

Mural paintings

by Åke Nisbeth

In 1666 the Council of State promulgated an edict on old monuments and antiquities. Among the objects protected by this edict, the first law of its kind in Sweden and indeed in Europe, were churches and church fixtures, including "ornaments on walls and windows, paintings or any kind of interior", which "must be scrupulously taken care of, and nobody permitted to waste or destroy them in the slightest". As yet this was not a question of taking active measures to protect the Swedish mural paintings; on the other hand a number of paintings, chiefly those which contained coats of arms having genealogical and heraldic interest, were documented by antiquaries who journeyed round the country during the latter half of the 17th century Crown commissioners and in consequence of the ancient monuments edict.

Up to the mid-17th century, moreover, a great many medieval paintings had been allowed to remain visible, even though the practice of overpainting did occur, usually at the behest of a bishop or the parish priest. As the 17th century drew to a close there was growing aversion to the "papist" elements in church embellishment, and the bishops of several dioceses campaigned actively to have medieval objets d'art and paintings removed or concealed. The reaction to such commands was not always sympathetic. At Risinge, for example, the congregation refused to go along with a resurfacing of the old church's vault paintings dating from the early 15th century. This was ordered by the bishop in 1745, to which the peasants responded: "What their forefathers had paid for to adorn the church they did not wish to lose."

But the fate of the mural paintings was not so much determined by theology as by aesthetic and practical considerations. The Hymnal officially adopted in 1695 and a rapidly growing literacy combined to increase the demands for better light in the churches. Openings were made for new windows and existing windows were enlarged; as a result the paintings on the walls were truncated and in general plastered over as well. Given prevailing 18th century notions as to what good architecture was, together with a theology that was strongly influenced by the ideas of the Age of Enlightenment, many mural paintings were covered with whitewash or effaced to eliminate every trace of what was then regarded as superstition and to create bright and clean church interiors. Even so, there were still a fairly large number of congregations who obstinately safeguarded their medieval paintings, and successfully so.

The advent of Romanticism in the early 19th century reawakened interest in the distant past. Thus the ancient monuments edict of 1666 was superseded in 1828 by a new law which contained added provisions on the care of churches and their interior appointments. Incidentally, one consequence of the 1828 enactment was to take stock of all the churches in Sweden; this inventory also provided a tremendous wealth of material for the student of medieval mural painting. The art of the Middle Ages was again observed, notably as exemplified by the first history of art in Swedish, which Lorenzo Hammarskjöld wrote in 1817, and by the work of Marianne Ehrenström from 1826, "Notice sur l'art et la littérature et les beaux arts en Suède".

Artists like C. S. Graffman also began to copy older church art, e.g. the medieval mural paintings which adorn Lofta church in Småland province. However, the most extensive inventorying and copying work was done by the artist and archaeologist, Nils Månsson Mandelgren, a graduate of the Copenhagen Academy of Fine Arts who was acquainted with the French architect, E. Viollet-Le-Duc, perhaps the best known restorer in the 19th century. Mandelgren was employed as a draughtsman at the Royal Academy of Letters but came into conflict with the then Chief Custodian of Antiquities; although he resigned from the Academy, he continued to document cultural monuments. Mandelgren also did some of the first restorations of medieval mural paintings in Sweden, first and foremost at the Bjäresjö church in Skåne, where in the 1840s he brought out and preserved a suite of Romanesque paintings which he later published in his major illustrated work, "Monuments scandinaves". He also sponsored the first investigations of technique and pigmentation in the medieval mural paintings; the findings of these studies were published in the 1873 volume of the periodical put out by the Swedish Antiquarian Association. Sad to say, the Bjäresjö paintings were severely mutilated by a most inartistic and very heavy-handed repainting undertaken around 1900; this means we can no longer study how Mandelgren translated the principles of restoration which he largely borrowed from Viollet-Le-Duc.

Here it is relevant to mention another mural-painting restoration which the artist, Z. Blackstadius, did at the Kungs-Husby church in Uppland province. In 1859 some late medieval mural paintings were discovered there in connection with a renovation of the interior. The local

The church of Kungs-Husby, Uppland. Mermaid. Detail from mural paintings from the latter part of the 15th century. Uncovered in the 1850s and cautiously cleaned in the 1950s.

Photo: N. Lagergren.

L'église de Kungs-Husby, Uppland. Ondine. Détail des peintures murales de la dernière partie du XVe siècle découvertes au milieu du XIXe siècle, doucement nettoyées au milieu du XXe siècle.

Die Kirche von Kungs-Husby, Uppland. Seejungfer. Detail aus Kalkmalereien von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts entdeckt und in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts behutsam reingemacht worden.



vicar, John Börjesson, was historically interested and, helped by the then museum director, the architect F. W. Scholander (who, like Mandelgren, was very much under the influence of Viollet-Le-Duc), he managed to obtain a special government grant towards restoration of the paintings, a project that Blackstadius completed in 1860. There was no doubt that Blackstadius approached his task with great reverence, to which the restoration of this church in the 1950s bears ample witness. He did very little retouching and restricted total new painting to surfaces of the kind on which the original painting was completely destroyed. But as matters turned out, this reverential way of working was far from typifying the many projects of bringing out and restoring mural paintings which were carried out during the latter part of the 19th century and the years around 1900. The greater part of the paintings that were then brought out are either greatly "improved" or wholly repainted after the originals were first traced off and then cut down. To us that looks like a brutal way to treat the old paintings, yet it fully accorded with that period's view of restoration in general. After all, the usual object was to return a building or a painting to its "original" state; this being so, it was thought proper to correct the "mistakes" imputed to the original master builder or painter. The "buzz" words of that day included "purity of style".

However, a new attitude began to emerge towards the end of the 19th century on the Continent—in France, Italy and Austria—and in Great Britain as well. In Sweden it received one of its first and best formulated expressions in the pamphlet by Verner von Heidenstam, "Modern barbarism", which primarily attacked the then topical restoration of Gripsholm Castle. The one who preeminently came to realize the new principles in Sweden was

Sigurd Curman, art historian, architect and, as from 1928, Chief Custodian of Antiquities. This happened the first time in connection with the restoration of Strängnäs cathedral during the first decade of the 20th century: Fredrik Lillieqvist, the very same man responsible for the restoration of Gripsholm which von Heidenstam so severely criticized, was the architect, with Curman serving as on-site inspector. Most of the work devoted to restoring the mural paintings was performed under Curman's direct supervision.

Exhaustive studies of the building or object to be restored before work commences; reverent regard for all the epochs involved in the history of a building or a work of art; exercise of the utmost care when filling in or reconstructing missing parts: these were some of the main points of Curman's programme which he formulated in an article—"Principles of Restoration"—written for the 1906 volume of the periodical, *Kult och Konst*.

The restoration principles which Curman introduced in Sweden gained fairly quick acceptance and were more or less strictly applied by many architects, antiquaries and curators. However, the projects carried out under Curman's direct leadership represent the most consistent application of these principles, and many of them also embody the aesthetically best result.

There are of course examples of 20th-century stripping and restoration projects which have complied with Curman's principles no more than halfheartedly; in the main, however, one can note that the curators have observed moderation when it comes to retouchings and additions. Nor, fortunately (apart from a few exceptions), were any attempts made to use materials for fastening and fixing other than limewater, which has been the normal binding agent for Swedish mural painting ever since the

Middle Ages. Those few exceptions, especially with a strong intermixture of casein in the fixing solution, have produced dismal results.

Well into the 20th century it became fairly common practice to look after and again restore paintings which had been brought out and more or less roughly amplified during the 19th century. At first there was adherence to the principle that overpaintings should always be removed, even if that meant that only insignificant portions of the original decor remained after the second round of preservation work was concluded. Before long it was found that the better part of wisdom in most cases was to let the earlier additions stay in place. That happened, for instance, when the Kungs Husby church was restored in the 1950s. After pilot studies were made of the mural paintings to determine their condition, it was quite clear that they would retain the appearance bestowed on them by Blackstadius's preservation—a decision that was not so hard to take considering that the preservation practices of the 19th century were unusually careful. But even in cases where the 19th century has ridden roughshod and perhaps directly distorted the original paintings, there are grounds for carefully considering whether a removal of overpaintings and additions will provide a much better

result from the scientific and aesthetic aspects. More often than in cases of this kind, there is hardly any original to lay bare and a return to an earlier state is thus neither feasible nor appropriate.

The following are the main implications of the principles which are now generally applied as regards stripping, adding to and restoring medieval mural paintings.

If the taking of specimens shows that an overplastered painting is so badly damaged that large-scale finishing touches are necessary to guard against its becoming a disruptive factor in a functioning church interior, it should not be brought out in the first place. True, there are cases where art-scientific and museum-laboratory viewpoints can be more strictly applied to such painting fragments, thus making it acceptable to let the paintings stand out even when they are reduced to mere bits and pieces. The object is to restrict the additional work to a minimum and never, or only in extreme emergencies, try to improve or amplify a figure-drawing or the like. In many cases a quite satisfactory whole can be created by working with the ground surfaces and pigmented areas behind the figure-drawing. Ornamentation of different kinds which form an integral part of the architecture must often be augmented, however, unless the spatial effect they are



The old church of Risinge, Östergötland. The mural paintings from the beginning of the 15th century have never been painted over or restored.
Photo: ATA.
La vieille église de Risinge, Östergötland. Les peintures murales du commencement du XVe siècle n'ont jamais été badigeonnées ou restaurées.
Die alte Kirche von Risinge, Östergötland. Die Kalkmalereien vom Anfang des 15. Jahrhunderts sind nie überstrichen oder restauriert worden.

The church of Ängsö, Västmanland. Mural paintings from about 1340, uncovered and cautiously restored 1970–1971. Vault with 4 motifs: Christ before Pilate, Scourging of Christ, Harvest miracle and Sacrifice of Cain and Abel. Photo: C-F Mannerstråle.

L'église d'Ängsö, Västmanland. Des peintures murales d'environ 1340, découvertes et doucement restaurées en 1970–1971. Voûte avec 4 motifs: Jésus-Christ devant Ponce Pilate, flagellant de Jésus-Christ, le miracle de récolte et le sacrifice de Caïn et Abel.

Die Kirche von Ängsö, Västmanland. Kalkmalereien vom Jahre 1340 ca. 1970–1971 entdeckt und achtsam restauriert worden. Gewölbe mit 4 Motiven: Christus vor Pontius Pilatus, Geisseln von Christus, das Erntewunder und das Opfer von Kain und Abel.



intended to provide is to be wholly distorted. To achieve an equilibrium between added-on portions of a painting embellishment and untouched figure scenes may often be difficult and require meticulous deliberations in each special case, indeed many times for each special part of a painting embellishment. It is axiomatic that a retouch or fill-in must always be executed so that an expert will be able to identify and locate it; similarly, the technique used must be of a kind that permits complete removal of retouched and added-on elements.

Finally, here is some concise information about the number of churches with mural paintings preserved from the Middle Ages.

Of the 3 000 or so churches in Sweden, about half are of medieval origin in whole or in part. Far from all of these have mural paintings; by way of estimate, however, there should be between 300 and 500 churches which have more or less extensive suites of such paintings. The oldest of these stem from the first half of the 12th century, but the greater part came into existence during the 15th century or early 16th century. A comparatively large number of fragments of Romanesque paintings have been preserved intact up to our day and age, this because they find themselves above brick vaults which were installed later. Early Gothic, which in Sweden largely coincides

with the latter half of the 13th century and the time around 1300, is rather well represented, whereas paintings from the 14th century are rare—on the other hand, the few examples to be found, as in Södra Råda and Ängsö, are all the more interesting. Most of the Late Gothic paintings are to be found in the provinces around Lake Mälaren and in Skåne, which for most of the Middle Ages was a Danish province. Uppland, the province just north of Stockholm, features some of the most interesting examples of medieval paintings that were never plastered over.

Les peintures murales

par Åke Nisbeth

En 1666, le Conseil du Royaume promulga un édit sur les monuments anciens et les antiquités. Parmi les objets que protégeait cette loi sur la conservation du patrimoine archéologique – la première en son genre non seulement en Suède, mais en Europe – il fallait ranger également les églises et leurs biens mobiliers, «en ce compris les décorations des murs et fenestres, peintures et objets intérieurs de toute nature», que l'on devait «soigneusement tenir en état sans oncques autoriser personne à les gaspiller ou à les abîmer si peu que ce soit». S'il n'était pas encore question, à l'époque, de mesures actives de protection des peintures murales, une partie des fresques, essentiellement celles qui comportaient des blasons présentant un intérêt généalogique ou héraldique, furent inventoriées par les conservateurs des antiquités qui, par ordre du roi et à la suite de l'édit sur les monuments archéologiques, sillonnèrent le pays dans la deuxième moitié du XVIIe siècle.

Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, la plupart des fresques médiévales étaient demeurées visibles, bien que dans certains cas, elles aient été passées à la chaux, le plus souvent à l'initiative de l'évêque ou des pasteurs de village.

Vers la fin du XVIIe siècle, l'aversion inspirée par les éléments «papistes» de la décoration des églises se fit plus vive et dans plusieurs diocèses, les évêques menèrent une campagne active pour que les objets d'art médiévaux fussent enlevés des églises ou dérobés aux regards. Leurs ordres ne furent pas toujours reçus avec empressement. A Risinge, par exemple, la paroisse, malgré l'ordre donné par l'évêque en 1745, refusa de laisser passer à la chaux les fresques ornant les voûtes de l'église et datant du début du XVe siècle. La réponse des paysans à l'évêque fut qu'ils «refusaient de perdre la décoration de leur église qui avait tant coûté à leurs ancêtres».

Ce qui, pour le sort des peintures murales, fut plus décisif que les disputes théologiques, furent des considérations d'ordre esthétique et pratique. A la suite de l'adoption du psautier de 1695, que de plus en plus de gens étaient capables de lire, il fallut améliorer l'éclairage des églises. De nouvelles fenêtres furent percées, les anciennes furent agrandies. Les peintures murales, mutilées, furent en général passées à la chaux. Les conceptions architecturales du XVIIIe siècle conjuguées à une doctrine théologique fortement influencée par les idées du Siècle des Lumières, firent que de nombreuses peintures murales disparurent sous la chaux ou furent effacées afin qu'il ne restât pas la

moindre trace de ce qui était considéré comme une superstition et que églises fussent propres et bien éclairées. Néanmoins, un grand nombre de paroisses continuait obstinément – et non sans succès – à sauvegarder leurs fresques médiévales.

L'avènement du Romantisme, au début du XIXe siècle, fit renaître l'intérêt pour les temps anciens. C'est ainsi qu'en 1828, l'édit de 1666 sur les monuments archéologiques fut remplacé par une nouvelle loi comprenant également des dispositions sur l'entretien des églises et leur aménagement intérieur. L'une des conséquences de la nouvelle législation fut que l'on dressa l'inventaire de toutes les églises du pays: cet inventaire constitue une documentation d'une richesse extraordinaire pour tous ceux qui étudient les peintures murales du Moyen Age. L'art médiéval fut remis en honneur, par exemple dans la première histoire de l'art publiée en suédois par Lorenzo Hammarskjöld en 1817 et dans la «Notice sur la littérature et les beaux arts en Suède» de Marianne Ehrenström, parue en 1826.

Des artistes se mirent à copier les œuvres d'art sacré ancien. C. S. Graffman, par exemple, reproduisit les peintures murales médiévales de l'église de Lofta, dans le Småland. Mais les travaux d'inventaire et de reproduction les plus importants furent l'œuvre de l'artiste Nils Månsson Mandelgren, diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague. Il entretenait des relations suivies avec le Français E. Viollet-Le-Duc, qui fut peut-être le plus grand architecte-restaurateur du XIXe siècle. Mandelgren fut engagé comme dessinateur à l'Académie royale des Belles-Lettres, de l'histoire et des antiquités, mais suite à un conflit l'opposant au conservateur en chef des antiquités nationales, il présenta sa démission. Il poursuivit néanmoins son œuvre de documentation historico-culturelle. Mandelgren fut parmi les premiers en Suède à restaurer les peintures murales médiévales, surtout celles de Bjäresjö en Scanie, où il procéda, dans les années 1840, au décapage et à la conservation d'une suite de peintures pariétales romanes, dont il publia par la suite la reproduction dans son grand ouvrage illustré «Monuments scandinaves». Il fut aussi l'initiateur des premières recherches sur les techniques mises en œuvre et les pigments utilisés pour les fresques médiévales. Le résultat de ces études fut publié en 1873 dans la revue de l'Association suédoise d'archéologie. Malheureusement, les peintures de Bjäresjö ont été cruellement mutilées par des repeints très peu artistiques et maladroits exécutés vers

1900, de sorte qu'il nous est impossible d'étudier comment Mandelgren traduisait dans la réalité les principes de restauration qu'il empruntait dans une large mesure à Viollet-Le-Duc.

Une autre restauration de peintures murales mérite d'être évoquée ici: c'est celle qui fut entreprise par l'artiste Z. Blackstadius dans l'église de Kungs-Husby, localité de l'Uppland. En 1859, à l'occasion de la restauration de la décoration intérieure, des fresques datant de la fin du Moyen Age furent mises au jour. Passionné d'histoire, le pasteur Börjesson, responsable de la paroisse, parvint, avec le soutien de l'architecte F. W. Scholander, à l'époque surintendant des édifices publics et lui aussi fortement influencé par Viollet-Le-Duc, à obtenir une subvention publique spéciale en vue de la restauration des peintures murales qui fut achevée par Blackstadius en 1860. Lors de la restauration de l'église entreprise dans les années 1950, on put constater que Blackstadius s'était acquitté de sa tâche avec un pieux respect, se bornant à des retouches limitées et ne repeignant intégralement que les surfaces entièrement corrompues des fresques originales. Ce respect scrupuleux du passé n'est malheureusement pas la qualité dominante des travaux de décapage et de restauration de peintures murales entrepris au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle et vers 1900. La plupart des fresques alors mises au jour furent soit fortement «améliorées» soit complètement repeintes après que les peintures originales eurent été calquées et ensuite abattues. Cette manière – à notre avis barbare – de traiter les peintures anciennes correspondait cependant parfaitement aux conceptions de l'époque en matière de restauration en général. Très souvent, le but poursuivi était de remettre un édifice ou une peinture dans son «état primitif». On saisissait l'occasion pour corriger les «erreurs» commises par l'architecte ou le peintre des temps anciens. «Pureté du style», tel était à cette époque le slogan à la mode.

Cependant, une conception novatrice commença à se manifester en Europe vers la fin du XIXe siècle, tant en France qu'en Italie, en Autriche et en Angleterre. En Suède, cette nouvelle manière de voir les choses trouva sa première expression et sa meilleure formulation dans le pamphlet de Verner Von Heidenstam: «La Barbarie moderne», où l'auteur s'en prenait avant tout à la restauration du château de Gripsholm, à l'époque au centre de l'actualité. Celui qui, le premier, devait appliquer ces nouveaux principes en Suède, fut Sigurd Curman, historien de l'art, architecte et, à partir de 1928, Conservateur en chef des antiquités nationales. Il le fit à l'occasion de la restauration de la cathédrale de Strängnäs, au cours de la première décennie de notre siècle. L'architecte responsable des travaux était Fredrik Lillieqvist, celui-là même que Von Heidenstam critiquait si durement pour sa restauration de Gripsholm, et dont Curman était cette fois le chef de chantier. La restauration des peintures murales fut exécutée essentiellement sous la surveillance directe de Curman.

Etude approfondie préalable du bâtiment ou de l'objet à restaurer, respect de toutes les époques représentées dans l'histoire de l'édifice ou de l'œuvre d'art, extrême circonspection dans les retouches ou dans la reconstitution des parties manquantes, tels étaient les principaux points du programme que Curman formula dans un article intitulé «Principes de restauration», publié en 1906 dans la revue *Kult och Konst*.

Les principes de restauration introduits en Suède par Curman furent bientôt admis et appliqués plus ou moins strictement par plusieurs architectes, conservateurs des

antiquités et conservateurs de musées. Mais c'est dans les travaux exécutés sous la surveillance directe de Curman que ces principes ont été mis en œuvre avec le plus d'esprit de suite et, dans de nombreux cas, avec le résultat le plus remarquable du point de vue esthétique.

Il y a évidemment des exemples de travaux de décapage et de restauration du XXe siècle où les principes de Curman n'ont été appliqués qu'à contrecœur, mais on constate que les restaurateurs se sont en général montrés restrictifs en ce qui concerne les retouches et les reconstitutions. Il n'y a heureusement pas de cas où l'on ait fait des essais de nouveaux matériaux de scellement ou de fixation: on a partout utilisé l'eau de chaux, qui fut dès le Moyen Age le liant normalement employé en Suède pour la peinture à fresque. Les rares exceptions – addition d'une forte proportion de caséine, par exemple – n'ont donné que de bien piètres résultats.

Quelques décennies après le tournant du siècle se posa la question d'une nouvelle restauration des peintures décapées et complétées plus ou moins inconsidérément au cours du XIXe siècle. Au début, on s'en tenait au principe de toujours effacer les repeints, même lorsque cela impliquait qu'au terme de la deuxième restauration il ne restait que des parties insignifiantes de la décoration originale. Très rapidement cependant on estima qu'il était préférable de laisser en place les reconstitutions antérieures. C'est ce qui a eu lieu notamment lors de la restauration de l'église de Kungs Husby dans les années 1950. Après des essais effectués en vue de déterminer l'état dans lequel se trouvaient les peintures murales, il fut décidé de maintenir l'aspect que leur avait conféré la restauration de Blackstadius, décision facilitée par la pieuse circonspection dont ce dernier avait fait preuve. Mais même dans les cas où le XIXe siècle s'est montré moins scrupuleux et a proprement déformé les peintures originales, la question se pose de savoir si, du point de vue scientifique et esthétique, on peut atteindre de meilleurs résultats en effaçant les repeints et les retouches. Dans de tels cas, il n'y a le plus souvent guère d'originaux à mettre à nu et le retour à l'état primitif n'est ni possible, ni même souhaitable.

Les principes qui gouvernent actuellement la mise au jour, la reconstitution et la restauration des peintures murales du Moyen Age peuvent être résumés comme suit. Si l'examen d'échantillons prélevés sur un repeint montre que la fresque sous-jacente est dans un état tel que d'importantes retouches sont nécessaires pour qu'elle ne rompe pas l'harmonie d'une église en service, il convient de ne pas envisager de la ramener au jour. Il y a bien entendu certains cas où des considérations d'ordre purement historico-scientifique et muséologique justifient que l'on fasse réapparaître des fragments de peinture même fortement endommagés. Le but à atteindre est de réduire les reconstitutions à un strict minimum, et de ne jamais procéder – si ce n'est en cas de nécessité absolue – à l'amélioration ou à la reconstitution des contours ou autres éléments dessinés de la fresque. On peut souvent arriver à un résultat d'ensemble pleinement satisfaisant en ne travaillant que sur les fonds et sur les surfaces de couleur délimitées par les dessins. Cependant, divers éléments ornementaux faisant partie intégrante de l'architecture doivent dans de nombreux cas être complétés afin de ne pas altérer l'effet spatial qu'ils sont censés créer. Mais il est souvent difficile de réaliser un équilibre harmonieux entre les parties ainsi complétées d'une décoration murale et les scènes ou figures non restaurées. Chaque cas particulier, et parfois même chaque élément de la décoration murale, doit faire l'objet d'une étude minu-

tieuse. Il va de soi que retouches et additions doivent être exécutées de façon qu'elles puissent être identifiées et localisées par un expert et selon une technique permettant de les effacer totalement par la suite.

Enfin, voici quelques informations succinctes sur le nombre d'églises où des peintures murales médiévales ont été conservées.

Parmi les quelque 3000 églises que compte la Suède, 1500 environ datent du Moyen Age. Toutes ne contiennent pas des peintures murales, loin s'en faut. Mais on peut estimer que 300 à 500 d'entre elles comportent des fresques de dimensions variables. Elles ont été exécutées au XVe et au début du XVIe siècle, les plus anciennes décorations murales remontant à la première moitié du XIIe. Un nombre relativement important de fragments de peintures romanes ont cependant été conservés par-

faitement intacts, du fait qu'ils se trouvent au-dessus du niveau des voûtes en briques construites ultérieurement. Le gothique ancien qui, en Suède, se situe essentiellement dans la deuxième moitié du XIIIe siècle et à l'aube du XIVE, est relativement bien représenté, tandis que les peintures du XIVE siècle sont plutôt rares, et les quelques exemples que nous en possédons, notamment à Södra Råda et à Ängsö, n'en sont que plus intéressants. La plupart des peintures de la période gothique tardive se trouvent dans les provinces entourant le Lac Mälaren et en Scanie, cette dernière province ayant été une possession danoise pendant la majeure partie du Moyen Age. Dans l'Uppland, province immédiatement au nord de Stockholm, on trouve quelques-uns des exemples les plus intéressants de peintures murales médiévales n'ayant jamais été recouvertes de chaux.

Wandmalereien

von Åke Nisbeth

Im Jahre 1666 erließ der Rat des schwedischen Königs eine Verordnung über Altertümer und Antiquitäten. Zu dem, was in diesem ersten Denkmalschutzgesetz des Landes und ganz Europas geschützt wurde, gehörten Kirchen und Kirchenausstattungen, u.a. „Ausschmückungen an Wänden und Fenstern, Malereien und Einrichtungsgegenstände aller Art“, die „...sorgfältig in acht genommen und gepflegt werden sollen, und (bezüglich derer) niemandem die Erlaubnis erteilt wird, etwas zu vernichten oder zu verderben“. Um aktive Maßnahmen zum Schutz der Wandmalereien des Landes handelte es sich noch nicht, dagegen wurden eine Reihe von Malereien – vor allem solche, die Wappenschilder von genealogischem und heraldischem Interesse enthielten – von den Denkmalpflegern dokumentiert, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Auftrage des Königs und als Folge der Verordnung über Altertümer und Antiquitäten das Land bereisten.

Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts waren die mittelalterlichen Malereien in sehr großem Umfang sichtbar erhalten geblieben, wenn es auch vorkam, daß welche mit einer Kalkschicht überstrichen wurden, und zwar meistens auf Initiative des Bischofs oder des Gemeindepfarrers. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts nahm der Widerwille gegen die „papistischen“ Einschläge in der Ausschmückung der Kirchen zu, und in mehreren Bistümern betrieben die Bischöfe eine aktive Kampagne dafür, daß mittelalterliche Kunstgegenstände und Malereien entfernt oder verdeckt werden sollten. Diese Befehle stießen nicht immer auf Verständnis. In Risinge z.B. weigerte sich die Gemeinde, der Überkalkung der Wandmalereien im Gewölbe ihrer Kirche aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts zuzustimmen, die vom Bischof 1745 angeordnet worden war. „Was ihre Vorväter zur Ausschmückung der Kirche aufgewendet hätten, wollten sie nicht verlieren“, war die Antwort der Bauern auf den Vorstoß des Bischofs.

Entscheidend für das Schicksal der Wandgemälde als die theologischen Gründe wurden ästhetische und praktische Gesichtspunkte. Mit der Herausgabe des Gesangbuches von 1695 und der schnell zunehmenden Lesefähigkeit nahmen auch die Forderungen nach besserem Licht in den Kirchen zu. Neue Fenster wurden gebrochen, und vorhandene Fenster wurden vergrößert, was dazu führte, daß die Wandmalereien verstümmelt und im allgemeinen auch durch Putz verdeckt wurden. Die im 18. Jahrhundert herrschenden Auffassungen darüber, was gute Architektur war, sowie eine von den Ideen der Auf-

klärung stark beeinflusste Theologie führten dazu, daß eine Menge Malereien mit Kalk überstrichen oder entfernt wurden, um jede Spur von dem zu tilgen, was man als Aberglaube empfand, und um lichte und reine Kirchenräume zu schaffen. Nach wie vor gab es jedoch eine große Zahl von Gemeinden, die ihre mittelalterlichen Malereien zäh und erfolgreich verteidigten.

Mit der Romantik Anfang des 19. Jahrhunderts erwachte das Interesse für die Vergangenheit von neuem, was u.a. auch darin zum Ausdruck kam, daß die Verordnung über Altertümer und Antiquitäten von 1666 im Jahre 1828 durch ein neues Denkmalschutzgesetz ersetzt wurde, das immer noch Bestimmungen auch über die Pflege der Kirchen und deren Innenausstattungen enthielt. Eine Folge dieses neuen Gesetzes war übrigens eine Inventarisierung sämtlicher Kirchen des Landes, die in der Sammlung eines unerhört reichhaltigen Materials resultierte, und zwar auch für diejenigen, der mittelalterliche Wandmalerei studiert. Die mittelalterliche Kunst wurde wieder zur Kenntnis genommen – so z.B. in der ersten Kunstgeschichte in schwedischer Sprache von Lorenzo Hammarskjöld aus dem Jahre 1817, oder in Marianne Ehrenströms „Notice sur l'art et la littérature et les beaux arts en Suède“ von 1826.

Man begann auch, ältere Kirchenkunst abzubilden. Zum Beispiel malte der Künstler C. S. Graffman die mittelalterlichen Wandgemälde in der Kirche von Lofta, Provinz Småland, ab. Die umfassendsten Inventarisations- und Dokumentationsarbeiten wurden jedoch von dem Künstler und Altertumsforscher Nils Månsson Mandelgren durchgeführt, der u.a. an der Kunstakademie in Kopenhagen studiert hatte und Beziehungen mit dem vielleicht bekanntesten Restaurierungsarchitekten des 19. Jahrhunderts, dem Franzosen E. Viollet-Le-Duc, unterhielt. Mandelgren wurde als Zeichner von der Kgl. Akademie für Literatur, Geschichte und Kulturdenkmäler angestellt, geriet jedoch mit dem damaligen Reichsdenkmalpfleger in Konflikt und gab seine Stellung deshalb auf. Er setzte seine Arbeit an der Dokumentation von Kulturdenkmälern jedoch fort. Mandelgren führte auch einige der ersten Restaurierungen von mittelalterlichen Wandgemälden im Lande aus, vor allem in der Kirche von Bjäresjö in Schonen, wo er in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine Reihe von romanischen Gemälden freilegte und konservierte, die er später in Abbildungen in seinem großen Bildwerk „Monuments scandinaves“ veröffentlichte. Er ließ auch die ersten Untersu-

chungen der Technik und der Farbstoffe der mittelalterlichen Wandmalereien durchführen, die in der Zeitschrift der schwedischen Vereinigung für Altertumsforschung im Jahre 1873 veröffentlicht wurden. Leider sind die Malereien von Bjäresjö durch eine wenig künstlerische und sehr ungeschickte Ausbesserung um die letzte Jahrhundertwende herum stark verschandelt worden, weswegen wir nicht mehr studieren können, wie Mandelgren seine in erster Linie von Viollet-Le-Duc übernommenen Restaurierungsprinzipien in die Tat umgesetzt hat.

Eine andere Wandmalereirestaurierung, die in diesem Zusammenhang von Interesse ist, wurde von dem Künstler Z. Blackstadius in der Kirche von Kungs-Husby in der Provinz Uppland ausgeführt. Im Jahre 1859 entdeckte man dort im Zusammenhang mit einer Renovierung des Kircheninnern Malereien aus dem späten Mittelalter. Der Gemeindepfarrer, Probst Börjesson, war historisch interessiert, und mit Unterstützung des Architekten F. W. Scholander – damals Leiter des Vorläufers des heutigen Reichsamts für Bauverwaltung –, der ebenso wie Mandelgren stark von Viollet-Le-Duc beeinflusst war, gelang es ihm, einen besonderen Staatszuschuß für die Restaurierung der Malereien zu erhalten. Diese Arbeit wurde 1860 von Blackstadius ausgeführt. Im Zusammenhang mit der Restaurierung der Kirche in den fünfziger Jahren konnte man feststellen, daß Blackstadius mit großer Pietät zu Werke gegangen war. Die Ergänzungen sind somit sehr begrenzt, und völlig neue Partien kommen eigentlich nur an solchen Stellen vor, wo das Original völlig zerstört war. Diese pietätvolle Arbeitsweise wurde jedoch nicht zum Vorbild für die vielen Arbeiten, bei denen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und um die letzte Jahrhundertwende herum Wandgemälde freigelegt und restauriert wurden. Der größte Teil der damals freigelegten Malereien ist entweder stark „verbessert“ oder völlig neu gemalt worden, nachdem man sie zuerst abgepaust und danach das Original abgeschlagen hatte. Diese in unseren Augen brutale Art und Weise, alte Malereien zu behandeln, stimmte jedoch völlig mit den Ansichten jener Epoche über Restaurierungen im allgemeinen überein. Das Ziel war ja vielfach, ein Gebäude oder ein Gemälde in der „ursprünglichen Form“ wiederherzustellen, wobei man die Gelegenheit wahrnahm, die „Fehler“ zu korrigieren, die der ursprüngliche Baumeister oder Maler nach Ansicht der Restauratoren begangen hatte. Reinheit des Stils wurde damals großgeschrieben. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann sich auf dem Kontinent, besonders in Frankreich – aber auch in Italien und Österreich, sowie in England eine neue Betrachtungsweise abzuzeichnen. Diese Betrachtungsweise erhielt in Schweden einen ihrer ersten und am besten formulierten Ausdrücke in Verner von Heidenstams Streitschrift „Modern barbarism“ (Modernes Barbarentum), in der er in erster Linie die damals aktuelle Restaurierung von Schloß Gripsholm angriff. Derjenige, der die neuen Prinzipien dann vor allem hier im Lande verwirklichte, war Sigurd Curman, Kunsthistoriker, Architekt und ab 1928 Reichsdenkmalpfleger. Er wandte sie zum ersten Mal im Zusammenhang mit der Restaurierung des Doms von Strängnäs im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts an, die von Fredrik Lillieqvist – dem gleichen Mann, der für die u.a. von Verner von Heidenstam so scharf kritisierte Restaurierung von Schloß Gripsholm verantwortlich war – als Architekt geleitet wurde und die Curman als Platzkontrollant überwachte. Die Restaurierungsarbeiten an den Wandgemälden wurden zum größten Teil unter der persönlichen Aufsicht von Curman durchgeführt.

Eingehende Studien des zu restaurierenden Gebäudes oder Gegenstandes vor Beginn der Arbeit, Pietät gegenüber allen Epochen in der Geschichte eines Gebäudes oder Kunstgegenstandes, größte Vorsicht bei der Ergänzung oder Rekonstruktion von fehlenden Partien gehörten zu den Hauptpunkten in Curmans Programm, das er in einem Artikel mit dem Titel „Restaureringsprinciper“ in der Zeitschrift „Kult och Konst“, Jahrgang 1906, veröffentlichte.

Die von Curman in Schweden eingeführten Restaurierungsprinzipien wurden verhältnismäßig schnell von einer Reihe von Architekten, Denkmalpflegern und Restauratoren akzeptiert und mehr oder weniger streng angewandt. Die direkt unter der Leitung von Curman ausgeführten Arbeiten erweisen sich jedoch deutlich als diejenigen, bei denen die Prinzipien am konsequentesten und vielfach auch mit dem ästhetisch gesehen besten Resultat angewandt worden sind.

Natürlich gibt es Beispiele für Freilegungs- und Restaurierungsarbeiten aus diesem Jahrhundert, bei denen Curmans Prinzipien nur mit halbem Herzen befolgt wurden; aber in der Hauptsache kann man feststellen, daß die Restauratoren Zurückhaltung bewiesen haben, wenn es um Retuschen und Ergänzungen ging. Glücklicherweise kamen – mit einigen wenigen Ausnahmen – auch keine Versuche vor, außer dem Kalksinterwasser, das in Schweden schon seit dem Mittelalter das normale Bindemittel bei der Freskomalerei ist, neues Material für die Fixierung zu verwenden. Die wenigen vorliegenden Ausnahmen – u.a. mit einer kräftigen Beimischung von Kasein zur Fixierflüssigkeit – haben ziemlich unglückliche Resultate gezeitigt.

Einige Jahrzehnte nach der letzten Jahrhundertwende wurde es notwendig, Malereien zu restaurieren, die im 19. Jahrhundert freigelegt und mehr oder weniger unsanft ergänzt worden waren. Zunächst arbeitete man nach dem Prinzip, die Übermalungen immer zu entfernen, auch wenn dies dazu führte, daß nur unbedeutende Teile der Originalmalereien übrig waren, wenn die zweite Restaurierung abgeschlossen war. Ziemlich bald fand man heraus, daß es in den meisten Fällen besser war, die früheren Zusätze zu lassen, wie sie waren. Das geschah z.B., als die Kirche in Kungs-Husby in den fünfziger Jahren restauriert wurde. Nachdem Probeuntersuchungen des Zustandes der Fresken gemacht worden waren, war es völlig klar, daß sie das Aussehen behalten sollten, das sie bei der von Blackstadius ausgeführten Restaurierung erhalten hatten. Diesen Beschluß zu fassen, war nicht schwer, da die Restaurierung im 19. Jahrhundert sehr behutsam ausgeführt worden war. Aber auch in Fällen, in denen die Restauratoren schärfer an ihre Aufgabe herangegangen waren und die Originalmalereien vielleicht direkt verfälscht hatten, gibt es Grund genug, genau zu überlegen, ob eine Entfernung von Übermalungen und Ergänzungen ein vom wissenschaftlichen und ästhetischen Gesichtspunkt aus bedeutend besseres Resultat ergeben kann. Oftmals gibt es in solchen Fällen kaum ein Original, das man freilegen kann, und eine Rückkehr zu einem früheren Zustand ist daher weder angebracht noch möglich.

Die Prinzipien, die jetzt bei der Freilegung, Ergänzung und Restaurierung von mittelalterlichen Fresken allgemein angewandt werden, bedeuten kurz folgendes:

Wenn probeweise vorgenommene Freilegungen ergeben, daß ein überstrichenes Gemälde sich in einem so stark beschädigten Zustand befindet, daß umfassende Ergänzungen notwendig wären, damit es in einem fungierenden Kirchenraum nicht als störend empfunden würde, sollte es überhaupt nicht freigelegt werden. Es gibt natürlich

Fälle, in denen man eher rein museale und kunstwissenschaftliche Gesichtspunkte bei derartigen Gemäldefragmenten anlegen und dann akzeptieren kann, daß sie auch in stark fragmentarischer Form freigelegt bleiben können. Das Ziel ist zu versuchen, die Ergänzungen auf ein Minimum zu beschränken und nie oder nur im äußersten Notfall Figurenumrisse o.ä. zu verbessern oder zu ergänzen. Oft kann man ein voll zufriedenstellendes Ganzes schaffen, indem man an den Hintergründen und den Farbflächen innerhalb der Figurenumrisse arbeitet. Ornamente verschiedener Art, die einen Teil der Architektur ausmachen, müssen jedoch oft ergänzt werden, damit die räumliche Wirkung, die sie erzeugen sollen, nicht völlig verloren geht. Es kann oft schwer sein, ein Gleichgewicht zwischen aus solchen Gründen ergänzten Teilen der Ausschmückung einer Freske und den nicht angerührten Figurenszenen zu erzielen. Dieses Ziel erfordert genaue Überlegungen in jedem einzelnen Fall, ja oft für jeden einzelnen Teil der Ausschmückung eines Gemäldes. Daß eine Retusche oder Ergänzung immer so ausgeführt werden soll, daß sie von einem Sachverständigen identifiziert und lokalisiert werden kann, und daß dabei eine Technik angewandt wird, die es erlaubt, sie ganz zu entfernen, ist selbstverständlich.

Zuletzt noch einige zusammenfassende Auskünfte über die Zahl der Kirchen, in denen Wandmalereien aus dem Mittelalter erhalten sind.

Von den ca. 3000 Kirchen des Landes stammt etwa die Hälfte ganz oder teilweise aus dem Mittelalter. Längst nicht alle von diesen weisen Wandmalereien auf. Es dürfte jedoch schätzungsweise zwischen 300 und 500 Kirchen mit mehr oder weniger umfassenden Sequenzen von Fresken geben. Die ältesten von diesen stammen aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die meisten sind jedoch im 15. bzw. im Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden. Eine verhältnismäßig große Zahl von Fragmenten romanischer Malereien ist bis auf unsere Tage in völlig unveränderter Form erhalten geblieben, da sie sich oberhalb später eingemauerter Backsteingewölbe befinden. Die Frühgotik – d.h. in Schweden hauptsächlich die Zeit nach der Mitte des 13. Jahrhunderts bis um 1300 – ist verhältnismäßig gut vertreten, während Malereien aus dem 14. Jahrhundert selten sind. Die wenigen vorhandenen Beispiele, z.B. Södra Råda und Ängsö sind jedoch desto interessanter. Der größte Teil der Malereien der Spätgotik ist in den Landschaften um den Mälarsee und in Schonen zu finden; die letztgenannte Landschaft gehörte während des größten Teils des Mittelalters zu Dänemark. In Uppland, d.h. der Provinz unmittelbar nördlich von Stockholm, gibt es einige der interessantesten Beispiele von mittelalterlichen Fresken, die nie mit Kalk überstrichen worden waren.