

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

5. Jahrgang

Juni 1952

Heft 6

ÜBER DEN ERHALTUNGSZUSTAND DER LEONARDOBILDER DES LOUVRE

(mit 6 Abbildungen)

Die guten Erfahrungen, die in Belgien bei der Restaurierung des Genter Altars mit der Hinzuziehung einer internationalen Kommission von Experten gemacht worden sind (vgl. „Kunstchronik“ IV. 1951, S. 313 f.), haben die Direktion der Französischen Museen bewogen, die im Louvre bewahrten Gemälde Leonardos gleichfalls einer beratenden Kommission vorzulegen und deren Vorschläge für die Konservierung anzuhören.

Diese Initiative muß auf das dankbarste begrüßt werden; sie geht auf die alljährlich stattfindenden Tagungen der Kommission für Gemäldepflege des Internationalen Museumsrates (ICOM) zurück, deren Wirken sich auch sonst überall abzuzeichnen beginnt. Die ersten Erfolge zeigen bereits, wie sinnvoll und notwendig es war, durch ein auf Jahre berechnetes Programm die Arbeit zu koordinieren und die Ergebnisse zu vergleichen. Gerade auf dem Gebiet der Gemäldepflege, das in seiner Bedeutung gar nicht überschätzt werden kann, hat die Möglichkeit des Erfahrungsaustausches mit der Bedeutung der erzielten Ergebnisse nicht Schritt halten können. Empirisch gefundene und als Praxis vererbte Methoden müssen auf ihre Stichhaltigkeit untersucht werden, neue, bisher oft noch kaum bekannte Möglichkeiten, die Naturwissenschaft und Technik bieten, bedürfen der Weiterentwicklung und Prüfung. Das trifft für die naturwissenschaftliche Gemäldeuntersuchung und die Erforschung der Maltechnik zu, aber nicht minder für die Konservierung gesunder und die Wiederherstellung erkrankter Bilder. Für Deutschland ist dieser Kontakt mit dem Ausland besonders bedeutsam, weil bei uns, trotz hervorragender wissenschaftlicher Tradition auf diesem Gebiet, die praktischen Möglichkeiten gegenüber den zum Teil glänzend ausgestatteten und dotierten Instituten des Auslandes noch recht beschränkt sind.

Die in Paris zusammengerufene, aus Vertretern von sechs europäischen Ländern bestehende Kommission tagte am 23. und 24. April im Laboratorium des Louvre. Sie hatte nach Einsicht in das Untersuchungsmaterial des Laboratoriums nochmals die Möglichkeit, die Bilder jeder gewünschten Prüfung zu unterziehen.

In Anbetracht der Tatsache, daß die unterschiedlichen Klimaverhältnisse selbst innerhalb ein und desselben Gebäudes bei empfindlichen Tafeln einen Ortswechsel un-
tunlich erscheinen lassen, und in der Erkenntnis, daß eine Reihe von Schäden an den der Kommission vorgelegten Bildern auf wechselnde Klimaverhältnisse zurückzuführen sind, wurde zunächst erneut und dringend gegen das Ausleihen von Bildern, insbesondere von Holztafeln, Stellung genommen.

Die Empfehlungen für die Konservierung und Wiederherstellung beschränken die geplanten Eingriffe auf das Notwendigste. So ist z. B. in keinem Fall eine durchgreifende Firnisabnahme beschlossen worden. Der technische Befund der Malschichten beweist das aus den Quellen bekannte Experimentieren Leonardos auch auf maltechnischem Gebiet; es hat frühzeitiges Altern und Strukturveränderungen der Malschicht zur Folge gehabt. Diese Veränderungen können in verschiedenen Partien des gleichen Bildes verschieden sein; sie haben das ursprüngliche Aussehen seiner Bilder sicherlich nicht weniger verändert als die verdunkelnden einheitlichen Firnislagen aus späterer Zeit. Deshalb erschien es nicht ratsam, diesen Überzug, der häufig optisch ausgleichend zu wirken vermag, ohne zwingende Notwendigkeit ganz zu entfernen, sondern den Versuch zu machen, von Fall zu Fall durch eine Verringerung der vergilbten und undurchsichtigen Firnissschichten eine bessere Transparenz zu erzielen.

HL. ANNA SELBDRITT

Der Bildträger, eine starke Pappelholztafel mit zwei nachträglich angebrachten Einschubleisten aus Nadelholz, hat sich geworfen, so daß die einzelnen Bretter jetzt leicht konvex sind. Es erscheint fast sicher, daß die beiden Einschubleisten angebracht wurden, um einer Gesamtkrümmung der Tafel entgegenzuwirken, und daß der heutige Zustand eine Folge dieses Eingriffs ist. Da die Malschicht jeweils in der Mitte der einzelnen Bretter zum Aufstehen neigt, sind Gegenmaßnahmen notwendig. Jedoch scheint der Prozeß im Augenblick nicht akut zu sein. Deshalb beschloß man, die Empfehlung einer bestimmten Methode bis zur Herbsttagung der Kommission für Gemäldepflege des ICOM aufzuschieben, als deren Thema die Behandlung der hölzernen Bildträger festgesetzt wurde.

Auf beiden Seiten ist die Tafel etwa 10 Zentimeter breit angestückt. Von den Rändern dieser Streifen greifen Übermalungen auf die originale Malerei über. Große Retuschen, die weit über anscheinend meist unbedeutende Fehlstellen hinausreichen, verunstalten das Bild. Ihre Dicke und Ausdehnung sind offenbar die Folgen mehrerer vergeblicher Versuche, diese Retuschen durch erneutes Übermalen weniger sichtbar zu machen. Da eine Behandlung der Malschicht erst nach Sanierung des Bildträgers

vorgenommen werden kann, wurde als vorbereitende Maßnahme eine genaue Sortierung dieser Retuschen gefordert, mit dem Ziel, deren Zusammensetzung, Alter, Ausdehnung und Löslichkeit festzustellen.

Der Firnis ist nicht als störend zu bezeichnen. Der Charakter der originalen Malerei ist in den einzelnen Partien so wechselnd, (offenbar durch Verwendung verschiedener Bindemittel) und der Farbauftrag überwiegend so dünn, daß man das Bild als unvollendet ansehen muß. Am weitesten fortgeschritten ist die Partie mit dem Jesusknaben und die Landschaft. Wie weit die Modellierung des blauen Madonnenmantels zu Ende geführt ist, ist kaum festzustellen, da die zum Teil zerstörten Lasuren offenbar auf spätere Versuche zurückgehen, den entweder unfertigen oder durch Altern veränderten Zustand einzustimmen. Querschnitte durch die Farbschicht könnten darüber Aufklärung bringen. Jedoch ist die verbreitete Ansicht, daß die Tafel so weitgehend übermalt sei, daß die Hand Leonardos kaum noch zu erkennen sei, nicht gerechtfertigt. Die Sprungbildung läßt die Dünne der Malschicht und ihre vergleichsweise gute Erhaltung erkennen (vgl. Abb. 1).

MONA LISA

Der Bildträger besteht aus einem einzigen, nicht sehr starken Pappelholzbrett. Der alte, bis zum Haaransatz reichende Riß am oberen Rand ist durch einen eingelassenen Schwalbenschwanz gesichert. Um der Neigung der Tafel zu S-förmigem Werfen entgegenzuwirken, wurde sie vor kurzem in einen Hartholzrahmen eingeschlossen, dessen drei Traversen, mit weichem Filz gefüttert, einen elastischen Gegendruck auf die Tafel ausüben. Diese Vorrichtung, die dem Arbeiten des Holzes einen gewissen Spielraum gewährt, wurde von der Kommission gutgeheißen.

Der geplanten kurzfristigen Ausstellung in künstlicher Beleuchtung stimmte die Kommission zu, jedoch wurden Einwände gegen eine dauernde derartige Aufstellung geäußert, da der augenblickliche Stand der Forschung in dieser Frage noch keine eindeutige Klärung bringt.

Die Firnislagen, die das Bild stark verdunkeln, sind bis auf einige Partien im Himmel, deren Angleichung empfohlen wurde, homogen. Von einer weitergehenden Verringerung der Firnissschichten soll abgesehen werden, um eine mögliche Diskrepanz zwischen verschiedenen gealterten Partien des Bildes nicht sichtbar werden zu lassen. Unter Berufung auf Vasari, der das Bild aber nicht selbst gesehen hat, wurde immer wieder behauptet, das Inkarnat des Gesichts sei als Folge der Dekolorierung der Lacke gebleicht, während das der Hände, in denen Erdfarben zur Tönung verwendet seien, sich gehalten habe. Beweise dafür sind bisher nicht erbracht, und es ist durchaus möglich, daß dieser Kontrast von Leonardo gewollt ist (so auch Ch. de Tolnay, *Remarques sur la Joconde*, *La Revue des Arts*, Paris, 1952, No. 1).

Aufschluß über diese Frage könnte die von der Kommission angeregte Konfrontierung mit alten Kopien bringen. Im übrigen ist zu betonen, daß das Bild weit

besser erhalten ist, als im allgemeinen angenommen wird, und daß sein Zustand nicht zu Besorgnis Anlaß gibt.

Die außerordentlich starke Sprungbildung, die den Formgrenzen folgend wechselt, ist für Leonardo charakteristisch. Normale Alters- und Holzsprünge wechseln mit einem dichten Netz von Frühschwundsprüngen ab. Darüber liegen noch die feineren Firnisssprünge. Dieser Befund erklärt sich dadurch, daß Leonardo einzelne Partien wiederholt übermalte und daß er (als Folge seines Experimentierens) offenbar im Übermaß anormal trocknende Öle und Malmittel verwendete (vgl. Abb. 4).

Das Röntgenbild, das den quellenmäßig bezeugten langen Arbeitsprozeß bestätigt, ist im einzelnen nicht genau zu deuten, da sich die Arbeitsphasen bis zur Unkenntlichkeit überlagern. Es zeigt eine sehr freie Verwendung weißhaltiger Buntfarbe in immer neuer Formbemühung während des gesamten Malvorgangs. Darüber liegt ein nicht mehr nachrechenbares, im Röntgenbild selbstverständlich nicht erkennbares System von feinen Lasuren. Da greifbare Einzelzüge kaum zu erkennen sind und die „Handschrift“ nicht in Erscheinung tritt, vermag die Röntgenaufnahme die maltechnische Methode mehr anzudeuten als im einzelnen zu klären, so daß Formanschauung und künstlerische Arbeitsweise nicht präzise hervortreten.

Im allgemeinen gibt ja das Röntgenbild die Möglichkeit, neben der „Handschrift“ den plastischen Formcharakter deutlicher als das Oberflächenbild abzulesen, weil das in ihm erscheinende Bleiweißgerüst gerade solche Bestandteile aus der Gesamtheit der Malschicht herausondert, die die Struktur des Bildaufbaus wesentlich mitbestimmen. Das tritt besonders bei einer Malweise zu Tage, die systematisch zwischen mehr plastisch formenden und mehr malerisch färbenden Schichten unterscheidet.

Zwar findet sich Vergleichbares auch in anderen Bildnissen gleichzeitiger Maler — das Porträt neigt naturgemäß nicht zu systematischem Aufbau der Bildschichten —, aber anscheinend nicht in dieser freien und gelösten Form. Deshalb mag hier noch angeschlossen werden, daß das Bildnis der „Ginevra Benci“, wenn das Röntgenbild auch im ersten Eindruck abzuweichen scheint, den gleichen, besonders auffallenden und mit Anderem schwer vergleichbaren Aufbau zeigt, und daß die „Madonna mit der Nelke“ (obwohl doch kein Bildnis) sich unschwer an die genannten Bilder als technische Variante anschließen läßt. (Die an sich seltene Runzelbildung der Farbe des Inkarnats ist auf einen ähnlichen maltechnischen Fehler wie die Frühschwundsprungbildung zurückzuführen). Soweit das Material zu überschauen ist, erscheint bei Leonardo kaum ein Bild dem andern im technischen Aufbau und in der Malweise so ähnlich wie das bei anderen Malern die Regel bildet. Infolge dieser Freiheit in der Wahl der Mittel und der Freude an neuartigen technischen Versuchen wird die Einschaltung naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden für die Stilkritik auf Einzelfragen beschränkt bleiben müssen. Ein wirklich überzeugender Überblick über die Gesamtheit von Leonardos malerischem Werk wird deshalb von der Maltechnik her kaum zu gewinnen sein.

DIE FELSGROTTENMADONNA

Das Bild wurde im Jahre 1840 auf Leinwand übertragen und bei dieser Gelegenheit besonders in den Felspartien mit einer dicken Asphaltsschicht übermalt, die für Asphalt typischen Frühschwundsprünge aufweist und jetzt sehr opak ist. Eine im Jahre 1932 vorgenommene Regenerierung konnte keine dauernde Abhilfe schaffen. Die genauere Untersuchung des Bildes zeigt, daß der originale Bestand weit besser erhalten ist als es zunächst den Anschein hat. Besonders im Natriumlicht tritt die Komposition in erstaunlicher Durchsichtigkeit und Geschlossenheit hervor.

Die Kommission bat, die Asphaltübermalung einer nochmaligen genauen Prüfung zu unterziehen, um eine Methode ausarbeiten zu können, die diesen Partien ihre Transparenz und Gleichmäßigkeit wiedergeben kann. Sie empfahl die Abnahme der Retuschen und Übermalungen im Himmel, gab aber den Rat, dieses Verfahren nicht auf das Inkarnat auszudehnen. Gegen eine eventuelle Verringerung der Firnislagen im Gesamten wurde kein Einwand erhoben, jedoch soll dieser Eingriff auf das Notwendigste beschränkt bleiben.

Die Malschicht ist in ihrer Gesamtheit dünner und feiner als die des Londoner Exemplars. Abb. 2 zeigt, daß der Materialcharakter etwa in der Mitte zwischen dem der „Mona Lisa“ und der „Hl. Anna“ steht. Leider verhindert das bei der Übertragung auf Leinwand verwendete bleiweißhaltige Klebemittel die Gewinnung von brauchbaren Röntgenbildern. Die Aufnahmen lassen aber erkennen, daß die Malweise der „Mona Lisa“ näher steht als die der Londoner Fassung, die eine weit differenziertere und systematischere Verteilung des Bleiweiß und eine weichere Modellierung, ja in manchen Details eine geradezu flockige Lockerheit aufweist. Selbst wenn man die aus den unvollendeten Bildern und den Zeichnungen bekannte intensive Vorbereitung aller Details berücksichtigt, scheint dieser Unterschied doch darauf hinzuweisen, daß auch die malerische Gesamterscheinung der Londoner Fassung bereits in dem Pariser Exemplar vorgeprägt war.

JOHANNES DER TÄUFER

Die Tafel (wohl doch Edelkastanie) gesund. Firnis stark gebräunt und in der unteren Partie recht undurchsichtig. Arm und Hand durch Retuschen beeinträchtigt.

Die Kommission erklärte sich mit einer Verminderung der Firnislagen einverstanden. Die Malschicht ist dünn, die Verteilung des Bleiweiß erscheint im Röntgenbild sehr fein und weich. Unter Berücksichtigung der Tatsache, daß es sich nicht um ein Porträt und um ein besonders dünn gemaltes Bild handelt, läßt sich die Technik durchaus mit den erörterten Werken Leonardos vereinbaren. Das Netz der Frühschwundsprünge ist ungleich feiner, wie es die dünnere Malweise mit sich bringt (vgl. Abb. 6). Leider kann der Aufbau der Malschicht des *Bacchus* nicht, wie es wünschenswert wäre, genau verglichen werden, da das bei der Übertragung auf Leinwand benutzte bleiweißhaltige Klebemittel wiederum keine ausreichenden Röntgenaufnahmen erlaubt; zudem ist der Bestand des Bildes stark beeinträchtigt. Immerhin kann Abb. 5

einen Eindruck von dem Abstand vermitteln, der dieses Bild vom „Johannes“ trennt. Das Ausmaß der Übermalungen, die um 1700 aus einem Johannes einen Bacchus machten, konnte bisher noch nicht genau bestimmt werden, so daß man sich bei der 1947 vorgenommenen Reinigung mit einer Verringerung der Firnislagen und der Abnahme von Retuschen des 19. Jahrhunderts begnügen mußte.

LA BELLE FERRONNIÈRE

Der Bildträger, wahrscheinlich Edelkastanie, ist gesund. Vor etwa hundert Jahren ist das Bild mit einem gefärbten Firnis überzogen worden, dessen Verminderung die Kommission zustimmte. Von einer restlosen Abnahme glaubte sie nach eingehender Diskussion einer am unteren Rand vorgenommenen Probe abraten zu müssen, da die originale Oberfläche bei einer früheren Reinigung offenbar gelitten hat und eine erhebliche Störung des farbigen Gleichgewichtes zu befürchten wäre. Das Röntgenbild präzisiert das Maß der entstellenden, auch mit bloßem Auge sichtbaren Übermalung der Frisur. Der fast nazarenische Haarkontur, der jetzt die Augenbraue schneidet, ist nicht original, sondern ließ ursprünglich mehr vom Gesicht frei. Die Haartracht war kürzer, die Kopfform runder. Über die Erhaltung des später übermalten Hintergrundes gibt das Röntgenbild keine ausreichende Auskunft. Auch der rötliche Widerschein des Gewandes auf der Wange dürfte Zutat sein (obwohl derartige Reflexe von Leonardo ausführlich beschrieben werden).

Der maltechnische Aufbau erscheint prinzipiell dem der „Mona Lisa“ ähnlich, unterscheidet sich aber in der Durchführung ganz erheblich. Die Modellierung ist weit härter, unfreier und gröber. Die Innenkonturen an den Augen und am Kinn sind fast kalligraphisch. Diese Beobachtungen vermögen die Zuschreibung an Boltraffio nur zu unterstützen. Wie sehr der Form- und Materialcharakter von Leonardo abweicht, kann unsere Abb. 3 verdeutlichen, in der drei Arten von Sprungbildungen zu erkennen sind: breite und kurze Frühschwundsprünge, längere und feinere Alterssprünge und das zarte Gitter der Firnisprünge.

Die frühe „Verkündigung“ ist in zufriedenstellendem Zustand. Die Kommission regte lediglich an, auf mechanischem Wege Reste von braunem Firnis aus den Vertiefungen der Farbschicht zu entfernen.

Christian Wolters