

der Leitung von Wolfram Stock außerordentliche Arbeit geleistet. In einem vorbereitenden Seminar am Lehrstuhl für Kunstgeschichte sind von den Studenten Kunstwerke mit zum Projekt passender Thematik recherchiert und ausgewählt worden. Der Audioguide zur Ausstellung ist in einem weiteren Seminar entstanden. Das umfangreiche Informationsmaterial schließt auch das Begleitbuch mit informativen Texten der Studenten zu den jeweils von ihnen ausgewählten Werken mit ein.

Das *BrandSchutz*-Projekt wird im Februar 2014 mit einem Symposium *When exhibitions become politics – Geschichte und Strategien des politischen Ausstellens* (6.–8.2.2014) abgeschlossen werden. Damit möchten die Initiatoren ihr Projekt

kontextualisieren und dessen Verortung in einer politische Fragestellungen thematisierenden Ausstellungstradition unterstreichen. Die Publikation eines umfassenden Katalogs zum Gesamtprojekt mit den Beiträgen des Symposiums ist vorgesehen.

ELISA TAMASCHKE, M.A.

Restaurieren vor der Restauration

Ann Massing
**Painting Restoration before La
Restauration. The Origins of the
Profession in France** (Painting and
Practice, vol. 3). Turnhout, Harvey
Miller Publishers 2012.
320 S., zahlr. s/w Abb.
ISBN 978-1-905375-34-9. € 125,00

Der Restaurator als eigenständiger Beruf hat sich erst im 18. Jh. herausgebildet, auch wenn sich Restaurierungen im Sinne von Reparaturen geschätzter Stücke bis in die Antike zurückverfolgen lassen. Gemälderestaurierungen wurden von Malern und Handwerkern ausgeführt, bis im 18. Jh. zuerst in Italien, dann in Frankreich ein Beruf ent-

stand, der spezifische Fertigkeiten und Techniken umfasste und deshalb auch eine eigene Ausbildung erforderte. Die Entwicklung der Gemälderestaurierung gerade in Frankreich im 18. und 19. Jh. verdient besonderes Interesse: Vorangetrieben von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen, wurde Restaurierungen und damit auch den ausführenden Restauratoren besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s eine große, vorher (und auch nachher) ungekannte Aufmerksamkeit zuteil. Ein reicher Bestand an Schriftquellen gibt Aufschluss über Praktiken der Zeit, Diskussionen um Ziel und Qualität von Restaurierungen sowie Lebens- und Arbeitssituationen einzelner Restauratoren. Neue Techniken wurden entwickelt oder perfektioniert, die nicht nur in Frankreich, sondern in weiten Teilen Europas Verbreitung fanden.

Ann Massing, Kunsthistorikerin und Gemälderestauratorin am Hamilton Kerr Institute, Cambridge, hat den Schwerpunkt ihrer Studie deshalb

auf die Zeit zwischen ca. 1750 und 1830 gesetzt, da die dramatischen politischen Umbrüche in Frankreich in dieser Periode weitreichende Auswirkungen auf die Aufgaben des Restaurators und die Bedeutung von Restaurierungen hatten. Europaweit erfuhr das Sammeln von Kunst ab dem Ende des 17. Jh.s einen deutlichen Aufschwung und damit verbunden auch der Kunsthandel. Handwerker und Maler, die als Restauratoren tätig waren, arbeiteten für Sammler und Kunsthändler, waren aber auch teils selbst als Händler, Sammler und Kunstsachverständige tätig. Schon unter Ludwig XIV. wurde die königliche Gemäldesammlung von 200 auf 2000 Werke erweitert und 1750 das Pariser Palais du Luxembourg als erstes öffentliches Museum eingerichtet, in dem 110 Gemälde ausgestellt waren.

VON 1750 BIS ZUR RESTAURATION

Unter Ludwig XVI. baute dann der Comte d'Angiviller, Freund und Berater des Königs, als *Directeur des Bâtiments* die königlichen Sammlungen mit dem Ziel aus, den Louvre zu einem Museum zu Ehren des Königs zu machen. Qualitätvolle Restaurierungen sollten die Kunstwerke im besten Licht erscheinen lassen. Schon 1774, zu Beginn seiner Amtszeit, setzte sich d'Angiviller für eine Verbesserung der Restaurierungspraxis ein und erwog, den Restauratoren Chemiker als Berater zur Seite zu stellen. Besonders in den Jahren der Französischen Revolution, als zahlreiche Kunstwerke aus Belgien und Italien nach Frankreich gelangten, wurden Restaurierungen auch in der Öffentlichkeit heftig diskutiert. Die vorbildliche Behandlung und somit Rettung der Kunstwerke auf französischem Boden wurde zum Argument für ihre Überführung nach Paris.

Archäologische Ausgrabungen weckten das Interesse an Maltechnik und der Geschichte der Malerei und gaben Anstoß zu maltechnischen Forschungen, besonders hinsichtlich stabiler Bindemittel. Im Rahmen der neuen wissenschaftlichen Auseinandersetzung wurde die Offenlegung von Verfahren verlangt. Sichtbarer Ausdruck dieser Entwicklung war die 1751–1780 erschienene *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert. Obwohl

die Restauratoren noch lange versuchten, ihre Berufsgeheimnisse zu hüten, wurden zunehmend Beschreibungen und schließlich auch detaillierte Anweisungen von Restaurierungstechniken veröffentlicht. Dazu trugen auch die Vorzustandsberichte und Restaurierungsdokumentationen bei, die jetzt bei staatlichen Aufträgen angefordert wurden.

Ein weiterer Grund, den Beginn der Untersuchung 1750 anzusetzen, ist die Quellenlage: Einerseits ging 1871 durch einen Brand im Palais de Justice ein großer Teil der Quellen vor 1749 verloren. Andererseits nahm die Zahl der publizierten Schriften, Artikel und Traktate in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s deutlich zu. Die in den staatlichen Archiven erhaltenen unveröffentlichten Unterlagen umfassen Rechnungen, Briefe und Abhandlungen, in denen zahlreiche Informationen zur Dauer der Maßnahmen, zu Materialien, Techniken und Honoraren, aber auch zum Umgang zwischen den staatlichen Vertretern und den Restauratoren, zu Auftragsvergabe und Qualitätskontrolle enthalten sind. Die Restauratoren, die Vertreter des Staates und die für diesen arbeitenden Kunstkenner, wie Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, werden als Personen greifbar. Den Endpunkt setzt Massing auf den Beginn der Restauration und das Lebensende des letzten der vorgestellten Protagonisten, François-Toussaint Hacquin, der 1832 starb.

Zwar kann Massing in ihrer Untersuchung auf vor allem in Frankreich entstandene Arbeiten zum Thema zurückgreifen (beginnend mit dem *Inventaire des collections de la Couronne. Inventaire des tableaux du roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailey*, publ. p. Fernand Engerand, Paris 1899). Ihr Anliegen ist es jedoch, stärker als bisher die restauratorische Praxis und das Leben der Restauratoren in der Analyse der Originalquellen in den Vordergrund zu stellen. Zugleich will ihr Buch die komplexe Entwicklung des Restauratorenberufs in Frankreich dem englischsprachigen Publikum erschließen. Ihre Ergebnisse präsentiert Massing in acht dichten und vielfach vernetzten Kapiteln, in

denen grundstürzende historische Ereignisse und Einzelbiographien ineinandergreifen sowie Entwicklungstendenzen in den Kunstsammlungen (allen voran dem Louvre) und der Restaurierungstechnik plastisch aufgezeigt werden. Das letzte Kapitel mit der Beschreibung der Materialien und das Glossar geben eine gute Hilfestellung zum Verständnis der Restaurierungstechniken. In den Fließtext eingeschoben finden sich längere Textblöcke z.B. zur Restaurierungsgeschichte einzelner Bilder und zu Restaurierungsverfahren. Die im Anhang zusammengestellten französischen Quellen sind inhaltlich und chronologisch geordnet und werden teils durch einführende englische Texte erläutert. Der Text ist reich und anschaulich illustriert, wenn auch nur in schwarz-weiß und mit überwiegend kleinen Abbildungen.

DIE RESTAURATOREN

Im ersten Kapitel wird den Anfängen staatlich beauftragter Restauratoren nachgegangen, soweit sich diese aus den wenigen erhaltenen Quellen nachvollziehen lassen. Der erste nachweisbare Maler-Restaurator, Christophe l'Abbé, stammte aus Modena und kam 1552 nach Paris. Später waren auch flämische Maler als Restauratoren tätig. Oft waren es Familien über mehrere Generationen, die für den Hof arbeiteten. Schon im 17. Jh. lässt sich eine zunehmende Diversifizierung der Zuständigkeiten in der Gemälderestaurierung für den Bildträger oder aber die Malschicht feststellen, die in Frankreich bis heute nachwirkt. Während strukturelle Arbeiten am Bildträger inklusive Kittung von Restauratoren ausgeführt wurden, die manchmal als *rentoileur* („Doublierer“) oder *parquetteur* („Parkettierer“) klassifiziert werden, waren es Maler, welche die *restauration pittoresque*, die Reinigung und Retusche umfasste, durchführten. Da die Retusche oft großflächiges Überarbeiten bedeutete, waren künstlerische Fähigkeiten unumgängliche Voraussetzung.

Aus diesem Grund arbeiteten oft zwei Restauratoren zusammen. Die Ehefrauen der Restauratoren scheinen fast gleichberechtigt mit ihren Ehemännern eingesetzt worden zu sein und hatten oft selbst eine künstlerische Ausbildung. Nach deren

Tod konnten sie die Werkstatt weiterführen. Vermutlich war der erste, nachweislich in Vollzeit angestellte, professionelle Restaurator des französischen Königs eine Frau: Marguerite Bahuche, Porträtmalerin und Gattin des Malers Jacob Bunel, übernahm 1614 nach dem Tod ihres Mannes die Aufgabe, die Gemälde in der *Grande Galerie* und den Tuileries zu pflegen.

In der Mitte des 18. Jh.s arbeiteten drei Restauratoren als Angestellte des Staates mit fester Pension: Robert Picault (1705–81), Marie-Jacob Godefroid (ca. 1705–75), ebenfalls Witwe eines Maler-Restaurators, die zahlreiche Restaurierungen ausführte, oft in Konkurrenz mit Picault, und der etwas jüngere Jean-Louis Hacquin (vor 1726–83). Ihre Söhne waren ebenfalls zum Teil im Restauratorenhandwerk tätig. Da 1774 der Comte d'Angiviller die erblichen Verträge und Pensionen abschaffte und nur noch Restauratoren nach Bedarf anstellte, mussten sie freiberuflich arbeiten und oft um ihre Bezahlung kämpfen. Zahlreiche Schriftstücke belegen ihre Versuche, ihr Können anzupreisen, Konkurrenten zu unterbieten oder die Kosten ihrer Arbeit zu rechtfertigen. Als Jean-Michel Picault, der Sohn von Robert, sich 1792 um eine staatliche Anstellung bewarb, wurde ihm die Position eines untergeordneten Restaurators angeboten mit der Auflage, 40–50 Gemälde pro Monat zu restaurieren. Auch wenn Picault dieses Angebot empört zurückwies, scheint die Anforderung nicht völlig im Bereich des Unmöglichen gelegen zu haben.

GEMÄLDERESTAURIERUNG IM LOUVRE

Das Buch gibt Einblicke in die abenteuerlichen und oft auch schwierigen Umstände der Abtransporte der Kunstwerke aus Belgien, an denen ab 1793 auch französische Restauratoren beteiligt waren, die sich um Verpackung und Transportmöglichkeiten kümmern mussten. In Italien waren sie nicht vor Ort, waren aber stark gefordert, als der Transport nach über einem Jahr 1798 in Paris eintraf. Zahlreiche großformatige Gemälde waren abgespannt und aufgerollt worden, Transportschäden waren zu beheben. Angesichts der Masse an erforderlichen Spannrahmen ging das Holz aus, so

dass man auf das Parkett der *Grande Galerie* und auf zu diesem Zweck gefällte Bäume zurückgriff. Um die Gemälde möglichst schnell ausstellen zu können – die italienischen Bilder wurden schließlich in vier Ausstellungen im Februar und November 1798, 1800 und 1802 gezeigt –, mussten viele der Restaurierungen unter Zeitdruck durchgeführt werden.

Ab 1609 lebten Künstler, die für die Ausstattung der Räume zuständig waren, in eigens dafür eingerichteten Künstlerwohnungen mit Atelier (*boutique*) in den unteren Geschossen der *Grande Galerie* des Louvre. Die Wohnungen waren mietfrei und mit dem Privileg verbunden, dort ohne Bindung an die Gilden arbeiten zu können. Nach der Verlegung des Hofes nach Versailles kam der Ausbau des Louvre ins Stocken, das Gebäude verfiel zusehends. Am 10. August 1793 wurde der Louvre mit der *Grande Galerie* als Museum eröffnet, Dominique Vivant Denon 1802 der erste Direktor dieser nun *Musée Central des Arts* genannten Institution. Napoleon veranlasste 1801 den Auszug der Künstler (*Abb. 1*), ließ wild gebaute Häuser in der *Cour carrée* abreißen und fehlende Dächer aufsetzen. Unter dem Empereur gelangten erneut zahlreiche Kunstwerke aus europäischen Kirchen und Privatbesitz nach Paris.

1798 entzündete sich eine Debatte über die Zustände im Louvre an einem offiziellen Antrag, den Anthelme Marin im *Conseil des Cinq-Cents* eingereicht hatte. Er prangerte die schlechte Lagerung der Bilder, die unvorsichtige Handhabung und die rabiate Restaurierungspraxis an, die infolge der Ankunft von unzähligen Gemälden aus Belgien und Italien und den Umbau der *Grande Galerie* 1796–99 aufgetreten waren, und forderte Abhilfe. Dies entfachte eine lebhafte, teils öffentlich ausgetragene Diskussion um den Umgang mit den Gemälden im Louvre, in deren Verlauf der Druck wuchs, sie vorsichtig und professionell zu behandeln.

RESTAURIERUNGSTECHNIKEN

Die Arbeiten der Restauratoren umfassten seit dem 17. Jh. sowohl konservatorische Pflegemaßnahmen wie Abstauben, Hängen sowie Heizen der

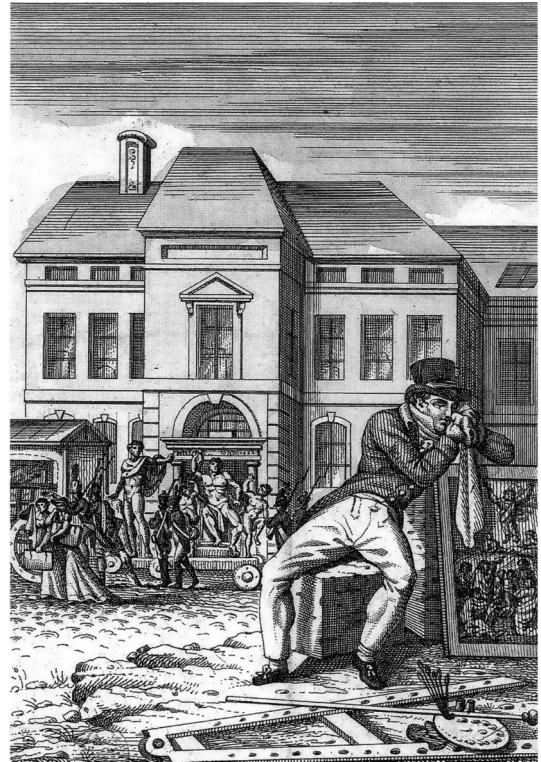


Abb. 1 J.-L. Charmet, *Artiste pleurant sur les hazards de la guerre*, um 1801. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Massing, fig. 4.10)

Räume als auch restauratorische Tätigkeiten. In der 2. Hälfte des 18. Jh.s wurden Neuerungen eingeführt, die bis heute nachwirken: Der vielleicht 1757 erstmals von Robert Picault verwendete Keilrahmen ermöglichte neuerdings, Gemälde nachzuspannen, ohne sie vom Rahmen zu nehmen. 1770 erfand Jean-Louis Hacquin das Parkett mit beweglichen Leisten zur Stabilisierung von Holztafeln. Die schon im 17. Jh. bekannte Technik der Doublierung wurde perfektioniert und etablierte sich schnell. Interessant ist, dass sie, anders als heute, nicht zur Stabilisierung eines stark geschwächten oder zerrissenen Bildträgers diente, sondern als Verfahren zur Niederlegung abblätternder Malschichten und als prophylaktischer Rückseitenschutz. Die erste nachgewiesene Doublierung (*rentoilage*) in staatlichem Auftrag lässt sich auf 1688 datieren, vermutlich wurde das Verfahren jedoch bereits vorher unter der Bezeichnung *marouflage* (*maroufle* = Klebepaste) durchgeführt. Für diese erste Doublierung von Tizians *Venus und Adonis* durch die Witwe des Malers François Lange sind sogar Details des Verfahrens und die Entlohnung überliefert.

Als besondere Kunst galt die Gemäldeübertragung, d. h. die Übertragung der Farbschicht auf einen neuen Bildträger, die, wohl in Italien entstanden, sich in Frankreich schnell entfaltete. Aus heutiger Sicht ist sie wegen der Zerstörung des Bildträgers als integralen Teils des Kunstwerkes nur als *ultima ratio* in Betracht zu ziehen, zumal sie nicht ohne Schäden und strukturelle Veränderungen der Farbschicht, die dabei gerettet werden soll, zu bewerkstelligen ist. Im 18. Jh., vor der Möglichkeit moderner Klimatisierungstechniken, herrschte jedoch die Vorstellung vor, man könne den als wertlos geltenden Träger eines Gemäldes nach Bedarf gelegentlich austauschen, um das Kunstwerk für die kommenden Jahrhunderte zu erhalten. Zudem erschien die Prozedur, die Farbhaut wie eine Folie von ihrem Träger zu trennen, wie ein Wunder: Die von Robert Picault übertragene *Charité* von Andrea del Sarto wurde bei der Eröffnung des Musée du Luxembourg zusammen mit dem originalen Holzbildträger ausgestellt und als Meisterwerk der Restauratorenkunst bestaunt – die Presse berichtete und Diderot nahm die Technik in seine *Encyclopédie* auf. Erst als sich nach nur wenigen Jahrzehnten abzeichnete, dass den so behandelten Gemälden keineswegs ein langes Leben in verbessertem Zustand beschieden war, setzte Ernüchterung ein. Die Übertragung der *Madonna di Foligno* von Raffael, in den napoleonischen Kriegen nach Paris gelangt und als eines der wertvollsten Werke geltend, durch François-Toussaint Hacquin 1799–1801 wurde von einer Kommission überwacht, der Kunsthistoriker, Maler und erstmals auch Chemiker angehörten. Ein Bericht der Kommission, der detaillierteste bis dahin veröffentlichte Restaurierungsbericht überhaupt, wurde im Ausstellungskatalog 1802 veröffentlicht und erregte nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa Aufmerksamkeit.

Zudem konstatiert Massing Ende des 18. Jh.s eine Veränderung in der Wahrnehmung von Gemälden. Noch immer galt allein die Farbschicht als Kunst und als bester Zustand eine makellose Erscheinung, die auch großflächige Überarbeitungen als „Verbesserungen“ rechtfertigte. Zunehmend

wurden nun die ursprüngliche unüberarbeitete Malerei und die Oberflächenstrukturen gleichermaßen in ihrem Wert erkannt, Veränderungen und Schäden durch Restaurierungen kritisiert. In einer Broschüre zur Gemälderestaurierung von 1793 stellte Jean-Michel Picault Forderungen auf, die erstaunlich modern wirken: So sollten Pastositäten respektiert und die Retuschen auf Fehlstellen beschränkt werden, er prangerte die Gefahren durch heiße Bügeleisen bei Doublierungen, Strukturveränderungen durch Übertragungen und Folgen zu scharfer Reinigung an. Reversibilität war in dieser Zeit noch kein Kriterium, jedoch wurde die Dauerhaftigkeit von Maßnahmen gefordert. Ansätze zu dem, was heute als präventive Konservierung bezeichnet wird, zeichnen sich hier ebenfalls schon ab: Bereits bei der Ausstellung im Palais du Luxembourg 1750 wurden Zeichnungen nur unter Glas gezeigt und alle drei Monate ausgetauscht. 1775 regte Joseph-Ferdinand-François Godefroid in einem Brief an den Comte d'Angiviller an, Gemälde in Räume zu transferieren, die geheizt und belüftet werden könnten, um durch Trübungen notwendig gewordene Reinigungen zu reduzieren. Beim Umbau der *Grande Galerie* wurden Fragen wie Fußbodenheizung, Feuchtigkeitseintrag und Beleuchtung diskutiert.

Trotz zahlreicher Schriftquellen ist es heute oft nicht leicht nachzuvollziehen, welche Verfahren Fachtermini wie *rentoilage*, *mettre sur toile* oder *maroufler* bezeichneten. Ob die Technik der fehlstellengenauen Retusche, die als *pointiller* („punktieren“) bezeichnet wird, heutigen Strich- oder Punktretuschen entsprach, ist unklar. Teilweise hat sich die Bedeutung der Begriffe im Laufe der Zeit geändert, und oft werden die Verfahren gar nicht und nur unvollständig beschrieben. Zur Aufschlüsselung hat Massing teilweise historische Beschreibungen mit modernen Untersuchungen abgeglichen. Im letzten Kapitel, das Anweisungen zur Gemälderestaurierung ab dem Ende des 17. Jh.s enthält, stellt sie einzelne Restaurierungsverfahren und die dabei verwendeten Materialien und Hilfsmittel vor.

DER CONCOURS UND DIE RESTAURATORENAUSBILDUNG

Die Diskussion um restaurierte Bilder und die Zustände im Louvre, aber auch die Konkurrenz unter den um staatliche Aufträge wetteifernden Restauratoren führten in den 1790er Jahren zur Forderung der Einführung eines *concours*. 1793 arbeitete Le Brun staatlicherseits Bewertungskriterien hierfür aus. Dabei war eine Unterteilung in die drei Sparten Doublieren, Reinigen und „Reparieren“ vorgesehen, die an einem in Stücke geschnittenen Testbild durchgeführt werden sollten. Zusätzlich wurden eine Mappe mit einer Dokumentation von durchgeführten Arbeiten und eine kunsthistorische Prüfung gefordert. Die restaurierten Teststücke sollten bewertet, öffentlich ausgestellt, Klimaschwankungen ausgesetzt und nach sechs Monaten erneut bewertet werden, um die Dauerhaftigkeit der Maßnahmen zu beurteilen. Erfolgreiche Kandidaten sollten ein Zertifikat und die besten eine Stelle am Louvre erhalten. Trotz intensiver Diskussion der Pläne kam es immer wieder zu Verschiebungen: Erst 1848 wurde der *concours* in abgewandelter Form realisiert.

Verbunden mit dieser Prüfung der Fähigkeiten der Restauratoren war auch die Frage der Ausbildung, die wie in allen handwerklichen Berufen als Lehre erfolgte. 1798 schlug François-Toussaint Hacquin die Einrichtung einer Schule für Restauratoren vor. 1802 entstand von staatlicher Seite ein Konzept für eine zweijährige Ausbildung, unterteilt in Gemälde und antike Skulpturen. Trotz schon weitgediehener Pläne und anhaltender Diskussionen wurde eine erste Schule für Restauratoren nicht in Frankreich, sondern in Italien, nämlich 1778 in Venedig mit Pietro Edwards als Direktor eingerichtet. In Frankreich bot sich die Möglichkeit einer akademischen Ausbildung erst zwei Jahrhunderte später mit einem seit 1974 an der Sorbonne angebotenen Studiengang.

Massings Studien, die in dieses künftige Standardwerk mündeten, erstreckten sich über viele Jahre, was angesichts der Fülle des Materials nicht erstaunt. Einführung und Zusammenfassung präsentieren anschaulich die wichtigsten Fragestellungen. Die chronologisch geordneten Hauptkapitel zeigen wichtige historische sowie für die Kunsttechnologie bedeutsame Ereignisse auf, die Restauratoren werden in kurzen Biographien vorgestellt. Viele Aspekte ihres Lebens und Wirkens werden beleuchtet und ergeben so ein einprägsames Bild der Zeit. Forschungen zur Gemälderestaurierung im 18. und 19. Jh. in Frankreich und anderen europäischen Ländern liegen zwar mittlerweile auch anderweitig vor, jedoch zumeist in Form von Einzelstudien. Masing ist eine Zusammenschau gelungen, die für Kunsthistoriker, Restauratoren und historisch interessierte Leser gleichermaßen von Interesse ist. Die Vielzahl der aufgeführten Aspekte zeigt die Komplexität und die vielfältigen Zusammenhänge, so dass das Buch auch zahlreiche Anregungen zur weiteren Auseinandersetzung mit restauratorischen Fragen gibt.

CATHARINA BLÄNSDORF, DIPL.-REST.