

Angekommen!

Nach bereits einige Jahre fortdauernder Provenienzforschung und langwierigen juristischen Abklärungen sind nun rund 220 Werke aus dem Nachlass von Cornelius Gurlitt – hauptsächlich Arbeiten auf Papier sowie einige Gemälde – im Kunstmuseum Bern angekommen. Parallel zu den kunsthistorischen, den kulturpolitischen und rechtlichen Fragen erfolgten bereits früh Abklärungen zum Zustand der Werke und den notwendigen Anforderungen, um sie hier im Kunstmuseum ausstellen, erforschen und lagern zu können. Dabei ging es nicht nur um den Erhaltungszustand der Werke selbst. Es war auch wichtig zu prüfen, ob das Konvolut in die Depots des Kunstmuseums integriert werden kann und keine Gefahr der Kontamination durch Holzschädlinge oder Schimmel besteht. Sind die Werke transportfähig oder müssen offene Risse oder umgeschlagene Papierkanten gesichert werden? Sind die Farb- und Zeichenmittel gut geschützt und die Haftung der Malschichten ausreichend? Sind die Papiere sicher montiert und die Passepartouts stabil genug? Müssen die Werke erst gesondert – in Quarantäne – gelagert werden? Welche Transportgefässe und Kontaktmaterialien eignen sich? Die vorbereitende konservatorische Sichtung der Werke in Wien und München gab Anlass zur Einrichtung der Werkstatt Gurlitt, einem vorübergehend eingerichteten Restaurierungsatelier, das genügend Raum bietet die Werke zu empfangen. Hier werden sie kunsttechnologisch untersucht und konserviert und für die Ausstellung und die nachfolgende Einlagerung in die Kunstdepots vorbereitet.

Material und Technik

Eine erste Bestandsaufnahme des Gurlitt-Nachlasses führte in den Werklisten technische Bezeichnungen wie «Papier Stich», «Zeichnung» oder «Leinwand gemalt». Für die technische Identifikation reichen diese rudimentären Beschreibungen bei Weitem nicht aus. Was für ein Papier hatte die Künstlerin/der Künstler verwendet? Handelt es sich um Graphit oder Kohle, Aquarell oder Gouache, um eine Drucktechnik oder um eine Kombination all dieser Techniken?

Die kunsttechnologische Identifikation erfordert in erster Linie ein genaues Hinschauen und ein geschultes Auge, unterstützt von Hilfsmitteln wie Stereomikroskop, Streiflicht, Durchlicht, Ultraviolett und Infrarot. Die Beobachtungen werden dokumentiert und im Kontext der bestehenden Kenntnisse ausgewertet: Hat sich die Künstlerin/der Künstler zur eigenen Zeichen- oder Maltechnik geäussert, etwa in der Form von Notizen als Gedankenstütze, im Austausch mit Künstlerkollegen oder gar als systematische Buchführung? Sind relevante kunsttechnologische Forschungen verfügbar?

Die Identifikation der Papierart, der grafischen Technik und der Zeichen- und Malmaterialien ist zentral für die Entscheidung, wie und wie lange eine Arbeit auf Papier ausgestellt werden darf. Manche Papiere, Farb- oder Zeichenmittel sind lichtempfindlicher als andere und laufen Gefahr, vorschnell auszubleichen oder sich zu verfärben. Seit dem 19. Jahrhundert, als die maschinelle Herstellung und neue holzschliffhaltige Rohstoffe eingeführt wurden, nahm die Papierqualität kontinuierlich ab. Die Folge war eine erhöhte Lichtempfindlichkeit. Viele Papiere wurden schneller braun und brüchig. Ein weiteres Problem stellen Zeichentechniken mit Kohle oder Pastellstiften dar, die schwach gebunden sind: Die Farbpartikel liegen lediglich auf der Papieroberfläche auf, verwischen leicht oder fallen bei Erschütterung ab. Vergleichbare Abklärungen sind auch für Farbmittel oder textile Bildträger erforderlich. Die Bandbreite an Materialien und Techniken, welche die Künstlerinnen und Künstler für ihre Arbeit entdeckt haben, hat sich im vergangenen Jahrhundert noch erweitert. Die Zuordnung wird knifflig – eine ebenso komplexe wie spannende Herausforderung. Die kunsttechnologische Identifikation ist zudem ein Grundbaustein im vielteiligen und hochaktuellen Puzzle um Authentizität und Fälschung, um Provenienz und Raubkunst.

Spuren der Geschichte – Restaurierung und Provenienzforschung

Ein Kunstwerk aus Papier, Holz, Farbe oder Textilien weist immer Spuren der Materialalterung auf die auf seine Biografie verweisen. Über Verfärbungen des Papiers lässt sich ableiten, ob in der Vergangenheit jeweils das ganze oder nur Teilbereiche des Blattes gezeigt wurden. Alte Nagellöcher im Holz und Löcher in der Leinwand können auf Veränderungen des Spannrahmens oder des Formats verweisen. Schimmel und Feuchteschäden lassen auf eine ungeeignete Lagerung schliessen. Die Deutungsebenen sind vielschichtig. Die Spuren der Veränderung lassen sich auch als Spuren der Rezeption und der Wertschätzung lesen. Was bedeutet uns ein Kunstwerk, was wollen wir darin erkennen?

Die Spuren der Materialalterung und der Transformationen bereichern die Fülle an Informationen, die ein Kunstwerk überliefert. Die Materialbestimmung des Unterlagekartons einer Grafik lässt möglicherweise eine zeitliche Einordnung und eine Bewertung zu: Ist die Montage neu, alt oder sogar original vom Künstler selbst ausgeführt? Besondere Bedeutung haben Stempel, Bezeichnungen und Etiketten, die in vielen Fällen auf der Rückseite der Werke zu finden sind. Sie verweisen direkt auf historische Ereignisse, Besitzverhältnisse oder Standortwechsel. Sind Bezeichnungen sichtbar, abgedeckt oder gar ausgeradiert? Wurde hier etwas manipuliert, vertuscht oder gar gefälscht? Das genaue Hinschauen kann Verdachtsmomente aufdecken oder auch entkräften. Zur Klärung werden Laboranalysen und vermehrt auch forensische Methoden beigezogen. Die Identifikation und Dokumentation der materiellen Veränderungen des Kunstwerks können wichtige Hinweise für die Erfassung der Biografie der Werke liefern und erfordern eine enge Kooperation zwischen Restaurierung und Provenienzforschung.

Spinnweben, Staub und Korrosionsflecken – Zum Zustand der Werke

Der bedenkliche Zustand einiger Werke aus dem Gurlitt-Erbe wurde früh öffentlich thematisiert. Vor drei Jahren erfolgte eine erste Einschätzung durch die Restaurierung des Kunstmuseums Bern. Diese galt dem Salzburger Fund, damals in Wien eingelagert. Die Gemälde und die Arbeiten auf Papier wiesen teilweise Lagerschäden auf, eine Folge der lange Jahre andauernden, wenig geeigneten Bedingungen im Salzburger «Versteck». In Wien widmete sich bereits ein Team von Spezialistinnen der Notkonservierung. Die Werke wurden ausgerahmt, Spinnweben und Staub entfernt. Die Werke wurden fotografiert und untersucht, und es wurden konservatorisch notwendige Massnahmen wie Reinigungen sowie Träger- oder Malschichtsicherungen durchgeführt. Ungeeignete Montagen, säurehaltige Umschläge und Rückwandkartons wurden entfernt und archiviert.

Die Werke des Münchner Fundes befanden sich in einem besseren Erhaltungszustand. Das hauptsächlich aus Arbeiten auf Papier bestehende Konvolut war in trockener Umgebung gelagert und weist heute typische Schäden und Spuren der Materialalterung auf, wie sie für Werke der Zeit mit einer bewegten Geschichte zu erwarten sind. Braune Korrosionsflecken, Montageschäden, Wellen, Knicke und Risse sowie Staubablagerungen – bei manchen Werken stärker, bei anderen nur leicht ausgeprägt – beeinträchtigen das Erscheinungsbild.

Die beiden Fundorte, die Unterschiede der Erhaltungszustände und der erfolgten Behandlungen sind bei den aktuellen Massnahmen zu berücksichtigen. Das Hauptaugenmerk liegt auf den erhaltenden Massnahmen, der Sicherung beschädigter Papiere oder gefährdeter Farbschichten. Für die Frage, ob weiterführende Reinigungen notwendig oder sinnvoll sind, soll nicht das Einzelwerk, sondern der Zustand des Konvoluts insgesamt als Referenz gelten.

Schimmel – Analyse und Behandlung

Bereits in Wien entnahm eine Spezialistin an 16 ausgewählten Werken winzige Oberflächenproben und unterzog sie einer mikrobiologischen Analyse. Die Untersuchung ergab, dass ein grosser Teil der Werke lebensfähigen Pilzbefall aufweist. Die Besiedelung war teilweise sichtbar in der Form von grauen oder puderartig weissen Sporen. Teils war der Befall nicht sichtbar, doch man kann davon ausgehen, dass die Myzele in der Papierstruktur vorhanden sind. Hauptsächlich konnte der Pilz *Aspergillus versicolor* analysiert werden. Er kommt in der Luft, auf Lebensmitteln und in feuchten Räumen häufig vor. Der Pilz wächst auf unterschiedlichen Materialien wie Holz, Tapete, Anstrich und Textilien, sobald ausreichend Feuchtigkeit in der Luft oder in den Materialien vorliegt. Als Ursachen für die Schimmelpilzbildung gelten Staubablagerungen und hohe Feuchtigkeit.

Schimmelpilze sind, wenn in hohen Konzentrationen vorhanden, gesundheitsschädigend und können bereits in geringen Konzentrationen allergen wirken. Die Möglichkeiten der Desinfektion von Kunstwerken sind begrenzt, da sie die Malträger Papier, Gewebe, Holz und besonders die Farbschichten gefährden würde. Die konservatorische Behandlung sieht strenge Klimavorgaben vor. Kontaminierte Werke bleiben auch nach der Behandlung sehr klimaempfindlich und dürfen keinesfalls erhöhter relativer Feuchtigkeit ausgesetzt werden. Die Sporen werden hauptsächlich trocken behandelt. Wenn möglich kommen Lösemittel-Wasserkompressen zur Anwendung. Die Behandlungen sind in grösseren Zeitabständen zu wiederholen und erfolgen mit Schutzkleidung in eigens abgegrenzten Räumen. Nur so kann die weitere Verbreitung der Pilze vermieden werden. Bei den erheblich kontaminierten Werken des Nachlasses Gurlitt steht vor der Ausstellung und der Integration in die Depots des Kunstmuseums ein erneutes Monitoring an, das heisst sie werden erneut untersucht und behandelt.

Ausstellung und Archivierung

Für die Ausstellung und Langzeitarchivierung werden die Arbeiten auf Papier in Klapp-Passepartouts aus alterungsbeständigen Materialien montiert. Die historischen Passepartouts werden separat archiviert. In den neuen Passepartouts sind die Arbeiten optimal vor Bereibung geschützt und haben genügend Distanz zum Glas. Die Blätter werden punktuell am oberen Rand mit Japanpapier, sogenannten Fälzen, und Weizenstärkekleister fixiert. Die Montagen sind sowohl dauerhaft als auch reversibel, das heisst sie können später wieder gelöst werden. Überdies erlauben sie eine Präsentation in Wechselrahmen. Die Entscheidung, welche Passepartouts und welche Rahmen für die Präsentation verwendet werden, ist abhängig vom Ausstellungskontext und der ursprünglichen Intention der Künstlerin / des Künstlers.

Die Präsentationsart erfolgt in Abhängigkeit konservatorischer und ästhetischer Gesichtspunkte. Die freigestellte Präsentation, d.h. ohne Abdeckung der Blattränder durch einen Passepartout, ist konservatorisch vorteilhaft. Das Papier hat auf diese Weise volle Bewegungsfreiheit und es entstehen bei leichten Klimaschwankungen keine Spannungen.

Im Depot werden mehrere Werke in Passepartouts in Archivboxen gelegt und lassen sich auf diese Weise platzsparend stapeln. Die Archivboxen bestehen aus stabilen säurefreien und alterungsbeständigen Vollkartons und bieten Schutz vor Schmutz, Schadstoffen und mechanischen Einwirkungen.

Restaurierungsethik – Zwischen Bewahren und Transformieren

Wenn bedeutende Kunstwerke restauriert werden, erwarten wir den Moment der Enthüllung mit Spannung. Wir freuen uns, wenn sie in «neuem alten Glanz» erstrahlen und die Farben so frisch wirken wie bei der Entstehung. Im 18. Jahrhundert, der Zeit in der sich die Restaurierung als eigenständige Spezialisierung formierte, versprachen neu entwickelte Geheimrezepturen und Wundermittel nichts Geringeres als ewige Haltbarkeit. Parallel dazu entwickelte sich bereits im 17. Jahrhundert ein wahrer Patina-Kult. Gealterte Oberflächen evozierten und evozieren bis heute eine harmonische, geheimnisvolle Wirkung, die mindestens genauso wert geschätzt wurde wie das makellos Glänzende. Das offensichtliche Dilemma dieser sich widersprechenden Konzepte fand erst zweihundert Jahre später, um 1900, mit den Kategorien «Alterswert» und «Neuheitswert» eine begriffliche Zuweisung und bildete die Grundlage für eine systematische Diskussion. Der lebendige und spannungsvolle Diskurs der westlich geprägten Restaurierungsethik oszilliert zwischen diesen Polen. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts plädieren neue theoretische Grundlagen und Richtlinien für Objektivierung und Respekt vor dem Original. Internationale Charten fordern reversible Eingriffe auf wissenschaftlicher Basis. Heute werden vermehrt kontextabhängige, wertebasierte Konzepte diskutiert, die für den Gurlitt-Nachlass höchst relevant sind. Der kunsthistorische Wert einiger Werke bleibt umstritten. Die materiellen Spuren jedoch liefern Zeugenschaft zu historischen und sozialen Themen. Was ist uns wichtig – allein die kunsthistorische Bedeutung einzelner Werke oder ebenso der gesellschaftlich brisante Kontext des Kunstfundes Gurlitt? Die Wertezuweisung verschiebt sich im Vergleich zum klassischen Sammlungswerk und kann sich auch auf Restaurierungskonzepte auswirken.

Nathalie Bäschlin und Dorothea Spitz

Team Konservierung und Restaurierung: Nathalie Bäschlin (Leitung), Jan Bukakek, Philine Claussen, Agathe Jarczyk, Matthias Läuchli, Katharina Sautter, Dorothea Spitz, Josefine Werthmann.

Tatkräftige Unterstützung erfolgt durch die Studierenden der Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung unter fachlicher Anleitung von Dorothea Spitz und Katja Friese: Eva Aebersold, Anna Katharina Aegerter, Lena Maria Zinniker, Evelyn Andrea Bangerter, Nina Athena Bongolan-Vedsted, Chiara Heinemann, Kevin Kohler, Manon Léchenne, Elena Manco, Anne Elizabeth Muszynski und durch die selbständigen Restauratoren Patrick Rolf Lüthi und Sandra Winkelmann.