

DIE LUKASBRÜDER **IN WIEN**

Akademiestudium,
Mittelalterrezeption,
Maltechnik

hg. von Eva Reinkowski-Häfner und Alexander Bastek

MICHAEL IMHOF VERLAG

Dieses Buch wurde dankenswerterweise ermöglicht durch die Förderung und Unterstützung von



Herausgegeben von

Eva Reinkowski-Häfner und Alexander Bastek

Umschlag

Vorderseite: Johann Friedrich Overbeck, Selbstbildnis, 1807, Öl(?) auf Papier, 22 x 20,5 cm.
Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck, Inv. Nr. 378, Ausschnitt.
Rückseite: Franz Pforr, Einzug von König Rudolf von Habsburg in Basel 1273, 1808–1811,
Ölmalerei auf textilem Bildträger, 90,5 x 118,9 cm. Städel Museum, Frankfurt a.M., HM 51.

Gestaltung und Reproduktion

Carolin Zentgraf (Michael Imhof Verlag)

Druck

Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

Verlag

© 2023 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 | D- 36100 Petersberg
info@imhof-verlag.de | www.imhof-verlag.de

ISBN

978-3-7319-1320-7

Inhalt

6	Vorwort	Alexander Bastek
8	„die Kunst nach unserm Herzen auszuüben“. Anmerkungen zu einigen Grundbegriffen des Lukasbundes	Michael Thimann
23	„die gute Zubereitung der Farbe, das Mischen derselben, deren Traktament und einen guten Colorit“. Die frühe malerische Praxis der Lukasbrüder in Wien: zwischen Akademie- und Selbststudium	Eva Reinkowski-Häfner
106	Anhang I: Brief von Anton Freiherr von Doblhoff-Dier an Philipp Graf von Cobenzl, 1808	
108	Anhang II: Liste zum Bibliotheksbestand der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahr 1803	
125	Anhang III: Dokumentation der kunsttechnologischen Untersuchungen der Gemälde	
139	„chimische Waaren“. Farbenproduktion und -handel in Wien um 1800	Eva Reinkowski-Häfner
165	Bibliografie	
176	Bildnachweis	

Anmerkungen

1

Hier zitiert nach Overbecks Exemplar in Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, VII/1, handschriftliche Urkunde und radier-te Vignette (Platte 9 x 6 cm), 25,4 x 43,4 cm. Zu den Bundesbriefen vgl. u. a. Heise 1999, S. 102-106; Ausst. Kat. München 2002, S. 71–73, Kat. Nr. 7.

2

Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 71.

3

Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 71.

4

Ausführlich zu diesem Problem siehe Matter, Boerner 2007, S. 142–159; Thimann 2014, S. 42–43.

5

Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 71.

6

Zum klassizistischen Ausbildungsprogramm an der Wiener Akademie siehe v.a. Schemper-Sparholz 1995; Ausst. Kat. Wien-Stendhal 2002.

7

Vgl. dazu Jensen 1968; Jensen 1974; Thimann 2016.

8

Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/1, Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 13. Januar 1810.

9

Zu Lukas als Madonnenmaler siehe Kraut 1986.

10

Vgl. Thimann 2019.

11

Vgl. Schmidt 1984; Büttner 2002.

12

Zum Problem von Nachfolge und Nachahmung bei den Nazarenern siehe Büttner 1991; Schönwälder 1995; Grewe 2009; Grewe 2015.

13

Vgl. dazu Locher 2007; Behler 2011.

14

Zu Schlegels Bild-Begriff vgl. grundlegend Endres 2015.

15

Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlass Johann David Passavant, Franz Pforr an Johann David Passavant, Wien, Mai 1808.

16

Zum Problem vgl. u.a. Klenze 1906; Haskell 1976, v. a. S. 38–70; Skwirblies 2017.

17

Dönike 2006; Pix 2013.

18

Vgl. dazu Büttner 1983.

19

Vgl. Sitt 2013; Wenderholm 2019.

20

Kestner 1850, S. 110. Vgl. Börsch-Supan 1994; Schröter 1997, v. a. S. 225–226; Busch 2006.

21

Vgl. dazu Dorra 1973.

22

Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlass Johann David Passavant, Franz Pforr an Johann David Passavant, Kassel, 3. September 1803.

23

Schlegel [1803-1805] 1995. Zu Schlegels Gemäldebeschreibungen in der *Europa* und ihrer Rezeption vgl. u. a. Sulger-Gebing 1997; Schanze 1985; Oesterle 1989; Becker 1991; Büttner 1991, v.a. S. 248–251; Schönwälder 1995, S. 22–36; Rose 1996; Telesko 2000; Hoeps 2007; Locher 2007; Waldheim 2014, S. 81–121; Korngiebel 2018.

24

Friedrich Overbeck an den Vater, Rom, 12. September 1811, zitiert nach Hasse 1887, S. 45.

25

Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/15, Brief an die Eltern, Rom, 17. April 1819.

26

Zu Schlegels Verhältnis zur alten Kunst vgl. vor allem Locher 2007; Behler 2011; Korn-giebel 2018.

27

Vgl. Ausst. Kat. Paris 1999; Gaehtgens 1997; Savoy 2011.

28

Friedrich Schlegel: „Vom Raphael“, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, I.2, 1803, S. 3–19, hier zitiert nach: Schlegel [1803–1805] 1995, S. 37–48.

29

Friedrich Schlegel: „Dritter Nachtrag alter Gemähld“, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, II.2, 1805, S. 109–145, hier zitiert nach: Schlegel [1803–1805] 1995, S. 117.

30

Vgl. Endres 2015, S. 209.

31

Friedrich Schlegel: „Vom Raphael“, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, I.2, 1803, S. 3–19, hier zitiert nach: Schlegel [1803–1805] 1995, S. 45, S. 48.

32

Vgl. Ausst. Kat. Neuss-Heidelberg 1980; Heckmann 2003.

33

Grote 1938, S. 77–94; Ausst. Kat. Frankfurt am Main 2005, S. 180–183, S. 258.

34

Vgl. mit älteren Nachweisen hierzu Thimann 2020b.

35

Vgl. dazu mit weiterführender Literatur: Ausst. Kat. München 2002; Ausst. Kat. Göt-tingen 2015; Vignau-Wilberg 2018.

36

Zu Wintergerst siehe Jensen 1967.

37

Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlass Johann Da-vid Passavant, Franz Pforr an Johann David Passavant, Wien, 8. April 1809.

38

Graphische Sammlung Albertina, Wien, Inv. Nr. 23.694; Bleistift; 25,5 x 20 cm. Zu dem Blatt vgl. Thimann 2014, S. 156–161.

39

Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/13, Friedrich Overbeck an die Eltern, Rom, 4. Juni 1817; vgl. auch Hasse 1888, S. 166–167: „Mein Beytrag bestand in einem transparenten Gemähld, das den gefeyerten Kunstpatriarchen in Gesellschaft seines Freundes Raphael zeigte, so nemlich, daß sich beyde im Angesicht der Kirche, die per-sonifizirt zwischen beyden steht, knieend die Hände reichen. Dieser mit Lorbeeren bekränzt, jener von einem dicken Eichenkranze die deutsche Stirn überschattet, Raphael ein Madonnenbild darbringend, Dürer ein Christusbild, welche die Kirche dankbar empfängt. Hinter Raphael erblickt man in der Ferne Rom mit der Peterskirche und dem Vatican, hinter Dürer Nürnberg mit seiner schönen alten Burg und spitzen Türmen.“

40

Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 95.

41

Vgl. dazu den diesbezüglichen Briefwechsel mit dem Vater in: Hagen 1927.

42

Friedrich Schlegel: „Vom Raphael“, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, I.2, 1803, S. 3–19; hier zitiert nach: Schlegel [1803–1805] 1995, S. 46.

Eva Reinkowski-Häfner

„die gute Zubereitung der Farbe, das Mischen derselben, deren Traktament und einen guten Colorit“¹

Die frühe malerische Praxis der Lukasbrüder in Wien: zwischen Akademie- und Selbststudium

1. Einleitung

Die Akademien der bildenden Künste des 17. und 18. Jahrhunderts beschrieb Johann Georg Sulzer 1771 als reine Zeichenschulen.² Diese Schilderung verstellt bis heute den Blick auf die Bemühungen der Institutionen und Professoren um 1800, neben dem Zeichnen auch malpraktischen Unterricht anzubieten. Malunterricht an der Akademie war im ausgehenden 18. Jahrhundert nach der Aufhebung der Zünfte und der vollständigen Verlagerung der Künftlerausbildung an die Schule mehr und mehr notwendig geworden. Es ist auch schwer vorstellbar, dass die von Anton Raphael Mengs vertretene Überzeugung von der Lehrbarkeit der Kunst den Unterricht in der Handhabung von Pinsel und Malmaterialien hätte ausschließen sollen.³ Wie weiter unten ausführlich dargestellt wird, gab es an der Wiener Akademie unter dem Direktor und Maler Heinrich Füger ein Angebot für Malunterricht, das Füger aber 1806 mit seinem Abschied von der Akademie und der Übernahme des Direktorenamtes an der Galerie im Belvedere aufgab. Zudem stellte die Akademie in Wien mit der Ernennung des Bildhauers Franz Anton Zauner als Nachfolger Fügers die Bildhauerei und damit das klassische Formenrepertoire und die Nachahmung der Antike in den Vordergrund und ignorierte dabei die in Wien vorhandenen avant-gardistischen romantischen Ideen zur Rezeption der mittelalterlichen Kunst.⁴ Dies erklärt die große Enttäuschung der Lukasbrüder, einer Gruppe von Schülern, die sich ab 1805 an der Wiener Akademie getroffen hatte und aus Opposition zum defizitären und verzopften Akademiebetrieb am 10. Juli 1809 eine von Johann Friedrich Overbeck als „St. Lukas-Orden“ benannte Vereinigung gründete. Dieser Gruppe gehörten neben Overbeck, Franz Pforr, Josef Wintergerst, Conrad Hottinger, Josef Sutter sowie Ludwig Vogel an (ABB. 1–6).⁵ Im Folgenden

ABB. 23

Heinrich Föger, Der Sohn des Künstlers, im Alter von 4 Jahren, 1796, Öl auf textilem Bildträger, 110 x 89 cm. Galerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 1022. Die Malerei ist mit brauner Farbe angelegt, die Buntfarbe in die Lichtbereiche gesetzt.



„Endlich wird er die Figur, oder Form einer jeden Sache anordnen, welches das ist, was man die Zeichnung nennt; und da diese Formen, nicht vollkommen ausgedrückt werden können, weil sie auf einer ebenen Oberfläche sind, so ist die Kunst der Schatten, und Lichter, welches das ist, was man unter Helldunkel (Chiaroscuro) versteht, von der Zeichnung unzertrennlich. Sind die Formen bestimmt, so folgt alsdann die Farbe der Körper, und die Art, und Behandlung, die mehr oder weniger geschickt sein kann, die Dinge, ihr Wesen, und ihre Zusammenfügung auszudrücken.“²⁴⁴

Ebenso deutlich beschrieben findet sich die Braun- oder chiaroscuro-Untermalung in der Schrift *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture* aus dem Jahr 1827, publiziert von Pierre-Louis Bouvier, Direktor der École des Figures in Genf, der die Praxis der Pariser Akademie schon in den 1780er Jahren erlernt

hatte und in seiner Malanleitung die Quintessenz der Pariser Malpraxis um 1800 zusammenfasste.²⁴⁵ Bei dieser Art der Untermalung handelte es sich um die Zeichnung der Umrisse und die Anlage von Licht und Schatten mit Lavuren im Sinne einer Sepiazeichnung bzw. Sepiamalerei. Die Buntfarbe wurde nur in den hellen Bereichen aufgetragen. Diese Aufteilung in die grafische Vorbereitung und die erste farbige Anlage bedeutete eine Separierung von Zeichnung, Helldunkel und Kolorit, eine Aufteilung in Form und Farbe, und galt als Erleichterung in der Ausführung der Malerei, da die Darstellung in der Untermalung fixiert war und die farbige Ausführung nur mehr einem Kolorieren gleich. In der Ausarbeitung ließ man oftmals die Schatten der Untermalung frei stehen, sie konnten aber auch nochmals kräftig betont werden.²⁴⁶

Im *Jason vor seinem Onkel Pelias* (ABB. 24), eine Darstellung, in der Overbeck bereits eine vielfigurige Szene zu einer Handlung aufbaute, kann man neben einer sorgfältig ausgeführten chiaroscuro-Untermalung in der Ausarbeitung ein differenzierteres Modellieren mit nass-in-nass in-einander vertriebenen Malfarben feststellen. Auch wenn Overbeck im Herbst 1807 bereits seit mehreren Monaten zu Hause arbeitete, orientierte er sich hier an der akademischen Malweise, wie sein Malschich-



ABB. 24

Johann Friedrich Overbeck, Jason vor seinem Onkel Pelias, 1807, Öl(?) auf Papier, 68,5 x 96,6 cm. Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck, Inv. Nr. G 202.

tenaufbau beweist. Zudem schilderte Overbeck in einem Brief an den Vater vom 4. November 1807, dass er für die Komposition des *Jason* Figuren in Ton modellierte und diese mit Stoffen drapierte, womit er bewies, dass er sich an akademische Arbeitsweisen hielt.²⁴⁷

Eine davon abweichende Ausführungsweise erkennt man in dem von Overbeck im Juni 1807 gemalten Selbstporträt. Im April 1807 kam Overbecks Freund Gottlieb Carl Jacob Grunow aus Lübeck nach Wien und bezog ein eigenes Quartier, doch verbrachte er im Juni mit Overbeck zwei Wochen in dessen Zimmer in der Marokkanergasse.²⁴⁸ In dieser Zeit malte Overbeck, sicherlich zu Hause, ein *Selbstbildnis* (ABB. 25) und das *Porträt Grunow*, das nicht mit dem Porträt in der Hamburger Kunsthalle identisch sein kann. Grunow musste bereits im Juni 1807 Wien wieder verlassen, und Overbeck gab ihm Zeichnungen und das *Selbstbildnis* mit nach Lübeck. In diesem wirkt die Abfolge der Farbaufträge stellenweise chaotisch, sodass Overbecks Beschreibung seiner ersten Ölgemälde als „Schmiererey“ nachvollziehbar wird.²⁴⁹ Der Farbauftrag erfolgte partienweise nebeneinander, partienweise in geordneter Abfolge übereinander. Auffällig ist der gestupfte erste Farbauftrag des Inkarnattons, den er mit sehr trockener, also bindemittelarmer Malfarbe und Borstenpinsel erreichte. Diesen übergang er mit glättenden Ausarbeitungen, die sich auf dem angerauten Untergrund leichter auftragen ließen, ein Hinweis, dass sich Overbeck an die Anleitung von

der Akademie auch in offenem Streit, so fand ein scharfer Disput mit Caucig über die Frage von Schönheit und Ästhetik im Modellsaal statt.²⁶⁹ Diese Haltung und die Zusammenkünfte mit den Freunden in Overbecks Wohnung Am Glacis bzw. in Pforrs Wohnung in der Alleegasse beförderten die Gründung einer „kleinen Künstlerversammlung“ durch Overbeck am 10. Juli 1808, der neben Overbeck noch Pforr, Vogel, Sutter, Rinald, Hottinger, Wintergerst, vermutlich auch Egger, angehörten. Die Mitglieder der Versammlung ordnete Overbeck verschiedensten Gattungen der Malerei zu, er benannte sie als „Historien-, Conversations-, Bataillen-, Porträt- und Thiermaler“.²⁷⁰ Ihre Treffen fanden mindestens einmal wöchentlich statt, wobei sie sich gemeinsame Kompositionsaufgaben stellten, die ausgeführten Arbeiten sich gegenseitig zur Kritik vorlegten und sich darüber austauschten.²⁷¹ Thimann hat 2016 eine Liste der Kompositionsaufgaben und der bekannten Realisierungen erstellt, aus der die Vielfalt der Themenstellungen und Varianten der

Ausführungen hervorgeht.²⁷² Die Gründung der Künstlerversammlung war sicherlich eine Reaktion auf den Lehrermangel an der Akademie. Desgleichen könnte die Wohngemeinschaft im Hause Wächters, der im Mai 1808 Wien verlassen hatte, dafür Vorbild gewesen sein, wobei Overbeck ihn 1810 als gescheiterten Einzelkämpfer beschrieb.²⁷³ Auch wenn Wächter für die jungen Künstler eine prägende Rolle gespielt haben muss, die vor allem Sutter schilderte, konnte sich Wächter selbst nicht an einen engeren Umgang mit Overbeck erinnern.²⁷⁴ Die Emanzipation von der Akademie setzte sich fort mit dem Engagement eines eigenen Modells. Bereits im Herbst 1807 kündigte Overbeck zusätzliche Kosten für ein Modell bei seinem Bruder an, im Sommer 1808 beschäftigte er ein Modell für die Ausführung seines *Einzugs nach Jerusalem*, auch wenn dieses nur zu wenigen Sitzungen kam.²⁷⁵ Auch im Jahr 1809 muss Overbeck für vier bis fünf Sitzungen ein Modell engagiert haben.²⁷⁶ Zu Kriegsbeginn und mit der Belagerung der Stadt Wien durch französische Truppen im Mai 1809 war die Akademie geschlossen worden, die erst wieder am 8. Januar 1810 öffnete und dann nur für eine beschränkte Anzahl an Schülern, vor allem für Inländer, da es im Winter an Holz mangelte und nur wenige Räume beheizt werden konnten.²⁷⁷ Hier war den Ausländern unter den Lukasbrüdern der akademische Unterricht zumindest in Teilen verwehrt worden, vermut-

ABB. 28

Johann Friedrich Overbeck,
Die Heilung des blinden Tobias,
1807, Öl(?) auf Papier, 60 x 46 cm.
Museum Behnhaus Drägerhaus,
Lübeck, Inv. Nr. G 203.



lich insbesondere ein Platz im Aktsaal. Als nach dieser langen Schließzeit der Künstlergruppe sogar das Modellzeichnen verwehrt war, verpflichtete sie ein eigenes Modell, einen ungarischen Grenadier. Hier sei darauf verwiesen, dass das Modellhalten außerhalb der Akademie möglicherweise verboten war.²⁷⁸ Dennoch waren die Lukasbrüder für das Wintersemester 1810 inskribiert und von Vogel ist bekannt, dass er noch die Bibliotheksöffnungszeiten nutzte.²⁷⁹ Overbeck plante, sich noch bessere Kenntnisse in Anatomie anzueignen.²⁸⁰ Als Reaktion auf die fortdauernde Schließung der Akademie und aus patriotischer Ablehnung ihrer französischen Ausrichtung, forciert durch die Besatzung Wiens und den Sieg Napoleons in der Schlacht von Wagram Anfang Juli 1809, war aus der „kleinen Künstlerversammlung“ am 10. Juli 1809 der „Lukasbund“ entstanden, wobei die Mitglieder diesen Begriff nicht verwendeten, sondern vielmehr von „St. Lukas-Orden“, „Lukas-Orden“ oder „Bund“ sprachen, und die Bezeichnungen „Lukasbund“ und „Lukasbrüder“ von Lehr und Howitt eingeführt worden sind.²⁸¹ Die Wahl des Patronats des Heiligen Lukas, die sich in der von Overbeck radierten Vignette manifestierte, interpretierte Overbecks Vater als eine Rückbesinnung auf die entsprechende Bruderschaft in Florenz von 1530 (ABB. 29).²⁸² Doch könnte das Patronat des Heiligen Lukas auch eine Opposition zur Akademie signalisiert haben, indem sich die jungen

ABB. 28 a

Detail. Der Inkarnatton wurde fleckweise aufgetragen, die Farbe kaum vertrieben. Die Augenpartie des Vaters zeigt nur die braune Untermauerung.

ABB. 28 b

Detail. Für das blaue Manteltuch wurde die Malfarbe Blau mit Weiß und Schwarz ausgemischt, die in Abstufungen nebeneinandergelegt wurden, um Falten sowie Licht und Schatten zu gestalten.

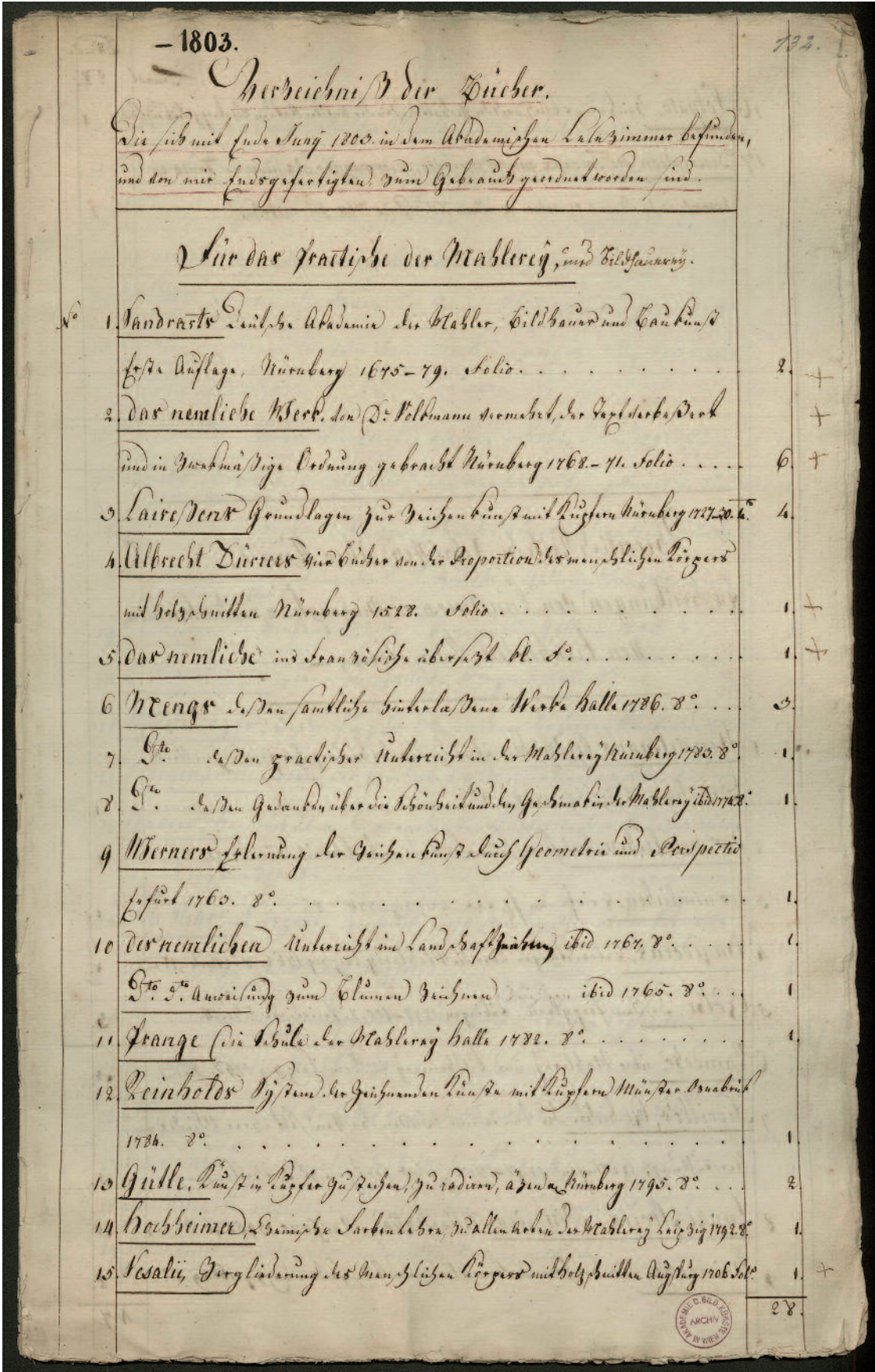
Eva Reinkowski-Häfner

Anhang 2 Liste zum Bibliotheksbestand der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahr 1803

(Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Verwaltungsakten VA 1803, Bl. 132 r–139 v).

Der „Hofconcipist Hans Rudolf Füessli“, damit war Johann Rudolf Füssli (1737–1806) gemeint, übernahm 1799 die Betreuung der Kunstsammlungen der Akademie in Wien und wurde im November 1801 zum „Archivar und Custos der akademischen Bücher- und Kupferstichsammlung“ ernannt. 1803 erhielt die Bibliothek der Akademie größere Räumlichkeiten und wurde von einem kleinen Raum im dritten Stock in einen größeren im ersten Stock des zwihschen der Annen- und Johannesgasse gelegenen Akademiegebäudes verlegt. Zu diesem Anlass erstellte der Bibliothekar Johann Rudolf Füssli einen Bibliothekskatalog, der unter mehreren Rubriken den aktuellen Bücherbestand auflistete. 1804 wurde der Fundus um das Buch *Der Weiß-Kunig. Eine Erzeblung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten*, das 1775 in Wien erstmals gedruckt worden war, und um *Des Herrn Leonhard von Vinci ersten Mahlers zu Florenz praktisches Werk von der Mahlerey worinnen diese vortrefliche Kunst ... vorgestellt wird*, Nürnberg 1786, erweitert.¹

1 Lützow 1877, S. 83; Wien, Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten VA 1803, Bl. 174 r–175 v; Wien, Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten VA 1804, Bl. 276 v–277.





Franz Pforr, Der Graf von Habsburg und der Priester, 1808–1809, mit wässrigem Bindemittel modifizierte Ölfarbe auf Leinwand, 45,5 x 54,5 cm, Städel Museum Frankfurt a. M., Inv. Nr. 959. (ABB. 41)

Das Gemälde ist doubliert, doch konnten im Röntgenbild die Leinwandbindung und die unregelmäßigen Fäden in Kett- und Schussrichtung erkannt werden. Wegen der grundierten und unbemalten Spannblätter und wegen der ähnlichen Bindemittelzusätze in Grundierung und Malschicht kann man davon ausgehen, dass Pforr die Leinwand eigenhändig grundierte, bevor er sie auf den Keilrahmen spannte. Es handelt sich um eine aufwändige vierschichtige Grundierung. Auf eine erste wässrige Bindemittelschicht (Mischung aus Wachs, Stärke, Weihrauch), die als Vorleimung angesprochen werden kann, folgen ölige Schichten mit einem Zuschlag des wässrigen Bindemittels aus Wachs, Stärke und Weihrauch. Auffällig ist, dass dem Bleiweiß (mit hohem Anteil an Bariumsulfat als üblichem Verschnitt für Bleiweiß) noch Kalk, Kaolin und transparente Zuschläge (Quarz, Sulfatmineral) zugefügt wurden. Die Unterzeichnung, die der Maler vermutlich mit einem Grafitstift ausführte, ist an einigen Stellen mit bloßem Auge sichtbar. Pforr hielt sich weitgehend an seine Zeichnung und verstärkte oft die Konturen noch mit einem schwarzen Strich auf der Malerei. (Kein IRR). Im Gesicht des Knappen ist z.B. an der Nasenspitze, am Kinn und an seiner rechten Augenbraue eine Unterzeichnung mit Bleistift erkennbar, während er die Kontur des Nasenflügels nachträglich auf die Farbe setzte. Im Kopf des Grafen sind Linien sichtbar, die auf eine andere Konzeption für die Haare oder gar für einen Helm hinweisen. In der Oberflächenbeobachtung konnte nur an wenigen Stellen eine Braununtermalung festgestellt werden, z.B. in den Haaren, Bart und Ohren des Grafen. Doch hat sich im Querschliff einer Probe aus dem Wiesenstück am unteren Bildrand eine nur

partiell auftretende braune Schicht direkt auf der Grundierung gezeigt. In der Analyse konnten für diese nur lokal vorkommende, hauchdünne braune Schicht organische Verbindungen mit Spuren von Kalk und Bariumsulfat nachgewiesen werden. Das Bindemittel ähnelt dem von der ersten Grundierungsschicht bzw. Vorleimung, allerdings mit einem wesentlich höheren Stärkeanteil. Der färbende Bestandteil konnte nicht festgestellt werden, es könnte sich aber auch hier um eine wässrige Sepia-Unterzeichnung/malung handeln, die allerdings sehr sparsam eingesetzt worden ist. Die Malerei zeigt partiell die Charakteristika einer lasierenden Wasserfarbenmalerei, sie ist sehr lasierend ausgeführt und lässt oft den Farbton des Untergrunds mitsprechen. So scheint unter Aussparung weniger Partien, wie z.B. den Inkarnaten, die gesamte Malerei hellgelb unterlegt. Im gesamten Bereich, der den Sandboden darstellt, legte Pforr einen hellgelben Farbton an, zog dann eine bräunliche Farbe dünn darüber und legte dann erst die Figuren an. In der blauen Hose des Knappen links, dem grauen Hund oder dem Pferd lässt sich beobachten, dass dort die Malerei auf der gelb-braunen Unterlegung ausgeführt ist und die Farbe nur lasierend darüber gezogen wurde. Der Boden erhielt abschließend noch eine dünne, streifig aufgetragene graue Malschicht. In weiteren Bildbereichen wie dem gelben Hund in der Mitte sowie Handschuh, Lanze und Haare des Knappen ist ein dunkleres Gelb vorgelegt und darauf sind mit einer dünn und streifig aufgetragenen grau bis schwarzen Farbe Modellierung und Schatten ausgeführt. Die Haare des Ministranten sind gelb angelegt, mit lasierendem Braun übergegangen und dann sind mit spitzem Pinsel mit gelben Tönen feine Haarsträhnen aufgemalt und mit wenig Schwarz abgeschattiert. Die Inkarnate führte Pforr auf einem sehr hellen/weißen Untergrund aus mit einer sehr dünnen lasierenden Farbschicht. Modellierungen erfolgten nur durch Wangenrot und streifig oder stufend aufgetragenen Schattierungen. Im Pferd lässt sich die Art der Schattierung insbesondere an der Nase und den Nüstern gut beobachten. Dort ist mit breitem Pinsel (Borstenpinsel) als dünne Lasur eine schwarze Farbe sehr dünn aufgetragen, die in feinste Tropfen zusammengelaufen ist. Am Zaumzeug des Pferdes kann eine Überarbeitung beobachtet werden, die Pforr vermutlich eigenhändig aufbrachte: Der Riemen an der Stirn des Pferdes ist mit dünner dunkelgelber Malfarbe auf hellgelbem Untergrund ausgeführt, der Untergrund scheint in senkrechten Streifen durch. Die anderen Riemen sind mit einer gelben Malfarbe einförmig übergegangen. Die schwarzen Konturen

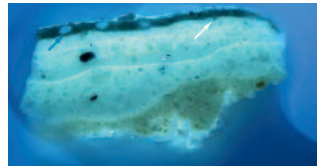
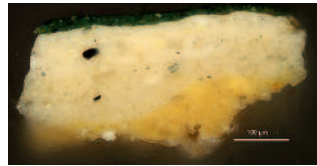
liegen auf dieser gelben Farbe. Das Blau des Himmels liegt auf einem weißen Untergrund, die Bäume sind dagegen hellgelb unterlegt. Ein Baumschlag ist nur an der Eiche in der Mitte und am linken Bildrand ausgeführt. Das Grün im Wiesenfeld am unteren Bildrand ist mit hellem Grün (grüne Erde) unterlegt und darauf sitzen vereinzelt dunkelgrüne Gräser, die mit einer Ausmischung von Preußisch Blau und Ocker ausgeführt sind. Es sind Reste eines gegilbten Firnisses sichtbar, darüber liegt ein Mastixfirnis, der nicht original ist, da er Krakelees abdeckt. Lasierender und sehr dünner Farbauftrag sowie Schattierungen, die tröpfchenförmig zusammengelaufen sind, weisen darauf hin, dass Pforr eventuell manche Farbpartien mit dem wässrigen Bindemittel aus Wachs, Stärke und Weihrauch ausgeführt haben könnte.

Festgestellte Pigmente:

Bleiweiß, Neapelgelb, Ocker, Zinnober, Kobaltblau, Preußisch Blau, Kupfergrün

Festgestellte Bindemittelverwendung:

Ölfarbe mit einem Zusatz eines wässrig vermalbaren Bindemittels aus Stärke, Weihrauch und Wachs. Eventuell wurden Partien auch nur mit dem Wasserfarbenbindemittel ausgeführt.



Querschliff aus einer Probe aus dem Wiesenstück am unteren Bildrand im polarisierten und UV-Licht. Blauer Pfeil: Bindemittleinschlüsse. Weißer Pfeil: Brauner Farbstrich aus der Braununtermalung. © Eva Reinkowski-Häfner

Untersuchungsmethoden:

- Optische Untersuchung mit Stereomikroskop
- UV-, Röntgen-Aufnahmen
- Mobile RFA-Messungen
- Querschliff, REM/EDS, FTIR-Spektroskopie

Analysen:

Stephan Zumbühl und Nadim Scherrer, HKB Bern und Labor Drewello & Weißmann, Bamberg



Franz Pforr, Hl. Georg, 1809/10, Ölfarbe (und partiell proteinische Bindemittel), Holztafel, 27,9 x 21,2 cm, Städel Museum Frankfurt a. M., Inv. Nr. SG 419. (ABB. 43)

Pforr verwendete hier erstmals eine Holztafel (vermutlich Platanenholz) als Bildträger. Die Tafel ist grundiert und sehr glatt geschliffen. Die 2-schichtige Grundierung besteht in der 1. Schicht aus den kristallinen Füllstoffen Calcit, Dolomit und Silikaten (Feldspat, glasartiges Aluminosilikat), das Bindemittel ist Glutinleim mit etwas Öl. Die 2. Schicht ist gelb-braun, etwas bindemittelreicher, und enthält staubfeine Silikate und Calcium. Die glatte Oberfläche ist durchtränkt von der daraufliegenden Bindemittelschicht aus verseiftem Öl und wenig Kaolin. Darauf liegt das rot-orange Poliment aus Bleiweiß, Ocker, Kaolin und Calciumklümpchen. Das Poliment ist in Öl (verseift) gebunden, dem evtl. Bleiglätte als Trocknungsmittel beigelegt wurde, ein Proteinzusatz ist nicht auszuschließen. Das Blattgold wurde über die gesamte Tafelgröße angeschossen und nicht auspoliert. Die Unterzeichnung erfolgte vermutlich auf einer dünnen öligen Bindemittelschicht, die der Maler über das Blattgold legte. Diese musste ausreichend getrocknet sein, um die Zeichnungsübertragung durchführen zu können. Spuren aus diesem Arbeitsgang lassen sich als eingedrückte Linien vor allem in der Ritterrüstung beobachten (z.B. an seiner linken Schulter) oder im Muster des Zaumzeugs. Das Bindemittel der Malfarbe ist nach der naturwissenschaftlichen Analyse Öl, vermutlich mit Bleiglätte und Kalk(?) verseift

und partiellweise mit Proteinzugabe. Die Farbe im Himmel ist in verseiftem Öl gebunden, während die Probe aus dem Berg rechts (obere Bildkante) Ölfarbe mit einem Proteinzusatz enthält. Im Himmel besteht die Malerei aus einer dünnen grauen Schicht, darauf folgt eine blaue Schicht aus Bleiweiß, Schwespat, Kobaltaluminat und wenig Zinnober und getrennt durch eine Bindemittelschicht (fettes Öl mit Bleiseifen) folgt eine weitere blaue Schicht, die sich zur ersten vor allem durch den Einsatz von Kobaltarsenat (Leithner Blau) unterscheidet. Der Landschaftshintergrund scheint nur mit Farbe konturiert worden zu sein, die Bäume sind mit wenigen Strichen ohne Blattwerk skizziert. In der IRR-Aufnahme können die Pflanzen oberhalb des Drachenschwanzes als die Pflanzen aus der Vorzeichnung identifiziert werden. Vermutlich legte Pforr alle Farbflächen zunächst lasierend im angestrebten Farbton an. Die Ausarbeitung der Ritterrüstung, die mit brauner Farbe und Pinsel zeichnerisch Formen und Schatten anlegte, erfolgte als erstes. In einer Rekonstruktion der Malerei auf Goldgrund hat sich gezeigt, dass eine Ausführung mit Ölfarben, der Eigelb zugesetzt wurde, möglich ist. Nach der Ausarbeitung der Rüstung und der Anlage des Brauns für den Sattel widmete sich Pforr der Ausarbeitung der Landschaft. Erst danach malte er das Pferd mit dicker weißer Ölfarbe, die er, um die Fellstruktur zu betonen, strichelnd aufsetzte. Im Pferdekopf sind auf der ersten weißen Farbanlage Konturen und Linien mit Grafitstift angezeichnet. Das Weiß des Pferdes (vermutlich zweite Schicht) liegt auf der originalen Hintergrundfarbe. Der Schweif des Pferdes ist im Gegensatz zu den Ponyfransen am Kopf des Pferdes sehr deckend ausgeführt. Man erkennt keine Unterzeichnung und keine nachträglichen zeichnerischen Pinselstriche. Auch schimmert dort die Goldauflage nicht durch. Das Zaumzeug legte der Maler in einer ersten dünnen Lasur rot an und verwendete für die Ausarbeitung deckende Farbaufträge, wobei das goldene Dekor ausgespart wurde. Der Wiesengrund ist begonnen worden mit hellgelben Gräsern (vermutlich Neapelgelb und Bleiweiß) und einer grünen Lasur, sichtbar im Bereich links unterhalb der Prinzessin. Wie im Röntgenbild sichtbar wird, muss Pforr den Drachen mit einer gelben (bleihaltigen) Farbe oder einer Gelb-Weiß-Ausmischung für die Helligkeiten und dann mit grünen Lasuren ausgearbeitet haben. Diese Farbe ist kupferhaltig (wenig in mobiler RFA), weshalb sich der Drachenkörper im IRR sehr gut abbildet. Die Wiese, der Drachen und der Landschaftshintergrund sind wegen der umfangrei-

chen Übermalung mit einer braunen Farbe nicht mehr genau zu beobachten. Diese braune Farbe liegt auch auf dem Blau des Mantels der Prinzessin. Das Blattwerk des großen Baums im Landschaftshintergrund links erscheint heute dichter und ausladender als von Pforr angelegt. Soweit sich beobachten lässt, hat Pforr das Blattwerk mit kurzen Pinselstrichen in heller grüner/gelber Farbe angelegt und grün lasiert. Durch die späteren Übermalungen sind auch alle Effekte, die durch die Goldunterlage erreicht wurden, eliminiert. Auch der dünne splittrige und stark verbräunte Überzug aus Schellack und Eiklar verdunkelt die Malerei. Als letzter Firnis ist ein Mastixfirnis aufgetragen.



Röntgenaufnahme, © Städel Museum, Frankfurt am Main; Abteilung Kunsttechnologie und Restaurierung – Gemälde und moderne Skulpturen

Festgestellte Pigmente:

Bleiweiß, Schwespat, Neapelgelb, Ocker, Zinnober, Kobaltblau (Kobaltaluminat), Leithner Blau (Kobaltarsenat), Preußisch Blau (?), Kupfergrün, Holzkohle. Füllstoffe in der Malfarbe: Calcium, Kaolin

Festgestellte Bindemittelverwendung:

Analytisch wurde im Gemälde eine partiellweise unterschiedliche Bindemittelverwendung festgestellt, nämlich reine Ölfarbe (Himmel) und Ölfarbe mit Zusatz eines proteinischen Bindemittels am rechten oberen Bildrand.

legte er dann Rechenschaft über seine Einkäufe ab, wobei er auch die Preise anführte: Neben „2 Loth Krapp. Lack 18 fl, 2 Loth Wiener Blau [Leithner Blau] 16 fl, Br(auner) Lack 10 fl, Gelb(er) [Lack] 8 fl“, nennt er auch „Gromm Gelb 10 fl“, womit Chromgelb gemeint war.⁶²

ABB. 5

Joseph Wintergerst, Versöhnung Ludwigs des Bayern mit Friedrich dem Schönen, Öl auf Leinwand, 106 x 129 cm, Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck. Die goldene Ritterrüstung wurde mit Chromgelb gemalt.

Neapelgelb, auch Wiener Gelb

Neapelgelb, ein Bleiantimonoxid, war schon im 17. Jahrhunderts in der Ölmalerei in Anwendung und fand in der Zeit von 1750 bis 1850 vielfach in der Staffeleimalerei Verwendung.⁶³ Laut *Wiener Farbenkabinet* von 1794 und Watin 1785 handele es sich bei Neapelgelb um ein gelbes Gestein, das aus der Umgebung Neapels stamme.⁶⁴ Ende des 18. Jahrhunderts gab es Neapelgelb in den Wiener Apotheken zu erwerben, wie ein Vermerk bei Beckmann 1793 bestätigte.⁶⁵ Joseph Hardtmuth erfand für die Herstellung des Neapelgelbs ein neues Verfahren, sodass sein Produkt „das aus Neapel bezogene Originalproduct an Schönheit und Dauer übertrifft“; 1810 erhielt er für die Produktion ein Privileg.⁶⁶

