

## Wieviel Retusche braucht der Mensch? Eine Betrachtung zum Facelifting alter Kunst

Ein Restaurator zeigt uns, wie es früher war.  
Aber wie war es früher, außer besser?  
Midas Dekkers

Der holländische, auch als der „Grzimek der Niederlande“ bekannte Biologe und Bestsellerautor Midas Dekkers hält nicht viel vom Restaurieren. Vielleicht weil keine andere Wissenschaft als die von ihm betriebene deutlicher mit der Tatsache konfrontiert, dass Leben Vergänglichkeit heißt und grundsätzlich wie letztendlich unaufhaltsam mit Verfall verbunden ist. Ungestraft darf wohl auch nur ein Gelehrter, dessen Profession den Erscheinungsformen und Gesetzmäßigkeiten des Lebens gewidmet ist, seine scharfsichtige Beobachtung der gegenwärtigen Fluchtversuche vor dem Elend des Unvermeidlichen in ebenso unverblünte wie nüchterne Worte fassen. „Über kurz oder lang“ – meint Dekkers – „haben viele Menschen nicht mehr den Mut, sich ohne größere Restaurierungen im Spiegel zu betrachten“.

In der Tat bedarf es kaum intimer Kenntnisse von den an der Lifestylefront ausgefochtenen Scharmützeln, um zu ahnen, dass die Produktpalette der Anti-Aging-Industrie derzeit zu jenen Marktsektoren zählt, die mit den höchsten Wachstumserwartungen verbunden sind. Darüber hinaus werden Facelifting und andere körpermanipulierende Eingriffe der plastischen Chirurgie in wachsendem Maße und in breiten Bevölkerungsschichten zur Normalität. Doch darf und kann man dies mit dem Restaurieren vergleichen, mit erhaltenden und ursprüngliche Zustände zurückgewinnenden Maßnahmen an Kunstwerken? Was hat das eine mit dem anderen zu tun? Vielleicht zu-

mindest soviel: Das Restaurieren von Kunst zielt ebenso wie das menschlicher Gesichter und Körper auf die Erhaltung oder Rückgewinnung eines bestimmten Zustandes; und solches dürfte sowohl am Subjekt als auch am Objekt nie unumstritten gewesen sein.

Man mag es für unangebracht halten, den Restaurator mit dem Schönheitschirurgen zu vergleichen; nichtsdestotrotz ist es ebenso verlockend wie provozierend. Bereits vor Jahren wurde nämlich ein ähnlicher Vergleich von Restauratoren selbst und schon vor Jahrzehnten auch von einem namhaften Kunstgelehrten gezogen. Der bekannte Berliner Museumsman Max J. Friedländer (1867–1958) bezeichnete das Restaurieren in seinen Gedanken über „Kunst und Kennerschaft“ als „ein notwendiges Übel“, mit dem dem Verfall Einhalt geboten wird. Ohne Umschweife gab er auch zu Protokoll, dass es nicht in geringem Maße von ästhetischen Konventionen und vom jeweiligen Geschmack abhängig ist. Höchst problematisch schienen ihm daher Ergänzungen und Retuschen, die farbliche Behandlung von Fehlstellen in der Oberfläche eines Objektes, zu sein. Vom historischen, das Kunstwerk als Dokument begreifenden Standpunkt, sei daher jegliche Restaurierung, die über „Konservierung und Aufdeckung“ hinausgeht, abzulehnen: Also selbst die Retusche. Allerdings gab er zu: „Von Fall zu Fall ist sorgfältig zu erwägen, ob nicht die mehr oder weniger bedenkliche Zutat des Restaurators als das kleinere Übel anzusehen sei, wie ein Chirurg sich

stets fragen sollte, ob der zu erwartende Erfolg der Operation so groß und so sicher sei, dass er die mit der Operation verbundene Gefahr aufwiege“.

Über das Für und Wider solcher „Operationen“, über Ziele und Methoden des Restaurierens ist inzwischen viel gestritten worden. Die Probleme sind so vielgestaltig und die Meinungen so unterschiedlich, dass an dieser Stelle nicht annähernd umfassend darüber gehandelt werden kann. Selbst über einzelne Aspekte wie den der Retusche sind unzählige Seiten von Fachzeitschriften und -büchern bedruckt worden. Trotz redlicher Mühen, das Phänomen mit wissenschaftlichen Kriterien oder gar mit ethischen Grundsätzen zu verbinden, ähneln die Haltungen dazu nach wie vor oftmals einer Glaubensfrage. Liegt das vielleicht in der Natur der Sache? Betrachten wir das Problem hier daher kurz unter dem Aspekt polychromierter Skulptur und richten dabei den Fokus auf die Gesichter der Bildwerke.

Retusche soll eine fragmentarische Oberfläche und damit deren Aussagegehalt wieder lesbar zu machen, ihre ästhetische Gesamtwirkung wiederherzustellen. Bei Museumsstücken gehören bruchstückhaft erhaltene Fassungen heute zur Selbstverständlichkeit. Oftmals wird so ein Zustand als Steigerung des historischen Dokumentenwertes gedeutet, da das Bildwerk damit mehr Ursprünglichkeit ausstrahle, mehr Authentizität besitze. Nichtsdestotrotz geht von jeder Fehlstelle eine bestimmte Konturen beziehungsweise die Gestaltverständlichkeit zerstörende oder auflösende Wirkung aus. Nun besitzen solche Stellen in den verschiedenen Regionen einer Skulptur unterschiedliche Dominanz. Verluste im Bereich des Gewandes sind in der Regel weniger störend als solche im Antlitz, das vom Blick zuallererst aufgenommen wird, weil es

den geistigen Mittelpunkt jeder Figur bildet. Das Gesicht eines Menschen, „die wichtigste und geheimnisvollste Oberfläche mit der wir konfrontiert werden können“, ist das Zentrum der Person, verleiht ihr Identität und spiegelt ihr Wesen, ihren Charakter. Zweifellos besitzt es am künstlerischen Abbild der menschlichen Gestalt eine vergleichbar hohe Bedeutung.

Im Laufe der Jahrhunderte sind Skulpturen, deren Fassung schadhaft oder unansehnlich geworden war, immer wieder neu polychromiert worden. Das war vollkommen normal, denn jede Epoche definierte ihr Verhältnis zu den ihr überlieferten Werken auf ihre Weise neu. So wurde die farbige Gestaltung des Gesichtes jeweils nach zeitgenössischen Kriterien hergestellt. Auch wenn heute gelegentlich noch Neupolychromierung alter Skulpturen in Kirchen vorgenommen werden, ist dies die Ausnahme. Alle Bemühungen um Erhaltung bestimmter Oberflächenzustände kommen aber ohne konsequente Eingriffe nicht aus. Doch auch ohne die Befreiung des Originals von späteren Bemalungen ist zu den überlieferten Denkmälern ein Verhältnis zu entwickeln, der eigene Standort zu ihnen zu bestimmen. Wenn hier als Beispiel ein in der St. Laurentiuskirche in Herne aufbewahrtes Vesperbild des in Köln zwischen 1506 und 1533 nachgewiesenen Meisters der von Carben'schen Gedächtnisstiftung angegeben wird, dann weil es eine für Kunstwerke in Handel und Privatbesitz ebenso relevante Tendenz widerspiegelt (Abb. 28). Die Gemeinde erwarb das Bildwerk vor Jahren aus dem Kunsthandel. Es trägt eine entsprechend geschönte Fassung, die den Bedürfnissen eines im Kultraum positionierten Bildwerkes offenbar entgegenkommt. Auf den ersten Blick scheint es eine intakte originale Bemalung zu besitzen, die sich erst bei genauerer Betrachtung als eine viel-

fach beschädigte und reparierte, sprich retuschierte darstellt. Allerdings ist mit bloßem Auge und ohne restauratorische Untersuchung kaum zu entscheiden, wo die Grenzen der Retuschen liegen. Vielfach sind retuscheartige Überfassungen zu indizieren und zu vermuten. Die schadhafte Polychromie ist also großflächig übergangen, um eine einheitliche Gesamtwirkung zu erzielen. Eine Haut ist entstanden, deren Erscheinungsbild eine intakte, aus der Entstehungszeit stammende Polychromie vorgibt, tatsächlich aber eine weitgehend wenig sensibel angelegte Erneuerung der Fassung darstellt.

Gewiss ist die Entscheidung über die Art und Weise von Restaurierungsmaßnahmen und daher auch über die von Retuschen nicht zuletzt vor dem Hintergrund der dem Kunstwerk zugedachten Funktion zu fällen. Art und Weise von Ergänzungen der Oberflächenerrscheinung werden nach den aus jeweiligen Verwendungen herauswachsenden Maßgaben geregelt, wenn es sich um Sammlerstücke handelt, das heißt Kunst, die vor allem den Zweck der schmückenden Repräsentation in privaten Räumen besitzt. Das gleiche gilt für Werke, deren Zweck nach wie vor in der Liturgie beziehungsweise der Ausstattung eines religiös genutzten Raums besteht. Letztendlich ist die dem Kunstwerk weiterhin zugedachte Funktion und damit die vom Betrachter erwartete Wirkungsweise, mit Ernst Gombrich könnte man sagen „the beholders share“, also das entscheidende Kriterium für die Ausrüstung auch hinsichtlich der polychromen Haut der Skulptur.

Längst muss jedoch der religiöse Funktionskontext eines Bildwerkes nicht mehr unbedingt Historizität verbergende „Ganzkörperretusche“ bedeuten. Als Beispiel für eine ebenso spektakuläre wie undogmatische jüngere Res-

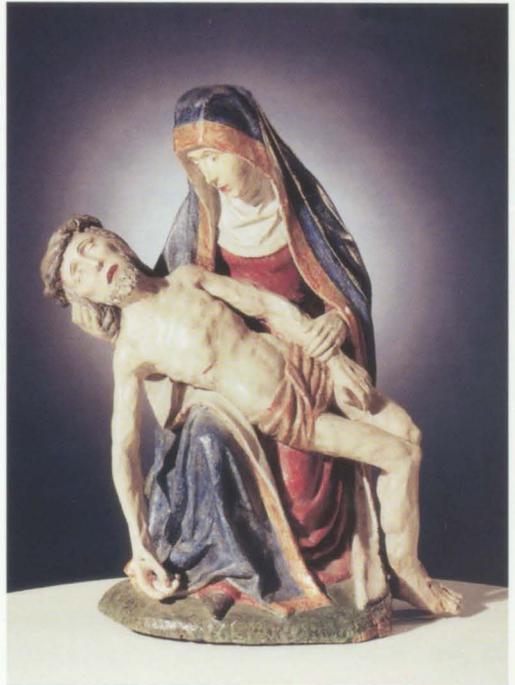


Abb. 28 Vesperbild, Meister der von Carben'schen Gedächtnisstiftung, Köln, um 1510/1520. Herne, Pfarrkirche St. Laurentius.

taurierung von Skulpturen im Kirchenraum sei auf die vor wenigen Jahren erfolgte Wiederherstellung einer Ivo Strigel (1430–1516) zugeschriebenen Martinsfigur in St. Martin in Boos bei Memmingen verwiesen. Wie sich zeigte, bedeckten das Bildwerk neben Resten der Fassung vom ausgehenden 15. Jahrhundert, Polychromien aus der Barockzeit, dem 19. und dem frühen 20. Jahrhundert. Nach Abnahme der jüngsten Farbschicht zeigte sich ein „verheerender Zustand“ und zugleich „deutlich, welche gravierende Schäden durch unüberlegte und unsachgemäße sogenannte Freilegungsarbeiten entstehen können“. Als Alternativen stellten sich also allein die Freilegung der gesamten Figur auf Holzichtigkeit oder die Restaurierung der Fassung des 19. Jahrhunderts dar, die hinsichtlich des Gesichtes eine Neubemalung bedeutet hätte. Die Entschei-

dung fiel auf letztere Möglichkeit: Das Haupt behielt jedoch seine Holzichtigkeit, und der retuschierten Sekundärfassung wurden immer wieder Teile der älteren Schichten integriert. Auf diese Weise konnte „ein allzu prägnantes Aussehen der Farbpartien“ vermieden werden, und der holzsichtige Kopf wurde von diesen nicht zu stark extrahiert (Abb. 29).

Theoretiker und Puristen hätten diesen Kompromiss wohl grundsätzlich verworfen, lehnen sie doch Retuschen als Verfälschungen ab. Ernst Willemsen verwies vor noch nicht allzu langer Zeit darauf, dass die Polychromie einer gefassten Figur deren räumliche Wirkung wesentlich bestimmt, die Retusche dieser Eigenschaft also untergeordnet sei. Letzten Endes zeigt die Praxis stets und trotz allem auch im geschilderten Fall, dass Erhalten beinahe zwangsläufig mit Ergänzen verbunden ist.



Abb. 29 Heiliger Martin, Ivo Strigel, Memmingen, um 1500, Zustand nach der Restaurierung. Boos, St. Martinskirche.

Schon Friedländer räumte übrigens trotz seiner prinzipiellen Ablehnung von Retuschen ein: „Man kann wohl auch einen mittleren Weg wählen, nämlich das Loch in der Weise stopfen, dass die Fehlstelle in der Gesamtwirkung nicht störend auffällt, bei scharfem Zusehen sich aber noch abzeichnet.“ So simpel dieser Vorschlag klingen mag, mit ihm ist sicher ein noch heute gültiger und praktizierter Modus beschrieben. Ebenso pragmatisch wie salomonisch ging daher Johannes Taubert, der Bahnbrecher kunsthistorisch fundierter Restaurierung, das Problem an. „Man sollte“ – schrieb er 1978 – „mit dem Retuschieren grundsätzlich zurückhaltend sein; ich teile jedoch nicht den Standpunkt derer, die jede Retusche prinzipiell ablehnen. Es ist gewiss einfacher zu sagen: wir retuschieren überhaupt nicht, als Maß und Ausmaß für eine Retusche zu finden“. Das Problem der Retusche, das sich bei polychromer Skulptur auf besondere Weise, bei „jeder einzelnen Figur stets bestürzend neu und vielgestaltig“ stelle, sei von Erhaltung der plastischen Form, Epochenzugehörigkeit sowie künstlerischer und historischer Bedeutung des Bildwerkes abhängig zu machen. Standort und Umfeld, kultischer Bedeutung oder gottesdienstlichem Anspruch maß er im besten Falle den Stellenwert eines sekundären Kriteriums zu.

Neben der plastischen Ergänzung ist die Retusche zugegebenermaßen „der Eingriff, der die äußere Erscheinung des Kunstwerkes am meisten betrifft und verändern kann“. Nichtsdestotrotz ist sie letztendlich immer eine Frage der Ästhetik. Denn zweifellos bestimmen Sehgewohnheiten die Art der Ergänzung und des restauratorischen Eingriffs. Friedländer sprach von „gewissen Zugeständnissen an unser verweichlichtes und verwöhntes Auge“, und Wolfgang Brückner meinte: „Bei der Überlegung,

inwieweit bei einer Restaurierung sichtbare Eingriffe vorzunehmen sind, sollte letztlich der ästhetische Eindruck entscheiden, der beim ‚unverfälschten Dokument‘ ebenso unbefriedigend sein kann, wie bei dem ‚restaurierten‘, d.h. gereinigten und ergänzten Kunstwerk. Stets ist der individuelle Befund als Ergebnis eines ganz speziellen Leidensweges zu berücksichtigen.“ Mehrfach ist demgegenüber die Kritik geäußert worden, die Retusche schaffe ästhetische Werte, die das Kunstwerk a priori nicht enthalte und die subjektiven Ansichten entspringen. Dem kann jedoch wiederum entgegengehalten werden, dass die Akzeptanz des überkommenen beziehungsweise eines freigelegten Zustands in nicht geringerem Maße subjektive Betrachtungsweisen reflektiert.

Zweifelloos ist allein die gekennzeichnete Retusche zu vertreten, die sich auch ohne „Bewaffnung“ des Auges mit optischen Hilfsmitteln ohne weiteres feststellen lässt, sich der Umgebung aber dennoch organisch einfügt. Schon Max J. Friedländer forderte vom farblich ergänzenden Eingriff, zumindest „deutlich zu sehen, was von dem Original da ist, wünscht aber auch, dass ihm nicht verheimlicht werde, dass etwas davon nicht mehr da ist“. Über Risiken und Nebenwirkungen bei Anwendung als auch bei Verzicht auf Retusche ist auf jeden Fall zu reflektieren. Dazu seien zwei aussagekräftige, weil allgemeingültige Beispiele aufgeführt. Im Roselius-Haus der Bremer Kunstsammlungen Böttcherstraße wird eine Kölner Reliquienbüste aus der Zeit um 1500/1510 aufbewahrt (Abb. 30), ein figürlich gestaltetes Behältnis, das zur Verwahrung und Präsentation eines Heiltumes diente. Als die Skulptur 1928 vom Mainzer Kunsthändler David Reiling erworben wurde, trug sie eine Bemalung, die nichts mehr von der leuchtenden Farbigkeit ih-



Abb. 30 Reliquienbüste, Köln, um 1500/1510. Bremen, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Roseliushaus.

rer Entstehungszeit ahnen ließ, die Holzoberfläche aber geschlossen und somit formunterstreichend bedeckte. Bis vor wenigen Jahren war der Büste dieses Aussehen geblieben. Eine der Substanzerhaltung verpflichtete, dringend notwendige Restaurierung, die 1996 angestrengt wurde, verlieh dem Lindenholz bildwerk dagegen ein vollkommen anderes Erscheinungsbild. Die Entscheidung zur Abnahme aller späteren, nicht aus der Entstehungszeit stammenden Farbaufträge hatte die Freilegung und die ausschließliche Erhaltung der Reste der Originalfassung zur Folge. Zweifelloos war die Entfernung der jungen Übermalungen als Befreiung der Skulptur zu erfahren. Die enthüllte originale Polychromie steht jedoch nun in Gestalt von mehr oder weniger großen Inseln größtenteils unvermittelt und hart auf dem holzsichtigen Grund. Auf jegliche Retusche wurde verzichtet. Insbesondere in den Bereichen des Inkarnats ist dieser Kontrast schwerwiegend. Der Betrachter kann sich des Eindrucks fehlender oder gar ausge-



Abb. 31 Thronende Madonna, Köln, um 1330, Zustand vor der Restaurierung, Inv.Nr. Pl.O. 25.

rissener oder ausgeschnittener Hautfetzen und einer teilweise abgezogenen Epidermis im Gesicht kaum erwehren. Solcherart Verstümmelung ist auch in einem Museum nicht unproblematisch. Betrachtungen dieses geschundenen Gesichtes verursachen, zumindest bei Zeitgenossen mit unabgestumpftem Einfühlungsvermögen zwangsläufig Schmerzen im eigenen Antlitz, es ist Dokument eines Martyriums ganz eigener Art. Die leeren, keinerlei Pupille andeutenden Augenmandeln gemahnen zudem an den Ausdruck einer Erblindeten. Wiewohl die Büste beim Beschauer somit nicht den geringsten Zweifel daran lässt, dass alles Erhaltene originale Substanz ist, ist sie als Kunstwerk seiner sprechenden Wirkung als Abbild einer bestimmten menschlichen Gestalt in hohem Maße entkleidet.

Gänzlich anders wurde bei der Restaurierung einer um 1330 in Köln aus Nussbaumholz geschnitzten Thronenden Madonna im Germanischen Nationalmuseum verfahren. Letztma-

lig war das Bildwerk in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts behandelt und damals wahrscheinlich von jüngeren Fassungen befreit worden. Die ein halbes Säkulum später angestrebten Arbeiten erfolgten in Vorbereitung der für das Jahr 2005 geplanten Neuaufrichtung der Sammlung mittelalterlicher Kunst des Museums. Die stark verschmutzte Oberfläche der Figur wies noch etwa 50% der originalen Fassung auf, wobei an unzähligen Stellen kleinste Reste sekundärer Schichten hinzukamen. Auch die Gesichter Mariens und Jesu wiesen Reste weißer und rosaroter Ölfarbe aus dem 19. Jahrhundert auf (Abb. 31). Nach der Säuberung und gänzlichen Freilegung der Antlitzflächen und der braun übertünchten goldenen Haarpracht zeigten die Inkarnate ihre zahlreichen Fehlstellen in aller Deutlichkeit. Die freiliegende Grundierung ließ die Gesichtspartien fleckig erscheinen. Der Betrachter meinte, in ein verschmutztes oder mit einem krankhaften Ausschlag bedecktes Gesicht zu blicken, obwohl der Bestand der weitgehend gesäuberten Erstfassung zu sehen war (Abb. 32). Verstärkt wurde der schmerzliche Eindruck schließlich durch das Fehlen der originalen Augenlichter, das die lebendige Präsenz der Figuren wesentlich einschränkte. Um den Gestalten eben diese räumliche und dialogische Wirkung, die essentiell vom Gesicht ausgeht, zurückzugeben, fiel die Entscheidung auf eine weitgehende, fraglos ohne weiteres erkennbare *Tratteggio-Retusche*, die die zahllosen einzelnen kleinen Farbinseln zusammenziehen, die Lesbarkeit der Antlitze somit erleichtern und ihnen wieder sprechende Ausdrucksqualität verleihen. Größere Fehlstellen, wie die holzsichtige an der linken Schläfe des Knaben, blieben davon unberücksichtigt, da sie die Kontur und die visuelle Erfassung der Körperpartie nicht stören. Während an Kleidern und am Thron stark



Abb. 32 Thronende Madonna, Köln, um 1330, Zustand nach der Entfernung sekundärer Fassungsreste und Reinigung.



Abb. 33 Thronende Madonna, Köln, um 1330, Zustand nach der Retusche.

hervorstechende Grundierung nur leicht abgetönt wurde, das Fragmentarische der überlieferten Originalfassung also erhalten blieb, sind die Gesichter zu farblich lesbaren Flächen zurückgeführt, geschlossen worden (Abb. 33).

Diesen wenigen Beispielen der Anwendung beziehungsweise des Verzichts auf Retusche ließen sich zahlreiche anreihen. Dennoch sei es dabei belassen, denn sie dokumentieren die Tatsache ausreichend, dass es auch auf diesem Gebiet keine restauratorische Doktrin gibt. Die „verantwortungsbewusste Orientierung am überkommenen Befund“, die zu Recht auch hinsichtlich der Entscheidung für oder wider die Retusche gefordert wird, werden die Initiatoren aller dieser Exempel mit mehr oder weniger Berechtigung für sich in Anspruch nehmen wollen. Nichtsdestotrotz dürfte den Ausführungen zu entnehmen sein, welche Haltungen der Verfasser favorisiert. Schließlich wird damit auch deutlich, dass es kaum die Objekte selbst sind, die denkmalpflegerische Grundsätze der Retusche diktieren, sondern dass es letzten Endes darauf ankommt, wie viel Retusche der Mensch, der Betrachter braucht, damit das Werk vor seinen Augen dem zugeordneten künstlerischen Rang, der

ihm zugemessenen kultischen oder historischen Bedeutung oder aber dem entsprechenden Präsentationsumfeld gerecht wird. Es sind auch in diesem Fall die Rezipienten und ihre Wahrnehmung, die die ästhetische Qualität der Stücke und deren Beschaffenheit bestimmen oder beeinflussen. Insofern ist das Problem tatsächlich in jedem einzelnen Fall „stets bestürzend neu und vielgestaltig“. Dennoch dürfte es grundsätzlich positiv sein, wenn man vor dem frisch restaurierten Antlitz einer Skulptur nicht ein Resümee ziehen muss, das der Einsicht Hildegard Knefs, einem der deutschen Pioniere in Sachen Facelifting, gleicht: „Du brauchst Jahre, um so ein Gesicht wieder einzuleben“.

*Frank Matthias Kammel*

#### Literatur

- Heinz Althöfer: Zur Frage der Retuschen in der Gemälderestaurierung. In: Heinz Althöfer – Rolf E. Straub – Ernst Willemsen: Beiträge zur Untersuchung und Konservierung mittelalterlicher Kunstwerke. Berlin 1974, S. 47–94.
- Berufsbildung und Ausbildung des Restaurators in der Bundesrepublik Deutschland („Rosa Papier“). Gemeinsame Stellungnahme der Restauratorenverbände in der Bundesrepublik Deutschland, vertreten durch die Fachverbände, vom 27. November 1981.
- Wolfgang Brückner: Streitfragen der Restaurierung. In: Festschrift für Harald Keller. Darmstadt 1963, S. 389–401.

- Midas Dekkers: An allem nagt der Zahn der Zeit. Vom Reiz der Vergänglichkeit. München 2001.
- Max J. Friedländer: Von Kunst und Kennerschaft. Leipzig 1992, S. 166–169.
- Gerettete Originalität. Mittelalterliche Bildwerke aus dem Museum im Roselius-Haus. Bearb. von Reinhard Karrenbrock. Bremen 1999, Kat.Nr. 15.
- Reinhard Karrenbrock: Ewige Schönheit. Reliquienbüste einer Heiligen. Bremen 1997.
- Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Die mittelalterlichen Bildwerke, Bd. 1. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450. Bearb. von Heinz Stafski. Nürnberg 1965, Kat.Nr. 188.
- Jürgen Michler: Das Original in seiner Geschichte. Die Restaurierung von gotischen Andachtsbildern als denkmalpflegerische Aufgabe. In: *Restaura*. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen, Bd. 99, 1993, S. 330–333.
- Museum Schnütgen. Die Holzskulpturen des Mittelalters, Bd. II, Teil 1. Bearb. von Reinhard Karrenbrock. Köln 2001, S. 52–68, 128–129.
- Daniel McNeill: Das Gesicht. Eine Kulturgeschichte. Wien 2001.
- Josef Pröll: Technischer Befund zu einer Thronmadonna (Pl.O. 25). Akte im Institut für Kunsttechnik und Konservierung des Germanischen Nationalmuseums.
- Gabi Schmidt: Zur Restaurierung der gefassten Martinsfigur aus der Katholischen Pfarrkirche St. Martin in Boos. In: *Holzschutz, Holzfestigung, Holzergänzung*. Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 73. München 1995, S. 54–60.
- Johannes Taubert: Zur Restaurierung von Skulpturen. In: Derselbe: *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*. München 1978, S. 128–134.
- Ernst Willemsen: Die Bedeutung der Oberfläche bei der spätgotischen Polychromie. In: Heinz Althöfer – Rolf E. Straub – Ernst Willemsen: *Beiträge zur Untersuchung und Konservierung mittelalterlicher Kunstwerke*. Berlin 1974, S. 95–147.