

Original oder Fälschung?

Ein Blumenstillleben im Fokus von Stilkritik und Kunsttechnologie

Lisa Eckstein, Beate Fücker

Anhand eines Blumenstilllebens, das bisher dem flämischen Maler *Jan Philips van Thielen* (1618–1667) zugeschrieben war, erörtert der Beitrag das Zusammenwirken von Kunstkennerschaft und Kunsttechnologie. Das Gemälde aus dem Bestand des Germanischen Nationalmuseums wurde zwischen 2009–2012 am Institut für Kunsttechnik und Konservierung eingehend erforscht. Neben der strahlen-diagnostischen und mikroskopischen Untersuchung wurde in Zusammenarbeit mit dem *Thread Count Automation Project* die Webdichte des gesamten Bildträgers bestimmt. Zusätzlich halfen Analysen des maltechnischen Aufbaus (REM-EDX und FT-IR) die komplexe Geschichte des Kunstwerks zu verstehen. Basierend auf dem stilkritischen Vergleich mit Werken von *Thielens* diskutiert der Beitrag, inwieweit ein schadhaftes Werk eben dieses Malers zu einem „neuen“ Stillleben zusammengesetzt wurde und entlarvt das Gemälde mit Hilfe der kunsttechnologischen Untersuchung als kunstvoll gearbeitetes *Pasticcio* aus fast 30 einzelnen Leinwandstücken.

Original or Fake? A Flower Still Life at the Focal Point on Connoisseurship and Art Technology

On the basis of a flower still life, formerly attributed to the Flemish painter Jan Philips van Thielen (1618–1667), the article discusses the interplay between connoisseurship and art technology. The painting owned by the Germanisches Nationalmuseum was thoroughly investigated at the Institut für Kunsttechnik und Konservierung between 2009 and 2012. Apart from x-ray and UV-light analysis as well as microscopic examination, a weave map of the entire canvas support was identified in collaboration with the Thread Count Automation Project. Additional analysis of the paint materials (SEM-EDS and FT-IR) helped to understand the complex history of the artwork. Based on the stylistic comparison with works of van Thielen this paper discusses to what extent a damaged painting of this very painter was arranged to a “new” still life; with the help of art technology it can be shown that the artwork is an intricate pasticcio of nearly thirty pieces of canvas.

Dem Germanischen Nationalmuseum wurde 2008 ein Gemälde aus Privatbesitz zur Untersuchung übergeben, das bis dahin dem flämischen Blumenmaler *Jan Philipp van Thielen* (1618–1687) zugeschrieben war. Am Institut für Kunsttechnik und Konservierung (IKK) wurde das Blumenstillleben, das sich heute im Besitz des Museums befindet, daraufhin untersucht, wobei sowohl stilkritische, als auch kunsttechnische Fragen beantwortet werden sollten. Die Mikroskop-, Röntgen- und UV-Untersuchung sowie eine automatisierte Fadenzählung, Pigmentanalysen und nicht zuletzt die stilistische Gegenüberstellung mit vergleichbaren niederländischen und flämischen Gemälden des 17. Jahrhunderts entlarvten das Blumenstillleben als aufwändiges *pasticcio*. Das Gemälde wurde demnach mehrfach umgearbeitet und befindet sich heute in einem Grenzbereich zwischen Original und Fälschung. Mit einem Blumenarrangement zeigt das Gemälde ein beliebtes Sujet der niederländischen und flämischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts. Ein üppiges und farbenfrohes Bouquet verschiedener Blumen ist in einer gläsernen Vase in Balusterform arrangiert. Die Vase steht auf einem steinernen Sims vor einem einfarbigen, dunklen Hintergrund (Abb. 1). Die Rückseite des Gemäldes bildet eine Eichenholztafel mit den Maßen 75 x 58,5 cm und einer Stärke von ca. 0,7 cm. Drei Bretter¹ wurden stumpf miteinander verleimt, für eine Sicherung der Fugen sorgen zudem rückseitig aufgeleimte Holzklötzen. Die Holzoberfläche weist Werksspuren eines Zahnhobels auf (Abb. 2).

Die Provenienz lässt sich nicht weit zurückverfolgen.² Bevor das Gemälde 2005 in *The Picture Conservation Studios*, Sussex, restauriert wurde, befand es sich in Privatbesitz in Südenland. Über eine Auktion durch die *Gorringes Auction Galleries* gelangte es im Jahr 2008 in deutschen Privatbesitz. Obwohl laut Auktionskatalog „no sign of any signature“³ ge-

funden werden konnte, wurde es dem flämischen Maler *Jan Philipp van Thielen* zugeschrieben. 2009 erwarb das Germanische Nationalmuseum das bereits als Fälschung erkannte Gemälde.

Tatsächlich ist eine Zuschreibung an *van Thielen* nicht abwegig. Als einziger Schüler von *Daniel Seghers* (1590–1661) war auch der 69-jährig in seinem Geburtsort Mechelen verstorbene *van Thielen* ein ausgewiesener Spezialist für die Blumenmalerei des 17. Jahrhunderts.⁴ Zudem befindet sich, entgegen der Angabe im Auktionskatalog, in der rechten unteren Ecke des Gemäldes die Signatur „J Van THIELEN“.

Auch der stilistische Vergleich mit gesicherten Werken von *Thielens* lässt deutliche Parallelen erkennen. Gegenübergestellt wurden nicht nur weitere Bouquets, sondern die für *van Thielen* ebenfalls sehr charakteristischen Blumenkränze bzw. Kartuschenbilder, die in der Regel in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern entstanden (z.B. Abb. 3). Namentlich seien hier zum Beispiel *Erasmus Quellinus II.* (1607–1678) und *Cornelis Schut* (1597–1655) genannt, welche die zentralen, oftmals religiösen Motive, der Kartuschenbilder gestalteten. *Van Thielen* hingegen widmete sich ausschließlich der Blumenmalerei.⁵ Interessant ist, dass die Formate der Kartuschenbilder meist größer sind, als die Darstellungen der in einzelnen Vasen arrangierten Blumen.

Im Vergleich zeigen sich deutliche motivische Übereinstimmungen mit dem Nürnberger Gemälde. Die Ähnlichkeiten werden jedoch nicht nur in der Formensprache offenbar, wie beispielsweise in der Durchgestaltung feinster Härchen auf den Rosenknospen, sondern auch in der Maltechnik, insbesondere der Modellierung der Blüten in Licht- und Schattenpartien. Für einen detaillierten Vergleich konnte ein Gemälde aus dem Bestand des Kunsthistorischen Museums in Wien genauer untersucht werden (Abb. 3, 4a, 4b). Zwar ist die



1
Blumenstillleben,
75 x 58,5 cm,
Germanisches
Nationalmuseum
Nürnberg,
Inv.-Nr. Gm 2387

„Marienstatuette von Blumen umrahmt“ heute *Daniel Seghers* zugeschrieben, zwischenzeitlich galt sie aber als Werk van *Thielens*, was verdeutlicht, dass Lehrer und Schüler oft kaum auseinanderzuhalten sind.⁶

Bei den Vergleichen musste stets der schlechte Erhaltungszustand des Nürnberger Gemäldes berücksichtigt werden. Viele Lasuren und Feinheiten der Malerei sind verputzt, große Teile der Darstellungen übermalt. Außerdem ist die Malschicht von unzähligen Rissen durchzogen, die keinem typischen Krakeleebild eines Tafelbildes entsprechen. Auch zahlreiche, teils blasenartige Verwerfungen tragen zum unruhigen Erscheinungsbild der Oberfläche bei, auf der zudem stellenweise eine Leinwandstruktur erkennbar ist (Abb. 5).

Eine Röntgenaufnahme bewies, dass sich tatsächlich eine Leinwand zwischen Malschicht und Holztafel befindet, was zunächst nicht weiter erstaunt. Allerdings handelt es sich nicht um eine durchgehende Leinwand, sondern um mindestens 28 einzelne, unregelmäßig ausgeschnittene Gewebe-teile, die, ungeachtet ihres Fadenverlaufs, sehr sorgfältig neu zusammengefügt wurden. Ein Füllen oder Kitten von Zwischenräumen war somit kaum nötig (Abb. 6). Kleinere Leinwandstücke umfassen meist einzelne Blüten oder Blüten-gruppen. Nur im Fall zweier Segmente im rechten unteren Viertel lassen sich mit großer Sicherheit die Positionen in der ursprünglichen Komposition festlegen, da sie nahezu form-

gleich sind und somit austauschbar wären. Weitere Teilstücke ließen sich hingegen keinem Gegenstück zuordnen.

Es stellt sich die Frage, ob alle Teile aus demselben Gemälde stammen könnten. Zur Klärung dieses Problems wurde die Röntgenaufnahme gescannt und im Rahmen des *thread count automation project* eine automatisierte Fadenzählung durchgeführt. Die Methode wurde vor einigen Jahren von zwei amerikanischen Universitäten in Zusammenarbeit mit dem Van Gogh Museum Amsterdam entwickelt und inzwischen bei verschiedenen Projekten erfolgreich angewandt.⁷ Das Blumenstillleben stellte besondere Anforderungen an die Software, weil die eigentliche Voraussetzung für die Zählung, dass nämlich alle Fäden des Gewebes in horizontaler oder vertikaler Richtung verlaufen, in diesem Fall nicht erfüllt wird. Der Algorithmus wurde daraufhin angepasst,⁸ sodass tatsächlich die Webdichte der gesamten Leinwandfläche, als so genannte *weave map*, dargestellt werden konnte (Abb. 7). Vor allem in größeren Teilstücken werden dabei deutliche Streifen sichtbar, wobei warme Farben eine hohe und kalte Farben eine niedrige Fadendichte markieren. Die charakteristischen Streifenmuster verlaufen dabei in Schussrichtung und entstehen während des Webvorgangs beim Anschlagen der Schussfäden. Über die Muster der *weave map* war es so möglich, die Rotationsrichtung einiger Teilstücke zu bestimmen.



2
Gm 2387,
Rückseite

Nochmals wird dabei deutlich, dass insbesondere der Hintergrund des Blumenarrangements aus größeren Teilstücken eines alten Bildträgers zusammengesetzt wurde. Im größten Teilstück auf der linken Seite wird in der Röntgenaufnahme sogar eine der Spannkanten des originalen Bildträgers sichtbar, auf der sich Nagellöcher und vereinzelt auch Spanngirlanden markieren.

Aus der gleichmäßigen Tonwertverteilung im Röntgenbild ist zu schließen, dass die Grundierung des originalen Bildträgers ursprünglich bis zum Rand verlief, es sich demnach um eine vorgrundierte Leinwand gehandelt haben muss. Quellen bestätigen, dass in den Niederlanden im 17. Jahrhundert der Handel mit vorgrundierten Leinwänden durchaus üblich war.⁹ Zudem haben maltechnische Untersuchungen immer wieder mehrschichtige graue Grundierungen an niederländischen Leinwandgemälden dieser Zeit nachweisen können.¹⁰ Schon *de Mayerne* nennt in seinem Manuskript eine zweischichtige Grundierung mit einer ersten bräunlich ausgemischten Unterlage und einer zweiten Schicht aus Bleiweiß und Holzkohle, die man wiederum auch doppelt auftragen könne.¹¹ Alle am Blumenstillleben entnommenen Malschichtproben weisen eine sehr ähnliche, zweischichtige, graue Grundierung auf. Die offenbar übliche erste bräunliche Lage fehlt zwar, dies könnte allerdings auch auf Störungen der Malschicht durch

spätere Überarbeitungen zurückzuführen sein. Die graue Grundierung setzt sich aus Bleiweiß und Pflanzenschwarz¹² zusammen, wobei der Anteil von Pflanzenschwarz in der unteren Schicht etwas geringer ausfällt (Abb. 8). Über der grauen Grundierung wird auf dem abgebildeten Querschliff eine weitere schwarze Schicht sichtbar. Dabei handelt es sich um den dunklen Hintergrund der ursprünglichen Bildkomposition. Man kann also davon ausgehen, dass das Teilstück mit Narzissen, aus dem die Probe entnommen wurde, bereits in der ersten Bildanlage im Randbereich der Blumenmalerei positioniert war. Die erste gelbe Malschicht konnte als Blei-Zinngelb (REM-EDX) identifiziert werden, das wiederum mit Bleiweiß ausgemischt ist. Anteile von Kreide sind vermutlich auf das mit diesem Material verschnittenen Gelbpigment zurückzuführen, da Kreideanteile auch bei anderen Gelbbaumschmischungen analysiert wurden. Blei-Zinngelb gilt als relativ typisches Material für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, das nach 1750 schrittweise von anderen Gelbpigmenten verdrängt wurde.¹³ Der Nachweis von Blei-Zinngelb unterstützt damit die Theorie, dass das ursprüngliche Gemälde tatsächlich in dieser Zeit und Region entstanden ist. Auch die in anderen Malschichtpartien entnommenen Proben zeigen in den unteren, das heißt älteren Schichten, Pigmente, die in diesen Zeitraum passen: natürliches Ultramarin, Zinnober, Mennige, roter Farblack und Bleiweiß.¹⁴



3
Seghers/van Thielen und Erasmus II. Quellinus,
Marienstatuette von Blumen
umrahmt, um 1645,

99,5 x 78 cm,
Kunsthistorisches
Museum Wien,
Inv.-Nr. GG 552

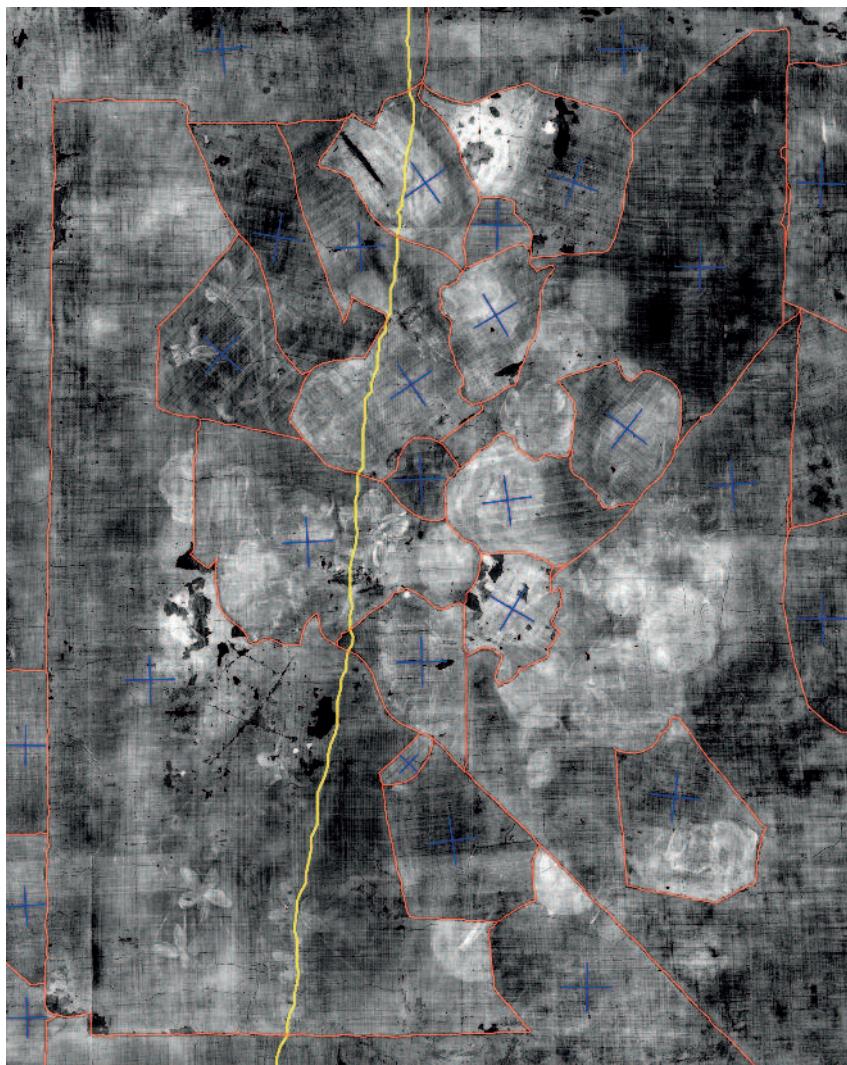


5
Gm 2387,
Streiflichtaufnahme.
Detail der blasigen
Oberfläche



4a, 4b
Detail von Abb. 1
und 3: links Gm 2387,
rechts GG 552



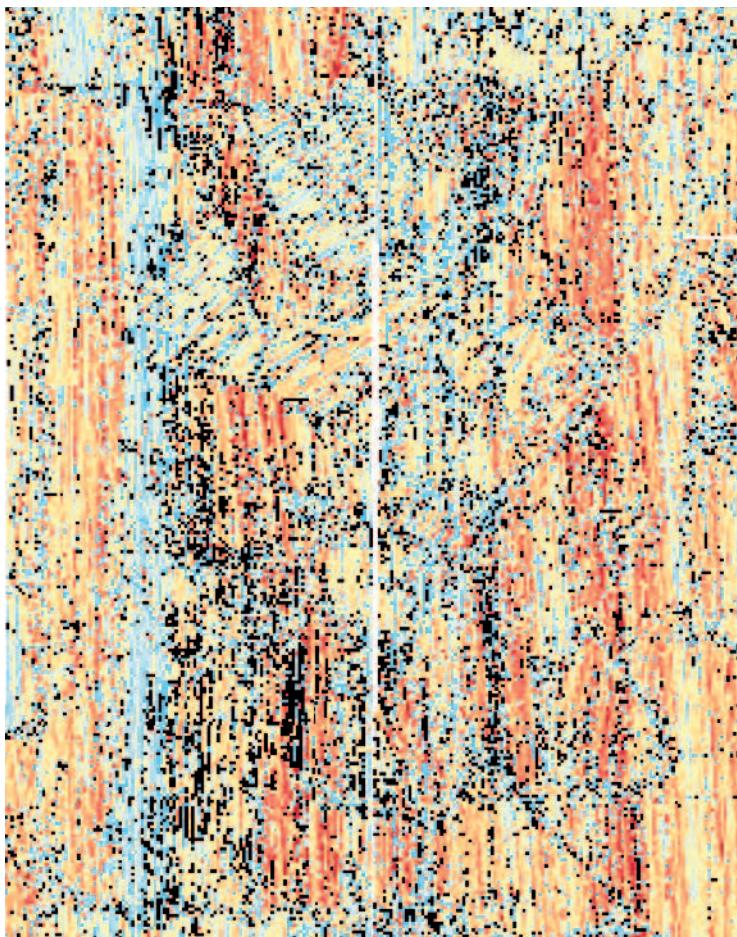


6
Gm 2387, Röntgenaufnahme.
Einzelne Leinwandstücke (rot),
Fadenverlauf der einzelnen
Segmente (violette Kreuze)
und Riss durch die
Neukomposition (gelb)

Auf dem abgebildeten Querschliff liegt über einem dünnen Firnis eine gelbe Übermalung, die dazu diente, das Teilstück besser in die neue Komposition zu integrieren. Da diese Malschicht über einem Krakeleesprung der alten Malerei liegt, ist sie klar als Übermalung zu identifizieren. Sie unterscheidet sich, als Ausmischung von Cadmiumgelb, Zinkweiß und Bleiweiß, auch deutlich in ihrer chemischen Zusammensetzung. Die Verwendung von Cadmiumgelb ist ab 1835/40 üblich.¹⁵ Da es oft mit anderen Pigmenten verschnitten wurde, erklärt sich der Anteil Bariumsulfat in der Probe. Zinkweiß ist zwar bereits seit dem Altertum bekannt, eine größere Verbreitung als Künstlerpigment ist aber erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisbar.¹⁶ Interessant sind die Analyseergebnisse jedoch vor allem durch das Nebeneinander von Zinkweiß und Bleiweiß in derselben Farbschicht. Eine Erklärung könnte sein, dass „verbleites Zinkoxid“ zum Einsatz kam. Denn bei der Herstellung von Zinkweiß nach der *direkten* oder auch *amerikanisch* genannten Methode, die bis Ende des 19. Jahrhunderts zur Anwendung kam, konnte als Nebenprodukt Bleiweiß entstehen, dessen Anteil im Endprodukt zwischen 10–70 % schwankte.¹⁷ Möglicherweise handelt es sich also nicht um eine (nachträgliche) Mischung von Blei- und Zinkweiß, sondern um das Charakteristikum eines älteren Pigmenttyps, der im 19. Jahrhundert

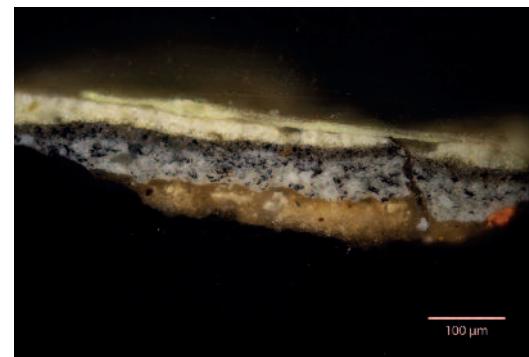
weit verbreitet war. Auch das in der Übermalung nachweisbare synthetische Ultramarin wurde erst ab 1828/30 in größeren Mengen produziert.¹⁸ Chemisch entspricht es zwar der Zusammensetzung natürlichen Ultramarins, das in den originalen blauen Malschichten des Gemäldes zu finden ist, lässt sich aber über seine geringe Partikelgröße und abgerundete Form gut davon unterscheiden. Sowohl Original als auch Übermalung lassen sich damit zeitlich relativ gut einordnen. Die Palette der originalen Malerei beschränkt sich auf Pigmente des 17. Jahrhunderts, wohingegen die Übermalung, zumindest teilweise, einer für das 19. Jahrhundert typischen Materialauswahl entspricht.

Am unteren Rand des Querschliffs ist eine weitere Schicht zu sehen. Bei der bräunlichen, leicht transparenten Masse wurde Kolophonium-Harz mit wechselnden Anteilen eines trocknenden Öls und tierischen Proteins analysiert.¹⁹ Bei dieser Mischung handelt es sich um das Klebemittel mit dem die einzelnen Teilstücke auf einem neuen Träger fixiert wurden. Dieser Prozess muss unter hohem Druck stattgefunden haben, denn das Bindemittel quillt durch die feinen Zwischenräume an den Stoßkanten der Leinwandstücke und sogar durch alte Krakeleesprünge der Malschicht bis an die Oberfläche des Gemäldes (Abb. 9).



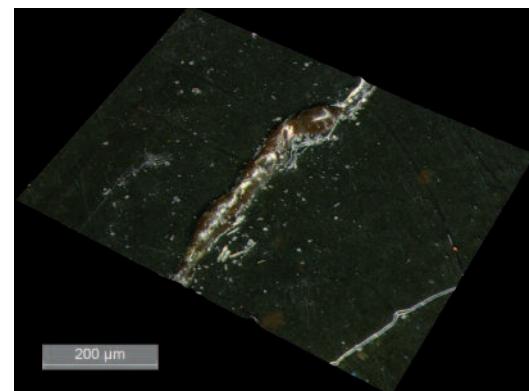
7

Gm 2387, Automatisierte Fadenzählung. Graphische Darstellung der Fadendichte in vertikaler Richtung
(blau – geringe Dichte, rot – hohe Dichte)



8

Querschliff einer Narzissenblüte im Auflicht-Dunkelfeld, 200 x Vergrößerung



9

Detail Hintergrund im 3-D-Profil. Klebemasse quillt durch Leinwandstoßkanten an die Oberfläche.

Um die heutige Komposition überzeugender zu gestalten, wurden größere Partien, wie die Vase sowie Blüten und Blätter in den Randbereichen, komplett ergänzt. Weiterhin dienten Teilübermalungen und farbige Lasuren dazu, schadhafte Bereiche zu kaschieren und Übergänge zwischen Original und Ergänzung anzupassen (Abb. 10).

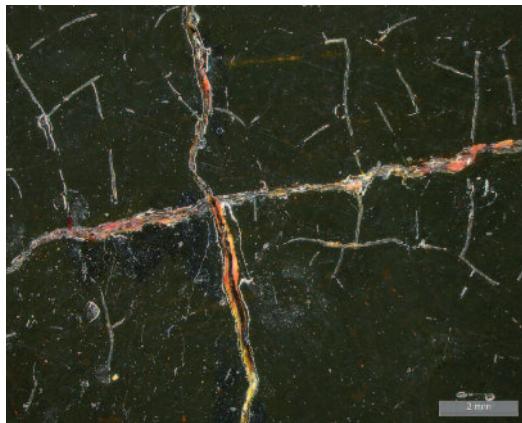
Einzelne Blüten oder Blütenfragmente wurden durch den flächigen dunklen Hintergrund vollständig übergangen. Auf der Röntgenaufnahme sind diese deutlich als helle und klar umrissene Flächen auszumachen, wie zum Beispiel zwei Segmente im Bereich der heutigen Vase oder eine Blüte rechts neben der oberen rot-weißen Papageientulpe. Der Form nach handelt es sich bei diesem Motiv vermutlich auch um eine Tulpe. Mit bloßem Auge, spätestens aber mit Hilfe des Mikroskops, erkennt man an dieser Stelle in den Krakeleesprünge leuchtende, gelbe und rote Farbtöne, teilweise sogar deren Schichtenaufbau, wodurch sich die Farbigkeit der darunterliegenden Blüte erahnen lässt (Abb. 11).

Bei mikroskopischer Betrachtung der Gemäldeooberfläche lassen sich neben dem Alterskrakelee der originalen Malerei, das sich bereits auf die Übermalung übertragen hat, drei weitere Rissbilder feststellen. So weisen fast alle ergänzten oder übermalten Bereiche ein geritztes Krakelee auf. Teilweise war die Übermalung beim Einarbeiten dieser künstlichen „Risse“ schon so weit durchgetrocknet, dass sie entlang der Ritzungen muschelig ausgebrochen ist. Überdies sind die Ergänzungen bereits von einem eigenen feinen Alterskrakelee durchzogen. Zuletzt haben sich auch über den Stoßkanten der einzelnen Leinwandstücke tiefe Risse in der Malerei gebildet (Abb. 12). Insgesamt ist die Nachahmung einer gealterten Oberfläche durch das künstliche Krakelee, das erst unter dem Mikroskop eindeutig als solches zu erkennen ist, sehr überzeugend gelungen.

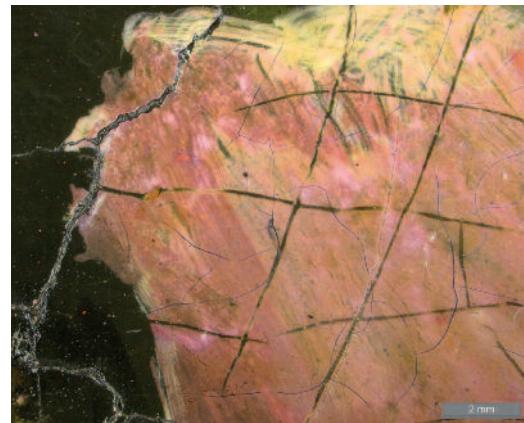
Auch stilistisch fügen sich die malerischen Zutaten glaubhaft in die neue Komposition ein. Man kann davon ausgehen, dass niederländische und flämische Gemälde des gleichen



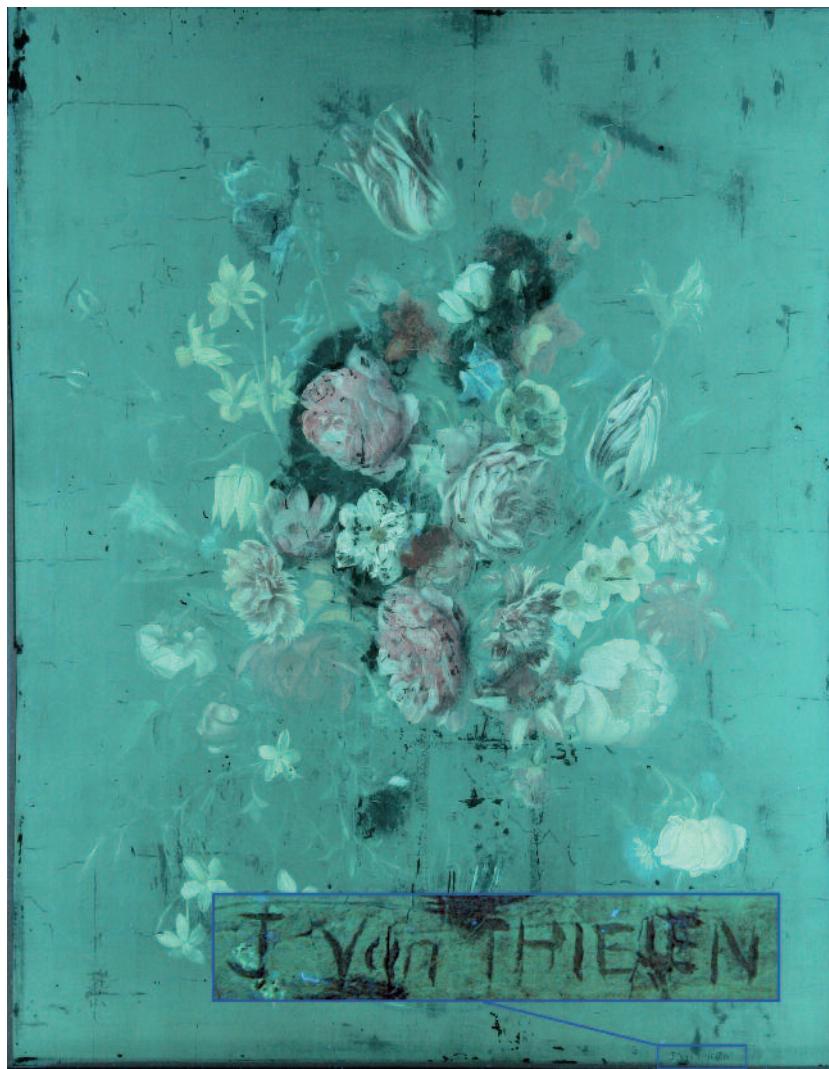
10
Kartierung der Ergänzungen
(blau) und Teilübermalungen
(rot), Hintergrund und Sims
nicht berücksichtigt



11
Detail Hintergrund.
Farbigkeit einer Tulpe
im Krakelee der Übermalung
des Hintergrunds



12
Detail rosa Blüte.
Geritztes Krakelee der
Übermalung und tiefer
Riss entlang der Stoßkanten
zweier Leinwandstücke



13
Gm 2387, UV-Fluoreszenz-
fotografie. Teilweise
abgenommener älterer Firnis.
Vergrößerung der
nachträglichen Signatur

Sujets aus dem 17. Jahrhundert bekannt waren. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür ist die komplett ergänzte Glasvase. Nahezu formgleiche Gefäße tauchen auf weiteren Werken von *van Thielen* und *Daniel Seghers* auf. Selbst in der Lichtführung mit ihren spiegelnden Reflexen auf der Glasoberfläche orientierte man sich vermutlich an diesen Vorbildern.²⁰

Trotz eingehender Untersuchungen blieb lange die Frage offen, wie der in vertikaler Richtung und durch sämtliche Leinwandstücke der neuen Komposition verlaufende Riss entstanden sein könnte (Abb. 6). Er kann nicht von der Eichenholztafel verursacht sein, da die Bretter keine Spur eines einstigen oder aktuellen Schadens aufweisen. Die Leinwandfragmente müssen demnach zwischenzeitlich auf einem flexiblen Träger, wie Papier oder Leinwand, appliziert gewesen sein, der im heutigen Gemäldeaufbau jedoch nicht mehr nachweisbar ist.

Es muss also eine weitere, umfassende Überarbeitung stattgefunden haben. Einen Hinweis darauf liefert ein Papieretikett auf der Tafelrückseite, mit dem ein englischer Restaurator seine Arbeit dokumentiert hat.²¹ In seinem Kosten-

voranschlag aus dem Jahr 2005 nennt er unter anderem die Abnahme einer Doublierleinwand und das Aufziehen des Gemäldes auf einen neuen Träger. Die Leinwandfragmente waren bis dahin also tatsächlich auf einer Leinwand montiert, was den auf der Röntgenaufnahme sichtbaren, durch die Neukomposition verlaufenden, Riss erklärt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass ein weiteres, in ähnlicher Weise wie das Nürnberger Bild umgearbeitetes Gemälde existiert. In einer Ausstellung zum Thema Kunstfälschung stellte das British Museum 1990 ein Blumenstillleben von *Jean Baptiste Monnoyer* vor, das sich als Patchwork von einzeln ausgeschnittenen Blumen entpuppte, die zu einer neuen Komposition arrangiert worden waren. Die Leinwandfragmente hatte der Fälscher auf eine zweite Leinwand aufgeklebt.²²

Weitere Überarbeitungen des Nürnberger Bilds werden bei der Betrachtung unter UV-Licht sichtbar (Abb. 14). Entgegen seiner Angaben hat der Restaurator 2005 keine komplette Firnisabnahme durchgeführt. Lediglich der zentrale Bereich des Gemäldes erscheint durch die Abnahme des alten, stark fluoreszierenden Firnis dunkler. Der Rest der Oberfläche flu-

oresziert einheitlich gelb-grünlich. Die Signatur in der unteren rechten Ecke hebt sich jedoch dunkel von dieser Fläche ab und muss damit über dem Firnis liegen. Ohnehin stellt sich die Frage, ob die vorliegende Signatur, die in Majuskeln den Namen „J. P. VAN THIELEN“ nennt, mit gesicherten Werken des Niederländers vergleichbar ist. Andere Gemälde signierte *van Thielen* beispielsweise mit „I. P. Van Thielen. Rigouldts Anna“²³ (*Madonna mit Kind in einer Blumenkartusche*, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Cat. Nr.: 129552) oder einfach als „*van Thielen*“ (Rosen und Tulpen in einer Glasvase, um 1650/60, Inv. Nr.: 1992.51.4, National Gallery of Art, Washington D.C.). Auffällig ist dabei, dass er seinen Vornamen anscheinend mit dem Buchstaben „I“ abkürzte, anstatt wie beim Nürnberger Bild mit „J“, außerdem nutzte er Minuskeln, anstatt der – ohnehin eher ungelenk ausgeführten – Großbuchstaben am Nürnberger Bild. Die Signatur kann daher sowohl stilistisch als auch kunsttechnologisch nicht als original gelten.

Bleibt die Frage, warum der vermeintliche Fälscher ein derartig aufwändiges Verfahren wählte, um ein Blumenstillleben des weniger bekannten Blumenmalers *van Thielen* zu imitieren. Handelt es sich überhaupt um eine Fälschung im engeren Sinne? Schließlich sind Bildträger und Malerei nachweislich originale Teile eines Gemäldes des 17. Jahrhunderts, das möglicherweise tatsächlich aus dem niederländischen Raum stammen könnte.

Bei näherer Betrachtung der Untersuchungsergebnisse drängen sich zwei Thesen auf: Möglicherweise handelt es sich um eine, wenn auch ungewöhnliche, Reparatur eines beschädigten Leinwandgemäldes. Auf der Röntgenaufnahme sind kreuzförmige Einschnitte zu sehen, die auf eine mutwillige Zerstörung des alten Bildträgers hindeuten. Außerdem sind die überlieferten Leinwandgemälde *van Thielens* wesentlich großformatiger als das Nürnberger Bild. Wurde vielleicht aus einem stark beschädigten, größeren Leinwandgemälde ein kleineres, aber dafür intakt erscheinendes Gemälde zusammengestellt? Denn nur eines der Teilstücke kann, wie bereits erwähnt, seiner ursprünglichen Position zugeordnet werden. Die anderen Fragmente zeichnen sich durch einen unregelmäßigen Kantenverlauf aus, der sich offenbar durch Zuschneiden von größeren Fragmenten auf die erforderliche Kontur des angrenzenden Teilstücks ergeben hat. Mit dem dabei entstandenen Verschnitt ließe sich auch die Formatverkleinerung der Neukomposition erklären.

Oder war es vielmehr Ziel der Umarbeitung, eines der zahlreichen Nischen- und Kartuschenbilder des Niederländers, die im Zentrum relativ häufig auch religiöse Motive zeigen, in ein dekoratives Blumenstück umzuarbeiten, das sich auf dem Kunstmarkt besser veräußern ließ?²⁴ Nicht immer wurden zu diesem Zweck derart aufwändige Methoden gewählt. Auch das komplette Übermalen eines barocken Damenporträts auf Leinwand mit einem Blumenstillleben im Stil des 17. Jahrhunderts mag sich an den Interessen des Kunstmarkts im 20. Jahrhundert orientiert haben.²⁵

Leider lässt sich über die wahren Hintergründe, die zur Entstehung des Nürnberger Blumenstilllebens in seiner heutigen Form geführt haben, nur spekulieren. Man kann davon ausgehen, dass alle Teile von einem Gemälde stammen. Die originalen Leinwandstücke zeigen sowohl kunsttechnische (Grundierung, Malschicht) als auch stilistische (Farbauftrag) Übereinstimmungen mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Ebenso existieren starke stilistische und motivische Analogien zum Umkreis von *Daniel Seghers* und *Jan P. van Thielen*. Die sichtbare Signatur jedoch muss sowohl kunsttechnologisch, als auch stilistisch als nicht zugehörig gewertet werden. Des Weiteren kann man davon ausgehen, dass die erste Überarbeitung im 19. Jahrhundert stattgefunden hat. Diese Vermutung basiert zum einen auf der Verwendung einer Farbpalette dieser Zeit und zum anderen darauf, dass mit der Entdeckung der Röntgenstrahlung das „Fragmentepuzzle“ zumindest ab 1895²⁶ ohne weiteres zu entlarven gewesen wäre. Als weitere Umarbeitungen sind die Abnahme einer „Doublierleinwand“ und die Übertragung auf eine scheinbar historische Eichenholztafel im Jahr 2005 dokumentiert.

Das Gemälde befindet sich damit in einem Grenzbereich zwischen Original und Fälschung. Der Begriff *pastiche* oder *pasticcio* passt nur ansatzweise, beschreibt er doch eine Zusammenstellung von Teilen unterschiedlicher Herkunft. Aber auch weitreichende Reparaturen, die alte Teile mit neuen kombinieren, werden bisweilen so bezeichnet.²⁷ Womöglich existieren neben den beiden in England aufgetauchten Blumenstillleben sogar noch weitere Pasticcio-Gemälde, die es erst noch zu entdecken gilt.

Lisa Eckstein/Beate Fücker
Germanisches Nationalmuseum
Institut für Kunsttechnik und Konservierung
Kartäusergasse 1
90402 Nürnberg

Anmerkungen

- 1 Breite der Bretter von links nach rechts: 26 cm, 26,5 cm und 6,0 cm
- 2 Hinweis auf einen Standort vor 2005 könnte ein kleines rundes, gezahntes Etikett mit der handschriftlichen Angabe K 297 F sein.
- 3 <http://www.gorringes.co.uk/asp/fullCatalogue.asp?salelot=LMAR08++1518+&refno=10135624&saletype=Zugriff am 17.09.2012>.
- Das Gemälde wurde am 12.03.2008 unter Lot 1518 versteigert.
- 4 Hairs (1985), S. 117–195 u. S. 263–275
- 5 Vgl. Prohaska (2002), S. 336. 22 von *van Thielen* signierte Blütenkränze und elf Blumenvasen sind überliefert. Vgl. Hairs (1955), S. 108.
- 6 Ein nahezu identisches Gemälde existiert in einer Brüsseler Privatsammlung und gilt als eine von *van Thielen* ausgeführte Kopie des Wiener Gemäldes. Vgl. Prohaska (2002), S. 336
- 7 Zu Möglichkeiten und Grenzen der Technik vgl. Johnson et al. (2011), S. 104–114
- 8 Vgl. Johnson, Johnson (2009)
- 9 Wallert (1999), S. 11
- 10 Wieseman (2010), S. 59; Wallert (1999), S. 11; Roy (2006), S. 29
- 11 Berger, Mayerne (1901), S. 108
- 12 Analyse mittels REM-EDX – alle Analysen mittels REM-EDX wurden von Dr. Sylvia Hoblyn im Labor der HfBK Dresden durchgeführt.
- 13 Kühn (1993), S. 101–105; Wallert (1999), S. 15
- 14 Analysen mittels REM-EDX
- 15 Eastaugh et al. (2004), S. 72
- 16 Hering (2000), S. 242; Kühn (1986), S. 171
- 17 Eastaugh et al. (2004), S. 405; Kühn (1986), S. 176
- 18 Eastaugh et al. (2004), S. 375
- 19 Die Analyse erfolgte mittels FT-IR- Mikrospektrometrie am Labor Drewello & Weißmann, Bamberg.
- 20 Vgl. *van Thielen*, Blumenvase, Privatbesitz (vormals Slg. Nijstad, Den Daag, Niederlande); vgl. Hairs 1985, S. 269; *van Thielen*, Blumenvase, vgl. http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5022060 (Zugriff am 19.09.2012); *Daniel Seghers*, Blumenvase, Königl. Sammlung Kloster San Lorenzo, El Escorial, Spanien; *Daniel Seghers*, 2 Blumenvasen, Abtei Tongerlo, Belgien; vgl. Hairs 1985, S. 179
- 21 Den Autoren liegt bis dato nur ein Kostenvoranschlag der Restaurierung vor. Der Restaurator hat trotz mehrfacher Anfrage keine Dokumentation seiner Arbeit bereitgestellt.
- 22 Jones (1990), S. 55–56. Das Gemälde stammte aus Privatbesitz. Der Besitzer ist im Katalog falsch angegeben und am British Museum existieren keine weiteren Daten zu dem Stück, sodass weder seine Provenienz noch der heutige Standort bekannt sind.
- 23 Van Thielen signierte bisweilen zusätzlich mit dem Namen seiner Mutter Anna Rigoults. Vgl. Brakensiek, Wied (2002), S. 374
- 24 Diese Theorie wurde schon am British Museum bei dem bereits erwähnten Gemälde nach *Monnoyer* aufgestellt, vgl. Jones (1990), S. 55.
- 25 Hassell (2005), S. 129
- 26 Röntgenstrahlung wurde offenbar schon wenige Monate nach ihrer Entdeckung zur Untersuchung von Kunstwerken angewendet, vgl. Lang, Middleton (2005), preface.
- 27 La Niece (2005), S. 178

Literatur

- Ernst Berger, Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England; nebst dem De Mayerne-Manuskript / zum ersten Male hrsg., mit Übers. und Noten versehen von Ernst Berger. München 1901
- David Bomfort et al., Art in the making – Rembrandt. National Gallery London 2006
- Stephan Brakensiek, Alexander Wied, Biographien. In: Wilfried Seipel: Das flämische Stillleben 1550–1680, Katalog zur Ausstellung Kunsthistorisches Museum Wien und Kulturstiftung Ruhr-Essen. Lingen, Wien 2002, S. 356–377
- Nicholas Eastaugh et al., The Pigment Compendium – A Dictionary of Historical Pigments. Oxford 2004
- Marie-Louise Hairs, Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle. Brüssel 1955
- Marie-Louise Hairs, Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle. Brüssel 1985
- Catherine Hassell, Paintings. In: Janet Lang, Andrew Middleton (Hrsg.), Radiography of Cultural Material. Oxford, Burlington 2005, S. 112–129
- Bernd Hering, Weiße Farbmittel, Fürth 2000
- D. H. Johnson, C. R. Johnson, Jr., Thread Count Report. Flowers Still Life from the Germanisches Nationalmuseum. Presented by the Thread Count Automation Project of Cornell University and Rice University (unpublizierter Bericht), Houston/Ithaca 2009
- Mark Jones (Hrsg.), Fake? The Art of Deception. Ausstellungskatalog British Museum, London 1990
- Hermann Kühn, Zinc White. In: Robert L. Feller (Hrsg.), Artists' Pigments – A Handbook of their History and Characteristics, Vol. 1. Cambridge, Washington D. C. 1986, S. 169–186
- Susan La Niece, Restoration, pastiche and fakes. In: Janet Lang, Andrew Middleton (Hrsg.): Radiography of Cultural Material. Oxford, Burlington 2005, S. 175–187
- Yolande Morel-Deckers, Catalogus van de „Bloemenguirlande omheen een middentaafereel“ bewaard in het Koninklijk Museum te Antwerpen. In: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1978. Antwerpen 1978, S. 157–203
- Wolfgang Prohaska, Daniel Seghers, Erasmus Quellinus d. J. Marienstatuette in Kartusche, von Blumen umrahmt, um 1645. In: Wilfried Seipel, Katalog zur Ausstellung Das flämische Stillleben 1550–1680; 18.03.–21.07.2002, Kunsthistorisches Museum Wien und 01.09.–08.12.2002, Kulturstiftung Ruhr-Essen, Villa Hügel. Lingen 2002, S. 336 f.
- Ashok Roy, The ground layer- function and type. In: Bomfort et al.: Art in the making – Rembrandt. National Gallery London 2006, S. 27–29
- Arie Wallert, Methods and Material of Still-Life Painting in the Seventeenth Century. In: Arie Wallert (Hrsg.): Still Lifes – Techniques and Style. Amsterdam 1999, S. 7–24
- Marjorie E. Wieseman, A Closer Look- Deceptions and Discoveries, London National Gallery 2010

Abbildungsnachweis

- 1 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Janssen 2–5, 8–13 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, IKK
- 3 Kunsthistorisches Museum, Wien
- 7 Thread Count Automation Project, Cornell University and Rice University, USA