

# VDR Beiträge

## zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut

Heft 2 | 2021

## Impressum

## Herausgeber:

© 2021  
 Verband der Restauratoren (VDR) e.V.  
 Präsident: Dipl.-Rest. Sven Taubert  
 Haus der Kultur  
 Weberstraße 61  
 D-53113 Bonn  
 Telefon: + 49 (0) 228 926897-0  
 Telefax: + 49 (0) 228 926897-27  
 E-Mail: info@restauratoren.de  
 Internet: www.restauratoren.de

## Vertrieb, Projektbetreuung, Gestaltung, Layout, Lektorat:

© Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG  
 Stettiner Str. 25  
 D-36100 Petersberg  
 Deutschland  
 Telefon: + 49 (0) 661 2919166-0  
 Telefax: + 49 (0) 661 2919166-9  
 E-Mail: info@imhof-verlag.de  
 Internet: www.imhof-verlag.de

Druck:  
 mediaprint solutions GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7319-1180-7  
 ISSN 1862-0051

Für namentlich gekennzeichnete Beiträge sind die Verfasser verantwortlich. Die Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber und der Redaktion wieder.

Für die Rechte und den Bildnachweis des jeweiligen Beitrages zeichnet der Autor.

Die Redaktion bedankt sich herzlich bei den Autor(inn)en für die Einreichung der Manuskripte.

Alle Rechte beim Herausgeber. Nachdruck, fotomechanische Vervielfältigung sowie alle sonstigen, auch auszugsweisen Wiedergaben nur mit vorheriger Genehmigung des VDR.

Abbildungen auf den Umschlagseiten:

Vorderseite:  
*Reliquienkästchen aus dem Regensburger Domschatz*, Detail mit eingeritztem Kreis über dem Greifenauge (s. Beitrag Wagner)

Rückseite:

Maltechnische Studie zur Wachsmordentvergoldung, Albrechtsburg Meißen (s. Beitrag Laube, Stöcker, Thum)

## Redaktion:

Dr. Ute Stehr, Berlin (Redaktionsleitung)  
 Margarete Eska, Stuttgart  
 Dr. Beate Fücker, Nürnberg  
 Klaus Martius, Nürnberg  
 Ute Meyer-Buhr, Nürnberg  
 Prof. Hans Michaelsen, Berlin  
 Prof. Ivo Mohrmann, Dresden  
 Esther Rapoport, Basel  
 Brigitte Reichel, Rostock  
 Prof. Dr. Anna Schönenmann, Berlin

## Beirat:

Karoline Beltinger, Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaft (SIK), Zürich, Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung (SKR)  
 Prof. Dr. Andreas Burmester, ehemals Doerner Institut, München  
 Almuth Corbach, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel  
 Prof. Dr. Gerhard Eggert, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart  
 Prof. Dr. Michael von der Goltz, Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst (HAWK), Hildesheim/Holzminden/Göttingen  
 Prof. Dr. Ivo Hammer, ehemals Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst (HAWK), Hildesheim/Holzminden/Göttingen  
 Prof. Mag. Art. Gerda Kaltenbrunner, Akademie der bildenden Künste, Wien, Österreichischer Restauratorenverband (ÖRV)  
 Prof. Martin Koerber, Deutsche Kinemathek, Berlin, Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW), Berlin  
 Hans-Werner Pape, ehemals Staatliche Museen zu Berlin  
 Dr. Albrecht Pohlmann, Zentrale Restaurierung der Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt in der Moritzburg, Halle

## Publikationsbeauftragte der Fachgruppen:

Archäologische Objekte: Tatjana Held  
 Ethnografische Objekte – Volks- und Völkerkunde: Sandra Gottsmann  
 Fotografie/Film/Audiovisuelles Kulturgut: Kerstin Jahn  
 Gemälde: Nicolin Zornikau  
 Glasmalerei: N. N.  
 Grafik, Archiv- und Bibliotheksgut: Jana Moczarski  
 Industrielles Kulturgut/Kulturgut der Moderne: Ina Wohlfahrt-Sauermann  
 Kunsthandschreiberische Objekte: Annika Dix  
 Leder und arverwandte Materialien: Katharina Mackert  
 Metall: Prof. Jörg Freitag  
 Möbel und Holzobjekte: Eberhard Roller  
 Moderne und Zeitgenössische Kunst: Artemis Rüstau  
 Musikinstrumente: Sebastian Kirsch  
 Polychrome Bildwerke: Tino Simon  
 Präventive Konservierung: Cord Brune  
 Steinkonservierung: Wanja Wedekind  
 Textil: Kerstin Heitmann  
 Theorie und Geschichte der Restaurierung: Lena Bühl  
 Wandmalerei und Architekturoberflächen: Sven Taubert

Seite 6

## Editorial

Seite 7

## Beiträge

7 **Carole Schneider** Finden – Sichern – Verpacken – Registrieren – Lagern im Archäologischen Dienst des Kantons Bern, Schweiz

12 **Werner Hiller-König** Sehen – Erkennen – Bewahren – Korrosionsabläufe in Hohlgläsern des 17. und 18. Jahrhunderts

19 **Isabel Wagner** Unboxing the Secrets – Technical Study and Conservation of a Reliquary Casket from the Regensburg Cathedral Treasury

28 **Mara Emprechtinger, Annemarie Grimm, Simon Elio Leitner, Anna-Maria Schuch-Baensch** Eine Vision der Unendlichkeit – Kunsttechnologische Studie zum illusionistischen Übergang von Stuck zu Malerei an einem Ausschnitt der Deckengestaltung von Giovanni Battista Gauli in Il Gesù

35 **Laura Princzes** „Stroh auf allerley Art zu färben und allerhand Sachen daraus zu machen“ – Zu Strohfärbeanweisungen des 18. Jahrhunderts

44 **Anna-Sophia Laube, Eike Stöcker, Alma Thum** Die Dekorationsmalereien des 19. Jahrhunderts in der Albrechtsburg Meißen

51 **Melanie Römhildt** Techniken der Bronzierung – Metallpulverauflagen im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Rezepturen und praktische Versuche

57 **Annegret Seger** Die Zeichnungen von Paul Cézanne im Kunstmuseum Basel – Spurensuche und Rekonstruktion seiner Skizzenbücher

66 **Paul-Bernhard Eipper** Zur Maltechnik von Maria Lassnig

80 **Jana Bösenberg** Pergamenteleim – Beobachtungen bei der Verklebung von Goldledertapeten

87 **Silke Rohmer** Restaurierung von Öfen im Jagdschloss und im Fasanenschlösschen in Moritzburg (Sachsen)

97 **Louise Warnow** Die technischen Anlagen im ehemaligen Heeresverpflegungsamt Berlin-Spandau – Bedeutungsebenen und Beispieldokumentation

Seite 107

## Rezensionen

107 Hanka Gerhold, Michaela Brand, Buchstützen für geöffnete Bücher in Ausstellungen – Ein Leitfaden für Restauratoren und Ausstellungsgestalter, mit Beiträgen von Irene Brückle, Katharina Mähler und Jan Matheas  
 (Frank Heydecke)

109 Robert Fürhacker, Daniel Modl (Hrsg.), Der Kultwagen von Strettweg – Eine Objektbiographie. Restaurierung und Rezeption einer archäologischen Ikone (Paul-Bernhard Eipper)



8  
Lid of the casket with quatrefoil panels and intarsia

dyed bone, which were arranged in a block, cut into slices and subsequently glued into recesses in the casket's panels and lid.<sup>23</sup> Similar works occur in Spain and Italy from the 14<sup>th</sup> throughout the 16<sup>th</sup> century.<sup>24</sup>

Due to the loss of silver relief decor<sup>25</sup> on the lid, several characters written directly on the wood became visible. These marks might have given instructions on the placement of certain elements such as the quatrefoil panels or the inlays (Fig. 11). The script and meaning of these characters have not yet been determined.

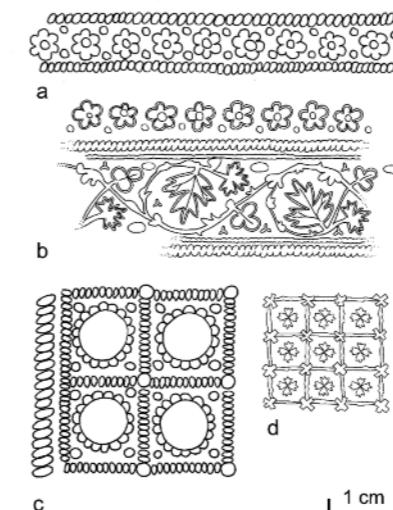
#### Glass inlays

Adding to the splendour of the casket's decoration are glass rhomboids set into recesses in the lid (Fig. 12). The ornamental design was painted with gold and silver onto the glass before

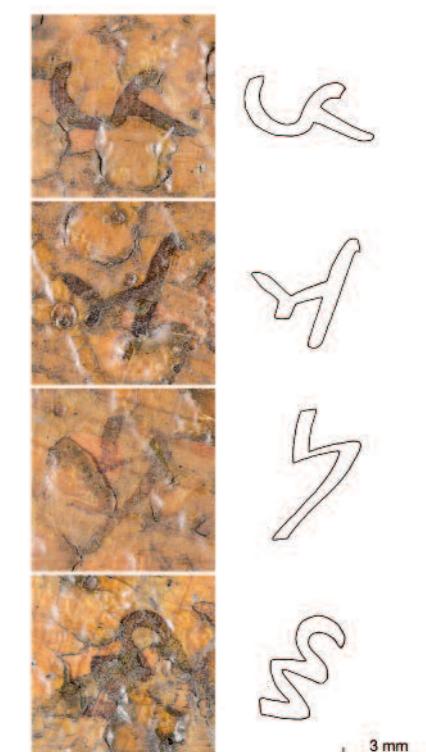
reheating it to form a durable bond. The yellow and green hues, which can be observed around some of the silver lines, indicate the formation of silver stain where silver ions diffused into the blue glass surface (Fig. 13). The use of silver stain for decorating glass objects can be found on examples from Byzantium dating to the 10<sup>th</sup> century, and the technique has also been used for Islamic objects.<sup>26</sup> However, on the Regensburg casket, the formation of silver stain was probably not intended as it only occurs on two out of eight glass inlays. The CT-scans reveal that underneath the glass rhomboids, metal foils were placed to reflect the light and enhance the blue colour.<sup>27</sup>

#### Silver relief decor

The space in between the ivory panels and wood inlays is filled with gilt silver foil, which shows motifs of flowers, circles



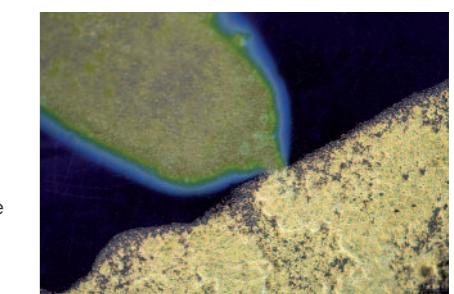
10  
Drawings of the relief pattern impressed in the gilt silver foil



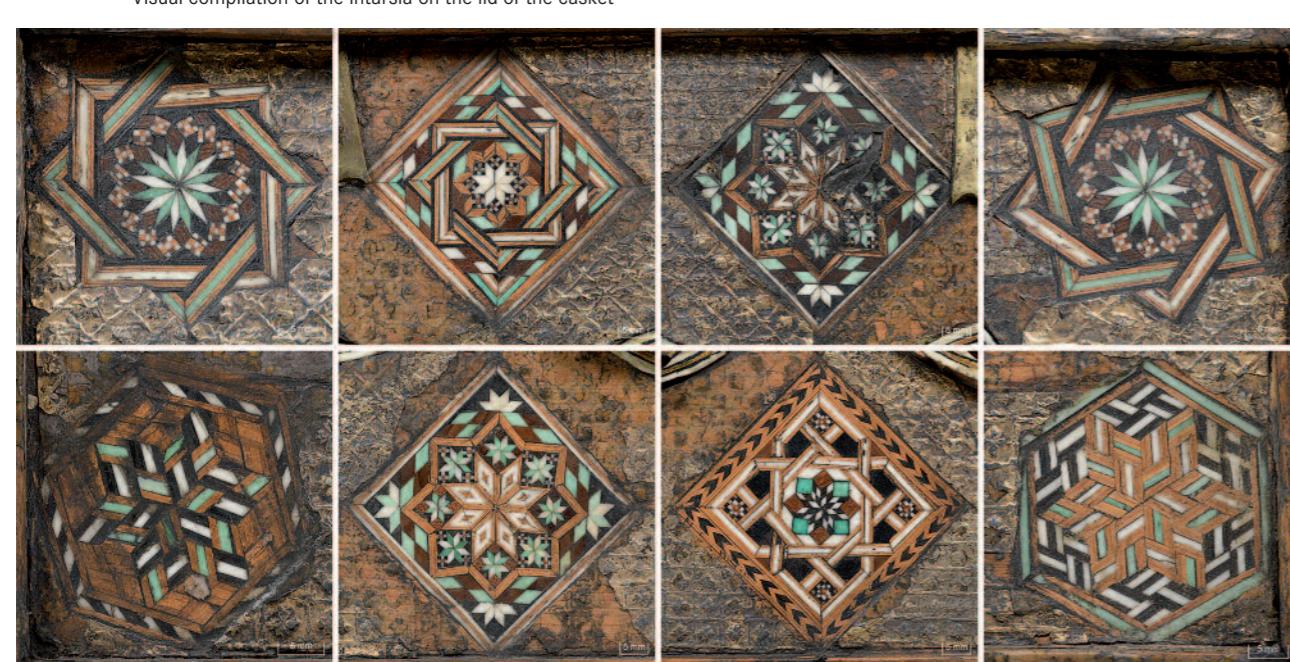
11  
Characters written onto the lid, originally covered by the silver foil



12  
Glass rhomboids with three different designs



13  
Detail of the silver and gold lines on one of the glass rhomboids (photomicrograph)



9  
Visual compilation of the intarsia on the lid of the casket

and leaves in relief (Fig. 10). The foil was likely produced similarly to part-gold (*Zwischgold*) using a technique which is referred to as "cold welding", whereby gold and silver sheets are joined by hammering them together.<sup>28</sup> The relief was probably achieved by placing the sheet of gilt silver foil face down on a die and hammering it – probably with an intermediate layer of tow or a sheet of lead – until the design was impressed. This technique was already described by Theophilus Presbyter in the 11<sup>th</sup> century and recommended for the application on reliquary caskets and altar panels.<sup>29</sup> Examples can be found on numerous works of art.<sup>30</sup> The application of the gilt silver foils on the casket certainly aimed to imitate a goldsmith's work. The foil is missing in many areas of the casket, but the motifs of the original applications can still be observed in the relief of the remaining adhesive used to fix the foils to the casket.<sup>31</sup>

#### Sgraffito

The elaborate decoration of the casket is not only limited to the readily visible areas, but also extends beyond. A geometric pattern was painted on the bottom of the casket, which combines three design elements arranged to form a double star pattern (Fig. 14). The painting technique used to create this motif is quite complex and can be described as *sgraffito*. To begin, tin foil was applied to a ground layer and sealed with a gold-coloured glaze.<sup>32</sup> Then, black and white fields were painted onto the dried glaze and the lines of the design subsequently scraped out whilst the paint was still malleable, thus revealing gold-coloured ornamental lines (Fig. 15–16). The use of the *sgraffito* technique for surface decoration has for example been identified on early Italian artworks of the 13<sup>th</sup> century, in one case even over tin foil.<sup>33</sup>

#### Modifications of the casket

Observing all these different materials and stylistic elements combined on the casket, the question arises if it was originally

designed that way or if it has undergone modifications over time. There are indeed indications of a redesign of the casket. For example, punches can be found along the rim of the wooden corpus (Fig. 17). These had been part of an earlier design and were covered up with gilt silver foil and textile when it was redecorated. Furthermore, the metal hinges are a later addition, too. The lid and corpus were originally connected by interlocking eyelets, which can be clearly seen from the back and in the CT-scans (Fig. 18). With the application of the metal hinges, the distance between lid and corpus was changed, thus making the eyelets unusable and redundant.

Considering all the clues given on the casket, it can be possibly assumed that the first design of the casket might at least have comprised punches along the rim, eyelets as hinges, herringbone wood inlays on the front and side of the lid and metal fittings on the corners before the gilt leather,

# Eine Vision der Unendlichkeit

Kunsttechnologische Studie zum illusionistischen Übergang von Stuck zu Malerei an einem Ausschnitt der Deckengestaltung von Giovanni Battista Gaulli in Il Gesù

Mara Emprechtinger, Annemarie Grimm, Simon Elio Leitner, Anna-Maria Schuch-Baensch

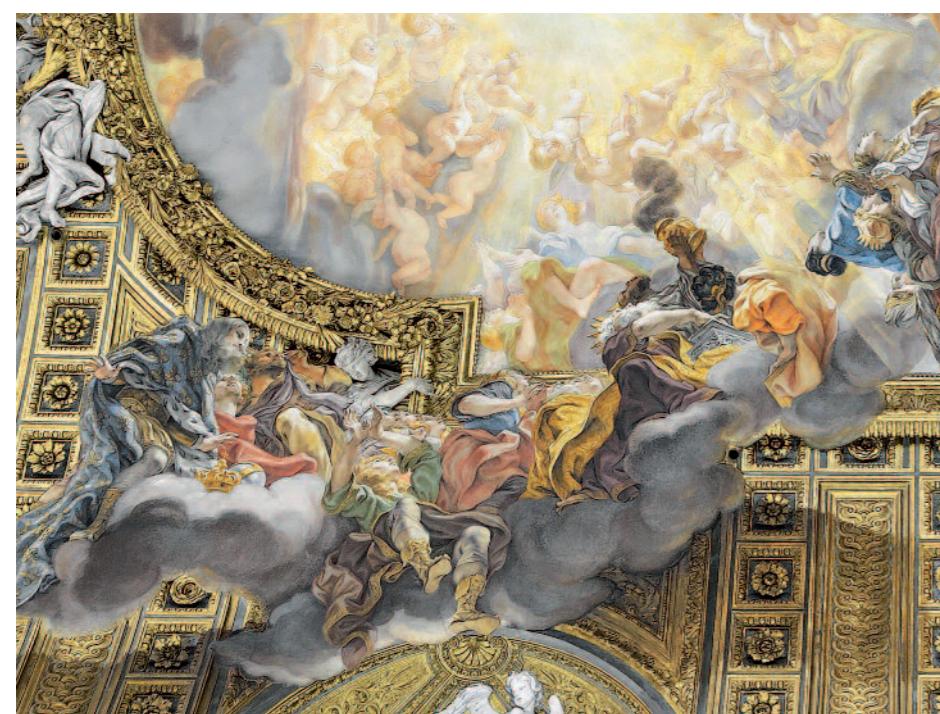
Die Gewölbegestaltung des Langhauses der Chiesa il Gesù von Giovanni Battista Gaulli in Rom stellt durch das synergetische Zusammenspiel von Architektur, Skulptur und illusionistischer Malerei ein beeindruckendes Beispiel des italienischen Barocks dar. Das Ziel der hier vorgestellten kunsttechnologischen Studie an der Hochschule für Bildende Künste Dresden war das Nachvollziehen der Interaktion von Plastik und Wandmalerei anhand eines Ausschnittes der Deckengestaltung. Dazu waren eine genaue Planung sowie die Anwendung zahlreicher Techniken, Materialien und Ausführungsmethoden notwendig. Die eingesetzten Materialien und erprobten Techniken basieren auf Restaurierungsberichten aus den 1990er Jahren und der Auswertung historischer Rezepturen.

*A vision of infinity - Art technological study of the illusionistic transition from Stucco to painting on a section of the ceiling vault in Il Gesù by Giovanni Battista Gaulli*

*The vault decoration of the nave of the Chiesa il Gesù by Giovanni Battista Gaulli represents an impressive example of the Italian Baroque through synergetic interplay of architecture, sculpture and illusionist painting. The aim of the art-technological study at the Academy of Fine Arts Dresden was to reconstruct the interaction of sculpture and mural painting on the basis of a section of the ceiling decoration. This required a precise planning and the use of various techniques, materials and methods of execution. The materials used and techniques tested are based on the restoration/conservation reports from the 1990s and the evaluation of historical recipes.*

Der einschiffige Kirchenbau der Chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina in Rom wurde von 1568 bis 1584 unter der Leitung des Architekten Jacopo Barozzi errichtet.<sup>1</sup> Den Auftrag für die Ausgestaltung der Kirche erhielt 1672 der Künstler Giovanni Battista Gaulli, der durch die Stuckateure Antonio Raggi und Leonardo Reti unterstützt wurde.<sup>2</sup> Gaullis einheitliche Gestaltung der gesamten Il Gesù gilt mit ihrer

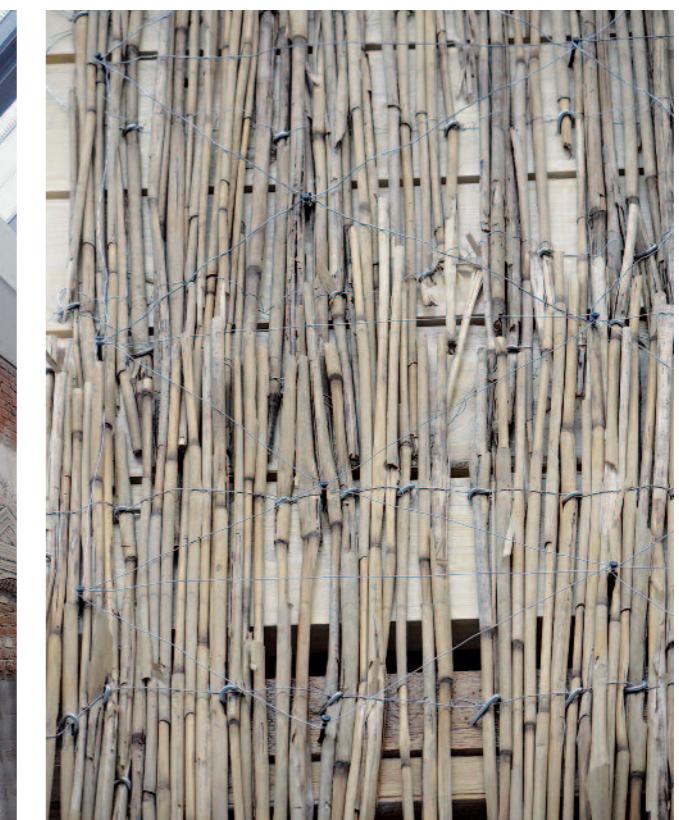
Vision des Himmels als ein römisches Vorbild des barocken Illusionismus.<sup>3</sup> Mit einer stufenlosen Tiefenperspektive schafft sie durch Skulptur und Malerei einen „scheinbar offene[n] Himmel, aus dem unübersehbare Scharen von Engeln in den Raum strömen, von dem sie Besitz ergreifen, bis sie sich in den weißen Stuckfiguren zu materialisieren scheinen“ (Abb. 1).<sup>4</sup>



1 Ausschnitt des Gewölbes von Il Gesù



2 Gewölbte Unterkonstruktion



3 Detail Schilfrohrarmierung

Für das „Kunsttechnologische Projekt“<sup>5</sup> wurde ein Ausschnitt aus dem 40 m hohen und 550 m<sup>2</sup><sup>6</sup> umfassenden Langhausgewölbe mit der Darstellung *Triumph des Namens Jesu* gewählt. Mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige stellt er einen ikonografischen Schwerpunkt des Langhauses dar. Ein besonderer Fokus lag auf dem Übergang der Wand- zur Deckenmalerei und der Freskomalerei zur Stuckgestaltung auf demselben ausgeglichenen Höhenniveau. Das Wechselspiel von gemaltem und plastischem Stuckrahmen bildet eine weitere Besonderheit.

Um die perspektivische Verzerrung auch in der Studie erfolgreich umzusetzen, wurde eine leicht gewölbte Unterkonstruktion verwendet. Während das originale Gewölbe in der Jesuitenkirche vermutlich aus Back- oder Naturstein gemauert ist, musste für die Studie aus praktischen Gründen die Wölbung durch eine Schalung aus Holzlatten hergestellt werden, so wie sie im Barock durchaus üblich war.<sup>7</sup> Für gewöhnlich wurden hölzerne Gewölbe aus Brett- oder Bohlenschalungen an den Streben des Dachstuhls angebracht.<sup>8</sup> Dieses Prinzip einer freitragenden Konstruktion erschien praktikabel. Vier vorgefertigte, gewölbte Leimholzbögen erhielten am oberen Ende je ein Kantholz für die Anbindung mittels Schwerlastankern an die Wand. Es folgte die Befestigung von ausgedünnten Schilfrohrmatten<sup>9</sup> mittels Krampen an der aufgenagelten Bretterschalung (Abb. 2).<sup>10</sup> Zusätzlich wurden noch Nägel eingeschlagen, um die Fläche mit Draht zu überspannen (Abb. 3). Darauf konnte der ca. 1 cm starke Unterputz bestehend aus Sumpfkalk mit Quarzsand und puzzolanischen

Zuschlägen (Puzzolanerde und Ziegelmehl) nach historischem Vorbild aufgetragen werden.<sup>11</sup>

## Unterputz

- 1 RT Sumpfkalk
- 2 RT Sand (Ø 0 bis 2 mm)
- 1 RT Puzzolanerde bzw. Ziegelmehl (Ø 0 bis 6 mm)<sup>12</sup>

Im Vergleich zum Original wurden aus Sicherheitsgründen geringere Schichtstärken gewählt. Nachdem der Unterputz vollständig abgetrocknet war, erfolgte der Aufbau der Stuckelemente. Als Armierung diente ein Gerüst aus Nägeln und Draht, welches zusätzlich mit Hanffasern, Vulkanstein und Schilfrohrbündeln ausgerüstet wurde. Diese Materialien sind typisch für den Unterbau auskragender, barocker Stuckelemente<sup>13</sup> und wurden auch in Il Gesù bei restauratorischen Untersuchungen der Deckengestaltung festgestellt.<sup>14</sup> Ebenfalls durch das Original belegt ist der Einsatz eines groben Füll- und eines feinen Deckmörtels.<sup>15</sup> In der Studie kamen folgende Mörtelmischungen zum Einsatz:

Füllmörtel	Feinzug
1 RT Kalk	1 RT Kalk
2 RT Sand (Ø 0 bis 2 mm)	2 RT Marmorsand (Ø 0 bis 1,2 mm)
1 RT Puzzolanerde (Ø 0 bis 6 mm)	1 RT Puzzolanmehl (Ø 0 bis 1,2 mm)
10 bis 20% Gipszusatz	

# Zur Maltechnik von Maria Lassnig

Paul-Bernhard Eipper

Die Maltechnik der österreichischen Künstlerin Maria Lassnig (1919–2014) kann als exemplarisch für das bildnerische Schaffen einer Generation stehen. Ihr Arbeitsprozess beim Bildaufbau, die verwendeten Materialien und Techniken variieren und haben dennoch Konstanten, die – auch im Hinblick auf andere Künstler und Kunstwerke ihrer Zeit – eine nähere Untersuchung lohnen. Gerade im Hinblick auf Restaurierungsmaßnahmen ist eine eingehende Betrachtung der spezifischen Maltechnik einer Künstlerin/eines Künstlers notwendig.

*On the painting technique of Maria Lassnig*

*The painting technique of the Austrian artist Maria Lassnig (1919–2014) can be seen as an example for the artistic creation of a generation. Her work process in composing the image, the materials and techniques used, vary and yet have constants that are worth a closer examination – also with regard to other artists and works of art of her time. Especially with regard to conservation measures, a detailed examination of the specific painting techniques the artist employed is necessary.*

Maria Lassnig (1919–2014)<sup>1</sup> gilt als eine der bedeutendsten, österreichischen Malerinnen und Medienkünstlerinnen und rückt durch häufige Ausstellungen in letzter Zeit immer mehr ins öffentliche Bewusstsein. Mit ihren Werken ist sie in vielen bedeutenden Kunstsammlungen vertreten. Die 2015 gegründete Maria Lassnig Stiftung, Wien, widmet sich dem Œuvre und Nachlass der Künstlerin.<sup>2</sup>

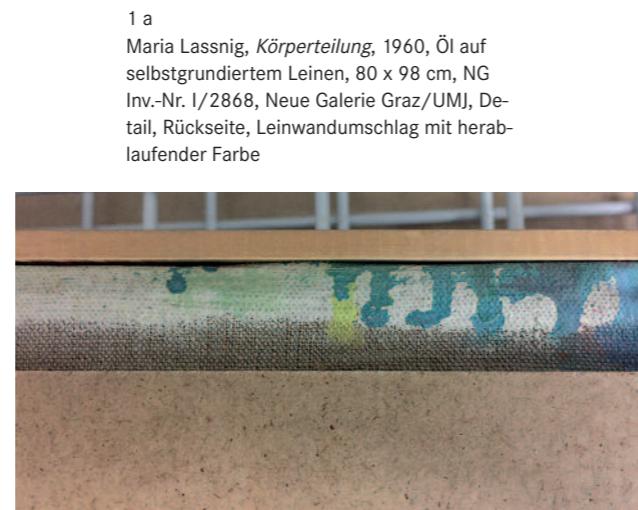
Anlässlich der Personale *Der Ort der Bilder* in der Neuen Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum (16.11.2012–28.04.2013) und in den folgenden Jahren am Bestand der in der Neuen Galerie vorhandenen Werke wurde Lassnigs Maltechnik erstmals genauer betrachtet.

Wie bei vielen Malerinnen und Malern spiegeln sich Maria Lassnigs Lebensumstände in ihren Schaffensphasen ebenso wider wie in ihren Malmaterialien. Erst mit ihrer Professur 1980 in Wien änderte sich ihre teilweise prekäre finanzielle Situation. Verwendete sie anfangs nicht unbedingt für die Malerei vorgesehene Materialien, so änderte sie später ihr Vorgehen und tendierte zu industriell erzeugten Fertigprodukten (Gewebe und Farben). In ihrem Frühwerk finden sich noch mit selbst angerührtem Kreidegrund beschichtete Bildträger (Holzfaserplatten, Gewebe). Sobald es ihr finanziell möglich war, unterließ sie diese Praxis und wechselte zu industriell vorgrundierten Geweben, mit denen sie auch größere Formate bewerkstelligen konnte.

Man darf sagen, dass Lassnigs Maltechnik weit weniger komplex ausfällt als jene Egon Schieles (1890–1918), welcher mit einer ungewohnt kreativen Maltechnik schon früher auffiel.<sup>3</sup> Auch bei ihr sind – wie bei vielen Malerinnen und Malern – mit fortschreitendem Alter den Malprozess vereinfachende Tendenzen festzustellen, wenngleich diese auch nicht so deutlich sind wie jene, wie wir sie beispielsweise von Norbertine Bresslern-Roth (1891–1978) kennen, welche über 50 Jahre ihrer einmal gefundenen Technik treu blieb.<sup>4</sup>

Lassnigs bevorzugte Gemäldeträger waren zeitlebens feinere Leinengewebe, obwohl sich anfangs auch Gewebe mit starker Struktur aus Jutegewebe<sup>5</sup> finden. Man muss aber bemerken,

dass Lassnig aufgrund ihrer eingeschränkten finanziellen Möglichkeiten in ihren frühen Jahren nahezu alles, was sich bemalen ließ, wie Verpackungssteile, Mehlsäcke, ein Bäckermantel aus der Bäckerei ihres Stiefvaters<sup>6</sup> und vereinzelt Holzfaserplatten,<sup>7</sup> nutzte. Sobald es ihr möglich war,



1 a  
Maria Lassnig, *Körperteilung*, 1960, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, 80 x 98 cm, NG Inv.-Nr. I/2868, Neue Galerie Graz/UMJ, Detail, Rückseite, Leinwandumschlag mit herablaufender Farbe



1 b  
Maria Lassnig, *Selbstbildnis mit Telefon*, 1973, Öl/Akrylharzfarbe auf industriell grundiertem Leinen, Detail, Rückseite, bei den an der Wand gemalten Bildern rutschte manchmal beim anschließenden Aufspannen auf den Keilrahmen bemaltes Areal in den Umspann

verwendete Lassnig bevorzugt glattes, immer weiß grundiertes Leinengewebe. Anfangs gründerte sie alle Gemäldeträger noch selbst.<sup>8</sup> Sie folgte dabei dem an den Akademien zu ihrer Zeit unterrichteten Kanon und den gebräuchlichen Maltechnikbüchern.<sup>9</sup> In der Regel spannte sie die Gewebe vor dem Grundieren und Bemalen auf, bzw. bei bereits industriell vorgrundiertem Leinen erst nach dem Bemalen und dem Festlegen des Bildausschnitts. Verwendete Lassnig anfangs selbst zusammengenagelte Spannrahmen,<sup>10</sup> nutzte sie später ausschließlich vorproduzierte Keilrahmen.

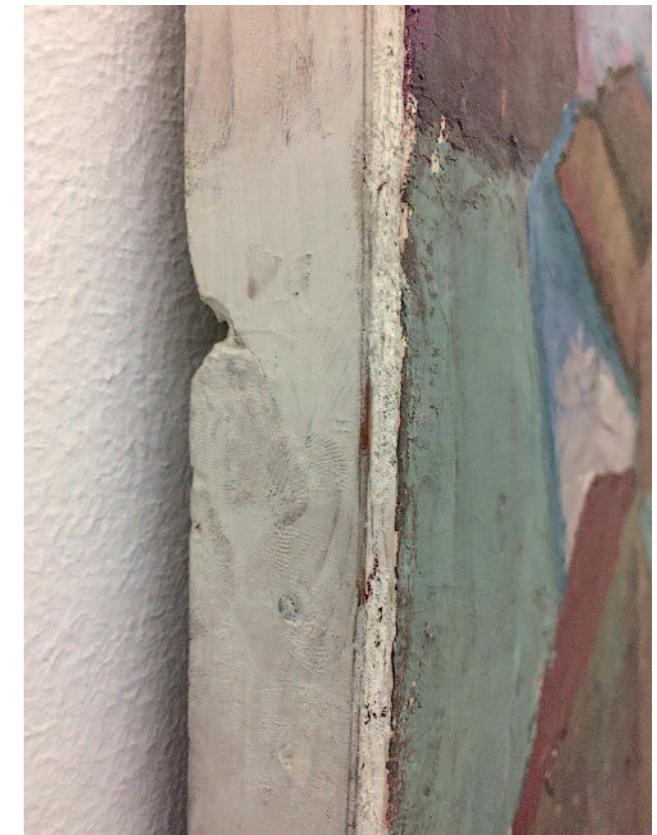
Fotos von Maria Lassnig bezeugen, dass sie bei kleineren Formaten die Leinwand auf einem Malbrett befestigte. So konnte sie im Atelier von ihrem roten Malstuhl aus an der Staffelei arbeiten. Sobald selbstklebende Klebebänder erhältlich waren, konnten diese die Funktion von Reißzwecken zum Anheften der Malleinwand übernehmen. Im Falle größerer Formate können Löcher in den Gewebecken und -rändern auch von einer Befestigung des Bildträgers an einer Wand herstammen. Die Praxis, auf an der Atelierwand fixierten Leinwänden zu malen ist beispielsweise auch für Marc Chagall oder Willem de Kooning belegt.<sup>11</sup> Ablaufende Farbe, welche sich heute auf dem Spannrandumschlag befindet, weist darauf hin (Abb. 1a, 1b, 2).

In der Frühzeit finden wir noch Vorzeichnungen mit Bleistift und Kohle,<sup>12</sup> sobald Lassnig aber sicherer in ihrer Komposition wurde, wechselte sie zur freien, meist alla prima ausgeführten Pinselmalerei. Ihr Farbauftrag wechselte von pastos und gespachtelt<sup>13</sup> bis zu stark verdünnt und lasierend.<sup>14</sup> Mit fortschreitendem Alter kümmerte sich Lassnig nicht mehr um Farbspritzer oder Farbläufer.<sup>15</sup> Diese wurden als bildgerechte Werkspuren akzeptiert und spiegelten ihre spontane und schnelle Arbeitsweise wider.

Oswald Wiener berichtete, dass Lassnig in den 1950er Jahren in Wien ihre Farben täglich selbst angerieben habe.<sup>16</sup> Dabei griff sie meist auf Fertigprodukte der Farbindustrie zurück, welche sie modifizierte (Zumischungen von anderen Farben, Zuschlagstoffe, Streckmittel, Pigmente und Verdünner – i. d. R. Terpentinersatz). In ihren Gemälden sind pastos und lasierend eingesetzte Farben nebeneinander zu finden.

Bei den Körperabdruckbildern<sup>17</sup> sind Deformationen des grundierten Gewebes entstanden. Weiter sind Malschichtabsplitterungen bei selbstgrundierten Bildern zu sehen. Da sie diese Gemälde an der Wand malte, sind gegebenenfalls spätere, im aufgespannten Zustand ausgeführte Korrekturen Ursache für diese Schäden. Auch Transportschäden sind möglich. Bei der Restaurierung dieser Bilder muss sorgsam entschieden werden, wie weit man bei Kittung und Retusche geht, da diese Spuren auch wichtige Indizien des Entstehungsprozesses darstellen können.

Lassnig malte nicht vor Publikum, sie zeigte ihre Werke erst im Endzustand. Für den Film „Maria Lassnig – Gemalte Gefühle“ stellte sie ihre Malweise nach,<sup>18</sup> so wie es sich auch bei den Westermann-Fotos von 1983 um nachgestellte Fotos handelt. In späteren Jahren nagelte bzw. tackerte sie ihre Leinwände an die Wand, um einen besseren Druck mit dem



2  
Fingerabdruck in der weißen Grundierung an einer selbstgrundierten, vertikalen Rahmenleiste bei einem Gemälde von Maria Lassnig

Pinsel ausüben zu können. Erst wenn sie fertig war, nahm sie die Leinwände von der Wand, spannte sie auf Keilrahmen auf<sup>19</sup> und versah sie mit Zierrahmen, wovon sie nach und nach immer mehr Abstand nahm. Stehend vor der weißen Leinwand, setzte sie kraftvoll den in Farbe getauchten Pinsel an und hielt dabei die Augen geschlossen, in sich horchend und zog die Konturen vom Gesicht ausgehend abwärts. Bei besonders intensiv gefühlten Stellen hielt sie inne oder verwendete mehr Druck, dabei wechselte sie die Geschwindigkeit, mit der sie den Pinsel führte, wie auch die Farbe. Haare malte sie meistens nicht, da sie diese nicht fühlte. Mehrmals entfernte sie bereits Gemaltes mit einer in Terpentin getränkten, alten Unterhose.<sup>20</sup> Manchmal malte sie auch im Liegen, jedoch sagte ihr die stehende Malerei mehr zu, denn so konnte sie ihren ganzen Körperabdruck mit der Leinwand einfangen. Nur selten verließ Lassnig die maltechnischen Regularien: Mit dem Bleistift zeichnete sie nur ausnahmsweise auf der getrockneten Ölfarbe.<sup>21</sup> Bei allfälligen Oberflächenreinigungen muss hier sehr sorgfältig vorgegangen werden.

## Pappe, Karton, Holzfaserplatten

Lassnig verwendete in ihrem Frühwerk weniger Pappen aus dem Künstlerbedarf, sondern grundierte und bemalte, nicht für Malzwecke vorgesehene Holzfaserplatten. Sobald es ihr

# Pergamenteim

## Beobachtungen bei der Verklebung von Goldledertapeten

Jana Bösenberg

Seit 2002 wird der umfangreiche Goldlederbestand in Schloss Moritzburg nahe Dresden konserviert und restauriert. Im Laufe der Jahre wurden Erfahrungen gesammelt, Technologien angepasst und verändert. Verleimungen von historischen Ledern untereinander und mit Restaurierungslebern werden mit Pergamenteim ausgeführt. Bei Probeklebungen konnte festgestellt werden, dass beim Pergamenteim eine Untergliederung nach Tierart und Konfektionierung empfehlenswert ist.

### Parchment glue - Observations on the gluing of gold leather wallpapers

The conservation and restoration of the extensive gold leather collection of Schloss Moritzburg near Dresden began in 2002. Over the years, experience has been gained, technologies adapted and changed. Gluing of historical leathers to each other and to reproduction leathers, is carried out using parchment glue. During test gluing, it was found that when using parchment glue, the animal type and the preparation of the glue should be taken into account.

### Vorbemerkung

Für die anstehenden Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten an den Goldledertapeten in Schloss Moritzburg wurde im Jahr 2002 auf Initiative von Dipl. Rest. Andreas Schulze (Landesamt für Denkmalpflege Sachsen) und Dipl.-Rest. Gabriele Hilsky (Restauratorin Schloss Moritzburg) die „Ledergruppe Moritzburg“ gegründet, die sich bei Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten an den Forschungen von Prof. Dr. Andreas Schulze orientieren kann.<sup>1</sup> Die hier niedergelegten Erkenntnisse fassen die Erfahrungen der Autorin aus langjähriger praktischer Arbeit an Goldledertapeten zusammen.

### Betrachtung verschiedener Pergamenteime bei der Verklebung langer Nähte

Bei der Lederverklebung verhindert die Befeuchtung des zu verklebenden Leders das Eindringen des Pergamenteims in das Leder und somit dessen Verhärtung. Im Laufe der Jahre ergaben sich Notwendigkeiten, die ursprüngliche Technologie abzuwandeln. Bei Restaurierungsarbeiten wurde einerseits beobachtet, dass insbesondere historisches Ziegenleder sehr stark auf Feuchtigkeit reagiert und bei der Trocknung zu Schrumpfungen und Deformierungen neigt. Andererseits war bei früher nachträglich gefetteten Kalbsledern die Befeuchtung erwartungsgemäß von geringer Wirksamkeit. Bei stark degeneriertem Leder verbietet sich der Feuchtigkeitseintrag.



1  
Je 100 g Ausgangsmaterial (v. l. n. r):  
Ziege, Kalb, Pergamentpulver (Kalb und Ziege gemischt, vom Schleifen von Pergamenten)

2  
Zustand nach Quellen und Erwärmung des Ausgangsmaterials; für 100 g Pulver wurde die doppelte Wassermenge benötigt wie für Pergamentstücke



Wasser kann zudem zu Wasserrändern und Verhärtungen führen.

Zur Verklebung von Goldledertapeten tragen wir deshalb den gelierten Pergamenteim auf die Klebenähte auf. Bei längeren Nahtkanten kann der aufgetragene Kleber ungleichmäßig schnell antrocknen oder wegschlagen, so dass nach der Verklebung partiell Nacharbeiten notwendig sind.

Betrachtet man originale Klebenähte, wird man feststellen, dass der ausgeschärfte Kleberrand sehr schmal ist und die Klebeschicht verhältnismäßig kompakt vorliegt. Das ist mit einem Aufreiben von Kleber m. E. kaum zu bewerkstelligen. Welches Verfahren für diese präzisen und haltbaren Verklebungen angewandt wurde, ist leider nicht überliefert. Entlang der Klebenähte ist auch kein verschmierter Kleber zu sehen, der darauf hinweisen würde, dass überschüssige Leime abgetragen worden wären.

Diese Beobachtung und der Wunsch nach einer leichteren Klebetechnologie waren der Anlass, die Arbeitsmaterialien und die Arbeitsabläufe genauer zu betrachten.

### Herstellung von Pergamenteim

Seit 2002 stellen wir den Pergamenteim aus Pergamentverschnitt ohne Zusätze selbst her.<sup>2</sup> Der Pergamentverschnitt der Altenburger Pergament & Trommelfell GmbH besteht aus unsortierten Verschnitten glasigen Kalbs- und Ziegenpergaments. In der Vergangenheit wurde wiederholt beobachtet, dass Leimchargen hergestellt wurden, die nicht oder schlecht gelierten. Das ist sehr ärgerlich, da der Zubereitungsprozess sehr zeitaufwendig ist. Darum wurden nun „sortenreine“ Pergamente getestet (Abb. 1-6):

- reines Ziegenpergament, glasig
- reines Kalbspergament, glasig
- Pergamentpulver, gemischt ohne Mengenangabe der Tierart (Nebenprodukt beim Schleifen von Trommelfellen)

Im ersten Leimherstellungsprozess wurden die Rohstoffe zwei Tage lang vorgequollen und über zwei Tage leicht erwärmt. Als Ergebnis musste festgestellt werden, dass der Kalbsleim bei Raumtemperatur nicht gelierte. Die Klebkraft war davon nicht beeinträchtigt – der Leim dringt jedoch beim Auftragen in die Lederoberfläche ein und ist für Restaurierungsarbeiten nicht zu verwenden. In einem zweiten Ansatz betrug die Quell- und Erwärmungszeit je drei Tage. Nach dieser Zeit gelierte auch der neu angesetzte Kalbsleim sehr gut. Es empfiehlt sich also, bei der Leimherstellung ausreichend lange Quell- und Erwärmungszeiten einzuplanen. Die Lösungen wurden durch Siebe abgegossen und auf dem Heiztisch getrocknet. *Kalbspergamenteim* erscheint leicht bräunlich und weist gelöste Fasern auf. Der getrocknete Film ist weniger elastisch. *Ziegenpergamenteim* dagegen ist sehr klar und hat nur einen geringen Faseranteil. Der getrocknete Film verfügt über eine gute Elastizität. Aus dem undurchsichtigen Pulverpergamenteim, der einen hohen Faseranteil beinhaltet, lässt sich ein außerordentlich elastischer Film herstellen. Aus diesen drei getrockneten Pergamenteimfilmen wurden für die folgenden Klebeproben Pergamenteime angesetzt. Klebeproben an Ziegen- und Kalbsleder belegten, dass mit allen Pergamenteimeen gute Ergebnisse erzielt werden können. Sowohl vorder- als auch rückseitig miteinander verklebte Leder zeigten feste Verbindungen. Unterschiede wurden in Bezug auf das Eindringen in die Lederoberfläche deutlich sichtbar. Bei der Vorleimung mit Pulver-Pergamenteim (Abb. 7, obere Zeile) ist kein Eindringen der Vorleimung in die Lederoberfläche zu beobachten. Pergamenteim von Kalb und Ziege (Abb. 7, Zeilen 2 und 3) dringt leicht in die Lederoberfläche ein.

Der hohe Fasergehalt von Pergamenteim aus Pulver verhindert sehr gut ein Eindringen des Leims in die Lederoberfläche. Dieser Pergamenteim lässt sich mit der herkömmlichen Technologie geschmeidig und gleichmäßig mit der Hand auftragen, was sich bei straff geliertem Kalbs- oder Ziegenleim schon schwieriger gestaltete.



EUROPÄISCHER  
TAG DER  
RESTAURIERUNG  
10. OKTOBER 2021

ACHTUNG!  
**KUNST**

