

Gerard de Lairesse, *Satyr und Nymphe mit jungem Faun*

Das Original und eine spätere Version – Vergleich von Maltechnik und Erhaltung

Maria Zielke

Das Gemälde *Satyr und Nymphe mit jungem Faun* (1680) von Gerard de Lairesse in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin konnte unter kunsttechnologischen Aspekten mit einer ihm bisher ebenfalls zugeschriebenen, späteren Version der Darstellung aus Berliner Privatbesitz verglichen werden. Die gewonnenen maltechnischen Beobachtungen wurden mit den Anweisungen der deutschsprachigen Übersetzung des *Groot schilderboek* von Gerard de Lairesse abgeglichen.

Entgegen dem ersten Eindruck großer Ähnlichkeit von Form und Farbgebung wiesen die Bilder bei näherer Betrachtung beträchtliche Unterschiede auf. Diese lagen zum einen im Malschichtaufbau. Zum anderen lieferte die teilweise besser erhaltene zweite Version wertvolle Informationen über die frühere Farbigkeit des Originals der Gemäldegalerie.

Gerard de Lairesse's "Satyr und Nymphe mit jungem Faun"

A comparison of painting technique and preservation of the original and a later version

Gerard de Lairesse's painting "Satyr and Nymph with young Faun" from 1680 in the Gemäldegalerie Berlin was compared to an undated second version from a Berlin private collection. The technical observations collected were compared to Gerard de Lairesse's art technological instructions in his "Groot schilderboek". The close examination revealed considerable differences between the paintings, in contrast to the first impression of great similarity in shape and colour. On the one hand, the painting techniques vary widely, but on the other hand, the preservation of the colour in the copy is partially better, which provides valuable information concerning the former colour of the original painting.

Einleitung

Die Ausstellung *Endelijk! De Lairesse* (10.09.2016–22.01.2017) im Rijksmuseum Twenthe in Enschede befasste sich mit dem Amsterdamer Künstler Gerard de Lairesse (* 1640 Lüttich, † 1711 Amsterdam), welchem in jüngerer Zeit nicht nur von kunsthistorischer, sondern auch von kunsttechnologischer Seite mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Die Ausstellung zeigte unter anderem sein Werk *Satyr und Nymphe mit jungem Faun* von 1680 aus der Gemäldegalerie Berlin, Kat. Nr. 507 (Abb. 1). Diesem wurde eine undatierte zweite Version aus Berliner Privatbesitz (Abb. 2) gegenübergestellt.¹ Beide Bilder weisen zwar verblüffende Ähnlichkeiten in Form und Farbgebung auf, unterscheiden sich aber gravierend in ihrem Erhaltungszustand. So fiel erst bei den Ausstellungsvorbereitungen das Ausmaß von Farbveränderungen am Original der Gemäldegalerie auf. Der Anlass bot die wertvolle Gelegenheit, die Bilder näher zu untersuchen und genauer auf ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten hin zu prüfen.

Da Gerard de Lairesse auch als Autor des Werkes *Groot schilderboek* (1707), zu Deutsch *Großes Maler-Buch*, Bekanntheit erlangte, ist der Abgleich der aktuellen maltechnischen Beobachtungen mit seinen Schriften naheliegend. Besonders reizte es uns zu prüfen, ob die vom Maler selbst verfassten Regeln sich an seinem Bild in der Gemäldegalerie feststellen las-

sen würden. Dabei bleibt zu berücksichtigen, dass der Künstler seine Lehrtätigkeit erst 10 Jahre nach Fertigstellung von *Satyr und Nymphe mit jungem Faun* (1680) begann und das Werk *Groot schilderboek* erst 27 Jahre später veröffentlichte.

Sein Buch erfreute sich besonders im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit und fand Eingang in den Unterricht vieler europäischer Kunstakademien.² Die große Reichweite seiner Theorien machte sicher auch das Kopieren der Bilder dieses Meisters zu einer beliebten Übung. Ob die zweite Version von *Satyr und Nymphe mit jungem Faun* aus Berliner Privatbesitz in solch einem Zusammenhang entstand, ist bislang ungeklärt. In Hinsicht auf ihre augenscheinlich bessere Farberhaltung sind maltechnische Unterschiede zum Original der Gemäldegalerie durchaus denkbar. Dabei stellt sich gleichsam die Frage, ob die zweite Version eine frühere Farbigkeit des Gemäldes von Lairesse wiedergibt oder hier bereits eingetretene Farbveränderungen malerisch neu interpretiert wurden.

Maltechnische Anweisungen von Lairesse

Die Karriere von Gerard de Lairesse als Maler, Zeichner und Radierer in Amsterdam nahm ein abruptes Ende mit seiner plötzlichen Erblindung 1689.³ Um sich der Kunstwelt nicht auszuschließen und ein weiteres Einkommen zu beziehen,



1
Gerard de Laireesse, *Satyr und Nympe mit jungem Faun*, 1680, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

lud er wöchentlich Maler, Kupferstecher sowie Kunstliebhaber ein und hielt Vorträge über die klassische Kunsttheorie. Die gesammelten Notizen aus diesen Lektionen stellte sein Sohn Johannes später zu einem zweibändigen Werk, dem *Groot schilderboek* zusammen.⁴

Der erste Band der deutschsprachigen Ausgabe *Großes Mahler-Buch*⁵ befasst sich in der *Vollständige[n] Beschreibung der Mahlerkunst* unter anderem mit der Malerei von Figuren und Architektur, der Licht- und Schattensetzung sowie der Schaffung perfekter Kompositionen. Darüber hinaus gibt der Autor interessante technische Anweisungen, beispielsweise über die Handhabung von Pinseln oder zu verwendende Pigmente.⁶ Laireesse beschreibt außerdem einen im Folgenden näher betrachteten Malschichtaufbau in drei Schritten. Dieser geht im Wesentlichen mit Angaben aus Quellenschriften des 17. und 18. Jahrhunderts konform.⁷ Besondere Aufmerksamkeit widmet er einem zusätzlichen Kapitel über die sogenannte *Rundirung*.⁸

„Van het Doodverwen, om vast en vaardig zulks te doen.“⁹
„Von dem Untermahlen um solches stat und fertig zu thun“¹⁰

Untermalung: Auf eine besonders achtsame Ausführung der Untermalung legt Laireesse großen Wert. Alle Formen, Farben und Schattierungen sollen als Anlage in dieser bereits enthalten sein.

„Het Opschilderen, en wat daar in waar te neemen is.“¹¹
„Dem Ausmahlen, und was darinnen wahr zu nehmen ist.“¹²

Ausarbeitung: Das anschließend nur kurz beschriebene „Ausmahlen“ des Bildes soll im Hintergrund, der „Luft“, begonnen und mit dem Vordergrund abgeschlossen werden. Damit es in diesem Schritt nicht mehr zu einer zeitraubenden Suche nach Formen und Farbe kommt, stellt er nochmals deutlich heraus, dass hierfür eine sauber ausgeführte Untermalung grundlegend ist.



2
Gerard de Laireesse, zugeschrieben, *Satyr und Nympe mit jungem Faun*, undatiert, Berliner Privatbesitz

„Van het Retocqueeren of Nazien.“¹³
„Von dem Retoquieren oder Uebergehen.“¹⁴

Fertigstellung: Beim „Retoquieren“ sind die letzten Höhen und Tiefen des Bildes anzulegen. Der Autor gibt hierfür unverhofft genaue Arbeitsanweisungen: Zunächst soll ein dünner Firnis, mit „weißem Öl“ versetzt, aufgebracht werden. In diesen noch nicht getrockneten Auftrag können mit heller Farbe die Lichter nass hineingemalt werden. Zum anschließenden Abtönen der hellen Inkarnate oder Stoffe werden mit Firnis angeriebene Pigmente wie heller Ocker, Zinnober, Braunroth oder Florentiner Lack dünn darüber lasiert.

„Van de rondigheid of tweede Tint.“¹⁵
„Von der Rundirung, welche durch die Halbfarbe oder Mezzo-Tinto geschieht“¹⁶

Vollendung: Anschließend geht Laireesse sehr ausführlich auf eine sogenannte „Rundirung“ ein. Dieser Arbeitsschritt ist als Teil des bereits beschriebenen „Retoquieren[s]“ zu bewerten. Zusammengefasst handelt es sich dabei um aufgesetzte, kontrastierende Farbtöne. Sie werden zuletzt über helle Rundungen und Kanten von Figuren und Gegenständen gelegt. Im Fall der mit Gelbem Ocker und Zinnober ausgemischten Inkarnate gibt der Autor zum Beispiel vor, reines Ultramarin oder Smalte aufzusetzen.¹⁷

Satyr und Nympe mit jungem Faun,
Gemäldegalerie Berlin – Maltechnik

Kurz vor der bereits erwähnten Ausstellung des Rijksmuseum Twenthe in Enschede konnte das Bild der Gemäldegalerie mikroskopisch sowie mittels Röntgen-, UV- und IR-Strahlung untersucht werden.¹⁸ Zusätzlich wurde ein Querschliff von

Malschicht und Grundierung entnommen und mittels ESEM-EDX ausgewertet.

Leinwand

Für sein Gemälde verwendete Laireesse eine 116 x 158 cm große Leinwand, welche an den langen Seiten erhaltene Webkanten aufweist. Das Textil ist recht engmaschig und mit sehr unregelmäßig dicken Fäden gewebt. Mit einfacher Leinenbindung zählt es durchschnittlich 13 x 13 Fäden pro cm².

Um die gesamte Breite des Textils für die Malerei nutzen zu können, wurde es am rechten und linken Rand knapp aufgespannt. An diesen Seiten zeichnen sich besonders starke Spannungsrillen im Gemälde ab. Angenähte Randaufstüppungen und heutiger Keilrahmen sind spätere Zutaten. Nach Malerei und Grundierung zu urteilen, blieb das Format trotz der späteren Ergänzungen unverändert.

Grundierung

Auf der Leinwand liegt eine dunkelgraue, einschichtige Grundierung.¹⁹ Sie ist dünn aufgetragen und reicht fast bis an die Kanten des textilen Trägers. Offensichtlich wurde das knapp aufgespannte Gewebe auf seinem ursprünglichen Spannrahmen grundiert. Der Füllstoff der Grundierung besteht erstaunlicherweise fast ausschließlich aus einer Vielzahl verschiedener Pigmente, welche sich im Querschliff als feine schwarze, wenige grobe weiße sowie große orangefarbene Farbmittel darstellen (Abb. 3). Mittels ESEM-EDX konnten in der Grundierung ein starker Eisenanteil, verschiedene Silikate, Quarz und ein Anteil an Bleiweiß festgestellt werden.²⁰ Der graue Untergrund wirkt in der Malerei als dunkler Mittelton, auf dem der Künstler Lichter und Schatten herausarbeitete. In wenigen Partien bleibt das Grau sogar als eigenständiger Farbton sichtbar.

Malschichtaufbau und Malweise

Die Untermalung in Laireesses Gemälde zeichnet sich durch einen dünnen Farbauftrag mit deutlich ausgeprägtem Pinselduktus aus. Sie wurde in erdig wirkenden Rot-, Grün- und Brauntönen angelegt. In der Hintergrundkulisse ist die Untermalung in großen Teilen sichtbar geblieben und kaum von

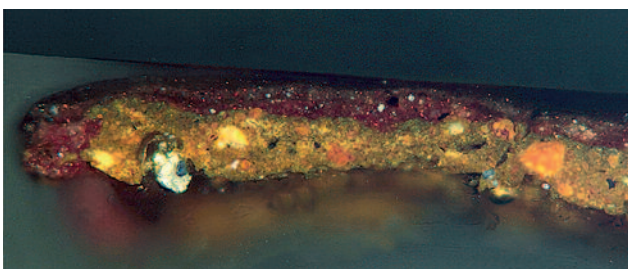
darüberliegenden Farbschichten verdeckt. Besonders weit vormodelliert zeigt sich der weiße Stoff um die Figurengruppe. Hier verwendete Laireesse zusätzlich eine dünne weiße Farbe, welche er mit einem breiten Pinsel effektiv vertrieb. Mit selbiger legte er auch erste Höhen der roten Draperie sparsam vor.

Während des anschließenden Malvorgangs arbeitete Laireesse deckender und farbintensiver, wobei er seine Farben zunächst weiterhin stärker verdünnte. Vom Himmel begonnen, liegen über einer ehemals hellblauen Farbschicht die weißen, mit rot und blau ausgemischten Wolken. Mit ähnlichen Tönen hob Laireesse die belichtete Front des steinernen Torbogens hervor und malte anschließend nass in nass Äste und Blätter in Himmel und Architektur hinein. Er arbeitete hier mit einem lockeren und deutlich sichtbaren Pinselduktus. Großflächig formulierte er nun auch den Faltenwurf der roten Draperie mit zwei Farblackschichten aus (Abb. 3, 4).²¹ Um dunkle Faltenwürfe zu schaffen, verwendet er den Lack in dicken Farbaufträgen. Dabei übermalte er korrigierend kleine Falten des angrenzenden weißen Stoffes, die heute durch den verbliebenen Farblack wieder sichtbar geworden sind.

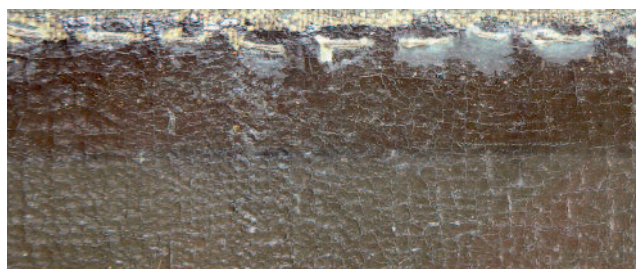
Wesentlich deckender und weniger verdünnt legte Laireesse seine Farben im Vordergrund der Darstellung an. Die rote Draperie über den Beinen des Satyrs ist in verschiedenen Rosatönen ausgemischt, wobei die Höhen des Stoffes mit leuchtendem Gelb ausgearbeitet sind.

Die größte Aufmerksamkeit widmet Laireesse den Inkarnaten seiner zentralen Figurengruppe, die nicht nur mit sehr deckenden, sondern auch überaus weich vertriebenen Farbaufträgen gestaltet wurden. Die Inkarnattöne der Figuren mischt der Maler von Rosa bis Orange aus. Die Schatten der Gesichter und Körper spart er partiell aus und lässt den dunklen Untergrund gekonnt stehen (Abb. 5). Die dabei entstandenen kontrastreichen Übergänge von Licht und Schatten sind mit einer weich aufgetragenen, grauen Farbe gebrochen. Selbiges Grau verwendet Laireesse zur Modellierung weiterer Halbschatten, wie den Muskeln des Satyrs oder dem Bauchnabel der Nymphe.

Details in den Figuren und im Vordergrund setzt er abschließend mit wenigen Pinselstrichen und arbeitet in den Haaren



3
Querschliff der Malschicht aus der roten Draperie, 100-fache Vergrößerung, Gemädegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Bei der unteren dicken Schicht handelt es sich um die graue Grundierung. Sie zeigt eine Mischung aus sehr unterschiedlich großen und farbigen Pigmenten.



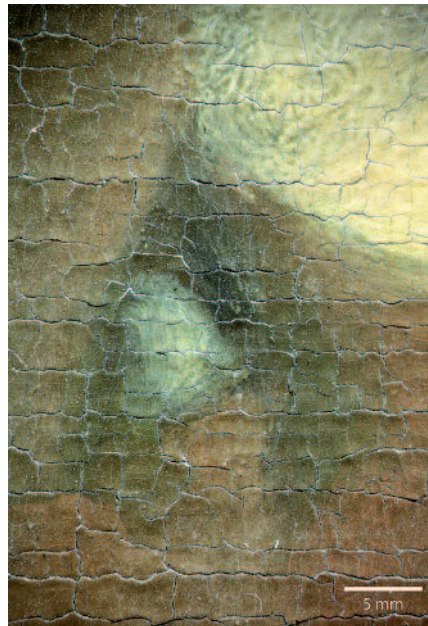
4
Der Malschichtrand zeigt die besser erhaltenen Farblackschichten der roten Draperie.

5

Mikroskopaufnahme aus dem Original, Auge des Fauns. Die grün-braune Untermalung wird effektiv von hellen Inkarnattönen in den Schatten ausgespart.

6

Mikroskopaufnahme aus der zweiten Version, rechter Arm der Nymphe. Die gelbe Grundierung scheint durch die dünn aufgetragene Farbe durch.



und dem Blätterschmuck des Satyrs wieder flüssiger und augenscheinlich bindemittelreicher, worauf partielle Fröhschwundrisse hinweisen.

Wie aus dem *Große[n] Mahler-Buch* zu erwarten, zeigt das Gemälde *Satyr und Nymphe mit jungem Faun* ein recht präzises, systematisches Vorgehen. Laireesse baut das Bild in klar voneinander trennbaren Schichten auf und arbeitet vom Hinter- in den Vordergrund.

Eine eindeutige Zuordnung der Malschichten in die Arbeitsschritte „Untermahlen“, „Ausmahlen“, „Retoquieren“ gelingt allerdings nicht in Gänze. Die erkennbare Untermalung zeigt sich nicht so weit ausgearbeitet, wie es nach Lairesses Empfehlungen anzunehmen gewesen wäre, und auch eine „Rundirung“, wie blaue Kontraste in den Inkarnaten, sucht man vergebens. Viel mehr werden maltechnische Unterschiede zwischen Vorder- und Hintergrund sichtbar, durch welche Laireesse eine beeindruckende Plastizität und Tiefe erreicht. Die bemerkenswerte Raffinesse und die Weichheit der abschließend in den Inkarnaten aufgetragenen Farbe (Abb. 7) entsprechen seiner Beschreibung des „Retoquiers“ und lassen erahnen, wie gezielt Laireesse unterschiedliche Mischungen von Bindemitteln und Pigmenten einsetzen konnte.

Satyr und Nymphe mit jungem Faun, Berliner Privatbesitz – Maltechnik

Das undatierte Gemälde *Satyr und Nymphe mit jungem Faun* aus Berliner Privatbesitz wurde für die Ausstellung des Rijksmuseum Twenthe in Enschede ebenfalls im Atelier der Gemäldegalerie Berlin vorbereitet. Es konnte somit direkt mit dem Original von Laireesse verglichen und untersucht werden. Hierzu standen eine Röntgenaufnahme sowie ein Infrarotreflektogramm²² zur Verfügung.

Leinwand

Die Leinwand der zweiten Version wurde aus drei vorgründierten, gleichartigen Leinwandstücken zusammengenäht. Das größte der drei Stücke (H x B: 163 x 92 cm) hat an den langen Seiten erhaltene Webkanten. Am linken Rand ist ein Leinwandstreifen angesetzt, der aus einem langen und einem kurzen Teil besteht.

Jedes der Gewebe hat eine durchschnittliche Fadenzahl von 15 x 15 Fäden pro cm² bei einfacher Leinenbindung. Im Vergleich zu der Leinwand, die Laireesse verwendete, handelt es sich um ein feineres und regelmäßigeres Gewebe mit gleichbleibender Fadendicke.

Grundierung

Auf allen drei Teilen der Leinwand liegt eine intensiv gelbe Grundierung. Sie ist einschichtig und regelmäßig dünn aufgetragen. Die Grundierung reicht bis an die Kanten der umgeschlagenen Nähte und fehlt nur über den Webkanten des größten Stückes. Dies lässt vermuten, dass der Bildträger aus vorgründerten Leinwandstücken zusammengesetzt wurde. Mit der gelben Grundierung musste der Künstler seine Malerei nicht wie Laireesse vom Dunklen ins Helle, sondern genau umgekehrt vom Hellen ins Dunkle aufbauen. Dieser grundlegende Unterschied beeinflusste die folgenden Schritte seiner Malerei. Trotzdem ließ der Künstler die helle Grundierung durch lasierende Farbaufträge in der Farbigkeit seiner Malerei mitwirken (Abb. 6).

Malschichtaufbau und Malweise

Aufgrund der fast vollkommenen Übereinstimmung von Motiv und Größe beider Bilder musste der Maler der zweiten Version zumindest die Möglichkeit gehabt haben, eine Umrisszeichnung von Lairesses Gemälde zu nehmen. Die Nähe der Farbgebung beider Bilder lässt weiter vermuten, dass er direkt vor dem Original arbeiten konnte.

Seine Untermalung legte der Künstler im ganzen Bild sparsam, mit einer lasierenden rot-braunen Farbe an.

Die Malerei darüber ist – anders als bei Laireesse mit seinen diversen Schichten – viel mehr *alla prima* und insgesamt bindemittelreicher gemalt. Mit dieser Technik gelangen vor allem die auch von Laireesse locker gemalten Partien wie im Hintergrund oder die weißen und roten Stoffdraperien um die Figuren. Letztere bestehen augenscheinlich nicht aus dicken Farblackschichten, sondern wurden mit erdig wirkenden Rotpigmenten ausgemischt. Nicht vollends imitiert werden konnte mit dieser Nass-in-Nass-Technik der sehr technische Aufbau von Laireesses Inkarnaten mit ihren sanften Übergängen und kaum erkennbaren Pinselstrichen (Abb. 8). Sie wirken durch den einschichtigen Farbaufbau etwas flacher.

Trotz der Unterschiede zeugt die gekonnte Malweise der zweiten Version von einem sehr gut ausgebildeten Künstler, der auf seiner zusammengesetzten Leinwand wahrscheinlich viel eher ein Studienobjekt als ein Auftragswerk malte. Technik und verwendete Materialien haben augenscheinlich nur wenig mit dem Gemälde von Laireesse gemein. Der Kopist versuchte offensichtlich auch nicht, dessen technische Anweisungen aus dem *Große[n] Mahler-Buch* umzusetzen. Umso beeindruckender zeigt dieses Beispiel, wie gegensätzliche Maltechniken zu einer weitgehend übereinstimmenden Bildwirkung führen können. Ein weiterer formaler Unterschied der Bilder fällt schnell ins Auge: Im Original der Gemäldegalerie trägt die Nymphe eine Locke über ihrer rechten Schulter (Abb. 7). Bei dieser handelt es sich um eine spätere Übermalung. Der Künstler der zweiten Version führte dieses Detail nicht aus und muss demnach sein Vorbild noch ohne die ergänzte Locke gesehen haben. Präzisere Datierungsmöglichkeiten ergeben sich aus dieser minimalen Differenz jedoch nicht, genauso lassen die bisherigen maltechnischen Beobachtungen keine eindeutigen Schlüsse auf die Entstehungszeit des Bildes zu.

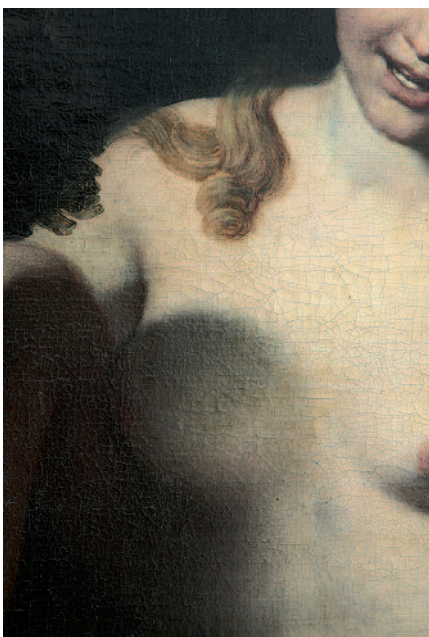
Vergleich von Farbigkeit und Zustand

Durch großflächige Farbveränderungen hat sich das Gemälde *Satyr und Nymphe mit jungem Faun* von Laireesse gewandelt. Rote Farbpartien, und Ausmischungen sind stark verblichen, Blautöne des Himmels in ein dunkles Grau umgeschlagen, und Details im dunklen Hintergrund sind nur noch schemenhaft erkennbar. Der Vergleich mit der helleren und zum Teil farbintensiveren zweiten Version ist jedoch mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten, denn gleichsam muss hinterfragt werden, in welchem Zustand der Künstler das Bild vorfand und ob er sichtbare Farbveränderungen in seiner Version bereits ausbesserte.

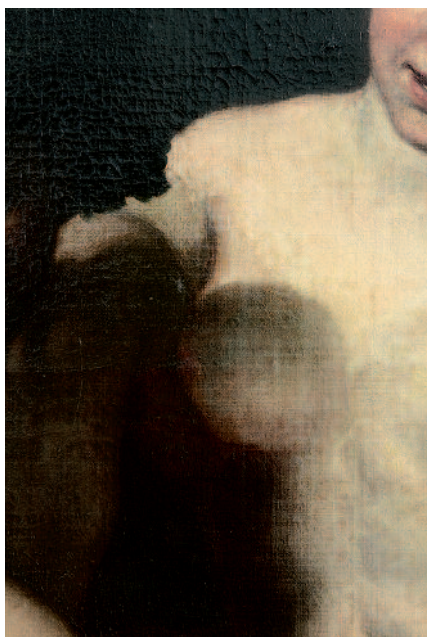
Besonders auffallend ist der Unterschied beider Bilder in den roten Stoffdraperien um die Figurengruppe. In Laireesses Werk sind die ehemals roten Farblacke nur noch als transparente, leicht bräunliche Schichten erhalten, welche die erste grobe Farbanlage der Untermalung sowie die dunkle Grundierung durchscheinen lassen (Abb. 9). Durch das Ausbleichen dieser gesamten oberen, roten Farbschicht ist nur noch wenig Faltenmodulation erkennbar.

In der zweiten Version zeigt der rote Stoff eine bedeutend kräftigere Farbigkeit und weitaus mehr Falten (Abb. 10). Sie stimmen zum Großteil mit den verblichenen Pastositäten der Farbschichten in Laireesses Bild überein, wirken zuweilen jedoch etwas suchend und verschwommen. Der rote Farblack könnte zum Entstehungszeitpunkt der zweiten Version also schon an Transparenz zugenommen haben. Dass er allerdings noch weit farbiger gewesen sein muss, zeigen die von Laireesse ursprünglich mit Farblack abgedeckten weißen Falten, die heute wieder zum Vorschein kommen. Sie sind in der zweiten Version noch rot.

Ebenso erstaunlich farbig präsentiert sich in der späteren Version ein strahlend blauer Sommerhimmel (Abb. 12). Hier



7
Detail der Nymphe aus dem Original



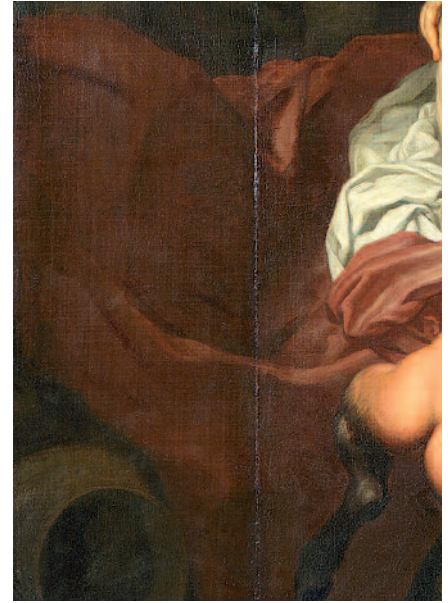
8
Detail der Nymphe aus der zweiten Version

9

Detail der roten Draperie aus dem Original

10

Detail der roten Draperie aus der zweiten Version



zeigt sich, wie stark Farbveränderungen die Bildwahrnehmung beeinflussen können, denn der veränderte graue Himmel in Lairesses Gemälde vermittelt den Eindruck eines herannahenden Herbstgewitters (Abb. 11). Unter mikroskopischer Betrachtung wird deutlich, dass sich über der einst blauen Malschicht braun-graue Auflagen gebildet haben. Diese Beobachtung wird oft in Zusammenhang mit smaltehaltigen Farbschichten erwähnt, wobei die gräulichen Auflagen durch eine Bildung von Pottascheseifen entstehen können.²³ Dass Laireesse Smalte verwendete, erwähnt er nicht nur selbst in seinen Schriften, das Pigment konnte auch im Himmel seines Triptychons *Der Triumph des Friedens* von 1672 aus dem Friedenspalast in Den Haag nachgewiesen werden.²⁴ Die starke Farbveränderung des Blaus fällt ohne den direkten Vergleich mit der späteren Version optisch nur gering ins Auge und wäre in dieser vermutlich auch übernommen worden, hätte sie bereits existiert.

Vergleicht man zuletzt den kulissenartigen Hintergrund beider Bilder, so fällt auf, dass dieser in der zweiten Version noch heller erscheint und Details deutlicher erkennbar sind (Abb. 14). Im Original von Laireesse wirkt er nicht nur dunkler, sondern auch vergraut (Abb. 13). Die gräuliche Erscheinung hängt mit einer Vielzahl kleiner weißer Protrusionen zusammen, die augenscheinlich aus dem Malgrund in die Malschicht gewandert sind (Abb. 15). Nach der Pigmentzusammensetzung der Grundierung zu schließen, handelt es sich höchstwahrscheinlich um Bleiseifen.²⁵ Eine Verseifung von Bleiweiß in einer sehr ähnlichen Grundierung konnte auch im bereits erwähnten Triptychon *Der Triumph des Friedens* nachgewiesen werden.²⁶ Dabei wurde festgestellt, dass das Transparentwerden des Weißpigments zu einer deutlich dunkleren Erscheinung der gesamten Grundierung führte und damit auch darüberliegende dünne Malschichten weniger hell wirken. In Anbetracht der sehr schwer erkennbaren Details



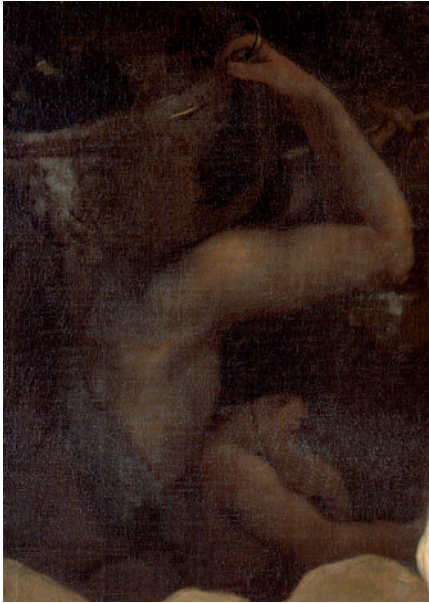
11

Detail des Himmels aus dem Original



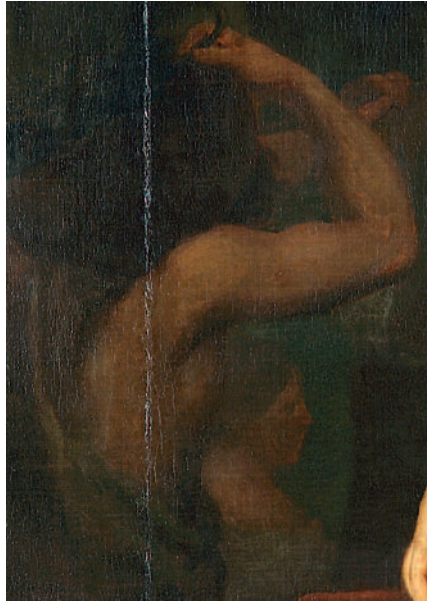
12

Detail des Himmels aus der zweiten Version



13

Detail des Hintergrundes aus dem Original



14

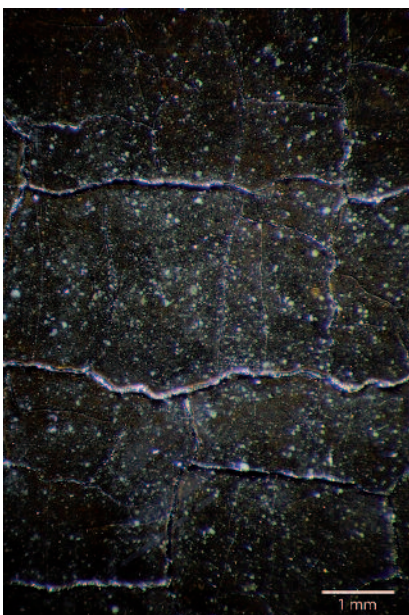
Detail des Hintergrundes aus der zweiten Version

im Hintergrund von Lairesses Original, ist dieser Effekt auch hier vorstellbar.

Die Veränderung der Grundierung hatte vermutlich schon vor der Anfertigung der zweiten Version eingesetzt, denn die sonst so genau übernommene Darstellung ist in den Details der hintergründigen Kulisse leicht abgewandelt und vereinfacht worden.

Zusammenfassung und Diskussion

Im Vergleich von Gerard de Lairesses *Satyr und Nymphe mit jungem Faun* und einer sehr ähnlichen späteren Version fielen bei näherer Betrachtung vor allem große Unterschiede in Technik und Farberhaltung auf.



15

Mikroskopaufnahme aus dem Original, weiße Protrusionen im dunklen Hintergrund

Die Malweise und die verwendeten Materialien beider Bilder weichen deutlich voneinander ab. Ein maßgeblicher maltechnischer Unterschied besteht in der Wahl der Grundierung, welche im Gemälde von Laireesse dunkelgrau und in der zweiten Version kräftig gelb ist. Des Weiteren legte Laireesse seine Malerei in mehreren klar trennbaren Schichten an, die stark an seine eigenen Anweisungen aus dem *Große[n] Mahler-Buch* erinnern. Die zweite Version ist hingegen viel mehr *alla prima* gemalt und lässt nicht vermuten, dass der Künstler versuchte, Lairesses Malanweisungen umzusetzen. Die Ergebnisse der maltechnischen Untersuchungen stellen die aktuelle kunsthistorische Zuschreibung des Gemäldes an Laireesse in Frage und legen nahe, dass es sich um eine Kopie handelt.

In Hinblick auf die augenscheinlich bessere Farberhaltung der Kopie birgt sie allerdings einige verlorene Informationen über die frühere Erscheinung des Originals. Verglichen zu heute, muss der Künstler Lairesses Werk in einem weit besseren Zustand gesehen haben. Die roten Farblacke waren offensichtlich weniger verblichen und das Blau im Himmel noch nicht vollkommen grau. Einzig der stark gedunkelte Hintergrund war vermutlich schon zum Entstehungszeitpunkt der zweiten Version schwer erkennbar, sodass dieser hier zum Teil neu interpretiert werden musste.

Beide Bilder bergen weiteres Potential zu Untersuchungen und Nachforschungen, die im Rahmen der aktuellen Ausstellungsvorbereitungen nicht möglich waren. Durch weiterführende Pigment- und Bindemittelanalysen der Farbschichten des Originals könnten die Farbveränderungen klarer definiert werden. Eine genauere Datierung der zweiten Version wäre von kunsthistorischem Interesse und aufschlussreich im Hinblick auf die Zeiträume, in denen sich Pigmentveränderungen an dem Gemälde von Laireesse vollzogen haben.

Danksagung

Für ihre wertvollen fachlichen Hinweise danke ich meinen Kolleginnen in der Gemäldegalerie sowie Ute Stehr für ihre Ermutigung zu diesem Beitrag. Mein besonderer Dank gilt Sabine Schwerdtfeger für die Analyse des Querschliffes sowie Christoph Schmidt für die Erstellung der technischen Aufnahmen.

Dipl.-Rest. Maria Zielke
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
Stauffenbergstraße 40
10785 Berlin
m.zielke@smb.spk-berlin.de

Anmerkungen

- 1 Im Katalog der Ausstellung wird das Gemälde als „Lairesse, zugeschrieben“ geführt.
- 2 KNOLLE 2016, S. 139
- 3 VEEN 2016, S. 20 ff.
- 4 KNOLLE 2016, S. 134
- 5 Der Übersetzer der deutschen Ausgabe von 1784 versichert, den Text mit der holländischen Urversion abgeglichen und keine inhaltlichen Veränderungen vorgenommen zu haben. Aus: LAIRESSE 1784, Vorrede des Übersetzers
- 6 RIETSCHOTEN 2013, S. 139
- 7 MASSING 1998, S. 353 ff.
- 8 Rundiren - im heutigen Sprachgebrauch nur noch wenig geläufig, Bedeutung: runden; vollenden, ausarbeiten. Vgl. KRÜNITZ 1820, S. 690
- 9 LAIRESSE 1712, S. 12
- 10 LAIRESSE 1784, S. 14 f.
- 11 LAIRESSE 1712, S. 13
- 12 LAIRESSE 1784, S. 16
- 13 LAIRESSE 1712, S. 14
- 14 LAIRESSE 1784, S. 16 f.
- 15 LAIRESSE 1712, S. 15
- 16 LAIRESSE 1784, S. 17 ff.
- 17 LAIRESSE 1784, S. 44
- 18 Die Aufnahmen wurden erstellt durch Christoph Schmidt, technischer Fotograf, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
- 19 Eine Vorleimung der Leinwand war mikroskopisch und im Querschliff (507_P1) nicht sichtbar.
- 20 ESEM-EDX-Analyse durch Sabine Schwerdtfeger, Rathgen-Forschungslabor, SMB-SPK, Untersuchungsbericht 124_120816
- 21 Der direkte Nachweis von organischem Farblack mittels ESEM-EDX-Analyse ist nicht möglich. Er kann nur über Ausschluss anderer anorganischer Pigmente sowie eine Identifikation möglicher Fällungssubstrate interpretiert werden. Analyse durch Sabine Schwerdtfeger, Rathgen-Forschungslabor, Untersuchungsbericht 124_120816
- 22 Technische Aufnahmen wurden erstellt durch Christoph Schmidt, technischer Fotograf, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Berlin.
- 23 LOON 2012, S. 218
- 24 HOMMES 2013, S. 151
- 25 LOON 2012, S. 227 ff.
- 26 HOMMES 2013, S. 148

Literatur

- HOMMES ET AL. 2013: Margriet van Eikema Hommes, Tatjana van Run, Katrien Keune, Ige Verslype, Arie Wallert, Milko den Leeuw, Ingeborg de Jongh, Discoveries during the technical investigation of Gerard de Lairesse's earliest known ceiling painting (1672). In: *Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice*. 5th International Symposium, Rijksmuseum Amsterdam, Hrsg. v. Arie Wallert, 2013, S. 145–152
- KNOLLE 2016: Paul Knolle, Hoogleeraar voor alle Akademien van Europa⁴. De publicaties van Gerard de Lairesse en het kunstonderwijs. In: *Einde! De Lairesse*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung (10.09.2016–22.01.2017), Hrsg. v. Josien Beltman, Paul Knolle, Quirine van der Meer Mohr, Rijksmuseum Twenthe 2016, S. 134–140
- KRÜNITZ 1820: Johann Georg Krünitz, *Oeconomische Encyclopädie*. Bd. 128, Berlin 1820, <http://www.kruenitz1.uni-trier.de/>, Abruf am 31.05.2018
- LAIRESSE 1712: Gérard de Lairesse, *Groot schilderboek*. Hrsg. v. Henri Desbordes, Amsterdam 1712, http://www.dbnl.org/tekst/lair001groot_01_01/colofon.htm, Abruf am 25.05.2018
- LAIRESSE 1784: Gerard de Lairesse, *Großes Mahler-Buch*. Hrsg. v. Christoph Weigel und Adam G. Schneider, Nürnberg 1784
Onlinequelle: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lairesse1784>, Abruf am 01.05.2018
- LOON 2012: Annelies van Loon, Petria Noble, Aviva Burnstock, *Aging and deterioration of traditional oil and tempera paints*. In: *Conservation of Easel Paintings*. Hrsg. v. Joyce Hill Stoner und Rebecca Rushfield, Oxon 2012, S. 214–241
- MASSING 1998: Ann Massing, *French painting technique in the seventeenth and early eighteenth centuries and De la Fontaine's Académie de la peinture (Paris 1679)*. In: *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research*. Hrsg. v. Erma Hermens, Leiden 1998, S. 319–390
- RIETSCHOTEN 2013: Elsemieke van Rietschoten, Monique Staal, Peter Eurlings, Indra Kneepkens, Tatjana van Run, *Painting by the rules of art. The Groot Schilderboek on Technique; Lievens and de Lairesse compared*. In: *Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice*. 5th International Symposium, Rijksmuseum Amsterdam, Hrsg. v. Arie Wallert, 2013, S. 138–144
- VEEN 2016: Jaap van der Veen, 'Very proud, self conceited, depaumes & extravagant'. Gerard de Lairesse en zijn Amsterdamse jaren. In: *Einde! De Lairesse*. Ausstellungskatalog (10.09.2016–22.01.2017), Hrsg. v. Josien Beltman, Paul Knolle, Quirine van der Meer Mohr, Rijksmuseum Twenthe 2016, S. 20–29

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 2, 9, 10, 13, 14: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; Christoph Schmidt
Abb. 3–8, 11, 12, 15: Maria Zielke