

Im Windschatten italienischer Pioniere

Abnahme und Übertragung von Wandbildern in Österreich (1900–1970)¹

In the Wake of Italian Pioneers: The Removal and Transfer of Wall Paintings in Austria (1900–1970)

This study examines the practice of detaching and transferring wall paintings in Austria between 1900 and 1970, tracing its technical, institutional, and ethical dimensions in the shadow of Italian pioneers. Drawing on archival sources and case studies—from early adoptions of stacco and strappo methods to post-war collaborations with the Istituto Centrale in Rome—it charts a shift from stylistic restoration to conservation-oriented approaches. The paper explores motivations for removal, from urgent preservation to problematic “routine” transfers, and the evolving debate over authenticity, integrity, and the loss of context. By situating Austrian practice within international discourse, it highlights both technical advances and the lasting conservation challenges posed by these interventions.

Vorgeschichte

Die Abnahme von Wandbildern spielte vor 1900 in der österreichischen Denkmallandschaft keine große Rolle.² In Mailand, das damals unter österreichischer Verwaltung stand, überlegte man um 1800 aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes eine Abnahme des „Letzten Abendmahls“ Leonardo da Vincis in der Kirche von Santa Maria delle Grazie. Da dies jedoch

nicht umgesetzt wurde, beauftragte man 1807 den Künstler Giacomo Raffaelli, der in Mailand eine Schule für Mosaikkunst führte, mit einer 1:1-Kopie aus Mosaik.³ Berichte über einzelne Translozierungen von Wandbildern sind aber schon viel früher bereits aus der Antike⁴ und Renaissance⁵ überliefert. Vermutlich beeinflusst durch die Übertragungen von Mosaiken im 17. Jahrhundert, gelingen dann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁶ bedeutende Fortschritte in der

1 Dieser Artikel erschien bereits unter dem Titel „Sulle orme dei pionieri italiani. Distacco e trasporto dei dipinti murali in Austria (1900–1970)“, in: Chiara Facchin / Lucia Giovannini / Francesca Raffaelli (Hg.), *L'arte che visse due volte. Il distacco dei dipinti murali in Trentino, Provincia autonoma di Trento*, Trento 2024.

2 Die Monarchie der Habsburger umfasste damals einen ausgedehnten Länderkomplex und bestand bis 1918 aus mehreren Territorien. 1850 wurde die staatliche Denkmalbehörde „k. k. Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ gegründet.

3 Die Mosaikkopie war ursprünglich für den Louvre bestimmt gewesen. 1847 wurde sie dann aber in der Minoritenkirche in Wien angebracht; vgl. Manfred Koller, *Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich*, in: *Geschichte der Restaurierung in Europa, Akten des internationalen Kongresses „Restaurierungsgeschichte“ in Interlaken 1989*, Bd. 1, Worms 1991, S. 65–83, hier: 79 f.

4 „[I]n Sparta wurden aus gewissen Wänden Gemälde herausgeschnitten, dadurch, dass man die Ziegel durchsägt hatte. Sie wurden in hölzerne Rahmen eingeschlossen und [...] weggebracht“. Vitruv, *de Architectura*, Buch 2, 8; vgl. auch Plinius d. Ä., *Naturalis Historia*, Buch XXXV, 154, 157 und Volker Schaible, *Historisches und ethisches zur Abnahme von Wandmalerei*, in: *Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei*, Bern 1985, S. 143–150 (Schaible 1985).

5 Bekannt ist das 1474 im „Stacco a massello“-Verfahren übertragene Wandbild „Die Auferstehung Jesu Christi“ von Piero della Francesca im Saal des Palazzo Comunale in Sansepolcro, vgl. Nadia Thalgut, *Untersuchungen zu abgenommenen Wandmalereien aus dem Nürnberger Rathausaal. Ein Beitrag zur Restaurierungsgeschichte, Konservierung und Präsentation exemplarisch dargestellt an ausgewählten Beispielen*, unveröffentlichte Masterarbeit, FH Hildesheim/Holzminde/Göttingen 2015, S. 73 (Thalguter 2015). Vasari berichtet von zwei Abnahmen im 16. Jahrhundert, u. a. Wandbilder von Ghirlandaio und Botticelli in Ognissanti im Jahr 1564, vgl. dazu Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567*. Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu herausgegeben und eingeleitet von Julian Kliemann, Bd. 2, Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe Stuttgart und Tübingen 1832–1849, Darmstadt 1983, S. 201 und 237.

6 Isabelle Brajer, *The restoration of a transferred fresco mounted on canvas with oil casein adhesive*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 1, 2000, S. 88–96, hier: 88 mit weiteren Literaturangaben.

technischen Entwicklung der Stacchi-Methoden⁷ Stacco a massello⁸, Stacco⁹ und Strappo¹⁰, womit drei wichtige Abnahmetechniken zur Auswahl stehen, die dann auch durch „Restauratoren als Spezialisten“¹¹ ausgeführt wurden. Sie lösten die bis dahin mit der Abnahme von Wandbildern zuständigen Bildhauer oder Maler ab.

Wie haben sich nun diese Techniken verbreitet? In Italien beginnt Ende des 18. Jahrhunderts die Zeit der sogenannten „Estrattisti“, die auf die Abnahme von Wandmalereien spezialisiert waren und die über Generationen – nicht zuletzt im Auftrag für den Kunsthandel oder von Sammlern – viele Kunstwerke abnahmen.¹² Damit verbreiteten sich die Techniken auch außerhalb Italiens in Frankreich,¹³ in der Schweiz¹⁴ oder in Deutschland,¹⁵ wobei in Mittelfranken vor allem die Stacco-Methode Anwendung fand.¹⁶ Die Estrattisti

wurden aber auch für Aufträge im Ausland engagiert.¹⁷ Manche deutsche Restauratoren wie Paul Rößler um 1900 in Sachsen hatten überraschend gute Fachkenntnisse und setzten die italienischen Abnahme- und Übertragungstechniken sehr professionell um.¹⁸ Für Österreich ist 1895 eine Übertragung eines Wandbildes aus dem Portaltympanon des Wiener Neustädter Doms im Rahmen der Turmerneuerung überliefert.¹⁹ Frühe schriftliche Aufzeichnungen über das Stacco-Verfahren findet man bei Hampel 1846 in seinem Handbuch *Die Restauration alter und schadhaft gewordener Gemälde in ihrem ganzen Umfange nebst einer Anleitung zur Frescomalerei*²⁰ und für das Strappo-Verfahren im *Manuale ragionato par la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti* von Giovanni Secco Suardo von 1866 bzw. 1894 (2. Auflage).²¹ In den für die öster-

-
- 7 Vgl. Guido Botticelli, *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Centro di Firenze, 1992, S. 112 f. (Botticelli 1992); Paolo Mora / Laura Mora / Paul Philippot, *Conservation of Wall Paintings*, London 1984, S. 251–261 (Mora / Mora / Philippot 1984); Thomas Schneider, *Methoden der Freskoübertragung*, o. J., S. 4–15, hier: 16 f.
 - 8 Die Abnahme der Bildschicht, der Putzschichten und des Trägers – eine Art Blockbergung.
 - 9 Die Abnahme der Malschicht mitsamt der folgenden Putzschicht und anschließende Übertragung auf einen neuen Träger. Eine frühe Abnahme ist 1720 durch Alessandro Majello in der Kirche des Hl. Josef in Neapel überliefert, vgl. Schaible 1985, S. 144; Ivo Hammer, *La stagione degli stacchi, oder: die Geister, die wir riefen. Zur Zweitübertragung des Totentanzes von Metnitz*, in: VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, 2019, S. 47–61, hier: 47 f. und dort mit weiterem Verweis auf Gino Piva, *L'arte del restauro*, Mailand 1959 (Hammer 2019).
 - 10 Die Abnahme der Bildschicht und anschließende Übertragung auf einen neuen Träger. Die Entwicklung der Strappo-Technik wird mit Antonio Contri aus Ferrara in Verbindung gebracht, vgl. Girolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Bd. II, Ferrara 1846, S. 348–357 (Baruffaldi 1846); Bettina Achsel, *Das Manuale von Giovanni Secco Suardo von 1866/1894. Ein Schlüsselwerk zum Verständnis der Restaurierungsgeschichte des 19. Jahrhunderts – Kommentierte Übersetzung von „Il manuale ragionato par la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti“ (1866) und „Il Restauratore dei dipinti“ (1894)*, Göttingen 2012, S. 233–235 (Achsel 2012). In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts perfektioniert dann Giacomo Succi diese Abnahmetechnik, sodass er vom Apostolischen Palast zum päpstlichen Wandmalereiabnehmer ernannt wurde, vgl. Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Mailand 1988, S. 219 (Conti 1988).
 - 11 Schaible 1985, S. 144.
 - 12 Conti 1988, S. 219–227; Luca Ciancabilla / Cristiano Giometti (Hg.), Stefano Bardini „estrattista“. *Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, 2019; Ivana Giangualano / Bernardo Gallizioli, „Estrattista“, *The history of the strappo technique of transferring wall paintings in Northern Italy during the first half of the nineteenth century*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 19, H. 1, 2005, S. 59–74.
 - 13 Schaible 1984, S. 143–150.
 - 14 Vgl. Katharina Zürcher, *Wandmalereiabnahmen von Guisepe und Franco Steffanoni. Ausgewählte Schweizer Beispiele im Zeitraum von 1886 bis 1936. Technologie und Restaurierungspraxis, unveröffentlichte Masterarbeit*, HKB Bern 2011.
 - 15 Schaible 1985, S. 144–147; vgl. Thalgut 2015; Torsten Nimoth, *Zur Restaurierungsgeschichte und dem Umgang mit Wandmalereiabnahmen in Sachsen*, in: VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, H1, 2012, S. 41–53, hier: 41; Susann Förster / Katja Matauschk / Carola Möwald, „Die Geschichte lehrt dauernd, aber sie findet keine Schüler.“ *Zwei Erfahrungsberichte im Umgang mit historischen Wandbildabnahmen*, in: VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, H1, 2020, S. 99–111, hier: 101 (Förster / Matauschk / Möwald 2020).
 - 16 Ursula Schädler-Saub, *Gotische Wandmalereien in Mittelfranken, Kunstgeschichte, Restaurierung, Denkmalpflege*, in: *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege* 109, München 2000, S. 58 f.
 - 17 Als Beispiel seien hier der aus Rom stammende und in Sachsen tätige Künstler und Abnahmespezialist Ermenegildo Antonio Donadini genannt; vgl. Thomas Danzl / Carola Möwald, *Lost in translation. Zur Dekontextualisierung und Mobilisierung des mittelalterlichen Putzritzbildes aus Klosterlein Zelle bei Aue (Sachsen)*, in: Hans-Christoph Dittscheid / Doris Gerstl / Simone Hespers (Hg.), *Kunst-Kontexte. Festschrift für Heidrun Stein-Kecks*, Schriftenreihe des Erlanger Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 3, 2016, S. 316–332, hier: 324 (Danzl / Möwald 2016).
 - 18 Danzl / Möwald 2016, S. 324.
 - 19 Manfred Koller, *Romanische Wandmalerei in Österreich. 100 Jahre Restaurierungsgeschichte*, in: *ÖZKD LI*, 2, 1997, S. 355–365, hier: 360.
 - 20 Johann Carl Gottlieb Hampel, *Die Restauration alter und schadhaft gewordener Gemälde in ihrem ganzen Umfange nebst einer Anleitung zur Frescomalerei*, Nachdruck nach dem Original der 1. Auflage Weimar 1846, Hannover 2000, S. 89–92; vgl. Thalgut 2015, S. 77.
 - 21 Achsel 2012, S. 223–263. Das Manuale wird jedoch erst 1929 von Wilhelm Seiler auszugsweise ins Deutsche übersetzt; vgl. Förster / Matauschk / Möwald 2020, S. 101.

reichischen Restauratoren ab 1883 wichtigen Richtlinien *Rathschläge in Betreff alter Wandgemälde in Kirchen und Schlössern etc.*, die von der k.k. Zentralkommission herausgegeben wurden und einen Meilenstein für das methodische Vorgehen in der Restaurierung von Wandmalerei darstellen, werden Abnahmetechniken nicht näher besprochen.²² Für die Restauratoren in den deutschsprachigen Ländern sind die von Adolf Keim ab 1884 herausgegebenen *Technischen Mitteilungen für Malerei* wohl eine der wichtigsten Informationsquellen zu neuen Restaurierungstechniken. Über Abnahmeverfahren wird hier bereits im ersten Jahr berichtet.²³

Kritische Stimmen gegen Abnahmen waren eher selten. Leopold Cicognara, Präsident der Accademia di belle arti in Venedig, beklagt 1825 den Verlust und die technischen Mängel.²⁴ Ulisse Forni schreibt in seinem *Manuale del Pittore Restauratore* 1866 hingegen, dass eine Abnahme durchaus gerechtfertigt sei, wenn das Kunstwerk durch äußere Einflüsse stark beschädigt ist. Forni verweist aber auch gleichzeitig auf den Missbrauch durch die Abnahme gut erhaltener Wandbilder.²⁵ Der Wiener Architekt Camillo Sitte forderte 1892 für die bedeutenden Wandmalereien im Dom zu Gurk in Kärnten die allgrößte Zurückhaltung, für einige „Fresco Reste“ unterbreitete er jedoch den Vorschlag, dass man diese von der Wand „[ab]sägen“ und sie im Museum wieder ausstellen könnte.²⁶ Damit würde man sie der nachteiligen Stil-Restaurierung entziehen und für die „wissenschaftliche Bearbeitung [...] erschließen“.²⁷ Weit verbreitet war nach wie vor die Annahme, dass Wandmalereien keine lange Bestandsfähigkeit besitzen. Bezeichnend für diese pessimistische Einstellung ist die Aussage des Wiener Architekten und Dombaumeisters

Friedrich von Schmidt 1874 über die angefertigten Aquarellkopien der bekannten Wandbilder aus der Burg Runkelstein in Bozen: „[E]he ein Jahrzehend vergeht, wird von den bezeichneten Überresten wenig mehr vorhanden sein. Erfahrungsgemäß gibt es kein wirksames Mittel, um den [sic] Lauf der Zeit in dieser Richtung Einhalt zu gebieten.“²⁸

Paradigmenwechsel um 1900

In der Restaurierung von Wandmalerei nach 1900 fand eine Abkehr von den historisierenden Stil-Restaurierungen und eine Umgewichtung von der restauratorisch-wiederherstellenden hin zu einer konservatorisch-bewahrenden Linie statt. Der Paradigmenwechsel in der österreichischen Denkmalpflege war verbunden mit strukturellen Umstellungen innerhalb der Zentralkommission, einer neuen Generation an verantwortlichen Denkmalpflegern und mit der Veröffentlichung neuer denkmalpflegerischer Leitlinien wie dem 1903 von Alois Riegl²⁹ veröffentlichten Gutachten *Zur Frage der Restaurierung von Wandmalerei*.³⁰ Riegl erwähnt die Abnahme nur kurz und die „Versetzung der Originale in eine öffentliche Sammlung“ als eine mögliche Alternative gegenüber dem noch weit verbreiteten Wunsch der „kirchlichen Behörden“ auf eine wiederherstellende Restaurierung.³¹ Dabei weist er auf die technischen Abnahmemöglichkeiten der „Übertragung der Malereien samt Mörtelschicht“ (also im Stacco-Verfahren) und der „Übertragung der Malereien auf Leinwand“ (also im Strappo-Verfahren) hin.³² Riegl muss also die beiden Abnahmetechniken gekannt haben. Für Österreich sind in der Zeit nach 1900 nicht viele Beispiele bekannt. Im Falle der Wandbilder in der Burg Lichtenberg im Vinsch-

22 Vgl. Markus Santner, *Bild versus Substanz. Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis (1850–1970). Entwicklungslinien in Kärnten und Österreich* (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 14), Wien – Köln – Weimar 2016, S. 46–55 (Santner 2016).

23 In den folgenden Jahrgängen in den *Technischen Mitteilungen* wird ebenfalls über Abnahmen berichtet: 1884 (Jg. 1, Nr. 3); 1886 (Jg. 3, Nr. 18, 19); 1906/07 (Jg. 23, Nr. 18, 19); 1911/12 (Jg. 28, Nr. 13); 1927 (Jg. 43); 1939 (Jg. 55, Nr. 8); 1940 (Jg. 56, Nr. 1–3); 1942 (Jg. 58, Nr. 11–12).

24 Ugo Procacci, *Fresken aus Florenz*, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst München, 11.07.–24.08.1969, München 1969, S. 37–39 (Procacci 1969). Thalguter listet noch weitere Abnahmetechniken für Stacco und Strappo auf, vgl. Thalguter 2015, S. 77–81.

25 Vgl. Ulisse Forni, *Manuale del Pittore Restauratore*, Florenz 1866.

26 Camillo Sitte, *Ueber die Erhaltung des Gurker Domes und seine Malereien*, in: *Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, NF XVIII, 1892, S. 75–80; Santner 2016, S. 98. An dieser Stelle sei erwähnt, dass viele der heute sichtbaren Wandbilder im Dom damals noch nicht freigelegt waren.

27 Barbara Kienzl, *Denkmalpflege. Die Anfänge im 19. Jahrhundert und der Geschichtsverein*, in: *Carinthia I*, Jg. 184, 1994, S. 319–353, hier: 348.

28 Ernst Bacher (Hg.), *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich – Originale, Kopien, Dokumentation*, Ausstellungskatalog, Wien 1970, S. 126.

29 Riegl war Kunsthistoriker, ab 1894 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien und ab 1903 Generalkonservator für die k.k. Zentralkommission.

30 MZK 3, 2, 1903.

31 MZK 3, 2, 1903, Sp. 24; vgl. Santner 2016, S. 248–251.

32 MZK 3, 2, 1903, Sp. 24.



Abb. 1: Einzelne Teilstücke des Beethovenfrieses im Depot des Unteren Belvedere, Aufnahme 1977

gau konnten für die Erhaltung der im äußerst desolaten Zustand befindlichen Burgruine keine Gelder aufgebracht werden, was zu massiven Verlusten führte. Was noch erhalten war, wurde 1908 durch den italienischen Maler und Restaurator Antonio Mayer aus Rovereto³³ im Strappo-Verfahren abgenommen und auf Leinwand übertragen.³⁴ Nicht unerwähnt bleiben soll die in acht Teilstücken erfolgte Abnahme des Beethovenfrieses von Gustav Klimt 1904 in der Wiener Secession.³⁵ Dabei handelte es sich nicht um eine Abnahme mit einer der traditionellen Techniken, sondern der ursprünglich aus drei Teilen bestehende Fries musste aufgrund seiner

Größe von ca. 65 m² (circa 30 Meter Länge und circa 2 Meter Höhe) in acht Teilstücke zersägt werden, um überhaupt transportiert werden zu können (Abb. 1). Klimt malte seinen ephemeren Zyklus auf eine hölzerne Sparschalung mit vertikalen Kanthölzern mit dazwischenliegenden horizontalen Holzlatten, worauf Schilfrohre mit Drähten befestigt waren. Eine circa 2 cm dicke Kalk-Putzschicht bildete dann den Träger für die Bemalung und die teilweise Stuckierung.³⁶

Zwischenkriegszeit

Die kunsthistorisch geprägte Handlungsweise der Denkmalpflege nach 1920 richtete den Blick verstärkt auf das entstehungszeitliche Original in seiner unberührten Gestalt. Alois Riegl und Max Dvořák³⁷ forderten bereits eine Einbindung von Kunsthistorikern in den restauratorischen Prozessablauf, um nicht zuletzt die restauratorische Zielsetzung verstärkt mitzubestimmen.³⁸ Noch keine sehr große Aufmerksamkeit wurde der Untersuchung von Wandbildern, der Beurteilung über deren Erhaltungszustand oder der Frage nach den Schadensursachen entgegengebracht bzw. wurden die anzuwendenden Freilegungs- und Restaurierungsmethoden nicht ausreichend hinterfragt. Die Entwicklungen in der Restaurierungstechnik hinkten den progressiven Entwicklungen in der Denkmalpflege hinterher. In den 1920er Jahren kommt es zu einem Generationenwechsel. Besonders der Kunsthistoriker Franz Walliser³⁹ wird die österreichische Restauratorlandschaft bis in die 1960er Jahre stark prägen.

33 ÖBL 1815–1950, Bd. 5 (Lfg. 25, 1972), S. 418 f.

34 Manfred Koller, *Mittelalterliche Wandmalereien in Österreich – 150 Restaurierung*, in: Matthias Exner / Ursula Schädler-Saub (Hg.), *Die Restaurierung der Restaurierung*, Bd. 5, München 2002, S. 103–118, hier: 111. Auch für Spanien ist eine Abnahme aus ähnlichen Gründen aus einer kleinen abgelegenen Kirche in den Pyrenäen überliefert, für die man dann eigens ein Museum eröffnete. Der Kunsthistoriker Hans Tietze kritisierte diese Art der Einrichtung damit, dass die Wandbilder die kontextuelle Bedeutung verloren hätten und darüber hinaus viele Schäden aufwiesen; vgl. Julia Feldtkeller, *Wandmalerei-restaurierung, Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden*, Wien 2008, S. 193 f.

35 Klimt malte seinen Zyklus ursprünglich für die in der Wiener Secession vom 15.04. bis 27.06.1902 stattfindende 14. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler.

36 Zur weiteren abwechslungsreichen Geschichte nach der Abnahme des Frieses vgl. Christina Gschiel, „Transport der Teile ohne zu schneiden“. Die Bergung des Beethoven-Frieses aus der Sammlung Lederer in Schloss Thurnthal, in: Pia Schölnberger / Sabine Loitfellner (Hg.), *Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus, Mythen – Hintergründe – Auswirkungen* (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung 6), Wien 2016, S. 359–382. Hinsichtlich der umfassenden späteren Konservierung und Restaurierung von 1973 bis 1985 vgl. Manfred Koller, *Klimts Beethovenfries, Zur Technologie und Erhaltung*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Nr. 66/67, Wien 1978/79, S. 215–241; Markus Santner, *Zusammenfassender Bericht über die Konservierung und Restaurierung des Beethovenfries von Gustav Klimt (1974–1985)*, Archiv des Bundesdenkmalamtes, 2009; Ivo Hammer, *110 Jahre Beethovenfries von Gustav Klimt. Zu Maltechnik, Restaurierung und Präsentation*, in: Agnes Husslein-Arco / Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, München – London – New York 2011, S. 140–149.

37 Dvořák war Kunsthistoriker, ab 1905 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien und gleichzeitig Generalkonservator in der k.k. Zentralkommission.

38 Angetrieben auch von dem großen Interesse der Kunstgeschichtsforschung an den immer wieder neu aufgedeckten mittelalterlichen Wandmalereien, spricht man zwischen 1920 und 1945 daher auch von der Phase der „kunsthistorisch angeleiteten Restaurierung“, vgl. Santner 2016, S. 144–172.

39 Walliser studierte anfangs auch Chemie an der Universität Wien, vgl. Santner 2016, S. 148.



Abb. 2: Hl. Oswald vor der Abnahme, Pfarrkirche in Malta, Kärnten, Aufnahme vor 1927



Abb. 3: Hl. Dorothea nach Abnahme des hl. Oswald, Pfarrkirche in Malta, Kärnten, Aufnahme 2015

Abgesehen von einzelnen Kursangeboten, waren die Restauratoren in der Regel akademisch ausgebildete Maler und bildeten sich autodidaktisch weiter. An der von Robert Eigenberger gegründeten „Fachschule für Konservierung und Technologie“ an der Akademie der bildenden Künste in Wien, die erste universitäre Ausbildungsstätte ihres Faches, spielte die Restaurierung von Wandmalerei lange Zeit keine wichtige Rolle.⁴⁰

Walliser führte im Auftrag des Bundesdenkmalamtes zahlreiche Untersuchungen und Projekte durch. Seiner eigenen Aussage zufolge zählten die Abnahme und Übertragung von Wandbildern zu den schwierigsten Aufgaben und absolut zu seinem „Spezialfach“.⁴¹ So führte er bereits in seinen Anfangsjahren 1927 die Abnahme eines mittelalterlichen Wandbildes durch, welches sich an der südlichen Langhauswand der Pfarr-

kirche Maria Hilf Assumptio in Malta in Kärnten befand. Der heilige Oswald lag bereits stark fragmentiert über einer noch älteren Wandmalerei, einer Dorotheadarstellung (Abb. 2). Eine detaillierte Dokumentation über die Vorgehensweise ist nicht überliefert, jedoch berichtet Walliser im „Kärntner Tagblatt“ vom 25. November 1927, dass er die Reste des darüberliegenden Wandbildes „in ungemein behutsamer Weise [...] Stück für Stück“ abgenommen und die einzelnen Fragmentteile anschließend in ein Gipsbett wieder zusammengefügt hätte⁴² (Abb. 3). Für die kurz nach der Übertragung an der Oberfläche des abgenommenen Wandstückes entstandenen weißen Flecke (Salzausblühungen?) wurde Walliser jedoch stark kritisiert.⁴³ Der Grund für die Abnahme des hl. Oswald war dessen starke Fragmentierung wie auch die höhere Wertschätzung der noch

40 Santner 2016, S. 138 f.

41 BDA-Archiv Hofburg, Akt Walliser (1925–1965), GZ. 4867/50, 16.05.1950.

42 Die entstandenen Fehlstellen zwischen den originalen Wandfragmentstücken wurden im Ton der umliegenden Farben retuschiert, vgl. BDA-Archiv, Nachlass Walliser, Kärnten, Kärntner Tagblatt, 25.11.1927; Santner 2016, S. 149.

43 Wegen dieser „missglückt[en]“ Abnahme wurde ihm sein erstes Ansuchen 1933 um einen Professorentitel nicht bewilligt. Walliser sei „riesig reklamesüchtig“ und es würde wohl einen „Sturm [...] vor allem von Seite der akademisch ausgebildeten Künstlerschaft“ auslösen, vgl. BDA-Archiv Hofburg, Akt Walliser (1925–1965), Z. 134, 20.01.1934.

älteren darunterliegenden Malerei. Eigenberger weist in seinem Aufsatz von 1915 *Über einige Fragen der praktischen Denkmalpflege* auf die Möglichkeit hin, dass eine Abnahme „jüngerer und minder qualitativer Malereien“ durchaus vertretbar sei, da durch die neu entdeckten Kunstwerke neue Forschungsfragen für die Kunstgeschichte entstehen würden.⁴⁴

Wiederaufbau nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der schwierigen Phase des Wiederaufbaues begann eine neue Phase in der Denkmalpflege und Restaurierung in Europa. Diese war unter anderem geprägt durch die Gründung verschiedener internationaler Institutionen⁴⁵ und einen vermehrten fachlichen Austausch zwischen den einzelnen staatlichen Restaurierungsabteilungen, wobei Italien mit den beiden Restaurierungszentren in Rom und Florenz eine besonders wichtige Rolle einnahm. Einher gingen diese Entwicklungen auch mit einem auf wissenschaftlicher Evidenz beruhendem Vorgehen. Ein Beispiel dafür ist die 1949 von Walliser und dem Amtsmaurer Josef Frais hergestellte Testreihe zu Mörtelproben für die geplante Wiederanbringung eines abgenommenen Wandbildes des Barockmalers Franz Anton Maulbertsch aus der Wiener Akademie der Wissenschaften. Aus verschiedenen Materialien⁴⁶ wurden insgesamt 35 Rezepte gemischt und nach einer Trocknungsdauer von vier Monaten auf verschiedene Eigenschaften hin überprüft und bewertet.⁴⁷

Die Möglichkeiten zur akademischen Ausbildung waren zwar durch das Studium an der Akademie gegeben, jedoch spielte die Restaurierung von Wandmalerei nach wie vor keine sehr große Rolle. Die meisten Restaurator:innen hatten eine Ausbildung als akademische Maler oder Bildhauer, eine handwerkliche Ausbildung oder waren Autodidakten. Um die Qualität der Restaurierungen zu verbessern, führte das Bundesministerium für Unterricht 1948 eine staatliche Prüfung für nicht akademische Restauratoren ein.⁴⁸

Die Abnahme von Wandbildern und deren Übertragung auf neue Trägersysteme betrachtete man in der österreichischen Denkmalpflege nicht mehr – wie noch vor einigen Jahrzehnten – als ein „Husarenstück“ (Frodl 1954), sondern man war der Meinung, dass durch den technischen Fortschritt und die Methodenentwicklung in der Restaurierung nur mehr „selten unüberwindbare Schwierigkeiten“ vorherrschten und geringe Schäden am Kunstwerk entstanden. Für eine erfolgreiche Abnahme bzw. Übertragung seien ein „fundiertes Wissen, gründliche Erfahrung und eine ruhige Hand“ notwendig.⁴⁹ Aus denkmalethischer Sicht betrachtete man die Abnahme jedoch als problematisch, da es sich in jedem Fall um „einen schweren Eingriff in einen historisch gewordenen Zustand“ handelte.⁵⁰ Der Landeskonservator für Kärnten, Walter Frodl, benennt vier Gründe, die aus seiner Sicht eine Abnahme und Übertragung von Wandbildern rechtfertigen: 1. wenn der Schaden am Bildträger für eine weitere Erhaltung des Wandbildes nicht mehr zu beheben ist,⁵¹ 2. wenn der Schaden am

44 Robert Eigenberger, *Über einige Fragen der praktischen Denkmalpflege*, in: Mitteilungen der k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale XIV, 1915, S. 198–209, hier: 201 f.; vgl. Santner 2016, S. 118 f.

45 U. a. UNESCO, ICOM, IIC, ICCROM.

46 Verwendet wurden folgende Materialien: Kalk, Bachsand, Bachriesel, Lehmsand, Trass, Trassit, Marmorgries, Ziegelbruch, Kunstkasein, Topfenkasein, vgl. Archiv BDA, Bericht von Walliser vom 13.06.1949 u. vom 31.10.1949.

47 Fragestellungen waren u. a.: die Anhaftung der neuen Mörtel auf den alten Untergrund, die Mörtelfestigkeit sowie die Widerstandsfähigkeit gegen Risse und Brüche, vgl. Archiv BDA, Bericht von Walliser vom 13.06.1949 und vom 31.10.1949. Das Ergebnis wurde in drei Gruppen unterteilt dargestellt: Gruppe 1: „Mörtel, die für die Wiederanbringung abgehobener Fresken nicht geeignet sind“. Gruppe 2: „Mörtel, die für die Wiederanbringung abgehobener Fresken und ähnliche Arbeiten geeignet sind“. Gruppe 3: „Die besten Mörtelproben“. Als bestes Rezept wird vorgeschlagen: 1 RT: Kalk / 1,5 RT: Bachsand, gewaschen > 2 mm / 0,5 RT: Marmorgries / 0,5 RT: Ziegelbruch (2–5 mm) / 1/8 RT: Trass / geringe Zugabe von Topfenkasein u. Kiss, Afrique o. ä. für die mechanische Festigkeit. Vorzusetzen ist mit Kalkkristallwasser und Patschok, vgl. Archiv BDA, Bericht von Walliser vom 13.06.1949 und vom 31.10.1949.

48 Nach Ablegen der Prüfung durfte man die Bezeichnung „Vom Bundesministerium für Unterricht anerkannter Restaurator“ führen. Der erste ab 1946 im Staatsdienst beim Bundesdenkmalamt angestellte Wandmalereiorestaurator war Paul Reckendorfer. Reckendorfer studierte zuerst Malerei und von 1949 bis 1953 noch bei Eigenberger an der Akademie Restaurierung, vgl. Santner 2016, S. 184 f.

49 Walter Frodl, *Zur Übertragung eines Freskozyklus des 13. Jahrhunderts im Stift Seckau*, in: ÖZKD, Sonderdruck, VIII, Heft 5/6, 1954, S. 85–91, hier: 85 (Frodl 1954); vgl. Ernest Pokorny, *Freskoübertragung in Tirol*, 1. Teil, in: Maltechnik 73/2, 1967, S. 37–43; 2. Teil, in: Maltechnik 73/3, H3, 1967, S. 65–71, hier: 37 (Pokorny 1967).

50 Frodl 1954, S. 85.

51 Ausgewählte Beispiele: Abnahme gotischer Wandbilder 1937 aus der Burg Hainfels im Pustertal in Osttirol durch Walliser. Freilegung und anschließende Abnahme nur mehr fragmentarischer Reste seltener mittelalterlicher Wandbilder zur Neidhartsgeschichte in der Burg Trautson bei Matrei am Brenner 1946/47 durch Franz Singer im Strappo-Verfahren. 1953: Abnahme gotischer Wandbilder aus der Ruine Pfannberg bei Frohnleiten in der Steiermark durch Anders.

Detaillierte Beschreibungen über die damaligen Vorgehensweisen und die eingesetzten Materialien bzw. Rezepte sind selten überliefert.⁶⁰ Die Abnahme von Fragmenten einer Kuppelmalerei im Pfarrgartenpavillon in Radkersburg wird in einem Artikel von Walliser 1954 genauer dargestellt.⁶¹ Die Bildoberfläche wurde an manchen Stellen mit Kalksinterwasser bzw. mit Schellack gefestigt. Zur Abnahme von Altretuschen wurde in diesem Fall Ammoniumcarbonat eingesetzt. Die Verklebung der Gewebestücke (Leinwand und Baumwolle) wurde mit tierischen Leimen ausgeführt. Im Falle einer Übertragung auf eine Leinwand wurden an den Rückseiten meist noch wegstehende Putzschichten reduziert, mit Kalkkasein gefestigt und auf provisorische Holzrahmen aufgespannt. Die Radkersburger Fragmente wurden schließlich noch auf das „endgültige Format“ zugeschnitten. Die Rückseite konsolidierte man dann mit einem „reißfestem Baumwollgewebe und mit Jute im Kalkkasein-Verfahren“.⁶² Nach der Trocknung wurden die an der Bildvorderseite aufgeleimten Gewebestücke mit warmem Wasser wieder abgenommen. Anschließend spannte man die übertragenen Wandbilder auf hölzerne Blendrahmen auf. Zum Schutz gegenüber Feuchtigkeit strich man die Rückseiten noch mit einem Nitrozelluloselack ein.⁶³

Ein „Kunstfehler“

Neben den „positiven“ Fallstudien gibt es auch Beispiele, wo die Abnahme zu einer völligen Zerstörung führte oder nur mit großen Verlusten durchgeführt werden konnte.⁶⁴ Manchmal traten aufgrund technischer Mängel bereits zeitnah neue Schadensbilder an den Trägern auf.⁶⁵ Dass die Methoden der Untersuchung und Feststellung der Schadensursachen damals noch nicht den heutigen Standards entsprachen, zeigt das Beispiel einer Abnahme von mittelalterlichen Wandbildern in der Stadtpfarrkirche von St. Veit an der Glan in Kärnten durch den erfahrenen Walliser 1959, wofür dieser öffentliche Kritik einstecken musste. Das Problem war, dass die mit tierischem Leim aufgeklebten



Abb. 5: Zustand während der Beklebung der Bildfläche mit Gewebestücken, Stadtpfarrkirche in St. Veit, Kärnten, Aufnahme 1959



Abb. 6: Sinopie des hl. Antonius, Stadtpfarrkirche in St. Veit, Kärnten, Aufnahme um 1959

Leinwandstücke trotz wochenlanger Bestrahlung mit einer „Heizsonne“ nicht trockneten und klebrig blieben (Abb. 5 und 6). Auf den Vorwurf eines „Kunstfehlers“

60 Detailliertere Beschreibungen dieser Zeit findet man bei: Schneider o. J., S. 4–15; Pokorny 1967, S. 65–71; Ulrich Ockerbauer / Franz Walliser, Die Abnahme der Fresken aus dem Pfarrgartenpavillon in Radkersburg, in: ÖZKD XI, 1957, S. 25–29 (Ockerbauer / Walliser 1957).

61 Ockerbauer / Walliser 1957, S. 25–29.

62 Ebd., S. 29.

63 Zum Abschluss wurden kleine Fehlstellen retuschiert und größere im Freskogrundton belassen, vgl. Ockerbauer / Walliser 1957, S. 29.

64 1950 missglückte die Abnahme einer Schutzmantelmadonna am Wirtschaftshof in Stift Rein in der Steiermark, vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), Dehio Steiermark, 2006, S. 397 f.

65 Der 1969 von Anders abgenommene Metnitzer Totentanz musste nach einigen Jahren aufgrund von Schadensphänomenen ein weiteres Mal übertragen werden, vgl. Ivo Hammer, Bilder der Vergänglichkeit – Vergänglichkeit der Bilder. Der Totentanz von Metnitz, in: ÖZKD 49, H3/4, Wien 1995, S. 43–53.

und die Kritik hin, dass er die Rezeptur des Leimes nicht richtig gewählt hätte,⁶⁶ ließ Walliser eine Putzprobe in Wien naturwissenschaftlich untersuchen. Telefonisch wurde Walliser von einem Prof. Schmitz über einen massiven „Mauerfraß“⁶⁷ informiert. Hygroskopische Salze im Mauerwerk dürften die Trocknung des Leimes verhindert haben. Walliser behandelte anschließend die Wandflächen mit Formalin,⁶⁸ klebte erneut Leinwandgewebe auf und versuchte die Flächen mit Ventilatoren zu trocknen. Aber auch dieses Vorgehen erbrachte nicht den erhofften Erfolg. Trotz dieser Probleme schaffte es Walliser, die Wandbilder im Stacco-Verfahren abzunehmen und auf einen neuen Träger zu übertragen⁶⁹ (Abb. 7).

Die Entwicklung der Konservierung und Restaurierung basierend auf einer wissenschaftlichen Grundlage wird insbesondere in Rom am Istituto Centrale per il Restauro unter der Leitung von Cesare Brandi und den dort tätigen Restaurator:innen vorangetrieben. Im Rahmen der ersten vom International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC) ausgerichteten Konferenz „Recent advances in Conservation“⁷⁰, die 1961 in Rom stattfand, referierten Leonetto Tintori und Paolo Mora über die Abnahmetechniken und neuen Trägersysteme. Dabei hoben sie den großen technischen Fortschritt hervor. Eine Abnahme verursacht „unter normalen Bedingungen keine ernsthaften Schwierigkeiten mehr“.⁷¹ Von diesen Entwicklungen in Italien profitieren auch die österreichischen Restauratoren. Schon früh werden diese zur Fortbildung an das Istituto Centrale entsendet, so etwa der Amtsrestaurator Paul Reckendorfer vom Oktober 1950 bis Februar 1951 oder 1964 die Bildhauerin und Restauratorin Dina Kerciku mit weiteren Kolleg:innen, die insbesondere über die Abnahme und Übertragung von Wandmalereien sowie über „Freskoträger auf Polyesterbasis“ weitergebildet



Abb. 7: Hl. Antonius im Zustand nach der Übertragung und Präsentation in der Stadtpfarrkirche in St. Veit, Kärnten, Aufnahme 2010

wurden.⁷² 1968 startete dann offiziell der „Mural Painting Conservation Course“ in Kooperation mit ICCROM und dem Istituto Centrale, der von Paul Philippot, Paolo und Laura Mora entwickelt sowie geleitet wurde.⁷³

66 BDA Archiv Hofburg, Akt St. Veit an der Glan, Brief 24.06.1959.

67 Damit gemeint war meist Mauersalpeter, auch Kalksalpeter $\text{Ca}(\text{NO}_3)_2$ bezeichnet.

68 Eine wässrige Formaldehyd-Lösung, die gerne gegen biologischen Befall eingesetzt wird. Sie denaturiert Proteine und verhindert Fäulnis.

69 BDA-Archiv, Nachlass Walliser, Kärnten, Bericht 23.08.1959; BDA-Archiv Hofburg, Akt 5302–5304 St. Veit an der Glan, Restaurierbericht.

70 Garry Thomson (Ed.), Recent advances in conservation, contributions to the IIC Congress Rome, London 1963 (Thomson 1963).

71 Vgl. dazu Leonetto Tintori, Methods used in Italy detaching murals. Recent advances in conservation, in: Garry Thomson (Ed.), IIC Congress Rome 1961, London 1963, S. 118–122; Giovanni Urbani / Giorgio Torracca, Nuove supporte per affreschi staccati, in: Bollettino Dell'Istituto Centrale Del Restauro 1965, S. 23–36; Thomson 1963 und Schneider o. J., S. 7 f.

72 In ihrem Bericht beschreibt Kerciku detailliert die einzelnen Arbeitsschritte und die zu verwendenden Materialien, die ihnen von Prof. Bellisoni und Prof. Mora vermittelt wurden, vgl. Dina Kerciku, Bericht über das Studium von Freskoträgern auf Polyesterbasis am Istituto di Restauro, ROM, Archiv des Bundesdenkmalamtes, 1964.

73 Jukka Jokilehto, ICCROM and the Conservation of Cultural Heritage. A history of the organization's first 50 years, 1959–2009, ICCROM Conservation Studies 11, 2011, S. 38; Santner 2016, S. 187.

Diese Kontaktaufnahme von Wien nach Rom entsprach den damaligen Bemühungen, sich international stärker auszutauschen und zu vernetzen.⁷⁴

Abnahme mit italiensischer Unterstützung

In Millstatt in Kärnten fand ab 1963 die Abnahme eines 20 m² großen mittelalterlichen Wandbildes an der westlichen Außenwand der Stiftskirche unter italienischer Beteiligung statt (Abb. 8). Der Zustand der Außenwandmalerei war aufgrund permanenter Witterungseinflüsse sehr desolat⁷⁵ und das Dach bot nur im oberen Bereich einigermaßen Schutz. Die staatliche Denkmalpflege stand in der Kritik. In der Tageszeitung „Die Neue Zeit“ vom 29. August 1961 wird die Vernachlässigung des für die Kunstgeschichte so bedeutenden Kunstwerks beklagt und der zuständige Dechant kritisierte das Nichthandeln, indem er konstatierte, dass das „Gemälde in Schönheit stirbt bzw. man es dem Verfall überläßt“.⁷⁶ Die Meinungen für oder gegen eine Abnahme waren konträr: Einerseits würde durch die Translozierung der „Wert der Originalität“ verloren gehen, andererseits befürchtete man den raschen Verfall und damit vollkommenen Verlust des Kunstwerks.⁷⁷ Aufgrund der Größe des Wandbildes (5,80 Meter x 4,00 Meter) und der fehlenden restauratorischen Erfahrungen wandte man sich an das Istituto Centrale. Der aus Rom entsendete Restaurator Luciano Maranzi sprach sich nach der Begutachtung „gegen eine Abnahme aus, schätzte jedoch den derzeitigen Erhalt des Wandbildes an Ort und Stelle noch auf etwa 5 bis 10 Jahre ein“, woraufhin beschlossen wurde, das Wandbild in einem Stück abzunehmen.⁷⁸ Gemeinsam mit dem österreichischen Restaurator John Anders führte Maranzi im Frühjahr 1963 vier Probeabnahmen



Abb. 8: Zustandsaufnahme vor der Abnahme des Wandbildes an der Westwand der Stiftskirche in Millstatt, Kärnten, Aufnahme vor 1963

(10 cm x 10 cm) im Strappo-Verfahren durch⁷⁹ (Abb. 9). Anfang Juli fand ein Treffen zur Begutachtung statt, an dem die stellvertretende Amtsleiterin des Bundesdenkmalamtes Gertrude Tripp sowie Paolo Mora und Paul Philippot teilnahmen. Nach der positiven Zustimmung wurde der Großteil des Wandbildes im Strappo-

74 So wurden Paolo Mora und Paul Philippot von der UNESCO beauftragt, von den europäischen und außereuropäischen Ländern „Studien und Berichte über die Situation und den Stand der Restaurierung und Konservierung von Wandmalereien einzuholen.“ 1963 kam es im Stift Lambach in Oberösterreich zu einer Zusammenkunft von Mora und Philippot mit den deutschen Kollegen Taubert und Buchenrieder sowie mit den österreichischen Kollegen, vgl. Santner 2016, S. 209 f.; Johannes Taubert, Restaurierprobleme alter Wandmalereien, in: Maltechnik-Restaurio 64, 1958, S. 102–104.

75 Seit der Mitte der 1950er Jahre beschäftigte man sich mit der Außenwandmalerei. Walliser versuchte eine „Entkeimung“ und fixierte die Oberfläche durch eine „Kalkkristallwasser-Besprühung“, vgl. BDA-Hofburg, Akt Millstatt, PK, 1948–1978, Z. 1621/77, Bericht 06.12.1955.

76 BDA-Archiv Hofburg, Akt Millstatt, Brief 15.12.1961.

77 BDA-Hofburg, Akt Millstatt, PK, 1948–1978, Z. 1621/77.

78 BDA-Archiv AKR, Akt Millstatt, Brief 28.09.1962 und 23.01.1963.

79 Die Vorgehensweise war: Reinigung der Oberfläche mit verdünntem Alkohol und anschließend klebte man „zwei Lagen Mullstoffleinen sowie zwei Lagen dickes Leinwandgewebe mit heißem, bereits angequollenem Perlleim in waag- und senkrechten Bahnen auf“, BDA-Archiv AKR, Akt Millstatt, Restaurierbericht 23.01.1964.



Abb. 9: Während der Abnahme durch Manzani und Anders, Stiftskirche in Millstatt, Kärnten, Aufnahme 1963

Verfahren und ein kleiner, stark versinterter Teil im Stacco-Verfahren abgenommen.⁸⁰ Zu einem weiteren Treffen in Millstatt am 25. Juli 1963 wurden zahlreiche österreichische Restaurator:innen eingeladen, um das Vorgehen sowie das fachliche Wissen der in Millstatt angewandten Verfahren zu vermitteln.⁸¹ Trotz der erfolgreichen Übertragung gab es Kritik, dass der



Abb. 10: Sinopia an der Westwand der Stiftskirche in Millstatt, Kärnten, Aufnahme um 2010

entstehungszeitliche Kontext für immer verloren ging und man „einen anderen Weg [hätte] suchen müssen, das bedeutende Werk zu erhalten“.⁸² Für die Kunstgeschichtsforschung wurde mit der dadurch erfolgten Sichtbarmachung der Sinopia ein Gewinn erzielt, bietet diese doch einen interessanten Einblick in den künstlerischen Arbeitsprozess⁸³ (Abb. 10). Die in Millstatt geäußerte Kritik spiegelte die internationale Diskussion wider, dass nämlich das „Denkmal [...] untrennbar mit der Geschichte verbunden ist“⁸⁴ und Kunstwerke ein „integraler Bestandteil eines Denkmals sind [und] von ihm nicht getrennt werden“ dürfen, es sei denn nur in Ausnahmefällen.⁸⁵ Als einzige Ausnahme wird die Möglichkeit bezeichnet, wenn das Objekt auf keinem anderen Weg mehr zu erhalten sei. Dies war in Millstatt auch das Hauptargument der Befürworter, dass bei einer Belassung in situ das Wandbild in absehbarer

⁸⁰ Hinsichtlich des Trägers wurde von Mora der Vorschlag unterbreitet, das „Fresco auf eine Aluminium-Konstruktion mit Hartfaserplatten aufzukleben“, beziehungsweise es wurde auch die „russische Methode der Plexiglasfixierung“ in Erwägung gezogen; letztlich entschied man sich für einen Holzrahmen und eine Kalkkaseinverklebung auf Leinwand, vgl. BDA-Archiv AKR, Akt Millstatt, Restaurierbericht 23.01.1964 und BDA-Archiv AKR, Akt Millstatt, Restaurierbericht 07.09.1969. Zur genauen Beschreibung der weiteren Vorgehensweise vgl. Santner 2016, S. 207–214.

⁸¹ Maranzi und Anders hatten eigens dazu ein Stück des Wandbildes noch in situ belassen, um dann im Beisein der Gruppe „eine kleine mittelalterliche Komposition [...] i[m] Strappoverfahren“ abzunehmen. Teilgenommen haben: Helmut Kortan, Giovanna Zehetmayer, August Kicker, Josef Fastl, Gustav Krämer, Frambert Wall-Beyerfels und Alois Höfer sowie die Kirchenmaler Lucas Arnold und Adolf Campidell jun., vgl. BDA-Archiv AKR, Akt Millstatt, Zl. 8430/63.

⁸² Karl Ginhardt, Mein Lebenslauf von 1958–1968, in: Carinthia I, 159, 1969 S. 5–15, hier: 10.

⁸³ Es wurde auf die damals in aller Munde befindliche Ausstellung „Fresken aus Florenz“ bezogen, die bereits in New York, Amsterdam und in London gezeigt wurde. Restaurator Anders rechtfertigte dies damit, dass damit wohl „am besten die Richtigkeit der Maßnahme zur Abnahme gefährdeter Wandmalereien“ bewiesen ist und welche wichtige Rolle die Sinopien spielen, vgl. BDA-Hofburg, Akt Millstatt, PK, 1948–1978, Brief 15.10.1969; Manfred Koller, Zur Problematik der Übertragung von Wandmalereien, in: Maltechnik-Restaur., H2, 1987, S. 17–22, hier: 17 (Koller 1987).

⁸⁴ Charta von Venedig: Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche), 1964, Artikel 7.

⁸⁵ Charta 1964, Artikel 8; vgl. auch Paolo Mora / Laura Mora / Paul Philippot, Conservation of Wall Paintings, London 1984, S. 251–261.

Zeit vollkommen zerstört sein würde. Die Übertragung bedeutete aber eben auch einen Verlust der Integrität und Authentizität des Kunstwerks hinsichtlich seines Standortes, seiner Materialität und seiner Funktion.⁸⁶

Ab den 1950er Jahren ist ein deutlicher Anstieg von Abnahmen in Österreich zu beobachten, die als vermeintliche „Routineübertragungen“ angesehen werden, wobei man meinte, das Kunstwerk ganz *„ohne Substanzverluste [...] mit dem ganzen Zauber ihrer Struktur, Oberfläche und Farbigkeit [...] erhalten“* zu können.⁸⁷ Diese Sichtweise wurde in der Fachschaft stark kritisiert, da Abnahmen immer mit einem unwiederbringlichen Verlust verbunden sind. Selbst die mehrfach geäußerte Meinung, dass bloß eine Abnahme der Malschicht erfolge und die Trägerschichten am Objekt belassen würden, stellt eine eklatante Minderung der historischen Substanz dar.⁸⁸ Die Welle an Abnahmen und Übertragungen erhielt im europäischen Raum durch die dramatischen Folgen der Flut von Florenz nach 1966⁸⁹ eine neue Dynamik,⁹⁰ was nicht zuletzt auch zu einer „Musealisierung des Kirchenraumes“ führte, indem durch die Wiederaufstellung der abgenommenen Wandbilder ein veränderter gestalterischer, als auch liturgischer Zustand in Kauf genommen wurde.⁹¹ Diese Entwicklung wurde zudem durch die international mit großer Beachtung wandernde Ausstellung „Fresken aus Florenz“ beflügelt.⁹² In der im Ausstellungskatalog gezogenen Bilanz über die letzten 100 Jahre kritisierte man die fehlende Auseinandersetzung mit Fragen zu Erhaltungsmethoden bzw. die fehlende Verbesserung von Restaurierungstechniken.⁹³ Wandbilder wurden

gerne auch als eine dekorative Gestaltung im Architekturkontext aufgefasst und weniger als ein autonomes Kunstwerk, wodurch die Loslösung aus dem räumlichen und inhaltlichen Kontext als nicht sehr dramatisch empfunden wurde.⁹⁴

Fazit

In der heutigen Begutachtung von früheren Abnahmen und Übertragungen zeigen sich vielgestaltige Probleme: Alterungsprozesse der verwendeten Materialien oder schlechte Lagerungsbedingungen stellen eine neuerliche konservatorische Bearbeitung vor große Herausforderungen. Viele der übertragenen Wandbilder sind für die Öffentlichkeit nicht zugänglich und fristen ein unbefriedigendes Dasein in diversen Depots. Eine Wiedermontage und Präsentation scheitert oft an den fehlenden Aufstellungsstandorten oder den hohen Kosten. Die beschriebenen Nachteile einer Abnahme und Übertragung wurden bereits mehrfach benannt. Durch die Translozierung werden die Kunstwerke aus ihrem historischen, technologischen und ästhetischen Zusammenhang gerissen. Die Fragmentierung bzw. Translozierung von Kunstwerken bedarf, wenn von den beteiligten Stakeholdern nicht andere Lösungen gefunden werden, weitreichender Konzepte, was etwa den Einsatz kompatibler Materialien für die Wiederbehandelbarkeit, die Reversibilität der Trägersysteme oder die Frage eines neuen Standortes im Kontext seiner Umgebung (Witterung und Ästhetik) betrifft. Zudem setzen die Abnahme und Übertragung eine regelmäßige Wartung und Pflege bzw. ein Monitoring voraus.

86 Thomas Danzl, Zur aktuellen Situation der Abnahme und Übertragung von Wandmalereien, in: VDR Beiträge 2, 2019, S. 8–16; vgl. Danzl / Möwald 2016, S. 328.

87 Der Maler und Restaurator Pokorny beschreibt in seinem Artikel detailliert die Vorgehensweise der Strappo-Abnahme und Übertragung auf einen neuen Träger, vgl. Pokorny 1967, S. 37–43.

88 Manfred Koller, Probleme der Freskoabnahme, in: Maltechnik. Technische Mitteilungen für Malerei und Bildpflege, 74. Jg., H2, 1968, S. 48–50; vgl. auch Manfred Koller, Übertragungen – um jeden Preis?, in: Maltechnik 77/4, 1971, S. 94–102 und Koller 1987, S. 17–22.

89 Koller 1987, S. 21.

90 Vgl. Hammer 2019, S. 47–61 mit einer Auflistung von Objekten in Österreich v. a. in den 1970er Jahren.

91 Danzl / Möwald 2016, S. 328.

92 Vgl. Fresken aus Florenz, Ausstellungskatalog im Haus der Kunst in München vom 11. Juli bis 24. August 1969, München 1969.

93 Procacci 1969, S. 37; vgl. weiters Mora / Mora / Philippot 1984 und Hammer 2019, S. 58 (Auswahl).

94 Hammer 2019, S. 51.