

# Zur Restaurierung der "Kreuzigung" von Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel

Autor(en): **Cadorin, Paolo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **35 (1978)**

Heft 4: **Probleme der Baldung-Forschung : Kolloquium im Kunstmuseum Basel, 30. Juni 1978**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166990>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Zur Restaurierung der «Kreuzigung» von Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel

VON PAOLO CADORIN

Die «Kreuzigung» von Hans Baldung Grien (Abb. 1 und 2), so wie sie sich heute dem Auge des Beschauers darbietet, hat eine lange restauratorische Vergangenheit. Das Tafelbild mit dem authentischen Datum 1512 kam erst spät, 1860, durch die Schenkung der Erben von Frau A. K. Werthemann-Burckhardt in den Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Was das Bild vorher an Eingriffen hat über sich ergehen lassen müssen, ist heute im

einzelnen nicht mehr mit Sicherheit nachweisbar. Es können darüber nur Vermutungen angestellt werden.

Das Gemälde präsentiert sich in der ungewöhnlichen Form eines unregelmäßigen Achtecks, an welches die rechte und die linke obere Ecke im 19. Jahrhundert in Eichenholz so angesetzt wurden, daß, dem Zeitgeschmack entsprechend, eine rechteckige Form der Tafel entstand, die zur gleichen Zeit durch malerische Ausführungen er-

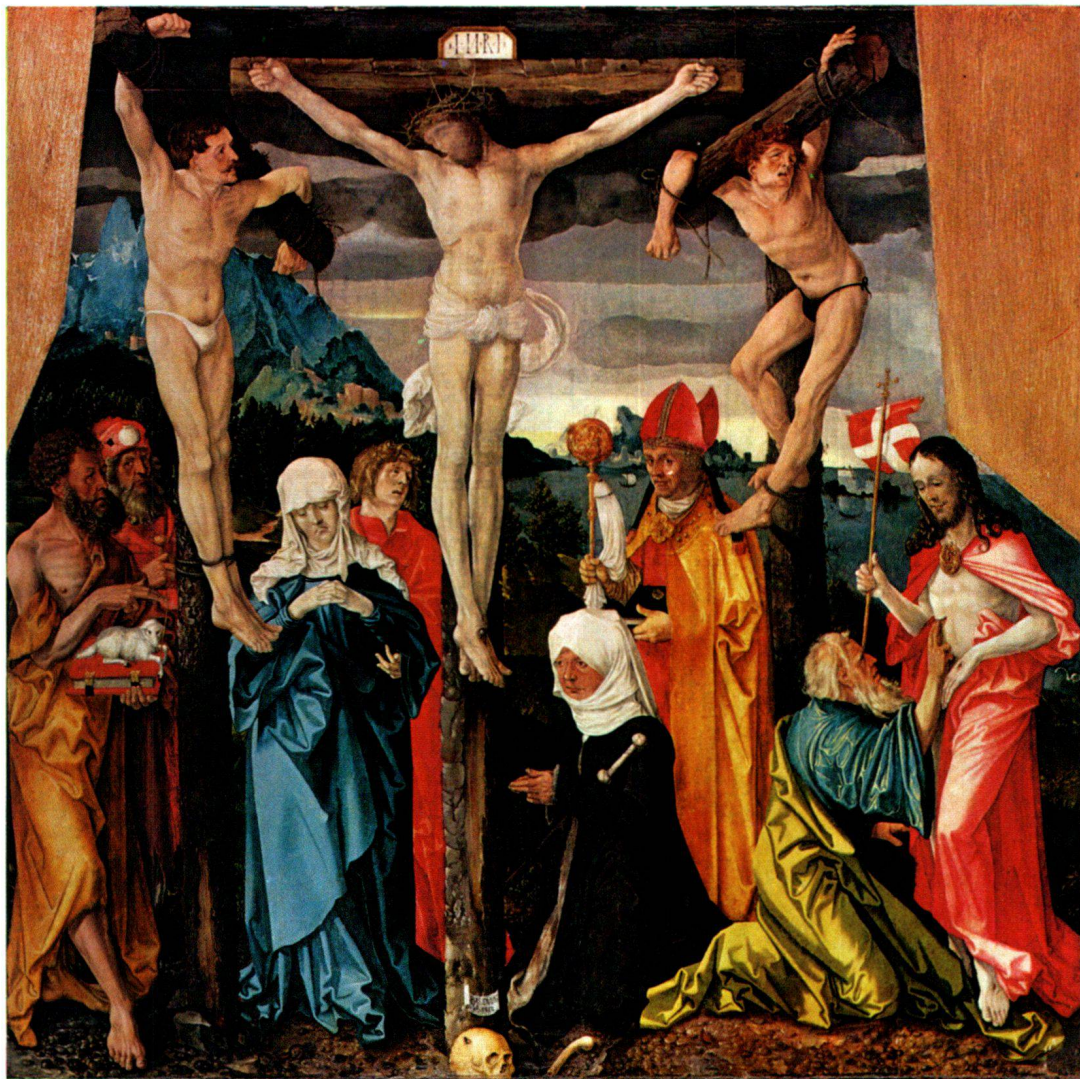


Abb. 1 Hans Baldung, Christus am Kreuz mit Heiligen. Bezeichnet am Fuße des Kreuzes «1512 HGB» (ligiert). Öltempera auf Lindenholz, mit Leinwand kaschiert, 138 × 140 cm. Zustand nach der Restaurierung. Kunstmuseum Basel.

gänzt wurde. Die Annahme, daß die beiden oberen Ecken schadhaft gewesen seien und deshalb aus konservatorischen Gründen im vorigen Jahrhundert beschnitten und neu angesetzt werden mußten, konnte durch naturwissenschaftliche Untersuchungen eindeutig widerlegt werden.

Der röntgenologische Befund hat gezeigt, daß die ungewohnte Form den originalen Dimensionen der Holztafel entspricht. Der auf dem Röntgenbild ablesbare ursprüngliche Zuschnitt der Leinwand – vom Künstler als Holzkaschierung und Fugenüberbrückung angebracht – bestätigt die Originalform der Holztafel.

Für den Betrachter stellt sich die Frage nach dem Grund dieser eigenartigen ursprünglichen Formgebung. Hier können, hypothetisch, folgende Erklärungen gegeben werden:

Die Tafel war vermutlich in einen verzierten Rahmen eingelassen, welcher der Form vorhandener Architekturelemente folgte. Denkbar wäre die frühere Aufstellung der Tafel in einer Kapelle<sup>1</sup>, die nach Norden ausgerichtet war: Die beiden asymmetrischen Ausschnitte der Bildtafel würden dann der ebenfalls asymmetrischen Architektur einer derart gelegenen Seitenkapelle entsprechen. Die



Abb.2 Hans Baldung, Christus am Kreuz mit Heiligen, 1512. Zustand vor der Restaurierung im Jahre 1954. Die hauptsächlichlichen Abweichungen von der originalen Malerei durch freie Interpretationen erkennt man beim gekreuzigten Christus an Kopf, Brust, Rumpf und Lendenschurz.



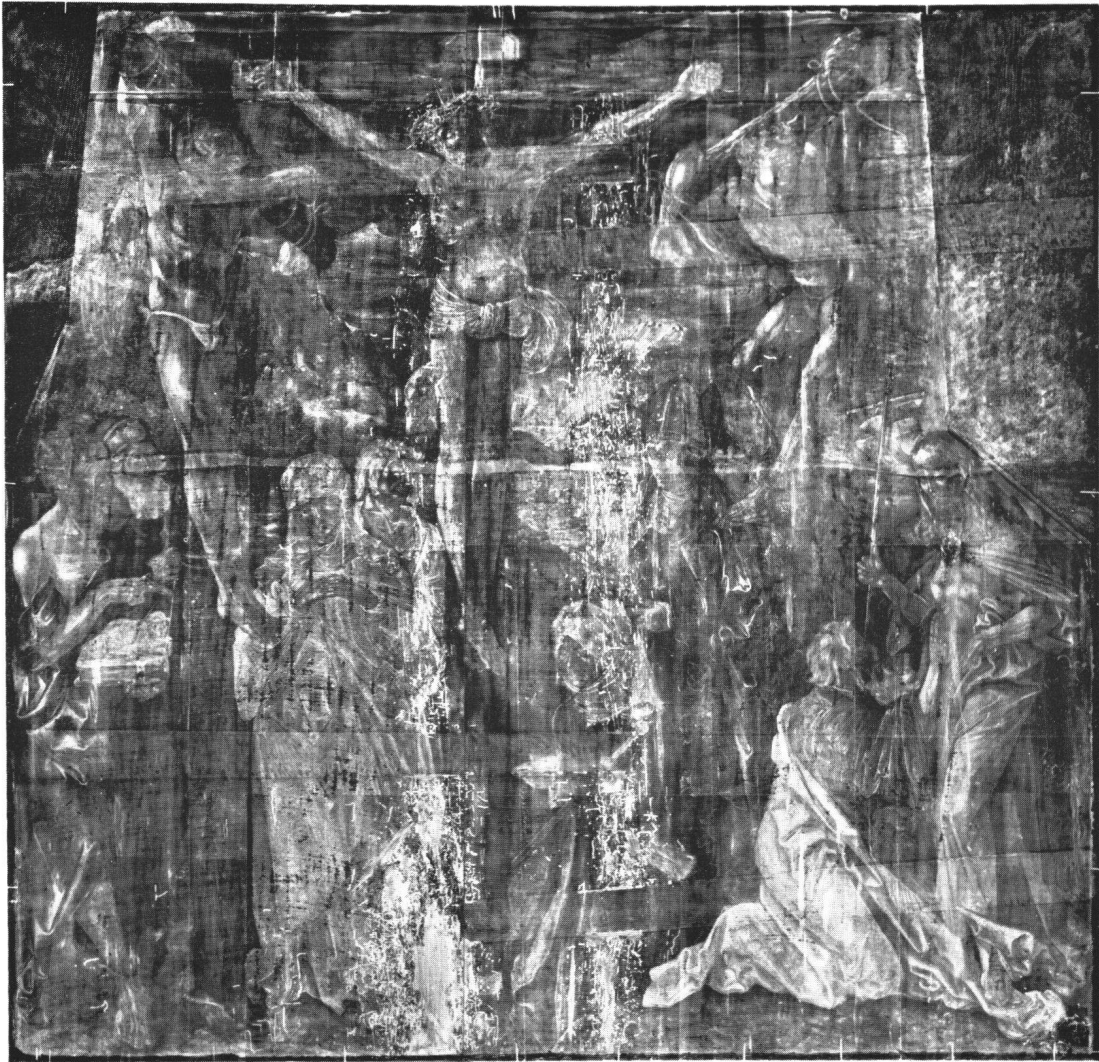


Abb.3 Röntgenaufnahme, Zustand der Holztafel vor der Restaurierung.

Röntgenologische Beobachtungen:

- vier Leinwandstreifen in die Grundierung eingelassen als in der Zeit übliche Holzkaschierung und Fugenüberbrückung. (Man beachte besonders die Schnittspuren einer Schere an der rechten Schrägseite der Tafel.)
- Ausmaß der Fehlstellen in der Malschicht, welche sich als dunkle Flecken markieren.
- WurmLöcher und -gänge, die sich aufgrund einer Bleiweiß enthaltenden Kittmasse stark absorbierend darstellen und ein Bild von der Ausbreitung des Wurmbefalls geben.

Lichtrichtung im Bild (von links nach rechts) bestärkt diese These.

Aus der Form der Leinwandteile kann man ablesen, daß die schrägen Ränder der Tafel, bedingt durch die Architektur, geringfügig abgearbeitet wurden, nachdem die Tafel aus ihrer einstigen Umgebung entfernt worden war<sup>2</sup>.

Im Verlauf der jetzigen Restaurierung wurde aus konservatorischen Gründen darauf verzichtet, diese nachweisbar als spätere Anfügungen erkannten Ecken wieder zu beseitigen. Die Spannungen, denen die Tafel in ihrem Aufbau unterworfen ist, scheinen zur Zeit so gut ausgeglichen zu sein, daß man jeden Eingriff vermieden

hat, der die Holztafel in ihrem Gleichgewicht hätte stören können.

Auch die Konstruktion des Holzträgers weist eine in dieser Zeit ungewöhnliche Zusammenfügung der einzelnen Elemente auf (Abb. 4). Die Tafel ist zur Hauptsache aus sechs Lindenholtzbrettern unterschiedlicher Breite und gleicher Länge vertikal zusammengeleimt. Zusätzlich sind über diese Fläche vier kürzere Bretter gleichen Holzes rittlings, also fachmännisch, aufgesetzt und ebenfalls verleimt. Sie erscheinen wie ein an die Hauptfläche der Tafel angesetztes Stück. Wie jedoch aus dem Röntgenbild hervorgeht, ist diese kleinere, aus vier verleimten Brettern gebildete Fläche und die Leimfuge gegen die untere



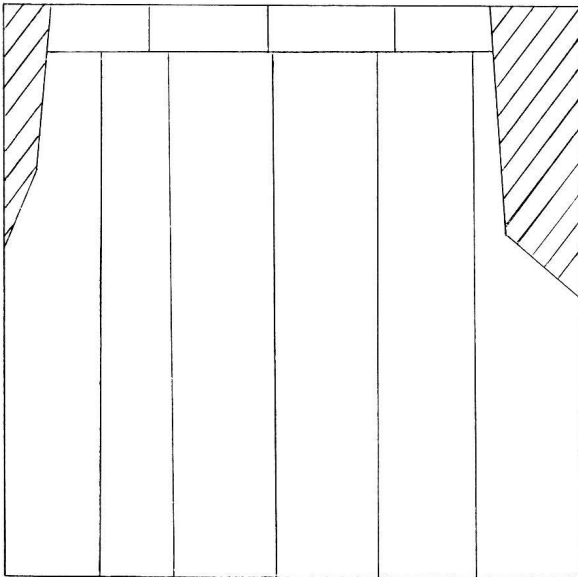


Abb.4 Schematische Darstellung der einzelnen Elemente der Holztafel. Die schraffierten Partien zeigen die beiden im 19. Jahrhundert angesetzten Ecken in Eichenholz.

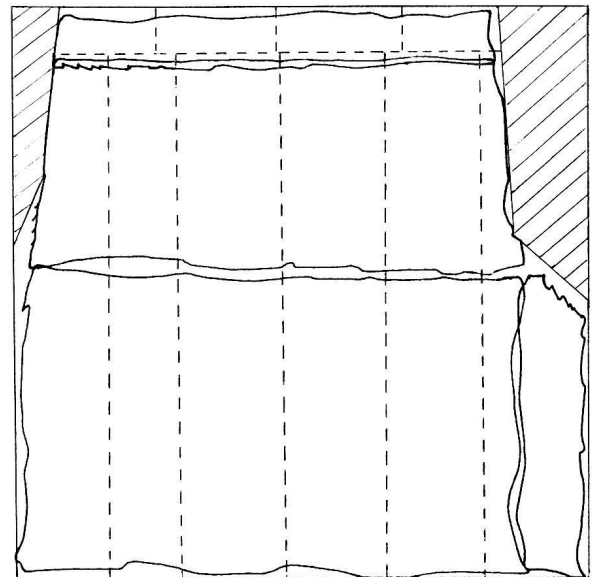


Abb.5 Schematische Darstellung der in die Grundierung eingelassenen vier Leinwandstreifen (unregelmäßige Konturen). Die gestrichelten Linien deuten die unter den Leinwandstreifen liegenden Leimfugen der einzelnen Holzbretter an.

Hauptfläche der Tafel hin mit einem horizontal verlaufenden Leinwandstreifen, der vom Künstler zur Stabilisierung angebracht wurde, kaschiert (Abb. 3 und 5).

Es konnte mit Hilfe des Röntgenbildes nachgewiesen werden, daß diese unübliche Konstruktion der Tafel vor dem Malvorgang ausgeführt wurde und die obere angeleimte Fläche keine nachträgliche Ergänzung sein kann.

Es drängt sich die Frage auf, was den Künstler dazu bewegen haben kann, eine solch ungewöhnliche Tafelkonstruktion für ein Andachtsbild zu verwenden. Üblicherweise wurden in jener Zeit Holztafeln aus möglichst wenigen, sorgfältig ausgewählten Brettern gefertigt und nicht derart zusammengestückt, wie man das bei dieser Kreuzigungstafel vorfindet.

Baldung zog bekanntlich 1512 von Straßburg nach Freiburg im Breisgau. Die Vermutung liegt nahe, daß er in dieser Veränderungsphase, offenbar unter Zeitdruck, sich das Material für die Ausführung des eben damals an ihn als Privatauftrag vergebenen Andachtsbildes kurzfristig beschaffen mußte. Er fand wohl eine fertige Holztafel vor, die er auf die für sein Gemälde notwendigen Maße reduzieren, beziehungsweise erweitern ließ.

Es ist ferner anzunehmen, daß Baldungs Bruder Kaspar – zu jener Zeit Professor an der Universität Freiburg und mit der dortigen obersten Gesellschaftsschicht vertraut – die Dame, die sich als Stifterin auf der Kreuzigungstafel malen ließ, kannte und vielleicht die Verbindung zwischen Auftraggeber und Künstler herstellte<sup>3</sup>. Im Hinblick auf die bevorstehende Vergebung eines großen Auftrags, nämlich des Hochaltars für das Freiburger Münster, «eine der größten Aufgaben, die diese Zeit an einen Ma-

ler am Oberrhein zu vergeben hatte<sup>4</sup>», dürfte er die Bestellung des Andachtsbildes «Kreuzigung mit Heiligen» als empfehlenden Beweis für die große Kunstfertigkeit seines Bruders gefördert haben. In der Tat erhielt Hans Baldung diesen begehrten Auftrag, den er zu einem seiner Meisterwerke ausgestaltete<sup>5</sup>.

Im gemalten Werk von Baldung gelten vier Kreuzigungsdarstellungen als authentisch gesichert<sup>6</sup>:

- 1512 Tafel für den Hof des Klosters Schuttern in Straßburg (heute in Berlin, Gemäldegalerie, Stiftung Preussischer Kulturbesitz) (Abb. 6)
- 1512 die Tafel in Basel (Kunstmuseum) (Abb. 1)
- 1513/16 Rückseite des Hochaltars im Münster von Freiburg im Breisgau
- Ende der 1530er Jahre Tafel für den Kardinal von Brandenburg (heute Aschaffenburg, Staatsgemaldesammlung)

Unter diesen Kreuzigungsdarstellungen fällt diejenige in Basel auf Grund der handlungsfreien Zusammenstellung Marias und der Heiligen besonders auf.

Dieses Kreuzigungsbild ist keine Darstellung des Geschehens im üblichen Sinne, sondern ein Andachtsbild vom Typus der «Sacra Conversazione». Die Neuheit der Komposition und die Freiheit in der Gestaltung gegenüber dem im gleichen Jahr ausgeführten Gemälde für den Abt von Schuttern in Straßburg werfen mit Recht die Frage auf, was den Künstler zu einer derartigen Darstellung veranlassen konnte<sup>7</sup>.

Die Behandlung der Stifterin nimmt in diesem Bildaufbau eine ikonographische Sonderstellung ein. Die Stifterin taucht hier nicht – wie im Altarbild von Schuttern – als

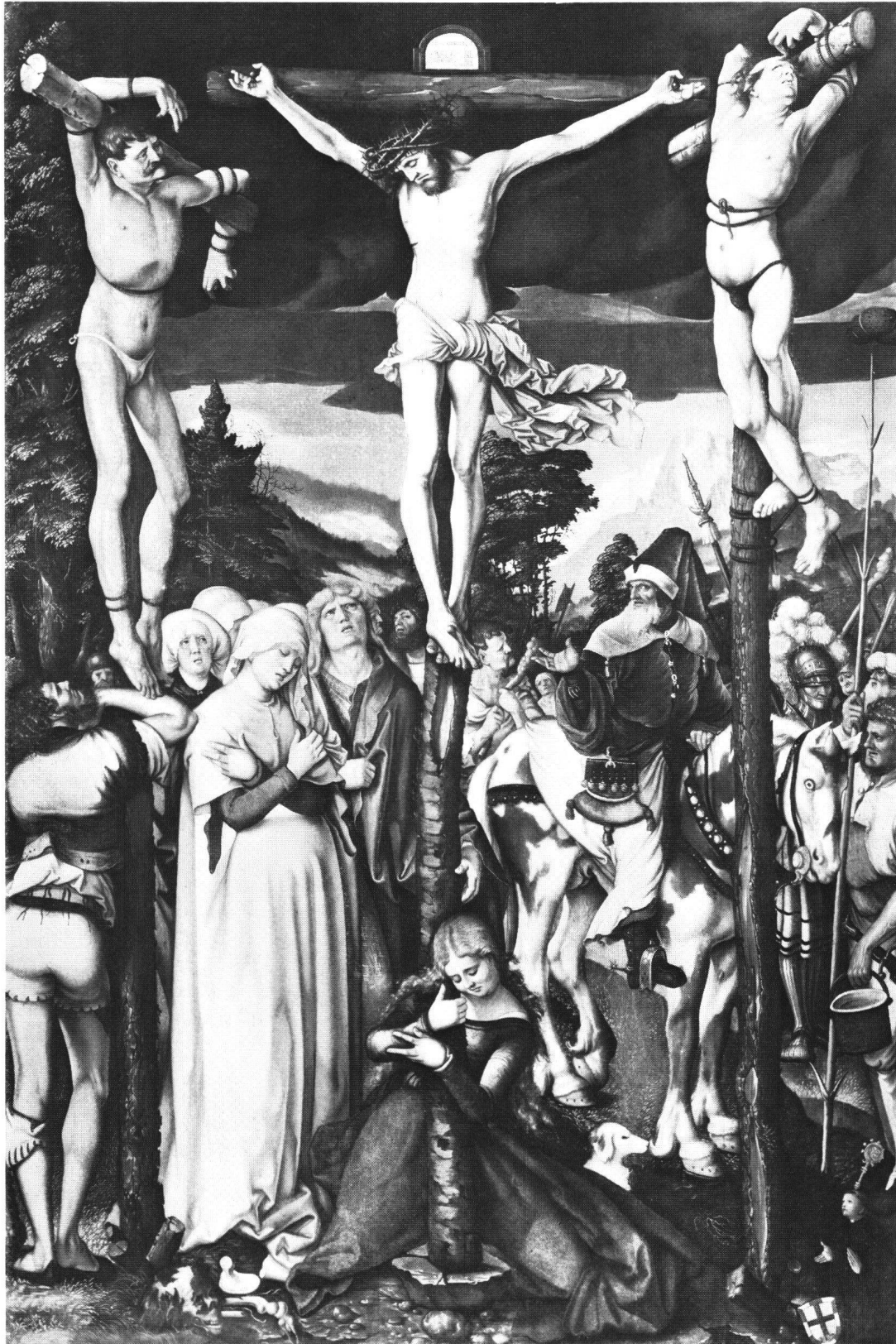


Abb.6 Hans Baldung Grien, Kreuzigung Christi, Frühjahr 1512. Lindenholz, 151 × 104 cm. Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

winzige Gestalt in einer Bildecke auf, sondern wird als eine der Hauptfiguren in die Mitte der Komposition gerückt, kniend und betend am Fuße des Kreuzes, so wie die heilige Maria Magdalena oft als Büsserin auf andern Kreuzigungsbildern erscheint.

Der Pilgerstab in ihrem Arm könnte darauf hinweisen, daß sie, um ein Gelübde zu erfüllen, eine Pilgerfahrt unternommen hatte. Die Anwesenheit des Pilgerapostels Jakobus d.Ä. neben Johannes dem Täufer (links im Bilde) bestärkt noch diese Annahme. Könnte es sein, daß durch die Darstellung der knienden Gestalt des ungläubigen Thomas die vergangene, zweifelnde Glaubenshaltung der Stifterin dem Betrachter symbolisch vor Augen geführt werden soll? Der heilige Thomas wird von Baldung unmittelbar neben die Stifterin plaziert und ist ihr, wenn schon nur mit dem Rücken zugewandt, in dieser Darstellung örtlich wie im übertragenen Sinne nahe; selbst die Gewänder dieser beiden knienden Figuren berühren sich. Eine weitere ikonographische Eigentümlichkeit dieser Tafel besteht darin, daß der auferstandene Christus – als notwendige, attributmäßige Gegenfigur zum ungläubigen Thomas – zusammen mit dem gekreuzigten Christus in einem Kreuzigungsbild dargestellt ist.

Das Gesicht der Stifterin trägt so persönliche Züge – man beachte das leicht schielende rechte Auge, die dicke Nase und die langgezogene schmale Oberlippe –, daß man auf ein bestelltes Porträt schließen muß<sup>8</sup>. Die Frage nach der Identität dieser Frau ist noch nicht restlos abgeklärt. Entgegen den früheren Vermutungen ist sie offenbar keine Äbtissin, sondern eine weltliche, verwitwete Dame höheren Standes<sup>9</sup>. Ihre vornehme Kleidung, der mit kostbarem Pelz gefütterte schwarze Mantel und das weiße Tuch, mit dem der Kopf eingehüllt ist, können sowohl als Zeichen reicher bürgerlicher als auch adeliger Herkunft gedeutet werden.

Auch wenn im Rahmen der hier beschriebenen neuen Restaurierung der Kreuzigungstafel in Basel frühere restauratorische Eingriffe erkannt werden konnten, so fehlen fast ganz – mit Ausnahme eines Protokolls von 1916 des Restaurators Frederick Bentz – darauf bezügliche Dokumente.

Wir wissen, daß sich das Bild bis 1808 im Besitze des Kunstmalers Joseph Marcus Hermann (1732–1811) in Freiburg befand. Die Vermutung liegt nahe, daß dieser Künstler, der eine große Vorliebe für die altdeutschen Meister hatte und selbst in verschiedenen Stilen malte, seine Kunst auch zur Verbesserung dieses vielleicht schadhaf gewordenen Gemäldes angewendet hat, bevor er es durch Falkeisen & Huber um 16000 Franken an Daniel Burckhardt-Wild in Basel weiterverkaufte.

Schon bei seinem Eingang (1860) in die Öffentliche Kunstsammlung dürfte der Erhaltungszustand des Tafelbildes nicht besonders gut gewesen sein, denn bereits zwei Jahre später mußte eine Restaurierung durchgeführt wer-



Abb. 7 Ausschnitt mit dem Kopf der Stifterin.

den. Laut einem handschriftlichen Protokoll<sup>10</sup> wurde das Gemälde «im November 1862 gereinigt, die Köpfe der drei Gekreuzigten ziemlich retouchiert, der untere Teil weniger, gefirnißt».

1915/16 erfuhr die Tafel durch den damals für die Basler Kunstsammlung tätigen Restaurator Frederick Bentz (1853–1936), von Geburt Engländer, erneut eine durchgreifende Sanierung und Restaurierung. Bentz hatte die Tafel in einem sehr schlechten Zustand vorgefunden. So heißt es in seinem Protokoll:

«Die ganze Tafel war an drei Stellen von oben bis unten gesprungen. Die Leinwand, auf welche das Bild gemalt ist, hielt die Tafel zusammen, diese hätte aber zu jeder Zeit reißen können. Man hatte auch Leinwandstreifen auf die Rückseite geleimt, um das Holz zusammenzuhalten, der Leim ist verfault, und die Holzwürmer haben das Holz bis zu einem schwammartigen Zustand zerfressen... an einer Stelle, am unteren Teil des Bildes, hatte sich die Leinwand blasenartig erhoben, das Holz darunter war in Pulver zerfallen<sup>11</sup>.»

Während Bentz die technische Seite der Wiederinstandsetzung auf Grund der damaligen Möglichkeiten der Konservierung befriedigend gelöst hatte, stehen wir heute berechtigterweise – wie später noch näher gezeigt werden soll – den von ihm beschriebenen Bemühungen um die Restaurierung der Malschicht, dem Beseitigen von Über-



malungen und den angebrachten Retuschen mit einer gewissen Skepsis gegenüber.

In den Jahren 1940, 1952 und Anfang 1954 wurde das Gemälde wegen eingetretener Blasenbildungen und Ab-

blätterungen von Farbpartikeln vom damaligen Restaurator der Kunstsammlung, Hans Aulmann, wiederholt behandelt<sup>12</sup>. Als bereits 1955 das beunruhigende Phänomen der Blasenbildung erneut auftrat, nahm der Verfas-

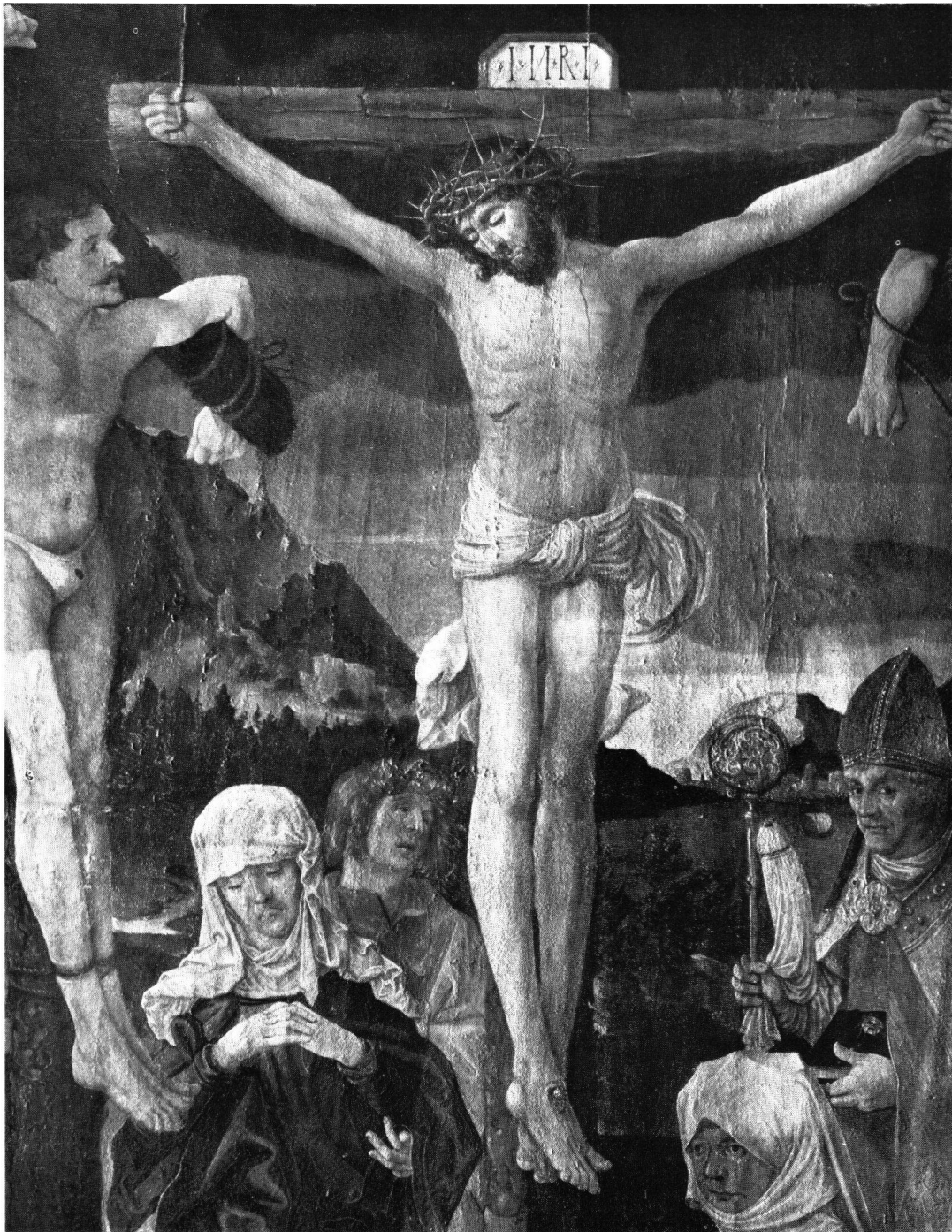


Abb.8 Streiflichtaufnahme. Ausschnitt mit dem zentralen Teil der oberen Bildhälfte. Zustand vor der Restaurierung. Die Aufnahme gibt genaue Auskunft über die Oberflächenstruktur der Malschicht. Man erkennt deutlich die Leinwandstruktur (sie fehlt auf Kniehöhe des Gekreuzigten). Die vertikalen Streifen beruhen auf der sich vom Holzträger lösenden Leinwand (besonders in den Himmelpartien sichtbar). An mehreren Stellen sieht man von der Oberfläche sich abhebende Farbschichtschuppen (besonders in der Bergpartie links, in der Haar- und Schulterpartie des Johannes sowie am Kreuzarm rechts).

ser dieses Berichtes die von seinem Vorgänger eingeleiteten Studien auf und unterzog das Kunstwerk einer eingehenden Prüfung, sowohl hinsichtlich der Mal- und Grundierungsschichten als auch des Bildträgers selbst. Die damit verbundenen Beobachtungen und Kontrollen erstreckten sich über rund drei Jahre. Im weiteren stellte es sich heraus, daß der in den letzten Jahren erneut beob-

achteten stärkeren Blasenbildung noch dadurch Vorschub geleistet wurde, daß die 1915 zur Sicherung der Leimfugen auf der Rückseite angebrachten Holzleisten eine erhöhte Spannung in der Tafel bewirkten.

Während die Loslösung der Holzleisten keiner komplizierten Operation bedurfte, bedeutete hingegen die Entfernung der Übermalungen – wie immer – einen entschei-

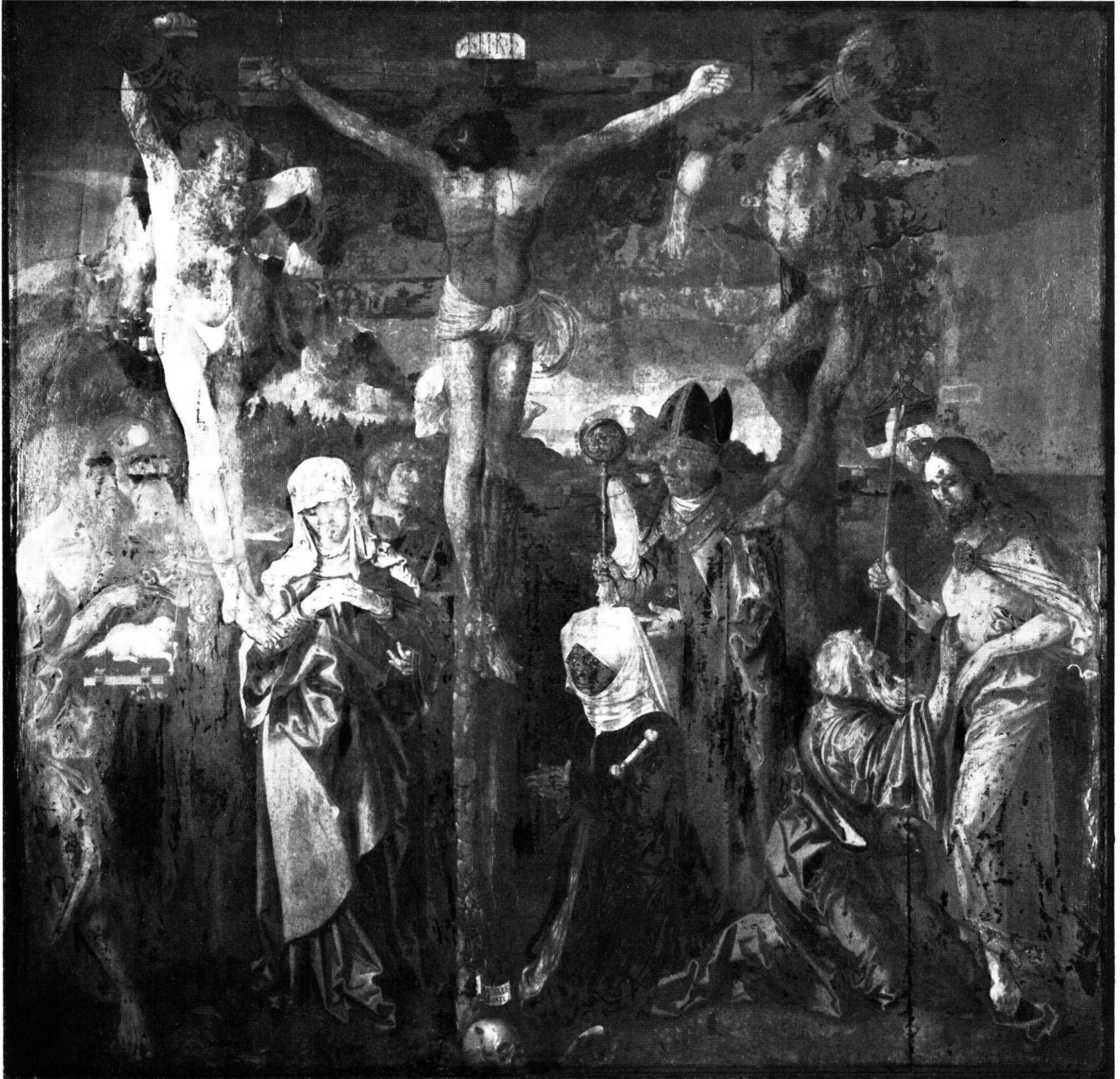


Abb.9 Fluoreszenzaufnahme (Ultraviolettstrahlen). Zustand vor der Restaurierung.

Die Originalmalerei ist von den zu verschiedenen Zeitpunkten aufgetragenen Übermalungen zu unterscheiden (unterschiedliche Grauwerte in den verschiedenen Flecken). Die Vielfalt der Interventionen ist hier besonders auffallend. Die linke Partie des guten Schächers ist bereits freigelegt; die leuchtende, originale Malerei gibt durch ihre Kontrastwirkung einen Eindruck des Ausmaßes der Übermalungen.

Der Kopf des gekreuzigten Christus und die Mitra des heiligen Konrad, die hier dunkel erscheinen, verraten die malerische Tätigkeit von F. Bentz.



Abb. 10 Infrarotaufnahme. Zustand während der Restaurierung. Ausschnitt mit dem Körper des Gekreuzigten. Im Bereich der Brustpartie und des Unterarmes rechts ist die originale Malerei besonders gut erhalten. Der dunkel erscheinende Kopf des Christus bezeugt die starke Übermalung dieser gesamten Partie im 19. Jahrhundert. Das Ausmaß der Schäden in der Malschicht wird durch die sich hell darstellenden Ausbrüche besonders gut sichtbar. Deutlich wahrnehmbar sind die Stellen, an denen die Grundierung verlorengegangen ist und die bloße Leinwand zutage tritt. Die Vorzeichnung Baldungs auf der Grundierung ist deutlich sichtbar im Bereich der Brust- und Armpartien, des Lendenschurzes und der Beinpartien. In der Himmelpartie rechts im Bild ist die erste Anlage einer Bergzeichnung zu erkennen, die Baldung nicht ausführte.

denden Eingriff in die Malmaterie und damit in das Kunstwerk selbst. Einige Versuche der Abnahme von Übermalungsschichten, so beispielsweise am rechten Bein des Schächers (links im Bild) und an der Figur der weinenden Maria, erwiesen sich aber als so vielversprechend, daß man ernsthaft eine vollständige Freilegung der originalen Malerei in Erwägung zog. – Der Zufall wollte es,

daß gerade in jenen Tagen einer der größten Baldung-Kenner, Professor Carl Koch, vorübergehend in Basel weilte und daß ihm Georg Schmidt, damaliger Direktor des Kunstmuseums, diesen Fall und seine Problematik unterbreitete. Schon damals erhob Professor Koch seine warnende Stimme, und in seiner schriftlichen Begutachtung vom 9. Juni 1955 präziserte er noch seine Befürch-



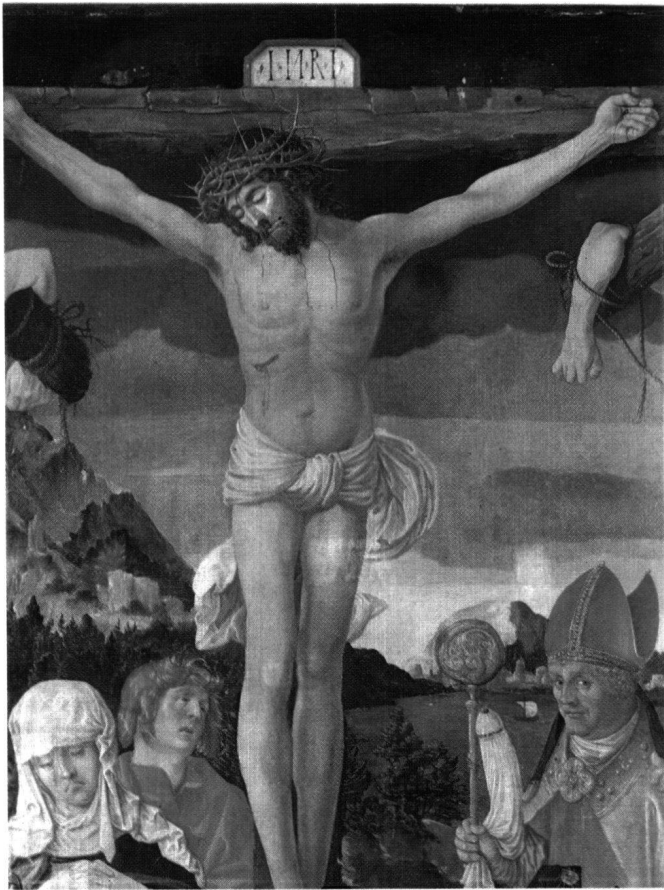


Abb. 11 Ausschnitt mit dem Körper des gekreuzigten Christus. Zustand während der ersten Freilegungsproben. Die Aufnahme zeigt den Zustand des Bildes nach der Restaurierung von F. Bentz (1915) und der teilweisen Abnahme der Firnissschicht (Proben) auf der linken Wange und der Nasenpartie des gekreuzigten Christus. Die Übermalung des Schnurrbartes auf der linken Gesichtshälfte (eine freie Interpretation von F. Bentz) ist ebenfalls bereits abgenommen.

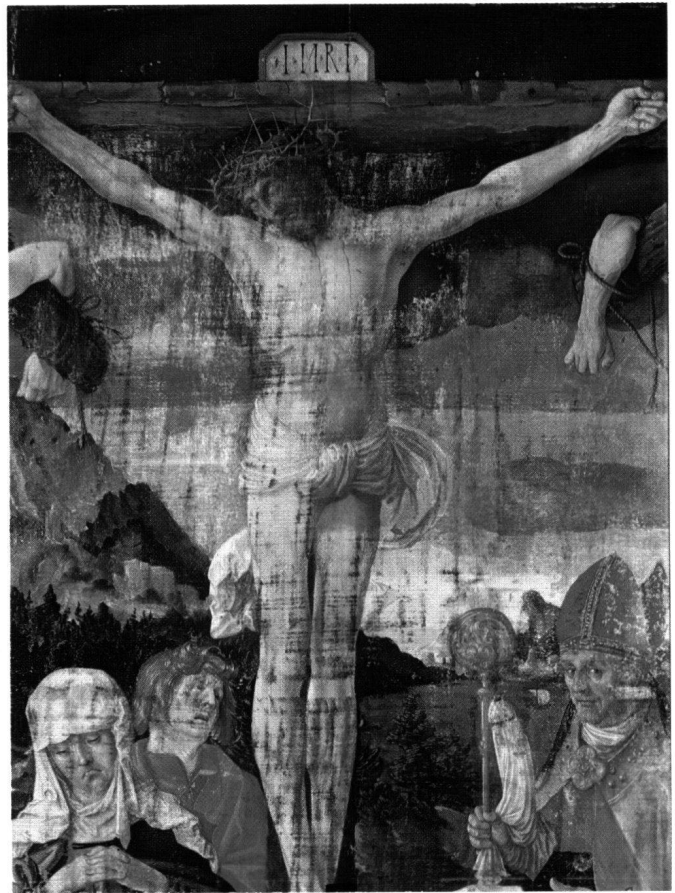


Abb. 12 Ausschnitt mit dem Oberkörper des gekreuzigten Christus. Zustand während der Abnahme der Übermalungsschichten. Nach der Abnahme der Christus-Interpretation (von F. Bentz, siehe Abb. 15) kam ein Kopf des gekreuzigten Christus, dessen Interpretation auf eine Restaurierung des 19. Jahrhunderts zurückzuführen und aus Dokumentationen von vor 1915 bekannt ist, wiederum zum Vorschein.

Die noch verbleibenden Übermalungsreste im Bereich der Hüfte des Christus und in der Himmelpartie rechts sind gut erkennbar.

Trotz der beschädigten Malschicht der Schulter-, Brust- und Bauchpartie des Christus ist die ursprüngliche Form des Brustkastens erkennbar.

tungen<sup>13</sup>. Dort heißt es: «Bei aller Achtung vor den Leistungen gewissenhafter Restauratoren muß ich aber im folgenden doch meinen schweren Bedenken gegen eine durchgreifende Restaurierung der Basler Kreuzigung Ausdruck geben.»

Und später: «So komme ich resignierend zum Schluß, daß bei dem Gemälde Baldungs das Wagnis einer durchgreifenden Restauration leider nicht zu verantworten ist, daß das Ergebnis wahrscheinlich ein Museumsobjekt sein würde, in dem erhaltene, geschädigte und zerstörte Partien verschiedenen Grades unvereinbar nebeneinander stünden.»

Daraufhin wurden die Freilegungsproben eingestellt und das Unternehmen als hoffnungslos abgeschrieben.

Gestützt auf die verheißungsvollen Resultate der vorangegangenen Freilegungsversuche war aber der Restaurator damals bereits zur festen Überzeugung gelangt, daß unter den gelben Firnissschichten und den dicken, unbeholfenen Übermalungen doch noch genügend originale Substanz verborgen sein müsse, die es rechtfertigte, das Bild grundlegend zu restaurieren.

Zur Untermauerung dieser These wurde in der Folgezeit eine ausgedehnte Dokumentation angelegt, bestehend aus Spezialaufnahmen, wie Ultraviolett-, Infrarot- und Röntgenaufnahmen, ferner Streiflicht-, Mikro- und Makrophotographien, um dadurch möglichst viele Informationen über die Zusammensetzung und den Zustand des Gemäldes auswerten zu können. Auf Grund des vorliegen-

den Beweismaterials gelangte man schließlich zur Ansicht, daß die seinerzeitige Prognose von Professor Koch vielleicht doch etwas zu pessimistisch ausgefallen sei und daß man mit der Entfernung sämtlicher Übermalungen fortfahren sollte.

Langsam und in minuziöser Arbeit wurden zunächst die in verschiedenen Epochen angebrachten Firnissschich-

ten entfernt. Schon nach diesem ersten Schritt sprangen die nachgedunkelten, in Ölfarbe ausgeführten Retuschen ins Auge, die früher in der dunklen, gelblich-trüben Firnissschicht untergegangen waren. Nachdem dann in einer zweiten Arbeitsphase die ersten Übermalungen entfernt worden waren, verdichteten sich allmählich die schon durch die vorausgegangenen Spezialaufnahmen genähr-

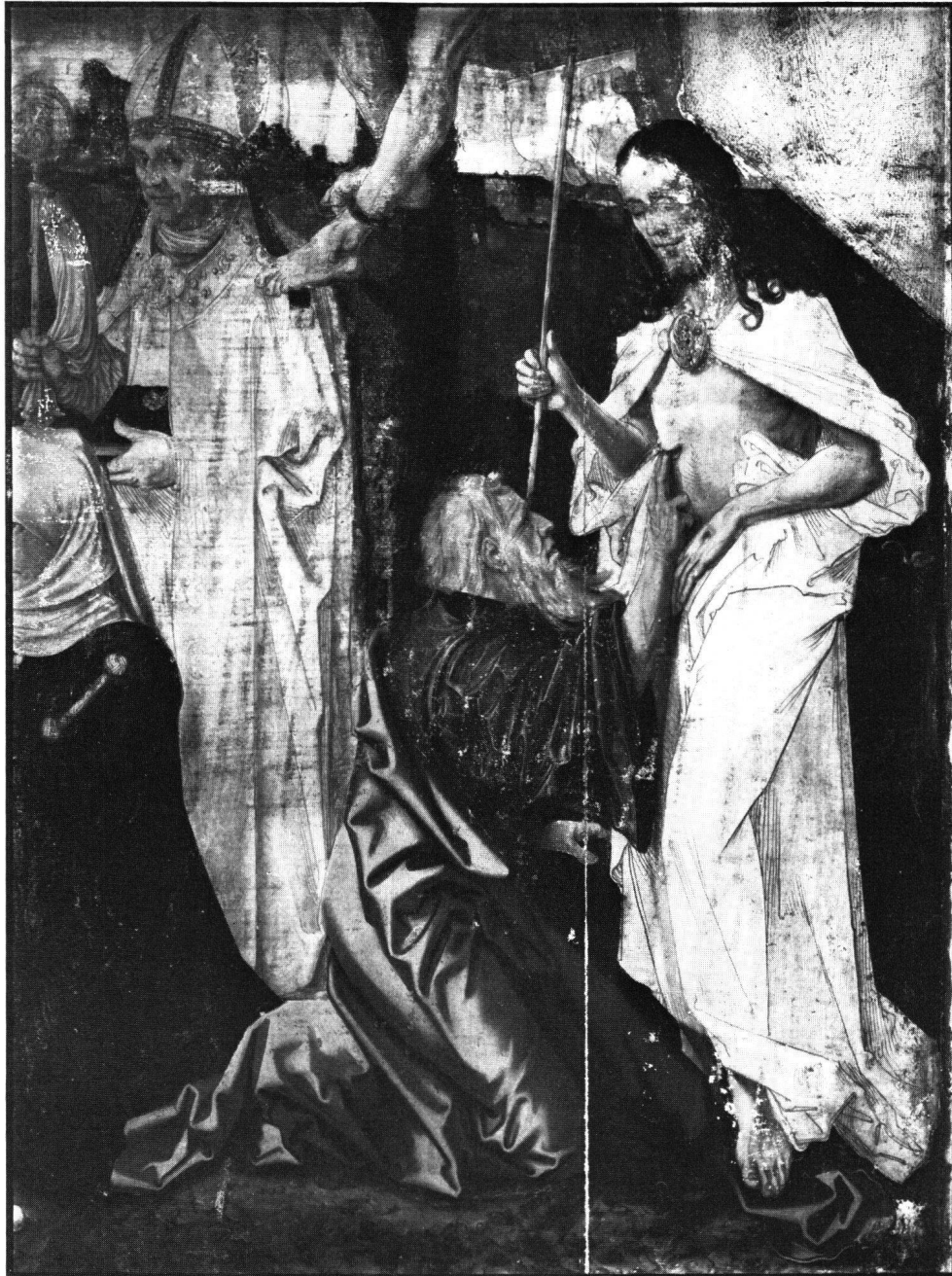


Abb. 13 Infrarotaufnahme. Zustand während der Freilegung. Ausschnitt der rechten unteren Partie der Tafel. Die im 19. Jahrhundert angesetzte Ecke rechts in Eichenholz ist freigelegt. Einige Übermalungen auf der Figur des auferstandenen Christus und der des heiligen Konrad sind abgenommen. Deutlich abzulesen ist die herrliche Vorzeichnung Baldungs auf den Gewändern des heiligen Konrad und des auferstandenen Christus. Sie ist in diesen Bereichen sichtbar wegen der infrarotdurchlässigen Malmaterie.



Abb. 14 Detail: Kopf des Gekreuzigten. Zustand vor der Restaurierung von 1915. Freie Interpretation des 19. Jahrhunderts.



Abb. 15 Detail: Kopf des Gekreuzigten. Zustand nach der Restaurierung von 1915/16. Im Bericht von Restaurator F. Bentz (1916) liest man: «Der Kopf des Gekreuzigten war ebenfalls ganz übermalt und ein viel schönerer feinerer Originalkopf wurde darunter gefunden ...» In Wirklichkeit erwies sich der Kopf von 1916 als eine neue, frei interpretierende Übermalung von Bentz, welche die des 19. Jahrhunderts überdeckte.

ten Hoffnungen zur Gewißheit, daß die Retuschen weit größere Flächen als die eigentlichen Fehlstellen bedeckten und daß darunter noch bedeutende, wenn auch teilweise beschädigte Originalpartien vorhanden waren. Die sukzessive Entfernung aller originalfremden Firnis- und Übermalungsschichten erstreckte sich über eine jahrelange Zeitspanne, nicht nur weil diese Arbeit mit größter Sorgfalt und unter ständiger mikroskopischer Kontrolle vorangetrieben werden mußte und die damit verbundene Dokumentation sehr viel Zeit in Anspruch nahm, sondern

auch weil sie wegen der laufenden Anforderungen des Museumsbetriebes oftmals Unterbrechungen erfuhr.

Als endlich die Freilegung des Originals dem Abschluß entgegenging, verlangte nochmals ein letztes großes Problem eine wichtige Entscheidung: die Behandlung des Kopfes Christi am Kreuz. In seinem schon zitierten Restaurierungsprotokoll von 1915 behauptete Bentz, daß unter dem ganz übermalten Kopf des gekreuzigten Christus «ein viel schönerer, feinerer Originalkopf gefunden wurde, nur wenig beschädigt mit einigen kleinen Lö-



Abb.16 Detail: Kopf des Gekreuzigten. Zustand während der Restaurierung. Aufnahme von 1970, nach Abnahme der Übermalungsschichten von 1916 und des 19. Jahrhunderts.

Das Photo zeigt die Reste der originalen Malerei. Trotz des äußerst schlechten Zustandes waren noch genügend Farbpartikel vorhanden, um unter dem Mikroskop eine weitgehend originalgetreue Rekonstruktion zu erreichen. Es wurde darauf verzichtet, das Resultat durch Interpretation zu vervollständigen.



Abb.17 Makroaufnahme des Christuskopfes im Bereich des rechten Auges (4× vergrößert).

Trotz des fragmentarischen Zustandes kann man auf dieser Aufnahme die farbige Differenzierung einzelner Farbinseln erkennen. Auch dort, wo die bloße Leinwand zum Vorschein kommt (braungefärbt durch alte Leim- und Öltränkungen), sind winzig kleine Reste der originalen Farbmaterie als Hinweis des Lokaltones sichtbar. Dies ermöglichte eine Rekonstruktion des Originalkopfes ohne Neuinterpretation.



Abb.18 Detail: Kopf des Gekreuzigten. Zustand während der farblichen Integrierung aufgrund der originalen Farbreste.





Abb. 19 Infrarotaufnahme des Christuskopfes nach Entfernung der Übermalungen.

chern». Diese Entdeckung dokumentierte er mit Hilfe von Photographien (Abb. 14 und 15). Im Laufe der Arbeit wurde jedoch erkannt, daß dieser «schönere und feinere» Kopf nicht original, sondern nur ein Werk des Pinsels von Bentz war, denn nach der Entfernung der «Bentzschen Entdeckung» kam genau der bereits auf Photographien des Kunstmuseums von 1915 abgebildete Kopf aus dem 19. Jahrhundert wieder zum Vorschein, der gleiche Kopf, den Bentz als spätere Übermalung beseitigt haben wollte.

Erstaunlicherweise entpuppten sich hingegen die beiden, selbst einem Experten wie Professor Koch so «nazarinisch» anmutenden Köpfe der anderen Gekreuzigten als Originale. Sollte man es nun bei dem wieder freigelegten nicht originalen, aber immerhin über 100 Jahre alten Kopf aus dem 19. Jahrhundert bewenden lassen oder nochmals das Wagnis einer weiteren Freilegung auf sich nehmen? Die Röntgenbilder, gestört durch die sehr dicken Übermalungen, ließen nicht viel erkennen, noch viel weniger die entsprechenden Ultraviolett- und Infrarot-

aufnahmen. Trotz dieser zweifelhaften Lage stand es für den Restaurator fest: lieber weniger, aber originale Substanz als eine willkürliche Erfindung des 19. Jahrhunderts. Diese Meinung setzte sich nach und nach durch. Mit dem Einverständnis der Kunstkommission wurde dann auch der Christuskopf von den Übermalungsschichten befreit.

Nach der vollständigen Entfernung aller fremden Firnis- und Übermalungsschichten ergab sich auch eine Erklärung für die Frage, die schon Carl Koch so beschäftigt hatte<sup>14</sup>, nämlich, warum das Basler Bild im Vergleich zu dem fast gleichzeitig entstandenen Berliner Bild so unverhältnismäßig starke Beschädigungen aufwies, die bei weitem über die naturbedingten, im Laufe der Zeiten sich einstellenden Alters- und Zerfallserscheinungen hinausgingen. Neben der Einwirkung von Feuchtigkeit mit allen den bekannten Folgen und neben dem Befall von Parasiten war hier noch ein anderer Faktor mitschuldig gewesen: Nach der Art der Beschädigungen in der Malschicht ließ sich einwandfrei ableiten, daß das Gemälde mindestens einmal – schätzungsweise im Verlauf des 18. Jahrhunderts – eine äußerst radikale Behandlung, beziehungsweise Reinigung, erfahren hatte<sup>15</sup>. Dabei handelte es sich um die seinerzeit leider verbreitete Methode, das zu behandelnde Objekt zunächst in horizontale Lage zu verbringen und es hernach mit einer warmen, stark ätzenden Lösung<sup>16</sup> zu übergießen, um verhärtete und verschmutzte dicke Firnisschichten aufzuweichen, bevor sie entfernt werden konnten. Während nämlich beim üblichen Vorgehen mit einem in Lösungsmittel getränkten Tampon bei unvorsichtiger Arbeitsweise naturgemäß die erhabenen Partien der Malschicht betroffen und abgetragen werden können, übt beim vorerwähnten brutalen Verfahren die verwendete Lösung ihre verheerende Wirkung in den schüsselartigen Vertiefungen der Malschicht aus. Dort wird der fetthaltige Teil des Farbbindemittels unter dem Alkalieinfluß verseift und wasserlöslich gemacht, wodurch beim nachfolgenden Herausschwemmen und Abstreifen der aufgeweichten Partien nicht nur verschmutzter Firnis und Übermalungsrückstände entfernt werden, sondern auch originale Farbmaterie teils ganz abgetragen und teils verschoben wird.

Im Verlauf der Restaurierung des Christuskopfes erwies sich der Umstand, daß das Original nach Abnahme aller Übermalungen in den stark angegriffenen Zonen kaum lesbar war, als besonders erschwerend. Dies war am Körper des Christus, der in seiner Erscheinung stark entstellt war und nur auf der Höhe der Brust noch eine gut erhaltene Farbpartie aufwies, ebenfalls zu beobachten. Durch das gleichzeitige Nebeneinander von Partien in den verschiedenen Erhaltungsstadien, wie bloßgelegte und durch das frühere Tränken mit Leim stark nachgedunkelten Leinwandstellen, sodann hellen Stellen von aufgedeckter Grundierung, abwechselnd mit Parzellen von mehr oder weniger angegriffener und mit noch gut erhal-

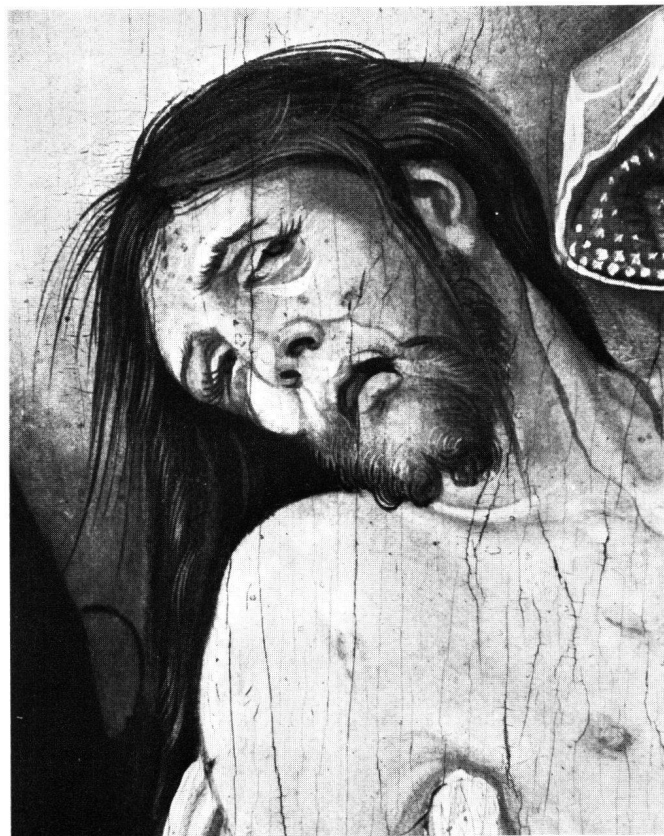


Abb. 20 Kopf des toten Christus. Detail aus dem Bild «Die Heilige Dreifaltigkeit zwischen der Schmerzensmutter und dem heiligen Ägidius». 1512/13. Kunstmuseum Basel.

tener Farbe, ergab sich für den Restaurator ein verwirrendes, fast nicht zu durchschauendes Bild. Auch wenn in diesem Erhaltungszustand der Kopf kaum noch zu erkennen war, existierten doch jene zahlreichen winzigen, zerstreuten Inseln originaler Farbmaterie, die wiederum die Möglichkeit einer Reintegration versprachen. Dazu trat überraschend, auf der Infrarotaufnahme lesbar, nun eine Vorzeichnung zutage mit einer völlig anderen Konzeption des Kopfes, nämlich zurückgelehnt, mit Verkürzung der Nase (ähnlich dem Kopf des Schächers links im Kreuzigungsbild oder auch dem Christushaupt auf dem Gemälde «Die Heilige Dreifaltigkeit zwischen der Schmerzensmutter und dem heiligen Ägidius» oder der Kreidezeichnung «Zurückgeneigter Männerkopf mit schmerzlichem Ausdruck<sup>17</sup>»).

Jetzt galt es, mit doppelter Vorsicht in der Arbeit der Integrierung der vorhandenen ursprünglichen Farbmaterie voranzuschreiten, um nicht unter dem Eindruck dieser Vorzeichnung voreilige Schlüsse zu ziehen oder sich in einer gewünschten Richtung beeinflussen zu lassen. Um dieser Gefahr und um überhaupt jeglicher subjektiver Interpretation zu entgehen, wurde von da an ausschließlich unter dem Mikroskop gearbeitet. Als weitere Maßnahme wurde das Bild auf den Kopf gestellt, Ausschnitt



um Ausschnitt behandelt, und – ohne Blick auf das Ganze, einzig auf die vorhandenen farbigen Anhaltspunkte sich verlassend – Insel um Insel verbunden. Das Resultat, zwar äußerst mühsam erarbeitet, ergab sich dann gleichsam von selbst.

Die Gesichtszüge des Kopfes des Gekreuzigten, so wie sie heute zu sehen sind, entsprechen der farbigen Ausmalung Baldungs, nicht aber der erwähnten Vorzeichnung, die nur als erster Entwurf des Künstlers zu deuten ist.

Es war oberster Grundsatz, während der ganzen Restaurierung nur die Absichten des Künstlers, sein Werk, seine Darstellung und seine Idee unverfälscht so gut wie

möglich, wiederzufinden, ohne eigenes Zutun oder persönliche Interpretation. Deshalb hat der Kopf, so wie er heute zu sehen ist, einen leicht verschwommenen Aspekt.

Ob auf diese Weise, sowohl vom restauratorischen als auch vom ästhetischen Gesichtspunkt aus – wobei man über den Inhalt dieser Kriterien stets geteilter Meinung sein kann –, eine vertretbare, wenigstens teilweise Wiedergewinnung des originalen Christuskopfes gelungen ist, das läßt sich nur in direkter Betrachtung des Kunstwerkes in seinem gegenwärtigen Aspekt und im verantwortungsvollen Bewußtsein um die Möglichkeiten und die Grenzen, die einer Restaurierung gesetzt sind, entscheiden.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> CARL KOCH, Brief an P.Cadorin, 2.Juni 1966: «Ich möchte doch annehmen, daß das Gemälde nicht in einer dem Gottesdienste geweihten Kirche, sondern in einer Privatkapelle der vornehmen Stifterin hing.» Kunstmuseum Basel, Archiv des Restaurators.
- <sup>2</sup> Nach mündlicher Aussage von Prof. HANS REINHARDT: «Es handelt sich hier nicht um ein Altarbild, sondern um ein Motivbild.» Archiv Kunstmuseum Basel, Colloquium 22.April 1971.
- <sup>3</sup> HELMUT PERSEKE, *Hans Baldungs Schaffen in Freiburg*, Freiburg im Breisgau 1941, S. 2–3: «... die Beziehungen Baldungs zu den maßgeblichen Männern in Freiburg waren noch unmittelbarer und persönlicher. Gerade die persönlichen Verbindungen spielten ja damals bei der Vergabung von umfangreichen Aufträgen eine wichtige und ausschlaggebende Rolle. Nächste Verwandte Baldungs waren an der Freiburger Universität als Lehrer tätig, sein Bruder Kaspar seit 1502, sein Vetter Pius Hieronymus seit 1506.»
- <sup>4</sup> KURT MARTIN, *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien*, Basel 1950, S. 3. PERSEKE, vgl. Anm. 3.
- <sup>5</sup> Eine Eintragung im Münsterbuch von Freiburg i.Br. bestätigt, daß Baldung bereits am 14.Januar 1513 die erste Auszahlung für die Ausführung des Hochaltars bekommen hat.
- <sup>6</sup> PAUL BOERLIN im Katalog *Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel*, Basel 1978, S. 18 unten.
- <sup>7</sup> CARL KOCH, Brief an P.Cadorin, 2.Juni 1966: «... die vornehme Stifterin, deren Phantasievorstellung Baldung in seiner Stilform verkörperte.» Kunstmuseum Basel, Archiv des Restaurators.
- <sup>8</sup> CARL KOCH, Brief an P.Cadorin, 23.Juni 1966: «das ... Gemälde hat doch einen so komplizierten Charakter, daß daraus zu schließen ist, die am Kreuze des Heilands kniende Stifterin habe bei ihrem Auftrag persönlich sehr private Wünsche geäußert.» Kunstmuseum Basel, Archiv des Restaurators.
- <sup>9</sup> Nach mündlicher Aussage von Prof. HERMANN FILLITZ, damals Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Ba-
- sel: «Die kniende Stifterin ist übrigens keine Äbtissin. Sie trägt die übliche Witwentracht.» Archiv Kunstmuseum Basel, Colloquium 3.Dezember 1970.
- <sup>10</sup> Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, 1901, durchschossenes Exemplar mit handgeschriebenen Notizen für den Restaurator. Kunstmuseum Basel, Archiv des Restaurators.
- <sup>11</sup> F.BENTZ, Restaurationsbericht vom Jahre 1916: Baldung, Hans, Kat. Nr. 17, Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern. Kunstmuseum Basel, Archiv des Restaurators.
- <sup>12</sup> HANS AULMANN, Restaurator der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, 1.Januar 1932 bis 31.Juli 1954.
- <sup>13</sup> CARL KOCH, Brief an Georg Schmidt, den damaligen Direktor des Kunstmuseums Basel, 9.Juni 1955. Archiv Kunstmuseum Basel.
- <sup>14</sup> CARL KOCH, Brief an P.Cadorin, 24.Juni 1966. Kunstmuseum Basel, Archiv des Restaurators.
- <sup>15</sup> Siehe Conte SECCO SUARDO, *Il restauratore dei dipinti*, Mailand (U.Hoepli) 1927, S. 325f. (SECCO SUARDO zitiert Autoren, die in ihren Rezeptbüchern solche Methoden erwähnen: F.X. BURTIN, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux...*, Valenciennes 1846; J.F.L. MÉRIMÉE, *De la peinture à l'huile*, Paris 1830; H.DEON, *De la conservation et de la restauration des tableaux*, Paris 1851; U.FORNI, *Manuale del Pittore-Restauratore*, Florenz 1866.)
- <sup>16</sup> Gemäß den damals üblichen Rezepten dürfte es sich um eine Pottaschelösung gehandelt haben.
- <sup>17</sup> 1503 ist ein Kopf Albrecht Dürers datiert, in der Zeit, als Hans Baldung bei ihm weilte; siehe Albrecht Dürer, Kopf des toten Christus, 1503, London, British Museum. Uns sind mehrere Zeichnungen von Hans Baldung bekannt, wo ein Gesicht in solcher Verkürzung von unten vorkommt; besonders zu erwähnen: Ecce homo, 1511 (Holzschnitt); Der kleine Sebastian, 1512 (Holzschnitt); Rückwärts geneigter Männerkopf, 1516(?), schwarze Kreide, Nationalmuseum Stockholm; Männerkopf mit schmerzlichem Ausdruck, 1516(?), schwarze Kreide, Kunstmuseum Basel.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–5, 7–20: Basel, Kunstmuseum  
 Abb. 6: Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz