

Papiermaché

Untersuchung einer Serie von Reliefs mit der Darstellung von Johann Friedrich, Kurfürst zu Sachsen

Maria Zielke

Der Beitrag gibt eine Übersicht historischer Rezepte und Techniken des 15. und 16. Jahrhunderts zur Herstellung von Papiermachéreliefs. Anschließend werden zwei Reliefs einer Serie mit der Darstellung des sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich I. in Bezug auf ihre Herstellungstechnik untersucht und miteinander verglichen. Anhand der Literaturrecherche und der kunsttechnologischen Untersuchungen wird im praktischen Teil der Arbeit eine werktechnische Studie zu den Kurfürstenreliefs vorgestellt. Dabei können die theoretischen Ergebnisse auf ihre Umsetzbarkeit hin überprüft und weitere Informationen gewonnen werden.

Papier Mâché – Esamination of a Series of Reliefs Representing Johann Friedrich, Saxon Elector

This paper offers a survey of historic recipes and techniques from the 15th and 16th centuries for the production of papier mâché. The main focus is directed on two reliefs of John Frederick I, Elector of Saxony. The art technology of these two objects was analyzed, and they were compared to each other. Based on the theoretical work, tests with papier mâché were carried out. The feasibility of the techniques was shown, the experiments added to our technological expertise.

Einleitung

Das Wort Papiermaché – auch bekannt als Cartapesta (ital.) – leitet sich vom französischen *papier mâché* ab, was übersetzt gekautes Papier bedeutet. Gemeint ist eine breiartige Masse aus zerkleinertem Altpapier, welche mit möglichen Zusätzen auf verschiedene Arten geformt werden kann. Irrführenderweise bezeichnet der Begriff ebenfalls Objekte aus übereinander geklebten Papierbögen, das eigentliche Papierkasché.¹

Bezeichnend für Papiermaché ist seine preiswerte und einfache Handhabung. Sie macht es zu einem in der Geschichte geschätzten Material für die Vervielfältigung von Kunstwerken.² Bereits im Mittelalter fand eine Art der Massenproduktion von Papiermachéobjekten statt. Es entstanden in Formen gedrückte Andachtsbilder aus Papierbrei. Diese Bildwerke verbreiteten sich neben den artverwandten Stuck-, Ton- oder Wachsreliefs seit Ende des 14. Jahrhunderts und waren vor allem in Italien beliebt.³ Zur Zeit der Reformation hatten Porträtreliefs aus Papiermaché ihre Blüte. Die einfache Herstellung der leichten Bilder eignete sich hervorragend für die schnelle Verbreitung der Ideen und Idole des Protestantismus.

Mehrere wissenschaftliche Arbeiten beschäftigten sich bereits mit Papiermachéreliefs des 15. und 16. Jahrhunderts. Dabei wurden die religiösen Bilder auf ihre Zusammensetzung und Herstellungstechnik hin untersucht. Des Weiteren konnten mehrere Papiermachébilder aus einer Serie mit derselben Darstellung betrachtet werden. Der Vergleich dieser Reliefs brachte aufschlussreiche Erkenntnisse über verschiedene Arten zur Individualisierung der Einzelstücke in ihrer Form- und Farbgebung.^{4,5,6} Die Reliefs des Johann Friedrich I., Kurfürst zu Sachsen, bilden eine weitere Reihe von Papier-

machéarbeiten. Von ihnen sind bislang drei zur Serie gehörende Objekte bekannt. Zwei wurden 2013 im Rahmen einer Seminararbeit der HfBK Dresden untersucht. Sie stellt die Grundlage des folgenden Artikels dar und entstand in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, der Klassik Stiftung Weimar sowie der Abgusswerkstatt der HfBK Dresden.



1

Relief des Martin Luther,
Albert von Soest, Papiermaché,
16. Jahrhundert,
LETTER Stiftung Köln

Zur Herstellung von Papiermachéreliefs

Papiermaché

Ende des 12. Jahrhunderts entstanden zur Papierherstellung die ersten Papiermühlen in Europa. Seit dieser Zeit sind die Verarbeitung sowie die Verwendung von Hadern und Lumpen als Ausgangsstoffe für Papiere mehrere Jahrhunderte lang ähnlich. Die zerschnittenen alten Lumpen wurden in einem Stampftrog von Hämtern zerstoßen, anschließend geschöpft, gepresst und getrocknet. Die Produktion von Papier aus Holz, wie wir es heute kennen, ist erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts möglich.⁷

Für die Reliefs aus Papiermaché des 15. und 16. Jahrhunderts war die Verwendung von Papierbrei üblich. Das älteste bekannte Rezept hierzu stammt aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinen in Nürnberg und ist im „Nürnberger Kunstbuch“ von 1470 beschrieben:

„Zu trucken mit papir. Item wiltu pild trucken, die derhaben sein von papir als sie von holcz gesnitzet sint oder geweckß oder rosen oder ander matery, welcherley das sey. Sonym zween pogen papir oder drey, wie vil du der matery geprauchen wilt vnd die zureiß zu kleinen stucken vnd thu die in einen saubern hafen vnd geuß einkalt wasser dar an vnd setz es zu dem feür vnd laß es syden zwu stund vnd darnach seyh das wasser her ab vnd pall es dar auß vnd stoß sie in einen morser als lang, biß sie bey ein ander beleib [...].“⁸

Das in kleine Stücke zerrissene Papier ist zwei Stunden lang in siedendem Wasser einzuweichen. Anschließend wird das Wasser abgegossen und der entstandene Brei in einem Mörser zerstoßen. Dieses Grundrezept wird in den Texten der folgenden Jahrhunderte beibehalten. Darüber hinaus werden noch Zusätze oder mögliche Nachbearbeitungen des getrockneten Papiermachés erwähnt.

Die deutsche Quelle „Der wohl anführende Mahler“ (1719) des Johann Melchior Cröker gibt seinerseits eine genaue Beschreibung zur Herstellung von Papierbreien im 18. Jahrhundert. Er bedient sich zur nachträglichen Härtung der Objekte einer doppelten Leimtränkung:

„[...] so mache erstlich ein dünnes Leimwasser recht heis, und bestreiche die eine Seite damit, laß es trocknen, [...] so nimm eine andere stärkere Leimträncke, und über leime die Schüssel noch einmal auf beyden Seiten.“⁹

Weitere Quellen vor allem aus dem 18. Jahrhundert behandeln die Zusammensetzung von Papiermachéobjekten unterschiedlicher Gattungen. Genauer Aufschluss über die tatsächlich verwendeten Bindemittel und Füllstoffe für Reliefs ermöglichen allerdings lediglich die bereits technologisch untersuchten Papiermachébilder.

Das Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen, sowie die Berliner Skulpturensammlung besitzen jeweils ein Relief derselben Serie mit der Darstellung der „Geburt Christi“ aus dem 15. Jahrhundert. Sie stammen aus dem süddeutschen Raum und bestehen adäquat zum Rezept des Nürnberger Kunstbuchs aus reinem Papier ohne weitere Zusätze.¹⁰



2

Relief des Johann Friedrich, Kurfürst von Sachsen, Papiermaché, 16. Jahrhundert, SKS Dresden



3

Relief des Johann Friedrich, Kurfürst von Sachsen, Papiermaché, 16. Jahrhundert, Klassik Stiftung Weimar

Ein italienisches Madonnenrelief des 16. Jahrhunderts aus dem Grassimuseum weist neben Flachsfasern eine Beimengung von tierischen Leimen auf.¹¹

Zuletzt sei das Papiermachébild einer „Madonna mit Pardellfell“ aus dem Bodemuseum erwähnt. An dem italienischen Relief aus dem 16. Jahrhundert konnten neben tierischen Leimen zum einen Kalziumcarbonat und zum anderen ein relativ hoher Anteil lipoidehaltigen Materials nachgewiesen werden, das eine Zugabe von Ölen oder Harzen vermuten lässt. Alle untersuchten Reliefs waren rückseitig mit Leinwandkaschierungen stabilisiert. Reliefs aus einer Serie wiesen jedoch zum Teil unterschiedliche Bindemittel und Füllstoffe auf. Möglicherweise hielten sich die Künstler nicht streng an bestimmte Rezeptanweisungen.¹²

Abformung

Wie bereits erwähnt, entstanden Papiermachéreliefs neben den artverwandten Ton-, Gips- oder Wachsreliefs und wurden mitunter in denselben Ton- oder Gipsformen abgedrückt.¹³ Albert von Soest (gest. 1589) war einer der bedeutendsten norddeutschen Künstler seiner Zeit. Mit der aufkommenden Reformation begann er, in Serie flache Papiermachéreliefs der Reformatoren herzustellen (Abb. 1). Dabei waren die Reliefs aus Papiermaché kein Nebenprodukt seiner Werkstatt. Eigens für ihre Herstellung fertigte er Buchsbaumreliefs an, die anschließend mehrmals in Ton abgenommen und gebrannt wurden. Diese Tonmodel drückte er in seiner Werkstatt mit Papiermaché aus und erhielt die für ihn typischen flachen Reliefs. Auffällig ist, dass sie noch viel flacher als die Ausgangspatrizen aus Buchsbaum sind. Durch den Arbeitsprozess verliert das Relief 10 % seiner Höhe, was zum Großteil am Schwinden des Tons während des Brennvorgangs liegt. Aufgrund der Erfahrung, die Albert von Soest in der Herstellung besaß, kann man davon ausgehen, dass er die stark abnehmende Relieftiefe einkalkulierte und auf die nur leicht erhabenen Bilder abzielte.¹⁴

Neben der Abformung kann Papiermaché auch frei modelliert werden. Als die Nachfrage nach den in Thüringen seit Beginn des 17. Jahrhundert hergestellten Holzpuppen stieg, suchte man nach Vereinfachung und Ökonomisierung. Ab ca. 1780 wurde dies mit Hilfe eines Breis aus Papier und Stoffabfällen erreicht, der um einen festen Holzkern modelliert werden konnte. Diese Technik wird als Bossieren bezeichnet, woraus sich der Berufsstand der Bossierer entwickelte.¹⁵

Fassung

Das italienische Werk „Vocabolario Toscano dell’ arte del Disegno“ (Italien, 1681) von F. Baldinucci gibt folgende Anweisung zum Fassen von Papiermachéobjekten:

„Das Bildwerk wird gereinigt und, wie wenn es Holz oder ein anderes Material wäre, mit gesso überzogen und farblich gefaßt oder vergoldet, je nach Wunsch.“

Die Fasstechniken konnten vielfältig sein, waren aber vor allen an die des Holzes angelehnt.¹⁶ Auch die Untersuchungen zur Erstfassung der Reliefs des Albert von Soest ließen hochwertige Polychromien, welche spätgotischen Skulpturenfassungen gleich kommen, erkennen. Dabei zeigen diese keinen festen Farbkanon, was den Stücken den Charakter bloßer Massenware nimmt.¹⁷

Zwei Kurfürstenreliefs aus Papiermaché

Auf den ersten Blick

Die zwei Rundreliefs aus den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Abb. 2) und der Weimarer Klassik Stiftung (Abb. 3) zeigen Johann Friedrich I., Kurfürst von Sachsen.

Dieser lebte von 1503–1554 und war der letzte ernestinische Kurfürst von Sachsen sowie eine wichtige Persönlichkeit der Reformation.¹⁸

Die fast kreisrunden Reliefs (max. Durchmesser 46 cm, max. Höhe 10 cm) sind in einem rechteckigen Kastenrahmen mit einer hölzernen Schrifttafel angebracht. Die beiden Objekte mit derselben Darstellung unterscheiden sich vor allem in ihrer Farbigkeit und der Art ihrer Präsentation. So trägt der Weimarer Kurfürst die für ihn und die Reformatoren typische schwarze Schlaube mit pelzverbrämtem Kragen.¹⁹ Er wird von vier farbig gefassten Wappen aus Papiermaché flankiert und ist in einem verglasten Holzrahmen gefasst. Das Gewand des Dresdner Reliefs ist, vollkommen untypisch für den Reformator, in einem kräftigen Rot mit einem weiß-schwarzen Hermelinbesatz gefasst. Die vier kleinen Wappen sind verloren gegangen. Dies zeigen Holzklötzen die im Inneren des Kastenrahmens angeklebt sind und zur Befestigung der Wappen dienten. Es ist anzunehmen, dass auch dieses Kurfürstenrelief eine repräsentativere Rahmung besaß. Die Reliefs scheinen aus den gleichen Abdruckformen zu stammen. Trotzdem sind bei näherer Betrachtung stärkere Abweichungen in den Formendetails der Bärte, Nasen und Augen deutlich sichtbar. Diese Unterschiede sollen mit der folgenden Untersuchung und der Kopie des Kurfürstenreliefs geklärt werden.

Papiermaché

Auf der ungefassten Rückseite des Dresdner Reliefs wird deutlich, dass zu dessen Herstellung ein recht inhomogener Brei aus fein zermahlenen und größeren Papierschnipseln verwendet wurde.²⁰

Das Weimarer Relief ist starr in seinem Kastenrahmen befestigt und die Rückseite ist ohne weitere Eingriffe nicht einsehbar. An den Fassungsfehlstellen und den ungefassten Rückseiten der Papiermachéwappen (Abb. 4) lässt sich jedoch eine sehr feine und homogene Papiermasse erkennen. Auf ihr liegt ein dicker verbräunter Überzug, bei dem es sich um eine starke Leimtränkung handeln könnte, wie Johann Melchior Cröker sie zur Härtung von Papiermaché beschrieb. Füllstoffe lassen sich rein optisch in den Papiermachémasse beider Reliefs nicht erkennen.

Abformung

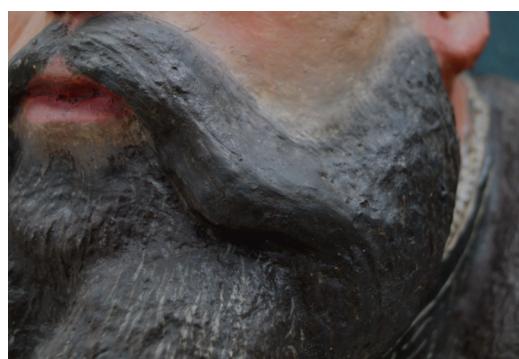
Der Papierbrei wurde für die Herstellung der Reliefs in drei verschiedene Formen gedrückt. Die stark ausgeprägten Nähte der Objekte zeigen, dass es sich dabei je um eine Form für das Gesicht, den Oberkörper, sowie das Schriftband handelte (Abb. 5). Die Teile der Büste sind flachgedrückt, das heißt, die Form wurde nur mit einer dünnen Schicht Papiermaché ausgelegt. Das Schriftband hingegen ist massiv. Erst nach der Trocknung wurden die einzelnen Teile mit weiterem Papierbrei zusammengesetzt. Die Hinterschneidung des Bartes stammt nicht aus der Form und wurde als Verbindungstück zwischen Kopf und Oberkörper frei modelliert.

4

Rückseite Papiermachéwappen,
Weimarer Relief

5

Deutlich erkennbare Nähte
zwischen Gesicht und Brustform,
frei anmodellierte Barthinter-
schneidung, Weimarer Relief



6

Details Bart, anmodellierter
Schnurrbart, oben Relief aus
Dresden, unten Relief aus Weimar

7

Unterschiedlich geformte Nasen
und Augenringe, oben Relief aus
Dresden, unten Relief aus Weimar

Um das Gesicht feiner auszuformulieren und plastischer zu gestalten, wurde zusätzlicher Brei an den Bärten und Ohren der Reliefs anmodelliert (Abb. 6). Zu erkennen ist dies an der unterschiedlichen Formung dieser Details sowie an Hinterschneidungen und Modellierwerkspuren. Auf diese Weise erfolgte ebenfalls eine Vergrößerung der äußeren Perlen des Schriftbandes. Das innere Blattband stammt auch nicht aus der Form des Bandes. Die Blätter wurden einzeln geformt und im lederharten Zustand aneinander gelegt. Ihre Konturen sind durch die weiche Verarbeitung des Papierbreis teilweise stark verwischt.

Die Löcher der Nasen und Ohren sind zusätzlich nachgebohrt. In ihnen finden sich Werkspuren spitzer Gegenstände. Diese lassen auf eine nachträgliche Bearbeitung schließen. Nicht vollständig nachvollziehbar sind die unterschiedlich geformten Nasen sowie die viel stärker ausgeprägten Tränsäcke des Weimarer Kurfürsten (Abb. 7). Ein möglicher Grund könnten sorgsamer ausgeführte Nachmodellierungen in diesen Partien sein, die durch die Fassung nicht mehr sichtbar sind. Zudem wurde das Dresdner Relief zu einem späteren Zeitpunkt überfasst, wodurch die Formen leicht an Schärfe verloren haben.

Fassung

Durch die grobe Übermalung des Dresdner Kurfürstenreliefs ist die Originalfassung heute nicht mehr sichtbar. Eine mikroskopische Untersuchung zeigte jedoch eine ähnliche originale Farbigkeit wie die des nur teilweise überfassten Weimarer Stücks.

Der bereits zur Härtung mit Leim isolierte Träger wurde nur in den Gesichtern dünn grundiert. Ansonsten liegt die schwachgebundene Farbe direkt auf dem Papiermaché.

Das Inkarnat der Kurfürsten ist in mehreren Tonabstufungen fein nuanciert. Haare, Bart und Augenbrauen sind in einem dunklen Braun aufgesetzt und mit weißen gestrichelten Lichten akzentuiert. Das Gewand ist traditionell schwarz mit braunem Pelz. In weißen feinen Linien wurde ein Kragemuster auf das Gewand gesetzt.

Nur die Schriftbänder, die die Kurfürstenrahmen, sind unterschiedlich gestaltet. Statt einer einfachen Farbfassung, wie am Weimarer Stück, wurden die Lettern des Dresdner Reliefs ölvergoldet. Außerdem finden sich Reste von Blattsilber in den Blättern, auf denen ein grüner durchscheinender Überzug liegt.

Werktechnische Studie

In der folgenden Studie sollen nahe liegende Möglichkeiten zur Herstellungstechnik des Kurfürstenreliefs dargelegt werden. Dafür wird zunächst der Frage nachgegangen, welches der geeignete Papierbrei für solch eine Arbeit ist, wie sich dieser verhält und verarbeiten lässt.

Um das Formungsverfahren zu klären, wird eine Nachbildung der Büste angefertigt, die alle technischen Problemstellungen des Reliefs beinhaltet.

Herstellung von Papiermaché

Papiere wurden früher nach ihrer Benutzung immer wieder aufbereitet. Daher ist davon auszugehen, dass zur Papiermachéherstellung recht alte und gebrauchte Papiere Ver-



8

Fein zermahlener Papierbrei

wendung fanden. Wie leicht sich die Papierbreie herstellen ließen, zeigt sich in einem Versuch mit ca. 400 Jahre altem Papier.²¹ Dieses wurde in kleine Stücke gerissen, in Wasser eingeweicht und wie im „Nürnberger Kunstbuch“ beschrieben zwei Stunden lang aufgekocht. Anschließend konnte es in einem Mörser zu einem feinen formbaren Teig zerkleinert werden (Abb. 8). Dieser Brei wurde mittels eines Schwammes in eine halbkugelförmige Gipsform gedrückt. An der Heizung trocknete das ca. 5 mm dick ausgedrückte Papiermaché binnen eines Tages und ließ sich durch das leichte Schrumpfen des Materials problemlos aus der Form herauslösen. Die abgedrückte Papiermachéoberfläche war mit kleineren Unebenheiten zufriedenstellend glatt. Natürlich konnte solch ein altes Papier nicht für die gesamte werktechnische Studie aufgebracht werden. Das am leichtesten zu beschaffende holzfreie Papier ist Aquarellpapier²² aus 100 % Baumwolle. Durch die Stabilität und Neuwertigkeit des Aquarellkartons bereitet es einige Probleme bei der Zerkleinerung. Um den Brei ähnlich fein zu bekommen wie im vorherigen Versuch, konnte nur ein handelsüblicher Mixer anstelle des Mörsers das gewünschte Ergebnis erzielen. Umso feiner der angesetzte Brei war, desto härter und stabiler wurde die Abformung. Das unbehandelte Papiermaché ist sehr wasseranfällig und löst sich beim Einlegen in Wasser wieder komplett in seine Faserbestandteile auf.

Zur Härtung wurde eine Papiermachéhalbkugel nach dem Rezept des Johann Melchor Cröker beidseitig mit einem 5%igem Hasenhautleim, der rasch vom Papiermaché aufgesogen wurde, eingestrichen. Nach dem Trocknen wurde auf die gleiche Weise ein 10%iger Leim aufgetragen, der eine dünne Leimschicht auf der Oberfläche hinterließ. Die getränkte Halbkugel ist äußerst hart und weniger wasserempfindlich.

Eine weitere Möglichkeit besteht darin, den Leim direkt mit dem Papierbrei zu verkneten. Um dies zu testen, wurde dem Brei 5%iger Hautleim (100 ml 5%iger Leim auf 60 g Papier) zugesetzt, wobei durch das Drücken das Leimwasser zu großen Teilen wieder heraus kam. Der entstandene Brei ließ sich äußerst gut modellieren und in die Formen drücken. Er hat eine Trocknungszeit von etwa 3 Tagen. Das leimversetzte Papiermaché ließ sich nur schwer aus den Formen wieder herauslösen, da Teile der Oberfläche in der Form kleben blieben.

Herstellung des Kurfürstenreliefs

Für die Herstellung der Formen wurde zunächst ein Positiv der Reliefbüste in Ton angefertigt (Abb. 9). Dabei dienten zur Formung der Oberfläche Modellierwerkzeuge sowie auf die Mantelpartien aufgestreute kleine Steine, die eine körnige Struktur erzeugten. Die Nasenlöcher wurden bereits leicht hintschnitten angelegt.

Mit Metallplatten wurden die Teilstücke von Gesicht und Brust abgesteckt. Danach konnte der Ton mit Gips beworfen werden (Abb. 10). Dies geschah in drei Durchgängen, wobei in die letzte Schicht eine dicke Stahldrahtarmierung eingelegt wurde. Nach drei Tagen Trocknungszeit ließen sich die Gipsformen auseinandernehmen (Abb. 11). Das noch feuchte Tonpositiv wurde aus den Formen herausgegraben und somit zerstört.



9

Modell aus Ton mit abgesteckten Teilstückformen

10

Das mit Gips beworfene Tonmodell zur Herstellung der Formen

11

Fertige Gipsformen

Nach Reinigung und vollständiger Trocknung der Formen wurde der Brei aus Aquarellkarton wie in den Vorversuchen beschrieben in die beiden Formen gedrückt (Abb. 12). Das getrocknete Papiermaché ließ sich dank seiner Elastizität, der Schrumpfung und trotz der leicht hintschnittenen Nasenlöcher gut herauslösen (Abb. 13). Die Oberflächenstruktur ist im Großen und Ganzen – ähnlich derjenigen der Halbkugeln aus den Vorversuchen – leicht uneben. Beeindruckend ist hingegen die besonders scharfe Abformung der körnigen Struktur des Mantels. Größere plastische Elemente, wie die Tränensäcke oder die Nasenspitze, konnten beim Drücken nicht komplett mit Papiermaché ausgefüllt werden. Bei einem Versuch, die Formen mit einem leimversetzten Brei auszudrücken, schrumpfte das Papiermaché während der Trocknung so stark, dass Gesicht und Körper nicht mehr zusammen passten. Die Abformung ist wesentlich unschärfer, und die Nasenspitze ist beim Herausnehmen des Reliefs in der Form kleben geblieben.

Zur Nachbearbeitung der Abformungen aus reinem Papiermaché wurden die überstehenden Ränder mit einer Schere beschnitten, um anschließend Gesicht und Körper zusammen zu setzen. Als Kittmasse für die Fugen eignete sich hervorragend der mit Leim versetzte Brei. Er haftete gut am getrockneten Papiermaché und fiel beim Herausdrücken des Wassers nicht auseinander. Nachdem die Nähte getrocknet waren, konnte die Barthinterschneidung mit demselben Brei und einem Modellierholz angesetzt werden (Abb. 14). Mit seiner Schmiegsamkeit ließ der Brei einige Spielraum zur Modellierung des Bartes, und gröbere Fehlstellen in der Oberfläche konnten leicht ausgebessert werden (Abb. 15). Schließlich konnten die Löcher der Nase und des Ohrs durch leichtes Anweichen mit Wasser und einem spitzen Holz vertieft werden.

Zum Härteten des Papiermachés kam die bereits beschriebene Leimtränkung nach Cröker zur Anwendung. Für die anschließende Fassung wurden zwei dünne Grundierungsschichten aus Rügener Kreide und eine anschließende Isolierung aus 10%igem Hasenhautleim aufgetragen. Auf dem vorbereiteten Malgrund wurde ein Teil der Büste mit Eitempera bemalt. Als Vorbild diente das weniger überarbeitete Weimarer Relief. Die Farben wurden in Eigelb angerieben. Sie ließen sich problemlos auf dem Träger verarbeiten (Abb. 16).

Auswertung

Papiermaché

Neben der simplen Herstellung des Papierbreis ist nur die Anfertigung der Formen – meist aus Ton oder Gips – aufwändiger. Sind diese erst einmal fertig gestellt, lassen sich die Abdrücke schnell und einfach vervielfältigen.

Die Kurfürstenreliefs aus Dresden und Weimar stammen aus Teilstückformen, deren Aufteilung etwas ungünstig gewählt wurde, so dass die Barthinterschneidung frei modelliert werden musste.

Die untersuchten Reliefs sind sich sehr ähnlich. Trotzdem ist es nicht eindeutig nachweisbar, dass beide in denselben Formen hergestellt wurden. Ebenso besteht die Möglichkeit, dass mehrere Formen von einer Patrizie abgenommen wurden und es im Werkprozess zu kleineren Abweichungen der einzelnen Model kam.

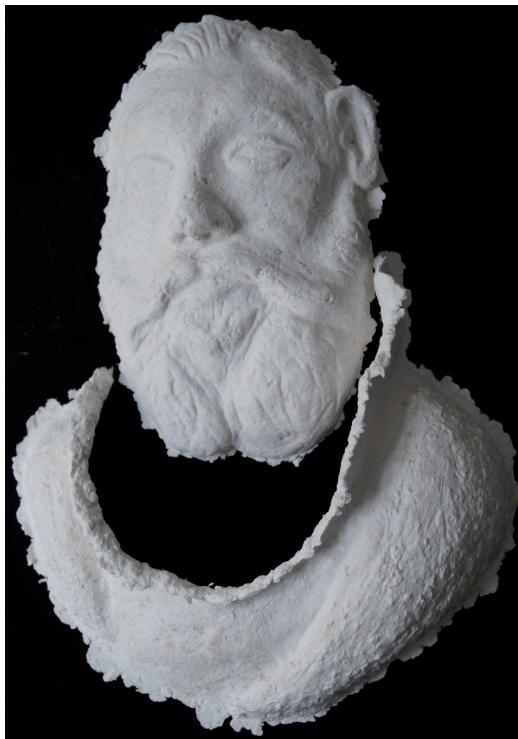
12

Mit Papiermaché ausgedrückte Form des Gesichtes



14

Zusammensetzen der Teile und Anmodellieren der Barthinterschniedung mit Leim versetzten Papierbrei



13

Abgeformte Papiermachéteile von Gesicht und Brust



15

Anmodellieren des Schnurrbartes mit mit Leim versetztem Papierbrei



16

Werktechnische Studie des Kurfürstenreliefs mit Teifassung

Glatte Flächen lassen sich mit dem Papiermachébrei nur leicht uneben abformen, und kleinere Formen werden trotz starken Nachdrückens oft nicht komplett vom Material ausgefüllt. Im speziellen Fall der Kurfürstenreliefs erweisen sich die Partien von Nase und Tränensäcken als problematisch. In der werktechnischen Studie sind diese Teile mitunter beim Herausnehmen aus der Form abgebrochen oder nicht komplett ausgedrückt worden. Auch an den originalen Stücken werden große Unterschiede an diesen Formendetails auffällig!

Weiterhin können die Eigenschaften des Papierbreis durch verschiedene Zusätze verändert werden. Bei einem Leimanteil im Papierbrei schrumpfen und verziehen sich die Reliefs beim Trocknen stark und die Formen werden unschärfer. Weitere Abweichungen der Formen sind durch anmodelierten Papierbrei möglich. In der werktechnischen Studie ließ sich dieser sehr fein verarbeiten und war nach der Fassung nicht mehr von den gedrückten Formen zu unterscheiden.

Danksagung

Die Veröffentlichung basiert auf den Ergebnissen einer Seminararbeit der HfBK Dresden,²³ die von Prof. Ivo Mohrmann und Prof. Ursula Kral betreut wurde. Ich möchte mich bei beiden Betreuern für ihre Unterstützung und die konstruktiven Diskussionen während der Ausarbeitung bedanken. Die Teilstückformen aus Gips wurden mit Hilfe von Herrn Thomas Jäger, Dozent der Abgusswerkstatt der HfBK Dresden, hergestellt. Ein besonderer Dank gilt den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Klassik Stiftung Weimar, die die Papiermachéreliefs für die Untersuchungen zur Verfügung stellten.

Maria Zielke
Holbeinstraße 151
01309 Dresden
ZielkeMaria@web.de

Anmerkungen

- 1 Brockhaus 1933, S. 135
- 2 Grünebaum 1993, S. 15 ff.
- 3 Kammel 2000, S. 350
- 4 Bily 2002, S. 11 f.
- 5 Wilhelm 2004, S.. 32, 42 f.
- 6 Zindel 1992, S. 103
- 7 Beneke 1999, S. 164
- 8 Wilhelm 2004, S. 10
- 9 Cröker 1736, S. 452
- 10 Willhelm 2004, S. 32, 42 f.
- 11 Bily 2002, S. 11 f.
- 12 Zindel 1992, S. 103
- 13 Kammel 2000, S. 350
- 14 Decker 2011, S. 15 f.
- 15 Grünebaum 1993, S. 83 ff.
- 16 Zindel 1992, S. 119
- 17 Decker 2011, S. 17
- 18 Leppin, 2006, S. 328
- 19 Leppin, 2006, S. 330

20 Kober 2007, S. 4. Das Dresdner Relief wurde 2006/2007 in der HfBK Dresden konserviert und restauriert. Während dieser Maßnahmen hatten die bearbeitenden Studenten einen Einblick auf die ungefasste Rückseite des nun festmontierten Papiermachéreliefs.

21 Dafür stellte das Stadtarchiv Dresden dankenswerter Weise drei Blatt Papier aus dem 17. Jahrhundert zur Verfügung.

22 Aquarellkarton: The Langton Prestige Watercolour, Hersteller: Daler-Rowney. Die Oberfläche des Papiers ist mit Gelatine behandelt. Nach Birgit Strobel, Papierrestauratorin am Stadtarchiv Dresden, spielt dies für den Papierbrei keine Rolle. Der Zusatz wird durch das Kochen im Wasser fast komplett herausgelöst.

23 Eine Studie zu Papiermaché – Kunsttechnologische Untersuchung und praktische Rekonstruktion von zwei Reliefs aus einer Serie des 16. Jahrhunderts, Seminararbeit HfBK Dresden 2013, Betreuer: Prof. Dipl. Rest. Ivo Mohrmann, Prof. Dipl. Rest. Ursula Kral

Literatur

- Beneke, Klaus, Benjamin Chew Tilghman (26.10.1821 Philadelphia (Pennsylvania) – 03.07.1901 Philadelphia) Zur Geschichte des Papiers und dessen Rohstoffe. In: Beiträge zur Geschichte der Kolloidwissenschaften, VIII Mitteilungen der Kolloid-Gesellschaft, Nehmten 1999
- Brockhaus F. A. (Hrsg.), Der große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden, Bd. 14. Leipzig 1933
- Bily, Katharina, Konservierung und Restaurierung eines italienischen Madonnenreliefs aus Cartapesta (16. Jh.) aus dem Grassimuseum Leipzig. Diplomarbeit, Hochschule für Bildende Künste Dresden, 2002
- Cröker, Johann Melchior, Der wohl anführende Mahler, (...). Jena 1736
- Decker, Bernhard, Reformatoren – nicht von Pappe. Aus: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Jahresbericht 2010. Nürnberg 2011
- Grünebaum, Gabriele, Papiermaché. Geschichte – Objekte – Rezepte, Köln 1993
- Kammel, Frank Matthias, Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2000
- Kober, Luise, Dokumentation. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung der Cartapestabüte Johann Friedrich Kurfürst von Sachsen. HfBK Dresden (unveröffentlicht) 2007
- Leppin, Volker/Schmidt, Georg/Wefers, Sabine (Hrsg.), Johann Friedrich I. – der lutherische Kurfürst. In: Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Nr. 204, Heidelberg 2006
- Wilhelm, Caroline, Reliefs in Serie. Diplomarbeit, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 2004
- Zindel, Christoph, Die Madonna mit dem Pardellfell von Jacopo Sansovino (1486–1570). In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jg.6/1992, Heft 1, Seite 95–138.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Aus: Hegner, Kristina/Blübaum, Dirk (Hrsg.), Kopie, Replik & Massenware. Ausstellungskatalog, Staatliches Museum Schwerin 2012, S. 88

Abb. 2–16: Maria Zielke