

Vom Einölen zur Vermeidung von Restaurierung: Zur Gemäldepflege in Dresden im 18. und 19. Jahrhundert

Christoph Schölzel
**Gemäldegalerie Dresden.
 Bewahrung und Restaurierung
 der Kunstwerke von den
 Anfängen der Galerie bis 1876.**
 Görlitz, Verlag Gunter Oettel 2012.
 456 S., 150 Farb- und sw-Abb.
 ISBN 978-3-938583-80-7. € 60,00

Forschungen zur Museumsgeschichte und zur Sammlungspolitik des 18. und 19. Jahrhunderts haben im deutschen Sprachraum derzeit Konjunktur. Im Jahr 2011 fand in Wien eine Tagung zu den „europäischen Museumskulturen um 1800“ statt, deren Beiträge 2014 als Band 2 zusammen mit dem über die Geschichte von Neuaufstellung und Folgepräsentationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien zwischen 1776 und 1837 erschienen (Rezension von Elsa van Wezel in: *Kunstchronik* 68, 2015, 446–452). Elisabeth Hassmann edierte danach „Quellen und Regesten zu Schatzkammer, Gemäldegalerie und zu den drei Kabinetten aus dem Archivbestand des k.k. Oberstkämmereramtes 1748–1787“ (in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 15/16, 2013/14). Im gleichen Jahr gab Bénédicte Savoy eine umfangreiche Frühgeschichte zur Museumsentstehung in Deutschland heraus (*Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Wien/Köln/Weimar 2015). Darin werden auch die historischen Galerieräume, rekonstruierte Hängepläne, Kataloge und Besucherordnungen thematisiert. Schließlich präsentierte die Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere im Winterpalais des Prinzen Eugen in Wien die gedruckten Dokumentationen der großen fürstlichen Gemäl-

desammlungen Europas von 1600 bis 1800 in Wien, Paris, Brüssel, Knowsley Hall, Florenz, Dresden und St. Petersburg mit ihren prächtigen Kupferstichbänden (Agnes Husslein-Arco/Tobias Natter [Hg.], *Fürstenglanz – die Macht der Pracht*, Wien 2016).

Christoph Schölzel hat seine Geschichte der Dresdner Gemäldegalerie aus einer Innenperspektive anhand der an den Bildern selbst manifesten Zustände und Schicksale erarbeitet und durch umfassende Quellenstudien vor allem in

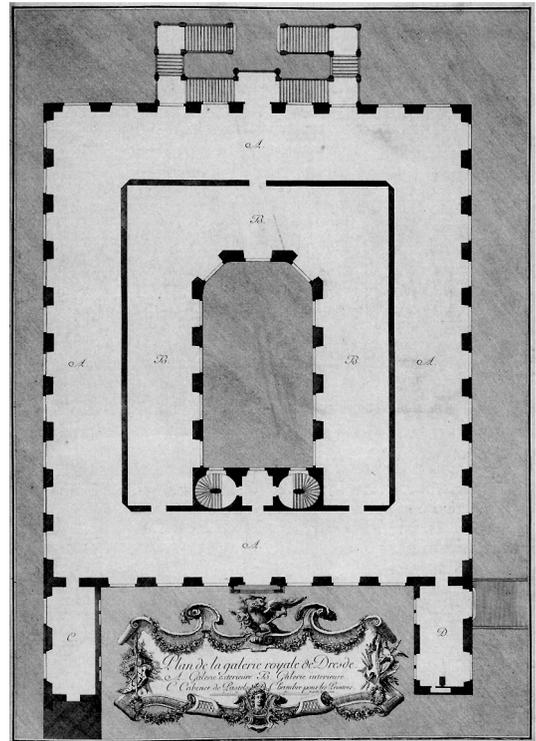


Abb. 1 Grundriss des Dresdner Galeriebaues von 1746 mit innerer und äußerer Galerie, aus: *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, Bd. 1, Bl. 5, 1753, hg. v. Carl Heinrich von Heinen. Kupferstich, Radierung, 71 x 50,3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett (Schölzel 2012, Abb. 26)

Dresdner Archiven systematisch erschlossen – ein Zugang, der bisher für keine der alten Galerien Europas in derart umfassender und vielschichtiger Weise gelungen ist. Der seit 1989 als Restaurator in der Gemäldegalerie im Semperbau des Dresdner Zwingers tätige Autor hat schon vor der Veröffentlichung seiner hier besprochenen Dissertationsschrift über einschlägige Einzelthemen publiziert, darunter zur Maltechnik und Restaurierung der Sixtinischen Madonna zur 500-Jahrfeier der Bildikone (in: Andreas Henning [Hg.], *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, München 2012, 136–155).

GESCHICHTE UND GESCHICKE DER GEMÄLDE BIS ZUR ZEIT NAPOLEONS

Die Einleitung weist auf Moritz Stübel hin, der 1937 wohl erstmals von Restauriergeschichte als einer „echten Geschichtswissenschaft“ sprach und ihre methodischen Grundlagen skizzierte. Der Hauptteil des Buches ist nach dem Wirken der Galerierestauratoren (seit 1739 „Inspektoren“) im 18. und 19. Jahrhundert bis 1876 gegliedert, die – bis auf Johann August Renner und Carl Martin Schirmer – auch durch ihre Porträts präsent sind. Ein zweiter Teil führt die Restauriergeschichte exemplarisch an zehn Einzelwerken von van Eyck, Giorgione, Tizian, Raffael, Correggio, Garofalo, Vermeer, Rembrandt, Ruisdael und Wolgemut bis in die Gegenwart fort. Der Anhang enthält wichtige Instruktionen und Gutachten im Wortlaut, umfangreiche Tabellen zu Reproduktionsstichen und Übertragungen von Galeriebildern, zu den Arbeiten Pietro Palmarolis und den Schäden durch die Revolution von 1849. Hinzu kommen Quellen- und Literaturverzeichnisse sowie detailreiche Personenregister (mit Angabe der zitierten Bilder) sowie Sachregister (mit allen Materialien und Techniken), deren sorgfältige Edition wie beim gesamten Band keine Wünsche offen lässt.

Eingangs zeigt ein kurzer Überblick die Entwicklung der Kunstsammlungen am Dresdner Kurfürstenhof auf, von der Kunstkammer im Schloss 1615 bis zu den ersten Gemäldekäufen in Italien 1681 mit den Restaurierungen durch den Hofmaler Samuel Botschild. Die zur Hochzeit von

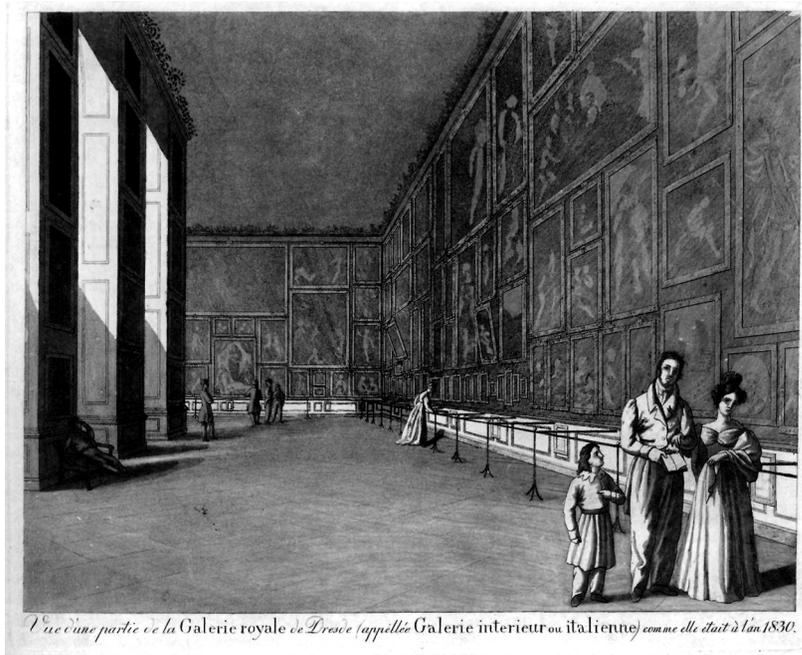


Abb. 2 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Bildnis von Johann Anton Riedel, undatiert. Schwarze Kreide, 26 x 18,7 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett [Schölzel 2012, Abb. 49]

Friedrich August II., dem Starken, mit Maria Josepha von Österreich 1719 im Südflügel des Schlosses eingerichtete Galerie umfasste bereits über 700 Gemälde und Skulpturen. Schon hier stellt der Autor das enge Wechselspiel von Kunstagenten und Hofmalern, Ministern und Kammerbeamten anhand der teils im Wortlaut zitierten Quellen dar. Auf den Umzug der Galerie aus dem Schloss in das Stallgebäude am Jüdenmarkt werden Umbaupläne um 1730 und Grundrisse um 1740 bezogen und mit dem Bilderverzeichnis von 1741 verglichen. Dieses umgebaute Stallgebäude mit seinen baulichen und umweltbedingten Mängeln durchzieht die Galeriechronik bis zur Übersiedlung in den Semperbau 1855. (Abb. 1)

Der erste Galerieinspektor Johann Gottfried Riedel war Schüler des Wiener Hofmalers Jakob Männl und Francesco Solimenas in Neapel. Im Rahmen seiner breit dargestellten Tätigkeit machten die den Gemäldebestand sprunghaft vergrößernden Bilderkäufe in Wien, Prag, Frankreich und Italien 1746 einen ersten Umbau notwendig.

Abb. 3 Innere Galerie der „Italiener“ im ehemaligen Stallgebäude am Jüdenhof, 1830. Aquatinta, 20 x 24,8 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett [Schölzel 2012, Abb. 75]



Die mit der Bestellung Riedels von 1742 verbundene Instruktion umfasste neben Ankäufen auch Sicherheitsfragen, Restaurierungen, die Inventarisierung, das Kopierwesen sowie Galeriebesuch und -

führungen. Als Kontrollorgan fungierte eine vom Kurfürsten bestellte Restaurierkommission. Mit der Neuordnung war auch eine einheitliche Rahmgestaltung verbunden, was Schölzel zu einer Kurzgeschichte der Bilderrahmung in Dresden seit dem 16. Jahrhundert nach den Quellen mit den unter Riedel auch signierenden Rahmenmachern veranlasst. Ab 1746 setzte eine erste Restaurierkampagne in der Dresdner Galerie ein, bei der neben Riedel die Maler Pietro Maria Guarienti, Christian Wilhelm Ernst Dietrich und Benedikt Kern zum Einsatz kamen, die in teils mehrseitigen Biographien gewürdigt und zugleich mit der schon im 19. Jahrhundert geäußerten Kritik an ihrer Übermalungspraxis konfrontiert werden. Die „Ära“ Johann Gottfried Riedels (1739–1755) wird zuletzt – wie bei seinen Nachfolgern – in einer systematischen Darstellung der Methoden zur Gemälderestaurierung ausgewertet: Ziele, Reinigung, Imprägnierung, Firnis, Doublierung, Kittung und Retuschen sowie die Umstände der Aufbewahrung (Klima, Lüftung, Kontrolle).

Sein Sohn Johann Anton Riedel amtierte von 1753 bis 1816 und damit länger als alle anderen (Abb. 2). Er hatte im Siebenjährigen Krieg und unter Napoleon mehrfache Auslagerungen zu bewältigen sowie Verkauf und Transport der Brühl'schen Sammlung im Jahr 1768 nach St. Petersburg. Er veröffentlichte 1765 den ersten ge-

druckten Katalog und erstellte 1804–09 ein zweibändiges Inventar, das auch die Kunstsammlung des früheren Direktors Christian Ludwig Hagedorn einschloss. Von Riedel junior stammen zudem 53 Reproduktionsstiche, die als Zustandsaufnahmen für spätere Restaurierungen von zentraler Bedeutung sind. Kritisiert wurden 1786 der Verkauf von fast 800 Gemälden der „Klasse C“ und das von Riedel und den (von Schölzel ebenso detailliert behandelten) Gehilfen praktizierte „Einölen“ der Bilder. Riedel schrieb schon 1766 Restaurierberichte und war auf präventive Maßnahmen bedacht (wie Kontrollen an den Bergungsorten). Napoleon verschonte die Galerie als „Nationaleigentum“ von dem sonst bei französischen Besetzungen in Europa praktizierten Bilderraub.

NEUORIENTIERUNG DER SAMMLUNGSPFLEGE

Zwischen 1810 und 1816 wurde eine Neuorientierung diskutiert, an der sich Goethe aus Weimar, Ferdinand Hartmann, Akademieprofessor und (nach Goethes Urteil) „denkender“ Restaurator, und andere aus Dresden sowie Jakob Schlesinger aus Berlin mit aufschlussreichen Gutachten beteiligten. Dabei ging es um Grundsatzfragen des Restaurierbedarfs allgemein und an einzelnen Werken sowie um die Restaurierschulung, die mit der Praxis in Venedig und Paris verglichen wird. Der

neue Galerieinspektor Carl Friedrich Demiani führte 1816 eine Neuhängung durch und erstellte einen neuen Katalog für die über 1350 gezeigten Gemälde. Als Maler-Restauratoren waren Friedrich Lehmann und Joseph Schweigert tätig.

Im Zentrum des 1822 bereits öffentlich geführten Restaurierdiskurses steht neben anderen Raffaels *Sixtinische Madonna*. 1823 wird zugleich mit Friedrich Matthäi zum neuen Galerieinspektor Pietro Palmaroli aus Rom berufen, dessen Person und Wirken 1826/27 in Dresden der Autor ein eigenes Kapitel widmet, das die Urteile der Zeitgenossen ebenso wie die Befunde nachfolgender Restauratoren bis ins 20. Jahrhundert hinein auswertet. Wenngleich die Gegenüberstellung des Restaurierwesens in Dresden von 1816 bis 1827 mit dem zeitgenössischen Diskurs nur zehn Seiten umfasst, wird hier nichts weniger als der Anfang der modernen Gemälderestaurierung diskutiert. Denn in den zwischen 1827 und 1830 in Deutschland und Paris erschienenen Publikationen von Lucanus, Köster, Prange und Bouvier wurden erstmals alle Methoden und Prinzipien offengelegt. Die verschiedenen Positionen werden bis in die technischen Details miteinander und mit den konkreten Arbeiten Palmarolis verglichen, dessen Einsatz von Mastixfirnis, partieller Reinigung, punktförmigen Retuschen und Belassung von „Campione“ noch heute Anwendung finden.

Der fünfte Abschnitt über das Restaurierwesen von 1827 bis 1876 mit den Galerierestauratoren Johann August Renner und Carl Martin Schirmer ist aufgrund des immer umfangreicheren Quellenmaterials, das zur Verfügung stand, allein so lang wie die vorigen zusammen. Die Restaurierungen kontrollierte ein vom König bestelltes Restaurier-Comité unter Vorsitz von Prof. Hartmann. Es verband 1837 eine Restaurierinstruktion mit der Forderung nach datierten Arbeitsberichten, die in Form von Notizzetteln aus der Zeit von 1837 bis 1850 noch auf 480 Bildrückseiten erhalten sind. 1833 wird ein Atelier für drei Restauratoren eingerichtet und die Galerie als zentrale Restaurierstelle für Sachsen etabliert. Die Revision der teilweise neugehängten Bilder ergab 1836 Restaurierbedarf an 950 Gemälden, dessen Ursachen in

der Folgezeit intensiv diskutiert und ansatzweise behoben wurden: So entzog man Holztafelbilder der Besonnung und verglaste kleinere Formate.

Wie zeitgleich in Paris oder Wien (Ära Rebell) folgte ab 1837 eine rege Restauriertätigkeit. Nach einer Studienreise von Renner 1837 nach Paris werden bis 1842 in Dresden 19 Übertragungen und mindestens 80 Doublierungen durchgeführt. 1839 wird ein Modell der in Wien unter Josef Rebell massenhaft praktizierten Parkettierung von Holzbildern beschafft und dafür ein Tischler angestellt. An Reinigungen lassen sich 23 mit Firnisabnahmen belegen. Letztlich reagierte man mit diesem Restaurierboom in Dresden wie in Wien (Alice Harnoncourt, Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemälde-Galerie, I. Teil: 1772 bis 1828, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 2, 2000, 135–206 – fehlt im Literaturverzeichnis) auf hausgemachte Missstände wie Luftverschmutzung, starke Temperaturwechsel, mangelnde Aufsicht und Kontrolle. (Abb. 3)

Zur langfristigen Abhilfe besuchte Hermann von Friesen, Mitglied des Galerie-Comités mit Oberaufsicht, 45 Museen in 27 Städten Westeuropas und verfasste danach einen 1841 gedruckten Bericht. Dessen Entdeckung und eingehende Kommentierung stellt ein besonderes Verdienst des Autors dar, nicht zuletzt, weil Friesen die vorbeugende Konservierung ins Zentrum der Erhaltungsmaßnahmen stellte. Friesen vergleicht die strukturellen Gegebenheiten des Museums mit denen in Frankreich, Holland und England von den Baumaterialien bis zum Galeriepersonal – die Wiener Galerie, wo man 1826 eine Luftheizung installiert hatte, blieb diesmal unbeachtet. Friesens Bericht bietet einen Lagebefund zur Heizungspraxis in Westeuropa als Teil einer Strategie zur Vermeidung von Restaurierungen durch optimierte Erhaltungsbedingungen. (Abb. 4)

GOTTFRIED SEMPERS GALERIENEUBAU UND DIE FOLGEN

Friesens Veröffentlichung löste lebhaftere Reaktionen aus und führte 1844 zum Auftrag eines Gutachtens an vier anerkannte Chemiker und Mediziner, die messtechnisch Luftverschmutzung und

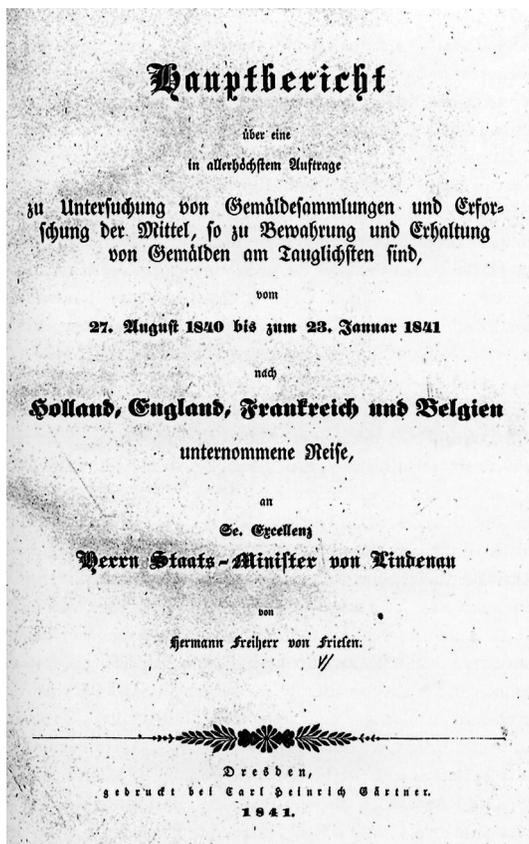


Abb. 4 Bericht von Hermann von Friesen zur Erhaltung von Gemälden in Westeuropa, 1841 (Schölzel 2012, Abb. 97)

Kondensation nachwies. Daraufhin fiel mit Julius Schnorr von Carolsfeld als neuem Galeriedirektor 1847 der Beschluss zum Galerieneubau. Erhellend sind in diesem Kontext die Berichte zur Situation im Maiaufstand 1849 und über die Neueinrichtung zur Eröffnung im Semperbau 1855. Schölzel beschreibt die paarweise Überführung von 2000 Gemälden durch Sänftenträger und Galeriediener, was pro Woche die Hängung eines Hauptsaaes mit Nebenkabinetten ermöglichte, nachdem die Bilder vorher mit Weißbrot abgerieben worden waren. Eine neue Besucher- und Kopierordnung (Bilder nur in Glaskästen) wurde erstellt und der mit neun Auflagen erfolgreiche Galeriekatalog von Julius Hübner veröffentlicht, der unter anderem eine Galeriesgeschichte und restaurierhistorische Angaben zu 70 Hauptwerken enthielt. Auf die wichtigsten Restaurierprojekte und auf den „Holbeinstreit“ (vgl. neuerdings hierzu: Lena Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*, München/Paderborn 2013 sowie Axel

Börner, Sarburghs Kopie der Madonna des Basler Bürgermeisters Jacob Mayer zum Hasen nach Hans Holbein d. J. – Technologische Untersuchung und Konservierung, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 29, 2015/1, 95–115), aber auch auf Rahmungen, Besuchervandalismus und die Versteigerung von Vorratsbildern wird eingegangen.

Die den Hauptteil abschließende Bilanz zu über 2000 Arbeiten der Galerierestauratoren Renner und Schirmer zwischen 1855 und 1876 registriert von Anfang an sommerliche Klimaprobleme im Neubau, gegen die 1865 nach Berliner Muster Wasserkästen helfen sollten. Restaurierdokumentationen werden ab 1873 auf Listen reduziert, Übertragungen sind rückläufig, Doublierungen erfolgen teils prophylaktisch, und gegen die „ausgetrockneten“ Farben wurde Tränkung mit Copaivabalsam zum Allheilmittel – selbst gegen Wurmbefall und bei Neuschäden an früheren Rentoilagen. An die 45 Holzbilder wurden parkettiert, darunter auch Lucas Cranachs Altarbild aus Schloss Augustusburg mit starker Reduzierung der zerfressenen Holztafel, alte Parkette versuchte man zu verbessern. Unbekannt war bisher das 1865 der Galerie von einem in München bei Liebig und Pettenkofer ausgebildeten Chemiker Hahn angebotene Geheimverfahren zur Begradigung von Holztafeln, zur Abnahme von Firnissen und Herstellung eines gegen Trübung resistenten Firnisses. Das Verfahren wurde abgekauft, durfte aber nur in der Dresdner Galerie und zudem geheim eingesetzt werden. Die Suche nach den Rezepten blieb erfolglos, aber es wird über mehr als 20 erfolgreich begradigte Bildtafeln berichtet. Nach einer Statistik von 1881 reinigte und firnisste Inspektor Schirmer in 14 Jahren über 1500 Bilder, im Schnitt also 107 pro Jahr, wozu auch bloß wässrige Oberflächenreinigungen zählten. Bei hartnäckigen Ölfirnissen verzichtete man auf deren Abnahme. Als Alternative zur Firnisabnahme kaufte 1863 die bayrische Regierung das Regenerationsverfahren Max von Pettenkofers, während Dresden unter Schnorr von Carolsfeld ablehnte und auf die eben-

so „Regenerieren“ genannte Methode zur Reinigung mit Hilfe von Spiritus (auch zur Prüfung falscher Signaturen) und Auffrischung mit Copaivabalsam von Restaurator Schirmer vertraute, den Direktor Schnorr auch bei heiklen Bildergänzungen unterstützte.

Der diesen Abschnitt zusammenfassende „Diskurs“ bietet eine komprimierte Geschichte der Gemälderestaurierung in Europa von 1830 bis 1876 im Vergleich zu den zeitgenössischen Restaurierbüchern über Klima- und Standortfragen, von Übertragungspraktiken, Doublierrezepten, Reinigungs- und Firnismethoden. Zu ergänzen wären hier nur rezente Publikationen von Giuseppina Perusini (*Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento*, Giuseppe Uberto Valentini e il metodo Pettenkofer, Udine 2002 und *Simon Horsin-Déon e il restauro in*

Francia alla metà del XIX secolo, Firenze 2003). Wer die von Christoph Schölzel erforschte Restauriergeschichte der Gemäldegalerie in Dresden studiert, wird die behandelten Hauptwerke der Kunstgeschichte, aber auch historische Museumsgebäude wie die Sempgalerie mit neuen Augen sehen und imstande sein, Probleme und Leistungen zur Erhaltung derartiger Sammlungen vom Barock bis heute fundiert und kritisch zu würdigen.

UNIV.DOZ. DR. MANFRED KOLLER

Wenig analytisch: Ein Psychogramm der Weimarer Republik in neusachlichen Bildern

New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933. Venedig, Museo Correr, 1.5.–30.8.2015; Los Angeles, County Museum of Art, 4.10.2015–18.1.2016. Kat. auf Engl. und Ital. hg. v. Stephanie Barron/Sabine Eckmann. München u. a., Prestel 2015. 360 S., 253 Farb-, 33 s/w Abb. ISBN 978-3-7913-5431-6. € 55,00

Die Ausstellung war zunächst während der 56. Venedig-Biennale im Museo Correr unter dem Titel „Nuova Oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar, 1919–1933“ zu sehen, dann zeigte das Los Angeles County Museum of Art (LACMA) die um 40 Leihgaben erweiterte

Schau von rund 180 Werken. Hier ergänzte Co-Kuratorin Nana Bahlmann eine Sektion mit Zeitschriften, Flyern und Postern, um den liberalen Umgang mit Homosexualität in der Weimarer Republik herauszustellen (vgl. dazu ihren informativen Blog „Homosexuality Is a German Invention“ vom 14. Dezember 2015, abrufbar unter <http://unframed.lacma.org/2015/12/14/homosexuality-german-invention>). Es ist ein beeindruckender Katalog, den Stephanie Barron und Sabine Eckmann für das LACMA zusammengestellt haben. Nicht nur der Umfang von 360 Seiten mit fast 300, in der Mehrzahl ganzseitigen Abbildungen macht ihn zu einem künftigen Standardwerk zur „Neuen Sachlichkeit“. Besonders die Aufsätze bilden ein tragfähiges Fundament für die Erforschung jener Stilrichtung, die gemeinhin mit der Weimarer Republik assoziiert wird. Auf den thematisch gegliederten Katalogteil folgen knappe Biographien der über 50 Künstler und Künstlerinnen – laut Kuratorin Stephanie Barron zum Teil die ersten in engli-