

Zur historischen Entwicklung, zum heutigen Bestand und Zustand der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts und ihren Restaurierungsproblemen*

Peter van Treeck

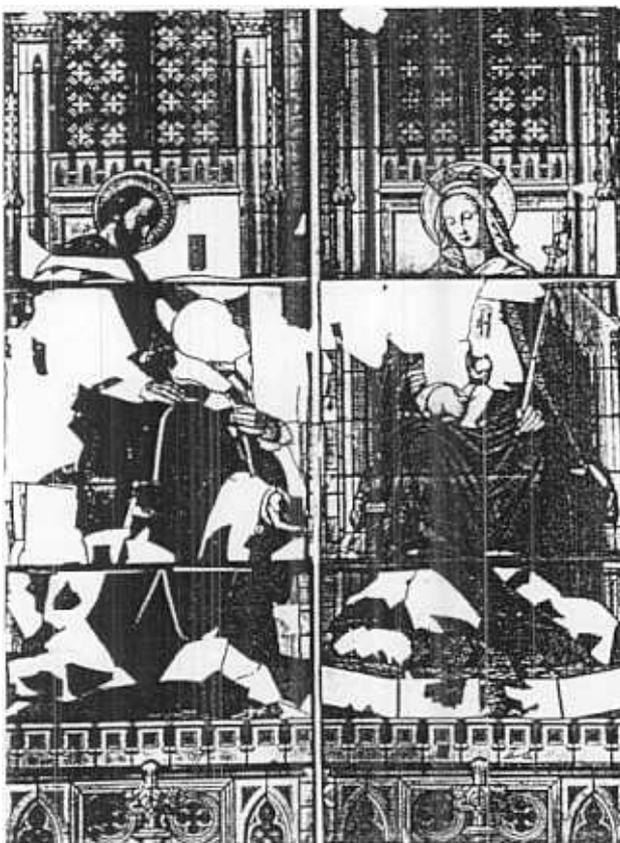


Abb. 1a. b. Köln, Dom, Westseite des südlichen Querhauses: Görres-Fenster von 1855 (Ausschnitt) aus der Königl. Glasmalereianstalt München: Zustand vor der Restaurierung 1980 (1a) und nach der Restaurierung (1b).

Man spricht gewöhnlich von der "Wiedererweckung" der Glasmalerei im frühen 19. Jahrhundert. Dieser das vollständige Abbrechen einer Tradition voraussetzende Begriff trifft für die monumentalen Farbverglasungen, die nach den gänzlich konträren Auffassungen von Raumbelichtung in der vorausgehenden Zeit nun wieder angestrebt wurden, zumindest insoweit zu, als man

sich am mittelalterlichen, genauer: hochgotischen Vorbild zu orientieren meinte. Man muß die Situation aber differenzierter sehen:

Zum einen hatte sich die Glasmalerei technisch schon seit dem 15. Jahrhundert entscheidend verändert, nämlich durch die zunehmende Hinwendung zur Malerei *auf* Glas - im Gegensatz zum "mosaïque lumineuse" des frühen und hohen Mittelalters - bis zur raffiniertesten Maltechnik in Zeichnung, Schattierung und Emailfarbenauftrag. Die Glasmalerei lebte in dieser Technik im 16., 17. und auch im 18. Jahrhundert weiter.

Zum anderen gab es ein Fortleben in der Über

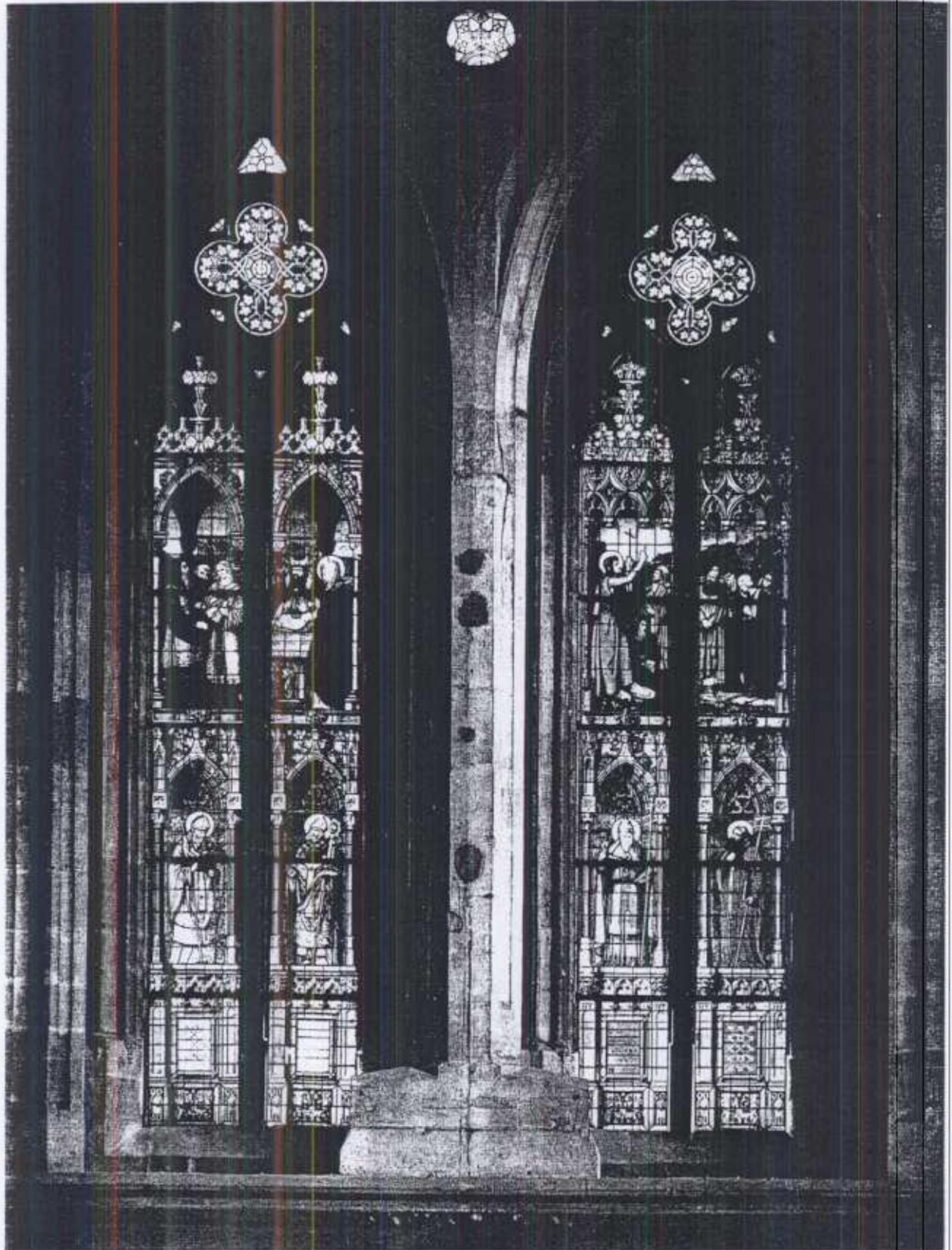
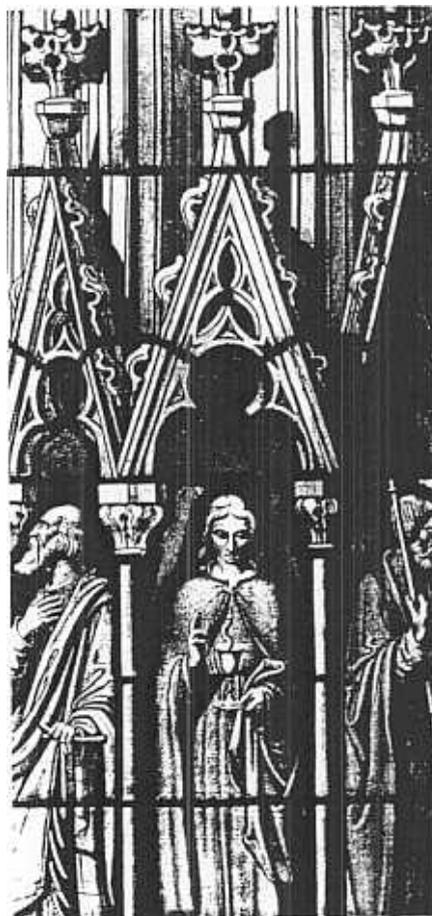
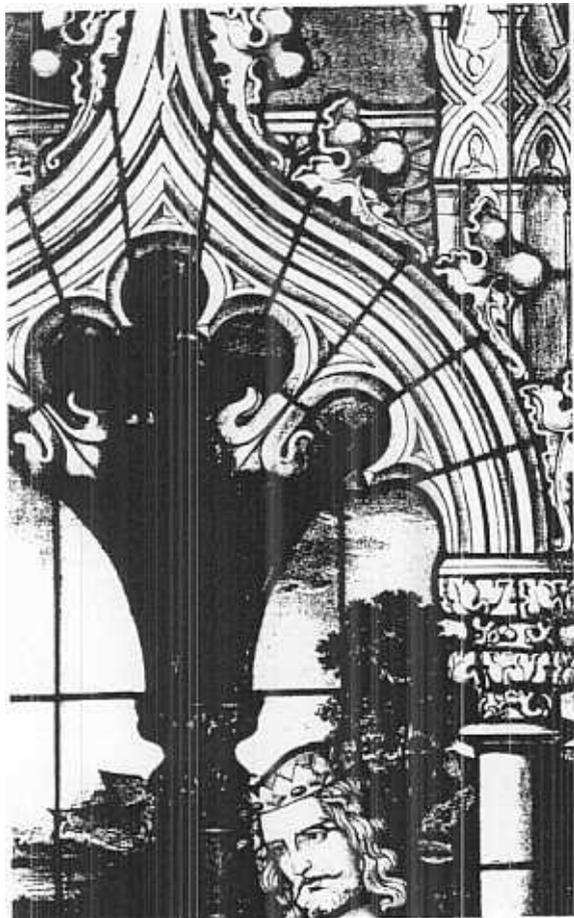


Abb. 2. Regensburg, Dom, Westfassade: Zwei der Fenster von 1828/30 aus der Königlichen Glasmalereianstalt München.



Farbtafel II. 1-3. Regensburg, Dom, Westfassade:
Details aus den Fenstern von 1828/30 aus der
Königlichen Glasmalereianstalt München.

lieferung, wenn man an die zahlreichen über dieses Thema erschienenen Lehrbücher denkt.

Ein Drittes: Die Entwicklung verlief regional sehr verschieden; man denke nur an England, wo - ähnlich der Entwicklung in der Architektur - auch die Glasmalerei bis in das 19. Jahrhundert hinein viel gegenwärtiger geblieben ist als in Mittel- und Südeuropa.

Die monumentale Glasmalerei ist besonders der gotischen Bauform verbunden. Bezeichnenderweise waren auch die letzten großen Fensterschöpfungen der Renaissance zumeist für Bauten des Mittelalters entstanden (z.B. St. Sebald in Nürnberg, Chorschluß, und St. Gudule in Brüssel).

Für die Anknüpfung des frühen 19. Jahrhunderts an die monumentalen alten Vorbilder waren nicht so sehr Stiffragen als die Tatsache, daß die *Materialien* - Hauptproblem gegenüber anderen Kunstarten - nicht mehr im dazu notwendigen Umfang





Abb. 3. Regensburg, Dom, Ostseite des südlichen Querhauses: Benno-Fenster von 1831 (Ausschnitt) aus der Königlichen Glasmalereianstalt München; Zustand 1984 vor der Restaurierung.

zur Verfügung standen, von Relevanz: die Hütten- und Ateliertraditionen dazu waren abgerissen. Erste Forderung war deshalb die Wiederbeschaffung der nötigen Farbgläser. Bis zum Erfolg, der sich in Deutschland erst in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, in England kaum früher, einstellte, mußte man sich weitgehend auf eine Malerei auf Glas, soweit dieses zur Verfügung stand - nämlich münzgeblasenes Fensterglas und wenige Farbgläser

- beschränken.

Die Anfangsversuche lassen sich für Deutschland illustrieren an Werken Sigmund Franks, den Scheiben von 1804 auf der Harburg und von 1810 im Bayerischen Nationalmuseum München.

Zu nennen sind ferner die bedeutenden Scheiben in Laxenburg bei Wien ab 1828 von Gottlob Samuel Mohn und Wilhelm Vörtel, letzterer später bei uns bekannt geworden durch seine glasmalerische Tätigkeit in München für die Gebrüder Boisserée.

Die älteste noch erhaltene monumentale Schöpfung, die zugleich bereits höchsten künstlerischen und technischen Rang einnimmt, sind die Westfenster in den Turmuntergeschoßen des Regensburger Domes von 1828 (Abb. 2). Ein weiteres prominentes Beispiel aus der Folgezeit ist das Benno-Fenster im südlichen Querhaus des gleichen Baues von 1831

Abb. 4. Breitbrunn am Chiemsee, Pfarrkirche: Fenster von 1851 aus der Königlichen Glasmalereianstalt München; seit ca. 1960 ausgelagert.



(Abb. 3). Sie sind, wie so viele spätere Werke, eine Stiftung König Ludwigs I. Bereits als Kronprinz initiierte er innerhalb der Porzellanmanufaktur mit Sigmund Frank die technischen Voraussetzungen für die Aktualisierung der Glasmalerei. Mit Max Emanuel Ainmiller als Inspektor der 1827 gegründeten königlichen Glasmalereianstalt wurde diese Kunst schnell zu bedeutendem Erfolg geführt. Diese Glasgemälde sind von großer Bedeutung für die folgende Entwicklung und geeignet, die stilistischen, artistischen und handwerklichen Kriterien in ihren Details zu demonstrieren (Farbtafel 11. 1-3).

Die Gläser hierfür wurden hergestellt in der Hütte in Benediktbeuern; es sind überwiegend farblose und auf wenige Farbtöne beschränkte Gläser (die Hauptfarben rot, blau, violett, gelb, grün). Eine ganz wichtige Rolle spielen daher die aufgetragenen Email- und Überzugsfarben, für deren Entwicklung und Herstellung die Porzellanmanufaktur in München hervorragende Bedingungen zur Verfügung stellen konnte.

Die Glasmaler schraffierten und lavierten die Fenster naturalistisch durch und erstrebten mit einer differenzierten Detailfarbigkeit und vielstufiger Farbschattierung räumliche Tiefe, Plastizität und ein abgerundetes Kolorit. Sie sind hier - sicher bewußt - der Maltechnik der Glasgemälde des späten 15. Jahrhunderts sehr nahe. Der Malvorgang, der dies bewirkt, ist kompliziert: Die reichsten Details lassen einen Malaufbau in sieben bis acht Schichten erkennen. Es ergibt sich aus dem Bestand wie auch aus den Quellen, daß meist mehrere Lagen ohne Zwischenrand aufgemalt wurden; wobei Glasmalfarben ja nicht zu vergleichen sind mit Pigmenten, denn sie sind in Dichte und Mischung erst kenntlich nach dem Brennen, dabei nicht einfach aufzutragen. Der Malaufbau umfaßt beispielsweise bei reichen Flächen (Figuren):

1. Sehr dünn vertriebenen, grauen Überzug, teilweise für Lichter radiert mit feinsten Strichzeichnung/Schraffuren.
2. Darauf ein vertriebener graubrauner oder grau-grüner Überzug mit Flächenradierung.
3. Darüber Schraffurzeichnungen aus Überzügen gleicher oder verstärkter Tönung.
4. Weitere Binnenzeichnung oder -schraffur aus halbtransparenten Malfarben gleicher oder entgegengesetzter Tönung (zum Beispiel warme Malfarbe auf warmem Glaswert, bzw. kalt auf



Abb. 5. Bergham bei Holzkirchen/Obb., Filialkirche: Hl. Valentin um 1500, Ergänzung der gesamten übrigen Fläche um 1840; Zustand nach der Restaurierung 1984.

kalt, oder Variation kalt auf warm, oder umgekehrt).

5. Schließlich halbdeckende bis deckende Konturzeichnung aus Braunlot oder Schwarzlot, teils unterstützt durch mehrschichtige Lavierungen oder Schraffuren aus Halbtonwerten.
6. In den Inkarnatteilen, die überwiegend aus Kombinationen bräunlicher und graugrünlcher bis blaugrauer Halbtonschraffuren aufgebaut und zu einer realistischen Hautfarbe komponiert sind, kommt die Schattierung mit Rouge hinzu (Farbtafel III. 1, 2).

Man ersieht daraus die Praxis: Es gibt kein "Wischen", Lasieren nur in begrenztem Umfang. Vielmehr entwickelt sich eine ausgefeilte Radier- und Laviertechnik, die in den reicheren Teilen zunehmend zu einer brillanten Schraffiertechnik führt und Stoffliches hervorragend auszudrücken vermag, etwa bei Darstellung organischer Strukturen.

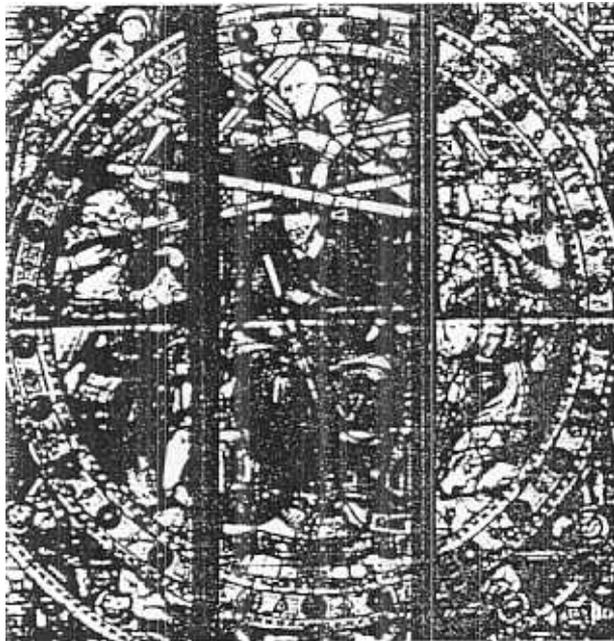


Abb. Augsburg, Dom, Chorhauptkapelle: Passionsfenster von 1400 mit großflächigen Ergänzungen um 1500, Ausschnitt "Linkes und mittleres Feld der oberen Zeilen original, übrige Felder ergänzt: Zustand nach der Restaurierung 1983.

Die freie, zügige, im Detail oft improvisierende Malerei, die aus diesen Stücken spricht, ist vom Künstlerischen und Technischen her erste Qualität dieser Epoche.

Zu dieser Zeit und etwas später stehen technisch auf etwa gleicher Stufe einige Privatwerkstätten; in Nürnberg die von Josef Sauterleute, in Freiburg die der Gebrüder Helmle, die einen sehr hohen Standard repräsentiert, und in Zürich die Werkstatt von Johann Jakob Röttinger. Ab 1843 kommt auch Berlin mit seiner königlichen Glasmalereianstalt zu Bedeutung. In Frankreich ist die königliche Glasmalmanufaktur Sèvres von den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts an zu nennen, in England mehrere private Werkstätten.

In Deutschland wird dem hohen Niveau, das die Münchner Glasmalereianstalt König Ludwigs I. unter Ainmiller erreicht, sehr bald von den anderen Werkstätten keine mehr gerecht. Diese Entwicklung liegt an den immensen Möglichkeiten Münchens zu dieser Zeit in artistischer und in technischer Hinsicht: hinter der Anstalt stehen die ersten Künstler ihrer Zeit - mit Heinrich Maria von Heß, dem späteren Akademiepräsidenten, an der Spitze - und mit fast unbegrenzten Mitteln und Möglichkeiten in der Glas- und Farbenherstellung. Der ausgeprägte artistische Akzent dieser Arbeiten - eine Verquickung Heßscher Kompositionen mit Elementen aus der niederländischen Malerei, mit deutschen spätgotischen Ornamentformen und der Maltechnik des späten 15. Jahrhunderts - unterscheidet sie von allen anderen Werken der Zeit.

1841 schuf Ainmiller Fenster in Kilndown/England: Er verwendete in der Masse gefärbte Gläser, die zusätzlich mit Emailfarben bemalt wurden. Eine Arbeit der Franzosen Alfred und Henry Gérente in der Kathedrale von Ely von 1840 zeigt im Unterschied dazu das klassische Verfahren mit Schwarzlot als nahezu alleiniger Malfarbe. Dieses Fenster repräsentiert eine der - grob gesprochen - drei in England angewandten Techniken der Glasmalerei: die beiden anderen entsprechen der in Sèvres geübten Emailmalerei bzw. der Art von Abraham und Bernhard van Linge, flämischer Künstler des 16. Jahrhunderts. In England ist überhaupt ein starker Auslandseinfluß zu sehen, wofür als Beispiel eine Arbeit des Mailänders Pompeo Bertini in der Krypta der Glasgower Kathedrale um 1860 stehen mag; zu nennen wäre dort auch der Belgier Jean-Baptiste Capronnier.

Etwa um die gleiche Zeit, 1857, schuf Ainmiller Fenster für Glasgow, 1855/56 für Alnwick, diesmal nach dem Entwurf des Englanders William Dyce,



Farbtafel III

1, 2 (linke Spalte), Regensburg, Dom, Westfassade: Details aus den Fenstern von 1828/30 aus der Königlichen Glasmalereianstalt München.

3 (rechts oben), Geisberg bei Mühlendorf a. Inn, Kapelle: Altarfenster von J.P. Bockhorni, München 1864 (Detail; vgl. Abb. 9).

4 (rechts unten), Donauwörth, Stadtpfarrkirche: Detail aus einem der ehem. Chorfenster von L. Mittermaier, Lauingen 1861; nach der Restaurierung 1980.



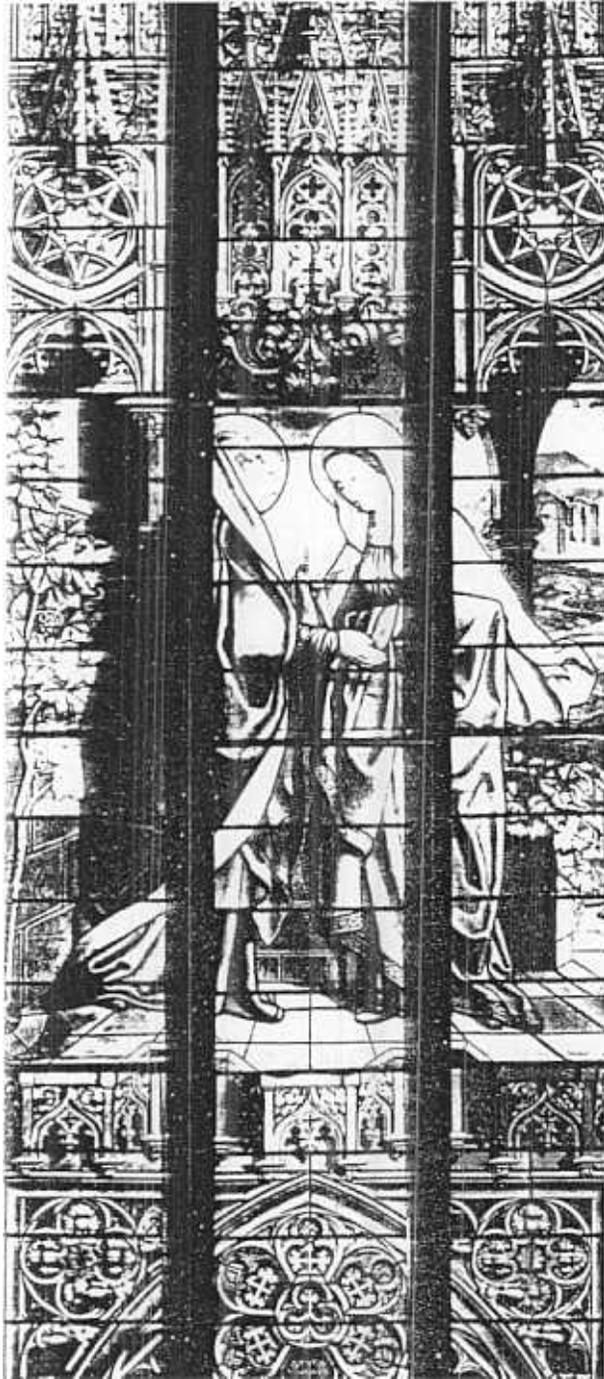


Abb. 1: Donauwörth, Stadtpfarrkirche, Chorfenster des ehem. Chorstifters von L. Mittermaier, um 1861.

1852 bis 1858 für Peterhouse in Cambridge, schließlich 1868 für die Houses of Parliament in Edinburgh.

Um etwa der gleichen Zeit, 1870/71, stammt das Passionsfenster von William Morris in der Hall von Peterhouse, Cambridge. Ein Fenster in Glasgow

von 1857 zeigt den unverkennbaren Einfluß Airmillers auf eine in England ausgeführte Arbeit.

Man kann für die Entwicklung ab der Jahrhundertmitte noch etwas bei der Münchner Glasmalerei bleiben: Der Kölner Dom erhielt zwischen 1844 und 1848 als Stiftung Ludwigs I. die sogenannten "Bayernfenster", die das südliche Seitenschiff des Domes abschließen. 1855 führte Airmiller für diesen Bau das Görres-Fenster im südlichen Querhaus aus, eine Stiftung der Freunde Görres zur Schaffung eines Denkmals für den großen katholischen Publizisten (Abb. 1a, b).

Dieses Fenster repräsentiert den zur höchsten Qualität in künstlerischer, technischer und handwerklicher Hinsicht geführten Stand der Glasmalerei um die Jahrhundertmitte. An ihm ist die nun erfolgte Hinwendung zu Vorbildern des 13. und 14. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Neugotiker und durch den Anstoß von England zu verdeutlichen; in Deutschland bewirkt diese eine Verquickung von Hintergrundgestaltungen des 14. Jahrhunderts und von Baldachinarchitekturen, dazu beispielsweise den Farbwechsel Rot und Blau, Grün und Rosa etc.

Im Gegensatz dazu arbeitet man bei weniger prominenten Objekten, wie etwa den Fenstern für eine Dorfkirche, mit einfacheren Mitteln, wie an einem Glasgemälde für Breitbrunn aus dem Jahr 1851, ebenfalls aus der Airmiller-Werkstatt, zu sehen ist (Abb. 4).

Ein anderer Aspekt der Entwicklung - hier besser: der Grundhaltung dieser Zeit - sollte kurz gestreift werden: In der unmittelbaren Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Fenstern, wie bei der Ergänzung fehlender Flächen, äußert sich schon früh eine denkmalpflegerisch bemerkenswerte Einstellung, indem nicht generell "verbessert", d.h. korrigiert, sondern in Anlehnung an die alte Substanz rekonstruiert wird; ein dörfliches Beispiel dafür ist ein Fenster in der Berghamer Kirche nahe Holzkirchen (Abb. 5), ein bekannteres das Passionsfenster im Augsburger Dom (Abb. 6).

In der Folge differenziert sich die Entwicklung in Deutschland - wie anderswo -, allerdings eine Zeitlang noch unter unverkennbarem Einfluß der "offiziellen" königlichen Anstalt; eine Ausbreitung der Glasmaler und Werkstätten und die Ausweitung des Arbeitsgebietes in die Region erfolgt: Als bedeutendste Beispiele sind zu nennen die Lauinger Werkstatt von Ludwig Mittermaier und die Münchner Christian Heinrich Burckhardt und

Anton Ferstl sowie Josef Bockhorni. Die bekannteste Arbeit des ersteren waren die Chorfenster der gotischen Donauwörther Stadtpfarrkirche von 1861 (Abb. 7, Farbtafel III. 4), die nach ihrem Austausch gegen moderne Fenster in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts nun an anderen Stellen des Baues wieder eingesetzt werden. Burckhardt und sein - als Glaser fungierender - Mitarbeiter Ferstl schufen unter anderem Fenster für die Kirchen in Emertsham (1861-1864), Schwabering (1861; Abb. 8) und Burghausen (1857), Bockhorni unter anderem für Geisberg (um 1870; Abb. 9, Farbtafel III. 3). Eine der ersten Arbeiten der Münchner Werkstätte Zettler befindet sich in der Schloßkapelle Linderhof (1871).

Das letzte Jahrhundertdrittel bringt bekanntlich eine Ausbreitung und Verallgemeinerung der Glasmalerei, die häufig Kunstgewerbe wurde, mit einer Vielzahl an Werkstätten und einer immensen Produktion. Die königliche Anstalt wurde im Jahr 1874 aufgelöst.

Leider kann man auch von der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts nicht sprechen, ohne auf die Schäden hinzuweisen, die den Bestand bereits erheblich gemindert haben oder gefährden. Die Probleme liegen indes weitgehend anders als bei mittelalterlichen Scheiben. Im Gegensatz zu diesen ist die Glassubstanz des 19. Jahrhunderts - und davor seit dem 16. Jahrhundert - von ihrer chemischen Zusammensetzung und von der Schmelzqualität her gegen saure und alkalische Schadstoffe resistent, um so gefährdeter ist die Bemalung. Die Hauptschäden lassen sich in folgenden Kategorien zusammenfassen:

1. Die stärksten Bestandsminderungen haben zweifellos Kriegsschäden, da Fenster dieser Epoche nur selten oder zu spät sichergestellt wurden, und sodann die Raumpurifizierungen und -modernisierungen der fünfziger und sechziger Jahre bewirkt. Manche der ausgebauten Fenster haben sich - mehr zufällig - erhalten.
2. Durch die dünnen, meist großformatig zugeschnittenen Gläser, die zudem viel spröder ("härter") sind als frühere, und die vielfach sehr weichen und flachen Profile ihrer Bleinetze sind

Abb. 8 Schwabering/Obb., Pfarrkirche: Altarfenster von C. H. Burckhardt und A. Ferstl, München 1861; Zustand nach der Restaurierung 1984.





Abb. 10. Emertsham/Obb., Pfarrkirche: Ausschnitt aus einem Altarfenster von Ch.H. Burckhardt, München 1861; Verkrustungen und Bemalungsschäden, 1982.

3. Die Bemalungen sind durch Schadstoffe und Witterungseinfluß stark korrosionsgefährdet, da sie aus niedrigschmelzenden Glasflüssen bestehen und zudem der Brand auf dem hochschmelzenden, "harten" Trägerglas Einschränkungen in der Verbindung mit sich bringt. Der Gefährdungsgrad der Malerei hängt deshalb auch stark von ihrer Vielschichtigkeit und von ihrer Ausführungsqualität ab. Dies zeigt sich z.B. im unterschiedlichen heutigen Erhaltungszustand von Fenstern aus der königlichen Anstalt und aus den genannten Privatwerkstätten, welche letztere die größeren Schäden in der Malerei aufweisen. - Eine ernste Beeinträchtigung der Substanz stellen ferner Ruß-, Staub- und Schmutzverkrustungen, Witterungs- und Kondenswasserablagerungen und -einschwemmungen, Kalkkrusten, von Windstangen- und Quersenenanstrichen stammende Farben, Rostspuren, Kalkputzränder und -spritzer, Kittstreifen und Ölreste dar, da diese Krusten bildenden Überlagerungen Abrisse in der Außen- und Innenbemalung bewirken (Abb. 10).

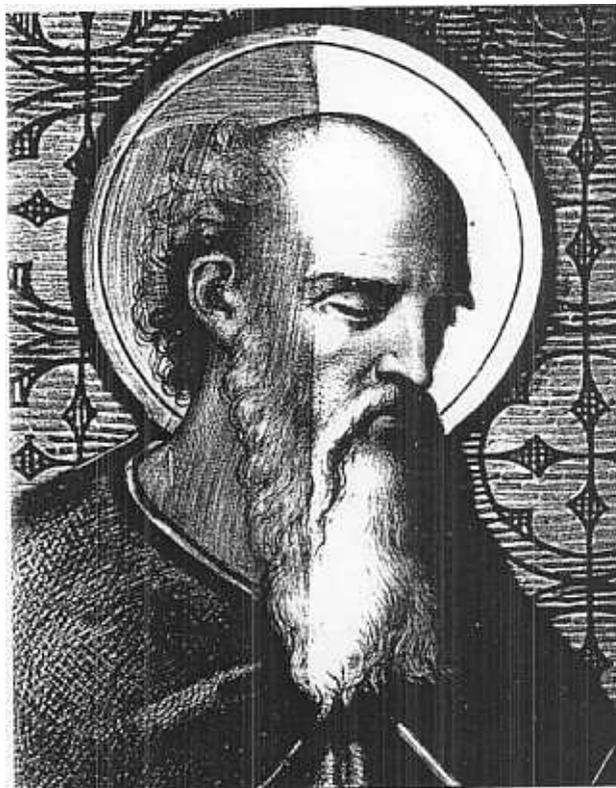


Abb. 11. Emertsham/Obb., Pfarrkirche: Ausschnitt aus einem der Altarfenster von Ch. H. Burckhardt, München 1861; Zustand während der Restaurierung 1983, rechter Teil gereinigt.

Eine Grundmaßnahme bei der Sicherung von Glasgemälden des 19. Jahrhunderts ist heute die isothermische Außenschutzverglasung, wie sie aus der Konservierungspraxis mittelalterlicher Fenster hinlänglich bekannt ist. Vorbedingung jeder Substanzsicherung und Restaurierung ist auch bei Glasgemälden des 19. Jahrhunderts die nach streng konservatorischen Gesichtspunkten vorzunehmende Reinigung (Abb. 11), die zugleich für die weitergehende Prüfung des Bemalungszustands unerläßlich ist. Vergleichbar mit der Praxis der Konservierung mittelalterlicher Scheiben sind ferner die Maßnahmen der Sprungsicherung (Kantenanbindung) und der Bleinetz-Festigung (die Erhaltung der historischen Bleinetze ist heute allgemeines Gebot, nicht zuletzt ihrer handwerklich zumeist schönen Ausführung und ihres dokumentarischen Wertes wegen).

Die Probleme der Restaurierung bestehen indes bei den vielschichtigen Ergänzungsfragen von Fehlstellen, und zwar aus zweierlei Gründen: einmal bezüglich grundsätzlicher Erwägungen zu

Notwendigkeit und Grenzen einer Rekonstruktion; zum zweiten hinsichtlich der Schwierigkeit und des Aufwands im praktischen Nachvollzug der originalen Maltechniken.

Nach den engagierten Diskussionen dieser Fragen unter Denkmalpflegern seit einigen Jahren kann man heute das Resümee ziehen, daß Glasgemälde des vorigen Jahrhunderts, zumal die "nazarenischen" und "neugotischen" pikturalen, von ihrer Bemalung geprägten Werke, eine möglichst originalgetreue Schließung von Fehlstellen im Glasbestand verlangen, wenn ihre Wirkung und ihr bildhafter Zusammenhang nicht empfindlich gestört sein sollen. Die Aufgabenstellungen, die daraus für den Restaurator und Glasmaler resultieren, reichen von der Instandsetzung und Ergänzung beschädigter Fenster mit mehr oder weniger gravierenden Fehlstellen (Löchern) bis zur Ergänzung größerer fehlender Flächen im Bildzusammenhang. Sie können auch die - oftmals problematische - Überiegung zu einer Rekonstruktion verlorener, für ein historisches Raumensemble aber relevanter ganzer Verglasungen betreffen; auch die Wiedereinfügung erhaltener Bestände an ihrem ursprünglichen Platz wurde in den letzten Jahren aktuell.

Als Beispiele für den erstgenannten Aufgabenbereich, den häufigsten, seien die Restaurierungen der Burckhardt-Fenster aus Emertsham und des Görres-Fensters im Kölner Dom genannt (Abb. 1a), als anstehendes Objekt ferner ein Ausschnitt aus dem Benno-Fenster des Regensburger Domes (Vorzustand; Abb. 3). Die Ergänzung setzt eine Abgrenzung zwischen wieder einzuzügenden Splintern und den manchmal nicht mehr sinnvoll einzubeziehenden Resten voraus. Bei der glasmalerischen Ergänzung ist es unumgänglich, die originale Ausführungstechnik nachzuvollziehen, da sonst Alt und Neu nicht annähernd angleichbar ist (etwa beim Ersetzen eines Schraffuraufbaus durch moderne Radier- oder Wischtechnik). Selbst bei originalgetreuer Technik greifen jedoch noch zwei Probleme ineinander: Einerseits müssen Farbe, Helligkeit, Schattierung und Dichte in Glas und Bemalung der neuen Stücke passen, und andererseits ist die "Reproduktion" der künstlerischen Handschrift zu erreichen, um zu einem ausgewogenen Gesamteindruck zu kommen.

Für den zweiten Fall sind die gleichen Objekte aufschlußreiche Beispiele: bei Emertsham die

Maßwerk-Ergänzung, beim Görres-Fenster die Rekonstruktion der oberen Fensterhälfte (1979/80).

Vor gänzlich andere Schwierigkeiten stellen die Korrosionsschäden an der Bemalung und die Gefährdungen, die aus der weiter oben erwähnten Krustenbildung und Verschmutzung erwachsen.

Eine sehr aufwendige Freilegungsmaßnahme erforderte z.B. die starke Verschmutzung der Regensburger Domfenster von 1828 durch Taubenkot wegen der verätzenden Schädigung an den dünnen Außenlasuren. Die durch Schadstoffe aus der Luft, durch Witterungseinfluß und durch Kondenswasserbildung mit all ihren Nebenaspekten hervorgerufenen Bemalungsschäden äußern sich vorrangig in der Abwitterung von farbigen Außenlasuren, zumeist hinterlegte blaue oder grüne Schmelzfarben, und in der Korrosion und dem darauffolgenden Abtragen oder Abreißen der Halbton- wie auch der Buntfarbenbemalung an der Innenseite. Die morschen Malschichten und Konturen müssen nach der mit außerordentlicher Subtilität durchzuführenden Reinigung gefestigt werden. Es ist jedoch undenkbar, die bereits eingetretenen Fehlstellen durch Nachmalen auf dem Original zu ergänzen. Da diese Stellen - häufig sind ja gerade farblose oder helle Grundgläser betroffen - die Wirkung des Glasgemäldes durch die Überblendung und durch die Beeinträchtigung des Bildzusammenhangs stark stören, ist eine Korrektur trotzdem oft zwingende Forderung. Als Retusche ist die Hinterlegung eines Deckglases oder, soweit dabei eine Schädigung des Originals absolut ausgeschlossen - d.h. keine Rückseitenlasur betroffen - ist, eine Kaltbemalung auf der Rückseite des Grundglases im Umfang der vorderseitigen Abwitterung denkbar.

Erstrangige Werke monumentaler Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Europa vom Beginn in den zwanziger Jahren bis zum Einsetzen der gewerblichen Ausbreitung um 1870 zeigen ernste Gefährdungen vor allem in der sie prägenden Bemalung. Dies ist ausschnitthaft deutlich zu machen an Beispielen in England, Frankreich, Österreich, Deutschland und anderen Ländern. Auf diese Entwicklung sollte deshalb verstärkt geachtet und die notwendige Prophylaxe vorgesehen werden.

* Glaskonservierung. Historische Glasfenster und ihre Erhaltung. 32. Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München 1985, S. 23-33