

Forschen, Schützen und Erhalten

Restauratoren legen Hand an

WINZIG, UNSCH EINBAR und ziemlich unansehnlich präsentieren sich dem laienhaften Auge Spuren von organischen Materialien in archäologischen Bodenfunden. Die Reste von Textilien, die sich vor allem in mittelalterlichen Gräbern erhalten haben, erscheinen zunächst recht unspektakulär. Für den geübten Blick von Andrea Fischer liefern die Gewebereste jedoch wertvolle Informationen, um Aussagen zur Bekleidung, deren Verarbeitung und Trageweise machen zu können. Die Diplomrestauratorin lehrt an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart im Studiengang zur »Restaurierung und Konservierung von archäologischen, ethnologischen und kunsthandwerklichen Objekten«. Gemeinsam mit ihren Studenten untersucht und analysiert sie zumeist Museums-



Im Studiengang »Restaurierung und Grabungstechnik« an der Fachhochschule für Technik und Wirtschaft in Berlin lernen die Studenten, hier bei einer Lehrgrabung in Dyrotz/Brandenburg, die Technik der Blockbergung. Foto: Fachhochschule für Technik und Wirtschaft Berlin



Eine Blockbergung mit Zierscheiben aus dem so genannten »Grab 6« in Leonberg-Eltlingen, restauriert an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart,

Foto: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

stücke. »Wir arbeiten eng mit den Museen und Denkmalämtern zusammen, die uns Objekte zur Restaurierung zur Verfügung stellen. Für die Praxiserfahrung der angehenden Restauratoren ist dies besonders wichtig.« Die übliche Trennung zwischen dem forschenden Archäologen und dem konservierenden Restaurator wird hier durch eine fächerübergreifende Zusammenarbeit ersetzt. »Früher wurden oft die Fragmente von Textilien, Holz oder Leder als störende Auflagerungen auf den Oberflächen von metallenen Grabbeigaben wahrgenommen«, sagt Andrea Fischer. Dass die empfindlichen und meist nur noch in Spuren nachweisbaren Textilien große Beachtung verdienen, zeigen beispielhafte Projekte. Nach den Untersuchungen von Beigaben eines süddeutschen Frauengrabes aus dem siebten Jahrhundert n. Chr., die vor wenigen Jahren im

Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege vorgenommen wurden, mussten einige Archäologen ihre Forschungsergebnisse sogar neu überdenken. Wie in anderen Frauengräbern hatte man auch hier kleine, geometrisch durchbrochene Bronzierscheiben gefunden. Man entschied sich für eine Blockbergung, bei der der Fund zusammen mit dem umgebenden Erdbreich geborgen wird. Die Restauratoren konnten nun in der Werkstatt nicht nur die metallenen Bronzescheibe freilegen, sondern auch die organischen Reste in deren direkter Umgebung. Dabei wiesen sie nach, dass die Bronzescheibe ursprünglich in einem ledernen Beutel eingenäht gewesen war und nicht, wie man bisher angenommen hatte, den Beutel von außen schmückte. Die Scheibe war also keine Zier- sondern eine Amulettscheibe mit magischem Charakter. Ein wichtiges Puzzleteil zur Rekonstruktion frühmittelalterlicher Bekleidung war gefunden und durch die restauratorische Forschung bestätigt. Nun konnte die eigentliche Restaurierung der Fundstücke beginnen.

DIESES BEISPIEL ZEIGT, wie unerlässlich heute eine fundierte wissenschaftliche Ausbildung für die Restauratoren ist. War es früher üblich, nach mehr oder weniger langer Tätigkeit in einem der Bereiche Museumswesen, Antiquitätenhandel, Denkmalpflege oder in einem einschlägigen Handwerksberuf sich selbst den Titel Restaurator zu geben, ist es heute Standard, eine geregelte Hochschulausbildung mit dem Abschluss als »Diplomrestaurator« zu durchlaufen. Das Studium umfasst geisteswissenschaftliche, naturwissenschaftliche, restauratorische und künstlerische Elemente, die eine entsprechende Fächervielfalt erfordern: von Chemie und Biologie über Kunstgeschichte und Archäologie, von Werkstoff-

kunde und Methodik bis zu Restaurierung und Konservierung in Theorie und Praxis. Der Restaurator hat die Verantwortung im Umgang mit dem Objekt und muss abwägen zwischen dem Machbaren, dem Notwendigen und dem Unnötigen. Das wichtigste Ziel seiner Tätigkeit ist die Substanzerhaltung und nicht die Wiederherstellung eines »neuen« oder »verbesserten« Aussehens der Gegenstände.

IN IHREN BERUFLICHEN Interessen unterstützt werden die Restauratoren vom »Verband der Restauratoren«, kurz VDR, einem bundesweiten Berufs- und Fachverband. Zurzeit sind etwa 4000 Mitglieder im VDR organisiert, dessen oberstes Ziel der Schutz von Kunst- und Kulturgut ist. In den insgesamt 19 Fachgruppen des Verbandes, von »Archäologische Objekte« bis »Wandmalerei«, spiegelt sich die Vielfalt der restauratorischen Spezialgebiete. Neben dem fachlichen Austausch bieten die Fachgruppen Fort- und Weiterbildung an und pflegen die Kommunikation mit Kollegen aus internationalen Verbänden. Zudem sind sie Ansprechpartner für alle fachlichen Anfragen zu Problemen der Restaurierung und Konservierung. Der VDR unterstützt die Forderung nach qualifizierten Restauratoren auf hohem fachlichen Niveau, denn nur so kann die Sicherung von Qualität und der Erhalt unschätzbbarer materieller und ideeller Werte gewährleistet werden.

ANGESICHTS EINER zunehmenden Bedrohung geschützter Kulturgüter durch Umwelteinflüsse, Ausstellungstourismus und nicht zuletzt durch Terrorismus und Radikalismus wächst die Bedeutung derer, die sprichwörtlich zum Wohle der Erhaltung von Kunst- und Kulturgütern Hand anlegen und mit dem kulturellen Erbe umzugehen wissen. GUDRUN VON SCHOENEBECK

Forschen

Armenien

asiatisches
Mufflon

Süd-Iran

Wandhornschaf
Urial

Pakistan

gali

Süd-Pakistan





Das Orchester der Himmelsboten

Forschungsprojekt enthüllt Musikinstrumente aus dem 18. Jahrhundert

DAS GESCHENK der Engel lagert in schlichten grauen Pappkartons. Mit weißen Stoffhandschuhen nimmt Veit Heller eines der Instrumente vorsichtig in die Hände. »Sehen Sie nur die kompakte, schlüssige Form«, schwärmt der bärtige Musikforscher und streicht fast zärtlich über das Holz. Was Heller stolz präsentiert, ist ein Schatz der Musikgeschichte. Nur 40 Zentimeter groß ist die Kleindiskantgeige aus dem 16. Jahrhundert. In weiteren Kartons liegen Tenor- und Bassgeigen, Posaunen, Schalmeien, Zinken, Cistern, Harfen, Lauten und Triangeln.

ZULETZT VOR MEHR als 400 Jahren spielten Musiker auf diesen Klangraritäten. In den Händen von Engelfiguren überdauerten sie im Dom der Erzgebirgsstadt Freiberg die Zeit. Nun ist nach fünfjähriger Forschungsarbeit der musikwissenschaftliche Coup fast perfekt: Die Instrumente – als originalgetreue Nachbauten – sind erstmals wieder zum Klingen gebracht worden. »Einzigartig« nennt der Musikwissenschaftler am Instrumentenmuseum der Universität Leipzig das Ensemble der Instrumente.

EINEM HIMMLISCHEN ORCHESTER verdankt man die Überlieferung: Über vier Jahrhunderte hinweg musizierten auf einem Sims in der Begräbniskapelle des Freiburger Doms 30 pausbäckige Engel stumm für das Seelenheil wettinischer Fürsten. Diese hatten das Puttenorchester zwischen 1585 und 1594 in zwölf Meter Höhe aufstellen lassen.

LANGE BEHIELTEN DIE mit Schichten von Blattkupfer und Goldbronze bedeckten Instrumente ihre Geheimnisse für sich. Erst 1998 ergab sich die Chance zur gründlichen Analyse, weil die Kapelle renoviert werden musste. Die musizierenden Himmelsboten wurden gereinigt, ihre Instrumente nach Leipzig verfrachtet. Frühere Forschungen aufgreifend kümmern sich seither etwa 50 Fachleute aus Deutschland, der Schweiz und den USA um die Klangpreziosen. Nun steht fest: 21 der Engelinstrumente sind echt, nur neun sind Attrappen – allesamt sind sie so exakt ausgeführt und gut erhalten, dass sie ihr ganzes Geheimnis offenbaren. »Um zu verstehen, wie in dieser Zeit im Erzgebirge musiziert wurde, sind die Instrumente von unschätzbarem Wert«, sagt Heller.

TATSÄCHLICH WAR über die Tonkunst der sächsischen Renaissance bisher sehr wenig bekannt. An den Höfen und in den Gottesdiensten spielten damals die Musiker auf. Stadtpfeifer oder Türmer gaben ihre Signale und spielten Choräle per Posaune oder auf der Schalmel, der Vorläuferin heutiger Oboen. Die Popstars der Renaissance waren so genannte Bergsänger, halb professionelle Musiker aus den Bergwerksstädten. Verspielter ging es bei Wein und Gesang mit Schellentrommel, Laute, Diskantgeige und Cister zu.

DOCH ALL DAS war bislang kaum durch Tonbeispiele zu belegen. Renaissanceinstrumente im Originalzustand sind sehr selten. Umso wichtiger nehmen die Forscher nun den Freiburger Befund. Mit der ganzen Macht der Wissenschaft sind sie den Harfen, Lauten und Bassgeigen auf die von Holzwürmern durchlöchernten Klangkörper gerückt. Röntgenaufnahmen, angefertigt in der Radio-

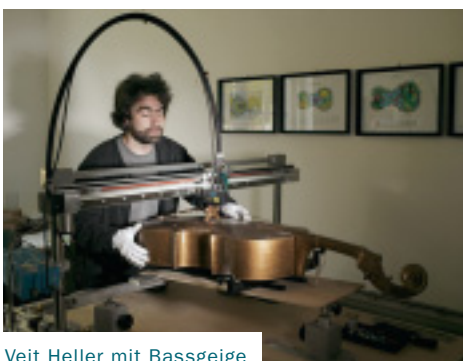
logie der Universität Leipzig, zeigen den Experten, ob Holzdübel oder Warmleim Hals und Klangkörper der Cistern zusammenhalten. Mit Stereofotografie und 3-D-Laserscanner haben sie die Instrumente auf den Millimeter genau vermessen. Per Endoskopie fahndeten sie im Inneren nach Werkzeugspuren, Klebestellen oder eingesetzten Holzklötzchen zur Veränderung des Klangs. Und selbst in die Computertomografieröhre schob Heller die Geigen und Schalmel. Faszinierendes und Rätselhaftes haben die Forscher auf diese Weise zusammengetragen. So fand sich in vier Streichinstrumenten die Signatur von »Paul Klemm zu Randeck«, ehemals ein bedeutender Meister des Instrumentenbaus. Erfreut war man auch über die mit Metall- statt mit Darmsaiten bespannten Lauten. Die Posaunen wiederum fertigten die Erbauer wohl aus Kostengründen aus Holz – dennoch so exakt, dass sie nun in Blech nachgebildet werden konnten.

DENN VOR ALLEM ging es den Forschern bei ihrer Spurensuche um den Klang der Instrumente. »Jeder Versuch, auf den Originalen zu spielen, würde sie zerstören«, erläutert Heller. »Mit unseren Daten haben wir die Grundlage für exakte, spielbare Nachbauten geschaffen.« Technische Zeichnungen, Computermodelle und Fotografien stellten die Experten mit historischen Handwerkstechniken vertrauten Instrumentenbauern zur Verfügung. Die Vorgabe auch hier: absolute Originaltreue.

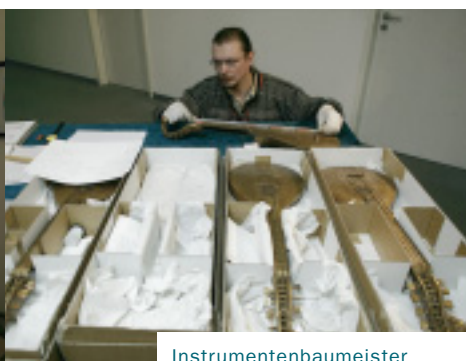
»**ICH VERSUCHE**, die Bautechnologie nachzuvollziehen«, sagt etwa Steffen Milbrandt, dem der Nachbau der vier Cistern anvertraut wurde. Allein mit Beil, Stech- und Stemmeisen, Säge, Holzhammer und Handbohrer hat er sich in seiner Werkstatt in Meißen an die Arbeit gemacht. Etwa 80 Stunden hat Milbrandt an einer Cister gebaut. Andere Instrumentenbauer fertigten Posaunen, Geigen und Schalmel an. Das ganze Engelsenblech entsteht neu – und mit ihm der unerhörte Klang der sächsischen Renaissance.

»**DA SIND KLÄNGE** dabei, so kraftvoll, die finden Sie später im Barock gar nicht mehr«, schwärmt Heller. Spätestens auf der Sächsischen Landesausstellung 2004 werden alle Kopien zu sehen und natürlich auch zu hören sein. Die Originalinstrumente werden dagegen wieder in die Hände ihrer ursprünglichen Besitzer – der Engel in der Begräbniskapelle – zurückgelegt, um nicht nur vom Lob Gottes, sondern auch von der Kunstfertigkeit der Menschen zu künden. PHILIP BETHKE

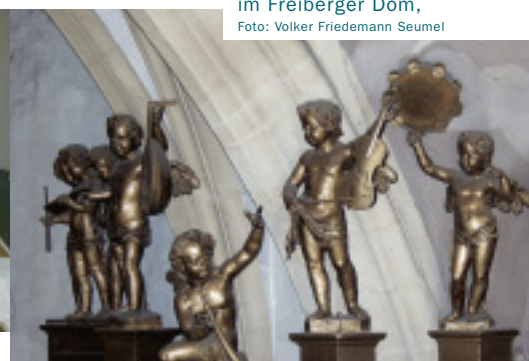
Gekürzte und leicht veränderte Fassung des unter gleichem Titel erschienenen Beitrags aus DER SPIEGEL, 47/2003



Veit Heller mit Bassgeige aus dem 16. Jhd. bei der Vermessung auf einem 3-D-Laserscanner,
Foto: Sven Döring/VISUM



Instrumentenbaumeister Steffen Milbrandt aus Meißen begutachtet Details für den Nachbau von Cistern,
Foto: Sven Döring/VISUM



Das himmlische Orchester im Freiburger Dom,
Foto: Volker Friedemann Seumel



Der Konkurrent um den Titel des letzten Uhus vom Lichtenstein,
Foto: Naturkundemuseum Reutlingen

PROBLEME ERGEBEN sich allerdings durch die lange Zeit, die Sammlungen existieren, wechselnde Mitstreiter und Ereignisse wie Kriege, die das gesamte Umfeld eines Museums betreffen. In Reutlingen kommt alles zusammen: eine bis ins Jahr 1886 zurückreichende Sammlung, einst die drittgrößte in Baden-Württemberg, initiiert, erweitert und betreut durch den Naturwissenschaftlichen Verein Reutlingen, seit 1947 in der Obhut der Stadt, seit 1998 mit hauptamtlicher Leitung. Während die Geschichte des Vereins und des Naturkundemuseums gut dokumentiert vorliegt, birgt die Geschichte der Sammlung, ihrer Zusammensetzung, Herkunft und Objekte mehr Fragen als Antworten. Und auch der zweite Uhu gibt sein Geheimnis nicht ohne weiteres preis.

Der Letzte vom Lichtenstein

Tierische Detektivarbeit im Naturkundemuseum Reutlingen

ANDÄCHTIG STAND SIE vor ihm. Groß war er, mächtig und drohend. Kein Wunder, wird er doch als ungesellig beschrieben, und hier im Museum ist es alles andere als das. »Als die vollendetste Eule«, beschreibt ihn Brehms Tierleben 1927, »den bekannten, durch mancherlei Sagen verherrlichten König der Nacht, unseren Uhu ... Sein Geschrei hallt im Walde schauerlich wider, sodass ... abergläubischen Leuten die Haare zu Berge stehen ... Es ist der Lockruf und Liebesgesang.« Seinen Namen hat er von seinen tiefen Lautäußerungen. Ein Tier, das seinen eigenen Namen ruft. Es gibt keine größere Eule als diese auf der Welt. Und sie ist selten.

INSGESAMT SCHON genug Attribute, um ein Uhupräparat stolz sein Eigen zu nennen. Aber es ist nicht irgendein Uhu. Dieser Uhu hier hat eine Geschichte. Eine, die ihn einzigartig und unersetzbar macht. Er ist der letzte Uhu des Lichtensteingebietes, im Jahr 1880 vom Baumeister Albrecht geschossen und 1934 vom Naturwissenschaftlichen Verein Reutlingen für die Sammlung erworben. Er ist der Nachweis des letzten Uhuvorkommens im Raum Reutlingen, ein Zeitdokument und Highlight der Sammlung. Wie gut, ihn in der Sammlung zu haben!

UND DANN DAS: Ein Reutlinger Bürger berichtete von einem Uhu, den er kürzlich ins Museum gebracht habe mit der Bitte zu prüfen, ob es sich dabei um jenen Letzten vom Lichtenstein handelt. Der Uhu stammt aus einer Sammlung, die vor Jahrzehnten auch Objekte vom Naturkundemuseum bekommen hatte. Wenn es wirklich jener historische Uhu sei, wolle man ihn dem Museum zurückgeben. Das Museum müsste aber den Beweis erbringen. Unglaublich: Es befand sich tatsächlich ein zweiter Uhu im Haus, der ersterem den Titel streitig machte.

EIGENTLICH KEIN PROBLEM, des Rätsels Lösung zu finden, denn im Museum wird alles mehrfach dokumentiert. Das gehört schließlich zu den Hauptaufgaben eines Museums. Es gibt ein Inventarbuch mit allen verfügbaren Angaben. Außerdem ist natürlich auch jedes Objekt extra beschriftet. Und dann existiert auch noch ein Kärtchen mit Kurzangaben, das mit dem Objekt immer mitgeführt wird und ein Vogel z. B. am Fuß trägt.

EIN INVENTARBUCH liegt erst ab 1949 vor, mit handschriftlichen Einträgen und bis 1974 in Sütterlin geführt. Unter sämtlichen bis heute aufgeführten 14600 Einträgen wird zweimal ein Uhu genannt: jener bekannte in Drohhaltung und ein Ei des Uhus, am 10. April 1885 in Pommern gesammelt. Inventarkarten wurden noch später, ab 1987, geführt, im Zeitraum bis 1991 die zoologische Sammlung auf Karteikarten dokumentiert. Die Karte des ausgestellten Uhus trägt den Hinweis »aus dem Bestand des Naturwissenschaftlichen Vereins«. Der Uhu selbst hat keinerlei Kennzeichnung mehr. Er wurde nachweislich mehrfach ummontiert. Die Beschriftung am Fuß des anderen geheimnisumwitterten Vogels lässt sich nicht eindeutig zuordnen. Die Sammlung historischer Etiketten enthält keinen Hinweis auf irgendeinen Uhu.

ES BLEIBEN NOCH viele Möglichkeiten zur Prüfung offen: 20 Aktenordner mit Aufzeichnungen, Rechnungen und Zeitungskopien zur Geschichte des Vereins und der Sammlung liegen dem Museum vor. Das Stadtarchiv beherbergt außerdem Protokoll- und Kassensbücher des Vereins. Die Sichtung der ersten vier Ordner macht immerhin Mut: Auf einer Bestandsliste von historischen Objekten, die 1991 zur Ausstellung kamen, ist jener letzte Uhu vom Lichtenstein verzeichnet. Das Redemanuskript zur Eröffnung der Ausstellung enthält einen Hinweis auf eine sehr umfangreiche Aufzählung des Sammlungsbestandes in einem Zeitungsartikel von 1891. Dieser Artikel wiederum benennt einen großen Uhu im Schrank der Nachtraubvögel. Damit ist klar, dass es wenigstens zwei Uhus in der Sammlung des Naturwissenschaftlichen Vereins gegeben hat, den 1891 genannten und jenen 1934 erworbenen Letzten vom Lichtenstein, der einst vom Baumeister Albrecht erlegt wurde. Doch welche Vita gehört zu welchem Vogel?

DIE SUCHE geht weiter, wenn auch nicht in dem Umfang wie die Museologen gerne möchten. Der laufende Betrieb fordert seinen Tribut. Aber sie bleiben dran. Das Geheimnis der beiden Uhus muss gelüftet werden. Und dann warten ja auch schon die nächsten Objekte mit ihren einzigartigen Geschichten, die aus ihrem Dornröschenschlaf geweckt werden wollen. Die Herkunft von 200 zoologischen Objekten ist noch zu recherchieren. Sherlock Holmes hätte seine Freude daran. BARBARA KARWATZKI



Titelverteidiger: der vermutlich letzte Uhu vom Lichtenstein, 1880 vom Baumeister Albrecht geschossen, aus der Sammlung des Naturkundemuseums Reutlingen, Foto: Andreas Keller

Modell der mittelalterlichen Klosteranlage und der farblich hervorgehobenen neuen Kunsthalle, Foto: Jens Rönnau



Aus Alt mach Neu

Über den kreativen Umgang mit historischer Architektur in Lübeck

WER DIE NEUE Kunsthalle in Lübeck besuchen will, muss durch Ruinen gehen. Reste von Außenmauern, ein gotisches Eingangsportal, dicke Sockel für Gewölbe – viel mehr war von der mittelalterlichen Kirche des St. Annen-Klosters nach einem Brand vor 161 Jahren nicht übrig geblieben. Jetzt hat man diese alten Reste als Maßstab für ein neues Gebäude genommen: ein Museum für moderne Kunst auf historischer Originalsubstanz. »Es ist eine Symbiose, die jeden Besucher in ihren Bann zieht«, freut sich Kunsthallenchef Thorsten Rodiek.

ALS AM 19. SEPTEMBER 1843 die Feuerglocken Sturm läuteten, brannte ein großer Teil des St. Annen-Klosters in der Altstadt lichterloh. Glockenturm und Dach der Kirche stürzten bis auf den Boden herunter. Nur wenige Gewölbereste und Außenmauern hielten diesem Inferno stand. Während das Kloster bald wieder aufgebaut wurde, blieb die Kirche zerstört. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts wird es als »Museum für Kunst- und Kulturgeschichte« genutzt – Planungen für einen Bau auf dem Ruinengrundstück gibt es ebenso lange. Doch erst eine großzügige Geldzuwendung einer Lübecker Stiftung brachte den Stein im Jahre 1997 endgültig ins Rollen. Über 5,6 Millionen Euro standen zur Verfügung. »Eine wahre mäzenatische Tat«, meint Rodiek. Doch einen Neubau ohne Rücksichten auf das Umfeld zu errichten, ist in der Altstadt von Lübeck nicht möglich. Schließlich zählt sie zu den Stätten des Weltkulturerbes. Aus diesem Grund war man nicht nur in Lübeck besonders am Erhalt der Ruinenreste interessiert.

SIEBEN ARCHITEKTURBÜROS wurden zu einem Wettbewerb geladen, dessen Aufgabenstellung die Errichtung eines Museumsbaus unter Einbezug der Originalsubstanz war. Dazu konnte man auf eine jahrzehntelange bauhistorische Forschung zurückgreifen. Doch nun begann man noch intensiver in alten Urkunden und Berichten zu forschen. Minutiös konnte der Kunsthistoriker Thorsten Albrecht recherchieren, dass das Kloster eine Stiftung wohlhabender Lübecker Bürger für unverheiratete Frauen war, dass es auf den Grundstücken ehemaliger Ritterhöfe errichtet wurde und dass die Kirche ihren Segen dazu gab. So mancher Lübecker Kaufmann konnte gegen kräftige Stiftungen Ablassbriefe für sein Sündenregister erhalten.

13 JAHRE LANG – von 1502 bis 1515 – arbeitete ein Braunschweiger Baumeister mit seinen Gesellen an dem Nonnenkloster. Achteckige Pfeiler trugen das gewölbte Holzdach der Hallenkirche. Der schmalere Chor mit dem Altar war fünffach gebrochen. Davor befand sich im Hauptteil der Kirche zwischen zwei Pfeilern ein brückenartiger Lettner-Bogen, der die geistlichen Kirchenbesucher von den weltlichen trennte. Ungewöhnlich war ein doppelläufiger Treppenturm an der Nord-West-Ecke des Gotteshauses.

ALL DIES IST in dem modernen Museumsbau noch heute nachvollziehbar. Die Ruineteile wurden liebevoll restauriert und geweißt, wie es im Mittelalter üblich war. Die roten Backsteine der Außenmauern blieben dagegen unverändert, ebenso die hellen

Sandsteinverzierungen. Den Eingang bildet das noch vorhandene Westportal in der St. Annenstraße. Dieses bildet nun als offener Torbogen zusammen mit den Teilen der Außenmauern und dem Treppenturmrest eine Art Innenhof – rechts ein Büchershop, links ein Café, das schon jetzt zu einem Szenetreff geworden ist. Dazwischen folgt ein gläsernes Eingangsfoyer. Seine hintere Wand beschreibt exakt die Stelle, wo sich einst der Lettner befand und gibt zugleich den Blick in das neue Museum frei.

HIER BEGINNT DAS imposanteste Zusammenspiel von Alt und Neu. Aus den mittelalterlichen Trümmern schält sich die Betonarchitektur wie ein Phönix aus der Asche empor, trägt nun gerade Decken mit zwei weiteren Stockwerken. Der gebrochene Chorraum setzt sich in seiner typischen Form durch alle Stockwerke bis nach oben hin fort. Für die Außenfassade wurde ein heller, gelb-orangener Klinkerstein gewählt. So hebt sich das Gebäude auch im Stadtbild nicht allzu krass von der historischen Umgebung ab, markiert aber doch das Neue.



Erdgeschoss der neuen Kunsthalle mit Pfeiler- und Bogenresten der ehemaligen Klosterkirche, Foto: Jens Rönnau

SCHLIESSLICH WURDE ein zusätzliches Kellergeschoss geschaffen. Hier bemühte man gar die Archäologie, um den Untergrund wissenschaftlich nach historischen Zeugnissen zu erkunden – und wurde fündig: Teile der ehemaligen Ritterhöfe des 13. Jahrhunderts kamen zum Vorschein. Neben Bestattungsplätzen des 17. und 18. Jahrhunderts fand man Knochengruben, Totenhauben, Reste ehemaliger Gräfte und Brunnen mit Keramik und Glas aus dem 13. und 14. Jahrhundert. »Vieles«, so Thorsten Albrecht, »bekommt man nur durch genaues Beobachten heraus.« So konnte er beweisen, dass einer der Klosterkeller neben der Kirche schon Keller eines Ritterhofes war.

DEN WETTBEWERB um den Neubau der Lübecker Kunsthalle gewann das Hamburg-Lübecker Architekturbüro Konermann, Pawlik, Siegmund. Das Preisgericht lobte die »baumeisterliche Haltung, die mit verblüffender Einfachheit einen Museumsneubau schafft, der die Erinnerung an die zerstörte Kirche ergreifend gestaltet«. Diese gelungene Lösung lässt die Spuren der Vergangenheit nachvollziehen und erfährt ihre Fortsetzung im räumlichen Nebeneinander von aktueller Kunst der Gegenwart und mittelalterlicher Sakralkunst im angrenzenden Klosterbau – eine Synthese, die vom berühmten Memling-Altar bis hin zu Werken von Sigmar Polke und Andy Warhol reicht. JENS RÖNNAU



Haupteingang der Lübecker Kunsthalle: das spätgotische Westportal der St. Annen-Klosterkirche, Foto: Jens Rönnau



Mittelalterliche Klosterreste, in denen harmonisch zurückgenommen der Neubau aufragt, Foto: Jens Rönnau



Spätgotische Wand mit Figurennische und moderner Bronzefigur von Lothar Fischer. Sie entstand 2002/03 als ein Teil des Paares Adam und Eva für die leeren Nischen neben dem Westportal, Foto: Jens Rönnau



Den Pigmenten auf der Spur

Wie in der Berliner Gemäldegalerie mit modernster Technik ungeahnte Bildinhalte entdeckt werden

STOLZ MUSTERT SICH die junge Dame im Spiegel. Mit einem sanften Lächeln auf den Lippen betrachtet sie, die Finger gespreizt, ihr Halsband aus massiven Perlen. Reich muss sie sein, so vornehm steht sie da in ihrem pelzbesetzten Seidenkleid, umgeben von edlen Möbeln und Stoffen.

»**VERMEER WILL UNS MEHR ZEIGEN**, als man auf den ersten Blick annehmen könnte, viel mehr sogar als nur das Porträt einer wohlhabenden jungen Frau«, erläutert Claudia Laurenze-Landsberg, Restauratorin an der Berliner Gemäldegalerie, wo sich Jan Vermeer van Delfts Gemälde »Dame mit dem Perlenhalsband« seit 1874 befindet. »Vermeers Bild birgt ein Geheimnis«, schwärmt die Restauratorin. »Ein Geheimnis, das wir erst sehr spät und dank einem tiefenanalytischen Verfahren lüften konnten.«

BEREITS MITTE der 80er-Jahre entdeckte das Restauratoren-team der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin bei ersten routinemäßigen Untersuchungen des Gemäldes mit Röntgenstrahlen und Infrarotreflektografie Hinweise auf Untermalungen. Was der Künstler sorgfältig verdeckt hatte, wurde plötzlich sichtbar: Verborgene Schemen tauchten aus der Tiefe des Bildes an die Oberfläche. Auf dem gepolsterten Stuhl am rechten unteren Bildrand etwa fanden die Restauratoren Umriss eines lautenähnlichen Musikinstruments.

DIESE ENTDECKUNG veranlasste den Kunsthistoriker Professor Jan Kelch, Direktor der Gemäldegalerie, weiter zu forschen, weiter in die Tiefen des Gemäldes vorzudringen. Wie mochte die ursprüngliche Komposition des Bildes ausgesehen haben? Warum enthielt der Maler diese dem Betrachter später vor? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, wurde die Methode der so genannten Neutronen-Autoradiographie angewandt. Anders als das Röntgenverfahren, bei dem die Strahlung hauptsächlich durch bleihaltige Farbpigmente absorbiert wird und diese so auf dem Röntgenfilm abgebildet werden, werden mit Hilfe der Neutronen-Autoradiographie verschiedene Pigmente des Bildes mit ihren unterschiedlichen Halbwertszeiten auf einer Abfolge von Filmen sichtbar: Untermalungen, Änderungen in der Komposition sowie die Technik des Farbauftrags sind nun zu erkennen.

LAURENZE-LANDSBERG bediente sich dieses aufwändigen Verfahrens schon mehrfach und mit überaus großem Erfolg. Seit 1981 arbeitet die studierte Biologin für die Staatlichen Museen zu Berlin. »Die Gemäldegalerie ist das weltweit einzige Museum, das diese zerstörungsfreie Untersuchungsmethode zur Analyse von Gemälden systematisch anwendet«, berichtet die 54-Jährige begeistert. Zusammen mit dem Rathgen-Forschungslabor und dem Hahn-Meitner-Institut, dem Berliner Forschungsreaktor, untersuchte

sie in den letzten zwanzig Jahren vor allem zahlreiche Werke Rembrandts und erzielte überraschende Befunde.

AUCH IM FALLE von Vermeers Gemälde gibt die Neutronen-Autoradiographie letzte Aufschlüsse über den materiellen und künstlerischen Aufbau des Werks: An der Hinterwand des dargestellten Innenraumes ist plötzlich eine rechteckige Fläche zu sehen, die das Profil der jungen Dame umrahmt. Bei näherer Betrachtung lässt sie sich als Wandkarte identifizieren. Auch das Saiteninstrument im Vordergrund tritt nun deutlich in Erscheinung. Warum aber hat Vermeer seine erste Fassung bis ins Detail ausgearbeitet, um sie später wieder zu übermalen?

DEM RÄTSEL kommt näher, wer bereit ist, in Vermeers Gemälde von 1664 mehr als eine realitätsnahe Studie einer Alltagsszene zu sehen, wer die dargestellten Gegenstände näher unter die Lupe nimmt und sie auf ihren allegorischen Gehalt hin untersucht. Das Ergebnis: Der Spiegel, in dem sich die junge Frau betrachtet, ist zu Vermeers Zeit gängiges Attribut der »Superbia«, der Frauengestalt des Hochmuts, die in ihrer Schönheit auf Eitelkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen verweist. Auch Musikinstrumente wie die Laute können für vergängliche Vergnügen des irdischen Lebens stehen und übernehmen dann die Funktion einer Mahnung – einer Mahnung zu moralischem Verhalten angesichts der Endlichkeit des Lebens.

DIE NIEDERLÄNDISCHE Emblematik des 17. Jahrhunderts zeigt »Superbia« mit einer Weltkugel auf dem Haupt – sie wird zur »Frau Welt«, zur Personifikation der weltlichen Eitelkeit schlechthin. Vermeers erster Bildentwurf zeigt: Auch er wollte seine junge Dame zu nächst als »Frau Welt« darstellen, darauf weist die Verbindung von Spiegel und Weltkarte hin. Wieso er wohl darauf verzichtet hat?



Die Restauratorin
Claudia Laurenze-Landsberg,
Foto: Olivia Zwach

DEM KÜNSTLER mag der so aufgezeigte moralisierende Sinnzusammenhang als zu offensichtlich, zu eindeutig erschienen sein. Er verwarf einige der allegorischen Hinweise zugunsten einer reduzierten Komposition, die durch formale Klarheit und Einfachheit besticht: Farbe und Licht dominieren nun das Bild.

DIE UNTERSUCHUNGSERGEBNISSE, die Laurenze-Landsberg mit Hilfe modernster Technik erzielte und Kelch weiter auswertete, verdeutlichen, dass sich der Maler erst in einem zweiten Schritt gegen eine »wörtliche« Bildaussage entschied. Der Spiegel wird durch die eher indirekte Erzählweise zur versteckten Anspielung auf eine tiefer liegende Bedeutung. Diese jedoch vermag nicht einmal modernste Technik endgültig zu erschließen. OLIVIA ZWACH



So kann der Besucher das Meisterwerk in der Berliner Gemäldegalerie bewundern: Jan Vermeer, Dame mit dem Perlenhalsband, um 1644, Öl auf Leinwand,
Foto: Gemäldegalerie, SMB-SPK, Christoph Schmidt



... und so sehen es die Restauratoren:
Die Neutronen-Autoradiografie ermöglicht Einblicke in tieferliegende Malschichten,
Foto: Gemäldegalerie, SMB-SPK, Christoph Schmidt