

Schicht um Schicht – Die Bedeutung und Ästhetik der Oberfläche

Die Orangerie mit dem Ausblick von der Terrasse auf die herrliche Gartenlandschaft der Karlsau war eine einmalige Veranstaltungskulisse, die zusammen mit dem perfekten Organisationsteam, bestehend aus Anne Harmssen, Anne Levin, Kirsten Hinderer und Nicoline Zornikau, zum Gelingen der Tagung und Wohlfühlen der Teilnehmer beitrug. Die Räumlichkeiten, sowie kulinarische Genüsse und musikalische Rahmung waren eine wunderbare Ergänzung.

Die sehr unterschiedlichen Vorträge wurden eifrig und lebhaft diskutiert, wobei manches vertiefende Gespräch in den Pausen stattfinden konnte, wenn auch die Vielschichtigkeit nicht alle Fragen beantworten konnte. Die unterschiedliche Sehweise von Kunsthistorikern und Restauratoren war anregend, machte aber auch deutlich, dass noch viele Brücken zu schlagen sind um zu einer besseren Kommunikation zu kommen. So waren einigen Kunsthistorikern die Beiträge zu technisch, während einigen Restauratoren ein Verständnis seitens der Kunstwissenschaft fehlte. Diese Aspekte bewusst zu machen sind Teil eines Tagungsergebnisses, was eine Motivation für die Zukunft darstellt, nämlich an der gegenseitigen Verständigung zu arbeiten, da diese letztendlich dem Kunstwerk, seiner Erhaltung, Darstellungsweise und seiner Problematik nur zu Gute kommen kann, ja unerlässlich zur Entscheidungsfindung ist.

Der Titel der Tagung deutete schon darauf hin, dass die Beiträge nicht nur die Oberfläche, d.h. die oberste Schicht von Kunstwerken in Betrachtung zogen, sondern auch „in die Tiefe“ gingen, nämlich wie sehr Schadensbilder auch im Schichtenaufbau den Oberflächencharakter beeinflussen und diesen gewollt oder nicht verändern.

Bereits die Einleitung von Justus Lange machte dabei deutlich, dass das Erscheinungsbild der Oberfläche, bzw. Malschicht historisch anders war oder anders wahrgenommen wurde, als wir es heute sehen. Er zeigte wie relativ die Bewertung der Oberfläche ist und damit auch, wie subjektiv ihre Charakterisierung sein kann, wobei Standort und Belichtung sehr wohl eine Rolle spielen. Dies betrifft nicht nur die individuelle Rezeption der Oberfläche, sondern stellt diese auch in Abhängigkeit eines kulturellen Zusammenhangs.

Zunächst wurden in einem theoretischen Grundlagenblock ontologische Fragen der Oberfläche behandelt. Oberflächen sind sowohl technologisch als auch wahrnehmungsphysiologisch, wie psychologisch zu analysieren.

So ist die Oberfläche bei Anne Harmssen ein dem vorgestellten Werk „O 11“ inhärentes Gestaltungsmittel, deren Wirkung so sorgfältig angelegt ist, dass die Existenz des Kunstwerks selbst nur mit einer intakten Oberfläche aufrecht gehalten wird. Die Oberfläche ist in diesem Beispiel Bestandteil des Zeichensystems eines Werkes aus Form, Farbe und Oberflächengestaltung, worauf Dietmar Wohl hinwies.

Hier schließen auch die Ausführungen von Nathalie Bäschlin an, deren Fallbeispiele die Fragilität der Oberfläche bzw. der ganzen Malschicht als dem Werk zugehörig aufzeigen, wenn diese so vom Künstler intendiert worden sind. Die Oberfläche ist also dem Kunstwerk immanent, sie ist Bestandteil der künstlerischen Aussage und damit unantastbar.

Andererseits hat mit Dietmar Wohl auch Helmut Leder gezeigt, dass die Oberfläche durch ihre Beschaffenheit (z.B. Brechungsindex für Licht) die Objekte wahrnehmungsphysiologisch verändert,

ohne als solche konzeptionell angelegt zu sein, wenn beispielsweise spätere Firnisse auf Gemälden altersbedingten Veränderungen unterliegen. In diesen Fällen ist die Oberfläche eine Determinante; sie ist eine Art Filter durch die hindurch das Kunstwerk in Erscheinung tritt. Eine solche Wirkung kann durchaus vom Künstler angelegt sein, wenn er beispielsweise die Sättigung der Farben durch einen Firnis zu steigern versucht. Aber auch dann ist sie als Oberfläche dem Werk zugehörig. Ist ein solcher Überzug oxidiert oder krepirt, könnte er abgenommen werden; für den Fall der Immanenz könnte dieses Vorgehen zu einem fraglichen Substanzverlust beim Original führen. Es ist also wichtig, ontologisch klar zu unterscheiden.

Flankiert wird diese Problematik durch wahrnehmungspsychologische Aspekte. Diese wirken in einer Weise, dass nicht nur die semantische Erfassung eines Objektes schneller als die ästhetische von Stil und Oberfläche abläuft, sondern auch die Oberfläche subjektiv aus der Erfahrung empfunden wird. Dennoch hat Dietmar Wohl sein Anliegen formuliert, Firnis und Oberflächengestaltung als Teil- oder Subdisziplin wissenschaftlich, d.h. systematisch in eine Konservierungs- und Restaurierungstheorie in ihrer Bedeutung für die Ästhetik der Objekte einzubinden.

Komplettiert wurde dieser erste Block durch die Vorstellung einer systematischen Terminologie von Sybille Schmitt zur phänomenologischen Beschreibung von Oberflächencharakteristika als interdisziplinäre Arbeitshilfe, indem sie einen differenzierten Referenzkatalog entwirft. Wie weit sich ein solcher in der Praxis anwenden lässt, bleibt noch dahingestellt.

Ergänzend stellte Cornelius Palmbach ein neues, nicht invasives Verfahren zur Malschichtdiagnostik vor.

Einer didaktischen Möglichkeit widmete sich der Beitrag von Theresa Bräunig, indem über 3D-Reproduktionsverfahren ein Dummy zur Veranschaulichung sich zeitlich überlappender Farbfassungen eingesetzt wurde.

Die im zweiten Block vorgestellten praktischen Fallbeispiele scheinen die Kernfrage nach der Zielstellung für die meisten Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen darzustellen. Diese von Restauratoren und Kunstwissenschaftlern gleichermaßen zu treffende Entscheidung sollte berücksichtigen, dass dem Werk eine Intention, also eine Vorstellung über dessen Erscheinung zu Grunde liegt. Außerdem ist dem Werk ein künstlerischer wie technologischer Schaffensprozess bis zur Fertigstellung, also eine Werksgeschichte mit bis in die Gegenwart reichenden Veränderungen zugehörig, was gleichsam in seiner Gesamtheit die Integrität des Kunstwerks ausmacht.

Auf eine „Wiederherstellung“ zielen die vorgestellten Maßnahmen von Sabine Formánek, Stefanie Lorenz und Thomas Krämer, wenn in ihren Beispielen zum Schutz der Werke nachträglich aufgebrauchte Oberflächenschichten entfernt werden und so eine Annäherung an einen vormaligen und beabsichtigten Zustand erreicht wird. Der Vortrag von Andreas Hoppmann zeigt auf, wie die Abwägung einer alternativen Teilbehandlung einer gealterten Oberfläche in einem gelungenen Kompromiss Gewinn und Verlust ausgleicht. Er verweist damit auf die immer noch gültige Aussage von Hans Brammer (Restaurator der Gemäldesammlung Wilhelmshöhe Kassel im Ruhestand): *„... denn hier leistet je nach Erhaltungszustand ein mehr oder weniger gegilbter Firnis mildtätigen Ersatz für verlorenen Lasuren und Farbschichten und ist die letzte, unentbehrliche Stütze im Gefüge der Harmonie eines Gemäldes“* (1983). Gleichwohl liegt im strengen Sinne eine Integritätsverletzung vor, weil in die Werksgeschichte eingegriffen wird, ein angesichts der erzielten Ergebnisse tolerables Dilemma.

Es ist unstrittig, dass Restaurierungsmaßnahmen auch einen durchaus kalkulierten Verlust mit sich bringen können.

Das Phänomen der Ultramarinkrankheit, vorgestellt von Jörg Klaas, verlangte teils nach einer beabsichtigten Wiederherstellung. Die angebrachten Beispiele könnten aber auch als authentische Belege für oben genanntes Phänomen betrachtet werden und darin Dokument ihrer selbst und des Phänomens sein. Sie müssten so nicht den dargestellten mehr oder weniger geglückten Wiederherstellungsversuchen ausgesetzt werden. Auch in den von Linda Hasselbach und Albrecht Pohlmann vorgestellten Beispielen kann die Frage nach der Integrität von Kunstwerken aufgeworfen werden. Ob nicht die altersbedingten Veränderungen der Werke mit der Zeit einen authentischen Zustand erzeugen, der auch akzeptiert werden kann, wie man am Beispiel der immer wieder auftretenden Schleierbildung sehen kann.

Mit seinem Beispiel zu den Rekonstruktionsüberlegungen einer Mahagoni-Optik legt Andreas Kupa als Benutzer und Besitzer das Augenmerk auf eine ganz andere wesentliche Frage, nämlich die nach der Eigenverantwortung von Kustos und Restaurator. Dieses Gespann sollte nämlich über die Frage befinden, welche Aussagen an Hand des Werkes nach seiner Restaurierung getroffen werden können. Da ist die intentionale Rekonstruktion genau so richtig wie die Konservierung des gealterten Zustandes mit all seinen Verlusten, das Kunstwerk als „Lesebuch“ eines kulturhistorischen Zusammenhangs zu definieren.

Ganz anderer Natur ist die Diskussion, die von Jonathan Bikker und Dietmar Rübel geführt worden ist. Bikker zeigt anhand historischer Quellen auf, wie sehr sich zeitgenössische Bewertungen einer Oberflächengestaltung, in diesem Fall das von Rembrandt gewollte Impasto, widersprechen. Rübel lenkt das Augenmerk auf die Widersprüche zwischen reiner Idee und Materialität, wie Arbeitsspuren, nämlich was die Oberfläche und ihre künstlerische Bearbeitung an Unmittelbarkeit mitteilt.

In ihren Beispielen vollzieht sich über Auguste Rodin bis Donald Judd die Wandlung des Materials innerhalb der semantischen Form von der Darstellungsreferenz zur Selbstreferenz. In der Minimal Art findet dieser Wandlungsprozess seine radikale Ausprägung, die Oberfläche wird zum Werk in all ihren Facetten. Hier schließt sich auch der Kreis zu „O 11“ von Harmssen. Obwohl 200 Jahre früher, sind auch die Oberflächen in „Porcelain Arth“, vorgestellt von Felix Muhle, dieser Entwicklung zur Selbstreferenz seit der beginnenden klassischen Moderne ontologisch gleich. Denn die Materialimitation von Porzellan mit Holz und Stuck lebt ausschließlich in dieser ästhetischen Ausprägung.

An die Grenze der Realisierbarkeit führten die Überlegungen von Eva Bader, die die Fragen der Reinigung der Beuys-Installation „Barraque D´Dull Odde“ vor- und zur Diskussion stellte. In der Installation sind Einzelstücke positioniert, die durch ihre unterschiedlichen Oberflächencharaktere, wie glänzend, stumpf, glatt, rau usw. wirken, bis hin zu einem „Staubbild“. Die Trennung des vom Künstler als Gestaltungsmittel eingesetzten Staubs von den zeitlich bedingten Staubablagerungen ist nicht nur handwerklich diffizil, sondern lediglich aus einem Höchstmaß an Werkverständnis heraus leistbar. Allerdings hat sich mal wieder bestätigt, wie wichtig eine fotografische Dokumentation zur Rekonstruktion der originalen Aufstellung und der Wirkung der Objekte ist; ohne diese zeitgenössischen Dokumente hätte es zu gravierenden Fehlentscheidungen kommen können.

Letztendlich steht im Fallbeispiel „The Keep“ von Mike Kelley, vorgestellt von Helena Ernst, der Restaurator vor einem absurden Problem. Das Werk Kelleys funktioniert auf einer Metaebene. Für

das Verständnis des Werkes ist völlig belanglos, wie die alte Tür, deren blätternden Farbschichten die Restauratoren beschäftigen, im Detail beschaffen ist. Entscheidend ist, dass es eine alte gammelige Türe ist. Kelley wäre vermutlich jede andere vergleichbare Türe ebenso recht gewesen. Die Konservierung versucht einen Kompromiss zu finden zwischen der Festigung ärgster Abblätterungen und der Akzeptanz weiterer Malschichtverluste, die u.a. den Charakter der Türe prägen. Die Tür übt eine sinnbildliche Stellvertreterfunktion aus. Insofern mag es aus berufsethischen Gründen absurd erscheinen, aufwendige Konservierungsverfahren in Betracht zu ziehen. Ein Dilemma, das die Kustoden und Restauratoren gemeinsam lösen müssen.

Der letzte Beitrag von Franziska Boltz zeigte auf, wie eine künstlich gealterte Oberfläche, d.h. bewusst eingesetzte Verschmutzung, nicht Teil einer Fälschungsabsicht ist, sondern ein Verweis auf eine Tradition, die die Originalität der Tingatinga-Gemälde ausmacht. In einer Mystifizierung der Ursprünglichkeit verweist sie auf alte, afrikanische Artefakte. Letztere wurden, – in diesem Kontext ironischerweise – oft mittels Verschmutzung gefälscht und so wird die künstlich erzeugte Patina als fingierter Wertbeweis eingesetzt im Unterschied zu den Tingatinga-Gemälden, wo sie integraler Bestandteil der Bildaussage ist.

So besteht die Frage, inwieweit die Authentizität eines Kunstwerkes einschließlich seiner Werksgeschichte und in seinem Alterswert zu sehen ist und damit Akzeptanz von Schäden und Veränderungen verlangt, oder ob letztere nicht einen Störfaktor der Intentionalität des Kunstwerks darstellen. Diese Frage wird sich uns je nach Kunstwerk und seines Zustandes immer wieder neu stellen und lässt sich, wie diese Tagungsbeiträge und anschließende Diskussionen verdeutlichen, nie schlüssig beantworten.

Dirk Welich und Cornelia Peres