

Allgemeine Probleme der Denkmalpflege

Die Probleme der Denkmalpflege sind vielfältig und betreffen alle Gattungen der Kunstgeschichte. Am deutlichsten sind sie bei der Behandlung von Baudenkmalern bewusst geworden. Gottfried Kiesow¹ hat die dort auftretenden Probleme in ausführlichster Weise zusammengestellt. Im folgenden Abschnitt soll daher nur sehr kurz und ohne Anspruch auf Vollständigkeit auf allgemeine Schwierigkeiten und Überlegungen im Zusammenhang mit Kunstwerken der Malerei, Plastik und anderer Gattungen der Kunstgeschichte eingegangen werden.

Ein besonderes Problem bildet speziell in der heutigen Zeit die Reproduktion von Kunstwerken. Neben Fragen im Zusammenhang mit in letzter Zeit häufig auftauchenden direkten Fälschungen von Arbeiten einiger Künstler der sog. klassischen Moderne (Picasso, Miro, Dalí u. a.) interessiert die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken an sich. Walter Benjamin² sieht damit im Zusammenhang stehend eine „Zertrümmerung der Aura“ eines Werkes, das aus seiner natürlichen, das Kunstwerk erst bedingenden Umgebung gerissen, an Kunstwert, Kultwert u. a. verliert.

Davon ist auch die Restaurierung, also Instandsetzung eines Kunstwerkes, betroffen. Die Ergänzung der durch die Zeiten auf uns gekommenen und noch erhaltenen originalen Substanz oder die Wegnahme späterer Zutaten verfälschen eigentlich Erinnerungs- und Gegenwartswerte und damit Aussagekraft eines Werkes.³ Die Gefahr einer (bewussten oder unbewussten) Verfälschung der Geschichte war und ist immer gegeben. Ziel sollte es darum stets sein, „einen ästhetisch akzeptablen Zustand solange zu halten ..., wie nicht zwingende konservatorische Gründe ein Eingreifen erfordern“.⁴ Problematisch ist dabei wiederum die zeitbedingte Interpretation des Begriffes der Ästhetik.⁵

Bei einer Restaurierung sollte deshalb immer das vom Künstler gestaltete Original, auch mit seinen von der Geschichte produzierten Vervollständigungen als Ganzes in seinem vielfältigen Wert gegenüber dem Ersatz berücksichtigt werden.⁶ In diesem Sinne müssten eigentlich Nachbildungen von Kunstwerken wie der Architektur am „Frankfurter Römer“ und in anderen im Zweiten Weltkrieg stark zerstörten Städten (Dresden usw.) und Rekonstruktionen von Innenräumen und Bildern (fast) ohne Originalbestand („Goldener Saal“ im Augsburger Rathaus, Triumphbogenbilder Hofstötters in Weichering, s. u., u. a.) unterbleiben, da sie nur ein äußeres Bild (und das nicht immer genau)

1 G. Kiesow, Einführung in die Denkmalpflege, Darmstadt 1982, S. 102ff.

2 Siehe W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1977, bes. S. 15ff.

3 Benutzt im Sinne Alois Riegls; siehe dazu: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, in: A. Riegl, Gesammelte Aufsätze, Augsburg/Wien 1929, S. 144ff.

4 Aus dem Restaurierungsprogramm zur Bamberger „Himmelfahrt Mariens“ von Tintoretto; zitiert im Artikel von Doris Schmidt, Probleme einer Restaurierung. Symposium zur Bamberger „Himmelfahrt Mariens“ von Tintoretto, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 31 vom 7. Februar 1986, S. 37.

5 Siehe: Wladimir Weidlé, Gestalt und Sprache des Kunstwerks, Mittenwald 1981; Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Frankfurt/Berlin/Wien 1977.

6 Problematisch ist auch die Versetzung ganzer Häuser in sog. Museumsdörfer eines bestimmten Bezirks. Neben der Rechtfertigung der Versetzung durch die nicht mehr durchführbare Nutzung am originalen Platz, der drohenden Zerstörung u. a. wird daneben der Ansicht Vorschub geleistet, dass man wegen der Aufnahme eines exemplarischen Typs ins Museumsdorf andere Ähnliche umso leichter opfern könne. Nicht berücksichtigt wird neben der Vernichtung geschichtlicher Quellen (u. a.) auch die Bedingung des Kunstwerkes durch ihre originale Umgebung. Auch bei größtmöglicher Schonung der Substanz ist eine Verfälschung nicht zu umgehen.

wiedergeben, ohne die Geschichte mit allen ihren nicht darzustellenden Werten zu besitzen. Ehrlicher wäre es, Neuschöpfungen an die Stelle von völlig fehlenden Kunstwerken zu setzen.

Restaurierungsprobleme bei Werken Hofstötters

Technik der Wand- und Deckenmalereien Hofstötters

Bis zu den Wand- und Deckenmalereien in Au/Hallertau arbeitete Franz Hofstötter in der Technik der Secco-Malerei. Im Gegensatz zur Freskotechnik können auf eine bereits trockene Verputzfläche als Malgrund (meist in Kalkmilch gelöste) Farbpigmente aufgetragen werden.⁷

Noch im Frühjahr 1904, also kurz bevor Hofstötter mit der Ausmalung in Au/Hallertau begann, empfahl er dem dortigen Pfarrer „die Kaseintechnik dringend ... als wirklich haltbare und im Ton schönste; ... wenn genau nach allen Vorschriften gearbeitet wird, müssen die Farben nach 100 und mehr Jahren noch genau so frisch und fest sein wie neu“.⁸

Dies trifft auch für die Malereien in Ludwigsthal (Abb. 2) und Weichering (Abb. 87), bei den Letzteren trotz Übermalung und späterer Freilegung, uneingeschränkt zu. Im Gegensatz zu seiner Empfehlung der Kaseintechnik muss Hofstötter im Frühjahr 1904 seine Meinung betreffs der richtigen Technik geändert haben. Möglicherweise glaubte er auch, die Kaseintechnik durch Beimischungen von Öl und Wachs infolge der vermeintlichen Entdeckungen in Pompeji zu verbessern.

Problematisch waren die kurz vor dieser Zeit aufgekommenen, industriell hergestellten Kaseinfarben, deren Verwendung dank der praktischen Handhabung immer mehr zunahm. Da aber meist deren genaue Zusammensetzung nicht bekannt war, konnten durch vom Künstler gewählte Zuschlagstoffe eventuell die Reaktionen und das Langzeitverhalten von Bindemittel, Zuschlagstoffen und Pigmenten nicht festgelegt werden. Unvorhergesehene Verhaltensweisen der Farben in Zusammenwirken mit deren Umgebung (Mörtel, Wandfarbe, Klima usw.) waren die Folgen.

Während beim echten Fresko die möglichst nur in Wasser gelösten Farbpigmente auf den feuchten Putz aufgebracht und dort im Trocknungsprozess fest in die Oberfläche eingebunden werden, wird bei der Kaseinmalerei auf trockenem Putz gearbeitet. Das Kasein muss durch alkalische Aufschließmittel in Kaseinleim umgewandelt werden, da es im Rohzustand keine Bindefähigkeit besitzt. Dazu können eingesumpfter Weißkalk, Borax, Ammoniumcarbonat (Hirschhornsalz) oder anderes dienen. Daneben gibt es seit dem 19. Jahrhundert industriell hergestellte wasserlösliche Pulverkaseine, die bereits ein Aufschließmittel enthalten. Die in einer solchen Mischung gelösten Farben trocknen langsamer und weniger aufhellend ab als bei der Freskomalerei. Abgebundene Kaseinmalerei ist sehr widerstandsfähig gegenüber Feuchtigkeit.⁹

⁷ Ist der Putz zu trocken, kann durch das Aufsaugen der Feuchtigkeit durch den Putz keine Durchcarbonatisierung des Kalkes stattfinden und so die Bindung der Pigmente zu schwach werden. Zur Unterstützung der Pigmentbindung kann Kalkkaseinmischung in entsprechenden Dosierungen beigegeben werden.

⁸ Brief Hofstötters an Pfarrer Wimmer von Au von ca. 1904; Pfarrarchiv Au/Hallertau.

⁹ Kasein (lat. caseus - Käse) oder Käsestoff ist ein phosphorhaltiges Proteid, das aus der Milch mit Hilfe von Säuren oder Fermenten ausgefällt werden kann. Im Sprachgebrauch ist es als Quark bekannt. Kuhmilch enthält etwa 3 % Kasein in Form des Kalziumsalses. Es wird heute hauptsächlich zur Herstellung von Käse, Lanital

Für die Ausführung der Arbeiten in Au empfahl Hofstötter die Kaseintechnik „als wirklich haltbarste und im Ton schönste; ... wenn genau nach allen Vorschriften gearbeitet wird, müssen die Farben nach 100 und mehr Jahren noch genau so frisch und fest sein wie neu „.¹⁰

Hofstötter benutzte allerdings ab den Arbeiten in Au (Abb. 101) eine Mischtechnik, wobei er dem Kaseinmalmittel noch Öl und Wachs zusetzte. Die Vorgehensweise Hofstötters kann nach den Erinnerungen des beteiligten Weidener Malers Wilhelm Vierling, wiedergegeben im Restaurierungsbericht von Weiden, gut erschlossen werden.¹¹

Die Malfläche mit dem bereits trockenen Verputz wurde mit der ersten Übermalung versehen und dann mit flüssigem Wachs, das mit der Lötlampe direkt an der Malfläche geschmolzen wurde, getränkt. Dazu nahm man Kerzenreste aus der Kirche, von denen man annahm, dass es sich um reines Bienenwachs handelte.¹² Darauf kam der Farbauftrag, entweder aus wasserlöslichem Trockenkasein mit Zusatz von Öl (Querhaus, Vierung, Langhaus, Seitenschiffe von Weiden) oder aus einer industriell hergestellten Kaseinemulsion mit Wachs- und Ölzusätzen (Presbyterium, Apsis von Weiden).¹³ Nach Abschluss der Malereien wurde wieder mit der Lötlampe Wachs aufgeschmolzen und so die Bildoberfläche versiegelt.¹⁴

Dieser doppelte Wachsaufrag und die damit verbundene hermetische Abdichtung der aufgetragenen Farben und des Verputzes gegenüber der Luft riefen im Laufe der Zeit große Schäden an den Bildern hervor. Der Putz hinter der Malfläche „erstickte“ und begann seine Bindung zu verlieren, was durch die vorhandene, wenn auch geringe Feuchtigkeit der Wand unterstützt und gefördert wurde. Dadurch magerte der Verputz aus und sandete ab. Auch führte die Feuchtigkeit zu schimmelartigen Ausblühungen an der Bildoberfläche.

Den Anstoß zur Beschäftigung mit der neuen Technik in Anlehnung an die antike Enkaustik, bei der verflüssigtes, warmes Wachs mit Farbpigmenten verschmolzen und auf einen entsprechenden Bildträger aufgebracht wird,¹⁵ hatten Ausgrabungen und Entdeckungen in den 79 n. Chr. durch einen

(wollähnlicher Faserstoff), Kunststoffen, Klebstoffen, Leimen und Anstrichen gebraucht. Neben der Freskotechnik wird diese Art der Seccomalerei mit Kaseinfarben seit dem 14. Jahrhundert verwendet.

Zu den verschiedenen Techniken siehe: Kurt Wehlte, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1985⁵. überarb. Aufl.

10 Pfarramt Au/Hallertau, Briefe.

11 Siehe: Marta Heise, Stellungnahme zum Zustand der Wandmalereien in der Josefskirche in Weiden (1971) und M. Heise, St. Josef Weiden, Bericht über die Restaurierung eines Wandbildes bei der Empore links, „Jonas vor Ninive“ (10.06.1971), beide im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

12 Da reines Bienenwachs schon bei 62 Grad Celsius weich wird und zu schmelzen beginnt, wurde den Kerzen immer erst bei höheren Temperaturen schmelzendes Paraffin (gesättigte aliphatische Kohlenwasserstoffe) zugeetzt.

13 Die industriell hergestellten Kaseinpulver enthalten als Aufschleißmittel in den überwiegenden Fällen Kali- oder Natronlauge, Borax oder Soda. Diese Zusätze sind auf die Dauer gefährlich, da sie nicht gebunden und so unschädlich gemacht werden, sondern bestimmte Farben im Bild zerstören oder die feste Bindung der Farben auflösen können (zu den technologischen Grundlagen bei Kaseinleimen u. a. siehe: Kurt Wehlte, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1985⁵. überarb. Aufl., S. 274ff; zur Problematik der Haltbarkeit usw. S. 365ff).

14 Nach den Erinnerungen Wilhelm Vierlings begann dieser Wachsüberzug aus Kerzenresten durch die zu starke Erhitzung beim Versiegeln der Bilder zu brennen (siehe: M. Heise, Stellungnahme ...).

15 Jede Art von Bildträger und Malgrund ist dabei möglich (Metall, Holz, Gewebe, Papier, Stein, Putzmörtel). Für Außenfassaden ist die Enkaustik nicht geeignet, da das Wachs in kalter Witterung spröde wird und abplatzen kann. Bei Putzflächen als Malgrund ergibt sich auch die Gefahr, dass aufgenommene oder im Mauerwerk vorhandene Feuchtigkeit nicht mehr ungehindert diffundieren kann und so der Verputz erstickt und absandet.

Vesuvausbruch verschütteten Städten Pompeji und Herculaneum gegeben. Das Deutsche Archäologische Institut hatte zusammen mit den schon länger tätigen italienischen Kollegen um die Jahrhundertwende eine neue Kampagne gestartet, die mit Aufmerksamkeit verfolgt wurde. Außerdem meinte man, von Äußerungen des antiken Schriftstellers Plinius angeregt, dass die entdeckten Wandmalereien in den Häusern Pompejis und Herculaneums wegen ihres Oberflächenglanzes in der Technik der Enkaustik, also mit in heißem Wachs gelösten Farben, gemalt seien. Erst später stellte sich heraus, dass dies ein Irrtum war.¹⁶

Als Grundlage für die Enkaustik-Malereien der Antike wurden in der Art der Fresco-Technik bis zu sieben unterschiedlich zusammengesetzte Putzschichten aufgetragen und tageweisweise behandelt. Die Motive wurden häufig mit Zirkel oder Stäbchen vorgeritzt oder mit Schnüren eingedrückt. Auf den noch frischen Verputz kamen die Farben, die durch die Reaktion des gelöschten Kalks des Verputzes mit der Luft in einem die Farben überziehenden Film aus kohlen-sauerem Kalk eingeschlossen wurden. (Möglicherweise wurden die Farben auch in Kalksecco-Technik aufgetragen, wie einige Archäologen meinen.) Organische Bindemittel wurden keine verwendet, da sonst durch Mikroorganismen inzwischen die Farben aufgelöst worden wären. Die Oberfläche der Gemälde weist Spuren von Eintiefungen durch Pinselstriche, Ritzungen und Walzstellen auf. Auch die Tagewerkgrenzen können festgestellt werden. Die Bemerkungen Vitruvs (Vitruv VII, 3, 3-9) bestätigen dies. Die Oberfläche erhielt ihren seidigen Glanz durch sorgfältiges Auftragen der letzten Putzschicht mit einem Spachtel und anschließender Behandlung mit einem Schlagholz, wodurch die Schichten noch kompakter und härter wurden.

Schließlich wurde die Malfläche vor und nach der Bemalung unter Druck geschliffen. Als Beimengung zu den Farben und als Schleifmittel konnte Marmorstaub verwendet werden, der einen schimmernden Glanz hervorrief. Wachs wurde nur zum Firnissen nach Stuckieren und Bemalen verwendet, ein Eindringen in die Farbschicht wurde dabei vermieden.

Wachsenkaustik im eigentlichen Sinn fand in Pompeji keine Verwendung. Die antiken Schriftsteller Vitruv und Plinius¹⁷ beschrieben diese Technik ausschließlich für die Farbe „cinnabrum“ (Zinnober), die wegen der Wirkung des kohlen-sauren Kalks im Verputz nur schwer hielt. Von einer Verwendung der damals höchst kostbaren Farbe an Stellen, die dem Licht von Sonne oder Mond ausgesetzt waren, wurde abgeraten, da sich die Farbe von einem intensiven Rot zu Schwarz verändern würde.¹⁸ Zu der Fehlinterpretation als Enkaustik hatte in Pompeji die (trotz annähernd 1800 Jahre andauernder ungehinderter Einwirkung von Feuchtigkeit usw.) seidenmatt glänzende Oberfläche, der Firnisüberzug aus Wachs und die anfängliche Restaurierungs- und Konservierungstechnik des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts, bei der die freigelegten Malereien mit flüssigem Wachs getränkt wurden, geführt. Erst wesentlich später brachten erneute Untersuchungen andere Ergebnisse.

Wichtigstes Bindemittel bei der Enkaustik ist Bienenwachs (in gebleichter und aufgehellter Form). Besonders stark gebleichtes, chemisch behandeltes Bienenwachs (Cera alba) ist für die Enkaustik unbrauchbar, da es große Anteile von Paraffin enthält.

In der Antike war das sog. Punische Wachs sehr bekannt, bei dem es sich wahrscheinlich um eine Art Natron-Wachs-Kalkseife handelte, wodurch der Schmelzpunkt des Bienenwachses stark erhöht wurde.

16 Vgl. zu dem Folgenden: Filippo Coarelli (Hrsg.), Lübbes archäologischer Führer Pompeji, Bergisch Gladbach 1979, S. 66ff; Theodor Kraus/Leonard von Matt, Lebendiges Pompeji. Pompeji und Herculaneum, Köln 1977, S. 203ff.

17 Vitruv VII, 9, 1-4; Plinius, Naturalis historia, XXXIII, 122.

18 Dies sei z. B. im Haus des Schreibers Faberius auf dem Aventin innerhalb von 30 Tagen geschehen. Der archäologische Befund bestätigt dies. Während sich in geschlossenen Räumen wie dem Mysteriensaal (Villa dei Misteri) oder dem oecus des Vettier-Hauses das Zinnoberrot gut erhalten hat, hat es sich im Atrium der Mysterien-Villa völlig verändert. Trotzdem wurde die Farbe, die Quecksilber aus Kleinasien oder Spanien enthielt, oft verwendet, da der Farbton intensiver als auf der Basis des billigeren Ockers war.

Für die Malereien Hofstötters kamen diese Erkenntnisse zu spät. Durch Auflösung des Malgrundes (Verputz) und des Wachses sowie durch Ausblühungen waren die meisten Bilder in Weiden (Abb. 54) und Au im Laufe der Zeit beschädigt worden. Besonders die Pigmente auf Erdfarbenbasis hatten ihre Bindung vollkommen verloren und waren pulverig geworden. Fehlstellen in den Gemälden hatten sich ausgebildet. Dazu trugen noch misslungene Reinigungsversuche mit dem Staubsauger (!) bei, wobei man versuchte, die Ausblühungen abzusaugen, aber dadurch nur einen Teil der lockeren Farben entfernte und den verbleibenden Rest stark verwischte.

Die Restaurierung der Bilder bereitete einige Schwierigkeiten. Die auf anderen Gebieten bewährten Festigungsmittel von Wandmalereien konnten bei der Wachs-Kaseinmalerei nicht angewendet werden. Wässrige Bindemittel auf der Basis von Kalk-, Baryt- oder Ammoniak-Kasein können ebenso wenig auf Grund der Wachsschicht in die Malfläche eindringen wie etwa Baryt oder Keim-Fixativ. Verschiedene Versuche, die die Restauratorin Marta Heise-Planegg durchführte, ergaben, dass zur Putzfestigung und gleichzeitigen Fixierung der Farben ein von der Firma Goldschmidt-Essen/Düsseldorf aus organischen Kieselsäureverbindungen hergestellter Sandsteinfestiger geeignet war.¹⁹

M. Heise schrieb in ihrem Bericht über die Versuche am Bild „Jonas vor Ninive“ (We 101), das von Experten bereits aufgegeben worden war:²⁰

„Die Versuche am Bild machten nach mehr als 14 Tagen einen guten Eindruck. Die Kontrolle bei Bohrungen ergab, dass der Verputz bereits in 12 mm Tiefe befriedigend gehärtet war. Dort, wo die Zerstörung sehr tief ging, habe ich nach oberflächlicher Fixierung Bohrlöcher mit einer Neigung nach unten angelegt, wo ich reichlich Sandsteinfestiger injiziert habe. ... Es ist größtenteils gelungen, die Farbe zugleich zu festigen, stellenweise mußte ich mit etwas Acrylharz nachfixieren. Es gab noch wenige Ausblühungen, die die Farbe abhoben, hier konnte ich mit etwas Mowilith (Mowilith DV 02 St der Fa. Höchster Farbwerke) festigen. Dieses Mittel diente auch beim Einstimmen der Fehlstellen als Bindemittel.

Die Fixierung mußte partiell erfolgen, um jede Stelle unter Kontrolle zu behalten, damit auch nirgends auf der Oberfläche (auf der Farbe) Kieselsäure verhärtet. Alle Farben dieses Bildes blieben unverändert, bis auf die Ultramarin-Mischung des Himmels, die, mit Kieselester fixiert, sehr stark nachdunkeln würde. Da hier aber der Bildträger fester war ... habe ich mit Acrylharz behandelt.

An wenigen Stellen zeigten sich Ausblühungen, die ich schon am nächsten Tag mit einem weichen Pinsel entfernen konnte; wo ein leichter, grauer Belag zurück blieb, ließ er sich später mit etwas destilliertem Wasser unter Zusatz von etwas Salmiak entfernen.

Fehlstellen wurden ... mit Mowilith als Bindemittel eingestimmt, das ornamentale Rankenwerk im oberen Teil des Bildes, das besonders stark verwischt war und größere Fehlstellen aufwies (Staubsaugerreinigung), mußte ich etwas überarbeiten.

Das Bild macht nun wieder einen sehr guten Eindruck, die Farben sind etwas frischer geworden durch Reinigung und Fixierung, die Farbe enthält noch viel Wachs und hat ihren Enkaustik-Charakter behalten. Sie hat allerdings keinen Oberflächenglanz, aber es ist fraglich, ob dieser auf der Wand jemals erzielt worden ist ...“.

¹⁹ Der Kieselsäure-Ester hat den Vorteil, die Kapillaren der Wand nicht zu verlegen, sodass der Verputz atmen und die enthaltene Feuchtigkeit diffundieren kann. Außerdem kann durch die offenen Kapillaren bei Bedarf auch noch später nachbehandelt werden.

²⁰ Marta Heise, St. Josef Weiden, Bericht über die Restaurierung eines Wandbildes bei der Empore links, „Jonas vor Ninive“ (10.06.1971); im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

Ausdrücklich wird noch bemerkt, dass diese Methode der Festigung nur gewählt wurde, weil alle anderen fehlschlügen. „Diese Möglichkeit ... soll allerdings keine Empfehlung sein für Objekte, die noch mit Baryt zu härten sind.“

Insgesamt wurde damit in der Kirche St. Josef ein hervorragendes Ergebnis in der Wiederherstellung von Bildern, Decken- und Gewölbegestaltungen erreicht, so dass der ursprüngliche Eindruck des Gesamtkunstwerkes im Dienst der Religion weitestgehend erreicht wurde.

Aufgrund der gleichen Technik, in der die Bilder Franz Hofstötters in Au/Hallertau gemalt worden waren, musste auch dort bei einer späteren Restaurierung ähnlich vorgegangen werden.

Rekonstruktion in Weichering

Bei der Wiederherstellung der Ausstattung in Weichering bereiteten die Veränderungen der Fünfziger Jahre Schwierigkeiten. Da die Triumphbogenbemalung des Künstlers Michael P. Weingartner aus dem Jahr 1956 nicht abgenommen werden sollte, aber sonst die Ausstattung Hofstötters aus der Entstehungszeit freigelegt bzw. wieder hergestellt wurde, musste die Bemalung des Triumphbogens, wie sie Hofstötter durchgeführt hatte, nach alten Fotografien, kleinen Freilegungsproben und plastisch in die Wand eingearbeiteten originalen Spuren von Heiligenscheinen u. Ä. rekonstruiert werden.

Das Endergebnis kann nur den oberflächlichen Eindruck einer einheitlichen Raumausstattung, wie sie von Franz Hofstötter ursprünglich beabsichtigt war, wiedergeben. Die Schwierigkeiten begannen schon in der Rekonstruktion der Umrisslinien, setzten sich über die genaue Ermittlung der Farbigkeit fort und endeten auch nicht bei der Malweise der Bilder am Triumphbogen usw.

Bereits 1985/86 wurde durch eine andere Restaurierungsfirma eine Teilfreilegung im Chorbereich mit anschließender Retusche bzw. Ergänzung und Übermalung durchgeführt. Es waren dies ein Teil des Bildes mit dem Evangelisten Matthäus (W 7) an der Wand und ein Posaunenengel des „Jüngsten Gerichts“ (W 3, Abb. 88) an der Decke des ersten Chorjoches. Die Rekonstruktion²¹ misslang ebenso vom optischen Farbeindruck wie von den unbeweglich wirkenden Gestalten her. Sie wurde darum vom Landesamt für Denkmalpflege nicht fortgesetzt.

Nach einer „Denkpause“ nahm im folgenden Jahr eine andere Restaurierungsfirma nach Durchführung von Befunduntersuchungen die Arbeiten wieder auf.

Das Konzept sah die Freilegung des Chorraumes und die Rekonstruktion der Gemälde und Schablonenmalereien im Kirchenschiff vor. Die Vorhalle sollte ihren Zustand mit den Übermalungen der Fünfziger Jahre behalten.

Im Chorraum (Abb. 86) wurde das 1956 verschlossene Mittelfenster mit dem Christusmosaik Weingartners belassen, aber neutral überstrichen. Da man die Malereien Weingartners von 1956 am Triumphbogen erhalten wollte, aber trotzdem ein einheitlicher Raumeindruck innerhalb der Kirche erreicht werden sollte, war man gezwungen, die Darstellungen Hofstötters am Triumphbogen anhand von Fotos und Spuren, die durch die späteren Bilder Weingartners durchschlugen, zu

²¹ Diesen Versuch konnte man vom optischen Eindruck der Farboberfläche und von der Starrheit der Figuren her nur als mehr oder weniger freie Rekonstruktion von Farbe und Binnenzeichnung der Figuren bezeichnen. Von dem ursprünglichen Gemälde Hofstötters war nichts mehr sichtbar.

rekonstruieren. Dort befinden sich nun über dem originalen Engelsfries Hofstötters (W 24, Abb. 94) die Bilder Weingartners und darüber wiederum die Rekonstruktion des Hofstötterschen Engelsfrieses.

In der räumlich gesteigerten Wiedergabe der Engel wurde allerdings bei der Rekonstruktion von der ursprünglichen Gestaltung Hofstötters etwas abgewichen. Besonders im Vergleich mit der zeitlich früheren, deutlich flächigeren Gestaltung der Figuren in Ludwigsthal und den nach ähnlichen Prinzipien geformten, späteren Malereien in Au/Hallertau oder Weiden, bei denen allerdings die Linie nicht mehr so betont ist wie in Ludwigsthal, wird dies deutlich.

Auch Fotos der freigelegten, nur teilrestaurierten Posaunenengel und anderer Figuren an der Decke des Chores (W 3, W 4, Abb. 89, W 5, W 6 u. a.) mit ihrer nur durch leichte Schattierung angedeuteten Körperlichkeit legen diese Vermutung nahe. Die sehr massiv wirkende, deckende Farbigkeit in der Rekonstruktion ist bei einem Vergleich mit den schon erwähnten Arbeiten Hofstötters zu dominierend geraten.

Leider gilt Ähnliches auch für die Reliefs Hofstötters. Die Entfernung der Übertünchungen scheint relativ schwierig gewesen zu sein, da sehr wahrscheinlich die Reliefoberfläche mit Wachs eingelassen war, an dem Schmutz und weitere Schichten gut hafteten. Auch war der Gipsstuck z. T. in einem schlechten Zustand. Originale Farbreste konnten nur in reduziertem Ausmaß gehalten werden.

Vergleicht man die farbliche Behandlung der früheren Reliefs in Ludwigsthal (Abb. 28) und die der späteren in Weiden (Abb. 67 und 71), München (Abb. 1115 und 116) und Königshütte (Abb. 134) mit ihrem in der Dichte der Farbschichten zurückhaltend angewendeten Farbanstrich, der immer den Untergrund noch ahnen ließ und geradezu mit dem Durchscheinen der hellen Gipsstuckoberfläche rechnete, muss man bezweifeln, dass die sehr kompakte Farbigkeit der Rekonstruktion in Weichering (Abb. 92) völlig dem ursprünglichen Eindruck entspricht. Wie an den früheren Beispielen in Ludwigsthal und an den späteren in Weiden festzustellen ist, hatte Hofstötter Farben mehr lasierend aufgetragen, sodass der durchscheinende Untergrund stärker zur Geltung kam und weniger der deckende Farbanstrich.

Dies scheinen auch Fotos der freigelegten Reliefs in Weichering zu bestätigen. Ein historisches Farbdia aus der Zeit vor 1956 (im Pfarrbüro Weichering) stützt ebenfalls diese Annahme. Hätte man die anderen Reliefarbeiten Hofstötters als Anleitung benutzt, wäre die Rekonstruktion der ursprünglichen Intention Hofstötters sicher gerechter geworden.

Eine weitere Schwierigkeit bei der Restaurierung von Kunstwerken jeder Art zeigt sich in Details wie der Rekonstruktion der gemalten Verzierung über den Doppelfenstern im Chorjoch, die als gleich angenommen wurde.

Das bereits erwähnte Farbdia zeigt auch die obere bogenförmige Verzierung der Innenfenster im Chor. Deutlich ist das variierte Ornament aus vegetabilem Rankengeschling über den beiden Heiligen Afra und Elisabeth auf der linken Chorwand im Gegensatz zum dort rekonstruierten gleichmäßig verlaufenden Wellenband zu erkennen. Eine Aussage über das Ornament der rechten Chorseite ist auf Grund fehlender Abbildungen nicht zu leisten.

Diese und andere Fehler hätten sich vermeiden lassen, wenn die Darstellungen Hofstötters in Weichering in der Zusammenschau und im Vergleich mit den früheren Werken in Ludwigsthal und den unmittelbar anschließenden späteren Arbeiten im nahegelegenen Au/Hallertau oder in Weiden/Opf. rekonstruiert bzw. restauriert worden wären. Bereits ein Vergleich mit der bisher vor-

liegenden (zugegebenermaßen spärlichen) Literatur über Werke Hofstötters (Kirchenführer Weiden und Au; siehe Lit.) hätte geholfen, Fehler zu vermeiden. Besonders die farbige Gestaltung der Reliefs hätte davon profitiert.

So müssen nicht nur an der Wiederherstellung der Reliefs Zweifel angemeldet werden, auch die Rekonstruktion bzw. Restaurierung der Gemälde Hofstötters in Weichering scheint nicht vollständig gelungen.

Nicht vergessen werden darf dabei aber, dass innerhalb eines Kirchenraumes die Anforderungen des Kultus von großer Wichtigkeit sind. Sie fordern eine entsprechende Instandsetzung von Bildern, Plastiken und Raumteilen. Andere Maßstäbe sind dagegen z. B. bei der Restaurierung für die Aufstellung innerhalb eines Museumsraumes anzulegen.

Ferner sind Einschränkungen in der Freilegung tieferer Schichten von Kunstwerken unerlässlich. Der Schutz modernerer Kunstausrprägungen ist trotz einer möglichen (zeitweiligen) Geringschätzung, wie die Geschichte lehrt,²² unbedingt nötig. Auch berechtigt persönliche Ablehnung einer Kunstströmung durch einen Einzelnen oder eine ganze größere Gruppe nicht zur bedingungslosen Beseitigung. Das Vorhandensein einer „Aura“ (im Sinne Walter Benjamins) des Originalwerkes und anderes müssen hier zugunsten der Schonung der (heute allgemein nicht mehr so gern gesehenen) verbliebenen Ausstattungsreste der Fünfziger Jahre zurücktreten. Das Urteil der Nachwelt über bestimmte Kunstströmungen kann und wird sehr viel anders ausfallen als heute angenommen. Beispiele der Neuinterpretation und Umwertung können viele (z. B. im Jugendstil) gefunden werden. Gerade darum sollte man nicht durch Zerstörung von Kunst jedweder Ausprägung der Nachwelt die Möglichkeiten nehmen, sich mit Originalwerken der jeweiligen Epochen auseinanderzusetzen.

²² In der zeitweiligen Ablehnung und Geringschätzung treffen sich die Ausstattungen der Fünfziger und Sechziger Jahre mit denen der Jahrhundertwende. Nicht anders erging es der gotischen oder barocken Kunst, die verschiedene Höhen und Tiefen der Anerkennung durchliefen.