

im Gegenlicht erscheinende Inkarnat bis zum dunkelsten Zinnober. Bei der rechten Gruppe mit dem anbetend das Knie beugenden hl. Joseph, den Engeln und dem heran-nahenden Hirten verlieren die Farben ihre Grellheit und erfahren eine nahezu klassizistische Beruhigung. Aus dem Hintergrund leuchtet in die Szenerie, die in einer mit klassischen Säulen ausgestatteten Ruine spielt, ein tief-dunkler, nachtblauer Himmel hinein.

Der Künstler, dessen Name in verschiedenen Schreibarten vorkommt, wie Hans von Aachen oder Johann von Aachen oder Aken, wurde 1552 in Köln geboren und führte seinen Namen, wie oben bereits erwähnt wurde, nach der Heimat seines Vaters. In Köln war er Schüler des E. Jerrigh; 1574 ging er nach Venedig und fand dort Aufnahme bei Caspar Rehm. In Venedig nahm den jungen Maler die Farbenpracht der Werke Tintoretts gefangen. Nach seinem Aufenthalt in Venedig malte er für die Jesuitenkirche „il Gesù“ in Rom eine Anbetung der Hirten, die nur noch in einem Stich von Egidius Sadeler auf uns gekommen ist. Florenz war die nächste Station, hier war er mit Porträtaufträgen beschäftigt. 1588 kehrte er nach Köln zurück und schuf hier ein großes Altarblatt mit einer Kreuzigung für die Antoniterkirche und einen Flügelaltar für Maria im Kapitol. Von Köln aus zog der Künstler nach München an den Hof des Herzogs Wilhelm V. von Bayern. 1592 berief ihn Rudolf II. an den kaiserlichen Hof nach Prag. 1603 sandte der Kaiser seinen „Camer Maller“ wieder nach

Italien, um für ihn, der unvermählt war, eine Reihe schöner Fürstinnen zu porträtieren. Zu Beginn des Jahres 1615 starb Hans von Aachen in Prag und wurde mit allen Ehren im Veitsdom beigesetzt.

Hans von Aachen gehört zu den Hauptvertretern des Manierismus in Deutschland. Seine Kunst geht weniger aus eigenem Naturstudium und tieferem Empfinden hervor, sie schließt sich viel eher in mehr äußerlicher Virtuosität an fremde Vorbilder an. Unser Bild zeigt typisch manieristische Charakterzüge: Der jähe Wechsel zwischen hell und dunkel, das Nebeneinander von grellen, wie von einem Feuerschein beleuchteten Farben mit gebrochenen Farbpartien, verkrampfte Unruhe und fromme Inbrunst, Spannungselemente, die durch das Bildganze hindurchgehen. Alle Spielarten des Manierismus im guten Sinne einer eigenwertigen und durchaus eigengesetzlichen Abwandlung der Malerei der Hochrenaissance finden sich hier wieder. Parmeggianino könnte bei manchen Erfindungen unseres Bildes Pate gestanden haben. Die drei Halbfiguren des Vordergrundes, die der Szenerie die Tiefe eines Theaterproszeniums verleihen, könnten aus dem Skizzenbuch des italienischen Manieristen stammen.

Die genaue Einordnung der Tafel in das Gesamtwerk des Hans von Aachen muß einer späteren genaueren Untersuchung<sup>1)</sup> vorbehalten bleiben. Ich möchte sie zeitlich in die Nähe der Anbetung der Hirten rücken, die der Maler für „il Gesù“ in Rom malte.

<sup>1)</sup> Diese wird sich auch mit der Zuordnung zu den beiden Repliken im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, und in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover, zu beschäftigen haben.

## Bericht über die Spaltung des Bildes von Macke

Von Hans Feldbusch

Als ich mich Ende des vergangenen Jahres entschloß, den beiderseitig bemalten Karton August Mackes spalten zu lassen, schien mir kein geeigneterer Restaurator dafür in Frage zu kommen, als Prof. Hübner vom Augustiner-Museum in Freiburg.

Der Arbeitsprozeß selbst ging folgendermaßen vor sich: Auf der einen Seite des Kartons befand sich das Gemälde „Begrüßung“ (Querformat), auf der anderen Seite das „Bildnis der Frau des Künstlers“ (Hochformat). Die Darstellungen sind nicht signiert, nicht monogrammiert und nicht datiert. Die Größe der Pappe beträgt 50 × 70,5 cm, die Dicke 3,8 mm. Beide Darstellungen sind in Mischtechnik ausgeführt.

Zuerst wurde die zu bemalende Seite mit Dextrinwasser sättigend eingestrichen und danach die Darstellung mit Temperafarben weitgehend untermalt, mit Ölfarben deckend und auch lasierend fertiggemalt und nach dem Trocknen mit Harzfirnis gefirnist. Soweit der Restaurator feststellen konnte, erhielten die Gemälde nachträglich mit einer Wachspaste einen sehr dünnen Überzug, der nach Verdunstung des Lösungsmittels leicht gebürstet wurde, um dadurch einen seidenähnlichen matten Glanz

der Oberfläche zu erreichen. Die Temperauntermalung ist absichtlich nicht an allen Teilen mit Ölfarben übermalt. Die Oberfläche besteht somit aus einem Wechsel von reiner Temperafarbe und reiner Ölfarbe über Tempera, wodurch sehr reizvolle Farbstrukturwirkungen entstanden.

Die Pappe ist ein gewöhnlicher Bildträger, eine dicht gepreßte Lumpenpappe, die verschiedenfarbige kleine Stoffpartikel und auch Eisenfeilspäne enthält. Letztere wurden wohl zur „Beschwerung“ zugemengt.

Um die beiderseitig bemalte Pappe zu spalten, beklebte der Restaurator die Bildseiten mit weißem Japanpapier, wobei er wässrigen, säurefreien Klebstoff verwendete. Auf die erste Beklebung wurden noch zwei weitere dünne weiße Papiere geklebt und das Ganze unter leichtem Druck zwischen dicken Pappen bis zur gründlichen Trocknung belassen. Die Pappen wechselte man täglich zweimal, um die Feuchtigkeit restlos zu entziehen.

Gegen die beklebten Bildseiten wurden Stabfurnierplatten gelegt, die genau die Größe der bemalten Pappe hatten. Die Furnierplatten erhielten an den gegenüberliegenden Längsseiten je zwei gewinkelte Metallschienen,





Abbildung 64: Vorder- und Rückseite des gespaltenen Kartons.

und zwar so, daß sie sich genau in der Mitte der Stärke der Malpappe in einem Abstand von 1 mm gegenüber befanden. Dieser Abstand entsprach der Dicke des Sägeblattes, mit dem die Spaltung erfolgte. Die Furnierplatten konnten mit Metallspindeln gleichmäßig gegen die Malpappe gedrückt werden; zwischen den Metallschienen, die als Führungsleisten dienten, zerteilte das Sägeblatt die Pappe. Die Arbeit war nach zehn Tagen beendet.

Zeitraubend und schwierig gestaltete sich die Spaltung deswegen, weil die Eisenfeilspäne und die Reste von Lumpen immer wieder das Sägeblatt hemmten, verkannten oder stumpf machten. Auch die dauernde sorgfältige Entfernung des krümeligen und auch faserigen Pappemehles aus dem fortlaufend entstehenden Spalt erwies sich als sehr schwierig.

Nach beendeter Spaltung wurden die neu entstandenen Rückseiten sorgfältig geebnet und geglättet sowie mit

verdünntem Hasenleimwasser gehärtet. Das Mischungsverhältnis betrug 70 : 1000 Teile. Als Schimmelverhütungsmittel fügte man Paradichlormetakresol hinzu.

Danach folgte die Entfernung der schützenden Beklebung von den Bildseiten. Die jetzt sehr dünnen Bilder, deren Stärke (Dicke) nur 1,4 mm betrug, wurden zu ihrer Verstärkung auf Pappe doubliert, unter Verwendung eines auf Kautschukbasis aufgebauten Klebstoffes.

In der Werkstatt durchgeführte Kontrollaufnahmen hielten den Zustand der beiden Gemälde (Vorder- und Rückseite) vor der Spaltung fest. Nach der Spaltung stellte der Restaurator die beiden Bilder hintereinander auf, um mit einer ersten dokumentarischen Aufnahme (siehe Abb.) das Gelingen der schwierigen Arbeit zu demonstrieren. Heute hängen sich die beiden getrennten Gemälde im modernen Kabinett der Galerie gegenüber und stellen durch ihre „Verdoppelung“ einen nicht zu unterschätzenden Wertzuwachs unserer Sammlungen dar.