures within Europe? If yes, could you name some examples? Do you know of any differences between the UK and Switzerland?

No.

Are you familiar with the Picture Cleaning Controversy at the National Gallery? If so, what is your personal opinion about it?

I think it is greatly exaggerated and by the way I think that the conservators at the *National Gallery* have been excellent for the last 50 years.

Should you not be familiar with it, here is a short explanation:

Between 1936 and 1946, a large number of paintings were cleaned at the National Gallery by nine different conservators. Their approaches were very controversial. They were, for instance, very concerned with the removal of varnish and whether or not such an intervention could

damage the painting. In 1947, the National Gallery exhibited some of these paintings in the «Exhibition of Cleaned Pictures» to explain how and why they proceeded the way they did.

How do you deal with a discoloured varnish? When do you think is varnish removal necessary?

If safe to remove the varnish after initial tests and this would do no harm to the painting then fine to remove.

Varnish thinning or complete removal; which procedure is more common today? Are there other procedures?

Both equally common...you can of course just surface clean without removing varnish.

The restoration principle of the ICOM Commission of 1948 states the following: «Paintings should be restored to the condition in which they most closely resemble their original appearance». The National Gallery, on the other hand, stood in for the idea “that the original condition was determined by the painting layer, namely the layers of paint without including the varnish layer.»

What is your opinion about these recommendations? To what extent do you consider the varnish to be part of the painting?

...

Original condition, aesthetics and/or historical context; how are these aspects related to each other? Which aspect would you give priority to?

I do not think you can't generalise, and this very much depends upon the age of the painting and the intentions of the artist. The latter should always take precedence.

21.10 E-Mail von Stefan Michalski

Dear Josepha

Thank you for your comments. I did enjoy making that drawing...and writing the paper. The Dahlem Conference is a wonderful venue for thinking past daily habits.

I am happy to give permission to use the image. I am not currently at the location where I keep the original drawing, and I don't have a scan, so you will need to use the image from the book. I have attached a high res pdf I made carefully some years ago, if it helps. I think it is better than the pdf that can be downloaded from academia.

There is a lot of articles on cleaning of paintings, and locating them is part of the purpose of your education project, but, I have attached a few relevant articles that might be difficult for you to obtain, and give their citations below. The paper by Prof. Stoner is a Word copy of the original text that she sent me. The bibliography for her article is in a separate file. It would be useful to try and locate a library copy of the book by the Getty which collects older articles about cleaning of paintings, and useful summaries of each:

Bomford, David, and Mark Leonard. 2004. *Issues in the Conservation of Paintings*. Getty Publications.

Good Luck with your project, and future plans, wherever they lead.

Stefan