

SCHÖN WIE EIN SHADOW

Friedrich Müllers Fortunata-Porträt
im Kontext

Herausgegeben von Niels Fleck und Cordula Grewe

Kunst
der Veste Coburg
SAMMLUNGEN

MICHAEL IMHOF VERLAG

Begleitband zur Ausstellung „Schön wie ein Shadow.
Das Porträt der Fortunata von Friedrich Müller“,
4. März bis 20. Juni 2021
in den Kunstsammlungen der Veste Coburg

Ausstellung und Katalog wurden
dankenswerterweise gefördert von der



Herausgegeben

von Niels Fleck und Cordula Grewe

Redaktion

Niels Fleck

Leihgeber

Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel
Kiel, Sammlung Friedrich Hübner
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen –
Neue Pinakothek
München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser,
Gärten und Seen
Weimar, Klassik Stiftung Weimar
Private Leihgeber, die ungenannt bleiben möchten

Gestaltung und Reproduktion

Margarita Licht, Michael Imhof Verlag

Cover

Florian Bangert und Margarita Licht

Druck

Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

Verlag

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 | D-36100 Petersberg
Tel. 0661/2919166-0 | Fax 0661/2919166-9
info@imhof-verlag.de | www.imhof-verlag.de

© 2021 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
und die Autoren

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des
Verlags ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
fotomechanischem oder elektronischem Weg zu vervielfältigen.

Printed in the European Union (EU)

ISBN 978-3-7319-1104-3

Inhalt

7	Vorwort
8	Niels Fleck <i>Dreimal Fortunata</i> Eine Einführung
24	Anne Levin <i>Die Weimarer Fortunata von Friedrich Müller und ihre Varianten in Coburg und Köln</i> Eine kunsttechnologische Untersuchung
44	Cordula Grewe <i>Tod den „Tagelöhnerproductionen“!</i> Schadows Porträtgenre als Kampfansage
78	Eva Reinkowski-Häfner <i>Wilhelm Schadows Kamaldulenser-Mönch und Friedrich Müllers</i> <i>Kopie in Porzellanmalerei</i> Eine Untersuchung der Maltechniken
98	Ilka Voermann <i>Den Geist des Originals atmen</i> Die treue Gemäldekopie im 19. Jahrhundert
110	Thomas Aufleger <i>„... die Porzellanmalerei eine Stufe höher zu heben ...“</i> Gemäldekopien in der europäischen Porzellankunst des 19. Jahrhunderts
131	Literatur
143	Bildnachweis



Abb. 1 Unbekannt, nach Friedrich Müller: Fortunata. Bildnis einer Italienerin (Fortunata Segadori), um 1832, Öl auf Leinwand, 70,8 x 52 cm. Privatbesitz Köln.

in der Hand hält, wertete die zurate gezogene Schadow-Spezialistin Cordula Grewe die spezifische Figurenauffassung, den Bildaufbau, die nazarenisch-strengen Konturen und die schlichtweg meisterliche Farbbehandlung als klare Indizien, um das Gemälde Wilhelm Schadow zuzuschreiben und es mit dessen verschollener Fortunata-Darstellung zu identifizieren (Abb. 1).⁴ Die in halber Figur gegebene, leicht in den Bildraum gedrehte junge Frau steht vor einer flachen, den Bildvordergrund eng begrenzenden Lorbeerhecke. Dahinter erstreckt sich in weiter Ferne eine italienische Küstenlandschaft. Die Nabsichtigkeit der Frauengestalt und ihr relativ schlichtes Kleid lassen die Wirkung des Kolorits und der erlesen-luxuriösen Schmuckstücke zur Geltung kommen. „Das el-

Im Juni 1831 kehrte der Begründer der Düsseldorfer Malerschule, Wilhelm Schadow (1788–1862), von einem einjährigen Romaufenthalt nach Deutschland zurück. Im Gepäck hatte er nicht allein das Konzept für eine Reform der von ihm seit 1826 geleiteten Kunstakademie. Auch bedeutende Gemälde und Studienbilder, darunter eine Reihe von Idealporträts italienischer Frauen, gingen aus dieser zweiten Romreise Schadows hervor. Während 1832 in Berlin bzw. Düsseldorf unter anderem das *Mädchen, lesend* (heute Leipzig) und *Römerin* (heute Berlin) ausgestellt wurden und jeweils großes Aufsehen erregten, hebt der Schüler und Reisegefährte Julius Hübner (1806–1882) in einem Nachruf auf Schadow 1862 ein anderes Bild hervor: „Unter mehreren Studienköpfen welche während dieses Aufenthalts in Rom entstanden, zeichnet sich das Bildniß der wunderschönen Fortunata Segatori, eines Mädchens aus Subiaco, aus [...]“.⁵ Allerdings bleibt unklar, ob es sich bei Schadows *Fortunata*, die auch Max Schasler in den Blickpunkt rückte, um einen Studienkopf oder ein vollendetes Gemälde handelte.² Denn trotz seiner Beliebtheit sollte sich die Spur des Bildnisses, das 1856 noch in der Berliner Gemäldesammlung des Oberhofbuchdruckers Rudolf Ludwig Decker (1804–1877) nachgewiesen ist, schon bald verlieren.³

Als im Frühjahr 1998 im Kölner Kunsthandel das Bildnis einer zinnoberrot gewandeten Schönheit auftauchte, die ein Tuch mit der Aufschrift „Fortunata“

fenbeinfarbene Inkarnat tritt strahlend hervor zwischen dem glänzenden Lackschwarz des Haares, das sich in der Bordüre des Kleides wiederholt, und dem warmen, leicht ins Braune gedämpften Zinnoberrot des Kleides, das die roten Korallenohrringe wieder aufgreifen.“⁵ Die indes strenge Zeichnung und Dominanz der Linie, so Grewe, verleihe dem Bildnis „jene Durchgeistigung, jene geheimnisvolle Bedeutungsschwere, die Schadows Porträts in den Augen seiner Zeitgenossen etwas Historisches verliehen und die den Zauber und die Eigenart Schadowscher Schöpfungen ausmachen.“⁶

Wirklich Schadow? Entdeckungen um *Fortunata*

Die Nachricht von der ‚Schadow-Entdeckung‘ stieß nicht zuletzt bei den Kunstsammlungen der Veste Coburg auf Aufmerksamkeit,⁷ wo nämlich eine nahezu identische Version des Gemäldes bewahrt wird (Abb. 2). Das Coburger Bild unterscheidet sich vordergründig lediglich durch den fehlenden Schriftzug auf dem weißen Tuch; allerdings galt es in Coburg bis dahin als von unbekannter Hand geschaffenes Porträt der Karoline Bauer (1807–1877), einer gefeierten Schauspielerin, die in den Jahren 1829 bis 1831 die Geliebte des Prinzen Leopold von Sachsen-Coburg und Gotha (1790–1865) war.⁸ Wohl aufgrund der Provenienz war diese Identifikation in den Kunstsammlungen nie infrage gestellt worden: Das Gemälde gehört zum einstigen Inventar von Schloss Niederfüllbach, dem bei Coburg gelegenen, 1819 erworbenen Landsitz Prinz Leopolds.⁹ In Niederfüllbach hatten sich der Prinz und die Schauspielerin gelegentlich inkognito getroffen, ehe Leopold anlässlich seiner Krönung zum ersten belgischen König die Liaison beendete.¹⁰ Fotografien von 1934 zeigen die Wohnräume des Schlosses, die nach Leopolds Tod 1865 kaum verändert worden sein sollen. An prominenter Stelle, im Wohnzimmer, hing das Gemälde, das 1965 gemeinsam mit dem übrigen Niederfüllbacher Kunstinventar von der Coburger Landesstiftung erworben wurde und so an die Kunstsammlungen der Veste Coburg gelangte (Abb. 3).¹¹ Von der romantischen Interpretation des Bildes als Erinnerungsstück König Leopolds am genius loci seiner geheimen Liebschaft trennte man sich in Coburg nach Aufdeckung des Kölner Porträt-Ebenbilds vorerst nicht; die Zuschreibung an Wilhelm Schadow wurde hingegen für die Coburger Version unmittelbar übernommen.¹²

Cordula Grewe indes gelang es, ihre Zuschreibung zu revidieren, nachdem sie infolge weitgespannter Studien zu ihrem Werkverzeichnis Wilhelm Schadows auf den bisher kaum bekannten



Abb. 2 Unbekannt, nach Friedrich Müller: Fortunata. Bildnis einer Italienerin (Fortunata Segadori), um 1832, Öl auf Leinwand, 72 x 52 cm. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. M.310.

Die Weimarer *Fortunata* von Friedrich Müller und ihre Varianten in Coburg und Köln

Eine kunsttechnologische Untersuchung

Einführung

Drei Porträts der Fortunata Segadori, die auf den ersten Blick annähernd identisch wirken, konnten anlässlich der Coburger Ausstellung kunsttechnologisch untersucht werden. Das Gemälde aus dem Bestand der Klassik Stiftung Weimar ist 1832 datiert und wurde von dem Porzellanmaler Friedrich Müller ausgeführt. Das Gemälde aus dem Besitz der Kunstsammlungen der Veste Coburg war wie die dritte – aus Kölner Privatbesitz stammende – Version zwischenzeitlich Wilhelm Schadow zugeschrieben worden. Jüngste Quellenfunde legen allerdings nahe, dass es sich beim Coburger Bild um eine von Müller gefertigte Kopie seiner Weimarer *Fortunata* handelt.¹ Dies galt es bei der Untersuchung ebenso zu hinterfragen wie die Urheberschaft des Kölner Gemäldes.

Heute, in einem Zeitalter mannigfaltiger Möglichkeiten der Reproduzierbarkeit, erscheint es zunächst nicht ungewöhnlich, auf drei nahezu identische Gemälde zu schauen. Aber auch historisch betrachtet gehörte das Kopieren zum Arbeitsalltag eines Malers. Es diente einerseits dem Erlernen der Maltechniken der Alten Meister, andererseits der Vervielfältigung begehrter Werke. Diese Bilder sind aber meist ‚in alle Winde verstreut‘, verschollen oder verloren gegangen. Eine erneute Zusammenführung solch historischer Arbeiten ist dann also doch eine kleine Besonderheit, die den Betrachter innehalten lässt, amüsiert und neugierig macht. Fragen tauchen auf, die sich mit Hilfe der Quellen nicht beantworten lassen. Aber nicht nur Quellen, auch die Bilder selbst geben Auskunft über sich und ihren Entstehungsprozeß. Der vorliegende Beitrag zeigt, wie anhand moderner kunsttechnologischer Untersuchungsmethoden und -techniken der Aufbau der drei Gemälde, die verwendeten Materialien, die Malweise und damit schließlich ihr Entstehungsprozess nachvollzogen und verglichen werden kann – und welche Schlussfolgerungen letztlich daraus gezogen werden können. Einer Gesamteinschätzung des jeweiligen Erhaltungszustands folgt ein Vergleich der Arbeitsgänge und Materialien, mit denen der jeweilige Bildträger präpariert wurde. Danach werden der eigentliche Malprozess und die dafür verwendeten Pigmente untersucht und die Malweise sowie motivische Details vergleichend betrachtet. Schließlich werden diese Resultate in Bezug zu Untersuchungsergebnissen an zwei Schadow-Gemälden gesetzt. Parallel wird dabei erläutert, welche aktuellen, zerstörungsfreien Untersuchungsmöglichkeiten aus dem Bereich der bildgebenden Strahlendiagnostik zum Einsatz kamen.

In interdisziplinärer Zusammenarbeit² und Auswertung der bekannten Quellen wurden vor Beginn der Untersuchungen folgende wesentliche Fragen gestellt:

(1) Handelt es sich bei dem Gemälde aus Köln vielleicht doch um das in Quellen erwähnte Werk von Wilhelm Schadow?³



(2) Wäre es damit doch eine Vorlage für das Weimarer Bild von Friedrich Müller und dieses demzufolge kein Original, sondern eine Kopie?

(3) Oder stammen die Gemälde von verschiedenen Künstlern und lassen sich diese identifizieren?

(4) Sind alle drei Gemälde etwa zeitgleich entstanden?

Abb. 1 Bildnis der Fortunata Segadori in den drei Versionen in Coburg, Köln und Weimar (von links nach rechts). Das aktuelle farbige Erscheinungsbild resultiert aus unterschiedlichen konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen.

Zum Erhaltungszustand der Gemälde

Zuerst und vor allen weiteren Überlegungen gilt beim Vergleich der Bilder zu beachten, dass sie unterschiedliche ‚Lebensläufe‘ haben und damit verschiedenen Aufbewahrungsbedingungen unterlagen. Die natürlichen Materialien, aus denen sie bestehen – Holz, Gewebe, Pigmente und Bindemittel –, altern und verändern sich mehr oder weniger schnell, je nachdem, welchen Umwelteinflüssen wie Licht, Feuchtigkeit, Temperatur und Schmutz sie ausgesetzt waren. Auch der praktische Umgang mit den Gemälden und frühere Restaurierungsmaßnahmen können das Erscheinungsbild verändern. Daher galt es zunächst, sich mit Hilfe von Betrachtungen im Auflicht, Streif- und Reflexlicht und unter ultraviolettem Licht⁴ einen Überblick über ihren Erhaltungszustand zu verschaffen.

Keines der Gemälde befindet sich mehr in ‚jungfräulichem‘, also originalem Zustand. Alle Gemälde haben konservatorische und restauratorische Eingriffe hinter sich, die ihr heutiges Erscheinungsbild beeinflussen (Abb. 1). Die Farben des Kölner Gemäldes wirken hell, frisch und klar. Es ist das Gemälde mit der ‚jüngsten‘ restauratorischen Maßnahme. Wahrscheinlich kommt dieser Farbeindruck dem Ursprünglichen am nächsten. Hier wurde der originale, vermutlich vergilbte Firnis abgenommen, beschädigte Malerei wurde durch Kittungen und Retuschen ergänzt und ein neuer farbloser Firnisüberzug aufgetragen. Für den Betrachter ist auf den ersten Blick nicht sichtbar, dass mit dem



Abb. 12 Weimar. Flächige Röntgenfluoreszenzanalyse mit visualisierter Darstellung der Elementverteilung von Kobalt (blau), Nickel (grün) und Blei (orange). Je intensiver die Farbe, umso höher der Elementanteil. In der unteren Reihe wird die Elementverteilung angezeigt, das heißt Nickel und Blei sind flächig vorhanden, Kobalt nur partiell.

Porzellanstücks. Ein dritter Aspekt, der an dieser Vermutung zweifeln lässt, ist die Frage, ob der Porzellanmaler Friedrich Müller überhaupt frei über Porzellanfarben verfügen konnte. In der Regel wurden den Malern in den Manufakturen die Farben durch einen Werkstattvorsteher zugeteilt. Nur dieser stand in Kontakt zu den Farblaboren.²⁷ Die sogenannten Arkanisten, die in den Farblaboren arbeiteten, bereiteten den Porzellanmalern die Farben mit dem jeweiligen Flussmittel und in der richtigen Menge vor.²⁸ Letztlich bestätigen lässt sich die Verwendung von Porzellanfarben somit bisher nicht, sie stellt aber eine Option dar, die im Blick behalten werden sollte.

Der Malschichtaufbau im Detail – Untersuchungen unter dem Mikroskop

Nach der bisherigen Einzelbetrachtung der verwendeten Materialien werden im Folgenden einzelne Details der Malerei vorgestellt und verglichen. Aufschlussreich für den Bildvergleich ist beispielsweise der Malschichtaufbau des rechten Auges. Beim Weimarer Bild ist die blaue Farbschicht der Iris braun unterlegt (Abb. 13). Das Weiß der Regenbogenhaut rahmt das Blau der Iris, vom Zentrum der Iris aus sind sternförmig kleine Linien in die noch frische blaue Farbschicht gezogen, so dass das darunterliegende Braun zum Vorschein kommt. Die Wimpern sind zart und mit wenigen Pinselstrichen gesetzt. Es handelt sich um gekonnt und bewusst gesetzte Farbschichten, deren letztliche Wirkung durch Überlagerung und Freilegung darunter liegender Schichten erzielt wird. Außerdem ist deutlich der Pinselduktus der kompakten Farbschichten erkennbar. Beim Coburger Bild handelt es sich ebenfalls um kompakte, deckende Farbschichten, wobei aber die visuelle Farbwirkung durch zusätzlich aufgesetzte Farben erzeugt wird: Die braune Farbschicht beispielsweise leuchtet nicht von unten durch, sondern ist ausgemischt und aufgesetzt. Die Akzente der Formen, wie beim Tränenpunkt und den Wimpern, sind nahezu grafisch ausgeführt. Das Auge wurde dem des Weimarer Bildes farbig detailgenau nachgeahmt, aber die Farben ergeben sich nicht aus der Schichtenfolge. Beim Kölner Bild rahmt das Weiß der Regenbogenhaut ebenfalls das flächig angelegte, aber lasierend ausgeführte Blau der Iris. Das Durchscheinen der weißen Grundierung erzeugt dort das hellere Blau. Die Farbschichten wurden leicht ineinander vertrieben. Es gibt keine sternförmigen Linien und keine braune Unterlegung, weniger Akzente. Die Augenwimpern sind zart und mit wenigen Akzenten gesetzt.

Die beiden Motive Haarnadel und Blattwerk offenbaren eine Detailgenauigkeit der Weimarer Malerei, die den beiden anderen Gemälden fehlt (Abb. 14). Am unteren Rand des Haarnadelstabes wurde beim Weimarer Bild eine präzise schmale schwarze Linie gesetzt. Sie ist kaum sichtbar und doch erhöht sie die Plastizität des Stabes. Im Blattwerk der Lorbeerzweige finden sich zwei winzige, aber eindeutig und typisch ausgeführte Lorbeerblüten, die man in den beiden anderen Bildern vergebens sucht.

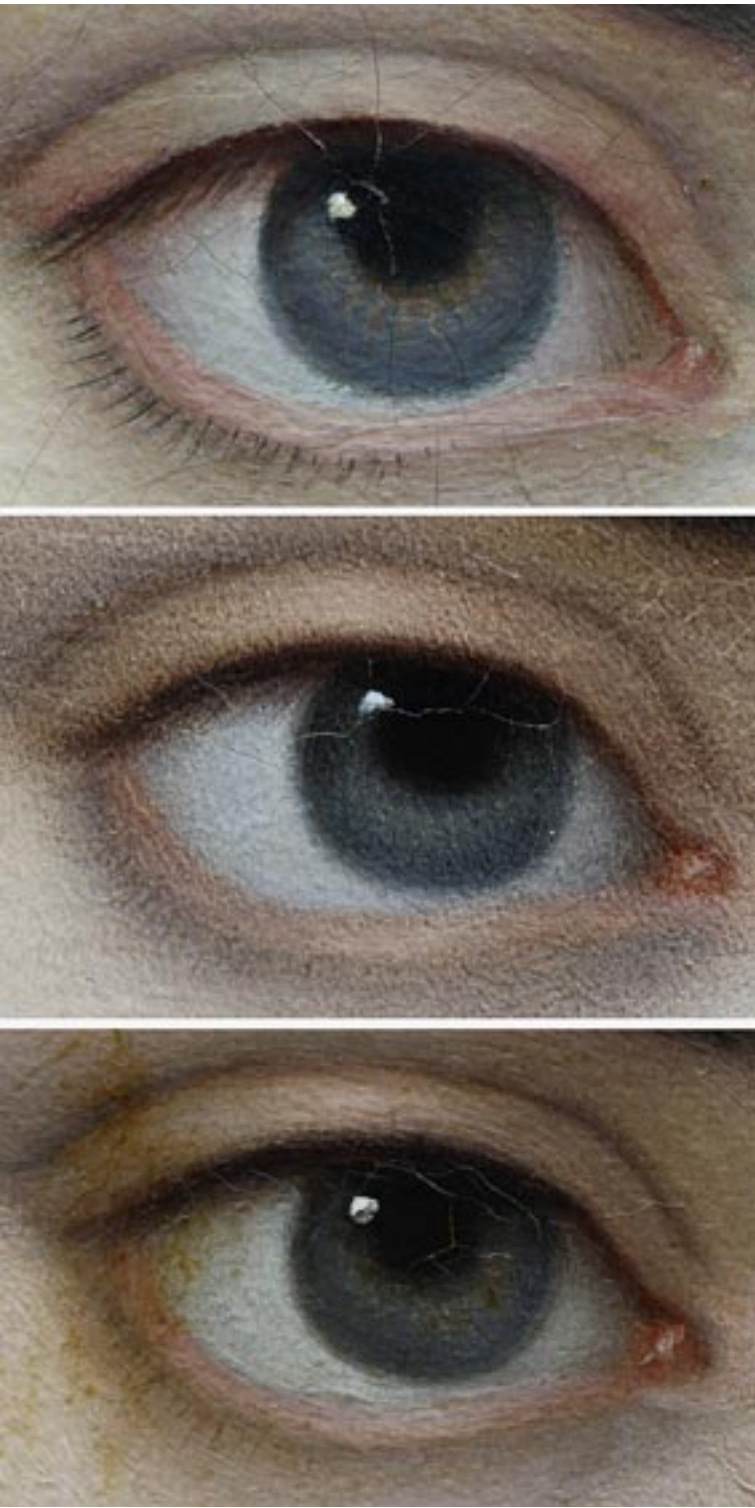


Abb. 13 Von oben nach unten: Coburg, Köln, Weimar. Detail des rechten Auges der Fortunata.



Abb. 5 Friedrich Müller, nach Wilhelm Schadow: Kamaldulenser-Mönch, Brustbildnis nach links, 1822, Porzellanmalerei, 34,3 x 29,6 cm. Museumslandschaft Hessen Kassel, Inv.-Nr. 1938/16.

Abb. 6 Friedrich Müller (?), nach Wilhelm Schadow: Kamaldulenser-Mönch, Brustbildnis nach links, um 1822, Porzellanmalerei, 29,5 x 21,4 cm. Verbleib unbekannt.

Dabei unterscheiden sich die beiden Tafeln neben der Proportionierung in einigen sorgsam ausgewählten Details, wie dem Flussverlauf, eine übliche Strategie, die uns daran erinnert, dass die Replik, und nicht nur in diesem Medium, stets auch ein Original ist.

Die Geburt der Historie aus dem Geiste des Porträts

Mit seiner Mischung aus erlesener Technik und romantischer Idealität traf das Kamaldulenserporträt nicht nur den Geschmack der Zeit; es verkörperte auch jenen ‚naturalistischen Idealismus‘, der schon bald zum Markenzeichen von Schadows Schule werden sollte und ihn, bei aller Frömmigkeit und einem lebenslangen Bekenntnis zur nazarenischen Romantik, auf Kollisionskurs mit seinen ehemaligen Lukasbrüdern brachte, vor allem mit Johann Friedrich Overbeck und Peter Cornelius. 1818 lagen diese Fehden jedoch noch in weiter Ferne, und Schadow konnte sich ganz auf die Neudefinition akademischer Normen konzentrieren, die ihn nicht zuletzt mit Blick auf seine bevorstehende Lehrtätigkeit umtrieb. Denn hinter dem fein ausbalancierten Miteinander höchst individueller Charakterbeschreibung und ideal-träumerischer Atmosphäre stand ein Programm mit weitreichenden Folgen: die Geburt der Historie aus dem Geiste der Porträtmalerei.

Als Keimzelle einer modernen Historienmalerei nahm die Porträtmalerei eine zentrale Stellung in Schadows Kunstkonzeption ein: formal als Inbegriff höchster technischer Anforderungen, deren

Beherrschung erst ein wahrhaft gutes Gemälde ermöglichte; inhaltlich als Garant des Charakteristischen und Individuellen und damit des Lebens im Bild. Das Studium des Antlitzes ermöglichte, wie kein anderer Teil des menschlichen Körpers, eine Arretierung der Darstellung zwischen Natur und Typus, Ideal und Wirklichkeit und versprach so eine beispielhafte Umsetzung der vom „vollkommenen Kunstwerk“ verlangten Synthese aus Naturalismus und Idealismus. Als selbständige Aufgabe verkörperte es daher das poetisierende Prinzip der Düsseldorfer Schule.²⁶ Nun sollte es kaum überraschen, dass diese Neubewertung des Porträts wiederum auf die Gattung selbst zurückwirkte. Schadow forderte dessen Überhöhung ein, bei der es allerdings um mehr ging als die im *portrait historié* des Rokoko praktizierte mythologische oder andersgelagerte *Ein-* oder (in Schadows Augen) vielmehr *Ver-*kleidung realer Personen. Dagegen setze der Nazarener eine gleichermaßen natürliche, sich von innen heraus materialisierende Poetisierung von Dargestellten und Darstellung, wobei Poesie hier nicht nur Dichtung im engeren Sinne, sondern auch die Gebiete von Geschichte und Glauben umfasste. Die begeisterte Aufnahme des Mönches vom Monte Corona belegt den Erfolg von Schadows Streben, mimetische Akkuratess in bedeutungsvolle Allusion umzuformen, und auch hier erweist sich Amalie von Helwigs Beschreibung als kongeniale Interpretation.

Mit sicherem Gespür für die Spannung zwischen der Frömmigkeit des Motivs und der Sinnlichkeit der Erscheinung attestierte Helwig dem Konterfei allegorische Universalität. Über die individuelle Lebensbeschreibung hinaus verkörpere der Laienbruder eine grundlegende Geisteshaltung, „jenes seltene Opfer, wenn der Mensch, in aller Fülle von Schönheit und Kraft, die Freuden der Welt gleich einem Stein zur Seite des Weges liegen lässt“.²⁷ Der Kopf, schlussfolgerte sie, habe „schon hiedurch einen historischen Charakter an sich“.²⁸ Diese Sichtweise erklärt auch die etwas verwirrende Bezeichnung des Werkes „als Studie für ein größeres Bild“, was hier, angesichts der sorgsamsten Durcharbeitung, kaum ‚Vorarbeit‘ meinen kann. Vielmehr reflektiert sich in Helwigs Terminologie Schadows Verständnis des Porträts als Keim eines Historienbildes. „Wie wir den Kopf jetzt sehen, könnte er einem großen Meisterwerke angehören“, stellte Helwig in diesem Sinne fest, „oder, besser gesagt, dehnt derselbe in seinem geistigen Gehalt den engen Raum rund um sich zum weiten Gemälde aus, in welchem die Phantasie alles Zufällige, gleichsam zum Dienste der Hauptgestalt, ordnet und belebt.“²⁹ Diese Beschreibung lässt erneut an Andrea Sacchis *Vision des Heiligen Romuald von Camoldoli* denken, die Schadow zweifellos aus seinen römischen Jahren kannte und auch dem Berliner Kunstliebhaber durch die zahlreichen Nachstiche vertraut gewesen sein muss. Zu letzteren zählte auch eine kleinformatige Graphik, die, von dem Pariser Kupferstecher Jacques Louis Petit (1760–1812) nach einer Vorlage von Franz Ludwig Catel (1778–1856) angefertigt, 1801 in einem der in dieser Zeit so beliebten Taschenbücher erschien (Abb. 7).³⁰ Nach seinen Lehrjahren in der französischen Hauptstadt war Catel 1811 nach Rom gekommen, wo er bald zum engen Kreis des Lukasbundes gehörte und sogar zwei kleinere Beiträge zu dessen Fresken in der Casa Bartholdy (1816–1818) lieferte, jenem alttestamentlichen Zyklus, der dem Künstlerkollektiv den internationalen Durchbruch verschaffte (siehe Grewe 2017, Nr. 7–10).³¹ So ist es gut möglich, dass es Catel war, der Schadows Interesse an dem Orden weckte. Programmatisch entschied sich Schadow jedoch



Abb. 7 Jacques Louis Petit, nach Franz Ludwig Catel, nach Andrea Sacchi: Der heilige Grimaldus (auch: Vision des Heiligen Romuald von Camoldoli/St. Romuald von seinen Ordensbrüdern, den Kamaldulensern umgeben), 1776/1801, Radierung, 10,9 x 7,1 cm, aus: *Taschenbuch für 1801*, ohne Paginierung.



Abb. 4 Wilhelm Schadow:
Kamaldulenser-Mönch, 1818,
Rückseite.

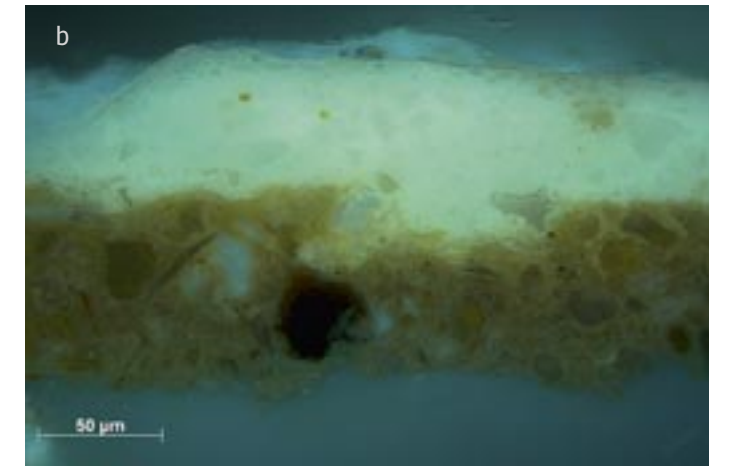
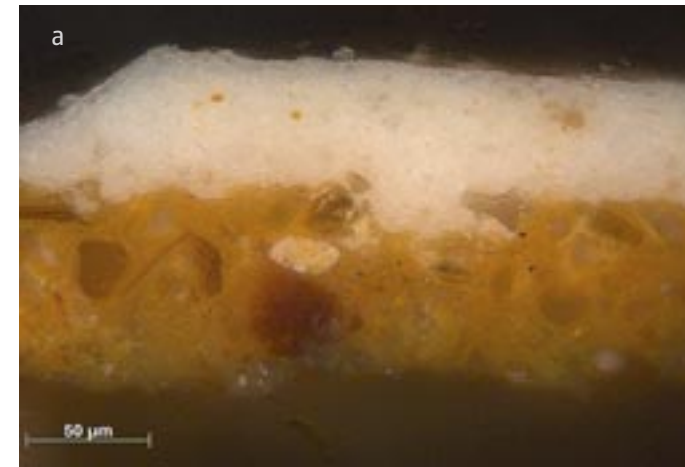
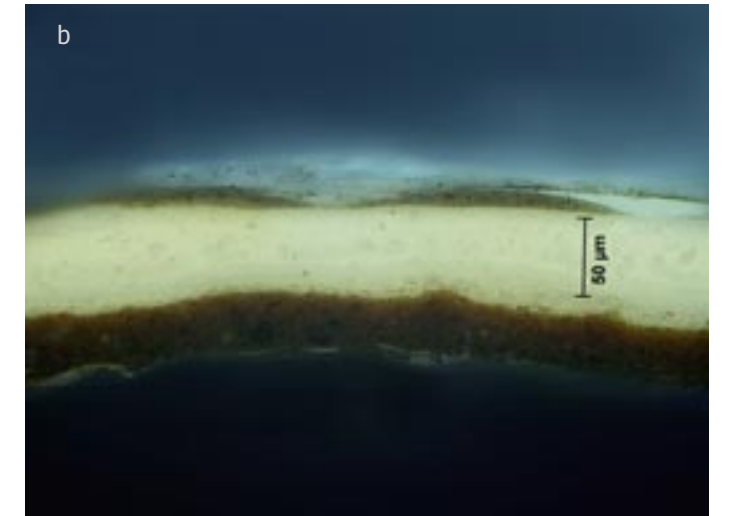
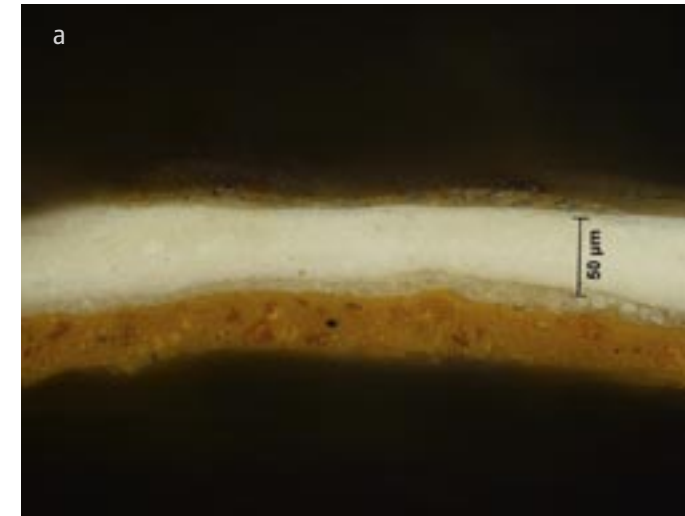
hat man ihn im Zuge der Doublierung, die bei einer früheren Restaurierung durchgeführt wurde, ausgetauscht. Wegen der zahlreichen Nagellöcher im Spannrand können die ursprünglichen nicht definiert werden.

Zweifarbige Grundierung

Der erhaltene Spannrand und die Auswertung des Querschliffs ermöglichen eine genaue Beschreibung des Grundierungsaufbaus (Abb. 5). Die Leinwand wurde vorgeleimt, wie die UV-Aufnahme des Querschliffs in Resten zeigt. Zunächst wurde eine braungelbe erste Grundierungsschicht in zwei Arbeitsgängen aufgetragen, wobei es sich um eine heute mürbe und bindemittelarme sowie eine harte und bindemittelreichere Schicht handelt. Das Bindemittel besteht aus einem hohen Bleiseifenanteil und Öl. Der hohe Bleiseifenanteil spricht für eine Vorbehandlung des Öls, zum Beispiel mit Bleiglätte, um eine schnellere Trocknung zu erreichen. Als Pigmente finden sich Bleiweiß (Bleikarbonat), Braune Erde und Rotocker (Eisenalumosilikate und Eisenoxidhydroxid), vereinzelt Knochenschwarz und als Füllstoffe Feldspatpulver, Knochenweiß und einige wenige Kreidebröckchen. Darauf liegt eine erste weiße bindemittelreiche Schicht mit irregulären Hohlräumen und geklumptem Weißpigment (Korngröße: 2–10 μm). Das Bindemittel besteht ebenfalls aus Öl mit Bleiseifen. Als Pigmente wurden Bleiweiß ([basisches] Blei-

karbonat) sowie die Füllstoffe Silikat (Feldspat mit Quarz) und Kreidebröckchen gefunden. Hier sind auch geringe Anteile von Bariumkarbonat und Eisenalumosilikat nachweisbar. Darauf folgt eine weitere weiße Bleiweißschicht (basisches Bleikarbonat), die in 3 Lagen aufgetragen worden ist. Enthalten sind Klümpchen von Bleiweiß (Korngröße: 2–10 μm) und Kreide. Das Bindemittel besteht wiederum aus Öl mit Bleiseifen. Der Bleiseifenanteil nimmt in der Schichtenfolge nach oben hin ab. Der hohe Anteil von Bleiseifen in der untersten Schicht könnte auch der Wärme- und Feuchtigkeitseinwirkung bei der Doublierung geschuldet sein. Die Pünktchen, die überall in der Oberfläche des Gemäldes erkennbar sind, könnten auf die Bleiweißklümpchen, die Unregelmäßigkeiten in der Grundierung verursachen und die Malschicht durchstoßen, zurückzuführen sein.

Zweifarbige Grundierungen mit einer letzten weißen Schicht sind für diese Zeit nicht ungewöhnlich.⁹ Die Schadowgrundierung besteht aber in der ersten Schicht vorrangig aus dunklem gelb-braunem Ocker und kann als charakteristisch für die Leinwandgrundierungen Schadows angesehen werden. Der Grundierungsaufbau im *Kamaldulenser-Mönch* lässt sich zumindest im Farbaufbau mit dem Grundierungsaufbau im zeitgleich entstandenen Gemälde *Die heilige Familie unter dem Portikus* (München) vergleichen (Abb. 6). Auch dort findet sich eine zweischichtige Grundierung aus einer ersten Schicht von dunklem Ockergelb mit wenig Bleiweiß und einer zweiten Schicht von Bleiweiß, das mit wenig Ocker leicht abgetönt ist. Es fehlen die Mehrschichtigkeit der gelben und weißen Schicht sowie die bindemittelreiche Zwischenschicht.¹⁰



Vorgrundierte Leinwände

Man kann davon ausgehen, dass Schadow die Leinwand nicht eigenhändig grundierte, sondern bei einem Händler ein Stück vorgrundierte Leinwand oder eine bereits auf einen Keilrahmen aufgezogene, vorgrundierte Leinwand erworben hat, wobei er eventuell seine bevorzugte Grundierung in Auftrag gab oder zumindest einen anderen Händler konsultierte als etwa Johann Friedrich Overbeck. Vorgrundierte Leinwände, die bei einem spezialisierten Zubereiter hergestellt wurden, gab es bereits im frühen 17. Jahrhundert.¹¹ Es waren zum fraglichen Zeitpunkt zwar auch schnell trocknende wässrige Grundierungen bekannt, doch für die üblichen öligen Grundierungen bedurfte es langer Trocknungszeiten von bis zu einem Jahr.¹² So konnten Maler nicht schnell ihre Leinwand grundieren und mit dem Malen beginnen, sondern mussten sie bei Malleinezubereitern und Grundierern kaufen; diese arbeiteten im 19. Jahrhundert einerseits nach Bestellung des Künstlers, andererseits gab es Händler, die bereits fertig grundierte Leinwände vorhielten.¹³

Aus Untersuchungen von Gemälden des Nazarener-Kreises und aus einzelnen Quellenbelegen wird ersichtlich, dass die Nazarener vor allem vorgrundierte Leinwände verwendeten. So ist von Ludwig Vogel aus seiner Wiener Zeit bekannt, dass ihm die Lukasbrüder, die Gruppe von

Oben:

Abb. 5 Querschliff eines Malschichtsplitters aus Wilhelm Schadow, *Kamaldulenser-Mönch*.
5a Polarisiertes Licht.
5b UV-Licht.

Unten:

Abb. 6 Querschliff. Probe aus Spannrand von Wilhelm Schadow, *HI. Familie unter dem Portikus*, 1818, Leinwand, 142,5 x 102,4 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 918.
6a Polarisiertes Licht.
6b UV-Licht.



Porzellankünstler gelten, die die beachtlichen Leistungen ihrer noch jungen Zunft zu demonstrieren und sich gegenüber den etablierten Gattungen zu positionieren suchten. Die wohl ältesten überlieferten Kopien dieser Art stammen von dem Meissener Porzellanmaler Johann Martin Heinrich, der 1754 bzw. 1756 Bildnisse des Kurfürsten August II. (III.) von Sachsen-Polen und seiner Gemahlin Maria Josepha auf Porzellanplatten übertrug (Abb. 2 und 3).⁵ Die Kunst der Plattenmalerei war zu dieser Zeit, sieben Jahrzehnte vor Entstehung der meisterlichen Arbeit Friedrich Müllers, ein noch stark experimentelles Unterfangen. Die hohe Qualität der Dresdener Stücke ist folglich bemerkenswert. Gleichwohl weisen sie Mängel auf, die mit den technischen Problemen der Epoche zu begründen sind.

Schwierigkeiten bereitete zunächst die Produktion der Platten selbst. Sie entstanden im 18. Jahrhundert in der Regel auf der Drehscheibe oder wurden ausgewalzt, was häufig zu Verformungen der Oberflächen und Ränder führte. Da sie jedoch nach dem Auftragen einer farblosen Glasur als Malgrund dienten, war eine ebene, glatte Fläche notwendig, die zum einen der Funktion einer grundierten Leinwand entsprechen, zum anderen das Risiko von Brandfehlern wie Rissen oder Blasenbildung minimieren sollte. Das im Vergleich zu den Vorlagen oft stark verkleinerte Format der Porzellanmalerei entsprach dieser Einschränkung, die erst einige Jahrzehnte später optimiert werden konnte.⁶ Doch auch die Palette der Porzellanmaler des 18. Jahrhunderts war noch äußerst begrenzt. Viele Farben verglühten angesichts der intensiven Temperaturen wiederholter Brennvorgänge. Andere widerstanden zwar der Hitzezufuhr, veränderten sich jedoch durch chemische Reaktionen während des Verbindungsprozesses mit der Glasur. Häufiges Resultat war eine glanzlose, spröde Farbwirkung. Gelungene Porzellanarbeiten dieser Zeit erinnern, unabhängig von der Plattenmalerei, im Wesentlichen an die Qualitäten eines Aquarells mit seinen zarten, vergleichsweise weniger nuancenreichen Effekten. Ein zusätzliches Problem stellte die weitgehende Unmöglichkeit dar, die Porzellanfarben ineinander bzw. übereinander zu malen, wie dies in der Ölmalerei seit Jahrhunderten üblich war. Versuche, dieser eingeschränkt differenzierten Farbigekeit mittels Grundierungen entgegenzuwirken, scheiterten oft an Abplatzungen oder Eintrübung während des Brandes. Ein Blick auf Original und Kopie des Kurfürstinnen-Bildnisses zeigt jedoch einen entscheidenden Vorteil der Porzellanmalerei:



Abb. 3 Johann Martin Heinrich, nach Pietro Antonio Rotari: Maria Josepha, Kurfürstin von Sachsen und Königin von Polen, um 1756, Porzellanmalerei, Meissen, 24,6 x 19,1 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellan-sammlung, Inv.-Nr. PE 3609.

Abb. 2 Pietro Antonio Rotari: Maria Josepha, Kurfürstin von Sachsen und Königin von Polen, nach 1755, Öl auf Leinwand, 98 x 71 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 99/83.



Abb. 10 Teller für ein Dessertservice des Bayerischen Kronprinzen Ludwig mit Kopie nach Raffaels Bildnis des Bindo Altoviti, Manufaktur Nymphenburg, 1811. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 97/14.

→ **Abb. 11** Prunkvase mit dem Porträt König Ludwigs I. von Bayern, Manufaktur Nymphenburg, 1831. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. L 97/187.1-2.

Die Auswahl der Werke folgte weitgehend den Vorgaben des Königs, der dabei in engem Austausch mit seinem Kunstagenten Johann Georg von Dillis stand. Sie entsprach letztlich den Idealvorstellungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Zunächst waren es ausschließlich Werke der italienischen Renaissance sowie deutscher, niederländischer und flämischer Meister vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, die des Kopierens – und somit der „Erhaltung“ – würdig erachtet wurden. Der Anspruch einer adäquaten Wiedergabe zeigte allerdings die dimensionalen Grenzen von Serviceteilen als Malträger auf. Die äußerst knapp bemessene Fläche der Teller führte, ebenso wie in anderen Fällen die konisch oder zylindrisch geformten Wandungen von Tassen, Vasen etc., zwangsläufig zu Veränderungen der Vorlagen, ihrer Verkürzung oder gar Beschneidung (Abb. 11 und 12).¹⁸ Auch das Kopieren großformatiger, komplexer Kompositionen wurde hierdurch erschwert. Von dem Gedanken, seinen

Auftrag auf dem ungleich geeigneteren Medium der Porzellanplatte ausführen zu lassen, nahm Ludwig jedoch zunächst wieder Abstand. Die Anfertigung dreier Versuche hatte offenbar nachdrücklich gezeigt, dass die Schwierigkeiten des Herstellungsprozesses in Nymphenburg zu diesem Zeitpunkt noch nicht überwunden waren.¹⁹ Die Technik des Plattengusses, die um 1800 insbesondere in Sèvres vorangetrieben und perfektioniert worden war, entwickelte sich jedoch in den Folgejahren auch in München weiter. Das königliche Projekt konnte spätestens seit 1827 überwiegend, seit 1835 gänzlich auf Platten ausgeführt werden.

Für den ambitionierten Auftrag zog man ausschließlich die fähigsten Maler der Manufaktur heran. Die bereits erwähnte Erhebung der internen Malereiabteilung zur „Kunstanstalt“ im Jahr 1815 hatte damit in Zusammenhang gestanden: Nunmehr in unmittelbarer Nachbarschaft zur Akademie der Künste im Stadtzentrum Münchens angesiedelt, war nicht allein die Verfügbarkeit der Originalgemälde gewährleistet; auch die Ausbildung der Porzellanmaler sollte durch die akademische Prägung dem hohen Niveau ihrer Aufgabe entsprechen. Ludwigs sichtbares Bestreben, die Porzellanmalerei den ungleich höher eingeschätzten Künsten der akademischen (Öl-)Malerei, der Skulptur und