Trento 19.-20. November 2010

Vorwort zu den Atti del Congresso Cesmar7,

…nicht das letzte Wort gesprochen

Aus dem Titel der Tagung von cesmar7 in Trento vom 19. und 20. November 2010 über die“ finalen“ Eingriffe im mobilen Kunstgut hätte jemand vielleicht entnehmen können, somit sei der Zyklus von „Colore e Conservazione“ abgeschlossen, ja cesmar7 sei ans Ende seiner gestellten Aufgabe, die Prozesse zur Konservierung mobilen Kunstgutes schichtweise in biennalem Rhythmus seit dem Jahr 2000 zu behandeln, gelangt.

Mitnichten. Wie aus den etwas götterdämmerungshaften Schlussworten von Paolo Cremonesi zu entnehmen war, könnte diese Schlussphase im Gegenteil ein neuer Anfang bedeuten, den er sich mit einem erneuerten bzw. verjüngerten Team vorstellen könnte, das nun alle Probleme im Umkreis des bedrohten mobilen Kunstgutes aufgreifen sollte, was da etwa wäre: sein Verhalten im mikroklimatischen Ambiente, der Schutz vor atmosphärischer Verunreinigung, Beleuchtungsfehlern, Sicherungsfragen gegen Diebstahl, Vandalismus, Brand oder Erschütterung, Schutzvorrichtungen der Gemälderückseite, logistische Vorkehrungen im Falle von Katastrophen ( man denke an die Überschwemmungen im Italien von 1966, die Gefährdungen des pre*mose*ischen Venedig, Aquila (2009), Pompei (2010), die Überflutung der Dresdner Kulturdepots (2002), der Brand der barocken Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar (2004), der Einsturz des Stadtarchivs von Köln (2009), um nur die jüngsten Katastrophenfälle zu nennen - ), dann wäre an Manipulationen zu denken, ausgelöst durch lokale Veränderungen wie Auslagerung, Umzug, Leihgabe, Ausstellungsbetrieb usw., dann alles was die Museumspräsentation unter Gefährdung erhöhter Besucherströme bedeutet oder banale Vorkehrungen, wie Aufhängung, Rahmung, Fixierung auf verschiedenen Wandträgern, Fragen der Verpackung, Depotaufbewahrung, der Inventur und Dokumentation in Bild und Schrift usw.

Alles Fragen, die wir unter dem Motto des minimalen Intervenierens zu lösen haben, versteht sich!

Im diesjährigen Symposium wurden Modalitäten und Materialien behandelt, die zum Füllen von Fehlstellen, ihrer Retouche und ihrer definitiven ästhetischen Erscheinungsweise dienen: wie hat ein Kunstobjekt im Auge des Betrachters zu wirken, wie ist die Idee seiner Vollendung, seines Verständnisses, seiner Wirkung bestmöglich zu erreichen, wie ist seine Zeitlichkeit oder Gegenwärtlichkeit auszudrücken ohne es zu vergewaltigen. Die Aufgabe ist sublim, weil für den Moment seines Ausgestelltseins definitiv. Der Akt des finalen Präsentierens ist überdies eine Rechtfertigung eines oft im Auge des Publikums unverhältnismässigen finanziellen Aufwandes, den man zwar dem kulturellen Patrimonium schuldet, dessen Notwendigkeit jedoch stets erneut ausgewiesen werden muss: das Objekt hat nicht einem momentanen Vergnügungsmotiv zu gehorchen, sondern ist ein langlebiges Dokument der Bildung, gehört es doch der menschlichen Gemeinschaft und nicht der Ubiquität, der Zufälligkeit an.

Da wir alle flüchtigen Modeströmungen, dem Zeitgeist und dem Zeitgeschmack ausgeliefert sind, wechseln die Methoden der kulturellen Präsentation von Generation zu Generation. Ein Eingriff in die Apparenz eines Objektes wird morgen schon als falsch erkannt, wie etwa die Van Megerenschen Van Gogh- Fälschungen heute im Rückspiegel als unerträglich erscheinen. (Einst gilbte man die Firnisse ganzer Gemäldesammlungen im goldnen „Galerieton“; aber schon heute stört uns der ästhetische Materialismus ja Materialfetichismus eines Carlo Scarpa der 60er-Jahre, mit dem dieser die Museen zwischen Verona und Milano, von Venedig bis Palermo museumstechnisch avangardistisch „ausstattete“. Puristischer Lako(u)nismus, das Tratteggio divisionistico, abstrakt oder aseptisch („a 7-ico“ in einer der Präsentationen), tragen alle in sich den Samen einer künftigen Ablehnung, sobald sie in übertriebener Weise angewendet werden.

Die Vorsicht und Meisterung einer Vorgehensweise hängt nicht nur von der Bravur des Ausführenden ab, sonder auch von seinem Einfühlungsvermögen, seiner objektivierenden Distanznahme, seinem Verzicht auf überbordende Anerkennung seines Könnens, bzw. seiner Bescheidenheit, seine pointilistische Perfektion nicht über den Bedeutungsgrad seines Fragmentes zu stellen. Das Kreuz des Cimabue soll man nicht als Monument des Baldinismus verehren, „ultimo atto di manutenzione“…

Heute muss man bedauern, dass in fast allen Restaurierungsschulen Europas aus Zeitgründen und wegen des Vorrangs von Untersuchungswissenschaften auf das Kopieren alter und modernerer Meister verzichtet wird, mit dem Resultat, dass der Studierende nur mit äusserster Mühe den Zugang zur künstlerischen Evolution, zum psychischen und physischen Verständnis des Kunstwerkes, seiner Materialität, Bedeutung und Meisterlichkeit findet.

Der absurde und vergebliche Wille zum „originalen“ Aspekt eines Patienten zurückzugelangen, lässt heute oft einen markanten Mangel an Respekt vor der metaphysischen Aura eines Kunstwerkes erkennen (der dem Künstler-Restaurator der Vergangenheit in vielen Fällen noch eigen war). Ein Objekt, das Jahrhunderte oder Dezennien allen nur möglichen Injurien widerstand, soll heute in den wohlbestallten Folterkammern von eingeschworenen Wissenschaftlern oder besser „Scientologen“ des Restauratorenberufs normbehandelt, gehäutet und begradigt, geschönt und zu „neuem Glanz“ geführt werden? Alle „metodolgie“ von Brandi zu Baldini, von Ruhemann zu Althöfer, ja von Valentinis zu Köster und Pettenkofer, die bereits im Ottocento wurzelten, wie wir soeben lernten, haben alle einen berechtigten Wert, ja Aufgabe, im Gedächtnis des gegenwärtigen Restaurators zu nisten – seine Methode am Ende zu wählen ist allein seinem Gewissen und seiner Bildung anheimzustellen (und nicht einer übergeordneten Instanz, die weder die materiale Problematik noch eine spirituale Verantwortung des Aktes verstehen kann).

Sollten wir uns allein auf das Theorem der “minimalen Intervention“ berufend einem Purismus, einem Kult des Fragmentes huldigen wollen, verfehlen wir gleichwohl unsere Aufgabe, nicht anders als die Restauratoren des 19.Jhs oder die nordeuropäischen „mimetistischen“ Techniker der 60er Jahre, die auf ihre „ewigdauernden“ Eitempera-Retouchen schworen.

Nur wenige „finiture“ der Vergangenheit haben heute unverändert überlebt, seis die Füllungen, seis Retouchen oder Schlussfirnisse. Die traurige Zukunft unserer eignen Interventionen ist verankert in der zeitlichen und materialmässigen Verschiedenheit unserer Hilfsmittel die gegenüber dem Original in Unkongruenz zu altern pflegen. Die Beseitigung einer Intarsie zu einem zwar unbekannten Moment, aber unausweichlich in der Zukunft ist deren Schicksal. Deshalb nehmen wir sie mit möglichst reversiblen aber auch ästhetisch möglichst dauerhaften Mitteln vor. Ein leicht verblasster Aspekt einer schüchternen Aquarell-Retouche lässt uns oft mehrere Phasen radikaler Neueingriffe überspringen. Dank den im gegenwärtigen Symposium vorgestellten neuen Methoden und Materialien erhoffen wir uns so manche neue Einsicht und einen regen Austausch der Meinungen unter uns Berufsleuten.

In Zeiten, in denen die Manie von Ausstellungen in immer engeren Zeitmasstäben grassiert, die diesen Kulturbetrieb zu touristischer Vergnügungsindustrie verkommen lässt, zeigt auf, wie echtes Kulturbewusstsein zunehmend schwindet. Das Selbstbewusstsein und der Ehrgeiz der Administratoren und „Soprintendenti“, sich am Angebot der Themata weitab vom Bedürfnis der Objekte in Szene zu setzen nimmt zu und damit steigt der Austausch von Ausstellungsgut auf unverantwortliche Weise an: das intermuseale „do ut des“ fördert Kataloge zutage, die man mehr nach Gewicht, denn wissenschaftlicher Ausbeute misst. Wir müssen ohnmächtig erleben, wie“ Palazzi in restauro“ zu Tempelkulissen des Konsums umgemünzt werden, indem mastodontische Plakate an den Fassaden beispielhalber des geplagten Venedig für futile Werte werben, die von Touristen auf wellenwerfenden Kreuzfahrschiffen angesichts der Markusmole fotografiert, ihre banale Rhetorik in entwürdigender Barbarei in die Welt zu tragen, die ohnehin schon so arm an Spiritualität ist…

Zuletzt enthalten wir uns in unserem Tun jeder Verlockung der Fälschung: die obersten Flächen unseres Einwirkens eignen sich allzu gut dazu, ein Zuviel zu wagen und unsere Prinzipien, die wir in den tieferliegenden Schichten unseres Patienten beachteten, zu verraten: wie leicht ist ein Schattenwurf in einem wenig expressiven Portrait aufzubessern, oder eine bis auf ihre Fadenknoten verputzte Himmelsfläche kurzerhand zu übermalen! Die Fälschung ist das erste, was in der Zeit wieder sichtbar wird, die Fälschung wird als erstes unerträglich wie der Besitz eines chinesischen Murano-Glases, oder der einer in Neapel gefälschten Modetasche aus den Händen der „vu comprà“ auf den Brücken Venedigs. Unsere Manipulationen, die wir für künstlerisch halten, sind ein Pakt mit dem Fehlschlag. Die Anastylose ist Domäne und Kreuz der Architekten, Archäologen und Urbanisten. Begnügen wir uns damit den Kopf zu zerbrechen über der Frage, ob ein Kubist, Nabi oder Expressionist einen Schlussfirnis anwendete, oder ihn hasste wie Ludwig Kirchner oder der venezianissimo Santomaso. Auch der dünnste Film von Paraloid auf den Fresken Michelangelos in der Sixtina blickt mit diabolischem Lächeln auf uns herab, o tempera, o mores! Wenn die Markuspferde mit einer Striegelung von „acqua nebulizzata“ (von einigen heutigen Milionen!) davonkamen und sich mit demselben Paraloid oberflächig aber vielleicht harmlos salben liessen, so ereilte die Sammlung Theo Van Goghs ein weit ungünstigeres Schicksal: nach präventiver Wachs-Doublierung versenkte man Vinzents Erbe unter Schichten „protektiver“ Firnisse bis in die Tiefen der pastosen Pinselzüge, wie das uns aus so manchem amerikanischen Museum allzu bekannt ist. Beten wir für die geschundenen Patienten, dass sie alsbald aus ihrem Purgatorium befreit werden, bevor ihre Rettung durch das unvermeidliche crosslinking verhindert wird…

Auch wenn der Inhalt der „Carta di Venezia“ inzwischen Zeichen der Alterung und der Unzuständigkeit in gewissen Belangen der Ethik und Methodologie aufweist – eine gewisse Indoktrinierung rigoristischer und positivistischer Sehweise der Nachkriegszeit - sollten wir uns fragen, ob wenigstens die fundamentalsten Regeln noch anwendbar sind, ob man sie nutzt, oder ob man nur so tut, als respektiere man sie: es genügt etwa zu beobachten, was am Komplex der frisch restaurierten Dogana in Venedig passierte, wo die Bossenfassade in Teilen ergänzt, in anderen unbehandelt belassen ist, mit dem Ende, dass die tragenden Ziegelwände wie rote Mäuler aus der Fassade blecken und ihr rotes Zerfallspulver zu Boden rieseln lassen. Eine unwürdige Fälschung und Zeichen unverstandener Theorie die einem kritischen Historiker wie Augusto Gentili die Haare sträuben lassen. Die Erklärung, es habe an Mitteln gefehlt, den kompletierenden und schützenden Eingriff zu vollenden, ist angesichts des potenten Sponsoren hinter dem neuesten Gegenwartsmuseum Venedigs, gelogen. Schuld ist nicht er und nicht der ausführende Handwerker, sondern die institutionelle oder ministerielle Pyramide darüber, die solche Arbeiten befiehlt…

Noch im 21.Jh sehen sich Restauratoren angeführt und manipuliert von Instruktoren, Administratoren und Politikern – aber auch von Kunsthistorikern, die ihren kulturellen Auftrag nicht wahrnehmen, weil es ihnen an entsprechender Ausbildung gebricht, ihr Karrierebild anders geprägt ist, sie weder künstlerische noch manuelle Fertigkeit oder Sensibilität mitbringen oder selbst von Figuren ohne adäquate Bildung, Charisma oder charakterliche Eignung gesteuert werden. - Diese unseren Restauratoren-Kollegen sollten endlich einen gemeinsamen Nenner finden, ihre Stimme zu erheben und nach einer Revision und Koordination ihres Berufsbildes zu verlangen, wie dies in internationalen Gremien wie ICOM, ICCROM oder ECCO längst gefordert worden ist. Nur im gemeinsamen Konsens – denken wir an das Prinzip des Skiluros (2008)! – wird es möglich sein, unser Kulturerbe unbeschadet in eine so gefährdete Zukunft zu überführen.

Erasmus Weddigen, Venedig und Bern 2010