Originalveröffentlichung in: Maltechnik, Restauro : internationale Zeitschrift für Farb- u. Maltechniken, Restaurierung u. Museumsfragen 80 (1974), Nr. 1, S. 21-31

Claus Grimm

St. Markus von Frans Hals

Vorgeschichte

Wer den Titel dieses Aufsatzes liest und die Farbabbildung betrachtet, hat die Auflösung eines Rätsels vor sich, die nur eben so und nicht anders ausfallen konnte. Bis es aber soweit war, lief eine gleichermaßen anstrengende wie aufregende Mischung aus Kriminalgeschichte und Trick-Puzzle ab. Die Spannung der unmittelbar Beteiligten lebt davon, daß das Happy-End fest geglaubt und gehofft wird, daß es aber keineswegs sicher ist. Da der Gegenstand des Hoffens und Bangens ein ungewöhnliches Bild ist, soll die ihm zugehörige Rahmengeschichte nicht ausgelassen werden.

Das Besondere dieser Entdeckungsstory war, daß sie in sehr langsamen Etappen vor sich ging und mit vielen Gegenprognosen. Jedesmal, wenn einer der entschlossenen Entdecker des echten Frans-Hals-Bildes seine Möglichkeiten erschöpft hatte, kam neue Initiative und kamen neue Indizien zu Hilfe.

Die Geschichte beginnt mit dem Auftauchen eines Bildes, das der neapolitanische Meister Luca Giordano gemalt haben soll und das als »Bildnis eines bärtigen Mannes« bezeichnet wird. Einer der Vorbesitzer des Bildes entdeckt auf der rechten Bildseite im Dunkel eine schwache Signatur: das ligierte Monogramm FH. Die Ähnlichkeit mit Werken von Hals erscheint ihm groß, insbesondere nach der Veröffentlichung der zwei Evangelistenbilder, die Irina Linnik in Odessa entdeckt hatte und die sie 1959 publiziert hatte, wonach diese Bilder dann durch die Haarlemer Hals-Ausstellung 1962 einem breiten Publikum bekannt wurden.

Insbesondere die Ähnlichkeit des Modells für das Lukasbild mit dem für das Bild eines bärtigen Mannes erscheint überzeugend. Dennoch findet sich kein rechter Konsens für die Anerkennung des Bildes. Dabei sind es keineswegs nur die »ewigen Neinsager« der Zuschreibung, die skeptisch bleiben, sondern alle, die Sammler, die Händler, die Kunsthistoriker, sehen mit Recht, daß das Werk so, wie es sich präsentiert, unbefriedigend ist. Sie gehen nicht von separierten Einzeleindrücken, sondern notwendigerweise vom Gesamtbild aus, und das ist unzweifelhaft nicht Frans Hals zuzurechnen (Abb. 1). Andererseits waren einige Details von so meisterhafter Sicherheit, daß nicht einfach ein Schülerwerk oder ein Pasticcio nach Frans Hals vermutet werden konnte. Eine Kopie hätte ebenfalls anders ausgesehen. Von wessen Hand also stammte das Bild?

Während eines London-Aufenthaltes sah es der Verfasser dieses Artikels: Mein Urteil war ähnlich dem der anderen, die es begutachtet hatten, jedoch war ich von der Qualität vieler Details so überzeugt, daß ich Hoffnungen in eine Restaurierung zu setzen begann. Grundlage dieser Hoffnung war nichts, was man an der Oberfläche des Bildes hätte sehen können, sondern eine historische Überlegung. Dargestellt war ein alter Mann, ein Typus aus dem Volke, mit bewegtem Rauschebart und aufgewirbelten Haaren. Eine solche Person wurde im frühen 17. Jahrhundert nicht porträtiert. Es gab sicher Skizzen und Studien nach solchen Köpfen, aber nur als Vorstufen für bildwerte Gesamtthemen gedacht. Oder es gab die Verwendung derartiger Typen für Allegorien der allgemeinen Menschennatur, wie in den Fünf-Sinne-Bildern, zu denen die anderen köstlich-derben Charaktere von Hals überwiegend zählen. Im Anschluß an die realistischen Charakterisierungen der Figuren Caravaggios sind in Holland für die wenigen Aufträge religiöser Thematik ebensolche »allegorisch« zu verstehenden Repräsentanten des breiten Volkes gewählt worden wie andererseits für die Gemütsallegorien des über die Welt lachenden und des über sie weinenden Philosophen, Heraklit und Demokrit. Mit diesen Themen waren eigentlich alle Möglichkeiten abgesteckt, die für die Verwendung des Altmännertypus in Frage kamen. Als äußerste Variante wäre noch der reuige Petrus zu erwägen gewesen, nachdem immerhin nach einer alten Auktionskatalogsangabe eine Petrus-Verleugnung von Hals gemalt worden sein soll. Jede dieser Möglichkeiten schloß die Kostümierung aus, wie sie für dies Bild gewählt worden war. Das Tragen solcher Spitzenkrägen und der entsprechenden Manschetten war den

Abb. 1. Vor der Restaurierung: das »Bildnis eines bärtigen Mannes«.

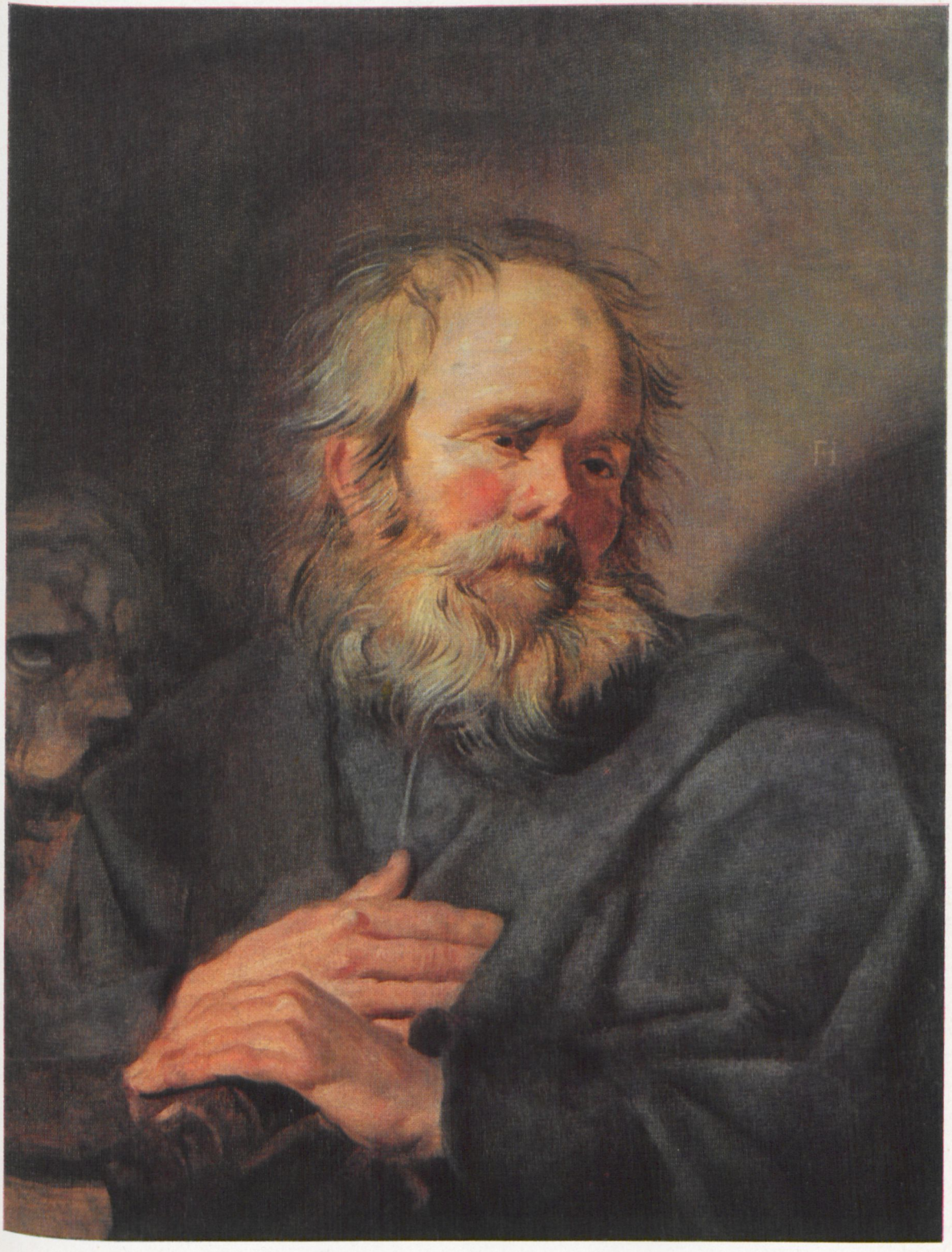


Abb. 2. Der Evangelist St. Markus nach beendeter Restaurierung.

Standesbürgern vorbehalten, den »Regenten«. Deswegen mußte der auf dem Bilde Dargestellte irgendein Symbol für seine Rolle präsentieren, vermutlich an einer nachträglich veränderten Stelle (die Bücher allein waren zu undeutlich). Der dramatische Gestus legte ohnehin die Vermutung nahe, daß eine genau definierte Person gemeint sein mußte.

Demnach mußte die Gewandung spätere Zutat sein. Ohnehin erschien die plastische Durcharbeitung dieser Bildteile abweichend von Händen und Gesicht und ohne deren anatomische Logik; auch der Gesamtzusammenhang der Komposition war mangelhaft. Die Art, wie sich der ungleichmäßig durchgearbeitete Kragen an die verwischten und teilüberdeckten Konturen von Kopf und Hand anpaßte, verstärkte diesen Eindruck. Dagegen sprachen die Undurchdringlichkeit der Farbfläche und der durchgehend scheinende Charakter des Krakelees. Es war also fraglich, ob ein restauratorischer Eingriff Chancen haben könnte, beziehungsweise ob sich überhaupt etwas unter der Oberfläche würde finden lassen.

Die Beantwortung dieser Fragen war also nicht allein mit kunsthistorischem Wissen, sondern entscheidend durch naturwissenschaftliche Untersuchung zu klären – jedoch in Zusammensicht mit kunsthistorischen Folgerungen. Das Gemälde kam nach München. Es wurde geröntgt, doch ohne Erfolg, da es – wie viele andere Hals-Werke auch – in der Grundierung Bleiweiß enthielt.

Die entscheidende Wendung zugunsten eines restauratorischen Vorgehens kam durch eine Pigmentuntersuchung, die Herr Dr. Hermann Kühn durchführte. Mit dieser endet die Vorgeschichte und beginnt die Restaurierung selbst.

Chemische Untersuchung

(Wiedergabe zweier Gutachten von Dr. Hermann Kühn vom 9. und 25. 7. 1973)

Pigmentuntersuchung

Identifizierung der Pigmente auf Grund mikrochemischer und mikroskopischer Untersuchungen.

1 Pastose gelbliche Stelle auf der Stirn h/r = 46,7/26,5
(h = Höhe, gerechnet von der Unterkante;
r = rechts, von der linken Seitenkante)
Ergebnis: Bleiweiß
gelber Ocker, in geringer Menge
Azurit, in geringer Menge
Pflanzenschwarz, in geringer Menge

2 Rot aus der Wange h/r = 41,7/27,0
Ergebnis: Bleiweiß
Zinnober
roter Farblack (Krapplack), in geringer Menge
roter Ocker, in geringer Menge
Pflanzenschwarz, in geringer Menge

3 Schwarzbrauner Hintergrund linke Seite,
h/r = 35,2/10,7
Ergebnis: Ruß, wahrscheinlich Bister
Indigo
Bleiweiß, in geringer Menge

4 Schwarz aus dem Gewand h/r = 16,5/46,0
Ergebnis: Ruß, wahrscheinlich Bister
roter Farblack (Krapplack)

5 Grundierung, gelblich-weiß h/r = 30,1/42,5
Ergebnis: Bleiweiß
Calciumcarbonat (Kreide)
enthält als Bindemittel Proteine +
trocknendes Öl

6 Weiß aus der Manschette h/r = 10,0/24,8
Ergebnis: Bleiweiß
Chromoxydhydratgrün, in geringer Menge
Beinschwarz, in geringer Menge

7 Weiß aus dem Kragen h/r = 27,0/17,5
Ergebnis: Bleiweiß
Beinschwarz, in geringer Menge

8 Grau aus der Manschette h/r = 9,9/3,1
Ergebnis: Bleiweiß
Beinschwarz
Chromoxydhydratgrün, in geringer Menge

9 Schwarze oder schwarzbraune Schicht unter dem Kragen h/r = 30,2/42,7
Ergebnis: Ruß
Indigo, in geringer Menge
roter Farblack, in geringer Menge

10 Schwarze oder schwarzbraune Schicht unter dem Kragen h/r = 29,0/21,6
Ergebnis: Ruß
roter Farblack, in geringer Menge

Zusammenfassung:

In den sicher originalen Partien (Probe 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10) wurden folgende Pigmente identifiziert:

Bleiweiß–Ocker–Zinnober–roter Farblack–(Krapplack) – Pflanzenschwarz – Ruß – Indigo – Azurit – Kreide neben Bleiweiß in der Grundierung.

Alle diese Pigmente waren im 17. Jahrhundert bereits bekannt.

In den Proben 6, 7, 8 wurde zusätzlich Beinschwarz, in 6 und 8 außerdem Chromoxydhydratgrün festgestellt. Letzteres ist erst seit dem 19. Jahrhundert bekannt.

Bindemitteluntersuchung

Das Bindemittel der Proben 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10 enthält als Hauptbestandteil trocknende Öle. Kragen und Manschetten enthalten einen hohen Anteil Protein (Hühnereiweiß etc.) und sind im Gegensatz zu den anderen Partien kaum verseifbar.

Das Vorkommen von Chromoxydhydratgrün in den Manschetten weist auf deren spätere Hinzufügung hin. Da Kragen und Manschetten dieselben Bindemittelbestandteile enthalten (und darin von der übrigen Malerei abweichen), liegt die Vermutung nahe, daß auch der Kragen später hinzugefügt wurde.

Querschnittuntersuchung

Q1 Braun aus dem Buchrücken h/r = 7,4/14,6 cm
Schichtenfolge von unten nach oben:
- a gelblich-weiße Grundierung, enthält neben Bleiweiß und Kreide vereinzelt Körnchen von braunem Ocker oder Umbra
- b dunkle Schicht mit schwarzem Kohlenstoffpigment (wahrscheinlich Ruß bzw. Bister)
- c Firnisschicht, im UV-Licht stark fluoreszierend

spätere Übermalung:
- d braune, oberste Malschicht

Q2 Kante Buchrücken, bräunlich h/r = 7,1/9,2 cm
Schichtenfolge von unten nach oben:
- a Grundierung, vergleiche Q1
- b rötlich-graubraune Schicht, die Bleiweiß, roten und gelben Ocker und Schwarz enthält
- c drei übereinanderliegende, im UV-Licht fluoreszierende Firnisschichten mit Schmutzschichten dazwischen

spätere Übermalung:
- d dicke, schwärzlich-braune Schicht mit Pflanzenschwarz
- e dünne, bräunlich-graue Schicht mit gelben, roten und schwarzen Pigmentteilchen.

Q3 Grau aus der Manschette der linken Hand
h/r = 6,0/27,1 cm
Schichtenfolge von unten nach oben:
- a Grundierung vergleiche Q1
- b schwarzbraune Schicht mit Ruß, rotem Farblack (Krapp), wenig Azurit und Bleiweiß
- c dünne, schwarze Schicht, wahrscheinlich eine Schmutzschicht

spätere Übermalung:
- d stellenweise sehr dünne graue Schicht

Q4 Grau aus der Untermalung des Kragens
h/r = 30,4/45,8 cm
Schichtenfolge von unten nach oben:
- a Grundierung vergleiche Q1
- b graue Schicht mit »Bleiweißbrocken«, Ruß und wenig Pflanzenschwarz
- c schwarzbraune, lasierende Schicht mit Beinschwarz

wahrscheinlich spätere Übermalung:
- d graue Schicht mit Bleiweiß und Schwarzpigment.

Das Bleiweiß von d ist im Gegensatz zu jenem von b homogen und feinteilig. Das aus der Schicht b zeigt die typischen Klumpen oder Brokken eines nach dem sog. holländischen Verfahren hergestellten Bleiweißes.

Q5 Weiß aus dem Kragen h/r = 26,2/13,7 cm
Schichtenfolge von unten nach oben:
- a Grundierung vergleiche Q1
- b dunkelgraue bis braungraue Schicht mit »Bleiweißbrocken«, Ruß, Pflanzenschwarz, Asphalt
- c stellenweise Reste einer Firnisschicht

spätere Übermalung:
- d dünne Weißschicht aus feinteiligem Bleiweiß (vergleiche Q4 – d).

Ergebnis:

Aus den Querschnitten geht hervor, daß unter der heute sichtbaren Malerei (Kragen, Manschetten, Buch) noch andere, ältere Malschichten liegen. Zum Teil befindet sich zwischen der originalen Malerei und den Übermalungen eine Firnisschicht. Über den Erhaltungszustand der unteren Malschichten läßt sich auf Grund von Querschnitten, die ja nur für sehr kleine Stellen repräsentativ sind, nichts sagen.

Die Abnahme der Übermalungen

Entscheidend beteiligt am Schicksal des Gemäldes war der Restaurator Rüdiger von Oheimb (Planegg bei München). Ihm fiel die langwierige und soviel Geduld wie Vorsicht fordernde Abnahme der nicht originalen Farbschichten zu. Die Angabe einiger wichtiger Befunde und Entnahmestellen gab erste Ansatzpunkte für die Reinigung von Schmutz, dunklem Firnis, kleineren Ergänzungen und Übermalungen, soweit diese

sich anweichen und lösen ließen, ohne Gefahr für die darunterliegenden Schichten. Diese chemische Abdekkung war freilich begrenzt auf die Partien des Hintergrundes und der dunklen Teile der Kleidung. Die anstößigsten, weil optisch markantesten Aufmalungen, nämlich an Kragen und Manschetten, waren keinem Lösemittel zugänglich, es sei denn, man hätte diese Temperamalerei mit Mitteln angegangen, die sich bis auf die Grundierung gefressen hätten. Hier blieb nur die Arbeit mit dem Skalpell bzw. mit vorsichtigem Abschleifen mittels verschiedener Aufsätze auf einer Zahnbohrmaschine (da die Malschicht nicht eben war, sondern aufgeteilt in viele kleine, muschelförmig aufgebogene Plättchen, mußte jeder Eingriff der Oberflächenstruktur angepaßt werden. An Stellen, wo der Grund sehr weich und bröckelig war, schied das Skalpell als Instrument aus, entsprechend mußte dann unter Mikroskop oder Vergrößerungsglas mit dem rotierenden Bohrerkopf gearbeitet werden).

Das Vorgehen mit Lösemitteln war naturgemäß einfacher und vergleichsweise gut kontrollierbar; so ließ sich unter UV-Licht in allen Bildzonen noch eine intakte alte Restfirnisschicht feststellen. Im Hintergrund wurde diese teilweise belassen; lediglich auf Teilen des Inkarnats wurde auch dieser Rest entfernt, und zwar da, wo in Unebenheiten der Malfläche störende Spuren von verfärbendem Firnis und Schmutz stark in Erscheinung traten.

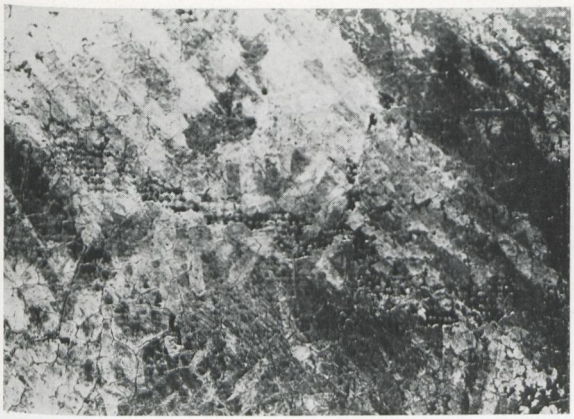
Schwierigkeiten für die Abnahme von Farbe gab es hauptsächlich in den Temperaübermalungen: die teilweise Bröckeligkeit und mangelnde Festigkeit des Grundes war ein Symptom, das auf ungünstige frühere Bewahrungsumstände rückschließen ließ. Verschiedene ältere Ausbrüche waren feststellbar, von denen einige durch roten und grau-beigen Kitt wohl zu unterschiedlichen Zeiten wieder geschlossen worden waren. Die Fehlstellen häuften sich in den untersten drei Zentimetern der Bildfläche sehr, ebenso war dort die Farbe auf der noch erhaltenen Grundierung dünn und unregelmäßig (so an dem linken Ärmel und unter Teilen der rechten Manschette), so daß der Schluß naheliegt, das Bild habe lange auf feuchtem Boden gestanden. Die Leinwand befindet sich auf einer Doublierung, die noch aus dem 19. Jahrhundert stammt, ebenso alt dürfte der Keilrahmen sein. Leinwand und Doublierung sind mit einer schwarzen, pechähnlichen Klebemasse verbunden.

Das Bildformat ist 68,3 cm hoch und 52,3 cm breit. In der Höhe dürfte das Originalformat weitgehend erhalten sein, denn an beiden Enden sind die Spanngirlanden gut ausgeprägt, und die Farbfläche endet – soweit das am Erhaltenen kontrollierbar ist – spätestens 2 bis 3 mm über der Umschlagkante. An den Seitenkannten sind die Abgrenzungen nicht so klar, doch sind an der linken Bildkante ebenfalls die Spanngirlanden ausgeprägt. An der rechten Kante sind diese nicht wahrnehmbar. Da der Keilrahmen fest und die Gewebespannung ausgeglichen gut ist, erschien ein Umspannen auf einen geringfügig größeren Keilrahmen nicht sinnvoll; es wären nur Millimeter an Malschicht gewonnen worden.

Das wichtigste Resultat des Ablösevorgangs war die namengebende Aufdeckung des Evangelistensymbols: hinter der Schulter des Sitzenden tauchte ein Löwenkopf auf. Dessen Form war nicht minder überraschend, nämlich froschäugig und kurznasig, nicht ganz mit unseren heutigen Löwenvorstellungen zusammengehend. Doch lehrt ein Blick auf gleichzeitige andere Darstellungen, daß auch in einer Zeit, wo es in Amsterdam schon einen Löwen im Zoo zu besichtigen gab, dortselbst und anderswo für Symbolzwecke traditionelle graphische Vorlagen weiterverwendet wurden. Es handelt sich um einen heraldischen Löwentypus, wie er schon bei Terbrugghen zu verstehen ist – und nicht anders bei Hendrick Bloemaert (Abb.9).

Weitere Entdeckungen waren die Verläufe der Ärmelfalten und der Schulterkontur, die der Gesamtkomposition rhythmisch korrespondierten, wie es vorher gar nicht zu vermuten war. Die mechanische Abdeckung der Aufmalungen war ein viele Wochen verschlingender Vorgang, der nichts vergleichsweise wichtiges mehr ergab – außer den Farbteilen der herauskommenden Gewandpartien, die in der anschließenden Prozedur vorsichtig wieder zugezogen werden mußten.

Der Erhaltungszustand im nacktesten Moment des Bildes umspannte alle vorstellbaren Stufen: von farblich sehr guten und schichtmäßig kompletten Partien in Gesicht und Händen bis zu brüchig und nur fragmentarisch in Farbinseln fixierten Mustern ehemals geschlossener Flächen der Gewand- und Buchpartien. Die Manschetten dagegen waren direkt über den hellen Grundierungston gemalt gewesen, auf dem nur noch wenige Reste der früheren grauen Farbschicht zu finden waren. Entsprechend mußten verschiedene Weisen von Nachergänzung gleichzeitig angewandt werden: von Zonen neutraler Abtönung bis zur kleinteiligen Wiederausfüllung kleinkörniger Fehlpartien. Im Falle der Mantelpartien stellten sich zusätzliche Schwierig-



3

4

Abb. 3. Detailaufnahme der Kragenpartie vor der Restaurierung. Das Krakelee der alten Malschicht ist ebenso sichtbar wie die Leinwandstruktur unter einer Ausbruchstelle. Es ist zu sehen, wie die Temperafarbe (weiß-grau) über die schadhafte Stelle gezogen ist.

Abb. 4. Detail der Hände nach der Abnahme von Firnis und alten Retuschen.

keiten durch die – zum Rand hin schwarzen, im Bildzentrum weißen – pünktchenfeinen Reste der Übermalung, die den Farbcharakter beeinflußten und die darum zurückgetönt werden mußten.

Die gewählten Methoden hießen Konservierung und formerhaltende Nachergänzung. Konservierung waren die bildschichtfestigenden Maßnahmen vom Auskitten von alten und neueren Bruchstellen bis zum Auflegen einer neuen Firnisschicht. Nachergänzung hieß an den formlos gewordenen Partien farbliche Eintönung unter Andeutung der ungefähren Formwerte (linker Ärmel), sonst Verbindung zwischen den einzelnen Farbinseln zur Neutralisierung der herausfallenden Grundierungsfarbe, die an den aufgestellten Sprungrändern helle Bahnen bildete. In den Zonen von Löwenkopf und Hintergrund mußten einige schmale Sprungkanten neutralisiert werden. Einige anthrazitfarbene Pinselstriche im Hintergrund, die mit Temperafarbe aufgetragen worden waren, wären nicht ohne totale Gefährdung der restlichen Farbschicht abzunehmen gewesen und wurden etwas heller eingetönt. Kleinere Fehlstellen mußten ergänzt werden an den Fingerspitzen, die beim Reinigen aus dem Dunkel vernebelnder Übermalung wieder aufgetaucht waren. Erst nach diesen lückenfüllenden und -verdeckenden Maßnahmen zeigte sich die Einheit und Geschlossenheit einer Komposition, deren isolierte Einzelpartien vor Beginn der Restaurierung keine sinnhafte Bestimmung gehabt hatten.

Die Bilddarstellung

Der Evangelist Markus ist in einem Brustbild dargestellt. Er legt seine linke Hand (vom Beschauer aus die rechte, untere) auf ein vor ihm liegendes zugeklapptes Buch, das auf einem oder mehreren weiteren dunklen Folianten liegt. Die rechte Hand ist an die Brust gelegt, wobei die Fingerspitzen vom Faltenbausch des Überwurfs verdeckt sind. Der Kopf ist erhoben und etwas seitlich zurückgewendet; die Blickwendung geht zur Seite, nach außerhalb von Bilddarstellung und Beschauerrichtung. Die Gewandung ist eine Art schwerer Mönchskutte. Der aus dem Hintergrund schauende Löwe erscheint nur als Kopfsilhouette. Das Maul ist geöffnet, die Augen starren geradeaus.

Der Gestus und die Kopfwendung schließen sich an die Demutsgebärden traditioneller Heiligendarstellung an. Bei Hals ist die Bewegung von Kopf und Händen durch die Linien der Gewandfalten verbunden: die Korrespondenz ist hergestellt durch den diagonalen Linienfluß des Duktus der Malerei und durch die Anordnung der Schattenkanten. Nicht die objektive Bewegung der Hand in ihrer anatomischen Richtung ordnet sich ein, sondern der Verlauf der optischen Reflexe dieser Hand. Die assoziativen Elemente liegen – wie durchgehend bei Hals – in der Organisation des Bildeindrucks, also in der Bildfläche, nicht in räumlich-objektiven Beziehungen. Einige untergeordnete Details nehmen freilich noch objektiv am Fluß der Bildbewegung teil: Kopf- und Barthaare, die aufge-

Abb. 5. Detail der linken Bildhälfte während der Abnahme der Übermalungen. Der Löwenkopf erscheint hinter der Schulterlinie.

▷

Abb. 6. Ausbruch- und Kittstellen an der Unterkante.

5

wirbelt sich dem Verlauf der schräg aufsteigenden Diagonale zuordnen, wobei die rhythmische Richtungsübereinstimmung jeweils optisch stärker akzentuiert ist als die Anschließungen an die gegenläufig fallende Diagonale. Ähnlich sind die Farb- und Formakzente von Kopf und Händen organisiert, nicht einseitig eckig oder nur in einer Richtung, sondern als etwas fleckenhaft-streifige Momenteindrücke, die einer angedeuteten Richtungstendenz mit ihren Kanten gehorchen, wodurch sie der Illusion gemeinsamer Bewegungsrichtung unterworfen scheinen.

In der Gestaltung der Haare erinnert Hals' Markus an die bärtigen Figuren Rubens', etwa dem markanten Greisenkopf aus der Anbetung der Heiligen Drei Könige in Antwerpen. Der Markus ist der italienischste, theatralischste der Heiligen von Frans Hals. Trotzdem trägt er Züge einer höchst prosaischen Sicht, die mit der Erfassung einer vorwiegend schon optisch qualifizierten Wirklichkeit und der ungeschminkten Derbheit der Modellwiedergabe bezeichnet ist. Es ist keineswegs mehr Pathos des großen Moments wie bei Caravaggio, sondern bereits das eines eindrucksvoll empfundenen optischen Scheins.

Wann ist das Bild gemalt? Wie ist es mit der Authentizität? Der Stilvergleich läßt eigentlich nichts anderes zu wie eine Einordnung ganz nahe zusammen mit dem Verdonck-Bild (Edinburgh, um 1627) und ebenso mit dem Gruppenbild der Hadriansschützen (Haarlem, um 1627). Das bedeutet 1627 oder 1628, kaum später. An der rechten Bildkante befindet sich in Höhe der Augen ein ligiertes FH als Monogramm, das Teil der alten Malschicht ist. Es war vorher schon sichtbar und ist jetzt durch die Reinigung noch klarer herausgekommen. Obwohl geringe Formatdifferenzen bestehen und obwohl die Inventarnummer an der unteren Bildkante fehlt (die beschnitten ist und außerdem nur noch in Bruchstücken der alten Farbschicht präsent ist), legt die Ähnlichkeit mit den Darstellungen der Bilder in Odessa nahe, daß der St. Markus ein Teil derselben Serie ist. Die Formatunterschiede sind nicht erheblich: 70,2 × 55,2 cm sind die Formate der dortigen Bilder; mit den Umschlagkanten sind am Markusbild erhalten 69,2 und 52,5 cm Malfläche, eine Differenz, die durch den Zustand der Bildkanten und die normalen Verkleinerungen bei Umspannungen unschwer zu erklären ist. Akzeptiert man diese Ähnlichkeit, so ergibt sich die folgende Vor-Vorgeschichte des Bildes:

Auf der Auktion Gerard Hoet in Den Haag wurden 1760 vier Einzelbilder mit Darstellungen der Evangelisten versteigert, gemalt von Frans Hals – nach Katalogvermerk jedes von ihnen als Brustbild mit Ansicht der Hände. Wo diese Gemälde herstammten, ist un-

6

bekannt, vermutlich verdankten sie einem Auftrag für eine katholische oder lutherische Kirche ihre Entstehung. Im Jahre 1771 erscheinen die Bilder wieder auf einer Auktion in Den Haag, sodann wenig später im selben Jahr in Amsterdam, wo sie der holländische Auktionar Yver erwirbt, der im selben Jahr mit Bilderkäufen für die Zarin Katharina II. beauftragt war. Vier Evangelistenbilder finden sich in dem Inventar der Eremitage, das Ernst Minich 1773 aufgestellt hatte und das 1774 als gedruckter Katalog veröffentlicht wurde Die dort angegebenen Maße von umgerechnet 69,5 × 55 cm entsprechen ebenso den Angaben bei den holländischen Versteigerungen, wie die Beschreibung als lebensgroße Brustbilder. Im Jahre 1812 ließ Zar Alexander I. durch den Leiter der Gemäldegalerie der Eremitage eine Zahl von 30 Bildern auswählen für die Ausschmückung von Kirchen im Verwaltungsdistrikt Tawritschewskaja Gubernaja auf der Halbinsel Krim. (Dieses »taurische Gouvernement« bestand aus der Halbinsel Krim und dem nördlich anschließenden Festland, nach NW durch den Unterlauf des Dnjepr begrenzt, zwischen Nikopol und Cherson, nach NO bis Berdiansk reichend. Hauptstadt war Simferopol.) Am 30. März 1812 verließ der Transport die Eremitage. Die beiden Bilder St. Lukas und St. Matthäus wurden von Irina Linnik im Magazin des Museums von Odessa wiedergefunden und das erstemal 1959 veröffentlicht (in Iskusstvo, 1959, Nr. 10; vgl. auch die Angaben im Katalog der Hals-Ausstellung Haarlem, 1962, Zusatzblatt). Nach dem restauratorischen Befund ist das Bild des St. Markus wohl während des letzten Jahrhunderts übermalt worden. Argumente dafür sind die Durchgängigkeit des Krakelees sowie die über den Aufmalungen liegenden Firnis- und Schmutzspuren, ferner die Art des Keilrahmens und der Doublierung.

Der Keilrahmentypus entspricht Fig. 1 bei Thomas Brachert (Historische Keilrahmensysteme, Maltechnik/Restauro 4, 1973, S. 235) und in der Rahmenanlage dem drittobersten der dort angegebenen Beispiele. Das Holz des Keilrahmens ist Kiefernholz (pinus silvestris), wie Herr Dr. D. Grosser ermittelt hat. – Die verschiedenen Arten von Kitt könnten darauf hinweisen, daß zwei Vorgänge der Restaurierung insgesamt stattgefunden haben. Die Zunahme der Ausbrüche an der Unterkante und die Mürbheit des Grundes sprechen für ein längeres Stehen des Bildes auf feuchtem Boden. Nachdem die Übermalungen an einigen wenigen Stellen über unausgekittete Ausbruchlöcher hinweggeführt worden sind (Abb. 3), spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß der (farbchemisch nicht vor dem 19. Jahrhundert datierbare) Übermalungsvorgang nach längerem Kellerdasein des Bildes stattgefunden hat. Auslösend für die weitgehende Veränderung dürfte die Unansehnlichkeit und Unvollständigkeit der Malerei gewesen sein, die man sich bei entsprechendem Zustand des Firnis recht dramatisch ausmalen kann. Von dem Löwen dürfte in solcher Verdunklung der ohnehin nur andeutungsweisen Formangaben nicht mehr viel sichtbar gewesen sein; vielleicht störte auch bloß das Nebeneinander dieses wenig naturalistischen Tierkopfes mit der ungleich ausgeprägteren Formung der übrigen Bilddarstellung. Der nur schwach betonte religiöse Gehalt des Werkes wurde dann verdrängt zugunsten einer »wahrscheinlicheren« Situation, nämlich eines genrehaft aufgefaßten Bildnisses. Sollte diese Hypothese richtig sein, dann könnte nach der Stilhaltung dieser Umarbeitung die Übermalung nicht vor der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts angebracht worden sein, egal, ob man sich diesen Vorgang innerhalb oder außerhalb von Rußland vorstellt. Falls der ursprüngliche Bestimmungsort der Evangelistenbilder in der südlichen Krimhälfte lag, also südlich von Simferopol, dann wäre durch den Krimkrieg eine Hypothese für die Wanderung des Bildes nach Westeuropa gegeben.

SUMMARY

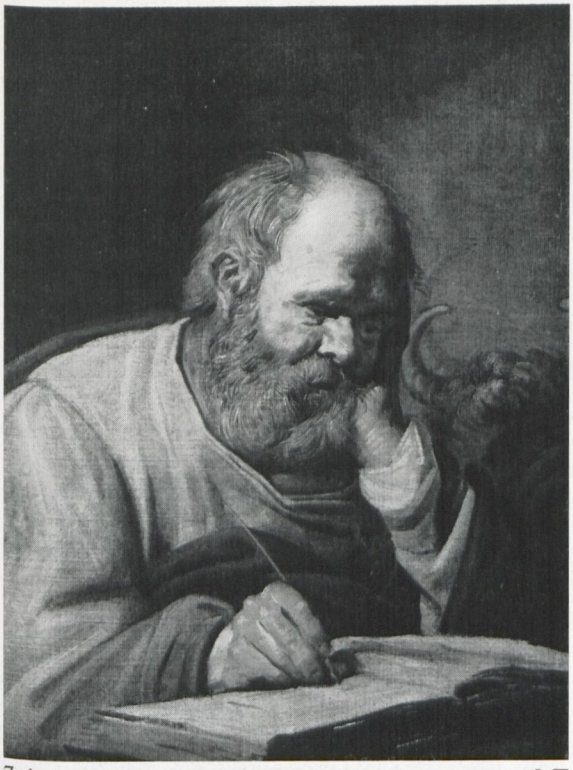
Twenty years ago various objects of art were auctioned off from the estate of an extinct family. Among these was a "Portrait of a Bearded Gentleman", attributed to Luca Giordano. One of the former owners discovered the similarity of the head type with the head of a St. Luke by Frans Hals, one of the 2 paintings of evangelists found by Irina Linnik in a depot of the museum of Odessa and published by her in 1959. Nevertheless, the overall impression of the male portrait prevented recognition of the work as a painting by Frans Hals. The author of this article assumed a later working of the painting and persuaded the owner to allow a thorough investigation. Dr. Kühn took many pigment samples and cross sections of the paint surface from those parts of the painting which from art historical considerations could not have originated in the 17th century. The historical view was that such a coarsely conceived simple old man type with uncared forhair could not wear the collar and cuffs of the upper classes; the artistic criticism was directed to the difference between the sculptural-anatomical handling of the head and hand on one side, and of the drapery on the other. The results of the chemical investigation show that viridran was used in the collar and cuffs, which wasn't known before the 19th century. As well as this differences were apparent between the structure of the lead white of the upper white layer and of the lead white mixed in the paint layers under this and the ground. Between the lower layers and the surface layer were remains of varnish; also layers of varnish and dirt were evident in the dark drapery and areas of the background under and over the dark overpaintings. The restorer R. von Oheimb cleaned the painting in several steps, of which the removal of the white overpaint bound with tempera was the most tedious. Colour was filled in between the colour particles of the original-paint layer; several larger missing areas under the cuffs were toned in neutrally. The resulting rediscovered representation of St. Mark takes its place in the series of Hals' evangelists, of which we know only the St. Luke and St. Matthew (Odessa, State Museum). The sizes of the paintings differ only slightly; the restretching of the damaged canvas on a smaller stretcher is conceivable (69.2 × 52.5 cm instead of 70.2 × 55 cm). Also the particulars of the catalogue of the Gerard Hoet auction in The Hague of 1760 describing the paintings as half-length portraits with two hands and the later mention in the inventory of the Hermitage of 1773 conform to the representation of the St. Mark. The only deviations from the Odessa paintings are the signature preserved here and the authentic character of the hands. Nevertheless, it's to be assumed that the same careful investigation of both other paintings would confirm the similarities. If this connection is accepted, the reasons for the painting's leaving Russia remain obscure. When Hals 4 evangelist portraits were given by the Hermitage to decorate churches on the peninsula of the Crimea, the painting must have found its way from there to Western Europe. The damages and the subsequent overpaintings fit, according to the state of the cracks, into the last century – maybe the alternations are in some way connected with the paintings wanderings.

Abb. 7. Frans Hals, St. Lukas, Odessa, Staatl. Museum.

Abb. 8. Frans Hals, St. Matthäus, Odessa, Staatl. Museum.

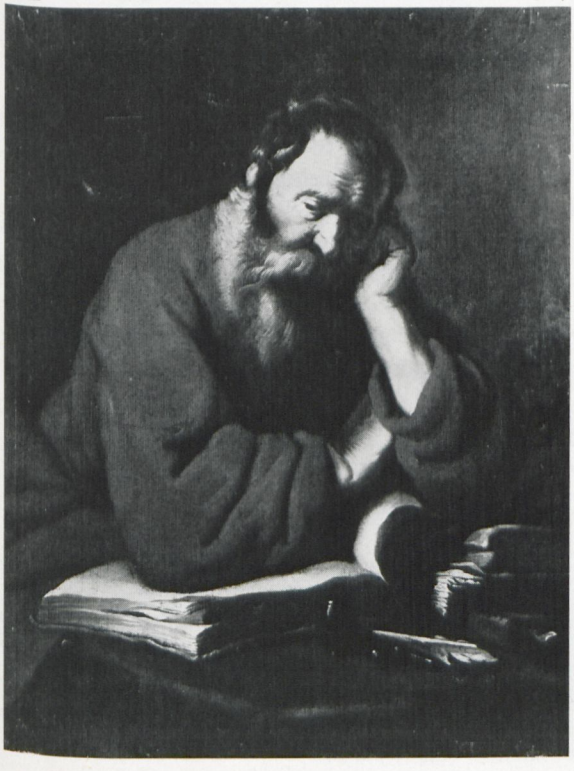
Abb. 9. Hendrick Bloemaert, St. Markus, Staatl. Museen zu Berlin-Ost. Diese kurz nach Hals' Evangelistenbildern entstandene Version zeigt eine noch vorsichtigere Löwendarstellung: sozusagen nur ein »Holzauge« (rechts, Mitte).

Abb. 10. Hendrick Bloemaert, St. Matthäus, Staatl. Museen zu Berlin-Ost. Die Handhaltung dieser Darstellung könnte auf Hals oder ein gemeinsames Vorbild zurückgehen.



7 △

8 △

9 ▽

10 ▽