

Christian Koesters Schrift „Ueber Restauration alter Oelgemälde“ und die Praxis des Restaurators Johann Jakob Schlesinger

Ein Beitrag zur Geschichte der Gemälderestaurierung
in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Ute Stehr

Die Gemälderestauratoren Johann Jakob Schlesinger (1792–1855) und Christian Koester (1784–1851) trugen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Professionalisierung dieses Berufsstandes im deutschsprachigen Raum bei. Beide restaurierten sowohl für die Gemäldesammlung der Brüder Boisserée in Heidelberg als auch für das Königliche Museum in Berlin – heute die Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. Koester verfasste eines der ersten deutschsprachigen Fachbücher über Gemälderestaurierung. Dessen Wert als restauriergeschichtliche Quelle konnte im Zusammenhang der ersten monographischen Forschung über Johann Jakob Schlesinger neu bestimmt werden. Die dabei gewonnen Einblicke in die Historie erweitern den Kenntnisstand über die Techniken und Materialien der Gemälderestaurierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

“Ueber Restauration alter Oelgemälde“ by Christian Koester and the Practise of Johann Jakob Schlesinger – a Contribution to the History of Painting Restoration in the First Half of the 19th Century

The painting restorers Johann Jakob Schlesinger (1792–1855) and Christian Koester (1784–1851) advanced the development of their profession in the German-speaking countries in the first half of the 19th Century. They did restorations for the collection of paintings owned by Melchior and Sulpiz Boisserée in Heidelberg as well as for the Königliches Museum in Berlin – today's Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Koester was the author of one of the first books in German, dealing with the restoration of paintings. Its value as a source of restoration history was redefined in the context of the first monograph about Johann Jakob Schlesinger. The insight into the historic details enlarges our knowledge of the techniques and materials used in the restoration of paintings in the first half of the 1800's.

Dem aktuell wachsenden Interesse an der Restaurierungs geschichte und deren Bedeutung für das Verständnis der Gegenwart entsprechen vier Dissertationen, die Prof. Dr. Ulrich Schießl (1948–2011) als Fachmann auf diesem Gebiet in seinen letzten Lebensjahren betreute.¹

Eines dieser Forschungsthemen, „Johann Jakob Schlesinger (1792–1855) Künstler – Kopist – Restaurator“, geht unmittelbar auf seine Anregung zurück.² Die monographisch angelegte Dissertation über Jakob Schlesinger erschließt zugleich die Restaurierungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Teilergebnis dieser restauriergeschichtlichen Arbeit soll im Folgenden zusammengefasst vorgestellt werden.

Johann Jakob Schlesinger und Christian Koester

Johann Jakob Schlesinger (1792–1855) (Abb. 1) und Christian Koester (1784–1851) (Abb. 2) gehören zu der Restauratoren generation der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die wesentlich zur Professionalisierung des Berufsstandes des Gemälderestaurators im deutschsprachigen Raum beitrug. Im Vergleich mit anderen Restauratoren ihrer Zeit zeichnen sie sich vor allem dadurch aus, dass sie sowohl als Autoren auf dem Gebiet der Gemälderestaurierung in Erscheinung traten als auch umfänglich für berühmte Gemälde-

sammlungen restaurierten. Die bekannte Schrift Christian Koesters „Ueber Restauration alter Oelgemälde“, erschien in drei Heften in den Jahren 1827, 1828 und 1830.³ Das Zweite Heft (1828) enthält als Appendix: „Ueber Tempera-Bilder und deren Restauration.“ von Jakob Schlesinger.⁴

Die Bekanntschaft der beiden süddeutschen Künstler Johann Jakob Schlesinger und Christian Koester geht auf ihre gemeinsame Arbeit als Restauratoren für die Brüder Melchior und Sulpiz Boisserée in Heidelberg zurück.⁵ Deren – für die Zeit außergewöhnliche – Sammlung sakraler deutscher und niederländischer Gemälde des späten 14. bis frühen 16. Jahrhunderts war ein kultureller Anziehungspunkt in der bedeutendsten Phase der Heidelberger Romantik.⁶ Zu den von 1810 bis 1819 mit der Restaurierung der Bilder der Sammlung Boisserée befassten Künstlern gehörten anfänglich Friedrich Epp (um 1785–1813) und Christian Koester, 1816 kamen Johann Jakob Schlesinger und Joseph Wintergerst (1783–1867) dazu und im darauf folgenden Jahr Christian Xeller (1784–1872).⁷ Koester erwähnte rückblickend, die Mitarbeit Schlesingers im Restaurierungs atelier der Boisserées: „Da ereignete sich der glückliche Umstand, daß ein befreundeter, hochbegabter Künstler sich diesem Verein noch beigesellte, seine Erfahrung, sein großes Kunstvermögen gleichfalls in die Bank einlegte, und der Sache dadurch einen gewissen Abschluß gab.“⁸

Die Heidelberger Zeit war nicht nur der Beginn einer lebenslangen Freundschaft der beiden Männer. Die Bekanntschaft Schlesingers mit Charlotte Koester (2.10.1786 – 19.4.1855),



1

Johann Jakob Schlesinger,
Selbstbildnis im Alter von
20 Jahren, 1812, Öl auf Leinwand,
49 x 40 cm, Speyer, Historisches
Museum der Pfalz, Inv. Nr. HM
1938 / 23

der jüngeren Schwester des Freundes, führte zur späteren Eheschließung der beiden. Eine aufschlussreiche Quelle über die Verbundenheit von Schlesinger und Koester, ihre gemeinsamen Interessen und Kontakte zu bedeutenden Persönlichkeiten ihrer Zeit, sind die Tagebücher des Sulpiz Boisserée.⁹ Belegt sind dort unter anderem gemeinsame Reisen, wie beispielsweise zwischen 1821 und 1823 mehrfach nach Dresden, wo Schlesinger in der Gemäldegalerie seine bekannte Kopie der Sixtinischen Madonna anfertigte und sich beide Künstler an der dortigen Akademie-Ausstellung beteiligten.

Ende des Jahres 1823 wurden Koester und Schlesinger als Restauratoren in die preußische Hauptstadt berufen. In Vorbereitung der Eröffnung des ersten öffentlichen Kunstmuseums in Berlin realisierte man dort eines der umfangreichsten Gemälderestaurierungsvorhaben im deutschsprachigen Raum der Zeit, an dem die beiden Fachmänner maßgeblich beteiligt waren. Die Restaurierung von über 800 Gemälden erfolgte im Zeitraum 1824–1829. Das dafür eingerichtete Restaurierungsatelier mit zeitweise 13 Mitarbeitern stand der fachlichen Leitung Schlesingers. Im gleichen Zeitraum verfasste Koester seine oben genannte Schrift.

Nach der Eröffnung 1830 wurde Schlesinger der erste angestellte Restaurator des Königlichen Museums, während Christian Koester das Angebot einer solchen Lebensstellung ausschlug und nach Heidelberg zurückkehrte. Schlesinger arbeitete bis zu seinem Tode 1855 als Gemälderestaurator und Leiter des Restaurierungsateliers. In der vergleichsweise modernen Struktur der neugegründeten Berliner Museums-

institution waren die Profession des Kunsthistorikers und die des Restaurators von Beginn an klar getrennt und etablierten sich – zeitgleich vertreten durch Schlesinger und Gustav Friedrich Waagen.

Christian Koester wirkte weiterhin in Heidelberg als Restaurator und Künstler und ließ sich nicht „von ferneren glänzenden Anträgen auf Restaurierungen an anderen Galerien verlocken“.¹⁰ Als „Zugabe zu den Heftchen über Restaurierung alter Oelgemälde“ publizierte er von 1833 bis 1848 sechs Hefte unter dem Titel „Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst“.¹¹ Schlesinger und Koester verstanden sich trotz ihrer restauratorischen Arbeit auch als Künstler. In beider Œuvre lassen sich vor allem in den Werken aus der Heidelberger Zeit Parallelen finden.

Koesters Schrift und Schlesingers Anteil

Zu den ersten eigenständigen deutschen Fachbüchern über Gemälderestaurierung, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen, gehört Koesters Publikation „Ueber Restaurierung alter Ölgemälde“¹² (Abb. 3). Sie unterscheidet sich von zeitgleichen Schriften durch die Vermittlung eines ethischen Grundansatzes im Restauratorenberuf und verstand sich weniger als Lehrbuch oder eine praktische Anleitung, wie es beispielsweise der Autor Lucanus anstrebte, dessen bekanntes Fachbuch ein Jahr nach der Publikation des Ersten Heftes von Koester erschien.¹³

Obwohl Thomas Rudi in seiner Monographie über Christian Koester bereits dessen Schriften erörterte, war es im Hinblick



2

Johann Jakob Schlesinger, Bildnis
Christian Koester, Öl auf Leinwand,
100 x 76 cm, Heidelberg,
Kurpfälzisches Museum,
Inv. Nr. G 2044

auf Schlesinger als Restaurator notwendig, sich nochmals detailliert mit diesen auseinanderzusetzen.¹⁴ „Auch wenn berücksichtigt werden muß, daß schriftliche Quellen in der Regel idealisieren“, wie Cornelia Wagner/Weyer es in ihrer grundlegenden Darstellung zur Gemälderestaurierung um 1800 formulierte,¹⁵ stellten sich sowohl bei der Auswertung von Archivalien als auch bei der Analyse von restauratorischen Maßnahmen der Vergangenheit an Bildern der Berliner Gemäldegalerie nicht nur punktuelle, sondern weitgehende Übereinstimmungen mit Koesters Schriften heraus. Genauso berechtigt die enge berufliche und private Verbindung zwischen beiden zu der Annahme, dass Koesters Buch den fachlichen Wissenstand spiegelt, von dem Schlesinger als Restaurator ausging. Auch ihr Berufskollege Lucanus betont 1832: „Herr Koester sowohl, als Herr Schlesinger, denen wohl gleiche Verdienste an dieser Schrift zukommen, sind mit der Wiederherstellung der königlichen Gemälde, im Museum zu Berlin, schon seit Jahren beschäftigt und haben durch die glückliche und wohlgefugte Wiederherstellung der altdeutschen und altitalienischen Malerei, den schon früher erlangten Ruf vollkommen bewährt.“¹⁶ Der Praxisbezug der Koesterschen Schriften, der deutlich wurde, ist ein seltener Fall der Einheit von restauratorischer Fachliteratur und der realen Arbeit eines Ateliers. Dieser interessante und spannende Zusammenhang wird in der Forschungsarbeit detailliert erläutert und belegt, dass Koesters Schrift primär aus der Praxis heraus entstand. Koesters erste Publikation erschien spätestens im April 1827 und muss auch als Reaktion auf den zeitgleich in der

Fachpresse veröffentlichten mehrteiligen Aufsatz des Dresdener Kunsthistorikers Gottlob von Quandt (1787–1859) gelesen werden, der über die Restaurierungen des berühmten italienischen Restaurators Palmaroli an den Gemälden der Dresdener Galerie berichtete.¹⁷ In der Kritik an der Praxis italienischer Restauratoren, besonders im Zweiten Heft (1828), zeigt sich auch die deutsch-nationale Orientierung der Zeit. Schlesinger ging in seinem Aufsatz „Ueber Tempera-Bilder und deren Restaurierung“ sowohl auf die Maltechnik als auch auf die Restaurierung früher italienischer Tafelbilder ein, die mit der Sammlung Solly in den Bestand des Königlichen Museums gelangt waren. Die Werke der damals als „Primitive“ klassifizierten Epoche der frühen italienischen Malerei gehörten zu den im 19. Jahrhundert wiederentdeckten Gebieten der Malerei. Als maltechnisch interessierter Restaurator analysierte Schlesinger die spezifische Technik der frühitalienischen Tafelmalerei und zog teilweise Vergleiche mit der Maltechnik anderer Kunstepochen, vor allem mit der fröhniederländischen Malerei des Jan van Eyck. Er stützte sich dabei sowohl auf eigene Beobachtungen an Gemälden des Königlichen Museums als auch auf eine historische Quellenschrift.¹⁸ Der Aufsatz stellt ein frühes Beispiel für den Zusammenhang von Restaurierung und kunsttechnologischer Forschung dar, der heute die Grundlage der modernen Gemälderestaurierung bildet. Schlesinger unterschied sich damit von zahlreichen anderen Autoren, die in dieser Zeit über Maltechnik publizierten und in deren Schriften die Nutzbarmachung historischer Techniken für die zeitgenössische Malerei im Mittelpunkt stand. Mit seinem Text war

ihm offensichtlich auch daran gelegen „irrige Ansichten über die Behandlung und Verfahrensweisen alter Meister“ klarzustellen. Konkret bezog er sich dabei auf die von Quandt mitgeteilten fachlichen Ansichten Palmarolis zur Reinigung von Temperamalereien.¹⁹ Die Restaurierung von frühitalienischer Tafelmalerei diskutierte man interessanterweise 18 Jahre später auch in London kontrovers.²⁰

Erstaunlicherweise erwähnte Koester in seiner Schrift nie ausdrücklich, dass die von ihm beschriebene Methodik bei der Restaurierung der Gemälde für das Berliner Königliche Museum von 1824 bis 1829 maßgeblich war. Im Folgenden soll der Zusammenhang von Koesters Schrift und der restauratorischen Praxis unter der Leitung von Schlesinger an Beispielen aufgezeigt werden.

Holztafelstabilisierungen – Theorie und Praxis

An einer großen Gruppe von Holztafelbildern der Berliner Gemäldegalerie lassen sich immer wieder gleiche historische Holztafelstabilisierungen beobachten:

Fugensicherungen: aufgeleimte und zusätzlich angeschraubte Nadelholzleisten über allen Brettfugen und Rissen
bewegliche Querleisten: in der Regel 2–3 massive Nadelholzleisten (je nach Größe der Tafel), querrechteckig im Schnitt mit aufgeschraubten eisernen Bandschellen montiert; kleinere Formate weisen statt der Bandschellen hölzerne Klammern auf; die Querleisten haben Standardmaße (Breite: 6 cm, Dicke: 4 cm) (Abb. 4 und Abb. 5).

Rückseitenanstrich: mit brauner Ölfarbe auf der gesamten Fläche einschließlich der Fugensicherungen; die Querleisten und deren Halterungen blieben dabei ausgespart.

Parkettierung (in seltenen Fällen): flache Leisten aus Nadelholz, dem Faserverlauf folgend aufgeleimt und in Abständen von 20–30 cm ausgesetzt, bilden mit eingeschobenen Leisten quer zur Faser eine gitterartige Stützkonstruktion; die Rückseiten sind einschließlich der Leisten angestrichen (Abb. 6).

Die Angaben Koesters zur Konservierung von Holztafelbildern stimmen mit den oben genannten Befunden auf den Tafelrückseiten überein und sollen an dieser Stelle zitiert werden:
Fugensicherung: „Ist der Grund eines Gemäldes in minderem Grad ruinirt [...] bei dem Holz die Bretter ausgebessert, das heißt, die Spalten, wo es sich thun lässt, zusammengetrieben, die Löcher und Risse ausgespänt und verleimt, auch nach Befund der Umstände Leisten eingezogen oder aufgeschraubt, alles wie es der Augenschein lehrt, wobei ein geschickter Tischler mit seinem Geräth behilflich ist.“²¹ und weiterhin: „Um zunächst die Fugen zu verwahren, wird nach dem Wuchs des Holzes hin, sey es quer oder aufwärts, ein schmaler Leisten aufgeleimt, einer oder mehrere, so vielmehr die Tafel zusammengesetzt ist.“²²

Querleisten: „Die Leisten oder Rahmschenkel, die in entgegengesetzter Richtung, also in rechtwinkeligem Durchschnitt mit den Fugen und dem Wuchse des Holzes, noch darüber angebracht werden, dürfen aber nicht aufgeleimt, sondern nur aufgeschraubt, oder wenn die Bolen genug Dicke haben, eingefalzt werden. Am zweckmäßigsten ist wohl die Befestigung mit eisernen Bandschellen, welche zu beiden Seiten ein Schraubloch oder mehrere haben.“²³

Rückseitenanstrich: „Um ferner das Bild vor eindringender Feuchtigkeit etc. zu verwahren, wird für gut gehalten, die Bretter sammt Leisten mit Oelfarbe anzustreichen.“²⁴



3

Titelseite der Erstausgabe
 Koester 1827

Parkettierung: „Bei zu dünnen Brettern, wo das Einschrauben nicht praktikabel ist, werden an den aufgeleimten Leisten Schuböffnungen eingesägt und die Querleisten durch selbige durchgeschoben, wodurch ein regelmäßiges Gitterwerk entsteht.“²⁵

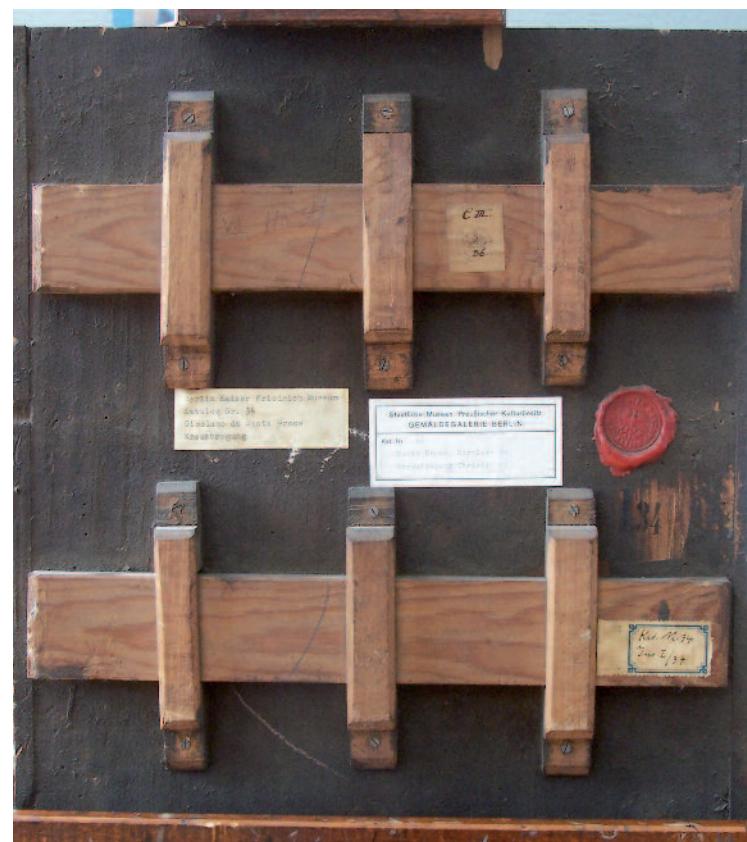
Teilweise begründet Koester die Methoden und nennt Quellen seiner Erkenntnisse. Die Stabilisierung der Tafeln durch Fugensicherungen und zusätzliche bewegliche Querleisten erklärt er mit den hygrokopischen Eigenschaften des Holzes: „Durch diese zwiefache Vorkehrung wird bewirkt, daß die Fugen doppelt verwahrt sind und die Tafel in einer möglichst geraden ebenen Richtung gehalten wird, denn das Holz, wenn es auch noch so trocken und alt ist, behält stets noch einige Empfänglichkeit für die Temperatur, wird sich also bei der Feuchte und Kälte, bei Hitze und Trocknung, leicht zusammenziehen oder ausdehnen und biegen; durch keine Gewalt lässt sich diese Wirkung hemmen, und dafür muß man ihm einen Spielraum gönnen.“²⁶

Koester und Schlesinger besaßen im Umgang mit Holztafelgemälden bereits Erfahrungen durch ihre mehrjährige Restaurierätigkeit an den altdeutschen und fränkisch-ländischen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts der Gemälde-Sammlung Boisserée, die man nun mit den Befunden an den italienischen Gemälden der Berliner Sammlung vergleichen konnte. So erwähnt Koester historische Anstriche auf Tafelrückseiten: „Diese Schule [der van Eyck] gab ihren Bildern auf der Rückseite keinen Anstrich; da ihre Tafeln aber häufig auf beiden Seiten bemalt sind, so beweist dies hinlänglich; daß sie nicht befürchteten, das Holz möchte stickig werden.“



4

Lorenzo Luzzo, Thronende Maria mit dem Kind und den Heiligen Stephanus und Victor von Agaunum, 1511, Pappelholz, 253 x 158 cm, Rückseite, Holztafelstabilisierungsmaßnahmen und Rückseitenanstrich aus dem Zeitraum 1824–1826, Berlin, SMB, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 154



5

Girolamo da Santa Croce, Werkstatt, Die Kreuztragung Christi, auf Pappelholz, 39 x 36 cm, Rückseite, Holztafelstabilisierungsmaßnahmen und Rückseitenanstrich aus dem Zeitraum 1824–1826, Berlin, SMB, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 34

Freilich werden sie sich nur der ausgelaugtesten Stuecke bedient haben von dem trefflichen Eichenholz, welches denn auch den Würmern keine beliebige Speise darbot.“²⁷ „Man findet zwar bei den Alten diese oder ähnliche Vorkehrung selten getroffen; hätten sie es aber gethan, so wäre es vielleicht besser gewesen, wenn es auch nur dazu gedient hätte, die Würmer abhalten zu helfen, eine wahre aegyptische Plage für die italienischen und viele oberdeutsche Bilder.“²⁸ Als Vorbild eigenen Handelns dienten den Künstlerrestauratoren auch die ursprünglichen Verfahrensweisen „der Alten“, die man an den Rückseiten der damals besonders zahlreich restaurierten Gemälde der italienischen Schulen des 16. Jahrhunderts beobachten konnte und die teilweise heute noch erhalten sind.²⁹

Die Datierung der holztechnischen Maßnahmen stützen weitere Quellen: Rechnungen aus dem Zeitraum 1824–1829 belegen, dass während der Einrichtung des Königlichen Museums Handwerkerleistungen bezahlt wurden, die auch quantitativ dem Umfang der Restaurierungen in der Einrichtungsphase des Königlichen Museums entsprechen.³⁰ Weiterhin finden sich mitunter auf den Holztafelrückseiten Klassifizierungsangaben, die mit einem überlieferten Gemäldeverzeichnis der Königlichen Gemäldegalerie übereinstimmen, das im Zeitraum 1823–1830 gültig war.³¹

Die holztechnischen Maßnahmen führten die Restauratoren des Berliner Museumsateliers nicht selbst aus, da sie als Künstler ausgebildet waren. Im deutschsprachigen Raum gab es noch keine spezialisierten Handwerker-Restauratoren, wie z.B. in Paris, die Schlesinger hätte einbeziehen können.³² Das durch die Presse auch in Preußen bekannte und in der Fachliteratur der Zeit diskutierte Verfahren der Übertragung von Holztafelgemälden auf Leinwand wendeten Koester und Schlesinger nicht an.

Konservierungsverfahren für Leinwandbildträger

In Koesters Schriften findet die Konservierung von Leinwandbildträgern nur im Ersten Heft (1827) und nicht sehr umfänglich Erwähnung. Dies begründet sich wohl zum einen in der Tatsache, dass in der Restaurierungsphase von 1824 bis 1829 die Restaurierung von Holztafelbildern quantitativ überwog und zum anderen darin, dass die für Leinwandbilder angewandten Verfahren bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad hatten und weniger eigene Innovation waren als die holztechnischen Maßnahmen. Die Auswertungen der Quellen im Zusammenhang mit den Gemäldebefunden erlaubt, auf die Anwendung folgender Konservierungstechniken für Leinwandbilder zu schließen: Doublierung, Randaufstückungen, Rissicherung und Ergänzung von Fehlstellen im Gewebe.

Doublierung

Der Begriff Doublierung wird von Koester nicht gebraucht, er bezeichnet es als „Aufziehen auf eine frische Leinwand“ (Abb. 7).

Schlesinger selbst verwendete später den im Französischen gebräuchlichen Begriff „Rentoilage“. In seinem 1823 veröffentlichten Restaurierungskonzept zur Sixtinischen Madonna schlug Schlesinger vor: „Vorerst, um der Trockenheit des Bildes abhelfen zu können, ist es nötig, dasselbe auf frische Leinwand aufzuziehen, wodurch zugleich die Farbe, welche hie und da locker zu werden beginnt, Haltbarkeit bekommt, und bevorstehender fernerer Verderb verhütet werden soll.“³³ Er äußerte sich zwar nicht konkret über die von ihm geplante Doublierungsmethode, nannte aber als konservatorisches Ziel dieser Maßnahme die Stabilisierung des Bildträgers und die Festigung der Mal- und Grundierschichten in einem Arbeitsgang. Unter den 67 nachweisbaren Gemälden, die er während der Einrichtungsphase des Königlichen Museums von 1824 bis 1830 restaurierte, sind sechs Leinwandbilder, von denen zumindest eines von ihm doubliert worden sein muss.

Eine größere Anzahl an Doublierungen von teilweise großformatigen Leinwandbildern führte man 1846 am Gemäldebestand der Königlichen Bildergalerie in Potsdam aus: „Nebst dem haben 26, mitunter sehr große Gemälde von der alten schlecht ausgeführten Rentoilage abgenommen, sogar 2 von Holztafeln auf welche sie geleimt waren, abgelöst, und frisch rentoiliert werden müssen.“³⁴

Doubliermaterialien und technischer Ablauf

Auch ohne chemische Analyse lässt sich über die Zusammensetzung des Doublierklebers im Atelier des Königlichen Museums eine grundsätzliche Aussage treffen. Dazu kann wiederum Koesters Angabe von 1827 dienen, die ohne Zweifel auf die Anwendung der Leim-Kleister-Doublierung hinweist: „Dieser Kleister wird zubereitet aus circa 2/3 Waizenmehl und 1/3 aufgelöstem Leim.“³⁵ Den Gebrauch dieser Materialien belegen Rechnungen des Königlichen Restaurierungsateliers aus dem Zeitraum 1834–1842 sowie Befunde an Leinwandbildern, die in dieser Zeit restauriert wurden.³⁶

Zum technischen Ablauf der Doublierung machte Koester nur wenige Angaben: „Das alte Gemälde wird mit dem Gesicht auf eine Tafel ausgebreitet, der Kleister auf der Kehrseite des Bildes ausgestrichen und die neue Leinwand darüber gelegt. Mit einem Cilinder oder Wergelholz auf- und abgerollt, bewirkt man, daß die versteckte Luft allenthalben zu den Kanten herausgetrieben wird, welches nötig ist zur gegenseitigen engen Verbindung. Man kann das Bild, indem es liegen bleibt, vorläufig auf den Blindrahmen anheften, aber ohne Gewalt zu brauchen. Ist es trocken geworden, so verstärkt man seine Spannung nach Belieben.“³⁷

Aus einer Werkstattinventarliste von 1831 lassen sich einige Hilfsmittel der Doubliertechnik zuordnen, die Rückschlüsse auf die tatsächliche Praxis zulassen: „gezahnte Zange zum Aufspannen“ von Leinwand; „11 verschiedene Keil- und Aufzieh-Rahmen“, die als Arbeitsrahmen zum Aufspannen und Auflegen des Doubliergebipes gedient haben könnten; „10 Stück Hölzer verschiedener Form, beim Aufziehen der Gemälde zu gebrauchen“, könnten beim Andrücken und Ausstreichen von überschüssigem Kleister gebraucht worden sein oder um Druck während des Trocknungsprozesses aus-



6

Martin Schongauer, Werkstatt, Zwei Flügel eines Altares mit der Kreuzigung Christi, auf Lindenholz, 136 x 31,5 cm, Rückseiten mit einer Parkettierung und einem Anstrich aus dem Zeitraum 1824–1829, Berlin, SMB, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 562

zuüben; „6 große mit Kattun gefütterte Wachstuchdecken“ könnten als Unterlage während des Doublievorgangs verwendet worden sein.³⁸

Die Keil- und Aufziehrahmen des Werkstattinventars weisen auf die für Kleisterdoublierungen bekannte Verfahrensweise hin, das Doubliergebipe auf einem Arbeitsrahmen vor der Doublierung aufzuspannen und vorzudehnen. Aus Befunden an Nagelkanten lässt sich weiterhin schlussfolgern, dass es in der Praxis durchaus üblich gewesen sein muss, die Doublierleinwand im bereits aufgespannten Zustand auf die originale Rückseite aufzulegen. Für die Nagelungen verwendete man im Atelier des Königlichen Museums geschmiedete Vierkantnägel, die unter dem Handelsnamen „Schloßnägel“ in den Materialrechnungen des Ateliers enthalten sind.³⁹

Der quantitativ geringe Bezug von Leinwand, der sich aus den Materialrechnungen des Königlichen Museums erschließt, zeigt, daß man das Doublierungsverfahren an den Gemälden des Königlichen Museums nicht sehr häufig anwandte.⁴⁰



7

Vincenzo Catena, Maria, das Kind verehrend, mit Heiligen, auf Leinwand, 89,5 x 155 cm, Rückseite, Keilrahmen und Keile um 1824–1829, restauriert von Christian Koester, Berlin, SMB, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 19

Retusche

Schlesinger und die Tempera-Retusche

„Hr. Schlesinger, welcher die temperaische Behandlung zu so großem Vortheil beim Restaurationsgeschäft eingeführt hat, wird in diesen Blättern weiter unten das Wesentliche zum behufe der Restauration aussprechen.“, mit diesen Worten führt Koester die Leser seines Zweiten Heftes (1828) zur Thematik der Temperamalerei.⁴¹ Die Verwendung der deckenden, gut trocknenden und vergleichsweise alterungsbeständigen Temperafarbe im Retuscheaufbau anstelle der üblichen Ölfarben war ein Novum in der Retuschiertechnik der Zeit, das auch die beachtliche quantitative Restaurierungsleistung des Schlesingerschen Ateliers befördert haben muss.⁴²

Anhand von verschiedenen Quellen kann nachvollzogen werden, dass im Restaurierungsatelier des Berliner Königlichen Museums mit Eidotter-Tempera retuschiert wurde. Die von Koester und Schlesinger angegebene Tempera-Rezeptur aus Eigelb und Pigmenten, vermalt mit Wasser, entspricht der Herstellung der allgemein üblichen Tempera, wie sie in der wichtigsten Quellenschrift zur frühitalienischen Malerei, dem Traktat des Cennino Cennini, zu finden ist.⁴³ Schlesinger selbst zitierte zwar aus dieser Schrift, gab diese aber nie als seine direkte Quelle, sondern nur als Bestätigung seiner eigenen Temperatechnik an: „Auch ist bei der Malerei a tempera die Beimischung von Eiweiß, welche Montabert, von Feigensaft (Saft der Feigenstaude), welche Vasari, nach ihm Sandhardt und einige Andere verlangen, nicht nötig, und Eigelb allein ist hinreichendes Binde-Mittel wie ich das aus eigener Erfahrung bestimmt weiß, und sich auch der von Giuseppe Tambroni 1821 in Rom herausgegebenen Handschrift vom Jahr 1437 Di Cennino Cennini Trattato della pittura verweisen lässt. Hierin wird Pag. 126 gesagt, daß man zur Malerei auf Holztafeln seine Farben nur mit Eigelb anmachen soll [...] wohl gemischt immer so viel Eigelb als Farben man anmache.“⁴⁴ Die Schrift Cennino Cenninis war 1821 erstmals in gedruckter Form zugänglich und im direkten Umfeld Schlesingers bald nach ihrem Erscheinen bekannt.⁴⁵ Die Darstellung

Schlesingers zur Maltechnik der frühitalienischen Tafelmalerei im Zweiten Heft Koesters (1828) legt Kenntnisse des Textes von Cennino Cennini sehr nahe, zumal dessen Buch im unmittelbaren Anschluss an den Aufsatz als Literatur empfohlen wird.⁴⁶

Zweifellos kann Schlesinger bereits durch die maltechnischen Experimente in Heidelberg mit der Temperatechnik in Berührung gekommen sein, die die Brüder Boisserée – auf der Suche nach dem „Geheimnis“ der van Eyckschen Maltechnik – dort initiierten.⁴⁷ Auf diesen Spuren bewegte sich damals beispielsweise auch der Münchner Maler Georg von Dillis, wie Sulpiz Boisserée an Goethe berichtete: „Darum ist dieser Freund der Meinung, die Alten möchten wohl nie ganz allein mit Oel gemalt haben. Er versprach uns, seine Versuche mit Leim, Eigelb und Wachs zu wiederholen und den Erfolg mitzutheilen.“⁴⁸ Die Wiederentdeckung der Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland fast vergessenen Temperamalerei für die zeitgenössische Maltechnik beschrieb 1994 Eva Reinkowski-Häfner.⁴⁹ An der Diskussion in der maltechnischen Literatur über die Rekonstruktion dieses historischen Bindemittels, die sich vom 19. bis ins 20. Jahrhundert hinzog, beteiligte Schlesinger sich indirekt durch seine Stellungnahmen in zwei Gutachten von 1832 und 1846 im Auftrag der preußischen Regierung.⁵⁰

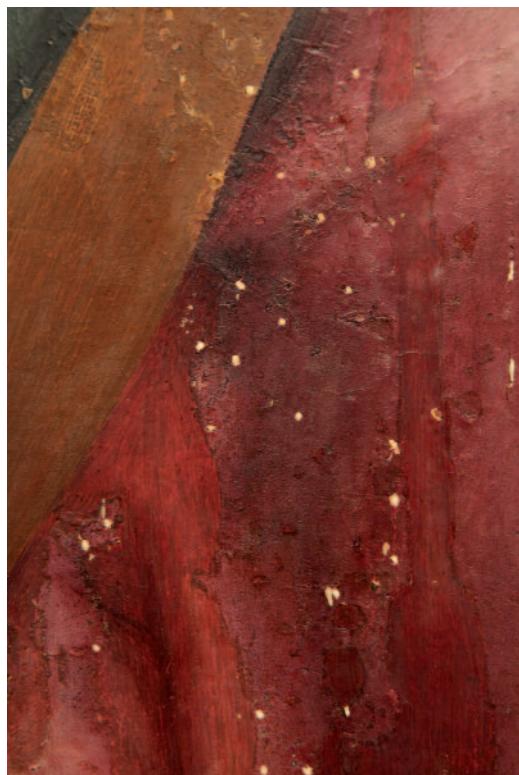
Unabhängig davon, ob Schlesinger „seine“ Eidotter-Tempera-Rezeptur aus Cennino Cennini entnahm oder selbst entdeckte, war er im Kreise der damaligen „Temperaforscher“ einer der wenigen, die die Anweisung Cenninos richtig gelesen und praktisch erprobt hatten. So konnte er beispielsweise ein anhaltendes Missverständnis über die Notwendigkeit von Zusätzen wie Essig, Alkohol oder Feigenmilch zur Eidottertempera fachlich richtig parieren:⁵¹ Erstaunlicherweise gingen die Restaurierungsanweisungen der Zeit, die Schlesingers Tempera-Retuschiertechnik übernahmen, kaum auf den wesentlichen praktischen Vorteil, das schnelle Trocknen, ein, sondern hielten sich an Details, wie dem falsch verstandenen Essigzusatz, auf. Offensichtlich trug die fehlende maltechnische Praxis der Kritiker zu diesem Unverständnis bei.

Retuschkonzept und Retuscheaufbau

Koesters bewertet in seiner Schrift die Gemälderetusche als den anspruchvollsten Teil einer Restaurierung: „Die malerische Herstellung geht so ins Feine der Kunstforderungen über, daß darüber kein Katechismus abzufassen ist.“⁵² Schlesingers und Koesters beruflicher Ehrgeiz, der wie ein Messen mit den Alten Meistern in maltechnischer Hinsicht erscheint, richtete sich auf die Ausführung von möglichst alterungsbeständigen Retuschen: „Eine Hauptsache bleibt immer, die Technik folgendermaßen in die Gewalt zu bekommen, daß die Retuschen unverändert stehen bleiben.“⁵³ Auf genaue Kenntnis und Qualität der Retuschiermaterialien legte man daher höchsten Wert. „Das Restaurieren ist deshalb in Verzug gekommen, weil sich häufig unerfahrene Menschen, verdorbene Maler, ja selbst Handwerker, damit abgeben, die weder Farben noch deren Eigenschaften kennen, und sich brauner, harziger Oele bedienen, die sie, wie ich es selbst erlebt habe, mit einem Holz aus einer Büchse auf die Palette spinnen, und welche so durch Unverständ manch schönes Bild zu Grunde gerichtet haben.“⁵⁴

Die Retusche betrachtete der Autor Koester unter ästhetischem Blickwinkel und strebte eine Wiederherstellung des Gemäldes in seiner Gesamtheit an. Die „künstlerische Wiederherstellung mit dem Pinsel“, also der Retuschievorgang, wurde in zwei Aspekte eingeteilt: Retusche einzelner Fehlstellen und Retusche im Hinblick auf die Gesamtwirkung des Bildes. Als das Ziel der Retusche der einzelnen Fehlstelle wurde deren vollständige Integration in die umgebende Malerei bezeichnet und die seinerzeit moderne und heute noch gültige Forderung erhoben, die Retusche ausschließlich auf die Fehlstelle zu beschränken. „Das unnötige Ueberschreiten einer Retusche ist immer aus der schwierigen Forderung herzuleiten, einen beschädigten Fleck mit seinen oft sonderbaren Zufälligkeiten ganz alterthümlich treu aufzumalen, haltbar und unsichtbar einzuschalten. Der gewöhnliche Restaurator geht da, um sein mangelhaftes Thun zu verbergen, über die gesunden Theile hin und läßt seine Farbe allmählich in Rauch aufgehen.“⁵⁵

Der zweite Aspekt des Retuschierens zielt auf die Wiederherstellung der Harmonie der Gesamtbildwirkung, also auf die Ästhetik des Bildes: „in die allgemeine Betonung ganzer Parthien durch Verstärkung oder Abdämpfung ihrer Farbe, die Ergänzung der Formen, wo sie gelitten haben, der Conture, wo sie unterbrochen sind, der Modellierung und alles dessen, was nicht mehr ist, wie es war.“⁵⁶ Anstelle von detaillierten Anweisungen appellierte Koester in diesem Zusammenhang an das künstlerische Einfühlungsvermögen des Restaurators und seine Fähigkeit, die Spezifik „im Geist und in der Wahrheit“ des jeweiligen Gemäldes aufzuspüren. Er formulierte ein Ideal und erklärte es gleichzeitig für unerreichbar: „Ein solches Bild, dessen Harmonie also gänzlich dahin, in welchem edle Theile zerstört sind, wodurch es endlich zu einem unruhigen Chaos geworden, erfordert zu seiner Herstellung mehr als man sagen kann. Bedenkt man noch, wie verschieden der Styl der Malerei und der Pinsel jedes Malers, wie bald kühne Tokirung, bald verborgenes Bilden, nachgeahmt werden soll, um jedes Werk im Geist und in der Wahrheit wiederherzustellen, so leuchtete ein, daß sich ein Restaurator denken läßt in einer Vollkommenheit, wie weder je einer war noch seyn wird; oder mit anderen Worten: daß auch dieses Geschäft sein Ideal hat, welches nicht erreicht



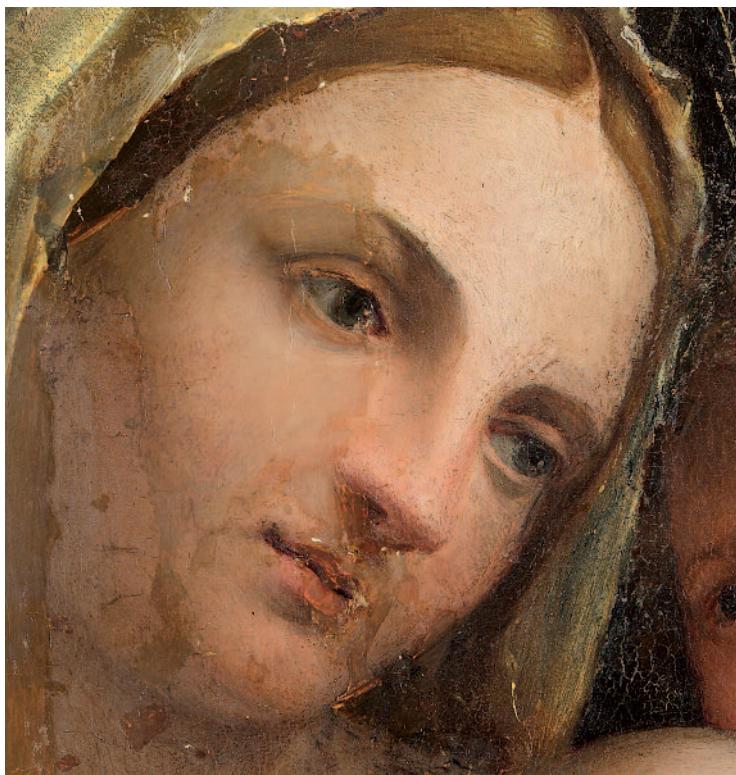
8

Lorenzo Luzzo, Thronende Madonna mit den Hl. Stephanus und Victor von Agaunum. 1511, Pappelholz, 253 x 158 cm, Retuschen der Restauratoren Schlesinger und Nerenz aus dem Zeitraum 1824–1826, Gewand, Detailaufnahme 2011, Berlin, SMB, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 154

wird.“⁵⁷ In dieser, um die Grenzen des eigenen Handelns wissenden Haltung ohne „Ewigkeitsanspruch“ zeigt sich eine moderne Restaurierungsauffassung, die das Original in den Mittelpunkt rückt und nach der die künstlerische Kreativität des Restaurators im Einfühlungsvermögen in das jeweilige Kunstwerk besteht.

Für den grundsätzlichen maltechnischen Aufbau der Retusche vermittelt Koester folgende Vorgehensweise: Untermalung mit Tempera oder magerer Ölfarbe in helleren Farbtönen, anschließend deckender Ölfarbenauftrag entsprechend der Pastosität und Struktur der originalen Malschicht und abschließende Öl-Lasuren.⁵⁸ Die Anwendung dieses systematischen Arbeitsstils konnte mehrfach an Bildern der Berliner Gemäldegalerie nachvollzogen werden. Bei der Abnahme von Retuschen an Gemälden, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts restauriert worden waren, erwiesen sich die oberen Schichten als leichter löslich als die darunterliegenden körperhafteren Untermalungsschichten, die mit der Eitemperafarbe ausgeführt worden waren.⁵⁹ Diese Art von Retuschen beschränkte sich in der Regel auf die Fehlstellen (Abb. 8).⁶⁰

Man muss davon ausgehen, dass zur Wiedererlangung der farblichen Harmonie und der räumlichen Gegebenheiten im Bild partiell flächige Überarbeitungen von beschädigten Farbschichten oder Ergänzungen von verloren gegangenen oberen Malschichten mit Lasuren vorgenommen worden



9

Lorenzo Luzzo, Thronende Madonna mit den Hl. Stephanus und Victor von Agaunum. 1511, Pappelholz, 253 x 158 cm, Retuschen der Restauratoren Schlesinger und Nerenz aus dem Zeitraum 1824–1826, Detailaufnahme 2011, Berlin, SMB, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 154



10

Meister der Aachener Marienflügel, Maria mit dem Kind und Heiligen, Holztafel, 49,5 x 49,5 cm, ergänzende Retusche in der Gesichtshälfte einer Heiligen, rechts, Restaurator Nerenz im Zeitraum 1824–1829, Berlin, SMB, Gemäldegalerie, Kat. Nr. III 180

sind. Für diese lasierenden Retuschen und Konturenergänzungen, im heutigen Sinne Übermalungen, gibt es einzelne dokumentierte Beispiele.⁶¹ Ergänzungen verlorener Bildteile während der Restaurierungspraxis Schlesingers sind in Einzelfällen belegbar (Abb. 9, 10).⁶²

Grundlegende ästhetische und inhaltliche Um-Interpretationen von Gemälden durch großflächige Übermalungen, wie sie beispielsweise der Restaurator und Künstler Giuseppe Molteni (1800–1867) ausführte, sind aus der restauratorischen Praxis Schlesingers und Koesters nicht bekannt.⁶³

Retuschiermaterialien

Herstellung

Obgleich in der wirtschaftlich aufstrebenden preußischen Hauptstadt Künstlerbedarfsmaterialien wie „Oelfarben in Blasen“, Gouache- und Aquarellfarben, aber auch „grundierte Leinwand zur Oelmalerei in allen Breiten“ erhältlich waren,⁶⁴ wurden die Retuschierfarben im Atelier des Königlichen Museums selbst angerieben. Dies garantierte die angestrebte hohe Qualität der Retuschen und eine den jeweiligen Restaurierungsarbeiten entsprechende Herstellung. Die Materialien bezog man nach Bedarf, in der Regel waren fast jeden Monat kleinere Materialeinkäufe nötig (Abb. 11).⁶⁵ Das Farbenreiben führte regelmäßig Adolph Stübbe (Geburtsjahr

unbekannt – 1878) aus, der vierteljährlich eine Rechnung „über das fein Reiben der Oel. Wasser. und Ei. Farben“ stellte und dafür im Durchschnitt 12 Taler erhielt (Abb. 12).⁶⁶ Zur Aufbewahrung der Ölfarben benutzte man Kalbs- und Schweinsblasen, die ein- bis zweimal im Jahr gekauft wurden.⁶⁷ Der Einkauf von insgesamt acht „irdenen Tiegeln zum Farbenbrennen“, „Schmelztiegeln“ und „Tiegeln zum Oelkochen“ in acht Jahren, weist darauf hin, dass Pigmente gebrannt und Öle gekocht wurden und man sich nicht mit Fertigprodukten begnügte.

Bindemittel

Die Bindemittel der Retuschierfarben erklärt Koester 1827 und gibt Eigelb für die Temperafarben, Leinöl für die allgemeinen Ölfarben und Mohnöl für weiße und blaue Pigmente an. Unter den Bindemitteln für die Retuschierfarben führt Koester auch Mastixfirnis auf.⁶⁸

Die Veränderung der Bindemittel im Alterungsprozess, besonders der Öle, ist mehrfach Gegenstand Koesterscher Betrachtungen. Die Bindemittel interessierten die Restauratoren besonders in Hinblick auf die angestrebte lange Haltbarkeit der eigenen Retuschen. Anregung und Maßstab dazu fand man wiederum in der Historie, in der Malerei „der Alten“. Durch maltechnische Beobachtungen kam Koester zu dem Schluss, dass Ölfarbe nicht notwendig nachdunkeln muss: „Aus der Beobachtung sehr alter Gemälde geht her-

Werderscher Markt 4b, Berlin, den 3. Juli 1842
Rechnung von Eduard Sarre in Berlin
an das Königliche Museum

		befallen	ausbezahlt
May 4	6 Oz Silber Münzen	24	— 15 —
June 1	1 Pfund franz. Vieris 1:3. 13 Lb.	4 1/4	4 1/4
June 16	8 Oz Silber Münzen	24	— 16 —
	<i>Der richtige Bedarf und Gefüge wird gleich eingesetzt</i>		5.177
	<i>Berlin 3. Juli 1842</i>		5.16
	<i>Schlesinger</i>		

11

Rechnung der Firma Eduard Sarre,
Farben und Utensilien-Magazin f.
Maler, Zeichner, Calligraphen etc.
Papier-Kunst- und Landkartenhdl.,
Werderscher Markt 4 b vom
13. Juli 1842, Berlin, SMB,
Zentralarchiv I/BV 196

vor, daß es mit dem nothwendigen Verdunkeln aller Oelfarbe seine Richtigkeit noch nicht so hat, wie es allgemeine Meinung dafür hält. Diese Meinung hat sich wohl erst seit dem Verfall des alten gründlichen Systems der Malerei herausgestellt. Da wir Gemälde besitzen, italienische und deutsche, welche nach Jahrhunderten noch in heller, kräftiger Farbenschönheit prangen, so ist offenbar, daß hier keine innere nothwendige Verdunkelung der Oelfarbe statuiert werden kann, da diese Materialien, die Patina abgerechnet, ihre Farbe noch haben, wie sie sie auf der Staffelei erhielten.⁶⁹

Aus den Materialrechnungen des Ateliers geht hervor, dass die im Königlichen Restaurierungsatelier verwendeten Bindemittel der Retuschierfarben mit den Angaben in Koesters Schrift übereinstimmen.⁷⁰

Die Deckfarben für die Untermalungen waren in der Regel mit Eigelb gebunden, der Verbrauch von fast 100 Eiern in acht Jahren belegt die häufige Zubereitung der Temperafarbe. Von 1834 bis 1842 war Leinöl das meistgekaufte Öl. Mohnöl verbrauchte man vergleichsweise in geringem Maße. Die frisch gepressten Öle bezog man in kleineren Mengen aus der Apotheke oder pfundweise bei der Berliner Firma Heyl. Inwiefern den Retuschierfarben Harze zugesetzt wurden, kann anhand der schriftlichen Quellen nicht genauer differenziert werden, da Harze ohnehin als Gemäldefirnis im Gebrauch waren.

Pigmente

Über die in Schlesingers Restaurierungsatelier von 1834 bis 1842 verwendeten Pigmente geben die Materialrechnungen des Königlichen Museums detailliert Auskunft.⁷¹ Diese stimmen im Wesentlichen mit den von Koester 1827 als bewährt empfohlenen Farben überein. In der ersten Restaurierungsphase in Vorbereitung der Eröffnung des Königlichen Museums gebrauchte man vermutlich die in Koesters

Schriften aufgezählten Pigmente. Eine Erweiterung der Retuschierpalette nach 1834 ist das in verschiedenen Farbtönen bezogene Kobaltgrün. Das von Koester kritisch bewertete Chromgelb findet sich einmalig 1836 in den Rechnungen. Auch Kadmiumgelb, obgleich von Schlesinger 1827 getestet und für die Ölmalerei empfohlen, bezog man für das Restaurierungsatelier nur in sehr geringfügigen Mengen.⁷²

Von Koester empfohlene Retuschierpalette⁷³

Deckfarben:

Cremser Weiß, Neapelgelb, Heller Ocker, Heller Ocker gebrannt, Goldocker, Goldocker gebrannt, Terra di Siena, Zinnober, Leidnerblau, Grüne Erde gebrannt, Mineralgrün, Neuesgrün, Ultramarin, Weinrebenschwarz, Elfenbein gebrannt, Jaune de Dihl, Laque mineral de Dihl

Lasurfarben:

Krapplick, Gelber Lack, Jaune de Gode, Brauner Lack, Asphalt, Grüner Lack, Ultramarin, Elfenbeinschwarz, Mumie

Unter Vorbehalt:

Schieferweiß, Grüner Zinnober, Kölnische Erde, Bleu de Cobalt, Gummi Gut. Lack, Umbra, Englisch Roth

Unbrauchbare Farben:

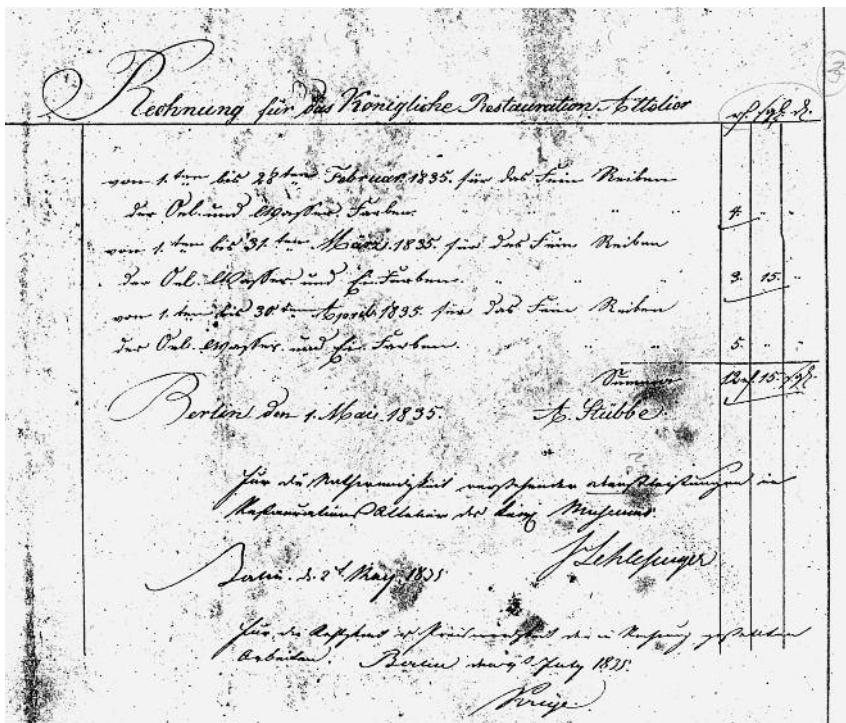
Chochenill-Lacke, Chromgelb, Pariser Blau, Mineralblau, Berliner Blau, Bremer Blau, Hamburger Blau, Neublau, Bergblau, Schmalteblau, Königsblau

Palette des Restaurierungsateliers des Königlichen Museums 1834–1842⁷⁴

Weiß: Bleiweiß

Erdfarben: Ocker in verschiedenen Farbtönen, selten: Caput mortuum

Gelb: Neapelgelb, wenig: Casslergelb, selten: Kadmiumgelb, Chromgelb



Blau: Kobaltblau, wenig: Ultramarin, selten: Mineralblau, künstliches Ultramarin

Rot: Zinnober, Krapp, Karmin, selten: Mennige

Grün: Kobaltgrün, selten: Grüne Erde, Grünspan, Mineralgrün, Neugrün, Grüner Zinnober, Gebrannte grüne Erde

Schwarz: Lampenschwarz, Elfenbeinschwarz

Braune Lasurfarbe: Asphalt, selten: Mumie

Das Buch Koesters gibt einen Einblick in den damaligen Entwicklungstand und die Praxis der Gemälderestaurierung im deutschsprachigen Raum. Mit ihrer modernen Haltung zur Veröffentlichung von Arbeitsmethoden unterschieden sich Koester und Schlesinger grundlegend vom Restauratortypus des späten 18. Jahrhunderts. Als ein typischer Vertreter kann dafür der Galerieinspektor der Münchener Hofgartengalerie, Jakob Dorners d.Ä. (1741–1813) gelten, der beispielsweise 1792 einen Gemäldefirnis unbekannter Rezepatur als geheime Erfindung für die Besitzer alter Gemälde anbot.⁷⁵ Im Vergleich zu ihren französischen Berufskollegen, die gerade um 1800 mit ihren handwerklich perfektionierten Restaurierungsverfahren hohes europäisches Renomée erlangten, sind Koester und Schlesinger eher als Künstlerrestauratoren mit einem ausgeprägten Interesse für die Historie und die Ästhetik der Kunstwerke einzurordnen, die theoretisch und teilweise auch praktisch bereits Positionen des modernen Restaurierungsspezialisten vertraten.⁷⁶

Ute Stehr
Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin
Stauffenbergstraße 40
10178 Berlin

Anmerkungen

- 1 Danz, Karolin, Der Restaurator Albert Leusch – Leiter der Lehr- und Versuchswerkstatt des Provinzialkonservators in der Provinz Sachsen von 1925–45. Halle 2012

Schölzel, Christoph, Gemäldegalerie Dresden – Bewahrung und Restaurierung der Kunstwerke von den Anfängen der Galerie bis 1876. Im Druck

Achsel, Bettina, Das Manuale von Giovanni Secco Suardo von 1866/1894. Ein Schlüsselwerk zum Verständnis der Restaurierungsgeschichte des 19. Jahrhunderts (kommentierte Übersetzung). Göttingen 2012

Stehr, Ute, Johann Jakob Schlesinger (1792–1855), Künstler – Kopist – Restaurator. Im Druck

2 Ulrich Schießl stellte den Restaurator Schlesinger bereits 1990 in den Mittelpunkt eines Essays zu Ehren von Rolf E. Straub. Vgl. Schießl, 1990, S. 97–117

3 Koester 1827–1830

4 Schlesinger, Johann Jakob, Ueber Tempera-Bilder und deren Restauration. In: Koester 1828, S. 35–47

5 Vgl. Rudi 1999

6 Die Sammlung sollte die Entwicklungslinie der Malerei vom 13. bis zum 16. Jahrhundert wiedergeben und zeigte u.a. Werke von Memling, van Eyck, Hugo van der Goes, Lucas van Leyden, Dürer, Holbein und Cranach. Der Sammlungsgegenstand war in Fachkreisen dieser Zeit umstritten, die italienische Kunst stand traditionell im Mittelpunkt und wurde gegenüber der Kunst des Nordens höher bewertet, das Sammeln mittelalterlicher Kunst war verpönt. Firmenich-Richtartz 1916

7 Angaben der Restauratoren nach Lohmeyer 1935, S. 173–202

8 Koester 1827, S. VII

9 Hans-J. Weitz (Hrsg.) 1978–1985

10 Schmidt, Friedrich August (Hrsg.), Neuer Nekrolog der Deutschen, Bd. XXXIX, Weimar 1853, S. 902

11 Koester, Christian, Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst. Heidelberg, Berlin, Mannheim 1833, S. 34, 39, 40, 42, 48

12 Vgl. dazu Wagner 1988 (a), S. 336–344

13 Lucanus 1828

14 Rudi 1996, S. 117–132

15 Wagner 1988 (b), S. 8

16 Lucanus 1832, S. XV

- 17 Weitz (Hrsg.), Bd. II, S. 159, Eintragung vom 25.4.1827: „Anzeige von Koesters Schrift über Restauration.“ Zu Palmaroli vgl. Schölzel 1994, S. 1–24
- 18 Cennini 1821
- 19 Quandt hatte die Meinung wiedergegeben, dass Temperamalereien weniger empfindlich gegen Lösungsmittel seien als die pastos gemalten Bilder späterer italienischer Schulen.
- 20 Zwischen 1846 und 1853 war die Londoner National Gallery Zentrum einer Kontroverse, in deren Ergebnis sich eine Kontrollkommission zur Reinigungspraxis an den Gemälden der Galerie bildete. Die Reinigung der frühitalienischen Malerei diskutierte man dabei besonders kontrovers. Vgl. Partridge 2006, S. 19–29
- 21 Koester 1827, S. 12/13
- 22 Koester 1828, S. 13
- 23 Koester 1828, S. 13
- 24 Koester 1828, S. 14
- 25 Koester 1828, S. 14
- 26 Koester 1828, S. 14
- 27 Koester 1828, S. 16
- 28 Koester 1828, S. 14–15
- 29 Im Sammlungsbestand der Gemäldegalerie befinden sich heute noch originale Tafelstabilisierungen mit massiven Querleisten und hölzernen Klammern, die den Restauratoren als Vorbild ihrer restauratorischen Maßnahmen gedient haben können: GG Kat. Nr. 1404, GG Kat. Nr. 1300; GG Kat. Nr. III 136, GG Kat. Nr. 173
- 30 Im Februar 1826 verleierte u.a. der Tischler Voss Bilder und hatte z.B. im März 1827 72 Bilder „mit Ölfarbe zu streichen“. Am 26. Mai 1827 erhielt er „für den Ölfarbenanstrich von 360 Bildern 100 Thaler“, im September 1827 „für 16 Bilder „hinten mit Oelfarbe zu streichen“ 19 Thaler. Der Tischler Voss wurde mehrfach bezahlt für „Verleimung, Anstrich und Reparaturen“ an Gemälden. Tischler Franke wurde 1825 für „Ausbeserung und Utensilien an 5 Bildern“ bezahlt, weitere Tischlerrechnungen von Gentz, Vogel, Kraatz. Der Schlosser Dettmer lieferte im Zeitraum März 1827 bis Dez. 1828 ca. 1200 „Klammen nebst Schrauben, die Leisten hinter den Bildern zu befestigen“, vgl. SMB-ZA I GV 63 und 64
- 31 SMB-ZA I GG/25
- 32 Zur Geschichte der Holztafelkonservierung im deutschsprachigen Raum vgl. Schießl 1998, S. 201–236.
- 33 Schlesinger, Johann Jakob, „Vom Rhein. Juli“. In: Kunstblatt, 1823, Nr. 65, S. 255. Schlesingers Vorschlag, das Gemälde Raffaels zu doublieren, wurde wenige Jahre später durch Pietro Palmaroli umgesetzt. Vgl. Schölzel 1994, S. 14.
- 34 Bericht Schlesinger vom 4.7.1846, GStA-PK, I. HA, Rep. 137 I, Nr. 31
- 35 Koester 1827, S. 13, dort eine Fußnote
- 36 Über die Arbeit des Königlichen Ateliers geben 80 Rechnungen mit ca. 500 Positionen über Verbrauchsmaterialien aus dem Zeitraum von 1834–1842 Auskunft. Dort findet sich beispielsweise die Angabe: „1 Metze Mehl“ und „2 Pfund Leim“ (Rechnung vom 3.10.1837, SMB-ZA I BV 197), dito im Mai 1838 (Rechnung vom 18.5.1838, SMB-ZA I BV 198), sowie 1842 „½ Pfund Leim, 1 Metze Roggenmehl“ (Rechnung vom 11.6.1842, SMB-ZA I BV 200).
- 37 Koester 1827, S. 14
- 38 Inventar des Restaurierungsateliers im Juni 1831, GStA-PK HA I Rep. 137 II C Nr. 5
- 39 Bezug von ca. 4000 Nägeln in acht Jahren, Rechnungsbelege 1834–1842, SMB-ZA I BV 196–201
- 40 Bezug von Leinwand im Zeitraum 1834–1842: 1834 2 Ellen; 1842 1 ³/₄ Ellen. SMB-ZA I BV 196–201
- 41 Koester 1828, S. 17
- 42 Vgl. Reinkowski-Häfner 1994, S. 302 sowie Massing 2010, S. 5–17
- 43 Koester 1827, S. 26; Schlesinger 1828, S. 35; Cennino Cennini 1821, S. 126
- 44 Gutachten Schlesinger über das Buch von Lucanus 1832, GStA-PK, I. HA, Rep. 76 Ve, Sekt. 1, Abt. XV, Nr. 92, Blatt 6–16
- 45 Der mit Schlesinger befreundete Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen besaß das Buch vermutlich schon 1821 in München, wo sich auch Schlesinger bis spätestens Ende des Sommersemesters 1821 aufhielt. Gustav Friedrich Waagen wertete Cennino Cenninis Schrift in seiner Dissertation „Ueber Hubert und Jan van Eyck“, Breslau 1822, im Kapitel 3, „Ueber die Erfindung der Ölmalerei“, aus.
- 46 Im Anschluss an Schlesingers Text findet sich die Literaturangabe: „Cennino Cennini trattato della Pittura etc. Er war Zeitgenosse der Tempera-Malerei, selbst Maler und ein Schüler von Gaddi. Ueber damaliges Verfahren kann man sich mancherlei Raths bei ihm erhalten; er ist aber wegen veralteter Wörter mitunter schwer verständlich. Gedruckt Roma 1821, und herausgegeben von Caval. Tambroni.“ Koester 1828, S. 48
- 47 Die Tagebücher des Sulpiz Boisserée enthalten einige Erwähnungen maltechnischer Versuche unter Beteiligung der Restauratoren.
- 48 Sulpiz Boisserée an Goethe am 2.12.1815, zitiert nach: Firmenrich-Richtartz 1916, S. 355
- 49 Reinkowski-Häfner 1994
- 50 Gutachten Schlesinger über das Buch von Lucanus 1832 GStA-PK, I. HA, Rep. 76 Ve, Sekt. 1, Abt. XV, Nr. 92, Blatt 6–16 und Gutachten Schlesinger über die Schrift von Knirim 1846, GStA-PK, I. HA Rep. 76 Ve, Sekt. 1, Abt. XV, Nr. 92
- 51 Vgl. Gutachten Schlesingers über die Schrift des Lucanus von 1832, GStA-PK, I. HA, Rep. 76 Ve, Sekt. 1, Abt. XV, Nr. 92, Blatt 6–16. Einen angeblichen Essigzusatz zur Eitempera-Retuschierfarbe Schlesingers kritisierte Lucanus 1832, sowie Roux 1828, S. 62. Prange fand die Temperarezeptur „verdächtig“, Prange in Bouvier 1828, S. 406.
- 52 Koester 1830, S. 24. Zur Retusche vgl. Koester 1827, S. 25–41, Koester 1830, S. 9, S. 13, S. 16
- 53 Koester 1830, S. 16. Bereits 1827 stellte Koester Überlegungen zum Aussehen der Retuschen in 50 oder 100 Jahren an, Koester 1827, S. 29.
- 54 Schlesinger 1823, S. 255
- 55 Koester 1830, S. 9
- 56 Koester 1827, S. 26
- 57 Koester 1827, S. 30–31
- 58 Koester 1827, S. 26 ff.
- 59 Fallbeispiele aus dem Sammlungsbestand: GG Kat. Nr. 191, GG Kat. Nr. 243, GG Kat. Nr. 118
- 60 Exemplarisch können dafür die zahlreichen kleinteiligen Retuschen am Gemälde von Luzzo, Lorenzo, GG Kat. Nr. 154 gelten, Restaurator Schlesinger. Vgl. Schadenskartierung Felicitas Klein, Restaurierungsdokumentation 2011
- 61 Cennino Cennini, GG Kat. Nr. III. 137; vgl. Hartwig 2008, S. 97–98; Lorenzo Luzzo, GG Kat. Nr. 154, Restaurierungsdokumentation Felicitas Klein
- 62 Fallbeispiele: Luzzo, Lorenzo, GG Kat. Nr. 154, restauriert zwischen 1824 und 1826 von Schlesinger und Nerenz; Meister der Aachener Marienflügel, GG Kat. Nr. III 180, III 181, restauriert zwischen 1824 und 1829 von Nerenz sowie Correggio, GG Kat. Nr. 218, Restaurator Schlesinger
- 63 Zu Molteni vgl. Conti 2007, S. 292–306
- 64 Beispielsweise im „Waarenlager“ der Gebrüder Arnous, Berlin, Heilige Geiststraße No. 31, Berliner Adressbuch, 1822, S. 411
- 65 Berliner Lieferanten für das Königliche Restaurierungsatelier 1834–1842: F.F. Heyl & Co, Materialien und Farbe-Waaren, Zeichen- und Schreibmaterialien-Handlung, Leipziger Str. 75 und Charlotten Str. 51/52; Hirsch-Apotheke, Linden Str. 86/Ecke Junker Str.; G. Bormann, Materialien Magazin für Maler, Zeichner, Architekten, Lithographen, Auf der Stechbahn No. 6; Wilhelm Bernhardt, Farbe-Fabrik f. Maler u. Künstler, Taubenstr. 22; Eduard Sarre, Farben und Utensilien-Magazin f. Maler, Zeichner, Calligraphen etc. Papier-Kunst- und Landkartenhdl., Werderscher Markt 4 b. Vgl. SMB-ZA I BV 196–201
- 66 Rechnungen Stübbe 1836–1842, SMB-ZA I BV 196–201 sowie Inventar des Ateliers von 1831, GStA-PK, I. HA Rep. 137 II C Nr. 5; dort 2 gläserne Reibesteine und Läufer verzeichnet, die 1824–1830 im Gebrauch waren. Ein neuer Glasläufer wurde 1835 und 1842 bei dem Berliner Farbenhändler Heyl gekauft und 1839 dafür ein neues Tischgestell angefertigt. SMB-ZA I BV 196–201
- 67 Zehn Belege in acht Jahren: März 1835, April 1835, Juli 1835, Nov. 1835, Nov. 1835, Dez. 1836, Mai 1838 7 Dutzend, 1839 5 Dutzend, 1840 44 Stück, 1842 38 Stück. SMB-ZA I BV 199–201
- 68 Koester 1827, S. 38
- 69 Koester 1827, S. 28. Die Bilder der Schule der van Eyck galten als am besten erhalten, so dass Koester die Vermutung wagte, dass deren Ölbindemittel noch ein „Beimittel“ enthielten.
- 70 Rechnungsbelege des Restaurierungsateliers, SMB-ZA I BV 196–201
- 71 Rechnungsbelege des Restaurierungsateliers, SMB-ZA I BV 196–201
- 72 Schlesinger, Jakob, Ueber den Gebrauch des Schwefelkadmiums in der Oelmalerei. In: Verhandlungen 1829, S. 127/128
- 73 Handelsnamen und Einteilung nach Koester 1827, S. 33–35 und Koester 1828, S. 29
- 74 Vgl. Anhang, Palette des Ateliers
- 75 Vgl. Anonym 1792
- 76 Conti 2007 und Savoy 2010

Literatur

- Anonym, Nachricht das Putzen alter Gemälde und einen ganz neu erfundenen Firniß betreffend. In: Museum für Künstler und Kunstliebhaber (Hg. J.G. Meusel), 3. Bd., 17. St., Mannheim 1792, S. 315–323
- Bouvier, Pierre Louis, M.B.L., Bouvier's vollständige Anweisung zur Oelmahlerei für Künstler und Kunstfreunde. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. C. F. Prange. Nebst einem Anhang über die geheimnisvolle Kunst, alte Gemähle zur restaurieren. Halle 1828
- Cennini, Cennino, Trattato della Pittura. Hg. Giuseppe Tambroni. Rom 1821
- Conti, Allessandro, History of the Restoration and Conservation of Works of Art. Transl. by Helen Glenville. Oxford 2007
- Firmenich-Richartz, Eduard, Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler: Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Jena 1916, S. 355
- Hampel, I.C.G., Die Restaurierung alter und schadhaft gewordener Gemälde in ihrem ganzen Umfange nebst einer Anleitung zur Frescomalerei. Weimar 1846 (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke Bd. 147)
- Hartwieg, Babette, Spurensuche: Technologische Beobachtungen, Untersuchungen und Schlussfolgerungen zu den Berliner Tafeln Cennino Cenninis. In: Löhr, Wolf-Dietrich; Weppelmann, Stefan (Hg.), Fantasie und Handwerk, Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco. Ausst.-Kat., Berlin 2008, S. 97–98
- Horsin-Déon, Simon, Von der Erhaltung und Restaurierung der Gemälde. Uebersetzt und mit vielen Zusätzen versehen von A.W. Hertel, Weimar, 1853 (= Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke Bd. 203), Originalausgabe Paris 1851
- Koester, Christian, Ueber Restaurierung alter Oelgemälde, Heidelberg 1827–1830. Reprint: Christian Koester, Ueber Restaurierung alter Oelgemälde, Nachdruck der Originalausgabe, herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Thomas Rudi. In: Bücherei des Restaurators (Hg. Ulrich Schießl), Bd. 5, Berlin 2001
- Lohmeyer, Karl, Heidelberger Maler der Romantik. Heidelberg 1935, S. 173–202
- Lucanus, Friedrich, Anleitung zur Restaurierung alter Oelgemälde und zum Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte. Leipzig 1828
- Lucanus, Friedrich, Gründliche und vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde in Oel-, Tempera-, Leim-, Wasser-, Miniatur-, Pastell- und Wachsfarben, zur Bereitung der beim Malen und Ueberziehen dienlichen Firnisse, so wie auch zum Bleichen, Reinigen und Aufziehen der Kupferstiche, Steindrücke, Holzschnitte u.s.w. Von Dr. F.G.H. Lucanus, Apotheker in Halberstadt. Halberstadt 1832
- Massing, Ann, The history of egg tempera as a retouching medium. In: Ellison, Rebecca; Smithen, Patricia and Turnbull, Rachel (Edit.), Mixing and Matching. Approaches to Retouching Paintings. London 2010
- Most, Mechthild, Erhaltungszustand und Restaurierungsgeschichte. In: Die „Briefsieglerin“ von Jean-Siméon Chardin: Neue Einsichten in ein restauriertes Meisterwerk. Ausst.-Kat. (Hrsg. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), 2003
- Partridge, Wendy, Philosophies and Tastes in Nineteenth-Century Paintings Conservation. In: Studying and Conserving paintings. The Conservation Center of the Institute of Fine Arts, New York University, London 2006
- Reinkowski-Häfner, Eva, Tempera – zur Geschichte eines maltechnischen Begriffs. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung Jg. 8, 1994, Heft 2, S. 297–317
- Roux, Jacob, Die Farben: Beitrag zur Vervollkommnung der Technik in mehreren Zweigen der Malerei, 2. Heft. Heidelberg 1828
- Rudi, Thomas, Christian Philipp Koester (1784–1851) Maler und Restaurator, Monographie mit kritischem Oeuvreverzeichnis. Frankfurt a.M. 1999
- Savoy, Bénédicte, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Wien, Köln, Weimar 2010
- Schießl, Ulrich, Der Maler und Restaurator Jakob Schlesinger (1792–1855) und seine Abhandlung „Ueber Tempera-Bilder und deren Restaurierung“. In: Die Kunst und ihre Erhaltung. Worms 1990, S. 97–117
- Schießl, Ulrich, History of Panel Painting Conservation in Austria, Germany, Switzerland. In: Dardes, Kathleen and Rothe, Andrea (Ed.), The structural Conservation of panel paintings, Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24.–25. April 1995, Los Angeles 1998, S. 201–236
- Schlesinger, Johann Jakob, „Vom Rhein. Juli“. In: Kunstblatt, 1823, Nr. 65, S. 255–256
- Schlesinger, Johann Jakob, Ueber Tempera-Bilder und deren Restaurierung. In: Koester 1828, S. 35–47
- Schölzel, Christoph, Das Wirken Pietro Palmarolis in Dresden. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung Jg. 8, 1994, Heft 2
- Verhandlungen des Vereins zur Beförderung des Gewerbefleißes in Preußen, 8. Jg., 1829
- Wagner, Cornelia (a), Die restauratorische Bibliothek im Jahr 1828. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung Jg. 2, 1988, Heft 2, S. 336–344
- Wagner, Cornelia (b), Arbeitsweisen und Anschauungen in der Gemälde-restaurierung um 1800. München 1988
- Weitz, Hans-J. (Hg.), Boisserée, Sulpiz, Tagebücher 1808–1854, Bd. I–IV. Darmstadt 1978–1985
- Welsch, Friedrich, Vollständige Anweisung zur Restaurierung der Gemälde in Oel-, Wachs-, Tempera-, Wasser-, Miniatur-, und Pastellfarben: nebst Belehrungen über die Bereitung der vorzüglichsten Firnisse für Gemälde, Basreliefs und Gypsstatuen, getrocknete Insecten und Pflanzen, Kupferstiche und Landkarten, sowie über das Reinigen, Bleichen, Aufziehen und Einrahmen der Kupferstiche, Steinabdrücke und Holzschnitte; für Kunstdiebhaber, Maler, Bronzirer, Tapezirer, etc. Quedlinburg / Leipzig 1834

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Historisches Museum der Pfalz, Speyer
- Abb. 2 Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg
- Abb. 3 Repro
- Abb. 4–10 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Restaurierungsdokumentation
- Abb. 11 und 12 Zentralarchiv – Staatliche Museen zu Berlin