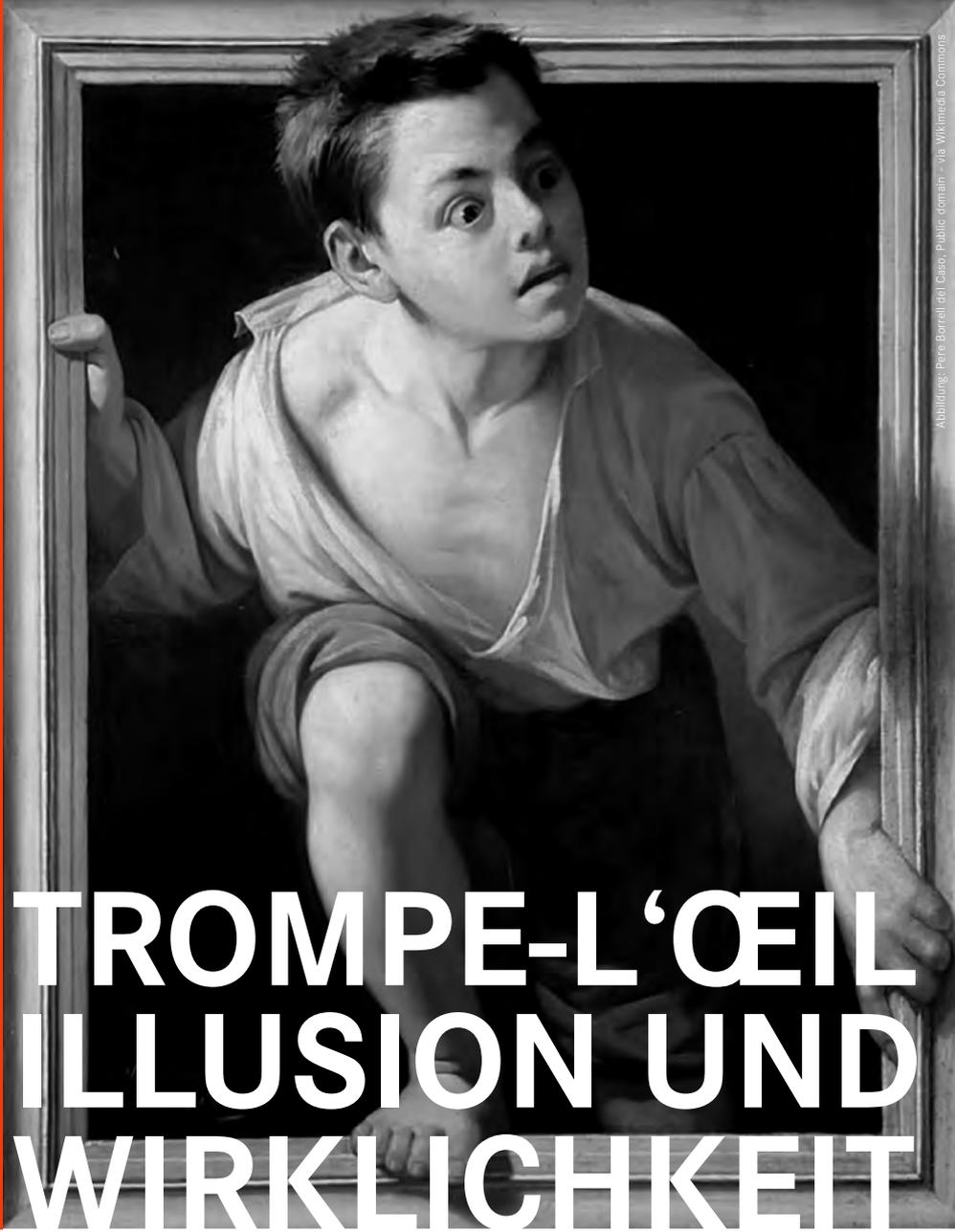




23.–24. November 2017
Exponatec Cologne

A black and white trompe-l'œil painting of a young boy, likely by Philippe de Champaigne, peering out from a window frame. The boy is wearing a light-colored, open shirt and dark shorts, looking directly at the viewer with a surprised expression. The window frame is detailed, and the background is dark, making the boy appear to be part of the real world.

TROMPE-L'ŒIL ILLUSION UND WIRKLICHKEIT

VDR, Deutschland
SKR, Schweiz
ÖRV, Österreich
VRKS-ARCA, Südtirol

**Tagung der europäischen
deutschsprachigen
Restauratorenverbände**

**Programm und
Zusammenfassung
der Vorträge**

**Verband der
Restauratoren**



TROMPE-L'ŒIL – ILLUSION UND WIRKLICHKEIT

Tagung der europäischen deutschsprachigen Restauratorenverbände
23.-24. November 2017, Exponatec Cologne

Partnerverbände



Schweizerischer Verband für
Konservierung und Restaurierung



Österreichischer
Restauratorenverband



Verband der Restauratoren-
Konservatoren Südtirols
Associazione Restauratori-
Conservatori Alto Adige

Partner



Deutsches
Nationalkomitee für
Denkmalschutz

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH



deffner & Johann
Restaurierungsbedarf und Denkmalpflege – seit 1880

Impressum

Verband der Restauratoren (VDR) e. V.
Haus der Kultur
Weberstraße 61
53113 Bonn
Telefon (02 28) 92 68 97-0
Telefax (02 28) 92 68 97-27
info@restauratoren.de
www.restauratoren.de

Veranstaltungsorte

Vorträge: Congress-Centrum Ost Koelnmesse, Deutz-Mülheimer Straße 51, 50679 Köln
Festempfang: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Obenmarspforten 40, 50667 Köln
Bunter Abend: Bootshaus ‚Alte Liebe‘, Rodenkirchener Leinpfad, 50996 Köln

Organisation

Susanne Beseler (ÖRV-Vorstand), Patricia Brozio (VDR-Geschäftsstelle),
Stefanie Bründel (VDR-Geschäftsstelle), Alix von Eyrl (VRKS-ARCA-Mitglied),
Andreas Franz (SKR-Präsident), Natalie Ellwanger (SKR-Vorstand),
Martina Haselberger (ÖRV-Vorstand), Anne Harmssen (VDR-Vorstand),
Julia Kun (VDR-Geschäftsstelle), Nadine Limberger (VDR-Geschäftsstelle),
Beate Murr (ÖRV-Präsidentin), Jan Raue (VDR-Präsident),
Anke Schäning (ÖRV-Vizepräsidentin), Henrike Steinweg (VDR-Geschäftsstelle),
Katharina Trifterer (VDR-Geschäftsführung), Verena Mumelter (VRKS-ARCA-Präsidentin)

Tagungsbüro

Stefanie Bründel, Julia Kun, Henrike Steinweg, Doris Theissen
(alle VDR-Geschäftsstelle)

Gestaltung

Fritjof Wild, Wild GbR serviervorschlag.de

Druck

WIRmachenDRUCK GmbH

Bildnachweise

Titel: Pere Borrell del Caso, Public domain – via Wikimedia Commons.
Alle anderen Fotos stammen, wenn nicht anders angegeben, von den Referenten.

INHALTSVERZEICHNIS**VORWORT** 2

PROGRAMM 4

ZUSAMMENFASSUNG DER VORTRÄGE**Werner Koch** 8**Jan Raue** 10**Hanns-Paul Ties** 12**Verena Mumelter** 14**Erasmus Weddigen** 16**Thomas Krämer, Esther Rapoport,
Ronald Reinke** 18**Ulrik Runeberg** 20**Beate Murr** 22**Eric Stenzel** 24**Wanja Wedekind** 26**Ute Tuch** 28**Markus Döll, Eva Urbank** 30**Beate Fücker** 32**Christian Marty, Ulrich Weilhammer,
Thomas Schoeller** 34**Ute Joksch** 36**Susanne Beseler, Georg Töpfer** 38

Vorwort

Liebe Kolleginnen und Kollegen, verehrte Gäste,

wir freuen uns, dass wir Sie zu dieser ganz besonderen Tagung am 23. und 24. November in Köln begrüßen können!

Anlässlich des Europäischen Kulturerbejahrs 2018 (ECHY) rücken die deutschsprachigen europäischen Restauratorenverbände innerhalb von E.C.C.O. VDR (Deutschland), SKR (Schweiz), ÖRV (Österreich) und VRKS-ARCA (Südtirol) die verbindenden Elemente im europäischen Kulturraum in den Blickpunkt.

Das Tagungsthema ‚*Trompe-l'œil – Illusion und Wirklichkeit*‘ greift ein Genre der bildenden Kunst auf, welches an die Konservierung und Restaurierung Anforderungen in fachbereichsübergreifender Weise stellt. Es bietet Gelegenheit, eine Themen- und Materialvielfalt zur „Augentäuschung“ aus vielen Kunstgattungen mit inspirierenden individuellen Lösungen zu diskutieren.

Reizvoll und produktiv erscheint aber auch der Interpretationsspielraum hinsichtlich berufspolitischer Fragen: Wie sehen sich Konservatoren-Restauratoren heute, wie wird der Berufstand von außen wahrgenommen und wer täuscht sich ggf. worin? Welche Konsequenzen hat der unterschiedliche Grad der Anerkennung des Restauratorenberufs im europäischen Kontext für den Erhalt des gemeinsamen kulturellen Erbes?

Der Rahmen von ECHY mit dem Leitgedanken ‚Sharing Heritage‘ bietet die Chance, diese Aspekte stärker ins öffentliche Bewusstsein zu rücken und die Bedeutung des Berufstandes für die Vermittlung kultureller Identitäten zu betonen. Die Veranstaltung dient dabei vor allem der Förderung des grenzüberschreitenden wissenschaftlichen Austausches und ermöglicht den Verbänden, eine längerfristige Zusammenarbeit auf transnationaler Ebene nachhaltig zu etablieren.

Die Messe Exponatec dient uns wie schon in vorherigen Jahren als attraktiver Tagungsort mit vielen Synergieeffekten. Gedankt sei an dieser Stelle der Koelnmesse für die langjährige Partnerschaft und großzügige Bereitstellung der Räumlichkeiten. Dank geht ebenso an Deffner & Johann, langjähriges Fördermitglied des VDR, für einen finanziellen Zuschuss zur Pausenverpflegung. Hervorheben möchten wir zudem, dass auch das Österreichische Bundeskanzleramt diese internationale Tagung großzügig finanziell unterstützen wird. Wir wissen dies als besondere Würdigung der Leistungen der österreichischen Kolleginnen und Kollegen zu schätzen. Nicht minder freuen wir uns über die Beteiligung des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz (DNK), das sich mit Grußworten einbringt und unseren Festempfang freundlich unterstützt. Begegnungsort für den Empfang wird das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud sein, wo dank Dipl.-Rest. Iris Schaefer und Dipl.-Rest. Thomas Klinke sowie Dr. Erasmus Weddigen und Dr. Roland Krischel auch Führungen durch die Restaurierungsabteilung und die Sonderausstellung „Tintoretto – A Star was born“ möglich sein werden. Dafür ein herzliches und kollegiales Dankeschön! Am Freitagabend ist beim traditionellen Bunten Abend auf dem Rheinschiff „Alte Liebe“ Gelegenheit, zwei erlebnisreiche Vortragstage und drei spannende Messetage bei Buffet, Musik und Tanz ausklingen zu lassen.

Wir wünschen allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern einen angenehmen Aufenthalt in Köln, wertvolle Anregungen für die Arbeit und spannende Diskussionen bei dieser hochklassigen Tagung.

Ihr Tagungsteam

Programm

Präsentiert vom VDR in fachlicher Zusammenarbeit
mit dem SKR, ÖRV und VRKS-ARCA

- Tag 1
- 13:00 **Eröffnung & Grußworte**
- 13:30 **Werner Koch**
Wohin die „Reise“ geht! – Wo geht die „Reise“ hin?
Die wechselvolle Geschichte (Anspruch und Wirklichkeit)
der Restauratorenverbände im deutschsprachigen Raum
- 14:00 **Jan Raue**
Mit dem Blick des „Leoparden“.
Das Wirken der Restauratoren zwischen willkommenen
und unerwünschten Täuschungen
- 14:30 **Hanns-Paul Ties**
Trompe-l'œil im späten Mittelalter.
Zur Ergänzung liturgischer Ausstattungensembles im
Medium der Wandmalerei
- 15:00 **Verena Mumelter**
Hinter dem Abbild.
Ein illusionistisch gemaltes Sakristeischränkchen
- 15:30 **Diskussion**
Moderation SKR
- 15:45 **Kaffeepause**
- 16:15 **Erasmus Weddigen**
Aus Johann Caspar Füsslis Trickkiste.
Zu Quodlibet und Trompe-l'œil des helvetischen Vasari
- 16:45 **Thomas Krämer, Esther Rapoport, Ronald Reinke**
Wettstreit der Disziplinen.
Malerische Darstellung von Druckgraphik und Drucktechnik
an vier Beispielen der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister
- 17:15 **Ulrik Runeberg**
Vom Trompe-l'œil zum verworfenen Motiv.
Bemalte und umgespannte Bildträger im künstlerischen,
musealen und restauratorischen Kontext
- 17:45 **Diskussion**
Moderation VDR
- 18:00 **Ende**
- 19:00 **Festempfang**
mit freundlicher Unterstützung des Deutschen Nationalkomitees
für Denkmalschutz im Wallraf-Richartz-Museum & Foundation
Corboud, Köln

- Tag 2**
- 09:00 Beate Murr**
Illusion im Museum.
Materiallimitationen, Kopien und Installationen als Kapitel einer Museumsgeschichte
- 09:30 Eric Stenzel**
Wie beim Fürsten.
Profane Sockelmalereien in Bürgerhäusern und Schlössern des 17. bis 19. Jahrhunderts in Mitteldeutschland
- 10:00 Wanja Wedekind**
Scagliola: Bildwerke aus falschem Stein.
„Arte povera“ oder verkannte Kunsttechnik?
- 10:30 Diskussion**
Moderation VDR
- 10:45 Kaffeepause**
- 11:15 Ute Tuch**
Kacheln gemalt – mit Kacheln imitiert
- 11:45 Markus Döll, Eva Urbank**
Imitation einer Imitation.
Die Teilrekonstruktion einer barocken Tüchleinmalerei mit dem Charakter einer Tapiserie
- 12:15 Beate Fücker**
Fürstliche Heilige.
Bekleidete Sakralfiguren des Barock im deutschsprachigen Raum
- 12:45 Diskussion**
Moderation ÖRV
- 13:00 Mittagessen**
- 14:00 Christian Marty, Ulrich Weilhammer, Thomas Schoeller**
Das Atlanta Cyclorama
oder Der schwierige Umgang mit der dreidimensionalen Illusion
- 14:30 Ute Joks**
Illusion und Inszenierung auf der Berliner Pfaueninsel.
Untersuchung, Konservierung und Rekonstruktion von Architekturoberflächen des späten 18. Jahrhunderts
- 15:00 Susanne Beseler, Georg Töpfer**
Die Illusion der Wirklichkeit.
Die Rekonstruktion der „Großen Kaskade“ von Schloss Hof
- 15:30 Diskussion**
Moderation VRKS-ARCA
- 15:45 Schlussrunde**
- 19:00 Bunter Abend des VDR auf dem Bootshaus**
„Alte Liebe“, Köln Rodenkirchen

**Veranstaltungshinweise
außerhalb des Tagungsprogramms**

Der VDR ist vom 22.–24. November 2017 Aussteller auf der Messe Exponatec.
Besuchen Sie uns am Stand C 90 in Halle 3.2.

Die VDR-Mitgliederversammlung findet am 25.11.2017 von 11–17 Uhr
ebenfalls auf dem Gelände der Koelnmesse statt. Zugang zum Congress-Saal
über den Eingang Ost gegen Vorlage eines gültigen VDR-Mitgliedsausweises
und der vom VDR zugesandten Zugangsberechtigung!

Wohin die „Reise“ geht! – Wo geht die „Reise“ hin?

Die wechselvolle Geschichte (Anspruch und Wirklichkeit) der Restauratorenverbände im deutschsprachigen Raum

Werner Koch

Die Konstituierung der deutschsprachigen Restauratorenverbände bzw. ihrer Vorgängereinrichtungen reichen überwiegend in die 50er Jahre des letzten Jahrhunderts zurück.

Gravierende geschichtliche Ereignisse wie die beiden Weltkriege und ihre Folgen und die teils kontroversen Denkmalschutz- und Erhaltungsdiskussionen des auslaufenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts bildeten dazu den Hintergrund. Die ersten maltechnischen Institute an Kunstakademien und Instituten in Österreich, Deutschland und der Schweiz und die neu formulierten Grundlagenpapiere der 1960er Jahre im Bereich der Denkmalpflege und Museen repräsentierten weiterführend die Basis des „neuen“ Bewusstseins, die breit gefächerte Kulturgütererhaltung aus konservatorischer und restauratorischer Sicht nicht nur inhaltlich zu reformieren, sondern formal auch auf verfasste Beine zu stellen.

Die Qualitätsansprüche und Schwerpunkte, das vielfältige Berufsbild des Restaurators „neu“ zu fassen, waren dabei gar nicht so unterschiedlich, auch wenn die verantwortlichen Personen der ersten Stunde aus ihren jeweiligen Erfahrungsperspektiven durchaus regional bzw. national argumentierten und handelten.

Im Zentrum der Bemühungen und Aktivitäten dieser Zeit standen grob skizziert die Formulierung von Aus-, Fort- und Weiterbildungsinhalten und die damit verbundene wissenschaftliche Fundamentierung und so die Professionalisierung des restauratorischen Berufsbildes. Erst später kam mit ersten Berufsschutzüberlegungen eine Abgrenzung gegenüber den tradierten Berufsbildern im Handwerk und in der Künstlerschaft hinzu. Diese Bemühungen führten im deutschsprachigen Raum in der Konsequenz zu den ersten Verbandsgründungen in den genannten Ländern.

In Deutschland eröffnete 1956 die „Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren AdR“ den Verbandsreigen, 1957 gefolgt vom „Verband Deutscher Gemälderestauratoren“, der 1975 in den „Deutschen Restauratorenverband DRV“ überführt wurde. Nach der deutschen Wiedervereinigung 1990 hatten sich in Deutschland zwischenzeitlich acht eigenständige Verbände mit unterschiedlichen Strukturen und Mitgliederzahlen etabliert, die erst 1994 und nach einigen „Geburtswehen“ in der „Vereinigung deutscher Restauratorenverbände VDR“ zusammengefasst und 2001 im heutigen „Verband der Restauratoren VDR“ aufging.

Der 1966 gegründete „Schweizerische Verband für Konservierung und Restaurierung SKR/SCR“ feierte entsprechend im letzten Jahr sein 50jähriges Gründungsjubiläum,

während der „Österreichische Restauratorenverband ÖRV“ sich 1985, quasi als dritter im Bunde der deutschsprachigen Restauratorenverbände, als nationaler Verband konstituierte.

1989 bildete die erste gemeinsame Tagung der drei Fachverbände DRV, ÖRV und SKR in Bregenz zum Thema „Die Dokumentation in der Restaurierung“ einen der ersten Schritte im Rahmen einer grenzüberschreitenden, interdisziplinären Netzwerkbildung.

Mit der Gründung des europäischen Dachverbandes der Restauratorenverbände E.C.C.O. 1991 in Zürich wurde dann eine weitere wichtige Stufe auf dem Weg beruflicher und berufspolitischer Interessenvertretung erreicht, die bis heute nachhaltig zur Qualitätssicherung unseres Berufsbildes und zur berufsständischen Akzeptanz in den jeweiligen Ländern beigetragen hat.

In der Folge dieser Entwicklung der Verbände und deren inhaltlicher Vorarbeit entstanden im deutschsprachigen Raum an den Akademien in Wien (1937), Dresden (1974) und Stuttgart (1976) aus den maltechnischen Vorgängereinrichtungen die ersten Diplomstudiengänge, die in den Folgejahren mit Diplomstudiengängen unterschiedlicher Prägung an Universitäten und Kunst- und Fachhochschulen in Deutschland (Köln, Hildesheim, Berlin, Potsdam, Erfurt und München), der Schweiz (Fachhochschule Bern) und in Österreich (Universität für angewandte Kunst) erfolgreich ergänzt worden sind.

Vergleichbar dem europäischen Dachverband der Restauratorenverbände wurde 1997 in Dresden mit der neu gegründeten, europäischen Vereinigung der Hochschulen mit Restauratorenausbildung ENCoRE auch ein weiteres Instrumentarium mit der Zielstellung geschaffen, die Ausbildung unseres Berufsstandes auf Hochschulebene zu fundamentieren. „ENCoRE seeks to maintain and promote in Europe on an academic level the education of the conservator-restorer according to the Professional Guidelines of E.C.C.O. 1993/94 and encouraged by the Document of Pavia 1997“ (Document of Constitution, Aims).

Wie ein roter Faden zog sich durch diese langjährige Entwicklung der Verbände und Hochschulen das Thema Berufsschutz. Bis heute ist es in den drei Ländern Schweiz, Österreich und Deutschland nicht oder nur fragmentarisch und schon gar nicht flächendeckend gelungen, dieses „Problem“ zu lösen. Neben mangelnder politischer Akzeptanz auf nationaler Ebene und europäischen Deregulierungstendenzen scheiterten die zahlreichen Versuche auf diesem Gebiet oftmals am lobbyistischen Widerstand konkurrierender „Interessenvertretungen und staatlicher Einrichtungen“.

In Deutschland reichten die z. T. koordinierten, engagierten Aktivitäten der Verbände vom sog. „Rosa Papier“ von 1981 über den Gesetzesentwurf der Verbände und Hochschulen zum Schutz der Berufsbezeichnung Restaurator von 1994 und dem Kooperationspapier mit dem Zentralverband des Deutschen Handwerks von 1996 bis hin zu den ersten, erfolgreichen gesetzlichen Regelungen über die Führung der Berufsbezeichnung „Restaurator“ von 1999 in Mecklenburg-Vorpommern und 2011 in Sachsen Anhalt.

Ein langer und steiniger Weg, geprägt von hoch gesteckten Ansprüchen und Teilerfolgen bis hin zu ernüchternden Wirklichkeiten. Er war aber immer auch und ohne „Augentäuschungen“ von der Idee beseelt, mit Geduld und „münchhausianischer“ Energie einfach die nicht erreichten Ziele erneut und noch visionärer zu postulieren.

Und wo geht die „Reise“ hin? ... vorsichtige (gemeinsame) Prognosen dazu am 23. November 2017 in Köln.

Mit dem Blick des „Leoparden“. Das Wirken der Restauratoren zwischen willkommenen und unerwünschten Täuschungen

Jan Raue



Illusion und Wirklichkeit – zeitgenössische Fassadenmalerei in Palermo, Foto Jan Raue, 2016.

Das Thema der Tagung bindet das Stichwort Trompe-l'œil auf prominente Weise ein – ohne sich darauf zu begrenzen. „Trompe-l'œil“ ist ein kunstgeschichtlich recht klar definiertes Terrain, welches in der Regel der Tafelmalerei vorbehalten ist, auch in der Graphik und seltener in der Wandmalerei eine Rolle spielt. Das Tagungsprogramm geht aber auch bewusst über das klassische Trompe-l'œil hinaus, um möglichst viele Fachrichtungen ins Gespräch zu bringen. So sind beispielsweise illusionistische Motive bei Möbelintarsien durchaus gängig, aber nur in einer bereits abstrahierten Ebene „augentäuschend“. Da aber nichts so vielfältig ist wie die Kunst, gibt es selbstverständlich immer Ausnahmen in alle Richtungen.

Die vier veranstaltenden Verbände verbinden das Thema der Tagung mit der Idee, auch dem Beruf immanente Fragen des Selbstverständnisses und der Wahrnehmung von außen sowie diverser möglicher gegenseitiger Täuschungen zuzulassen:

- Illusion – Illusionismus
- „Augentäuschung“ – Selbsttäuschung
- Materialimitation – Raumimitation
- ursprüngliche Intention – Patina – Verfall
- Geschichtlichkeit – Imitation von „Altertumswert“ künstliche Ruinen!
- Rekonstruktion – Fälschung.

Auf das Berufsfeld bezogen, ließen sich die Stichpunkte um Fragen erweitern, wie subjektiv oder „neutral“ eine Retusche sein kann, wie „objektiv“ oder zeitgebunden eine Ergänzung, bis vielleicht dahin, wo Selbstverleugnung aufhört und Selbstausbeutung beginnt.

Mein Ausgangspunkt ist ein Zitat aus dem 1958 erschienenen „Leoparden“ von Tomasi di Lampedusa, worin der Protagonist im 19. Jahrhundert die verblichenen Dekorationen eines Rokoko-Ballsaals im alten Palermo mit ihren vielfältigen optischen Reizen bewundert. Ich finde, der alte Don Fabrizio hat in seiner Betrachtung den Blick des Restaurators aufgesetzt, – auch die menschenfreundliche Melancholie, die aus seiner Sichtweise spricht, ist deren Tun und Lassen nicht fremd. Der Verfasser des Romans setzt an der Stelle einen Bruch und erwähnt die Fliegerbombe aus Pittsburgh/Pennsylvania, die die alte Pracht dereinst zerstören wird. Wie würde der Saal aussehen, fragt er sich, wenn ihn (Zitat:) „Dekorateure von heute“ erschaffen (bzw. wiedererschaffen) hätten?

Die achtungsvolle Liebe zur Kunst schließt die Freude des Betrachters an der Patina ein, ohne die sie in vielen Fällen plump und platt erschiene. Doch wie viel steuern die Spuren des in Würde Gealterten zur Wirkung der Kunst selbst bei – einer Wirkung, die so wohl in den seltensten Fällen von den Schöpfern geplant worden ist?

Aufgabe der Restauratoren ist es auch, empfänglich zu sein für einstige und heutige Wirkungen der Kunstwerke. Ihr widersprüchlicher Auftrag besteht darin, ursprünglichen Intentionen zur Wiederlesbarkeit zu verhelfen ohne blind zu sein für den Reiz und den Wert des sfumato sich auflagernder und eingrabender Spuren von Zeitlichkeit.

Kontakt Prof. Dr. Jan Raue

Professor an der FH Potsdam, Studiengang Konservierung und Restaurierung von Wandmalerei und
Inhaber polychromie – Büro für Restaurierung in Berlin/Deutschland
E-Mail: mail@polychromie.de

Trompe-l'œil im späten Mittelalter. Zur Ergänzung liturgischer Ausstattungsensembles im Medium der Wandmalerei

Hanns-Paul Ties



Unbekannter Maler, Geöffnete Truhe mit zwei Beutelbüchern (?), einem Kelch und einer Hostienpyxis, um 1400, Schenna, St. Georg (Südtirol). Bildnachweis: Leo Andergassen.

Die um 1420/30 entstandenen Wandmalereien der Stephanus-Kapelle bei Burg Obermontani im Südtiroler Vinschgau umfassen nicht nur Bilder himmlischer Personen sowie von Szenen aus Bibel und Heiligenlegende, sondern auch das Trompe-l'œil einer Wandnische mit den für die Messfeier notwendigen Büchern und Gerätschaften. Bei der Wandnische in St. Stephan bei Obermontani handelt es sich um das wohl spektakulärste Beispiel einer ganzen Reihe vergleichbarer illusionistischer Darstellungen in der Südtiroler Wandmalerei des Spätmittelalters. In St. Georgen bei Schenna ist eine geöffnete Truhe mit Kelch, Hostienpyxis und einem Stoffbündel wiedergegeben, in St. Valentin in Tramin ein Archivschrank mit einer „Kirchenmaus“, welche die Seite eines Messbuchs anknabbert. Auch aus dem süddeutschen Raum lassen sich Vergleichsbeispiele anführen. Die Ausmalung der Hirn'schen Grabkapelle an St. Anna in Augsburg etwa umfasst die illusionistischen Darstellungen von Chorgestühl und Kirchenbänken. Ihren Ursprung scheinen derartige Trompe-l'œil-Motive in der Kunst Giotto's, des großen Erneuerers der mittelalterlichen Malerei, sowie seiner Nachfolge zu haben. So hat die Giotto-Werkstatt im Nonnenchor von Santa Chiara in Neapel um 1328 ein Chorgestühl an die Wand gemalt, während der Giotto-Schüler Taddeo Gaddi etwa zeitgleich in der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce in Florenz zwei Wandnischen mit einem Buch und diversem Altargerät dargestellt hat. Einen späten Ausläufer dieser Tradition bilden ein gemalter Bücherschrank und eine Reliquiennische (?) in der Michaelskapelle der Einsiedelei San Romedio am Trentiner Nonsberg von 1584.

In dem Vortrag sollen die Südtiroler und Trentiner Beispiele erstmals im Kontext der überregionalen Entwicklung des Phänomens der in der Malerei illusionierten kirchlichen Ausstattungsgegenstände verortet werden. Dabei soll vor allem auch nach der Funktion derartiger Trompe-l'œil-Motive gefragt werden. Es ist sicher zu kurz gegriffen, sie als zweckfreie „Kunststücke“ im Sinne eines (modernen) L'art-pour-l'art-Konzepts zu deuten. Die illusionistischen Darstellungen liturgischer Gerätschaften, aber auch jene von kirchlichem Mobiliar dürften vielmehr dazu gedient haben, den Eindruck des Kirchenraums als eines in steter „Betriebsbereitschaft“ befindlichen Schauplatzes liturgischer Handlungen zu untermauern. Dabei ist es vielleicht mehr als ein Zufall, dass sich derartige Trompe-l'œil-Motive insbesondere in Privatkapellen erhalten haben. Es stellt sich die Frage, ob die in Malerei illusionierten Gerätschaften und Möbelstücke realiter überhaupt dauerhaft im Kirchenraum verwahrt wurden bzw. ob sie dort überhaupt vorhanden waren. Gerade in Kapellen, die vorrangig der Abhaltung von Seelenmessen für private Stifter dienen, mag es von Interesse gewesen sein, die stete „Einsatzbereitschaft“ der liturgischen Orte mit malerischen Mitteln in besonderer Weise hervorzuheben.

Kontakt Mag. phil. Hanns-Paul Ties
Freiberuflicher Kunsthistoriker, München/Deutschland
E-Mail: hanns_paul_ties@hotmail.com

Hinter dem Abbild. Ein illusionistisch gemaltes Sakristeischränkchen

Verena Mumelter



Gemaltes Sakristeischränkchen mit Inventar aus St. Stephan in Mörten.

Künstlerische Darstellungen, die Scheinwirkung beabsichtigen, erscheinen dem Auge nur kurzzeitig als Täuschung, als Illusion. Sie spiegeln keine Wirklichkeit vor, vielmehr liegt ihre Intention in der Aufmerksamkeit, die sie beim Betrachter hervorrufen.

Das illusionistisch gemalte Sakristei-Schränkchen in der Kirche zum Hl. Stephan in Obermontani im Vinschgau (Südtirol) stellt Ausgangs- und Schwerpunkt dieses Vortrages dar.

Um 1430/40 entstanden, gehört besagte Illusionsmalerei zum älteren Freskenzyklus der Kirche. Aus dem Jahre 1487 stammt der Zyklus an der Süd- und Westwand, mit Szenen aus der Passionsgeschichte und dem Weltgericht. Neben den beeindruckenden Wandmalereien weist die Kirche eine weitere Besonderheit auf: Unzählige Graffiti finden sich an den Fresken, die ältesten und bedeutsamsten sind an der Darstellung des illusionistisch wiedergegebenen liturgischen Inventars des Sakristei-Schränkchens zu entziffern.

Aus konservatorischer Sicht stellen Graffiti zweifelsohne sichtbare Schäden an der Originalsubstanz dar und beeinträchtigen daher die Rezeption der Malerei. Nach heutiger Kenntnis waren sie jedoch von der Antike bis ins 19. Jahrhundert eine gesellschaftlich weitgehend akzeptierte und im Alltag gebräuchliche Form des religiösen Ausdrucks. Die Inschriften bieten einen zusätzlichen Einblick in vergangene Jahrhunderte, gleichsam wie ein Gästebuch. Ihre Tilgung käme einem Geschichtsverlust gleich, dem Vortäuschen eines Zustandes, den es so nie gegeben hat.

Bei der Restaurierung wurden alle Inschriften ausnahmslos belassen. Ein sichtbarer Schaden am gemalten Sakristei-Schränkchen ist durch einen Eingriff entstanden, der sich aus kirchenhistorischer und kanonischer Sicht nachvollziehen lässt. Im Konzil von Trient (1545 – 63) wurde verordnet, liturgische Geräte in einem abgeschlossenen Raum zu verwahren; dies führte vielerorts zum nachträglichen Anbau von Sakristeien und dadurch zu beträchtlichen Verlusten an Bausubstanz und Wandmalereien.

In der Kirche zum Hl. Stephan ist man dieser Forderung nachgekommen, indem zu beiden Seiten des Hauptaltares eine Abschränkung montiert wurde. Dadurch sind an der Epiphaniedarstellung der Nordwand im Presbyterium sowie am gemalten Sakristei-Schränkchen Ausbruchstellen entstanden. Aufnahmen aus den 1920er Jahren zeigen den Kirchenraum nebst Altären und Abschränkung.

Der Spruch „Erkenne dich selbst!“ in altgriechischer (*gnothi sautòn*) und lateinischer (*nosce te ipsum*) Version, von einem Geistlichen fein säuberlich in die Darstellung geritzt, lädt ein zur Kontemplation, zum Hinterfragen, zur Reflexion, schlussendlich auch, um über Illusion und Wirklichkeit im Bereich der Restaurierungsethik nachzudenken.

An den gesamten Wandmalereien der Kirche wurden keine Retuschen vorgenommen. Der aufwändigste Anteil der Restaurierung entzieht sich allen Blicken: Es handelt sich um die Hinterfüllung der unzähligen Hohlstellen zwischen den Putzschichten und die Festigung loser Randpartien.

Dies ist, wenn man so will, Sinnbild für das Unsichtbare, welches das Sichtbare trägt.

Aus Johann Caspar Füsslis Trickkiste. Zu Quodlibet und Trompe-l'œil des helvetischen Vasari

Erasmus Weddigen



Johann Caspar Füssli, Quodlibet, Kunsthau Zürich, Inv. Nr. 2560. Franz. Sprichwort und Signatur:
„Nulle vertu vient sans fatigue/ Qui la veut, il faut qu'il la brigue Peint par Jean Gaspard Fuesli 1755“.

Im Atelier des Kunstmuseums Bern wurde 1978 von privater Seite ein alters- und klimageschädigtes Quodlibet von Johann Caspar Füssli dem Älteren (Zürich 3.1.1706 – 6.5.1782) eingeliefert, einem Trompe-l'œil-Maler, Zeichenlehrer, Kunstschriftsteller, aufgeklärten Humanisten- und Mediziner-Freund sowie Kunsttheoretiker, ja dem „Vasari“ der Schweizer Malerei schlechthin. Im Züricher Kunsthaus fanden sich während der präliminaren Untersuchungen ein zugehöriges Gegenstück und ein weiteres gleichgroßes Gemälde verwandten Inhalts, deren aller Charakteristik ein gemittelttes gerahmtes und bewusst hervorgehobenes Bild im Bild war, umgeben von Graphiken und Portraits, Briefschaften, Sinnsprüchen und Signaturen, alle auf eine gemaserte Holzwand appliziert, deren verzweigte Bedeutungen es vorab zu entschlüsseln galt. Das Mittelbild war auf etwa 100-jährig und mit einer bislang unbekanntem Technik auf „beschädigt“ getrimmt, die am Berner Exemplar verifiziert werden konnte, weil das Mittel hierzu in situ erhalten geblieben war: ein ehemals befeuchtetes Leinwandgeviert auf die Rückseite geklebt, führte zur künstlichen „Ruinierung“ der vorderseitigen Bild-in-Bildfläche. Anfänglich hatte uns der „Flicken“ auf einem unverletzten Bildträger lediglich irritiert!

Füsslis Absicht war nicht nur, ein gealtertes Bildzitat täuschend ähnlich wiederzugeben, sondern auch, die Wirklichkeit des Alterungsprozesses selbst mit einzubringen. Er verkürzte so die darstellerische Mühe illusionistischer Bravour und erzeugte hiermit je einen hybridischen Zwitter zwischen Gegenwart und Vergangenheit: er stellte ideelle Verletzlichkeit in der Zeit durch reale Verletzung dar.

Die je identischen Maserungen des fiktiven Holzuntergrundes erlaubten überdies die Hypothese einer kryptischen selbstironischen „Hasenpfoten“-Signatur, die Füssli nur um 1755/56 vierfach wiederholte. Die genaue Beobachtung und der Vergleich von Rückwand-Maserungen erlauben zuweilen die Identifizierung ihres Herstellers.

Ein neuzeitlicher Restaurator hatte die täuscherische Absicht Füsslis verkannt und sich bemüht, die gewollten Schäden mit Kittung, Retusche und Firnis zu beheben: eine Warnung an den Operator, ohne Kenntnis der Hintergründe und inhaltlichen Umstände eines so komplexen und doppelbödigen Sujets wie Trompe-l'œils zuweilen sind, sein Opfer mit allzu herkömmlicher Routine zu bearbeiten. Jeder zu plumpe Eingriff althergebrachten bzw. „klassischen“ Restaurierens – und sei es nur das Auswechseln eines etwas gebrechlichen Chassis – kann den reizvollen Geheimnis-Schleier eines jeden Quodlibets für immer beseitigen.

Ihrer möglichen Frage zuvorkommend: müsste man nun auch den berufsethisch unbefugten Restaurierversuch als bildinhärente Konsequenz vollendeter Täuschung konservieren? Hätte Füssli herzlich gelacht?

Kontakt Dr. Erasmus Weddigen

Selbständiger Restaurator und freier Kunsthistoriker, Bern/Schweiz

E-Mail: erasmus.weddigen@bluewin.ch

Wettstreit der Disziplinen. Malerische Darstellung von Druckgraphik und Drucktechnik an vier Beispielen der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister

Thomas Krämer, Esther Rapoport, Ronald Reinke



Francois-Xavier Vispré (1730-1790), Le Concert. Trompe-l'œil mit Mezzotinto unter zerbrochenem Glas, um 1760-1770 (Ausschnitt). Bildnachweis: Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel.

Drei Gemälde aus dem historischen Bestand der Kasseler Galerie stellen in unterschiedlicher Weise Druckgraphiken dar, ein viertes ungewöhnliches Werk weist frühe Beispiele von Printmedien auf. Die Augentäuschung findet auf verschiedenen Wahrnehmungs- und Bedeutungsebenen statt. In einer interdisziplinären Zusammenarbeit werden sowohl die Gemälde als auch die Graphiken und Druckwerke betrachtet. Welche technischen Charakteristika haben die Motive der Graphik und des Drucks in der Realität und mit welchen malerischen Mitteln wurden sie umgesetzt? Dies wird u. a. anhand von Mikroskop-Aufnahmen anschaulich dargestellt.

In dem Gemälde eines unbekanntes Künstlers, Trompe-l'œil mit Stich nach David Teniers d. J. aus der Zeit um 1770-1780 ist das Blatt einer druckgrafischen Reproduktion eines Gemäldes von Teniers auf einem Holzbrett befestigt. Maltechnische Besonderheit ist eine „zeichnerische“ Umsetzung der Graphik in feinsten Linien und Schraffuren. In der Kasseler Sammlung befinden sich zwei graphische Blätter mit dem gleichen Bildmotiv, eine Radierung und ein Stich oder die Imitation eines Stichts mithilfe der Radierung. Es stellt sich die Frage, ob eine der beiden Graphiken als Vorlage für das Gemälde diente und wie die ungewöhnlich feinen Linien der Malerei aufgetragen worden sind.

Eine ähnliche Komposition hat Christian Daniel Frahms Trompe-l'oeil mit Kupferstich der Heiligen Familie bei der Ruhe auf der Flucht aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Für die malerische Umsetzung diente eine feinteilige Stupftechnik, die keine für Kupferstiche charakteristischen Parallel- und Kreuzschraffuren erkennen lässt. Die ungewöhnliche Auftragstechnik der Malerei erschließt sich erst durch die mikroskopische Betrachtung.

Eine dritte Fallstudie ist das Gemälde von Francois-Xavier Vispré (1730-1790), Le Concert. Trompe-l'œil mit Mezzotinto unter zerbrochenem Glas, um 1760-1770. Das Leinwandgemälde stellt eine gerahmte Graphik dar, deren Glas zerbrochen ist und deren Bruchstücke zum Teil abgefallen sind. Der reale Zierrahmen ist in die künstlerische Konzeption integriert. Mezzotinto orientiert sich als graphische Technik an der Wirkung der Malerei. Anders als in den ersten beiden Beispielen arbeitet Vispré in seinem Werk mit malerischen Mitteln.

In dem um 1735 entstandenen Werk Quodlibet mit Palette und Lob der Malerei eines unbekanntes Künstlers sind u. a. eine zusammengefaltete Zeitung und eine Maler-Palette auf einer Holzplatte befestigt. Das Gemälde ist ungerahmt und die Grenzen eines rechteckigen Bildes werden durch die Formgebung der Palette überschritten. Die Verwendung von matten Farben unterstreicht die Materialität der Gegenstände. Die Untersuchung zielt auf die Darstellung der Zeitung und der technischen Charakteristika des Hochdrucks im Vergleich mit realen Druckwerken dieser Zeit.

Kontakt Thomas Krämer

Gemälderestaurator, Museumslandschaft Hessen Kassel/Deutschland
E-Mail: t.kraemer@museum-kassel.de

Kontakt Ester Rapoport

wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Bildende Künste Dresden/Deutschland
E-Mail: Rapoport@hfbk-dresden.de

Kontakt Ronald Reinke

Graphikrestaurator, Museumslandschaft Hessen Kassel/Deutschland
E-Mail: r.reinke@museum-kassel.de

Vom Trompe-l'œil zum verworfenen Motiv. Bemalte und umgespannte Bildträger im künstlerischen, musealen und restauratorischen Kontext

Ulrik Runeberg



Chaim Soutine: Selbstportrait, ca. 1918.
public domain – via Wikimedia commons.



Antonius van der Pas: Besitzer/Eigentümer: Privatsammlung.
Abbildung: Ulrik Runeberg.

Von der Renaissance bis hin zur zeitgenössischen Malerei existieren illusionistisch gemalte Trompe-l'œil-Gemälde, die vorgeben, dass es sich um umgespannte und rückseitig sichtbare Gemälde handelt, die von einem Keilrahmen eingefasst werden. Und auch Maler, die das Verwerfen von Motiven in ihrem Werk häufig praktizierten, haben in Einzelfällen die Illusion aufgegriffen und das Thema der bemalten Gemälderückseite auf malerische Weise ironisch kommentiert. Derartige Beispiele verdeutlichen einerseits die Faszination des Blicks auf die an sich verborgene Kehrseite von Gemälden. Gleichermäßen lassen sich hingegen auch negativ besetzte Assoziationen mit bemalten Bildträgerrückseiten belegen.

Das Phänomen rückseitiger und insbesondere verworfener Gemälde ist vor allem in der klassischen modernen Malerei des 20. Jahrhunderts zu beobachten. Dabei handelt es sich nicht nur um Skizzen und unvollendete Motive, die von Künstlerhand auf die Kehrseite verbannt wurden, sondern häufig auch um vollendete umgespannte Werke einer früheren Schaffenszeit mit der Intention, den Bildträger wiederzuverwenden. Während der Maler sich eventuell einem neuen Stil widmet oder von seinem künstlerischen Fortschritt überzeugt ist, werden verworfene Malereien von der Kunstwissenschaft oftmals nach anderen Kriterien beurteilt.

Mit Blick auf das Tagungsthema »*Trompe-l'œil – Illusion und Wirklichkeit*« greift dieser Beitrag die Frage der Vorder- und Rückseite am Beispiel einiger Werke u. a. von Conrad Felixmüller, Otto Mueller, Otto Morach und Richard Gerstl sowohl aus der Perspektive des Künstlers als auch aus kunsthistorischer Sicht auf. Dazu werden zunächst folgende Aspekte erläutert:

- Wie definiert sich in Abhängigkeit vom jeweiligen Sichtpunkt eine Hauptseite?
- Welche Bedeutung hat die Bevorzugung einer Seite und inwiefern wird dadurch eine Illusion vorgetäuscht?
- Inwieweit ist die ganzheitliche Betrachtung eines beidseitigen Werks wünschenswert? Vermag die uneingeschränkte Einsicht hinter ein Werk abzulenken, aufzuwerten oder zu beeinträchtigen?

Die Ausführung dieser Punkte führt wiederum zu der Frage, welche Konsequenzen die verschiedenartigen Blickwinkel für eine Restaurierung haben können. Zur Klärung werden im Rückblick und unter Berücksichtigung der Restaurierungsgeschichte gängige Arbeitsmethoden seit der Nachkriegszeit zusammengefasst und ausgewertet. Die Bezugnahme auf exemplarische Fallbeispiele aus der restauratorischen Praxis soll Mängel, Alternativen und Desiderate im Umgang mit doppelseitig bemalten Bildträgern aufzeigen, eine Standortbestimmung vornehmen und einen Ausblick ableiten.

Kontakt Ulrik Runeberg

Restaurator am Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf/Deutschland

E-Mail: ulrik.runeberg@duesseldorf.de

Illusion im Museum. Materiallimitationen, Kopien und Installationen als Kapitel einer Museumsgeschichte

Beate Murr



Arkaden in der Säulenhalle des MA. © MAK/Beate Murr.

Das MAK (Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst) zeigt in der historischen Reihe der Wiener Museen eine Sonderstellung. Nicht als bereits bestehende, nun öffentlich zugänglich gemachte kaiserliche oder adelige Sammlung entstanden, sondern als Idee einer Museumsinstitution gegründet, hatte es einen neuen Sammlungsbereich aufzubauen. Unter dem Namen k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie wurde es 1863 nach dem Vorbild des 1852 gegründeten South Kensington Museums (heute Victoria and Albert Museum, London) initiiert und sollte als Mustersammlung für Künstler, Industrielle und Publikum und als Aus- und Weiterbildungsstätte für Künstler, Entwerfer und Handwerker dienen.

Dafür musste ein entsprechendes Museumsgebäude entworfen und gebaut werden. Da es sich nicht um eine kaiserliche Sammlung handelte, war das Geld knapp. Dennoch wollte man nicht im Prunk und der Materialvielfalt den kaiserlichen Sammlungen nachstehen. Was in den kaiserlichen Museen Marmor war, wurde im MAK in Stucco lustro ausgeführt, was im einen Stein war, war im anderen Ziegel mit Steinplattenverblendung. Scheinbar hölzerne Kassettendecken waren bemalte Gipsabgüsse, selbst die Wandmalerei bestand aus geschickt platzierter Schablonenmalerei und auf Papier gedruckten und gemalten Holzimitationen. So konnte durch perfektes handwerkliches Können und Einfallsreichtum im Bereich der Materialimitation die Illusion eines höchst prunkvollen, reich ausgestatteten Palazzos entstehen.

Diese Materialimitation manifestierte sich auch im Bereich der Sammlung, wo es wenige Berührungspunkte zwischen Original und Replik gab. So wurden in den ersten Ausstellungen Reproduktionen, Galvanos und Gipsabgüsse wertneutral neben historischen Originalen gezeigt und auch verkauft – ein wichtiger Schritt in Richtung Demokratisierung der Kunst.

Diese Art von Materialtäuschungen entwickelte sich zu einem breiten Sammlungsgebiet, wobei die perfekt gemachte Imitation oft den Wert und die Bedeutung des imitierten Objekts überstieg, so zum Beispiel bei Luxustapeten aus Papier von Paul Balin.

Die perfekte Illusion wurde fortgesetzt, indem Räume komplett eingebaut und ausgestattet wurden, um diverse Lebensstile und Lebensbereiche zu zeigen. Von einem Raum zum nächsten schreitend, konnte man der Illusion erliegen, in tatsächlich existierenden Wohnungen oder Geschäftslokalen zu sein. Noch heute vermittelt das MAK in seinen zeitgenössisch gestalteten Räumen Illusionen von Raum, Farbe und Form.

Und was hat das mit Konservierung-Restaurierung zu tun? Ein Kunstwerk als Teil eines Gesamtkunstwerks bzw. einer großen Gesamtidee verliert seine Bedeutung, wenn es aus diesen Zusammenhängen gerissen wird. Ein Galvano ist „nur“ ein Galvano, ein Gipsabguss „nur“ ein Gipsabguss, selbst Stuckmarmorwände werden unreflektierter aufgestemmt oder angebohrt als Marmorplatten, bei denen zumindest das Material eine gewisse Wertschätzung erfährt. Durch das Kennen und Erkennen des Kontextes verändert sich unsere Sichtweise auf Imitationen und Kopien, ein entscheidender Punkt, um die Vorgangsweise im Umgang, bei der Restaurierung-Konservierung und Bewahrung solcher Illusionsrelikte zu überdenken. Der Vortrag soll eine Anregung zum zweiten Blick auf scheinbar Wertloseres sein.

Kontakt Beate Murr

ÖRV Präsidentin und Leiterin der Papierrestaurierung im MAK Wien, Österreich

E-Mail: murr@mak.at

Wie beim Fürsten. Profane Sockelmalereien in Bürgerhäusern und Schlössern des 17. bis 19. Jahrhunderts in Mitteldeutschland

Eric Stenzel



Dresden – barockes Bürgerhaus in der Königstrasse, Sockelfassung um 1740.
Foto: Eric Stenzel.

Trompe-l'œil umfasst neben hochillusionistischen Wand- und Deckenmalereien, die perspektivisch dreidimensionale Landschaften, Figuren oder Räume vortäuschen, auch einfache Illusionsmalereien in Bürgerhäusern, Villen oder „kleinen“ Schlössern. Hier handelt es sich überwiegend um Sockelgestaltungen bzw. Lambris-Imitationen meist monochromer Wände in einer unendlichen Vielfalt und Ausprägung. Angefangen von einfachen monochromen Formen mit einem Begleitstrich finden sich im Hochbarock mehrfarbige Sockel mit mehreren Begleitstrichen. Diese oberen Sockelabschlüsse imitieren, mehr oder weniger geschickt, Profilleisten mit Lichtern und Schatten. Kommen dazu in den umlaufenden Feldern noch Marmor- bzw. Stuckimitationen, ist die Illusion einer herrschaftlichen Stube im Handwerker- oder Bürgerhaus schon fast perfekt. Die Arten und Farbigkeiten dieser profanen Sockelmalereien ändern sich in den Jahrhunderten mit Zeit und Mode. Die Sockelmalereien im 17. Jahrhundert sind eher niedrig und nur ca. 18 bis 28 cm hoch und die Striche mit der Hand oder dem Malstock gemalt. Im 18. und vor allem dem frühen 19. Jahrhundert werden diese bis zu 50 cm hoch, die Linien werden gerader und exakter und mit dem Lineal gezogen. Auch die Farbigkeit ändert sich, von schweren und dunklen Ockertönen zu helleren Ockern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, über rote oder hellrote Sockel im Rokoko bis zu grauen oder grünlichen Fassungen im Klassizismus. Doch nicht nur im Bürgerhaus wird mit dieser kostengünstigen Variante eine nicht vorhandene Wirklichkeit vorgetäuscht. Auch in den „einfachen“ Schlössern des niedrigen Adels bis zu den hochherrschaftlichen Räumen in den Fürstenresidenzen finden sich illusionistisch gemalte Lambris. Diese imitieren die hölzernen, stuckierten oder aus Marmor bestehenden Lambris der oft unmittelbar benachbarten Repräsentationsräume.

Der Vortrag führt kunsthistorisch in das Thema Wandgestaltungen in Bürgerhäusern und Schlössern des 17. bis 19. Jahrhunderts ein, stellt die unterschiedlichsten Ausführungen profaner Sockelmalereien/gemalter Lambris vor, zeigt Befunde und den Umgang damit in der Restaurierung bis zur Wiederherstellung/Rekonstruktion.

Kontakt Eric Stenzel

Selbständiger Restaurator, Dresden/Deutschland

E-Mail: stenzel.taubert@t-online.de

Scagliola: Bildwerke aus falschem Stein. „Arte povera“ oder verkannte Kunsttechnik?

Wanja Wedekind



Altarantependien in Perugia und Lugano.

Sie gilt bis heute als die Königsklasse der Stuckateure und Marmoristen, die Kunsttechnik der Scagliola, eine Intarsientechnik aus Stuckmarmor, einer Masse aus Stuckgips, Pigmenten und mit tierischen Leimen versetztem Anmachwasser. Die Stuckmarmorarbeit erlaubt fugenlose Kompositionen in allen Formen und Farben und lässt so eine annähernd perfekte Illusion farbiger Bildwerke aus Stein entstehen. Die zeitaufwändigen Kunstwerke entstanden anfänglich in Werkstätten von Klöstern oder abgeschiedenen Bergregionen wie dem Tessin und schmückten die Altäre zahlreicher Kirchen. Später fand die Technik Eingang in die Fürstenhäuser und erlebte unterschiedliche Verwendung auch im architektonischen Kontext. Eine letzte große Renaissance erfuhren Scagliola-Arbeiten im England des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Nach wie vor ist, wer auf der Suche nach Scagliola-Werken ist, zumeist auf den Zufall und die Feldforschung angewiesen. Denn viele Werke, wenn nicht sogar die Mehrzahl, wurden als solche nicht erkannt und werden in der kunsthistorischen Literatur als Hartgestein-Intarsien, der weitaus verbreiteten „pietre-dure“-Technik bezeichnet. Nur langsam schließt sich deshalb das Puzzle zu den unterschiedlichen technischen Spielarten und zur Verbreitung der Kunsttechnik der Scagliola in Europa und darüber hinaus. Der Beitrag beschreibt die unterschiedlichen Zentren und Werkschulen der Scagliola, ihre technischen Spielarten und neuesten Erkenntnisse ihrer Entwicklung und Verbreitung. Am Beispiel der Feldforschung zur Technik und Verbreitung der Kunsttechnik der Scagliola wird darüber hinaus deutlich, was der geschulte materialtechnische Blick der Restauratoren für die Kunstwissenschaften leisten kann.

Kontakt Dr. Wanja Wedekind
stell. Sprecher der VDR Fachgruppe Steinkonservierung, Göttingen/Deutschland
E-Mail: wwedekind@gmx.de

Kacheln gemalt – mit Kacheln imitiert

Ute Tuch



Detail aus einem historischen Fliesenspiegel einer Küche des 19. Jahrhundert, Bretagne.
Foto: Ute Tuch.

Anhand von Primärdokumenten im Rahmen von restauratorischen Befunderfassungen historischer Raumschalen entstand die Idee diesem speziellen Phänomen von Materialimitation von und mit Kacheln einmal näher nachzuspüren. Es gibt verschiedene Gründe für die malerische Imitation von Kacheln. Dabei sind regionale Unterschiede, die sich durch die Verfügbarkeit der Kacheln als Baumaterial ergeben, nicht unerheblich. Ebenso sind die finanziellen Mittel der Auftraggeber von Bedeutung. Auch Modeerscheinungen und Zeitgeschmack führen zur unterschiedlichen Verbreitung von z. T. regionalen Phänomenen von gemalten Dekorationen, die Kacheln imitieren. Anhand der Primärbefunde an einer Küchenwand eines ehemaligen Schulhauses von ca. 1913 konnte z. B. eine Secco-Malerei nachgewiesen werden, die einen gemalten Fliesenspiegeldekor in blau-weiß mit Ornamentbordüre zeigt. Hier wurde eine starke Vereinfachung einer historischen originalen Kachelvorlage malerisch umgesetzt. Ein vergleichbares Original mit historischen Kacheln kann als Interieur einer Gesinde-Küche des 19. Jahrhunderts für ein Herrenhaus in situ nachgewiesen werden. Als Wandmalerei sind unterschiedliche blau-weiße Delfter Kacheln u. a. auch als Hintergrundgestaltung eines Spielzimmers im Residenzschloss Ludwigsburg im Spielpavillon (18. Jahrhundert) als dekorative Fresko-Malerei aufgebracht. Hier scheint nicht die Sparsamkeit des Auftraggebers im Vordergrund zu stehen, sondern wohl eher die inhaltlich-künstlerischen Gründe mit deren Umsetzung besonders die Gestaltung von einfallsreichen Einzelmotiven für die Kacheln möglich wurde. Im 19. Jahrhundert finden sich dann wieder zahlreiche Beispiele, in denen Kachelbordüren als Teil von gemalten Wanddekorationen nachweisbar sind. Mit Kacheln werden beispielsweise in Nordengland und Schottland auch Gemälde imitiert. Es gibt auch historische Darstellungen, wo mit Kacheln architektonische Details imitiert werden und sogar illusionistische Fensteröffnungen umgesetzt werden. Als Grabschmuck wird mit glasierter Tonware im Außenbereich langlebiger Blumenschmuck imitiert. Die Verwendung von Kacheln, die andere Materialien nachahmen, ist vielfältig und sie variiert aus sehr unterschiedlichen Gründen, z. T. auch in modernsten Techniken, einfach weil es möglich ist (Fell- und Pelzimitate, Holzpanelimitate, Rasenimitate etc. finden sich heute als Druckprints auf Wand- und Bodenfliesen). Und natürlich auch, weil es dafür einen Markt gibt. Das trifft wohl durchaus auch teilweise auf die historischen Kachelimitationen und die Imitationen mit Kacheln zu.

Kontakt Ute Tuch
Selbständige Restauratorin
Langkofelweg 12, Friedberg/Deutschland

Imitation einer Imitation. Die Teilrekonstruktion einer barocken Tüchleinmalerei mit dem Charakter einer Tapissérie

Markus Döll, Eva Urbank



Tüchleinmalerei während und nach der Rekonstruktion.

Auf Schloss Tann, gelegen in der gleichnamigen osthessischen Kleinstadt, befindet sich das „Boyneburgkzimmer“, ein annähernd quadratischer Raum, welcher mit Wald-, Jagd- und allegorischen Szenen an allen Wänden dekoriert ist. Die zwischen 1699-1714 entstandene textile Wandbespannung wirkt dem ersten Anschein nach wie eine gewebte Tapiserie.

Tatsächlich erzeugen eine außergewöhnlich strukturierte Oberfläche und die Art des Farbauftrages die Illusion eines Bildteppichs. Es wurde eine matte Maltechnik angewendet, wobei die gebundenen Pigmente im Sinne der Tüchleinmalerei ohne Grundierung direkt auf die Leinwand aufgebracht wurden. Die historische Raumausstattung ist daher als ein Beispiel für die Imitation einer teureren Kunstform mit preisgünstigeren malerischen Mitteln anzusehen.

Unser Team aus Künstlerin und Restaurator wurde aufgefordert, das Vorgehen für die Wiederherstellung einer Eckbemalung von insgesamt ca. 5-6 qm Fläche zu kalkulieren. Durch den Einbau eines Kachelofens war diese vermutlich im 20. Jahrhundert zerstört worden. Abbildungen des früheren Zustandes waren nicht vorhanden, so dass wir die verlorene Fläche weitgehend frei rekonstruieren mussten, nachdem der Kachelofen wieder entfernt worden war. Der Zustand von Malerei und Leinwand infolge ungleichmäßiger Verbräunung, Verschmutzung und lokaler Übermalungen von Wandseite zu Wandseite unterschieden sich erheblich. Während die Kachelofenseite stärkere Verbräunungen und Rußverschmutzungen als die übrigen Seiten aufwies, zeichnete sich die angrenzende Seite durch farbig leuchtendere Partien aus, die in späterer Zeit offensichtlich durch lokale Übermalung entstanden. Im Vorfeld wurden Maße und materielle Eigenschaften der Originalbespannung untersucht. Das Verfahren der Rekonstruktion und die verwendeten Malmedien wurden durch Anfertigung von Dummies empirisch ermittelt. Hierbei erprobte der Restaurator unterschiedliche Gewebe, deren Vorbehandlung und verschiedene Bindemittel für die Malerei. Für die Umsetzung der Malerei bedurfte es der Erfahrung der Künstlerin. Ihre besonderen Fertigkeiten beim Auftrag dünner Farbschichten machten eine behutsame Annäherung an den heterogenen historischen Befund erst möglich. Die Rekonstruktionsmaßnahme machte zunächst eine Konsolidierung der geschwächten Anschlusskanten der originalen Bespannung erforderlich. Des Weiteren wurde ein Holzrahmenunterbau entsprechend der Originalkonstruktion an den verputzten Wänden angebracht um starke Niveauunterschiede auszugleichen. Die verwendete Leinwand mit charakteristischen horizontalewwn Schussfäden wurde eigens für das Projekt gewebt, entsprechend der originalen Bahnenbreite vernäht und vorgewaschen. Die Leinwand wurde wie im Original sichtbar auf den Holzunterbau genagelt. Um ein Verlaufen der Farben zu verhindern, erfolgte eine Vorbehandlung mit schwacher Hautleimlösung. Die Bemalung erfolgte in dünnen Lasuren mit in Klucel E-Lösung eingesumpften Trockenpigmenten und musste sicherstellen, dass die Leinwandstruktur immer sichtbar bleibt und wie gefärbt wirkt. Durch gezielte Kombination historischer und nichthistorischer Verfahren und durch künstlerische Sensibilität und Fertigkeit gelang unserem Team die überzeugende Imitation einer Imitation.

Kontakt Markus Doell

Doell Konservierung – Restaurierung, Eschwege/Deutschland
E-Mail: md@doell-restaurierung.de

Kontakt Eva Urbank

Doell Konservierung – Restaurierung, Eschwege/Deutschland
E-Mail: eva@urbank.org

Fürstliche Heilige. Bekleidete Sakralfiguren des Barock im deutschsprachigen Raum

Beate Fücker



Rosenkranzmadonna in Schwaz, Tirol. Foto Beate Fücker.

Nur wenige Kunstwerke bieten eine solche Materialvielfalt und verblüffende Realitätsnähe wie bekleidete Sakralskulpturen. Darunter versteht man mit textiler Kleidung versehene, vollständig oder zumindest teilweise anthropomorphe Figuren, die häufig mit Echthaarteilen, Glasaugen, metallenen Insignien und diversen Schmuckstücken und Accessoires ausgestattet sind.

Bekleidete Bildwerke sind im deutschsprachigen Raum bereits im späten Mittelalter vielfach nachweisbar; zu ihrer größten Blüte gelangte die Figurenbekleidung aber in den katholischen Sakralräumen des 17. und 18. Jahrhunderts. Katholische Reform und Konfessionalisierung prägten die barocke Glaubenspraxis, die ihr neues Selbstverständnis durch prunkvolle Ausstattung des Kirchenraums und prächtig inszenierte Feste und Prozessionen zum Ausdruck bringen wollte. Neben dem Wunsch, den sakralen Raum zu repräsentativen Zwecken zu nutzen, begünstigte auch die damit einhergehende Verschmelzung profaner und sakraler Sphären die Ausbreitung bekleideter Bildwerke, die auf vielfältige Weise die Möglichkeit zur modischen Aktualisierung und Personalisierung boten. Bis heute sind bekleidete Sakralfiguren deshalb in vielen südeuropäischen Ländern allgegenwärtig. Im deutschen Sprachraum gerieten sie hingegen zunehmend in Vergessenheit.

Bekleidete sakrale Bildwerke erfreuten sich zum Zeitpunkt ihrer Entstehung einer hohen Wertschätzung wie Auftragsarbeiten bedeutender Barockbildhauer (z. B. Faistenberger, Straub und Günther) belegen. Man kann zudem davon ausgehen, dass die Herstellung bzw. Ausstattung der Figuren sehr kostspielig war, nicht zuletzt verlangte sie die Zusammenarbeit unterschiedlicher Gewerke wie Schreiner, Drechsler, Bildschnitzer, Glasbläser, Fassmaler, Gold- bzw. Silberschmied, Perückenmacher, Schneider, Sticker und Posamentierer. Mit ihrer luxuriösen Garderobe aus teuren, teils bestickten Geweben, sorgfältig frisierten Echthaarteilen, vergoldeten Insignien, perlen- und edelsteinbesetzten Schmuckstücken sowie aufwändig geschnitzten Thronesseln entsprachen die Heiligenfiguren dem Drang nach einer immer prachtvolleren Inszenierung des Sakralen.

Unter dem kostbaren Äußeren der Figuren verbargen sich dabei sehr unterschiedliche Konstrukte: Zum einen existieren nachträglich mit Gewändern ausgestattete Heiligenbilder, die gelegentlich durch drastische Verstümmelungen den Erfordernissen einer Bekleidung angepasst wurden. Zum anderen finden sich sogenannte „primär bekleidete“ Skulpturen, deren textile Bekleidung von vornherein intendiert war. Gerade letztere zeigen erstaunlich anpassungsfähige Unterkonstruktionen. So ermöglichte eine additive Konstruktion der Figurenkörper das unkomplizierte Kombinieren verschiedener Materialien wie Holz, Wachs, Metall und Gewebe. Zahlreiche Gelenke erlaubten zudem, die Figuren in wechselnder Körperhaltung zu arrangieren oder sogar in unterschiedlichen ikonographischen Zusammenhängen zu präsentieren. Zudem war das geringe Gewicht der neuartigen Konstruktionen von Vorteil bei langen Prozessionsgängen.

Bekleidete Bildwerke stellen sich somit als vielschichtige, eng mit der barocken Glaubenspraxis verwobene Objekte dar, die durch ihre kontinuierliche liturgische Nutzung stetig weiter entwickelt wurden und werden. Bis heute erschwert dieser gewachsene Zustand eine Bewertung dieser Figurengattung, die in Kirchen und Museen kaum sichtbar ist. Der Symposiumsbeitrag möchte deshalb erneut auf die fast vergessenen, fürstlich gekleideten Heiligen aufmerksam machen.

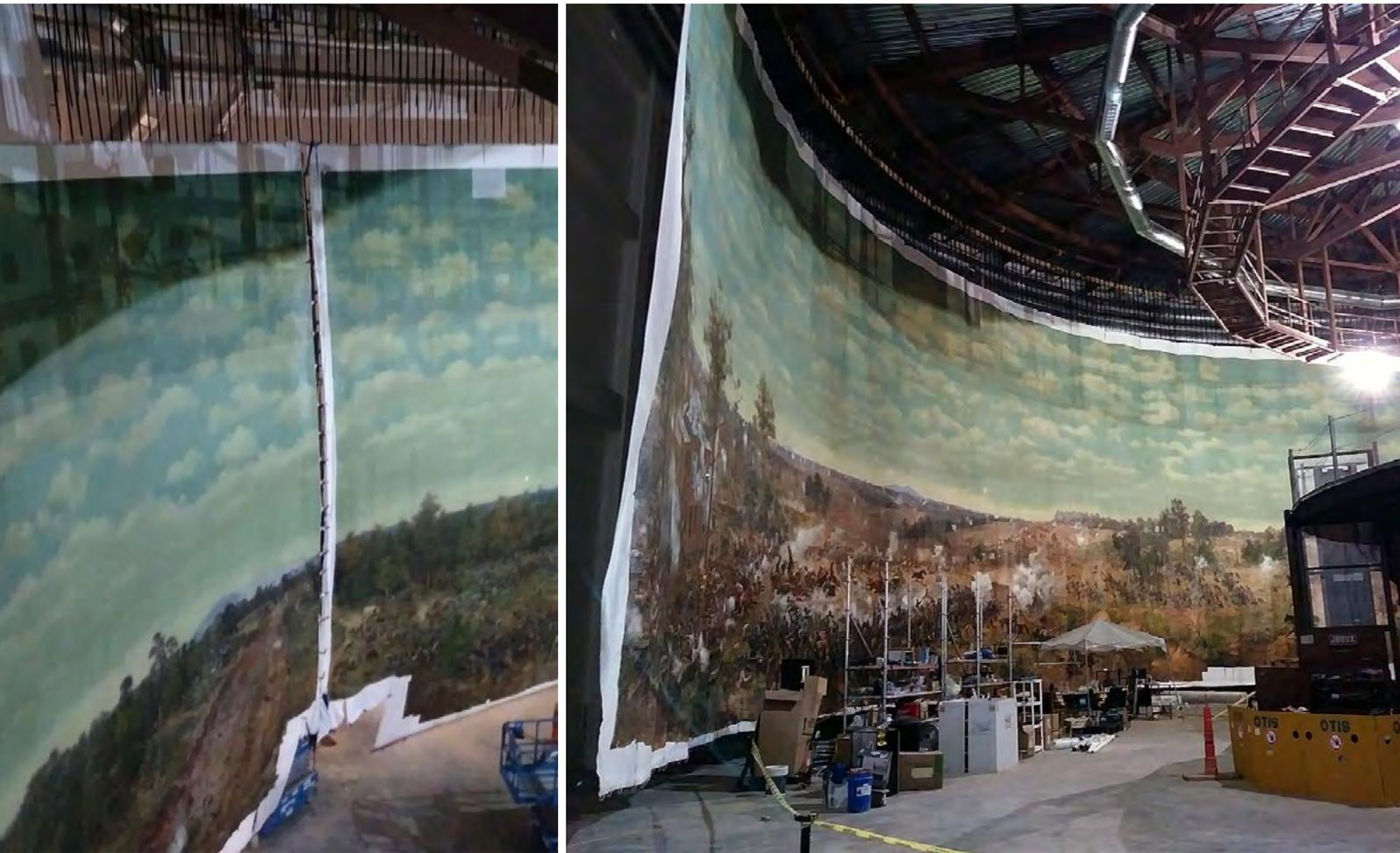
Kontakt Beate Fücker

Restauratorin/Kunsttechnologin, Institut für Kunsttechnik und Konservierung, Germanisches Nationalmuseum,
Nürnberg/Deutschland

E-Mail: b.fuecker@gnm.de

Das Atlanta Cyclorama oder Der schwierige Umgang mit der dreidimensionalen Illusion

Christian Marty, Ulrich Weilhammer, Thomas Schoeller



Panorama während und nach der Translozierung.

Großpanoramen sind Riesenrundgemälde und waren gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine beim Publikum sehr beliebte Mischung von Kunst und Unterhaltung. Das Ziel war, dem Betrachter einen möglichst unmittelbaren Eindruck von bestimmten Örtlichkeiten oder Ereignissen zu vermitteln, indem er in den Mittelpunkt der Darstellungen versetzt wurde. Mit Hilfe technischer und künstlerischer Mittel wurden dabei Malerei und Architektur zu einem illusionistischen Ganzen vereint und damit eine möglichst naturgetreue Darstellung geschaffen.

Weltweit sind heute nur noch ca. 25 dieser Großpanoramen erhalten geblieben, davon befinden sich zwei in den USA. Eines davon ist das 1886 vom deutschen Maler F. W. Heine gemalte Atlanta Cyclorama. Es zeigt auf rund 1430 m² die Schlacht um Atlanta von 1864, welche mit der vollständigen Zerstörung der Stadt durch die siegreichen Nordstaaten endete.

Im Laufe seiner Geschichte wurde das Panorama mehrmals restauriert, zuletzt in den 1970/80er Jahren von Gustav Berger, welcher das Gemälde aufwändig mit Glasfaser und BEVA doublierte und im Zuge dessen die Oberkante mit einer drehbaren Aufhängung versah. Infolge eines Besitzerwechsels und zur langfristigen Erhaltung des Gemäldes sollte das Panorama (Cyclorama) 2017 an einen neuen Ort transloziert werden. Wegen der Komplexität der geplanten Maßnahmen, den Dimensionen des Gewebes (110 Metern in der Länge und 13 Metern in der Höhe) und einem Gesamtgewicht von annähernd 5 Tonnen, wurden in einem aufwändigen Ausschreibungsverfahren entsprechende Fachleute gesucht. Den Zuschlag zur Ausführung erhielt die in Bayern ansässige ARGE Weilhammer & Schoeller.

Mit der externen fachlichen Beratung wurde der mit den Großpanoramen (Bourbaki Panorama Luzern und Bergisel Panorama Innsbruck) erfahrene Schweizer Restaurator Christian Marty betraut. Nach der Untersuchung 2015 wurde das Gemälde im Sommer 2016 konserviert, an zwei Nähten aufgetrennt und die Gemäldehälften nacheinander auf zwei einzelne Rollen aufgewickelt. Im Frühjahr 2017 erfolgten die Translozierung und die Installation des Gemäldes im neuen Gebäude. Als zusätzliche technische Herausforderung war die Anstückung von Gewebe an der Oberkante, sowie an zwei Stellen in vertikaler Richtung zu meistern. Die Restaurierung der Gemäldeoberfläche ist derzeit noch im Gange. Eine weitere technische Herausforderung stellte die Vergrößerung des Rundgemäldes in Höhe und Umfang dar. Zu diesem Zweck erfolgte die Anstückung von Gewebe an der Oberkante und das Einfügen vertikaler Bahnen in den originalen Bildbestand. Die Restaurierung der originalen Gemäldeoberfläche ist zurzeit noch im Gange.

Kontakt Christian Marty
Inhaber ARS ARTIS AG, Künsnacht/Schweiz
E-Mail: christian.marty@arsartis.ch

Kontakt Ulrich Weilhammer
Weilhammer & Schoeller Art Conservation L.P., Gangkofen/Deutschland
E-Mail: contact@weilhammer-conservation.com

Kontakt Thomas Schoeller
Atelier Schoeller, München/Deutschland
E-Mail: schoellt@aol.com

Illusion und Inszenierung auf der Berliner Pfaueninsel. Untersuchung, Konservierung und Rekonstruktion von Architekturober- flächen des späten 18. Jahrhunderts

Ute Joksch



Berlin, Pfaueninsel, Beelitzer Jagdschirm, Foto Ute Joksch.

„...daß dieser Bau von außen nicht mit Borke bekleidet, sondern ... gerohrt, und geputzt worauf dan gemahlen werden soll...“. Dieses Zitat stammt aus einem Schreiben des Hofzimmermeisters Brendel an den Geheimen Kämmerer Johann Friedrich Ritz vom September 1794. Es resultiert aus dem Prozess der ein Jahr zuvor begonnenen Bebauung der vor den Toren Potsdams in der Havel gelegenen Pfaueninsel durch den preußischen König Friedrich Wilhelm II., der sich hier eine ländliche Dependence zum Marmorpalais im Neuen Garten verwirklichte.

An den Fürstenhöfen Europas war zur Zeit der Aufklärung ein gelegentlich inszeniertes Landleben in der freien Natur angesagt, nicht zuletzt beeinflusst durch die Schriften Jean-Jacques Rousseau's mit seiner Aufforderung zur Rückkehr zur Natur. Viele Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts vereinten an einem Ort historisierende Staffagebauten aller Länder und Zeiten. Im Extremfall bestanden diese „Bauwerke“ nur aus zweidimensionalen Scheinfassaden.

Auf der Pfaueninsel, welche als Teil des UNESCO-Welterbes zur Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg gehört, dominieren zwei künstlich erbaute Ruinen: Ein Sommerschlösschen im Stil einer verfallenen Burg an der westlichen Uferspitze der Insel und die Meierei als Ruine eines gotischen Klosters am östlichen Ufer. Außerdem befindet sich am Südufer ein nur noch selten in Europa erhaltenes Jagdgebäude aus jener Zeit.

Schloss und Meierei wurden nicht erbaut, um als Ruinen den Blick des Betrachters ernsthaft zu täuschen. Es sind vielmehr sichtlich funktionstüchtige Gebäude, die als Ruinen maskiert wie Darsteller in einer Inszenierung mitwirken. Im Innenraum überraschen Schloss, Meierei und Jagdgebäude im Kontrast zum äußeren Erscheinungsbild mit einer anspruchsvollen, ja mitunter sogar luxuriösen Ausstattung und Wandgestaltung, welche vortäuschen, dass man aus einem anderen als dem tatsächlichen Gebäude nach außen schaut.

Wie spiegelt sich diese Architekturinszenierung mit Vergänglichkeitsgedanken und demonstrativ ländlicher Nutzung konkret in der Ausführung der Oberflächen, der Fassaden und der Innenräume der genannten Gebäude wider?

Der Vortrag beschäftigt sich mit der Untersuchung, Konservierung und Rekonstruktion der außergewöhnlichen Baumaterialien bzw. Materialkombinationen für die Fassaden, welche wesentlich an der bizarren Auffälligkeit der Bauwerke beteiligt sind. Eichenborke für das Jagdhaus, eine Brettverschalung für das königliche Schloss und der in Brandenburg bevorzugt für mittelalterliche Bauten verwendete Feldstein für die Meierei spielen hier eine Rolle.

Ein weiterer Schwerpunkt ist die Freilegung, die materialtechnische und naturwissenschaftliche Untersuchung sowie die Konservierung der Illusionsmalereien der Innenräume, welche auf Papier und Putz ausgeführt wurden.

Aber auch Fragen zur Präsentation des nur noch fragmentarisch erhaltenen Wandmalereibestands sowie zur regelmäßigen Inspektion und Pflege dieser fragilen Bau- und Malmaterialien sollen angesprochen werden.

Kontakt Ute Joksch

Restauratorin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam/Deutschland

E-Mail: utejoksch@hotmail.com

Die Illusion der Wirklichkeit. Die Rekonstruktion der „Großen Kaskade“ von Schloss Hof

Susanne Beseler, Georg Töpfer



Detail aus „Das kaiserliche Lustschloß Schloss Hof, Gartenseite“.
Gemälde von Bernardo Bellotto (gen. Canaletto), 1761, Kunsthistorisches Museum Wien.

Die einzige verlässliche Darstellung der „Großen Kaskade“ von Schloss Hof (Niederösterreich) – mit 650m² Wasserfläche und 5 m hohem treppenförmigen Wasserfall eine der größten Zierbrunnenanlagen Europas – liefert ein Ölgemälde von Bernardo Bellotto aus dem Jahr 1761. Canaletto malt, wie es für seine realistischen Veduten typisch ist, minutiös Schloss und den mit Wasserspielen überaus üppig ausgestatteten Barockgarten. Die Anlage entstand zwischen 1727–1733 im Auftrag von Prinz Eugen von Savoyen, der zu dieser Zeit Schloss Hof zu seinem Festschloss umgestaltete und einen Garten nach französischem Vorbild anlegte.

Im 19. Jahrhundert kam es nach Verkauf und Umnutzung des Schlosses zur Devastierung des Gartens, wobei auch der Natursteinbrunnen „Große Kaskade“ vollständig zerstört und an dessen Stelle eine Stützmauer errichtet wurde, bei der ein Teil der Werksteine und zahlreiche Fragmente des Brunnens Verwendung fanden.

Seit 2002 erfolgt nun sukzessive die Rekonstruktion der terrassenförmigen Gartenanlage sowie ihrer Ausstattung. Die besondere Rolle von Canalettos Gemäldes als wesentliche Quelle in diesem Prozess ergibt sich vor allem seit 2014, als nach umfassenden archäologischen Grabungen und bauhistorischen Untersuchungen Eigentümer und Denkmalamt entschieden, die sekundäre Stützmauer mit ihren Spolien abzutragen und die „Große Kaskade“ unter Verwendung des gewonnenen historischen Werksteinmaterials als Rekonstruktion wieder zu errichten.

Canaletto gibt den Brunnen als Höhepunkt des Gartens wieder, reich geschmückt und verziert mit Reliefs und Figuren. Der Wahrheitsgehalt dieser Illustration in Bezug auf die tatsächliche bauzeitliche Gestaltung, wie dieser bei anderen seiner berühmten Gemälde nachgewiesen wurde, ist jedoch offen.

In einem zweijährigen interdisziplinären Planungsprozess gelang es, die verwertbaren Einzelinformationen zur „Großen Kaskade“ aus Bauforschung, Archäologie und dem reduzierten Bestand an historischen Werksteinen „puzzleartig“ in Zusammenhänge zu bringen, diese zu interpretieren und immer wieder erfolgreich in direkten Kontext mit Details des Canaletto-Gemäldes zu stellen. In weiterer Folge entstanden erst schrittweise planliche Konturen der Brunnenarchitektur, später entwickelten sich Kubaturen und werktechnische Details. Inzwischen konnte dieser Prozess abgeschlossen und ein vollständiges 3D-Modell erarbeitet werden, wobei nicht alle Fragen beantwortet und nicht alle gestalterischen Hinweise verlässlich geklärt wurden. So gibt es sowohl skulpturale Details bei Canaletto, die sich eindeutig divergent zum historischen Steinbestand verhalten, als auch vorhandene bildhauerische Elemente, die sich nicht in Bezug zu Canaletto setzen lassen.

Der Rohbau als moderne Unterkonstruktion aus Beton mit der erforderlichen Brunnen-technik wurde Ende 2016 fertiggestellt. Derzeit erfolgt die Rekonstruktion der Oberflächen aus Naturstein, wobei ein Maximum der bauzeitlichen Natursteinelemente wieder verwendet wird.

Die „Große Kaskade“ kann nach ihrer Fertigstellung Ende 2017 ein beeindruckendes historisches Wasserspiel wieder erlebbar machen und schließt eine wesentliche gestalterische Lücke im Gesamtkunstwerk Barockgarten. Hinsichtlich der eigenen Gestaltung und Komposition bleibt der Brunnen jedoch nur eine weitest gehende Annäherung an eine letztlich nicht bewiesene vormalige Wirklichkeit und durch nicht rekonstruierbare bildhauerische Details ein gewisser Torso. In Summe und im übertragenen Sinne also eine Art Trompe-l'œil, das vermutlich schlussendlich vom Besucher als willkommene Täuschung wahrgenommen werden wird.



