

BERENICE GÜHRIG

**Untersuchungs- und Arbeitsbericht zu
einem niederländischen Holztafelgemälde
aus der Rubenszeit**

**„Die Lesende“ aus dem Gemäldebestand des
Reiss-Engelhorn Museum Mannheim**

Erschienen 2021 auf ART-Dok

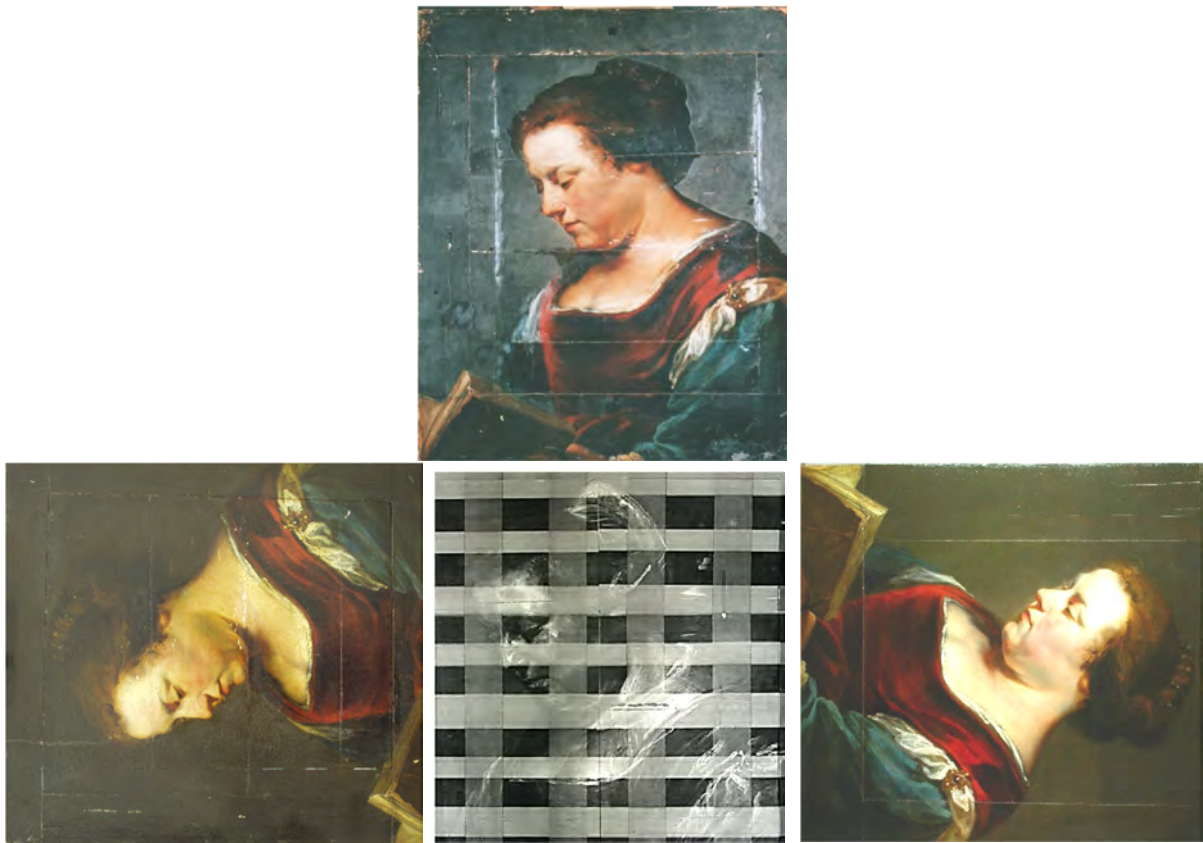
URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-74497

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2021/7449>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007449>

**Untersuchungs- und Arbeitsbericht
zu
einem niederländischen Holztafelgemälde aus der Rubenszeit**

**„Die Lesende“
aus dem Gemäldebestand des Reiss-Engelhorn Museum Mannheim**



Berenice Gührig Diplom-Restauratorin
Münster (Westf.) 2021

Kapitelübersicht

1.	Einführung zur Dokumentation	1
	<i>Objektgegenstand, Informationen zur Provenienz, Anlass der technologischen Untersuchungen, der konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen</i>	
1.1	Objektidentifikation (<i>Datenblatt, Grafik und Maße</i>)	3
2.	Kunstgeschichtliche Aspekte	5
2.1	Beschreibung des Motives	6
2.2	Stilkritische Beobachtungen zum heutigen Motiv (<i>Komposition, Perspektive, Kolorit</i>)	8
2.3	Das Motiv im Wandel – Eine vorausgreifende Darstellung einiger Untersuchungsergebnisse zum Motiv in älteren Bildphasen	13
2.4	Überlegungen zur kunstlandschaftlichen Einordnung des Objektes (<i>Bildträgermaterial, Bildtyp, Tracht, Vergleichsobjekte</i>)	23
3.	Technologische Untersuchungen und Beobachtungen	28
3.1	Technologische Untersuchungen	
3.1.1	Einleitung	29
3.1.2	Kurze Darstellung und tabellarische Übersicht der angewendeten Untersuchungsmethoden	30
3.1.3	Strahlendiagnostische Flächenuntersuchungen und ihre Ergebnisse (<i>Röntgenaufnahmen, Infrarot-Reflektografie, UV-Fluoreszenz</i>)	33
3.1.4	Mikroskopie und digitale Makroaufnahmen	62
3.1.5	Querschliff-Betrachtung einiger Malschichtproben	103
3.1.6	Mikrochemische Nachweise (<i>Pigmentanalyse, Lösemittelproben</i>)	107
3.2	Technologische Beobachtungen	111
3.2.1	Einleitung	112
3.2.2	Einblicke in die (acht?) historischen Erhaltungszustände und in die Veränderungen am Tafelgemälde	113
3.2.3	Übersichtslegende zu älteren Eingriffen am Tafelgemälde vor 2001	134
3.2.4	Technologische Beobachtungen zum Bildträger	136
	<ul style="list-style-type: none">• Der Bildträger• Die Innentafel• Formatvergrößerung der Innentafel durch Randanstückungen• Die Parkettierung	136 137 142 147
3.2.5	Technologische Beobachtungen zur Bildschicht	153
	<ul style="list-style-type: none">• Einige allgemeine maltechnische Unterschiede im heutigen Bild• Malschichtabfolgen auf der Innentafel und den Randanstückungsbrettern• Wahl und Ausmischungen der Pigmente in den unterschiedlichen Bildphasen	
3.2.6	Ältere restauratorische Eingriffe	197
	<ul style="list-style-type: none">• Bildträger• Grundierung• Bildschicht• ‚Übermalungen‘ – Koloristische Eingriffe und Retuschen	

4.	Erhaltungszustand	231
4.1	Erhaltungszustand des Bildträgers	232
4.1.1	Erhaltungszustand des Bildträgers – Innentafel	232
4.1.2.	Erhaltungszustand des Bildträgers – Randanstückung	233
4.1.3	Erhaltungszustand der Parkettierung	235
4.2	Erhaltungszustand der Grundierung und Bildschicht	237
4.2.1	Erhaltungszustand der Grundierung – auf der Innentafel	237
4.2.2	Erhaltungszustand der Grundierung – auf den Randanstückungsbrettern	240
4.2.3	Beobachtungen zum Erhaltungszustand der Malschichten älterer Bildphasen (0., 1. – 6. Bildphase)	243
4.2.4.	Beobachtungen zum Erhaltungszustand der 2001 einsehbaren Malschichten (7. und 8. Bildphase)	254
4.2.5	Beobachtungen zum Erhaltungszustand der 2001 einsehbaren Firnisüberzüge	260
5.	Maßnahmenkonzepte	264
5.1	Konzept zu konservatorischen Maßnahmen am Objekt	265
5.1.1	Maßnahmenkonzept für Bildträger und Parkettierung	265
5.1.2	Maßnahmenkonzept für die Bildschicht	265
5.2	Konzept zu restauratorischen Maßnahmen am Objekt	266
5.2.1	Maßnahmenkonzept für Bildträger und Parkettierung	267
5.2.2	Maßnahmenkonzept für die Bildschicht	267
6.	Konservatorische Maßnahmen	268
6.1	Maßnahmen an Bildträger und Parkettierung	269
6.2	Maßnahmen an Grundierung und Bildschicht	270
7.	Restauratorische Maßnahmen	273
7.1	Korrigierende Maßnahmen an den verleimten Brettstößen des Tafelgemäldes	274
7.2	Partielle Freilegung übermalter Bildbereiche	277
7.3	Reduzierung und Teilabnahme gealterter Firnisüberzüge	281
7.4	Abnahme des farblos-transparenten, wachsartigen Materials von den freigelegten Malschichtoberflächen	283
7.5	Nachbearbeitung der Übergänge zwischen belassenen und freigelegten Bildschichtflächen	285
7.6	Abschließende restauratorische Maßnahmen: Kittungen, Retuschen und Schlussfirnis	286
7.7	Fazit	290
7.8	Am Objekt angewendete und eingebrachte Materialien	293
7.9	Fotodokumentation – Ergänzende Arbeitsaufnahmen	294
8.	Abschließende Reflexion im Nachgang der restauratorischen Bearbeitung	301
9.	Nachweise	
9.1	Protokoll der mikrochemischen Analysen	309
9.2	Literaturnachweis	310
9.3	Abbildungsnachweis	311

1. Einführung zur Dokumentation

Gegenstand dieser Dokumentation ist das rechterhand abgebildete mittelformatige **Holztafelgemälde**. Die Malerei ist lasierend, deckend bis pastos in mehrschichtigem Farbauftrag ausgeführt. Nach visueller Einschätzung wurden Pigmente und Farblacke in ölhaltigem Bindemittelsystem verwendet. Der heutige Bildträgeraufbau setzt sich im Wesentlichen aus sieben Eichenholzbrettern zusammen und wird auf der Gemälderückseite durch ein **Flachparkett** gesichert.

Das **Sujet** des Gemäldemotivs zeigt die als Halbbildnis konzipierte Darstellung einer Frau mittleren Alters. Ihr Gesicht ist eher im Voll- denn im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Ihr Blick ist gesenkt und scheinbar auf das auf ihrem Schoß aufgeschlagen liegende Buch gerichtet. Das heutige Erscheinungsbild des Gemäldes, auch hinsichtlich des Kolorits und der Wiedergabe der Stofflichkeit der unterschiedlichen Motivelemente, erinnert an Werke aus dem Künstlerkreis um Peter Paul Rubens. Die tradierte Künstlerzuschreibung liegt bei Peter Paul Rubens und seit jüngerer Zeit auch bei Jan Boeckhorst, dem malarische Ergänzungen an der Malerei zugeschrieben werden.

Das Tafelgemälde gehört zum Sammlungsbestand des Reiss-Engelhorn Museums, in Mannheim. Die nachfolgenden Informationen zur Objektgeschichte wurden vom derzeit zuständigen Konservator des Reiss-Engelhorn Museum, Andreas Krock (MA), archivarisches in Erfahrung gebracht*:

„Das Reiss-Engelhorn Museum besitzt ein Porträt aus der ehemaligen großherzoglich badischen Gemäldegalerie, das sich wegen seines schlechten Erhaltungszustands seit langem im Depot befand. In sämtlichen Bestandskatalogen der Großherzoglichen Galerie ist dieses Bildnis, das weder eine Signatur noch Datierung erkennen läßt, als Porträt der Isabella Brant von Peter Paul Rubens verzeichnet. Das letzte Verzeichnis stammt von 1914, in dem laut Vorwort die Sammlungen durch den holländischen Kunstexperten Cornelius Hofstede de Groot anlässlich eines Besuches im Jahr 1900 begutachtet wurden.

Von diesem Gemälde existiert außerdem ein Reproduktionsstich von Andreas Bissel (1768-1847), der folgende Bildunterschrift trägt: *Elisabeth de Brantes, premiere Femme de P.P. Rubens, du Cabinet de Mr. Le Conseiller intime de Klein à Mannheim, au Comtoir de praenumeration à Mannheim, P.P. Rubens pinx; A. Bissel fec.* – Die Radierung muß vor 1810 entstanden sein, als das Porträt noch zur Sammlung des Schriftstellers und Gelehrten Anton von Klein (1746-1810) gehörte, von dem sie der damalige Großherzog Carl Friedrich von Baden 1810 erwarb. Nachdem die im Mannheimer Schloss untergebrachte Gemäldesammlung 1918 verstaatlicht worden war, wurde dieses Bild zunächst noch im Schlossmuseum gezeigt und geriet später durch die Kriegswirren zunehmend in Vergessenheit. Aufgrund

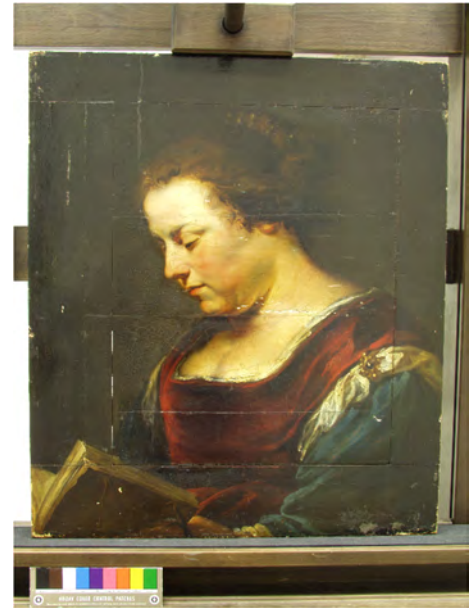


Abb. 1 / 1

Gesamtaufnahme des Mannheimer Tafelgemäldes im Vorzustand, 2001

* Aus einer schriftlichen Mitteilung von A. Krock an das Institut für Technologie der Malerei Stuttgart vom 19.10.2000

seines bedenklichen Zustandes wurde es seitdem nicht mehr ausgestellt.“

Eine weitere Information ist einem Zustandsprotokoll * des R.-E. Museums zu entnehmen: „... An dem Gemälde wurde mit Sicherheit seit 1937 (Übergang an das Städtische Schlossmuseum Mannheim) oder wahrscheinlich sogar seit 1918 (Übergang von großherzoglichem in staatlichen Besitz) keine Restaurierung mehr vorgenommen.“

* Undatierter Protokollauszug, gez. A. Krock

Anlass für die Kontaktaufnahme des Reiss-Engelhorn Museum Mannheim zum Institut für Technologie der Malerei (seit 2019 Institut für Konservierungswissenschaften) an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart war die zunehmende Gefährdung der Malerei durch Materialschäden. Primär die konservatorische Notwendigkeit der Malschichtfestigung gab den Impuls, den Erhaltungszustand des Tafelgemäldes im Ganzen von qualifizierter Seite prüfen und beurteilen zu lassen.

Die bemerkenswert gute malerische Qualität der Inkarnatpartien des Gesichtes, die rubenesk anmutende Bildgestaltung sowie einige übermalte Pastositäten im Dekolletébereich begründeten seitens des Eigentümers den Wunsch, maltechnische Untersuchungen an der Tafel durchführen zu lassen. Erhofft wurden klärende Erkenntnisse zur tatsächlichen Urheberschaft des Gemäldes.

Des Weiteren galt es, die Möglichkeit einer Abnahme der durch partielle Probeabnahmen scheckig gewordenen, gealterten Firnisüberzüge in den hellen Bildpartien zu klären. Auch die Durchführbarkeit einer Malschichtfreilegung an dem offensichtlich mehrfach flächig und partiell überarbeiteten Bildhintergrund stand im Interesse. Denn entsprach zwar die Bildoberfläche im Gesicht aufgrund ihrer subtilen Oberflächenbehandlung und lasierenden Farbaufträge noch den Vorstellungen frühbarocker niederländischer Bildnismalerei, so hatten doch im Laufe der Zeit tiefe und weitflächige Schwundrisse (Abb. 1 / 2 und / 3) im Bildhintergrund und an einigen Gewandpartien zu einer gravierenden ästhetischen Beeinträchtigung des gesamten Bildeindrucks geführt.

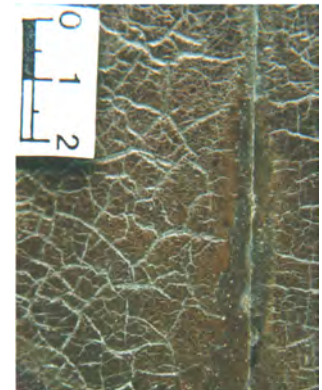


Abb. 1 / 2 und ...

Die ‚Lesende‘ sollte wieder ein Bestandteil der regulären Sammlungspräsentation im Reiss-Engelhorn Museum werden. Somit wurde das Gemälde im November 2000 nach Stuttgart an das Institut für Technologie der Malerei überführt und im Wintersemester 2001 technologisch untersucht. Im Rahmen eines weiterführenden Werkvertrags mit dem Reiss-Engelhorn Museum Mannheim erfolgte zwischen August 2003 und April 2004 die konservierende und restauratorische Bearbeitung des Gemäldes durch die Autorin, einhergehend mit weiteren technologischen Untersuchungen.

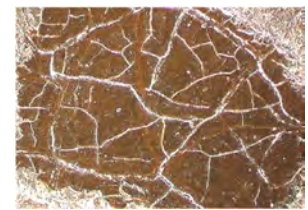
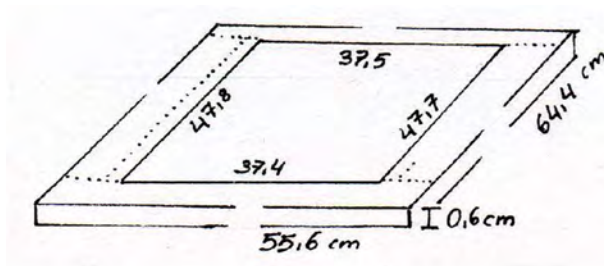


Abb. 1 / 3 (B_II_16a)
Detailansichten der Bildhintergrundoberfläche im Vorzustand

Der nun hier zur Veröffentlichung vorliegende Bericht, ist eine überarbeitete Version der 2006 an das Reiss-Engelhorn Museum übergebenen Dokumentation.

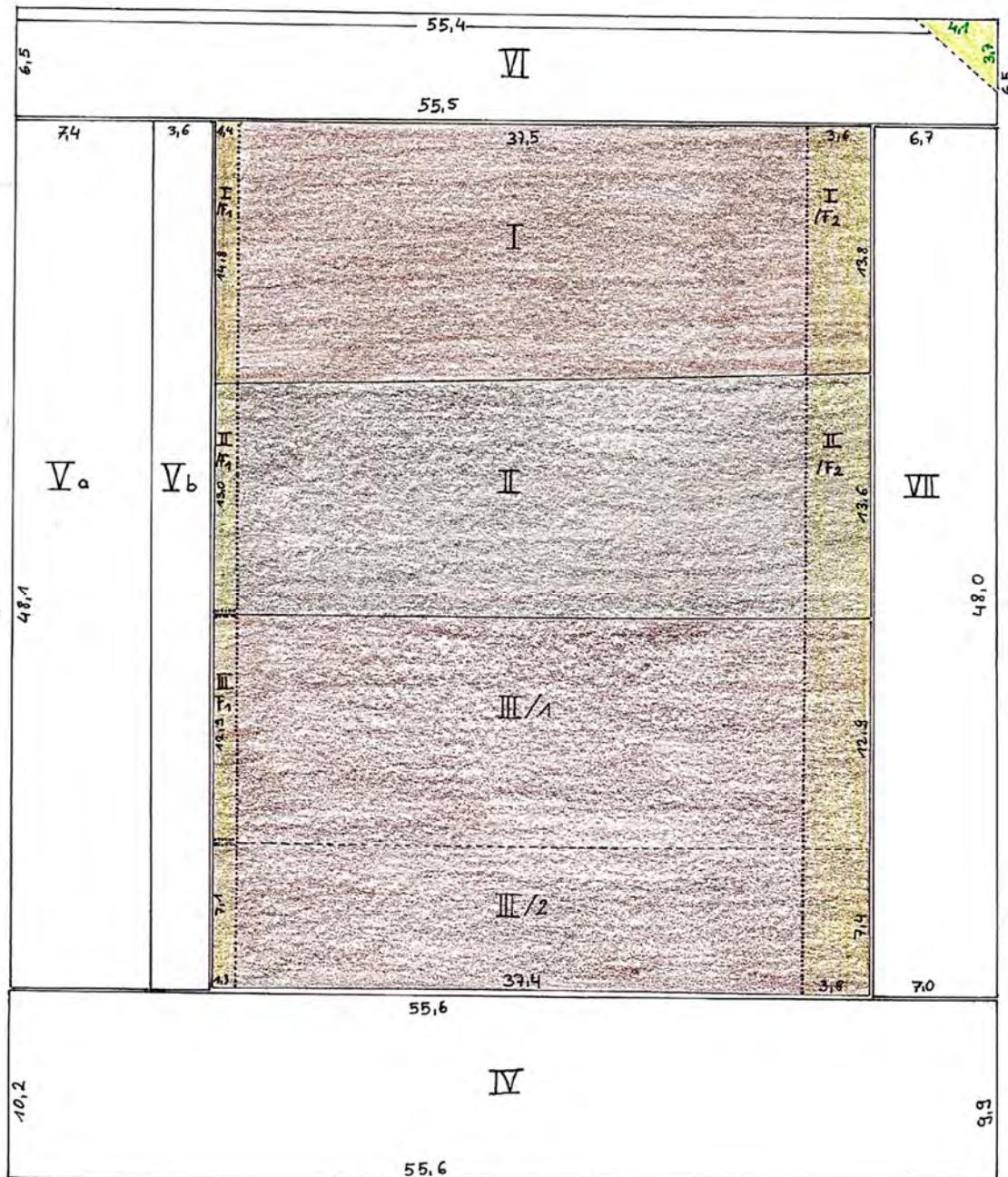
1.1 Objektidentifikation

Objekt	Mittelgroßes hochformatiges Holztafelgemälde
Sujet	Darstellung einer lesenden Frau mit Buch als Halbfigurbildnis
Zuschreibung	Niederländisch Innentafelmotiv: Peter Paul Rubens oder Werkstattumkreis wird vermutet. Motiverweiterung mit -überarbeitung: Zuschreibung ungeklärt
Datierung	Älteste Objektbestandteile etwa erstes Drittel bis Mitte 17. Jh; heutiges Sujet in der Manier des 17. Jh.s; Datierung ungeklärt
Material	
Bildträger	Eichenholz; Konstruktion aus sieben Einzelbrettern, davon bilden drei Bretter den zentral liegenden ältesten Teil (<i>Innentafel</i>) des Bildträgers; formatvergrößert (vier umlaufend angesetzte <i>Randbretter</i>); rückseitig aufgeleimtes Parkett aus Eichenholzleisten
Malerei	Weißer Grundierung (Leim-Kreide-Grund); zweierlei Imprimituren auf Innentafel und Randanstückungen; Malfarben scheinbar öliges Bindemittelsystem; mehrfache Überarbeitungen in Form von Übermalungen und schichtenreduzierenden Maßnahmen.
Maße	Bildträger, Innentafel: 47,8 x 37,5 x 0,6 cm Bildträger (inkl. Parkettierung): 64,4 x 55,6 x 2,8 cm



Eigentümer	Stadt Mannheim
Besitzer	Reiss-Engelhorn Museum Mannheim, <i>Kunst- und Stadtgeschichtliche Sammlungen</i> C 5 Zeughaus 68159 Mannheim
Inventar- Nummer	Staat 228

Bildträgerkonstruktion des Mannheimer Tafelgemäldes:



Falls nicht anders vermerkt, orientieren sich im nachfolgenden Bericht die Seitenangaben an der Frontalbetrachtung einer jeweiligen Fläche.

Die **Bretterfolge I bis III/2** stellt den älteren Bildträgerbestand dar. Er wird im Rahmen der Dokumentation als **Innentafel** bezeichnet.

Die **Bretter IV bis VII** sind im Zuge einer nachträglichen Formatvergrößerung zur Innentafel hinzugekommen und werden in der Folge als **Rand(anstückungs)bretter** bezeichnet. Die **grüne** rechte obere **Bildecke** kennzeichnet eine Materialergänzung aus jüngerer Zeit, die vor dem Aufsetzen der rückseitigen Parkettkonstruktion erfolgt sein muss. Alle Maßangaben stellen Zentimeter-Einheiten dar.

2. Kapitel

Kunstgeschichtliche Aspekte

- 2.1 **Beschreibung der Darstellung**
- 2.2 **Stilkritische Beobachtungen zum heutigen Motiv**
- 2.3 **Das Motiv im Wandel** – Vorausgreifende Darstellung einiger Untersuchungsergebnisse zum Motiv der älteren Bildphasen
- 2.4 **Überlegung zur kunstlandschaftlichen Einordnung des Objekts**

2.1 Beschreibung der Darstellung

Das Mannheimer Tafelgemälde zeigt eine Frau mittleren Alters. Es ist die Darstellung einer ‚Lesenden‘, deren Statue dem rubensschen Frauenideal des 17. Jh.s entspricht. Die figürlichen Motivbereiche umfassen als **Halbkörperbildnis**: Kopf, Hals- und Schulterbereich, Dekolleté, Brust sowie beide Oberarme bis auf Höhe der unteren Rippenbögen. Der Arm rechts ist nach vorne angewinkelt und lässt somit die linke Hand der ‚Lesenden‘ noch in der Bildfläche erscheinen. Diese hält ein aufgeschlagenes Buch, welches in der Bildecke unten links positioniert ist. Die Ausleuchtung des Motivs erfolgt durch eine **imaginäre Lichtquelle** von links oben. Der Licht-Schattenführung nach zu urteilen muss die Lichtquelle vor der Bildebene liegen. Sie erhellt effektiv die inkarnatfarbenen Flächen von Gesicht, Hals und Dekolleté vor einem dunkelfarbigem Bildhintergrund. Dieser wird nur durch Licht- und Schattenzonen, nicht aber durch gegenständliche Inhalte, differenziert. Er vermittelt keine wirkliche räumliche Tiefe, sondern gleicht eher einer Wand.

Licht- und Schattenzonen modellieren die Faltenwürfe der samten und schwer wirkenden Stoffe der Kleidung. Der Schnitt dieser freizügig dekollierten **Tracht** ist der Mode des 17. (/18.) Jh.s entlehnt.*

Die Figur ist zur linken Seite hin ausgerichtet. Der Betrachter schaut auf ihre linke Gesichtshälfte, nahezu ein Vollprofil. Ihren Oberkörper sieht er im Dreiviertelprofil.

Mit leicht nach vorne geneigtem Kopf und entspannten Gesichtszügen liest die Dargestellte scheinbar in dem Buch, das sie vor sich auf dem Schoß hält. Sie sitzt, wie es die bauschig aufge rafften Stofffalten des Rokkos vermuten lassen.



Abb. 2.1 / 1 Endzustand, April 2004

Das rötlich-blonde **Haar** der ‚Lesenden‘ ist am Hinterkopf mit einer Perlenschnur zu einem Zopf eingeflochten und zu einem Haarkranz aufgesteckt. Vom linken Ohr schaut nur das fleischige Ohrläppchen unter kräuselnden Locken hervor. Locken umrahmen auch die Gesichtskontur zur Frisur hin.

* Bislang ergaben Nachforschungen in der Literatur keine Darstellungen mit exakt vergleichbarem Gewandtyp.

Die Problematik hierbei wird jedoch nicht von der Applikationsform der (weißen) Falbeln bestimmt, sondern von der Farbkombination Rot und Blau. Zwar entspricht die Wahl der marianischen Farben Rot und Blau dem Zeitgeschmack des 17. und 18. Jh.s, doch wurde bislang kein Mieder von roter Farbe gefunden, an dem sich blaue (Ansatz-) Ärmel befanden. (oder umgekehrt). Rote (blaue) Mieder haben rote (blaue) Ärmel. Sind sie ärmellos, dann überdeckt das weiße Untergewand die Arme der Trägerin.

Die rundlich-glatte Modellierung der Augenlider, der Nase und der Wangen- und (Doppel-) Kinnpartie findet ihre motivische Entsprechung in der Fülle des Oberkörpers. Über die elegant gelängte Nackenlinie und den kräftigen Hals führt die Farbanlage des **Inkarnats** vom Gesicht hinab zum freien Dekolleté.

Die Kleidung im Besonderen betrachtet, wirft hinsichtlich ihrer Realitätsnähe bzw. Funktionalität einige Fragen auf. Auf den ersten Blick scheint die Dargestellte ein weißes, langärmeliges Hemd (Untergewand) unter einem auf dem Rücken zu schnürenden roten Mieder mit blauen Pluderärmeln zu tragen. Am Dekolleté, an den Armausschnitten des Mieders und an der Manschette des Handgelenkes schaut das weiße Hemd gelblich hervor. Das Tragen auswechselbarer Stulpenärmel ist für die Mode des 17. Jh.s nachweisbar. Die Befestigung der Ärmelstücke erfolgte zum Beispiel anhand mehrerer umlaufend angesetzter Schleifen (Abb. 2.1 / 2) oder durch das Durchfädeln von Bändern entlang der Saumkanten von Mieder-Ärmelausschnitt und oberem Ärmelsaum. Die Verwendung einer einzelnen Spange, wie am Mannheimer Tafelgemälde zu sehen, erscheint wenig praktikabel. Sie würden die zu verbindenden Tuche zerreißen. Die stoffreiche Überlappung des Stulpenärmels durch das weiße Tuch lässt möglicherweise eine plausible Interpretation zu: es könnte sich bei dem fraglichen Detail um eine **Falbel**, einen in diesem Fall aus weißem Stoff gefälten, dekorativen Kleiderbesatz handeln, der die Nahtstelle des Ärmelansatzes am Mieder kaschiert.

Der vordere Einband des scheinbar in braunes Leder gefassten **Buches** ist weder mit einer Schrift, noch mit Zeichen versehen. Zwei gleichfalls braune Bündel hängen vom oberen und unteren Ende der vorderen Umschlagkante herab. Sie ermöglichen ein Verschließen.



Abb. 2.1 / 2

P. P. Rubens, ‚Der Strohhut‘, ca. 1630er

Rote Schleifen befestigen den roten Ansatzärmel (Stulpe) am schwarzen Mieder

2.2 Stilkritische Beobachtungen zum heutigen Motiv

Zur Komposition

Die **Bildkomposition** kann in drei Einheiten gegliedert werden: die **Figurendarstellung**, den narrativen Gegenstand in Form eines **Buches** und einen nicht genauer definierten **Bildhintergrund**.

Das zentrale Thema des Tafelgemäldes, ist die Figur der ‚Lesenden‘. Insbesondere das feinmalerisch angelegte Gesicht nimmt etwa drei Viertel der Innentafelfläche ein. Kopf und Oberkörper stellen das Mittelstück der gesamten Bildträgerkonstruktion dar. Auf den die Innentafel einrahmenden Randbrettern ist in der Ecke unten links das Buch platziert. Der ungegenständlich gestaltete Bildhintergrund lässt durch seine dunkle Flächigkeit die gegenständlichen Bildelemente stärker hervortreten. Kreuzt man ausgehend von den Bildecken die beiden Bilddiagonalen über der Tafelfläche, dann befindet sich der exakte **Bildmittelpunkt** am Unterkiefer der ‚Lesenden‘ (Abb.2.2 / 1). Die kompositorisch **dominierende Diagonale** führt von unten links nach oben rechts. Wie die grafische Darstellung zur Flächenaufteilung (Abb. 2.2 / 2) zeigt, umfasst die rechte untere Bildhälfte den größeren Motivanteil. Die darin noch eingeschlossene Bildhintergrundfläche entspricht relativ genau der noch verbleibenden Fläche an gegenständlicher Malerei aus der linken oberen Diagonalenhälfte (Abb. 2.2 / 1). Legt man zu den beiden Hauptdiagonalen weitere parallele Linien an, gewinnt man den Eindruck, die gesamte Komposition basiere auf einem Liniengeflecht.

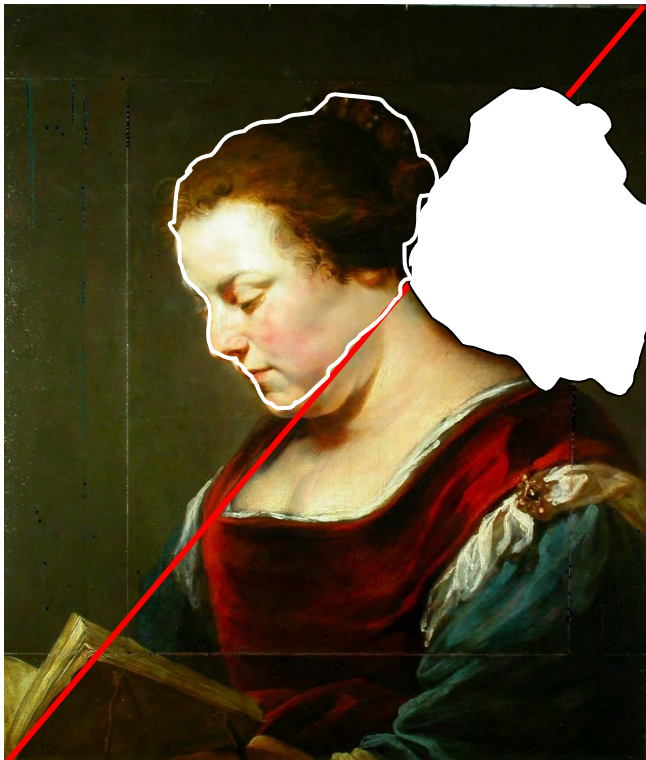


Abb. 2.2 / 1 Flächenaufteilung: Hintergrund und Motiv



Abb. 2.2 / 2 Konstruktionslinien

Zur Perspektive

Das Gesicht ist aus der Perspektive einer **Seitenansicht** dargestellt. Eine **Tendenz zur Unteransicht** ist anhand der relativ weit einsehbaren Kinn-Halspartie und der Nasenlöcher zu erkennen. Die Perspektive ist vergleichbar mit der eines stehenden Kleinkindes, welches sich in wenigen Metern Abstand zu der – zum Beispiel auf einem Stuhl – aufrecht sitzenden Frau befindet. Etwa auf Augenhöhe des Betrachters befindet sich die obere Hälfte des Brustkorbes der ‚Lesenden‘.

Eine räumliche Tiefe wird schematisch durch **drei** hintereinander **gestaffelte Bildebenen** erzeugt: dem Bildvordergrund, in dessen linker unterer Ecke sich das Buch befindet. Über die darunter liegende Hand und den anschließenden Arm führt der Blick in den Bildmittelgrund. Dieser wird durch den Umfang von Rumpf und Kopf der Lesenden eindeutig räumlich definiert. Dahinter liegt der Bildhintergrund.

Die **Plastizität** der gegenständlichen Kompositionselemente wird durch eine kalkulierte Verteilung von **Licht- und Schattenzonen** erzielt. Die Verteilung orientiert sich weitgehend am Einfallswinkel der imaginären Beleuchtungsquelle (oben links, diesseits des Bildes). Im Bereich der Haare (über dem Ohr und am Hinterkopf der ‚Lesenden‘), am Ärmel links und auf der Fläche des Brustkorbes ist die Verteilung der Licht- und Schattenflächen weniger schlüssig.

Die **Blickführung** des Betrachters wird sowohl durch farbliche Akzente, als auch durch das malerische Mittel der perspektivischen Verkürzung beeinflusst. Zu den **optischen Farbreizen** sind die weiten, hellen Inkarnatflächen sowie die hellweißen Falbelmotive* zu zählen. Sie stehen in farbllichem Kontrast zu den farbintensiven Dunkelrot- und Blautönen der Tracht (Abb. 2.2 /3).

* **Falbel** (hier): weißer Stoffbesatz oberhalb der Pluderärmel.

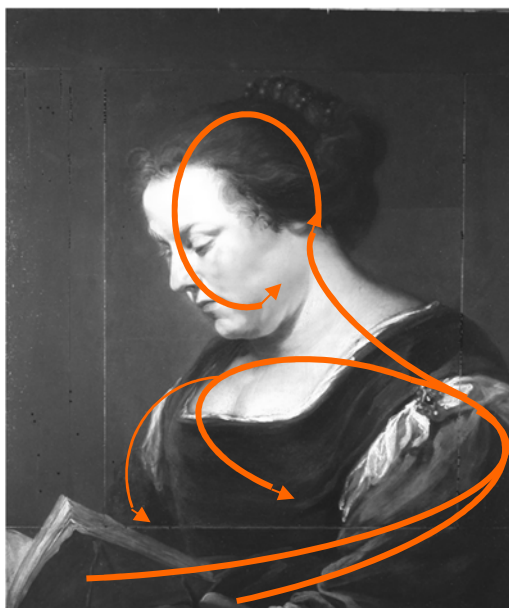


Abb. 2.2 / 3

Die Anleitung der Blickführung in die Tiefe des Bildes wird innerhalb der gegenständlich gemalten Motivbereiche durch eine effektive Verteilung farbintensiver Flächen sowie durch den Einsatz gemalter perspektivischer Verkürzung erreicht.



Abb. 2.2 / 4 Tatsächlicher Verlauf der unteren Dekolleté-Saumkante mit paralleler Ausrichtung zu den horizontal verlaufenden Brettanten



Abb. 2.2 / 5 (Schematischer Entwurf auf Folie)
Zur Verdeutlichung: eine Darstellung mit ‚korrigiertem‘ perspektivischem Verlauf der Brustkorbpartie sowie des Dekolleté-Mieder-Ausschnitts

Die Aufgabe der **perspektivischen Verkürzung** ist in der Bildkomposition nur im Ansatz gelöst. Eine künstlerische Schwäche stellen die Proportionen am **Arm rechts** dar. Es fehlt die gesamte anatomische Gliederung zwischen Schulter und Daumen. Der Arm, der den Blick des Betrachters von der Hand in der vorderen Bildebene zum Bildmittelgrund leitet, erscheint schlichtweg zu kurz. Der bauschige Faltenwurf des Ärmels kaschiert kaum den fehlenden Verlauf eines ‚Unterarmes, eines Ellbogens, eines ‚Oberarms‘ und den Beginn des Schulteransatzes.

Brust- und Schulterpartie rechts wirken bei genauerer Betrachtung gedrungen. Der Übergang Schulter zur Rückenpartie ist nicht korrekt herausgearbeitet. Die Schulter läge zu tief, würde man sie im Bereich der Falbel und der Brosche vermuten, also dort, wo der Ärmel ansetzt. Eine gedankliche Positionierung der Schulter zwischen die ovale Schattenpartie im Miederrot und die Falbel (Abb. 2.2 / 5) wäre anatomisch nachvollziehbar. Der Rundrücken oberhalb der Schulter rechts verleiht dem Brustkasten eine gewisse Wuchtigkeit.

Die auffälligste Unstimmigkeit in der perspektivischen Darstellung liegt im Bereich des **Übergangs vom Dekolleté zum Brustkorb**.

Die Partie der Rippenbögen (grünes Rechteck in nachfolgender Abbildung Abb. 2.2 / 6) wirkt dem Betrachter nahezu frontal gegenüber gestellt. Die untere Kontur des Miederausschnittes verläuft fast parallel zu den waagerechten Bildkanten. Das Gesicht sowie die

Hals-Nackenpartie sind jedoch in einer schlüssig gearbeiteten Seitenansicht dargestellt. Innerhalb der Dekolleté-Fläche musste daher ein Weg gefunden werden, wie man zwischen der perspektivisch gemalten Seitenansicht der Kopf- und der Hals-Nackenpartie sowie dem in Frontalansicht dargestellten Brustkorbbereich vermitteln könnte. Zu diesem Zweck wurde die Dekolleté-Hälfte links unproportional weit nach unten gezogen (vgl. oben Abb. 2.2 / 4 und Abb. 2.2 / 5) und damit der Anschluss zum Saum des Mieder-Ausschnittes erreicht.

Der **Bildhintergrund** besitzt keine konstruierte räumliche Tiefe. Man meint zwar, auf den ersten Blick eine durch Lichtreflexion erhellte Wand hinter der Figur zu sehen, doch auf den zweiten Blick vermisst man den Schatten hinter der Figur, der sich bei einer direkten Beleuchtung von schräg vorne hätte einstellen müssen.

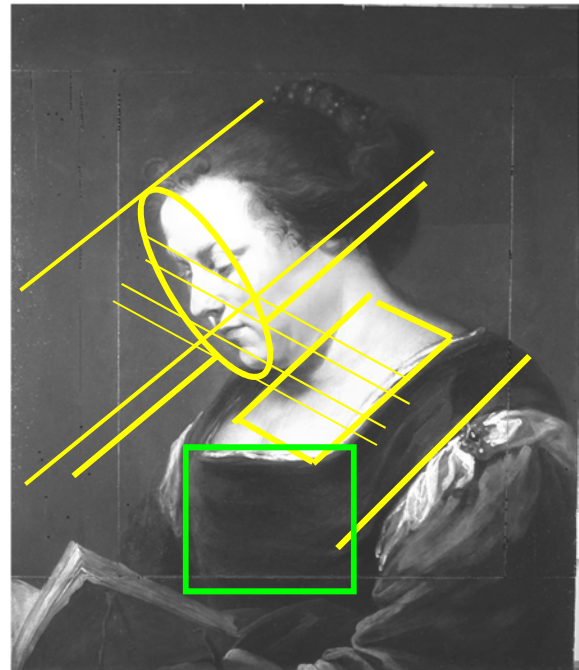


Abb. 2.2 / 6 Zwei perspektivische Ansichten;
grün: Frontal-, gelb: Seitenansicht

Im Zuge einer kritischen Analyse ist zu zwar zu bedenken, dass gerade die Gewandpartien im Mieder und an beiden Ärmeln mehrfach überarbeitet worden sind, dennoch lassen sich die anatomischen Fehler bei genauerer Betrachtung kaum übersehen.

Ergänzendes Bildbeispiel:

Das rechts gezeigte Gemälde von *Diego Velazquez* (1599-1660) zeigt ein ähnlich profanes Bildmotiv wie das Mannheimer Tafelgemälde heute. Die perspektivische Darstellung ist allerdings anatomisch verständiger gelöst: Eine imaginäre Linie, die beide Schultern überspannen würde, sowie eine, die dem Verlauf des unteren Dekolleté-Miedersaumes folgt, würden einander im Richtungsverlauf entsprechen.



Abb. 2.2 / 7
Diego Rodriguez de Silva y Velázquez
'Die Näherin', ca. 1640
(Öl/Lw), 60 x 74 cm
(Standort unbekannt)

Zum Kolorit*

Das helle **Inkarnat** der ‚Lesenden‘ dominiert als zentrale Kontrastfläche gegenüber den angrenzenden Dunkelflächen.** Gesicht, Hals-Nackenpartie und Dekolleté stellen die größte zusammenhängende ‚Lichtfläche‘ dar. Der warmtonige Teint der zartrosafarben aufliegenden Lasuren im Gesicht auf Wangen, Nasenrücken, Kinn und Hals wird unter anderem von bläulichen Unterlasuren subtil modelliert. Weiße, pastos aufgesetzte Lichtflecken auf Stirn, Nase, Wange, Lippen, Kinn und Hals akzentuieren die Höhen der Physiognomie und runden den Eindruck einer scheinbar haptisch erfahrbaren Stofflichkeit der Haut ab.

Die **Bildhintergrundfläche** nuanciert zwischen Grünlich und Braun, ist vergleichbar mit unterschiedlichen Pigmenten der Umbra-Erden. Gegen den linken Tafelrandbereich geht die Farbwirkung in ein schwärzliches Braungrün über. Zur Bildmitte zu, die Figur einfassend, tritt eine Aufhellung in rötlich-ockerfarbenes Grünbraun ein, die zum rechten Bildrand hin wieder zunehmend grünlicher wird. Das alte malerische Prinzip Hell- gegen Dunkelfläche und Dunkel gegen Hell ist auch am **Buch** anzutreffen. Die dunkelockerfarbigen Einbandflächen würden sich gegen den Hintergrund optisch kaum abgrenzen. Die notwendige Kontrastwirkung besorgen die in Weiß und gelbem Ocker gemalten Buchseiten, die beide Dunkelflächen voneinander abgrenzen. Knapp über dem unteren Tafelrand platziert, wird das Motiv der **Hand** kaum wahrgenommen; ihre orangebraune Fläche ist kaum modelliert. Es sind die angrenzenden Flächen der hellen Ärmelmanschette, des blauen Ärmels rechts und der roten Miederfläche, die das Detail der Hand optisch verdrängen. Die Lokalfarben der **Tracht** sind rot und blau. Kleinere weiße Applikationen (Falbel und Saum des Miederausschnitts) sowie die in Ocker, Rot und Schwarz gemalte Brosche am Ärmel rechts erleichtern die optische Gliederung der Kleidung in Ärmel- und Miederbereich. Der Gesamteindruck der Kleidung ist dunkel. Dafür sorgen die weit gezogenen Schattierungen der Faltenwürfe, die mittels dunkler Lasurtöne oder Ausmischungen mit Schwarzpigment herausgearbeitet wurden. Ein malerisches Mittel, welches den Eindruck einer textilen Stofflichkeit verstärkt, ist die Einarbeitung farblicher Akzente durch kleinere Flächen mit kräftig leuchtenden Farben, zum Beispiel die hellen, zinnober-rotfarbenen angelegte Lichtpartien, die das **Mieder** wirkungsvoll zur Geltung bringen. Die **Perlen** der ins Haar geflochtenen Schnur sind nur bei starker Ausleuchtung des Tafelgemäldes zu erkennen. Das ockerfarbene Grau ihrer Grundfläche wird dann durch kleine aufgesetzte Lichtpunkte betont.

* Die Beschreibung basiert auf dem Zustand nach der Restaurierung, also nach der Abnahme von Übermalungen und gealterten Firnissschichten.

** Diese Feststellung ist sehr abhängig von den Beleuchtungsverhältnissen. Bei direkter Lichteinstrahlung kann auch ein sehr heller Farbeindruck von der Hintergrundfläche gewonnen werden, der z.B. an „Siena Natur“ oder „gebrannten Ocker“ erinnert. Der grünliche Farbcharakter bleibt jedoch erhalten.



Abb. 2.2 / 8 Gesicht nach der Restaurierung, 2004

2.3 Das Motiv im Wandel – Vorausgreifende Darstellung einiger Untersuchungsergebnisse zum Motiv in älteren Bildphasen

Mit besonderem Fokus auf das Motiv des Tafelgemäldes wurden im Laufe des Untersuchungs- und Bearbeitungszeitraumes Details ermittelt, die von besonderem objektgeschichtlichen Interesse sind, da sie einen markanten Eingriff in Form einer kompletten malerischen Überarbeitung des originären Bildmotivs* dokumentieren.

Bereits im Einführungskapitel wurde erwähnt, dass die Tafel – und hier in erster Linie die Malschicht – des Öfteren überarbeitet wurde. Die Überarbeitungen mochten oftmals den Charakter partieller Farbausesserungen gehabt haben. In zwei Bildphasen jedoch erfolgten erhebliche malerische Eingriffe, die eine Änderung des Konzeptes betrafen. Nach derzeitigem Kenntnisstand wurden jene kompositorischen Veränderungen einmal in der Arbeit der Entwicklung der 1. Bildphase vorgenommen ein weiteres Mal anlässlich der Abwandlung des Motives zur 2. Bildphase.*

Um die „Entwicklungsgeschichte“ des gesamten Tafelgemäldes so weit wie möglich erfassen zu können sind nicht nur die gesammelten Informationen zur heute einsehbaren Malschichtfläche relevant. Der bedeutendere größere Befundanteil stammt aus tiefer gelegenen Schichten. Dieser Umstand beinhaltet gewisse Schwierigkeiten, da Schichten übergreifende Zusammenhänge nicht direkt ablesbar sind. Schwer einzuordnen sind auch **Befunde** von nur **mikroskopisch** kleinem Umfang. Etwa dann, wenn sie in Bildbereichen lokalisiert wurden, die sich nicht in jenes gedankliche Konzept einpassen, das zuvor anhand anderer Befunde – scheinbar schlüssig – erstellt wurde. Hinweise auf ältere, andersfarbig übermalte Farbschichten sind eindeutig vorhanden. Eine bildphasenorientierte Zuordnung von einzelnen Befunden gestaltet sich zum Teil schwierig, denn überlappende Farbschichten innerhalb einer Bildphase* oder ein tatsächlich mehrschichtiger Malschichtaufbau erlauben unter Umständen unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. – Es könnten sowohl ein mehrlagiger Malschichtaufbau innerhalb einer Bildphase vorliegen, als auch mehrere einschichtige Farbaufträge aus verschiedenen Bildphasen*. – Ebenso muss in Betracht gezogen werden, dass ältere Malschichten nicht mehr vorhanden sein können oder nur noch in reduzierter Form vorliegen.

Ein konkretes Beispiel für diese Problematik liefert die Frage nach dem **Aussehen und der Farbigkeit der Frauentracht** in der älteren (1.) Bildphase: Unter dem (heute) roten Mieder z.B. wurde eine blaue Farbschicht und darunter eine lasierend dünne zinnberrotfarbene Farbschicht auf einer weißen Grundierung gefunden. Wie ist ein solcher Befund zu bewerten?

Sehr hilfreiche Informationen lieferten die **Flächenuntersuchungen** mittels **Röntgen- und Infrarotstrahlung**. Es ergaben sich Anhaltspunkte für den Formverlauf verschiedener Teile der Kleidung durch das Sichtbarmachen heute verdeckter Konturen (Abb. 2.3 /1 - 3).

* s. Kap.3.2.6

* Als 1. Bildphase wird die Anfertigung der Innentafel (die innere Bildträgerfläche bestehend aus untereinander verleimten horizontal angeordneten Brettern) sowie deren malerische Gestaltung mit einem ersten eigenständigen Motiv definiert. Als 2. Bildphase ist der Zeitraum definiert, in dem die Innentafel durch umlaufend angesetzte Randbretter im Format vergrößert wurde und die dazu gewonnene Bildfläche eine Motiverweiterung möglich oder auch notwendig machte.

* Z.B. an den Übergängen von zwei Farbflächen.

* Auch liegt nicht immer ein bildphasentrennendes Indiz in Form eines Firnisüberzuges oder seiner Reste vor.



Abb. 2.3 / 1 Röntgenbild



Abb. 2.3 / 2 Infrarot



Abb.2.3 / 3 Infrarot

Wider aller Erwartungen konnte belegt werden, dass sich unter dem heutigen Motiv **nicht nur eine weitere Motivversion** befindet. „Vor“ der 1. Bildphase gab es noch eine **Version mit abgewandelten Trachtenmotiv**. Anhand der Befunde lässt sich nicht erkennen, ob dieser Vorläufer – in der Folge als „**0. Bildphase**“ bezeichnet – nur die Anlage einer ersten Bildidee war, die noch im Malprozess zur 1. Bildphase abgewandelt wurde, oder ob mit Beginn der Abwandlung schon ein weitgehend fertig gestelltes Gemälde vorlag. Wurden abgesehen vom Gesicht weitere Malschichtbereiche aus der 0. Bildphase für das Motiv der 1. Bildphase übernommen? Anhand der strahlentechnischen Visualisierung* ließ sich nicht einordnen, welche der Konturen zur 0. oder 1. Bildphase gehören. Für die Befunde mittels Röntgen und Infrarot ist ausschlaggebend, dass die Ausmischung der verwendeten Farbmaterialien, die Stärke der Farbschichten und auch der Schichtenaufbau der Malerei für eine Erfassung durch diese Analysemethoden geeignet sind. Zudem werden die erfassbaren Befunde aller Malschichten additiv auf den Aufnahmen wiedergegeben. Sodass nicht anhand der Deutlichkeit, in der die Details vorliegen, geschlussfolgert werden kann, in welcher Schichtentiefe bzw. in welcher Bildphase sie sich befinden.*

Mit der Fragestellung, wie die neuen Informationen zu den älteren Trachtenformen bildgeschichtlich einzuordnen wären, wurde eine Suche nach **Referenzmotiven in der Literatur** begonnen. Anhand von Abbildungen niederländischer Darstellungen aus dem 17. Jh. wurde nach vergleichbaren Trachtenformen und -details gesucht. Dass die dann daraus für das Tafelbild entworfenen Kombinationen der Kleidungsstücke mit Vorbehalt zu betrachten sind, wird an dieser Stelle ausdrücklich betont. Sie zeigen für die älteren Bildphasen des Tafelgemäldes lediglich einige befundbezogene Möglichkeiten der Motivgestaltung auf. Allenfalls soll klar herausgestellt werden, wie sehr sich der Bildcharakter im Laufe der Bildphasen gewandelt hat.

* In den Skizzen oben rot markiert und nach den Befunden der Röntgenaufnahmen und IR-Abbildungen erstellt.

* Die Präsenz eines Nachweises wird vereinfacht gesagt durch das jeweilige Pigment-Bindemittelsystem und die Farbschichtstärke bestimmt. Es ist aber auch zu bedenken, dass eine Strahlung in einer jüngeren Schicht bereits „abgeblockt“ werden kann und eine Erfassung der älteren Schicht verhindert.

Für die Recherchen wurden zunächst **Kartierungen** vorbereitet. Darin wurden die Konturverläufe der älteren Trachtenformen eingezeichnet, wie sie durch die Röntgen- und Infrarotaufnahmen sichtbar geworden waren. Auch die Verteilung der in den tiefer liegenden Malschichten wahrgenommenen Farbbefunde wurde in den Kartierungen festgehalten.

Im Falle des sich auf der Röntgenaufnahme abzeichnenden **Mieder-Steckers*** (blaue Schraffierung in Abb. 2.3 / 4) wurden die Konturenverläufe von der Röntgenaufnahme 1:1 auf die Kartierung übertragen. Bei einem Vergleich mit der Befund-Kartierung zeigte sich, dass für den Bereich des Steckers sowie für beide Ärmel eine signifikante Farbschichtabfolge vorliegt: Über der weißen Grundierung liegt ein helles (zinnoberfarbenes) Rot, darüber ein kristallin-pigmentiertes Mittelblau von azuritfarbenem Aussehen. In den anderen Flächen des **Mieders** (Brust zu Schultern) ist vor allem ein Schwarz oder Schwarzbraun in der tieferen Schicht zu erkennen, an den Ärmel wieder das Rot. Anhand der Befunde ist nicht abzulesen, ob die sehr dünne Rotschicht als Unterlage für das darüber liegende Blau gewählt wurde, etwa um einen besonderen optischen Effekt zu erzielen oder ob dieses Rot in der ersten Planung der 0. Bildphase als Farbton des Mieders gedacht war, in der endgültigen Version der 1. Bildphase jedoch ins Blaue umgewandelt wurde. Für die Vorphase ist der Rundkragen des Hemdes mit **gerüschtem Ausschnitt** genauso gut möglich, wie das über die Schulter rechts höher gezogene schwarze Tuch eines **Überwurfs** oder **Hausmantels**. In der Röntgenaufnahme sind die Pinselstriche die den **Hemdkragen** modellieren deutlicher zu erkennen und eindeutig über die Rüschenborte gemalt. In der Fläche die den höhergezogenen Überwurf ausmacht, wurde in den Randbereichen (zum heutigen Dekolleté) Material der azuritblauen Farbe gefunden – jedoch nicht von dem zinnoberfarbenen Rot. Für die **Formen der Kopfbedeckungen** ist die Entscheidung der Einordnung schwieriger. Mit Blick auf die Röntgenaufnahmen zeichnet sich die malerische Anlage des **Haubenmotivs** weitaus deutlicher ab, da sie mit Bleiweißpigment gemalt wurde und die Strahlung deutlicher absorbiert wird. Die **Kappe** mit dem spitzwinklig in die Stirne hineingezogenen Ausläufer wurde ganz offensichtlich – und für diesen Typ charakteristisch – mit dunklen und kaum absorbierenden Farben, vermutlich einem organischen Schwarzpigment, gemalt. Ihre Kontur lässt sich nur mühsam anhand der digitalen Abbildungen der Röntgenbilder nachvollziehen. In den Infrarotaufnahmen tritt dieses Motiv überhaupt nicht in Erscheinung. Aus maltechnischer Sicht wäre ein Übermalen der schwarzen Kappe mit dem weißlichen und deutlich pastos angelegten Farbmateriale der Haube einfacher als umgekehrt. In der Literatur* wurden seltenen Abbildungsbeispiele gefunden, in denen die dunkle Kappe auch unter weißen Hauben getragen wird.



Abb. 2.3 / 4

Als ‚Stecker‘ wird bei einem Mieder der mit (andersfarbigem) Stoff hinterlegte Bereich der Schnürung bezeichnet (blau schraffiert).

* Stefan Keßler (Stephan Kössler) 1622 (Wien) – 1700 (Brixen) ‚Das Pallonespiel‘, Öl / LW 152 x 246 cm.

Mögliches Motiv der Vorläuferidee zur ersten Bildphase (links) und eigenständiges Motiv der 1. Bildphase?



Abb. 2.3 / 5
Überlegung zum Motiv der 0. Bildphase

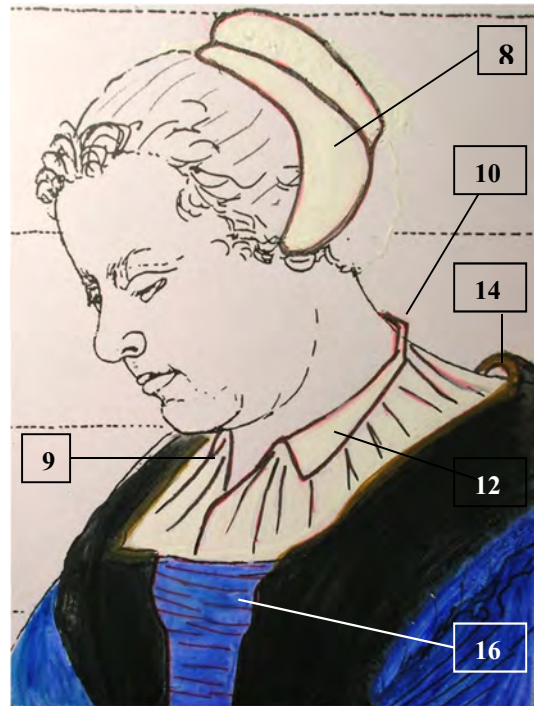


Abb. 2.3 / 6
Überlegung zum Motiv der 1. Bildphase

Die **nachfolgenden Schwarz-Weiß-Abbildungen** entstanden während der technologischen Untersuchungen. Es sind Details aus den Röntgen- und Infrarotaufnahmen, mit deren Hilfe neue Erkenntnisse zu tieferliegenden Malschichten gewonnen werden konnten. Die paarweise Anordnung der Ausschnitte nimmt Bezug auf die beiden vorangegangenen Abbildungen Abb. 2.3 / 5, / 6 und auf das jeweils zu zeigende Detail. So zeigen etwa die links untereinander angeordneten Aufnahmen Details, die sich auf die Vorläuferidee zur ersten Bildphase (0: Bildphase) beziehen, während die Bilder rechterhand die Anhaltspunkte zu den Details des (möglichen) Motivs der 1. Bildphase belegen.

Aus platztechnischen Gründen wird die zur besseren Ansicht stärker vergrößerte Abbildung der Kappe erst auf der übernächsten Seite gezeigt

Siehe Abbildung 2.3 / 7



Abb. 2.3 / 8
Röntgen: vorgelegtes Bleiweißgerüst zum Motivdetail der weißen Haube

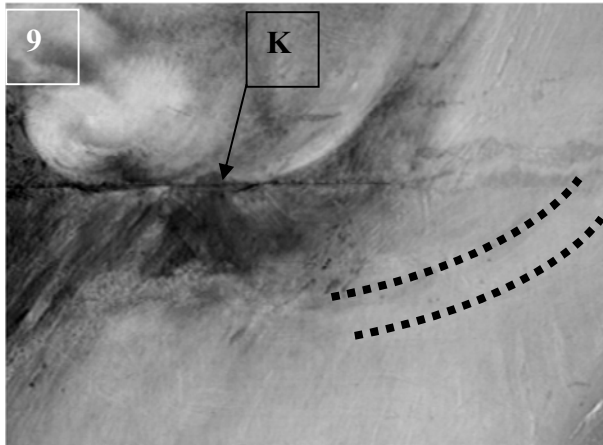


Abb. 2.3 / 9
Weites Infrarot: Verlauf der gekräuselten Hemdborte
K: Übermalter Hemdkragen, Pendant zu Abb.2.3 / 10

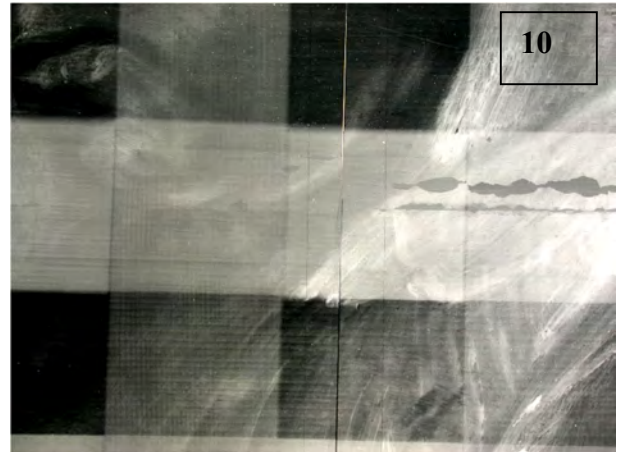


Abb. 2.3 / 10
Röntgen: Umgeschlagener Hemdkragen; er ist über die Hemdborte nachträglich aufgemalt worden.



Abb. 2.3 / 11
Weites Infrarot: Schlitz einer Miederschnürung

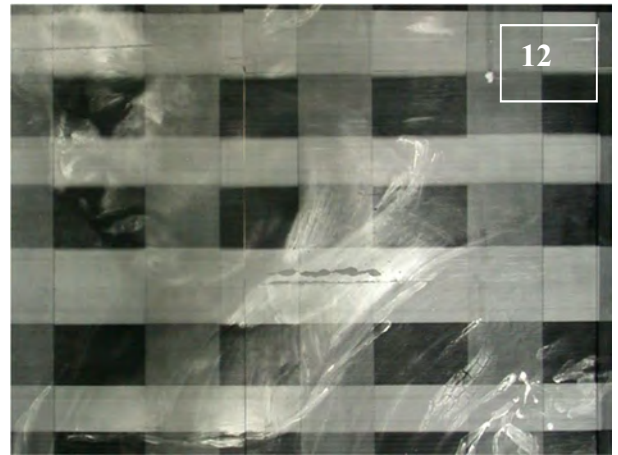


Abb. 2.3 / 12
Röntgen: Hemd-Motiv mit Faltenstegen



Abb. 2.3 / 13
Nahes Infrarot: Verlauf der Kontur des ‚Überwurfes‘

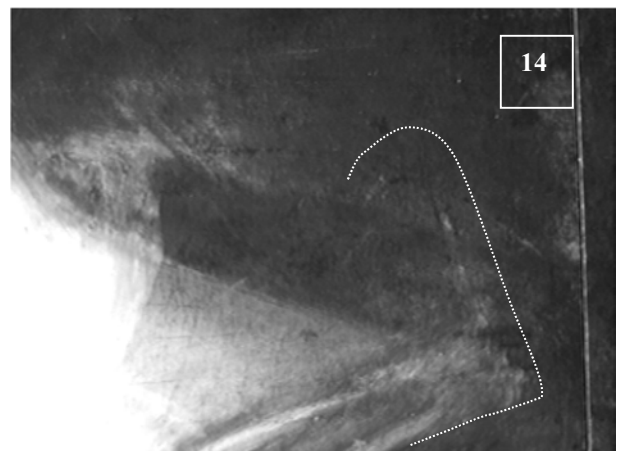


Abb. 2.3 / 14
Nahes Infrarot: Schulter rechts, Kontur des Mieders

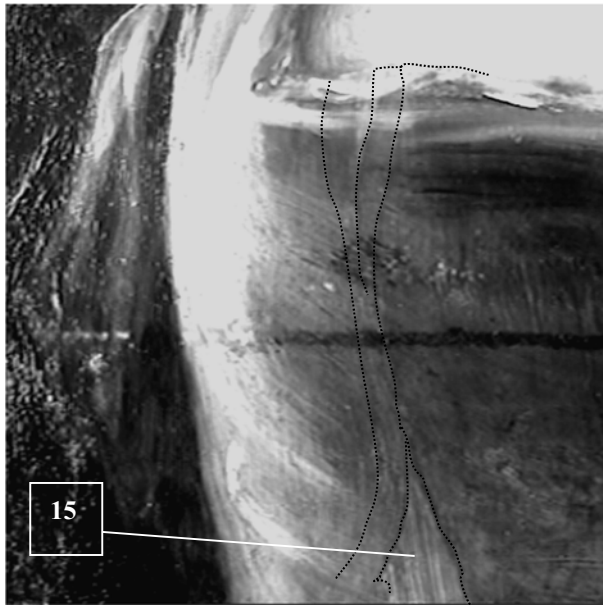


Abb. 2.3 / 15
Weites Infrarot: Untere Hälfte des leicht geöffneten Mieders?

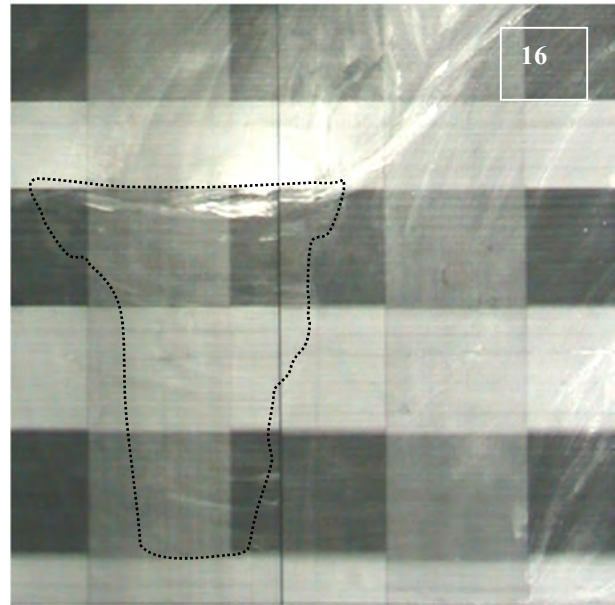


Abb. 2.3 / 16
Röntgen: Die Kontur des Mieder-Steckers, innerhalb der Markierung liegen die Pinselstriche waagrecht

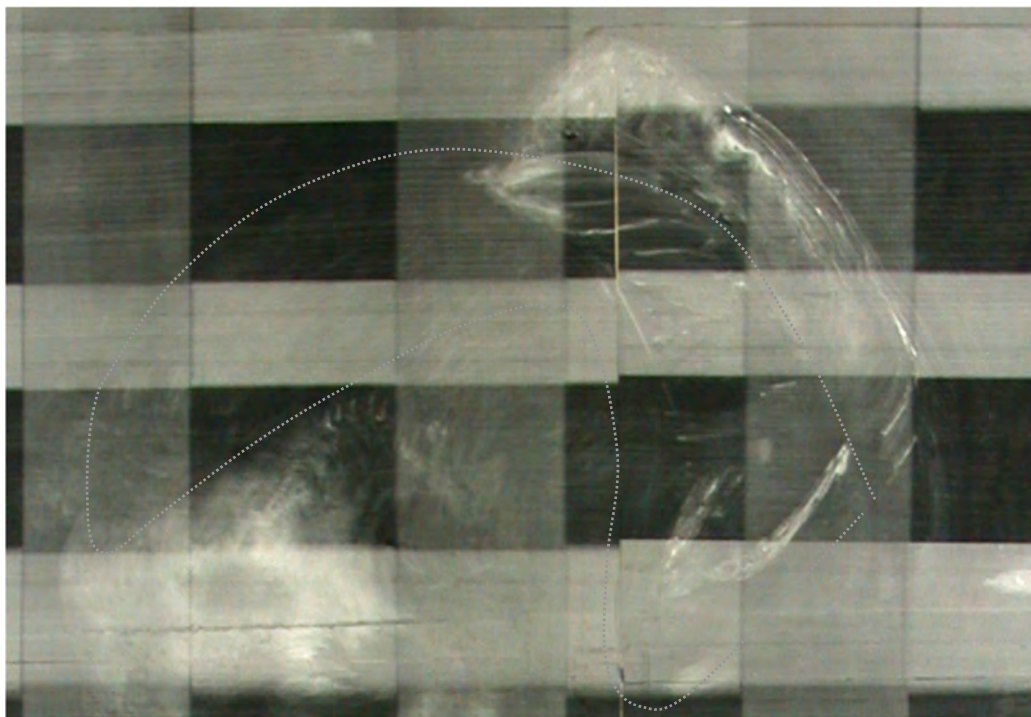


Abb. 2.3 / 17 *Röntgen: Die Kontur der Kappe liegt parallel innerhalb der Markierungslinie*

Bevor abschließend noch einige Bildbeispiele aus der Literatur zu den jeweiligen Ausführungen von Trachtentypen folgen, bleibt noch zu erwähnen, dass bei allen formbezogenen malerischen Änderungen offensichtlich der unveränderte **Erhalt des Gesichts** eine Maßgabe war. Selbst die auf der Stirn vorgenommenen farblichen Ausbesserungen sind mit derart großer Sorgfalt an die originären Farbschichten angepasst worden, dass eine Unterscheidung der Übergänge kaum noch möglich ist. Ein Umstand, der für die übrigen gegenständlichen Motivbereiche nicht zutrifft.

Bildbeispiele aus der Literatur zu unterschiedlichen Trachtenkombinationen

Die nachfolgenden Vergleichsbeispiele sind (digital vergrößerte) Reproduktionsausschnitte aus Gemälden unterschiedlicher niederländischer Meister des 17. Jh.s.

Künstlernachweise zu den Abbildungen.

- Abb. 2.3 / 17** Pieter de Hooch ,Die Mutter‘, ca. 1662
- Abb. 2.3 / 18** Jan Steen ,Die Liebeskranke‘, ca. 1662
- Abb. 2.3 / 19** In der Manier Pieter de Hooch (Erweiterte Komposition des Gemäldes) ,Innenhof in Delft‘, ca. 1659
- Abb. 2.3 / 20** Pieter de Hooch ,Am Wäscheschrank‘, 1663
- Abb. 2.3 / 21** Gabriel Metsu ,Das kranke Kind‘, ca. 1660
- Abb. 2.3 / 22** Gerard Dou ,Die Wassersüchtige‘, 1663
- Abb. 2.3 / 23** Jan Vermeer ,Schlafendes Mädchen‘, ca. 1657
- Abb. 2.3 / 24** Jan Steen ,Schäkerndes Paar im Freien‘, ca. 1660



Abb. 2.3 / 17 und / 18

- Beispiele für:
- Rotes Mieder über der Brust geschnürt
 - weißes Hemd unter dem Mieder getragen
 - Schwarzer und roter Überwurf



Abb. 2.3 / 19 und / 20

Beispiele für:

- Haube
- Kappe
- Unter dem Mieder
getragenes weißes
Hemd



Abb. 2.3 / 21 und / 22

Beispiele für:

- schwarze Kappen
- weißes Hemd mit
Klappkragen unter
Mieder mit oval-
rundem Ausschnitt



Abb. 2.3 / 23 und / 24

Beispiele für:

- (links)
- schwarze Kappe
 - Rotes Mieder mit
Schnürung vor der
Brust
 - Schultertuch

(rechts)

- weiße Haube
- kurzärmelige Weste
über langärmeligem
Mieder
- weißes Hemd unter
Mieder

Abb. 2.3 / 25 Gabriel Metsu ‚Porträt eines am Tisch sitzenden Mädchens‘, (Öl/Holz) 21 x 49 cm

Abb. 2.3 / 26 Gabriel Metsu ‚Mädchen mit Mörser und Stößel‘, (Öl/Holz) 20 x 24 cm



Abb. 2.3 / 25 und / 26

Beispiele für:

- Weiße Hauben
- Weiße Hemden ohne Kragen
- Schlichtes Mieder mit Rundkragen und vor der Brust zu schließen

Exkurs

Der Figurentyp des Mannheimer Tafelgemäldes in seiner heutigen Form lässt hinsichtlich der Trachtenform eine Ähnlichkeit zu einer weiblichen Figur aus dem Œuvre von Peter Paul Rubens erkennen. Bei dem entsprechenden Bild handelt es sich um das großformatige Leinwandgemälde ‚**Die Krönung der Heiligen Katherina**‘ in Toledo, gemalt um 1633 (Abb. 2.3 / 30).

Von besonderem Interesse ist die **weibliche Figur rechts**, neben der zentral sitzenden Muttergottes mit Kind.

Der Farbkanon Rot für das Mieder und Blau für die Pluderärmel sind anhand der zur Verfügung gestandenen Reproduktionsvorlage von Abb. 2.3 / 28 nicht abzulesen gewesen. Formal allerdings lassen sich neben dem tiefen, **rechteckigen Dekolleté-Ausschnitt** des Mieders, den **weißen Falbeln** an beiden Schultern, den **Pluderärmeln**, der **Brosche** auf der Falbel rechts und dem weiten, freien **Nackbereich** auch noch Parallelen zur ‚Lesenden‘ in der **Körperhaltung**, der **Frisur mit Perlenschnur**, der gelängten **Hals-Nacken-Partie** und in der perspektivisch leichten **Unteransicht** ablesen.

Liegt es im Bereich des Möglichen, dass für die Überarbeitung* der 1. Bildphase des Mannheimer Tafelgemäldes hinsichtlich einiger Stilmittel eine motivische Anleihe an einem ausgewiesenen Rubensgemälde genommen wurde?



Abb. 2.3 / 27

* Für das Motiv der Brosche müsste es die 2. Überarbeitungsphase sein, da sie der 3. Bildphase zugeordnet wird.



Abb. 2.3 / 28 Detail aus Abb. 2.3. / 30



Abb. 2.3 / 29 die ‚Lesende‘ REM Mannheim



Abb. 2.3 / 30
P.P. Rubens, ‚Madonna on the Throne with the Child and three female saints‘, 1633, 260 cm x 210 cm., Museum of Art / Toledo (Ohio)

2.4 Überlegungen zur kunstlandschaftlichen Einordnung des Objektes

Die Ursprünge des Objektes liegen in den **Niederlanden des 17. Jh.s.** Die Basis für diese Einschätzung liefert die Innentafel, anhand ihrer material- und maltechnischen Eigenschaften, so z.B. die Beobachtungen zur **Bildträgerkonstruktion***, zum **Malschichtaufbau** der 1. Bildphase*, zur **Bildkomposition** des auf den Röntgenaufnahmen erkennbar älteren Motivs und auch zu den teilweise verworfenen Motivdetails.* Alle Bildflächen der (angenommenen) Tracht der **1. Bildphase** wurden mit der Formatvergrößerung, also der umfangreichen Überarbeitung des Tafelgemäldes, verändert. Die Bildaussage wandelte sich dadurch grundlegend. Der Sujetcharakter der heute übermalten Bildbestandteile (Abb. 2.4 / 1 - / 3) erinnert an die holländische Bildnismalerei der 1. Hälfte des 17. Jh.s. (Abb. 2.4 / 4, / 5, / 6). Gedeckte Farben, eine formale Schlichtheit der Kleidung, vor allem das Vorhandensein der Hauben sowie die ruhigen bis kontemplativen Gesichtszüge könnten hier stilweisend sein. Die heutige Darstellung hingegen lässt durch die leuchtende koloristische Trias der Kleidung und die massiggebauchten Stoffe nebst tiefem Dekolleté und den Schmuckaccessoires an die opulenteren Bildtypen des flämischen Barocks denken.

* Kap. 3.2.4.

* Unter anderem mit der Verwendung historischer Pigmente wie Azurit, Lapislazuli, Bleiweiß; Kap. 3.2.5.

* Kap. 2.3.



Abb. 2.4 / 1 – / 3 Überlegungen zum Aussehen der Trachten in der **0. und 1. Bildphase** (vgl. auch Kap.2.3) basierend auf den Beobachtungen aus Röntgen-, Infrarotabbildungen und mikroskopischen Detailbefunden



Abb. 2.4 / 4 J. Vermeer, 1657



Abb. 2.4 / 5 G. Metsu, Mitte 17. Jh



Abb. 2.4 / 6 F. Hals, 1655



Abb. 2.4 / 7 P.P. Rubens, 1623



Abb. 2.4 / 8 P.P. Rubens, 1625



Abb. 2.4 / 9 Rubens, Florenz

Abb. 2.4 / 7 bis / 10 zeigen Beispiele für die Bildnismalerei bei P. P. Rubens. Abb. 2.4 / 7 und / 8 zeigen Rubens erste Frau Elisabeth/Isabella Brandt, deren Name für das Tafelgemälde in den Inventurlisten der Mannheimer Sammlung lange als Patin stand. Eine aufgesteckte Frisur, freizügig dekolletierte Kleidung, reiche Faltenwürfe, zylindrisch-runde Hälse sowie die rundliche Modellierung der Gesichtsinkarnate zeigen Parallelen zum heutigen Motiv des Untersuchungsobjektes. Die vormals ebenfalls im Raum stehende Frage, nach einer Mit-Autorenschaft von Peter Paul Rubens bei der Kompositionsänderung der 1. Bildphase, da bei ihm nachträgliche Formatvergrößerungen an Holztafelbildern nicht selten vorkamen, ist m. E. unwahrscheinlich. Der direkte Vergleich der ‚Lesenden‘ mit Referenzwerken wie den oben vorgestellten, zeigt eindeutige qualitative Abstriche bei der Erfassung bzw. Wiedergabe von Proportionen und in der künstlerischen Umsetzung von perspektivischen* Verkürzungen an der figürlichen Darstellung. In stilkritischer Hinsicht wäre die Erfassung des Gesichts hinsichtlich der malerischen Umsetzung am ehesten mit Rubens zugeschriebenen Arbeiten (Abb. 2.4 / 12 - / 17) in Übereinstimmung zu bringen. Allerdings ist bei dieser Überlegung ein fragwürdiger Sachverhalt zu berücksichtigen: Nach derzeitigem Kenntnisstand ist das Gesicht der 1. Bildphase zuzuordnen. Und aus dem dazugehörigen Trachtenmotiv (mit weißer Haube/schwarzer Kappe und geschlossenem Hemd) spricht der überaus schlichte Bildcharakter der niederländischen – nicht der flämischen – Porträtmalerei. Soweit die eigenen Recherchen in Rubens Œuvre fortgeschritten sind, war bislang kein Porträt in vergleichbar ‚holländischer Manier‘ gefunden worden. Wie anders verhält es sich mit den sogenannten **Kopfstudien** Rubens’, für die exemplarisch Abb. 4.2 / 12 und / 13 stehen? Diese in Vorbereitung für größere (mehrfigurige) Bildkompositionen angefertigten ‚Bildnisse‘ (*Tronie*) konzentrierten sich im Wesentlichen auf die Wiedergabe der Physiognomie. Spielte die Kleidung für diese Studienarbeiten eine nur untergeordnete Rolle, so ist die Darstellung der Statisten in einer Alltagstracht denkbar.



Abb. 2.4 / 10
P.P. Rubens, 1630
(Öl/Holz), 79 x 55 cm

* Perspektive: Kap. 2.1



Abb. 2.4 / 11



Abb. 2.4 / 12 P.P. Rubens, 16? ‚Kopfstudie eines Mannes‘, Study of a Head (Saint Ambrose), Nat. Galleries of Scotland (49,6 x 38 cm), Inv. NG 2097



Abb. 2,4 / 13 P.P. Rubens, 1616/1618, ‚Kopfstudie einer alten Frau‘ (49 x 32 cm), Alte Pinakothek München

Eine materialtechnische Gemeinsamkeit mit den oben gezeigten Kopfstudien ist am Mannheimer Tafelgemälde für das vermutete ursprüngliche Format der Innentafel gegeben. Bei einer Höhe von 37,4 cm und einer Breite von 47,8 cm läge eine vergleichbare Bildträgergröße vor, denn deren angegebene Seitenlängen betragen zwischen 49-50 cm x 32-38 cm. Ein weiteres Detail, das es vielleicht den Kopfstudien näher kommt lässt als einer eigenständigen Porträtdarstellung ist die starke Profilansicht der ‚Lesenden‘. Entsprechend der dargelegten Beobachtungen könnte in Betracht gezogen werden, dass die ursprüngliche Ambition für das Mannheimer Tafelgemälde die Anfertigung einer **Kopfstudie** war. Dass der ausführende Künstler der ersten Bildfassung in oder im engsten Umkreis der Werkstatt P. P. Rubens‘ gearbeitet haben könnte, ist nicht auszuschließen. Im Rahmen der Recherche ergab den größten Wiedererkennungseffekt zu einer anderen bildlichen Darstellung eine Handzeichnung* (Abb. 2.4 / 18) – offensichtlich ebenfalls zu Studienzwecken angefertigt. Zugeschrieben wird sie Anthonys van Dyck, einem Schüler und Mitarbeiter P. P. Rubens‘.



Abb. 2.4 / 14 (Grafik links, Detail aus Abb. 2.4 / 18) Die schlanker dargestellte Frauenfigur der in Abb./ 17 vorliegenden Reproduktion wurde, für den Vergleich mit der Mannheimer Tafel, in digital in die Breite gestreckt.

In **Farbgebung und Formensprache** der Frisur und Kleidung weist das Mannheimer Tafelgemälde seit der **2. Bildphase**, durchaus Ähnlichkeiten zu noch weiteren Arbeiten von Rubens auf.

In Abb. 2.4 / (15) / 17, zeigen sich auf den ersten Blick auffallende Übereinstimmungen, die Kopfhaltung und die Blickrichtung betreffend. In der weiteren Betrachtung dann auch in den Proportionen der Gesichtszüge und ebenso die Modellierung der fleischigeren Gesichtsflecken wie Wange, Kinnpartie und Ohrläppchen sowie der Verteilung des Wangenrots und der Schattierungen – selbst auf dem Detail des Doppelkinns. (Auch die Ausrichtung der imaginären Lichtquelle scheint die gleiche zu sein.)

Die Möglichkeit eines direkten Vergleichs der **Gesichtsinkarnate** der ‚Lesenden‘ mit dem der ‚Hygieia‘ – etwa durch eine parallele Untersuchung – wäre überaus interessant. Ein zusätzlicher Informationsgewinn beispielsweise zur Farbverteilung, zum Farbauftrag* und Malschichtaufbau könnte anhand des ‚Hygieia‘-Referenzwerkes möglicherweise weitere Hinweise zur Autorenschaft (von Rubens?) an der ersten Bildphase des Tafelgemäldes liefern. Beide Köpfe scheinen einer Art von weiblichem ‚Darstellungstypus‘ zu entsprechen. Der Eindruck entsteht bei einem weiteren Vergleich mit Abb. 2.4 / 18 und Abb. 2.3 / 29.

Worin liegen die **künstlerischen Schwächen der Übermalungen** aus der 2. (3.) Bildphase der ‚Lesenden‘?

Zunächst ist der **Hals** im Verhältnis zum Kopf zu massig geraten. Für die dem Betrachter vermittelte Enge des Mieders sind die Rundungen des **Busens** zu wenig modelliert. Die weit herabgezogenen **Schultern** und die **Längung der Hals-Nackenteilung** sind wiederum auch bei Vergleichsbeispielen zu finden. Der **Oberkörper** insgesamt wirkt nahezu kastenförmig und steif. Die Proportionen der **Armglieder rechts** fehlen vollständig. Der ‚Unterarm‘, wenn vorhanden, ist zu kurz geraten. Die **Hand** die das Buch hält ist kaum ausgearbeitet; ein bislang an einfigurigen Rubensgemälden nicht wiederzufindender Unterschied. Hinsichtlich der **Faltenwürfe** ist kaum ein Vergleich angebracht, da in diesen Flächen auch Überreinigungen festgestellt wurden. Es ist fraglich, in wieweit der heutige Eindruck dem der ehemals 2. Bildphase noch entspricht. Auf Abb. 2.4 / 10 ist ebenfalls das kontrastreiche Changieren eines roten Stoffes zu erkennen. Die Plastizität der Falten ist jedoch grundlegend verschieden.

* ‚Hygieia‘:

Vorhandensein/Verteilung pastos aufgesetzter Lichtflecken wie auf dem Nasenrücken der ‚Lesenden‘?

Abb. 2.4 / 15

Peter Paul Rubens,

‚Hygieia‘, 1614/1615;

(Öl/Holz), 130 x 74 cm

Fürstliche Sammlung des

Hauses Lobkowitz,

Schloß Nelahozeves (CZ).



Abschließend einige vergleichende Bildbeispiele, das Gesicht betreffend.



Abb. 2.4 / 16 (Entwurf zur Abb. 2.4 / 15)
Peter Paul Rubens, ‚Hygieia, Godness of Health‘, ca. 1614/1615; schwarze, rote und weiße Kreide; Arkansas Arts Center Foundation Purchase, 1989



Abb. 2.4 / 17
Peter Paul Rubens, ‚Hygieia‘, 1615; (Öl/Holz)
Fürstliche Sammlung des Hauses Lobkowitz,
Schloß Nelahozeves (CZ)



Abb. 2.4 / 18 (Kreidezeichnung)
Anthony van Dyck, ca. 1620, ‚Woman with outstrached arm‘; Statens Konstmuseer/Stockholm



Abb. 2.4 / 19
Reiss-Engelhorn Museum Mannheim, (Öl/Holz),
Innentafelmaß: 47,7 x, 37,4 cm

3. Kapitel

Technologische Untersuchungen und Beobachtungen

3.1 Technologische Untersuchungen

3.1.1 Einleitung

3.1.2 Kurze Darstellung und tabellarische Übersicht der angewendeten Untersuchungsmethoden

3.1.3 Strahlendiagnostische Flächenuntersuchungen und ihre Ergebnisse

3.1.4 Mikroskopie und digitale Makroaufnahmen

3.1.5 Querschliff-Betrachtung einiger Malschichtproben

3.1.6 Mikrochemische Nachweise

3.2 Technologische Beobachtungen

3.2.1 Einleitung

3.2.2 Einblicke in die historischen Erhaltungszustände und in die Veränderungen am Tafelgemälde

3.2.3 Übersichtslegende zu älteren Eingriffen am Tafelgemälde vor 2001 (Bildphasen)

3.2.4 Technologische Beobachtungen zum Bildträger

3.2.5 Technologische Beobachtungen zur Bildschicht

3.2.6 Ältere restauratorische Eingriffe

3.1 Technologische Untersuchungen

3.1.1 Einleitung

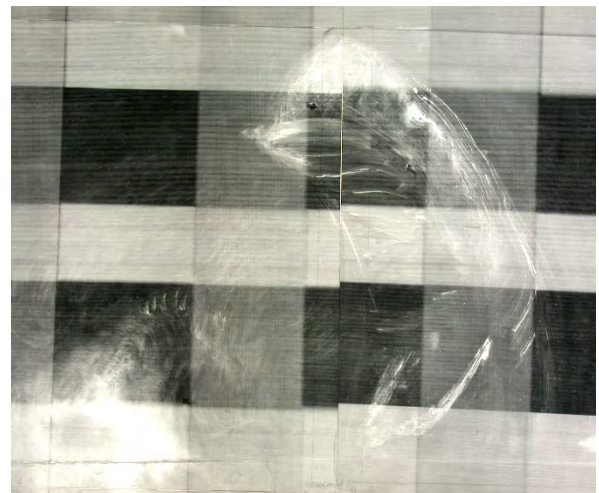
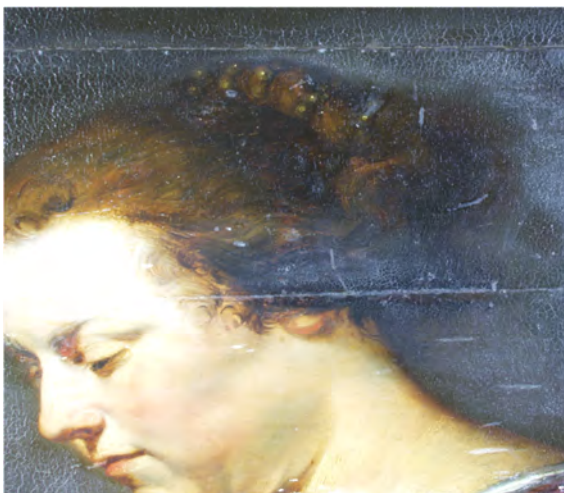
Die Fragen nach dem Erhaltungszustand und nach den Möglichkeiten einer umfassenden Restaurierung des Mannheimer Tafelgemäldes standen im **Sommer 2001** im Vordergrund der Untersuchungen. Des Weiteren bestand der Wunsch, mit Hilfe technologischer Untersuchungsmethoden eine zeitliche und stilistische Einordnung des Objekts zu erreichen. Während der restauratorischen Maßnahmen 2003/2004 wurden schriftlich, zeichnerisch und mittels analoger und digitaler Kamera die Arbeitsschritte und Befunde dokumentiert. Im Januar 2005 schloss eine dendrochronologische Untersuchung des Bildträgers die technologische Befundaufnahme am Gemälde ab.*

Die angewendeten Untersuchungsmethoden umfassen sowohl die Bildschicht als auch in die tieferen Objektschichten gerichtete Betrachtungen. Zur Verfügung standen **Stereomikroskop, strahlendiagnostische Methoden der Flächenuntersuchungen** (UV- und Infrarotreflektografie; Röntgen- und CT-Aufnahmen), einige **Querschnittanalysen** zum Malschichtaufbau sowie vereinzelte **mikrochemische Nachweise**. Die technologischen Beobachtungen zum Bildträger und zum Malschichtaufbau beruhen sowohl auf Befunden, die unter der Vorgabe einer konkreten Fragestellung erarbeitet wurden, als auch auf Befunden die sich unvorhergesehen während der Arbeiten am Objekt einstellten. Primär die zeitliche Dimension der Beschäftigung mit dem Objekt inklusive der langwierigen Maßnahme der mechanischen Freilegung der Bildhintergrundfläche war für den letztendlich erreichten Umfang an Detailinformationen verantwortlich. Letztere gaben unter anderem Einblicke in die unterschiedlichen Erhaltungsstadien der verschiedenen historischen Bildphasen des Objektes. Einige, noch zum Zeitpunkt der Voruntersuchung in Frage gestellte Beobachtungen hinsichtlich einzelner Überarbeitungs- und Farbschichtenabfolgen fanden durch die fortgesetzte Befundaufnahme letztendlich doch noch eine Klärung.

* Die Untersuchungsergebnisse bezüglich neuer Erkenntnisse zur Datierung der Tafelbretter lagen bis zum Zeitpunkt der Nachbearbeitung der Dokumentation Ende 2005 nicht vor.

Abb. 3.1 / 1
(links) Vorzustand der Malschichtoberfläche am Hinterkopf, 2001.

Abb. 3.1 / 2
(rechts) Röntgenaufnahme der ‚Haube‘ am Hinterkopf der ‚Lesenden‘.



3.1.2 Kurze Darstellung und tabellarische Übersicht der angewendeten Untersuchungsmethoden

Die Durchführung der Untersuchungsmethoden fand mit Ausnahme der **Computertomographie (CT)** am Institut für Technologie der Malerei in Stuttgart statt. Für die CT-Aufnahmen wurde das restaurierte Gemälde an die technische Fachhochschule in Aalen gebracht.* Das geschah in der Absicht, verwertbare Ergebnisse über die Jahrringabfolge der einzelnen Innentafelbretter und der an den Stirnseiten nicht einsehbaren Randanstückungen von Brett V und VII zu erhalten. Aufgrund der Objektmaße und der erforderlichen Strahlungsintensität bedurfte es mehr als nur konventionell medizinisch genutzter CT-Röhren. Knapp erläutert beruht die CT-Röntgenuntersuchung auf einem Verfahren, bei dem ein schmales Röntgenstrahlenbündel die zu untersuchenden Objektregionen in Einzelschichten (*sagitale Scannung*)* und Einzelschnitten (*frontale Scannung*)* abtastet (Abb. 3.2.1 / 1). Die dabei auf digitalem Wege erfassbaren Daten werden im Computer zusammengeführt und ermöglichen eine dreidimensionale Sichtbarmachung der inneren Objektstruktur. Anhand der erhaltenen Abbildungen der Brettquerschnitte ist dann das Vermessen der Jahrringabfolgen (hier von Brett I, II, III und V) möglich, auf denen das anschließende Erstellen der Wachstumskurven des/der materialgebenden Baumes/Bäume basiert. Die sogenannten ‚Wachstumskurven‘ können gegebenenfalls mit Hilfe von anderen dendrochronologischen Referenzkurven eine Lokalisierung der Wachstumszone des ehemals noch lebenden Baumes erbringen. Bestenfalls ist dadurch auch ein ungefähres Fällungsdatum des Baumes zu ermitteln, was einen weiteren Anhaltspunkt für die Einordnung der Herstellung einer Tafel ergeben kann, im weiteren Sinne die Datierung.

* 28.1.2005, FH Aalen, Gartenstraße 131; wissenschaftliche Mitarbeiterin des Steinbeiss-Transferzentrums Frau Dr. Irmgard Pfeiffer-Schäler.

* Am Tafelgemälde: Fläche von d. Bildvorderseite schichtweise zur Bildrückseite durch.

* Am Tafelgemälde: Schnitt für Schnitt von der Tafeloberkante bis zur Tafelunterkante.

Grün: Lage der verdeckten Stirnholzflächen
Rot: **Sagitale** Scannung der Tafel
Blau: **Frontale** Scannung der Tafel

Jahrringverlauf Brett V:

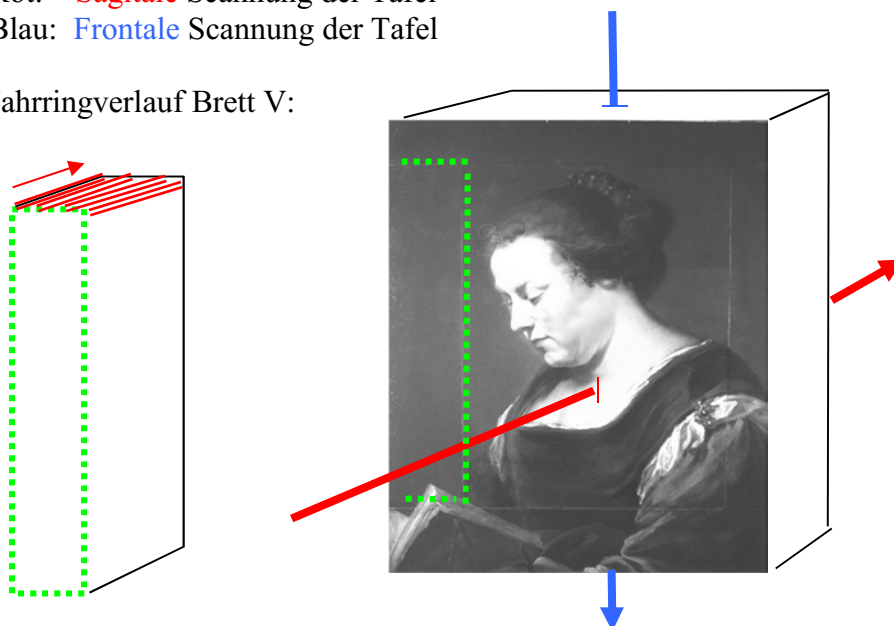


Abb. 3.2.1 / 1 Strahlengang bei der CT-Scannung des Mannheimer Tafelgemäldes

Weitere strahlendiagnostische Untersuchungen, die am Objekt vorgenommen wurden, erfolgten mittels Tageslicht(leuchten), Strahlung im ultravioletten Bereich (UV), im Infrarotspektrum und anhand von Röntgenaufnahmen.

Hauptinteresse bei der **Tageslicht**-Betrachtung – im Auflicht wie auch im starkem Streiflicht – lag während der Voruntersuchungen 2001 darin, den aktuellen Erhaltungszustand der Malerei zu erfassen. Auch wurden Beobachtungen zur Bildträgerkonstruktion und Malschichtoberfläche gemacht und Hinweise zu älteren restauratorischen Eingriffen gesammelt. Für letztere erwies sich die **UV-Fluoreszenz** als hilfreich, die die zuletzt vorgenommenen Überarbeitungen an der Malschicht in Form unterschiedlicher Fluoreszenzerscheinungen kenntlich machte. So fielen die jüngsten Retuschen aufgrund fehlender Altersfluoreszenz ihres Farbmaterials als dunkle Flecken auf, und firnisreduzierte Oberflächen zeigten zwar eine Fluoreszenzerscheinung, doch leuchteten diese im Vergleich zu den nicht angetasteten Umgebungsflächen unter UV-Licht-Einfluss weniger stark grün-gelblich.

Mit Hilfe des Computerprogramms *Musis* wurden auf digitalem Wege durch **Infrarot-Reflektografie**, im nahen und weiten Infrarot, Malschichtbereiche unter der einsehbaren Bildoberfläche sichtbar gemacht. Unter anderem konnten so weitere aussagekräftige Informationen zum ältesten Bildmotiv gesammelt werden, die auf den zuvor angefertigten Röntgenaufnahmen nicht in Erscheinung getreten waren, bzw. nur schwach und für eine Interpretation nur unzureichend ausfielen. Bei den **Röntgenaufnahmen** handelt es sich um Kontaktabzüge vom Tafelgemälde. Das heißt, auf das mit der Motivseite nach unten über einen Röntgenapparat positionierte Gemälde wurden rückseitig Röntgen-Negativfilme (30 x 20 cm im Format) aufgelegt. Von der Motivseite her wurde dann die Röntgenstrahlung initiiert und durchdrang je nach Vermögen und Strahlungsintensität die Malschichten, Grundierung, Bildträger und Parkettierung bis auf das Filmmaterial, welches durch die einfallende Reststrahlung* belichtet wurde. Das entstandene Abbild liegt (nach der Filmentwicklung) im Maßstab 1:1 zum Tafelgemälde vor (*Kontaktabzug*). Anhand der Grauwerte, die die Stellen der unterschiedlichen Malschichtflächen (im einfachsten Fall das sichtbare Motiv) ergeben, ist deren Durchlässigkeit für Röntgenstrahlung ablesbar. Darin kann z.B. ein Hinweis auf verwendetes Pigmentmaterial liegen. Helle Bereiche auf den Abbildungen lassen demnach erkennen, dass nur eine geringe Belichtung des Filmmaterials an diesen Stellen erfolgte, was wiederum auf eine starke Absorption der Röntgenstrahlung durch die zu durchdringende Materie bedeutet.* Als sehr störend und den Befund verunklarend wirkte sich auf den Röntgenaufnahmen das Gerüst der Parkettierungsleisten aus. Durch die Materialdichte der Eichenholzleisten erfolgte nur eine verminderte Belichtung des Filmmaterials. Bei einer Überlagerung der Leistenflächen mit Bildflächen zu malerischen Details ist ein Informationsverlust auf den Röntgenabbildungen nicht auszuschließen.

* *Reststrahlung, da dichte Materie die Kraft der Ausgangsstrahlung schwächt und Streuungseffekte Strahlung von einem direkten Durchgang durch das Bild ablenken können.*

* *In diesem Fall sind es die starken Bleiweißfarbschichten des älteren Bildmotivs und eine metallene Teppichmesser Klinge auf der Bildrückseite*

Eine digitale Nachbearbeitung der Aufnahmen durch gezieltes Nachdunkeln der hell hervortretenden Leistenflächen erwies sich als sehr zeitaufwendig und brachte nur im begrenzten Umfang weitere deutlicherer Konturverläufe hervor. Um wie in diesem Fall bei einer Röntgenaufnahme den negativen Einfluss der Parkettleisten auszublenzen, wäre ein Parkettausgleich mit Eichenholzklötzchen oder einem Material von gleicher Materialdichte geeignet. Die Klötzchen müssten passgenau in die Leistenzwischenräume eingesetzt und die erneuten Aufnahmen mit einer höheren Strahlungsintensität vorgenommen werden. So wäre dann eine gleichmäßige Durchdringung des gesamten Tafel- und Malschichtaufbaus möglich. Für diesen Fall war der zeit- und werktechnische Aufwand zu groß.

Abb. 3.1.2 / 2 Tabellarische Übersicht der am Mannheimer Tafelgemälde angewendeten Untersuchungsmethoden

Zeitraum der Durchführung Untersuchungsmethode	Vorzustand 2001	Zwischen- zustand	Endzustand 2004	Informationsgehalt
(FU) Tageslicht/Streiflicht	X	X	X	– Erhaltungszustand – Bildträgerkonstruktion – Malschichtaufbau – Bildphasen
(FU) UV-Fluoreszenz	X			– Erhaltungszustand (Malschicht) – Bildphasen
(FU) Infrarot-Reflektografie	X		X	– Erhaltungszustand (Malschicht) – Malschichtaufbau – Bildphasen
(FU) Röntgenabsorption	X		X	– Erhaltungszustand (Malschicht, Bildtr) – Bildträgerkonstruktion – Malschichtaufbau
(SU/FU) Computertomographie			X	– Erhaltungszustand (Bildträger) – Bildträgerkonstruktion (– Herkunft, Datierung)
(FU/SU) Stereomikroskop	X	X	X	– Erhaltungszustand – Bildträgerkonstruktion – Malschichtaufbau – Bildphasen
(SU), * Malschichtquerschliffe		X	X	– Farbmaterialzusammensetzung – Bildphasen
Mikroskopische Pigmentanalyse		X		– Pigmentbestimmung durch Vergleich mit Referenzproben
Mikrochemische Nachweise, *		X		– Pigmentbestimmung – Bindemittelbestimmung

FL Flächenuntersuchung

SU Schichtenuntersuchung

* Die Entnahme der Proben erfolgte während der Bearbeitung, (mechan. Freilegung)

3.1.3 Strahlendiagnostische Flächenuntersuchung und ihre Ergebnisse

Röntgenaufnahmen

Röntgenaufnahmen wurden im Rahmen der Voruntersuchungen 2001 sowie im Anschluss an die Freilegungsmaßnahmen 2004 durchgeführt. Um die Aufnahmen in dieser Dokumentation aufnehmen zu können, wurden digitale Abbildungen von den Röntgennegativbögen erstellt. Die Gesamtaufnahmen von 2001 und 2004 liegen in nicht überarbeiteter Form vor, um den störenden Einfluss der hell hervortretenden Parkettleisten zu zeigen. Bei den dann nachfolgenden Detailaufnahmen von Haube, Kragen, Gesicht und Dekolleté wurden die Parkettleistenflächen mit Hilfe eines digitalen Bildbearbeitungsprogramms* und durch Verminderung des Helligkeitsgrades optisch zurückgedrängt.

* Adobe Photoshop 6.0.

Die Gesamtaufnahme von 2001 lässt als helle Streifen beidseitig der Innentafellängskanten noch die Bleiweiß-Kreidekittungen* erkennen. Im Folgenden werden die Beobachtungen zum Bildträger und der Parkettierung denen der Malschicht vorangestellt. Die sichtbar gewordenen Details zu Motivelementen der älteren Bildphase werden in alphabetischer Ordnung ihrer Stichworten (z.B. Ärmel, Brust, Dekolleté, Gesicht, Haube, ...) hinten angestellt.

* (3. Bildphase, vgl. Kap. 3.2.2 und 3.2.6).

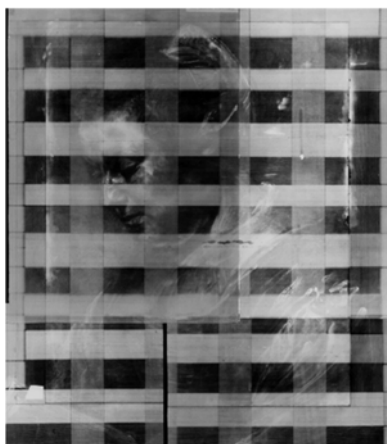


Abb. 3.1.3 / 1 Röntgenaufnahme
Vorzustand, Dezember 2001



Abb. 3.1.3 / 2 Tageslichtaufnahme.
Zwischenzustand, Febr. 2004

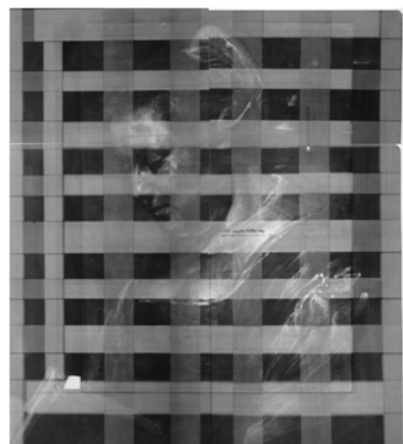


Abb. 3.1.3 / 3 Röntgenaufnahme
Ist-Zustand, Mai 2004

Beobachtungen zum Bildträger und zur Parkettierung

Die Kartierungen Abb. 3.1.3 / 4 und / 5 sind beide 2001, im Zeitraum der Voruntersuchungen, entstanden.* Abbildung 3.1.3 / 4 stellt das erkennbar gewordene Motiv der übermalten älteren (1.) Bildphase dar, wie es sich bei der Betrachtung der Röntgenaufnahmen zu erkennen gab. Die Konturverläufe wurden frei Hand, auf einer aufgelegten Klarsichtfolie, skizziert. Es wurde im ersten Schritt nur ein Negativbogen belichtet, da sich der gewünschte Informationsgewinn zunächst nur auf den Bereich von Kopf und Dekolleté konzentrierte. Abbildung 3.1.3 / 5 ist eine 1:1-Pause von Röntgenaufnahmen der gesamten Tafelfläche. Sie gibt die markantesten Pinselduktusverläufe wieder, wie sie bei der Leuchttischbetrachtung der Röntgenaufnahmen abzulesen waren.

* Für diese Aufnahmen wurde noch die alte Röntgenanlage des Instituts für Technologie der Malerei Stuttgart verwendet.

Abb. 3.1.3 / 4

Frei skizzierte Detailkonturen der übermalten Motivelemente in den tieferliegenden Malschichten.
Röntgenaufnahme von Dezember 2001



Abb. 3.1.3 / 5

Kartierung der auffälligsten Pinselduktusverläufe auf den Röntgenaufnahmen von 2001.



Ogleich bereits anhand dieser Kartierung der veränderte Strukturverlauf im Bereich der Brust wahrgenommen wurde, konnte dessen Identifizierung als Detail der Tracht und als Miederstecker (vgl. Kap. 2.2) erst 2004 mit den umfangreicheren Infrarotaufnahmen und der daraus neu gewonnenen Erkenntnis des Vorliegens zweier älterer Bildmotivanlagen richtig eingeordnet werden.

Deutlicher als auf den digitalen Abbildungen lassen die originalen Röntgenbilder jedes einzelne Brett der Innentafel und Randanstückung sowie dessen Holzmaserung erkennen. An der **Innentafelkante links und rechts** fallen ein etwa 1,4 cm und ein 3,6 cm breiter Streifen auf. Der Verlauf der Maserung weicht mal schwächer, mal stärker von der Maserung der übrigen Brettfläche ab. Es sind aufgeleimte **hölzerne Ergänzungen** über den ursprünglich gefasteten Rückseitenkanten des Tafelgemäldes. Deren eigene Holzstruktur überlagert die Maserung der Innentafelbretter (vgl. Kap 3.2.4: Abb. 3.2.4 /6).

Innerhalb der Innentafel fallen drei dunkle, horizontal verlaufende Linien auf. Die beiden oberen Linien entsprechen den Leimfugen der stumpf gefügten Bretter I und II sowie II und III/1 (rot punktiert). Sie zeichnen sich deutlicher ab als die dritte unterste Linie (orange punktiert). Als **Brettfugen** sind sie eindeutig zu identifizieren, da im Randbereich rechts – **im rechten Winkel verlaufend** – 5 cm lange **Bohrungen** liegen, die ursprünglich zur Aufnahme von Dübeln vorgesehen und damit zur Sicherung der Brettfugen gedient haben dürften (Abb. 3.1.3 / 6). Auf der gegenüberliegenden Seite der Innentafel gibt es keine Hinweise auf eine Fugensicherung mittels Dübeln.

Aufgrund eines nachgewiesenen Bildschadens (B_II_15), der vermutlich im Zuge der Tafelstärkendünnung vor dem Parkettieren erfolgte, ist es wahrscheinlich, dass zumindest im oberen Dübelkanal vormals ein Dübel gesteckt hat.



Abb. 3.1.3 / 6 a
Lokalisierung der Detailaufnahmen / 6b und / 6c am Gemälde. Die gelbe Markierung gibt die Position des versetzt liegenden Dübelkanals wieder



Abb. 3.1.3 / 6 c
(Detail zu Abb. 3.1.3 / 6b)
Die Bohrkanäle der Fugensicherung zwischen Brett II und Brett III

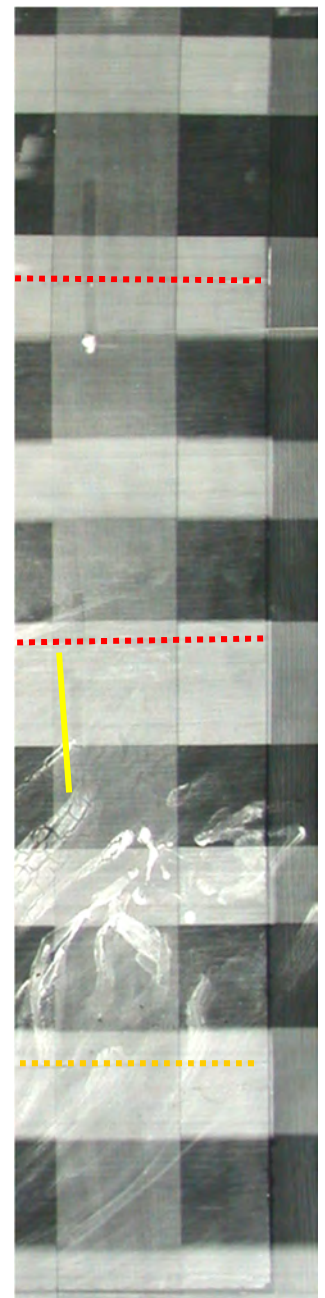


Abb. 3.1.3 / 6b
Innentafel, Bildrand rechts. Lokalisierung der Dübelkanäle und die Lage der Leimfugen

Betrachtet man den Dübelkanal von Brett II zu Brett III, so fällt auf, dass der lineare Verlauf mit der Fuge unterbrochen wird. Die untere Bohrung (gelb) scheint um wenige Millimeter nach links versetzt zu sein, und eine Überschneidung beider Kanalhälften ist kaum ablesbar. Somit dürfte dieser Kanal für das Einführen eines längeren Stifts unbrauchbar gewesen sein. Lediglich für einen kurzen, schmalen, schräg eingesetzten Zapfen könnte es möglicherweise noch gereicht haben. Hat allerdings an dieser Stelle von Beginn an tatsächlich keine Dübelsicherung vorgelegen, so mag darin vielleicht die Ursache liegen, weshalb diese Fuge im Vergleich zur Fuge zwischen Brett I und Brett II instabiler gewesen ist und es dort im Laufe der Zeit zu mehr Malschichtschäden kam. Auch, dass diese Fuge nach dem Bemalen der Tafel nachweislich noch einmal geöffnet war (vgl. Kap. 3.2.4), mag damit zusammenhängen.*

Den Umstand für die weiter links liegende Dübellochposition in Brett III/1 erklärt das nachträgliche Öffnen zu jenem späteren Zeitpunkt jedoch nicht. Die erste Vermutung, dass es im Zuge des Neuverleimens der Fuge – als restauratorische Maßnahme – zu einem Verschieben der Kanten gekommen sein könnte, lässt sich anhand weiterer Beobachtungen widerlegen: Der Eingriff des Verschiebens der Bretter bei einem Neuverleimen hätte noch vor der Ausführung der ersten Bildanlage stattfinden müssen. Wie an den drei Markern der nachfolgenden Röntgenaufnahme zu erkennen ist, liegt am Halsbereich der Lesenden kein Versatz im Farbauftrag an den Hemdkragenkonturen aus der 0. Bildphase vor; die Dübelkanalhälften jedoch befinden sich in versetzter Position zueinander. Handelt es sich bei diesem Detail somit um einen werktechnischen Fehler bei der Tafelherstellung?

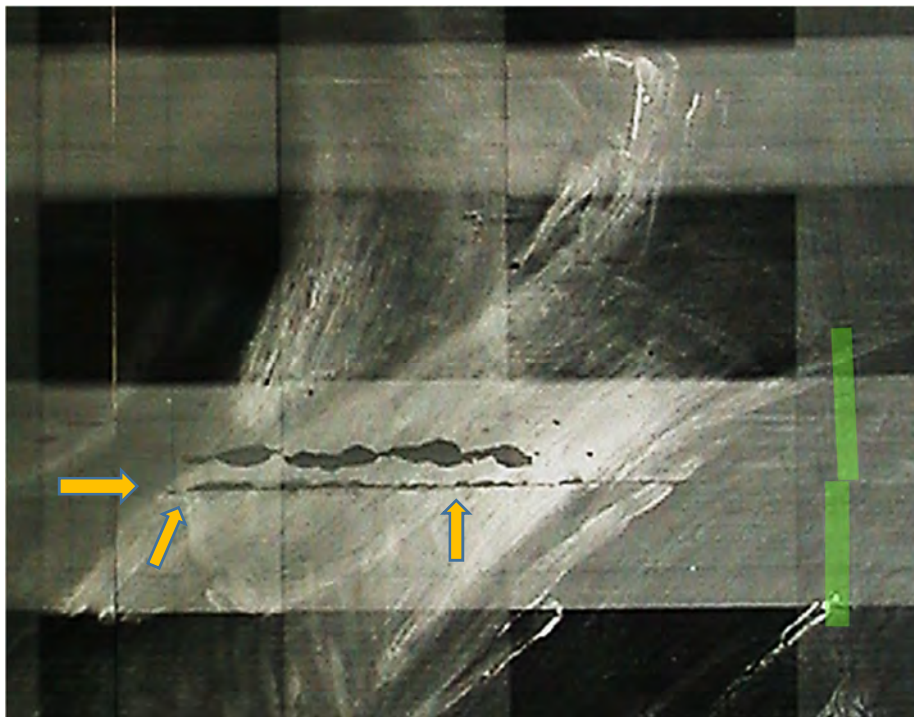


Abb.3.1.3 / 7
(Röntgenaufnahme)
Schulterpartie rechts,
das heute übermalte
Motivdetail des
Hemdkragens der
älteren Bildanlage.
Die Konturen des
Kragenmotivs laufen
über die Brettfuge
und ohne Versatz
weiter (Markierungen
orange). Der Versatz
der Dübelkanal-
hälften wird durch
die grünen Balken-
markierungen
angezeigt

Auf **Brett V** war etwa mittig der Leiste V/b ein **Materialbruch** zu erkennen. Er läuft quer zum Faserverlauf und ist auf der Bildträger-rückseite durch die Parkettleiste „E“ verdeckt. Der Bruchschaden und auch dessen Verleimung muss vor dem Aufsetzen der Parkettierung erfolgt sein. Der Materialverlust von Holz, Grundierung und Malschicht der 2. Bildphase ist mit dickflüssigem Leim und weißem Leim-Kreide-Kitt aufgefüllt (Abb. 3.1.3 / 8, Abb. 3.1.3 / 9 oberhalb der gelben Markierung).



Abb. 3.1.3 / 8
(B_V_08)

Materialbruch in Brett V/b; vgl. Kap. 4.1.2 – Erhaltungszustand Bildträger/Randanstückung

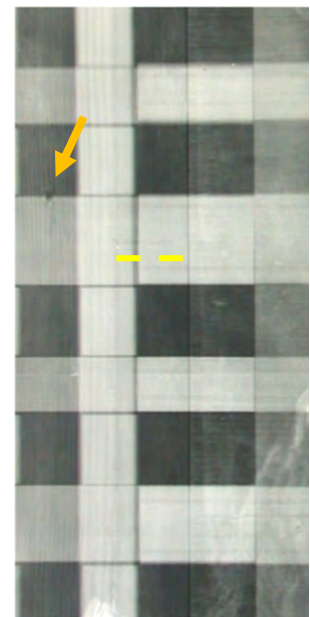


Abb. 3.1.3 / 9
Bohrlochschaden im Bild-träger, Brett V/a

Ebenfalls von der Parkettleiste „E“ überdeckt ist der, von der Bild-rückseite her verursachte **Bohrlochschaden** (Abb. 3.1.3 / 9: orange-farbener Pfeil, Abb. 3.1.3 / 10). Auf Abb. 3.1.3 / 1 und / 3 tritt in der rechten unteren Ecke ein vierkantiges Detail hell hervor. Dabei handelt es sich um den abgebrochenen Rest einer **Teppichzieherklinge**, der hinter der Parkettleiste „H“ festgeklemmt ist.

Im oberen Achtel von **Brett VII** ist ein mit (Grundierung oder) Kitt-material ausgefüllter Holzriss (Abb. 3.1.3 / 11) zu erkennen. Dabei handelt es sich um eine Astlochverwachsung im Brettmaterial.

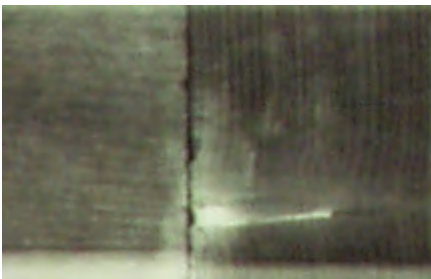


Abb. 3.1.3 / 11
Brett VII, zum Spalt geöffnete und mit Füllstoff verdichtete Astlochverwachsung



Abb. 3.1.3 / 10
(B_V_09)
Detailaufnahme des Bohrlochschadens nach der Abnahme der Übermalungen von der Bildträger Vorderseite

Ebenfalls auffällig sind eine Anzahl von **Kerben** im Bereich der Innentafelkante rechts und der Brettkante links von Brett VII (Abb. 3.1.3 / 12). Deuten die Kerben darauf hin, dass man an diesen Stellen versucht hatte, die verleimte Brettfuge mit einem von vorne angesetzten Stemmwerkzeug zu öffnen? Wäre das die Ursache, dann ist es ungewöhnlich, dass die Kerben nicht einander gegenüber, sondern in größeren Abständen versetzt zueinander vorliegen.

Beobachtungen zu älteren Motivelementen

Ärmel, links:

In Abb. 3.1.3 / 13 sind am linken oberen Abbildungsrand die weißlichen Schleier der Bleiweiß-Kreide-Kittung und links unten der Rest der Teppichzieherklinge zu erkennen. Der sich nach oben verjüngende Verlauf des Kittungsstreifens am Innentafelrand links ist mit weißen Pfeilen markiert. Der untere **weiße Pfeil** deutet auf eine Übergangslinie, die auch in Abb. 3.1.3 / 14 erkennbar ist. Dort zeigt das Ärmelmotiv zwei **unterschiedliche Farbschichtabfolgen**, bedingt durch eine nachträgliche Ausbesserung am Innentafelrand. Dass die Ausbesserung in der Röntgenaufnahme (Abb. 3.1.3 / 1) einen dunkleren Grauwert hat als die Fläche mit dem alten Malschichtbestand, liegt am fehlenden Bleiweißpigmentzusatz dieser Ausbesserung. Der **blaue Pfeil** in der Röntgenaufnahme deutet auf eine Kontur, die in der Tageslichtaufnahme rechts so gut wie gar nicht mehr nachvollziehbar ist. Es handelt sich dabei um den Verlauf einer **Faltenstegschleife**, die zur Zeit der älteren Bildphasen besser sichtbar gewesen sein dürfte. Die **gelben Pfeile** zeigen auf den weißen Pinselstrichausläufer, der noch zur unteren **Falbelmotiv-Anlage** (2. Bildphase) gehört.

Ärmel, rechts:

In Abb. 3.1.3 / 15 und Abb. 3.1.3 / 16 sind Auffälligkeiten einander gegenüber gestellt, die das Motiv der Falbel rechts sowie des blauen Ärmeltuchs betreffen. Der **rote Pfeil** in der Röntgenaufnahme deutet scheinbar ins Leere. Es zeichnet sich nur äußerst schwach eine Kontur in der dunklen Fläche ab. Anders bei der Tageslichtaufnahme desselben Bildausschnittes. Dort deutet der rote Pfeil in die Fläche der **weißen Falbel**. Wodurch wird bedingt, dass auf der Röntgenaufnahme nur die Teile des Falbelmotivs wiedergegeben werden? Bei genauer Betrachtung des Falbelverlaufes – man vergleiche auch die Markierungen der gelben Pfeile – wird deutlich, dass es sich um zwei unterschiedliche Farbaufträge handelt: zwei Farbaufträge, die scheinbar in zwei unterschiedlichen Bildphasen gemalt wurden. Für die untere Farbschicht, die auf der Röntgenaufnahme kaum in Erscheinung tritt, wurde eine Empfindlichkeit gegen Ethanol festgestellt. Sie enthält wenn überhaupt nur einen geringen Pigmentanteil von Bleiweiß und absorbiert daher die Röntgenstrahlung so gut wie nicht. Anders verhält es sich bei den darüber liegenden hellweißen und pastos aufgetragenen Faltenstegen. Die starke Absorption der Röntgenstrahlung, wie auch der gesamte optische Eindruck der Malschichtoberfläche, lassen eindeutig einen ölgebundene Bleiweißfarbaufstrich erkennen. (Vgl. Kap. 3.2.5 – *Technologische Beobachtungen zur Malerei: Falbel rechts*). Der **blaue Pfeil** kennzeichnet den Farbschichtübergang von der **blauen Ärmelfläche** zur weißen Falbelfläche. Anders als die pastos gemalten hellblauen Faltenstege ist auch dieses dunkle Blau auf der Röntgenabbildung optisch nicht differenzierter wahrzunehmen.



Abb. 3.1.3 / 12
Brettfuge zwischen Innentafel und Brett VII

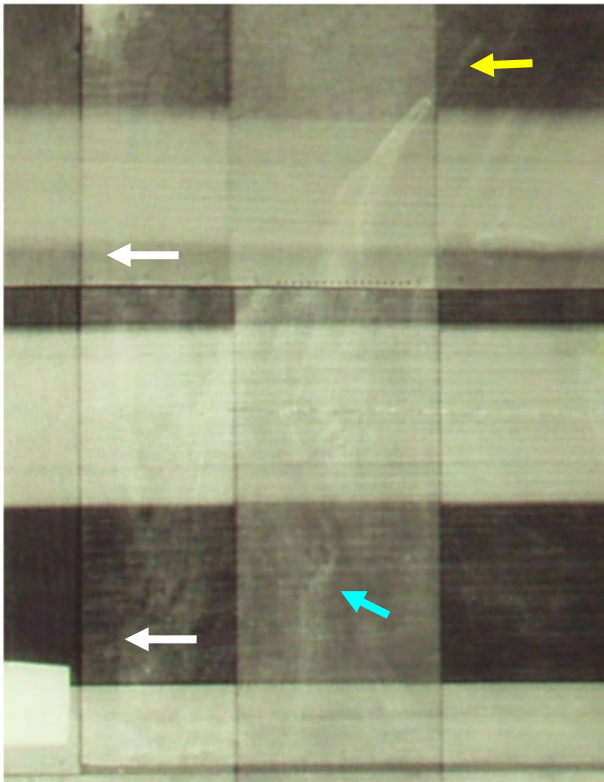


Abb. 3.1.3 / 13 Röntgenaufnahme, Ärmel links

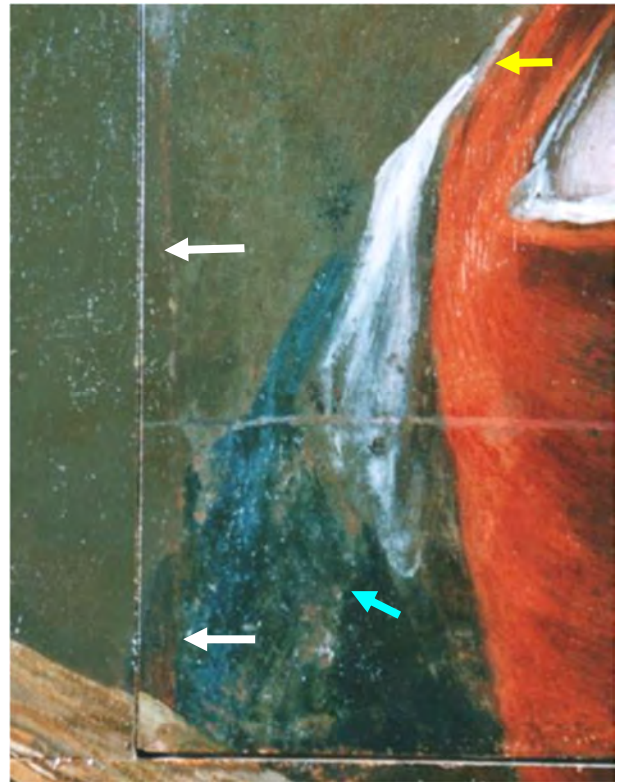


Abb. 3.1.3 / 14 Ärmel links, nach der Abnahme von krepiereten Firnisresten und Übermalungen

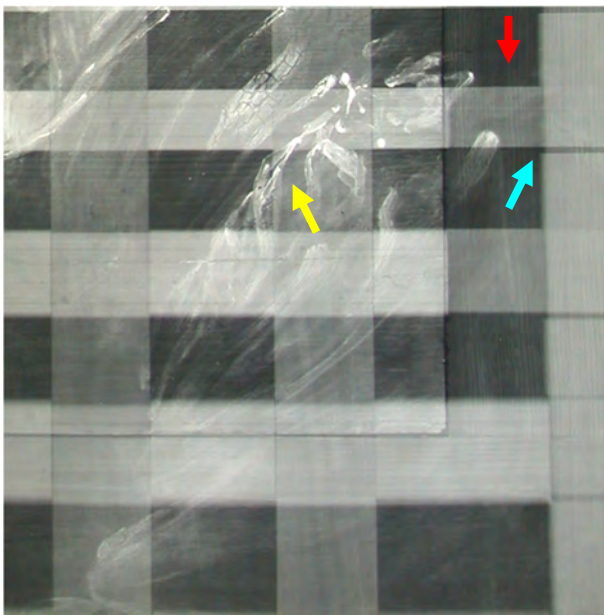


Abb. 3.1.3 / 15 Röntgenaufnahme, Ärmel rechts



Abb. 3.1.3 / 16 Ärmel rechts, Endzustand

Augen:

Anders als beim Vergleich von Tageslichtaufnahmen und Infrarotabbildungen, zeichnet sich das obere Augenlid links durch einen helleren Grauwert stärker ab. Über den Wimpern tritt die konvexe Wölbung der oberen Lidfläche deutlich hervor und lässt an beiden Augen das Motivdetail des ‚gesenkten Blickes‘ klar erkennen (Abb. 3.1.3 / 17 und / 18).

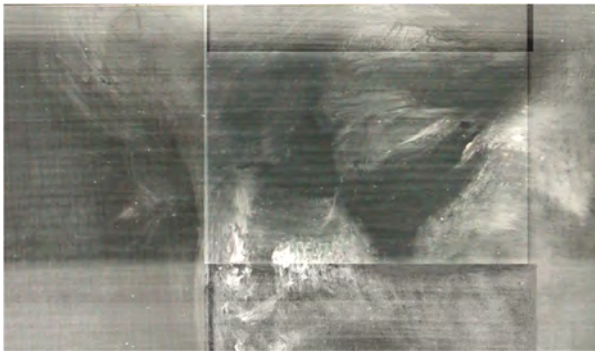


Abb. 3.1.3 / 17 Augen

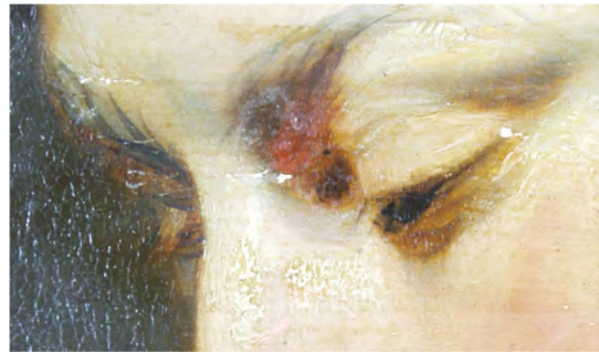


Abb. 3.1.3 / 18 Augen (Vorzustandsaufnahme)

Brosche:

Das Detail der Brosche betreffend, wurden anhand der Röntgenaufnahmen keine Auffälligkeiten festgestellt.

Brust:

Für den Brustbereich konnten hinsichtlich der Trachtenform der übermalten älteren Bildanlage interessante Erkenntnisse gewonnen werden. Nicht nur dass, wie noch zu sehen sein wird, das frühere Motiv anstelle des heutigen Dekolletés eine Hemdbekleidung zeigt, auch das Mieder war im Schnitt anders konzipiert.

Das heutige Mieder lässt die Schnürung zum Verschließen am Rücken der ‚Lesenden‘ vermuten, da im Brustbereich keine Schließe sichtbar ist. Betrachtet man die Röntgenaufnahme (Abb. 3.1.3 / 19 und auch die Kartierung in Abb. 3.1 / 5), dann fällt eine hellere Mittelfläche mit ausgeprägt horizontaler Streifigkeit auf.* Bei dieser helleren Fläche handelt es sich möglicherweise um das Detail einer vor der Brust zu schließenden Miederschnürung (eines **Steckers**; vgl. Kap. 2.3), wie sie für die niederländische Mode des 17. Jh.s geläufig war. Im Falle des Mannheimer Tafelgemäldes zeigte sich, dass diese Fläche farblich blau abgesetzt war, wie ergänzende Malschichtbefunde es belegen (vgl. u.a. Kap. 2.3 *Motiv im Wandel* und Kap. 3.2.5 *Technologische Beobachtungen – Malerei: Brust, Bauch*). Während der Infrarotuntersuchung der Bildschicht war dieser Befund nicht wieder zu finden. Als Beleg dafür, dass dieses Detail nur der ältesten Bildphase angehören kann, mag auch das Fehlen der malerischen Fortsetzung dieses Motivdetails auf dem Randanstückungsbrett Brett IV (2. Bildphase) dienen.

** Diese Beobachtung ist an den originalen Röntgenaufnahmen als Grauwertkontrast weit weniger deutlich zu erkennen als in den Digitalaufnahmen. Dieser Umstand ist darauf zurückzuführen, dass dieses Detail erst mit der digitalen Bearbeitung der Aufnahmen deutlicher in Erscheinung zu bringen war.*

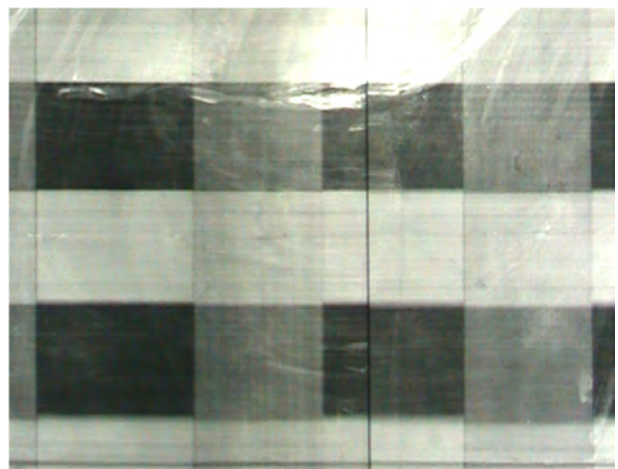


Abb. 3.1.3 / 19

Miederschnürung vor der Brust im Bildmotiv der heute übermalten 1. Bildphase

Buch:

Keine weiteren Erkenntnisse.

Dekolleté:

Wie Abb. 3.1.3 / 20 zweifelsfrei erkennen lässt, wurde das heutige Dekolleté der Lesenden über das Motiv eines Hemdes mit umgeschlagenem Hemdkragen gemalt. Die streifigen Konturen der pastos gemalten Fältelungen sind auch heute noch durch die inkarnatfarbene Übermalung hindurch zu erkennen. Ebenfalls zu erkennen sind zwei große Farbschichtausbrüche über der Brust rechts. Sie sind heute als Übermalungen lokalisierbar. Anders als heute, da die Nacken-Rückenlinie eher konkav geformt erscheint, ist sie auf der Röntgenaufnahme durch das Hemd konvex gebogen.

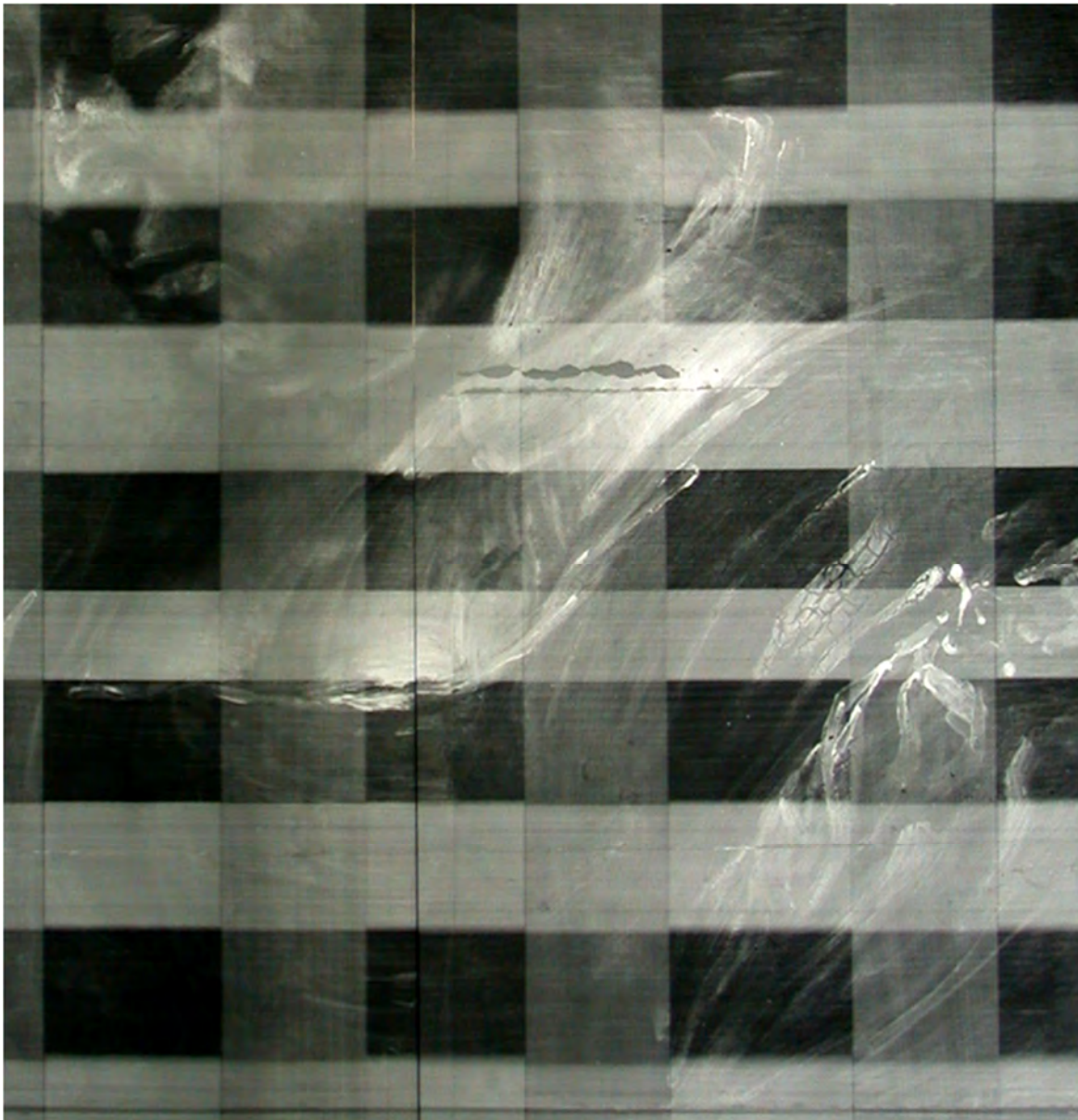


Abb. 3.1.3 / 20

Gesicht:

Formale Abweichungen in der Physiognomie lassen sich anhand der Röntgenaufnahmen nicht nachweisen. Von maltechnischem Interesse ist die Verteilung der unterschiedlich stark Röntgenstrahlung absorbierenden Malschichtbereiche. Stirn und Augen-Nasenpartie tragen mikroskopisch nachgewiesene, eindeutige Spuren einer Übermalung, die Wange rechts hingegen nicht.* Sie ist eine bleiweißbarme Malschicht der 1. Bildphase, die unter Tageslichtverhältnissen den mehrschichtigen Inkarnataufbau vermittelt mehrerer Lasuren und Halb-lasuren über einer weißen Grundierung erkennen lässt.

Sehr deutlich treten auch die Malschichtverluste im Bereich der Brettfuge quer zur Stirn auf.

* *Abgesehen von einer kleinteiligen Retusche*

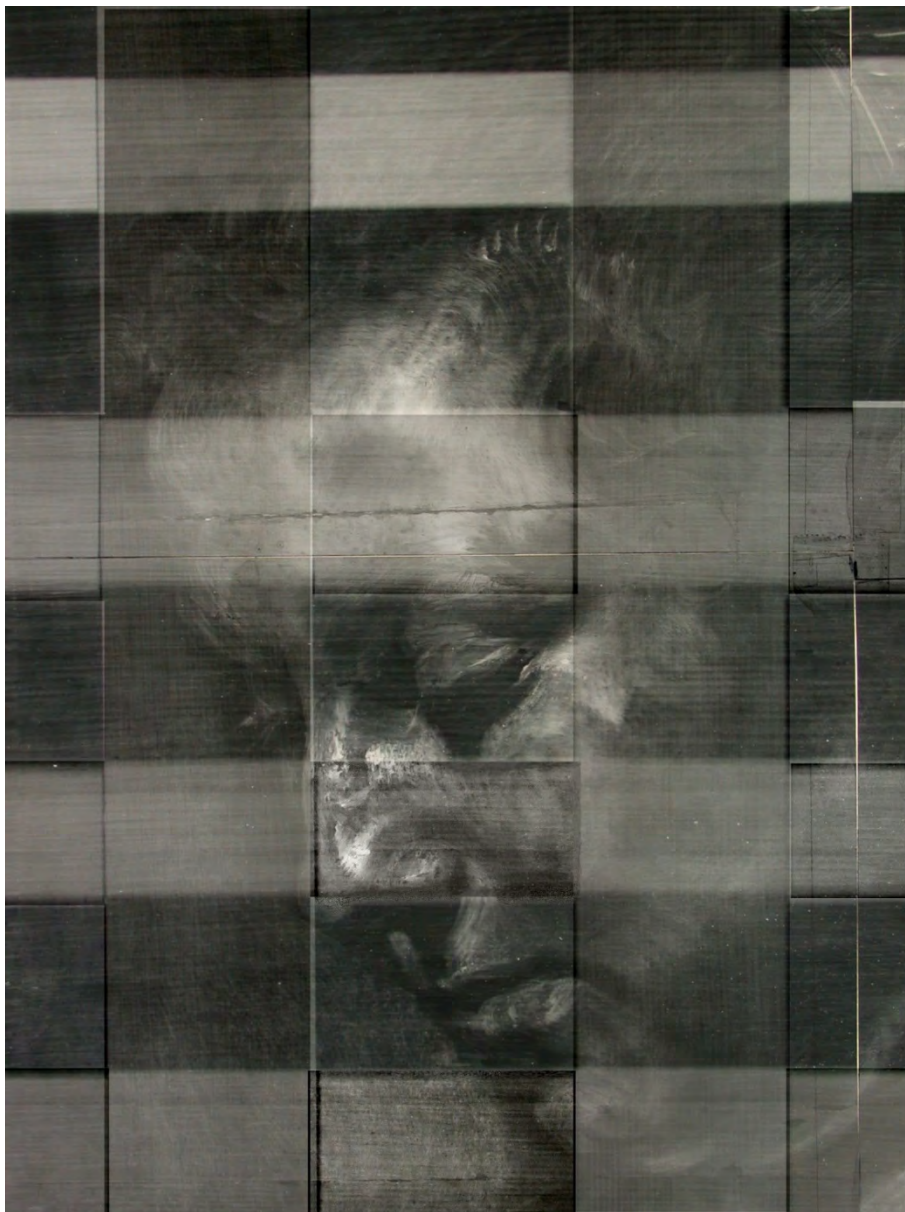


Abb. 3.1.3 / 21

Hals-Nacken-Partie:

Bei der Betrachtung der Hals-Nacken-Partie auf den Röntgenaufnahmen kam einmal mehr die Frage auf, ob und inwieweit der Maler der 1. Bildphase deckendes bis pastoses, bleiweißhaltiges Farbmateriale verarbeitet haben mochte, wenn anhand der Wangenpartie gleichzeitig erkennbar war, dass hellere Hautfarbtöne auch auf anderem Wege zu erreichen waren.

Die **roten Pfeile** in Abb. 3.1.3 / 22 deuten auf einen pastos gemalten Lichtakzent an der Seite des Halses. Betrachtet man die umliegenden Farbschichtstrukturen, fällt auch die Oberkante des darunter verlaufenden Hemdkragens auf. Ein Blick auf den Pinselduktus des Lichtakzentes (Abb. 3.1.3 / 23) verrät, dass der Farbauftrag von oben nach unten erfolgte und kurz vor der Kontur des Hemdkragens endet – als habe man absichtlich nicht über ihn hinwegführen wollen.

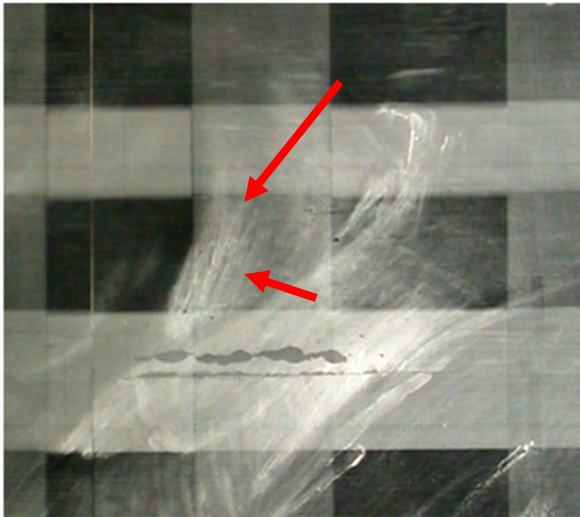


Abb. 3.1.3 / 22 (oben)

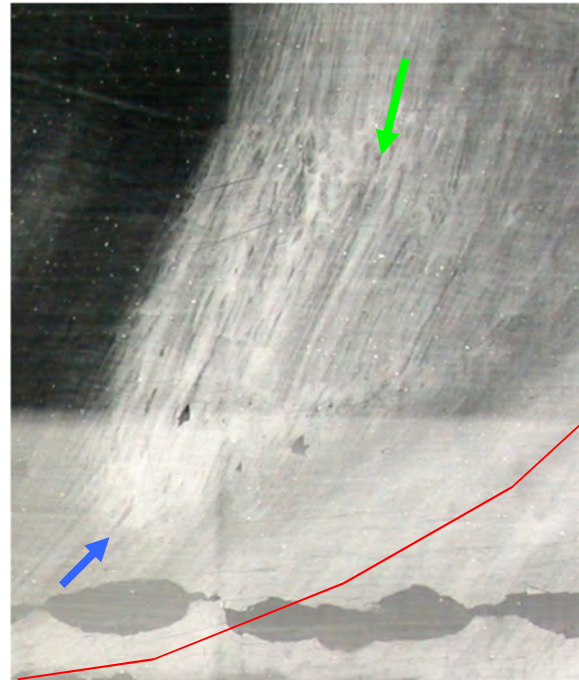


Abb. 3.1.3 / 23 (rechts)

Oberhalb der roten Linie liegt der Konturverlauf des Hemdkragens. Grüner Pfeil: Pinselstrichansatz; blauer Pfeil: geschweiften Pinselstrichauszug

Bei Tageslichtbetrachtung zeichnet sich die Pastosität ab, wie rechts zu sehen. Auffallend ist, dass in dem Bereich, wo der schwarze Pfeil positioniert ist, ein hellerer Inkarnatton durchscheint. Da die Halspartie aufgrund der vorliegenden Brettfuge und den dort aufgetretenen Malschichtverlusten offensichtlich mehrfach überarbeitet worden ist, ist man bislang noch zu keinem anderen Ergebnis gekommen, als dass die Pastosität entweder der 1. oder der 2. Bildphase zuzuordnen ist.



Abb. 3.1.3 / 24
Hals der ‚Lesenden‘

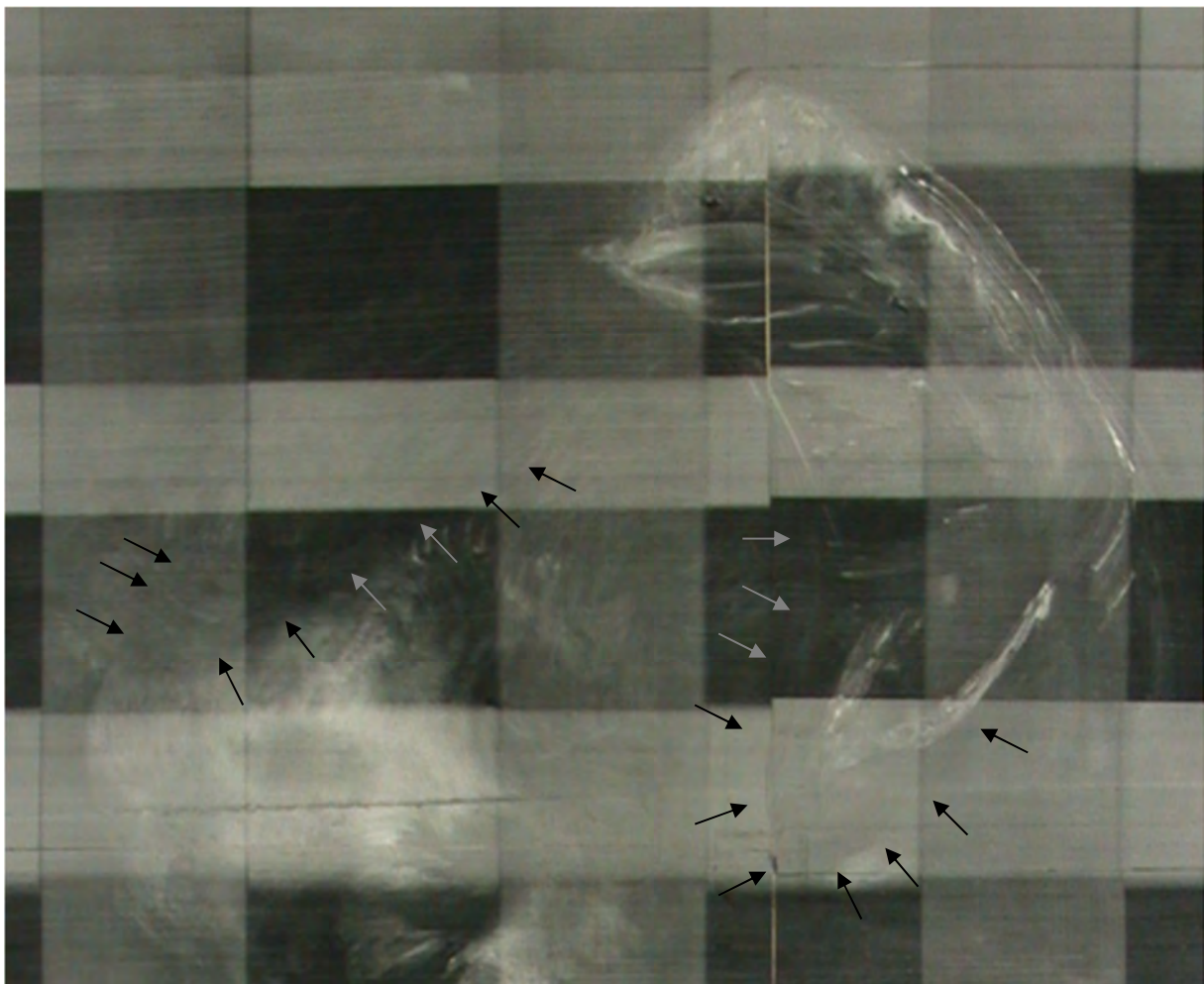
Hand:

Keine Erkenntnisse hinsichtlich einer nachträglichen Überarbeitung.

Haare, Haube, Kappe

Die heutige Frisur der ‚Lesenden‘ überdeckt zwei Motivdetails der älteren Bildphase. Auf den ersten Blick ist auf der Röntgenaufnahme (Abb. 3.1.3 / 25) eine auf dem Hinterkopf platzierte **Haubenform** zu erkennen, mit dem ebenfalls hell hervortretenden Ausläufer oder ‚Lappen‘ der zum Ohr hin führt. – An dieser Stelle lohnt ein Vergleich mit dem Befund der Haubenform, wie ihn die Infrarotaufnahme (s. ff.) erkennen lässt. Denn diese ist in der Form weiter ausgearbeitet und hat nicht den skizzenhaften Ausdruck, wie ihn die Röntgenaufnahme hier vermittelt. – Es ist gut möglich, dass es sich bei der, in der Röntgenaufnahme sichtbaren Form um eine Art erste Ideenskizze handelt, die im Anschluss weiter ausgearbeitet wurde.

*Abb. 3.1.3 / 25
Haubenmotiv auf dem
Hinterkopf der ‚Lesenden‘
mit bleiweißhaltiger Farbe
angelegt.*



Noch eine weitere Umrissform wird auf der obigen Abbildung sichtbar. Sie ist allerdings schwieriger zu erfassen, da sie lediglich als dunkler Schatten vorliegt und optisch von den hellen Haubenflächen ‚überblendet‘ wird. So verhält es sich zumindest im Bereich des

seitlichen Haubenausläufers. Der Verlauf der Form ist jedoch auch im Bereich der Stirn zu finden, wo er wiederum von den in die Stirn ragenden Locken verunklärt wird. So ist er schnell mit dem Schatten eines Haaransatzes verwechselt und nicht gemäß seiner ursprünglichen Ausführung – als Teil einer **Kappe*** – identifiziert.

Anhand der **Pfeilmarkierungen** in Abb. 3.1.3 / 25 und / 26 wird versucht, die Umrislinie des Motivs klarer herauszustellen. Erfahrungsgemäß sind die Ausdrücke der Röntgenbilder in der Auflösung nicht ausreichend, um die Qualität der digitalen Abbildungen in allen Einzelheiten wiederzugeben.

In den vorliegenden Infrarot-Abbildungen ist die Kontur der Kappe nicht wahrzunehmen. Allerdings wurde deren Existenz auch erst sehr viel später und per Zufall entdeckt, sodass man noch einmal eine konkrete Betrachtung dieses Bereiches im Infrarot anstellen sollte, um eventuell bessere Aufnahmen erhalten zu können.



* **Abb. 3.1.3 / 27**
Pieter de Hooch, 1663
,Am Wäscheschrank‘
(Detail)

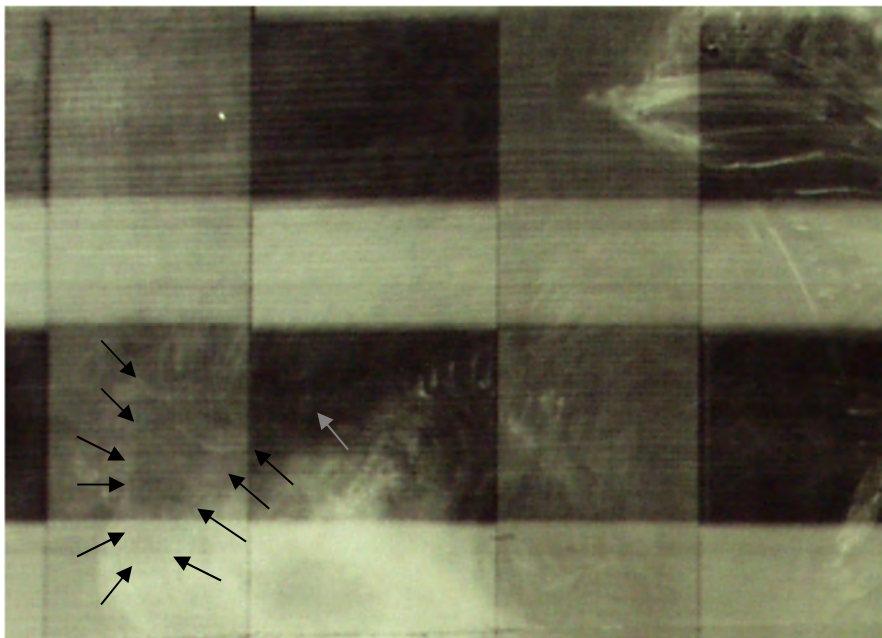


Abb. 3.1.3 / 26 Röntgenaufnahme (Ausschnitt) Stirnbereich der ‚Lesenden‘

Dass es sich bei diesem Schemen nicht um eine willkürliche Form, sondern um ein reales Kompositionselement einer älteren Bildphase handelt – möglicherweise der Vorläuferphase* zum ersten Bildmotiv – lässt sich anhand einiger Beobachtungen zur Trachtenform der vermeintlich 1. Bildphase ableiten. Die in Kapitel 2.3 bereits vorgestellten und im Infrarot wahrgenommenen Trachtendetails ließen aufgrund ihrer Platzierung oder ihres Verlaufes bis zur Feststellung des Befundes der Kappe keinerlei konzeptionellen Sinn erkennen; erst mit diesem Hinweis auf einen weiteren ‚Wechsel‘ im Bildmotiv.

* (Sogenannte 0. Bildphase), vgl. Kap 2.3.

Schulter, links:

Die Schulter links lässt auf den Röntgenaufnahmen keine auswertbaren Einzelheiten erkennen.

Schulter, rechts:

An der Schulter rechts wurden zwei Beobachtungen gemacht (Abb. 3.1.3 / 28). Die erste betrifft die durch **schwarze Pfeile** markierten Pinselstriche. Ihrem Verlauf entsprechend gehören sie nicht zum Inkarnat. Sie können auch nicht dem Motiv des Klappkragens zugeordnet werden. Die zweite betrifft die kaum sichtbaren Andeutungen einer kräuselnd gezogenen Linie (ihr Verlauf ist in der blauen Markierung rechts daneben dargestellt). Sie zeichnet sich geringfügig heller ab. Ist dies die Bestätigung für den in der Infrarotbetrachtung der Voruntersuchung wahrgenommenen runden Halsausschnitt mit gekräuseltem Saum? In den späteren Infrarotaufnahmen konnte dieses Detail nicht mehr sichtbar gemacht werden.*

* Die alte Infrarotanlage wurde mittlerweile durch ein neues, digitales System ersetzt.

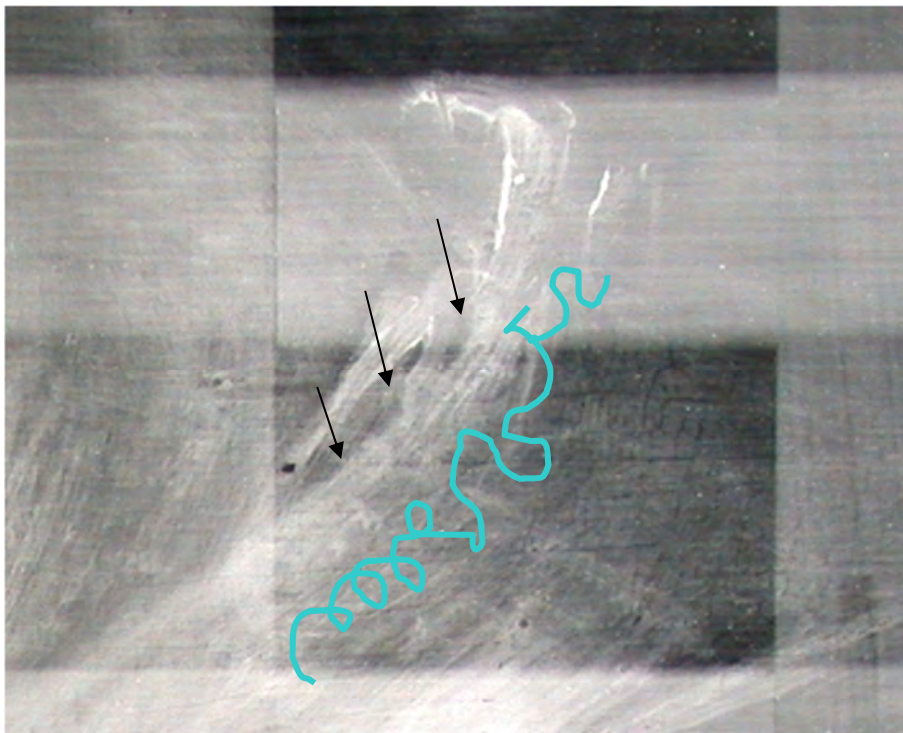


Abb. 3.1.3 / 28 Röntgenaufnahme, Hals/ Schulter rechts

Dass der Klappkragen nicht in einem Zug mit dem Motiv der Hemdfläche gemalt wurde, sondern – wann auch immer – später hinzukam, lässt sich anhand einer weiteren Beobachtung noch ergänzen (Abb. 3.1.3 / 29). In der rechts stehenden Abbildung ist zu erkennen, dass der Farbauftrag für den Klappkragen mit viel Farbmateriale erfolgt ist, sodass feine Fältelungen und Kräuselungen des Rundkragens hätten überdeckt werden können. Nur, war der Rundkragen wirklich das ältere Motiv?

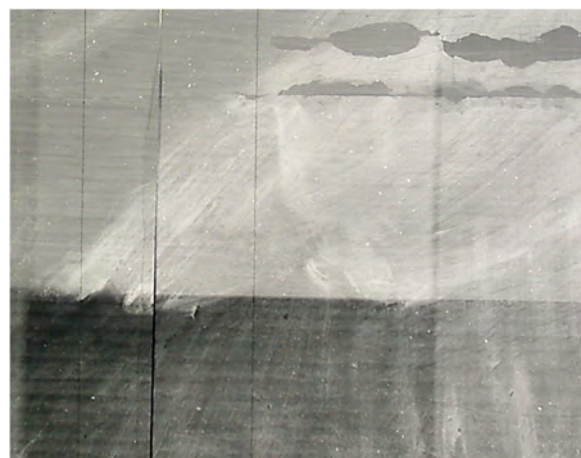


Abb. 3.1.3 / 29 Hemdkragen, Klappkragensansatz

Infrarot-Reflektografie

Die Informationen, die aus der Untersuchung mittels Infrarotstrahlung gewonnen wurden, betreffen ausschließlich die Malschichtabfolgen des Gemäldes. Für die Infrarotbetrachtung während der Voruntersuchung 2001 und die Untersuchungen 2004 wurden unterschiedliche Systeme verwendet. Nur von der digital gestützten Untersuchung 2004* gibt es Befundaufnahmen. Die Erkenntnisse, die 2001 mit der herkömmlichen Methode des Fotoemissionsumwandlers gewonnen wurden, sind in einer Kartierung dokumentiert (Abb. 3.1.3 / 30). Ein Detail, das auf der Kartierung von 2001 noch vermerkt wurde, konnte mit dem neuen System zum Zeitpunkt der Nachuntersuchung nicht mehr dargestellt werden. Bei dem fraglichen Detail handelt es sich um den in der nebenstehenden Abbildung sichtbaren Rundkragenhalsausschnitt des Hemdes. Von diesem Einzelfall abgesehen, konnten anhand des neuen Untersuchungsprogramms weitaus mehr Erkenntnisse dazu gewonnen werden, als es mit der älteren Methode möglich war. Die wichtigsten Hinweise lieferten die neuen Infrarot-Abbildungen zu den Trachtenformen der älteren (1.) Bildphase respektive zu deren Vorläuferphase (,0. Bildphase‘).

Das bei der Darstellung der Röntgenuntersuchungsergebnisse gewählte Schema, die Befunde entsprechend der alphabetischen Stichwortreihenfolge der einzelnen Bildbereiche vorzulegen, wird auch für die Infrarot-Abbildungen beibehalten.

* MUSIS-Programm.



Abb. 3.1.3 / 30
Kartierung Infrarot-Untersuchung 2001

Ärmel:

Für die Bildfläche des **Ärmels links** wurde lediglich eine Auffälligkeit festgestellt. Sie betrifft eine veränderte Malschichtabfolge an Innentafelfläche und linkem Innentafelrand durch eine Ausbesserung über einem Kittungsstreifen (Abb. 3.1.3 / 3). Die Malschicht über der Kittung tritt in der Infrarotaufnahme heller hervor. Malerische Details wie Faltenverläufe wurden an der Ärmelfläche nicht identifiziert. Der veränderte Malschichtaufbau zwischen Innentafelfläche und den Flächen der Randanstückungen wird auch am **Ärmel rechts** in Form abweichender Grauwerte sichtbar (Abb. 3.1.3 / 32). Allerdings zeichnet sich dort die blaue Ärmelfläche auf der Innentafel heller ab, als auf den Brettern der Anstückungen.

Beide Ärmel lassen im Infrarot keinen abweichenden Formverlauf zum heutigen Motiv erkennen. Neben den Verläufen der Brettungen zeichnen sich in Brett IV auch die Holzrisse in horizontaler Ausrichtung ab.

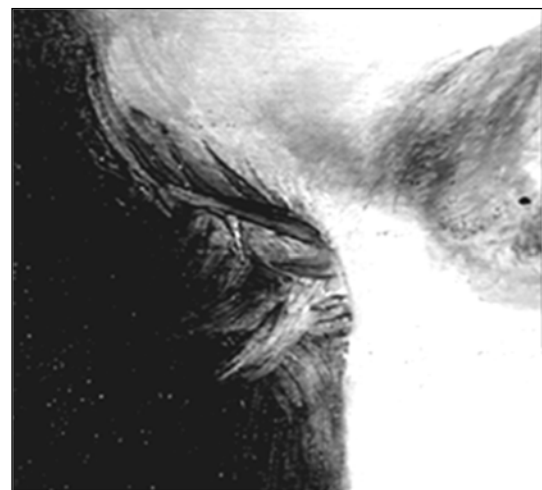


Abb. 3.1.3 / 31
Infrarot, Formverlauf der Wimpern, linkes Auge

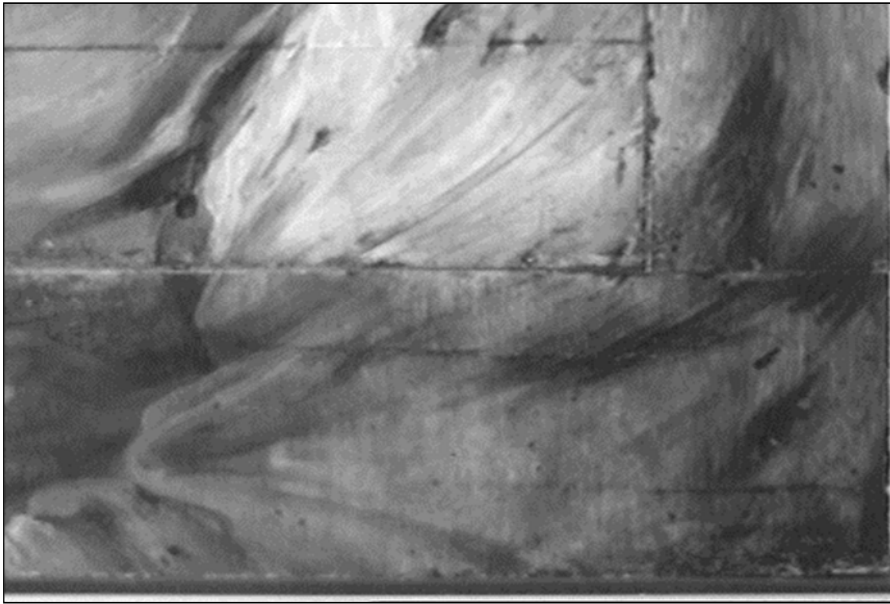


Abb. 3.1.3 / 32
Infrarotaufnahme,
Arm rechts

Augen:

Anders als auf den Röntgenaufnahmen, tritt der zottige Ausdruck der Augenbraue links auf den Infrarot-Abbildungen verstärkt in Erscheinung. Auch der Formverlauf der Wimpern ist deutlicher zu erkennen (Abb. 3.1.3 / 31).

Brosche:

Das Detail der Brosche ist im Infrarot nur anteilig wiedergegeben. Es sind die mit Bleiweiß ausgemischten Farbpunkte sowie die schwarzen Farbstellen. Die rotbraune Lasur, die die Broschenfläche ausfüllt, ist im Infrarot materialbedingt nicht darstellbar (Abb. 3.1.3 / 33).

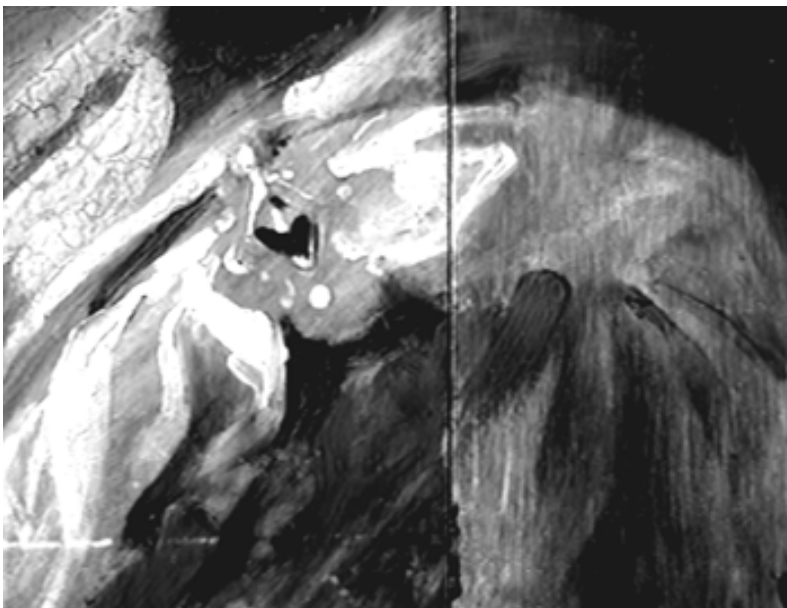


Abb. 3.1.3 / 33
Infrarotaufnahme aus
dem Bereich der
Brosche (Nahes IR)

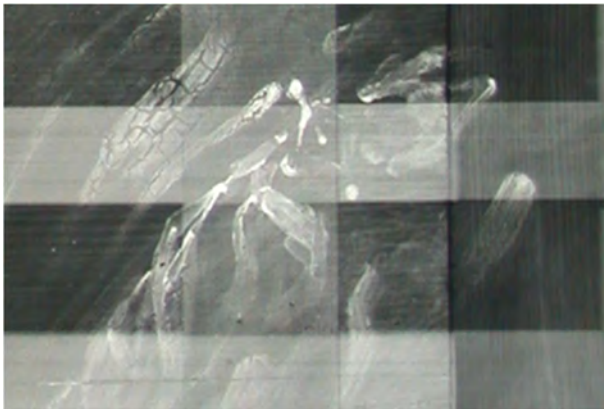


Abb. 3.1.3 / 33 Röntgenaufnahme, Brosche



Abb. 3.1.3 / 34 Tageslichtaufnahme

Brust:

Für die rote Miederfläche zwischen Dekolletéansatz und unterer Innentafelkante waren in den Infrarotaufnahmen drei Auffälligkeiten zu verzeichnen. Die in Abb. 3.1.3 / 35 durch Ziffern und Pfeile angezeigten Stellen markieren Motivdetails zu der/den Trachtenform/-en, heute verdeckter, da übermalter Bildphasenmotive. Die mit grünem Oval umrandete, dunkle Stelle an der Brust links zeigt am Original einen überretuschierten Malschichtverlust.

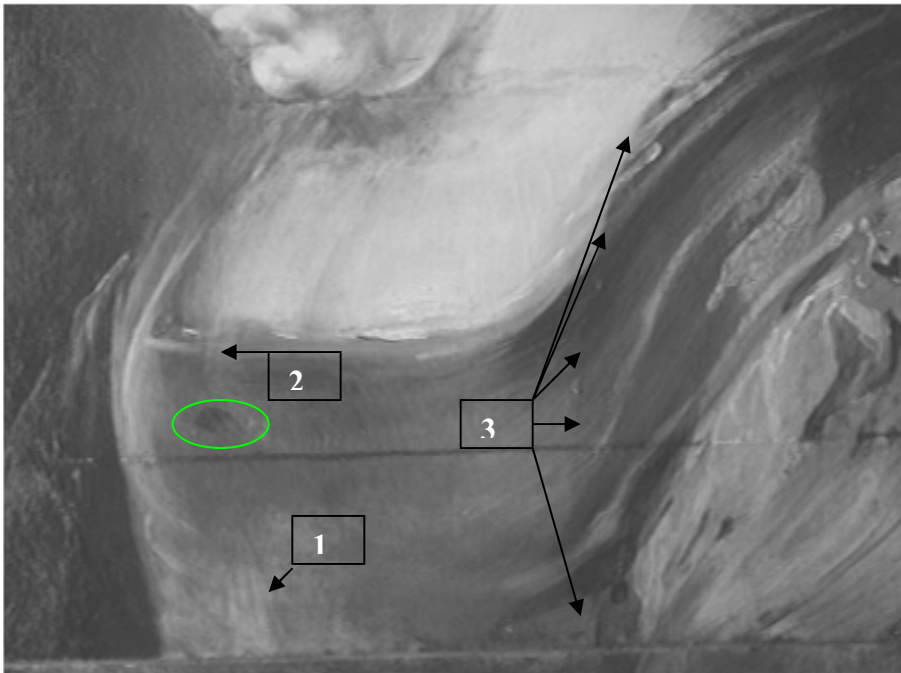


Abb. 3.1.3 / 35
Infrarotaufnahme,
2004 ‚Brust‘ umfasst
die rote Miederfläche
bis zum Dekolleté-
ansatz

Das Detail ‚Punkt 1‘ – in Abb. 3.1.3 / 36 deutlicher zu erkennen – zeigt eine pfeilförmige Form, die von der unteren Innentafelkante von Brett III senkrecht nach oben zur Brust links aufsteigt. Eine dünne dunkle Konturlinie umgibt diese Binnenfläche. Sie hebt sich von der umgebenden Malschicht zum einen durch einen deutlich helleren Grauwert ab, zum anderen zeichnet sie eine ausgeprägte senkrechte Streifigkeit aus. Sie wurde in der Kartierung als Detail festgehalten.



*Abb. 3.1.3 / 36
Infrarotaufnahme,
2004, linke Brust, Brett
III/2, unterer
Innentafelrand*

Bereits zu Anfang wurde für dieses Detail ein Bedeutungszusammenhang mit einem überarbeiteten Trachtenmotiv vermutet. Seine schlitzartige Form erinnert an eine **gelockerte Miederschließe**, unter der ein darunter getragenes, weißes Hemd* hervorlugt. Allerdings stimmte die Position dieser Schlitzung nicht mit der vorliegenden Drehung des Oberkörpers der ‚Lesenden‘ überein (vgl. Kap. 2.2, s. Abb. 2.2 / 5), der dem Betrachter stärker zugewandt ist, also eine größere Ausrichtung nach rechts besitzt. Die Position der Schlitzung passte gleichfalls nicht zur Ausrichtung des Hemdkragens sowie des eckigen Miederausschnittes, die ebenfalls eine deutlichere Rechtsausrichtung anzeigen. Auch wurden diese Details bislang ohne Zweifel der 1. Bildphase des Tafelgemäldes zugeordnet. Jedoch, betrachtet man das Gesicht im Besonderen,* so stellt man dort nahezu ein Vollprofil, also eine mehr nach links orientierte Kopfhaltung fest. Diese Eigenheiten der Bildkomposition wurden zwar bereits zu Beginn festgestellt, doch überwog der Einfluss, den die Röntgenaufnahme von den offensichtlich übermalten Bildteilen (Haube und Hemd) gab, und gemäß dieser ‚Vorgaben‘ hätte die Schlitzung ebenfalls weiter rechts, also mehr in der Mitte des Brustkorbes liegen müssen. Die Lösung dieses Detail betreffend kam erst später, mit den weiteren Infrarot- und Röntgenuntersuchungen. Denn zum Zeitpunkt der Voruntersuchung fehlten noch vier weitere wichtige Informationen:

- Auf der Röntgenaufnahme war der breite Stecker*, der den Verschluss des Mieders vor der Brust überdeckte noch nicht als solcher erkannt worden. Man hatte nur die abweichende Pinselstruktur in diesem Bereich bemerkt (Abb. 3.1.3 / 5).
- Der Hinweis auf ‚Punkt 2‘ in Abb. 3.1.3 / 35 und / 37 fehlte.
- Das Motiv der schwarzen Kappe war noch nicht wahrgenommen worden (Abb. 3.1.3 / 25 bis 27).
- Das als ‚Punkt 3‘ in Abb. 3.1.3 / 35 (Abb. 3.1.3 / 37) vermerkte Detail fehlte.

** Wie es bereits in der Röntgenaufnahme im Bereich des heutigen Dekolletés bestätigt worden war*

** ... und dieses wird nach wie vor als zum originären Bildbestand der Innentafel gezählt ...*

** In Azuritblau angelegt.*



Abb. 3.1.3 / 37
Infrarotaufnahme,
2004, rechte Brust der
,Lesenden'. Die graue
Linierung markiert
den Verlauf der Kon-
tur, die den oberen
Schluss der Schließe
darstellt

Obige Abbildung 3.1.3 / 37 zeigt ‚Punkt 2‘ im Detail.* Eine leicht dunklere Schattierung am Miederausschnitt lässt wiederum die Form eines **Schlitzes** erkennen. In dessen Zwickelfläche liegt eine Malschichtfläche, die durch einen helleren Grauwert dargestellt wird. Die Kontur der Schattierung wurde zur besseren Nachvollziehbarkeit mit einer dünnen, grauen Linie nachgezogen.

In Abb. 3.1.3 / 38 wird der Zusammenhang zwischen Befund ‚1‘, ‚2‘ und ‚3‘ dargestellt. Es ist eindeutig, dass eine der früheren Bildkompositionen eine stärkere Linksausrichtung des Oberkörpers besaß. Nur wurde erst mit dem Auffinden des schwarzen Kappenmotivs das Vorliegen dreier unterschiedlicher Bildkompositionen auf der Innentafel besser nachhaltbar.

* Um dieses Detail auf den Infrarot-Abbildungen sichtbar zu machen mussten die Kontrastwerte verstärkt werden.

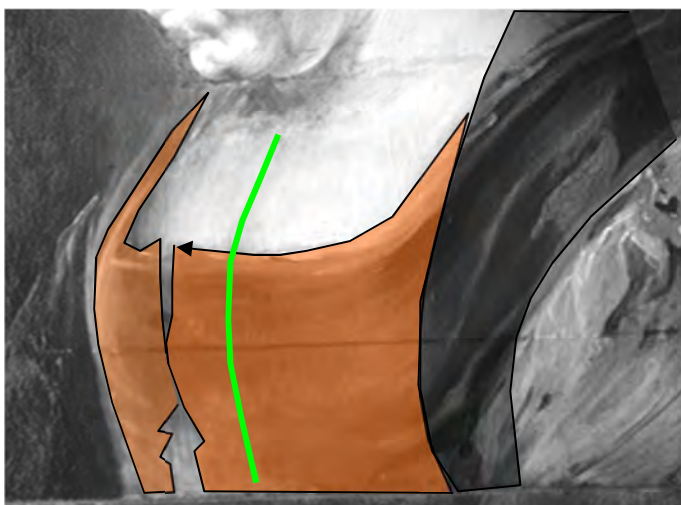


Abb. 3.1.3 / 38
Schema einer älteren Trachtenform nach
Befunden anhand der Infrarot-Abbildungen
Die grüne Linie gibt die Mittelachse der
heutigen Oberkörperdarstellung wieder –
im Vergleich zur älteren, die durch den
Verlauf der Miederschließe angezeigt wird

An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass das oben vorgestellte Motiv mit Kappe mit größerer Wahrscheinlichkeit wohl nie als eigenständiges Bildmotiv vorgelegen hat, sondern eher als eine erste Bildidee für das Bildnis einer ‚Frau mit Haube‘ im Profil zu verstehen ist. Soweit die Gesamtheit aller Befunde diese Einschätzung zulässt, erscheint die malerische Ausführung der einzelnen Details dieser ersten Bildidee auch zu vage, zu unvollständig.

Zum Detail von Punkt ‚3‘ sei zuvor noch auf die nebenstehende Abb. 3.1.3 / 39 hingewiesen. Schwarze **Hausmäntel** sind des Öfteren in niederländischen Interieurstücken des 17. Jh.s zu finden, und dass es sich bei der in Abb. 3.1.3 / 38 eingezeichneten Fläche um ein schwarzes Kleidungsstück handelt, ließ sich anhand der stereomikroskopischen Befunde nachweisen. Dass bei dem festgestellten Mantelmotiv oder Überwurf ebenfalls eine verbrämte Borte wie bei Abb. 3.1.3 / 39 vorlag ist nicht erwiesen. Die Streiflichtaufnahme, (Abb. 3.1.3 / 40a) könnte andeuten, wo und wie das Mantelmotiv an der oberen Schulterlinie rechts endet. Wo es eine motivische Entsprechung an der Schulter links gibt, war nicht zu klären gewesen.



Abb. 3.1.3 / 39
Pieter de Hooch, ‚Die Mutter‘, 1662



Abb. 3.1.3 / 40a
Streiflichtaufnahme der Schulter rechts; Borte (?)
zwischen den Pfeilmarkierungen



Abb. 3.1.3 / 40b
Infrarotaufnahme vom Bereich der Schulter rechts,
Verlauf der Kontur des Mantelmotivs/ Überwurfs

Buch:

Im Bereich des Buches wurde eine partielle Ausbesserung festgestellt. Diese liegt am unteren Ende des Kittungsstreifens, auf dem Innentafelrand links. Während sich die Fläche der Kittung hell markiert, zeichnet sich die darüber und über der Brettfuge von Brett III/2 und IV liegende Retusche streifig ab (Abb. 3.1.3 / 40). Für die Bucheinbandflächen wurde auch mittels Infrarot keine Übermalung festgestellt. Läge eine solche vor, würde man erwarten, dass sich der Verlauf der älteren Buchschnürungen von denen der heutigen wenigstens im Kleinen unterscheidet – vorausgesetzt, die Bänder wären nicht erst eine Zutat der Überarbeitungsphase.

Auch im Bereich der Hand deutete sich keine Abweichung an die für eine Übermalung am Buch spräche.

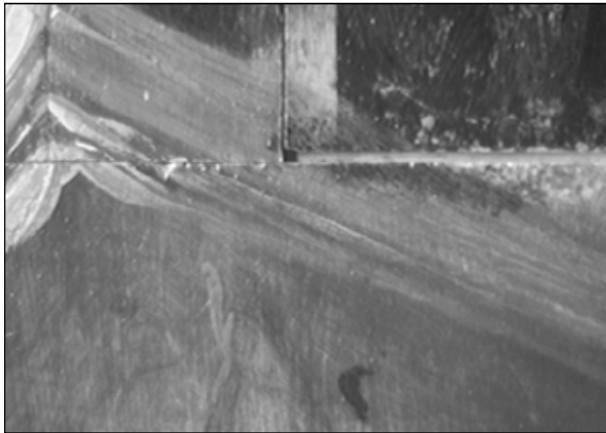


Abb. 3.1.3 / 40 Infrarot-Abbildung, Ausschnitt im Bereich des Buches



Abb. 3.1.3 / 41 Infrarot-Abbildung, Buchmotiv

Dekolleté:

Wie bereits eingangs erwähnt, war bei der Infrarotbetrachtung der Voruntersuchungen (2001) vage ein Rundkragen mit gerüschter Borte sichtbar geworden. In den späteren Aufnahmen (2004) fehlten, aufgrund untersuchungstechnischer Unterschiede* der angewendeten Systeme, alle Hinweise darauf. Hinweise auf das Hemdmotiv traten bei der Infrarotbetrachtung 2004 nur sehr schwach in Erscheinung. Dafür bedurfte es erst mehrerer Probereinstellungen mit unterschiedlicher Kontrastwirkung, bevor der umgeschlagene Kragen zumindest ansatzweise zu erkennen war. Ein anderes Detail wiederum kam sehr deutlich hervor: Die dunkle, ‚dachförmige‘ Form unterhalb des Kinns der ‚Lesenden‘ (Abb. 3.1.3 / 42 und / 43) scheint auf eine partielle Übermalung zurück zu führen sein. Offenbar handelt es sich dabei um das Gegenstück zum rechten Hemdkragenzipfel. Ein mittels Stereomikroskop aufgedeckter Befund zeigte, dass unter dem stark beschädigten Inkarnat dieses Bereichs ein feinpigmentierter dunkler bis schwärzlicher Farbreist liegt.

* z.B. Unterschiede in der verwendeten Strahlungsintensität und –sensibilität des bildgebenden Verfahrens.

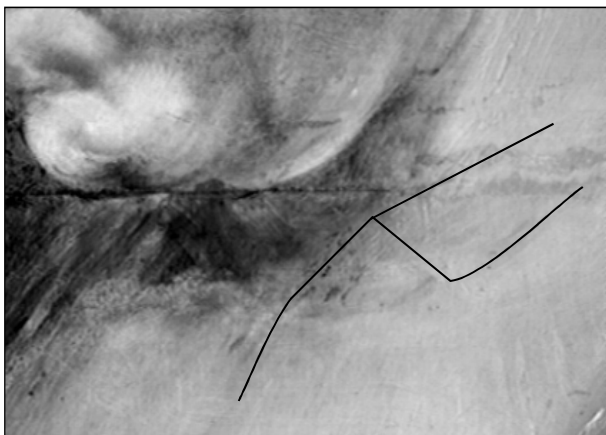


Abb. 3.1.3 / 42

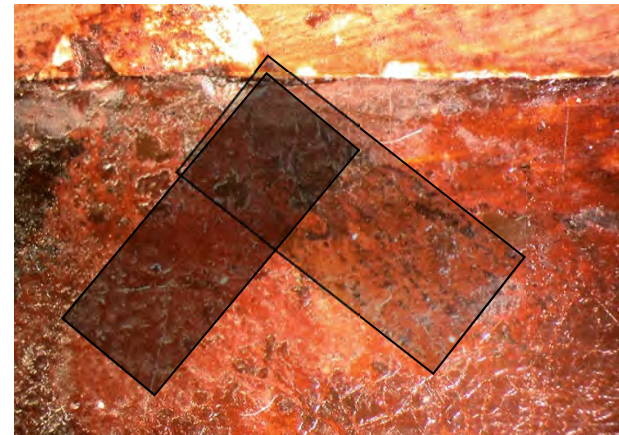


Abb. 3.1.3 / 43

(B_III/1_21)

Gesicht:

Im Gesicht wurden für die übermalten Bereiche keine Formabweichungen festgestellt. Allerdings sollte aufgrund der bleiweißhaltigen Malschicht an der Partie der Stirn und Augenbrauen ein nur begrenzter Durchdringungseffekt der Strahlung bedacht werden.

Es sind Malschichtbeschädigungen unterhalb der Unterlippe und entlang der unteren Kinnkontur ablesbar.



Abb. 3.1.3 / 44
Infrarot-Abbildung des
Gesichtes (Weites IR).
Die Pfeilmarkierungen um-
schließen die Kontur der in
die Stirn ragenden Spitze der
Kappe. Die dort befindlichen
Locken verunklären allerdings
das Detail

Weitere Detailbeobachtungen zum Gesicht betreffen die Nasenspitze (Abb. 3.1.3 / 45) und die Mund-Kinnpartie (Abb. 3.1.3 / 47, / 48). Die nebenstehende Abbildung zeigt die Nasenspitze der ‚Lesenden‘, an deren vorderer Kante eine Hilfs- oder Korrekturlinie angesetzt worden war? Die ablesbare Blei- oder **Graphitstiftlinie** war zwar auf keiner der Infrarotabbildung zu erkennen, doch ließ sie sich am PC-Monitor gut identifizieren und ihre Verlängerung bis mittig zum Oberlid des Auges links weiterverfolgen. Dabei tangierte sie jene heller angelegte Farbfläche, die die Wange links andeutet.

Abb. 3.1.3 / 45
Nasenspitze der ‚Lesenden‘



Während der Voruntersuchungen war diese Linie noch nicht sichtbar, da sie durch die Übermalungen der Hintergrundfläche verdeckt wurde. Die erste Farbschicht, die diese Korrekturlinie aufgriff, war nur kleinteilig und sichelförmig vor der Nasenspitze aufgetragen. Sie glich im Farbton der ältesten Malschicht des Bildhintergrundes (1. Bildphase) und dessen erster Übermalung (2. Bildphase), wies jedoch ein auffallend gröberes Weißpigment als diese beiden auf. Vergleichbares Farbmateriale wurde während der gesamten mikroskopischen Bearbeitung an keiner zweiten Stelle gefunden. Die zeitliche Einordnung dieser Korrekturmaßnahme wird in der ersten Überarbeitungsphase (2. Bildphase) vermutet. Zum einen, da der Schlussfirnis der 1. Bildphase unter der Korrekturfarbschicht bis auf das Inkarnat hinüber gezogen war, zum anderen, weil in der 2. Überarbeitungsphase (3. Bildphase)* die Übermalung des Hintergrundes bis an die Gesichtskontur ausgeführt wurde und eine partielle Farbkorrektur damit hinfällig geworden wäre.



Abb. 3.1.3 / 46 (B_II_08)
Zwischenaufnahme während der Freilegung der Bildhintergrundfläche

* Vgl. Kap. 3.2.3 Übersichtslegende zu den älteren Eingriffen am Gemälde.

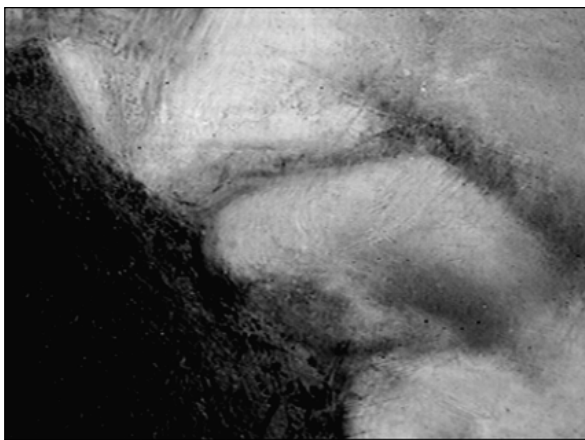


Abb. 3.1.3 / 47 Malschichtbeschädigung zwischen Unterlippe und Kinn, sowie Übermalungen auf der Oberlippe und im Mundwinkel in Form kurzer Striche

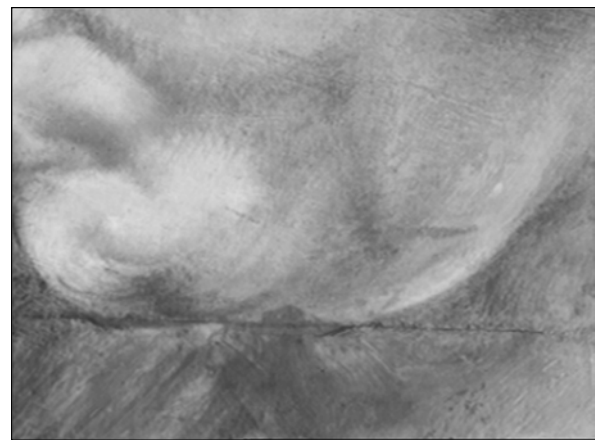


Abb. 3.1.3 / 48 Malschichtausbrüche an der unteren Kante von Brett II

Haare und Haube

Die **Haubenform**, die das Infrarot sichtbar machte (Abb. 3.1.3 / 50), erstaunte zunächst, da das Bild, welches die Röntgenaufnahme (Abb. 3.1.3 / 49) von diesem Motivdetail zeigte hatte, eine in der malerischen Grundform ‚kantigere‘ Ausführung erwarten ließ. Doch mochte diese in einem nächsten malerischen Schritt, mit runderen Formen stärker in die richtigen Proportionen gefasst und in ihren Konturen genauer ausgearbeitet worden sein.

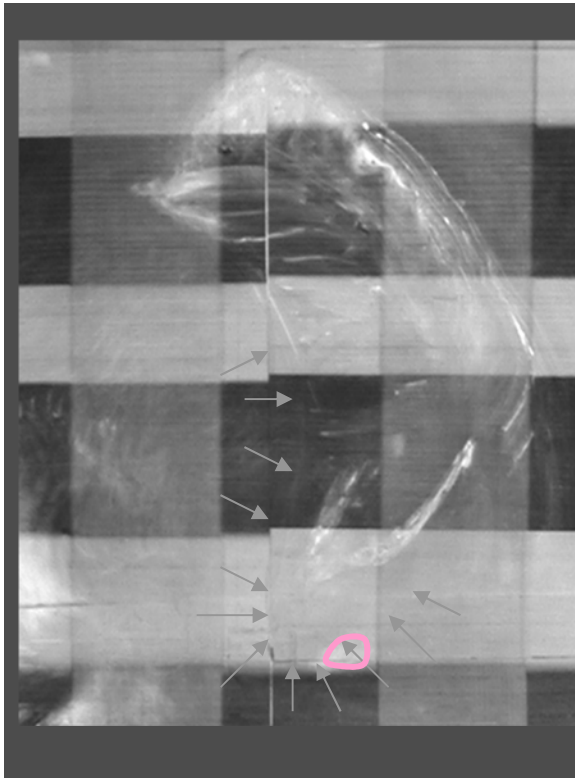


Abb. 3.1.3 / 49
Röntgenaufnahme vom Hinterkopf, 2004



Abb. 3.1.3 / 50
Infrarotaufnahme (Nahes IR) vom Hinterkopf 2004



Abb. 3.1.3 / 51
Infrarotaufnahme (sehr Nahes Infrarot) vom Hinterkopf, 2004



Abb. 3.1.3 / 52
Tageslichtaufnahme vom Hinterkopf, 2004 (Ist-Zustand)

Der direkte Vergleich der Abb. 3.1.3 / 49 und / 50 bringt noch eine weitere Erkenntnis. Die Pfeilmarkierungen in der Röntgenaufnahme / 49 zeigen den Umriss des ‚Lappens‘, der zum Motiv der schwarzen **Kappe** gehört. Die Pfeilmarkierungen in der Infrarot-Abbildung / 50 weisen auf die sich dunkler abzeichnende Linie des ‚Lappens‘, der dem Haubentmotiv angehört. Die rosafarbenen Markierungen stellen jene Flächen heraus, die die jeweilige Form der Kopfbedeckung noch anteilig vom Ohr erkennen lässt. Für das Motiv der Kappe lässt sich daraus ableiten, dass deren ‚Lappen‘ weiter nach unten reichte und vom Ohr mehr abdeckte (vgl. Abb. 3.1.3 / 27) als dies bei der Haube der Fall war.

Hintergrundfläche (Bildhintergrund):

Für die Fläche des Bildhintergrundes ergaben sich anhand der Infrarot-Abbildungen Hinweise auf ältere Ausbrüche, Retuschen und Malschichtschäden an beiden oberen Bildecken. Die Bleiweiß-Kreide-Kittungen entlang der beiden Innentafelseiten waren nur bei den Voruntersuchungen 2001 wahrzunehmen, da sie im Zuge der restauratorischen Maßnahmen 2003 entfernt wurden.

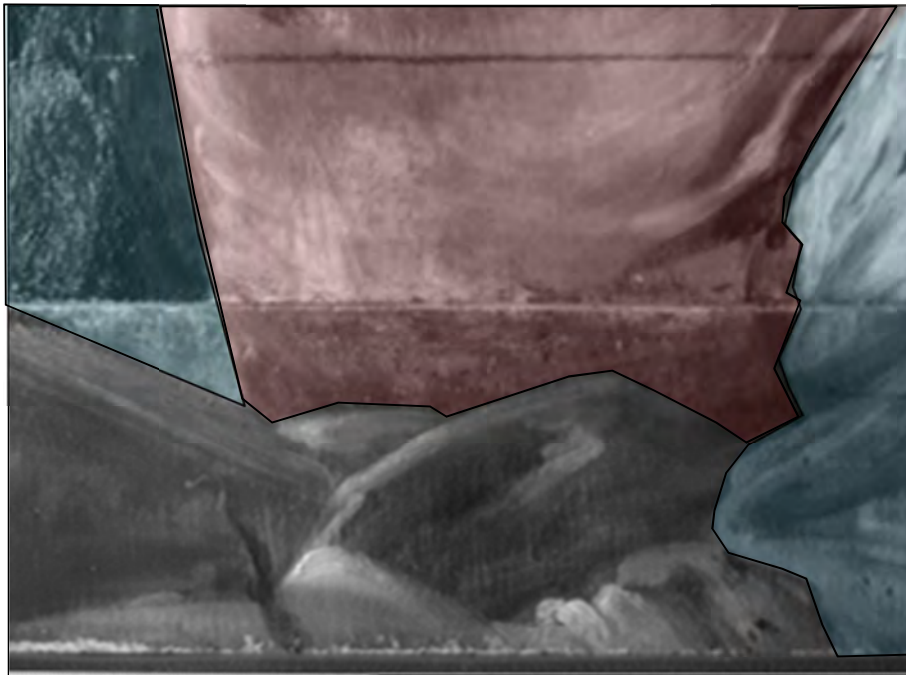


Abb. 3.1.3 / 53

Randanstückungsbrett IV:

Abbildung 3.1.3 / 53 zeigt, wie unterschiedlich die Malschichtflächen der Innentafel und jene auf Randbrett IV im Infrarot dargestellt werden. Die Unterschiede (Hell-/Dunkelkontraste von gegenüberliegenden Flächen) beruhen jedoch nicht alleine auf der Tatsache, dass die Innentafelfläche ältere und für sich zahlenmäßig mehr Farbschichten vorweisen kann. Zum Tragen kommen auch mehrfache Überarbeitungen und, im Falle von Brett IV, vermutlich auch Schichtenreduzierungen.

Schulter, rechts:

Abschließend noch eine weitere Beobachtung die auf eine der Trachtenformen der älteren Bildmotive Bezug nimmt. Abb. 3.1.3 / 56 zeigt den unteren Nackenbereich der Lesenden. Genauer gesagt, zeigt die Infrarot-Abbildung den Abschluss eines Kragens (,1‘) oder Saumes auf der linken Seite und das Schulterstück eines mieder- oder jackenähnlichen Kleidungsstückes auf der rechten Seite (,2‘). Unter das bogenförmige Schulterstück führt von links nach rechts abfallend die Kontur einer Fläche, die möglicherweise zuvor zum Hausmantel /Überwurf der Vorläuferidee des ersten Bildmotivs gehörte.* Die Abbildungen der Werke Jan Steens ‚Das Tischgebet‘ und Gabriel Metsu ‚Porträt eines am Tisch sitzenden Mädchens‘ zeigen in dreifacher Ausführung, dass die Halsauschnitte der über den weißen Hemden getragenen Leibchen oder Mieder erst tief auf der Schulter beginnen.



* Vgl. Kap. 2.3 und oben Abb. 3.1.3 / 39 und / 40

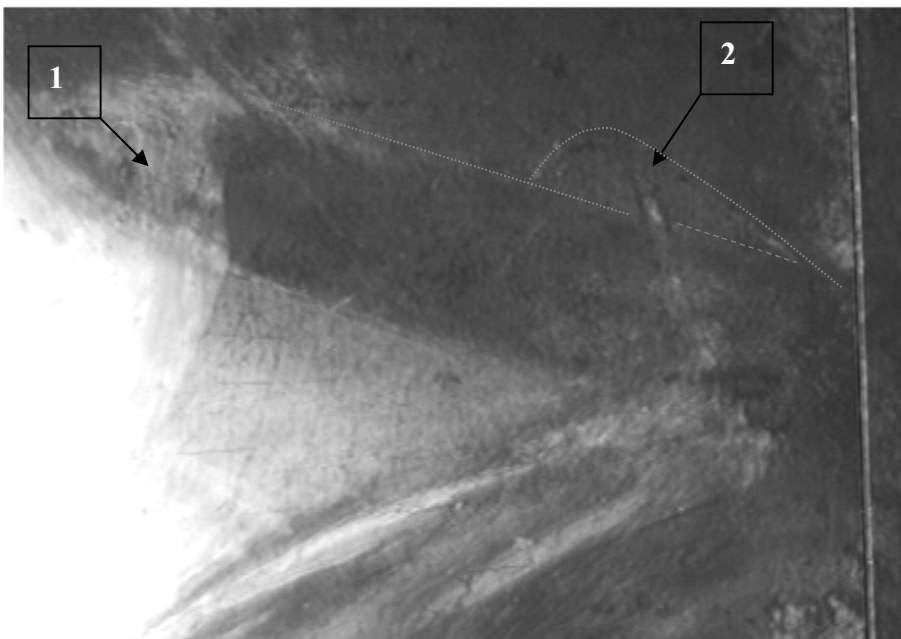


Abb. 3.1.3 / 54
Jan Steen ‚Das
Tischgebet‘, Mitte 17. Jh.

Abb. 3.1.3 / 55
Gabriel Metsu ‚Bildnis
eines Mädchens bei
Tische‘, Mitte 17. Jh.

Abb. 3.1.3 / 56
Infrarotaufnahme vom
Bereich der Schulter
rechts der ‚Lesenden‘

UV-Fluoreszenz

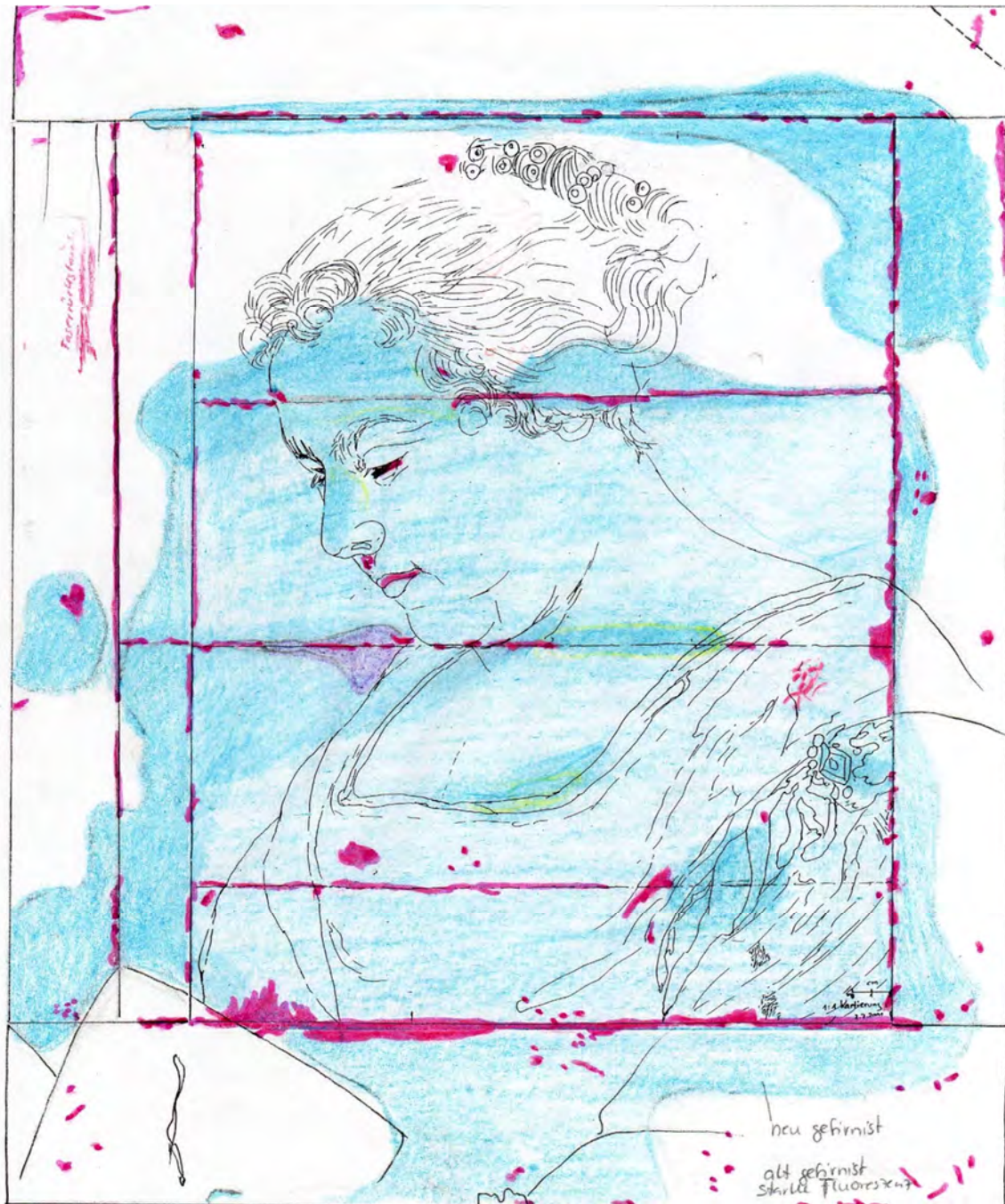
Die UV-Fluoreszenz-Untersuchung erfolgte im Rahmen der Voruntersuchung (2001), im Anschluss an die Betrachtung des Gemäldes unter Tageslichtverhältnissen. Der heterogene Erhaltungszustand der Bildschicht war bereits unter normalen Lichtverhältnissen recht gut einzuschätzen. Die Untersuchung der Gemäldeoberfläche mittels UV-Licht erleichterte jedoch zusätzlich das Sich-Einsehen. Auch erleichterte sie die erste Übersicht zum Umfang der objektgeschichtlich jüngsten Eingriffe am Bild. Im Nachhinein kam ihr auch eine gewisse Referenzfunktion zu, deren Grundlage die anfänglich angefertigte Kartierung mit den dokumentierten Befunden war. So deckten sich mit den dokumentierten Auffälligkeiten zum Beispiel Beobachtungen zu maltechnischen Befunden, die die beiden letzten Überarbeitungsphasen der Malerei (vor 2001) betrafen.





Die nachfolgende Blitzlichtaufnahme vom Vorzustand gibt einen ungefähren Eindruck davon, wie unterschiedlich die verschiedenen Flächenbereiche einfallendes Auflicht reflektierten. Eine ganze Reihe dieser Flächenverläufe sind auch in der UV-Fluoreszenz-Kartierung (Abb. 3.1.3 / 58) wiederzufinden. Sie sind mit ein Hinweis darauf, dass bestimmte Partien unterschiedlich stark und mit unterschiedlichen Methoden überarbeitet worden sind.



*Abb. 3.1.3 / 57
Vorzustandsaufnahme mit
Blitzlicht zur Darstellung
des variierenden
Reflexionsvermögens in
unterschiedlichen
Bildbereichen*

Abb. 3.1.3 / 58 UV-Fluoreszenzkartierung, (2001)



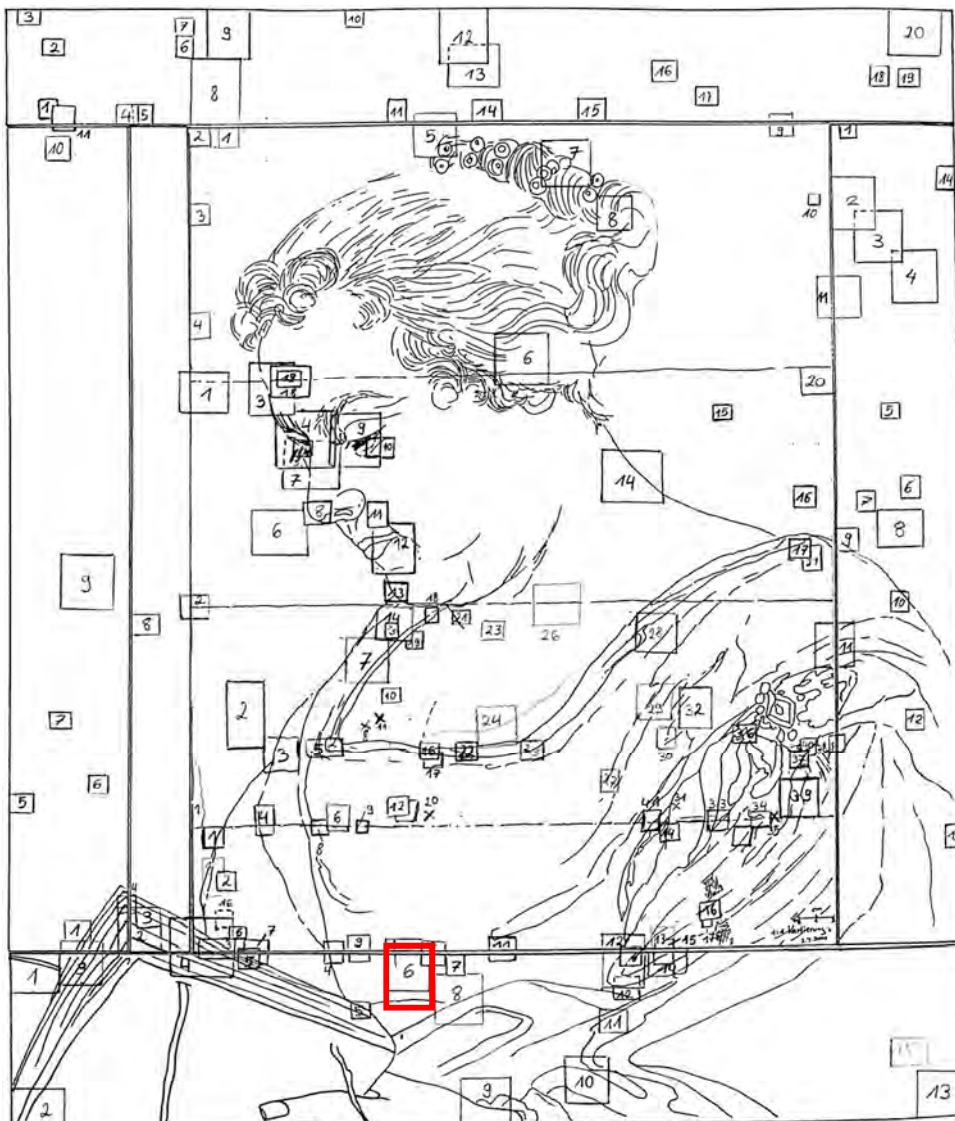
-  Partielle Retuschen aus der jüngsten Bildphase: schwarz (keine Fluoreszenz)
-  Stärker reduzierte Firnisflächen (Probeabnahmen?) (wenig Fluoreszenz)
-  Schwächer reduzierte Firnisflächen (Probereinigung?) (mittelstarke Fluoreszenz)
-  Stark gelb fluoreszierende Oberfläche, keine flächigen Eingriffe aus jüngeren Überarbeitungsphasen (vor 2001)

3.1.4 Mikroskopie und digitale Makroaufnahmen

Die nachfolgende Auflistung der digitalen Makroaufnahmen gibt die während der Bearbeitung des Tafelgemäldes fotografisch dokumentierten Befunde wieder.* Die ursprüngliche 6,4-, 16- und 40-fache Vergrößerung während der Aufnahmen ist als Maßstab für die gezeigten Abbildungen nicht mehr relevant, da die Wiedergabe der Abbildungen hier in verkleinertem Maßstab erfolgt. Aus diesem Grund wird in der Spalte *Lokalisierung*, die Position der jeweiligen Befundstelle am Bild angegeben. Die Maße wurden ausgehend von den äußeren Kanten der Randanstückungsbretter genommen. Somit lässt sich der reale Umfang des gezeigten Bildausschnittes nachvollziehen.

* Ausgewählt wurden die für die Dokumentation stichhaltigen Befundstellen.

Abb. 3.1.4 / 1 Übersichtskartierung zu den als digitale Makroaufnahmen dokumentierten Befunden

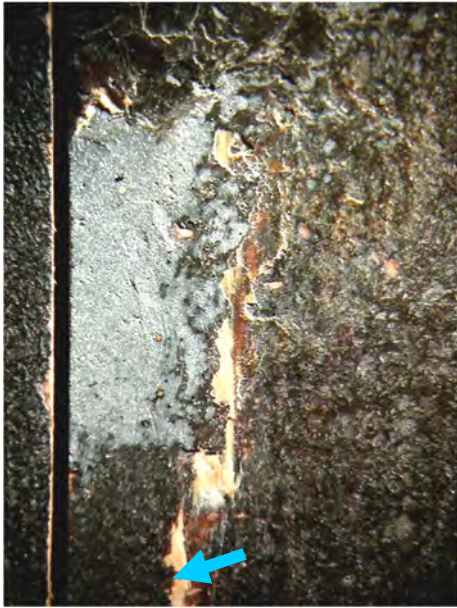


Brettüberschneidende Befundfelder haben ihre Nummerierung auf der Seite des Brettes, zu der sie zählen; zum Beispiel.: rote Markierung: B_IV_6 ist: Befund Nr. 6 an Brett IV

Die Anordnung der Abbildungen folgt gemäß der Brettfolgennummerierung* und ist in der vorangegangenen Kartierung (Abb. 3.1.4 / 1) in einer Übersicht dargestellt. Aus platztechnischen Gründen kann die Anordnung der Befundnummern gelegentlich außer der Reihe erfolgen. Die Maßangaben sind in cm-Einheiten angegeben.

Makroaufnahmen zu Befunden auf Brett I (Innentafel):

<i>Abbildung (Befund)</i>	<i>Lokalisierung</i>	<i>Befundaussage</i>
	<p>B_I_01a</p> <p>↓ 6,6 - 7,1 → 12,8 - 13,5</p>	<p>Farbinsel. Umgeben von der bereits freigelegten Malschichtfläche des Hintergrundfarbtons der 1. Bildphase wurde dieser Rest der kompletten Malschichtabfolgen zum Zwecke der Dokumentation zunächst noch stehen gelassen. Links von ihm, auf der angrenzenden Fläche von Brett VI, ist ein überarbeiteter Ausbruch zu sehen. Er trägt die typisch matte Retuschierfarbe aus der 8. Bildphase, an deren oberem Ende bereits ein erneuter Ausbruch erfolgt war. Im ‚Paket‘ der Schichteninsel liegt zuoberst das Schwarzbraun der 6. Bildphase. Es liegt auf dem helleren Braun der 5. Bildphase. In der Einbuchtung der Insel ist eine helle Fläche zu erkennen, es ist das farblos-transparente Kittungsmaterial der 5. Bildphase. Darunter liegen sichtbar noch zwei Schichten, es sind die Hintergrundübermalungen der 4. und 3. Bildphase.</p>
	<p>B_I_02</p> <p>↓ 6,6 - 7,3 → 11,0 - 11,6</p>	<p>Überkittung in der linken oberen Brettecke. Die Schichtenspuren, von oben nach unten aufgezeigt, sind folgende: Rechte obere Bildecke (grauweiß): Bleiweißkreidekitt auf dem Hintergrundfarbton der 2. Bildphase – dieser liegt auch in der linken oberen Bildecke auf dem Rotbraun vor. Das Rotbraun ist die Imprimitur der 2. Bildphase. Sie liegt auf einer weißlichen Kittung aus der 2. Bildphase (linke untere Bildecke), darunter schaut ein körperhaft aufgetragener Leim (blauer Pfeil) hervor, der auf der schichtreduzierten Malschicht und Grundierung der 1. Bildphase liegt (zum besseren Verständnis grünlich schattiert). Die Hintergrundmalschicht der 1. Bildphase umschließt in der unteren Hälfte der Abbildung eine Fläche, in der die Grundierung der 1. Bildphase frei liegt.</p>



B_I_04

↓ 18,4 - 19,7
→ 11,0 - 12,0

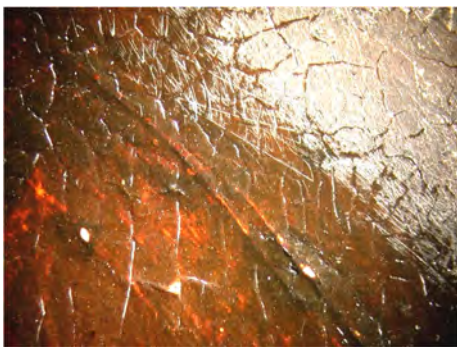
Kittung am Innentafelrand links. Am oberen Ende des Kittstreifens aus der 2. Bildphase. Die Schichtenabfolge an diesem Befund beginnt (rechts) mit dem Hintergrundfarbton der 1. Bildphase. Zur Fuge hin ist dann ein Rotbraun zu erkennen. Dabei handelt es sich um Überschüsse eines körperhaft aufgetragenen Leimes. Über diesem liegt eine beigeweiße Kittung. Im Bereich des blauen Pfeils zeigt die dunkle Hintergrundübermalung aus der 2. Bildphase einen rotbraunen Rand. Es ist die darunterliegende streifige Imprimitur der 2. Bildphase. Auf dem Hintergrundfarbton der 2. Bildphase liegt die bläulichweiße Bleiweiß-Kreide-Kittung aus der 3. Bildphase. Die Hintergrundübermalung aus der 3. Bildphase liegt zu oberst (oberes Abbildungsende)



B_I_06

↓ 20,1 - 21,2
→ 30,2 - 31,6

Brettfuge zwischen Brett I und II. Im Bereich über dem Ohr. Ein sehr starkes Schwundbild zeigt die lackartig spröde, schwarzbraune Hintergrundmalschicht der 6. Bildphase. Direkt auf der weißen Grundierung der 1. Bildphase befindet sich als zu unterst liegende Farbschicht ein Grün-Grau (so der optische farbliche Eindruck). Es dürfte sich dabei um einen Bestandteil der bleiweißhaltigen Malschicht des Haubenmotivs der 1. Bildphase handeln.



B_I_07

↓ 8,5 - 10,3
→ 32,5 - 34,0

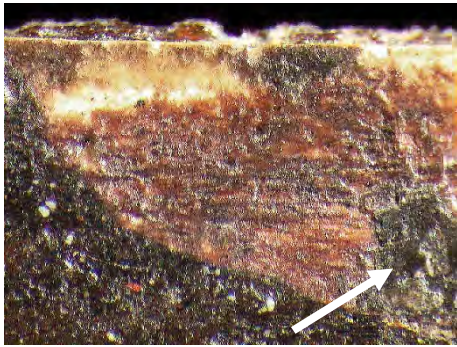
Kontur der Haube. Der pastose Farbauftrag des Haubenmotivs der 1. Bildphase zeichnet sich durch die darüber gelegten Malschichten und/oder Lasuren ab. In der linken unteren Abbildungsecke ist die Schicht der Übermalung auf der Höhe einer Pastosität abgerieben, die weiße Farbschicht der Haube schaut hervor. In der, durch das Streiflicht erzeugten Spiegelung, zeichnen sich starke Schwundrisse ab.



B_I_08

↓ 8,8 - 10,0
→ 32,5 - 34,0

Alte mechanische Freilegungsprobe (Bereich der Haare). Das annähernd rechteckig angelegte Fenster lässt in der tieferen Schicht eine stärker schwarz pigmentierte braune Farbe erkennen. Es dürfte sich um den Hintergrundfarbton der 1. Bildphase handeln, da die Stelle knapp hinter einer Konturlinie der weißen Haube liegt und die Schicht unter der einsehbaren dunkleren bereits die weiße Grundierung der Innentafel zu sein scheint.



B_I_09

↓ 6,6 - 10,0
→ 44,4 - 45,0

Alter Malschichtausbruch der 1. Bildphase. Dessen sichtbar gewordene Grundierung wurde beim Auftragen der rot-braunen Imprimitur (2. Bildphase) auf die angestückten Randbretter mit übermalt. Ein Rest der Farbschicht aus der 2. Bildphase befindet sich als Insel am unteren Rand der rotbraunen Fläche (Pfeilmarkierung). Im Nachhinein erfolgte dort erneut ein Ausbruch, denn im rechten oberen Ausbruchswinkel befand sich das transparente, wachsartige Material der 5. Bildphase.



B_I_10

↓ 11,0 - 11,5
→ 46,6 - 47,1

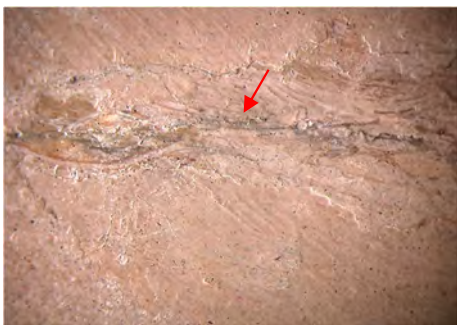
Stoßschaden in der Malschicht der 1. Bildphase. Die darüber gelegte Farbschicht aus der 2. Bildphase war intakt, sodass der Schaden im Laufe der ersten Bildphase entstanden sein muss.



B_I_11

↓ 16,6 - 17,7
→ 47,0 - 48,7

Starke Runzelbildung in der Malschicht. Zum Zweck der Dokumentation stehen gelassene Farbschichtinsel der Hintergrundbemalung der 2. Bildphase, sowie der darüber liegenden Bleiweiß-Kreide-Kittungsreste der 3. Bildphase.







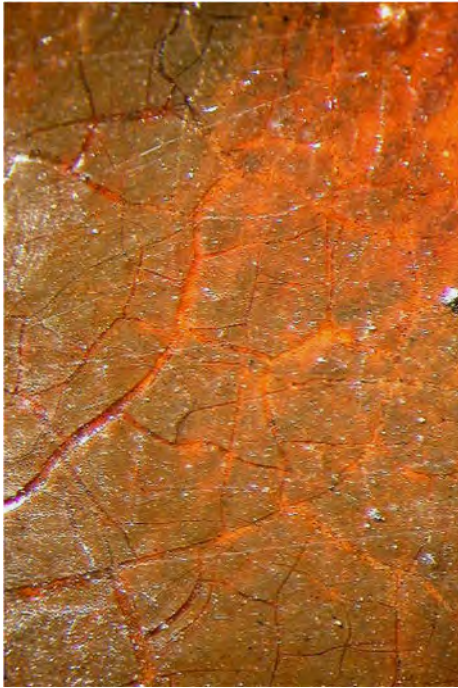
B_I_12

Maßangaben sind verloren gegangen

Brettfuge zwischen Brett I und II (im Bereich der Stirn). In der Vergrößerung ist zuunterst das hellere/weißlichere Inkarnat der 1. Bildphase zu erkennen. Die darüber gearbeiteten Ausbesserungen sind sowohl flächig (2. Bildphase) als auch partiell (roter Pfeil) vorgenommen worden.

Makroaufnahmen zu Befunden auf Brett II (Innentafel):

Abbildung (Befund)	Lokalisierung	Befundaussage
	B_II_01 ↑ 42,1 - 43,5 → 11,0 - 12,6	Linkes Ende der Fuge zwischen Brett I und II nach der mechanischen Abnahme der Hintergrundübermalungen bis auf das Niveau der Kreidekittungen der 6. Bildphase in Malschichtausbrüchen über dem Fugenspalt. Stehen gelassene Malschichtinsel der 2. Bildphase, in deren gerunzelter Oberfläche sich Reste der Bleiweiß-Kreide-Kittung befinden. Darüber (roter Pfeil) Reste der Hintergrundfarbe aus der 3. Bildphase.
	B_II_02a ↑ 30,0 - 31,0 → 10,3 - 11,6	Linkes Ende der Fuge zwischen Brett II und III/1. Die Seite linkerhand der geöffneten Fuge gehört zu Brett V/b (horizontaler Materialbruch). Die auffallend vertikal gestreifte Malschichtoberfläche ist die Hintergrundfarbschicht der 2. Bildphase. In der rechten Abbildungshälfte: Reste der Bleiweiß-Kreide-Kittung (3. Bildphase) und in Form eines kleinen Restes (blauer Pfeil) Hintergrundfarbe der 3. Bildphase.
	B_II_03 ↑ 43,0 - 44,5 → 14,0 - 16,0	Malschichtübergang der 1. Bildphase vom Bildhintergrundfarbton zum Inkarnat der Stirn, an der Fuge von Brett I zu II. Abgesehen vom rechten Drittel wurden aus dem Fugenspalt die oberen Kittungs- und Übermalungsschichten entfernt, um für neue, weniger aufragende Kittungen Platz zu schaffen. Die bräunliche Farbschicht auf dem Inkarnat in der rechten Abbildungshälfte ist Farbmaterial einer späteren Übermalung der Stirn.
	B_2_04 ↑ 40,0 - 42,3 → 15,7 - 17,2	Augenbraue links. Anhand der dort temporär stehen gelassenen gealterten Firnisrestschichten ist deren Verbräunungsgrad erkennbar. Die lasurhaften schwarzen ‚Zinken‘ gehören zum Detail der stark gezeichneten Augenbrauen. Das Inkarnat der 1. Bildphase lässt in den Pinselduktusriefen die weiße Grundierung durchscheinen. In der linken Abbildungshälfte ist das glatte Oberflächenbild des Bildhintergrundes der 1. Bildphase zu erkennen. Vergleicht man mit dieser Fläche die Malschichtoberfläche des in B_II_02a gezeigten Malschichtpakets, so ist die entstellende Wirkung der geschwundenen Farbschichten offensichtlich.



B_II_05b

↑ 38,0 - 39,7
→ 16,8 - 18,2

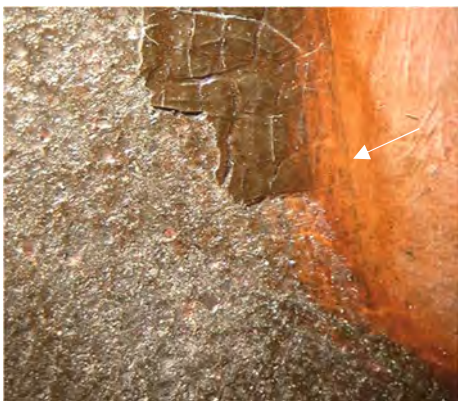
„**Schwimmende Lasur**“ im Bereich der Wange links. Dieser Bildschichteffekt wurde am Vorzustand 2001 angetroffen. Die optische Täuschung dass die halbtransparente bräunliche Lasur scheinbar über dem Inkarnat schwebt oder „schwimmt“ beruht auf dem Umstand, dass auf dem Inkarnat zunächst noch Schichten transparenter Firnisüberzüge lagen, bevor die Malschicht mit der geschwundenen grünlichbraunen Lasur folgte. Sie gehört zur 4. Bildphase.



B_II_07

↑ 38,0 - 39,5
→ 17,0 - 18,1

Auge links. Auch hier ist die halbtransparente Lasur aus der vorangegangenen Abbildung zu erkennen. Sie überlappt die „Wimpern“ bis zum Augenlid. Dadurch waren die hellen Wimpernspitzen im Vorzustand weitgehend verdeckt.



B_II_08

↑ 35,2 - 36,7
→ 17,4 - 18,5

Nasenspitze der „Lesenden“. Zwei Details lässt diese Aufnahme besonders gut erkennen: Zum einen wird auch an diesem Beispiel der gravierende Unterschied des Oberflächenbildes zwischen freigelegter und nichtfreigelegter Bildfläche (Malschichtrest mit Schwundrisseffekt) offensichtlich. Zum anderen ist parallel zur Kontur des Farbauftrags der Hintergrundübermalung eine blei- oder graphitstiftartige Zeichnungslinie auf der Inkarnatfläche zu erkennen (Pfeilmarkierung).



B_II_09

↑ 39,7 - 40,0
→ 18,8 - 20,6

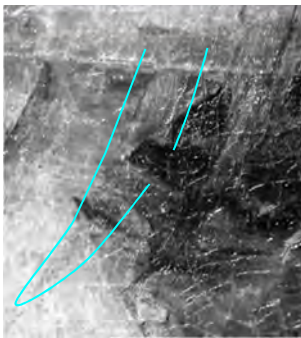
Auge rechts. Das rote ‚Glimmen‘ im Innenwinkel des Auges wird durch ein kräftiges, deckendes zinnoberfarbenes Rot erzeugt. Es ist auch am Ohrläppchen zu finden. Neben kleinteiligem Krakelee ist auch hier ein scheinbares ‚Schwimmen‘ von Farbaufträgen über tiefer gelegenen Schichten zu beobachten. Zwei kleinteilige Malerschichtausbrüche bis auf die weiße Grundierung liegen in der linken Abbildungshälfte



B_II_10

↑ 38,8 - 39,9
→ 20,0 - 21,5

Auge/Wimpern rechts. Das Schwarz der Wimpernfläche wird durch ein bis zwei hellere rote Farblacke mittig und in der rechten Hälfte der Fläche überdeckt. Je nach Lichteinfall hat es den Anschein, als lägen eine dunkle und eine orangerote Lasur vor. Die schwarze Wimpernfläche liegt mit einem Farbausläufer auf der linken Seite über der Form der 2. Wimper von links (blau markiert). Bei der Wimper rechts daneben verhält es sich so, dass aus dem frisch aufgetragenen Schwarz die Form der Wimper herausgezogen wurde. Das bedeutet: Die Form der linken Wimper bestand bereits vor dem schwarzen Farbauftrag, die der rechten Wimper entstand erst in der Folge des Schwarzauftrages. Anhand dieser Beobachtung könnte die Frage gestellt werden, ob die linken Wimpern einer älteren ‚Bildphase‘ angehören als der schwarze Farbauftrag.



Zur
Erläuterung

Auszug
aus obiger
Abbildung
mit dem
Detail der
zweiten
Wimper
von links



B_II_11

↑ 35,5 - 36,7
→ 20,4 - 21,8

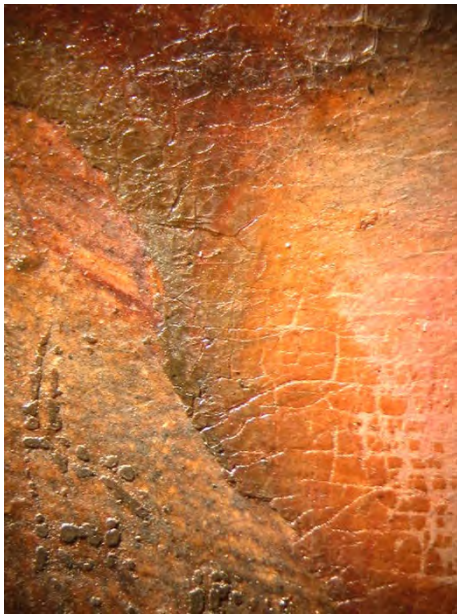
Ende des Nasenflügels rechts. Zu erkennen ist eine hellrote Lasur, die auf dem linken oberen Teil des Inkarnats liegt. Über dieser liegt eine braunrote Lasur von stärkerem Materialauftrag. Von rechts laufen die inkarnatfarbenen Ausläufer einer Pinselspur in das rechte Ende der hellroten Lasur hinein. Diese Überlappung stammt von einer Teilübermalung der oberen Gesichtshälfte. Auch die braunrote Lasur ist eine Zutat aus einer der späteren Bildphasen.



B_II_12

↑ 33,7 - 34,8
→ 22,0 - 23,5

Mundwinkel/Lippen rechts. Auch hier ist die bräunliche Lasur über der helleren Rotlasur platziert. Sie zeigt außerdem Risse in der Oberfläche, die die scheinbar auch eine darunter liegende Lasurschicht mit aufreißt und den Farbton des Inkarnats sichtbar werden lässt?



B_II_13

↑ 31,0 - 32,5
→ 22,0 - 23,2

Vordere Kinnpartie. Die grünlich-braune halbtransparente Lasur überlappt von links die Kontur des Kinns, während von rechts noch verbräunte Firnisreste aufliegen. Am oberen Abbildungsrand befindet sich wiederum die rotbraune Lasur aus den vorangegangenen Befundstellen. In den Infrarotaufnahmen ist deutlich zu erkennen, dass an dieser Stelle – unter der Lasur – eine Malschichtverletzung vorliegt. Die dünne Malschicht des Hintergrundes (links) zeigt vor der Kinnkontur keine Spuren von Verputzungen. Sie ist offenbar bereits im originalen Zustand zum Gesicht hin dünnschichtiger aufgetragen worden.



B_II_15

↑ 41,0 - 42,2
→ 42,5 - 43,5

Dübelkanalwand-Durchbruch. Der weiße, rundbogige untere Abschluss der Schadenstelle liegt über dem Niveau der umgebenden Hintergrundfarbschicht aus der 1. Bildphase. Die über der Fläche der weißlichen Grundierung liegenden Malschichtinseln stammen aus der 5. Bildphase (Mittelbraun, links) und aus der 6. Bildphase (Schwarzbraun, rechts). Dem Anschein nach hatte man versucht, das aus der Malschichtebene herausgedrückte Material bis auf das umgebende Niveau zu dünnen, um die Unebenheit zu beseitigen. Am oberen Ende der rechten Schadenhälfte ist das Dünnen bis unter das Farbschichtniveau der 1. Bildphase erfolgt. Dadurch liegt um die weißliche Fläche der Grundierung ein schwärzlicher ‚Hof‘. Es handelt sich dabei um die Imprimitur der 1. Bildphase. Der bräunliche Hintergrundfarbton schließt daran an.



B_II_16

↑ 36,0 - 37,6
→ 47,0 - 48,3

Oberflächenkontrast der unterschiedlichen Bildphasenebenen 1. und 8. Die dunkle Bildschichtoberfläche zeigt den Zustand von 2001 (8. Bildphase), die umgebende helle Fläche zeigt den Erhaltungszustand der 1. Bildphase nach der mechanischen Freilegung. Die freigelegten Bereiche erscheinen noch hell, da sie zum Zeitpunkt der Aufnahme noch nicht gefirnisst waren und ihnen somit das Tiefenlicht fehlte.



B_II_17

↑ 31,0 - 31,5
→ 47,6 - 48,3

Schulter rechts. Dieser Bereich einer Malschichtausbesserung lässt zuunterst (zwischen hell- und dunkelroter Farbfläche) ein Schwarz erkennen. Es ist anzunehmen, dass diese Farbschicht zum Kleidungsmotiv der 0. Bildphase gehört (vgl. Kapitel 2.3). Darüber liegen eine dünne sandgraue Schicht und dann ein ‚grieseliges‘ Hellrot. Auf dem obersten Ausläufer des Rots liegt einer der opaken braunen Freilegungsreste (Farbrest aus der 5. Bildphase). Es folgt das dunklere, stumpfe Rot einer partiellen Retusche.



B_II_18

↑ 43,0 - 43,7
→ 17,5 - 18,5

Vordere Stirnkante/Brettfuge. Im linken Abbildungsdrittel ist das kühltonigere Inkarnat der 1. Bildphase mit einer größeren Riefung der Malschichtoberfläche zu sehen. In den zwei rechten Dritteln ist die gelblichere Malschicht der Inkarnatübermalung aus der 2. (3.) Bildphase zu erkennen.



B_II_19

↑ 43,0 - 44,0
→ 17,3 - 18,8

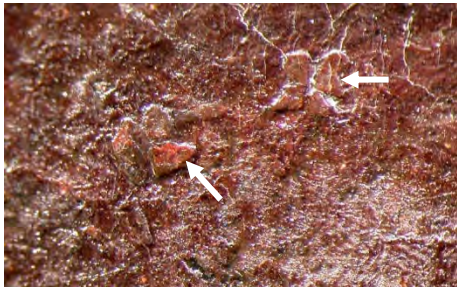
Stirnmittle/Brettfuge. Mehrere farbliche Ausbesserungen aus unterschiedlichen Bildphasen.



B_II_19 c

↑ 43,0 - 44,0
→ ca. 20,0

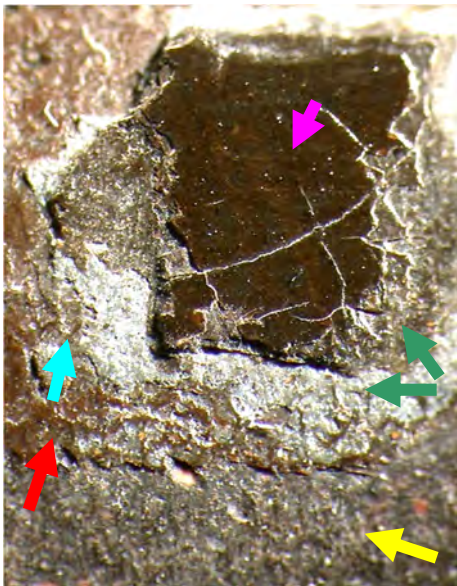
Stirnmitte/Brettfuge. In der linken Abbildungshälfte ist die Brettfuge nach dem ‚Ausräumen‘ der lockeren, alten Überarbeitungen zu sehen. Die rechte Hälfte zeigt den Vorzustand.



B_II_21

↑ 32,6 - 33,2
→ 47,0 - 47,7

Schulter rechts. Zwei rötlichbraune Farbinseln (weiße Pfeilmarkierungen) liegen zuoberst auf der narbenartig geschädigten Malschichtoberfläche. Es sind Freilegungsreste. Sie gehörten der Niederübermalung der 5. Bildphase an.



B_II_20

↑ 43,2 - 43,8
→ 47,8 - 48,7

Bildhintergrundfläche/Malschichtabfolge.

- ← 1. Bildphase (MS)
- ← 2. Bildphase (MS)
- ← 3. Bildphase (Bleiweiß-Kreide-Kitt und MS)
- ← 5. Bildphase (MS)
- ← 6. Bildphase (MS)



B_II_22a

↑ 34,3 - 35,8
→ 17,3 - 19,5

Nasenspitze. Am vorderen Ende der Nasenspitze befindet sich eine malerische Korrektur des ersten Formverlaufes. In der folgenden Abbildung ist eine Detailaufnahme des diagonal nach links verlaufenden Farbauftrags zu sehen.



B_II_22 b

↑ 17,9 - 18,5
→ 15,0 - 15,6
(gemessen von
Innentafelkanten)

Nasenspitze/Korrektur. Die schmale Farbspur, die einen korrigierten Nasenspitzenabschluss zeigt und das Inkarnat überlappt, unterscheidet sich vom regulären Hintergrundfarbton der 1. Bildphase nur durch eine deutlich grobkörnigere Bleiweißpigment-Ausmischung. Es war nicht eindeutig festzustellen, ob die Korrektur der 1. oder 2. Bildphase zuzuordnen ist, da keine vergleichbare Farbausmischung an anderen Stellen im Bild gefunden wurde.






B_2_23

↑ 30,8 - 31,6
→ 22,5 - 23,1

Vordere Kinnkontur. Das Überlappen der inkarnatfarbenen Farbschicht durch den Hintergrundfarbton der 1. Bildphase.

Makroaufnahmen zu Befunden auf Brett III/1 (Innentafel):

Abbildung (Befund)	Lokalisierung	Befundaussage
	B_III/1_01 ↑ 17,5 - 19,4 → 11,0 - 12,5	Brettkante links, der Bereich des Kittstreifens. Entlang des unteren Abbildungsrandes verläuft der Bruch von Brett III/1 und Brett III/2, vertikal verläuft der Fugenspalt zwischen Brett V/b und Brett III/1. Rechts neben der Fuge liegt eine Ausbesserung der Malschicht mit einer Kittung, die etwa zwei Drittel der Abbildungsbreite einnimmt. Zwei eindeutige Hinweise darauf gibt es am unteren Ende des linken Innentafelrandes. Zum einen zeichnet sich dort der Kittungsbereich dadurch ab, dass die darüber liegende Malschicht eine glattere Oberfläche mit weit verästelten Malschichtsprüngen/-rissen besitzt, zum anderen liegen Malschichtausbrüche vor, die einen rötlichen und damit für den Innentafelfarbschichtaufbau des Hintergrunds untypischen Untergrund erkennen lassen. Es handelt sich dabei um die Imprimiturfarbe aus der 2. Bildphase.
	B_III/1_02 ↑ 24,0 - 26,5 → 13,0 - 15,0	Schwundrissverästelung auch in der Hintergrundmalschicht der 1. Bildphase. Allerdings handelt es sich bei dieser Oberflächenveränderung, um eine Ausnahmeerscheinung für die 1. Bildphase. Sie befindet sich auf Höhe der Falbel links. In den Tiefen der Rissverläufe ist eine schwärzliche Farbschicht zu erkennen. Es ist die Imprimitur zur 1. Bildphase. Die gelbe Pfeilmarkierung zeigt auf eine helle Stelle mit offen einsehbarer Leim-Kreide-Grundierungsoberfläche. In dieser Befundabbildung ist des Weiteren die glatte Malschichtoberfläche der 1. Bildphase zu beachten sowie der auffällig grobe Weißpigmentanteil.
	B_III/1_05 ↑ 21,5 - 23,2 → 18,8 - 21,0	Mieder-Dekolleté-Ausschnittkante, links. Die Pfeilmarkierung deutet auf eine kühltonigere Weißfarbschicht. Sie gehört zur älteren Anlage der Ausschnittkante (aus der 2. Bildphase). Die braunlasierte rechtsbogige Schattenlinie auf der der gelbe Pfeil liegt, ist später aufgesetzt worden. Das kräftige Hellrot (der 3. Bildphase) wird von dem pastosen Weiß des jüngeren Mieder-Dekolletésaumes überlappt.



B_III/1_03

↑ 20,3 - 22,0
→ 15,5 - 16,8

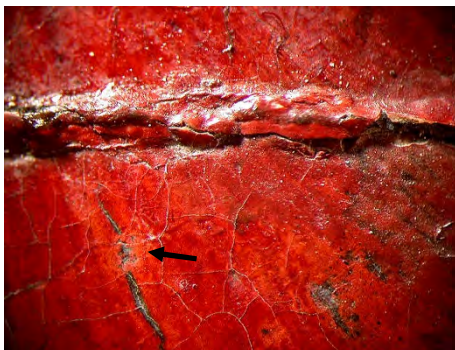
Arm links, Falbel. Etwa auf Höhe des Nieder-Dekolleté-Ausschnittes liegt diese Befundstelle. Mit Bleiweiß ausgemischter Farbauftrag. Die angelegten Pfeilmarkierungen deuten auf ein Grau-Weiß, eine Farbschicht unter dem hellen Weiß. Gemäß den Beobachtungen würde es zur ersten formalen Anlage des Falbelmotives der 2. Bildphase gehören. Die Malschicht des kräftigeren Weiß wird der 3. Bildphase zugeordnet.



B_III/1_04

↑ 17,0 - 18,7
→ 14,0 - 15,3

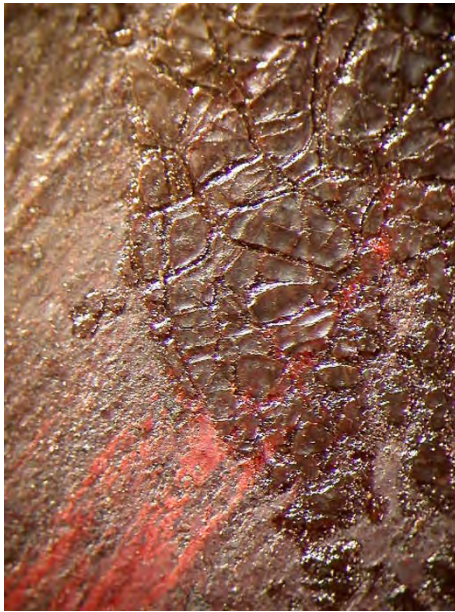
Fuge zwischen Brett III/1 und /2. Beim Verleimen des Brettbruches wurden die Bruchflächen beider Brett-hälften offensichtlich unter starkem Druck zusammengeschoben und haben diese Stauchungserscheinung am Bild-träger bewirkt. Die damit einher-gehende Verminderung der Brettbreite bedeutete für die darüber liegenden Bildschichten einen Schwund des Untergrunds. In Folge dessen wurden die Schichtkanten der Bruchränder beim Zwingen der Brett-hälften gegen-einander gedrückt und schoben sich aus Platzmangel gegenseitig nach oben weg. Das Resultat sind die wulstartigen Malschichtüberstände, wie sie in den Befundaufnahmen zu sehen sind. Die weiße Grundierung wurde mit einer Retusche überzogen.



B_III/1_06

↑ 17,0 - 17,7
→ 18,0 - 18,8

Fuge zwischen Brett III/1 und /2. An dieser Befundstelle liegt der gleiche Sachverhalt wie in Befund B_III/1_04 vor. Der dargestellte Ausschnitt befindet sich in der roten Niederfläche nahe der Ärmelfläche links. Die Pfeilmarkierung deutet auf eine mennige-orangefarbene Malschicht, die auf einer schwärzlichen deckenden Malschicht und unter einer dunkelroten Farblack-restschicht liegt.



B_III/1_07a

↑ 27,0 - 27,9
→ 20,6 - 21,2

Schulter links. Gezeigt wird ein Zwischenzustand. Befund B_III/1_07a und _07b sollen anhand der teilfreigelegten Fläche verdeutlichen, wie hoch der Verlust an Detailinformationen zum Motiv in jenen Bereichen ist, die von der halbtransparenten Hintergrundübermalung aus der 4. Bildphase überdeckt sind. Diese, starke Schwundrisse ausbildende Malschicht lag direkt auf der kräftigen, hellen zinnoberrotfarbenen Malschicht der 3. Bildphase.

Es fällt auf: die Schwundrisse haben sich nicht bis in die Tiefe der Malschicht der 3. Bildphase fortgesetzt. Die mechanische Abnahme der halbtransparenten Malschicht ging leicht, sie erfolgte durch ein Herunterspelzen mit der Skalpellklinge.



B_III/1_07b

↑ 26,0 - 27,7
→ 19,3 - 21,5

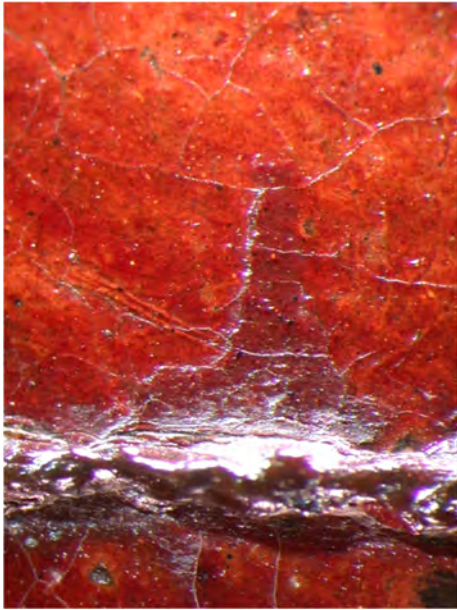
Siehe B_III/1_07a



B_III/1_08

↑ 23,0 - 23,6
→ 20,5 - 20,9

Dekolleté, Ecke unten links. In der Inkarnatfläche ist eine Fehlstelle in der Farbschicht zu erkennen. Das durchscheinende Schwarz war zu einem früheren Zeitpunkt mit einer (heute) gelbfarbenen, streifigen Retusche überdeckt worden. Reste dieses Farbmateriale befinden sich an der linken unteren Seite der Fehlstelle. Wurde der Hauptteil der Retusche bewusst wegen Fehlfarbigkeit entfernt?



B_III/1_09

↑ 17,5 - 18,0
→ 19,9 - 20,4

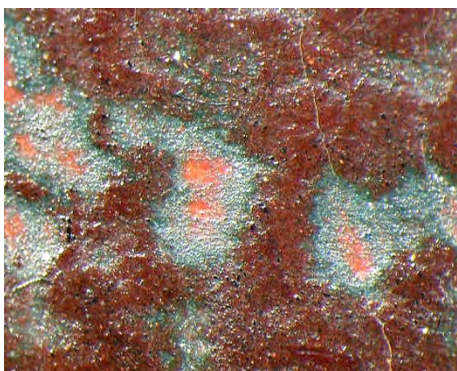
Fuge zwischen Brett III/1 und /2. Dieser Befund lieferte ebenfalls einen ausschlaggebenden Beweis dafür, dass bereits zu einem früheren Zeitpunkt eine umfangreiche mechanische Freilegung in den Flächen des figürlichen Motivs stattgefunden haben muss. Die kantigen Umrisse der Farbschichtinsel sind ein Indiz für eine mechanische Freilegung. Die Zusammensetzung der Farbpigmente ist ungewöhnlich für die am Bild beobachteten Farbschichten. Das Farbmateriale wäre als violettstichiger dunkelroter Farblack zu beschreiben. Ein eher trübes, feinteiliges, rötlichbraunes Medium stellt die Grundmasse der Farbe dar. Darin liegen rubinglasrote, kantige, grobkörnige Teilchen (ähnlich einem Smaltepigment); des Weiteren ein grobes Schwarzpigment und ‚gelber Ocker‘(?).



B_III/1_10

↑ 23,2 - 23,4
→ 21,2 - 21,5

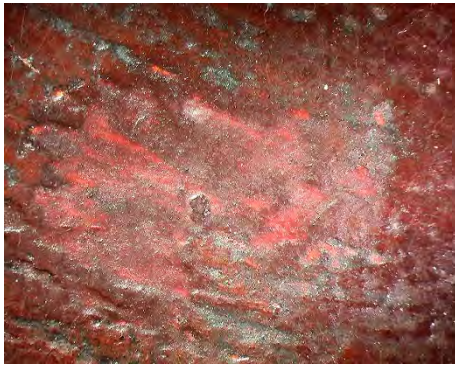
Inkarnatfarbener Farbschichtrest. Eine konkrete Zuordnung zu Fehlstellen im Inkarnat der ‚Lesenden‘ war nicht möglich, da die Farbzusammensetzung dieses Befunds mit anderen Flächen farblich nicht eindeutig übereinstimmt.



B_III/1_12 a

↑ 18,3 - 19,2
→ 21,0 - 22,3

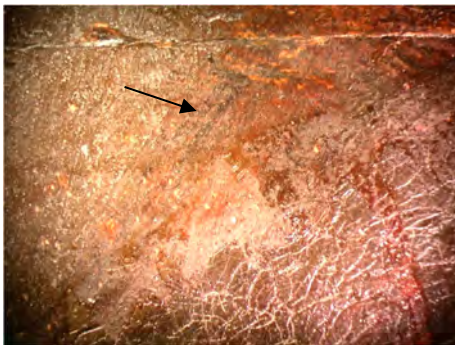
Malschichtverletzungen durch eine frühere mechanische Freilegung. Die schartigen Malschichtaushübe unterstützen nach Form und Tiefe die Freilegungstheorie. Der Blick in die tieferen Schichten lässt eine weiße Grundierung → eine rote Lasur → ein grobkristallines Blaupigment (Azurit) → das Miederrot aus der 2. Bildphase erkennen. Letzteres mit deutlich grobteiliger Schwarzpigmentausmischung. Ein transparenter, kristalliner, ‚rundschliffener‘ Einschluss liegt an der Stelle ↑ 18,5 cm, → 21,4 cm. Er gleicht den Einschlüssen, die des öfteren in der blauen Ärmelfläche links gefunden wurden (vgl. B_III/2_02)



B_III/1_12 b

↑ 18,4 - 19,5
→ 20,5 - 22,1

Brust links, rote Niederfläche. An diesem Befund liegt eine Malschichtabtragung bis zur roten Lasur über der Grundierung vor. Ein altersbedingter Materialverlust ist darin nicht zu sehen. Kein weiterer der aufgefundenen Malschichtverluste reicht bis zu dieser Schicht. Auch die kantigen Malschicht-ränder und die Flächigkeit, in der die rote Lasurebene vorliegt, sprechen für eine mechanische Freilegung. Darüber eine Retusche in stumpfem Dunkelrot.



B_III/1_14

↑ 28,5 - 30,5
→ 21,0 - 23,5

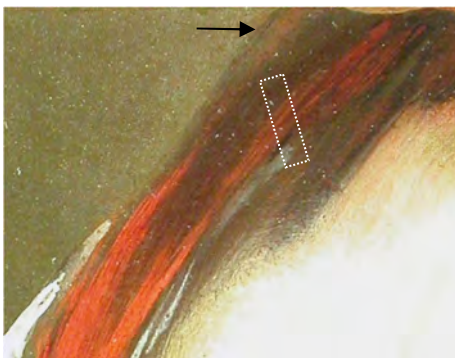
Schulter links. Wozu die dunklen Schraffuren gehörten, ließ sich nicht genau bestimmen. Unter der stark verputzten Malschicht der Schulterpartie sehen diese aus, wie zu einer früheren Farbanlage gehörend. Farbmittel der dunklen Linien ist ein dunkelroter Farblack, der anteilig viel Schwarzpigment enthält.



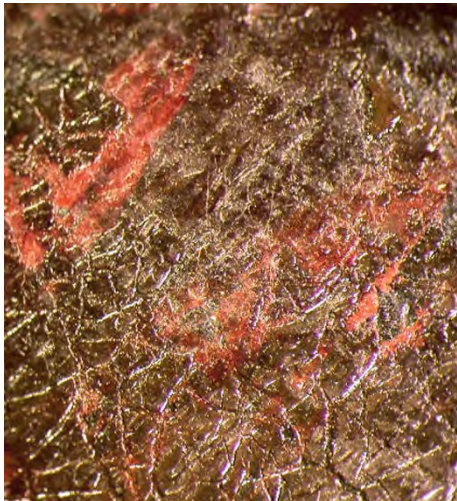
B_III/1_15

↑ 27,6 - 29,3
→ 22,6 - 23,9

Schulter links (Probefreilegung). Anhand der schmalen Freilegungsspur, die nur das Abnehmen der halbttransparenten, stark geschwundenen Übermalungsschicht vorsah, wurde in Erfahrung gebracht, in welchem Erhaltungszustand sich die darunter schemenhaft abzeichnende Malschicht befindet, und ob es sich lohnen würde diese wieder komplett sichtbar zu machen. Auch war unklar, ob und wie gut sich diese Übermalung würde abnehmen lassen. Die Beprobung ergab, dass ein Abspelzen mit leicht seitlich gehaltenem Skalpell möglich war und darunter eine gut erhaltene Malschicht (der 2. Bildphase) zum Vorschein kommt. (vgl. nachfolgende Abbildung). Die farbliche Anlage der Schulterpartie erfolgte in starkem ‚Ziegelrot‘ und mittels rotem Farblack mit Schwarzausmischung.



Die nebenstehende Abbildung (Detail aus einer Endzustandsaufnahme) wurde der leichteren Orientierung am Objekt halber zu den Befundaufnahmen dazugenommen. Die schwarze Pfeilmarkierung weist auf B_III/1_14, das Rechteck die Position von B_III/1_15 am Bild.



B_III/1_19

↑ 29,5 - 30,2
→ 24,2 - 25,3

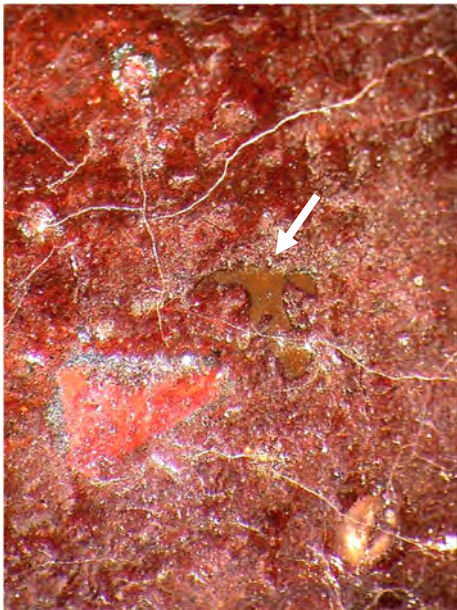
Schulter links. An dieser Befundabbildung ist der Oberflächencharakter der bräunlichen, halbtransparenten Übermalung erkennbar sowie der farbliche Unterschied und die farbverfälschende Wirkung desselben auf die darunter liegende, rote Malschicht.



B_III/1_16

↑ 21,0 - 22,9
→ 24,0 - 25,5

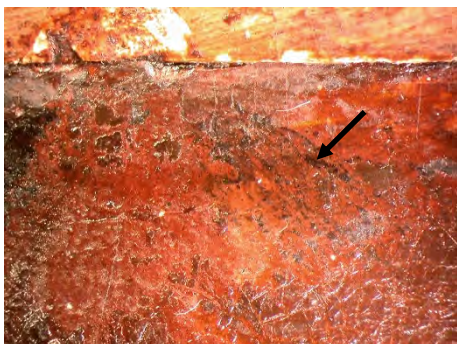
Brustmitte am Nieder-Dekolleté-Ausschnitt. Unter dem Inkarnat und dem weißen Saum liegt eine azuritblaue Malschicht. Sie gehört zum Stecker der Miederschnürung der älteren Bildphase.



B_III/1_20

↑ 18,0 - 18,5
→ 24,2 - 24,7

Etwa mittig der Brust, oberhalb der unteren Brettkante von Brett III/1. Zu erkennen sind Farbschichten und -reste sowie Hinweise auf eine durchgeführte Freilegung in verschiedenen Überarbeitungsphasen. Die zwei Hinweise, die die ältere Freilegungsmaßnahme dokumentieren, sind zum einen der Malschichtaushub, dessen unterste Schicht ein helles Rot ist, und dessen nachfolgende Farbschicht (Azuritblau der 1. Bildphase) das Rot in Form einer schmalen blauen Umrandung umgibt. Rechts darüber befindet sich ein Farbschichtrest (Pfeilmarkierung) des opaken Mittelbrauns aus der 5. Bildphase. Dieser liegt direkt auf einem kräftigen dunkelroten Farblack (4. Bildphase), der seinerseits auf einem gedeckten ‚Ziegelorange‘ liegt.



B_III/1_21

↑ 29,6 - 30,6
→ 26,1 - 27,5

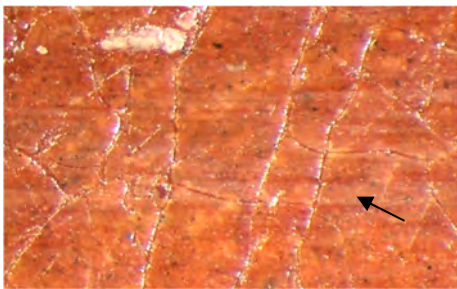
Unter dem Kinn der Lesenden, Fuge zwischen Brett II und III/1. Erkennbar ist der schlecht erhaltene Zustand einer Malschichtoberfläche. Es liegen Malschichtreste aus verschiedenen Bildphasen obenauf. Die Pfeilmarkierung deutet auf ein ‚Detail‘ in Schwarz, das in diesem Bereich mittels einer einzigen Pinselspur angelegt wurde (vgl. dazu auch Abb. 3.1.3 / 42 und /44).



B_III/1_22

↑ 21,2 - 22,4
→ 26,0 - 27,5

Brustmitte, Saum des Mieder-Dekolleté-Ausschnitts. Die beobachtete Farbschichtabfolge am Original ergab (von unten nach oben): helles Rot → kristallines Blaupigment (Azurit) → Weiß, mit feinteiligem Schwarz ausgemischt → Blattgoldfitter über den krakellierten Spuren des Weiß → Firnis, auf diesem ‚schweben‘ → Streifen des pastosen Bleiweiß, mit Schwarzpigment abgetönt.



B_III/1_23

↑ 27,8 - 28,1
→ 28,4 - 28,7

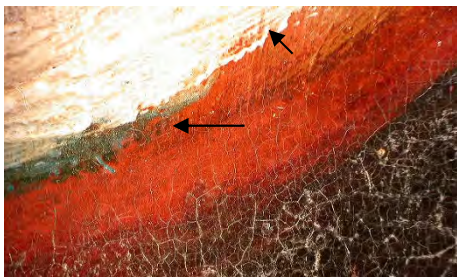
Hals-Dekolletébereich. ‚Weißliche Schleier‘ (transparente, waagrecht verlaufende Streifen) liegen auf einer Firnissschicht über dem Inkarnat. Der optische Eindruck ist ein ‚Schweben‘ über dem Firnis. In der rechten unteren Bildhälfte nehmen diese Schleier eine Inkarnatfarbe an (Pfeil).



B_III/1_24

↑ 24,6 - 25,7
→ 29,1 - 31,3

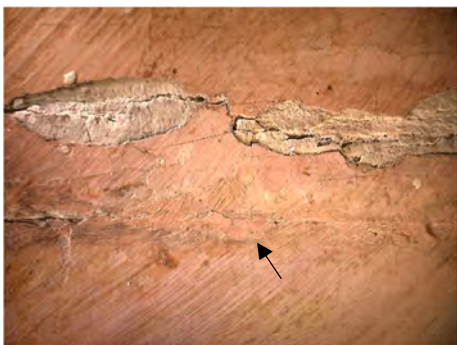
Brust rechts, Dekolleté. Eine von rechts oben nach links unten ausgeführte, streifige Retusche im Inkarnat. Sie überdeckt ausgeprägte Pastositätengrade der Hemdfältelung aus der 1. Bildphase. Punktuell wurde – wohl eher unbeabsichtigt – von den Höhen der Grate die Farbschicht der Retusche/des Inkarnats durch Abrieb reduziert. Dadurch wurde die weiße Hemdfarbe wieder aufgedeckt. Die Retusche überdeckt anteilig den Rest eines verbräunten Firnisstreifens.



B_III/1_25

↑ 20,5 - 22,5
→ 30,4 - 33,0

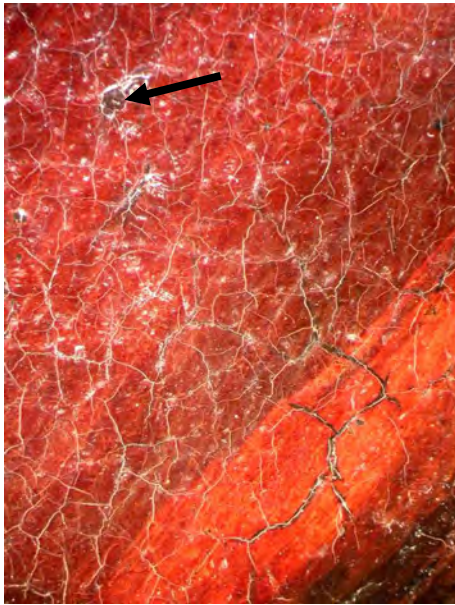
Brust rechts, Mieder-Dekolleté-Ausschnittkante. Die rote Malschicht (li. Pfeil) liegt auf einer Firnissschicht und ‚schwebt‘ über dem kristallinen Blau (Azurit). Das pastose Bleiweiß liegt auf der kräftigen, zinnoberroten Farbe (re. Pfeil). Dunkelrote, geschwundene Farblackflächen liegen auf dem deckenden hellen Rot (Abb. unten rechts).



B_III/1_26

↑ 29,6 - 31,5
→ 31,5 - 33,0

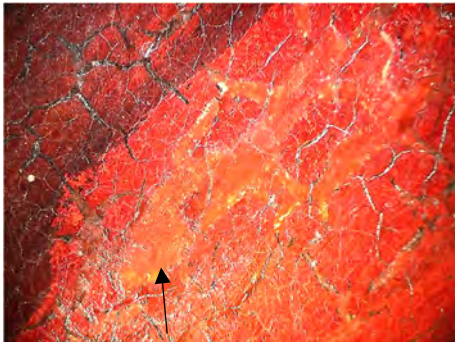
Dekolleté, Fuge zwischen Brett II und III/1. Über der Brettfuge (unterhalb der Ausbrüche) ‚schwebt‘ eine streifige und farblich etwas dunklere inkarnatfarbene Retusche. Der Rest eines reichlich vergilbten Firnisses trennt beide Farbaufträge. Die Ausbrüche deuten auf eine tiefgreifende Zerstörung des gesamten Malschichtaufbaus hin, der sich bis in die Grundierung und vermutlich auch bis in das Bildträgermaterial fortsetzt.



B_III/1_27

↑ 17,8 - 19,6
→ 36,5 - 37,8

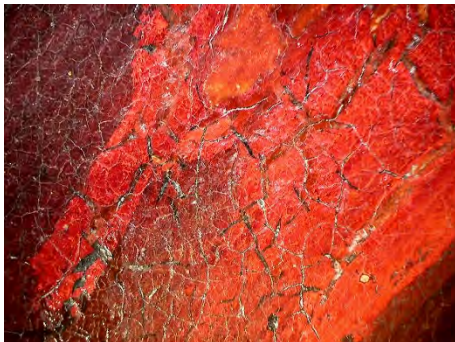
Brust rechts. Schwundrissbildung durch zwei Bildphasenschichten hindurch (Hellrot 2. oder 3. Bildphase?). In den Tiefen der Risse ist das Schwarz der 1. Bildphase zu erkennen? Es wäre dem Motivdetail der früheren Miederform oder Hausmantels (Überwurf, 0. Bildphase) zuzuordnen? (Vgl. Kap. 2.3.) Die Pfeilmarkierung weist auf einen Freilegungsrest, der zur opaken mittelbraunen Übermalung der 5. Bildphase gehört.



B_III/1_29

↑ 23,0 - 25,2
→ 37,3 - 39,3

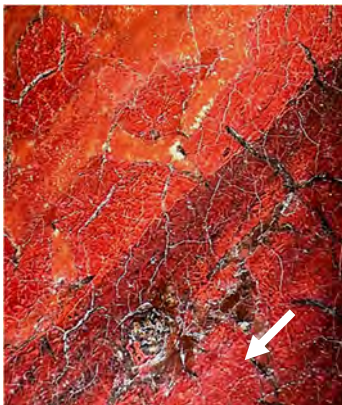
Brust rechts, Übergang zur Schulter. Leim-Kreide-Kittung in den stark erweiterten Schwundrisstiefen mit darüber gelegter fehlfarbener, kadmium-orangefarbener Retusche (Pfeil).



B_III/1_30

↑ 22,0 - 23,8
→ 38,7 - 41,2

Brust rechts, Übergang zur Schulter. (Eintrag aus den Befundnotizen:) Leuchtendes Rot, es ist eine Übermalung, und dessen dunkle Schwundrisstiefen anteilig mit kadmiumoranger Farbe ausretuschiert wurden. Dieses Rot liegt augenscheinlich auf einem dunkelroten Farblack und auch auf dem gedeckten Ziegelorange mit einer deutlichen Schwarzpigment-Ausmischung (2. Bildphase).“



B_III/1_32

↑ 24,0 - 25,8
→ 39,7 - 41,0

Brust rechts. Wachsartiges Kittungsmaterial (Pfeil), darüber eine braune Lasur und obenauf ein dunkelroter Farblack



B_III/1_31

↑ 17,3 - 18,8
→ 38,7 - 39,7

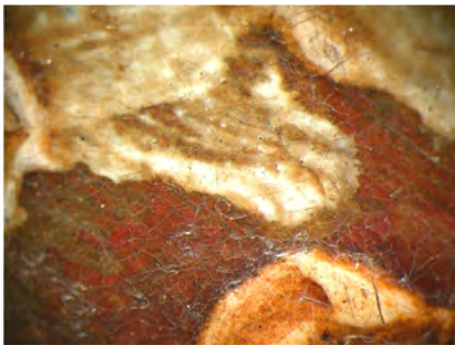
Schulter rechts, Falbel oberhalb der unteren Kante von Brett III/1. Bleiweißfarbschicht des Falbelmotivs aus der 2. Bildphase mit verbräunten Firnisresten in den Farbschichttiefen. Streifige, weiße und hell-türkisfarbene Retuschen über den Malschichtgraten an der Klebefuge; über verbräunten Firnisresten (Pfeilmarkierungen); Freilegungsreste einer opaken cremefarben-weißlichen Malschicht (der 4. Bildphase zugeordnet).



B_III/1_41

↑ 16,9 - 18,4
→ 39,8 - 40,7

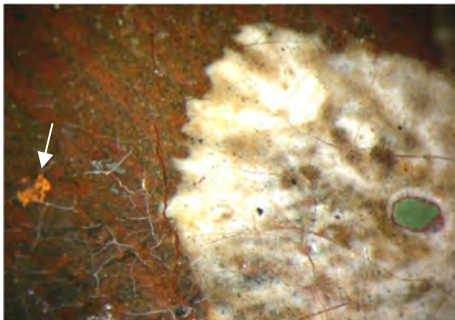
Rechte Falbel oberhalb der unteren Kante von Brett III/1. Gestauchte Malschicht sowie Retuschen über der Klebefuge zwischen Brett III/1 und /2.



B_III/1_36

↑ 22,7 - 23,7
→ 43,7 - 44,5

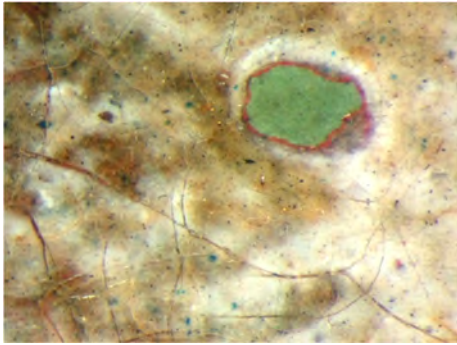
Schulter rechts, die Falbel nahe der Brosche (Teil der Brosche in der rechten unteren Abbildungsecke). Die bleiweißhaltigen pastosen Falbelflächen liegen über einem sandfarbenen, neutralen Farbton (grobpigmentiert, ausgemischt mit Schwarz, Weiß, kristallinem Blaupigment) durch die Schwundrisstiefen schaut ein helles Rot hindurch (0. Bildphase). Die Broschenfläche wirkt rötlicher, da sie partiell mit einer rötlichraunen Lasur überzogen ist.



B_III/1_37

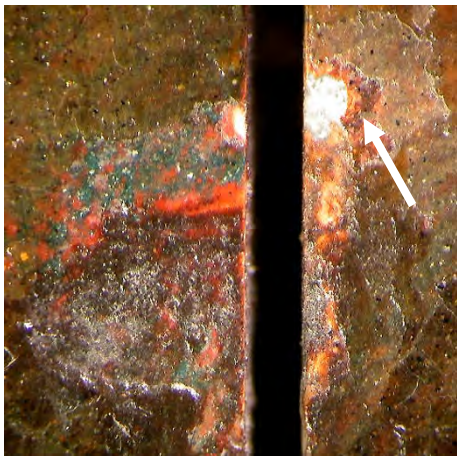
↑ 22,0 - 22,3
→ 47,0 - 47,3

Schulter rechts, Falbel. Blattgoldfitter (weißer Pfeil), und in der weißen Fläche: ein grüner, malachitfarbener Malschichtklumpen, der in die Malschicht eingebettet ist, dessen Oberfläche jedoch gekappt wurde. Dieser Befund verwundert, da (bis zur Entdeckung der grünlichgrauen Malschicht im Bereich der Haube, B_I_06) bislang keine ‚grünfarbenen‘ Malschichten auf dem Gemälde gefunden wurden. Bei genauer Betrachtung ist zu bemerken,



B_III/1_37 b

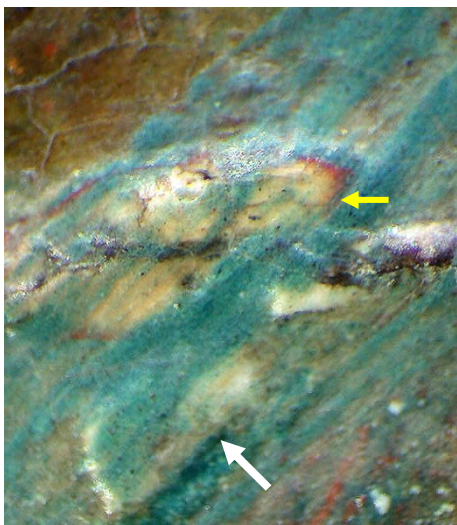
dass der Klumpen zu einer tiefer gelegenen Malschicht gehören muss, da er ursprünglich von dem Rot der 0. Bildphase überdeckt wurde, und auch von dem sandfarbenen Neutralton, wie es der rote Rand (Farbquerschnitt) erkennen lässt. Die glatte Oberfläche und die im Umkreis fehlenden dunklen Firnisreste sprechen für einen mechanisch erfolgten Abtrag der Kuppe. – In dem Weiß des Farbauftrags sind blaue kristalline Pigmente zu erkennen.



B_III/1_38

↑ 22,3 - 22,8
→ 48,3 - 48,9

Fuge zwischen Brett III/1 und VII. Zu beobachten ist die unterschiedliche Malschichtabfolge in den älteren Bildphasen. Links (Innentafelbrett III/1) zeigt über der weißen Grundierung einen dünnen hellroten Farbauftrag, darüber das kristalline Azuritblau. Beide Schichten finden auf der rechten Seite (Randanstückungsbrett) keine Fortsetzung. **Die erste gemeinsame Farbschicht ist ein neutrales ‚Sandgrau‘, welches auf der rechten Seite direkt über der rotbraunen Imprimitur (Pfeil) der 2. Bildphase liegt.**



B_III/1_33

↑ 17,3 - 17,7
→ 39,7 - 40,0

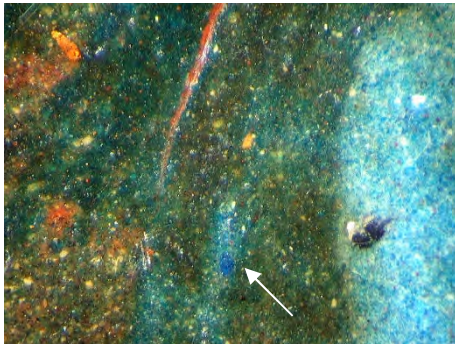
Fuge zwischen Brett III/1 und /2. Unter der blauen Retusche ist die hervorgequollene Leimmasse der Verleimung als braune, waagrecht verlaufende Linie zu erkennen. Die weiße Pfeilmarkierung deutet auf einen Leim-Kreide-Kittungsrest. Unter diesem tritt dunkles, grobkörnigeres, kristallines Lapislazuli (2. Bildphase) hervor. Die gelbe Pfeilmarkierung deutet auf eine beschnittene Malschichthöhe hin, die Teil der Malschichtstauchung ist. Mittig liegt die weiße Grundierung. (Da im Querschnitt vorliegend) befindet sich am Rand einen roter ‚Ring‘, der der hellroten Malschicht aus der 1. Bildphase angehört.



B_III/1_40a

↑ 20,8 - 22,9
→ 47,0 - 48,5

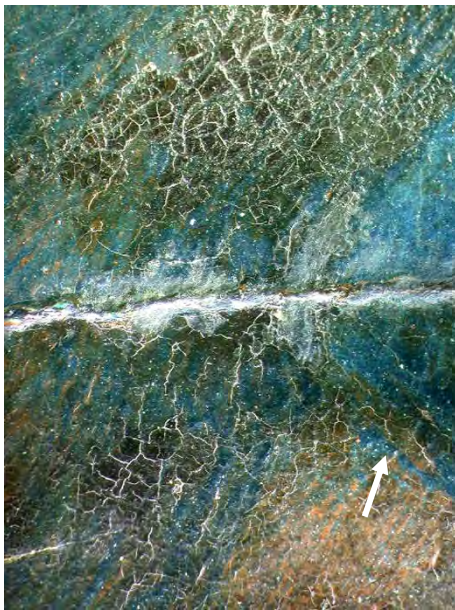
Ärmel rechts, oberes Ende der Blaufläche im Innentafelbereich. Zuoberst liegen Farbreste der opaken mittelbraunen Farbschicht aus der 5. Bildphase (Pfeil). – Die drei erkennbaren Blaufarben sind von links nach rechts betrachtet: Lapislazuli mit Schwarzpigment, Lapislazuli mit (Blei-) Weißausmischung und Berliner-Blau mit Bleiweiß. Bei 40-facher Vergrößerung dieser Stelle ist an B_III/1_40b deutlich zu sehen, wie different die ...



B_III/1_40b

↑ 19,4 - 19,7
→ 39,7 - 40,7

Partikelgröße des Lapislazulipigments ist. Die Pfeilmarkierung weist auf ein einzelnes, besonders großes, kristallines Partikelstück von intensiver blauer Farbigkeit. Auch in der mit Weiß ausgemischten Farbfläche sind am Original auffallend unterschiedlich große und in der Form variierende kristalline Pigmentpartikel zu erkennen. Alle drei Farbschichten zeigen einige gleichartige Schwundrissverläufe



B_III/1_34

↑ 16,7 - 18,5
→ 43,7 - 45,0

Fuge an der Bruchkante von Brett III. Reste von vergilbten Firnis-schichten bewirken auf beiden Seiten der Fuge optisch einen Grünstich der blauen Malschichtflächen. Reste des Azuritblaus sind auf der unteren Brettfläche noch vorhanden. Das Blau liegt über einem Grauton, wie er stellenweise auch am Ärmel links über der hellen roten Lasur zu finden ist. Am Ärmel rechts befindet sich ein helles Rot unter einem Grau und liegt direkt auf der weißen Grundierung. Vor allem auf der oberen Brettfläche ist borkenartiges Schwinden einer Farbschichtrestfläche gut zu erkennen. Deshalb nicht auch diese Fläche im Zuge der älteren mechanischen Freilegung ‚bereinigt‘ wurde, ist nicht ersichtlich.


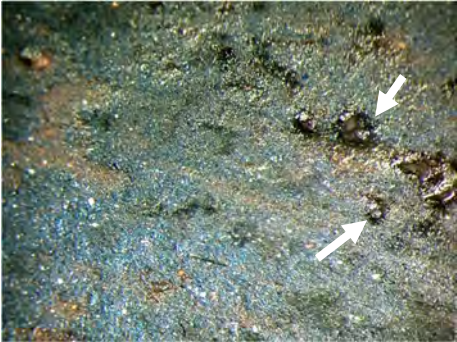
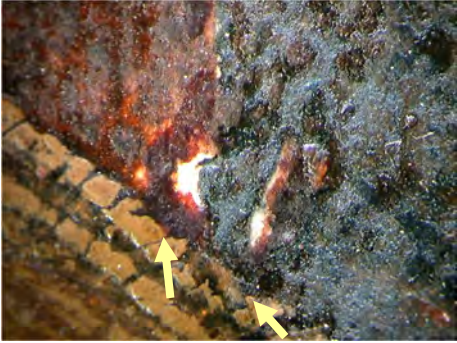
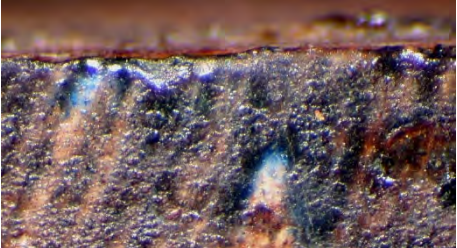


B_III/1_39 b

↑ 18,0 - 19,2
→ 46,4 - 47,9

Ärmel rechts. Lapislazuli mit Weißausmischung liegt hier als blaue Malschicht vor. Alte, in Duktusrillen angesammelte Firnisreste ergeben die dunklen Streifen in der linken Abbildungshälfte. Wiederum zuoberst liegen Reste der opaken braunen Malschicht aus der 5. Bildphase.

Makroaufnahmen zu Befunden auf Brett III/2 (Innentafel):

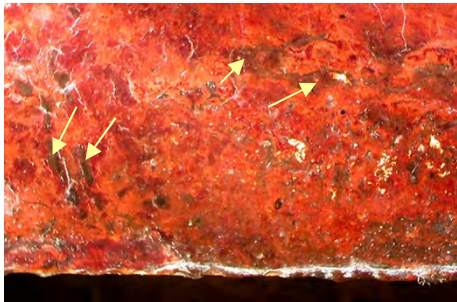
Abbildung (Befund)	Lokalisierung	Befundaussage
	B_III/2_01 ↑ 16,5 - 16,9 → 12,1 - 12,7	Ärmel links. An diesem Befund ist folgender Malschichtaufbau zu erkennen: eine weiße Grundierung, ein helles (zinnoberfarbenes) Rot in dünnem Auftrag und eine Farbschicht mit kristallinem Blaupigment, welches anhand der mikroskopischen Analyse und des mikrochemischen Nachweises als Azurit mit (Blei-) Weißpigmentausmischung identifiziert wurde. Anhand der mikroskopischen Befundung war am Objekt nicht eindeutig zu klären, ob es sich bei der blauen Malschicht um einen zweischichtigen Aufbau handelt. Ein sehr feinteiliges ‚Blaugrau‘ (mit Azurit durchsetzt) liegt dünn über einem Rot und unter dem eigentlichen kristallinen Farbauftrag. Handelt es sich dabei lediglich um die Bindemittelmasse der Blaupigmentfarbe?
	B_III/2_02 ↑ 16,5 - 16,8 → 12,5 - 12,7	Ärmel links. Typisch für den Bereich des Ärmels links waren die Funde von groben, sandkornartig-kristallinen Einschlüssen (rechtes oberes Abbildungsquartier). Zumeist glasartig und farblos, bisweilen milchig-trüb, waren diese Stücke fest im Farbauftrag des Azurits eingebunden. Auch wurden immer wieder Stücke gefunden, die bis zu einem Drittel in die Grundierung eingebettet sind. Zwei Entnahmen brachten nur die weiße Grundierung zu Tage.
	B_III/2_03 ↑ 11,0 - 11,6 → 11,5 - 12,2	Unteres Ende des Kittstreifens am Innentafelrand links. In der Abbildungsecke unten links liegt die retuschierte Fläche der oberen Buchkontur. Rechts überlappt die Retusche das Ärmelblau, dessen Malschichtoberfläche und fällt nach links im Niveau schräg ab. Sie wird vom Weiß (Kitt) und Rot überlappt. In der linken Hälfte liegt die Buchkontur über dem Ende des Kittungsstreifens. Der dunkelrote Farblack überlappt die Buchretusche (Pfeil) und das Azurit.
	B_III/2_05 ↑ 10,1 - 10,3 → 14,7 - 14,9	Blauretusche mit einem feinteiligen, modernen Blaupigment. Sie befindet sich an der oberen Brettkante, im Übergang zu Brett IV.



B_III/2_07

↑ 17,0 - 18,0
→ 17,3 - 18,4

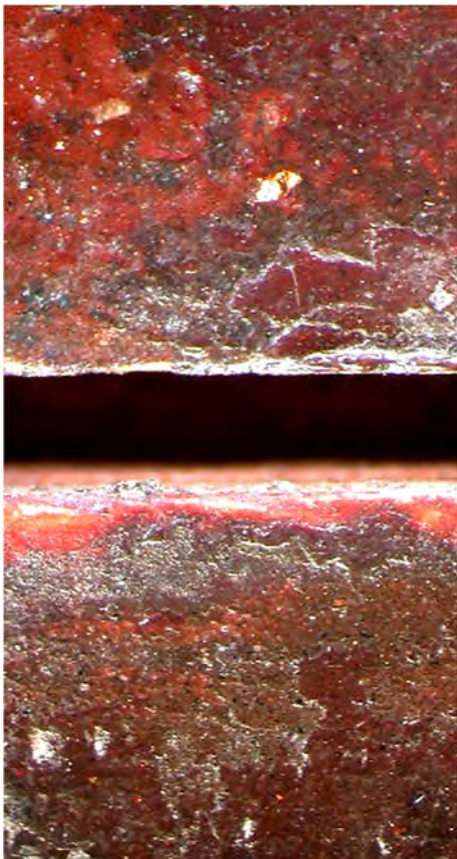
Fuge zwischen Brett III/1 und /2. Zu erkennen ist eine klaffende Lücke in der Malschicht des Mieders und des Ärmelansatzes links. Etwa mittig des Fugenverlaufes liegt eine schwärzliche Leimperle. Diese tritt über das Niveau der umliegenden Malschicht hinaus und überlappt die rote Farbschicht am älteren Malschichtausbruch unterhalb der Fuge (Pfeil). In der unteren Hälfte des Rot sind Spuren einer tiefer liegenden, schwarzen Malschicht zu sehen.



B_III/2_09

↑ 10,7 - 11,4
→ 19,3 - 20,9

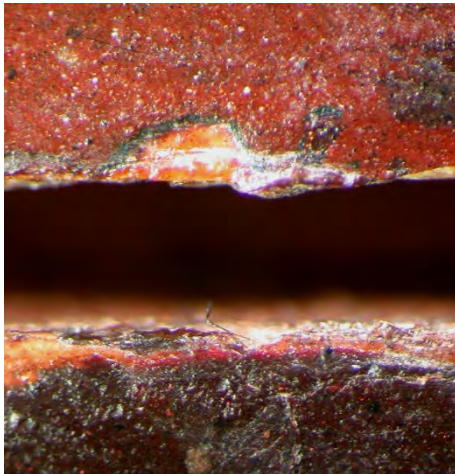
Unterer Brettrand von Brett III/2. Bei den hellen gelblichen Stellen handelt es sich nicht um krepierete Harzschichten der Firnisse, sondern um eingebettete Blattgoldflitter. Deren Vorkommen ist des Öfteren im Rot entlang des unteren Innentafelrandes bemerkt worden. Nur ein weiteres befand sich im Inkarnat am Hals und einer im Bereich des weißen Mieder-Dekolleté-Ausschnitts. Auf den Randbrettern lagen keine Flitter. Die gelben Pfeile deuten auf Malschichtreste (opakes Mittelbraun) aus der 5. Bildphase.



B_III/2_11

↑ 9,6 - 10,8
→ 27,9 - 28,8

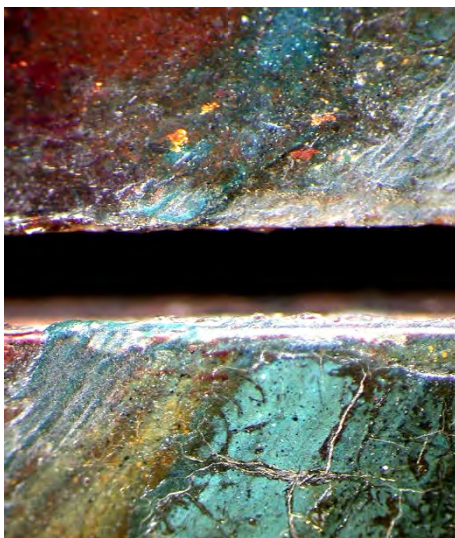
Übergang von Brett III/2 zu Brett IV. In der oberen Abbildungshälfte sind weitere Blattgoldflitter zu erkennen. Ebenso ein dunkelroter Farblackrest der der 4. Bildphase zugeordnet wird (vgl. B_III/1_9). In der unteren Bildhälfte ist der Malschichtzustand auf Brett IV zu erkennen. Bereits der erste Blick lässt die Unterschiede im Malschichtaufbau beider Flächen – der älteren Innentafel, wie der neueren Randanstückung – erkennen. Die dünne rote Farbschicht auf der Grundierung der Randanstückung im Bereich der Oberkante hat nichts mit der roten Farbschicht über der Grundierung auf der Innentafel gemein. Es handelt sich hierbei um einen Farblack, nicht um eine zinnerberfarbene Malschicht.



B_III/2_10

↑ 10,0 - 10,5
→ 24,5 - 25,0

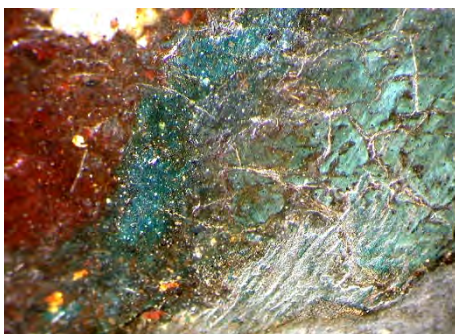
Übergang von Brett III/2 zu Brett IV. Zum Malschichtaufbau auf der Innentafel an einem Malschichtausbruch (obere Abbildungshälfte): Weiße Grundierung → Rot → kristallines Blau (Azurit) → ‚Ziegelbraun-Orange‘, sehr deutliche Schwarz- und Weißpigmentierung) → Reste eines Filmes von einer stark schwarz pigmentierten, braunen Farbschicht.



B_III/2_13 b

↑ 10,3 - 10,8
→ 36,3 - 37,0

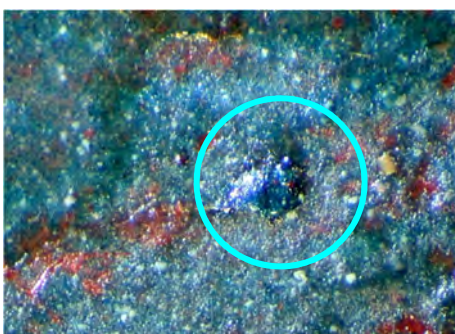
Ärmel rechts. Unterschiedlich blaue Farbschichten sind hier neben vier weiteren Blattgoldflittern zu erkennen. Mittig am oberen Abbildungsrand liegt eine Lapislazulifarbschicht. Der Farbspur nach unten folgend, wird sie im Übergang zu Brett IV von einer Retusche aus der 5. Bildphase überlappt. Bei dem streifig aufgetragenen blauen Farbmaterial handelt es sich wohl um ein Ultramarin mit einer stärkeren Weißausmischung. Die Fläche der rechten unteren Abbildungsecke nimmt eine hellblaue Malschicht aus Berlinerblau mit Bleiweißausmischung ein. Mit ihr wurden die Höhen der Faltenstege akzentuiert.



B_III/2_13 c

↑ 9,6 - 10,1
→ 35,9 - 36,7

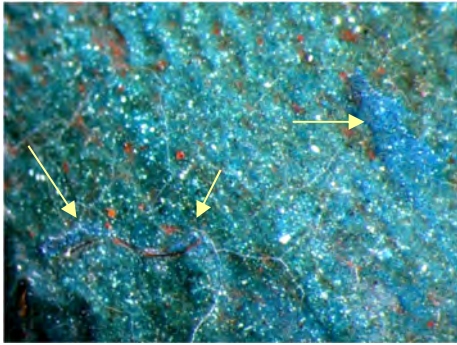
Detail zur vorigen Abbildung



B_III/2_16

↑ 11,9 - 12,2
→ 40,9 - 41,2

Übermalungsrest auf der Ärmelfläche rechts. Aus der 4. Bildphase?

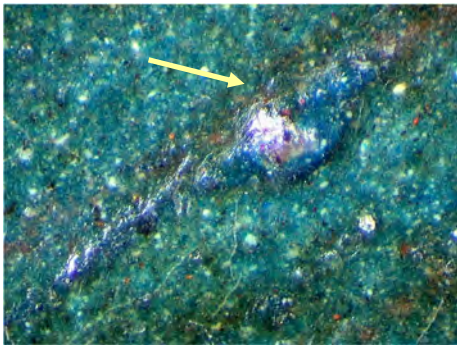


B_III/2_17 a

↑ 11,7 - 12,3
→ 41,6 - 42,1

Ärmel rechts, Übermalungsrest. Die hier mit Pfeilen markierten blauen Farbschichtreste dürften einer früheren, heute abgenommenen Übermalung der blauen Ärmelfläche rechts angehört haben. Die 4. Bildphase wird dafür als wahrscheinlich angenommen.

Firnisreste grenzen sie zu der darunterliegenden älteren Malschicht ab. Ein intensiverer Blauton und ein auffallend homogeneres Korn der Pigmente fallen nur bei mikroskopischer Betrachtung im Vergleich auf.







B_III/2_17 b

↑
→

s. o. vorherige Abbildung. Der Pfeil weist auf einen, unter der Farbinsel hervorschauenden Firnisrest.

Makroaufnahmen zu Befunden auf Brett IV (Randanstückung):

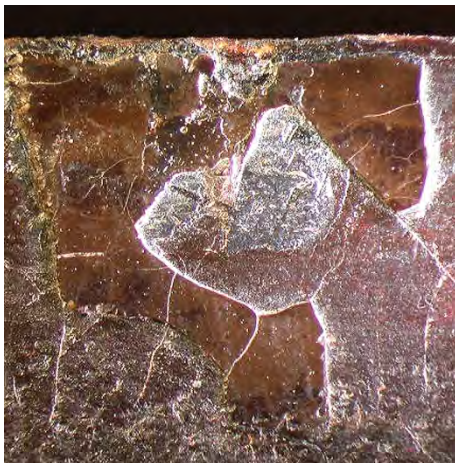
Abbildung (Befund)	Lokalisierung	Befundaussage
	B_IV_01 ↑ 8,5 - 10,5 → 0,0 - 2,5	Buch, obere Kontur links. Das konsequente Entfernen der Übermalungsschichten vom Bildhintergrund schloss auch Randbereiche der Buchkontur mit ein. Beim Freilegen auf die unterste Bildschichtebene wurde eine malerische Anlage der weißlichen Buchseitenfläche aufgedeckt, älter als die heute sichtbare.
	B_IV_02 ↑ 0,0 - 2,0 → 0,0 - 2,7	Bildecke unten links. Zustand von Grundierung und Malschicht. Beide Ebenen weisen an den Brettkantengebieten diverse Ausbrüche auf. Über die linke Kante hinweg wurde das farblose, transparente wachartige Material, das in die 5. Bildphase gezählt wird, zum Sichern und/oder Ausgleichen der Ausbruchkanten aufgetragen.
	B_IV_03 ↑ 9,1 - 10,5 → 3,2 - 5,0	Rechte, nach rechts oben aufsteigende Buchkontur. Die nach rechts in das Buch hineinlaufende und im Farbton dunklere Fläche im Bildhintergrund zeigt möglicherweise eine weitere ältere Freilegungsprobe. Verfolgt man in der Buchfläche die von unten aufsteigende ockerfarbene Kontur der Farbanlage der Übermalung, dann ist zu erkennen, dass sie über die Kontur der älteren Fläche hinaus führt.
	B_IV_04 ↑ 9,8 - 11,7 → 10,0 - 13,0	„Dreibretter-Eck“: links Brett V/b, rechts Brett III/2, unten Brett IV. Bei einem Vergleich von Brett V/b und Brett III/2 fällt auf, dass die braunen geschwundenen Farbreste links, auf Brett III/2 keine Fortsetzung finden. Der helle, streifige Pinselstrich in Ockergelb erfährt durch die ‚Verkürzung‘ der Innentafelhöhe eine Unterbrechung: so sitzt auf Brett III/2 die obere Kontur höher als auf Brett V/b. Am Original ist deutlich zu erkennen, dass es sich bei ihm um eine nachträgliche partielle Retusche handelt (3. Bildphase)



B_IV_05

↑ 6,3 - 8,0
→ 19,8 - 21,7

Zwickel zwischen Buch, Mieder/Bauch und Faltenbausch des gerafften Rockes. Die Abfolge der Farbschichten in diesem Bereich ließ sich anhand von Farbschichtüberlappungen wie folgt ablesen: zuunterst die dunkelrote Miederfläche → Ockerfarbe des Buches → Hellrot des Faltenbausches (3. Bildphase) → Hellbraune halbtransparente Farbschicht (Retusche) des Buches → Stark geschwundener violettbrauner Farblack (s. auch B_IV_08)



B_IV_06

↑ 9,2 - 10,3
→ 22,7 - 24,2

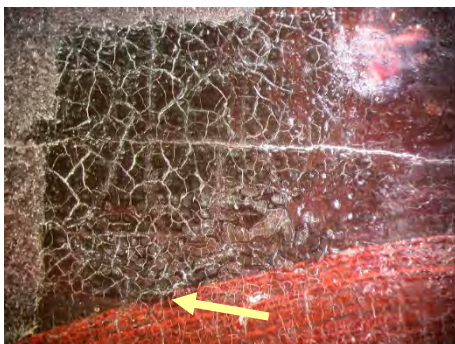
Obere Kante von Brett IV. Im Zuge der Freilegung war unter der kompakten mittelbraunen Farbschicht der 5. Bildphase das farblos-transparente wachsartige Material gefunden worden. Dessen Schichtenstärke nahm zur Brettkante hin zu. Offenbar diente es hier als Kittungsmasse. Die Malschicht unter der Substanz lag im Niveau niedriger als die der Malschicht von Brett III/2. Daher wird seine Funktion an dieser Stelle darin bestanden haben, für das Mittelbraun einen Untergrund mit ausgeglichenem Niveau zu schaffen.



B_IV_07

↑ 8,9 - 10,6
→ 26,0 - 27,3

Oberkante von Brett IV. Die für den dokumentarischen Zweck temporär stehengelassene Malschichtinsel zeigt das opake Mittelbraun der 5. Bildphase. Darüber liegen violett- bis braunrote Farblackreste (hier, in der Abbildung schwärzlich aussehend). Diese zeigen, wie auch in der folgenden Abbildung, eine starke Neigung zur Schwundrissbildung. In diese Rissbildung ist auch das Mittelbraun darunter einbezogen. Jene, die Malschichtinsel umgebende Fläche zeigt den guten Oberflächenzustand der Bildschicht nach der mechanischen Abnahme der Übermalungen (2003) Im beispielhaften Kontrast steht die untere Brettfläche zu der angrenzenden der Innentafel, von Brett III/2.



B_IV_08

↑ 7,2 - 9,0
→ 26,5 - 29,0

Bauchfläche und Farbschichtübergang zum gebauschten Faltenwurf des Rockes. Die helle horizontal verlaufende Linie markiert einen Holzriss. Bereits im Vorzustand war, wie in der rechten oberen Abbildungshälfte, die gute Oberfläche des gedeckten Rots zu erkennen. Es wurde beschlossen, die darüber liegenden dunklen Malschichten mit Rissbildung bis zu dieser Malschicht abzunehmen. Das (Violett-)Braunrot überlappt die zinnoberfarbene Schicht.



B_IV_09

↑ 0,0 - 2,5
→ 27,0 - 29,5

Bereich des Handgelenks und der Ärmelrüsche. Der Erhaltungszustand der Malschicht lässt neben Krepierungen (oberhalb des ockerfarbenen Handgelenks) zahlreiche Ausbrüche bis auf die Imprimitur erkennen – an der unteren Bildkante auch bis auf die weiße Grundierung.



B_IV_10

↑ 5,4 - 6,1
→ 35,9 - 36,5

Hellblauer Faltensteg hinter der Ärmelrüsche. Das durch gedunkelte Firnisreste türkis erscheinende Hellblau ist eine Pigmentausmischung aus Berliner Blau mit Bleiweiß. Im Verlauf des Farbauftrags liegt eine alte Fehlstelle, in deren Tiefe liegt die rotbraune Imprimitur der Randbretter mit Resten von Lapislazuli in Schwarzausmischung. In der Fehlstelle selber ist das farblos-transparente, wachsartige Material aus der 5. Bildphase zu finden gewesen. Darüber liegen die Reste einer türkisfarbenen Retusche. Die Retusche ist von stumpfem Farbcharakter und streifig im Auftrag.



B_IV_11

↑ 1,8 - 3,5
→ 33,5 - 34,7

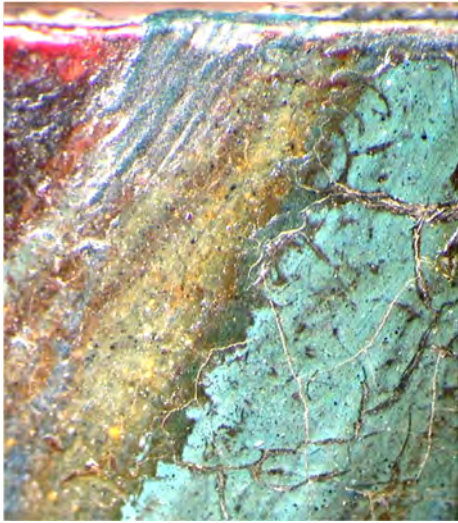
Malschichtausbruch in einer Faltenstegkontur. Innerhalb der deckenden hellblauen Farbschicht aus Berliner Blau und Bleiweiß, liegt ein Ausbruch. In ihm wird ein darunter liegendes Mittelblau sichtbar, dessen Pigment bei der mikrochemischen Analyse als Lapislazuli mit Weißpigmentausmischung identifiziert wurde. Dieses kräftige Blau mit kristallinem Pigment liegt auf einer sandgrauen Schicht, wie sie in B_IV_14 noch einmal deutlicher zu sehen sein wird.



B_IV_13

↑ 0,0 - 2,0
→ 53,0 - 56,0

Untere Bildecke rechts, Zustand 2001. Starke Bildschichtverluste entlang der Brettanten, z. T. bis auf das Bildträgerholz; parallel zur unteren Brettkante der Verlauf eines Holzrisses, oberhalb von diesem, Bildschichtausbrüche bis auf die rotbraune Imprimitur, und ebenfalls in diesem Bereich: Malschichtkrepierungen, die mehrere Farbschichten in die Tiefe umfassen.



B_IV_14

Obere Kante von
Brett IV

Obere Kante von Brett IV. Von links nach rechts betrachtet: dunkelroter Farblack (Miederfläche) → streifige Retusche über → sandgrauer Schicht auf der ein Lapislazuli Blau in Weißausmischung liegt, dieses wird überdeckt von dem → opaken Hellblau, das Berliner Blau und Bleiweiß enthält.



B_IV_15

Rechte untere
Bildecke

Bildecke unten rechts. Firnis- und Mal-schichtkrepierungen. Unter dem Mikroskop ist die Ursache der blind gewordenen Bildschichtflächen zu sehen. Es sind enge, netzartige Verästelungen von mikroskopisch feinen Rissen, die sich in die Tiefe durch mehrere Schichten hindurch fortsetzen.

Makroaufnahmen zu Befunden auf Brett V (Randanstückung)

Abbildung (Befund)



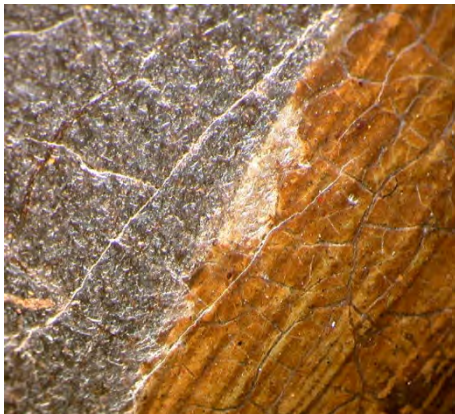
Lokalisierung

B_V_02

↑ 12,1 - 13,8
→ 6,7 - 8,0

Befundaussage

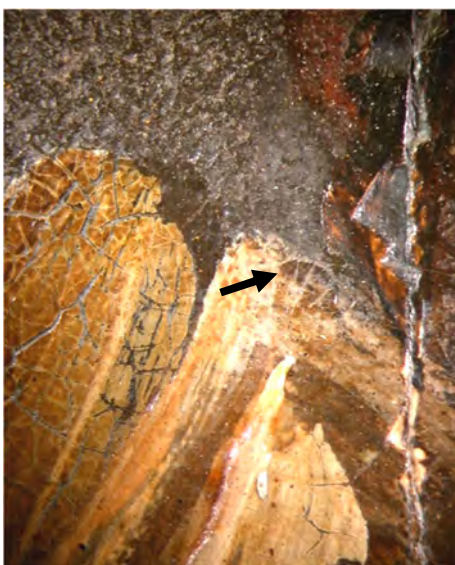
Buchoberkante im Bereich der Fuge von Brett V/a zu /b. Am oberen Rand der Abbildung liegt im Fugenverlauf ein älterer Malschichtausbruch. Er wurde zu Beginn der 8. Bildphase retuschiert, darauf weisen das matte Farbmateriale der Retusche und das Fehlen einer Kittung hin. In der ockerfarbenen Buchfläche entstand im Laufe der 8. Bildphase ein neuer Malschichtausbruch der die weißliche Grundierungsoberfläche des Randanstückungsbrettes offenlegte.



B_V_03

↑ 12,3 - 13,4
→ 8,0 - 8,8

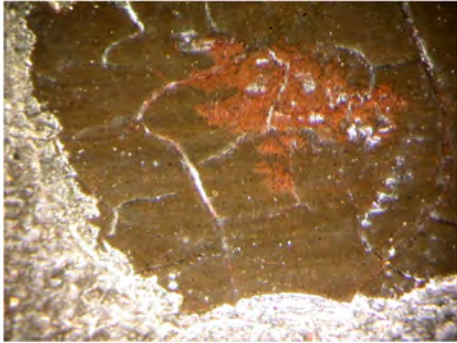
Buchkontur. Unter der weggebrochenen Farbschicht der 3. Bildphase ist die farblich hellere Malschicht der älteren Buchkontur aus der 2. Bildphase zu sehen. In der dunklen Fläche des Hintergrundfarbtönen (links) sind die Verläufe einer fein ausgebildeten Verästelung von Malschichttrissen zu erkennen.



B_V_04

↑ 12,6 - 14,1
→ 6,5 - 7,6

Buchoberkante im Bereich der Fuge von Brett V/a zu /b. Ein temporär belassener Malschichtrest (Pfeil) zeigt, dass die Randbereiche der Buchseitenflächen partiell von den späteren Übermalungen der Hintergrundfläche überlappt wurden.



B_V_07

↑ 24,4 - 25,0
→ 2,5 - 3,0

Farbklecks. Dieser rotbraune-inkarnatfarbene Farbklecks lag zuoberst auf der opaken mittelbraunen Malschicht aus der 5. Bildphase. Da er durch einen Firnisüberzug abgedeckt war, wird er nur zwischen der 5. und 7. Bildphase auf das Gemälde gekommen sein. Unerklärlich ist jedoch sein Bezug zur Malerei des Tafelgemäldes, da nirgends ein farblich annähernd vergleichbarer Farbton im Motiv zu finden ist.



B_V_08

↑ 30,1 - 30,7
→ 7,3 - 8,0

Materialbruch der Latte (Brett) V/b. Der quer zum Faserverlauf des Bildträgerholzes verlaufende Riss wurde offenbar verleimt. Dazu müsste die Leimfuge zu Brett V/a geöffnet gewesen sein. Die mit Leim aufgefüllte Vertiefung wurde auch mit einem Leim-Kreide-Kitt verfüllt, der die letzten Niveauunterschiede zur angrenzenden Malschicht ausglich.



B_V_09

↑ 31,7 - 33,0
→ 4,0 - 5,0

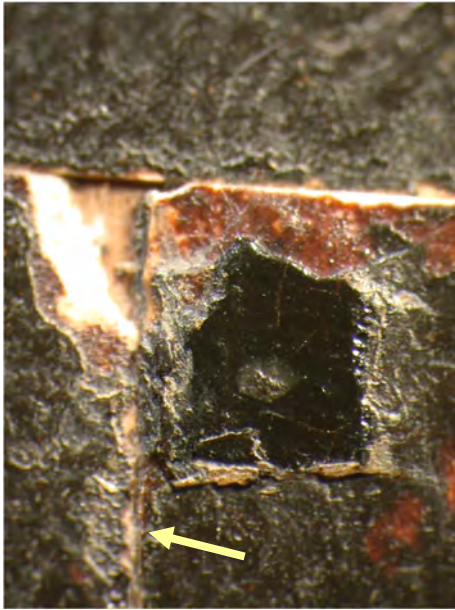
Bohrlochschaden. Dieser Schaden an Brett V/a wurde durch eine, von der Rückseite her eingedrehte Schraube verursacht, die man wieder entfernte hatte. Dieses Ereignis war mit umfangreichen Verlusten der in diesem Bereich liegenden Bildschicht verbunden. Der Holzspan zwischen den beiden (dunklen, vertikal verlaufenden) Materialrissen ist leicht aus der Bildebene herausgedrückt worden. In der Mitte ist der Span quer zum vertikal ausgerichteten Faserverlauf angebrochen (Punktierung). Da in der Schadstelle mehrere unterschiedliche Füllmaterialien gefunden wurden, ist davon auszugehen, dass es dort immer wieder zu Folgeschäden wie Lockerungen oder Ausbrüchen an den Ausbesserungen kam. Auch 2001 lagen dort neuere Ausbrüche vor. (s. Kap. 3.2.6)



B_V_10

↑ 56,0 - 56,6
→ 2,3 - 3,0

Scharte durch ein Freilegeutensil am oberen Ende von Brett V/a. In diesem Materialaushub, der gemäß des Schadenbildes an die kurze Spitze einer scharfschneidigen Skalpellklinge erinnert, saß wie ein Pfropfen eine Leim-Kreide-Kittung. Die erhalten gebliebene Scharfkantigkeit der Ränder dieser Verletzung und auch das unverschmutzte Weiß der Grundierung können nur bedeuten, dass der Schaden bereits kurz nach seiner Entstehung ausgebessert worden ist.



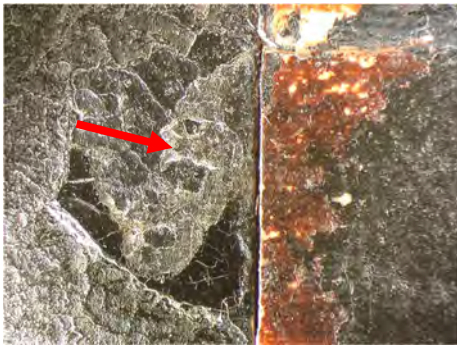
B_V_11

↑ 57,8 - 58,4
→ 2,7 - 3,3

Malschichtausbruch bis auf den hölzernen Bildträger im Bereich eines Holzrisses (Pfeil). Zu sehen sind die weiße Grundierung der Randanstückung und rechts daneben die dazugehörige rotbraune Imprimitur. Auf der Oberfläche der Imprimiturschicht wurde das transparente wachsartige Material aus der 5. Bildphase gefunden. Es überdeckte den Farbschichtausbruch in der Funktion einer Kittung und fand auf der Fläche von Brett VI ein Stück weit eine Fortsetzung. Der schwärzliche Farbreist stammt aus der 6. Bildphase. An dieser Stelle und auch unter der Farbschicht aus der 6. Bildphase fehlte die opake mittelbraune Farbschicht über dem wachsartigen Material. Vermutlich brach sie aus.

Makroaufnahmen zu Befunden auf Brett VI (Randanstückung):

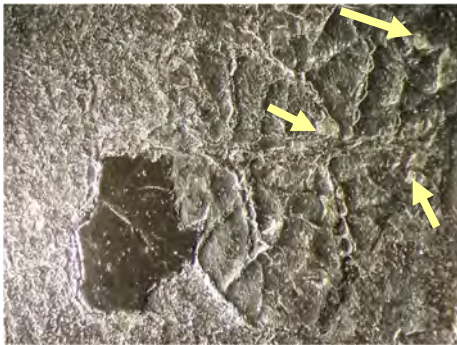
Abbildung (Befund)	Lokalisierung	Befundaussage
	B_VI_01 ↓ 5,7 - 6,5 → 1,7 - 2,3	Transparentes, wachsartiges Material Bei der weißlichen Materialansammlung (gelber Pfeil) handelt es sich um das wachsartige Kittungs- und Festigungsmaterial aus der 5. Bildphase. Die Malschichtverluste betreffen die Farbschichten des Bildhintergrundes aus der 2. und 3. Bildphase. Die weißen Schlieren über der rotbraunen Fläche der Imprimitur (2. Bildphase) wurden durch leichtes Überstreifen des ‚Waxes‘ mit einer Skalpellklinge verursacht – um es für die Dokumentation in der Ausbruchfläche kenntlich zu machen. Ohne diese Maßnahme war das Material aufgrund seiner Transparenz fotografisch nicht zu erfassen. Direkt über dem wachsartigen Material befand sich der schwarzbraune Farbauftrag der 6. Bildphase, das Mittelbraun fehlte.
	B_VI_02 a ↓ 1,5 - 2,3 → 2,0 - 3,1	Ecke oben links: ‚Wachs-See‘. Die hellen bräunlichen Flecken sind in der Schichtenabfolge die eigentliche Basisoberfläche. Da durch Farbschichtverluste bis auf die Grundierung und eine löchrig zerklüftete Oberfläche (die Schadensursache war nicht nachvollziehbar) weitgehend zerstört, hatte man durch das Auftragen des wachsartigen Materials ein vollständiges Egalisieren der Oberfläche erzielt. (B_VI_02b; um 180° gedrehte Detailaufnahme).
	B_VI_02 b ↓ 1,9 - 2,2 → 2,8 - 3,1	Später, beim Entfernen des Materials, war zu beobachten, dass in den tieferen, 2 bis 3 Millimeter starken Oberflächen oftmals das Kittmaterial nicht ganz bis an die Grundierung hinunter reichte, sondern Hohlräume gebildet hatte. Luftblasen wurden immer wieder auch in den Schichten mit besonderer Stärke festgestellt. Erfolgte der Auftrag dünnflüssig verdünnt oder sämig in erwärmten Zustand, in Spachteltechnik?
	B_VI_03 ↓ 0,0 - 1,0 → 1,0 - 1,8	Vierkanteleiste, oberer Abschluss von Brett VI. (Abbildung wurde aus Platzgründen um 90° nach links gedreht). Zu sehen ist die gelöste Klebung der Vierkanteleiste an der Oberkante von Brett VI. Die Malschichtverluste auf der Leistenoberfläche könnten durch die stärkere Beweglichkeit des gelösten Leistenstückes verursacht worden sein.



B_VI_04

↓ 5,9 - 7,2
→ 6,6 - 7,6

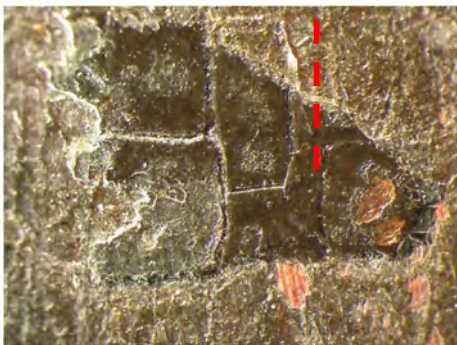
Übergang von Brett V zu VI. (Abbildung um 90° nach links gedreht)
Auf Brett V/b sind Malschichtverluste bis auf die rotbraune Imprimitur erfolgt. Auf Brett VI hat bis zur Brettkante hin eine verstärkte Materialansammlung des farblos-transparenten wachsartigen Materials (Pfeil) vorgelegen. Auch dort diente es offensichtlich dazu, einen Höhenunterschied der Brettkantenbereiche auszugleichen.



B_VI_05

↓ 5,5 - 6,6
→ 7,8 - 8,5

Hintergrundübermalung der 3. Bildphase. Die Abbildung lässt rechts neben der dunklen Malschichtinsel eine Malschicht mit deutlicher Schollenbildung erkennen. Die Ränder der Schollen sind nach oben aufgeworfen. In den schüsselartigen Vertiefungen der Schollenmitte waren immer wieder Reste des transparenten wachsartigen Kittmaterials zu finden (Pfeile). Die Malschicht im gleichen Farbton aber mit glatter Oberfläche gehört zur 2. Phase.



B_VI_06

↓ 2,0 - 2,7
→ 10,3 - 10,8

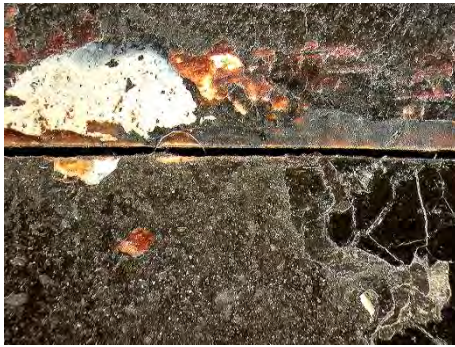
Farbschichtabfolge. Zuunterst liegt die rotbraune Imprimitur mit streifiger Oberfläche → Hintergrundfarbton der 2. Bildphase → Hintergrundfarbton der 3. Bildphase → Hintergrundfarbton der 5. Bildphase. Eine Besonderheit ist für die Schicht der 2. und 5. Bildphase zu vermerken: in der Farbschicht der 2. Bildphase zeichnet sich das Oberflächenbild der darüber liegenden Malschichten mit ihren spaltenförmigen Schwundrissen in Form von wulstartigen Erhebungen ab.



B_VI_07

↓ 0,5 - 1,5
→ 10,1 - 10,9

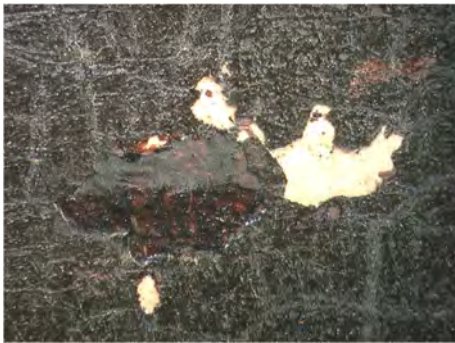
Hier ein weiteres Beispiel dafür, dass die ausgeprägten Schwundrissverläufe der 6. Bildphasenschicht augenscheinlich eine Fortsetzung bis in die Ebene der 2. Bildphase finden können.



B_VI_08

↓ 6,2 - 7,1
→ 12,3 - 13,4

Übergang von Brett VI zu I. Im Vergleich zur Innentafelfläche ist die weit stärker beschädigte Oberfläche der Randanstückungskante auffallend. Die hellweiße Kittung auf der Randanstückung liegt direkt auf der Malschicht der 3. Bildphase. Die Kittung müsste demnach in die Überarbeitungsphase der 6. Bildphase fallen, da erst dort wieder mit Leim-Kreide-Kitt gearbeitet wurde.



B_VI_09

↓ 1,5 - 2,0
→ 12,5 - 13,7

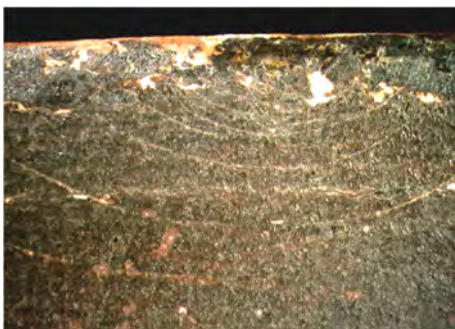
Malschichtausbruch in der Malschicht der 2. Bildphase. An dieser Stelle ist eine fortschreitende Schadensentwicklung festzustellen. Der in der 6. Bildphase lediglich übermalte Ausbruch hat in der Folge einen weiteren Verlust erfahren.



B_VI_11

↓ 6,0 - 6,5
→ 21,3 - 28,3

Problemfall: untere Brettkante. Auf dieser Abbildung sind die Grundierung und Imprimitur der 2. Bildphase zu erkennen. Darüber ist die Malschicht derselben Phase weggebrochen. Die hellere Malschichtinsel ist ein Farbreak der 3. Bildphase. Oberhalb davon, an der Brettkante, liegt ein retuschierter Malschichtverlust aus der 8. Bildphase, die dunkle Farbschicht am linken Abbildungsrand entstammt der 6. Bildphase.



B_VI_12

↓ 0,0 - 1,0
→ 26,5 - 28,3

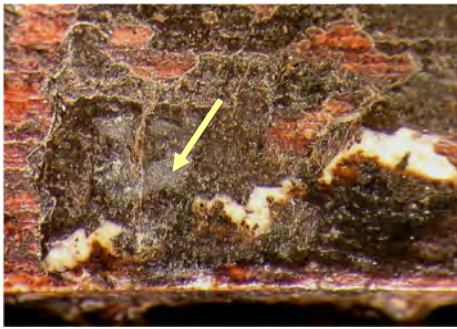
Oberkante (Vierkantleiste) von Brett VI. Mittig der Brettlänge, und zwar ausschließlich in dieser, sind diese girlandenartigen Sprünge in der Malschicht der 2. Bildphase festzustellen gewesen. Das Schadensbild verrät die Ursache dafür: es dürfte sich um einen Stoss/Schlag direkt auf die Kante des Bretts gehandelt haben. Möglich, dass sich als weiterer Folgeschaden das linke Ende der Vierkantleiste löste.



B_VI_13

↓ 3,3 - 3,7
→ 28,5 - 29,0

Oberflächeneindruck – Bildhintergrund im Vorzustand. Zwei Eigenheiten charakterisieren das Oberflächenbild dieser Bildschicht. Zum einen liegen in Form feiner schwarzer Linien Haarrisse vor, zum anderen sind es die erweiterten Schwundrisse, die bis in die tieferen Farbschichten blicken lassen, und auf deren Kanten das einfallende Licht störend reflektiert wird.



B_VI_14

↓ 6,1 - 6,5
→ 28,5 - 29,0



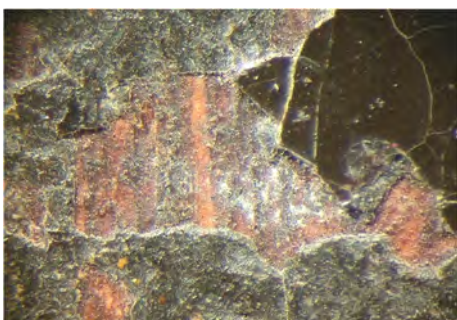
B_VI_15

↓ 6,0 - 6,5
→ 34,5 - 35,4



B_VI_17 a

↓ 4,7 - 5,1
→ 39,9 - 41,5



B_VI_17 b

↓ 4,3 - 4,6
→ 41,0 - 41,3



B_VI_18

↓ 3,0 - 3,2
→ 46,3 - 46,5

Weitere Abbildungsbeispiele für den desolaten Zustand der Malschicht entlang der Unterkante von Brett VI.

Befund _14 und _15 zeigen die Unterkante von Brett VI, und in beiden Fällen sieht man Rückstände an den Unterseiten anhaften. Dabei handelt es sich um Leimreste, die von einer ehemaligen Verklebung der Brettunterkante von VI mit der Brettoberkante von I stammen dürften. Wieder sind Malschichtausbrüche bis auf die streifige Imprimitur der 2. Bildphase zu verzeichnen. Es fehlt die Malschicht der 2. Bildphase, die Malschicht der 3. Phase liegt daher direkt auf der Imprimitur auf. Oder es fehlen beide Malschichten und weiße Leim-Kreide-Kittungen (6. Bildphase) verfüllen die Tiefen – die Malschichtenränder überlappend. Die Kittungen tragen nur eine einzige Malschicht, das lackartige Braunschwarz der 6. Bildphase.

Farblos-transparentes, wachsartiges Material als Festigungsmittel.

Die Pfeilmarkierung bei Befund B_VI_14 deutet auf einige graue Stellen. Dabei handelt es sich wiederum um das wachsartige Material der 5. Bildphase. Angesichts der nur filmdünnen Schicht und dass das Material zwischen den Schichten hindurch bis auf die rotbraune Imprimitur vorgedrungen war, wird es für diese, wohl instabilen Malschicht, primär als Festigungsmittel eingesetzt worden sein. Die Befunde 17a, b und 18 belegen das Penetrationsvermögen dieses Materials. Es liegt hier direkt auf der streifigen Imprimitur der 2. Bildphase. Im Vorzustand befand sich darüber noch die komplette Schichtenabfolge, doch war diese bei der mechanischen Freilegung nicht zu halten, da das wachsartige Material keine ausreichende festigende Eigenschaft besaß (oder angesichts der späteren Ausbesserungen) eventuell auch nicht besessen hatte.

Beim schichtenweise Reduzieren der Übermalungen ließ sich manches Mal erkennen, welchen Weg das Material (verflüssigt) durch die Schichten nach unten nahm: Schwundrisse waren zum Teil damit aufgefüllt, und in tieferen Malschichten hatte es sich vorzugsweise im direkten Umfeld der Schwundrisse verläufe angelagert.



B_VI_20

↓ 0,0 - 1,0
→ 51,3 - 53,0




Hölzerne Ergänzung an der Bildecke oben rechts von Brett VI. Angestückt wurde ein dreieckiges Eichenholzplättchen mittels einer einfach überplatteten Klebefuge.

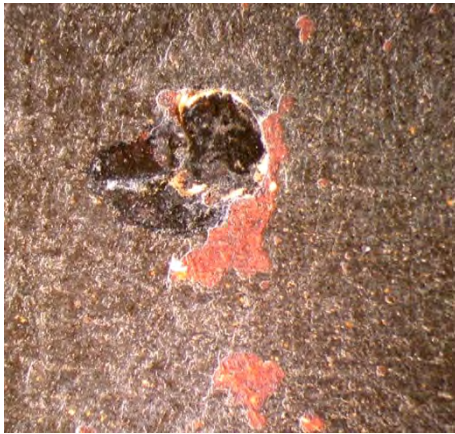
Vorbereitet wurde die Ansatzstelle am Bildträgerbrett zunächst mit einem schräg zur oberen Brettkante verlaufenden Sägeschnitt, bei dem wohl beschädigtes altes Bildträgermaterial (inklusive des rechten Endes der Vierkanteleiste) sauber entfernt wurde.

Für das Ansetzen der Dreieckergänzung wurde augenscheinlich ein tierischer Leim verwendet.

Das Nivellieren der Übergänge erfolgte auf zweierlei Arten. Zum einen wurde die Fläche hobelartig in der Höhe reguliert, dann die verbliebenen Holzrillen der Ergänzung verfüllt. Um einen ‚fließenden‘ Übergang zur Malschicht zu schaffen, tränkte man, wie auf der anderen Seite, die ergänzte Bildecke mit dem wachsartigen Kittungsmaterial. Da in den Tiefen der Holzstruktur nicht die kleinsten Spuren älterer Malschichtreste oder Kittungsspuren zu finden waren, nur das Material der 5. Bildphase, wird die Maßnahme der Ergänzung auch nicht früher erfolgt sein.

Makroaufnahmen zu Befunden auf Brett VII (Randanstückung):

Abbildung (Befund)	Lokalisierung	Befundaussage
	B_VII_01 ↓ 6,2 - 7,6 ← 9,4 - 7,2	Farbschichtabfolge. Auf dem temporär für die Dokumentation belassenen Malerschichtrest kommen Farbigeit und Oberflächencharakter der Hintergrundübermalungsfarbschicht der 5. Bildphase sowie der darüber liegenden der 6. Bildphase mit schwärzlichem, stark geschwundenem Farbmateriale sehr deutlich zur Geltung.
	B_VII_02 ↓ 10,6 - 12,3 ← 5,3 - 7,0	Materialriss im Bereich der Astlochverwachsung. Oberhalb der roten Punktierung verläuft die quer zum Faserverlauf des Brettes ausgerichtete Risslinie im Bildträgerholz. Ursächlich dafür ist vermutlich ein Astloch, in dessen Bereich das Holz des Brettes von der übrigen Fläche abweichende Materialeigenschaften im Quell- und Schwindverhalten besitzt. Dadurch sind stärkere Materialspannungen zu erwarten, die in der Folge zum Reißen des Holzes geführt haben könnten. Im Bereich des Risses sind die Bildträgeroberfläche wie auch die Malschicht im Niveau etwas abgesenkt. In der Überarbeitung der 3. Bildphase behob man die Unebenheit, indem man den Streifen der Bleiweiß-Kreidekittung weiter nach rechts ausformte.
	B_VII_07 ↓ 29,3 - 29,8 ← 5,0 - 5,7	Alte Kreidekittung. Die nach einem Stoßschaden aussehende Verletzung der Malschicht der 2. Bildphase wurde in der 3. Bildphase mit einer Leim-Kreidekittung überarbeitet und anschließend mit dem Hintergrundfarbton dieser Bildphase übermalt.



B_VII_05

↓ 23,4 - 24,2
← 3,3 - 4,8

Alte Kreidekittung, etwa mittig auf Brett VII. Dieser Schaden betrifft die Malschicht der 2. Bildphase. Die Kittung wurde offensichtlich in der 3. Bildphase gesetzt (→ Leim-Kreide-Kittung als Ausbesserung auch am Kittungsstreifen der Innentafelseite links). Der Hintergrundfarbton der 3. Bildphase überdeckte die Kittung als erstes, gefolgt von allen weiteren Malschichten der anschließenden Bildphasen.



B_VII_03

↓ 12,4 - 13,7
← 3,3 - 5,0

Farbliche Unterschiede. Links in der Abbildung sind die etwas dunklere Malschicht des Bildhintergrundfarbtons aus der 3. Bildphase und (rechts) der aus der 2. Bildphase zu erkennen. Bei letzterem spielt die optische Farbwirkung des Durchscheinens der rotbraunen Imprimatur offenbar eine maßgebliche Rolle.



B_VII_09

↓ 31,0 - 32,0
← 6,3 - 7,5

Schulter rechts. Auf der rechten Seite (Brett VII) ist unter den weißen Resten der Bleiweiß-Kreide-Kittungen die erste malerische Anlage der Motiverweiterung aus der 2. Bildphase zu sehen (Pfeil). Am Original ist deutlich ein mehrschichtig erfolgter Farbaufbau ablesbar. In der Überarbeitung (3. Bildphase) versuchte man wohl, den Farbeindruck der Schulter mit Hilfe eines abgemischten Rotbrauns zu rekonstruieren.



B_VII_10 a

↓ 35,0 - 35,6
← 3,0 - 4,0

Rote Niederfarbschicht auf der Randanstückungsfläche. Am Original ist eine Besonderheit an dieser Malschicht festzustellen: es wurde ein sehr feinteiliges Pigment eingearbeitet, dessen Partikel eine, schwach irisierende optische Wirkung haben.



B_VII_11

↓ 36,2 - 37,7

← 6,0 - 7,9

Miederrot – Malschichtunterschiede Oberfläche der Innentafel (links; Brett III/1) und der Randanstückung (rechts, Brett VII). Das Miederrot der Innentafel ist leuchtender und am Original betrachtet transparenter, als das opak deckende Rot auf der Anstückung. Ersteres zeigt einen mehrschichtigen Farbaufbau (mit Lasuren), letzteres ist nur einschichtig.



B_VII_10 b

↓ 35,0 - 35,5

← 3,5 - 4,2

Rote Miederfarbschicht auf der Randanstückungsfläche.



B_VII_12

↓ 41,0 - 42,3

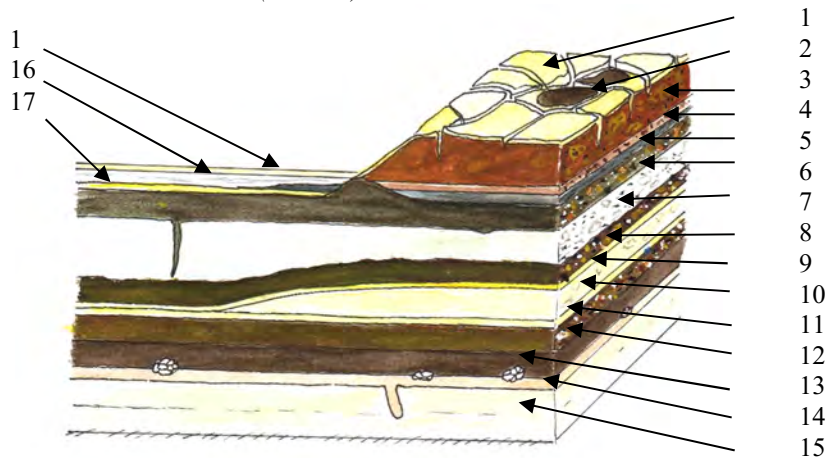
← 1,5 - 3,3

Schulter rechts; Falbel auf Brett VII. In der tieferen Malschichtfläche der Falbel zeichnen sich dunkelockerfarbene ältere Malschichtausbrüche im Farbmateriale der 2. Bildphase ab (Pfeilmarkierungen). Die Ausbrüche wurden mittels einer Farbe, deren Pigment im Farbwert an *Böhmische Grüne Erde* erinnert, übermalt. Der Farbauftrag ist streifig und deckt nur mäßig.

3.1.5 Querschliff-Betrachtung einiger Malschichtproben

Die sechs nun folgenden, ausgewählten Querschliffproben wurden aus der Bildhintergrundfläche der Innentafel (Brett II, rechte Kante und Brett V/a), dem Inkarnat am Hals und dem Mieder aus dem Fugenbereich von Brett III/1 und /2 entnommen. Die Betrachtung der Querschliffe erfolgte im Auflichtmikroskop bei 20-facher, 40-facher und 100-facher Vergrößerung. Die Proportionen der einzelnen abgebildeten Schichten orientieren sich nur ungefähr an den originalen Verhältnissen.

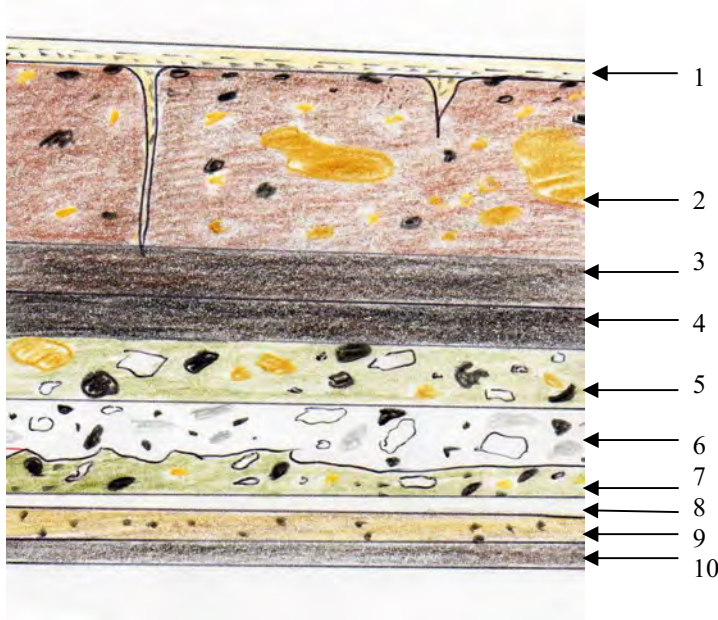
*Abb. 3.1.5 / 1 Malschichtabfolge im Hintergrund Brett II, vom 4.2.2004
 ↓ 26,4 cm, ← 7,2 cm (Probe 6)*



- | | |
|----|--|
| 1 | Firnis |
| 2 | (Die schwarzbraune Malschicht der 6. Bildphase fehlt.) |
| 3 | Opake, kompakte Malschicht der 5. Bildphase mit sehr feinteiliger Grundmasse, grobe klumpige ockerfarbene Einschlüsse. Die Einschlüsse sind Konglomerate gröberer, eigens pigmentierter Farbpartikel und erinnern an zerriebene Farbkumpen. Die Grundmasse ähnelt im Farbwert ‚Siena gebrannt‘, in den Einschlüssen sind gelber Ocker, Schwarz, ‚Siena Natur‘ (ähnlich) und ein dunkelbraunes Erdpigment zu finden |
| 4 | Braun, etwas transparent; schwarz meliert Hintergrundfarbton der 4. Bildphase; dunkelbraune feinteilige Grundmasse mit etwas größeren vereinzelt dunklen braunen und schwarzen Partikeln |
| 5 | Schwärzlicher Film (Schmutz, Firnis, Retusche?); sehr feinteilig und dicht schwarz pigmentiert |
| 6 | Hintergrundfarbton (3. Bildphase); geringe Einzelpartikeldichte, Grundmasse sehr feinteilig; Pigmente: (kleinteilig) Schwarz, Weiß (auch staubfein), gelber Ocker (sehr wenig) |
| 7 | Bleiweiß-Kreide-Kittung: sehr grobe bis kleinteilige hellweiße Partikel (Bleiweiß), mittel bis kleine kohlschwarze Partikel, sandartig graue eher kantige Teile; Grundmasse ist ein feinteiliges Gemenge aus diesen |
| 8 | Hintergrundfarbton (2. Bildphase): mittlere Einzelpartikeldichte: Gelber Ocker, Schwarz, kleinteilige Partikelgröße: Hellweiß, Schwarz, rötlicher Ocker Richtung Engl. Rot (sehr selten) |
| 9 | Leimung (?) |
| 10 | Leim-Kreide-Kittung mit Luftblaseneinschlüssen; dunklere transparente farblose Partikel, mittlere (Blei-?) Weißpartikel |
| 11 | Firnis |

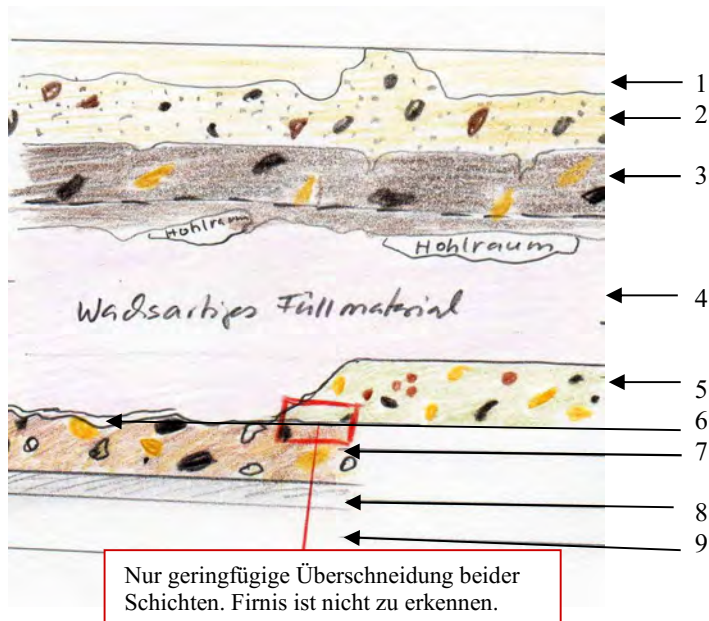
- 12 Hintergrundfarbton (1. Bildphase): Mittlere Einzelpartikeldichte; kleinteilige Partikel: Bleiweiß, Gelber Ocker, Schwarz; ‚Siena Natur‘, Grundmasse: sehr feinteiliges Gelbgrau
- 13 Imprimitur (1. Bildphase): Mittlere Einzelpartikeldichte; Grundmasse: bräunliches Schwarz; kleinteilig: Schwarz und weiß, kleinste Teile rötlicher Ocker
- 14 Leimlöse
- 15 Grundierung (zweischichtig?), quarz-/sandkornartige farblos-transparente Einschlüsse
- 16 Farblos-transparente, wachsartige Masse (5. Bildphase) mit Luftblasen
- 17 Dunkler, homogener Film, nur unzureichend sind Partikel (Pigmente?) darin zu erkennen (Farbe oder Oberflächenschmutz?)

Abb. 3.1.5 / 2 Malschichtabfolge im Hintergrund Brett II, rechte Kante
Vom 4.2 2004; ↓ 26,0 cm, ← 7,2 cm



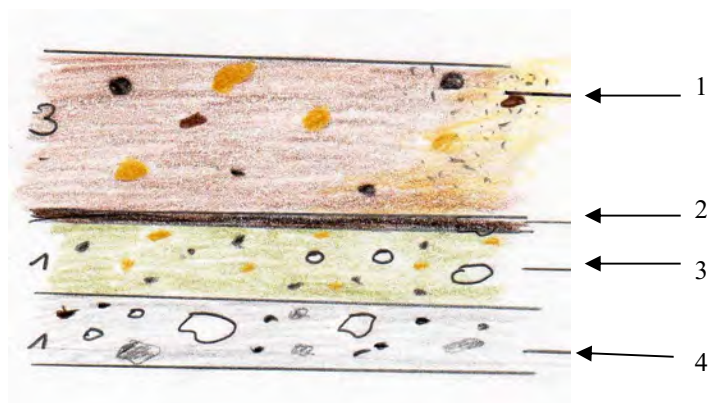
- 1 Gelblich transparenter Firnis
- 2 Opaker brauner Hintergrundton (5. Bildphase), Malschichtschwund
- 3 Dunkelbraun, stärker schwarz ausgemischt, (nur ein Drittel von Schicht 7 stark)
- 4 Schwärzliche Schicht (nur ein Drittel stark von Schicht 7)
- 5 Hintergrundfarbton (3. Bildphase)
- 6 Bleiweiß-Kreide-Kittung (graue Partikel sind die Kreideanteile im öligen Bindemittel?)
- 7 Hintergrundfarbton (2. Bildphase)
- 8 Zeichnungsfehler (Schicht ist real nicht vorhanden; in der Abfolge befände sich dort der Schlußfirnis der 1. Bildphase.)
- 9 Hintergrundfarbton (1. Bildphase); gelbliches Mittelbraun
- 10 Imprimitur (1. Bildphase), schwärzliche Schicht

Abb. 3.1.5 / 3 Malschichtabfolge im Hintergrund auf Brett V/I vom 10.10.2003



- 1 Firnisschicht, gelblich-transparent
- 2 Lasur, gelblich-transparent; sehr spärlich braun und schwarz pigmentiert
- 3 Schwarzbraun (6. Bildphase)
- 4 Farblos-transparentes wachartiges Material (5. Bildphase)
- 5 Hintergrundfarbton (3. Bildphase)
- 6 Undeutliche Reste eines Firnisfilmes?
- 7 Hintergrundmalschicht (2. Bildphase)
- 8 Transparente, bräunlich-graue Schicht
- 9 Hellweiße Grundierung (oder Kittung?)

Abb. 3.1.5 / 4 Malschichtabfolge im Hintergrund, Übergang von Brett VII zu Brett I



- 1 Opakes, kompaktes Mittelbraun (5. Bildphase)
- 2 Schwarze, dichte (lackartige) Lasur, sehr dünner Auftrag (4. Bildphase)
- 3 Hintergrundfarbton (3. Bildphase)
- 4 Bleiweiß-Kreide-Kittung (3. Bildphase)

Abb. 3.1.5 / 5 Malschichtabfolge in der Miederfläche, vom 12.3.2004, im Bereich der Leimfuge zwischen Brett III /1 und /2



- 1 Firnisschicht, gelblich-transparent
- 2 Dunkelroter, halb-transparenter Farblack; sehr homogen im Material
- 3 Dunkles braunrotes, grieseliges Pigment, sehr körnig; ziegelrotes Pigment ist deutlich feiner
- 4 Kristallines Blaupigment (Azurit) mit wenigen groben Weißpigmentanteilen
- 5 Ziegelrot-Braun/-Orange; Weißpigment (ist grob), Schwarzpigment, kristallines Blaupigment, helles (zinnoberfarbenes) Rotpigment, dunkelrote farblackähnliche Partikel
- 6 Helles Graubraun (Farbschicht oder Leimlösch?)
- 7 Weiße Grundierung

Abb. 3.1.5 / 6 Malschichtabfolge im Inkarnat am Hals



- 1 Homogene Schicht von feiner Pigmentierung, rechts mit rosafarbener Nuance
- 2 Homogene gelblich-transparente Firnisschicht; Firnis war in der Probe nicht überall zu finden ← Hinweis auf Firnisabnahme?
- 3 Inkarnat mit geringer Pigmentdichte; schwarz und zinnoberrotfarben sind sehr kleinteilig; Sprünge in der Schicht
- 4 Keine klare Einordnung: Grundierung und /oder Leimlösch?

3.1.6 Mikrochemische Nachweise

Mikrochemische Nachweise* wurden an Pigmentproben ergänzend zu den mikroskopischen Untersuchungen durchgeführt. Auf mikroskopischem Wege (bei 60- bis 100-facher Vergrößerung) war anhand morphologischer Vergleiche mit Referenzproben eine erste Einschätzung des vorliegenden Probenmaterials möglich.

Das Hauptinteresse bei der Pigmentbestimmung galt den in unterschiedlichen Malschichtebenen vorgefundenen Blaupigmenten. Das Vorhandensein bestimmter Pigmente gibt unter Umständen Anhaltspunkte für einen zeitlichen Richtwert, ab dem oder bis zu dem ein Pigment verwendet wurde. Damit liegen Indizien für die mögliche Entstehungszeit einer Malschicht vor. Für die auf dem Tafelgemälde gefundenen (und nachgewiesenen) Pigmente der blauen Farbschichten wurden selektiv Informationen aus der Standardfachliteratur zusammengetragen:

* Die Untersuchung der Pigmentproben wurde von Heide Härlein am 1.12.2003, im Institut für Technologie d. Malerei, Stuttgart durchgeführt.

Lapislazuli (Natürliches Ultramarin)

Quelle 1:

M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 14. Auflage, Stuttgart 1976; S. 38

H. Kühn, *Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken*, Bd. 1, 2. Auflage, Stuttgart 1984; S. 36

H.-P. Schramm/B. Hering, *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*, Bd.1, Stuttgart 1995; S. 53

K. Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1992; S. 207

- Ab dem Mittelalter in Europa
- Lasurpigment, das in Öl und Tempera vermalt wurde
- ‚Natürliches Ultramarin‘, Mineralpigment
- Wird aus dem Halbedelstein (Schmuckstein) Lapislazuli aufbereitet
- Vom 14. Jh. kommt es häufiger auf Staffeleibildern vor
- Wird vom 2. Viertel des 18. Jh.s durch das neu aufgekommene Preußisch Blau [Berliner Blau] allmählich zurückgedrängt, ist aber vereinzelt noch im 19. Jh. verarbeitet worden
- ‚Natürliches Ultramarin‘
- Charakteristische Partikelbeimischung: farblose Calcitkristalle, Quarz, Pyrit, Glimmer
- ‚Natürliches Ultramarin‘
- In allen Bindemitteltechniken verwendet
- Ausmischung mit anderen Pigmenten nicht üblich

Azurit (Bergblau)

Quelle 1:

M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 14. Auflage, Stuttgart 1976; S. 41

H. Kühn, *Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken*, Bd. 1, 2. Auflage, Stuttgart 1984; S. 34

H.-P. Schramm/B. Hering, *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*, Bd.1, Stuttgart 1995; S. 54

K. Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1992; S. 187 ff, S. 208.

- In Verwendung von der Antike bis Anfang 18. Jh. (in Europa).
- Ab 18. Jh. synthetische Herstellung
- Verwendung in Temperabindemittel (in Renaissance), reines Ölbindemittel: → Kupferoleat → Vergrünen der Malschicht
- Azurit oder ‚Bergblau‘
- Bis Mitte 17. Jh in der europäischen Malerei das am häufigsten verwendete Blaupigment
- Nur noch sehr selten in der Malerei des 19. Jhs
- .. Pigmentmischungen mit Bleiweiß ergeben deckende blaue Malfarben
- natürliches Mineralpigment: Antike bis 17. Jh. viel verwendet, seltener ab Mitte 17. Jh.
- Als künstliches Mineralpigment, meist gipshaltig und unbeständiger als natürl. Variante möglicherweise erst Mitte des 19. Jh.s im Handel
- Auf Staffeleibildern bereits Mitte 18. Jh. selten
- Nach der Erfindung des Kobaltblaus 1775 und seiner industriellen Herstellbarkeit gegen 1804 kaum mehr verwendet

Ultramarin

Quelle 1:

M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 14. Auflage, Stuttgart 1976; S.38

H. Kühn, *Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken*, Bd. 1, 2. Auflage, Stuttgart 1984; S. 36

H.-P. Schramm/B. Hering, *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*, Bd.1, Stuttgart 1995; S. 53

K. Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1992; S. 183 ff; „Ultramarinblau“, (Königsblau)

– Etwa seit 1830 fabrikmäßige Herstellung (synthetisches Pigment)

– Synthetisches Pigment

– Unterscheidet sich vom natürlichen Ultramarin durch feineres, gleichmäßigeres und rundlicheres Pigmentkorn

– Kurz nach 1830 fabrikmäßige Herstellung

– Synthetisches Pigment. Hohe Pigmentreinheit

– Fabrikmäßige Herstellung ab 1829

– Seit 1. Hälfte des 19. Jh.s für leuchtendes Blau in wässriger und Temperatechnik

– Mit Weißpigment ausgemischt auch in Öl verwendet

– Künstliches Mineralpigment

– Lasurpigment, kaum deckend in Öl, ausreichend deckend in wässrigen Techniken

– Unterscheidet sich vom natürlichen Ultramarin durch Sorten mit unterschiedlichen Nuancen: helle grünstichige Sorten, satte rotstichige Sorten, tiefblaue Sorten

– Dunkle Sorten sind im Korn gröber, die hellen deutlich feiner

– Ab 1834 fabrikatorische Herstellung für Handel

Berliner Blau

Quelle 1:

M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 14. Auflage, Stuttgart 1976; S. 40

H. Kühn, *Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken*, Bd. 1, 2. Auflage, Stuttgart 1984; S. 37

H.-P. Schramm/B. Hering, *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*, Bd.1, Stuttgart 1995; S. 58

K. Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1992; S.189ff

– Um 1704 entdeckt (Diesbach)

– Um 1730 Herstellungsverfahren publik

– Seit 1750 steigende Verwendung

– Lasurpigment mit hoher Färbekraft

– In Öl trocknungsbeschleunigende Wirkung

– Seit 18. Jh. am häufigsten auf Staffeleibildern vorkommendes blaue Pigment

– 1704 entdeckt

– 1724 Herstellungsverfahren veröffentlicht

– Vereinzelt auf Bildern um 1710 zu finden, ist aber im 1. Viertel des 18. Jh.s noch selten

– Bis 1725 nur vereinzelt in der Malerei nachgewiesen, danach weite Verbreitung

– Künstliches Mineralpigment

– 1704 entdeckt, ab 1720er verschiedene Herstellungsverfahren

Die Wahl der angewendeten Analysemethoden basierte auf den Beobachtungen der ersten optischen Einschätzung der Proben bei der mikroskopischen Betrachtung. Es wurden an den Proben chemische Reaktionen initiiert, mittels:

Salzsäure (HCl), Natronlauge (NaOH), Schwefelwasserstoff (H₂S) und Glühen der Partikel.

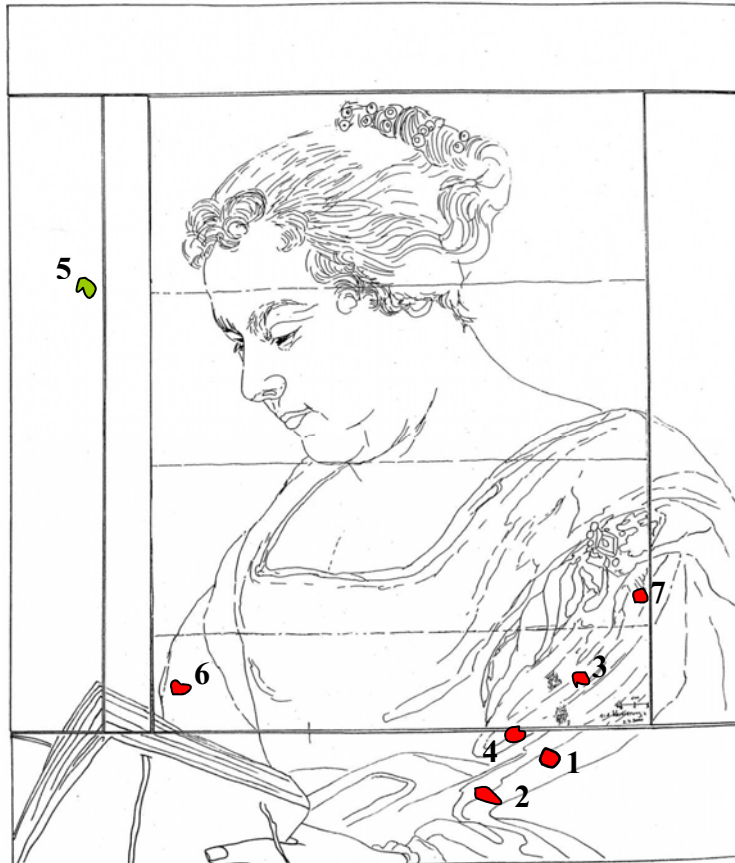
Abb. 3.1.6 / 1 Tabellarische Übersicht der Pigmentprobenuntersuchung
(Die Maße sind von den äußeren Brettanten der Randbretter nach innen gemessen)

Probennummer	Position in der Tafel	Malschichtlage	Nachweismittel*	Ergebnis/Pigment
1	↑ 8,5 cm ← 15,0 cm	(B_IV_11)	1, 2, 3, 4	Lapislazuli + Bleiweiß
2	↑ 4,0 cm ← 20,0 cm	2. Blauschicht/Hellblau; liegt über der Farbschicht der Probe 1 (B_IV_11)	1, 2, 3, 4	Berliner Blau + Bleiweiß
3	↑ 14,2 cm ← 12 cm	Malschicht liegt unter Farbschicht der Probe 2 (Weiße Grund., dünn Rot, Azurit/Weiß, Firnis, Probe)	1, 2, 3, 4	Lapislazuli + Bleiweiß
4	↑ 9,6 cm ← 18 cm	1. Blauschicht (auf Innentafelkante liegt es über einem Azuritrest) (B_IV_14)	1, 2, 3, 4	Lapislazuli
5	↓ 21 cm → 6,5 cm	Weißgrund, rotbraune Imprimitur, Hintergrundfarbton, Firnis, Probe	1, 4	Bleiweiß + Kreide
6	↑ 14,4 cm → 13 cm	Einzigste blaue Malschicht (weiße Grund., Rot/Beige, Probe) (B_III/2_02)	1, 2, 4	Azurit
7	↑ 19,8 cm ← 7,9 cm	Unterste blaue Malschicht (weiße Grund., Rot, Probe) (B_III/2_38)	1, 2, 4	Azurit

- *1 Nachweis mit HCL
- Für Lapislazuli → Schwefelgeruch, leichtes Sprudeln, geringes Entfärben
 - Für Azurit → Heftiges Sprudeln, Partikel-Auflösung, gelbgrüner Lösungsrückstand
 - Für Berliner Blau → Keine Reaktion (nach ² und ⁴) Rückkehr zu Tiefblau
 - Für Bleiweiß → heftiges Sprudeln, Teilauflösung
 - Für Kreide → Heftige Reaktion bis totale Auflösung, Bläschenbildung
- *2 Nachweis mit NaOH
- Für Azurit → (+ Glühen) hellgrau-blaue → braun-schwarz → schwarz
 - Für Berliner Blau → Dunkel Orange-Rot
- *3 Nachweis mit H₂S
- Für Bleiweiß → Schwärzung
- *4 Glühprobe
- Für Lapislazuli → Rotbraune Färbung, weiße Salzkruste, orangefarbene Ablagerungen
 - Für Azurit → Schwärzung, farblose kristalline Partikel
 - Für Berliner Blau → (nach ²) rotbraune Kruste
 - Für Bleiweiß → Gelbfärbung in der Glut

Der Übersichtlichkeit halber wurden die Probeentnahmestellen zu den Pigmentuntersuchungen noch in einer Kartierung verzeichnet. Die genaue Lokalisierung wurde bereits in der obigen Tabelle angegeben.

Abb. 3.1.6 / 21 Probenentnahmen: Pigmentbestimmung Rot: Entnahmestellen für Blaupigmente, Grün: Kittmaterial (Bleiweiß-Kreide)



Transparentes wachsartiges Kitt- und Festigungsmaterial:

An dem Probenmaterial, welches während der mechanischen Freilegung reichlich und an der ergänzten oberen Tafelecke in Reinform anfiel, wurden Lösemittelversuche unternommen. Sie zeigten keine offensichtliche Löslichkeit in Wasser und Alkohol, eine gute in Shellsol A (Benzin) und eine zügige in Toluol. Schmelzen führten zu einer klaren leichtbeweglichen Verflüssigung. Eine bemerkbare Erweichung des (wie warme Butter schneidbaren) Materials erfolgte bereits durch die bloße Wärmeabstrahlung bei längerem Hautkontakt.

Weißer Kittungen und rotbraune Kleberrückstände:

Die Löslichkeit in Wasser und zügiger in erwärmten Wasser führte zu der Annahme, dass ein natürlicher Leim als Bindemittel in den Kreide-Kittungen vorliegt. An den Kleberrückständen des graupenförmigen Probenmaterials wurden vor dem Lösen ein Milchigwerden an der Oberfläche und ein Gelieren/Erweichen der Probe beobachtet.

Abbildungen zu einigen Probe-Entnahmestellen:



Abb. 3.1.6 / 3 (B_III/2_02)
Bildbeispiel zu Probe 6: Azurit + Bleiweiß + kristalline
Einschlüsse

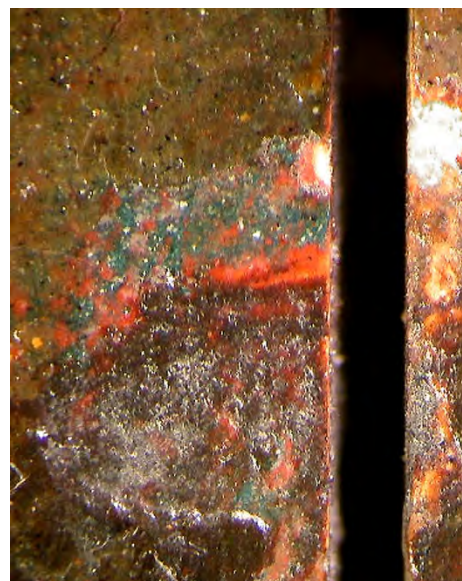


Abb. 3.1.6 / 4 (B_III/1_38)
(Entlehntes) Bildbeispiel zu Probe 7: „
Azurit über Rot

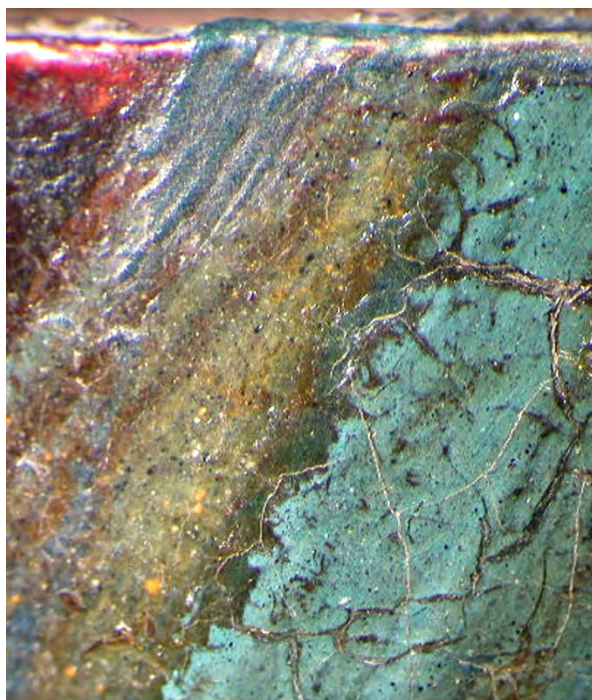


Abb. 3.1.6 / 5 (B_IV_14)
Lapislazuli über sandfarbener Schicht, Berliner Blau
+ Bleiweiß über Lapislazuli; Ultramarin-Retusche
zuletzt



Abb. 3.1.6 / 6 (B_IV_11)
Bildbeispiel zu Proben 1, 2 und 3: Berliner Blau +
Bleiweiß über Lapislazuli (liegt im Ausbruch)

3.2 Technologische Beobachtungen

3.2.1 Einleitung

Das Kapitel *Technologische Beobachtungen* greift zwei Themenschwerpunkte auf, die wesentlich zum Verständnis der Objektgeschichte beitragen dürften: sowohl den in 2001 vorgefundenen Erhaltungszustand, als auch den Zustand nach Abschluss der Arbeiten 2004.

Es wird auf materialtechnische Fragen eingegangen, solche, die die **Bildträgerkonstruktion** des Tafelgemäldes betreffen, und weitere, die (soweit möglich) eine Klärung der **Farbschichtenabfolgen** in den unterschiedlichen Motivflächen herbeiführen möchten. Abschließend wird auf die zum Teil sehr umfangreich vorgenommenen **älteren** konservatorischen und restauratorischen **Eingriffe** eingegangen, die über die Zeit in mehreren Bildphasen bis 2001 erfolgten.

Alle drei Aspekte zusammen genommen bilden die Grundlage für den zweiten Themenschwerpunkt. Dieser geht der Frage nach, ob sich aus der Gesamtheit aller materialtechnischen Beobachtungen (Kapitel 3) eine chronologisch schlüssige Zusammenstellung der einzelnen Bild- und Überarbeitungsphasen entwickeln lässt.

Am Anfang jeder einzelnen **Bildphase** – außer der des originären Bildzustandes* der Innentafel – steht eine sogenannte **Überarbeitungsphase**. In dieser Phase wird materiell in das Bildgefüge eingegriffen. Der Umfang der angefallenen Maßnahmen kann ebenso unterschiedlich ausfallen, wie die möglichen, aus den Maßnahmen resultierenden Folgen für den Materialbestand des Tafelgemäldes. Sie sind auf die eine oder andere Weise maßgeblich am Alterungsverhalten oder am Erhalt des Objektes, im Besonderen der der Malerei, beteiligt.

* Meint das erste eigenständige Bildmotiv, ohne den Vorentwurf der sog. ‚0. Bildphase‘, s. unten.

Es erscheint sinnvoll, zuerst auf die einzelnen Bildphasen einzugehen. So werden in Kapitel 3.2.2 die für jede Bildphase aussagekräftigsten Beobachtungen zusammengeführt. Auch wenn diese – weil schlußfolgernd – den Kapiteln mit technologischen Inhalten hinten angestellt sein müssten. Dem Leser soll aber auf diesem Wege die Möglichkeit gegeben werden, allgemeine Einblicke in die Entwicklungsgeschichte des Gemäldes zu erhalten, noch bevor ihm die technologisch bedeutenden Einzelbefunde in ihrer Vielfalt vorgelegt werden.

Es wird einfacher sein, die einzelnen Sachverhalte aus den Kapiteln 3.2.4 (*Bildträger*), 3.2.5 (*Malerei*) und 3.2.6 (*Ältere restauratorische Eingriffe*) gedanklich aufzunehmen, wenn bereits ein ‚zeitliches Gerüst‘ (in Form einzelner Bildphasen) vorgegeben ist, anhand dessen man die Bedeutung eines Eingriffs* in der Summe der vorangegangenen und den daran anschließende(n) Bildphase(n) einzuordnen vermag.

* Z.B. die Art der Festigung in der 5. Bildphase; Übermalungen des Bildhintergrundes in nahezu jeder Phase einer Überarbeitung usw.

3.2.2 Einblicke in die (acht ?) historischen Erhaltungszustände und in die Veränderungen am Mannheimer Tafelgemälde

1. Bildphase

Datierung [zeitliche Einschätzung unter Vorbehalt]:

1. Hälfte 17. Jh.

Überarbeitungsphase Nr.: –

Konstruktion des Bildträgers:

- Eichenholztafel aus drei horizontal angeordneten Brettern mit leicht konisch geschnittenen Längsseiten
- Bretter sind stumpf gefügt, auf der Tafelseite rechts* (ursprünglich auch links?) sichern ins Brettmaterial eingelassene (Holz-?) Dübel zwischen Brett I und II und (nicht restlos zu klären) Brett II und III die geleimte Brettfugenverbindung
- Tafelrückseite, gefaste Brettanten (heute noch nachweisbar) an den Langseiten
- Heutige Maße der Innentafel: links 47,8 cm, oben 37,5 cm, rechts 47,7 cm, unten 37,4 cm. Es ist davon auszugehen, sollte vormals eine beidseitige Fugensicherung durch Dübel vorgelegen haben, dass zumindest das ursprüngliche Breitenmaß größer gewesen sein müsste.

* Von der Motivseite aus betrachtet

Ausgangssituation/Erhaltungszustand der Malerei:

Als 1. Bildphase wird die **Entstehungsphase**, also die älteste Malerei auf der Innentafel angesetzt. Fünf stichhaltige Befunde lassen darauf schließen, dass dem schlussendlich eigenständigen Bildmotiv der 1. Bildphase noch eine in der Gestaltung der Tracht abweichende Komposition vorangegangen sein muss. Inwieweit jene erste Bildidee fertig ausgearbeitet wurde, war nicht nachzuweisen. Diese erste, möglicherweise noch im Schaffensprozess zur 1. Bildphase verworfene ‚Entwurfsphase‘ wird in der Folge als **0. Bildphase** bezeichnet. Um welche Abweichungen handelt es sich?^{*1}

- Kopfbedeckung: Am Kopf eng anliegende **Kappe** mit bis auf die Stirn gezogenem Zwickel (statt hellfarbener/weißer Haube die nur auf dem Hinterkopf sitzt). Gefundene Vergleichsabbildungen in der Literatur zeigen derartige Kappenmotive ausschließlich in Schwarz.^{*2} – Nachweis der Motivkontur in Röntgenaufnahmen: Die in der Stirn auslaufende Spitze ist bisweilen auch auf Fotografien zu erkennen. Die wenig dunklere Schattierung der Spitze fällt kaum auf, da die darüberliegenden Stirnlocken vom Konturverlauf ablenken.
- An beiden Ärmeln und im Bereich des Mieders (Brust/Bauch) wurde unter der Azuritfarbschicht der 1. Bildphase eine sehr dünn aufgetragene **zinnoberrotfarbene Malschicht** gefunden. – Der Befund war bereits mit bloßem Auge zu erkennen.

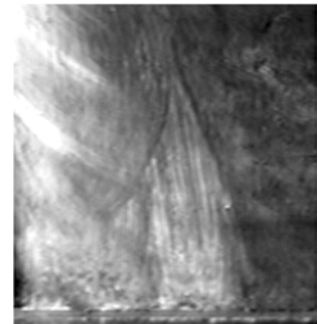


Abb. 3.2.2 / 1
Infrarot-Abbildung, linke Miederhälfte untere Kante von Brett III/2

^{*1} Zum Vergleich in Klammern gesetzt, ist das letztendlich zur 1. Bildphase gehörende Motivelement.

^{*2} Sie werden offenbar in erster Linie von älteren Frauen getragen, verheirateten, möglicherweise verwitweten.

- Unter der Brust links, beginnend an der unteren Kante von Brett III/2, steigt eine etwa 4,5 cm hohe **zackenförmige Form** auf (Abb. 3.2.2 / 1). Sie hat eine vertikale Binnenstruktur. – Der Nachweis ist sehr deutlich in den Infrarot-Abbildungen zu erkennen, in der sie sich hellgrau aus der umgebenden Fläche abhebt. Bei geeignetem Lichteinfall ist sie auch mit bloßem Auge im Streiflicht zu identifizieren, da ihr Farbauftrag offenbar etwas pastoser erfolgt war.



Abb. 3.2.2 / 2 Streiflichtaufnahme der rechten Schulter; Sichtbarwerden der Hemdfältelung und des Klappkragens, sowie die Kontur des Überwurfes

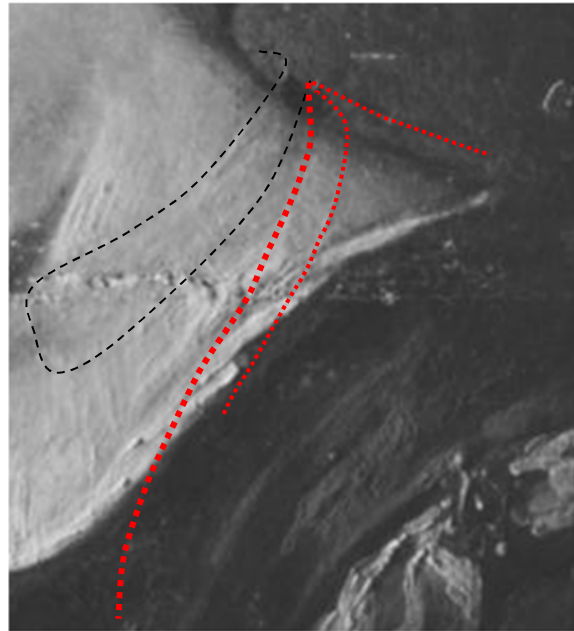


Abb. 3.2.2 / 3 Grafische Darstellung der Konturlinien aus nebenstehender Abbildung

- Unter dem heutigen Motiv der Tracht sind – abgesehen vom vorgenannten Detail der pfeilartigen Form – bei Flächenuntersuchungen der tiefer gelegenen Malschichten **Konturen verschiedener Trachtenstücke** gefunden worden. Allerdings lässt ein Vergleich mit Literaturabbildungen vermuten, dass die Ansammlung der unterschiedlichen Trachtenstücke nicht zur gleichen Zeit in Kombination sichtbar gewesen sein dürften.* Die in Abb. 3.2.2 / 3 rot punktierten Verläufe könnten zu einem Überwurf, einem Hausmantel o.ä. gehören (vgl. Abb. 2.3 / 17, / 18). Gemäß den einsehbaren Tiefen der Schwundrissgeflechte am Nacken-Schulterbereich und des Mieders an der Schulter rechts lässt sich mutmaßen, dass die Farbe des Überwurfes schwarz gewesen sein dürfte. – Der Nachweis der Motivanlage konnte im Streiflicht und in den Infrarot-Abbildungen erbracht werden.
- Während der Voruntersuchungen war bei der Infrarot-Untersuchung der Malschicht ein **Rundkragenausschnitt** (anstelle des Klappkragens) mit kraus gesäumtem Halsausschnitt wahrgenommen worden. Im Nackenbereich lassen sich einige Kräuselungen heute noch ablesen. Durch Malschichtabrieb in

* (Vgl. dazu auch Kap 2.3
Das Motiv im Wandel)

der Übermalung – dem Inkarnat – auf den Höhen der in pastosen Achtern gemalten Kräuselungen treten letztere besonders im Streiflicht hervor.

Zum Bildmotiv der 1. Bildphase: siehe ff.

Bildmotiv der 1. Bildphase:

Brustbildnis einer Frau mit gesenktem Blick. Der Kopf wird dem Betrachter im Profil gezeigt. Die Tracht der Frau besteht aus einer auf dem Hinterkopf getragenen weißen Haube, unter der die nach hinten zusammengenommenen rötlichblonden Haare* stecken. Die seitlichen Lappen der Haube reichen mondsichelförmig bis über das Ohr.* Über einem hellen oder weißen Hemd mit umgeschlagenem Kragen und ausgeprägten Fältelungen im Dekolletébereich trägt die Dargestellte ein vor der Brust geschnürtes Mieder mit azuritblauem Miederstecker*. Das Mieder selber (oder ein darüber getragenes Wamsjäckchen) ist von dunkler Farbe, eine Weiterentwicklung der schwarzen Fläche des Hausmantels aus der 0. Bildphase? Die Ärmelflächen waren offenbar (zumindest anteilig) ebenfalls azuritblau.

* Vgl. Abb. 3.2.5 / 96.

* Vgl. Abb. 3.2.5 / 95.

* Vgl. Kap. 2.3, Miederstecker Abb. 2.3 / 4.

Besonderheiten im Malschichtaufbau:

- Das **Inkarnat** im Gesicht modelliert die Physiognomie durch dünne mehrschichtige Farbaufträge. Lasuren liegen im Bereich von Schattierungen und Nuancierungen vor, deckende Farbaufträge im Bereich der Höhen der Gesichtsanatomie (Stirn, Nasenrücken, Augenbrauen, Wangenknochen, Lippenkonturen, ...). Letztere sind die Bereiche, auf denen die einfallenden Strahlen der Lichtquelle reflektiert werden. Sie müssen stoffliche Dichte vermitteln.
- **Azurit als Blaupigment** wurde für die Flächen des linken und rechten Ärmels verwendet. Die Malschicht reagiert empfindlich auf Ethanol mit Anlösen.
- Im Bereich des Ärmels links, auch in der Innentafelfläche des darüberliegenden Hintergrundes, sind quarzartige bis **farbkristalline Einschlüsse** fest in der Grundierungsschicht eingebettet. Sie sind grob, in der Oberfläche mal glattgeschliffen, mal kantig und erinnern an Sandkörner.
- Stark **bleiweißhaltig** und mit **pastosem Farbauftrag** gemalt wurden das Motiv der Haube, die Fläche des Hemdes mit umgeschlagenem Kragen und Detailflächen im Gesicht.
- Die Anwesenheit von Bleiweißpigment in Form von schwächeren Ausmischungen wurden für die Farbe des Bildhintergrundes, das Azuritblau der Ärmel, die azuritblaue Fläche des Mieder-Steckers vor der Brust und in den halbtransparenten Lasuren der unteren Gesichtsf lächen und des Halses beobachtet.*
- Die **Formen der Tracht** betreffend war in den tiefer gelegenen Malschichten ein Braun zu finden. Bislang waren Befunde zu diesem Farbton nur entlang des Brustausschnitts des Mieders

* Mikroskopisch und anhand der Röntgenaufnahmen.

und am Ärmelausschnitt des Mieders auf der rechten Seite gefunden worden. Ein Zusammenhang zur azuritblauen Farbschicht des Mieder-Streckers könnte vorliegen.

Verfolgt man den Verlauf des Miederausschnitts von der Schulter rechts abwärts in Richtung Brust, dann fällt auf, dass das Blau des Streckers auch etwas höher, die Schulter links hinauf, zu finden ist. Außerhalb seiner Motivfläche wird es jedoch vom Braun überdeckt.

- Abschließend wurde ein **Schlussfirnis** satt aufgetragen.

Vorgenommene konservatorische/restauratorische Eingriffe:

Bislang keine

Welche Beschädigungen traten im Laufe der 1. Bildphase an Bildträger/Malschicht auf? :

- Malschichtausbrüche (z.B. rechts im Hemd, Haube)*; Stoßschaden im Bildhintergrund (**B_I_10**), verursachte eine konkave Deformation der Malschicht
- (Firniscalterung/-verbräunung?)
- (Unklar: Öffnen der Tafelbrettfugen? Mit Malschichtverlust?)

* *Vgl. Kap. 4.2.3.*

2. Bildphase

Datierung [zeitliche Einschätzung unter Vorbehalt]:

Unklar: ab/nach 2. Hälfte 17. Jh.? Vor 1798 (Reproduktionsstich, zeigt heutiges Motiv)

Überarbeitungsphase Nr. 1

Welche Veränderungen/Beschädigungen traten im Laufe der 1. Bildphase auf?

Erhaltungszustand des Bildträgers:

- (Möglicherweise Öffnen von Fugen der Innentafel)

Erhaltungszustand der Malerei:

- Malschichtausbrüche
- Bestoßung der Malschicht
- Firnisalterung

Vorgenommene konservatorische/restauratorische Eingriffe:

Bildträger/Innentafel

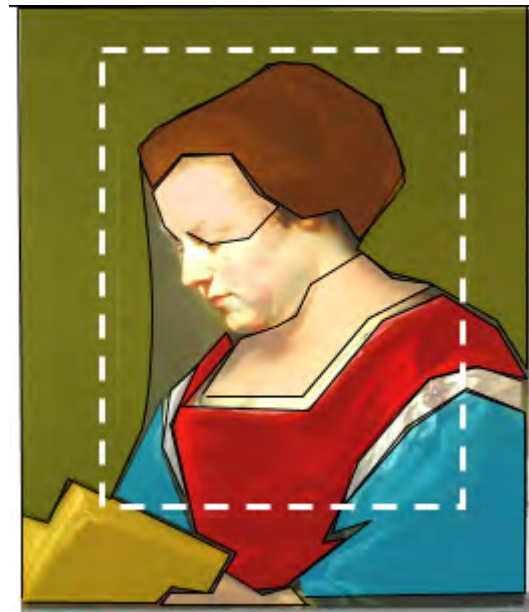
- (Wenn geöffnet) Neuverleimen der Fuge zwischen Brett I und II.
- **Wahrscheinlich Egalisieren der rückseitig gefasten Innentafelkanten.** Durch das Aufleimen von angeschrägten Eichenholzleisten wurden die Schrägen der linken und rechten Seite auf das Niveau der Rückseitenfläche ausgeglichen. Dadurch vergrößerten sich die Klebeflächen an den Innentafelseitenflächen für die anzusetzenden Randanstückungsbretter V/b und VII?
- **Ansetzen von vier Randanstückungsbrettern** ← Formatvergrößerung der Innentafel, ← Voraussetzung für die Kompositionserweiterung mit Motivabwandlung. Die umlaufend an die Innentafel angesetzten Randbretter IV, V, VI und VII bestehen aus zwei Vollholzbrettern (IV und VII) und zwei Brettverschnitten. Brett V ist aus einem mittelbreiten Brett (7,4 cm) und einer angeleimten Latte (3,6 cm) zusammengesetzt. Brett VI ist 6,5 cm breit und wird an der oberen Längskante durch einen angeleimten, 0,5 cm breiten Vierkantstab ergänzt. Soweit anhand der Befunde nachvollziehbar, wurden alle Bretter vor dem Ansetzen an die Seitenkanten der Innentafel separat grundiert. Doch erst nach dem Ansetzen erfolgte das Aufstreichen der rotbraunen, streifigen Imprimitur. Leimreste in den Fugen zwischen Innentafel- und Randanstückungsbrettern lassen eine Verleimung der alten und neuen Bildträgerbretter als wahrscheinlich erscheinen. Ob eine zusätzliche Sicherung der Fugen vorgenommen wurde (z.B. rückseitig aufgeleimte Querleisten oder Holzklötzchen), lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen.
- Im Zuge der Randanstückung wurde an der **Innentafelkante links** (Motivseite) eine Ausbesserung vorgenommen. Ein auf Brett III noch 1,0 cm breiter **Kittstreifen** verjüngt sich nach oben hin auf 0,4 cm und überdeckt Farbmaterial der ersten Bildphase.

Die Malschichtoberfläche der 1. Bildphase scheint zur Tafelkante hin abgesunken oder gequetscht worden zu sein. Um einen ebenmäßigen Übergang zwischen der übrigen Malschichtoberfläche der Innentafel und Randanstückungsbrett V zu erhalten, bedurfte es der ausgleichenden Kittung.

- Weiße **Leim-Kreidekittungen** wurden im Bereich einiger Malschichtverletzungen aufgesetzt; so an den Malschichtverlusten der Stirn, entlang der Brettfuge Brett I zu Brett II, oder an einem Stoßschaden auf Brett I.
- Der **Motivwandel zur ‚Lesenden‘** fällt in diese Bildphase. Verändert wurde neben der Bildaussage auch der Farbeindruck des Gemäldes (– vgl. unten *Bildmotiv*). Ein **Schlussfirnis** wurde nach Beendigung der Überarbeitungen aufgetragen. Die **Neubemalung der Bildhintergrundfläche** (Abb. 3.2.2 / 4) der 1. Bildphase erfolgte nur anteilig. Ein ganzflächiges Überstreichen fand nur auf den Randanstückungsbrettern statt. Auf der Innentafelhälfte links wurde die Malschicht der 2. Bildphase nur so weit über die ältere gezogen, wie es zum Schließen des Bildträgerübergangs zwischen neuen und alten Flächen notwendig erschien – primär der Kittungsstreifen auf der Innentafelseite links durfte nicht mehr zu sehen sein. Auf der Innentafelhälfte rechts ging man mit der Übermalung bis an die Kontur des Hinterkopfes, des Nackens, der Schulter heran. Dadurch war gewährleistet, dass der im Nacken überstehende Hemdkragen und die im 1. Motiv kompositorisch höher angelegte Schulter vollständig abgedeckt wurden. Bei dem Farbmaterial der Übermalungen dürfte es sich überwiegend um ölig gebundene Farben handeln. Am Blau der pludrigen Ärmel (aus 1. Bildphase?) und am Weiß der Falbel rechts. ist eine Empfindlichkeit gegenüber Ethanol beobachtet worden. Welches Weißpigment für die Falbeln und den Dekolleté-Miederauschnitt verwendet wurde ist nicht klar. Eine Absorption der Röntgenstrahlung ist quasi nicht zu erkennen

Abb.3.2.2 / 4

Grafische Darstellung der in Bildphase 2 malerisch überarbeiteten Bildflächen. Die mit halbtransparenten Lokalfarben überdeckten Bereiche zeigen innerhalb des weißen Rechtecks den Umfang der Übermalungen auf der Innentafel und außerhalb, die neu hinzugekommenen motivischen Ergänzungen



Bildmotiv:

(Abb. 3.2.2 / 4) Möglicherweise angeleitet durch das an einigen Stellen hervorleuchtende Rot der 0./1. Bildphase wurde das Mieder gänzlich Rot gestaltet.

Der Bereich des Hemdes wurde durch eine inkarnatfarbene Farbschicht zum **Dekolleté** umgewandelt und der Hals ein Stück weit übermalt.

Das Motiv der Haube wurde zu einer Frisur mit **aufgestecktem Haar** verändert und in der oberen **Gesichtshälfte** die Malschichtschäden entlang der Fuge mit opaker Farbe großzügig und bis an die Schläfe hinunter übermalt. Die **Falbeln** der beiden Ärmelansätze und der **weißgesäumte Dekolletéausschnitt** des Mieders wurden angelegt, das Blau der **Pluderärmel** mit Lapislazuli-Pigment aufgefrischt bzw. auf den hinzugekommenen Flächen der Randanstückungen, der Arm rechts neu entworfen. Ebenfalls zu den neuen Bildbestandteilen zählen die **Hand**, der geschürzte **Stoffbausch** auf dem Schoß der ‚Lesenden‘ und auch das Motiv des **Buches** in der Bildecke unten links.

Die nachfolgende Abbildung eines Interieurstücks, zugeschrieben an **Jan Steen***, illustriert auf anschauliche Weise, aus welchen Einzelteilen sich die weibliche Tracht in den Niederlanden, um die Mitte des 17.Jh.s, zusammensetzen konnte. Einige Parallelen zum Motiv des Mannheimer Tafelgemäldes sind erkennbar vorhanden.*

* *Abbildung aus dem Internet, keine weiteren Angaben gefunden.*

* *Allerdings, eigenen Abbildungsrecherchen zufolge, wurden die niederländischen Mieder jener Zeit offenbar über der Brust geschlossen. Dagegen lässt das Tafelgemälde auf eine Schnürung auf dem Rücken schließen, wie sie erst ab dem 18./19. Jh. vermehrt auf Bildern anzutreffen ist.*



Abb. 3.2.2 / 5
Gemälde von Jan Steen, 2. Hälfte 17. Jh.

3. Bildphase

Datierung [zeitliche Einschätzung unter Vorbehalt]:

Mit Blick auf erneute malerische Eingriffe, speziell im Motivbereich der Figur, und einer klaren zeitlichen Abgrenzung zur 2. Bildphase, liegt in dieser Bildphase noch eine besondere Unsicherheit vor. Sie betrifft die stark akzentuierten türkis-hellblaufarbenen Faltenstege am Ärmel rechts. Vom Gesamteindruck hergeleitet würde es passen, sie in die 3. Bildphase einzuordnen, um sie bei den anderen kräftigeren Farbakzenten dieser Überarbeitungsphase zu sehen. Allerdings war es bislang nicht gelungen eine visualisierbare, klare Schichtentrennung zwischen den darunter liegenden Lapislazuli haltigen Farbaufträgen (der nachweislich 2. Bildphase) und jener der hellblauen Berliner-Blau* haltigen Farbschicht aufzuzeigen. Die hellblauen Faltenstege werden also quasi aufgrund ihrer ‚optischen Eigenschaft‘ (in eher sämiger Konsistenz verarbeitet, stark deckend) der 3. Bildphase zugeordnet. Noch eine weitere Beobachtung gilt es zu berücksichtigen: Befund B_III/1_40a und B_IV_11 (Kap. 3.2.5) zeigen die Ausbildung von Frühschwundrissen, deren Verläufe sich in der Berliner Blau haltigen Farbschicht am stärksten ausgebildet haben und die darunter liegenden Lapislazuli haltigen Farbschichten mit einbeziehen. Wenn für diese Beobachtung keine andere technologische Erklärung zutrifft, dann wäre es naheliegend zu schlussfolgern, dass alle drei Farbaufträge in kurzer Folge aufgetragen wurden, also ein und demselben Trocknungsprozess unterlagen.

Einzig gesichert gilt als zeitliche Einordnung, dass die Berliner Blau haltigen Faltenstege, wie auch die starken Stege der Falbel rechts als malerische Auffälligkeiten noch vor dem Reproduktionsstich von Andreas Bissel** vorhanden waren. Somit dürfte die Entstehungszeit der 3. Bildphase in der Zeit ‚nach 1720er und vor 1810‘ liegen.

Überarbeitungsphase Nr. 2



Abb. 3.2.2 / 6
Reproduktionsstich des
Mannheimer Tafelgemäldes,
Ende 18. Jh.; von Andreas
Bissel (1768 – 1847). Der
Reproduktionsstich wurde
von dem Mannheimer Privat-
sammler und Literaten Anton
Klein veranlasst, in dessen
Sammlung sich das Gemälde
bis 1810 befunden hatte. **

* Nicht vor 1704. Weitere
Verbreitung des Farbstoffs
erst ab ca. 1725.

** vermutlich um 1798;
Abb. 3.2.2 / 6.
Archivalien, erarbeitet von
MA A. Krock, Reiss-
Engelhorn Museum
Mannheim, 2004

Welche Veränderungen/Beschädigungen traten im Laufe der 2. Bildphase auf?

Erhaltungszustand des Bildträgers:

- Wahrscheinlich kam es zu einem Verziehen der formatvergrößerten Bildträgerkonstruktion. Möglicherweise lockerten oder lösten sich dabei die seitlichen Randbretter (Brett V und Brett VII) von den Brettanten der Innentafel. Als man die Bretter wieder an die Innentafelkanten ansetzte war es offenbar zwischenzeitlich zu Materialverformungen (Volumenschwund oder Verbiegen) gekommen, sodass die Brettantenübergänge nicht mehr übereinstimmten. Im oberen Achtel von Brett VII hatte nachweislich eine Astlochverwachsung zu einem Materialriss quer zum Faserverlauf geführt.
- Die **Klebefuge** von **Brett V/a** und **V/b** war oder wurde **geöffnet**. Das Indiz dafür lieferte bei der Neuverleimung hervorgequollener Leimüberschuss. Dessen Leimperlen lagen über der Brettfuge, in den Malschichtausbrüchen aus der 1. und 2. Bildphase und wurden erst durch den Hintergrundfarbton der 3. Bildphase überdeckt.*
- **Bohrlochschaden** mittig in **Brett V/a** (Abb. 4.1.2 / 2), (Befund: B_V_09)

* Beobachtung während der mechanischen Freilegungsarbeiten am Bildhintergrund.

Erhaltungszustand der Malerei:

- Die Malschicht des Bildhintergrundes bildete entlang der seitlichen Innentafelkantenbereiche auffällige **Malschicht-runzelungen** aus.
- **Malschichtausbrüche** besonders entlang der Fugen zwischen Brett I und II und Brett II und III, jeweils im Inkarnat.
- Ein Schaden von unbekannter Ursache ereignete sich auch an der Innentafel Ecke unten links. Es ist der Bereich, wo Brett III/2, Brett IV und Brett V/b zusammentreffen. Offenbar war das **untere Ende** des **Kittungsstreifens** am Innentafelrand links (aus der 1. Überarbeitung) nicht mehr intakt oder zumindest die Malschicht darüber verloren gegangen. Ob ein Zusammenhang mit der geöffneten Fuge innerhalb des Brettes V besteht?
- Alterung des Schlußfirnisses.

Vorgenommene konservatorische/restauratorische Eingriffe:

Am Bildträger:

- Verleimen von Brett V/a und V/b
- **Ausbessern des Bohrlochs** in Brett V/a durch Aufschmieren einer schwärzlichen, noch immer elastischen Masse in die gebrochene Holzstruktur; möglicherweise Auffüllen derselben mit dickflüssigem Leim; Leim-Kreide-Kitt?

An der Malschicht:

- **Bleiweiß-Kreide-Kittungen** (schraffierte Flächen). Ausgleich der Brettantenhöhenunterschiede zwischen Innentafel und Randanstückung

- **Leim-Kreide-Kittung** in Malschichtausbrüchen der 2. Bildphase auf Brett VII (Befund B_VII_05, Kap. 3.1.4).
- **Übermalung** des gesamten **Bildhintergrundes** mit zu Schwund neigendem Farbmateriale.
- **Partielle Übermalungen:** Am Buch, im Inkarnat von Stirn, Hals, Dekolleté. Faltenstege auf beiden Falbeln, am Dekolleté-Miederausschnitt, im Miederrot (und am Ärmel rechts) mit ölig gebundenem, pastosem, bleiweißhaltigem Farbmateriale. Die stark hervortretenden, pastos gemalten Faltenstege an der Falbel sind auf dem Reproduktionsstich als ‚malerische Auffälligkeit‘ besonders gut zu erkennen. Für die türkis- bis **hellblauen Faltenstege** am Ärmel rechts – sofern zu dieser Bildphase gehörend – ist in der mikrochemischen Analyse eine Pigmentausrnischung von **Berliner Blau mit Bleiweiß** nachgewiesen worden. Als neue Zutat in dieser Überarbeitungsphase ist das Motivdetail der **Brosche** zu zählen. Sie ist ebenfalls auf dem Reproduktionsstich von A. Bissel zu erkennen. Im Gesicht wurden offenbar die blockhaft-schwarzen **Wimpern** des **Auges rechts** aufgemalt. Es hat auch den Anschein, als wären die **partiell** vorkommenden **roten Farblack-Akzente** dieser 3. Bildphase zu zuordnen. Denkbar, dass sie ältere Lasuren ersetzen, die beim ‚Reinigen‘ der Bildoberfläche mitsamt dem Firnis verschwanden.
- Als markantester Eingriff in das ältere Malschichtgefüge muss in dieser Überarbeitungsphase die, zu einer Art ‚Grundreinigung‘, ausgeartete **Firnisabnahme** gesehen werden. Es ist anzunehmen, dass gealterte Firnisüberzüge zwischenzeitlich ein starkes Verbräunen der hellen Bildpartien bewirkt und zu einem optischen ‚Vergrünen‘ der blauen Ärmel geführt haben. Jedenfalls wurden starke Überreinigungen an den alkohollöslichen Azurit- und den darüber liegenden Lapislazulifarbschichten verursacht. An der Falbel links sind auch Farbausdünnungen festzustellen. Bei den Freileigungsarbeiten waren auf der Bildhintergrundfläche nur noch sehr spärlich Firnisreste der 2. Bildphase unter der Malschicht der 3. Bildphase zu finden. – Gleiches gilt für die übermalten Inkarnatpartien. So war am Dekolleté kein Firnis zwischen dem Farbauftrag der 2. Bildphase und der neuerlichen Ausbesserung in der 3. Bildphase auszumachen. – ‚Ausgewaschene‘ Oberflächen sind partiell auch in der älteren roten Miederfarbschicht zu beobachten. All diese Beobachtungen sprechen für eine intensive Bearbeitung.

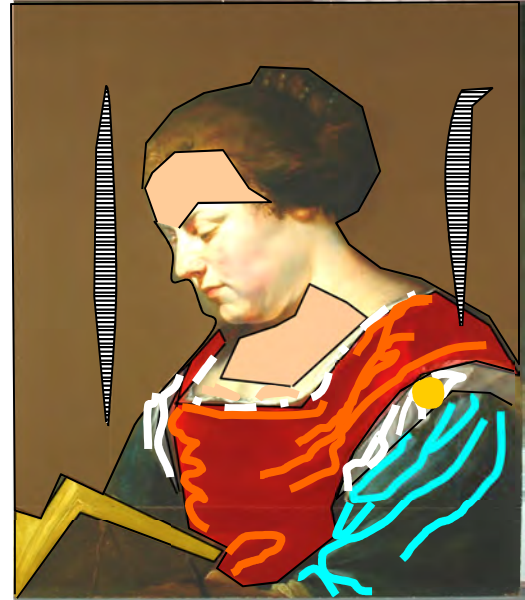


Abb. 3.2.2 / 7

In der 3. Bildphase vorgenommene malerisch Überarbeitungen

Bildmotiv: Das Bildmotiv wurde beibehalten, durch Farbakzente ergänzt.

4. Bildphase

Datierung [zeitliche Einschätzung unter Vorbehalt]:

1810 erwarb der damalige Großherzog Carl Friedrich von Baden das Tafelgemälde aus der ehemaligen Privatsammlung Anton Klein*. Zu überlegen wäre, ob ein Zusammenhang zwischen dem Kauf des Bildes und der erneuten Überarbeitung der Bildschicht besteht.

Soweit nachvollziehbar beschränkten sich die in diese Bildphase angesetzten Maßnahmen allein auf ‚kosmetische‘ Eingriffe (‚Farbauffrischungen‘). Die vorgefundenen Reste halbtransparenter Lasuren von intensiver Leuchtkraft wären gemäß der Schichtenabfolge dieser Überarbeitungsphase zuzuordnen. Wurde die ‚Auffrischung‘ mit Blick auf eine lukrativere Veräußerung des Gemäldes, also um 1810, vorgenommen?

Überarbeitungsphase Nr. 3

Welche Veränderungen/Beschädigungen traten im Laufe der 3. Bildphase auf?

Erhaltungszustand des Bildträgers:

Beschädigungen am Bildträger wurden für die 3. Bildphase nicht nachgewiesen.

Erhaltungszustand der Malerei:

Vermutlich fortschreitende Alterung der Farben und des Firnisses. Gravierende Schadensbilder wurden für die 3. Bildphase nicht festgestellt.

Vorgenommene konservatorische/restauratorische Eingriffe:

Am Bildträger wurden keine Eingriffe nachgewiesen.

An der Malschicht:

Bei der mechanischen Freilegung der **Hintergrundfläche** wurde im Malschichtenpaket für die 4. Bildphase ein eigener Farbauftrag identifiziert. Dabei handelte es sich um ein Braun von ungleichmäßiger Deckkraft.* Der Farbauftrag erfolgte flächendeckend und bis an die Umrisse der figürlichen Darstellung heran. Gemäß der Schichtenabfolge – und auch mit Blick auf die maltechnische Eigenschaft des hohen Bindemittelanteils der Farben – sind auf der figürlichen Darstellung Farbreste aus der 4. Bildphase zu finden. Entsprechend der Häufigkeit des Auftretens und der Qualität des Farbmaterials sind für die rote **Miederfläche** eine ganzflächige Übermalung und für das Blau des **Ärmels** rechts (nur dort nachgewiesen) zumindest eine partielle Übermalung mit Farben mit intensiver Leuchtkraft nachzuweisen. Als Blaupigment wurde in mikrochemischer und mikroskopischer Analyse ein Ultramarin* von homogen geformten und sehr gleichmäßig gefärbtem Pigment festgestellt. Reste eines dunkelroten Farblackes liegen auf dem Mieder. Das Farbmaterial hat einen Stich ins Violette (Abb. 3.2.2 /9). Auf der **Falbel** rechts waren zwei Reste einer deckenden, cremeweißfarbenen Farbschicht festzustellen (Abb. 3.2.2 /11).*

* *Archivalien erarbeitet von A. Krock (MA) Reiss-Engelhorn Museum Mannheim, 2004.*

* *Vgl. Kap. 3.2.5 – Bildhintergrundfläche.*

* *Sollte es sich dabei um synthetisches Ultramarin handeln, wäre diese Phase auf nach 1830 zu datieren.*

* *Das beigegegebene Weißpigment ist im Vergleich zu dem älterer Malschichten relativ gleichmäßig und kleinteilig.*

Die Übermalungsreste auf der Falbelfläche werden unter Vorbehalt der 4. Bildphase zugeordnet. Anlass dafür gibt die Beobachtung, dass in der 4. Bildphase bei den Übermalungen malerisch differenzierter vorgegangen wurde als in der nachfolgenden 5. Bildphase. Auf dem **Buch** lagen dunkelbraune Reste einer Lasur. Partielle Überarbeitungen sind für das Inkarnat entlang der Brettfugen zu erwarten. Inwieweit – wenn überhaupt – die Übermalung der Hintergrundfläche in den Bereich der Frisur übergreift, wurde nicht untersucht.

Bildmotiv:

Das Motiv der 2. Bildphase wurde in der Flächeneinteilung beibehalten. Die zur 4. Bildphase zugeordneten Farbreste entsprechen in der Wahl der Farben jeweils der Farbanlage der älteren Bildphase. Dennoch wird das Gesamtkolorit durch die bindemittelreicheren und intensiveren Farben eine Ausstrahlung mit größerer Farbtiefe erhalten haben.

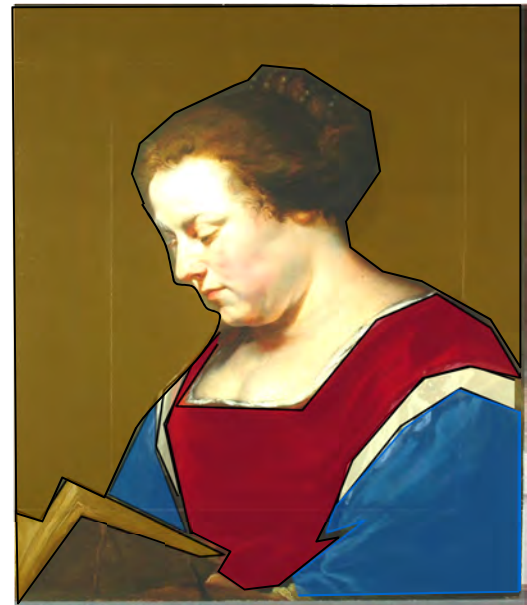


Abb. 3.2.2 / 8

In der 4. Bildphase überarbeitete Bildflächen. Retuschen im Bereich des Inkarnates sind nicht aufgezeigt.

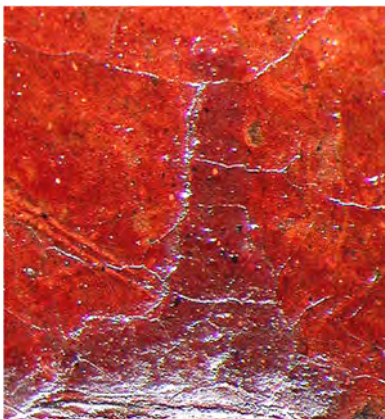


Abb. 3.2.2 / 9 (B_III_09)
Rest des dunkelroten Farblackes der 4. Bildphase



Abb. 3.2.2 / 10 (B_III/1_17b)
Rest des ultramarinblauen Farbauftrags, 4. Bildphase

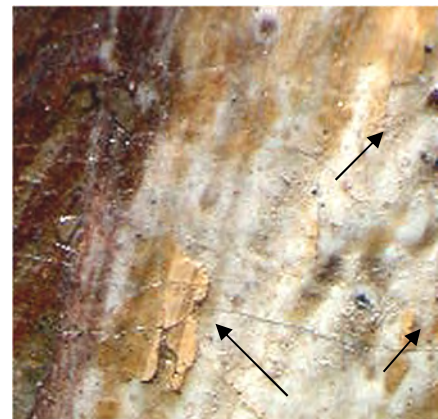


Abb. 3.2.2 / 11 (B_III/1_31b)
Cremweißfarbene Malschichtreste auf der Falbel rechts

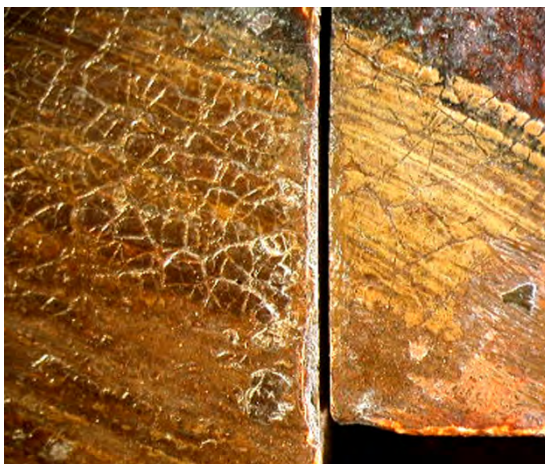


Abb. 3.2.2 / 12

(B_IV_04)
Reste einer braunen, halbtransparenten Lasur über den Buchseitenflächen auf Brett V/b

5. Bildphase

Datierung [zeitliche Einschätzung unter Vorbehalt]:

Anfang 20. Jh.. – Für diese Einschätzung wird ein Hinweis seitens des Eigentümers* herangezogen, nach dem mit großer Wahrscheinlichkeit bereits seit 1918 keine Restaurierung mehr am Tafelgemälde vorgenommen wurde. Einen maltechnischen Anhaltspunkt liefert eine, als Festigungs- und Kittmaterial ins Objekt eingebrachte Substanz sowie die Oberflächenbearbeitung der Parkettierungsleisten auf der Bildträgerrückseite.

* *Archivalien erarbeitet von Herrn A. Krock MA Reiss-Engelhorn Museum Mannheim. Ebd. „... mit Sicherheit keine Restaurierung mehr nach 1937.“*

Überarbeitungsphase Nr. 4

Welche Veränderungen/Beschädigungen traten im Laufe der 4. Bildphase auf?

Der Umfang, der in dieser Überarbeitungsphase vorgenommenen Eingriffe und Maßnahmen an Bildträger und Malerei ist auffallend groß. Es kann nur vermutet werden, dass die entstandenen Schadensbilder auf eine fehlerhafte Objektaufbewahrung in der 4. Bildphase zurückzuführen sind.*

* *z.B. Transportschaden, klimatische Probleme (durch neue Heizsysteme) o.a.*

Erhaltungszustand des Bildträgers:

- Beschädigung der **Bildecke oben rechts**.
- **Öffnen der Fuge** zwischen Brett II und III/1 (Kinnbereich).
- (Möglicherweise Lockern des gesamten Tafelbretterverbundes, insbesondere zwischen Randanstückungsbrettern und Innentafel ← Entscheidung für die Parkettierungsmaßnahme?).

Verwölben des Innentafelbrettes III ? – Dann wäre der **Materialbruch in Brett III** vielleicht auf ein drucklastiges Planieren der Innentafel zurückzuführen. Für einen normal entwickelten Haarriss (*Einläufer*) im Holz, wie sie auch die Randbretter aufweisen, konnte zu viel Leimmaterial zwischen die Bruchkanten eingebracht werden. Für ein Verwölben des Brettmaterials spricht auch der Kantenversatz zwischen Brett II und Brett III/1. Die Fuge muss komplett geöffnet gewesen sein, bevor man sie auf Stoß wieder schloss. Doch blieb ein Niveauunterschied der Kantenhöhen bestehen.

Erhaltungszustand der Malerei:

- Umfangreiche **Malschichtlockerungen** im Bereich der Hintergrundfläche.
- **Malschichtausbrüche** im Bereich der Bildhintergrundfläche.
- Innerhalb der figürlichen Motivbereiche, trat ein ausgeprägtes **Schwundbild** in der Malschicht der 4. Bildphase auf.* Stellenweise hatte es den Anschein, als greife das Schwinden der Malschicht auch auf die darunterliegenden älteren Malschichten über, was vielleicht mit einem Wiedererweichen der älteren Farben erklärbar wäre – etwa durch den Einfluss von Lösemittel, Wärmestrahlung etc. auf die Bildoberfläche?

* *Ursache: zu bindemittelreiches Farbmaterial, ungeeignete Malmittel(zusätze)?*

Vorgenommene konservatorische/restauratorische Eingriffe:

(In chronologischer Reihenfolge soweit nachvollziehbar)

Am Bildträger:

- **Trennen der Randbretter** von denen der Innentafel.
- **Begradigen der Innentafel** → Nebeneffekt: Brechen von Brett III in Brett III/1 und III/2 (← und evtl. Sprengen der Verleimung zwischen Brett II und III?).
- **Bearbeiten der Bildecke oben rechts** bzw. von Brett VI. Das schadhafte Bildträgermaterial wurde als Dreieck abgesägt und ein Ersatzstück aus Eichenholz mit überblattendem Fugenstoß angeleimt.
- **Neuverleimen** aller getrennten Bretter der Innentafel
- Vermutlich im Zusammenhang mit der Verleimung der Innentafelbretter steht auch die Verkürzung der Höhe des älteren Bildteils. Möglicherweise durch ein starkes Zusammenpressen der Innentafelbretter während des Verleimungsvorgangs dürfte die **Innentafel um etwa 2 - 3 mm an Höhenmaß verloren** haben. Das Fehlen der Einheiten wird am Übergang von Brett III/2 zu Brett IV sichtbar. Dort klafft eine Lücke, da die seitlichen Randbretter ihr ursprüngliches Maß beibehalten haben.
- **Abtragen der Bildträgerrückseite** auf seine heutige Materialstärke (0,6 cm)* ← Dabei kam es möglicherweise zu dem Bildträgerschaden auf Brett II, am Hinterkopf der Lesenden (vgl. Befund: B_II_15). Durch beim Abhobeln des Bildträgermaterials auf die Bildträgerrückseite ausgeübten Druck respektive auf den noch im Dübelkanal befindlichen Dübel (oder im Kanal angesammeltes, verdichtetes Fremdmaterial) wurde die an der Motivseite gelegene Wand des Dübelkanals nach vorne durchgedrückt.* (Schaden an Bildträger, Grundierung, Malschicht)
- **Parkettierung** der Bildträgerrückseite; die aufgeleimte Leistenkonstruktion gewährleistet den Zusammenhalt zwischen der Innentafel und den einzelnen Randanstückungsbrettern. Die Anordnung der breiteren Leisten ist so gewählt, dass diese mittig über verleimten Brettstößen liegen und zu deren Stabilisierung beitragen.

* *Muss nach dem Verleimen geschehen sein, da keine Kleberreste in der Holzstruktur entlang des Materialbruchs von Brett III vorgefunden wurden.*

* *Um die Malschicht während der Bearbeitung der Bildrückseite vor Bereibungen zu schützen, wird man das Gemälde mit der Motivseite nach unten auf einer weicheren, nicht auf einer harten, Unterlage gelagert haben. Ein Durchdrücken der Malschicht wird damit ermöglicht.*

An der Malschicht:

- Zunächst erfolgte das **Beis Schleifen** der nach oben gedrückten Malschicht über dem Dübelkanaldurchbruch. Wenn noch vorhanden, wurde innenliegendes Material spätestens jetzt entfernt.
- Das **Festigen instabiler Malschichten** und das Ausgleichen von Malschichtausbrüchen (**Kitten**) und weiteren Malschichtunebenheiten wurden **mit einem farblos-transparentem wachsartigem Material** vorgenommen. Dieses erinnert in seinen Materialeigenschaften (Duktilität, Wärmeempfindlichkeit, Löslichkeit in Testbenzin/Toluol) stark an Paraffin.*

* *mehr noch an mikrokristalline Wachse.*

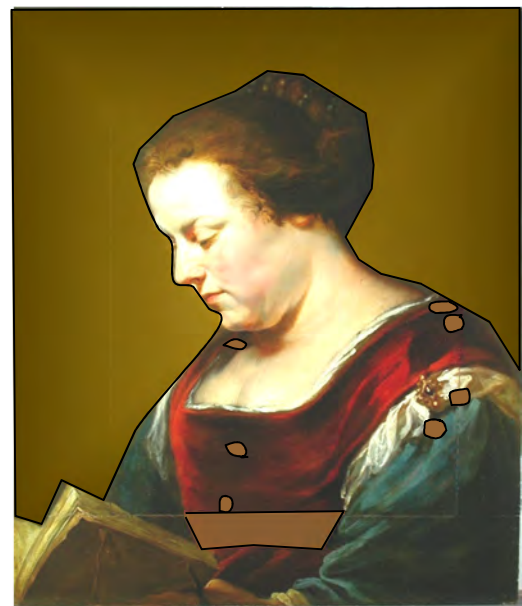
An der Bildecke oben rechts glich das Material die unebene Oberfläche der Holzergänzung aus. Ebenso über dem aufgebrochenen Dübelkanal und an diversen Malschichtausbrüchen wurde es anstelle eines traditionellen Kittungsmaterials verwendet. Auf der Malschicht an der Oberkante von Brett IV war ein stärkerer Materialauftrag zu beobachten. An dieser Stelle glich das Material den Höhenunterschied zur angrenzenden Malschichtoberfläche von Brett III/2 aus.

- **Partielle farbige Retuschen** innerhalb der figürlichen Darstellung erfolgten mit mageren Ölfarben. Für die Retuschen dieser Bildphase scheint eine deutliche Pinseltextur der Farboberfläche typisch. Die Farbaufträge sind deckend, wirken in der Oberfläche jedoch ‚körnig‘, ‚mürbe‘.
- Die gesamte **Bildhintergrundfläche und**, wie es den Anschein hat, **Bereiche des figürlichen Motivs**, wurden mit opaken Farben starkschichtig braun **übermalt**. Das Mittelbraun des Hintergrundes variiert zur Bildmitte hin in einen helleren Farbton. Die Körperhaftigkeit des Farbauftrages mochte dazu gedient haben, die mittlerweile weit verästelten Schwundrissnetze durch ein Auffüllen der Rillen optisch zurückzudrängen. Davon betroffen waren offenbar vor allem die Flächen des Bildhintergrundes sowie die der Kleidung.

Bildmotiv:

Diese zuletzt erwähnte braune Übermalung gibt Rätsel auf. Die auf der Bildfläche gefundenen Befundstellen zu diesem Farbmaterial sind derart weit verstreut, dass man den Eindruck gewinnt, es wären weite Teile des Gemäldes übermalt worden. Die in Abb. 3.2.2 / 13 innerhalb der Figur braun markierten Stellen geben Befundstellen zu dem braunen Farbmaterial an. Zu Demonstrationszwecken sind die Befunde in ihren Größenverhältnissen zur Gesamtfläche jedoch überzeichnet. Allein aufgrund der Verteilung der nur noch in Form von Freilegeresten vorhandenen Farbinseln kommt man leicht zu dem Schluss, dass das rote Mieder bis über die Falbeln ganzflächig mit dem Braun überdeckt gewesen sein könnte. Dunkelrote Farblackspuren liegen stellenweise direkt auf dem Braun und könnten ebenfalls zu dieser Bildphase gehören. Eine auf das Mieder (und den Bildhintergrund) beschränkte flächige Übermalung würde zugleich erklären, weshalb im Blau des Ärmels rechts, wie auch im Inkarnat auf der Brust rechts, ebenfalls partielle Retuschen vorliegen können, die der 5. Bildphase zuzuordnen sind. (Dazu auch Kap. 3.2.6 *Ältere restauratorische Eingriffe – Malschicht*)

Abb. 3.2.2 / 13
In der 5. Bildphase erfolgte
Übermalungen



6. Bildphase

Datierung [zeitliche Einschätzung unter Vorbehalt]:

20. Jh.

Exkurs: Die anhand der Inventarunterlagen zum Tafelgemälde getroffene Einschätzung des zuständigen Kurators, dass nach 1918, allerspätestens nach 1937 (bis 2001) keine Eingriffe mehr am Objekt vorgenommen wurden, wäre in Frage zu stellen. Würde man den zeitlichen Rahmen bis zum Übergang des Gemäldes in städtischen Besitz (1937) ausreizen und die 6. Bildphase zwischen 1918 und 1937 datieren, so blieben entsprechend der Schichtenabfolge für die Zeit bis 2001 noch zwei weitere, eindeutig vorliegende Behandlungsphasen, unbeachtet. Auf der Basis der erfolgten Beobachtungen und Überlegungen sind für das 20. Jh. vielmehr vier weitere, zeitlich versetzte Überarbeitungsphasen einzukalkulieren (Bildphase 5, 6, 7, 8). Auch für den Fall, dass man die 5. Bildphase noch dem späten 19. Jh. würde zuordnen wollen. Es blieben immer noch 3. Bildphasen dem 20. Jh. vorbehalten. Aufgrund der sehr kurzen Zeitschiene von 1900 bis 1937 erscheint es unwahrscheinlich, dass das Tafelgemälde bis 1937 noch drei Mal überarbeitet worden ist.

Überarbeitungsphase Nr. 5

Welche Veränderungen/Beschädigungen traten im Laufe der 5. Bildphase auf?

Erhaltungszustand des Bildträgers:

Im Besonderen für die 5. Bildphase wurden keine neuen Veränderungen/Beschädigungen festgestellt.

Erhaltungszustand der Malerei:

- **Malschichtverluste** bis auf die Grundierung in der Bildhintergrundfläche; im besonderen **Farbschichtverlust** auf der farblos-transparenten wachsartigen Kittmasse über der ergänzten Bildecke oben rechts.
- (Firniscalterung?)

Vorgenommene konservatorische/restauratorische Eingriffe:

- **Leim-Kreide-Kittungen** werden vereinzelt über tiefere Malschichtbeschädigungen/-verluste und über die Schwundrisse im Miederrot gearbeitet.
- Die Kittungen wurden nicht partiell retuschiert, sondern beim **Übermalen der gesamten Bildhintergrundfläche** mit überdeckt. Das verwendete Farbmateriale ist ein deckendes, jedoch dünn aufgetragenes Schwarzbraun. Es ist lackartig-glatt in der Oberfläche und von splittrig-spröder Beschaffenheit.
- Den markantesten Eingriff in dieser Überarbeitungsphase stellt eine **großflächige Teilfreilegung** der Miederfläche und das Anlegen einer Freilegungsprobe zwischen Kinn und rechter

Schulter der ‚Lesenden‘ dar. Von der Miederfläche entfernte man offensichtlich die braune Übermalung aus der 5. Bildphase, bis auf kleine übersehene Farbreinstinseln.

Ob dies aus ästhetischen, stilkritischen oder konservatorischen Gründen geschah, ist nicht erkennbar. Allerdings gibt Abb. 3.2.2 / 14 möglicherweise einen Anhaltspunkt für den Erhaltungszustand der Miederfläche am Ende der 5. Bildphase. Die Miederfläche auf Brett IV war nicht in die Freilegung mit einbezogen worden.* Die Oberfläche der Bildschicht zeigt dort noch tief zerfurchte Schwundrissverästelungen.

* *Möglicherweise, da man darunter keine freilegenswerte Malschicht mehr erwartete.*

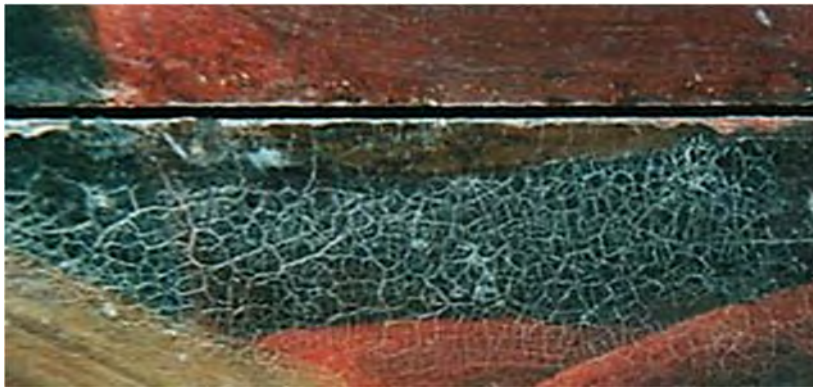


Abb. 3.2.2 / 14 Übergang von Brett III/2 zu Brett IV mit tiefgreifend geschwundenen Malschichten. Auf Brett III (oben) fehlt dieses Erscheinungsbild, da die betroffenen Schichten entfernt wurden

Anhand Abb. 3.2.2 / 15 ist der Verlauf der Freilegungsränder nachvollziehbar (unterhalb der orangefarbenen Linie). Die Freilegungsfläche endet einmal dort, wo das Weiß der Falbel ins Gelbliche übergeht. An dieser Stelle liegen noch die bräunlichgealterten Firnisüberzüge vor. Zum anderen enden sie dort, wo die Malschichtoberfläche des roten Mieders nur noch wenige auffällig krakellierte und geschwundene Flächen vorweist.

Abb. 3.2.2 / 16 zeigt die alte Probefreilegung im Bereich der Schulter links, vor dem Kinn der ‚Lesenden‘. Abgetragen wurden alle Übermalungen, die auf der ältesten Bildhintergrundschicht (1. Bildphase) lagen: Es ist die grob pigmentierte Malschicht im Bereich der rechten Abbildungshälfte. Die Basis der beiden Pfeile steigt aus der Malschichtfläche der schwarzbraunen Hintergrundübermalung der 6. Bildphase auf. Die Spitzen der Pfeile deuten auf einen Farbreist derselben Übermalungsschicht.

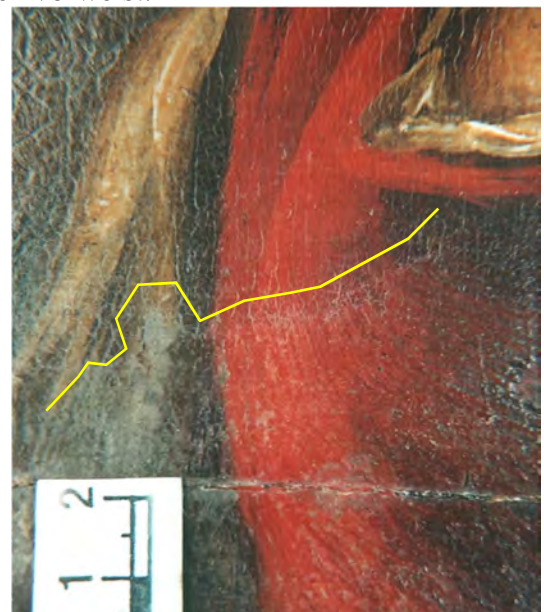
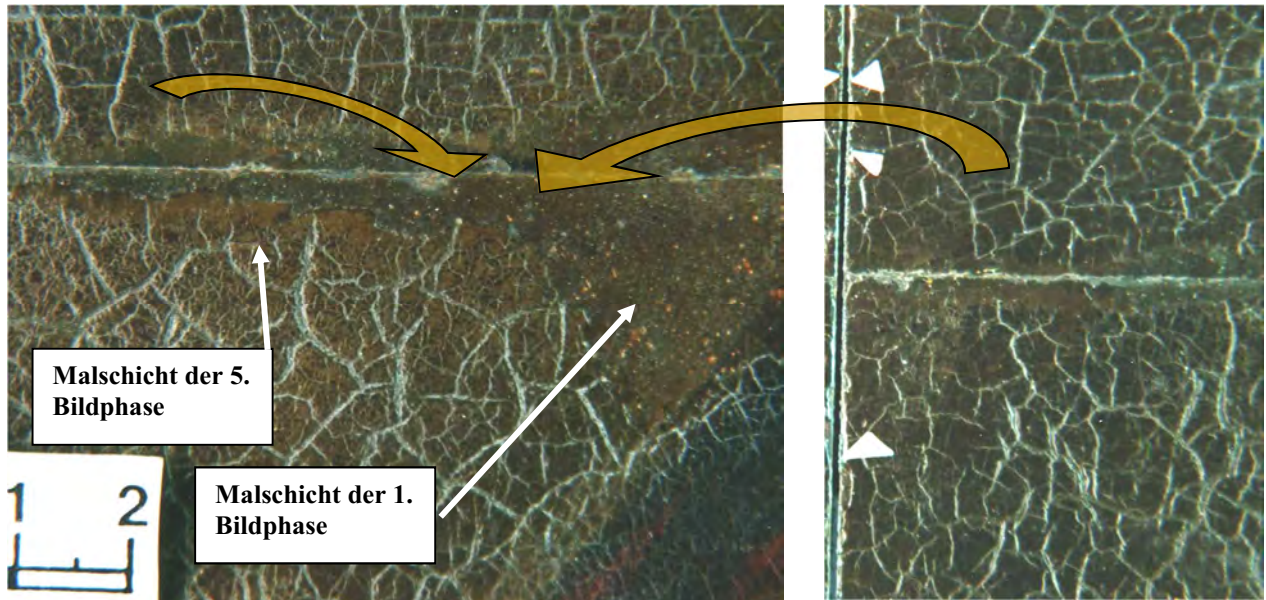


Abb. 3.2.2 / 15
Freilegungsspuren aus der
6. Bildphase am Mieder

Diese Beobachtung belegt, dass die Probefreilegung zwischen der 5. Bildphase und der Hintergrundübermalung zu Beginn der 6. Bildphase erfolgte und sie somit der 6. Bildphase zuzuordnen ist. Der Sachverhalt des Farbrestes ist für die 7. Bildphase von Bedeutung.



3.2.2 / 16 Hintergrundfläche der Innentafel mit Freilegungsfläche

Abb. 3.2.2 / 17 s. links

Die Freilegungsarbeiten wurden offenbar mechanisch ausgeführt. Die kantigen Konturen der Freilegungsränder, ebenso mehrere zu tief gesetzte Schnittverletzungen durch das Freilegungsutensil in der Bildschicht des Mieders, sprechen dafür. Abb. 3.2.2 / 18a und Abb. 3.2.2 / 18b zeigen die Mieder-oberfläche und darin liegende Spuren der älteren Freilegung aus der 6. Bildphase im Detail, sowie (links, Pfeilmarkierung) einen hellbraunen Farbrest der Übermalung aus der 5. Bildphase.



Abb. 3.2.2 / 18a

(B_III/1_20)

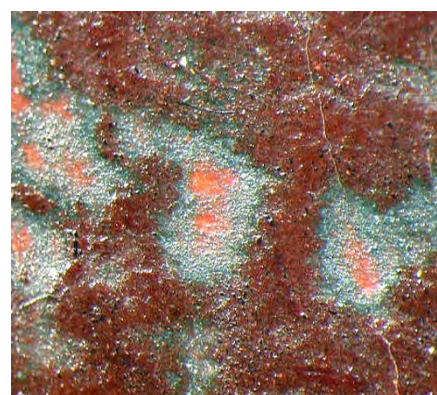


Abb. 3.2.2 / 18b

(B_III/2_12)

Mit den konkretesten Hinweis auf eine mechanisch erfolgte Abnahme von älteren Übermalungen liefert ein ‚Hackloch‘ am oberen Ende von Brett V/a. Es könnte durch ein von oben – in das liegende Bild – gefallene Utensil entstanden sein (Abb. 3.2.2 / 19). Die Spur deutet auf ein sehr scharfes Schneidewerkzeug mit kurzer Klinge hin; ein Skalpell? Der Schaden wurde mit dem für die 6. Bildphase festgestellten weißen Leim-Kreide-Kitt aufgefüllt und im Zuge der Hintergrundübermalung ohne eine weitere Vorbehandlung mit übermalt.



Abb. 3.2.2 / 19 (B_V_10)
„Hackloch“ auf Brett V/a

- **Partielle Retuschen** an der Stirn, im Miederrot (Schwundrissverästelungen) und über diversen Brettfugenpartien.
Flächige Retuschen am linken und rechten Ärmel (Abb. 3.2.2 / 20).

Bildmotiv:

Das Bild wurde erneut mit einem sehr dunklen Bildhintergrundfarbton übermalt. Die Freilegungen lassen erkennen, dass man sich um einen authentischeren (möglichst originalen) Bildzustand bemühte, ohne die verunklarenden Schichten der Überarbeitungen. Möglicherweise war man zwischenzeitlich zu der Überlegung gelangt, dass die ausgeprägten Schwundrisse der bereits vorhandenen Malschichten nicht durch weitere Übermalungen in den Griff zu bekommen wären, dass diese gleichwohl den gesamten Bildeindruck stark beeinträchtigen.

Abb. 3.2.2 / 20

In der 6. Bildphase farbig überarbeitete Flächen. Punktierung zeigt die ungefähre Kontur der freigelegten Malschichtfläche



7. Bildphase

Datierung [zeitliche Einschätzung unter Vorbehalt]:

20. Jh.

Überarbeitungsphase Nr. 6

Welche Veränderungen/Beschädigungen traten im Laufe der 6. Bildphase auf?

Erhaltungszustand des Bildträgers:

Beschädigungen des Bildträgers wurden für die 6. Bildphase im Besonderen nicht festgestellt.

Erhaltungszustand der Malerei:

- Die **schwarzbraune Übermalungsfarbschicht** des Bildhintergrundes aus der 6. Bildphase zeigte auf der sehr glatten Oberfläche der opaken braunen Malschicht aus der 5. Bildphase keine gute Haftung. Dies äußerte sich zum einen durch vielfache kleinteilige **Absplitterungen**, zum anderen in einem ausgeprägten **Schwund**verhalten während der Trocknung über der darunterliegenden Malschicht (Abb. 3.2.2 / 21).
- Ein fortschreitendes **Instabil-Werden** der **Inkarnatmalschicht** entlang der Brettfugenbereiche.
- Ein zunehmendes Verbräunen der **alternden Firnisüberzüge** ist anzunehmen.



Abb. 3.2.2 / 21 (B_VII_01)

Vorgenommene konservatorische/restauratorische Eingriffe:

- **Kleinere mechanische Probefreilegungen**, in Form rechteckiger Freilegungsfenster von etwa 2-4 cm² Umfang wurden im Bereich der Frisur, der oberen Brettkante von Brett I, an der Schulter rechts und am Ärmel rechts festgestellt.
- Vermutlich durch den bestehenden Niveauunterschied* in der Malschichtoberfläche an der Schulter links war man auf die ältere Freilegungsprobe aus der 6. Bildphase aufmerksam geworden (s.o. **Abb. 3.2.2 / 16**). Es wurden erneut Probeflächen angesetzt, indem man die **schwarzbraune Übermalung der 6. Bildphase** entfernte – bis auf den bereits erwähnten Farbreist in der Mitte der freigelegten Fläche (s.o. **Abb. 3.2.2 / 16**).
- An mehreren Flächen im Inkarnatbereichen und in der Kleidung wurden **Firnisdünnungen und -abnahmeproben mittels Lösemittel(n)** vorgenommen.
- Retuschen wurden keine festgestellt. Die freigelegten Stellen wurden nicht farblich eingepasst sondern nur durch den Auftrag eines **neuen Firnisses** in ihrer Auffälligkeit zurückgenommen.

* Die freigelegte Fläche wurde nicht durch eine egalisierende Kittung ausgeglichen

Bildmotiv:

Es wurden keine motivischen Veränderungen festgestellt.

8. Bildphase

Datierung:

20. Jh.

Überarbeitungsphase Nr. 7

Welche Veränderungen/Beschädigungen traten im Laufe der 7. Bildphase auf?

Erhaltungszustand des Bildträgers:

Für den Zeitraum der 7. Bildphase wurden keine Beschädigungen des Bildträgers festgestellt.

Erhaltungszustand der Malerei:

- Zunehmende Malschichtausbrüche und -lockerungen auf allen Bildflächen des Tafelgemäldes, z.T. ganz offensichtlich verursacht durch klimatisch bedingte Spitzblasenbildung (dachförmig aufstehende Malschichtablösungen).



Abb. 3.2.2 / 22

Überarbeitete Flächen des Tafelgemäldes in der 7. Bildphase, Freilegungsproben (rot), Firnisreduzierung (gelb)

Vorgenommene konservatorische/restauratorische Eingriffe:

- Partielle Retuschen waren 2001 anhand matter Oberflächen und in der UV-Fluoreszenzuntersuchung als dunkle Flecken gut erkennbar.

Bildmotiv:

Es wurden keine motivischen Veränderungen festgestellt.

Abschließende Anmerkungen:

In welcher Bildphase die heute fehlende Parkettleiste verloren ging und wann die Teppichzieherklinge (20. Jh.) auf der Tafelrückseite eingeklemmt worden ist, erschloss sich nicht.

Eine weitere Beobachtung lag in der Feststellung auffallend vieler ‚kerbenartiger‘ Malschichtverluste entlang der Brettantenübergänge zwischen Innentafel und Randanstückungsbrettern. Stehen diese Verluste im Zusammenhang mit dem Versuch einer Trennung der einzelnen Tafelbretter?*

Die 9. Bildphase des Tafelgemäldes liegt mit dem Zustand vor, da die konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen 2004 abgeschlossen wurden.

* Verschleppte Malschichtlockerungen mit allmählichen Materialverlusten.

3.2.3 Übersichtslegende zu älteren Eingriffen am Tafelgemälde vor 2001 („Bildphasen“)

8. Bildphase (7. Überarbeitung)	<ul style="list-style-type: none"> - partielle Retuschen (2001 im UV als dunkle Stellen zu erkennen)
7. Bildphase (6. Überarbeitung)	<ul style="list-style-type: none"> - Firnis - Kleine Freilegungen <p>Im Inkarnat und auf der Falbel rechts wurden gealterte Firnisüberzüge mittels Lösemittel in größerem Umfang, jedoch nicht ganzflächig abgenommen. Auf mechanischem Wege wurden kleine Freilegungsfenster (Haare, Brett I: Hintergrund, Schulter rechts?) angelegt und die Übermalung (Phase 6) über der Freilegungsprobe am Kinn (aus Phase 6) wieder aufgedeckt.</p>
6. Bildphase (5. Überarbeitung)	<ul style="list-style-type: none"> - Firnis - Großflächiges Übermalen des Bildhintergrundes, dünn mit spröden Dunkelbraun - Figur: partielle Retuschen - Leim-Kreide-Kittungen u.a. an Schwundrissen am Mieder <p>Großflächigere mechanische Freilegungen (Mieder, Ärmel) und kleinere Probefreilegungen am Bildhintergrund (Kinn). Dabei wurde möglicherweise die inkarnatfarbene Retusche auf der linken Brust der Lesenden auf den Höhen der Pastositäten aufgeschnitten.</p>
5. Bildphase (4. Überarbeitung)	<ul style="list-style-type: none"> - Firnis - Großflächiges Übermalen mit opakem Braun auf Bildhintergrund und Mieder, z.T. auch - Lasurmalerei + kl. Retuschen - Festigen und „Kitten“ mit farblos-transparentem, wachsartigem Material - Hölzerne Bildträgerergänzung in der Ecke oben rechts - Parkettierung - Neuverleimen offener Brettfugen - Verleimen Materialriß in Brett III - Planieren des Bildträgers?
4. Bildphase (3. Überarbeitung)	<ul style="list-style-type: none"> - (Teilgefirnisst?) - Flächige Auffrischung der Malschicht mit binde-mittelreichen Farblacken die zu Schwundriss-bildung neigen - Deckende Übermalung von Malschichtverlusten an Brettfuge Brett II zu III (Hals)
3. Bildphase (2. Überarbeitung)	<ul style="list-style-type: none"> - Firnis - Übermalung des Bildhintergrundes (Retuschen?) - Flächige Teilübermalungen der Figur - Bleiweiß-Kreide-Kittungen - Firnisabnahme
2. Bildphase (1. Überarbeitung)	<ul style="list-style-type: none"> - Firnis - Malschicht (Überarbeitung des Bildmotivs der 1. Bildphase, zur Darstellung „Der Lesenden“) - Imprimitur (rotbraun, streifig) - Grundierung (und Kittung am Innentafelrand links) - Formatvergrößerung. Bretter der Randanstückung
1. Bildphase	<ul style="list-style-type: none"> - Firnis - Malschicht - Imprimitur (schwarz, nur partiell) - Grundierung - Bildträger (nur Innentafel)

Zur Erläuterung:

Die in der Legende aufgeführten Maßnahmen und Sachverhalte am Tafelgemälde werden in den Kapiteln 3.2.2 und 3.2.4 bis 3.2.6 genauer betrachtet.

Aufgrund der komplexen Befundsituation, bedingt durch die Teilüberarbeitung einzelner Malschichtflächen und die Vielzahl der Überarbeitungsphasen, sind des Öfteren keine lückenlosen Beweisketten vorzulegen. Dadurch enthalten einige Aussagen ein etwas spekulatives Moment. So z.B. die Schlussfolgerung, dass in der 3. Bildphase eine Firnisabnahme erfolgt sein muss oder in der 6. Bildphase eine großflächigere Teilfreilegung durchgeführt wurde. Beobachtungen zum Zustand der noch vorhandenen Malschichtoberflächen lassen jeweils auf solche Maßnahmen schließen.

Es bedarf somit der gedanklichen Kombination einzelner Sachverhalte zu einzelnen Bildphasen und den Befunden zu Bildflächen, um ein möglichst umfassendes Bild der Objektgeschichte entstehen lassen zu können.

Die Inhalte der **9. Bildphase**, mit den jüngsten, 2003/2004 erfolgten Eingriffen am Tafelgemälde, werden detailliert in den Kapiteln 6 und 7 dargelegt.

3.2.4 Technologische Beobachtungen zum Bildträger

Zum Bildträger allgemein

Die vorliegende Bildträgerkonstruktion* umfasst **drei Einheiten**: eine Haupttafel (in der Folge als *Innentafel* bezeichnet), eine vier Bretter umfassende Randanstückung und eine Parkettierung auf der Bildträgerrückseite. Soweit einsehbar wurde für alle Einheiten **Eichenholz*** als Werkmaterial verwendet.

Von der Objektvorderseite betrachtet befindet sich das Hauptmotiv des Porträts, bestehend aus Kopf, Hals und Oberkörper, auf der kompakt gefügten **Innentafel**. Die Innentafel ist annähernd zentral ausgerichtet; allseitig umrahmend sind weitere Bretter angesetzt. Diese Randanstückungen entsprechen einer **Formatvergrößerung**. Sie gaben Raum für eine kompositorische Erweiterung des ursprünglichen Bildmotivs (Vgl. Kap. 2.3 *Das Motiv im Wandel*).

Die Bretter der **Randanstückung** sind weder durch Klebefugen noch mittels eines Stecksystems (Dübel, Gratleisten, Nägel, ...) direkt mit den Außenkanten der Innentafel verbunden. Den Zusammenhalt der Randanstückungsbretter mit der Innentafel gewährleisten (heute!) allein die auf der Gemälderückseite aufgeleimten Leisten der noch später aufgesetzten **Parkettierung**. Die Anfertigung der Innentafel, das Hinzukommen der Randanstückung, wie auch der Parkettierung sind objektgeschichtlich zu unterschiedlichen Zeiten erfolgt. Die zeitliche Differenz zwischen Innentafel und Randanstückung lässt sich anhand eines stratigraphischen Vergleichs durch die Malschichtenabfolge auf beiden Flächen belegen. Es gibt keine absolute Klarheit darüber, zu welchen Zeitpunkten (Bildphasen) sich welche der Brett-fugen geöffnet hatte oder geöffnet wurde; lediglich dass der ursprüngliche Brettverband der Innentafel zwischenzeitlich einmal gelöst war.

*Maximales Maß: 64,4 x 55,6 x 2,6 cm.

*Zur Identifizierung des Holzmaterials wurden Materialhärte und auf makroskopischem Wege holzanatomische Aspekte, etwa die Maserung, die Farbigkeit, auch dessen ausgeprägte Ringporigkeit mit Referenzproben verglichen.

Abb. 3.2.4 / 1 (links)
Zustand Vorunter-suchung, 2001

Abb. 3.2.4 / 2 (rechts)
Parkettierung auf der Bildrückseite



Die Innentafel (Brett I, II, III)

Drei horizontal angeordnete Bretter stellen das Kernstück des Tafelgemäldes dar. Es ist die Innentafel, der historisch **älteste Teil** des Bildträgers.*

Die verarbeitete **Holzqualität** der **drei massiven Einzelbretter** ist gut. Ihre gleichmäßige Wachstumsstruktur und ihre Unversehrtheit waren unter anderem in den Röntgen- und CT-Aufnahmen festzustellen. Anders als bei den Randanstückungsbrettern wurde hier keine Tendenz zur Holzrissbildung festgestellt.

Brett I und II, Brett II und III sind mit **stumpfer Fuge** verleimt.

Die oben gezeigte Abb. 3.2.4 / 1 lässt auf vier horizontale Innentafelbretter schließen. Im Laufe der Untersuchungen zeigte sich jedoch, dass die vermeintliche „dritte (unterste) Fuge“ auf die Behebung eines später erfolgten Schadens innerhalb von Brett III zurückzuführen ist. Sie ist der Verlauf eines **Materialbruchs in Brett III**, der sich über die gesamte Brettlänge hinweg zieht. Zur Schadensbehebung wurde die Tafel eingespannt und die untere Hälfte von Brett III (Brett III/2) unter Druckeinwirkung wieder angeleimt.* Die Ursache der Bruchbildung an Brett III bleibt spekulativ. Das Ausbilden eines material- und/oder klimabedingten Einläufers (Holzrisses) wäre ebenso denkbar wie der Einfluss mechanischer Kräfte durch Fremdeinwirkung, etwa beim Planierungsversuch einer Brettverwerfung, beim Reduzieren der Maltafelstärke oder anderer Maßnahmen. Auch eine ältere Leistenkonstruktion* auf der Tafelrückseite könnte eine spannungsfördernde Wirkung auf das Brettmaterial gehabt und somit den Bruch herbeigeführt haben.

Der **Zuschnitt der Bretter I, II und III** ist leicht konisch (vgl. nachfolgende Tabelle). Die äußere Kontur der Innentafel hingegen ist rechtwinklig. Aufgrund der Beobachtungen sollte in Erwägung gezogen werden, dass es sich beim heutigen Verlauf der Innentafel-Außenkanten nicht zwangsläufig um die originäre Sägeschnittkante der Innentafel handelt. Eine Nachbearbeitung der Seitenflächen zum Zeitpunkt der Formatvergrößerung (Ansetzen der Randanstückungen) ist möglich oder als vorbereitende Maßnahme für das Anbringen der Parkettierung nach einem rechtwinkligen Konstruktionsschema.

Abb. 3.2.4 / 3:

Maße der Innentafelbretter (Angaben in cm; Brettlage in horizontaler Ausrichtung)

Brettbezeichnung	Bretthöhe links	Bretthöhe rechts	Brettbreite	Brettstärke
I	14,8	13,8	37,4	0,6
II	13,0	13,6	37,4	0,6
III	20,0	20,3	37,4	0,6

*Maximales Maß: 47,7 x 37,5 x 0,6 cm.

* Auf eine massive Druckeinwirkung auf Ober- und Unterkante des Gemäldes beim Verleimen des Bruches lassen die wulstartigen Stauchungen der Maltafel sowie vereinzelt herausgedrückte Leimperlen im Bereich der Fuge schließen.

* Wenngleich durch die starke Abarbeitung der Bildträgerückseite bislang keine Hinweise auf ein Vorläufersystem der heutigen Parkettierung vorliegen, so erscheint eine frühere Fugensicherung an Randanstückung und Innentafel allein aus werktechnischen Gründen sinnvoll oder gar unumgänglich. (vgl. Kap. 3.2.4 – Zur Randanstückung)

Auf der holzsichtigen **Rückseitenfläche der Innentafel** ist an beiden **seitlichen Brettanten** eine Auffälligkeit zu verzeichnen. Durch eine abweichende Maserung und eine hellere Farbigkeit treten zwei **Materialergänzungen aus Holz** optisch hervor. Auf der Seite links beträgt die Streifenbreite 3,6 cm (Abb. 3.2.4 / 4) und rechts 1,4 cm (Abb. 3.2.4 / 5). Bei den eingesetzten Eichenholzergänzungen handelt es sich nicht um je eine Leiste, die links und rechts auf die Rückseitenkanten aufgeleimt wurde. Die unterschiedlichen Maserungen lassen darauf schließen, dass für die Kante links zwei Leistenabschnitte verwendet wurden, für die Kante rechts drei.



Abb. 3.2.4 / 4
Innentafel/Rückseite, Rand links: 3,6 cm breiter Holzstreifen einer Materialergänzung

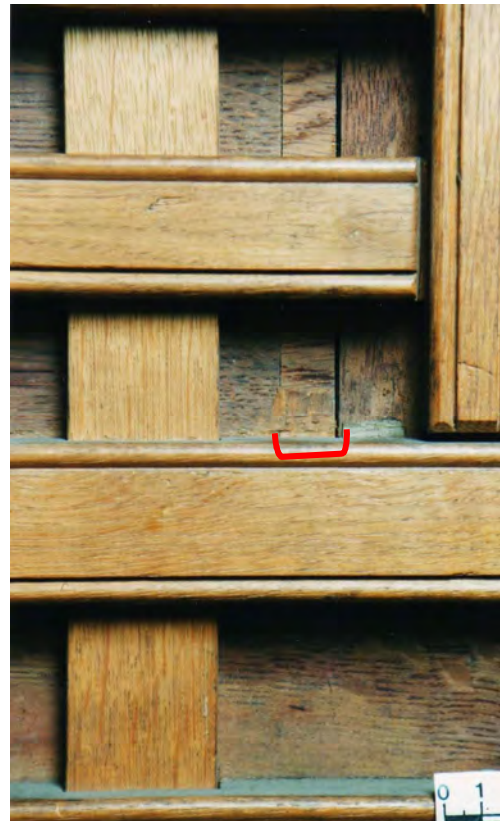


Abb. 3.2.4 / 5
Innentafel/Rückseite, Rand rechts: 1,4 cm breiter Holzstreifen einer Materialergänzung

Überlegungen zur Ursache und Funktion dieser Ergänzungen gingen zunächst von einer Beschädigung der originalen Innentafelkanten mit Materialverlust aus. Um für die aufzuleimenden Parkettleisten eine größtmögliche Auflagefläche zu erhalten und wohl auch aus ästhetischen Gründen wäre das Ergänzen der Fehlstellen auf das Niveau der Rückseitenoberfläche nachvollziehbar gewesen.

Die Auswertung der angefertigten **Röntgenaufnahmen** führte jedoch zu einer anderen, näher liegenden Erklärung. Sie fußt auf den Erkenntnissen der historischen Maltafelherstellung in den Niederlanden des 17. Jhs. und wurde im Januar 2005 noch durch die Teilergebnisse der frontalen **CT-Scannung** am Tafelgemälde gefestigt.

Die technologische Bewandnis der Holzergänzungen ist auf das Vorhandensein von sogenannten *Fasen* zurückzuführen, somit sind die seitlichen Tafelrückseitenkanten nach außen hin abgeschrägt. Diese Schrägen stellten für die nachträgliche Formatvergrößerung ein werktechnisches Problem dar: Für ein Anstücken der seitlichen Randbretter durch eine Verleimung wird zwangsläufig zu wenig Klebefläche an den Innentafelkanten vorgelegen haben, wenn die Abschrägung der Kantenrückseiten kaum mehr als noch einen halben Zentimeter betrug.

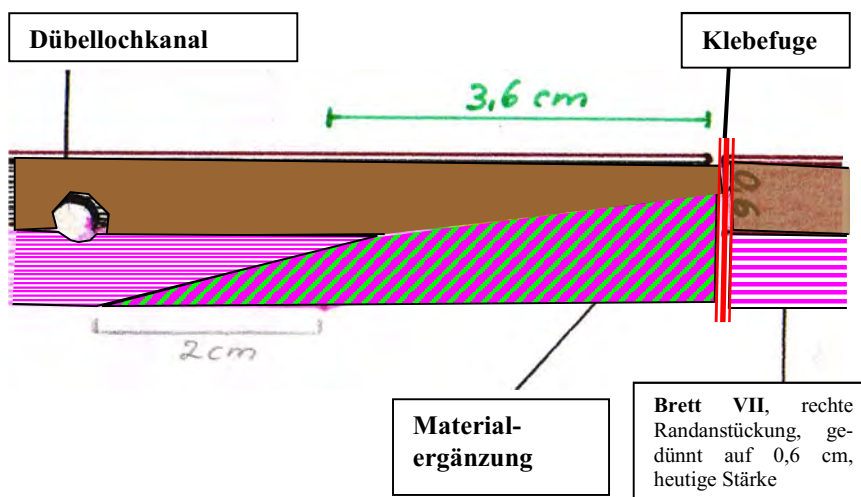


Abb. 3.2.4 / 6 Skizze zur **Materialaufdoppelung** der gefasten rechten Bildträger-Rückseitenkante; die **braunen** Flächen stellen den heutigen Bildträger mit 0,6 cm Brettstärke dar. Die **rosa-schraffierten** Flächen zeigen den Bildträger vor der Dünnung der Rückseite. Die **rosa-grün-schraffierte** Fläche soll die Materialergänzung über der Fase darstellen, die zugunsten einer größeren Klebefläche (**Klebefuge**) aufgesetzt wurde

Die relevanten Beobachtungen zur Theorie, belegt anhand der **Röntgenaufnahmen**:

- Das Sichtbarwerden eines älteren Bildmotivs unter der heutigen Darstellung, anhand dessen es möglich ist, den kunstlandschaftlichen und zeitlichen Ursprung der Innentafel genauer zu definieren (vgl. Kap. 2.3).
- Das Vorhandensein von Bohrlöchern für Dübeleinsätze zur Brettfugensicherung.

Aus der Praxis und **Fachliteratur*** sind für dieses Tafelgemälde übereinstimmende technologische Charakteristika zu niederländischen barocken Holzbildträgern belegt:

- Die Verwendung von **Eichenholz als Bildträgermaterial**
- Das **Verleimen von Brettkantenstößen mit stumpfer Fuge**.
- Das Sichern von **Brettfugen** durch integrierte oder applizierte **verstärkende** Systeme wie **Dübel**, ‚Schwalbenschwänze‘, Querleisten etc. Am Tafelgemälde liegen Bohrungen für Brettfugen verstärkende Dübel zwischen Brett I und II sowie

* Manfred Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit – Maltechniken im 17. und 18. Jh.: Bildträger*; in *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Stuttgart 1988, S.337 ff „... bei kleineren Bildformaten der holländischen Malerei des 17. Jh. überwiegen Holztafeln aus einem bis maximal drei Brettern. Sie weisen durchweg eine Maximalstärke von kaum mehr als 1cm, mit allseits abgeschrägten Rückseitenkanten auf. [...] Normal verleimte Brettfugenstöße [...] Fugenverstärkungen mit verdeckten Holzdübeln. [...] Relativ häufig sind nachträgliche Formatvergrößerungen zur Erweiterung der Komposition, teilweise nach fertiger Bemalung der Kerntafel. [...] Derartige Erweiterungen sind [neben Rubens] auch für J. Jordaens und J. Boeckhorst belegt.“

Brett II und III/1 vor. Die Abstände der Kanäle zur parallel verlaufenden Innentafelbrettkante betragen etwa 5,5 cm.



Abb. 3.2.4 / 7 Beim rückseitigen Dünnen des Bildträgers aufgeschnittener Dübellochverlauf an der Fuge zwischen Brett I und II

Der **Durchmesser der Bohrlöcher** liegt bei 0,5 cm. Für die Abmessung der Dübellochbreiten wurde eine Röntgenaufnahme der Tafel herangezogen. Als Kontaktabbildung ist der Maßstab der Röntgennegativabbildung in 1:1 abzulesen. Es konnte kein klärender Hinweis für die nur möglicherweise nur einseitig vorliegende Dübelfugensicherung der Bretter abgeleitet werden. Könnte eine mögliche Erklärung mit der Beobachtung um das Vorliegen zweier unterschiedlich breiter Fasenflächen an den seitlichen Brettanten der Tafelrückseite zutun haben?

- Die ursprüngliche **Brettstärke** lässt sich anhand der ermittelten Dübellochbreiten (~ 0,5 cm) bei etwas mehr als einem Zentimeter vermuten; vorausgesetzt, die Bohrungen der Dübelkanäle wurden nach der Mitte der Brettstärke ausgerichtet und die Bildträgerstärke ca. um die Hälfte (auf heute 0,6 cm) reduziert.
- Das **Abfasen** (Abschrägen) der rückseitigen Brettanten. Am Tafelgemälde liegen **abgeschrägte Brettanten** entlang der linken und rechten Innentafelseite vor. Den definitiven Nachweis erbrachte die CT-Scannung der entsprechenden Bildträgerbereiche. Die abgeschrägten Brettanten befinden sich unter den hölzernen Materialergänzungen (Abb. 3.2.4 / 6).

- Für das ursprüngliche **Innentafelformat** gibt es zum einen Anhaltspunkte durch Vergleichsobjekte wie jene in Kap. 2.4 gezeigten (Abb. 2.4 / 12 und / 13).^{*} Zum anderen deutet die Tatsache, dass sich nur noch auf einer Seite Dübellochkanäle nachweisen lassen, auf die Möglichkeit hin, dass die ursprüngliche Tafelbreite auch reduziert worden sein könnte.

^{*} *Männliche Kopfstudie:*
49,6 x 38 cm; *Kopfstudie*
einer Alten: 49 x 32 cm.

Exkurs Idee vom ‚größeren‘ Innentafelformat

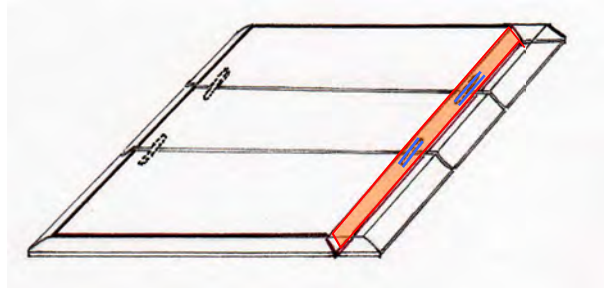


Abb. 3.2.4 / 8 Überlegung zur Verkürzung der Brettbreite unter Wegfall der Dübellochkanäle; die orange eingefärbte Fläche entspräche der erneut gefasteten Brettkante

Die heutige Innentafel hat die Maße 47,7 x 37,5 cm. Nimmt man die überlieferten Maße der Vergleichsobjekte^{*} hinzu, dann scheint es für jene Art von Kopf(studien)motiven ein scheinbar häufiger verwendetes Tafelmaß von ca. 50 x 40 cm geben zu haben.

Was einen eventuellen Auslöser für eine Formatverkürzung gegeben haben könnte, war nicht zu klären. Auch scheint es in Anbetracht der vorhandenen Formatvergrößerung gewissermaßen paradox. Beide Maßnahmen in der gleichen Überarbeitungsphase – die der Formatvergrößerung – zu sehen, wäre nur dann logisch, wenn der (von der Motivseite her betrachtet) linke Innentafelrand in einem Zustand vorgelegen hätte, der aus Stabilitätsgründen keine Randanstückung erlaubt hätte. Der nachweislich steiler und schmaler ausgefallene Fasenwinkel links (von der Bildvorderseite betrachtet) fällt auf und wirkt etwas improvisiert.

Die **Vergrößerung** von Tafelbildformaten **nach** der **Fertigstellung** eines Bildwerkes ist für niederländische Werke des 17. Jh. mehrfach und für den Werkstatt(umkreis) von P.P. Rubens im Besonderen belegt. Im vorliegenden Fall diente die dazu gewonnene Bildfläche allerdings nicht einer kompositorischen Erweiterung der ersten Bildanlage, sondern der motivischen Abwandlung des ersten Bildnistyps zum heutigen.

^{*} Ein weiteres Beispiel:

Abb. 3.2.4 / 9

P. P. Rubens; *Das Kind mit dem Vogel*, um 1624/25, Gemädegalerie/Berlin (Öl/Eichenholz), 50,8 x 40,0 cm



Formatvergrößerung der Innentafel durch Randanstückung (Brett IV, Brett V/a und /b, Brett VI und Brett VII)

Die Umarbeitung des älteren, aus drei Brettern bestehend Bildträgers (Innentafel) zum heutigen mit sieben Brettern fällt zeitlich mit der kompositorischen Änderung des Bildnistyps zusammen.

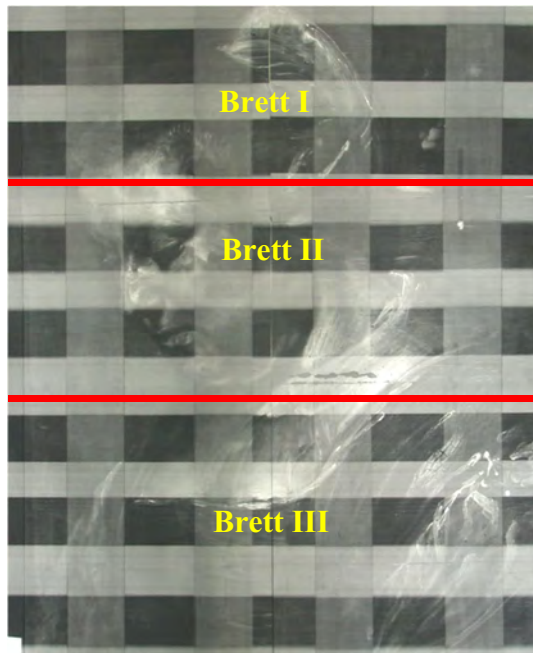


Abb. 3.2.4 / 10 [Röntgenaufnahme] Innentafel aus 3 Brettern gearbeitet. Motiv der 1. Bildphase



Abb. 3.2.4 / 11 Heutiges Bildmotiv, Innentafel mit 4 umlaufend angeordneten Randbrettern

Die Formatvergrößerung der Innentafel erfolgte anhand vier **umlaufend angelegter Eichenholzbretter**. Genau genommen liegen diese in Form dreier Latten und nur eines Brettes vor, da nur Brett IV mit etwa 10 cm Breite die Mindestbemessung* einhält. Zwei der Bretter (IV und VII) sind aus Massivholz, also aus einem gewachsenen Stück Schnittholz gefertigt. Die beiden anderen ‚Bretter‘ – von der Motivseite her betrachtet handelt es sich um das linke Randbrett (V) und das obere (VI) – sind jeweils zweiteilig (Abb. 3.2.4 / 11). Sie sind aus Latten- und Leistenstücken zusammengesetzt und mittels stumpfer Fuge verleimt. Brett V besteht demnach aus einer 7,4 cm (Brett V/a) und einer 3,6 cm (Brett V/b) breiten Latte. Brett VI ist eine 6,5 cm breite Latte, an deren oberen Kante eine 0,5 cm breite Leiste in Form eines Vierkantstabes angesetzt ist. Die auf Format gebrachten Bretter wurden erst flächig grundiert bevor sie an die Innentafelkanten angesetzt wurden. Auch wenn sie heute um etwa zwei, drei Millimeter zu lang erscheinen, die Längenmaße der seitlich angelegten Randbretter (Brett V und VII) entsprachen vormals zweifellos den ursprünglichen Maßen der Innentafelseiten. Die Ursache für die heute klaffende Lücke zwischen Brett III/2 und Brett IV ist mit Sicherheit das Resultat eines früheren restauratorischen Eingriffs* am Bildträgergefüge, der auch zur Wulstbildung in der Malschicht auf Brett III geführt hat.

* ‚Brett‘ definiert sich als Schnittholz von mindestens 8,0 cm Breite und 5 mm bis 3,8 cm Stärke.

*Brettverleimung.

Die heutige Bildträgerkonstruktion fordert eine Klärung hinsichtlich der **ursprünglichen Fixierung der Randanstückungen** an den Innentafelkanten. Heute halten Parkettleisten die Bretter zusammen. Gab es vormals ebenfalls eine rückseitige Stützkonstruktion? Wenn ja, wie sah diese aus, und wie erfolgte deren Befestigung? Der heutige Zustand der Bildträgerrückseite lässt dahingehend keine Rückschlüsse mehr zu.* Verschiedentlich sind **Leimreste in den Fugenbereichen** zwischen Innentafel und Randanstückungen zu finden.

Heute beträgt die gesamte Bildträgerstärke sechs Millimeter. Vor dem Dünnen der Tafelrückseite dürfte die Stärke bei 1 bis 1,3 cm gelegen haben. Es ist jedoch fraglich, inwieweit eine Verleimung alleine für eine dauerhafte Stabilität der erweiterten Bildträgerkonstruktion ausgereicht hat. Aus werktechnischer Sicht gelten Verleimungen zwischen Brettanten mit axialem Faserverlauf und solchen mit Stirnholzflächen als ungünstig.* – Solche Bedingungen liegen zwischen linkem und rechtem Randbrett und den angrenzenden Innentafelbrettanten vor. – Da sie durch die, in den dortigen Flächen vorliegenden Materialeigenschaften, zu größerem Spannungspotential neigen, sind die Fugen oder angrenzenden Holzbereiche bei klimatisch ungünstigen Verhältnissen bevorzugt für Materialrisse anfällig.

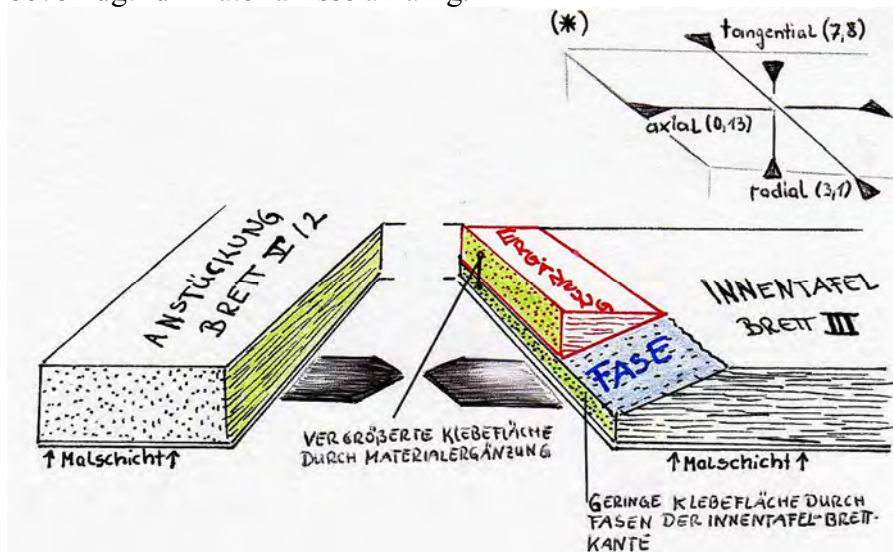


Abb. 3.2.4 / 12 Skizze zu den Faserverläufen am Randanstückungsbrett Brett V/b und Brett III/2 der Innentafel

Die **Holzqualität** des Brettmaterials der Randanstückungen ist aus werktechnischer Sicht nicht einwandfrei. Für Brett IV und VI wurde zwar Holzmaterial mit stehenden Jahrringen verwendet,* doch weist Brett VII im oberen Bereich eine Astlochverwachsung (Abb. 3.2.4 / 13) auf, von der aus sich ein Materialriss quer zum Faserverlauf ausgebildet hat. In der Malschicht aller Randanstückungsbretter zeichnen sich sogenannte *Einläufer* (Holzrisse) ab. Dieses Schadensbild ist allerdings nicht notwendigerweise alleine der Brettqualität zuzuschreiben, sondern kann auch als Langzeitschaden durch die Parkettierung oder andere Spannungseinflüsse auf den Bildträger entstanden sein.

* Das Dünnen der Bildträgerstärke auf der Rückseite vor dem Parkettieren beseitigte gegebenenfalls alle Hinweise .

* Stirnholzflächen haben, holzatomisch bedingt, die Eigenschaft, stärker auf Luftfeuchteänderungen mit Schwund- und Quellungsbewegungen zu reagieren.

* Prof. V Schaible, Vorlesungsskript Werkstoffkunde. Stuttgart 2001
 Prozentuale Angabe: Schwundbestreben v. jungem Eichenholz.

* Die Stirnseiten der Seitenbretter V und VII sind nicht einsehbar. Die CT-Aufnahmen lagen zum Zeitpunkt der Texterstellung nicht vor.



Abb. 3.2.4 / 13
 Rückseite von Brett VII, Astlocheinschluss und Holzriss

Es folgen weitere Einzelbeobachtungen:

Brettnummer	Länge	Breite	Heutige Brettstärke*
IV	55,6	Links: 10,1 Rechts: 9,9	0,6
V/a	48,1	Oben: 7,4 Unten: 3,6	0,6
V/b	48,1	Oben: 7,4 Unten: 3,6	0,6
VI	55,4	Links/rechts: 6,5	0,6
VII	48,0	Oben: 6,7 Unten: 7,0	0,6

* Die heutige Brettstärke konnte nur an den Außenkanten des Tafelgemäldes bemessen werden.

Abb. 3.2.4 / 14 Maße der einzelnen Randanstückbretter in cm-Angabe

Im Vergleich zu den schwach konisch verlaufenden inneren Innentafelbrettkanten, fällt an den **Sägeschnittkanten** der Randanstückung deren **rechtwinklige** Ausrichtung auf. Des Weiteren wird, wie bereits angedeutet, die **klaffende Fuge** zwischen **Brett III/2 und IV** nicht zum ursprünglichen Zustand der Formatvergrößerung gehört haben. Man wird sich beim Zuschnitt der Randbretter zweifellos an Maßen der ehemaligen Seitenlängen der Innentafel orientiert haben.

Bei Fugenbreiten dieser Größenordnung wäre eine stabile Verleimung der Bretter kaum zu gewährleisten, und eine offen gelassene Fuge hätte keine guten Flächenübergänge bei der Überarbeitung der Bildschicht erlaubt. Die Ursache der ‚zu langen seitlichen Randanstückungsbretter‘ in einer späteren Neuverleimung der Innentafelbretter zu suchen, unterstützen drei Befunde: Es sind die gestauchten Malschichtflächen und -verluste (Abb. 3.2.4 / 15, / 16) entlang der Klebefuge in der Fläche von Brett III, die auf eine enorme Druckeinwirkung auf die Innentafelhöhe schließen lassen, sowie eine herausgequollene Leimperle im Fugenspalt.

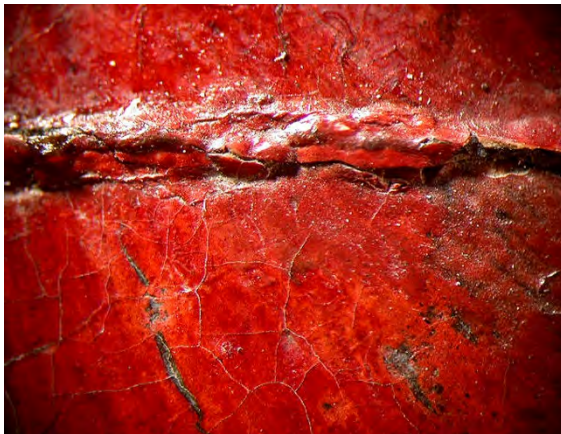


Abb. 3.2.4 / 15 (B_III_06)
Leimfuge zwischen Brett III/1 und /2; Starkes Gegeneinanderpressen der Bruchflächen verursachte das wulstartige Gegeneinanderschieben der kanten-nahen Malschichtbereiche

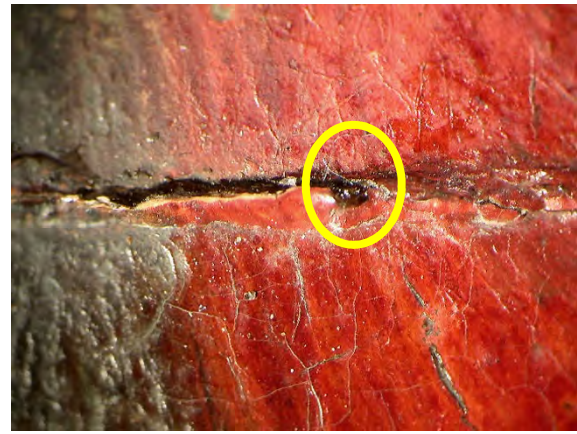


Abb. 3.2.4 / 16 (B_III_07)
Leimfuge zwischen Brett III/1 und /2; Die Malschichtstauchungen haben zum Verlust des Farbmateriale geführt. Ein Leimtropfen ist herausgepresst worden

An Brett VI befindet sich in der **Ecke oben rechts** eine **Holzergänzung** von dreieckig-rechtwinkliger Grundfläche. Was den Anlass für die Notwendigkeit der Ergänzung gab, ist nicht aufgedeckt worden. Allerdings wurde bei der Malschichtfreilegung an der gegenüberliegenden Ecke (linke Seite) eine stark zerstörte Bildschichtoberfläche und Grundierung festgestellt. Das Flächenmaß dieses Schadens ist vergleichbar mit dem in der Ecke rechts.

Die Holzergänzung – ein rechtwinkliges Eichenholzplättchen mit den Seitenlängen: 3,3 cm, 3,5 cm, 4,0 cm und auffallend ausgeprägten Holzstrahlengängen – besitzt als bislang einzige der identifizierten Bretterergänzungen eine **Klebefuge mit Überblattung**. Das (soweit von außen erkennbar) passgenaue Anfertigen der gestuften Klebeflächen, besonders jener auf der Brettrückseite von Brett VI, und auch das Einsetzen der Holzergänzung, wird vermutlich noch vor dem Reduzieren der Bildträgerstärke und vor allem vor dem Aufbringen der Parkettierung stattgefunden haben. Den Eindruck vermittelt der sehr akkurate Sitz der Ergänzung im Gefüge von Bildträger und darüberliegender Parkettierung.



Abb. 3.2.4 / 17 (B_VI_20)
Rechte obere Bildecke: Eichenholzergänzung (holz-
sichtig), 6,4-fache Vergr.

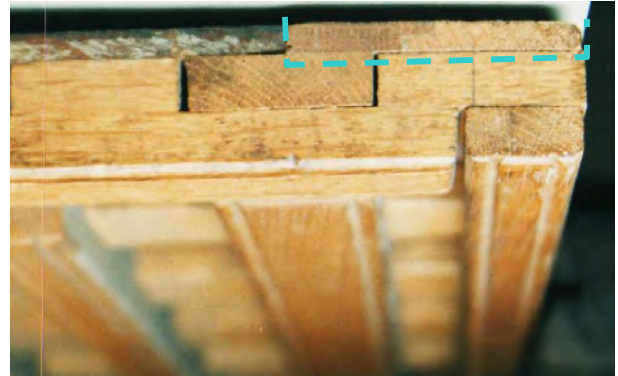


Abb. 3.2.4 / 18 Seitenansicht (Ausschnitt) von Brett VI
(blau), rechte obere Bildecke mit Holzergänzung und
überplatteter Fuge

Eine weitere Auffälligkeit ist der **Malschichtaufbau** auf der Oberseite der ‚Dreieckergänzung‘. Es gibt keinerlei Hinweise auf ein klassisches Grundierungsmaterial (Füllstoff, Bindemittel). Zum Ausfüllen der tiefen Holzstrahlenkanäle und zum Nivellieren des Übergangs zur angrenzenden Malschichtoberfläche wurde eine wachsartige farblos-transparente Masse eingearbeitet.* Direkt darauf wurde anschließend die Farbschicht der Hintergrundübermalung aufgetragen.

* Das wachsartige Material ist auch auf der zerstörten Malschichtoberfläche der gegenüberliegenden Tafellecke (links) zu finden und war unterschiedlich tief zwischen die einzelnen Malschichtebenen eingedrungen. (Vgl. Kap. 3.2.6 – Malschicht)

Die Parkettierung

Auf der Rückseite des Tafelgemäldes ist eine hölzerne Stützkonstruktion befestigt, in diesem Fall eine zwingend notwendige Maßnahme zur Fugensicherung zwischen Innentafel- und Randanstückungsbrettern. In der Art eines Gittersystems von zehn horizontalen und ehemals vier* vertikalen, aufgeleimten Leisten überspannt sie die gesamte Bildträgerfläche. Vier vertikal ausgerichtete Einschubleisten komplettieren die als **Flachparkett*** entworfene Konstruktion. Die 18 Leisten komplett, deckten vormals Dreiviertel der gesamten Bildträgerrückseite ab.

* Heute fehlt die 2. Leiste von links.

* K. Nicolaus (1998), S. 59: „Das historisch älteste [Parkett] ist das Flachparkett. Es wurde in der zweiten Hälfte der 18. Jh.s entwickelt. Bei dieser Parkettierungsform sind die aufgeleimten Längsleisten [längs zum Faserverlauf der Tafelbretter] mit einer relativ großen Leimfläche – breit und flach.“

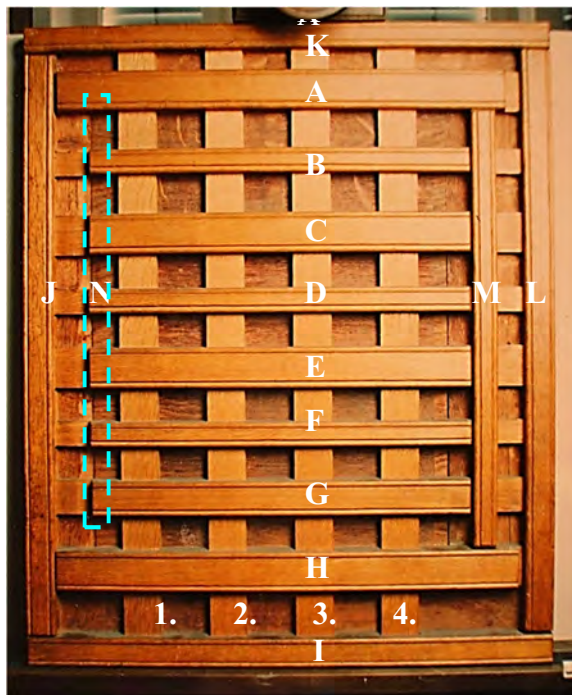


Abb. 3.2.4 / 19 Bildrückseite: Flachparkett

Die Anordnung der Leisten ist so gesetzt, dass fast alle horizontalen inneren Leisten (A-H) jeweils eine horizontale Brettfuge überdecken und diese geschlossen halten. Von den vertikalen Leisten sichert nur Leiste „M“ die Klebefuge zwischen Brett V/a und /b, während ihr Pendant auf der gegenüberliegenden Seite lediglich direkt an die Brettkante von Brett VII gesetzt wurde und die Fuge zwischen Innentafelbrett und Randanstückung nicht überlappt. An dieser Platzierung lässt sich aus werktechnischer Sicht kein praktikabler Zweck ableiten. Vielmehr scheint sie eine rein ästhetische Funktion zu erfüllen, da sie die Symmetrie zur Leiste „M“ erfüllt. Eine technisch ungünstige Konstellation, bei der die aufgeleimten Leisten je zwei Brettflächen, mit im rechten Winkel zueinander liegenden Faserverläufen abdecken, liegt an den Enden aller inneren horizontalen Leisten (A-H) und den beiden vertikalen Randleisten (J und L) vor. Die in der Abbildung mit „1.“ bis „4.“ **nummerierten Einschubleisten** sind mit Bleistift in gleicher Anordnung am unteren Ende signiert. Diese Ziffern werden durch die Leiste „I“ verdeckt. Die numerische Gegenkennzeichnung befindet sich auf der Bildträgerrückseite unter den Einschubleisten.



Abb. 3.2.4 / 20 Parkettierung mit Nummerierungen auf und unter den Einschubleisten

Als Werkmaterial für alle Leisten wurde **Eichenholz** verwendet. Sowohl in den CT-Aufnahmen, wie auch bei der Betrachtung der Stirnholzflächen der Parkettleisten ist zu erkennen, dass die Stücke „K“ und „F“ aus zwei schmäleren, entlang ihres Faserverlaufs verleimten Leisten hergestellt wurden. Alle einsehbaren Leistenoberflächen wurden mit zwei längs eingravierten Profilschnitten verziert und die Oberkanten abgerundet (Abb. 3.2.4 / 21).

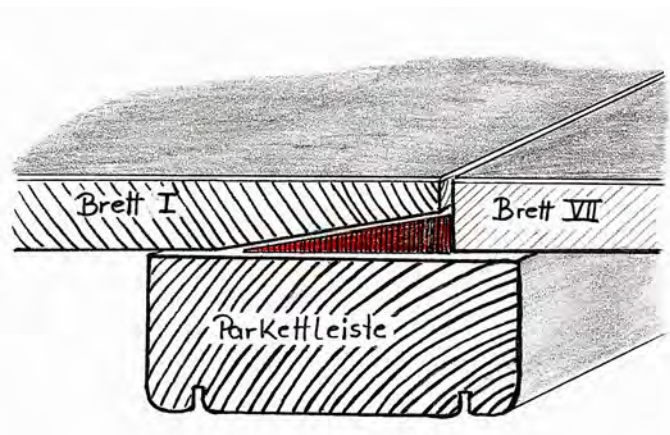


Abb. 3.2.4 / 21
Querschnitt-Ansicht einer Parkettleiste: Profil mit Gravur und abgerundeten Ecken

In Stärke, Breite und Länge unterscheiden sich die Leisten. Die vier Einschubleisten sind 1 cm stark, 4 cm breit und 65,0 cm lang. Die übrigen Leisten sind 2,2 cm stark und variieren in Länge und Breite entsprechend ihrer Position. Mittig unter den breiteren horizontalen Leisten (A, C, E, G, H) liegen die Brettfolgen von Brett VI zu I (A), Brett I zu II (C), Brett II zu III/1 (E), Brett III/1 zu /2 (G) und Brett III/1 zu VI (H). Bei der Betrachtung der Röntgenbilder wird offensichtlich, dass die Platzierung der breiteren Leisten eindeutig im Zusammenhang mit dem Vorliegen von Brettfolgen steht.

Die sagitale **CT-Aufnahme** deckte eine Holzfehlstelle auf, die an einer der nicht einsehbaren Parkettleistenunterseiten liegt.

Ein weiterer Befund zeigt, dass am rechten Ende von Leiste „A“ ein zu großes Stück der Leistenstärke abgetragen wurde. Eine andere Lesart dieses Befundes lässt auch eine Zweitverwendung dieser Leiste für das Tafelgemälde zu. Dadurch liegt kein bündiger höhengleicher Abschluss zur Leiste „L“ vor (Abb. 3.2.4 / 22, rote Markierung).

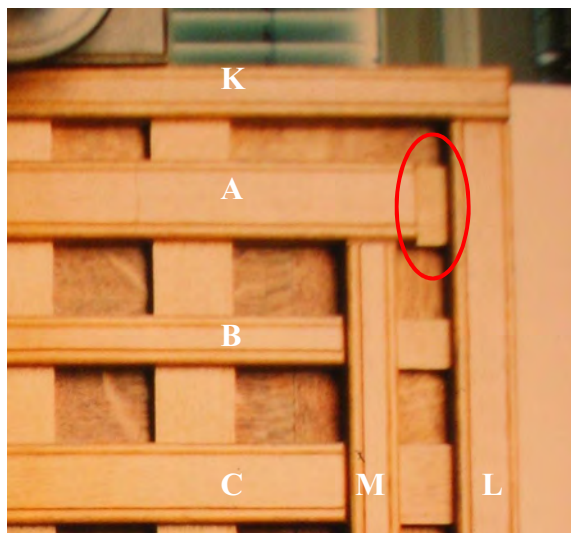


Abb. 3.2.4/ 22 Rechte obere Ecke der Bildrückseite

Trotz der letztgenannten Unregelmäßigkeit scheint es, als sei das Parkett individuell für die Brettkonstruktion dieser Tafel konzipiert worden. Es ist jedoch zu hinterfragen, ob etwa die **Funktionalität** des Parketts dem **ästhetischen Anspruch** an die Ausführung zumindest an einigen Stellen untergeordnet worden ist. Materialgerecht sind die Parkettleisten aufgeleimt, sofern ihre Faserverläufe denen der Bildträgerbretter gleichgerichtet sind. Dieses trifft im Wesentlichen auf die Klebefuge zwischen Brett V/a und /b sowie den Bereich der Innentafelbretter (horizontale Ausrichtung der Leisten- und Brettfaserverläufe) zu. Als fragwürdig sind dagegen der feste Klebeverbund der Brettenden von Brett V und VII mit der darüber liegenden Parkettleiste „A“ bzw. „H“ zu sehen. Die Faserverläufe von Brett- und Parkettleisten liegen orthogonal zueinander. Beim Arbeiten des Holzmaterials ist das Entstehen von Scherkräften möglich, die sich im ungünstigsten Falle auch nachteilig auf das Bildgefüge auswirken können.

Neben den bräunlichen Laufspuren einer flüssigen Substanz auf verschiedenen Holzoberflächen lässt auch die Kontaktfläche der fehlenden Leiste „N“ erkennen, dass nach dem Aufsetzen des Parketts alle Holzoberflächen mit einem **transparenten** (heute) leicht bräunlich aussehenden **Überzug** behandelt worden sind. Dieser ist **ethanollöslich**, jedoch nicht weiter identifiziert worden. Ein (Schellack-?) Firnis zur ‚Veredelung‘ des optischen Eindrucks der Holzoberfläche ist denkbar, ein Schutzanstrich gegen mikrobiologischen Befall ebenfalls.

Exkurs: Überlegungen zur Veranlassung des Parkettens

Anhand des heutigen Zustandes des Tafelgemäldes fällt es schwer, die ursprüngliche Motivation für die Maßnahme des Parkettierens zu belegen. Dass das Parkettieren von Tafelgemälden im 19. Jh. als geläufige Präventivmaßnahme gehandhabt wurde, ist in Fachkreisen bekannt. Das Planieren, Dünnen und Parkettieren eines erwiesenermaßen zu Verwerfungen neigenden Holztafelgemäldes stellt einen weiteren Ansatz dar. Für das Mannheimer Tafelgemälde ist letzteres mit Sicherheit zutreffend. In der Schichtenabfolge der Bildschicht gibt es immer wieder Hinweise darauf, dass im Laufe der Zeit Niveauunterschiede zwischen den Brettoberflächen entstanden sind. Diese hat man u. a. durch mehrfaches Überarbeiten der Bildhintergrundfläche auszugleichen versucht (Abb. 3.2.4 / 23, Bildphase 3: Bleiweiß-Kreide-Kittungen Abb.3.2.4 / 24; Bildphase 5: Anböschchen von wachsigem Material auf Brett IV zur Brettoberfläche von Brett III/2).

Der Versatz zwischen den Brettkanten von Brett II und III/1 auf der Innentafel (Abb. 3.2.4 / 25) kann nicht als ursprünglich vorgegeben angesehen werden. Eine Maltafel mit derartigem Materialfehler wäre wohl kaum gehandelt worden. Der Überstand hätte noch vor, spätestens aber mit dem Auftrag der Grundierung ‚getilgt‘ werden müssen.

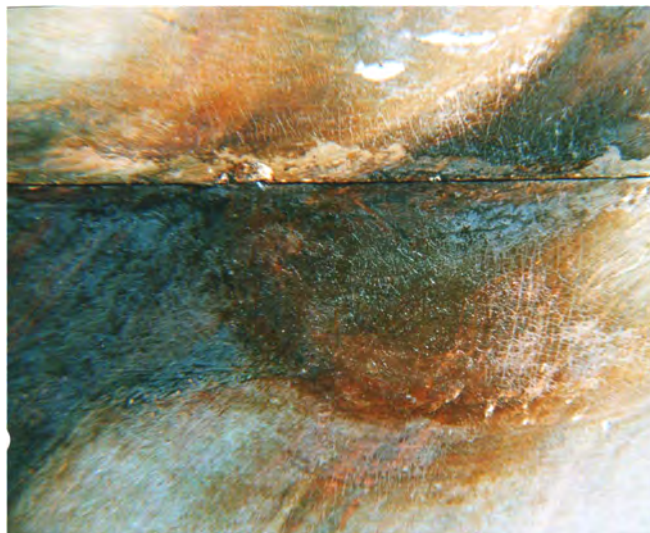


Abb. 3.2.4 / 25 (Ausschnitt) Höhenunterschied der Brett-kanten, (entstanden bei einer Neuverleimen der getrennten Bretter), umfangreiche Schäden in der Malschicht

Die Materialschäden entlang der Fuge (Brett II und III/1) auch in (Bildträger?) der Grundierung und Malschicht lassen nicht nur auf Materialspannungen im Bildträger schließen. Ein Öffnen und Neuverleimen der Fuge muss in Betracht gezogen werden.*

Die Fuge wird auf der Bildträgersrückseite durch die Parkettleiste „E“ gesichert.

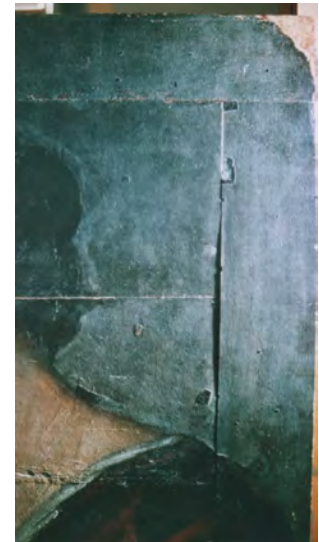


Abb. 3.2.4 / 23
Konkave Deformation in der Innentafelkonstruktion



Abb. 3.2.4 / 24
Versuch die Deformation aus Abb. 3.2.4 / 24 durch das Auftragen eines Kittungs-materials auszugleichen

* Eine Öffnung der Brettfuge I zu II ist eher unwahrscheinlich, da in und an der Fuge ein umfangreicher Schichtbestand an Kittungen und Retusche vorliegt.

Ein eindeutiger Beweis für die Verleimung der durch einen Materialbruch entstanden Bretthälften III/1 und /2 liegt innerhalb der Malschicht vor – wie bereits in Abbildung 3.2.4 / 16 (s.o.) gezeigt. Auf der Bildträgerückseite wird der Bruch von Parkettleiste „G“ überdeckt. Zieht man die mit „1.“ gekennzeichnete Einschubleiste heraus und sucht den Verlauf der Klebefuge anhand verbliebener Leimüberschüsse*, so wird man keine Spuren finden. Die Faserstruktur beider ‚Brettkanten‘ greift ineinander über, anders als es bei Brettkanten mit Sägeschnittkanten der Fall wäre. Dass aber auch keine Leimspuren zu finden sind, nicht einmal in den Holzporen um den Bruch herum, daraus kann nur gefolgert werden, dass **die Tafelrückseite erst nach dem Verleimen überarbeitet (ggf. gedünnt) und anschließend das Parkett aufgebracht** wurde.

* ...wie die Leimperle auf der Bildvorderseite.

Mit der Parkettierungsmaßnahme lassen sich verschiedene weitere Eingriffe am Gemälde in Verbindung bringen. Die **5. Bildphase** ist nach den bisherigen Beobachtungen der zeitliche Rahmen, in den diese Veränderungen zu setzen sind.*

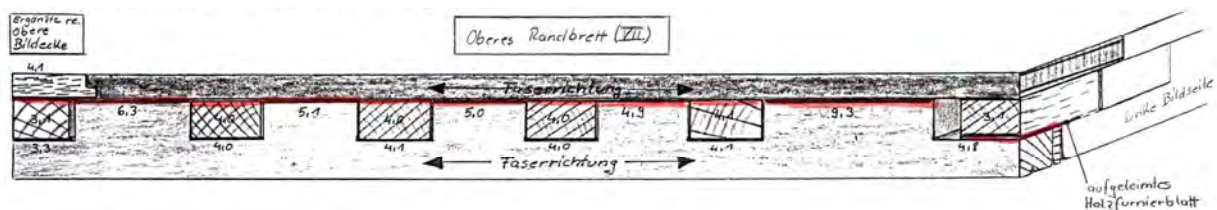
* Vgl. Kap. 3.2.2 – Bildphasen; Kap. 3.2.6 – Ältere restauratorische Eingriffe.

Abb. 3.2.4 / 26 Vier Seitenansichten des Mannheimer Tafelgemäldes, mit Darstellung der Holzfaserverläufe in den Randbrettern und an den Stirnseiten der Parkettleisten; rot gefärbt sind die Leimflächen zwischen Bildträgerückseite und Parkettierungsleisten

Seitenansicht oberer Bildrand

Gesamtlänge des Bildrandes: 55,4 cm

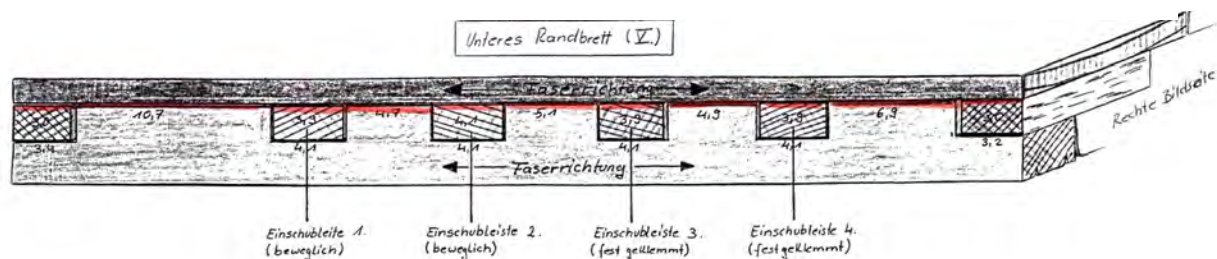
Brettstärke des Bildträgers: 0,6 cm; Leistenstärke der Parkettierung: 2,2 cm



Seitenansicht unterer Bildrand

Gesamtlänge des Bildrandes: 55,7 cm

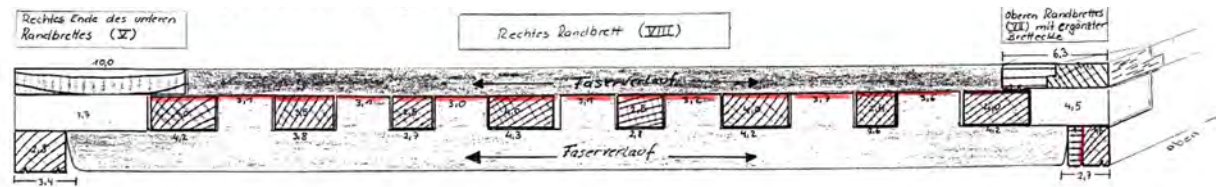
Brettstärke des Bildträgers: 0,6 cm; Leistenstärke der Parkettierung: 2,2 cm



Seitenansicht rechter Bildrand

Gesamtlänge des Bildrandes: 64,5 cm

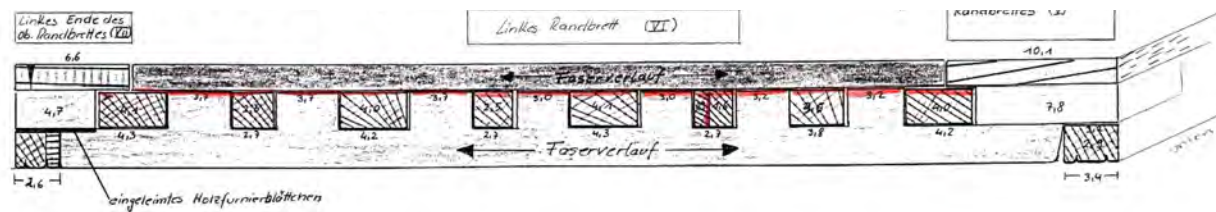
Brettstärke des Bildträgers: 0,6 cm; Leistenstärke der Parkettierung: 2,2 cm



Seitenansicht linker Bildrand

Gesamtlänge des Bildrandes: 64,9 cm

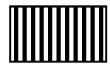
Brettstärke des Bildträgers: 0,6 cm; Leistenstärke der Parkettierung: 2,2 cm



Legende:



Holzstrahlen



Jahringrenzen



Parkettierungsleisten



Randbrett: Außenkantenfläche



Leimfugen

Aus platztechnischen Gründen wurden die Längensichten der Tafelseiten in den Zeichnungen verkürzt dargestellt. Die angeschriebenen Maße entsprechen den Abmessungen am Original

3.2.5 Technologische Beobachtungen zur Bildschicht

Allgemeine maltechnische Unterschiede im heutigen Bild

Die Malerei des Tafelgemäldes lässt für unterschiedliche Bildbereiche maltechnisch unterscheidbare Arbeitsweisen im Farbauftrag erkennen.

Am deutlichsten wird dies am **Inkarnat** der 1. Bildphase, im Gesicht und in der oberen **Hals-Nackenpartie**. Neben einer Malschicht mit opakem Farbauftrag und leicht pastos aufgesetzten Lichthöhungen finden sich auch Bereiche, in denen eine subtile Modellierung der Gesichtszüge durch einen mehrschichtigen Aufbau mittels halbdeckender und transparenter Farbaufträge erreicht wird, wobei etwa rötlichere und bläuliche nuancierte Gesichtsfächen ohne merkliche Farbschichtgrenzen ineinander übergehen.

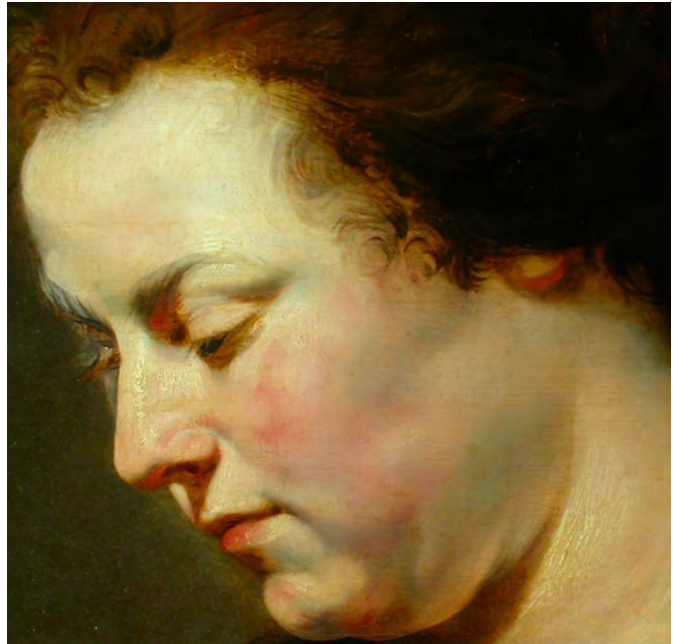


Abb. 3.2.5 / 1 Gesicht der Lesenden, Endzustand 2004

Dagegen hat die **Braue** über dem **Auge links** geradezu zeichnerischen Charakter. Die stark nach oben gerichteten ‚Zinken‘ (Abb. 3.2.5 / 2) geben ihr eine auffällige Form. Im direkten Vergleich mit der malerischen Ausführung der Augenbraue rechts (Abb. 3.2.5 / 3) wirkt sie grob. Der schwarze Farbauftrag erfolgte offenbar in wässrig-dünnere Konsistenz und liegt augenscheinlich – und soweit mit den mikroskopischen Möglichkeiten nachvollziehbar – direkt auf der Inkarnatoberfläche der 1. Bildphase. Eine Zugehörigkeit zur 1. Bildphase kann daraus allerdings nicht zwingend abgeleitet werden, da eine Firnisabnahme, wie sie für die 3. Bildphase nachweisbar ist, zum gleichen Befundbild geführt haben würde. Im Bereich der **Stirn** liegt zuunterst die Malschicht des Inkarnats aus der 1. Bildphase (Abb. 3.2.5 / 4: Inkarnatfläche links). Bei der mikroskopischen Betrachtung dieses dünn-schichtigen Farbschichtaufbaus ist die licht-reflektierende Wirkung der darunterliegenden weißen Grundierung deutlich wahrnehmbar. Darüber liegt eine opake Inkarnatfarbe (Abb. 3.2.5 / 4, Inkarnatfläche rechts). In der Pigmentausmischung gleicht dieser Farbton der ältesten Inkarnatschicht auf dem Dekolleté. Damit ist die Möglichkeit einer Zuordnung der beiden Schichten zur 2. Bildphase gegeben. Soweit erkennbar, erfolgte die Übermalung der Stirn auf einer Fläche, deren Umfang ungefähr durch die Kontur des Haaransatzes, der Augenbrauenbögen sowie des dazwischen liegenden oberen Nasenrückenzwickels definiert wird. Durch eine Nuancierung des Farbauftrags ins Bräunlichere ist die Übermalung

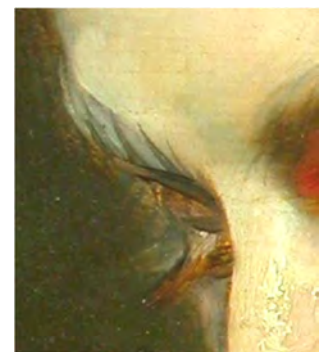


Abb. 3.2.5 / 2
Auge links, Braue
Handelt es sich bei diesem Detail um eine spätere Ergänzung, dann ist sie bereits sehr früh erfolgt (vermutlich in der 2. Bildphase) oder nach vorheriger Abnahme aller älteren Überzüge



Abb. 3.2.5 / 3
Auge rechts

auch mit bloßem Auge von dem Farbauftrag der 1. Bildphase zu unterscheiden. Der Farbauftrag der Übermalung musste zwangsläufig deckend erfolgen, da in der Malschicht über der Fuge von Brett I zu II Verluste bis auf Grundierungsniveau aufgetreten waren, die es zu überdecken galt. Der überwiegende Teil aller wahrgenommenen Übermalungen aus der 2. Bildphase wurde mit deckenden Farbaufträgen und in *a la prima*-Manier ausgeführt. Zu diesen Übermalungen gehören die pastos gemalten Motivflächen des Dekolletéinkarnats, die Haare und das rote Mieder; im Grunde jene Bereiche, in denen formal und/oder farblich Motivelemente des älteren Bildtyps (1. Bildphase) umgestaltet wurden. Ausnahmen sind partiell aufgetragene rote und rotbraune Lasuren im Gesicht und am Hals. Auch wurde im Bereich des Halses eine mit wenig Weißpigment angesetzte Lasur in Form eines streifigen ‚Weißschleiers‘ gefunden. Möglicherweise sollte er die Intensität der rotbraunen Schattenlasur unter dem Kinn farblich etwas zurücknehmen. **Lasuren** oder halbtransparente Farbaufträge wurden offenbar dort angewendet, wo flächig aufgetragene Lokalfarben abgetönt oder durch Akzente mehr Farbbrillanz bewirkt werden sollte (s. Mieder, nur noch Reste von jüngeren Farblackspuren vorhanden). Über die Art und Weise ihrer Verwendung in der 2. Bildphase (Formatvergrößerung, Abwandlung des Motivs an Mieder, Ärmeln, Hintergrund) ist heute kaum eine sichere Aussage zu treffen. Und auch zu den in späteren Bildphasen mehrfach überarbeiteten Malschichtoberflächen lassen sich hinsichtlich praktizierter Lasurmalerei kaum noch sicher einzuordnende Befunde ablesen.

Bildbeispiele:



Abb. 3.2.5 / 4 (B_II_03)
 Stirn/Klebefuge zwischen Brett I und II: Übergang vom Inkarnat zum Bildhintergrund (Malschicht der ältesten Bildphase); in der rechten oberen Abbildungsecke überlappt der deckende (bräunlichere) Inkarnat-Farbtön der Überarbeitung den kühleren Farbtön der (ältesten) 1. Bildphase



Abb. 3.2.5 / 5 (B_II_04a)
 Augenbraue links, mit Resten gealterter Firnisüberzüge, dünn-schichtiger Aufbau des Inkarnats der 1. Bildphase

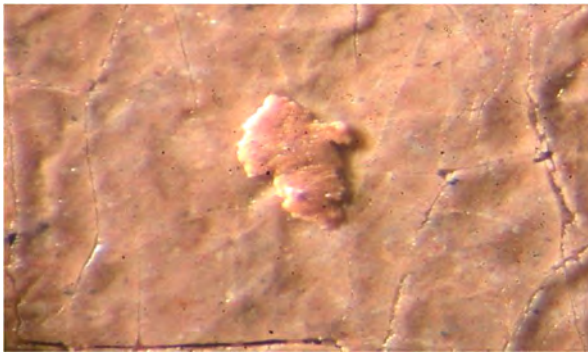


Abb. 3.2.5 / 6 (DSCN 5821)
Inkarnat des Dekolletés: deutliche Alterssprünge zeichnen sich in der starkschichtig aufgetragenen Malschicht ab (Abbildung in 6-facher Vergrößerung)

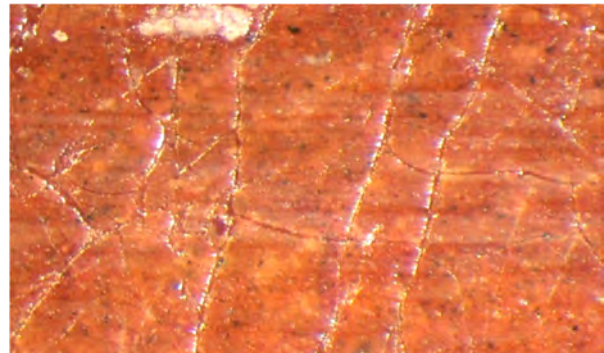


Abb. 3.2.5 / 7 (B_III/1_23)
Weißschleier-Lasur über rotbrauner Schattierung im Bereich des Halses



Abb. 3.2.5 / 8 (B_III/1_22)
Mieder (rot)/Saum (weiß) zum Dekolleté (Innentafel): Übermalung einer älteren, blau gestalteten Version eines Miederoberteils



Abb. 3.2.5 / 9 (B_IV_01)
Buchseiten, links (Randanstückung): Deckende Übermalung. Die ältere Motivanlage ist farblich etwas heller; der Hintergrundfarbton der 2. Bildphase überlappte die Kontur des älteren Buches



Abb. 3.2.5 / 10 (B_IV_11)
Ärmel, rechts (Randanstückung): Lapislazuli-Farbschicht darüber deckendes Hellblau eines Berliner-Blaus in Bleiweißausmischung

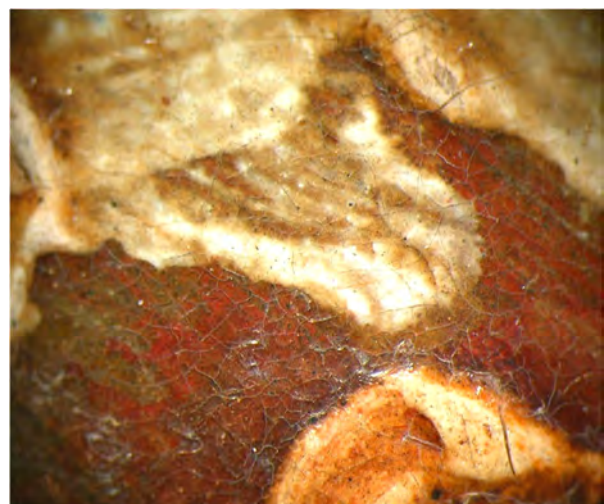


Abb. 3.2.5 / 11 (B_III/1_36)
Falbel im Bereich der Brosche (Innentafel): deckendes, leicht pastos aufgesetztes Weiß auf rotem Farbton im Bereich des Mieders; alte Firnisreste

Zur Malschichtabfolge auf den Flächen der Innentafel und der Randanstückungen

Ergänzend zu den Beobachtungen, die während der Flächenuntersuchungen 2001 gesammelt wurden, konnten über den Zeitraum der mikroskopischen Bearbeitung* der Bildfläche weitere Informationen zu den unterschiedlichen Motivbereichen und Malschichtebenen gewonnen werden. Die gedankliche Ausrichtung während der mechanischen Freilegung war auf den Zugewinn weiterer Erkenntnisse zur Malschichtabfolge der Malerei fokussiert. An einigen ausgesuchten Stellen konnte daher durch die schrittweise Abnahme einzelner Schichten eine stratigraphische Übersicht zu übermalten Bildbereichen erarbeitet werden. Erhofft wurden eindeutige Hinweise für die Zusammengehörigkeit einzelner Farbschichten der Bildhintergrundfläche und denen des figürlichen Motivs. Leider erfüllte sich diese Hoffnung nicht im gewünschten Umfang. So waren für den Bildhintergrund zwar bildphasenunterteilende Indizien in Form von Firnisresten auf einzelnen Farbschichten gefunden worden, für die Bildschicht des figürlichen Motivs war jedoch ein Ablesen bzw. Zuordnen zu bestimmten Bildphasen nicht immer zweifelsfrei möglich. Problematisch war, dass besonders in den Flächen der blauen Ärmel und des (heute) roten Mieders immer wieder (Teil-)Überarbeitungen durchgeführt worden sind, die die Schichtenabfolge verunklären. Diese Überarbeitungen umfassten flächige Übermalungen, das partielle Ausbessern von Fehlstellen sowie Verputzungen (Abb. 3.2.5 / 1) und das mechanische Abtragen einer oder mehrerer Schichten älterer Malschichten (Abb. 3.2.5 / 2 und / 3). Über den freigelegten Malschichten sind wiederum farbige Überarbeitungen zu finden, die die Aufgabe hatten, bei der Freilegung entstandene Fehler (Scharten, Einschnitte, Ausbrüche) auszugleichen. Aufgrund dieser Tatsache zeigten sich die Farbflächen der Kleidung als nicht geeignet, die Anzahl aller Bild- bzw. Überarbeitungsphasen möglichst vollständig zu erfassen.

* *mechanische Freilegung, selektive Abnahme älterer Übermalungen.*

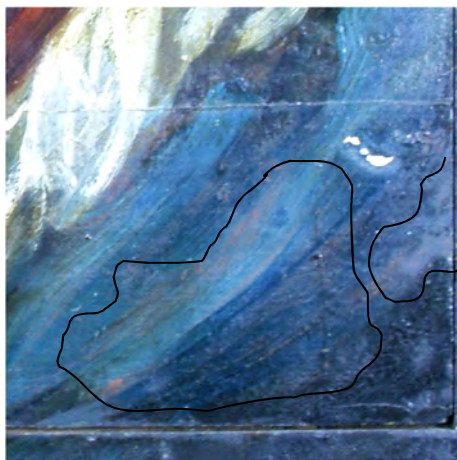


Abb. 3.2.5 / 1 Ärmel rechts; innerhalb der Markierungen sind Malschichtverputzungen zu erkennen, die das Rot darunter durchschimmern lassen

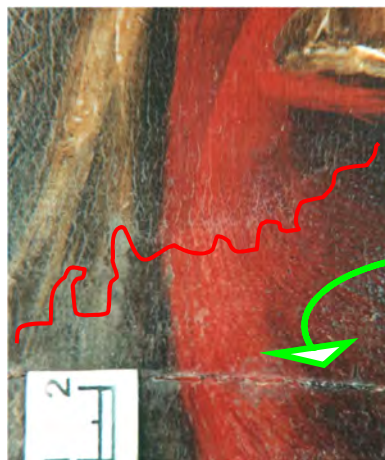


Abb. 3.2.5 / 2 Brust links; Grenzverlauf der alten mechanischen Freilegung oberhalb der Markierungslinie

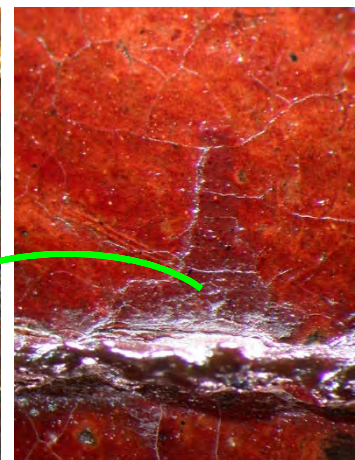


Abb. 3.2.5 / 3 (B_III_09) Freilegungsrest eines weitgehend abgenommenen dunkelroten Farblackes

Für die Inkarnatflächen allerdings lieferte die mehrfach überarbeitete Brettfuge auf Höhe der Stirn der ‚Lesenden‘ umfangreiche Informationen. Auch das Inkarnat an Hals und Dekolleté erfuhr partielle und flächige Übermalungen, doch nicht in der Vielschichtigkeit, wie sie im Bereich der Stirn zu finden sind. Obgleich die Brettfuge für die Stabilität der darüber liegenden Malschicht ein Dauerproblem gewesen zu sein scheint, war man offensichtlich bemüht, die malerische Qualität des Gesichts der 1. Bildphase so wenig wie möglich zu beeinflussen. In Folge dessen wurden in mehreren Bearbeitungsphasen Ausbrüche und veränderte Retuschen eher nur kleinteilig (ausgekittet und) übermalt.

Das über einen langen Zeitraum entwickelte und immer wieder in Frage gestellte **Konzept zu den einzelnen Bildphasen*** des Tafelgemäldes basiert im Wesentlichen auf den Befunden, der 2001 noch komplett vorgelegenen Schichtenabfolge der Hintergrundfläche. Mit Ausnahme der 2. Bildphase wurde in späteren Überarbeitungen die Bildhintergrundfläche immer wieder ganzflächig übermalt und – bis auf die Malschicht der 4. Bildphase – fanden sich zu jeder Übermalung Hinweise auf einen (Schluss-) Firnis*. Auf diese Weise, und gestützt durch die Ergebnisse der unternommenen Stichproben (Malschichttreppen und Querschliffe), fand das zuletzt entworfene Bildphasenkonzept seine derzeitige Form.* Die zu den Malschichtabfolgen dokumentierten Beobachtungen beinhalten Informationen zu folgenden Fragestellungen:

- Wie viele Schichten liegen an einer Befundstelle vor?
- Wie wurde der Farbauftrag durchgeführt? (partiell, flächig).
- In welcher Form erfolgte der Farbauftrag? (stark, schwach, deckend, ...).
- Sind farbliche Unterschiede zwischen den einzelnen Phasen festzustellen?
- Was lässt sich über die Wahl und Ausmischung der verwendeten Pigmente innerhalb einer Farbschicht aussagen?
- Was ist hinsichtlich der Malfarbeneigenschaften zu erkennen? (stabil, mürbe/brüchig oder splittrig, kompakt und stark/schwach gebunden usw.).
- Welche Beobachtungen wurden hinsichtlich des Malschichtzustands gemacht? (Runzelbildung, Schwundrisse,...).

Der **Übersichtlichkeit** halber werden im Folgenden nur jene Farbschichten genauer betrachtet, die den Charakter einer eigenständigen ‚Malschicht‘ erkennen lassen. Voraussetzung dafür ist, sie sollen in einem Flächenumfang vorliegen, der nicht den Eindruck einer (partiellen oder flächigen) Retusche vermittelt. Es sei an dieser Stelle nochmals auf den **Problemfall der roten Miederfläche** hingewiesen. Auf Grund des Zerstörungsgrades der dortigen Schichten wird diese Fläche thematisch nur kurz angerissen. Die **Angaben zu Farbwerten*** und -nuancen sowie die Einteilung der Pigmente in fein, mittel, grob beruhen auf der eigenen subjektiven Wahrnehmung und wurden in Relation zum Gesamten gesehen.

* Kap. 3.2.2 und 3.2.3.

* Firnis als Indiz für letzte Maßnahme je Phase einer Überarbeitung.

* Ausgenommen sind Stellen mit Malschichtverlusten, Kittungen und Retuschen.

* Orientierung an einer Farbtabelle von Mussini-Harz-Ölfarben der Firma Schmincke.

Werden Pigmentnamen oder Farbtöne benannt, sind diese lediglich als gedankliche Orientierungshilfe zu verstehen. Außer an den in Kap. 3.1.6 erwähnten, erfolgten keine Analysen zur Pigmentbestimmung.

Zunächst ein Blick auf die Schichtenabfolge, wie sie auf der **Bildhintergrundfläche** im Bereich der Randanstückung zwischen Brett V /b zu Brett III/2 festgestellt wurde.*

* Zur Analyse wurde auch einer der Querschliffe herangezogen.

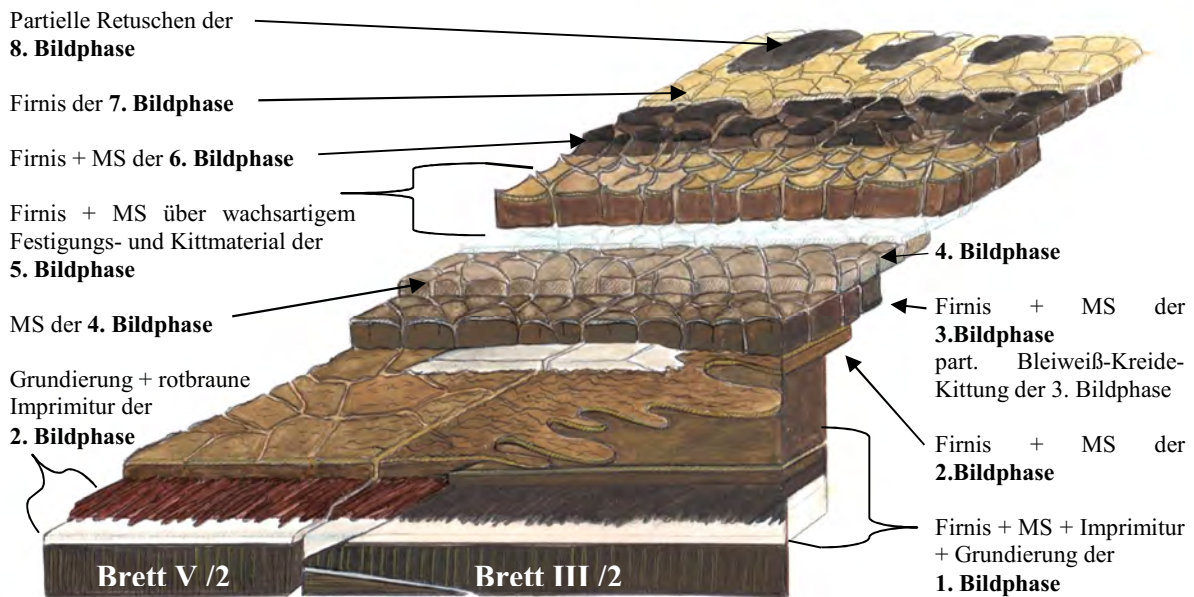


Abb. 3.2.5 / 4 Skizze

Dargestellte Malschichtabfolge im Bereich Randanstückung Brett V/b, im Übergang zur Innentafel Brett III/2

1. Bildphase

Für die Malschicht der 1. Bildphase* wurde anhand des Querschliffs und eines nicht überarbeiteten Ausbruches bis auf den hölzernen Bildträger eine **Vorleimung** der Tafeloberfläche beobachtet. Die darüberliegende **weiße Grundierung** (Leim-Kreide, leicht gelblich) zeigt Tendenzen zur Spaltung. Lässt sich darin der Hinweis auf eine mehrschichtig aufgebaute Grundierung sehen? Über der Grundierung liegt ein sehr dünn aufgetragenes **Schwarz** (Imprimitur* der 1. Bildphase). Es lässt keinen Pinselduktus erkennen. Die weiße Grundierung darunter scheint durch. Das Schwarz wurde für den Bildhintergrund und den Ärmel links nachgewiesen. Die Pigmentierung dieser Schicht zeigt eine Grundmasse aus einem warmtonigen (bräunlichen) **Schwarz**. Kleine farblos-graue Teilchen (Kreide?) und (Blei-?)Weiß stellen neben Schwarz die Hauptpigmentierung dar. Feinste Spuren eines rötlichen Ocker-Farbtönen sind ebenfalls zu erkennen.

Über dem Schwarz liegt ein **Braun** (Umbra?), eine dunkelfarbene Malschicht, der eigentliche Hintergrundfarbton der 1. Bildphase (Abb. 3.2.5 / 5). Ein schwacher Pinselduktus ist zu bemerken.

* Nur auf der Innentafel zu finden.

* Keine Anwendung fand es im Bereich des Gesichts und der Brust, des Mieders. Eine Aussage für andere Motivbereiche ist nicht möglich, obgleich an der Schulter rechts und der Brust-Bauchfläche eine schwarze Malschicht in den Schwundrisstiefen vorliegt. Es könnte sich dabei allerdings auch um einen eigenständig schwarz gestalteten Bereich eines früheren Bildmotivs handeln, etwa der Kleidung [Vgl. Kap. 2.3].

Die Grundmasse besteht aus einem sehr feinteiligen brauntonigen Graugelb. Darin liegen in kleinteiliger Ausmischung: (Blei-?) Weiß, Gelber Ocker, Schwarz und ein rötlicher Ocker. Sehr vereinzelt sind kristalline, leuchtend blaue Pigmentkörner in die Malschicht eingebettet. Dem Aussehen nach waren sie vergleichbar mit dem mikrochemisch nachgewiesenen Azuritpigment des Ärmels links. Reste eines vergilbten Firnisses wurden gefunden. Die Schichten des vergilbten Überzuges variierten vom dünnen geschlossenen Auftrag mit vermehrter Ansammlung in den Duktusrillen bis hin zu nur noch sporadisch nachzuweisenden Resten.



Abb. 3.2.5 / 5 (B_III_02)
Hintergrundfarbton der 1. Bildphase, in den Schwundrißtiefen ist die dunkle Imprimitur darunter zu sehen

2. Bildphase (Formatvergrößerung, Motivänderung)

Zu dieser Bildphase gehört eine helle **weiße** (Leim-Kreide-) **Grundierung**. Sie liegt nur auf den formatvergrößernden Brettern der Randanstückung und auf einem schmalen Randstreifen an der Innentafelseite links vor. Dort erfüllt sie die Funktion einer Kittung. Eine Vorleimungsschicht vor dem Grundieren* wurde auf den hölzernen Oberflächen der Randanstückungsbretter nicht festgestellt. Allerdings hatte man den Bereich des zu kittenden linken Innentafelrandes vor dem Auftrag der Grundierung reichlich mit dickem Leim* eingelassen.

Es folgt eine auffallend streifig aufgetragene **Imprimitur** der grundierten Flächen in **rotbraunem** Farbton. Sie deckt sowohl die weißen Flächen ab als auch die großzügiger ausgestrichenen Ausläufer des Leimauftrags auf der Innentafel. An der Oberkante von Brett I, an der Stelle eines Malschichtausbruchs der 1. Bildphase, füllt die rotbraune Imprimitur, den Ausbruchskanten passgenau folgend, die Fehlstelle aus (Abb. 3.2.5 / 6). Die exakte Übereinstimmung mit dem Verlauf der Bruchkanten weckte zunächst Zweifel hinsichtlich der Zugehörigkeit der Imprimiturfarbe.* Durch zwei minimale Überlappungen der Imprimitur über den Malschichttrand der 1. Bildphase (s. Markierung Abb. 3.2.5 / 6) konnte allerdings ihre einmalige Funktion hier, als kleinteilige Ausbesserung, nachgewiesen werden. Mit einer Ausnahme wurde die Imprimitur in gleicher streifiger Manier auf allen Randanstückungsbrettflächen gefunden. Die Ausnahme betrifft das untere Ende des Kittungsstreifens am Innentafelrand links, der ganz offensichtlich im Nachhinein noch ein weiteres Mal überarbeitet wurde. Diese Erkenntnis legen sowohl das Nachmalen der gesamten Buchfläche (in der 3. Bildphase) nahe, wie auch die nochmals später erfolgte Retusche an dieser Stelle.

Was noch zu bemerken war: der Farbauftrag der Imprimitur ist stellenweise weniger dicht erfolgt. An Stellen mit Farbschichtverlust des Hintergrundfarbtönen ist durch die Farbrillen des Pinselduktus der Imprimitur die weiße Grundierung zu sehen.

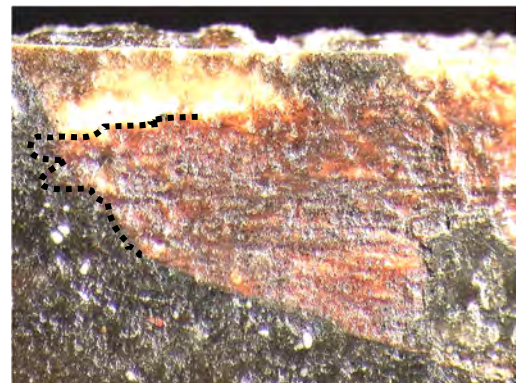


Abb. 3.2.5 / 6

(B_I_09)

* ...wie in der 1. Bildphase.

* Tierischer Leim? Im Versuch, an einer kleinen Materialprobe wurde eine gute Quellbarkeit in Wasser festgestellt.

* Deutete das Vorhandensein am oberen Rand der Innentafel auf größere Überarbeitungen hin?

Der **Hintergrundfarbton** der 2. Bildphase orientierte sich an dem der 1., doch ist er geringfügig grünlicher. Der Farbauftrag erfolgte überwiegend geschlossen und in mäßiger Schichtstärke. Auf den Randbrettern ist er stellenweise etwas dünner und lässt die rötliche Imprimitur darunter subtil mitwirken. Im Gegensatz zu den späteren Übermalungen der Hintergrundfläche war die Farbe nicht bis ganz an die Konturen des Gesichtes heran aufgetragen worden. Nur etwa bis auf Höhe der vertikalen Stirnlinie der ‚Lesenden‘ erfolgte auf der Innentafelhälfte links das Übermalen des älteren Malschichtbestandes (1. Bildphase). Für die Innentafelhälfte rechts wurde keine lokale Beschränkung der Hintergrundübermalung festgestellt. Dies könnte an den schwieriger zu überdeckenden älteren Motivelementen liegen, denn im Bereich des weißen Hemdkragens brauchte es zum Beispiel deutlich mehr Farbmateriale für eine effektiv deckende Übermalung. Hinsichtlich der **Pigmentierung** wurde festgestellt: in einer umbragrünlichen Grundmasse waren feinteiliges (Blei-?)Weiß und Schwarzpigment sowie roter Ocker zu finden. Mittlere Größe hatten gelbockerfarbene Pigmentkörner. Der Farbauftrag hatte keine nennenswerte Eigenstruktur. Auf den Randbrettern hingegen zeichnet sich darunter die streifige Imprimitur ab. Auf den seitlichen Übergangflächen zwischen Innentafel und Randanstückungsbrettern ist eine deutliche Neigung zur Runzelbildung dieser Farbe zu erkennen (Abb. 3.2.5 / 7). Auf Brett VI fallen lineare Oberflächenveränderungen auf. Deren Verästelungen erinnern an die Schwundrisse der jüngeren Malschichten, jedoch zeigen sie eine geschlossene, keine gefurchte Oberfläche (Abb. 3.2.5 / 8a und / 8b).



Abb. 3.2.5 / 7 (B_II_01)

Exkurs zum Erscheinungsbild der Schwundrisse:

In den beiden nebenstehenden Abbildungen entspricht die rötlichere Malschicht der 2. Bildphase (rechte Abb.: über streifiger Imprimitur). Die darübergelegten Markierungen umfassen den Bereich zweier Rissverläufe. Das Schichtenübergreifende ‚Ausbreiten‘ der Risse lässt eine Abhängigkeit zwischen den Malschichtoberflächen der einzelnen Bildphasen vermuten. Es ist bislang nicht geklärt, welche der Schichten den Auslöser für die großflächigen Schwundrisse gab(-en). Wäre alleine die Malschicht der 2. Bildphase dafür verantwortlich gewesen, dann hätten sich dort, wo sich die Malschicht nicht nachweisen ließ – etwa vor dem Gesicht der ‚Lesenden‘ – keine Schwundrisse ausbilden dürfen.

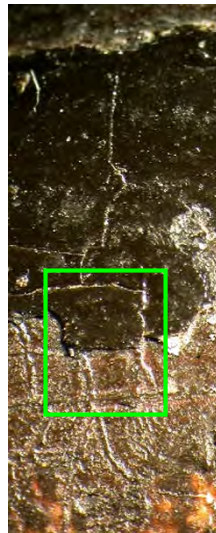


Abb. 3.2.5 / 8a und

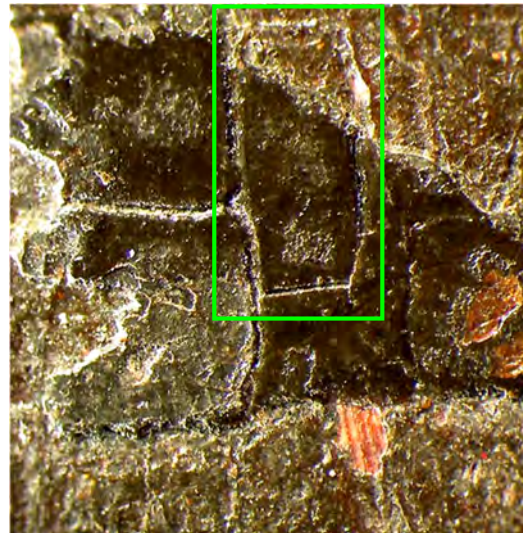


Abb. 3.2.5 / 8b

(B_VI_07), (B_VI_06)

Jedoch geschah dies dort auffallend stark (vgl. zum Beispiel Abb. 4.2.4 / 9). Auch gibt es Bildbereiche, auf denen die Malschicht der 2. Bildphase keine auffälligen Veränderungen der Oberfläche zeigt. Dennoch sind anhand der Vorzustandsaufnahmen für diese Flächen Schwundrisse dokumentiert worden – so auf Brett V. Somit ist der Gedanke naheliegend, dass eine (/mehrere) der jüngeren Malschichten die Schwundrissbildung initiierte haben wird und deren Einflüsse dann in beide Richtungen zu wirken begann – in die jüngeren, wie auch in die älteren Ebenen.

Hinweise auf einen ehemals vorhandenen **Schlussfirnis** gab es in den Tiefen der Malschichttrunzelungen und im Bereich der Tafelrandflächen sowie unter den Übermalungen der Leimfuge an der Stirn der ‚Lesenden‘.

3. Bildphase (Bleiweiß-Kreide-Kittungen)

Die höhenversetzten Brettkantenbereiche von Brett V/b zum Innentafelrand links und vom Innentafelrand rechts zu Brett VII waren durch eine **Kittmasse** egalisiert worden. Diese glich auch die dort vorhandenen Farbschichttrunzelungen der 2. Bildphase aus. Das grauweiße Material war mittels mikrochemischer Analyse als ölig gebundene Mischung aus Bleiweiß und Kreide identifiziert worden.* Die Härte des Materials und seine gute Haftung zum Untergrund ließen die Abnahme langwierig werden. Das Material zeigte unter dem Mikroskop eine geringe **Pigmentdichte** der Grundmasse. Darin waren kleine bis mittelgroße kohlschwarze Pigmentkörner eingeschlossen, sehr grobe hellweiße und auch sandkornartig grau-transparente Teilchen. Die neue farbige Übermalung des Bildhintergrundes wurde über die gesamte Fläche ausgeführt. Der Farbauftrag erfolgte in stärkerer Schicht. Obgleich im farblichen Gesamteindruck nahezu identisch, war das Farbmateriale der 3. Bildphase von dem der 2. im Detail zu unterscheiden. Die **Pigmentdichte** innerhalb der Grundmasse der 3. Bildphase war geringer als in der 2. Bildphase. Der Anteil von gelbem Ocker war sehr gering und der von rotem Ocker kaum nennenswert. Dadurch wirkte der **Farbton** der 3. Bildphase je nach Lichtverhältnissen etwas kühler (noch grünlicher) und wurde als dunkler empfunden. Der auffälligste Unterschied lag in den Weißpigmentpartikeln. Lagen in der 2. Bildphase deutlich mittelgroße Teilchen vor, so war es in der Malschicht der 3. Bildphase überwiegend ein sehr feines Material. Die Oberfläche der Malschicht zeigte ausschließlich in der oberen Bildhälfte – im Besonderen auf Brett VI – eine starke Ausbildung von Schwundrisse mit partiell schüsselförmig deformierten Malschollenrändern (Abb. 3.2.5 / 9). Vergilbte **Firnisreste** waren zu finden.



Abb. 3.2.5 / 9
Zwischenzustand - Freilegung, 2004

* Kap. 3.1.6.

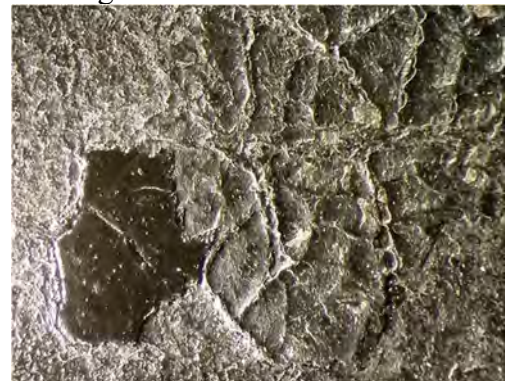


Abb. 3.2.5 / 9 Die glatte Malschichtoberfläche gehört zur Übermalung der 2. Bildphase (B_VI_05),

4. Bildphase (Lasierende Farblacke/ ‚Bildauffrischung‘)

Ein unterschiedlich stark aufgetragenes **Mittelbraun** über der 3. Malschicht der Bildhintergrundfläche wurde der 4. Bildphase zugeteilt. Das Farbmateriale zeigte eine homogene feinteilige **Pigmentierung**. Die Grundmasse wurde durch ein einziges Braunpigment bestimmt, das nur eine mäßige Beimischung eines sehr feinteiligen (Ruß?-)Schwarzes erkennen ließ. Es war zu beobachten, dass der Bindemittelanteil in den figurnahen Flächen höher war, als auf den Randbrettern. War demnach die Farbe auf den äußeren Bildflächen des Hintergrundes deckend, so wurde durch eine sukzessive Zugabe von mehr Bindemittel eine zunehmend lasierende, halb- bis transparente Farbwirkung erzielt. – Von der nachfolgenden Übermalung der 5. Bildphase gewann man so den Eindruck, als ‚schwebe‘ diese Folgeschicht über den sichtbaren älteren der 3. und 1. Bildphase. – Möglich, dass spätestens mit dieser, sehr bindemittelreichen Malschicht, die Grundlage für das ebenenübergreifende Schwundrissverhalten der Malerei gelegt wurde. Hinweise auf einen Firnis wurden nicht gefunden.

5. Bildphase (Ergänzung Bildecke oben rechts und Parkettierung)

Als Festigungs*- und ‚Verfüllungsmaterial‘ wurde auf die gesamte Bildhintergrundfläche ein farblos-transparentes, sehr weiches wachsartiges Material aufgetragen und in das Malschichtgefüge der älteren Bildphasen ‚eingearbeitet‘. Offenbar hatte man mit dieser Methode vermeintlich einen Weg gefunden, alle störenden Oberflächenerscheinungen wie erneut aufgetretene Farbschichtausbrüche und Schwundrisse auszugleichen, gelockerte Malschichten zu fixieren und eine ebenmäßige Unterlage für ein neuerliches Übermalen des Bildhintergrundes zu schaffen. Der Auftrag erfolgte komplett und flächig, bis an die Umrisse der figürlichen Darstellung.

Wiederum war für die erneute Hintergrundübermalung festzustellen, dass die Farbflächen zum Tafelrand hin deckender (mit höherem Pigmentanteil) und im Farbauftrag stärker waren, als in der Nähe der Figur. Überhaupt war die Schichtstärke auf den Randbrettern bis zu dreimal stärker als in der 2. Bildphase. Die **Pigmentierung** der Grundmasse dieses rötlich-mittelbraunen Farbtons war sehr homogen, feinteilig und kompakt.* Geringe Anteile feiner schwarzer und gelbockerfarbener Partikel waren zu erkennen. Auffallend grobe Einschlüsse gelben Ockers und von Pigment-Konglomeraten, die an getrocknete, zerriebene Malfarbe erinnerten, waren weitere erkennbare Beimischungen. Letztere enthielten ebenfalls Ocker, Schwarz und sienafarbenes Pigment. Ein Firnis wurde festgestellt.

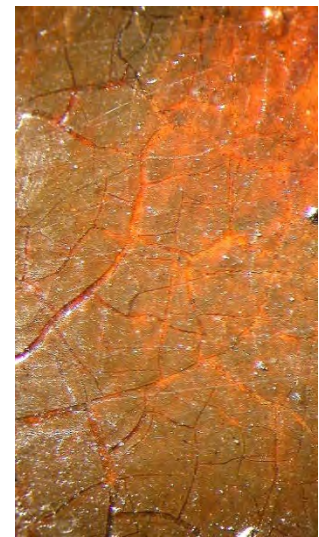


Abb. 3.2.5 / 10 (B_II_05b)
Brett II, Übergang Bildhintergrund zum Gesicht mit Malschicht aus 5. Bildphase die über dem Inkartrat zu ‚schweben‘ scheint

* Möglicherweise wurde eine gute Penetration in tiefere Malschichten durch ein Erhitzen des aufgetragenen Materials erreicht. (Wachsfestigung, Bügeln).

* Von der Festigkeit vergleichbar mit ‚zartbitter‘-Schokolade.

6. Bildphase (Teilfreilegung)

In diese Bildphase fallen nach bisherigen Beobachtungen größere Malschichtreduzierungen durch mechanische Freilegung im Bereich der Kleidung und kleinere Probefreilegungen in der Fläche des Bildhintergrundes. So ist zum Beispiel die im Vorzustand dokumentierte ältere Freilegungsprobe vor dem Kinn der ‚Lesenden‘ dieser Bildphase zuzuordnen. Zwei Sachverhalte stützen diese These:

1. Die letzte flächig aufgetragene Übermalung auf dem Bildhintergrund ist ein **dünnschichtiges Schwarzbraun**, wie in den Abbildungen Abb. 3.2.5 / 11 und / 12 abgebildet.



Abb. 3.2.5 / 11



(B_II_20)

Abb. 3.2.5 / 12

(B_VII_01)

Auf der Firnisoberfläche der Vorgängerphase hatte sie nur einen geringen Halt und war mit leicht geführtem Skalpell problemlos abzusplittern. Die Eigenschaften dieses Farbmateri als, eine sehr homogene feine Pigmentierung, hohes Deckvermögen, Sprödigkeit und Oberflächenglanz, gaben der Übermalung ein **lackähnliches Aussehen**. Die mangelnde Haftung zum Untergrund führte an verschiedenen Stellen zu einem starken Zusammenziehen und Farbinselbildung des Farbfilm es, wie in Abb. 3.2.5 / 12 erkennbar. An anderer Stelle schwand die Malschicht nicht, bildete jedoch Sprünge aus, die bereits durch die älteren Malschichten vorgegeben waren.

2. Im oben genannten Freilegungsfenster am Kinn der ‚Lesenden‘ sind während der Voruntersuchung Reste dieser Farbschicht auf der freigelegten Malschicht der 1. Bildphase gefunden worden*. Flächig hingegen lag sie auf den Übermalungsschichten, die die Probestelle (Freilegungsfenster) umgaben. Das bedeutet: da sich auf der freigelegten Ebene der 1. Bildphase keine Farbspuren der 5. bis 2. Bildphase befanden, hat man offenbar nach dem Abbruch der Freilegungsbemühungen (6. Bildphase) die gesamte Hintergrundfläche mit dem deckenden Schwarzbraun (6. Bildphase) überzogen. Dadurch wurde der geöffnete Malschichtbereich zumindest farblich optisch wieder geschlossen. Ein Auskitten der Stelle war nicht erfolgt.*

* Vgl. Abb. 3.2.2 / 17
(Übersicht der
Bildphasen).

* Die zurückgebliebene
Vertiefung dürfte später
Interesse geweckt und zur
Abnahme der MS der 6.
Phase über der Fläche der
Freilegung geführt haben.

Im Folgenden wird in Stichworten und in alphabetischer Nennung der jeweiligen Motivbereiche je ein Befundstellenbereich zur Malschichtabfolge näher betrachtet. Die Angabe der Schichten erfolgt von den älteren (tiefer liegenden) Bildphasen zu den jüngeren (oben):

Zur Malschichtabfolge am **Ärmel links** (blau):

- Weißliche Leim-Kreide-Grundierung mit darin fest eingebetteten farblosen, sandkorngroßen glasartigen Einschlüssen (vgl. Abb. 3.2.5 / 15)
- Dünner Auftrag, zinnoberfarbenes Rot (vgl. Abb. 3.2.5 / 16)
- Beigegrau, mit kristallinsandartiger Pigmentausmischung (weiß, schwarz, grau, ...). Die maltechnische Bedeutung dieser Schicht ist nicht klar. Diente sie dazu als ‚neutraler Farbton‘, die Wirkung der durchscheinenden roten Farbschicht zu neutralisieren?
- Kristallines, farbkraftig leuchtendes Blaupigment (vgl. Abb. 3.2.5 / 15; in chem. Analyse*: Probe Nr. 7, als **Azurit** identifiziert); eine Ausmischung mit grobem (Blei-)Weißpigment und auch feinteiligem Schwarzpigment. Das verwendete Bindemittel der Farbe ist alkoholempfindlich.*

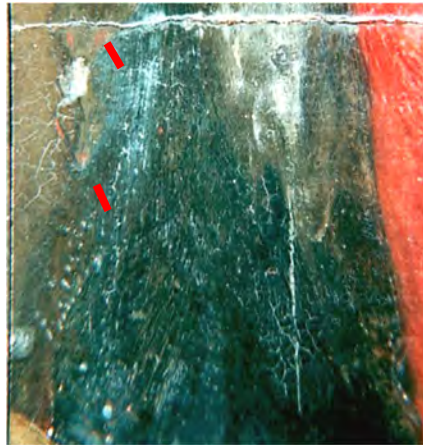


Abb. 3.2.5 / 14 Arm links, Ausschnitt

Keine weitere eindeutige Abfolge der darüber liegenden Schichten:

- Plackentartige Ansammlungen stark vergilbter Firnisreste, die ein vergrünenden Effekt auf das Azuritblau bewirken.
- Größere, bindemittelreiche Farbinseln mit feinteilig dunkelblauem Pigment (Berliner Blau?). Schwundrisse durchziehen diese Oberflächen wie auf dem Bildhintergrund.
- Lapislazuli* war direkt auf den Azuritschichten nachzuweisen

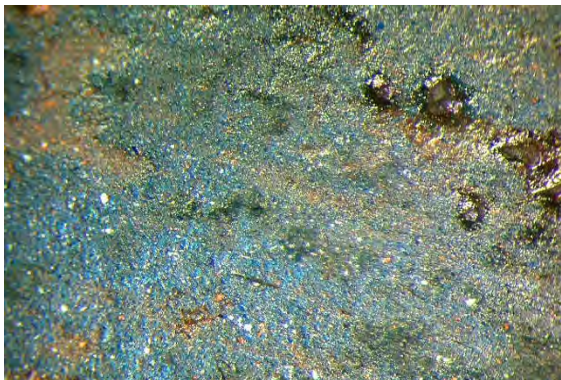


Abb. 3.2.5 / 15 (B_III/2_02b)
Aus diesem Bereich wurde eine Probe für die mikrochemische Analyse des Blaupigments entnommen (Lok: ↑ 15,5 - 16,1cm, → 13,1 - 113,5cm)



Abb. 3.2.5 / 16 B_III/2_01
Weißgrund, Rot, Sandgrau und Azuritblau



Abb.3.2.5 / 13

Position der Befundstellen

* Vgl. Kap 3.1.6 Ergebnisse der mikrochemischen Analyse und mikroskopischen Pigmentbestimmung.

* Darin dürfte eine Ursache für das starke Ausdünnen der Malschicht durch Anlösen des Farbmaterials liegen. Es dürfte das Resultat einer älteren Firnisabnahme sein.

* Mikroskopischer Vergleich mit den Referenzproben vom Ärmel rechts.

Zur Malschichtenabfolge am **Ärmel rechts** (blau):



Abb. 3.2.5 / 17 Ärmel rechts (Endzustand 2004), Lage der Befundstellen (Abb. 3.2.5 / 20 - / 30)

Das im Pinselstrich ‚wattig‘ wirkende Blau auf Brett III/2 (Abb. 3.2.5. / 19 umrandete Fläche) ist das Ergebnis einer Malschichtüberreinigung, die stellenweise bis auf die daruntergelegene rote Malschicht reicht. Um den hervorgerufenen Schaden optisch unauffälliger erscheinen zu lassen, wurde die Fläche mit einem Blau überlasiert. Für das Blau des Ärmels auf der **Innentafelfläche** (Brett III/2) wurde folgende Malschichtenabfolge abgelesen:

- Weiße Grundierung (Abb. 3.2.5 / 20)
- Rote Farbschicht (Abb.3.2.5 / 20)
- Sandfarbene Farbschicht
- Azuritblau war auf der Fläche nur spärlich erkennbar und am deutlichsten in einem Ausbruch (s. u. *Schulter rechts*) an der Kante zu Brett VII nachzuweisen.



Abb. 3.2.5 / 18
 Position der Befundstellen

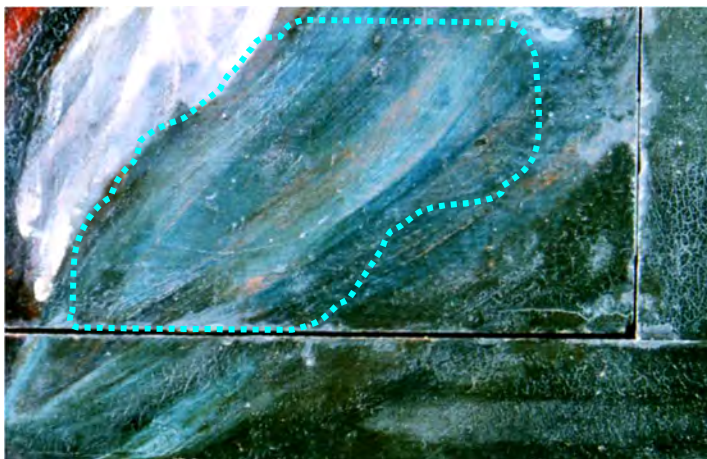


Abb. 3.2.5 / 19
 Ärmel rechts; überreinigtes Blau auf Brett III/2 innerhalb der punktiert umrandeten Malschichtfläche

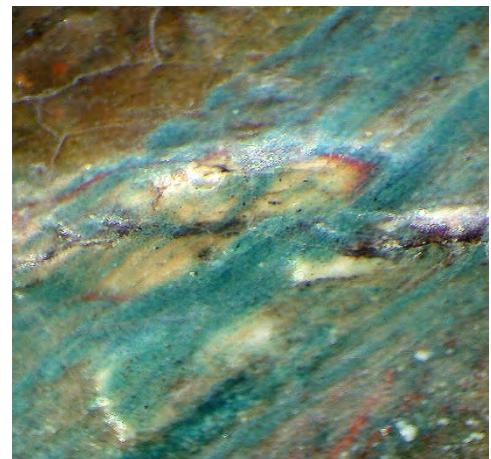


Abb. 3.2.5 / 20 (B_III/1_33a)
 Aufgeschnittene Malschicht über der Fuge mit Farbton der großflächigen Übermalung

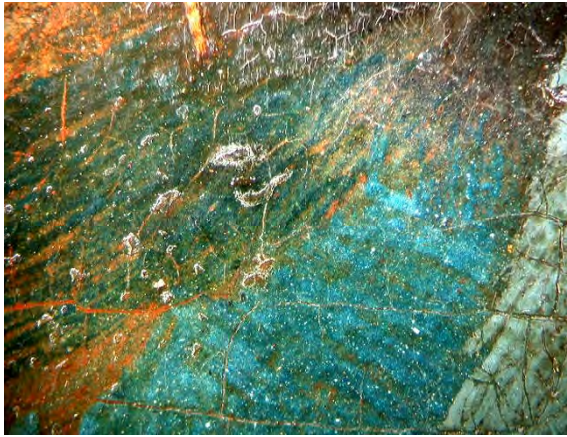


Abb. 3.2.5 / 21 (B_III/1_40a) **Abb. 3.2.5 / 22** (B_III/1_40b)
Nach mikroskopischem Befund dürfte der dunkelblaue Farbauftrag ein Lapislazuli-Pigment sein – nicht das feinteiligere Berliner Blau. Dieses ist z.B. in der hellblauen Farbschicht am rechten Abbildungsrand von / 21 verwendet worden. Eine Ausmischung mit schwarzem Pigment ist mikroskopisch zu erkennen. / 22: In der roten Markierung: gröberes Lapislazuli-Pigment; unterschiedliche Ausmischung mit Weiß/Schwarz

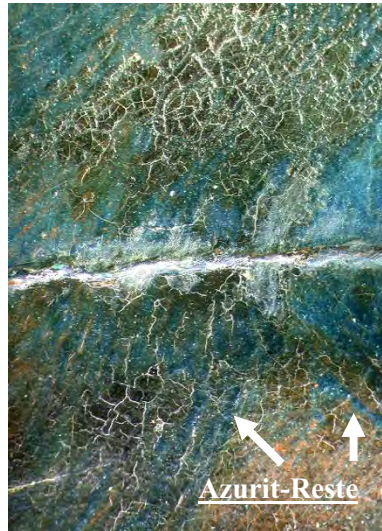
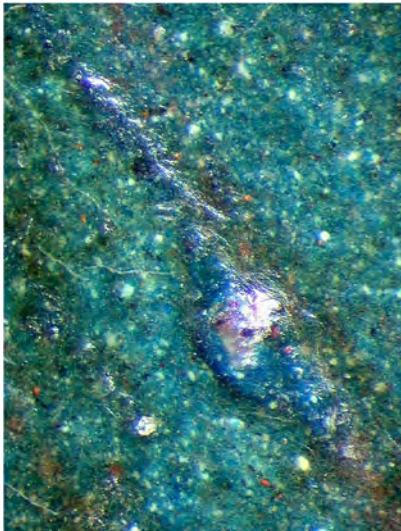


Abb. 3.2.5 / 23 (B_III/2_17b) **Abb. 3.2.5 / 24** (B_III/1_34) **Abb. 3.2.5 / 25** (B_III/1_39b)
Eindeutiger Befund eines Farbrests einer Übermalung mit Ultramarin; Pigmentunterschiede eindeutig
Stehengelassene Malschichtreste einer früheren Überarbeitung, mit starker Schwundrissbildung
Auf der lapisfarbenen Malschicht liegende braune Farbreste einer früheren Übermalung

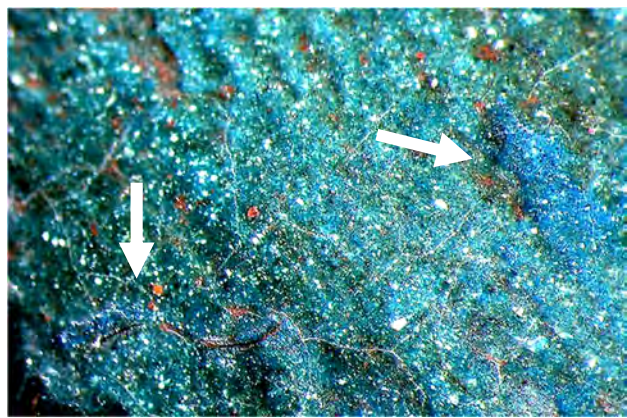
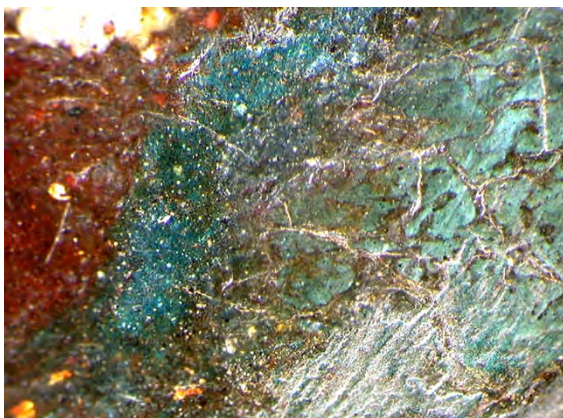


Abb. 3.2.5 / 26 (B_III/2_15) **Abb. 3.2.5 / 27** (B_III/2_17a)
Roter Farblack, Blattgold-Flitter, Lapislazuli, Berliner Blau in Bleiweiß-Ausmischung
Übermalungsreste von Ultramarin mit auffallend gleichartiger Pigmentkorngröße und Kornfärbung

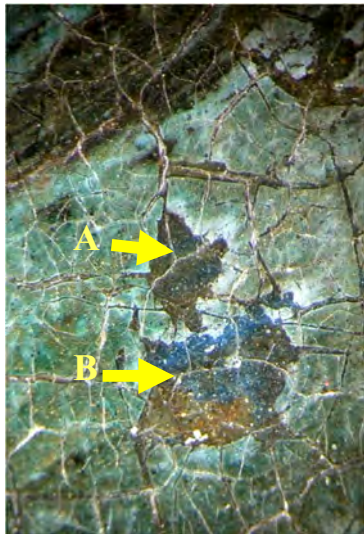


Abb. 3.2.5 / 28 (B_IV_11)



Abb. 3.2.5 / 29 (B_IV_10)



Abb. 3.2.5 / 30 (B_III/2_13b)

Die Farbschichtabfolge des Ärmelblaus weicht auf den zeitlich späteren **Randanstückungsbrettern** durch ihren Ergänzungscharakter von derjenigen der Innentafelfläche ab:

- Weiße Grundierung
- Abb. 3.2.5 / 29 lässt auf dem Grund des Malschichtausbruchs die rotbraune Imprimatur der Randanstückung erkennen.
- Darüber erfolgte die malerische Anlage der Ärmelfläche in Blau mit Lapislazuli.* Die Ausmischung des Blaupigments erfolgte mit Schwarz (/ 28 **A**) und (Blei-?)Weiß (/ 28 **B**).

Es ließ sich anhand der Untersuchung mittels Mikroskop nicht eindeutig bestimmen, ob der Farbauftrag des stark deckenden und die Faltenstege modellierenden Bleiweiß/Berliner Blau*-Gemischs bereits zur 2. Bildphase zu zählen ist – und somit zusätzlich zum Lapislazuli Verwendung fand – oder ob es erst in einer der nächsten Überarbeitungsphasen folgte. Es wurde mikroskopisch keine ‚trennende‘ Zwischenschicht (Firniss, Festigungsmittel oder ähnliches) gefunden, die eine spätere Anwendung eindeutig bestimmen ließen. Es gibt allerdings Verläufe von Frühschwundrissen, die sich in alle drei blauen Farbaufstrichen wiederfinden. Eine Materialprobe zum Zwecke einer Querschliffanalyse wurde nicht entnommen. Wiederum, wäre auch nur eine bedingt eindeutige Aussage zur zeitlichen Einordnung der Formatvergrößerung des Tafelgemäldes gegeben, wenn das ‚Berliner Blau‘* direkt auf den lapishaltigen Farbschichten der 2. Bildphase zu finden gewesen wäre, da bereits während der Freilegung der Hintergrundfläche beobachtet wurde, dass eine Reduzierung des Schlussfirnisses der 2. Bildphase – vor der Überarbeitung in der 3. Bildphase – durchgeführt wurde. Die besagte Berliner Blau-Bleiweißmischung ist als ‚die jüngste‘ (noch vorhandene) gestalterische Überarbeitung des Ärmels wahrgenommen worden. Alle nachfolgenden Farbschichten sind kleinere oder umfangreichere farbige Ausbesserungen, wie z.B. in Abb. 3.2.5 / 29 und / 30 und / 19.

* Analyseergebnisse: s. Kap. 3.1.1.

* Analyseergebnisse: s. Kap. 3.1.1.

* ab 1704 bzw. 1728 wurde die Verfügbarkeit von Berliner Blau verbreiteter.

Zur Malschichtabfolge im unteren Miederabschnitt, auf Brett IV der Randanstückung - **Bauch**:

Die zum Motiv des Mieders gehörende Bildschichtfläche auf Brett IV ließ bereits im Vorzustand massive Überarbeitungen erkennen. Die ausgeprägt schwundrisszerfurchte Bildschichtoberfläche (Abb. 3.2.5 / 34) kam dem Oberflächeneindruck der Bildhintergrundfläche gleich. Der erste Eindruck der fehlfarbenen vorliegenden Fläche ließ einen weitgehenden Malschichtverlust in den älteren Bildphasen vermuten. Eine bildphasenorientierte Zuordnung der erkennbaren Schichten schien nicht möglich. Eine Sondierung ergab allerdings einen wesentlichen Hinweis: Unter der sichtbaren opaken, mittelbraunen Farbschicht (Abb. 3.2.5 / 32 und / 33) trat jenes farblos-transparente wachsartige Material hervor, welches auf den Hintergrundflächen als Kittungs- und Festigungsmittel Anwendung fand und – mit der darüberliegenden braunen Malschicht – der 5. Bildphase angehörte. Auch in diesem Fall dienten beide Schichten dazu, das tiefer gelegene Bildschichtniveau des Brettrandes von Brett IV an jenes von Brett III /2 anzugleichen.

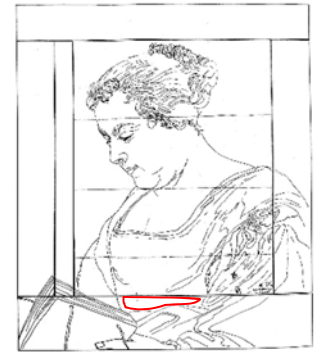


Abb. 3.2.5 / 31
 Position der Befundstellen

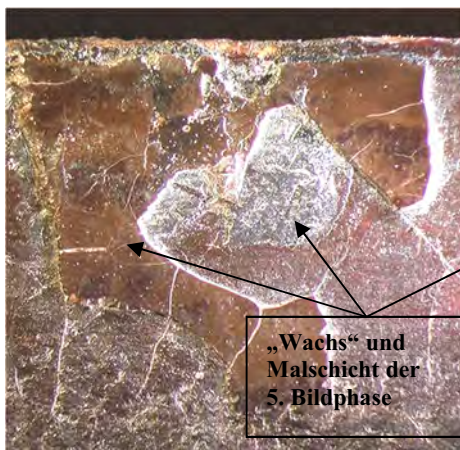


Abb. 3.2. 5 / 32

„Wachs“ und
 Malschicht der
 5. Bildphase

(B_IV_07)



Abb. 3.2.5 / 33

(B_IV_06)

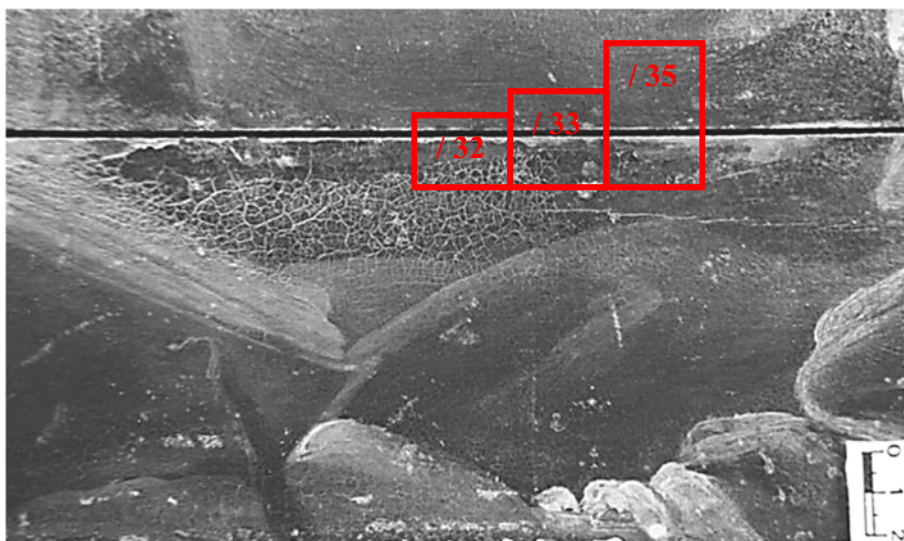


Abb. 3.2.5 / 34 Vorzustand, der Malschicht auf Brett IV

Für die Malschichtabfolge ergab sich:

- Weiße Leim-Kreide-Grundierung + rotbraune Imprimitur. Darüber beige-sandfarbene Farbschicht + mennige- bis zinnoberfarbenes Rot. Darüber dunkelroter Farblack (2. Bildphase)
- Ziegel-Orange (deutlich schwarze, gröbere Pigmentierung) darüber orange-roter Farblack (3. Bildphase).
- Dunkelroter Farblack, bindemittelreich (violettstichig, stark im Auftrag, 4. Bildphase). Die Pigmentierung ist ungewöhnlich. Die Grundmasse der Farbe ist ein trübes, rötlich-braunes Medium. Darin liegen einzelne grobe Pigmentpartikel von rubinglasartigem Aussehen. Sie erinnern morphologisch an Smaltpigment. Wurde hier ein rotes Glaspigment (Fritten) verwendet? Des Weiteren ein mittel bis grobes Schwarzpigment und vereinzelt ocker-gelbe Partikel von kleiner bis grober Körnung. Es sind nur noch Reste dieses Farblacks vorhanden. Deutlich erkennbar sind anhand der kantigen Farbschichtträger (Abb. 3.2.5 / 35, rote Markierung) die Spuren einer mechanischen Freilegung (6. Bildphase) an den nicht von Bildphase 5 übermalten Stellen.
- Kittungsmasse + opakes Mittelbraun (5. Bildphase).
- Lackartig glänzende, spröde und stark geschwundene dunkelviolett-braune Malschicht (6. Bildphase).



Abb. 3.2.5 / 35 (B_III/2_11)
Brettfuge zwischen Brett III/2 und IV

Zur Malschichtabfolge in der **Brust-Mieder**-Fläche:

Innerhalb der angezeigten Bildfläche müssen aufgrund des bildphasenbedingten Motivwandels unterschiedliche Malschichtabfolgen bedacht werden. Soweit die ineinander verriebenen oder eingesunkenen und reduzierten Malschichten noch eine Abfolge erkennen lassen wurden an den Befundstellen folgende Beobachtungen gemacht.

Im Bereich der **Brust links**:

Abb. 3.2.5 / 37 lässt in den Malschichttrissen der roten Fläche ein Schwarz erkennen. Es bleibt zu vermuten, dass es sich hierbei um die Farbschicht eines der älteren Kleidungsmotive handelt (vgl. Kap 2.3), nicht notwendigerweise um die Imprimitur, wie sie auf den Hintergrundflächen der Innentafel gefunden wurde.

- Anthrazit/Schwarz.
- Mennigefarbenes Orange-Braun.
- Reste eines dunkelroten Farblacks in Malschichttiefen.
- Vergilbte Firnisreste oder orange-roter Farblack.
- Retusche: Mittelrot über die aufgebrochene Fuge gestrichen, optisch stumpfer Farbeindruck.
- Firnis



Abb. 3.2.5 / 36
Position der Befundstellen

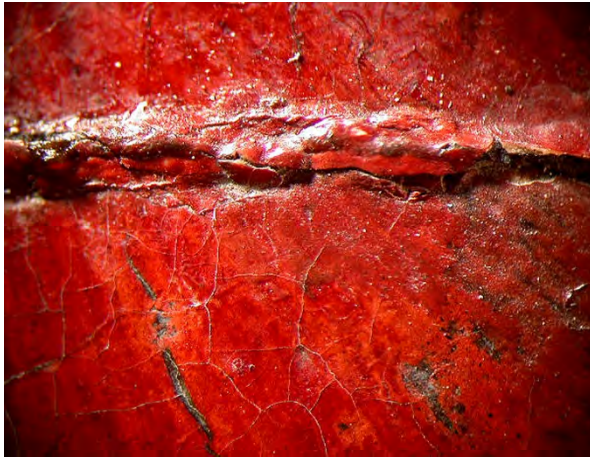


Abb. 3.2.5 / 37

(B_III_06)



Abb. 3.2.5 / 38

(B_III_08)

Im Bereich **mittig der Brust** (oberhalb der Fuge zwischen Brett III/1 und /2:

- Weiße Grundierung.
- Lasierend aufgetragenes zinnoberfarbenes Rot.
- Azurit, blau in Weißausmischung (mit grobem Korn).
- Orange-Rot (mit großteiligem schwarzem Pigment (Kohle?)), mit Resten vergilbten Firnisses oder orangerotem Farblack.
- Dunkelroter Farblack (violette Tönung, vgl. Abb. 3.2.5 / 41), nur noch in Resten vorhanden.
- Firnis.



Abb. 3.2.5 / 39

Position der Befundstellen

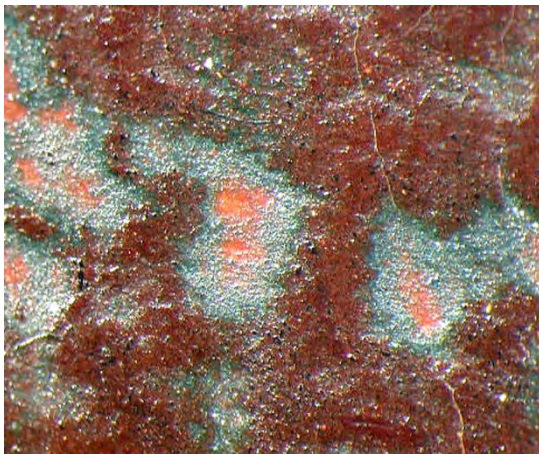


Abb. 3.2.5 / 40

(B_III/1_12a)

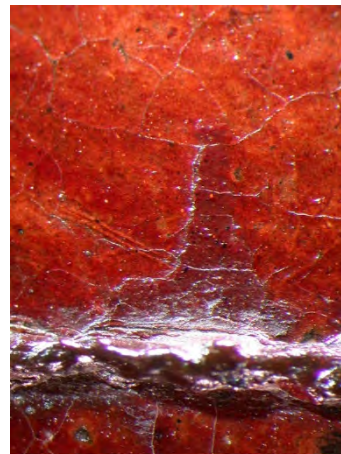


Abb. 3.2.5 / 41 B_III/1_09)

Im Bereich der **unteren Kante von Brett III/2:**

- Weiße Grundierung (Abb. 3.2.5 / 44).
- Lasierend aufgetragenes Rot (Abb. 3.2.5 / 43).
- Azurit, blau.
- Bräunliches Ziegel-Orangerot, schwarze (und weiße) Pigmentausmischung.
- Dunkelroter Farblack (Reste).
- Opakes Mittelbraun (aus der 5. Bildphase), (Abb. 3.2.5 / 43).



Abb. 3.2.5 / 42

Position der Befundstellen

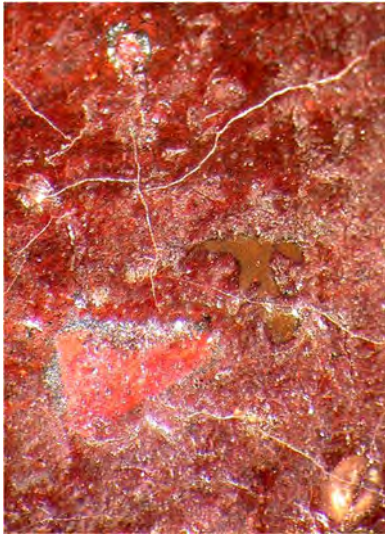


Abb. 3.2.5 / 43 (B_III/2_09)

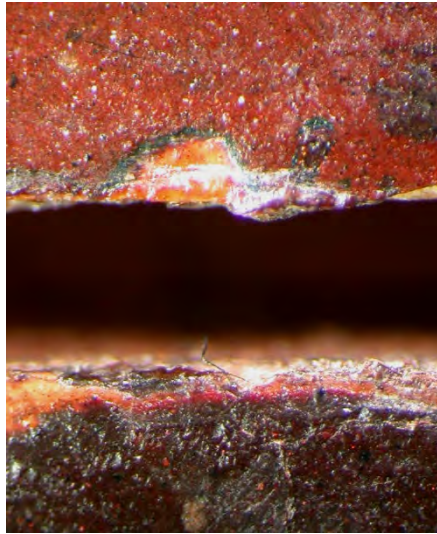


Abb. 3.2.5 / 44 (B_III/2_10)

Im Bereich der **Brust rechts**:

- ‚Schwarz‘ (in Schwundrisstiefen), vermutlich Farbschicht aus einem älterem Bekleidungsdetail (vgl. Kap. 2.3).
- Bräunliches Ziegel-Orangerot, Ausmischung mit grobem Schwarzpigment.
- Dunkelroter Farblack.
- Dünner (partieller?) Auftrag einer karmesinfarbenen, halbdeckenden Farbschicht (Modellierung der Faltentiefen?)
- Mal dunkel-zinnoberrote Farbschicht, mal roter Farblack.
- **Leuchtend helle zinnoberrotfarbene Schicht** (modellieren die Faltenstege, die höheren Lichtflächen). Diese Farbschicht, wie sie auch in Abb. 3.2.5 / 46 und / 47 durch die Schwundrisse gekennzeichnet ist, ist eine spätere Zutat. Sie ist **frühestens** in die **3. Bildphase** einzuordnen. Den Nachweis dafür bringt eine Malschichtüberlappung auf Brett IV (Abb. 3.2.5 / 48). An der Stelle, wo das Motivdetail des Buches mit der unteren Miederfläche und dem gebauschten Stoff des Rockes zusammentreffen, überlappt jenes Hellrot die Kontur des in der 3. Bildphase komplett übermalten Buches.



Abb. 3.2.5 / 45
Position der Befundstellen

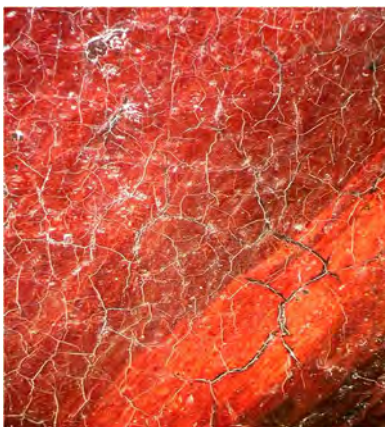


Abb. 3.2.5 / 46 (B_III/1_27)



Abb. 3.2.5 / 47 (B_III/1_32)

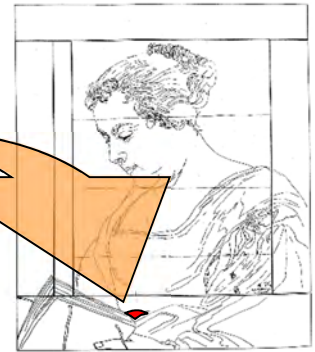


Abb. 3.2.5 / 48b

Abb. 3.2.5 / 48a

(Detail aus B_IV_05)

Brett IV; Zwischenzustand nach der mechanischen Abnahme der Übermalungen auf der dunkelroten Miederfläche. **Überlappung** der ockerfarbenen Buchkontur durch das Hellrot des aufgeschürzten Kleides.

Zur Malschichtabfolge am **Buch**:

Das Buch wurde malerisch in der 2. Bildphase angelegt (Formatvergrößerung und Motivwandel). Zu einem späteren Zeitpunkt – in der 3. Bildphase – wurden jene Flächen, die die Buchseiten darstellen, separat, ganzflächig und deckend übermalt. Ob auch eine Übermalung des dunkelbraunen Bucheinbandes vorgenommen wurde, war aufgrund des verhältnismäßig geschlossenen Erhaltungszustandes der Malschichtoberfläche und ihrer Überzüge nicht zu klären. Sowohl mikroskopisch (Abb. 3.2.5 / 51) als auch in den Infrarotabbildungen ist eine partiell veränderte Malschichtabfolge im Bereich der Innentafelecke unten links zu erkennen. Nur dort überlappt das Motiv des Buches die ältere Bildfläche, und dort befindet sich auch das untere Ende jenes Kittungsstreifens, der über dem Innentafelrand



Abb. 3.2.5 / 49

Position der Befundstellen



Abb. 3.2.5 / 50

(B_V_02)

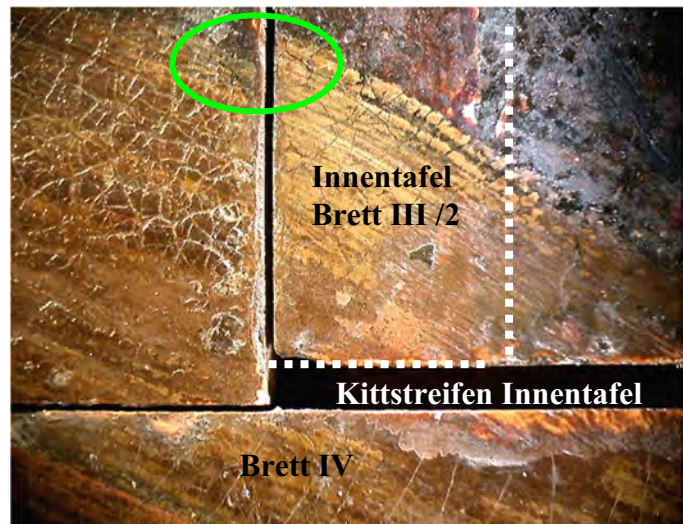


Abb. 3.5.2 / 51

(B_IV_04)

Die grüne Markierung umfängt eine Unterbrechung im Verlauf des Farbauftrags der ockerfarbenen Retusche. Dieser kam durch eine Materialverkürzung der Innentafellänge zu Stande. [Vor dem Parkettieren setzte man Brett I und VI auf Stoß, um eine klaffende Lücke im oberen Bildteil zu umgehen.]

links liegt. Das Fehlen von rotbrauner Imprimitur (aus der 2. Bildphase) am unteren Ende der Kittung sowie das Fehlen von Lapislazuli-Pigment (2. Bildphase) in der zum Ärmel links gehörenden Fläche ein Stück darüber, spricht für eine weitere nachträgliche Ausbesserung dieses Bereichs. Abb. 3.2.5 / 51 zeigt auch einen Versatz in der mit pastosem Farbauftrag (Gelber Ocker) retuschierten Buchkontur. Das bedeutet, die Überarbeitung des Kittungsstreifens – inklusive Retusche – sollte noch vor dem Eingriff des Tafelparkettierens* (5. Bildphase) erfolgt sein. Dafür käme gemäß den Beobachtungen die 3. oder 4. Bildphase in Frage.

Für die malerische Überarbeitung des Buches ist noch festzuhalten, dass sich die Farbigkeit der Übermalung an der älteren Vorlage orientierte. Der dunklere bzw. bräunliche Gesamteindruck der Übermalung (Abb. 3.2.5 / 52) beruht auf den nachträglich aufgesetzten, transparenten und im Laufe der Zeit nachgedunkelten Überzügen.

* Damit einhergehend ist die Verkürzung der Bildträgerhöhe und die neue Fixierung des Brettverbundes.



Abb. 3.2.5 / 52 (B_IV_01)
Freilegekontur; die Übermalungsfarbschichten der Bildhintergrundfläche liefen über die Kontur der Übermalung des Buches hinaus. (Pfeile): Reste der grünlichen Übermalungsfarbe des Bildhintergrundes

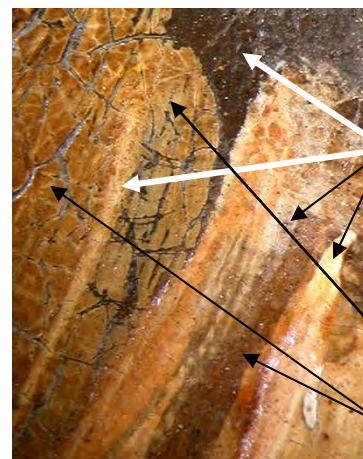


Abb. 3.2.5 / 53 (B_V_04b)
,Spitzen' der Buchseiten auf Brett V/1

Zuordnung
der
Malschichten
2. Bildphase
Übermalung;
3. / 4. Bild-
phase
Braune Lasur

Zur Schichtenabfolge:

- Weiße Grundierung (Abb. 3.2.5 / 50 und / 55).
- (Hinweise auf eine Imprimitur waren nicht zu erkennen),
- (Die Malschicht der Bildhintergrundfläche überlappend) deckender Farbauftrag mit deutlicher Pinseltextur. Aufbau der Malschicht erfolgte von dunkel (Schatten) nach hell (Lichtzonen) (Abb. 3.2.5 / 53).
- Firnis, verbräunte Reste in Duktusriefen.
- Übermalungsfarbschicht, deckender Farbauftrag mit deutlicher Pinseltextur; zu Schwundrissen neigend (Abb. 3.2.5 / 53).
- Pastose Retusche (Abb. 3.2.5 / 51).
- Bräunliche, halb deckende bis transparente, sehr bindemittelreiche Farbschicht (Farblack*, Öl-Lasur?), zur ‚Borken- und Schwundrissbildung neigend (Abb. 3.2.5 / 51).
- (Transparentes wachsartiges Material).

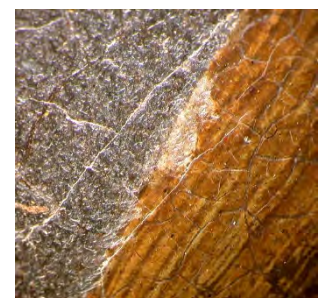


Abb. 3.2.5 / 54 (B_V_03)

* Wäre passend zu den Beobachtungen zur 4. Bildphase



Abb. 3.2.5 / 55 (B_IV_02b)
Die Pfeilmarkierung deutet auf einen Malschichtverlust der 3. / 4. Bildphase hin. Auf dem Grund des Ausbruchs ist die Malschicht der 2. Bildphase zu erkennen. Im Ausbruch und über die linke Brettkante hinweg wurde das transparente wachartige Material gefunden, das der 5. Bildphase als Kittungs- und Festigungsmaterial zugeordnet wird

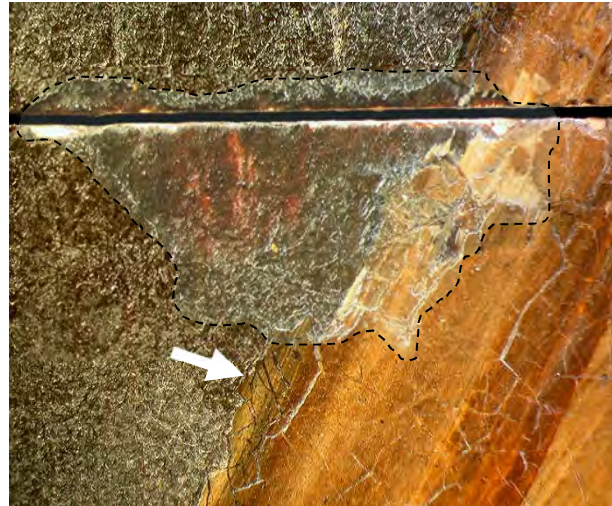


Abb. 3.2.5 / 56 (B_V_03)
Die Pfeilmarkierung zeigt auf Farbmaterial der Übermalung. Es ragt über die Kontur der älteren Buchkontur hinaus. Die oberhalb des Pfeils eingezogene Fläche markiert eine der älteren Probefreilegungen. Die Vertiefungen waren nur mit Firnis überzogen worden, was der Vorgehensweise der 7. Bildphase entspricht

Zur Malschichtabfolge an **Dekolleté und Hals**:

Die Bildoberfläche im Bereich des Dekolletés gab nur wenige Möglichkeiten zu Einblicken in tiefer gelegene Malschichten der älteren Bildphasen. Einzig die Beschädigungen oberhalb der Fuge zwischen Brett II und III/1 ließ unter und zwischen verschiedenen partiellen Übermalungen eine ältere Inkarnatfarbschicht erkennen. Da dort auf einem ‚größeren‘ Abschnitt keine Firnisrückstände lagen, ließ sich der Farbton – bei einem Vergleich mit dem heutigen Dekolleté-Inkarnat – als ‚gelblicher‘ oder ein ‚wärmeres Rosa‘ beschreiben. Für die Farbigkeit der in den Röntgenaufnahmen sichtbaren Hemdflächen gab es nur Anhaltspunkte. Abbildung 3.2.5 / 59 zeigt den gekappten Farbschichtgrat einer pastos gemalten Hemdfältelung. Darunter scheint Weiß hervor. Das Wissen um einen hohen Bleiweißgehalt in der Malfarbe des Hemdes, wie es aus der Röntgenaufnahme abzulesen ist, bedeutet nicht zwangsläufig, dass das Hemd auch im Erscheinungsbild gänzlich ‚weiß‘ war. Vielmehr sind schattierende Lasuren, vor allem aber Ausmischungen mit farbigen oder schwarzen Pigmenten zu erwarten, wie es auch an dem noch vorzustellenden Beispiel der Haube zu beobachten war.

Zur Abfolge:

- Weiße Grundierung (Abb. 3.2.5 / 58)
- Weiß (Abb. 3.2.5 / 59); (Bleiweiß rein, oder in Ausmischung mit farbigen Pigmentanteilen); das Schwarz in den Schwundrisstiefen im Bereich des Nackens könnte zu einem Kleidungsdetail eines älteren Bildmotivs gehören.*



Abb. 3.2.5 / 57
Position der Befundstellen



Abb. 3.2.5 / 58 (B_III/1_26)

* Vgl. Kap. 2.3 .



Abb. 3.2.5 / 59 (B_III/1_24b)
 Die Retusche über der Brust rechts liegt auf verbräunten Firnisresten; das ‚mürbe‘ Aussehen und der stumpfe Farbcharakter der Retuschierfarbe ähnelt sehr den Retuschen der 6. Bildphase

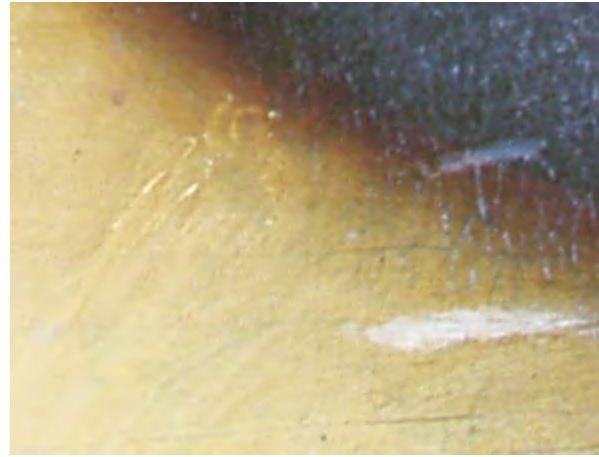


Abb. 3.2.5 / 60 Vorzustandsaufnahme (Auszug)
 Im Bereich des Nackens zeichnet sich unter dem Inkarnat ein weißer gekräuselter Kragenrand ab (0. Bildphase?)

- Warmer Inkarnatfarbton (gelblich) (2. Bildphase); ein mikroskopischer Vergleich mit der heute sichtbaren Inkarnatübermalung (der 1. Bildphase) im Bereich der vorderen Stirn ergab, dass es sich um das gleiche Farbmateriale handeln dürfte. An beiden Befundstellen stimmte der Materialcharakter in Pigmentausrückmischung, Pigmentgröße und -dichte (deckend), Bindemittelanteil (satt-sämig) und im Farbwert überein. Abb. 3.2.5 / 62 und / 63 versuchen einen visuellen Vergleich.
- Kühler Inkarnatfarbton (heute sichtbar, 3. Bildphase?); die Pigmentkorngröße ist feinteiliger als im vorherigen („moderne Pigmente“); stark abzeichnender Pinselduktus
- Rötliche Lasuren (Abb. 3.2.5 / 61) überziehen das Inkarnat der Partie unter dem Kinn und am Hals der ‚Lesenden‘. Sie haben eine modellierende Funktion. Abb. 3.2.5 / 61 lässt (senkrecht verlaufende) Streifen einer helleren Lasur erkennen, die aus einer noch späteren Überarbeitung stammt.

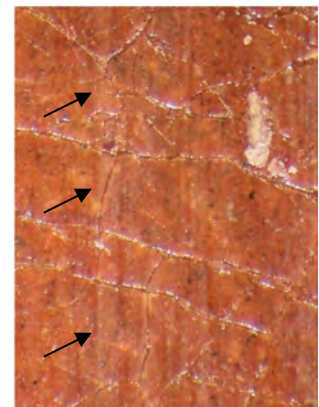


Abb. 3.2.5 / 61 (B_III/1_23)
 Inkarnatfarbene Lasuren lockern die dunkle Farblackfläche unter dem Hals optisch auf



Abb. 3.2.5 / 62 (Detail: B_III/1_26)
 Malschichtoberfläche im Vorzustand über der Fuge zwischen Brett II und III

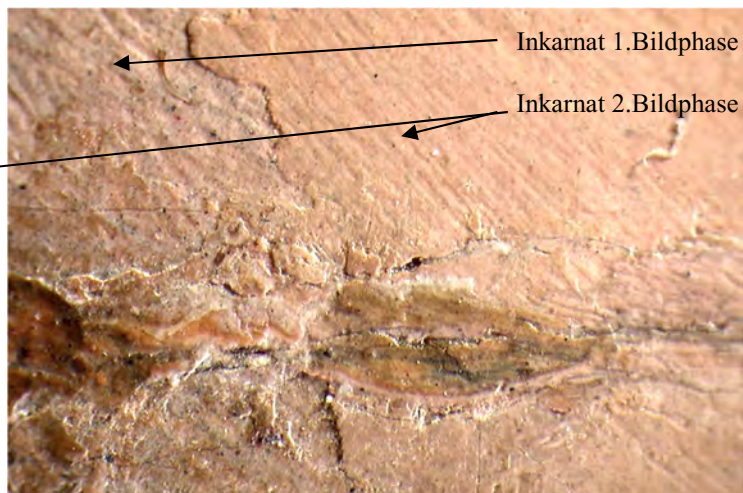


Abb. 3.2.5 / 63 (B_II_18)
 Malschichtzustand entlang der Fuge zwischen Brett I und II im Vorzustand mit jüngeren Kitt- und Farbreuten, Firnisreste

Zur Malschichtabfolge im Bereich der **Falbeln**:

Das Motiv der weißen Ärmelbesätze (Falbeln) wirft hinsichtlich der Bildphasenzugehörigkeit bis zuletzt Fragen auf. Beurteilt man die malerische Ausführung an beiden Seiten, so fällt an der Falbel links zunächst der vereinfachte, ‚langgezogene‘ Pinselstrich auf und an der rechten die dekorative, schnörkelige Form. Eine genauere Betrachtung ergab jedoch, dass auch unter der Falbel rechts eine schlichtere Ausführung dieses Motivdetails vorliegt. Die Frage ist: sind an diesen Details ein oder zwei Bildphasen beteiligt – und welche?



Abb. 3.2.5 / 64
Position der Befundstellen

Zum **Falbel rechts**:

Ein malerischer Unterschied fällt auf, wenn man den Verlauf der Falbel rechts von der Innentafelfläche bis auf das Randanstückungsbrett rechts (Abb. 3.2.5 / 65) verfolgt. Die hellweißen, optisch dominierenden und in ‚flüchtiger‘ Manier aufgetragenen Faltenstege laufen am Übergang zu **Brett VII** aus. Darunter hervor schauen malerisch **weich modellierte Stofffalten** in ‚gedecktem‘ Weiß, die bis zum Brettrand weiterlaufen und zumindest im Ansatz einen stofflich nachvollziehbaren Verlauf aufweisen.*

Zwei maltechnische Unterschiede zwischen oberer und unterer Farbschicht liegen vor: Die obere hellweiße Fältelung ist offensichtlich eine bleiweißhaltige Ölfarbe*. Sie ist gut auf den Röntgenaufnahmen* zu erkennen. Die untere Malschicht – das ‚untere **Faltenmotiv**‘ – reagiert bei mittelfristigem Kontakt **empfindlich auf Ethanol** und **zeichnet sich auf der Röntgenaufnahme nur sehr schwach** ab, d.h. sie enthält Bleiweiß (wenn überhaupt) in einer wesentlich geringeren Pigmentdichte und hat ein anderes Bindemittel als das Weiß darüber.

* Ein erster stilkritischer Eindruck lässt beispielsweise an vergleichbare Motive in der Französischen Malerei des 18. Jhs. denken.

* ... und gegen Ethanol stabil.

* Abb. 3.2.5 / 67.

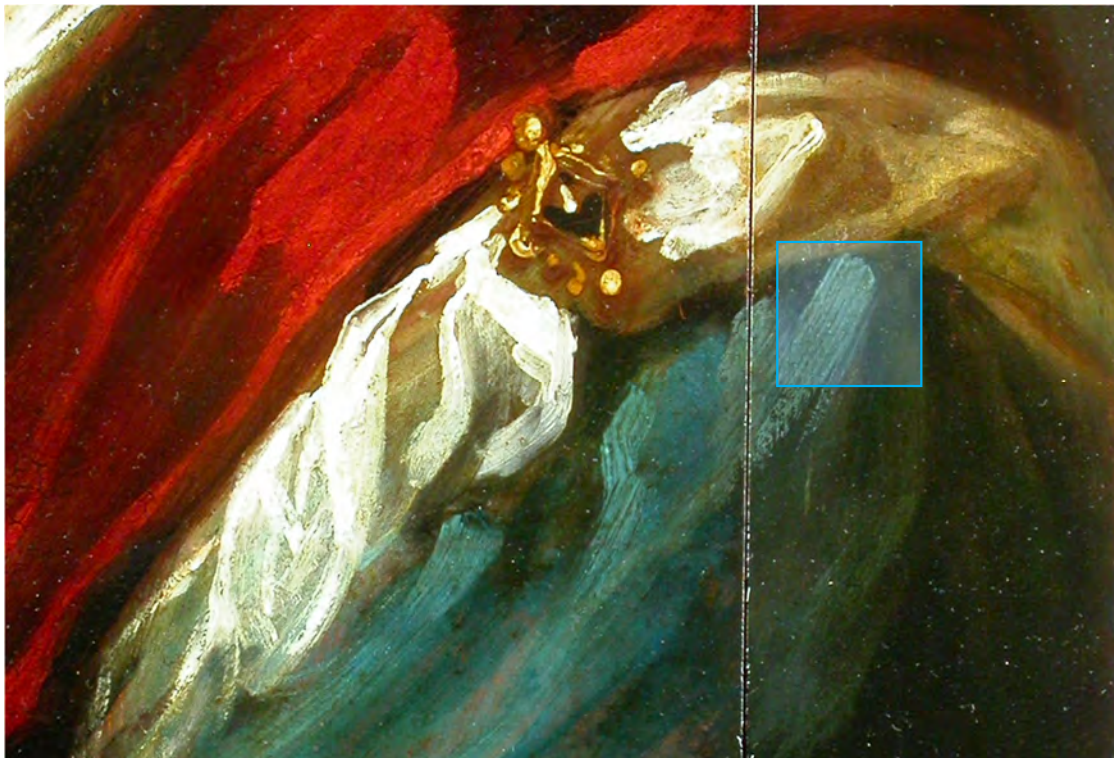


Abb. 3.2.5 / 65 Schulter rechts der ‚Lesenden‘ (Brett III und VII), Ausführung der Falbel ‚alt und neu‘

Könnte die folgende Befundstelle (Abb. 3.2.5 / 66) einen Hinweis für eine eventuelle Einordnung der ethanollöslichen Malschicht in eine frühere und die stark bleiweiß-haltige in eine spätere Bildphase liefern? Die minimale Überlappung des hellblauen Pinselstrichs auf den Rand der unteren (hier ockerfarbenen) Falbelfarbschicht war nachgewiesenermaßen ein mit Berliner Blau ausgemischtes Bleiweiß. Andererseits, dieses Hellblau liegt auf einer dunkelblauen Farbschicht und diese wiederum ein Stück weit auf der unteren weißen (ockerfarbenen) Malschicht (Pfeil). Die maltechnisch übliche Vorgehensweise beim Überarbeiten wäre zunächst die Anlage der dunklen Flächen und dann der hellen. Gemäß den vorliegenden Beobachtungen am Objekt, wirken das Dunkelblau, die Berliner Blau-Bleiweiß-Ausmischung und vielleicht auch die hellweißen (bleiweißhaltigen) Falbelumrisse wie in ein und dieselbe Überarbeitungsphase einzuordnen.

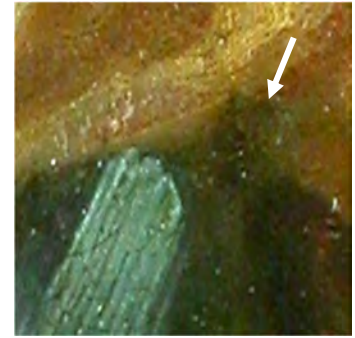


Abb. 3.2.5 / 66
Detail aus Abb. 3.2.5 / 65

Zur Schichtabfolge auf der Innentafel*:

- Weiße Grundierung.
- Dünner Auftrag (bräunlich bis) zinnoberfarbenes Rot (Abb. 3.2.5 / 69).
- Sandfarbene Malschicht.
- ...?
- (ockerfarben-getöntes) Weiß der unteren Fältelung, ethanol-empfindlich.
- ...Firniss ?..
- Bleiweißhaltige, hellweiße Ölfarbe der oberen Fältelung
- Firnisreste, stark verbräunt (Abb. 3.2.5 / 68).
- Freilegungsreste einer älteren, abgenommenen cremeweißen opaken Ölfarbschicht, (Abb. 3.2.5 / 68: Pfeilmarkierungen).
- Partielle Übermalungen im Bereich der Brettfuge (Abb. 3.2.5 / 68).
- Verbräunter Firnis (Vorzustand).

* Für die Fläche der Randanstückung liegen keine aussagekräftigen Befunde vor.

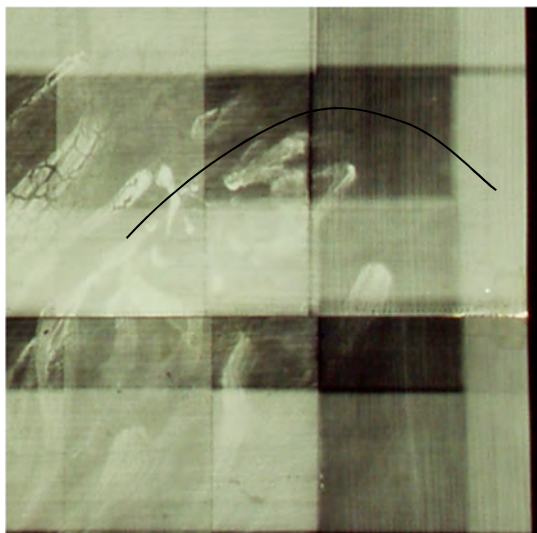


Abb. 3.2.5 / 67 Röntgenaufn., Schulter rechts



Abb. 3.2.5 / 68 (B_III/1_31b)

Beide Pfeile deuten auf die Konturen zweier cremeweißfarbener Malschichtreste einer früheren, heute abgenommenen Übermalung auf der Falbel des Armes rechts. Diese Farbschichtreste stehen nicht im Zusammenhang mit den Fugenretuschen.

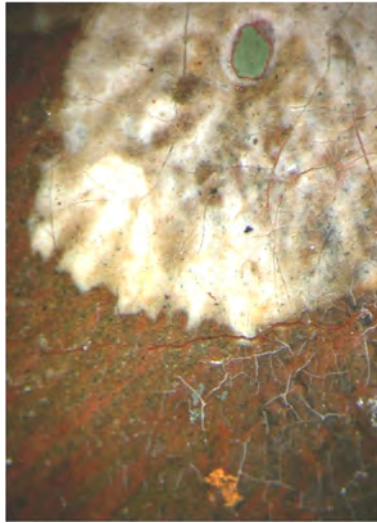


Abb. 3.2.5 / 69 (B_III/1_37a)



Abb. 3.2.5 / 70 (B_III_03)



Abb. 3.2.5 / 71 (Schulteransatz)

Die **Falbel** an der **Schulter links** (Abb. 3.2.5 / 70, bis / 74) ließ erst nach der Abnahme der darüber liegenden Hintergrundfarbschichten und der gealterten Firnisüberzüge eine Unterscheidung zweier weißer Farbschichten zu (im Vergleich: jeweilige Pfeilmarkierung in Abb. 3.2.5 / 71 und / 73).

Möglicherweise handelt es sich bei den weit ausgezogenen hellweißen Pinselstrichen um die Rekonstruktion eines weißen älteren Farbauftrags, dessen spärliche Farbschleier noch in den Lücken des Hellweiß wahrzunehmen sind. Letzteres zeigt keine Empfindlichkeit gegenüber Ethanol und ist

bei mikroskopischer Betrachtung dem Farbmateriale der obenauf liegenden pastosen weißen Farbe der Falbel rechts durchaus gleich.

– Angesichts der Tatsache, dass die blaue Ärmelfläche sehr umfangreiche Überreinigungen aufweist,* wäre auch die weitgehende Zerstörung einer alkoholempfindlichen Malschichtoberfläche in diesem Bildbereich nicht verwunderlich. Eine ‚gründliche‘ Firnisabnahme* könnte diesen Tatbestand durchaus erfüllen.



Abb. 3.2.5 / 72
 Falbel des Ärmels links, Vorzustand 2001, mit einer Probe zur Sondierung der Malschichtenabfolge in diesem Bereich



Abb. 3.2.5 / 73
 Falbel des Ärmels links; Endzustand 2004

* Es liegen keine größeren intakten Farbflächen mit Azurit- oder Lapislazuli mehr vor.

* Nur noch spärliche Firnisreste auf der Malschicht der 2. Bildphase.

Anhand Abb. 3.2.5 / 74 werden Anhaltspunkte für die Schichtenabfolge zwischen dem Weiß der älteren Falbel, dem Hellrot* und der hellweißen Falbelübermalung vorgeführt.

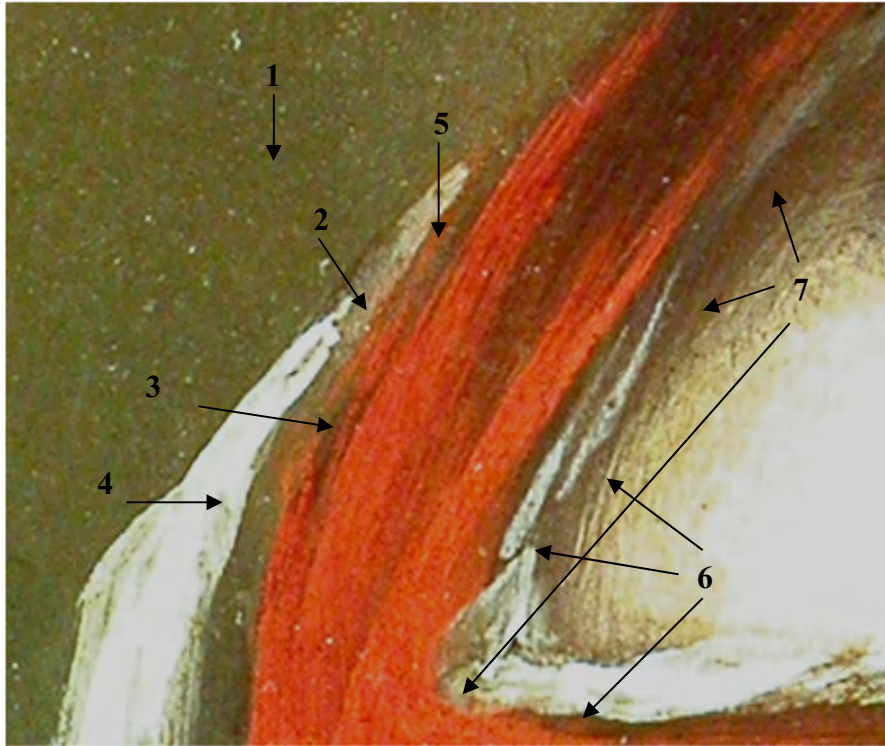


Abb. 3.2.5 / 74 Schulter links der ‚Lesenden‘, Endzustand 2004

Legende:

- 1 Bildhintergrundfarbton der Innentafel, 1. Bildphase.
- 2 Unteres Weiß (grau), älteres Falbel-Motiv, 2. Bildphase.*
- 3 Hellroter Ausläufer überlappt das ‚untere Weiß‘.
- 4 Oberes Weiß (Bleiweiß-Ölfarbe); Falbel-Rekonstruktion nach einem Überreinigen der älteren Malschicht. Es liegt mit der oberen Pinselstrichkontur über dem ‚unteren Weiß‘.
- 5 Aufgesetzter ‚Lichtpunkt‘ des oberen Weiß am Schulteransatz.
- 6 Entspricht dem Farbmateriale des ‚oberen Weiß‘ auf den Falbeln.
- 7 Entspricht dem Farbmateriale des ‚unteren Weiß‘ auf den Falbeln.

Exkurs: Überlegungen zur 3. Bildphase

Alle Einzelbeobachtungen zusammengenommen könnten zu folgender Interpretation führen: Im Zusammenhang mit der Motivänderung in der **2. Bildphase** wurden auf der Fläche der Randanstückung rechts (Brett VII) und der Innentafel die Falbelmotive hinzu gemalt. Verwendet wurde (z.T.) ein Farbmateriale, welches in Röntgenaufnahmen kaum in Erscheinung tritt und alkohollöslich ist. Das neue Bildmotiv erhält einen Schlussfirnis. Im Laufe der Zeit treten Malschichtveränderungen (z.B. Runzeln), möglicherweise auch Schäden an Bildträger und Malschicht* auf. (**3. Bildphase**) Der mittlerweile gedunkelte Firnis wird mittels alkoholphaltiger (?) Lösemittel abgenommen; im Versuch, die Farben wieder zum Leuchten zu bringen und/oder für die geplanten Übermalungen* einen besseren bzw. bereinigten Untergrund vorzubereiten.

* Das Rot wurde bereits oben im Zusammenhang der Malschichtabfolge im Bereich der Brust als zur Übermalung des Buches und damit zur 3. Bildphase gehörend eingeordnet.

* Gemäß der Literatur-Recherchen zur Kleidung ist es unwahrscheinlich, dass bereits im Motiv der 0. / 1. Bildphase die Falbel als Kleidungsbestandteil vorgelegen haben könnten. Somit wären in der 2. Bildphase beide Stücke neu hinzugekommen.

* Vgl. Kap.4.1 und 4.2 .

* (und die Bleiweiß-Kreide-Kittungen).

Großflächige Malschichterweichungen* sowie Farbschichtreduzierungen am Ärmel rechts, im Blau und Weiß, ließen den Akteur dann offenbar vorsichtiger werden* und er verzichtete scheinbar ganz darauf, auch den Firnis von der Falbelfläche auf der Randanstückung herunterzunehmen. Inwieweit eine Abnahme oder Reduzierung auf der Innentafelfläche erfolgte, ist nicht ablesbar. Die partielle farbige Überarbeitung des figürlichen Motivs wurde ausgeführt, nachdem entlang der seitlichen Innentafelkanten die Bleiweißkittungen appliziert und der gesamte Bildhintergrund übermalt worden war. Das Farbmateriale dieser Überarbeitungen waren opake Ölfarben von gesteigerter Farbintensität; sofern es die Kleidung betrifft: Bleiweiß für den Dekolleté-Ausschnitt des roten Mieders und der Falbel-Übermalung. Vielleicht modellieren ab dieser Bildphase auch hellblaue Faltenstege die durch den belassenen Firnis (wie auf Brett VII) dunkel abgesunkenen blauen Ärmelflächen und sollten durch ihre lichten Flächen optisch auflockern (Bleiweiß + Berliner Blau-Ausmischung). Ein kräftiges helles Rot liegt im Bereich des Mieders vor. Für das Inkarnat am Dekolleté wird der heute sichtbare (,kühlere‘) Inkarnatfarbton als großflächige Übermalung in dieser Phase angenommen. Das Buch wurde ebenfalls überarbeitet. Zu guter Letzt wird möglicherweise auch noch die **Brosche** an der Falbel rechts dieser Überarbeitungsphase zuzuordnen sein. Hinsichtlich der Motivlogik passt sie nicht in den Darstellungskontext der (0. oder) 1. Bildphase. Farbmateriale, Art der Darstellung (im weitesten Sinne ,skizzenhaft‘ in der Ausführung) und des Farbauftrags sprechen eher für die 3. Bildphase, eher nicht für die 2. Dass die rotbraunen Lasuren* innerhalb der Broschenfläche das pastose Weiß der 3. Bildphase (Abb. 3.2.5 / 75) überlappen, diese Beobachtung könnte auch noch eine spätere Bildphase als Zeitpunkt der Zutat bedeuten.

* Daher keine klare Trennung der Azurit- und Lapislazuli-Farbschichten; vgl. oben.

* Die starken Verputzungen im Blau der Innentafelfläche betreffen auch die Bleiweiß-Berliner Blau-Ausmischung, müssen also später sein.

* Es könnte sich dabei allerdings auch um noch spätere (Teil-)Ergänzungen handeln, etwa die braune Lasur.



Abb. 3.2.5 / 75
Brosche an der Falbel der Schulter
rechts (Endzustand, 2004)

Zur Malschichtenabfolge im **Gesicht**:

Von allen **Fragen**, die die Malerei des Gesichts betreffen, stand jene **nach** dem Umfang der noch sichtbaren, **original erhaltenen Flächen** im Vordergrund. Partielle Übermalungen wurden bereits zum Zeitpunkt der Voruntersuchungen nicht ausgeschlossen, wenngleich zunächst keine offensichtlichen Anhaltspunkte dafür vorlagen. (Abgesehen von einer nachgedunkelten Retusche an der Wange rechts.) Der Anstoß, die Originalität dieses Motivbereiches in seiner Ganzheitlichkeit in Frage zu stellen, ging von **mehreren Einzelbeobachtungen** aus:

Zunächst wurde überlegt: wenn das Dekolleté bereits großangelegte Übermalungen* erkennen lässt und auch diverse Farbaufträge die im Bereich der Kleidung liegen nach späteren Eingriffen aussehen (insbesondere die pastosen Farbschichten der 3. Bildphase*), dann wäre eine von Überarbeitungen gänzlich freigehaltene zentrale Bildfläche wie die des Gesichts ein großer Glücksfall.

Und dann: Die pastose Malweise im Bereich der Stirn, der Augenbrauen, der Nase, der Lippenkontur und auf Kinnhöhe sowie der oberen Wangenpartie unterscheidet sich von der lasierend aufgebauten Malschicht der restlichen Gesichtsfläche.

Eine Übersicht zu weiteren Fragestellungen:

A) Wie sind die auffällig plastisch gestupften **Glanzlichter** am Nasenrücken zeitlich einzuordnen? Abb. 3.2.5 / 78

B) Was hat es mit der **grob-zeichnerisch** angelegten, lasierten **Augenbraue links** auf sich? Sie wurde mit einer sehr dünnflüssigen Farbe aufgetragen. Abb. 3.2.5 / 78

C) Für die **tiefschwarze Farbe** der Wimpern am **Auge rechts** (Abb. 3.2.5 / 78) ist auf der gesamten einsehbaren Malschicht nur eine farbliche Entsprechung zu finden. Diese befindet sich im Inneren des Broschenmotivs an der Falbel des Armes rechts und wird als eine Zutat der 3. Bildphase gesehen (s. oben: *Falbel rechts*). – Sind somit auch die Wimpern in die 3. Bildphase einzuordnen?

D) **Rotbrauner transparenter Farblack** setzt farbliche Akzente am Auge rechts und auf der Unterlippe. In bräunlicherem Farbton liegt er als Schattierung an der Nasenunterseite, der Oberlippe, am Kinn und oberhalb des Schlüsselbeins links vor. Zu welcher Bildphase gehört er?



Abb. 3.2.5 / 76
Position der Befundstellen

* Die Pastositäten der Hemdfältelungen bei Auf- und im Streiflicht.

* (zugeordnet)..

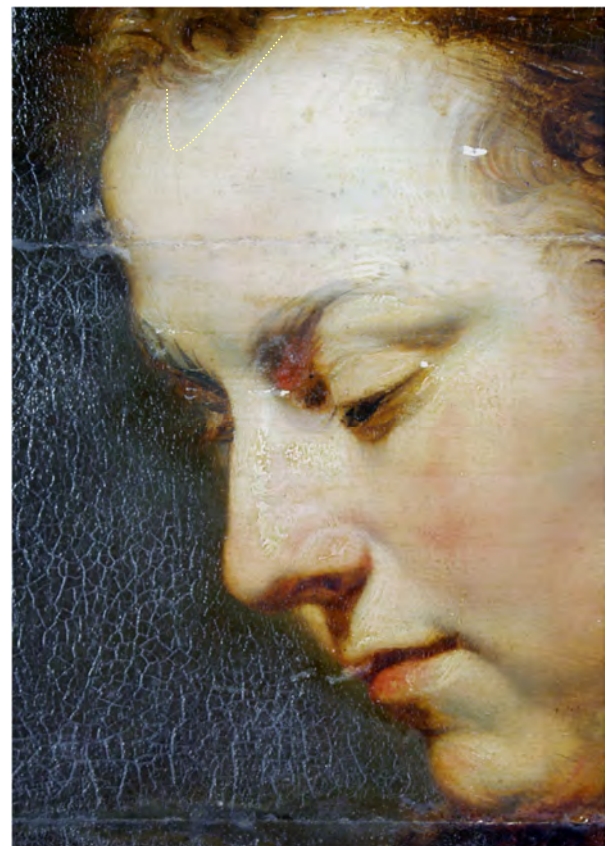
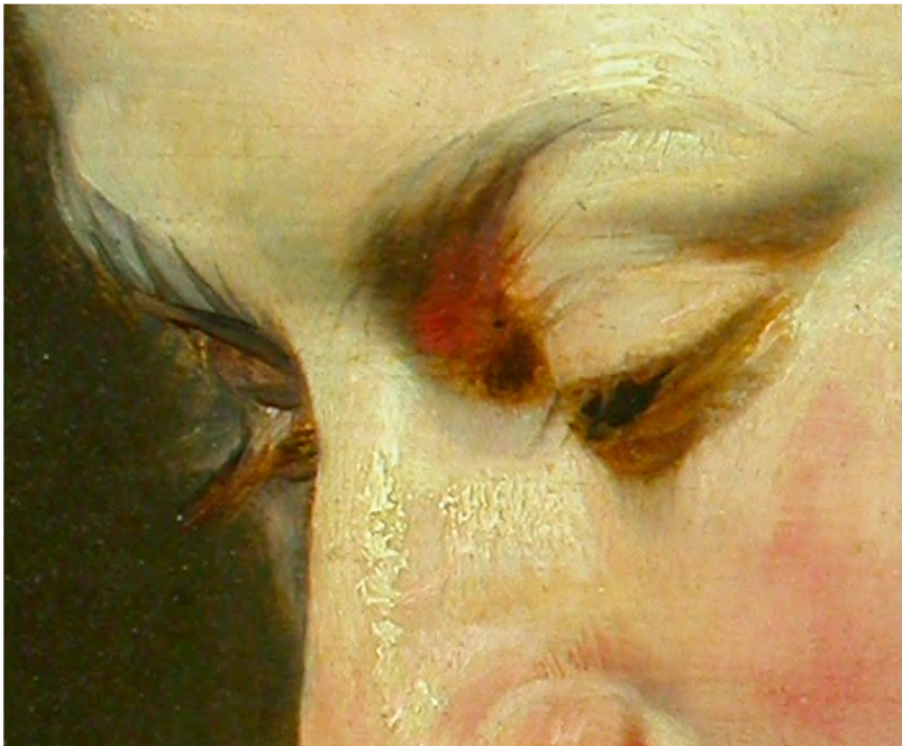


Abb. 3.2.5 / 77
Vorzustand der Gesichtspartie mit Malschichtausbrüchen im Bereich der Brettfugenverläufe

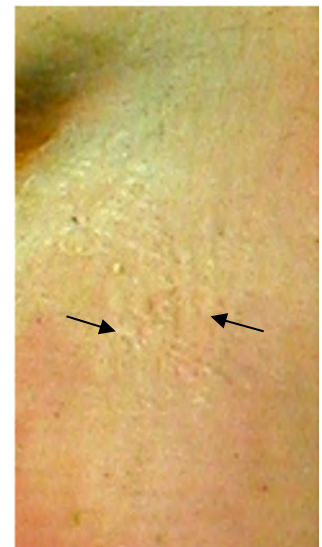


*Abb. 3.2.5 / 78
Augenpartie des Gesichts
(Ist-Zustand, 2004)*

Bei 6,4- bis 40-facher Vergrößerung wurden zu den Fragestellungen A - D folgende Beobachtungen gemacht:

(A) Eine detaillierte Untersuchung der Farbschichtträger an den **Glanzlichtern** ließ zwischen deren Farbschicht und der des Inkarnats keine Trennung erkennen – etwa in der Art einer eindeutig abge- bundenen Malschichtoberfläche des Inkarnatfarbtöns oder eines Schlussfirnisses. Im Bereich des Wangenknochens rechts war festzustellen, dass einige der Pastositäten mit der Lasur des nicht überarbeiteten Wangenrots überzogen sind. Eine Zugehörigkeit der Glanzlichter zur 1. Bildphase wäre somit gesetzt. Als mögliches Vergleichsobjekt aus der Literatur wäre eine bereits vorab in Kap. 2.4 gezeigte Kopfstudie eines Mannes anzuführen (Abb. 2.4 / 12).

(B) Erst nach der Abnahme der starkschichtigen und stark gedunkelten Firnisüberzüge über der **Augenbraue links** (Abb. 3.2.5 / 80) war eine direkte Verbindung des Details zum darunter liegenden Inkarnat der 1. Bildphase eindeutig. Bei 40-facher Vergrößerung gewann man den Eindruck, als sei das sehr dünnflüssig verarbeitete Schwarz in die schwach poröse Oberfläche des mageren Inkarnates ‚hineingeflossen‘. In aller Deutlichkeit war auch zu erkennen, dass sich das Schwarz der Braue links substantiell gänzlich vom schwarzen Farbmateriale der Wimpern des Auges rechts unterscheidet.



*Abb. 3.2.5 / 79
Gesicht, Inkarnat unterhalb
des rechten Auges: Pasto-
sitäten/Glanzlichter sind mit
der Lasur des Wangenrot
überzogen*



Links:
Abb. 3.2.5 / 80...(B_II_04a)
 Augenbraue links. Inkarnat
 der 1. Bildphase

Rechts:
Abb. 3.2.5 / 81 (B_II_07)
 Wimpern des Auges links;
 darüber das zur Schwund-
 rissbildung neigende Farb-
 schichtenpaket der Über-
 malungen der Bildhinter-
 grundfläche

(C) Das **Schwarz der Wimpern** am Auge rechts erfüllt den Bedarf optischer Kontrastwirkung zu den darüber gemalten hellen ‚Einzelwimpern‘ (Abb. 3.2.5 / 83). Was bei dieser Detailbetrachtung nicht eindeutig geklärt wurde, ist die Beobachtung, dass die Wimper links (‚1‘, aus der 1. Bildphase?) mit inkarnatfarbenem Pinselstrich ausgeführt wurde, wohingegen die Wimper rechts (‚3‘, aus der 3. Bildphase?) anmutet, als habe man mit einem spitz zulaufenden Utensil die frische schwarze Farbe von oben nach unten ausgezogen, sodass sich das Farbmateriale zur Wimpernspitze hin verteilte. Und Wimper ‚2‘? Sie wirkt transparent, ihre Konturen sind jedoch deutlich durch ihr Impasto zu erkennen. Eine mögliche Kombination der Einzelbeobachtungen ergäbe spekulativ, dass die Malerei des Auges der 1. Bildphase bis auf die stabile Malschicht der pastos gemalten Einzelwimpern ‚verloren ging‘ und man den verlorengegangenen Rest in Form einer Neubemalung rekonstruierte?



Abb. 3.2.5 / 82
 Brosche, Ärmel rechts



Abb. 3.2.5 / 83 (B_II_10)
 Wimpern des Auges rechts, die beiden weißen Pfeile zeigen auf einen dunkelroten Farblack, der über dem Schwarz liegt. In der Abbildung ist die Erscheinung farblich leicht hervorgehoben, um den Befund zu verdeutlichen

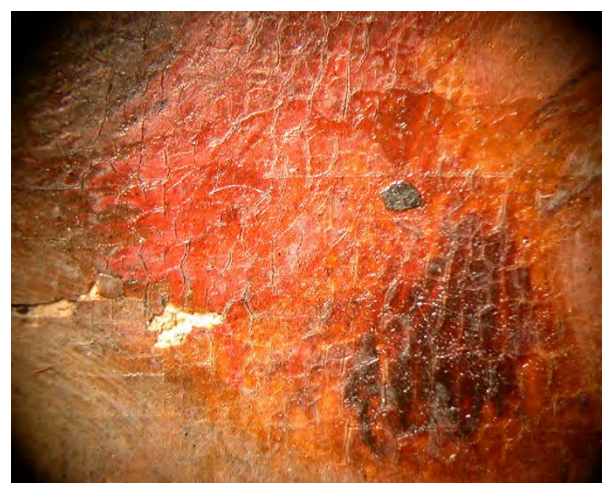


Abb. 3.2.5 / 84 (B_II_09)
 Dunkelbraune Farblasur im Innern der rechten Augenhöhle (Vorzustand)



Abb. 3.2.5 / 85 (B_II_11)
Rotbraune Farblacklasur am Nasenflügel rechts



Abb. 3.2.5 / 86 (B_II_12)
Rotbraune Farblacklasur im Mundwinkel rechts

(D) Im Gesicht besteht offenbar ein Zusammenhang zwischen den rotbraunen Farblasuren (3. Bildphase?) und den älteren Resten einer überreinigten heller roten Farblasur im Bereich der Augen, der Nasenunterseite, Oberlippe, Mundwinkel und des Kinnbereichs. Auch die schattierte Fläche unter dem Kinn (Hals) vermittelt diesen Eindruck. Nach den bisherigen Beobachtungen würde man davon ausgehen, dass die bereits oben erwähnte Firnisabnahme in der 3. Bildphase nicht nur die weißen und blauen Bildschichten der Kleidung beeinträchtigt, sondern auch zu Verlusten der modellierenden Lasuren im Gesicht geführt haben könnte. Abb. 3.2.5 / 87 zeigt im Bereich zwischen Nase und Kinnunterseite die überreinigte Stelle, wie sie nach dem Reduzieren der geschwundenen Farblackschichten zum Vorschein kam.

Was nun die eigentlichen **Inkarnatfarben** betrifft, so zeigten sich die Ausbrüche im Bereich der Stirn am aufschlussreichsten [Kap. 3.2.6 *Ältere restauratorische Eingriffe*]. Abb. 3.2.5 / 88 zeigt in der linken Abbildungshälfte die Malschicht des Bildhintergrundes der 1. Bildphase.

Zur Schichtenabfolge anhand der Abb. 3.2.5 / 88:

- (Zu unterst) Weiße Grundierung (weißer Pfeil).
- Dunkle Imprimitur, dünnt nach rechts zur Kontur der Stirn hin aus, unterläuft sie aber auch stellenweise (gelbe Pfeile).
- Dunkle Malschicht des Bildhintergrunds der 1. Bildphase (orangefarbene Pfeile).
- Inkarnatfarbschicht der 1. Bildphase (rote Pfeile).
- Firnis(-reste), verbräunt, der 1. Bildphase (grüne Pfeile).
- Inkarnatfarbschicht der 2. Bildphase (blaue Pfeile).
- Spätere Kittungen und Retuschen (braunes Oval).

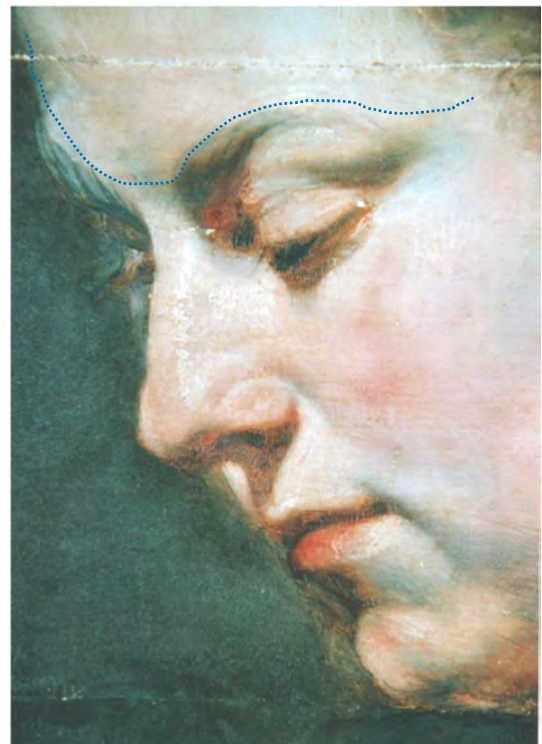


Abb. 3.2.5 / 87
Zwischenzustand, nach der mechanischen Freilegung der Bildhintergrundfläche und der Firnisabnahme von den Inkarnatpartien

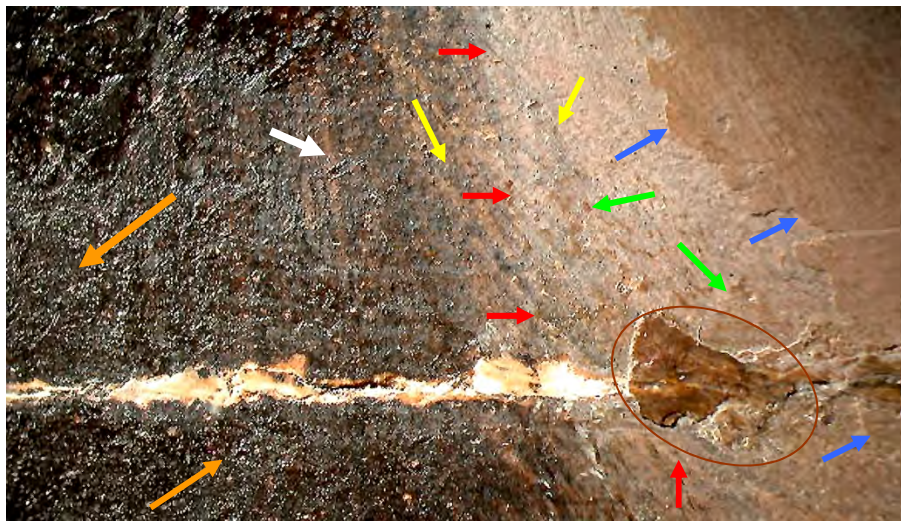


Abb. 3.2.5 / 88
Malschichtabfolge.
Bereich der Stirn (Fuge zwischen Brett I und II, originaler Bildausschnitt ca 1,5 x 2,0 cm). Übergang des Inkarnats der 1. Bildphase in den Bildhintergrund der 1. Bildphase; rechts, bräunlicher Inkarnatfarbton aus der 2. Bildphase.

Das Material des Inkarnatfarbtons der 1. und 2. Bildphase unterscheidet sich in der Pigmentausrüstung, im Bindemittelanteil, im Farbauftrag und (nur um Nuancen) im Farbton. Der Farbcharakter der **älteren Malschicht** kann als ‚mager und durchscheinend‘ beschrieben werden. Die weiße Grundierung tritt durch die dünnen Farbaufträge hindurch in Erscheinung. Die Pigmente des älteren Inkarnats sind im Korn deutlich größer. Eine deutliche Differenzierung der Pigmente Schwarz (sehr deutlich, wie ‚gepfeffert‘), Weiß und Rotbraun, vereinzelt auch kristalline (Azurit-)Blaupigmentpartikel ist möglich. Die Pigmentdichte im **jüngeren Farbmateriale** ist auffallend höher. Vor allem das Weißpigment ist homogener und feinteiliger aufbereitet und ‚verdichtet‘ quasi die ‚sämig-aufgemalte‘ bindemittelreichere Farbmasse. Die Ausrüstung der jüngeren Malschicht enthält eine umfangreichere Pigmentpalette*. Zum Beispiel wurden zusätzlich noch zinnoberrotfarbene Partikel festgestellt und ockerfarbenes Material, wobei auf letzterem auch der wärmere Farbeindruck dieses Inkarnatfarbtons beruhen dürfte. Was den Umfang der Übermalungen im Gesicht anbelangt, so waren für den Inkarnatfarbton der 2. Bildphase keine klaren Farbübergänge wahrzunehmen. Den einzigen Anhaltspunkt lieferte die bräunlichere Tönung der jüngeren Schicht, und diese beschränkte sich auf die Fläche der Stirn und Schläfe (Markierung in Abb. 3.2.5 / 87)

* Allerdings kein kristallines Blaupigment.

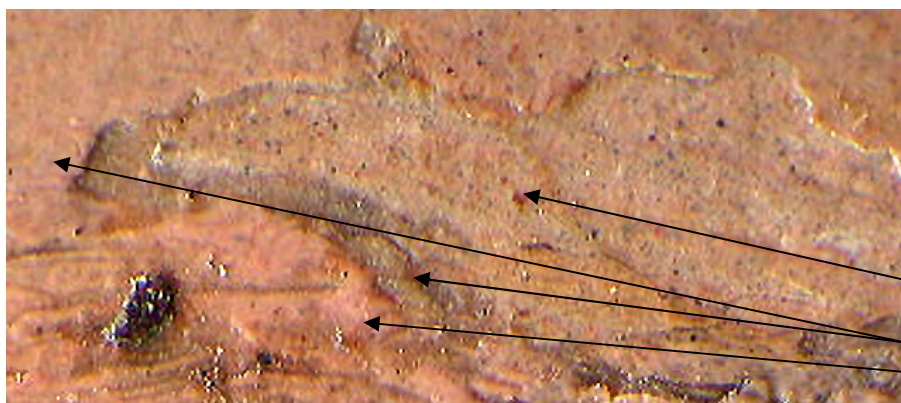


Abb. 3.2.5 / 89
Inkarnate:
1. Bildphase, größer pigmentiert
2. Bildphase
Spätere part. Retusche

Noch eine Detailbeobachtung zum Inkarnat: Während der Flächenuntersuchung mit Hilfe des Stereomikroskops und vor allem bei der Tiefenuntersuchung der Malschichten mittels Infrarot galt ein besonderes Augenmerk dem möglichen Vorhandensein von **Unterzeichnungen**. Den einzigen Befund in dieser Richtung zeigen Abb. 3.2.5 / 90 und / 91. Diese, am unteren Ende des Nasenrückens gelegene Gerade wurde mikroskopisch erst mit der Abnahme der Übermalungsfarbschichten sichtbar. Erst im Wissen um ihr Vorhandensein wurde sie auch bei der Betrachtung im Infrarot identifiziert. Eine imaginäre Verlängerung der Geraden führt zum Auge links. Genau genommen tangiert sie den nur schemenhaft angedeuteten linken Wangenknochen und endet mittig in der darüber befindlichen Augenbraue (Abb. 3.2.5 / 92). Dass es sich bei dieser Geraden um eine Proportionshilfe oder Begrenzungslinie* handelt, kann nur vermutet werden. Zu welchem Zeitpunkt die Gerade aufgesetzt wurde, ist ebenfalls spekulativ (3. Bildphase?). Allerdings muss sie bis zur 5. Bildphase hinzugekommen sein, da es die Schichtenabfolge vorgibt (Abb. 3.2.5 / 90). Durch das Stereomikroskop betrachtet, hat es den Anschein, als läge die Gerade direkt auf der Inkarnatfarbe. So käme für die Entstehung ein Zeitpunkt zwischen der 2. und 5. Bildphase in Frage.

Nach Farbigkeit, Abrieb und Verlauf zu urteilen, wurde die Gerade offenbar mit einem spitzen bleistiftartigen Zeichenutensil und einer geraden Anlegehilfe gezogen (Abb. 3.2.5 / 90).

Auf Abbildung 2.3.5 / 90 wird der Unterschied zwischen der Malschichtoberfläche im Vorzustand und der Malschichtoberfläche nach der mechanischen Abnahme der Übermalungsschichten gut deutlich. Die für die fotografische Dokumentation stehengelassene Farbinsel zeigt noch das ausgeprägte, typische Schwundrissbild des Vorzustands.

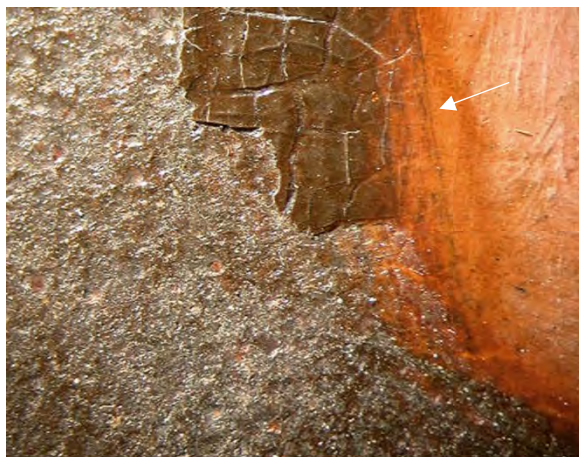


Abb. 3.2.5 / 90 (B_II_08)
Vorderkante der Nasenspitze, Zwischenzustand 2003



Abb. 3.2.5 / 91
Vorderkante der Nasenspitze, Ist-Zustand 2004

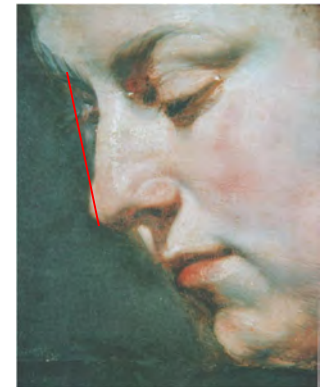


Abb. 3.2.5 / 92
Die rote Linie markiert den Verlauf der auf der Nasenspitze gefundenen Geraden

* (... für den Auftrag eines der Bildhintergrundfarbtöne...).

Zur Malschichtabfolge im Bereich der **Haare**:

Der Versuch, für die Motivfläche der Haare eine differenzierte Schichtenabfolge zu erstellen und diese Schichten einzelnen Bildphasen zuzuordnen, wurde abgebrochen. Die eigens zu diesem Zweck und an verschiedenen Stellen angelegten Probeöffnungen der Malschicht ließen lediglich erkennen, dass in den oberen (jüngeren) Schichten – sofern keine Retusche vorlag – transparent lasierende Farbaufträge zu finden sind – mal mehr, mal weniger deckend pigmentiert. Die Haare (Locken) der ältesten Bildphase hingegen wurden mit deckenden Farben ausgeführt (Abb. 3.2.5 / 96). Über dem seitlichen Haubenlappen liegt eine dunkle, opake Malschicht (Abb. 3.2.5 / 98).



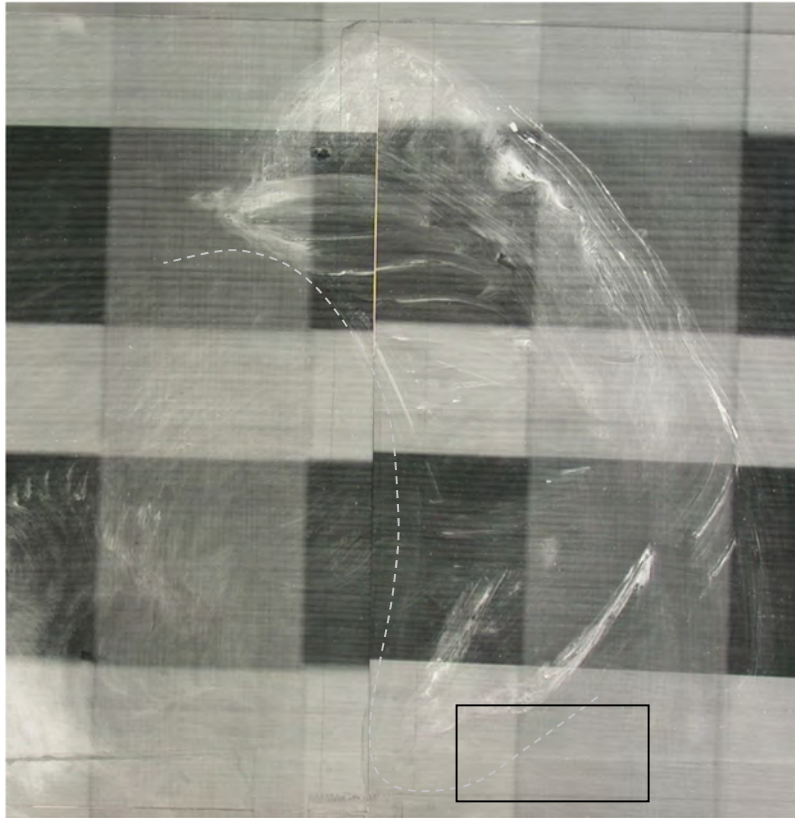
Abb. 3.2.5 / 92
Position der Befundstellen



Abb. 3.2.5 / 93
Vorzustand 2001,
Streiflichtaufnahme:
Am Hinterkopf treten die
pastos gemalten Umriss-
linien sowie Binnen-
schraffuren des älteren
Bildmotivs – der Haube
– deutlich hervor



Abb. 3.2.5 / 94
Bei bestimmten Licht-
verhältnissen zeichnet
sich die ehemals hell
angelegte Fläche der
Haube durch die Lasur-
en des Frisurmotivs ab



← **Abb. 3.2.5 / 95**
 Röntgenaufnahme vom Hinterkopf; sichtbar wird die Kopfbedeckung der Haube aus der 1. Bildphase (Kastenmarkierung zeigt Bildausschnitt entsprechend Abb. 3.2.5 / 98)



Abb. 3.2.5 / 96
 Haarlocke der 1. Bildphase, deckender Farbauftrag, unter anderem mit gelbem Ocker

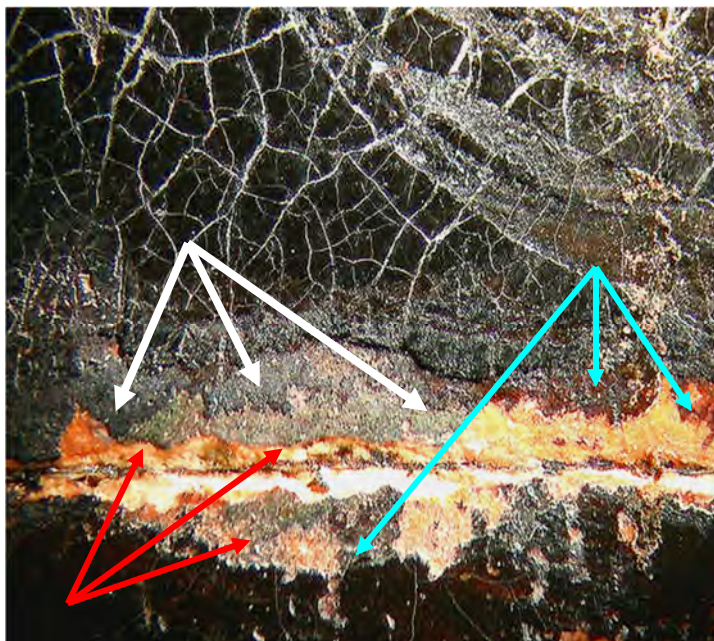


Abb. 3.2.5 / 98 (B_I_06)
 Haare über dem Ohr, Fuge Brett I zu II; Zwischenzustand. Welche Bildphasen sind vorhanden? 1. Bildphase: gelbliche Grundierung + grünliche Farbe, als Teil der Haube (rote Pfeile); 2. Bildphase: deckendes Braunschwarz über hellem Haubenfarbton (weiße Pfeile) + rotbraune Lasur (blaue Pfeile); die weitere Abfolge wurde nicht untersucht. Die oberste Farbschicht: lackartig aussehendes Braunschwarz, wie es entsprechend der Hintergrundübermalung der 6. Bildphase zugeordnet wurde.



Abb. 3.2.5 / 97
 Stirn der Lesenden nach der Freilegung des Bildhintergrunds auf die Malschicht der 1. Bildphase und vor dem Egalisieren der Ränder der belassenen Übermalungsfarbschichten im Bereich des Schopfes



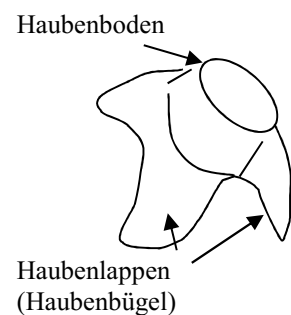
Abb. 3.2.5 / 99
Vorzustand der Frisur, Schadstelle über dem Ohr



Abb. 3.2.5 / 100
Haubenboden, im Streiflicht abzeichnende Konturen (B_I_07)

Darüber folgen rotbraune Lasuren und Firnisüberzüge in nicht weiter unterschiedenem Umfang sowie partielle Retuschen, wie es die Schadstelle über dem Ohrläppchen erkennen lässt (Abb. 3.2.5 / 98). Die Angaben zur farbigen Modellierung der Haube* sowie der darüber liegenden Malschicht, die als Übermalung der Haube in der 2. Bildphase gesehen wird, waren Zufallstreffer. Zu Beginn der Untersuchung wurden zunächst nur die hellweißen Oberflächenverletzungen der übermalten Pastositäten der Haube (Abb. 3.2.5 / 100) registriert. Diese ließen auf eine bleiweißhaltige Malschicht schließen. Erst die Abnahme der Übermalungen von der mehrfach ausgebesserten Schadstelle über der Fuge zwischen Brett I und II (über dem Ohr) gab den Blick auf ein kleines Stück Malschichtfläche des Haubenmotivs frei (Abb. 3.2.5 / 98). Es handelt sich um einen grau-grünlichen Farbton, der, sofern es anhand der kleinen Reste ablesbar sein kann, durch seine Weißausmischung pastellfarben wirkt. Aus der Literatur sind keine ‚grünen‘ Haubenmotive bekannt. Doch da die Befundstelle im Bereich des Haubenlappens liegt, könnte eine Schattierung oder eine Teilfarbigkeit in Erwägung gezogen werden.

* (In Entsprechung der Befunde der Röntgenaufnahmen)

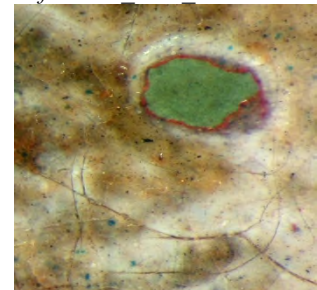


Zur Abfolge:

- Gelblich-weiße Grundierung.
- Pastelliges stumpfes Mittelgrün; es wurde auf dem gesamten Gemälde nur noch ein weiteres Vorkommen von grünem Pigment registriert: ein aufgeschnittener Farbklumpen von gleicher feiner Pigmentierung und vergleichbarem, jedoch intensiverem Grün: Befund *B_III/1_37b* im Bereich der rechten Falbel auf Brett III/1 der Innentafel.
- Ein dunkler, opaker Farbton deckt das Grau-Grün der Haubenfarbe ab.
- Kräftiger rotbrauner Farblack.

Über weitere Schichten und Kittungen bis zum Braunschwarz der 6. Bildphase (Abb. 3.2.5/ 98) liegen keine Informationen vor.

Befund: *B_III/1_37b*



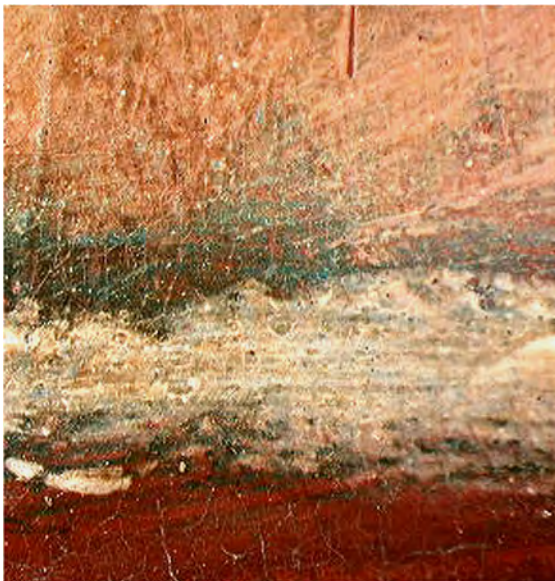
Zur Malschichtabfolge am **Mieder-Dekolleté-Ausschnitt**:

Der Übergang des roten Mieders zum rosafarbenen Dekolleté-Inkarnat wird durch eine weiße ‚Fältelung‘ akzentuiert. In seinem Bereich finden Überlappungen beider Motivflächen (Mieder und Dekolleté) statt. Entlang seines Verlaufs sind wiederholt die folgenden Beobachtungen zum Malschichtenaufbau zu finden:

- (Zu unterst, nicht abgebildet dokumentiert): ein Weiß; ausgemischt mit sehr feinteiligem Schwarz, auch kristallines Blaupigment (Farbigkeit und Körnung wie Azurit) wurde in geringer Verteilung darin gefunden. Es handelt sich bei dieser Schicht um die Ebene der 1. Bildphase, um die Malschicht des in der Röntgenaufnahme erkennbaren Hemdmotivs.
- Helles Rot (zinnoberrotfarben), dünner Farbauftrag (**1**)
- Kristallines Blaupigment (Azurit, **2**), in Ausmischung mit fein- und grobkörnigem Weißpigment (Bleiweiß); das Blaupigment wurde mikrochemisch nicht analysiert. Die mikroskopische Analyse und der direkte Vergleich mit den Referenzproben an beiden Ärmeln waren eindeutig.



Abb. 3.2.5 / 101
 Position der Befundstellen



Oben: Abb. 3.2.5 / 102 (B_III/1_22)
 Fältelung über der Brust
 Unten: Abb. 3.2.5 / 104 (B_III/1_16)
 Azuritblau von Inkarnatfarbe und pastosem Bleiweiß übermalt. Weiß liegt über Rot



Abb. 3.2.5 / 103 (B_III/1_22)
 Detail Abb. 3.2.5 / 102. Die Nummerierungen sind innerhalb des Textes erläutert. Zu sehen sind Malschichten aus der 1., 2. und 3. Bildphase (soweit erfasst).

- Auf der gleichen Ebene mit dem Azurit liegt das in Abb. 3.2.5 / 105 sichtbare Hellbraun, in dessen Krakeleetiefen ein Schwarz erkennbar ist. Dieser Unterschied in der Schichtenabfolge* wäre mit der andersartigen Kleidung und differenzierteren Farbflächenaufteilung der älteren Bildphase (0. und 1. Bildphase) zu erklären.*
- Firnis mit Blattgoldfitter (5), darüber liegen wie ‚schwebend‘ streifige Ausläufer der nächsten Weiß-Farbschicht.
- Helles opakes Rot (6), pastos-streifiger Farbauftrag.
- Dunkelrote Farblacklasur (7); mit ihr wurde die Modellierung des helleren Rots vorgenommen.
- Weiß, feinkörniger im Pigment und feiner auch die Schwarzpigmentpartikel als in der 1. Bildphase (8, 3. Bildphase).
- Violettbrauner dunkelroter Farblack (9), ausgeprägte Neigung zur Schwundrissbildung; (4. Bildphase).
- Firnisüberzüge, bräunlich gealtert (Phase(n) ungeklärt).

* *Blau auf Rot neben Braun auf Schwarz.*

* *Vgl. Kap. 2.3, Abb. 2.3 / 5 und Abb. 2.3 / 6.*

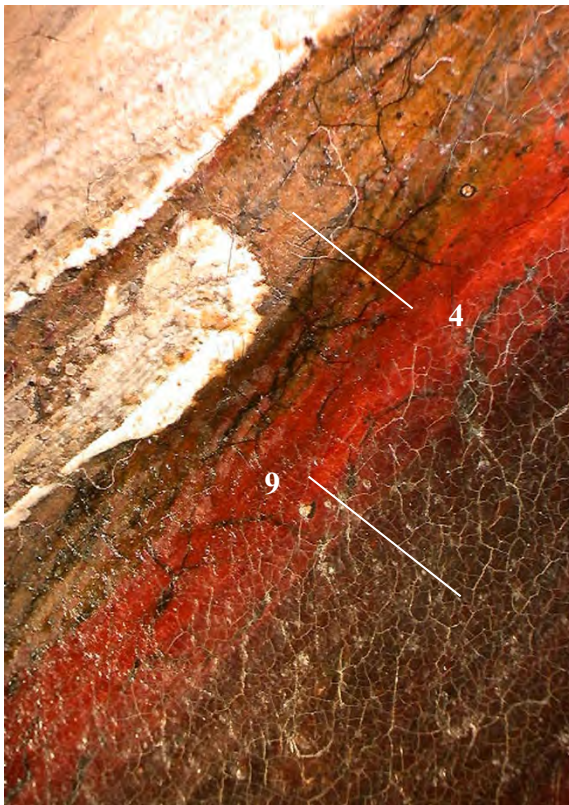


Abb. 3.2.5 / 105 (B_III/1_28)
Mieder-Dekolleté-Ausschnitt Rand rechts, auf Höhe der Brosche. Braune Farbschicht, darunter ein Schwarz, wird vom Weiß und Rot der 3. Bildphase überlappt

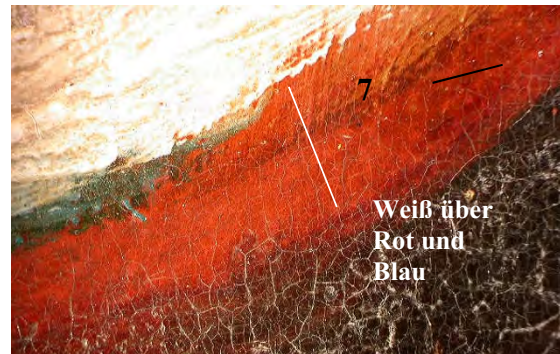


Abb. 3.2.5 7 / 106 (B_III/1_25)
Rechter Rand, Azuritblau unter Rot und Weiß
Abb. 3.2.5 / 107 (B_II/1_05)
Das pastose Weiß liegt über dem krakellierten Rot und einer älteren Weiß-Farbschicht

Zur Malschichtabfolge an der **Schulter links**:

Im Bereich der Schulter links und der Halspartie unterhalb des Kinns liegt eine erhebliche Zerstörung der älteren Malschichten vor. Abb. 3.2.5 / 114 zeigt die Befundsituation unter der stark geschwundenen halbtransparenten, bräunlichen Übermalung (4. oder 5. Bildphase?), die sich mit einer Skalpellklinge leicht absplittern ließ. Anhaltspunkte für die Malerei der 1. Bildphase konnten – abgesehen von einer partiellen Übermalung in Schwarz (Abb. 3.2.5 / 114) – nicht abgelesen werden. Auch kann davon ausgegangen werden, dass die noch vorhandenen Malschichten nicht mehr alle späteren Bildphasen umfassen. Eine umfassende Schichtenabfolge ist somit nicht vorzustellen.



Abb. 3.2.5 / 107
 Position der Befundstellen

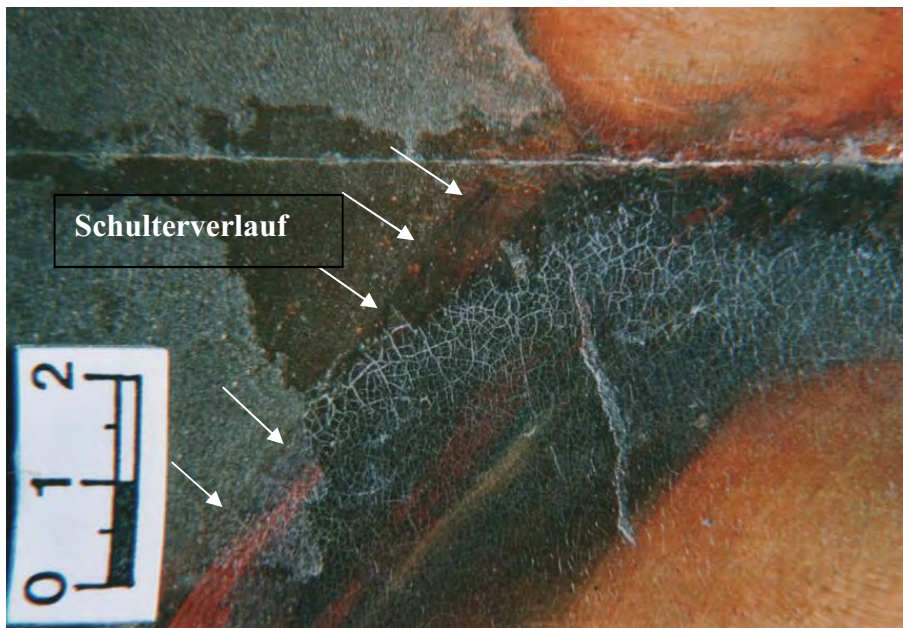


Abb. 3.2.5 / 108
 Zwischenzustand; nach der mechanischen Abnahme der Hintergrundübermalungen. Eine Abnahme von Übermalungen innerhalb der figürlichen Darstellung war zunächst nicht beabsichtigt. Ästhetische Beweggründe änderten das Konzept. Zuerst überprüfte man die Freilegbarkeit und den zu erwartenden Erhaltungszustand der freizulegenden Oberfläche (Abb. 3.2.5 / 109 und / 110)

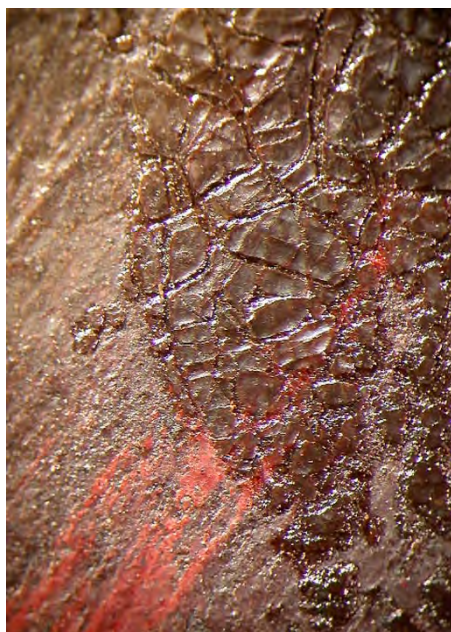


Abb. 3.2.5 / 109 (B_III/1_7a)
 Schulter links; Abnahme der Braunlasur



Abb. 3.2.5 / 110
 (Detail von / 109). Vor der Entscheidung, die Freilegung auch im Bereich der Figur fortzuführen, wurden Proben zur Freilegbarkeit durchgeführt (rechte Abbildung). Die obere Abb. zeigt den Flächenunterschied vor und nach der Freilegung

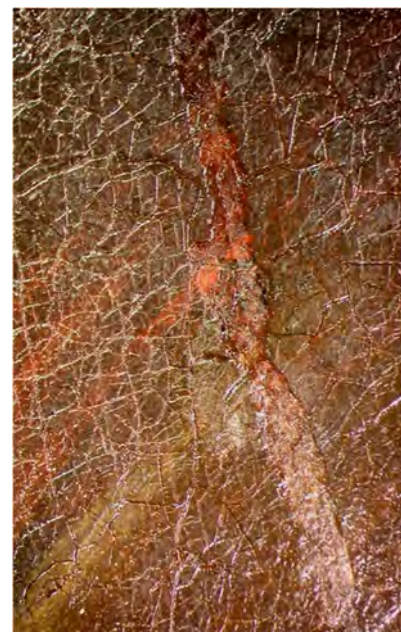


Abb. 3.2.5 / 111 (B_III/1_15)
 Schulter links, Probe-Freilegung

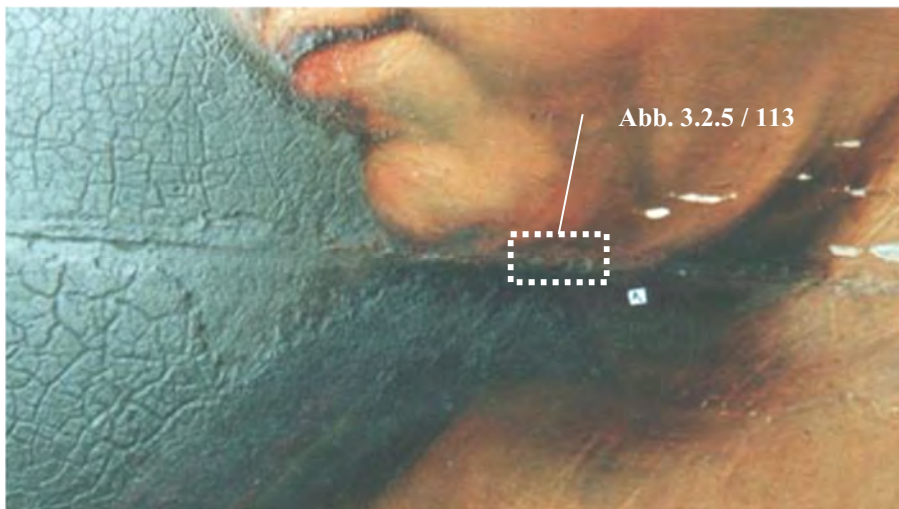
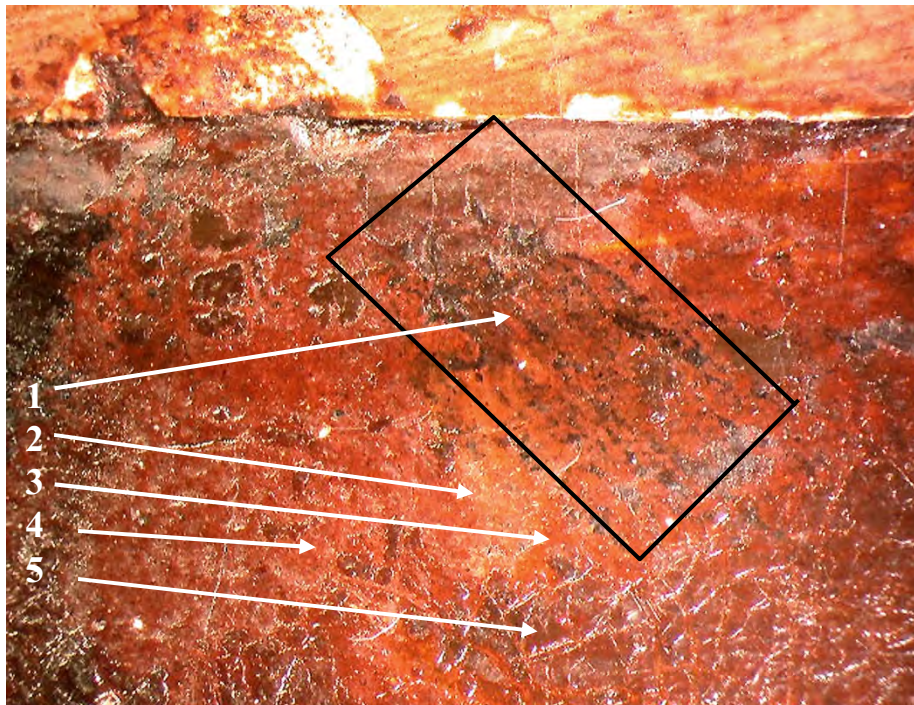


Abb. 3.2.5 / 112

Vorzustand der Malschichtoberfläche an der Kinn-Halspartie. In der linken Hälfte über der Brettfuge ist die ältere überfirnisste Probefreilegung aus der 6. Bildphase zu erkennen. Die Schattierung der Halsfläche wurde mit einem rötlich-braunen halbtransparenten Farbmateriale vorgenommen. Reste davon liegen in Abb. 3.2.5 / 114 obenauf



← **Abb. 3.2.5 / 114**

Zwischenzustand nach der Abnahme der halbtransparenten braunen Übermalung (B_III/1_21)

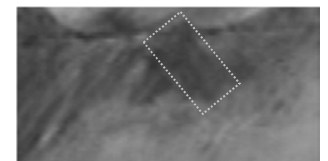


Abb. 3.2.5 / 115

Ausschnitt aus Infrarot-Abbildung; die Übermalung des Hemdkragensendes links (?) wurde mit schwarzem Farbmateriale ausgeführt. Es liegt in den Tiefen der zerstörten Übermalungsflächen / 114

Zu einzelnen Schichten:

- Innerhalb der Kastenmarkierung liegt eine dunkle Farbe unter den darüber liegenden roten Farbschichten.* Dieses Detail steht vermutlich im Zusammenhang mit dem Hemdkragenzipfel links des Bildmotivs der 1. Bildphase.(1)
- Helles ‚Ziegelorangerot‘, deckend (2).
- Bräunlich, stumpfes ‚Ziegelorange‘, deckend, auffallende Schwarz-Pigmentausmischung (wie ‚gemahlener Pfeffer‘, 3).
- Hellroter (bis orangefarbener) transparenter Farblack (4).
- Firnis (?).
- Halbtransparentes Mittelbraun, sehr bindemittelreich, starke Farbinselbildung durch Zusammenziehen (Schwund).(5)
- Firnis, füllt stellenweise die Schwundtiefen geringfügig auf.

* Vgl. auch Kap. 3.1.3 – Röntgenaufnahmen. Was sich unter dem Schwarz befindet, ist nicht einsehbar. Auch die Malschichtausbrüche an den Brettanten lieferten dafür keine aussagekräftigen Hinweise.

Zur Malschichtabfolge an der **Schulter rechts**:

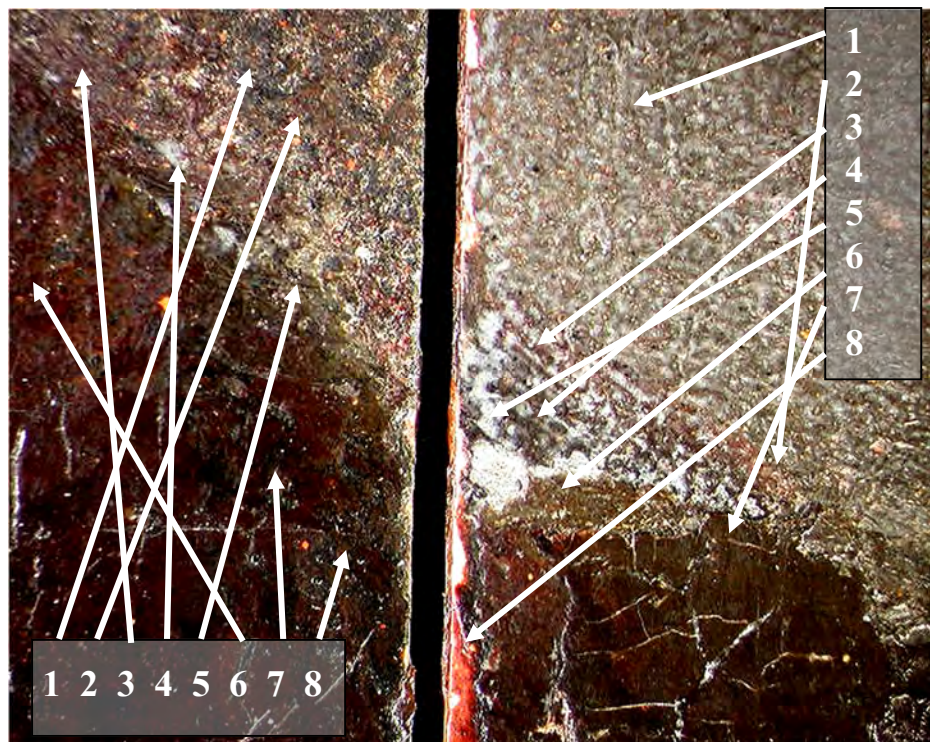
Einen stark überarbeiteten Eindruck vermittelte die Schulter rechts bereits im Vorzustand (Abb. 3.2.5 / 21). Dennoch lieferte sie bei der Untersuchung der Malschichtenabfolge, im Bereich der oberen Schulterkontur (im Übergang von der Innentafel (Brett II) zur Randanstückung (Brett VII)), einen der interessantesten und stichhaltigsten Beweise dafür, dass die Randbretter eine spätere Zutat sind (Abb. 3.2.5 / 117). Und auch dafür, dass ein älteres Motiv vorgelegen hat und die Malschichten der Innentafel dort offensichtlich mehr zerstörerischen Einflüssen ausgesetzt waren, als die des angrenzenden Randbrettes. Bei Letzterem ergab sich nach der Reduzierung der Übermalungen ein aussagekräftiger Befund und Einblick in den tiefer gelegenen Schichtenaufbau der 2. und 3. Bildphase.



Abb. 3.2.5 / 116
Position der Befundstellen

Abb. 3.2.5 / 117

Zwischenzustand;
Übergang von Brett II
(links, Innentafel) zu
Brett VII (rechts, Rand-
anstückung). Zu erken-
nen ist eine voneinander
abweichende Abfolge der
Farbschichten. Ebenso
die Reste der weißen
Bleiweiß-Kreide-Kittung
der 3. Bildphase, die ein
Stück weit das figürliche
Motiv überlappen und
auf der linken Seite die
vorgenommene Retusche,
die die optische Farb-
wirkung der rechten Seite
durch eine Farbmisch-
ung imitiert. (B_VII_09)



Zu einzelnen Schichten auf der Innentafelfläche (links):

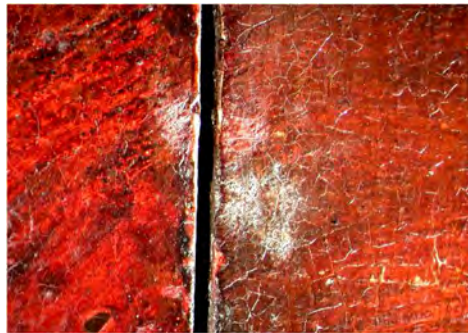
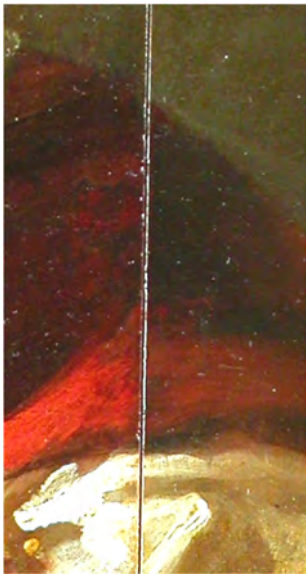
- Weiße Grundierung.
- Schwarz (1).
- Gedecktes ‚Ziegelorange‘, deutliche Schwarzausmischung.(2)
- Dunkelroter Farblack (3).
- Bleiweiß-Kreide-Kittung (4).
- Bildhintergrundfarbe der 3. Bildphase (5).
- Rot, deckend, Kleid 3. Bildphase (Reste) (6).
- Reste von opakem Hintergrundfarbton aus 5. Bildphase (7).

Die weiteren Farbschichten zwischen 3. und 6. Bildphase sind nur in Resten vorhanden, (mechanische Freilegung 6. Bildphase).

- Dunkelroter Farblack; starkschichtig (6. Bildphase?) liegt in den mechanisch ‚freigeräumten‘ Malschichtvertiefungen (8).

Zur Schichtenabfolge auf dem Randanstückungsbrett (rechts):

- Weiße Grundierung.
- Rotbraune streifige Imprimitur.
- Hintergrundfarbton der 2. Bildphase (1).
- Hellrot, Farbschicht/Gewand der 2. Bildphase (2).
- Rotbraun, Farbschicht/Gewand der 2. Bildphase (3).
- Schwarz(-braun), Farbschicht/Gewand der 2. Bildphase (4).
- Bleiweiß-Kreide-Kittung (5).
- Hintergrundfarbton der 3. Bildphase (6).
- Hintergrundfarbschicht der 5. Bildphase (7).
- Dunkelroter Farblack, 6. Bildphase (8).



← **Abb. 3.2.5 / 118**

Deutliche malerische Unterschiede zwischen Brett III (links) und Brett VI Übermalung aus der 2. Bildphase(?)

↑ **Abb. 3.2.5 / 119** (B_VII_11)

Links Retusche, rechts Farbschicht 2.Phase

→ **Abb. 3.2.5 / 120** (B_II_17)

Oben Retusche, unten Farbschicht 2. Phase



Abb. 3.2.5 / 121

Vorzustand der Schulter rechts. Ausgeprägt schwundrisszerfurchte Bildoberfläche im Bereich der bindemittelreichen Farblackaufstriche, (Pfeil) Freilegungsfenster 6. oder 7. Phase

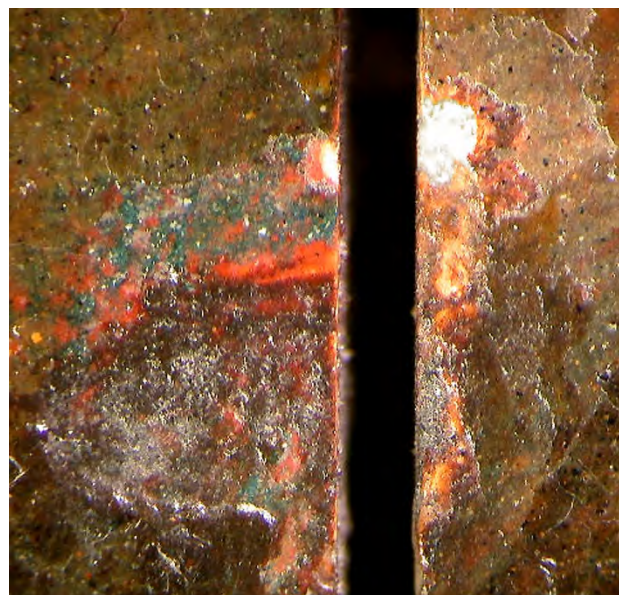


Abb. 3.2.5 / 122

(B_VII_11)

Unterschiede in der Abfolge: die auf der Innentafelfläche liegende unterste Rot- und darüber liegende blaue Azuritfarbschicht (1. Bildphase) haben auf der Randanstückung (2. Bildphase) keine Entsprechung

Für eine kapitelabschließende Beobachtung zur Bildschicht sei noch einmal auf die Innentafel, die blaue Ärmelfläche rechts, hingewiesen. Die Hautleistenreliefs zweier **Fingerabdrücke** sind in die blaue Malschicht (Abb. 3.2.5 / 124) geprägt. Das Übergreifen des Reliefs auf die Flächen der hellblauen Faltenstege (Berliner Blau mit Bleiweiß), gibt keine sichere zeitliche Einordnung ihres Entstehens vor, außer dass diese Malschicht in duktilem Zustand vorgelegen haben muss. Doch ob als frischer Farbauftrag oder in einem künstlich erweichten Zustand (Lösemittel, Hitze) – wie vielleicht bei der Einbringung des farblos-transparenten wachsartigen Kitt- und Festigungsmaterials* in der 5. Bildphase – war nicht zu belegen.



Abb. 3.2.5 / 123
Position der Befundstelle

* Vgl. Kap. 3.1.1,
3.2.6; 4.2.2 .

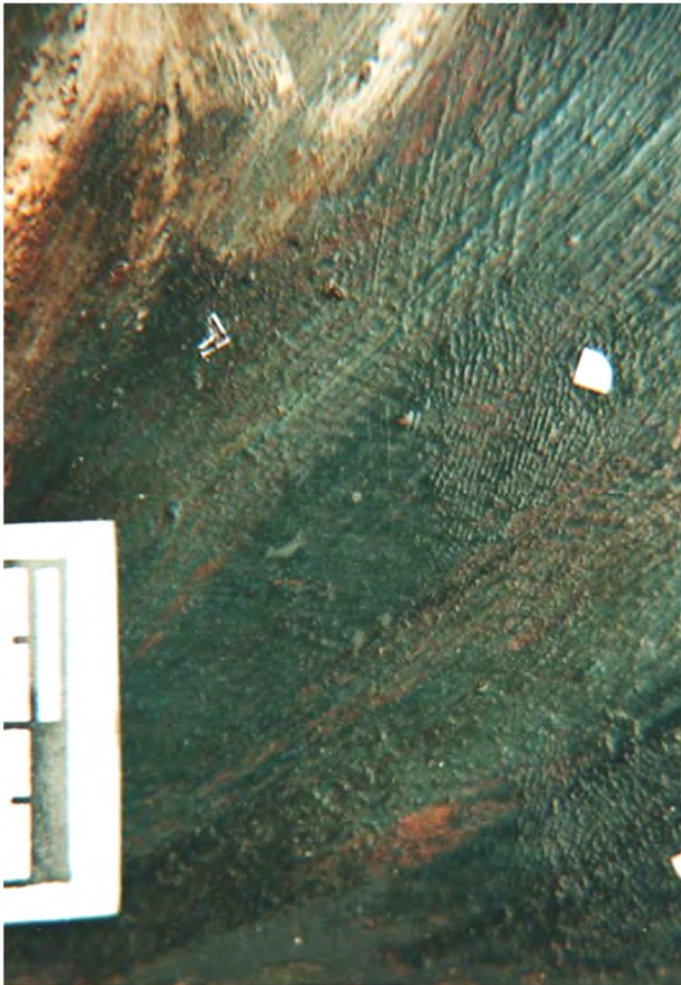


Abb. 3.2.5 / 124
Daktylogramme in der Malschicht des
blauen Ärmel rechts, auf der
Innentafelfläche

3.2.6 Ältere Eingriffe und restauratorische Maßnahmen

In diesem Kapitel sollen entsprechend der Interpretation der Befunde ältere konservatorische und restauratorische Eingriffe aufgezeigt, erläutert und dokumentiert werden. Begleitend kann hierzu die *Übersichtslegende zu den Bildphasen* aus Kap. 3.2.3 herangezogen werden, in der bereits verschiedene Einzelheiten zu restauratorischen Maßnahmen benannt sind, um die Abfolge der Bildphasen möglichst anschaulich zu entwickeln.

Vorrangig werden in diesem Kapitel die jene Eingriffe behandelt, die sich mit der 2. Bildphase anschließen.

Mit Blick auf die individuelle Objektgeschichte und die 1. Bildphase im Besonderen, ist an dieser Stelle eine differenzierende Betrachtung des Begriffs der ‚restauratorischen Maßnahme‘ sinnvoll.

Unter Berücksichtigung der epochal wechselnden Auffassungen, die mit dem Begriff des ‚Restaurierens‘ einhergehen, sind nach heutigem und allgemein gebräuchlichem Verständnis mit ‚Restaurierung‘ all jene Bemühungen verbunden, die versuchen, das Aussehen eines Objektes wieder [weitgehend] dem [vermeintlichen] Originalzustand anzugleichen.* Dahinter steht mitunter der profane Wunsch, gealterte und mit Gebrauchsspuren versehene Materie wieder ‚frisch und unbeschadet‘ aussehen zu lassen, um dem Betrachter die Vermittlung von ideellem und/oder materiellem Wertempfinden zu erleichtern.

– Gemäß dieser Definition trifft der Begriff der ‚restauratorischen‘ Maßnahme streng genommen nicht auf die Eingriffe in die 1. Bildphase zu, denn die umfangreichen Überarbeitungen mit Formatvergrößerung und gravierender Veränderung des ersten Portättypus dienten nicht der Wiederherstellung eines originären Zustands.

Allerdings, es könnten gerade diese Maßnahmen dazu beigetragen, den Erhalt des Gemäldes längerfristig zu sichern. Die Umarbeitung des Bildnisses in ein Bildmotiv mit narrativem Inhalt und in motivischer Anlehnung an den Stil des schon zu Lebzeiten renommierten flämischen Meisters Peter Paul Rubens und auch der früh geführte Bildtitel „Elisabeth de Brantes, premiere Femme de P.P. Rubens, ...“ dürften als eine Art Garant für die Wertschätzung und für den Erhalt der Malerei förderlich gewesen sein. Im Prinzip geht also die Initiative des Künstlers/Kunstmalers/ Restaurators oder Auftraggebers – der quasi die 2. Bildphase einleitete – dann doch insoweit mit einem restauratorischen Anspruch konform, als dass aus dem nachweislich beschädigten Bild der 1. Bildphase wieder ein Beschauenswertes wurde. Damit wurde zum Erhalt und zur allgemeinen Wertschätzung des Gegenstandes – und zwar in erster Linie der qualitätvollen Malerei des Gesichtes – beigetragen.

Die in den vorangegangenen Kapiteln zusammengetragenen Informationen geben unter anderem Hinweise auf Malschichtbeschädigungen bis in die ältesten Bildphasen des Tafelgemäldes. Ein exaktes Ausmaß von Defekten, für die einzelnen Bildphasen, ließ sich im Rahmen dieser Untersuchung allerdings nicht ermitteln. Dass jedoch Bildschicht-

* *Duden, Band 5 – Fremdwörterbuch, 4. überarbeitete Auflage, Dudenverlag Mannheim 1982; S. 667.*

schäden, sei es verursacht durch Kontaktschäden, material- oder maltechnisch bedingte Veränderungen, die Auslöser für das wiederholte Überarbeiten der Malerei gewesen sind, ist die logische Konsequenz der ermittelten Befunde.

Dennoch, abgesehen von jener 2. Bildphase, erstaunt die Großflächigkeit, in der auch die wiederholten Überarbeitungen erfolgt sind. Im Wesentlichen sind davon die Bildhintergrundfläche und je nach Phase auch Gewandpartien betroffen; inbegriffen alle Fugenverläufe zwischen Innentafel und Randanstückungsbrettern. Kann hierin ein Beleg dafür gesehen werden, dass Brettantenübergänge bei der Bildbetrachtung immer wieder zu störend hervorgetreten und durch flächiges Überarbeiten optisch zurückgedrängt worden sind? Versuchte man durch die oftmals komplette Übermalungen des Bildhintergrunds einer flächig auftretenden und ebenfalls optisch störenden Schwundrissbildung beizukommen? Oder ist diese Beobachtung lediglich dem Umstand geschuldet, dass dem Hintergrund als ‚neutrale Fläche‘ nicht immer der Stellenwert der gegenständlichen Motivbereiche zugestanden wurde? Das würde für die in manchen Bildphasen gefundenen Hinweise auf nur partielle Ausbesserungen in den Gewandflächen sprechen.

Der Bildträger

– Beobachtungen zu Eingriffen an der formatvergrößerten Maltafelkonstruktion

- **Leimreste** in den geöffneten Brettfugeninnenseiten lassen erkennen, dass zu einem früheren Zeitpunkt die Randanstückungsbretter an den Außenkanten der Innentafel durch Verleimung befestigt waren.
- Eine nachträgliche **Materialergänzung** liegt in der Bildecke oben rechts vor. Ein dreieckiges Eichenholzplättchen ersetzt als ‚Eckstück‘ nicht mehr vorhandenes originales Holzmaterial von Brett VI. Die durch eine einstufige Überblattung vergrößerte Klebefläche gewährleistet mehr Stabilität und Halt an der Randanstückung als eine gerade, auf Stoß gefügte Kontaktfläche. Zusätzlich ist das Plättchen mit den Flächen der darunterliegenden Parkettleisten verleimt.
- (Vermutet wird ein) **Planieren** des zeitweise verwölbten Tafelgemäldes*, wobei es zum **Bruch in Brett III** gekommen sein könnte.
- Bei einem **Verleimen des Bruches in Brett III** unter erheblicher Druckeinwirkung beim Gegeneinanderpressen der Bruchhälften dürfte es zu Malschichtausbrüchen und Stauchungen im Bereich der ‚Klebefuge‘ (→ **Brett III/1 und III/2**) und auch zur Verkürzung der Innentafelhöhe gekommen sein.
- **Dünnen des Bildträgers** auf die heutige Tafelstärke von 0,6 cm. Die Beobachtungen zur Lage der mittleren Dübelkanaltiefe im Holz lassen eine ursprüngliche Tafelstärke von etwas mehr als einem Zentimeter vermuten. Bei einer Reduzierung der Materialstärke durch Hobeln wird partieller Druck auf die Bildträgerückseite ausgeübt. Ein Holzdurchbruch, welcher über einem Dübellochkanal (Abb. 3.2.6 / 1) an der Oberkante von Brett II liegt, verursachte einen groben Schaden in der Malschicht. Er könnte durch einen noch vorhandenen Dübel oder abgetragenes und in den Hohlraum gelangtes, verdichtetes Holzmaterial entstanden sein. Dass es durch Druckeinwirkung von der Rückseite her zum Durchbrechen der nur 0,1 - 0,2 cm dünnen Holzwand des Dübellochkanals kam, ist umso wahrscheinlicher, wenn man davon ausgeht, dass das Bild während der Bearbeitung mit der Motivseite auf einer weichen Zwischenlage gelegen haben dürfte, um die Malschicht vor Druck und Abriebschäden zu schützen. Dass der Auslöser des Schadens von der Tafelrückseite her gewirkt haben muss, ist auch an der konvexen Verformung der dortigen Malschichtoberfläche zu erkennen. Die Wölbung, welche durch die nach vorne gedrückte Malschicht entstanden war, wurde mit einem scharfschneidigen Instrument (Hobel?) abgezogen, um den hervortretenden Malschichtbereich so weit wie möglich zu nivellieren. Dabei sind Schichtenverluste bis auf die schwärzliche Imprimitur (Pfeil: rot) und die weiße Grundierung von Brett II verursacht worden.

* (5. Bildphase).



Abb. 3.2.6 / 1 (B_II_15 b)
Brett II: Bildträger- und Malschichtschaden über dem Bohrloch eines Dübelkanals.

- **Aufleimen eines Flachparketts*** mit 14 ganzflächig aufgeleimten und vier vertikalen Einschubleisten. Alle horizontal verlaufenden Brettstöße zwischen Innentafel und Randaufkleimbleistern wurden durch das Aufleimen einer etwas breiteren Parkettleiste gesichert. Die vertikalen Zwischenräume am Brettübergang von Brett V/b zum Innentafelrand links sowie von Brett VII zum Innentafelrand rechts wurden nicht gesichert. Jedoch, um die Symmetrie zur Leiste M* zu wahren, war eine schmale Leiste (N) dem vertikalen Faserlauf von Brett VII folgend aufgeleimt, ohne auf die Innentafel zu überlappen und einen Sicherungseffekt zu haben.
- Möglicherweise wurde ein **Versuch** unternommen, einige oder alle **Parkettleisten wieder zu entfernen**. So fehlt zum Beispiel die 2. vertikale Leiste von links (N)*. Am rechten Ende der Leiste H steckt oberhalb ihrer Sollbruchstelle eine abgebrochene Teppichmesser Klinge fest. (In der rechts stehenden Abbildung als weiße Viereckform zu erkennen.) So tief und unverrückbar, wie das Klingenstück zwischen Parkettleiste und Bildträgerfläche von Brett III/2 festklemmt, muss es mit erheblichem Kraftaufwand dort eingebracht worden sein. Allerdings könnte das Klingenstück auch mit dem oberhalb davon liegenden Rest des furnierartigen **abgeschabten Holzmaterials** in Verbindung stehen. Was es mit diesen Resten auf sich hat, ließ sich nicht klären.

* Kap. 3.2.4, S. 142.

* Diese Leiste sichert die Brettfuge zwischen Brett V/a und V/b.

* Es wäre jedoch auch denkbar, dass sich die Leiste aufgrund einer zu schwachen Verleimung gelöst hat.

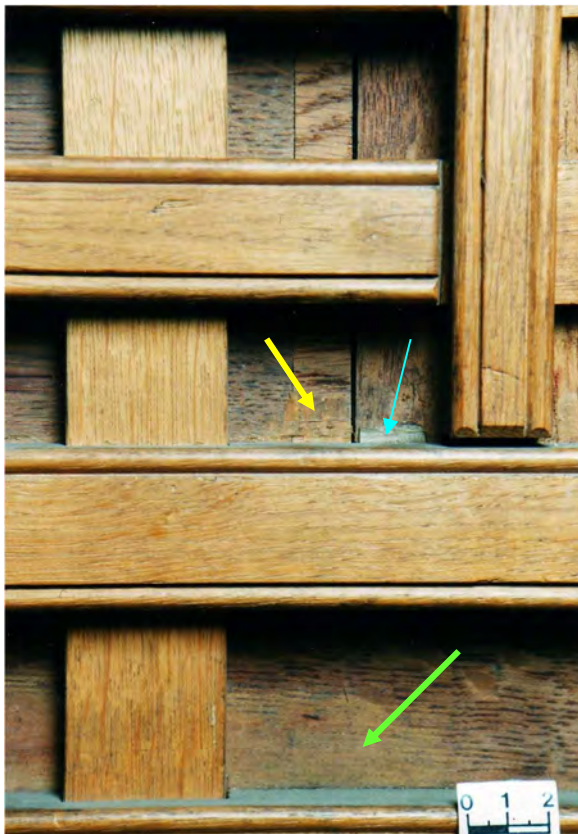


Abb. 3.2.6 / 2
Klingenrest und Holzrest(?)

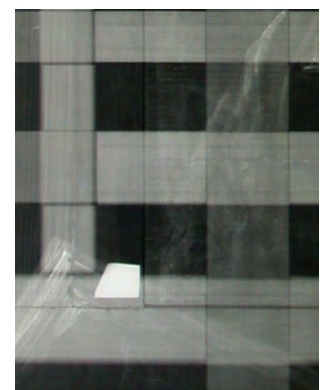


Abb. 3.2.6 / 3
Detail aus einer Röntgenaufnahme: das Teppichmesserstück steckt zu zwei Dritteln unter der Parkettleiste (H) fest

- Bislang ist ebenfalls unklar, um was für Material es sich bei den **sandgrauen**, matten und in der Oberfläche leicht rau anführenden **Rückständen** handelt (Abb. 3.2.6 / 2, grüner Pfeil), die **auf der Holzoberfläche** der Rückseite von Brett IV, links und rechts neben der vertikalen Einschubleiste „4“ liegen. Das gleiche Material befindet sich am linken Ende der Parkettleiste H (Abb. 3.2.6 / 4). Eine genauere Prüfung, etwa des Löslichkeitsverhaltens, wurde aus zeitlichen Gründen nicht durchgeführt. Es hat den Anschein, als würde sich ein Ausläufer dieser Substanz unter der Einschubleiste „4“ hindurchziehen, womit das Auftragen des Materials zwischen die Eingriffe: Reduzierung der Tafelrückseite und Aufleimen der Parkettierung zu legen wäre. Ungünstiger Weise lässt sich Leiste „4“ nicht bewegen, und der Befund ist auf den Röntgenaufnahmen nicht identifizierbar.



Abb. 3.2.6 / 4

Fehlende Parkettleiste N und herausgezogene Einschubleiste „1“; veränderte Holzoberfläche unter der horizontalen Parkettleiste H (2. Leiste von unten)

Die Grundierung

– Beobachtungen zu partiellen Überarbeitungen auf Grundierungsebene

Eingriffe, die im Besonderen die Grundierungen von Innentafel und Randanstückungsbrettern betreffen, sind in zwei Bereichen beobachtet worden. Zum einen hatte man die **Innentafelkante links** überarbeitet, zum anderen verzichtete man in der **ergänzten Bildträgerecke oben rechts** auf eine Leim-Kreide-Grundierung.

- Die Überarbeitung der Grundierung entlang **Innentafelkante links** kann der zweiten Bildphase zugeordnet werden. Den Nachweis dafür lieferte die auf Höhe von Brett I komplett überlappende Malschichtenabfolge ab der 2. Bildphase.* Die Kittung in Form eines sich nach oben hin verjüngenden Streifens hat am unteren Ende (Brett III/2) eine Breite von 0,9 cm, am oberen Ende (Brett I) eine Breite von ca. 0,4 cm. Im unteren Bereich der Innentafelkante links stößt 1,0 cm rechts davon die Buchkontur an das Blau des Ärmels [→11,0 - 11,6 cm; ↑11,5 - 12,2 cm] (Abb. 3.2.6 / 5). An diesem Punkt befindet sich ein kleiner Materialausbruch des Kittungsstreifens. In der Tiefe dieser Fehlstelle ist zu erkennen, dass die blaue Malschicht der 1. Bildphase (Innentafel) von der weißen Kittung überdeckt wird und dass sie zur Kante nach links hin schräg abfällt.

* Die Beobachtung erfolgte im Zuge der mechanischen Freilegung.



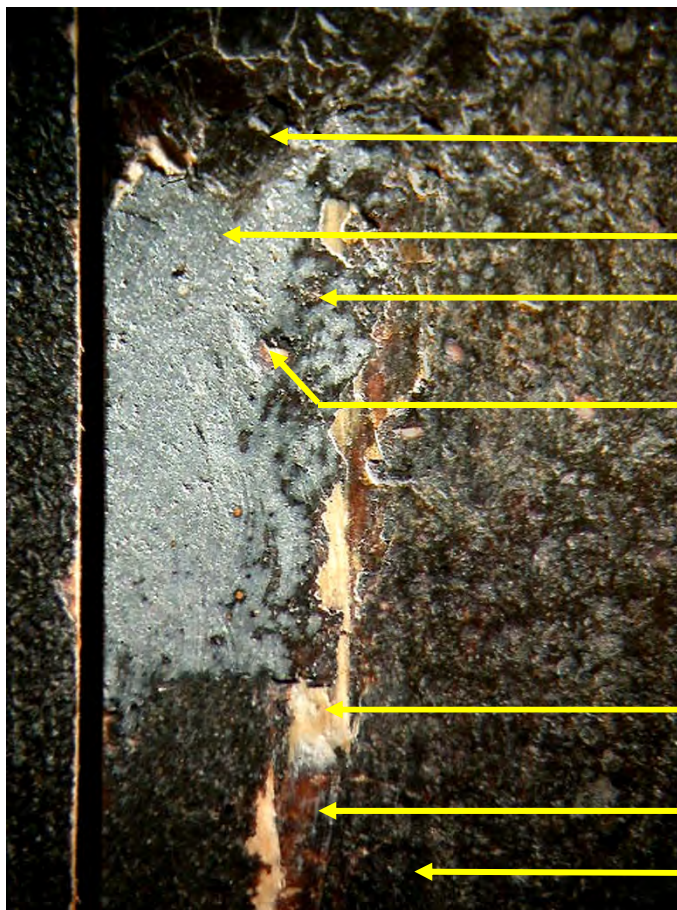
Abb. 3.2.6 / 5

(B_III/2_3b)

Ca. 6,4-fache Vergrößerung. Die Azuritfarbschicht der 1. Bildphase wird vom weißen Kittungsstreifen überdeckt. Die ockerfarbene Malschicht der Buchkontur liegt über der Kittung, doch überlappt der dunkelrote Farbton auf der Kittung den Farbton des Buches im direkten Kantenbereich (Pfeil-Markierungen)

Das Überkitten der Schräge bis auf das Niveau der Malschichtoberfläche der Innentafel ermöglichte einen guten Übergang zu den angrenzenden Randanstückungsbrettern.

Vor dem Auftragen des Kittungsmaterials wurde der aufzuböschende Randbereich der Innentafel mit einem dickflüssigen rötlich-braunen Leim bestrichen. Das darauf aufgebaute Kittungsmaterial – nach Beschaffenheit und Farbe eine Leim-Kreide-Mischung – wurde nach dem Applizieren glatt abgezogen. Stellenweise scheint die rötliche Leimschicht hindurch und ragt über die weißen Kittungsränder hinaus. Der rotbraune Farbton der Imprimitur der 2. Bildphase tönnte das helle Weiß der Kittung ab. Es ist plausibel, dass in diesem Arbeitsstadium die Randanstückungsbretter bereits um die Innentafelkanten herum fest angestückt waren. Auf die Imprimitur folgte dann der Farbauftrag des Bildhintergrundes der 2. Bildphase, darauf die Bleiweiß-Kreide-Kittung und der Farbton des Bildhintergrundes aus der 3. Bildphase usw.



*Malschichtabfolge am
Innentafelrand links:*

*Malschicht der 3. Bild-
phase*

*Bleiweiß-Kreide-Kittung
der 3. Bildphase
Malschicht der 2. Bild-
phase*

*Rotbraune Imprimitur
der 2. Bildphase*

*Kreide-Leim-Kittung
der 2. Bildphase*

*Rotbraune Vorleimung
der 2. Bildphase*

*Malschicht der 1. Bild-
phase*

Abb. 3.2.6 / 6 (B_I_04)
(6,4-fache Vergrößerung) Innentafelrand links, auf der Höhe
von Brett I während der mechanischen Freilegung der
Hintergrundfläche

- An der **Bildecke oben rechts** wurde 2003 im Laufe der mechanischen Freilegung festgestellt, dass an der hölzernen Eckergänzung der klassische Malschichtaufbau mit Grundierung fehlt.

Anstelle einer Leim-Kreide-Grundierung hatte man die ausgeprägte Struktur der Holzoberfläche mit einem farblos transparenten, wachsartigen Material verfüllt und die Oberfläche glatt abgezogen. Die Füllmasse wurde bis auf die Oberfläche der angrenzenden Malschicht von Brett VI ausgestrichen, wodurch ein stufenloser Übergang erzielt wurde. Das Farbmateriale, das der flächigen Übermalung des Hintergrundes in der 5. Bildphase zugeordnet wird, wurde direkt darüber aufgetragen.



Abb. 3.2.6 / 7

(B_VI_20)

Bildecke oben rechts: hölzerne Ergänzung des Bildträgers, die weißlichen Streifen auf der dunklen Malschicht sind Reste des wachsartigen Kittmaterials

Die Bildschicht – Hinweise auf eingebrachte Festigungs- und Kittmaterialien

Das in den oberen Malschichtebenen vorgefundene und bereits mehrfach erwähnte **farblos-transparente, wachsartige Material** fand offensichtlich in kombinierter Weise, sowohl als Kittmaterial, als auch als Festigungsmaterial Anwendung. Seine größte Verteilung innerhalb der Schichtenabfolge weist auf eine Einbringung in der **5. Bildphase** hin. Die Beschaffenheit lässt ein synthetisches Wachs vermuten und wäre zeitlich als Arbeitsmaterial dem 20. Jahrhundert eher zuzuordnen als dem 19. Jahrhundert. Das erste Viertel des 20. Jahrhunderts erscheint angesichts der Anzahl und Art noch weiterer erfolgter Überarbeitungsphasen am wahrscheinlichsten.

Auf den Randanstückungsbrettern war es in deutlich größerem Umfang vorzufinden. So verfüllte es in Bereichen von Malschichtausbrüchen Verluststellen bis runter auf die Imprimitur und Grundierung. Auch zwischen den Farbschichten der verschiedenen Bildphasen war es anzutreffen. Dort hatte es wohl die Funktion eines Festigungsmittels. Auf der Fläche der Innentafel lag es mit einer Ausnahme nur im direkten Anschluss an die Randanstückungsbretter vor. Die Ausnahme stellte Befund 15 (Abb. 3.2.6 / 8) auf Brett II dar: Der Bilddefekt durch einen durchstoßenen Dübellochkanal. Möglicherweise in der Sorge, durch zu viel Materialabtrag beim Abziehen der aus der Ebene herausgedrückten Bildschicht und Grundierung einen weiteren Schaden zu verursachen oder gar zu tief zu gelangen und den Bildträger freizulegen, wurde die Grundierung trotz einer geringfügigen Überhöhung stehen gelassen. Den noch notwendigen Niveaueausgleich schaffte das wachsartige Material, das durch flächigen Auftrag eine Egalisierung bewirkte. Das Ergebnis war eine im Vorzustand nicht mehr auffallende Schadensstelle unter den Übermalungsschichten.



Abb. 3.2.6 / 8 (B_II_15)
Brett I Malschichtschaden über einem aufgebrochenen Dübellochkanal.
Gelber Pfeil: über die Malschichtebene herausgedrückte Grundierung
Grüner Pfeil: wachsartiges Füllmaterial
Blauer Pfeil: Sichtbarwerden der schwarzen Imprimitur aus Bildphase 1 nach dem Reduzieren der Überarbeitungen

Abb. 3.2.6 / 9 Vorzustand von Brett I und II: auf Höhe der unteren Kante des Ohrläppchens, etwa mittig zwischen Nackenkontur und Innentafelkante, liegt die Befundstelle B_II_15

In eindeutiger Verwendung als Kittmaterial lag es ebenfalls auf Brett V/a vor. Die Bildträgerbeschädigung durch eine vormals rückseitig eingedrehte Schraube hatte zu einem Verlust der direkt darüber liegenden Malschichten geführt (Abb. 3.2.6 / 9). Zuerst wurde die Stelle mit einer **asphaltartig aussehenden Masse** ausgestrichen. Diese, nur noch in Resten vorgefundene Masse hatte duktile, zähplastische Eigenschaften. Sie ließ sich mit dem Skalpell schneiden und hatte sich in den Tiefen der beschädigten Holzstruktur sowie in den Hinterschneidungen der Ausbruchränder an der umgebenden Malschicht festgesetzt. Darüber waren die Reste einer **weißen Leim-Kreide-Kittung** zu finden. Sie überlappte auch Reste des Materials von asphaltartigem Aussehen. Möglicherweise führten Haftungsprobleme zu einer erneuten Ausbesserung dieser Stelle. Bevor in der 5. Bildphase das wachsartige Material auf diese Fehlstelle aufgetragen wurde, hatte man die beiden älteren Füllmassen weitgehend entfernt. Vorzustandsaufnahmen von 2001 zeigen, dass es auch auf der wachsartigen Kittung wieder zu Farbausbrüchen kam. In der Folge war nur eine Retusche darüber gelegt worden (Abb. 3.2.6 / 10).



Abb. 3.2.6 / 9 (B_IV_09)
Brett V/a Bohrlochschaden;
Lokal. ↑ 31,7 - 33,0 cm
→ 4,0 - 5,0 cm

Es lassen sich weitere Kittungen für die 2., 3. und 6. Bildphase nachweisen:

- Aus der **2. Bildphase** dürfte die zu unterst liegende weiße Leim-Kreide-Kittung im **Fugenspalt** zwischen Brett I und II **im Bereich der Stirn** stammen. Die Kittung überlappt die zur Fuge hin ‚abgesunkene‘, inkarnatfarbene Malschicht aus der 1. Bildphase zu beiden Seiten um einige Millimeter. Zudem überragt sie das umgebende Bildschichtniveau in Form einer Rundung (Abb. 3.2.6 / 13). Den Materialüberstand konnte der flächig aufgetragene Inkarnatfarbton der 2. Bildphase trotz seiner Körperhaftigkeit nicht vollständig ausgleichen.
- Auf den etwa 1 cm breiten **Leim-Kreide-Kittungsstreifen** entlang der **Innentafelkante links** wurde bereits im Kapitelabschnitt **Grundierung** eingegangen. Dessen Zutat zu Beginn der 2. Bildphase ist als gesichert anzusehen (B_I_04).

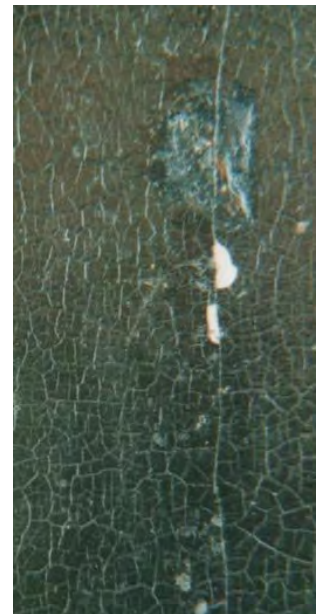


Abb. 3.2.6 / 10
Vorzustandsaufnahme;
Bohrlochschaden Brett V/a

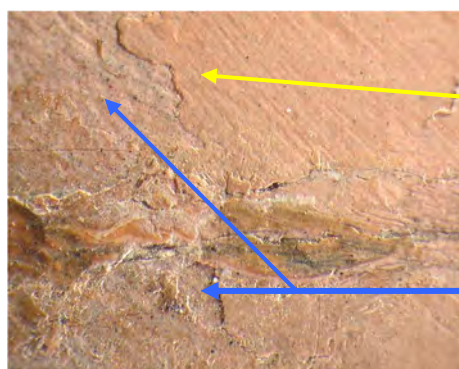


Abb. 3.2.6 / 11

(B_II_18)

2.
Bildphase

1.
Bildphase

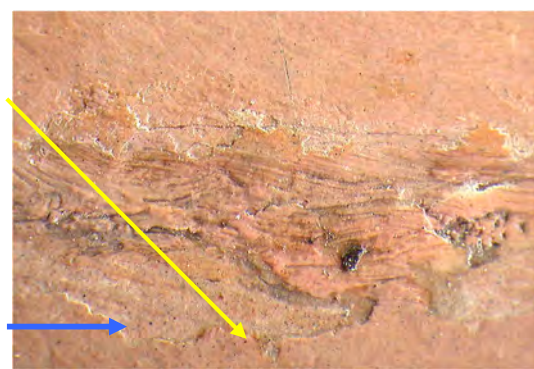


Abb. 3.2.6 / 12

(B_II_19d)

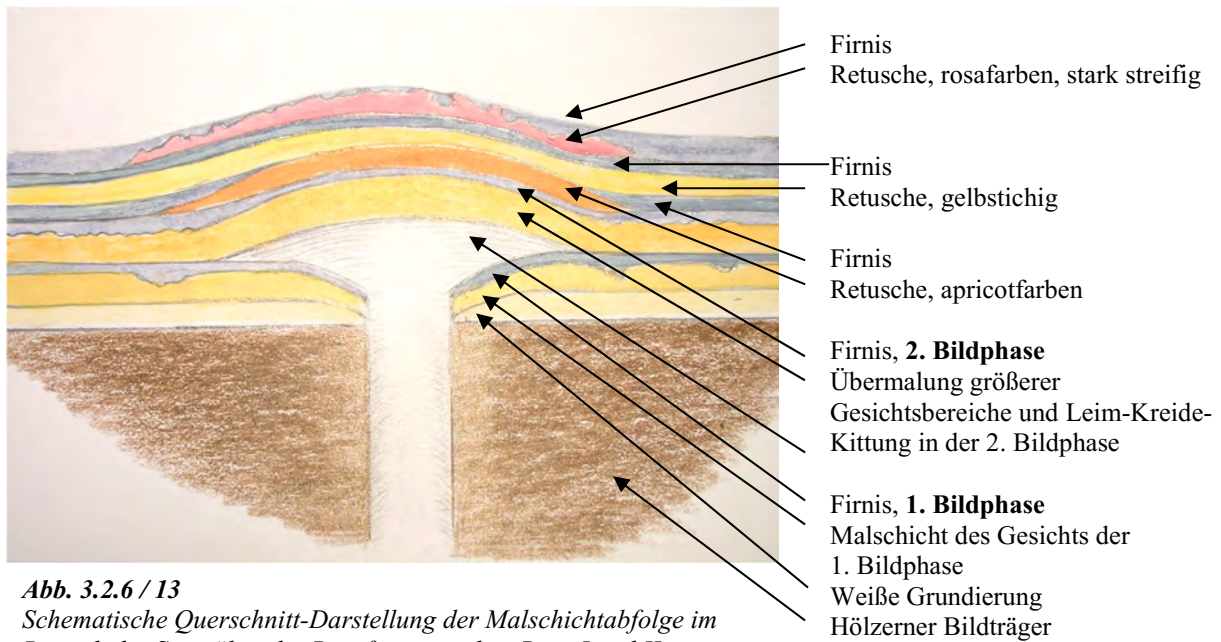


Abb. 3.2.6 / 13
 Schematische Querschnitt-Darstellung der Malschichtabfolge im Bereich der Stirn über der Brettfuge zwischen Brett I und II

- Aus der **3. Bildphase** stammt die Ausbesserung eines **Stoßschadens** auf Brett VII (Abb. 3.2.6 / 14). Eine Kreidekittung wurde aufgesetzt, bevor die Hintergrundfarbe der 3. Bildphase aufgetragen wurde. Die Kittung wiederum überlappt in den Randbereichen des Stoßschadens den Hintergrundfarbaufrag aus der 2. Bildphase. Auch die Ausbesserung des Bohrlochschadens an Bildträger und Malschicht von Brett V scheint in diese Phase zu gehören, da für die 4. Bildphase die Anwendung von Kittungen bislang nicht nachgewiesen werden konnte und für die 5. Bildphase das wachsartige Kittungsmaterial charakteristisch ist.



Abb. 3.2.6 / 14 (B_VII_07)
 Stoßschaden in Bildphase 2 ausgebessert in Bildphase 3

Anhand der Schichtenabfolge sind die **bleiweißhaltigen Kreidekittungen***, zu beiden Seiten der vertikalen **Innentafelkanten** (Abb. 2.4 / 25), ebenfalls in die 3. Bildphase einzuordnen.

Dieses, an Farbe grau-weiße Kittungsmaterial absorbierte deutlich die Röntgenstrahlung (s. nachfolgende Abbildung, gelbe Markierungen) und war ausgesprochen hart. Bisweilen waren Partikelkonglomerate von nahezu transparentem Aussehen zu finden, die in der mikrochemischen Analyse charakteristische Reaktionen für Kreide aufwiesen. Es kann davon ausgegangen werden, dass ein leinöhlhaltiges Bindemittel für diese Kittmasse verwendet wurde und darauf auch die Aushärtung des Materials zurückzuführen ist.

Abb. 2.3.6 / 15
 Zwischenaufnahme; nach der Abnahme der Hintergrundübermalungen bis auf die Bleiweiß-Kreide-Kittungen



*Mikrochemischer Nachweis, Kap. 3.2.6.

Während der mechanischen Freilegung der Bildhintergrundfläche und der schichtenweisen Reduzierung der darüber liegenden Farbschichten wurde die Funktion der Bleiweiß-Kreide-Kittungen beim Betrachten der Gemäldeoberfläche im Streiflicht am deutlichsten erkennbar. Dieser Kittungsmasse kam die Aufgabe zu, Höhenunterschiede zwischen den seitlichen Brettaußenkanten der Innentafel und den angrenzenden Innenkanten der Randanstückungsbretter auszugleichen. Dazu wurde die Kittungsmasse auf den tiefer liegenden Flächen der Innentafel aufgesetzt, zur Kante des höher liegenden Randbrettes hin angebösch und sehr knapp und dünn über diese hinweg gestrichen.

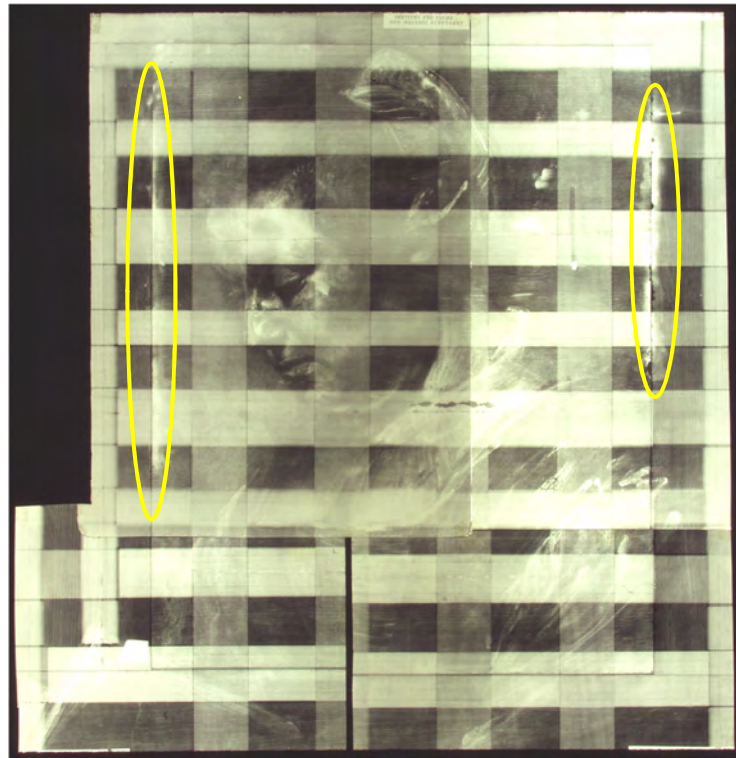


Abb. 3.2.6 / 16 Röntgenaufnahme im Vorzustand (2001) vor der Freilegung und Abnahme der Bleiweißkittungen (gelb umrandet)

In der Schichtenabfolge liegen die Kittungen über dem Hintergrundfarbton der 2. Bildphase [B_I_11, B_II_01, B_VII_09] und unter dem Hintergrundfarbton der 3. Bildphase (Abb. 3.2.6 / 17 - / 21).



Abb. 3.2.6 / 17 (B_I_11)



Abb. 3.2.6 / 18 (B_II_01)



Abb. 3.2.6 / 19 (B_VII_09)

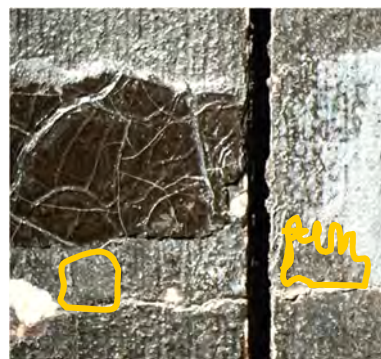


Abb. 3.2.6 / 20 (links)
 (B_II_02a)

Abb. 3.2.6 / 21(rechts)
 (B_II_20)

Das Vorhandensein der kantennivellierenden Bleiweiß-Kreide-Kittungen führte zu folgenden Fragestellungen:

Wodurch kam es in der 2. Bildphase zu den heute noch nachvollziehbaren Verwölbungen der Innentafel? Bewirkte die Deformierung des Brettmaterials der Innentafel das Aufgehen der Leimfugen zu den seitlichen Randanstückungen? Waren die Höhenunterschiede der Brettanten vor dem Parkettieren der Bildrückseite noch stärker ausgeprägt als heute?

Die offenen, gradkantigen Fugen innerhalb der Kittungsflächen deuten darauf hin, dass die Innentafel und die Randbretter zum Zeitpunkt des Anböschens noch auf Stoß miteinander verbunden gewesen sein müssten und sie erst in der Folgezeit voneinander getrennt worden sind (5. Bildphase, Verleimen von Brett III und Aufbringen der Parkettierung). Die Verwendung zweier unterschiedlicher Kittungsmaterialien innerhalb derselben Überarbeitungsphase erscheint ungewöhnlich, wäre aber in diesem Fall mit Blick auf die unterschiedlichen Einsatzbereiche und Funktionen vielleicht doch nachvollziehbar. Die Haftung der (ölgebundenen?) Bleiweiß-Kreide-Kittungen zu der darunter befindlichen Malschicht ist auf den gesamten Flächen ausgesprochen gut. Die partiell gearbeiteten Leim-Kreide-Kittungen hingegen lassen sich leicht abnehmen.

- Das Kittungs- und Festigungsmaterial der **5. Bildphase** ist durch seine Eigenschaften leicht zu erkennen: farblose Transparenz, wachsartiges Aussehen, leichte Schneidbarkeit bei Raumtemperatur (20°C), Wärmeempfindlichkeit, Auflösen in Benzin und Toluol. Als Kittmaterial in flächigem Auftrag wurde es in den beiden oberen Bildecken und auf Brett IV zum Niveaueausgleich des Brettübergangs zur Innentafelkante (Brett III/2) verwendet; ebenso an größeren Schadstellen in der Malschicht.

Die Art und Weise, wie bei der mechanischen Freilegung die Verteilung des Materials zwischen den älteren Malschichtebenen vorgefunden wurde, lässt vermuten, dass es beim Festigen und Hinterfüllen in erhitztem Zustand – oder zumindest in einem Zustand von niedriger Viskosität – Anwendung gefunden hat. Die nachfolgenden Abb. 3.2.6 / 22 bis / 27 zeigen Befundbeispiele für die Verwendung der wachsartigen Substanz als **Kittungsmaterial**, es folgen mit den Abb. 3.2.6 / 28 bis / 31 Befundbeispiele für den Einsatz als **Festigungsmittel**.



Abb. 3.2.6 / 22 (B_VI_02b)

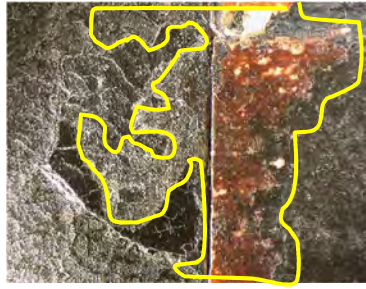


Abb. 3.2.6 / 23 (B_VI_04)



Abb. 3.2.6 / 24 (B_VI_20b)



Abb. 3.2.6 / 25 (B_IV_06)



Abb. 3.2.6 / 26 (B_VI_01)

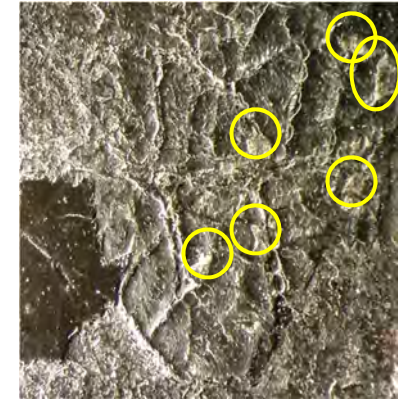


Abb. 3.2.6 / 27 (B_VI_05)



Abb. 3.2.6 / 28 (B_VI_07)
Wachsartiges Material auf MS von Phase 2



Abb. 3.2.6 / 29 (B_VI_14)
Wachsartiges Material auf MS von Phase 3

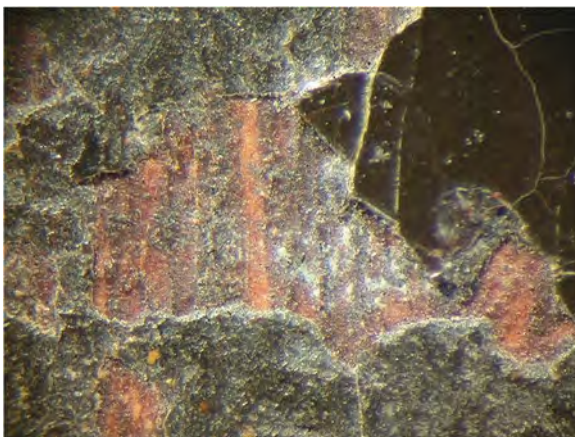


Abb. 3.2.6 / 30 (B_VI_17b)
Wachsartiges Material (weiß) auf brauner Imprimitur
von Bildphase 2

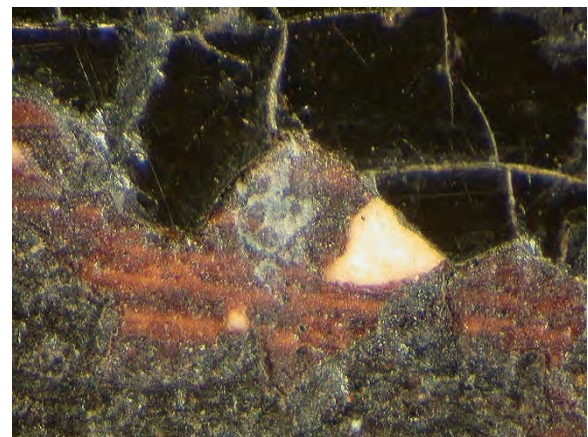


Abb. 3.2.6 / 31 (B_VI_18)
Wachsartiges Material (weiß) auf brauner Imprimitur
von Bildphase 2

Als Festigungsmittel war das Material durch das Unterlaufen von unterschiedlichen Farbschichtebenen der 4. bis abwärts zur 2. Bildphase nicht genauer zuzuordnen als der 5. oder der 6. Bildphase. Eine konkrete Zuordnung der Substanz zur 5. Bildphase konnte erst erfolgen, nachdem sie auch als Kittungsmasse für den Dübellochbruch und auf der ergänzten rechten oberen Bildecke aufgefunden wurde.

Die nachweisbar jüngsten Kittungen – wiederum weiße Leim-Kreide-Kittungen – gehören der **6. Bildphase** an. Sie lagen in der Schichtenabfolge über dem Hintergrundfarbton aus Bildphase 5. Dies war mehrfach anhand von Kittungen entlang der Brettfugenkanten nachzuweisen, die immer wieder und umfangreich ausgebessert worden sind. Nur einmal konnte eine Überlappung des wachsartigen Materials aus Bildphase 5 anhand des Befund B_VI_14 (Abb. 3.2.6 /29) nachgewiesen werden. Für die Kittungen der 6. Bildphase ist charakteristisch, dass sie nur mit der Hilfe eines einheitlichen schwarzbraunen Farbauftrags abgetönt wurden. Er wurde für die komplette Übermalung der gesamten Bildhintergrundfläche angewendet. Das Farbmaterial war deckend, hatte ein starkes Tiefenlicht, ein splittriges Aussehen und zudem einen starken Oberflächen-glanz. Die Kittungen reichten je nach Ausbruchtiefe bis auf die Imprimitur (Abb. 3.2.6 / 32) oder Grundierung hinunter.

Als Indiz für die Maßnahme einer vorgenommenen mechanischen Freilegung in Bildphase 6 könnte Befund B_V_10 (Abb. 3.2.6 / 33) angeführt werden. Die Klingenspitze eines messerartigen Arbeitsutensils fuhr gut 0,25 cm tief in die Malschicht und hieb ein Stück davon heraus. Die entstandene Scharte wurde lediglich mit Kittmaterial ausgefüllt und ohne ein Angleichen der Kittungsoberfläche übermalt.



Abb. 3.2.6 / 32 (B_VII_05)
Leim-Kreide-Kittung aus der 6. Bildphase über einem älteren Malschichtausbruch des Bildhintergrundfarbtons aus Bildphase 2



Abb. 3.2.6 / 33 (B_V_15)
Scharte verursacht durch ein Freilegemesser?



Abb. 3.2.6 / 34 (B_III/1_32)
Leim-Kreide-Kittung unter kadmiumorange-farbener
Retusche



Abb. 3.2.6 / 35 (B_VI_15b)
Bildhintergrundfarbton aus Bildphase 6
Bildhintergrundfarbton aus Bildphase 2

Ebenfalls in diese Bildphase fallen vermutlich die weißen Leim-Kreide-Kittungen im Bereich der ausgeprägten Schwundriss-Netzbildung im Miederrot an der linken Schulter der ‚Lesenden‘ (Abb. 3.2.6 / 34). Im Vergleich zu den Kittungen und Retuschen der früheren Überarbeitungsphasen sind diese Eingriffe auffallend kleinteilig und auf die Schadstellen beschränkt ausgeführt. Lässt sich daraus ein Hinweis auf eine weiterentwickelte restauratorische Arbeitsethik ableiten, die auf das 20. Jh. verweist?

Übermalungen – Koloristische Eingriffe und Retuschen

Das in den vorangegangenen Kapiteln verfolgte Schema, die Bildphasenabfolge von der ältesten (ersten) bis zur jüngsten darzustellen, soll für dieses Kapitel ausgesetzt werden.*

Analog zur Vorgehensweise der mechanischen Freilegung erscheint es meines Erachtens leichter verständlich, wenn von der Objektoberfläche (Zustand 2001, 8. Bildphase) schichtenweise zu den tiefer liegenden Schichten vorangegangen wird, um so die beobachteten Zusammenhänge aufzuzeigen. So folgt auf den ‚Befund eines Sachverhalts‘ in einer jüngeren Bildphase (im Idealfall) der ‚Befund der Ursache‘ in der Malschichtebene der darunterliegenden – also älteren – Bildphase.

Am **Beispiel** exemplarisch dargestellt, der **Sachverhalt** zwischen **7. und 6. Bildphase**: In Bildphase 6 wurde auf etwa 20 cm² der Hintergrundfläche – an der Schulter rechts, vor dem Kinn der ‚Lesenden‘ – eine Bildschichtreduzierung bis hinunter auf die Malschicht der 1. Bildphase durchgeführt. Eine flächige Übermalung der gesamten Bildhintergrundfläche überdeckte zwar die freigelegte Stelle, doch hat sich dieser schichtenreduzierte Bereich weiterhin als Vertiefung abgezeichnet.* Vermutlich hat diese Unregelmäßigkeit des Oberflächenbildes (Abb. 3.2.6 / 41) in der darauffolgenden Überarbeitungsphase (7. Bildphase) das Interesse geweckt und zur Abnahme der Übermalung aus der 6. Bildphase sowie zur Ausführung weiterer kleiner Freilegungsproben geführt.

Ausbesserungen im **Bereich der Haare** sowie die dort vorliegende Anzahl von Farbschichten blieben weitgehend ungeklärt. Die Abnahme älterer gelockerter Ausbesserungen an der horizontal verlaufenden Leimfuge zwischen Brett I und II ergaben dazu nur spärliche Informationen.

Bildphase 8

Über Umfang und Verteilung der Retuschen aus der 8. Bildphase (bis 2001, als jüngste Bildphase) gibt die UV-Fluoreszenz-Kartierung* eine gute Übersicht. Bereits bei Tageslicht waren diese Ausbesserungen mit bloßem Auge zu erkennen. Das verwendete bindemittelarme Farbmateriale zeichnete sich durch ausgesprochen matte Oberflächen aus. Auch der lasierende Farbauftrag sowie eine Feinkörnigkeit der Pigmente waren signifikant.

* Die ‚Übersichtslegende‘ in Kap. 3.2.3 kann begleitend herangezogen werden.

* Es gab keine Hinweise auf nivellierende Kittung, die die Probestelle ausgefüllt hätte. Reste des Farbmateriale der 6. Bildphase befanden sich direkt auf der Malschichtoberfläche der 1. Bildphase.

* Vgl. Kap. 3.1.3 - UV-Fluoreszenz.



Abb. 3.2.6 / 36 (B_III/1_12b)
Rote Retusche auf der Brust links

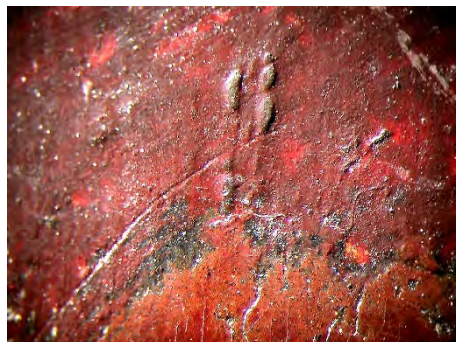


Abb. 3.2.6 / 37 (B_II_17b)
Schulter rechts; Rote Retusche

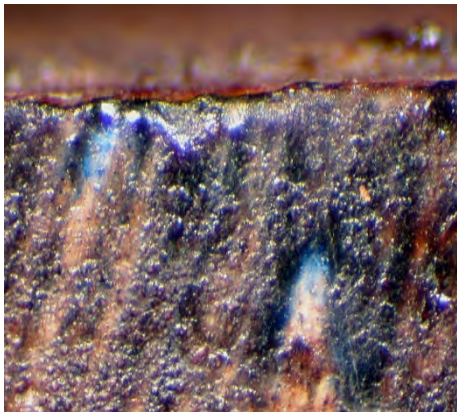


Abb. 3.2.6 / 38 (B_III/2_05)
Obere Kante von Brett IV, Ärmel rechts



Abb. 3.2.6 / 39 (B_III/2_04)
Leimfuge zwischen Brett III/1 und /2



Schwarzbrauner Malschichtrest
aus der 6. Bildphase

Matte Retusche aus der 8.
Bildphase in der Tiefe eines
Ausbruchs

Buchkante

Fuge zwischen Brett V/a und /b
mit älteren überarbeiteten und
neueren Ausbrüchen

Abb. 3.2.6 / 40 (B_V_20)
Zwischenzustand 2003, nach der
Abnahme der Hintergrundüber-
malungen



Abb. 3.2.6 / 41
Vorzustandsaufnahme,
2001. Freilegungspro-
be aus der 6. Bildphase
Bereich vor dem Kinn
der ‚Lesenden‘: In der
Fläche liegen Farb-
reste der 7. Bildphase
auf der Hintergrund-
malschicht der 1. Bild-
phase

Auch für die Ausführung der Retuschen der 8. Bildphase waren Gemeinsamkeiten zu erkennen:

- Es war eine tendenzielle Fehlfarbigkeit aller dunkelfarbigen Retuschen in der Bildhintergrundfläche festzustellen. Bei genauem Vergleich hatte es den Anschein, als habe man einen festgelegten Farbton ohne Abmischungen verwendet. Dieser kam innerhalb der Fläche ungeachtet eventuell vorliegender farblichen Nuancierungen zur Anwendung. Es war auch zu beobachten, dass aufgrund sparsamer Farbaufträge die notwendige Farbsättigung nicht erreicht wurde, oder auch, dass die Retuschen durch das Durchscheinen der weißen Grundierung darunter zu hell blieben.
- Die Retuschen wurden direkt über die Ausbrüche gelegt oder deckten Malschichtausbrüche im Bereich älterer Kittungen ab. (Es wurden dieser Bildphase keine Kittungen zugeordnet)*.
- Die meisten der Retuschen lagen auf den zahlreichen Malschichtausbrüchen entlang der Außenkanten der Innentafel. Mehrfach wurden mehrere Einzelfehlstellen auf kleinerer Fläche malerisch zusammengezogen. Innerhalb der Tafelflächen beschränkten sich die Retuschen auf punktuelle und am Schadenumfang orientierte Farbaufträge.
- Über den Retuschen lag kein Schlussfirnis.
- Was den Anlass für die punktuellen rötlichen ‚Lasurakzente‘ am rechten Augenwinkel*, an der Nasenunterseite, Oberlippe, Nasal-Labialfalte gegeben hat bleibt unklar. Möglich, dass feine hell hervortretende Schwundrisse, wie sie Abb. 3.2.6 / 43 zeigt, überdeckt werden sollten. An der schwarzen Wimpernfläche rechts könnte der rote Farblack auch eine ‚neutralisierende‘ Farbwirkung haben. Durch die darüber gelegte rötliche Lasurlinie wurde das Schwarz in seiner Massivität geringfügig ins Brauntöne abgemildert. Je nach Lichteinfall waren bei mikroskopischer Betrachtung im Bereich von Mund und Nase die Rotlasuren als ‚schwimmende‘ Schichten über dem darunter befindlichen Firnisüberzug wahrzunehmen.

* Für die 8. Bildphase wurden keine Kittungen festgestellt.

* Vgl. UV-Fluoreszenzkartierung.

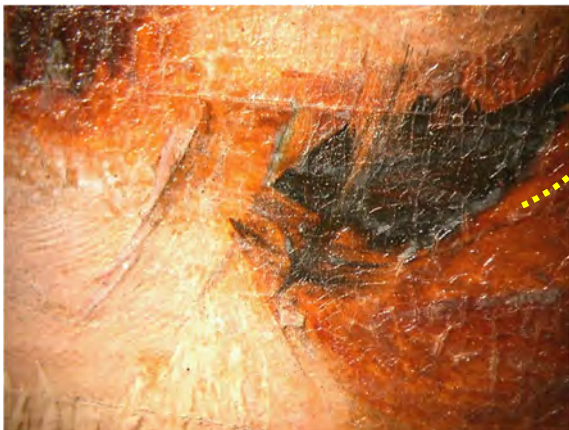


Abb. 3.2.6 / 42 (B_II_10)
Oberhalb der gelben Linierung verläuft die Linie der roten Farblacklasur



Abb. 3.2.6 / 43 (B_II_12)
(Mund) Roter Farblack mit Schwundrissbildung

Bildphase 7

Für Retuschen in der 7. Bildphase ergaben sich keine Befunde. Die UV-Fluoreszenz-Kartierung (Kap. 3.1.3) lässt jedoch anhand von Schattierungen Überarbeitungen der Bildoberfläche erkennen, die aufgrund ihrer bereits nur noch mittelstarken Fluoreszenz nicht erst in die 8. Bildphase einzuordnen sind. Die Eingriffe waren mit lediglich einer erkennbaren Ausnahme auf die Firnisschicht(en) beschränkt. Ein Vergleich der Stellen bei Tageslichtausleuchtung zeigte, dass sie kongruent waren mit den partiellen Firnisreduzierungen im Inkarnat und in den Bereichen der weißen Falbel an beiden Ärmeln. Die verwischten Konturen der firnisreduzierten Bereiche deuten auf den Einsatz eines Lösemittels für die Firnisabnahme hin. Für die weiteren Befundfenster der in dieser Bildphase angelegten Freilegeproben wurde jedoch offensichtlich ein Freilegeutensil mit scharfer Schneide verwendet. – Zu dieser Zeit deckte man an der Schulter links auf der Hintergrundfläche die ältere Freilegungsprobe – aus der 6. Bildphase – wieder auf. Die aus dieser Phase stehen gebliebenen schwarzbraunen Farbinseln* hatten deutlich kantige Konturen.

* Vgl. Abb. 3.2.2 / 17.

Nach weiteren exemplarischen Firnisreduzierungen im Bereich der Stirn, des Nasenrückens, am Hals, an der Brust rechts, auf der sich zudem eine nachgedunkelte Ölfarbenretusche abzeichnete (Abb. 3.2.6 / 44), am Ärmel rechts und in der Hintergrundfläche war man vermutlich zu dem Schluss gekommen, dass eine umfassende Restaurierung des Gemäldes äußerst zeitaufwendig ausfallen würde.

Davon Abstand nehmend schloss man die untersuchten Befundfenster mit einem, vollflächig und reichlich aufgetragenen Firnis – ohne Kittungen und ohne Retuschen.

Wäre man im Zuge jener Untersuchungen darauf aus gewesen, das Gemälde wieder in einen optisch besseren Erhaltungszustand versetzen zu wollen, dann wäre es naheliegend gewesen, restauratorische Eingriffe daran vorzunehmen, oder doch zumindest die auffällige alte Freilegungsprobe an der Schulter links auf das umgebende Malschichtniveau aufzukitten und farblich der Umgebung anzugleichen. Es hätte sich ebenfalls angeboten, die nachgedunkelte inkarnatfarbene Retusche auf der rechten Brust abzunehmen oder heller überzulassieren. Auch die heller stehenden, ‚gereinigten‘ Bildpartien hätten farblich wieder angeglichen werden können, bevor man den Schlussfirnis darüber legte.



Abb. 3.2.6 / 44 (B_III/1_24b)
Nachgedunkelte Retusche auf der
linken Brust der ‚Lesenden‘ (2001)

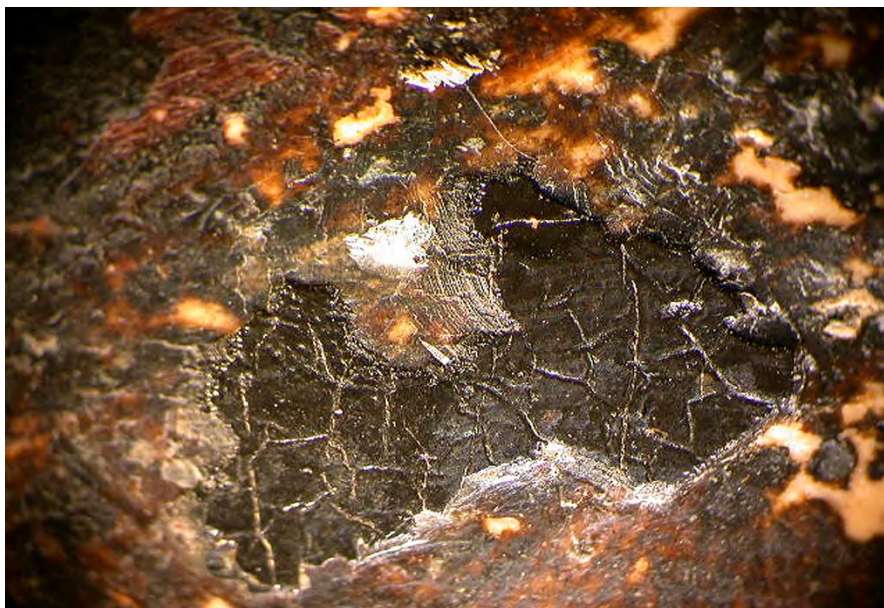
Mit Blick auf die Beobachtungen zum Umgang mit der Malschicht in der 7. Bildphase liegt die Vermutung nahe, dass die vorgenommenen Eingriffe lediglich dem Zweck einer Voruntersuchung des Objektes gedient haben könnten. Möglicherweise war aus vergleichbaren Gründen wie 2003 eine Restaurierung des Gemäldes ins Auge gefasst worden, bis die Ergebnisse und Einschätzungen der Untersuchung von dem zeitaufwendigen Vorhaben Abstand nehmen ließen.

Bildphase 6

Für die 6. Bildphase sind auf den weißen Leim-Kreide-Kittungen zweierlei Formen von Retuschen nachweisbar. Kittungen im Bildhintergrund wurden während des Übermalens der gesamten Fläche mit dem spröden, schwarzbraunen Farbmateriale reichlich abgedeckt. Über dem Hintergrund aus der 5. Bildphase neigte der dünne Farbauftrag zu ausgeprägter Schwundrissbildung (Abb. 3.2.6 / 45). Die Ursache dafür könnte in einer unzureichenden Haftung auf der überaus glatten Malschichtoberfläche der 5. Bildphase und deren Schlussfirnis liegen. Das Schwarzbraun ließ sich mit der Skalpellspitze leicht abspitzen. Beobachtungen während der mechanischen Freilegung ergaben, dass bis auf wenige Farbschollen der Hintergrundfarbton aus der 5. Bildphase auf den überarbeiteten oberen Bildecken nicht mehr vorhanden war. Stattdessen lag der schwarzbraune Farbton aus der 6. Bildphase direkt auf der Oberfläche des wachsartigen Kittungs- und Festigungsmaterials der 5. Bildphase (Abb. 3.2.6 / 46). Die mechanische Stabilität der Farbe auf diesem Untergrund war gering. Darin mag vielleicht die Ursache liegen, dass zuvor bereits der Farbauftrag aus der 5. Bildphase verloren gegangen ist.

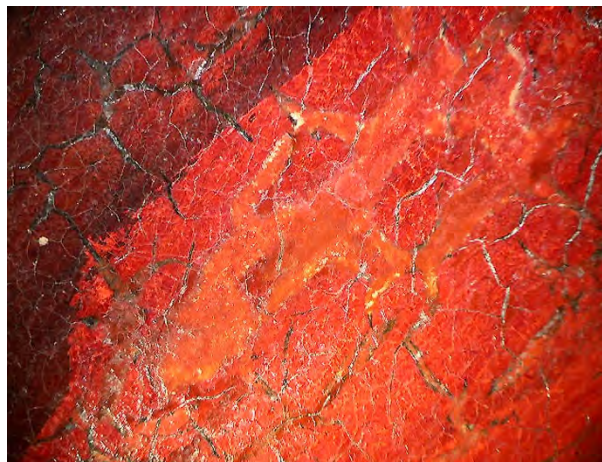


*Abb. 3.2.6 / 45 (B_VII_01)
Starkes Zusammenziehen der schwarzbraunen Malschicht aus Bildphase 6 über der glatten braunen Oberfläche der 5. Bildphase*



*Abb. 3.2.6 / 46 (B_VI_02a_b)
Die dünne schwarzbraune Malschicht der Bildhintergrundübermalung aus der 6. Bildphase liegt direkt auf dem glatten wachsartigen Festigungs- und Kittmaterial aus Bildphase 5. Die Ausbildung tiefer Schwundrissnetze ist zu erkennen*

In der Motivfläche der Figur waren Retuschen an der Schulter rechts festzustellen. Stark geweitete Schwundrissverästelungen im Rot des Mieders waren an den breitesten Furchen mit weißer Kittungsmasse aufgefüllt und mit ölgebundener Farbe einretuschiert worden (Abb. 3.2.6 / 47). Im Vergleich zu der kräftig zinnoberrotfarbenen Malschicht der Umgebungfläche fallen die orangerot gehaltenen Retuschen optisch heraus, da fehlfarben. Es lässt sich jedoch ein detailgenaues Arbeiten für diese Bereiche ablesen. Sowohl die Kittungsoberflächen als auch die Retuschen beschränken sich nur auf das Abdecken der dunkelfarbigen Schwundrisstiefen.



*Abb. 3.2.6 / 47
(B_III/1_29)
Kittung und fehl-
farbene Retusche an
der Schulter links der
,Lesenden‘*

Auch im Bereich der Haare, entlang der Brettfuge Brett I zu II, lagen weiße Kittungen (und auch Reste von solchen) vor. In der Vergangenheit scheint es in diesem Bereich immer wieder zu Farb- und Kittungsverlusten gekommen zu sein, die ein mehrfaches Überarbeiten des Fugenbereichs über dem Ohr der ‚Lesenden‘ notwendig machten. Eine chronologische Ordnung der vorgefundenen dunklen Farbschichten wurde nicht angestrebt. Für das **Haubenmotiv** war an einem Abschnitt in der Schichtenabfolge auf der gelbstichigen Grundierung (ohne Imprimitur) eine **hellgraue bis grüngraue Farbschicht** erkennbar geworden (Abb. 3.2.6 / 48).



*Abb. 3.2.6 / 48
(B_I_06)
Die nach der Abnahme der
Übermalungen und Kitt-
ungen sichtbar geword-
enen graugrünen Mal-
schichtbereiche der Haube
aus der 1. Bildphase sind
durch die Markierung
kennlich gemacht*

Über dieser hellen Farbschicht lagen mindestens zwei halbtransparente bis deckende braune Farbschichten und zuoberst wiederum das splittrig schwarzbraune Farbmateriale der Hintergrundfläche.

Bildphase 5

Für die 5. Bildphase wurden innerhalb des figürlichen Motivs partielle Retuschen gefunden, die sich durch ein charakteristisches Erscheinungsbild des Farbmateriale eindeutig als zueinander gehörend identifizieren ließen. Für den Bildhintergrund und die gesamte (heute rote) Niederfläche wurde ein opakes, rötliches Mittelbraun verwendet (Abb. 3.2.6 / 49). Dessen Farbauftrag übertraf die reguläre Schichtenstärke um das 2- bis 3-fache.

Die körperhafte Konsistenz der Farbe war offenbar dazu geeignet, stärkere Malschichtverletzungen und sichtbar gewordene Ausbesserungen der älteren Bildphasen auszugleichen und zu überdecken. Zudem liegt das Braun mit dem wachsartigen Kittungs- und Festigungsmateriale derselben Bildphase in guter Verbindung vor, denn anders als die mager gebundenen Retuschen* innerhalb der figürlichen Darstellung scheint dieses kompakte Farbmateriale eine offensichtliche und bessere Haftung zur wachsartigen Oberfläche zu besitzen.

Vorhandene Malschichtverluste (aus der 4. Bildphase) wurden bei der Überarbeitung in der 5. Bildphase vor dem Retuschieren durch das Einarbeiten der farblos-transparenten wachsartigen Füllmasse ausgeglichen. Im Bildhintergrund wurde das Materiale offensichtlich reichlicher eingesetzt. Vermutlich, da es vor der ganzflächigen Übermalung als Füll- und Festigungsmateriale in einem diente. Das Farbmateriale der Übermalung zeichnet sich durch eine ausgesprochen feine und beschränkte Pigmentierung aus. In der Verteilung überwiegt ein feines mittelbraunes („Siena“?) Pigment. Nur eine geringe Schwarzausmischung, eine Spur zinnberotfarbener Partikel und einige gröbere Pigmentkonglomerate von ockerfarbener Tönung sind bei 40-facher Vergrößerung noch zu erkennen.* Neben der Schichtstärke sind auch das ausgesprochen glatte Oberflächenbild (abgesehen von den Schwundrisstiefen) sowie eine auffallende Härte der einzelnen Farbschollen festzuhalten. Auf Brett IV und im direkten Kantennbereich des angrenzenden Innentafelbretts III/2* wurde das wachsartige Materiale ebenfalls eingesetzt. Dort gleicht es die zueinander abweichenden Malschichtoberflächenhöhen der Bretter aus.



Abb. 3.2.6 / 49 (B_IV_07) (Ausschnitt). Opakes Mittelbraun der Übermalungsarbe aus der 5. Bildphase mit auffallend glatten Oberflächenabschnitten

* Retuschen im Ärmelblau über Wachs (B_IV_10); vgl. Abb. 3.2.6 / 51.

* Querschnitt-Analyse.

* (im figürlichen Motiv der Bereich der unteren Rippenbögen).

Abb. 3.2.6 / 50 (B_IV_06) (Randanstückungsbrett IV) Malschichtrest aus der 5. Bildphase (braun); darunter befindet sich das wachsartige Kittmateriale (mit gelben Pfeilen angezeigt), welches an dieser Stelle eine höhenregulierende Funktion hat, um die Malschichtoberfläche des Brauntons der Innentafel anzugleichen



[Im Sinne eines Kanten-Niveaueausgleichs liegt hier eine vergleichbare Vorgehensweise wie bei der Ausführung der Bleiweiß-Kreide-Kittungen (3. Bildphase) an den seitlichen Innentafelkanten vor.]

Wenn es die noch verbliebenen Reste richtig deuten lassen, wurde über das angeböschte, wachsartige Material das Mittelbraun gelegt und dieses anschließend mit einem dunklen rotbraunen Farblack in die umgebenden rötlichen Malschichtflächen des Mieders eingepasst.

Die partiellen Retuschen der 5. Bildphase werden anhand von Abbildungsbeispielen vorgestellt. Dadurch lassen sich die Gemeinsamkeiten ihrer optischen Erscheinung leicht erfassen. Sie bestehen in:

- einem pastosen Farbauftrag,
- ausgeprägt streifiger Textur/Duktus (öliges Bindemittel, zähflüssiges Farbmaterial) und
- magerem Farbeindruck bei körnig, mürbe wirkender Oberfläche.

Einige dieser Retuschen befinden sich direkt auf den, bei der Verleimung von Brett III/1 und /2* nach oben gedrückten Leimüberständen. Andere Retuschen entlang derselben Fuge kreuzen die Bruchränder geöffnete Malschichtwülste (B_III/1_14). Lediglich **eine Retusche** sitzt **innerhalb** des **figürlichen** Motivs und war direkt über das **wachsartige Material** gelegt (Abb. 3.2.6 / 51).

* Ein der 5. Bildphase zugeordneter Eingriff.

Die Abbildung rechts zeigt einen Ausschnitt des Faltenverlaufs am Ärmel rechts, auf Höhe des Handrückens der ‚Lesenden‘. In dem mit Berliner Blau und Weißpigment ausgemischten Faltensteg ist ein Malschichtverlust über der rotbraunen Imprimitur zu erkennen. Die Vertiefung wurde mit dem wachsartigen Material bündig zur umgebenden Malschichtoberfläche aufgefüllt. Darüber und die angrenzenden Malschichtbereiche überlappend, liegen die Reste einer teilweise abgeblätterten, türkisfarbenen Retusche mit streifigem Duktus.



Abb. 3.2.6 / 51 (B_IV_10)
Ärmel rechts, oberhalb des Handgelenkbereichs

Ein Türkisgrau von vergleichbaren optischen Eigenschaften ist auf dem Malschichtwulst der Klebefuge zwischen Brett III/1 und /2 zu finden (Abb. 3.2.6 / 52) daneben auch ein Weiß (Abb. 3.2.6 / 53).

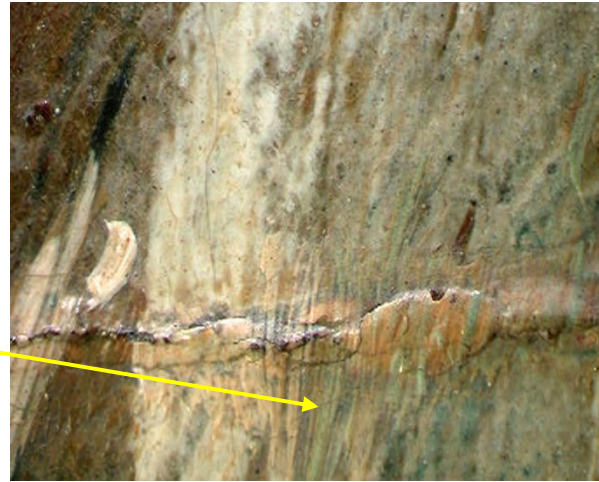
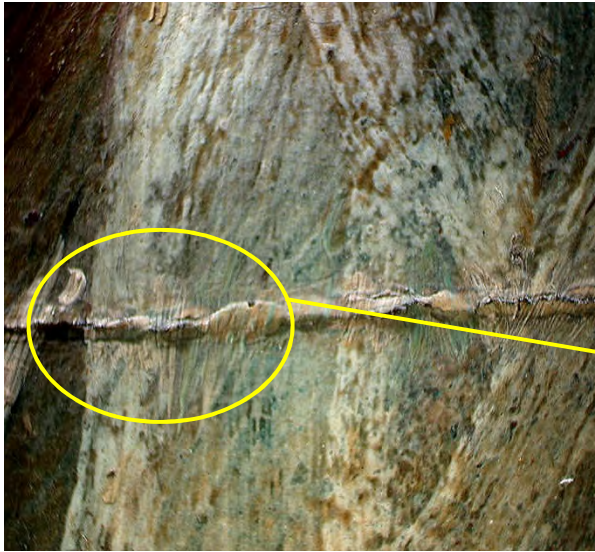


Abb. 3.2.6 / 52a und b (B_III/1_31)
Weiße Falbel rechts (und Detail)

Abb. 3.2.6 / 53 zeigt den Malschichtübergang von Brett III/2 (oben) zu Brett IV (unten). In der linken Hälfte ist eine auffallend streifige Retusche erkennbar. Am Original lassen die Farbverteilung sowie die Schweifung des Duktus erkennen, dass die Farbe von oben nach unten ausgestrichen wurde. Beim Überqueren der offenen Brettfuge streiften einige der Farbe tragenden Pinselborsten die innere Brettantenfläche von Brett IV und hinterließen dort Spuren des Farbmateri als (Pfeile). Für die gegenüberliegende Brettanteninnenfläche wurde an dieser Stelle keine vergleichbare Beobachtung gemacht. Der Umstand, dass sich auf der Brettanteninnenfläche Farbmateri einer Retusche befindet, bedeutet an diesem Objekt zweierlei:

- Die Retusche wurde erst aufgelegt, nachdem der Bildträger bereits in die veränderte, heutige Form (mit klaffender Brettfuge) gebracht worden war.
- Gemäß der erarbeiteten Bildphaseneinteilung können die Retuschen frühestens in der Überarbeitungsphase der 5. Bildphase entstanden sein.*

Auf der oberen Brettfläche (rechte Abbildungsseite, deutlich am Original) ist zu erkennen, dass die Retusche den von links unten kommenden hellblauen Farbauftrag (Berliner Blau in Weißausmischung, 3. Bildphase) überkreuzt.

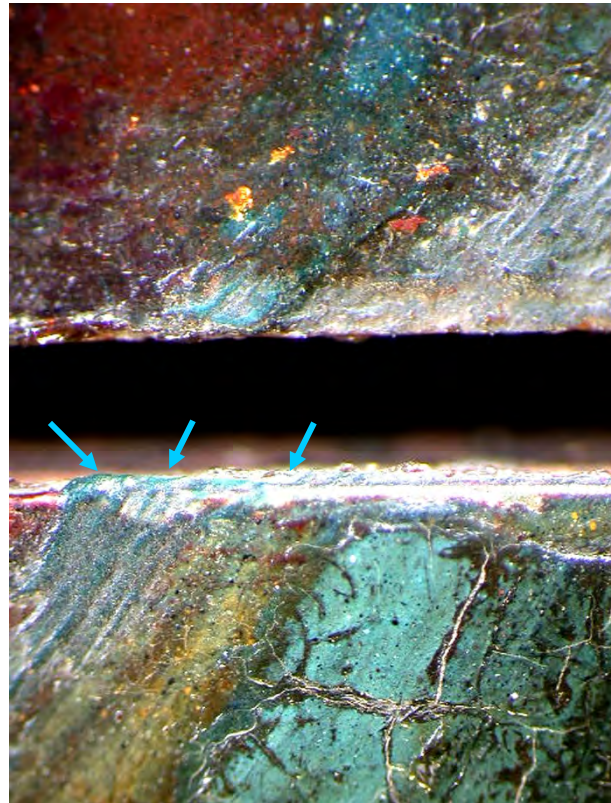


Abb. 3.2.6 / 53 (B_III/2_13b)
Ärmel rechts, Übergang zu Brett IV, blaue Retusche

* Bildphase 5: Fixierung der Bildträgerbretter mit der rückseitig aufgetragenen Parkettierung; als heutiger Zustand.

Ein weiteres Beispiel für die hellblaue Retuschierfarbe wie sie in Abb. 3.2.6 / 53 zu sehen ist, befindet sich über der Leimfuge von Brett III/1 zu /2. Die rechts stehende Abbildung (Abb. 3.2.5 / 54) zeigt es. Bei dem dunklen Überstand auf der horizontalen Linie am rechten Ab-bildungsrand handelt es sich augenscheinlich um Leimüberschuss, der beim Zwingen der frisch verleimten Brettstücke aus der Fuge hervor-gepresst wurde. Die Retuschierfarbe liegt direkt auf und im geschlos-senen Verlauf des Leimüberstands. Für die Retusche bedeutet das:

- Wurde die Verleimung der Bretthälften (als Folge eines Materialbruchs beim Planieren des Gemäldes vor dem Parkettieren?) in der 5. Bildphase durchgeführt, so kann auch die Retusche nicht älter sein.
- Es befindet sich keine ältere Retusche unter dem Blau, die den dunklen Leimüberstand überdeckt. Es ist anzunehmen, dass es sich bei der Retusche um eine Korrekturmaßnahme nach der Brettverleimung handelt, um den Leimrückstand optisch zurückzudrängen.

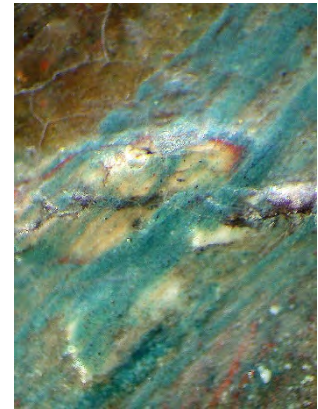


Abb. 3.2.6 / 54 (B_III/1_33)
Ärmel rechts; Fuge Brett
III/1 zu /2

Abb. 3.2.6 / 55 zeigt eine graustichige Retusche auf dem Inkarnat der Brust rechts. Auch hier liegt eine ausgesprochene Streifigkeit des matten Farbmaterials vor. Bei 40-facher Vergrößerung vermittelte die poröse Farboberfläche den Eindruck, als sei sie ‚mürbe‘. Bei der mechanischen Abnahme erwies sie sich jedoch als ausgesprochen stabil.

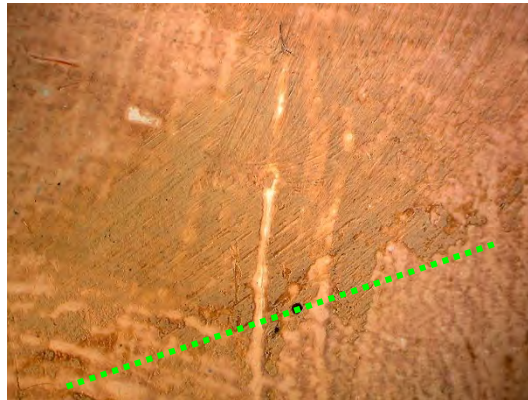


Abb. 3.2.6 / 55
(B_III/1_24b)
Zustand der Retusche (5.
Bildphase) und der um-
gebenden darunterliegen-
den Malschicht nach der
Abnahme des Firnis.

Den Anlass für die Retusche könnten zwei Umstände bedingt haben:

- Zum einen ist unter der Retusche der lineare Verlauf eines sehr dunkel gealterten Firnisrests* zu erkennen (oberhalb der grünen Markierungslinie). Die Reste saßen in den ausgeprägten Malschichttiefen (Hemdfältelungen der 1. Bildphase) fest und waren nur in langwieriger, kleinteiliger Arbeit zu entfernen. Ein Übermalen der störenden Verbräunung wäre demnach naheliegend.
- Zum anderen, oder in Kombination mit dem vorangestellten Gedanken, liegt der flächigste Bereich der Retusche über einer Stelle, an der die Pastositäten der tiefer gelegenen Mal-schichtebene der Hemdfalten besonders stark hervortreten. Das Bemühen um eine Egalisierung wäre nachvollziehbar.

* Alte Firnisreste auf dem Inkarnat der Stirn und im Weiß des Ärmelzierwulstes rechts sind eindeutige Hin-weise auf eine Firnisab-nahme vor der 5. Bildphase (in 4. Bildphase? ‚Bildauf-frischung‘ mit Farblacken?)

Die versehrten Höhen der Retusche lassen die Farbschicht des weißen Hemdes der 1. Bildphase sichtbar werden. Auch diese Beobachtung stützt den Verdacht, dass in (mindestens) einer **jüngeren Bildphase als der 5.** eine **mechanische Freilegung an verschiedenen Bildbereichen** vorgenommen worden ist.* Da die inkarnatfarbene Malschicht an dieser Stelle eine gute Haftung zur älteren Malschicht zeigt, sind die Fehlstellen eher nicht mit einem Verlust durch Bereibung zu erklären. Auch tragen im Umkreis die weiteren Pastositäten kein derartiges Schadensbild. Dass die Höhen während der partiellen Firnisabnahme mittels Lösemittel in der 7. Bildphase verloren gingen, wäre nur mit einem gleichzeitig erfolgten kräftigen Bereiben der Malschichthöhen denkbar.

Abb. 3.2.6 / 56 zeigt die Reste einer wenige Millimeter langen farblichen Korrektur. Ein in der Malschicht eingelagerter dunkler Fremdkörper (?) wurde mit einem gelblichen Farbton übermalt. Spärliche Reste davon befinden sich noch als streifige Farbspuren oberhalb und links unten neben dem Einschluss. Entweder veranlasst durch die Fehlfarbigkeit der Retusche oder durch das Herausragen des Einschlusses aus der Ebene, beschnitt man dessen Höhe glatt. – Diese Retusche konnte bislang keiner Bildphase zuerkannt werden, die genauer als mit 2. (eher 3.) bis 5. zu benennen wäre.

Bildphase 4

Für flächige und partielle farbige Überarbeitungen in der 4. Bildphase lassen im Bildhintergrund und in der figürlichen Darstellung Nachweise anhand der im Querschliff untersuchten Schichtenabfolge finden. Für die Bildhintergrundfläche ist ein grünlichbrauner Farbton in dünnem Auftrag identifiziert worden. Während der mechanischen Freilegung war zu beobachten, dass auf den Randanstückungsbrettern der Hintergrundfläche ein deckendes Farbmateriale vorlag, dessen optische Dichte in Richtung der figürlichen Darstellung jedoch abnahm. Die Konturen der Inkarnatflächen überlappend (Abb. 3.2.6 / 58, / 60), lief der Farbton als Lasurfarbe aus. Die Pigmentdichte nahm ab, der Bindemittelanteil zu. In den Farbbereichen mit geringem Pigmentanteil (nahe Gesicht und Nacken) war als Tendenz dieser Farbschicht ein inselartiges Zusammenziehen der Pigmente zu beobachten (Abb. 3.2.6 / 59, / 60). Die Eigenschaft des Ausbildens von tiefen Schwundrissfurchen war offensichtlich (auch*) in dieser Farbschicht angelegt.

Auf der figürlichen Darstellung waren zu dieser Überarbeitungsphase nur noch kleinere Farbreste in Form vereinzelter Malschollen nachweisbar:

Im **Mieder** lagen **Farblackreste** vor, deren kühlerer Farbton eine Nuance ins Violette auszeichnete. Befundabbildung 3.2.6 / 61 stellt einen wichtigen Hinweis für die Abfolge der Malschichten im Bereich des Mieders dar. Bei Betrachtung der Stelle mit mikroskopischer Vergrößerung (16- und 40-fach) war das Bild eindeutig. Von den älteren Schichten unten nach oben ließen sich folgende

** Umfangreichere Freilegung in der 6. Bildphase; kleinteilige Proben in der 7. Bildphase; vgl. ‚Übersichtslgende zu älteren restauratorischen Eingriffen am Tafelgemälde bis 2001‘*



Abb. 3.2.6 / 56 (B_III_08)

** Wie das opake Mittelbraun auf der glatten Oberfläche des wachsartigen Kittmaterials (Bildphase 5).*

Schichten identifizieren: Weiße Grundierung und sparsam aufgetragene zinnberotfarbene Farbschicht und kristallines Blaupigment in deckendem Farbauftrag (**1. Bildphase**) → gedecktes dichtes Ziegel-Orange mit größeren feinen schwarzen Partikeln / gelegentlich auch intensiveres Mittelrot

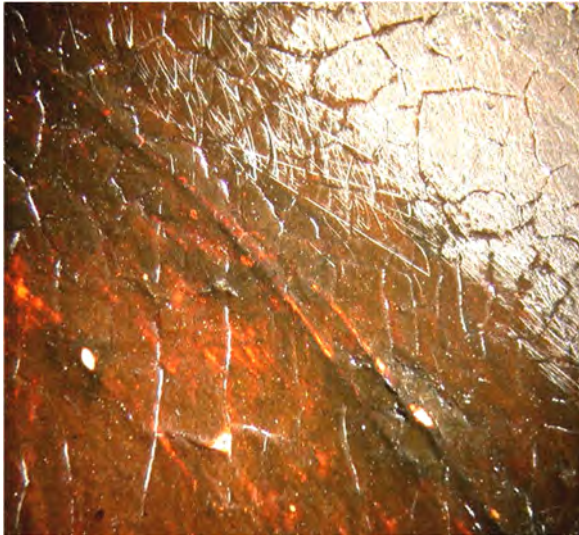


Abb. 3.2.6 / 57 (B_I_07)
Kontur des Haubenbodens (1. Bildphase); am Original war die zunehmende Transparenz eindeutig zu beobachten



Abb. 3.2.6 / 58 (B_II_08b)
Die ursprüngliche Kontur der Nasenspitze (1. Bildphase) wurde durch den überlappenden Farbauftrag der Übermalung beschnitten



Abb. 3.2.6 / 59 (B_II_07)
Auge/Wimpern links; der lasierende Farbauftrag der Übermalung verunklart die malerische Ausführung dieses Bilddetails

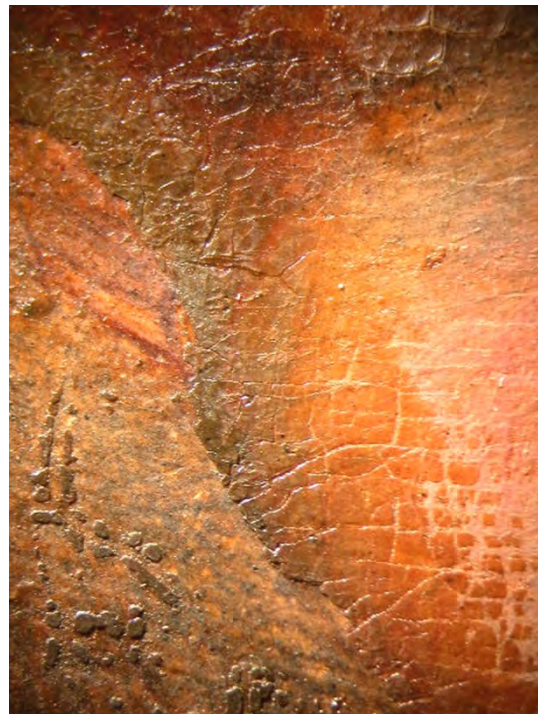


Abb. 3.2.6 / 60 (B_II_13a)
Kontur des Kinns mit dem Ansatz der Unterlippe (oben); Die Pigmentierung läuft über dem Inkarnat aus

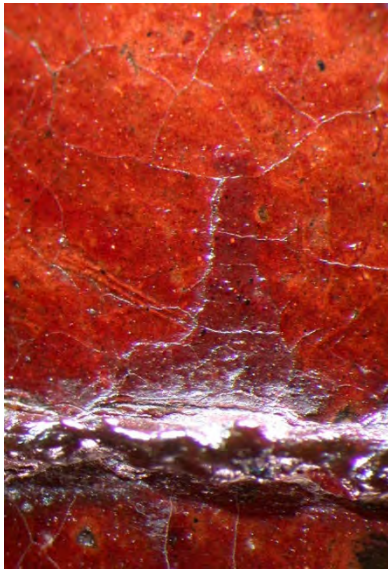


Abb. 3.2.6 / 61 (B_III/1_09)
 Farblackrest oberhalb der Leim-
 fuge zwischen Brett III/1 und /2
 (linke Seite)

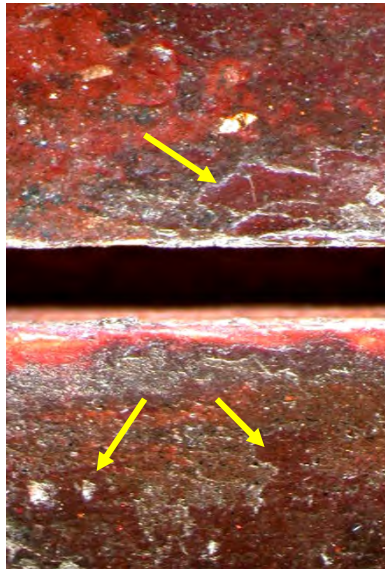


Abb. 3.2.6 / 62 (B_III/1_20b)
 Farblackreste ober- und unterhalb
 der Brettfuge von Brett III/2 und
 Brett IV

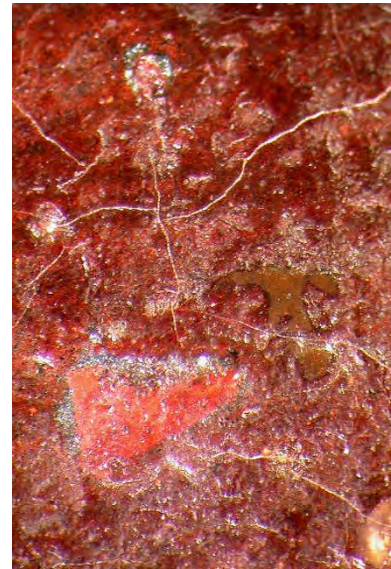


Abb. 3.2.6 / 63 (B_III/2_11)
 Stärkere Farblackreste auf den
 umliegenden Flächen um die
 hellen Freilegeschäden herum

(2. Bildphase) → dunkelrote Farblackreste mit narbenartig
 gedünnter Farbschichtoberfläche (4. Bildphase) → starker
 Farbauftrag von opakem Mittelbraun (5. Bildphase) →
 flächenweise ein dünner Film einer orangeroten Farblack-
 Lasur, bisweilen auch von dunklerem Rot (auch 5. oder 6.
 Bildphase?)

Im **Blau** des **Ärmels rechts** sind die minimalen Reste einer
 Farbschicht aus ultramarin- oder kobaltfarbenen kristallinen
 Pigmenten* in einer Weiß-Ausmischung zu sehen.
 Zu diesem Farbmaterial liegen einige Beobachtungen vor, die
 (bei 40-facher Vergrößerung) eine deutliche Unterscheidung
 zu den darunterliegenden älteren Blaufarben* aufzeigen:

- Der Farbton ist kühler und leuchtender als der
 ältere (Abb. 3.2.6 / 64).
- Die Zusammenlagerung der Farbpigmente wirkt
 ‚fester‘, komprimierter.
- Die blauen Pigmentpartikel gleichen morpho-
 logisch einander auffallend. Anders als bei den
 analysierten Azuritpigmenten des Ärmels rechts,
 deren Gestalt sich durch Größenunterschiede
 und eine stärkere Variabilität in der dreidim-
 ensionalen Kantigkeit der Partikel auszeichnen.
- Die Farbinseln zeigen (im Vergleich zur älteren
 Farbschicht) in der Weißausmischung eine
 homogenere Verteilung der Weißpigmente, die
 in Form und Größe obendrein noch gleich-
 mäßiger sind.

* Eine genauere Einschätzung des
 Farbtons ist aufgrund der minimalen
 Reste und der daher fehlenden
 Flächenfarbwirkung nicht abzu-
 geben.

* Lapislazuli der 2. Bildphase

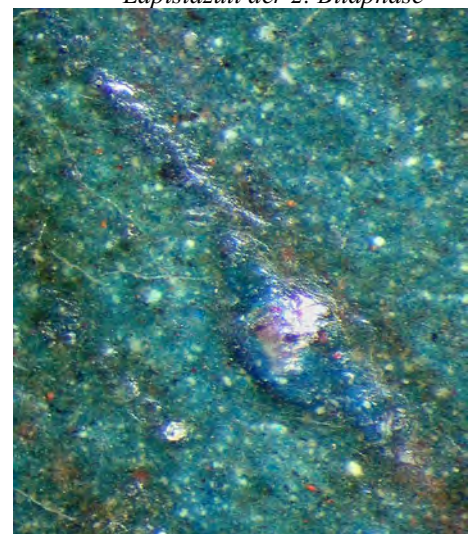


Abb. 3.2.6 / 64 (B_III/2_17b)

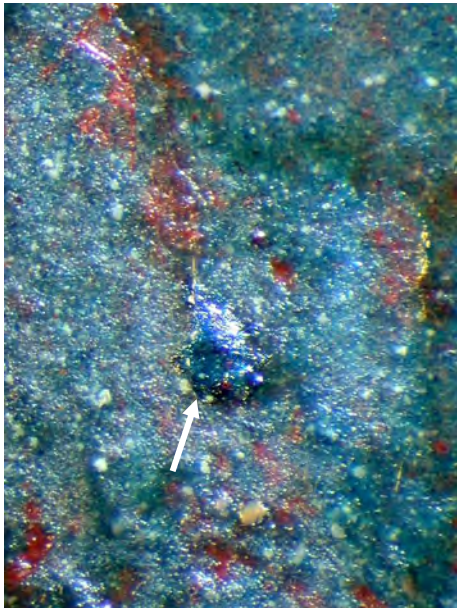


Abb. 3.2.6 / 65 (B_III/2_16)

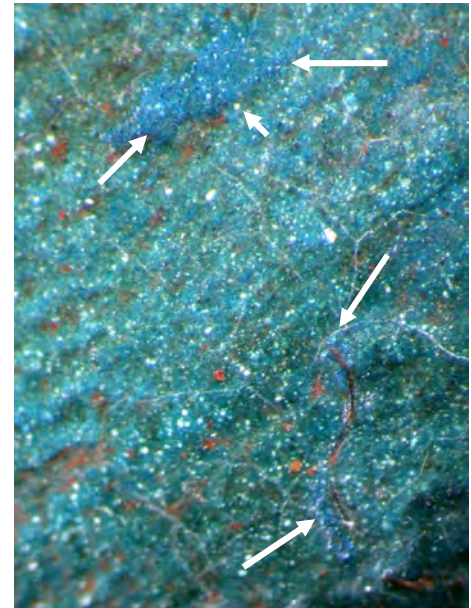


Abb. 3.2.6 / 66 (B_III/2_17a)

Zu erwähnen bleibt noch, dass bei der Abnahme eines dieser Farbreste mittels Skalpell ein mäßig transparenter ‚Film‘ aufgedeckt wurde, der – abgespelzt und auf ein weißes Blatt Schreibpapier gelegt – eine gelbliche Färbung zeigte. Augenscheinlich handelte es sich dabei um den Rest eines Firnisüberzugs. Aufgrund der Kleinteiligkeit der nur drei Befundstellen, lässt sich keine Aussage dazu treffen, ob dem Farbauftrag in diesem Motivbereich eine Firnisabnahme voran ging, wie es zum Beispiel die Befunde in den Inkarnatpartien vermuten lassen. Dem Blau des Ärmels links sind keine eindeutigen Hinweise zu entnehmen, ob die Überarbeitung genau in der 4. Bildphase stattfand und mit welchem Farbmittel(n) sie ausgeführt worden ist.

Am Ärmel rechts ist der Einzelfund eines cremefarbenen Malschichtrests zu finden (Abb. 3.2.6 / 67, innerhalb der roten Markierung). Er war zur Hälfte von stark verbräunten Firnisresten verdeckt, die sich jedoch vorzugsweise in den Tiefen der Malschichtriefen festgesetzt hatten. Das Farbmateriale ist opak, und auf der gesamten Tafel gibt es keinen passenden Bildbereich, von dem diese Malscholle, gemäß ihrer Farblichkeit, stammen könnte. Es wurden dafür alle farblich in Frage kommenden Ränder auf erkennbare Malschichtausbrüche hin überprüft, etwa an den Buchseiten und Bereichen des Inkarnats. Die Unterseite der Farbscholle liegt fest und angepasst auf der streifigen Oberfläche der hellweißen älteren Farbschicht. Wegen fehlender dokumentierbarer Vergleichsbefunde wurde dieser Farbreist nicht abgehoben, um das Vorhandensein von älterem Firnismaterial zu überprüfen.

Am Original betrachtet erweckt der Befund nicht den Eindruck, als handele es sich, um einen ‚eingewischten‘ Farbreist aus einem anderen Malschichtkontext.



Abb. 3.2.6 / 67 (B_III/1_31)

*Exkurs: Überlegungen zur ‚malerischen‘ Überarbeitung des Motivs
in der 4. Bildphase und zu möglichen Folgeerscheinungen*

Die Wahl und Anwendung des für diese Bildphase beobachteten Farbmaterials vermitteln nicht den Eindruck, als hätte vorrangig die Notwendigkeit zu größeren Ausbesserungen in der Malschicht bestanden. Die gefundenen Reste von halbtransparentem rotem Farblack, halbtransparentem bis deckendem Braun (Bildhintergrund) und deckendem Blau haben im Vergleich zu den älteren Farben eine auffallend größere Farbbrillanz und mehr Tiefenlicht, einen höheren dekorativen Charakter. Auf eine größere Fläche gesehen dürften die Farben eine beachtliche ‚Farbauffrischung‘ des Gemäldekolorits bewirkt haben. Welchen Anteil das bindemittelreiche Farbmateriale der 4. Bildphase auf die Entstehung von Malschichtschäden an den jüngeren Bildphasen genommen haben könnte, ist schwierig zu beurteilen. Während der mechanischen Freilegung fiel lediglich auf, dass die Malschichten der 1. und 2. Bildphase im Großen und Ganzen keine derart ausgeprägten, wenngleich bereits feinere Schwundrissnetze ausgebildet haben (Abb. 3.2.6 / 68 - / 70), wie es dann für die jüngeren Schichten kennzeichnend wurde.



Abb. 3.2.6 / 68 (B_III/1_03)
Brett III/1 Ärmel, erste Bildphase



Abb. 3.2.6 / 69 B_III/1_02)
Brett III (links) Hintergrund, 1.
Bildphase schwarze Imprimitur



Abb. 3.2.6 / 70 (B_III/1_01)
Brett I, linke Innentafelkante, Mal-
schicht aus 2. Phase über Kittung

Tatsache ist wohl, dass der Zustand der Malerei zu Beginn der 5. Bildphase so stark beeinträchtigt war, dass er Anlass zu einer erneuten und sehr weitreichenden Übermalung großer Bildbereiche gab. Es ist spekulativ, ob möglicherweise Faktoren wie ein ungeeignetes Malöl, ein zu hoher Bindemittelanteil oder ein trocknungsfördernder Farbzusatz in der 4. Bildphase zum Auslöser der starken Schwundrisserscheinungen innerhalb der Malschicht von Bildphase 5 wurde. Der Einsatz des als Füllmasse verwendeten wachsartigen Materials bei der Objektüberarbeitung in der 5. Bildphase und die erhebliche Schichtstärke der Übermalungsfarbe (opakes ‚Mittelbraun‘ im Bildhintergrund und auf Brett IV) vermitteln jedenfalls den Eindruck, als habe man alternativ zu

einer Abnahme der unansehnlich gewordenen Malschichtoberfläche nur die Möglichkeit eines großflächigen Neu-Übermalens gesehen. Die in den Malschichtebenen der älteren Bildphasen gefundenen Unregelmäßigkeiten lassen ebenfalls auf maltechnische Probleme schließen. In der Summe – soweit nachvollziehbar – hatten diese jedoch weit weniger gravierende Ausmaße angenommen, als sie der 2001 beobachtete Zustand der jüngeren Bildphasen (4./5. bis 8.) annehmen ließ.



Abb. 3.2.6 / 71 (B_VI_05)
Brett VI, schüsselartige Malschichtveränderung (Schichtebene 3. Bildphase)

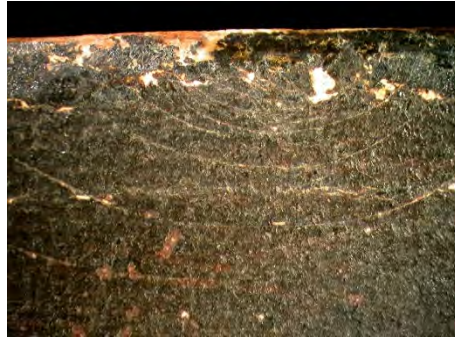


Abb. 3.2.6 / 72 (B_VI_12)
Brett VI, Oberkante des Tafelgemäldes, Stoßschaden? (Malschicht 2. Bildphase)

Abb. 3.2.6 / 73 (B_II_01)
Runzlige Malschichtoberfläche des Bildhintergrundfarbtons aus der 2. Bildphase auf der Innentafel (rechts) und im Weiteren auf dem Randanstückungsbrett V/b



Bildphase 3

Für die 3. Bildphase konnten das partielle Aufsetzen der Bleiweiß-Kreide-Kittungen entlang der seitlichen Innentafelkanten und die damit notwendig gewordene farbige Überarbeitung der Bildhintergrundfläche nachgewiesen werden. Es wurde der gesamte Bildhintergrund übermalt. Der Farbauftrag erfolgte in etwa bis an die figürliche Darstellung heran. Er stellte die rationalste Lösung dar, die neu gesetzten weißen Leim-Kreide-Kittungen sowie die Bleiweiß-Kreide-Kittungen einheitlich abzudecken.

Das schüsselförmige Erscheinungsbild der Malschicht in einigen Bereichen des Hintergrunds (Abb. 3.2.6 / 71) wird ihre Ursache nicht in der Malschicht der Hintergrundfarbe aus der 2. Bildphase haben, da diese Erscheinung auch über den Streifen der Bleiweiß-Kreide-Kittungen aus der 3. Bildphase vorkam.

Ein weiteres Detail, das offensichtlich eine malerische Überarbeitung erfahren hat, ist das Buch. Nachweislich wurde die helle Fläche übermalt, die die Buchseiten darstellt (Abb. 3.2.6 / 74).



Abb. 3.2.6 / 74 (B_IV_01)
Linke obere Ecke an Brett IV



Abb. 3.2.6 / 75 (B_IV_03)
Übergang Brett IV zu V/a

Weitere, eher detailliert ausgeführte Überarbeitungen sind in der 3. Bildphase für das linke und rechte Falbel, die Abschnitte im weißen Mieder-Dekolleté-Ausschnitt, die Miederfläche, die Brosche und den Ärmel rechts, überhaupt die farbkräftigeren und pastosen Farbaufträge zugeordnet worden.* Malerische und maltechnische Unterschiede – wie die Wahl der Pigmente und der Bindemittelanteil in den Farben – lassen die Überarbeitungen an der Bildfläche ablesbar werden.

* Vgl. Kap. 3.2.5.

Auch im Inkarnat sind für diese Bildphase großflächigere Übermalungen am Hals in Betracht zu ziehen. Dazu die schriftliche Notiz zu Befund B_III/1_26: „Übermalung und Retusche [über] der ausgebrochenen [Malschicht] an der Leimfuge von Brett II zu III/1; unterhalb der Klebefuge scheint es, als ‚schwimme‘ der inkarnatfarbene Farbauftrag stellenweise auf einer reichlich vergilbten Firnissschicht.“ Diese Retusche/Übermalung des älteren Inkarnats aus der 2. Bildphase liegt direkt auf dem Weiß des Hemdes der 1. Bildphase. Es ist von auffallend streifiger Oberflächentextur. Dazu aus den Befundnotizen vom 4.3.2004: „Im Bereich der größeren Malschichtbeschädigungen und einzelner Farbschichtausbrüche am Hals ist deutlich zu erkennen, dass über der kräftig bleiweißhaltigen und pastos gemalten, mit blauem (und schwarzem?) Pigment schwach ausgemischten Farbe* zwei Inkarnatfarbschichten liegen. Beide Inkarnate sind deutlich zu unterscheiden. Zum einen befindet sich zwischen beiden ein gelblich-brauner Firnis. Des Weiteren sind die verwendeten Farbausmischungen aufgrund ihrer Pigmentierung und Verarbeitung leicht voneinander zu trennen. Der obere Inkarnatfarbton* (3. Bildphase) ist von sämig-pastosem Farbauftrag und sehr streifig in der Oberfläche. [...] Im Farbton ist er kühler als der Inkarnat darunter (2. Bildphase, gelbstichig). Das Inkarnat der 3. Bildphase zeigt keine gute Haftung [auf dem der 2. Bildphase] und neigt zu Lockerungen und Abplatzungen.“ Im Röntgenbild ist der Duktus der Pinselriefen der inkarnatfarbenen Übermalung lediglich an drei Stellen gut zu erkennen: es sind die horizontal ausgerichteten und pastoser

* meint die Malschicht des Hemdmotivs aus der 1. Bildphase.

* Die 3. Bildphase könnte für diese Übermalung theoretisch auch in Frage kommen. Allerdings wurde im Rahmen der Beobachtungen der Eindruck gewonnen, als beschränkten sich die ergriffenen Maßnahmen in Bildphase 3, nach dem Aufsetzen der Bleiweiß-Kreide-Kittung nur auf die Übermalung der Bildhintergrundflächen.

aufgetragenen Pinselspuren, die die Rundungen der Brüste und des Schlüsselbeins betonen. Obgleich beide Inkarnatebenen einen starken Farbauftrag zeigen, gelang es nicht, die Faltenstege des Hemdmotives zu tilgen. Abhängig von den Lichtverhältnissen dominieren sie durch ihre unruhige Oberfläche die Fläche des Dekolletés. Auch auf den Röntgenaufnahmen fallen die Pinselstriche der Inkarnate optisch kaum ins Gewicht*. Das ist erstaunlich, geht man davon aus, dass auch für die Inkarnate Bleiweiß verwendet wurde und dass die Röntgenstrahlen es ebenso absorbieren müssten. Worauf basiert das geringere Absorptionsvermögen der Röntgenstrahlen? Wurde noch ein anderes Weißpigment verwendet als Bleiweiß? Für eine mikrochemische Untersuchung wurden keine Proben genommen.

Eine abschließende Beobachtung betrifft eine **kleine, klumpige, hellblaue Pigmentverdichtung* in der Übermalungsschicht der 2. Bildphase**, die in der Farbe der Bildhintergrundfläche (3. Bildphase) eingebettet war. Die Grundpigmentierung des Konglomerats bestand aus hellweißem feinteiligem Pigment – nach mikroskopischer Betrachtung und Vergleich: Bleiweiß. Die bläuliche Färbung wurde durch ein sehr feinteiliges dunkles Pigment bewirkt, dessen ‚Partikelgröße‘ und Art der Verteilung im Weiß dem am Ärmel rechts identifizierten Berliner Blau-Pigmentes vergleichbar war. Für die Überlegung, wann es frühestens zur zweiten Überarbeitung (3. Bildphase) gekommen sein könnte, stellt diese Beobachtung das Indiz dar, dass zum Zeitpunkt der 2. Überarbeitungsphase Berliner Blau bereits zur Verfügung gestanden hat und die 3. Bildphase erst nach etwa 1730 eingetreten sein kann.

2. Bildphase

Für die Vorgehensweise im Bereich des Bildhintergrunds und dessen Überarbeitungen in der 2. Bildphase sind zwei Aspekte festzuhalten:

- Alte Malschichtausbrüche auf dem Innentafelhintergrund wurden nicht gekittet, sondern nivelliert, indem sie sich beim Überstreichen mit Farbe füllten.
- Während der mechanischen Freilegung war zu beobachten, dass der neue Hintergrundfarbton zwar die rotbraune Imprimitur der Randbretter komplett überdeckte, auf der Innentafel jedoch nur ein Stück weit über die Brettfugenkante hinweg ausgestrichen worden war. Dadurch war in einigen Bereichen auf der Innentafel – so in der Umgebung des Gesichts und des Nackens – in der Abfolge eine Farbschicht weniger zu verzeichnen, als auf den Randbrettern.

Weshalb man keine ganzflächige Übermalung vorgenommen hatte, wie in den jüngeren Überarbeitungsphasen dann mehrfach erfolgt, ist nicht ersichtlich. Wollte man sich die aufwendigere Arbeitsweise ersparen, die Konturen der figürlichen Darstellung kleinteilig nachziehen zu müssen, oder sollte die subtile Hell-Dunkel-Modellierung des originalen Bildhintergrunds nicht aufgegeben werden?

* Gleiches gilt für das Falbelmotiv am Ärmel rechts auf der Anstückung.

* Eine Verwendung von Zinkweiß wäre möglicherweise eine Datierungshilfe für eine zeitliche Richtlinie der Motivwandlung.

* Befund (B_VII_06).



Abb. 3.2.6 / 76 (B_VI_12)
(Ausschnitt). Farbton des Bildhintergrunds aus der 2. Bildphase mit rotbrauner Imprimitur

4. Kapitel

Erhaltungszustand

4.1 Erhaltungszustand des Bildträgers

- 4.1.1 Erhaltungszustand des Bildträgers – Innentafel**
- 4.1.2 Erhaltungszustand des Bildträgers – Randanstückung**
- 4.1.3 Erhaltungszustand der Parkettierung**

4.2 Erhaltungszustand der Malschicht

- 4.2.1 Beobachtungen zum Erhaltungszustand der Grundierung – Innentafel**
- 4.2.2 Beobachtungen zum Erhaltungszustand der Grundierung – Randanstückung**
- 4.2.3 Beobachtungen zum Erhaltungszustand der Malschichten älterer Bildphasen (0., 1. bis 6. Bildphase)**
- 4.2.4 Beobachtungen zum Erhaltungszustand der 2001 einsehbaren Malschichten (7. und 8. Bildphase)**
- 4.2.5 Beobachtungen zum Erhaltungszustand der 2001 einsehbaren Firnisüberzüge**

4. Erhaltungszustand

4.1 Erhaltungszustand des Bildträgers

Zur Einschätzung des Erhaltungszustandes des Bildträgers wurden die Bildvorderseite, die Seitenflächen sowie die Rückseite der Tafel in Augenschein genommen; allerdings verdecken die aufgeleimten Parkettleisten einen Großteil der Rückseitenfläche. Mit Hilfe der Röntgenaufnahmen konnten jedoch einige weitere Detailinformationen gewonnen werden.

4.1.1 Erhaltungszustand des Bildträgers – Innentafel

Soweit erkennbar, ist die **Materialstruktur** der Innentafelbretter I bis III/2 weder durch ehemaligen Anobienbefall, noch durch morphologische Veränderungen in Form mikrobiologischer oder andere natürliche Einflüsse geschädigt.

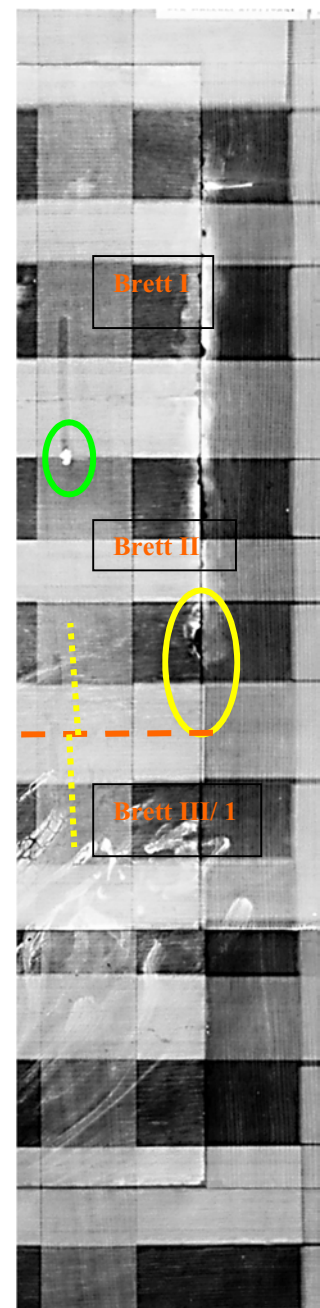
Bei korrekter Interpretation der Röntgenaufnahme liegen an der Kante rechts von Brett II kerbenartige Materialverluste vor. Unter diesen befindet sich keine Parkettleiste, dennoch sind die Fehlstellen als solche von außen nicht einsehbar. Möglicherweise befinden sie sich im Bereich des ehemaligen Kantenfalz und wurden bei der Egalisierung der Falzschräge durch eine Holzergänzung überdeckt (s. Kap. 3.2.4 *Technologische Beobachtungen – Die Innentafel*). Von Brett III/2 ist die Spitze der Ecke unten rechts weggebrochen. Entfernt man die rechte Einschubleiste der Parkettierung (Nr. „1“, s. Kap. 3.2.4, *technologische Beobachtungen – Die Parkettierung*), so werden die – bei der Reduzierung der ursprünglichen Tafelstärke aufgeschnittenen **Dübelkanäle** zwischen Brett I und II und Brett II und III/1 sichtbar. In den Kanälen befinden sich keine Dübelstifte mehr. In das in Brett II mündende Ende des **oberen Dübelkanals** (grüne Markierung) ist ein nicht näher identifizierbarer Fremdkörper eingelagert. Während der Freilegung zeigte sich, dass an dieser Stelle die Grundierung von der Bildträgerrückseite her nach vorne hochgedrückt wurde. Rückgeschlossen wurde, dass dieser Befund auf einen Schaden an der oberen Dübelkanalwand zurückzuführen ist.

Auf der Röntgenabbildung ist zu erkennen, dass der Verlauf des **unteren Dübelkanals** zwischen Brett II und III/1 versetzt vorliegt. Die Bohrung in Brett III/1 liegt um wenige Millimeter weiter links. Auf der Motivseite, im Bereich des Kinns der Lesenden, liegt ein Höhenversatz der Brettkante von Brett II zur Kante von Brett III/1 vor (s. Kap. 3.2.4 *Technologische Beobachtungen – Innentafel*).

Die **Brettkonstruktion** der Innentafel ist stabil. Die Leimfugen zwischen Brett I und II, Brett II und III/1 und Brett III/1 und III/2 sind geschlossen.

Abb. 4.1.1 / 1

Die gelbe Linierung zeigt die Bohrungen der Dübelkanäle an; das gelbe Oval markiert einen Ausbruch an der Brettkante von Brett II



4.1.2 Erhaltungszustand des Bildträgers – Randanstückung

An allen Randanstückungsbrettern lassen sich Haarrisse im Holz feststellen. Von den Brettstirnseiten aus verlaufen sie entsprechend des jeweiligen Faserverlaufs zur Brettmitte hin (,Einläufer‘). Je nach Brett unterscheiden sie sich in Anzahl, Länge und Auffälligkeit. Hinter einigen Einläufern befinden sich auf der Bildträgerrückseite aufgeleimte Parkettleisten. Dass die Einläufer alle ein Resultat der Parkettierungsmaßnahme wären, ist nicht zu belegen. Im Einzelnen sind für die Bretter IV bis VII weitere Beschädigungen zu dokumentieren:

Brett IV:

- Starke Bestoßungen der linken und rechten unteren Brettecke (Abb. 4.1.2 / 1).

Brett V/a:

- Ein Bohrloch, das von der Bildträgerrückseite nach vorne durchgestoßen ist, befindet sich etwa auf Höhe der Lippen der ,Lesenden‘, mittig der Brettbreite (Abb. 4.1.2 / 2).

Brett V/b:

- In Verlängerung der Brettfuge Brett II zu Brett III/1 befindet sich ein Materialbruch quer zum Faserverlauf und über die gesamte Lattenbreite hinweg. Der Bruch wurde verleimt, der Malschichtverlust ausgekittet (Abb. 4.1.2 / 4). Daraus lässt sich ableiten, dass die rückseitig aufgeleimte Parkettleiste erst nach der Bearbeitung des Bruchs aufgesetzt worden ist.

Brett VI:

- Die Verleimung der 0,5 cm breiten Vierkanteleiste (Abb. 4.1.2 / 5, blau markiert), die oberhalb von Brett VI angesetzt wurde und den oberen Abschluss der Bildträgerfläche bildet, hat sich von links bis zu einem Drittel gelöst.
- Die obere Ecke rechts des Bretts ist eine Ergänzung, ebenfalls aus Eichenholz (Abb. 4.1.2 / 5 und / 7, holzsichtige Fläche). Die Ergänzung hat auf der gegenüberliegenden Seite keine Entsprechung, die Ursache für die vorgenommene Ergänzung ist nicht erkennbar.

Brett VII:

- Im oberen Achtel des Bretts befindet sich ein Astloch, in dessen Verlauf sich ein Riss quer zum Faserverlauf ausgebildet hat (Abb. 4.1.2 / 3 und / 6). Auch sind entlang der inneren Kante kleinere Holzkantenausbrüche zu erkennen.



Abb. 4.1.2 / 1 (B_IV_13)
Bestoßene Brettkante,
unten rechts



Abb. 4.1.2 / 2 (B_V_09)
Bohrlochschaden



Abb. 4.1.2 / 3 (B_VII_02)
Materialbruch



Abb. 4.1.2 / 4 (B_V_08)

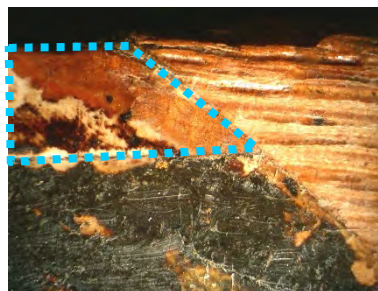


Abb. 4.1.2 / 5 (B_VI_20)

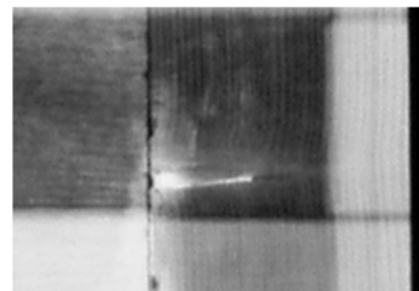


Abb. 4.1.2 / 6 (Detail Röntgenaufn.)

Abb. 4.1.2 / 7 Kartierung der Holzrisse (Einläufer) an den Brettern der Randanstückung

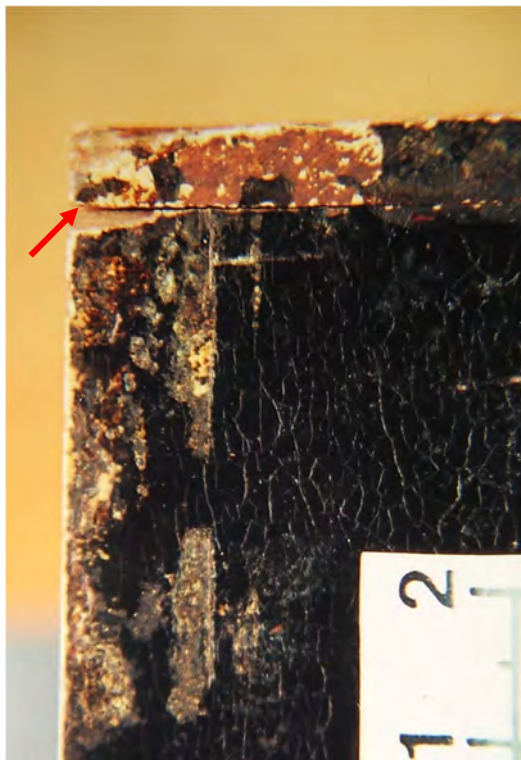
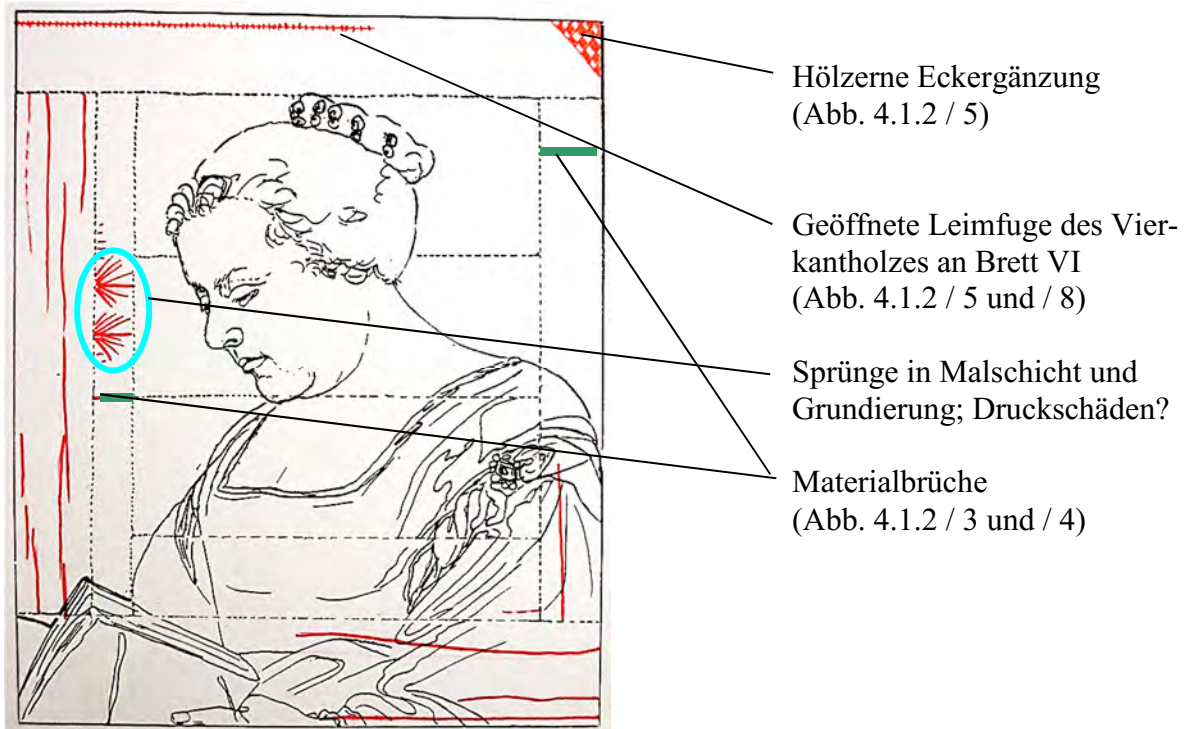


Abb. 4.2.1 / 8
Brett VI: gelöste Klebefuge am Vierkantholz
(Pfeilmarkierung)

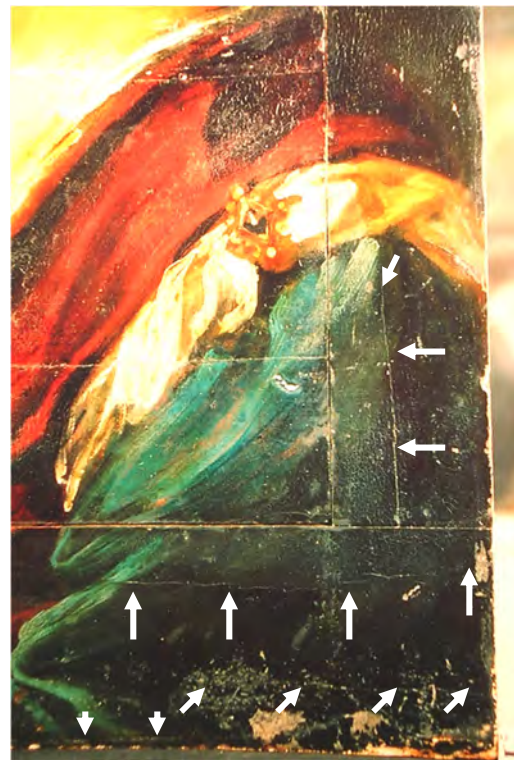


Abb. 4.2.1 / 9
Einläufer in Brett IV und VII (Pfeilmarkierungen)

4.1.3 Erhaltungszustand der Parkettierung

Das Leistenmaterial der Parkettierung ist in gutem Zustand. Ein Staub-Schmutzfilm (Abb. 4.1.3 / 3) überzog im Wesentlichen die horizontalen Aufsichtflächen der Leisten. In einzelnen Winkeln zwischen Parkettleiste und Bildträgerfläche befinden sich getrocknete Ansammlungen eines **transparenten** (Schutz-?) **Überzugs**, der auf allen einsehbaren Flächen der Bildträgerrückseite liegt. Gelegentlich lassen solche Stellen weißliche, spitz-kristalline Ausblühungen erkennen, die sich bis auf einen weißlichen Restbelag einfach abpinseln ließen. Bildträgerflächen, die nach dem Herausziehen von Leiste Nr. „1“ sichtbar wurden, zeigten, dass die dort mit Überzug versehenen Flächen im Vergleich zu den nicht abgedeckten Bereichen eine weniger erkennbare Materialalterung zeigten, demnach keine merkliche Vergrauung aufwiesen.

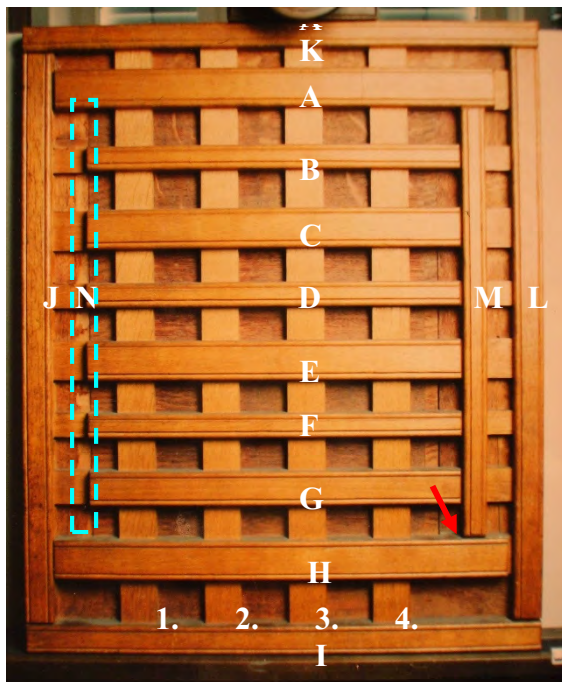


Abb. 4.1.3 / 1 Ansicht der Tafelrückseite



Abb. 4.1.3 / 2 Farbliche Unterschiede der Bildträgerrückseite mit geringerer Alterung im Bereich der Einschubleiste (Nr. „1“, hier entfernt)

Eine der vertikalen aufgeleimten Leisten („N“) ist abhanden gekommen. Die übrigen aufgeleimten Leisten zeigten im Verbund zur Bildträgerfläche keine Schwachstellen.

Von den vier **Einschubleisten** lassen sich lediglich Nr. „1“ und „2“ bewegen und vollständig herausziehen.* Die Leisten Nr. „3“ und „4“ wären nicht ohne Kraftaufwand zu lösen gewesen, so wurde von einem probeweisen Entfernen derselben abgesehen.

Im linken Winkel zwischen Leiste „H“ und „M“ befindet sich der abgebrochene Rest einer Teppichzieherklinge (Abb. 4.1.3 / 1 und / 3 roter Pfeil). Anhand der Röntgenaufnahme ist zu erkennen, dass das Metallstück zu zwei Dritteln versenkt ist (Abb. 4.2.3 / 4).

* Die Entnahme wurde einmal probeweise und nur kurzfristig vorgenommen.

Die Klinge lässt sich nicht ohne Verletzung der Bildträgerrückseite oder der darüber liegenden Parkettleiste entfernen. Da sie keine Anzeichen von Korrosion aufweist, wurde ihr Entfernen nicht weiter in Erwägung gezogen.

Eine nicht als Beschädigung einzuordnende Auffälligkeit auf der Holzoberfläche sind sich rau anfühlende, hellbraune krustenartig abgelagerte Rückstände(?). In Abb. 4.1.3 / 3 wird eine solche Stelle rechterhand der linken vertikal verlaufenden Einschubleiste exemplarisch gezeigt (weißer Pfeil).

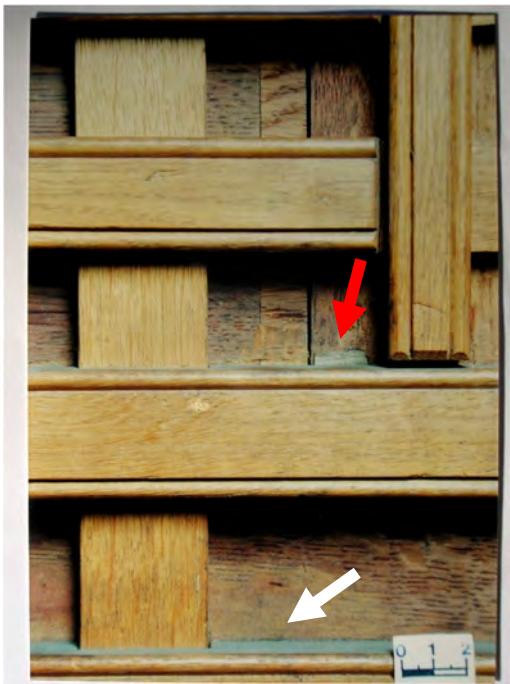


Abb. 4.1.3 / 3
Oberflächenschmutz auf den Aufsichtflächen,
Teppichzieherklinge (roter Pfeil)

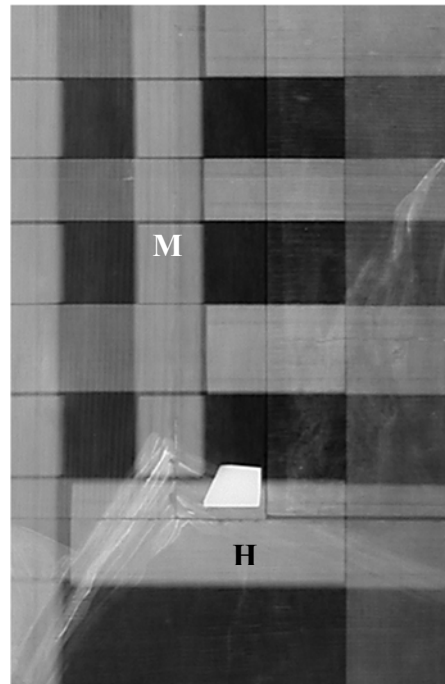


Abb. 4.1.3 / 4
Teppichzieherklinge steckt hinter der
mit „H“ bezeichneten Parkettleiste fest

4.2 Erhaltungszustand Grundierung und Bildschicht

Umfangreiche Erkenntnisse zum Erhaltungszustand der Grundierungs- und Malschichten ergaben sich erst im Laufe der mechanischen Freilegung der Bildhintergrundfläche. Der Gesamteindruck, den die Bildoberfläche im Vorzustand vermittelte, ließ bei oberflächlicher Betrachtung lediglich auf eine Vielzahl von kleineren Beschädigungen schließen. Ob eine Unregelmäßigkeit jedoch auf eine beschädigte Grundierungs- oder Malschichtebene zurückzuführen war, konnte anhand der geschlossenen Bildoberfläche nicht differenziert werden. Die Flächenuntersuchung bei Auflicht mit einem Stereomikroskop (6,4-, 16- und 40-fache Vergrößerung) war für diese Untersuchung ergebnisreicher als die Auswertung der Röntgenaufnahmen und Infrarotabbildungen. Die Grundierung der Innentafel und der Randanstückungsbretter werden als ‚alten‘ und ‚neuen‘ Bildteil gehörend separat voneinander betrachtet. Die anschließende Betrachtung der Bildschichten wird zum einen auf die Befunde erkennbarer Schäden an den mehrfach überarbeiteten Bildphasen 1. bis 6. (Kap. 4.2.3) eingehen. Zum anderen wird der oberflächenorientierte Eindruck des Erhaltungszustands von 2001 (in Kap. 4.2.4) wiedergegeben. Beobachtungen zu Firnisüberzügen werden unter Kap. 4.2.5 zusammengefasst.

4.2.1 Erhaltungszustand der Grundierung auf der Innentafel

- Entlang der Fuge von Brett I zu Brett II sind nach dem Entfernen von Übermalungen und Kittmaterial Abplatzungen der Grundierung im unmittelbaren Fugenbereich festzustellen (Abb. 4.2.1 / 1 und / 2).
- Auf der Bildhintergrundfläche rechts von Brett II führte die rückseitige Durchstoßung der Wand des oberen Dübellochkanals zu einem aus der Ebene herausgedrückten Stück Grundierung (Abb. 4.2.1 / 3).
- Ausbrüche an der unteren Kante von Brett II im Bereich der unteren Kinnkontur der ‚Lesenden‘.
- Ausbrüche an allen vier Außenkantenbereichen der Innentafel. Ältere Schäden sind größtenteils übermalt.

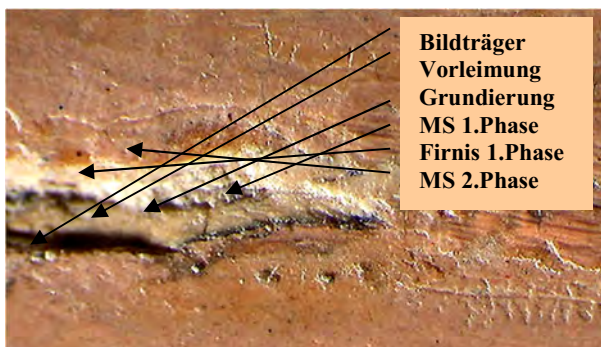


Abb. 4.2.1 / 1
Inkarnat der Stirn

(B_II_19c)



Abb. 4.2.1 / 2
Malschicht/Haare, über dem Ohr der ‚Lesenden‘



Abb. 4.2.1 / 3 (B_II_15b)
Nach vorne gedrückte Grundierung im Bereich der durchbrochenen Dübellochwand. Materialabtrag an der unteren Kante der ‚Zunge‘



Abb. 4.2.1 / 4 (B_III/1_26)
(Ausschnitt am Original 2,0 x 2,5 cm) Inkarnat am Hals über der Brust rechts. Die Grundierung ist brüchig und spaltet sich in zwei bis drei Schichten. Das Material wirkt ausgelaugt und ist mürbe

- Oberhalb der Fuge von Brett II zu III/1 liegt im Bereich des Halses eine mehrfache Stauchung der Malschicht und des Grundierungsmaterials (möglicherweise auch des Bildträgers?) vor. Die Grundierung ist mürbe und bricht kleinteilig in Schichten und fortschreitend weg (Abb. 4.2.1 / 4). Auf einer Länge von 12 cm und ca. 0,5 bis 2 cm um den Schadensbereich herum gab der gesamte Malschichtaufbau bereits bei mittlerer punktueller Druckeinwirkung federnd nach.*
- Verlust von (Malschicht und) Grundierung über der Fuge zwischen Brett I und Brett II (Abb. 4.2.1 / 5, Pfeil). Fehlendes Material wurde mit einem Leim-Kreide-Kitt ausgeglichen. Der ‚Überstand‘ an Kittungsmasse beruht auf der Orientierung am stärker aufragenden Malschichtniveau aus einer der letzten großflächigen Überarbeitungsphasen.
- Stauchungen der Grundierung (und Malschicht) entlang der Fuge zwischen Brett III/1 und /2 (Abb. 4.2.1 / 6 – 8).

* Nicht auszuschließen ist auch eine Schädigung der Bildträgerstruktur in diesem Bereich.



Abb. 4.2.1 / 5 (B_II_01)
Linkes Ende der Fuge zwischen Brett I und Brett II



Abb. 4.2.1 / 6 (B_III_04)
Ärmel links, Fuge zwischen Brett III/1 und /2



Abb. 4.2.1 / 7
 Ärmel rechts

(B_III/1_41)

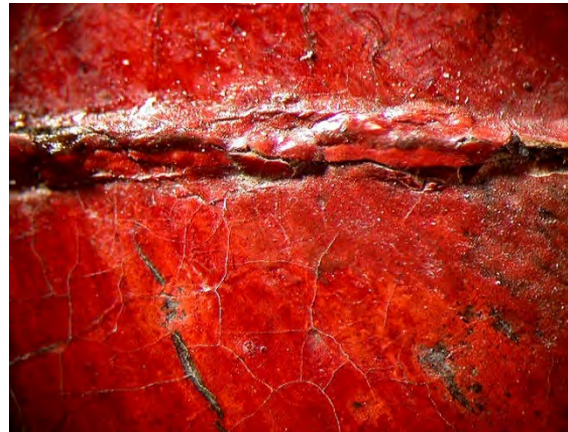


Abb. 4.2.1 / 8

Mieder, Ärmel links

(B_III_06)

- Der Innentafelrand links weist in Form einer Kittung eine Ergänzung auf. Anhand der Befundlage war nicht zu erkennen, ob lediglich eine verpresste Malschicht und Grundierung den Anlass zu dieser Ausbesserung gaben, oder ob ein Verlust von beidem vorliegt. In Abb. 4.2.1 / 9 ist zu sehen, dass das weiße Kittungsmaterial (unter rotbrauner Farblasur) die blaue Malschicht (mit sich im Niveau nach links absenkender Oberfläche) überlappt. Die ockerfarbene Buchkontur liegt über dieser Überarbeitung. Nach den bisherigen Beobachtungen zu Malschichtabfolgen in diesem Bereich, ist das Aufsetzen des Kittungsstreifens zu Beginn der 2. Bildphase erfolgt und die partielle Kittung des Streifens eine Ausbesserung des Kittungsstreifens in der 3. Bildphase. Dieser Phase wird auch die Neuzeichnung der ockerfarbenen Buchkontur zugeordnet, die den gesamten Bereich ohne Unterbrechung überlappt. Für einen variierten Malschichtenaufbau spricht auch eine stark verminderte Ausprägung der Schwundrissbildungen über dem Kittungsstreifen. (Die Malschichtabfolge ab der 3. Bildphase stimmt nach Befund wieder mit der der übrigen Hintergrundfläche überein.)



Abb. 4.2.1 / 9

(B_III/2_03)

Linke untere Ecke der Innentafel (Brett III/2)

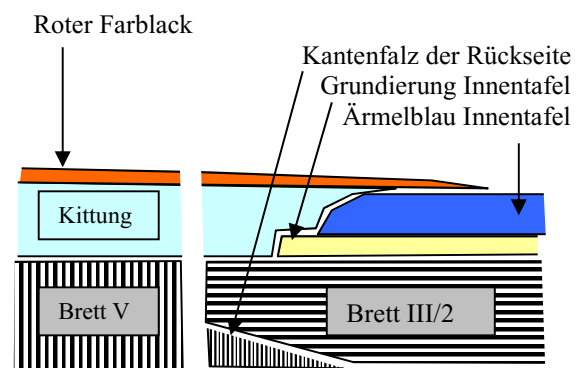


Abb. 4.2.1 / 10 Darstellung des Bildaufbaus von Abb. 4.2.1 / 9 im Querschnitt

4.2.2 Erhaltungszustand der Grundierung auf den Randanstückungsbrettern

Brett IV:

- Beide Eckbereiche des unteren Tafelrands sind unter Verlust von (Malschicht und) Grundierung bis auf das Trägerholz bestoßen (Abb. 4.2.2 / 1 und / 2).



Abb. 4.2.2 / 1 (B_IV_02)
Bildecke unten links

Brett V:

- Kleinteiligere Abplatzungen von (Malschicht und) Grundierung entlang der Bildkante links und am Fugenverlauf zwischen Brett V/a und /b. Ältere Ausbrüche wurden ohne vorheriges Auskitzen übermalt (Abb. 4.2.2 / 3).
- Die Verluste von Grundierungsmaterial am mittig verlaufenden Querbruch von Brett V/b sind anteilig durch einen beim Verleimen herausgepressten Leimpfropfen ausgeglichen. Der restliche Niveauausgleich erfolgte durch eine Leim-Kreide-Kittung (Abb. 4.2.2 / 4).
- Abb. 4.2.2 / 5 zeigt einen Bildschaden, der von einem spitzen Gegenstand mit scharfer Schneide stammt – ein Skalpell wäre denkbar. Der kerbenartige Aushub des Bildmaterials spricht dafür, dass er von schräg oben ins Bild gefallen sein muss. Erkennbar ist eine leichte Rillung der in die Tiefe führenden Schnittfläche, wie sie bei einer gebrauchten Klinge entsteht. In die Kerbe war eine Leim-Kreide-Kittung gesetzt worden, die von einer schwarzbraunen Retusche abgedeckt war. Der Entstehungszeitraum dieses Schadens dürfte nach den bisherigen Beobachtungen der 6. Bildphase zuzuordnen sein.



Abb. 4.2.2 / 2 (B_IV_13)
Bildecke unten rechts



Abb. 4.2.2 / 3 (B_V_02)
Buch

Brett VI

- Ein Ausbruch von (Malschicht und) Grundierung war an Brett V/a an der Brettecke oben links festzustellen (Abb. 4.2.2 / 6). Er liegt links, im Bereich der gelockerten Seite des Vierkantstabes, oberhalb von Brett VI.



Abb. 4.2.2 / 4
Verleimter Materialbruch



Ab. 4.2.2 / 5 (B_V_10)
Auskerbung durch ein scharfschneidiges, ins Bild
gefallenes Werkzeug / Freilegutensil

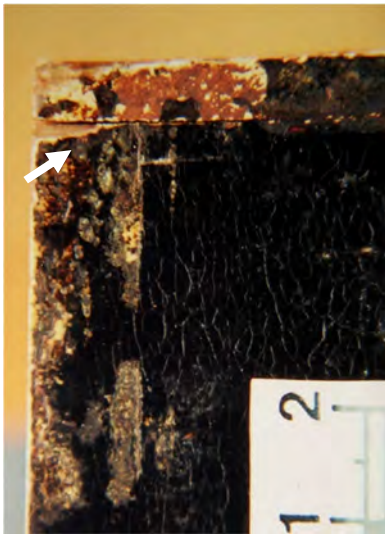


Abb. 4.2.2 / 6
Brett VI: Ecke oben links



Abb. 4.2.2 / 7 (B_VI_03)
Vierkanteleiste: offene Fuge Brett VI

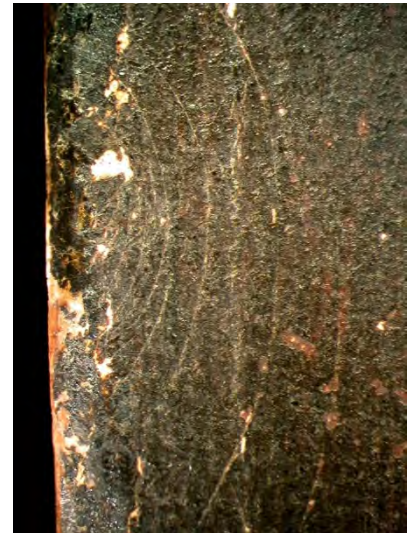


Abb. 4.2.2 / 8 (B_VI_12)
(Abb. um 90° nach links gedreht)

- Das Öffnen der Leimfuge zwischen der Oberkante von Brett VI und der vorgesetzten Vierkanteleiste hat einen weitläufigen Riss durch die Grundierung und ältere Malschichten verursacht (Abb. 4.2.2 / 7)
- Mittig der Vierkanteleiste wurde durch einen Stoß eine Stauchung des Malschichtgefüges verursacht. Diese wirkte sich bis auf die Fläche von Brett VI aus. Die Stauchung bewirkte neben dem Verlust von Grundierung (und Malschicht) das Entstehen eines girlandenförmigen Sprungnetzes (Abb. 4.2.2 / 8). Die Übermalungsfarbschichten deckten an der Bildecke oben links eine stark löchrig-narbige Oberfläche der Grundierung ab.
- Als lokales Gegenstück zur Auffälligkeit an der Bildecke oben links trägt die Bildecke oben rechts über der hölzernen Eckergänzung keinen klassischen Bildschichtaufbau etwa mit Vorleimung und Leim-Kreide-Grundierung. Stattdessen wurde nach dem Anschleifen der angrenzenden Malschichtflächen der gesamte Bereich mit einem wachsartigen Material überarbeitet (Abb. 4.2.2 / 9).



Abb. 4.2.2 / 9
Bildecke oben rechts



Abb. 4.2.2 / 10 (B_VII_02)
Ausbildung eines Materialrisses quer zum Holzfaserverlauf von Brett VII, der auch Grundierung und Malschicht durchzieht und im Einflussbereich einer Astlochverwachsung liegt.

Brett VII:

- Ältere Ausbrüche entlang aller vier Brettanten sind übermalt.
- Im Bereich der auf der Tafelrückseite erkennbaren Astlochverwachsung von Brett VII (vgl. Kap. 3.2.4 *Technologische Beobachtungen zum Bildträger – Randanstückungen*) ist quer zum Faserverlauf respektive zur Brettlänge ein Riss entstanden, der sich auch in der Grundierung und in der Malschicht abzeichnet (Abb. 4.2.2 / 10).

4.2.3 Beobachtungen zum Erhaltungszustand der Malschichten älterer Bildphasen

Materialveränderungen und -verluste in tiefer gelegenen Malschichten waren kaum ohne technische Hilfsmittel feststellbar. Hinweise darauf konnten gegebenenfalls an der Bildoberfläche abgelesen werden, sofern sich Konturen von Ausbrücherrändern in den darüber liegenden Malschichten abzeichneten, die Bildoberfläche ungewöhnliche oder von der übrigen Bildfläche abweichende Strukturen aufwies (Runzelungen, Risse) oder sich ein Farbeindruck* partiell von der umgebenden Farbschicht unterschied.

Das Einbeziehen von Röntgenaufnahmen und Infrarotabbildungen kann hilfreich sein. Ein alle Schäden umfassender Erkenntnisgewinn war in dem vorliegenden Fall dennoch nicht zu erwarten. So blieben Veränderungen von Farbqualitäten unerkannt, etwa das Ent- oder Verfärben von Malschichten oder Retuschen. Ungünstige, sich überlagernde Materialeigenschaften von einzelnen Malschichten wie auch die individuellen Lese- und Interpretationsmöglichkeiten der visualisierten Untersuchungsergebnisse (Röntgenaufnahmen) stellen ebenfalls Unsicherheitsfaktoren dar. Eine konkrete Zuordnung von Auffälligkeiten zu einzelnen Malschichten (oder Bildphasen) ist anhand von Röntgenaufnahmen und Infrarotabbildungen nur bedingt möglich.*

Die vom Tafelgemälde angefertigten Röntgen- und Infrarotaufnahmen wurden unter folgenden Gesichtspunkten separat betrachtet:

- In welchen Bildbereichen treten Erscheinungen auf, die als Malschichtverluste zu bewerten sind, jedoch nicht in der 2001 einsehbaren Malschichtoberfläche liegen?
- Waren während der mechanischen Freilegung (2003) ungewöhnliche Malschichteigenschaften zu beobachten?
- Wo lassen sich nach Beendigung der Freilegungsmaßnahmen weitere Schäden an der Bildhintergrundfläche feststellen und welcher Art sind sie?

Für die Auswertung der Röntgenaufnahmen ist der Absorptionsgrad der Strahlung durch die mit Bleiweiß-Pigment versetzten Farben der älteren Bildphasen maßgeblich. So zeichnen sich Farbschichtverluste (an denen kein Bleiweiß mehr vorhanden ist) oftmals als dunklere Fläche (Abb. 4.2.3 / 8) oder punktuelle schwarze Stellen ab (Abb. 4.2.3 / 2, 4, 5). Eine Ausnahme liegt auf Brett VII im Bereich des Astlochbruchs vor. Dort zeichnet sich der Materialverlust ab, da er mit Kittungsmaterial ausgebessert wurde, welches einen höheren Bleiweißanteil enthält als die umgebende Malschicht (Abb. 4.2.3 / 7). Sind im Inkarnat Retuschen erfolgt, wie an den Ausbrüchen entlang der Fuge von Brett II zu III/1 (Abb. 4.2.3 / 3) oder über der Brust rechts (Abb. 4.2.3 / 6), und lassen diese die Fehlstellen dennoch in der Röntgenaufnahme sichtbar werden, so ist zu überlegen, ob für die Übermalungsfarbe ein anderes Weißpigment anstelle von Bleiweiß verwendet wurde.*

* *Additive Farbwirkung: im Falle eines Farbschichtverlusts in tieferen Schichten kann durch einen veränderten Malschichtaufbau eine abweichende Farbwirkung vorliegen.*

* *Eine umfangreichere CT-Analyse des Tafelgemäldes könnte mehr Informationen bringen.*

* *Dieser Aspekt könnte je nach verwendetem Pigment von Interesse sein. Zeitliche Einordnung der letzten großflächigen Übermalung des Dekolleté-Bereichs und Öffnung der Fuge.*

Anhand der **Röntgenaufnahmen** wurden folgende Detailinformationen zu Verlusten in den älteren Malschichten gewonnen:

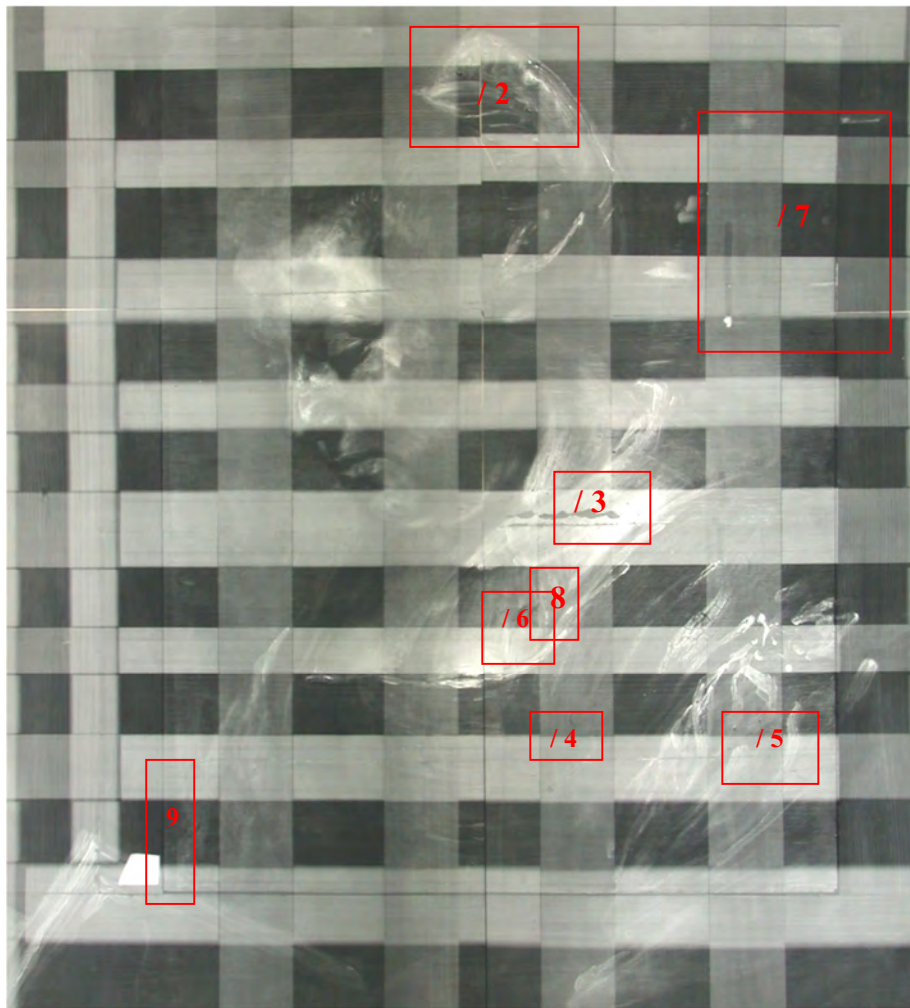


Abb. 4.2.3 / 1 Röntgenaufnahme (Ist-Zustand, 2004) – Übersicht zu den nachfolgenden Abbildungen zur Schadenfeststellung

Die als Malschichtverluste oder -veränderungen identifizierten Auffälligkeiten sind in den nachfolgenden Abbildungen rot markiert.

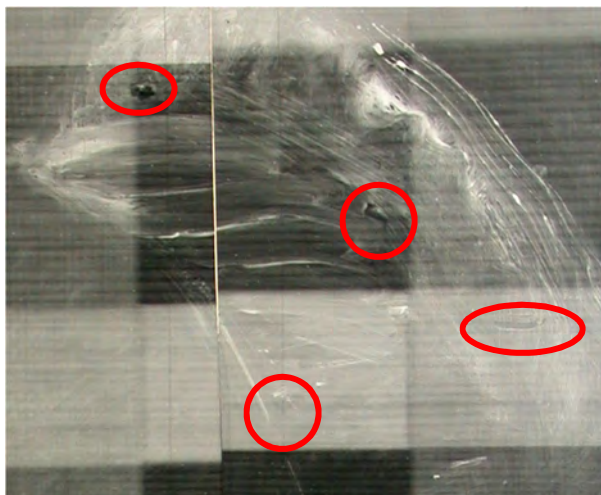


Abb. 4.2.3 / 2 Haube

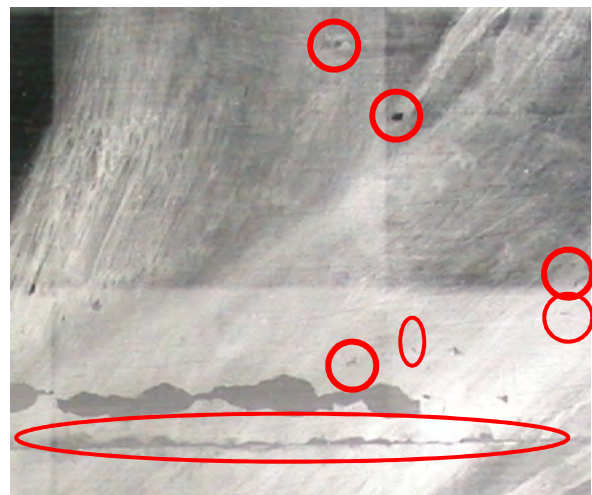


Abb. 4.2.3 / 3 Hals; Hemdkragen entlang der Fuge zwischen Brett II und III/1

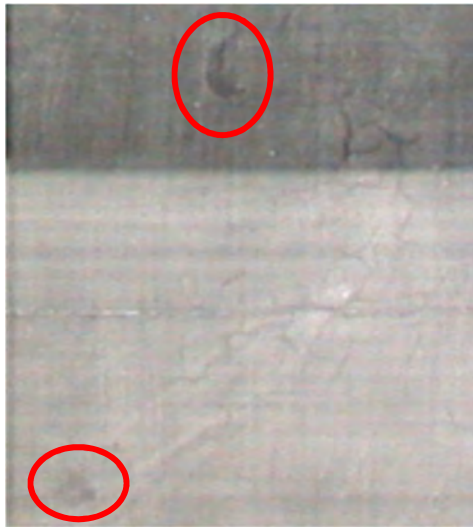


Abb. 4.2.3 / 4 Brust rechts (im Mieder)



Abb. 4.2.3 / 5 Arm rechts

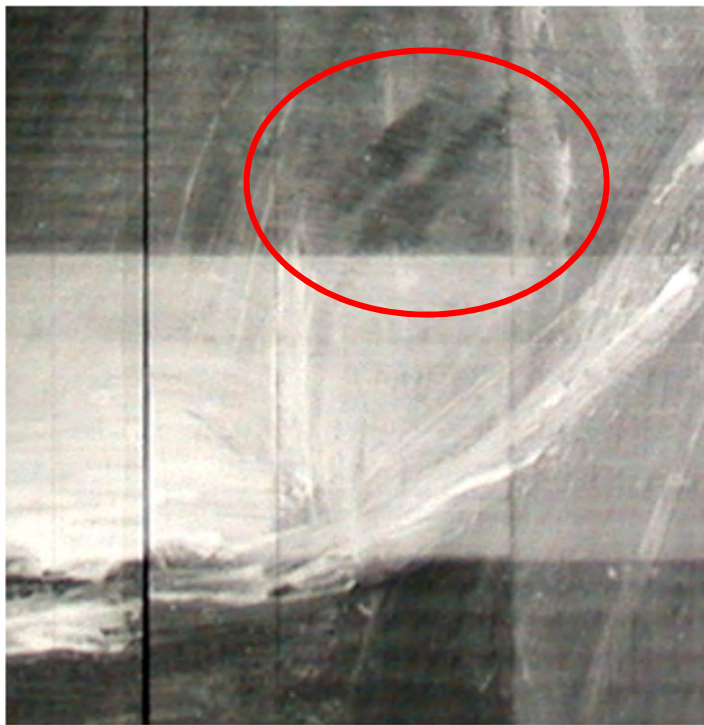


Abb. 4.2.3 / 6 Brust rechts (Dekolleté) markanteste Fehlstelle

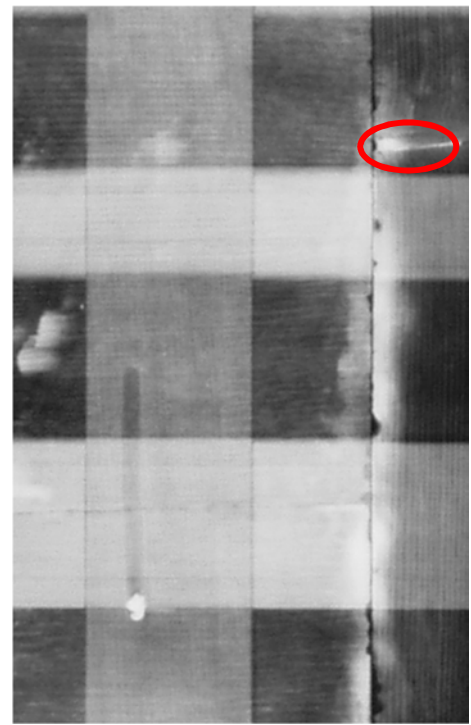


Abb. 4.2.3 / 7 (Vorzustand) Fehlstellen über Astloch; Bleiweißkittungen

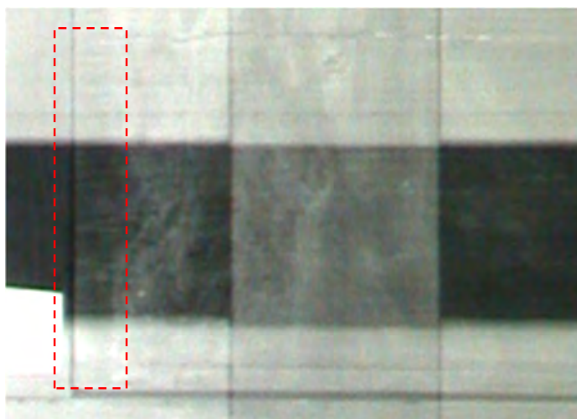


Abb. 4.2.3 / 8 Innentafelkante links mit Kitt-Streifen



Abb. 4.2.3 / 9 Dekolleté, Brust rechts

Die Fehlstelle in Abb. 4.2.3 / 6 (Dekolleté) ist sehr auffallend. Mit ihr ging ein Stück der Malschicht des Hemdmotivs verloren. **Der Befund legt nahe, darin einen möglichen Anlass für die Überarbeitung der Brustpartie (vom Hemd zum Dekolleté) zu sehen.**

In der Abbildung rechts sind drei Schadstellen gekennzeichnet. Die unterschiedliche Kontraststärken der Fehlstellen sind auf den Umstand zurückzuführen, dass die beiden rechten Verluste (grüne Markierungen) im Bereich einer Parkettleiste liegen, die linke jedoch nicht. Im Bereich der Parkettleisten erfährt die Röntgenstrahlung bei der Durchdringung des Holzmaterials eine zusätzliche Schwächung und Streuung. Dadurch ist die Belichtung des Röntgenfilms an dieser Stelle geringer als in den nicht mit Parkettleisten hinterlegten Bereichen (rote Markierung). Alle drei Schadstellen können somit durchaus in derselben Bildphase entstanden sein. Alle drei Fehlstellen sind heute übermalt (Abb. 4.2.3 / 11). Anhand der Schichtenabfolge im Bereich der Ausbrüche am Hals war zu erkennen, dass das Inkarnat am Dekolleté zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal großflächiger übermalt worden ist.

Die beiden linken Schadstellen in Abb. 4.2.3 / 10 lassen anhand der Röntgenaufnahme lediglich die Schlussfolgerung zu, dass der Zeitpunkt der Verluste frühestens in der 1. Bildphase, aber vor der großflächigen letzten inkarnatfarbenen Überarbeitung liegt. Betrachtet man hingegen die rechte Schadstelle, die im Bereich der pastos gemalten Miederausschnittkante liegt, dann ist zu erkennen, dass der Farbauftrag des dunkleren weißen Farbtons und die bräunliche Schattierung ohne Unterbrechung über die betreffende Ausbruchsstelle hinweg laufen. Da die Gestaltung der Miederkante nach den bisherigen Beobachtungen zeitgleich mit dem Motivwandel und der Motiverweiterung (Formatvergrößerung) zu sehen ist, können diese Schäden nur in der Zeit der 1. Bildphase entstanden sein.

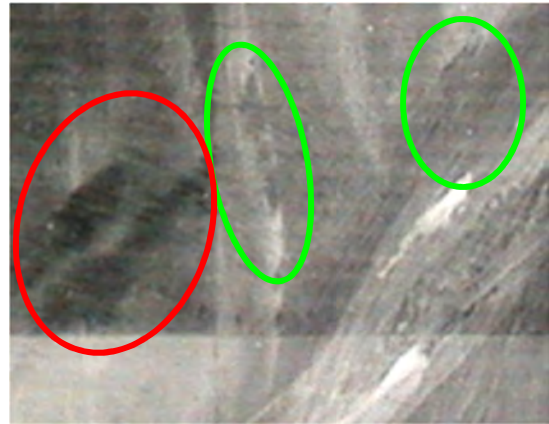


Abb. 4.2.3 / 10

Dekolleté / Miedersaum an der Brust rechts, zwei Befundstellen zu überarbeiteten Malschichtverlusten

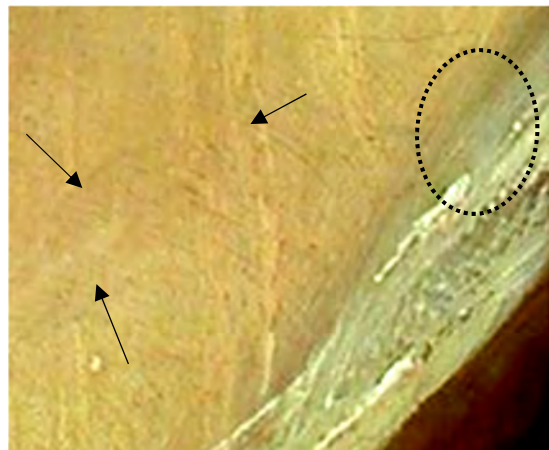


Abb. 4.2.3 / 11

Dekolleté-Miederausschnitt

Anhand der **Infrarotabbildungen** wurden folgende Detailinformationen zu Verlusten oder Überarbeitungen in älteren Malschichten erlangt:

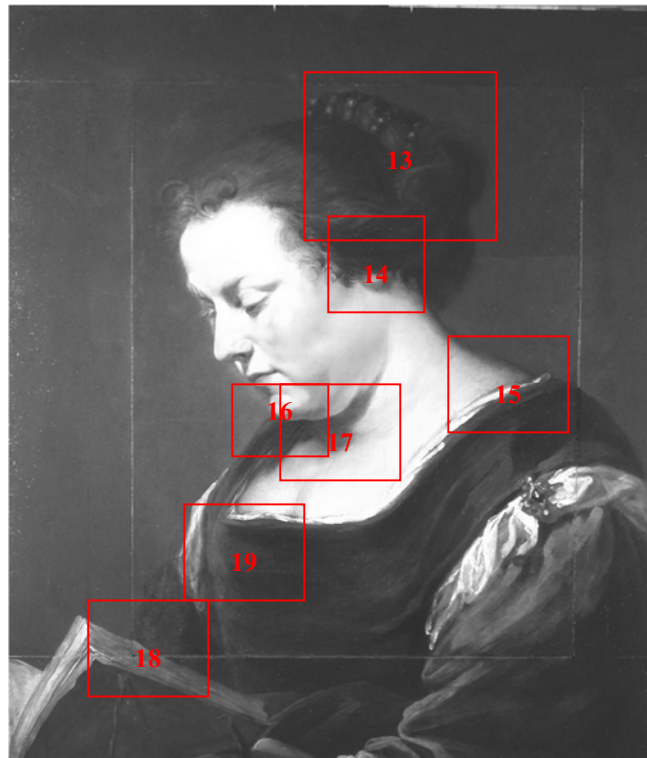


Abb. 4.2.3 / 12
Übersicht der Infrarot-Detailaufnahmen zur Feststellung von Schäden und Überarbeitungen

Die rechts stehende Abbildung, eine Infrarot-Abbildung der Haube am Hinterkopf der ‚Lesenden‘, stellt sehr deutlich die Form der älteren Motivanlage unter der heutigen Frisur heraus. Es sind verschiedene Details zu erkennen, die allerdings nur in einem Fall die konkrete Benennung einer Schadensform zulassen (Abb. 4.2.3 / 13):

Innerhalb der roten Klammer liegt der rechteckige Umriss einer älteren Freilegungsprobe. Die mit punktierter Linie eingefassten Erscheinungen sind nicht genauer zu benennen. Die grün umrandete Fläche im unteren Abbildungsdrittel liegt im Bereich der Fuge zwischen Brett I und II. Umfangreiche Farbschichtverluste waren dort bereits mit bloßem Auge festzustellen, die Übermalung an dieser Stelle erfolgte mit deckendem und starkem Farbauftrag.

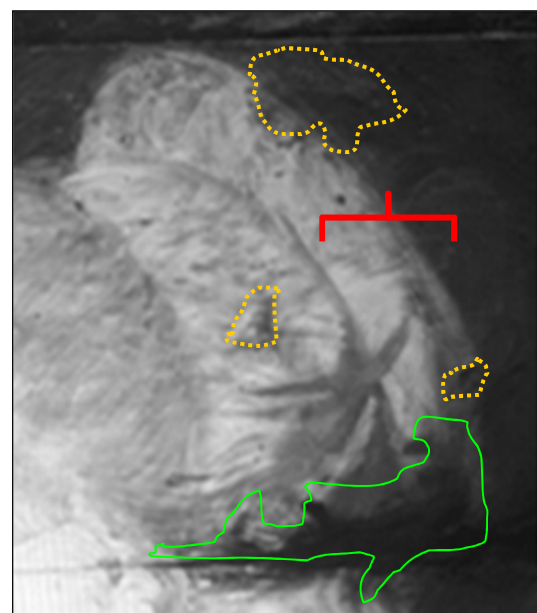


Abb. 4.2.3 / 13
Kontur der Haube

Die schwarz erscheinenden Bereiche in Abb. 4.2.3 / 14 sind Übermalungen, welche die Malschichtverluste in der direkten Umgebung der Fuge zwischen Brett I und II überdecken. Oberhalb der Fuge, mit ovalem Flächenumfang, ist der Oberflächeneindruck der Schwundrisse ausbildenden Übermalungsfarbschicht(en) zu erkennen.

Abb. 4.2.3 / 15 zeigt den Bereich der Schulter rechts. Die orange markierten Stellen geben Malschichtverluste in tiefer gelegenen Ebenen wieder. Bei Tageslicht sind nicht alle Verluste erkennbar.

Abb. 4.2.3 / 16 deutet auf eine Ausbesserung zwischen Unterlippe und Kinn hin. In der Infrarotaufnahme (/ 16b) hebt sich der Bereich der Ausbesserung als dunkle Stelle (orangefarbene Strichkontur) aus der umgebenden Malschicht hervor. Vergleicht man die drei Abbildungen / 16a bis / 16c, dann spricht die Unregelmäßigkeit in der Malschicht(oberfläche) an Wangen-, Mund- und Lippen-Kinnkontur für eine Überarbeitung.

In der Vorzustandsaufnahme (/ 16a) fällt sie als bogenförmige Stelle mit dunklerem Oberflächenglanz auf. In der Infrarotaufnahme (/ 16b) unterscheidet sich der betreffende Bereich im Grauwert von seiner Umgebung (Hintergrund und Inkarnat). Im Zuge der Abnahme der Übermalungsfarbschichten – während der mechanischen Freilegung – zeigte sich, dass der Farbauftrag in der ältesten Bildphase im Hintergrund, am Übergang zum Inkarnat des Gesichts, nur sehr dünn aufgetragen war.

Abb. 4.2.3 / 16d (Makroaufnahme, 16-fache Vergrößerung) zeigt diesen Befund während der Freilegungsmaßnahmen im Detail. Die Abnahme der Übermalungsschichten erfolgte hier zunächst bis zur Umrisslinie des Inkarnats (grüne Markierungslinie).

Über die dunklen Strichelungen in der Fläche der Oberlippe (/ 16b) lassen sich hinsichtlich des Entstehungszeitpunkts keine eindeutigen Aussagen treffen.

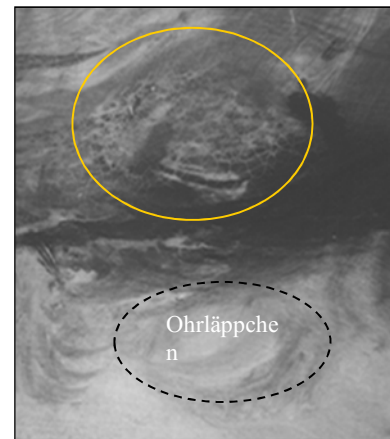


Abb. 4.2.3 / 14 Schaden im Bereich der Fuge zwischen Brett I und II, über dem rechten Ohr

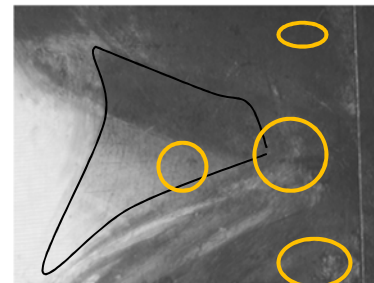


Abb. 4.2.3 / 15 Nacken und Schulter rechts der Lesenden



Abb. 4.2.3 / 16d Detail; rotes Rechteck in Abb. 4.3.2 / 15b



Abb. 4.2.3 / 16a Mundpartie bei Tageslicht (Vorzustand)

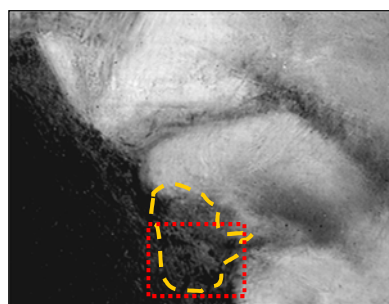


Abb. 4.2.3 / 16b Mundpartie im Nahen Infrarot

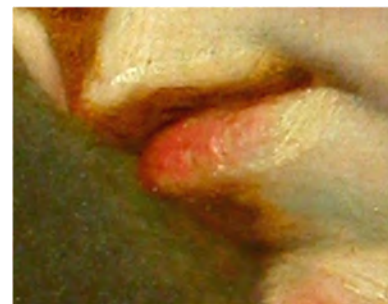


Abb. 4.2.3 / 16c Mundpartie bei Tageslicht (Ist-Zustand)

Bei einem Vergleich von Abb. 4.2.3 / 17 a und b ist in der Infrarotabbildung unterhalb des Kinns eine dunklere, dachförmige Schattierung zu erkennen. Entsprechend ihrer Position könnte es sich um das Gegenstück des rechten Hemdkragendes handeln, der unter anderem auf der Röntgenabbildung Abb. 4.2.3 / 1 zu sehen ist. Möglicherweise ist es aber auch eine, den Pinselduktus dieses älteren Motivdetails ausgleichende Übermalung, als Vorbereitung für die malerische Anlage des Dekolletés. [Das Hemdkragende rechts lässt sich nur auf der Röntgenaufnahme gut identifizieren, nicht aber in der Infrarotabbildung. In umgekehrter Weise verhält es sich mit dem Hemdkragende links. Worauf sind diese Unterschiede zurückzuführen und aus welchem Grund wurden beide Enden des Hemdkragens auf unterschiedliche Art und Weise überarbeitet?] Die nahezu rechtwinklige Anordnung der Pinselstriche wäre für die Übermalung eines gewöhnlichen Malschichtausbruchs sehr auffällig. Ein weniger formbezogener Farbauftrag wäre zu erwarten, wie ihn etwa Abb. 4.2.3 / 18 erkennen lässt.

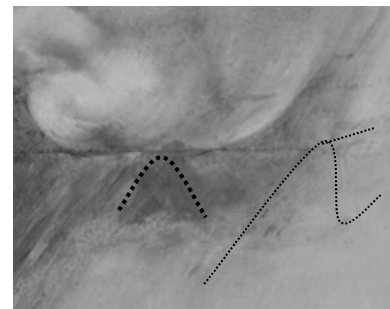


Abb. 4.2.3 / 17a Kinnpartie mit übermaltem Hemdkragen ?



Abb. 4.2.3 / 17b Kinnpartie

In Abb. 4.2.3 / 18 werden die Unterschiede der Bildbereiche mit voneinander abweichendem Malschichtaufbau deutlich. Der ‚Kittungsstreifen‘ hebt sich hell aus der umgebenden Malschicht ab. Die Malschicht der 1. Bildphase ist z.B. bei ihm nicht vorhanden. Als spätere Zutat ist die über Brett V/b, III/2 und IV verlaufende partielle Retusche (punktirt umrandet) zu erkennen. Sie zeichnet sich als dunkler Fleck ab. Die mit ‚Ausbruch‘ markierte Fehlstelle ließ zum Zeitpunkt der Voruntersuchung die Grundierung erkennen.

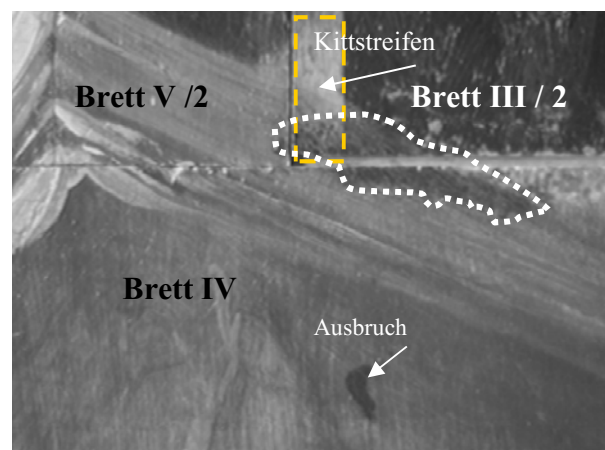


Abb. 4.2.3 / 18 Buch; Kittung Innentafelrand links

Abb. 4.2.3 / 19 weist im Bereich der Brust links auf eine überarbeitete Fehlstelle in der Malschicht des Mieders hin. Die dunkle, flächige Schattierung im Bereich der Schulter rechts (Pfeile) ist im Zusammenhang mit einer der früheren Bildphasen zu sehen. Augenscheinlich liegt dort ein Farbauftrag oder ein Gestaltungsdetail vor, der Bestandteil eines der älteren Bildmotive ist (vgl. Kap. 2.3).

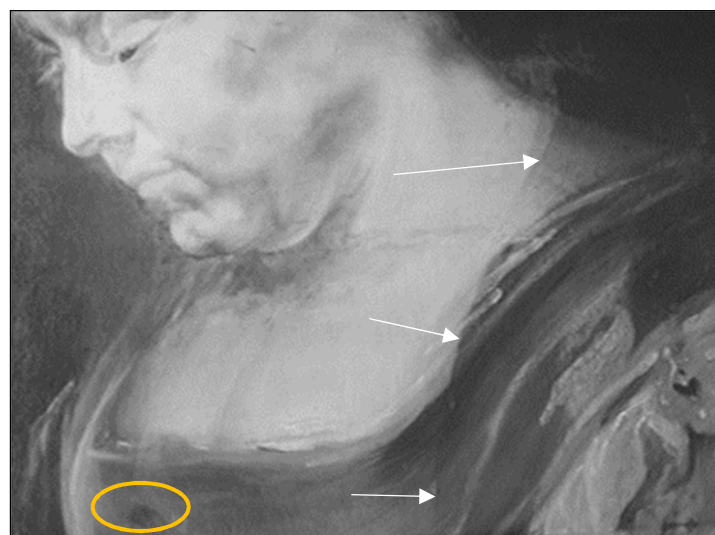


Abb. 4.2.3 / 19

Auch mit Hilfe des **Stereomikroskops** (Tageslicht; 40-fache Vergrößerung) wurden Malschichtfehlstellen in tieferliegenden Farbschichten festgestellt, die weder auf den Röntgenaufnahmen noch in den Infrarotabbildungen zu erkennen waren.



Abb. 4.2.3 / 20

Schulter rechts der ‚Lesenden‘, Brett III/2 und VII; übermalte Farbschichtausbrüche im Weiß der Falbel.

Während der mechanischen Freilegung wurden drei Beobachtungen festgehalten, die malschichtschädigende Einflüsse haben dürften:

- Zum einen zeigten Malschichten, die unter dem Einfluss des ins Bildgefüge eingebrachten wachsartigen Kittungs- und Festigungsmaterials standen (vgl. Kap. 3.2.6 *Malschicht* und Kap. 3.2.5), nur eine verminderte mechanische Belastbarkeit.
- Zum anderen fielen in der Bildhintergrundfläche ausgeprägte **Runzelungen*** in der Malschichtoberfläche der 2. Bildphase auf (Abb. 4.2.3 / 21 und / 22).
- Eine Ausbildung von **Schwundrissen** in der Fläche des Bildhintergrunds war bereits ansatzweise für die 1. Bildphase zu beobachten (Abb. 4.2.3 / 23). Für die Malschicht der 2. Bildphase waren schwundrissartige Veränderungen der Oberfläche nur auf Brett VI (Abb. 4.2.3 / 25) und über der Kittung am Innentafelrand links (Abb. 4.2.3 / 24) festzustellen.

* *Der Farbauftrag der gerunzelten Malschicht ist im Vergleich zu dem der 1. und 3. Bildphase körperhaft und dicht. Ein hoher Bindemittelanteil (Öl) könnte eine Ursache für das Erscheinungsbild sein. Die Runzeln sind auf den Flächen der Innentafel stärker als auf den Randbrettern.*



Abb. 4.2.3 / 21 (B_II_01)
Malschichttrunzelung; 2. Bildphase (unter Bleiweiß-Kreide-Kittung)



Abb. 4.2.3 / 22 (B_I_11)
Malschichttrunzelung auf Brett I



Abb. 4.2.3 / 23 (B_III_02)
Schwundrisse in der Malschicht der 1. Bildphase



Abb. 4.2.3 / 24 (B_III_01)
Schwund in der Malschicht der 2. Bildphase



Abb. 4.2.3 / 25 (B_VI_05)
Schwundrisse in der Malschicht der 2. Bildphase

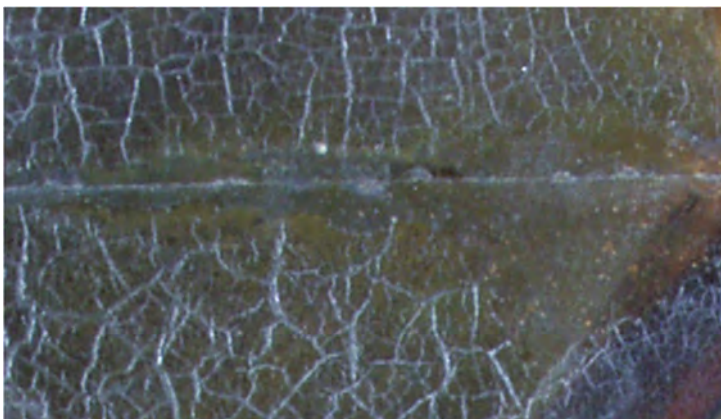


Abb. 4.2.3 / 26
Vorzustand (2001); alte Freilegungsprobe entlang Fuge Brett II und III/1; Schwundrisse ‚wachsen‘ bis in die älteren Malschichten



Abb. 4.2.3 / 27 (B_II_16)
Zustand 2003, Malschichtoberfläche der jüngsten Bildphase

Weitere Beschädigungen und Verluste der älteren Malschichten waren nach Beendigung der Freilegung an folgenden Stellen zu verzeichnen:



Abb. 4.2.3 / 28 (B_I_02)
Ecke oben links von Brett I; überkitteter Brettrand links der Innentafel mit rotbrauner Imprimitur und Malschicht der 2. Bildphase, darüber Reste der Bleiweiß-Kreidekittung aus der 3. Bildphase

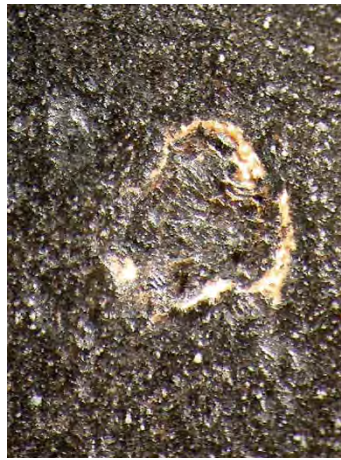


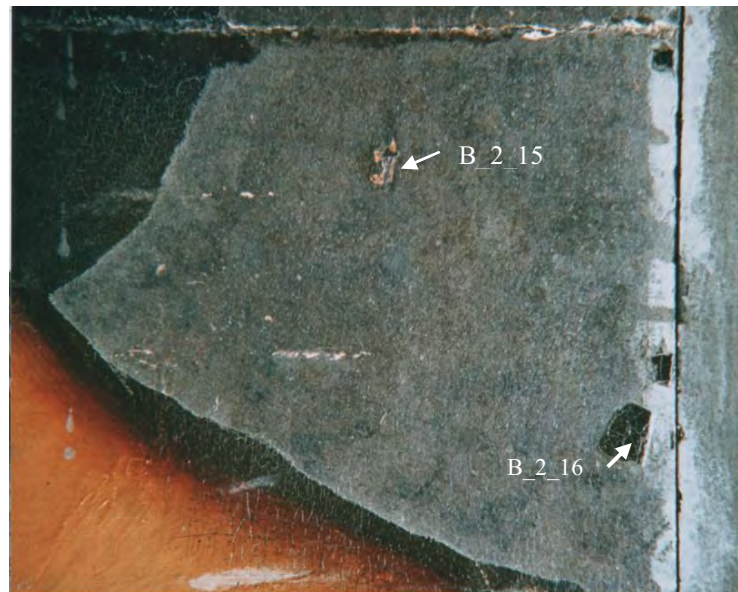
Abb. 4.2.3 / 29 (B_I_10)
Stoßschaden auf Brett I; die in die Grundierung gedrückte Malschicht betrifft nur die Schicht der 1. Bildphase. Die darüber gelegene Malschicht der 2. Bildphase war intakt



Abb. 4.2.3 / 30 (B_II_15)
Durchgebrochene Dübellochwand auf Brett II mit nach vorne gedrückter Grundierung und abgeschliffener Imprimitur, Malschicht aus Bildphase 1 und Malschicht, 2. und 3. (soweit erkennbar)

Abb. 4.2.3 / 30b; die nebenstehende Abbildung zeigt den Nackenbereich der ‚Lesenden‘ auf Brett II.

Die Zwischenzustandsaufnahme gibt die Situation der Malschichtoberfläche des Bildhintergrunds nach der flächigen Abnahme der Überarbeitungsschichten wieder. Zu erkennen ist unter anderem die Position des Malschichtschadens am Dübelwanddurchbruch B_II_15 (hier zum Vergleich mit Abb. 4.2.3 / 30 in größerem Bildausschnitt wiedergegeben).



Die Farbverluste im Bereich der Fuge zwischen Brett I und II sind ebenso zu erkennen wie die horizontal-lineare Ausrichtung der Fehlstellen entlang der geöffneten Spitzblasen. Im Übergang des Innentafelrands rechts zur Kante links von Brett VII befindet sich das egalisierende Material der Bleiweiß-Kreide-Kittung. Darauf sitzen dunkle Farbinseln. Es sind temporär belassene Reste, die bis zur fotografischen Befundsicherung den optischen Eindruck der Malerei des Bildhintergrundes im Vorzustand 2001 dokumentierten (Abb. 4.2.3 / 31).



Abb. 4.2.3 / 31
Bildschicht im Vorzustand (Detail aus B_II_16)



Abb. 4.2.3 / 32
Strahlenförmige Ausbildung von Malschichtsprüngen an der Kante links von Brett V/b; im Übergang von Brett V/b zu Brett II: Bleiweiß-Kreidekittung

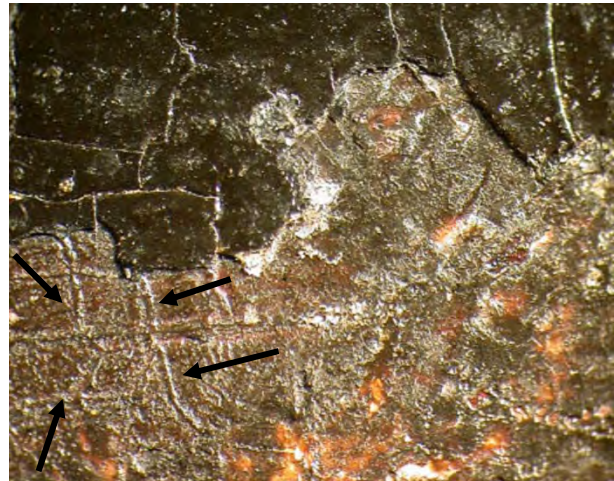


Abb. 4.2.3 / 33 (B_VI_07)
Malschichtverluste und -dünnung der 2. Bildphase bis zur Grundierung; gitterartige Malschichtoberfläche (↑), wachsartiges Material überzieht Malschicht der 2. Bildphase



Abb. 4.2.3 / 34 (B_V_09)
Bohrlochschaden in Brett V/a; mit Verlust der Malschichtabfolge bis Bildphase 5

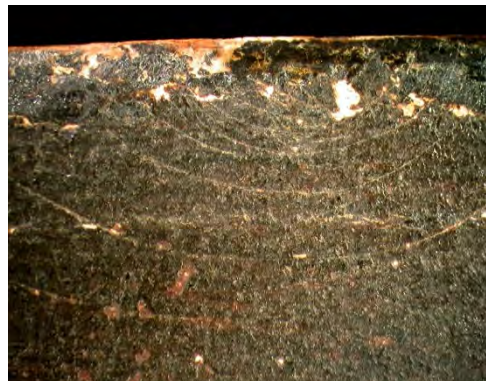


Abb. 4.2.3 / 35
Oberkante von Brett VI: girlandenförmige Malschichtsprünge in der Ebene der 2. Bildphase. Ein Durchdringen bis in die 3. Phase und Grundierung wurde nicht festgestellt

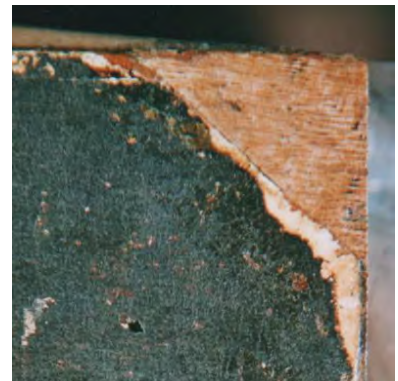


Abb. 4.2.3 / 36
Brett VI Ecke oben rechts; hölzerne Ergänzung aus der 5. Bildphase, Verlust aller älteren Malschichten

Im Ganzen betrachtet dürften Schadensbilder, wie sie sich in den Abbildungen 4.2.3 / 3, (6), 10, 13, 23, 29, 28 und in der geöffneten Brettfuge im Bereich der Stirn darstellen, als ästhetische Makel ausgereicht haben, um das Interesse an der Überarbeitung der 1. Bildphase – unter Beibehaltung der gut erhaltenen Inkarnatflächen – zu wecken. Gründe für die malerische Überarbeitung der 2. Bildphase könnten Materialveränderungen oder Malschichtschäden gewesen sein, wie sie in den Abbildungen 4.2.3 / 3, 7, 18, 20, 22, 24, 25, 32 und 35 zu sehen sind.

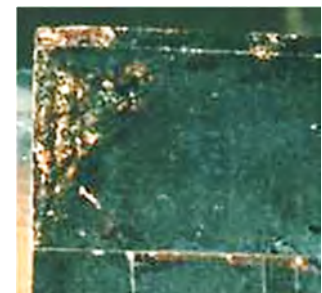


Abb. 4.2.3 / 37
Brett VI, Ecke oben links; zerstörte Malschicht der 2. Bildphase

4.2.4 Beobachtungen zum Erhaltungszustand der 2001 einsehbaren Malschichten (7. und 8. Bildphase)

Zu Beginn der Voruntersuchungen (2001) zeigte die mit bloßem Auge erfassbare Bildschichtoberfläche des Tafelgemäldes eine Vielzahl von älteren Schäden und Ausbesserungen, aber auch eine Reihe neuerer Beschädigungen, die sowohl auf äußere mechanische Einflüsse als auch auf materialbedingte Veränderungen zurückzuführen waren.



Abb. 4.2.4 / 1
Vorzustand 2001, Zustand der Bildschichtoberfläche zu Beginn der Voruntersuchung



Abb. 4.2.4 / 2
Matte Retuschen entlang der Brettkantenfugen

Der restaurierungsbedürftige Gesamteindruck der Bildschicht wurde vorrangig von drei Ursachen bestimmt: Zahlreiche **Ausbrüche** entlang der Brettfugen waren mit einer **matt** durchgetrockneten ölbindemittelhaltigen Farbe **übermalt** worden und bewirkten ein starkes Abzeichnen der einzelnen Tafelbrettkanten (Abb. 4.2.4 / 2). In den betroffenen dunkelfarbigen Motivbereichen der Hintergrundfläche, wie den Haaren (über dem Ohr der ‚Lesenden‘) und der noch zum Mieder gehörenden Fläche von Brett IV, kamen die **Strukturen** von ausgeprägten **Schwundrissnetzen** besonders stark zur Geltung. Maßgeblich dafür war der Effekt von hellen Reflexen auf den Kanten der Farbschichtschollen durch auftreffendes Licht. Gemeinhin irritierten sowohl das flächige Ausmaß wie auch die massive Ausprägung dieser Oberflächenerscheinung.



Abb. 4.2.4 / 3
Bildhintergrundfläche mit ausgeprägten Schwundrissen und Lichtreflexionen auf den Kanten der Malschichtinseln

Auch neuere **Malschichtausbrüche**, sofern sie die weiße Grundierung erkennen ließen, fielen im Kontext der dunkel angelegten Motivflächen im Besonderen und die Gesamtästhetik im Allgemeinen störend auf. Bei oberflächlicher Betrachtung kaum wahrnehmbar, jedoch auf der Innentafelhälfte rechts vorhanden, waren einige **runde** und bis zu 0,7 cm große **blasenartige Malschichtabhebungen**, die bei leichtem Druck ein Nachgeben der Malschichtfläche erkennen ließen. Für den gleichen Bereich war ein durch längliche **Spitzblasen** (Abb. 4.2.4 / 5) verursachtes Schadensbild festzustellen. Im Gegensatz zu ersteren waren die Spitzblasen auffällig und wiesen bereits Farbverluste auf.

Krepierungen in der **Firnis- und Malschichtabfolge** lagen in der Bildecke unten rechts vor (Abb. 4.2.4 / 6). Als amorphe Flächen von mehreren Zentimetern Umfang durchdrangen sie – in die Tiefe gerichtet – mehrere Schichten und hatten an der Oberfläche ein mattiertes und vergrautes Aussehen. Bei 40-facher Vergrößerung war zu erkennen, dass das Schadensbild auf einem Netz mikroskopisch feiner Firnis-/Malschichtsprünge beruhte.

Starke **Bestoßungen** der äußeren **Brettkanten** führten vor allem am oberen und unteren Brettrand zu umfangreichen Malschichtverlusten, zum Teil bis auf den Bildträger (Abb. 4.2.4 / 7 und / 8).



Abb. 4.2.4 / 4 (B_III_26)
Bereich der Brettfuge Brett II zu Brett III/1 mit neueren Malschichtausbrüchen bis auf die Grundierung

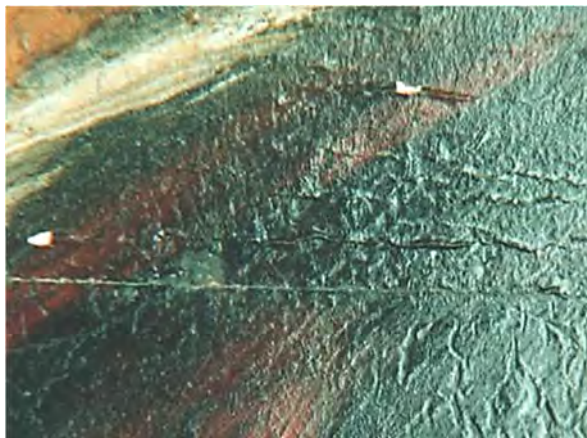


Abb. 4.2.4 / 5
Brett II zu Brett III/1; Spitzblasen mit neuem Bildschichtverlust

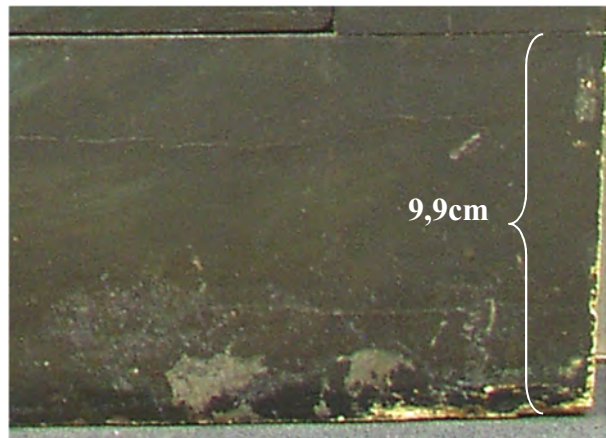


Abb. 4.2.4 / 6
Brett IV, rechts; Firnis- und Malschichtkrepierungen mit verändertem Farbeindruck



Abb. 4.2.4 / 7
Brett IV; bestoßene Außenkante links



Abb. 4.2.4 / 8
Brett IV, bestoßene Außenkante rechts

Sehr auffällig waren die Flächen der älteren Freilegungsproben (Abb. 4.2.4 / 9 und / 12). In der Wahrnehmung nach ‚Fehlstellen‘ aussehend, zeichneten sie sich durch eine im Vergleich zur umgebenden Bildschicht sehr glatte, aber im Oberflächenniveau deutlich tiefer liegende Oberfläche sowie die kantigen Konturen der mechanischen Bearbeitung ab. Bei der Betrachtung der Bildschicht führten diese Stellen unweigerlich zur Frage nach der Ursache, dem bildgeschichtlichen Zeitpunkt dieser ‚Verluststellen‘ und zur Frage nach der Einordnung der ‚freigelegten‘ Bildschichtebene.

Die Verläufe von **Holzrisen**, die sich in der Malschicht abzeichnen, lassen sich mit einer Ausnahme auf Brett III/2 (Ecke unten rechts) nur auf den Flächen der Randanstückungsbretter beobachten (Abb. 4.2.4 / 10 und / 11). Es folgen einige weitere Bildbeispiele, die den 2001 vorgefundenen Erhaltungszustand der Bildoberfläche des Tafelgemäldes dokumentieren.



Abb. 4.2.4 / 9 (↑) Brett II zu Brett III/1; ältere Freilegungsprobe aus der 6. Bildphase. (Am Original beträgt dieser Bildausschnitt 9,0 cm in der Breite)



Abb. 4.2.4 / 10 (→) Brett V/a; Schwundrisszerfurchte Malschicht, neuere Malschichtausbrüche, Einläufer. Mit schwärzlicher Farbe übermalte Ausbruchsstelle über dem Bohrlochschaden (vgl. Kap. 4.1.2)



Abb. 4.2.4 / 11a, b (links), c (B_V_10) Im Vorzustand sich abzeichnende Bildstelle des gekitteten und einretuschierten Hackloches (Abb. /c, oben) auf Brett V/a, des Weiteren rechts daneben die Verläufe zweier Einläufer und die matt erscheinende Retusche entlang der vertikalen Klebefuge zwischen Brett V/a und /b

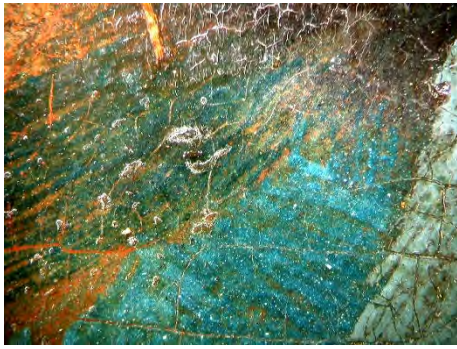


Abb. 4.2.4 / 12 (B_III/1_40)
Farbreste über den drei Blautönen



Abb. 4.2.4 / 13
Vorzustand mit neu angelegten Freilegungsproben für eine mechanische Freilegbarkeit 2003/2004



Abb. 4.2.4 / 14 (B_V_02)
Buch; Übermalung und Ausbruch

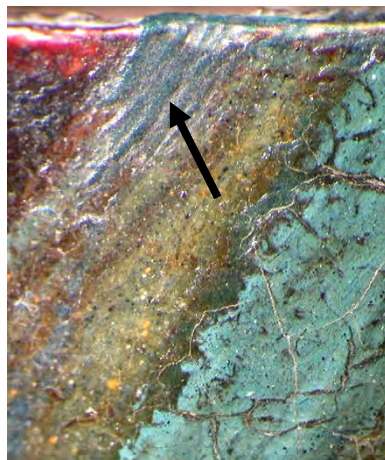


Abb. 4.2.4 / 15 (B_IV_14)
Ärmel rechts, blaue Übermalung

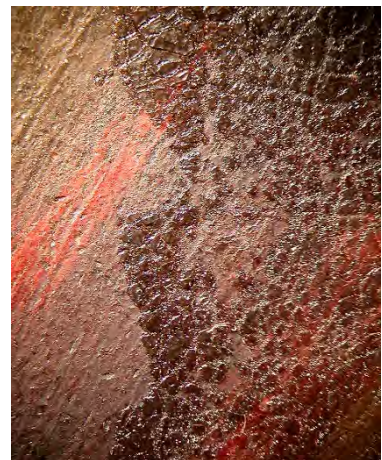


Abb. 4.2.4 / 16 (B_III_07)
Schulter links; Freilegung 2003

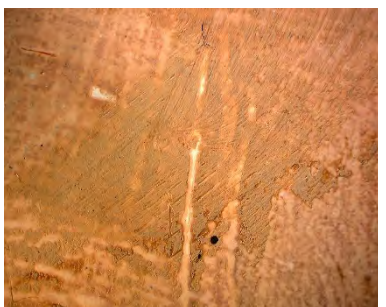


Abb. 4.2.4 / 17 (B_III/1_24b)
Übermalung im Inkarnat ...
am Dekolleté (Brust rechts), ...



Abb. 4.2.4 / 18 (B_II_19a)
... im Bereich der Stirn, entlang der
Fuge zwischen Brett I und II, ...



Abb. 4.2.4 / 19 (B_III_08)
... im Bereich der Brust links



Abb. 4.2.4 / 20 (B_III/1_12b)
Retuschen im roten Mieder

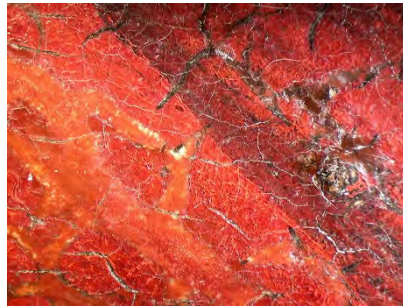


Abb. 4.2.4 / 21 (B_III/1_32)



Abb. 4.2.4 / 22 (B_II_17)



Abb. 4.2.4 / 23 (B_III_06)
Übermalungen im Bereich der Klebefuge in Brett III

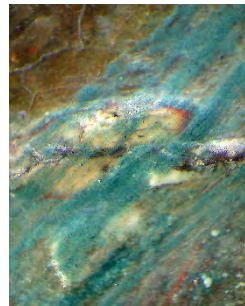


Abb. 4.2 / 24 (B_III_33a)



Abb. 4.2.4 / 25 (B_III/1_31b)

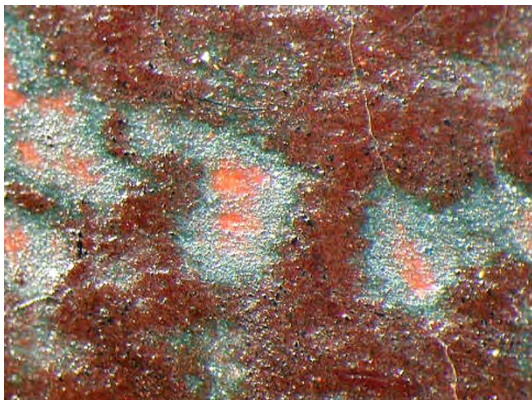


Abb. 4.2.4 / 26 (B_III/1_12a)
Im Miederrot: Spuren mechanischer Freilegung

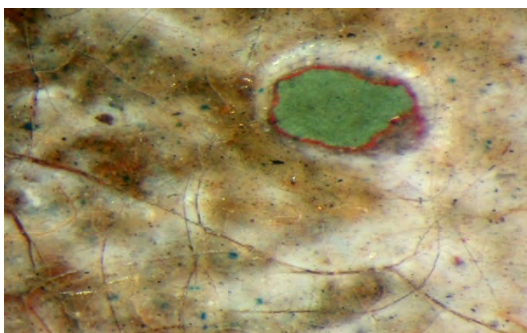


Abb. 4.2.4 / 27 (B_III/1_37)
Im Falbel rechts, Freilegungsspuren: gekappte Oberfläche eines in der MS eingelagerten Farbkonglomerats

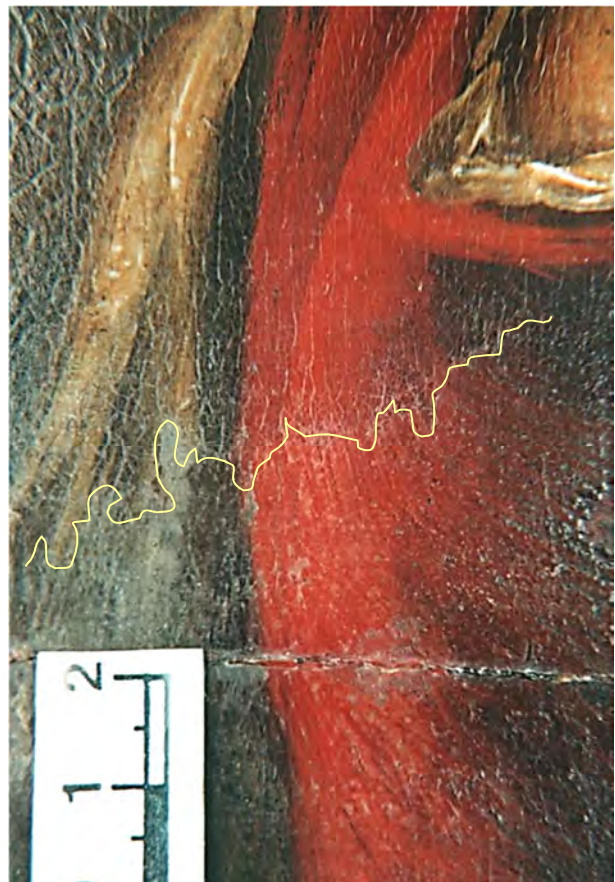


Abb. 4.2.4 / 28 (Markierung) Grenzverlauf der älteren mechanischen Freilegung



← Abb. 4.2.4 / 29

Hinterkopf-Nackenpartie im Vorzustand; großflächige Übermalungen im Bereich der Brettfuge mit netzartig ausgebildeten Schwundrissen

↓ Abb. 4.2.4 / 30

Ärmel links; Schwundrisse und alte mechanische Teilfreilegung, deren Grenze besonders gut am weißen Falbel nachzuvollziehen ist. Freigelegt wurde bis zur bräunlichen Falbelfläche. Dort liegt noch gealterter Firnis vor



Abb. 4.2.4 / 31

Zustand der Bildschicht auf Brett IV; Farbinsel mit starkem Schwund auf Höhe des Bauches der ‚Lesenden‘; fleckige Bildschichtoberfläche durch Beschädigungen des Firnisses



Abb. 4.2.4 / 32

Bildecke oben rechts; durch Schwundrisse zerfurchte Bildschichtoberfläche; veränderte Oberflächenerscheinung im Bereich der Eckergängung sowie eine alte rechteckige Freilegungsprobe (Markierung)

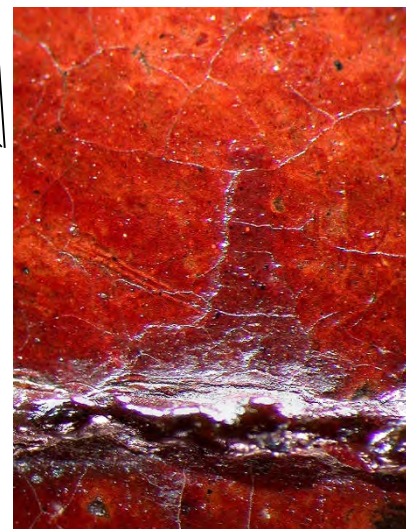


Abb. 4.2.4 / 33

(B_III_09)
Rotes Mieder, Brettfuge III/1 zu /2; Freilegungsrest einer dunkelroten Farblackübermalung

4.2.5 Beobachtungen zum Erhaltungszustand der 2001 einsehbaren Firnisüberzüge

Der über der Malerei liegende Firnisüberzug* wies eine deutliche, durch Alterung bedingte **Braunfärbung** auf. Durch seinen gleichmäßigen Auftrag und ein fleckenfreies Altern verlieh er dem Inkarnat eine honigfarbene Nuance. Für die konzeptionell offensichtlich weiß angelegten Flächen der Kleidung (die Falbeln beider Ärmeln und den Hemdsaum entlang des Dekolletéausschnitts) war die vergilbende Wirkung des Überzuges weniger störend, da sie in den tonalen Gesamteindruck integriert waren. Für den Gesamteindruck überaus nachteilig traten jedoch die an mehreren Stellen unternommenen **alten Firnisreduzierungen** in Erscheinung, sowohl in unterschiedlichen Bereichen des Inkarnats als auch auf Flächen der Kleidung (vgl. Kartierung Abb. 4.2.5 / 2). Die ‚wolkig‘ verbliebenen Stellen innerhalb des gelösten und teilreduzierten Firnisfilms haben den einst homogenen brauntonigen Flächenüberzug soweit geschädigt, dass ein Erhalt des Restbestandes nicht mehr in Erwägung zu ziehen war.

* Korrekterweise müsste von ‚mindestens‘ einem Firnisüberzug gesprochen werden, da das Vorhandensein älterer Schichten oder Restfilme nicht auszuschließen war. Eine klare Trennung erwies sich jedoch selbst anhand der Malschichtquerschliffe als schwierig. Hinweise auf die Überreste von Firnis aus älteren Bildphasen waren allerdings dennoch in den Malschichttiefen und als Zwischenschichten während der Freilegung zu finden.

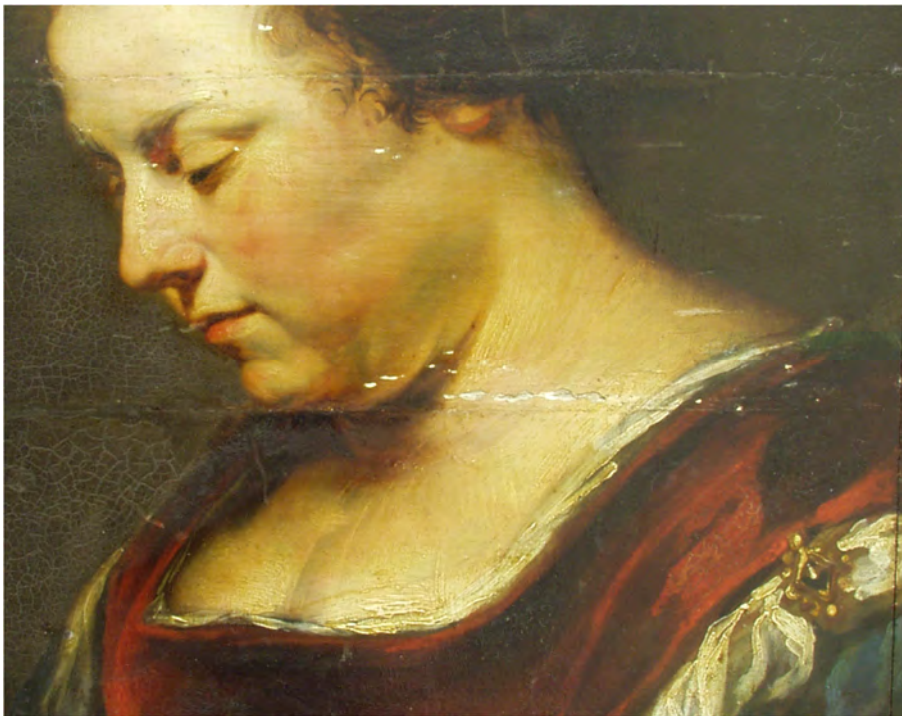


Abb. 4.2.5 / 1

Vorzustand (2001), im Inkarnat und Bereich der Brosche bilden die herausgereinigten Flächen helle Höfe im insgesamt brauntonigen Bildkolorit

Auf dem hellen Inkarnat auffallende, punktuelle dunkle Flecken, waren zumeist **Insektensekret**; nicht selten unter dem jüngsten Firnis liegend. Retuschen, wie etwa jene auf der Brust rechts (z.B. Abb. 4.2.4 / 17), ließen nach ihrer Abnahme noch weitaus stärker gedunkelte **Firnisreste** aus **älteren Überarbeitungsphasen** erkennen. Auch im Bereich der Stirn waren zwischen einzelnen Übermalungsschichten – etwa entlang der mehrfach ausgebesserten Brettfuge – dunkle Firnisreste zu finden (Abb. 4.2.5 / 4).



Abb. 4.2.5 / 2
Kartierung zu Bereichen mit stärkeren Teil-Firnissreduzierungen (vor 2001)



Abb. 4.2.5 / 3 (B_II_04)
Augenbraue links; das dunkelbraune Stück Malschicht trägt noch einen Rest des gealterten und Firnisses, abgenommenen 2003



Abb. 4.2.5 / 4 (B_II_19)
Mehrfach überarbeitete Brettfuge im Bereich der Stirn der ‚Lesenden‘. Bei den vorliegenden bräunlichen Resten handelt es sich um ältere, übermalte Firnissschichten, welche in den Malschichtbruchkantenbereichen deutlich sichtbar einlagen. Als Firnisüberzüge wurden sie aufgrund ihrer mikroskopisch erkennbar unpigmentierten Zusammensetzung definiert.

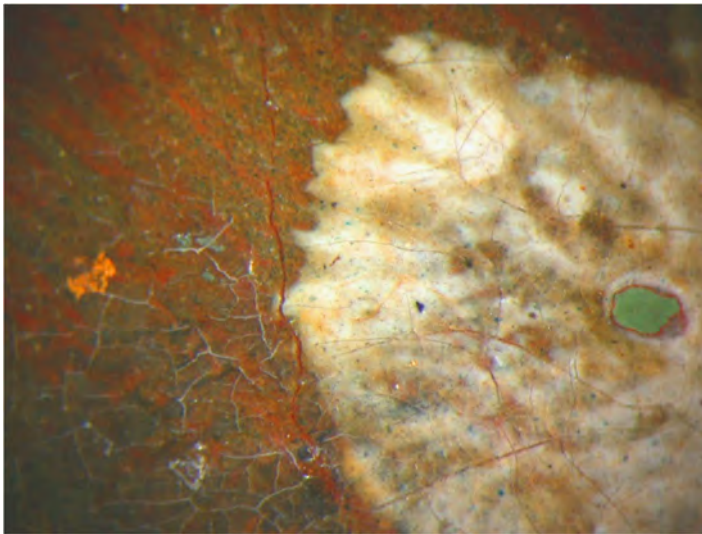


Abb. 4.2.5 / 5 (B_III/1_37a)
 Das Oberflächenumfeld um das in das Weiß eingebettete malachitfarbene Farbkonglomerat zeigt einen weißen Hof, an dessen Peripherie sich die verbräunten Reste eines alten Firnis anschließen. Da sich (im Vorzustand) über dem Grün eine Firnisschicht befand, kann die Abspaltung der oberen Konglomerathälfte (während der älteren mechan. Freilegung?) und der umschließenden Firnisschicht nicht aus jüngerer Zeit stammen und die braunen Reste in den Farbtiefen nicht zu dem jüngsten, flächig aufgetragenen Firnisüberzug gehören.



Abb. 4.2.5 / 6 (B_III/1_31)
 Unter dem creme-weißfarbenen Malschichtrest auf der Falbel des Ärmels rechts waren die verbräunten Reste (Markierung) eines aus einer älteren Bildphase stammenden Firnis zu finden

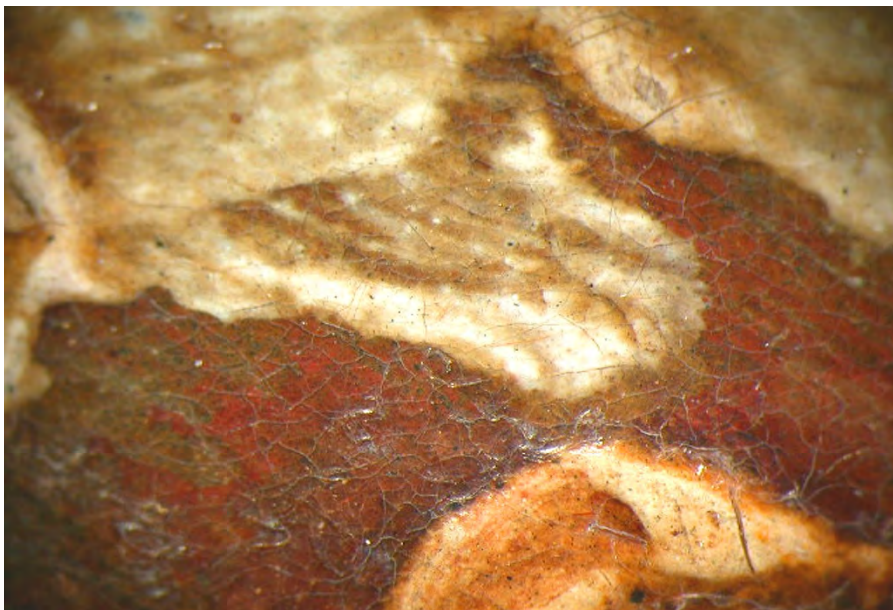


Abb. 4.2.5 / 7 (B_III/1_36)
 Malschichtoberfläche im Bereich der Schulter rechts, bei 40-facher Vergrößerung

Abb. 4.2.5 / 7 lässt leichte Krakelüren innerhalb des transparenten Firnisüberzugs erkennen. Auf den Malschichtthöhen ist kaum eine verbräunende Wirkung der geschlossen aufliegenden letzten Firnisschicht zu bemerken. Die starken Verbräunungen in den Malschicht-tiefen deuten eher auf Restbestände älterer und zuvor weitgehend abgenommener Firnisüberzüge hin.



Abb. 4.2.5 / 8

*Vorzustandsaufnahme des Tafelgemäldes; unterschiedlicher Oberflächen-
glanz durch teilreduzierte Firnisschichten und unterschiedliche Ober-
flächenstrukturen innerhalb der Malschichtoberfläche*

5. Kapitel

Maßnahmenkonzepte

5.1 Konzept zu konservatorischen Maßnahmen am Objekt

5.1.1 Maßnahmen am Bildträger und der Parkettierung

5.1.2 Maßnahmen an der Bildschicht

5.2 Konzept zu restauratorischen Maßnahmen am Objekt

5.2.1 Maßnahmen am Bildträger und der Parkettierung

5.2.2 Maßnahmen an der Bildschicht

5. Maßnahmenkonzepte

5.1 Konzept zu konservatorischen Maßnahmen am Objekt

Die Befunde und die aus den vorangegangenen Kapiteln 3 (*Technologische Untersuchungen*) und 4 (*Erhaltungszustand*) gezogenen Rückschlüsse sind maßgeblich für Art und Umfang der als notwendig erachteten konservatorischen Maßnahmen. Das daraus entwickelte Bearbeitungskonzept folgt zusammengefasst in Stichpunkten.

5.1.1 Konzept zu konservatorischen Maßnahmen am Bildträger und der Parkettierung

- **Verleimen** der zur Hälfte abgelösten Vierkanteleiste an der oberen Bildträgerkante von Brett VI.
- **Entstauben** der Bildträgerrückseite und Parkettleistenflächen.
- **Feuchtreinigung** der frei einsehbaren Bildträgerrückseitenflächen und Parkettleistenflächen.
- **Parkettausgleich.** ‚Parkettausgleich‘ bedeutet ein mit den Parkettleistenoberflächen bündig abschließendes ‚Verfüllen‘ der Leistenzwischenräume. Er dient in erster Linie dazu, unmittelbare klimatische Einflüsse abzumildern, die auf die nicht durch Parkettleisten überdeckten Maltafelrückseitenflächen einwirken können. An diesen nicht abgedeckten Holzflächen kann es unter Umständen zu mehr Quell- und Schwindverhalten* kommen, wodurch Materialspannungen möglich sind, deren Auswirkungen sich im ungünstigen Fall auch vorne in der Bildschicht bemerkbar machen können.

* *Stärkere Luftfeuchtaufnahme/ -abgabe ungeachtet des rückseitigen transparenten Überzugs, der im Laufe der Zeit spröde und für Feuchte durchlässig geworden sein dürfte ...*

5.1.2 Konzept zu konservatorischen Maßnahmen an der Bildschicht

- Festigen und Niederlegen der vorhandenen Spitzblasen.
- Festigen der Randbereiche bereits entstandener Malschichtausbrüche.
- Überprüfen der gesamten Bildschicht auf Lockerungen und gegebenenfalls deren Festigung.
- Trockenreinigung der gesamten Bildschichtoberfläche.
- Freilegungsproben, um eine Freilegbarkeit der in Betracht gezogenen Bildflächen zu überprüfen. Gleichzeitig soll eine sachgerechte und ökonomische Methode der Arbeitsweise ermittelt werden.

5.2 Konzept zu restauratorischen Maßnahmen am Objekt

Die Konzeptentwicklung zu den restauratorischen Maßnahmen am Tafelgemälde wurde auf der einen Seite durch den Wunsch des Auftraggebers geprägt * und zum anderen von den Informationen, die bei den Voruntersuchungen zum Erhaltungszustand der Bildschicht in Erfahrung gebracht werden konnten. Auch die Erkenntnis, dass in der Objektgeschichte motivische Abwandlungen (*Bildphasen*) zu finden sind, wurden in die Überlegungen und Abwägungen mit einbezogen. Man mag im nachfolgenden Restaurierungskonzept eine gewisse Inkonsistenz entdecken, denn was die Schichtenebenen der unterschiedlichen Bildphasen anbelangt, werden Flächen des Bildmotivs objektgeschichtlich ‚auseinander restauriert‘.* Für das zu bearbeitende Objekt stellte sich die Situation jedoch von vornherein so dar, dass aufgrund der in der Vergangenheit zahlreich erfolgten Eingriffe* auf allen einsehbaren Motivflächen bereits kein bildphaseneinheitlicher Zustand mehr zu finden war (vgl. Abb. 5.2 / 1). Ein Zurückführen der Darstellung auf das originäre Innentafelmotiv (1. Bildphase: ‚Frau mit Haube‘) schloss sich natürlich nicht nur aus Vernunftgründen aus. Man würde nicht die Randbretter entfernen, um die Formatvergrößerung (2. Bildphase) sowie die malerische Anlage der thematischen Umwidmung des Porträts rückgängig zu machen. Dieses hieße, den Motivwandel als objektgeschichtlich ‚bedeutendste‘ Begebenheiten zu ignorieren. Und an diesem Punkt knüpft ein neuer Aspekt an, der dem Gedanken an den Erhalt eines ‚objektgeschichtlich gewachsenen Zustands‘ ein ideell solides Argument liefert: Es ist berechtigt darauf hinzuweisen, dass die mangelhafte Gesamtästhetik des 2001 vorgelegenen Zustandes – allen voran der Zustand der schwundrisszerfurchten Bildoberflächen und die durch Probe- und Reinigungsarbeiten verursachten scheinbaren Firnisüberzüge im Inkarnat – in keiner Weise dem Impetus jenes Malers entsprochen haben dürfte, der dem Gemälde im Zuge der Formatvergrößerung das heutige Aussehen – das Motiv der ‚Lesenden‘ – gab.

* A. Krock (MA) *Anschreiben vom 4.12.2000 an das Institut für Technologie der Malerei, Stuttgart* „... und es [das Tafelgemälde] wieder in einen optimalen Zustand zu versetzen.“

* *In Ermangelung der Möglichkeiten wird nicht konsequent die Freilegung einer einzigen bestimmten Bildphase ins Auge gefasst.*

* *(Auch teilweise Schichten reduzierender Eingriffe.)*

Abb. 5.2 / 1 Tabellarische Übersicht der im Vorzustand und ‚Endzustand‘ einsehbaren Bildphasen, in den unterschiedlichen Bildbereichen*

Motivfläche	2001 einsehbare Bildphasen	2004 einsehbare Bildphasen
Bildhintergrund	5. und 6.	1. auf Innentafel, 2. auf Randanstückungen
Buch	2. und 3.	2001 unverändert
Haare	2. und Lasuren aus diversen späteren Phasen	2001 unverändert
Gesicht	1., 2. und 3.	2001 unverändert
Hals/Dekolleté	2., 3., 6.	2001 unverändert (nur Lasur am Hals gedünnt)

Mieder, Innentafel	2., 3.	2001 unverändert
Mieder, Brett IV	2., 3., 4., 5., 6.	2., 3.
Falbel	2., (3.?)	2001 unverändert
Ärmel, links	1., 2.(?), 4.	1., 2.(?)
Ärmel, rechts	1., 2., (3.?), 6.	2001 unverändert

*(berücksichtigt sind nur großflächig angelegte Übermalungen, keine Retuschen)

5.2.1 Konzept zu restauratorischen Maßnahmen am Bildträger und Parkettierung

- Schließen des Spalts zwischen Brett III/2 und IV
Methode: Balsaholzeinlagen; Vorleimen und mit Leim-Kreide-Grund überziehen; farblich in das Motiv einpassen.
Dieser Schritt wird aus rein ästhetischen Gründen in Erwägung gezogen, um einen geschlosseneren Eindruck der Gemäldeoberfläche zu erhalten.

5.2.2 Konzept zu restauratorischen Maßnahmen an der Bildschicht

- Abnahme von im UV-Licht identifizierten jüngeren und fehlfarbenen Retuschen im Inkarnat des Gesichts.
- Abnahme von Übermalungen über ungekitteten Malschichtausbrüchen im Bereich der figürlichen Darstellung.
- Abnahme der geschwundenen Malschichten im Bildhintergrund bis auf die erste Malschicht mit intakter Oberfläche.* Auf der Innentafel entspricht dies der Malschicht der 1. Bildphase, auf den Flächen der Randanstückungen der Malschicht der 2. Bildphase, wobei der Umgang mit eventuellen Farbschichtübergängen (Randanstückung auf Innentafel) je nach Befundausmaß neu zu bedenken wäre.
- Reduzieren von Übermalungsschichten mit starken Schwundrisserscheinungen innerhalb der figürlichen Darstellung.
- Angleichen von Malschichtausbrüchen auf das umgebende Malschichtenniveau mittels Kittungen.
- Abnahme gealterter und partiell bereits probeweise reduzierter Firnisüberzüge über den inkarnatfarbenen und weißen Motivflächen.
- Retuschen im notwendigen Umfang. Gemäß Absprache mit dem Eigentümer sind diese über den betreffenden Schadstellen und Kittungsoberflächen als integrierende Vollretusche auszuführen.
- Neuer Schlussfirnis.

* Dass eine solche Schicht vorhanden ist, zeigt die ältere Freilegungsprobe am Kinn der ‚Lesenden‘ entlang der Brettfuge Brett II zu Brett III/1. Als Risikofaktor ist jedoch die Ungewissheit darüber zu bedenken, in welchem zusammenhängenden Umfang diese Fläche noch vorliegen wird.

6. Kapitel

Konservatorische Maßnahmen

- 6.1 Konservatorische Maßnahmen am Bildträger und der Parkettierung**
- 6.2 Konservatorische Maßnahmen an Grundierung und Bildschicht**

6. Konservatorische Maßnahmen

Konservierende Maßnahmen haben den Materialerhalt eines Objektes zum Ziel. Im vorliegenden Fall sind die Bemühungen primär auf die Sicherung des Materialbestands aus den ältesten Bildphasen (1., 2., (/3.) Bildphase) des Tafelgemäldes ausgerichtet. Die Parkettierung der Tafelrückseite ist beizubehalten, da sie die Stabilität der gesamten Tafelkonstruktion gewährleistet. Hinweise auf durch sie verursachte Schäden am Bildträger oder an der Malschicht liegen nicht vor.

6.1 Konservatorische Maßnahmen am Bildträger und der Parkettierung

Am Bildträger wurden folgende Maßnahmen durchgeführt:

- Befestigen der teilgelockerten **Vierkantleiste** am oberen Kantenverlauf von Brett VI: Beidseitig der geöffneten Klebefuge wurde zunächst die Stabilität der Malschicht und Grundierung überprüft. Eine Vorfestigung der Malschichtreste in diesem Bereich war nicht notwendig. Um danach mit Zahnseide Staubflusen und eingelagerte Fremdkörper aus dem Bereich der Klebefuge entfernen zu können, wurde die Vierkantleiste am offenen Ende leicht zurückgenommen und durch einen eingeklemmten Holzspan auf Abstand gehalten. Warmer Hasenhautleim (15%ig) wurde reichlich in den Freiraum injiziert, nach einer Anzugzeit von wenigen Minuten wurde das Hölzchen entfernt, die Vierkantleiste angepasst und mit einer gepolsterten Zwingvorrichtung über den Zeitraum der Leimtrocknung fixiert. Leimüberschüsse waren im noch feuchten Zustand mit einem befeuchteten Wattestäbchen abzunehmen.
- **Staubauflagerungen** wurden auf den Flächen der Bildträgerrückseite und den Parkettleisten zunächst trocken entfernt und der dann noch verbliebene Schmutzfilm anschließend mit einem feuchten* Wattestäbchen abgenommen.
- Um künftig Einflüsse nachteiliger Klimaschwankungen auf die nicht von Parkettleisten abgedeckten Flächen der Bildträgerrückseite abzumildern, wurde ein **Parkettausgleich** angefertigt. Dieser besteht aus Klötzchen und Leisten, füllt millimetergenau die Parkettzwischenräume aus und schließt bündig mit der Parkettoberflächen ab. Für die 55 Klötzchen und 11 Leisten wurde Balsaholz verwendet. Dieses Material besitzt zwar nicht die gleiche Materialdichte* wie das Eichenholz der Parkettleisten, doch da das Tafelgemälde künftig in kontrolliert klimatisierten Museumsräumen aufbewahrt werden soll, sollten sich kurzfristig einwirkende Klimaschwankungen in Grenzen halten. – Die Leisten sind nummeriert (oben Leiste 1 → unten Leiste 9), dies ermöglicht bei Bedarf ein Zurückordnen der leicht entfernbaren Steckelemente. Ein weiterer Effekt der Klötzcheneinsätze ist, dass sie die Lücken zwischen Brett V/b und der Innentafelkante links, sowie zwischen Brett III/2 und Brett IV ‚verdichten‘.

* Dest. Wasser + Ethanol
(1:1).

* und damit klimapuffernde Eigenschaft.

6.2 Konservatorische Maßnahmen an Grundierung und Bildschicht

Zu Beginn wurde die gesamte Bildschichtoberfläche auf Lockerungen und Blasenbildungen hin durchgesehen. Auffälligkeiten wurden in einer Kartierung aufgenommen, die bei der anschließenden Durchführung der ‚konservatorischen Maßnahmen‘ der Übersicht diente. Die bestandssichernden Maßnahmen an Grundierung und Bildschicht umfassten folgende Arbeitsschritte:

- **Das Festigen und Niederlegen von Spitzblasen.**
Gefestigt wurde mit 5%igem Hausenblasen-Leim. Sofern die Spitzblasen nicht bereits eine geöffnete Oberfläche hatten, war es schwierig, den Warmleim unter die Malschicht zu bringen. Auch die oft nur geringe Größe der Blasen war hinderlich, da sie unter den zuvor ganzflächig darüber gesetzten Malschicht-sicherungen* optisch nahezu vollständig verschwanden. Als hinderlich erwies sich ebenfalls die über den zu festigenden Flächen liegende starke Firnissschicht. Sie verhinderte in Verbindung mit der Oberflächenspannung der Leimlösung das Eindringen des Festigungsmittels unter die gelösten Malschichten, und ein Vornetzen mit Ethanol bewirkte ein Milchigwerden des Firnis um die Festigungsstelle herum. Durch eine vorangestellte Abnahme des Firnisses über den entsprechenden Stellen, verlief die Malschichtfestigung dann im Weiteren problemlos. Das Niederlegen der Spitzblasen erfolgte eine kurze Weile nach dem Einbringen der Leimlösung. Aus den Blasen austretende Leimüberschüsse wurden von Zellstoffvlies-Papierlagen aufgenommen, die zu diesem Zweck – vor dem Einsatz des Heizspachtels – über die Spitzblasen gelegt wurden.
- **Festigen von Ausbruchrändern**
Bewegliche Malschichtausbruchkanten entlang der Brett-kanten wie auch in der Fläche des Motivs wurden ebenfalls mit 5%igem Hausenblasen-Leim gefestigt. Die in Reihe liegenden und parallel zur Brettfuge Brett II und III/1 verlaufenden Ausbrüche von Malschicht und Grundierung erreichten erst nach vier Durchgängen (Festigung und Trocknung) eine zufriedenstellende Stabilität. Nahezu 6 ml Leim wurden an dieser Stelle aufgenommen. Das könnte darauf hinweisen, dass eine tiefgreifendere Zerstörung der Materialstruktur vorliegt, von der möglicherweise auch der Bildträger betroffen ist.*
- Eine **Säuberung der Malschichtoberfläche** erfolgte durch ein Abpinseln und -saugen nach der Festigung. Für die darauf folgende mikroskopische Flächenuntersuchung wurde die gesamte Gemäldeoberfläche noch enzymatisch und mit destilliertem Wasser nachgereinigt. Dadurch wurden die durch Streulicht verursachten und optisch störenden Erscheinungen der Oberflächenverschmutzungen um ein weiteres reduziert.

* *KLUCEL + Japanpapier.*

* *Alte Quetschung des Brett-kantenbereichs in der Folge des Öffnens der Brett-fuge?*

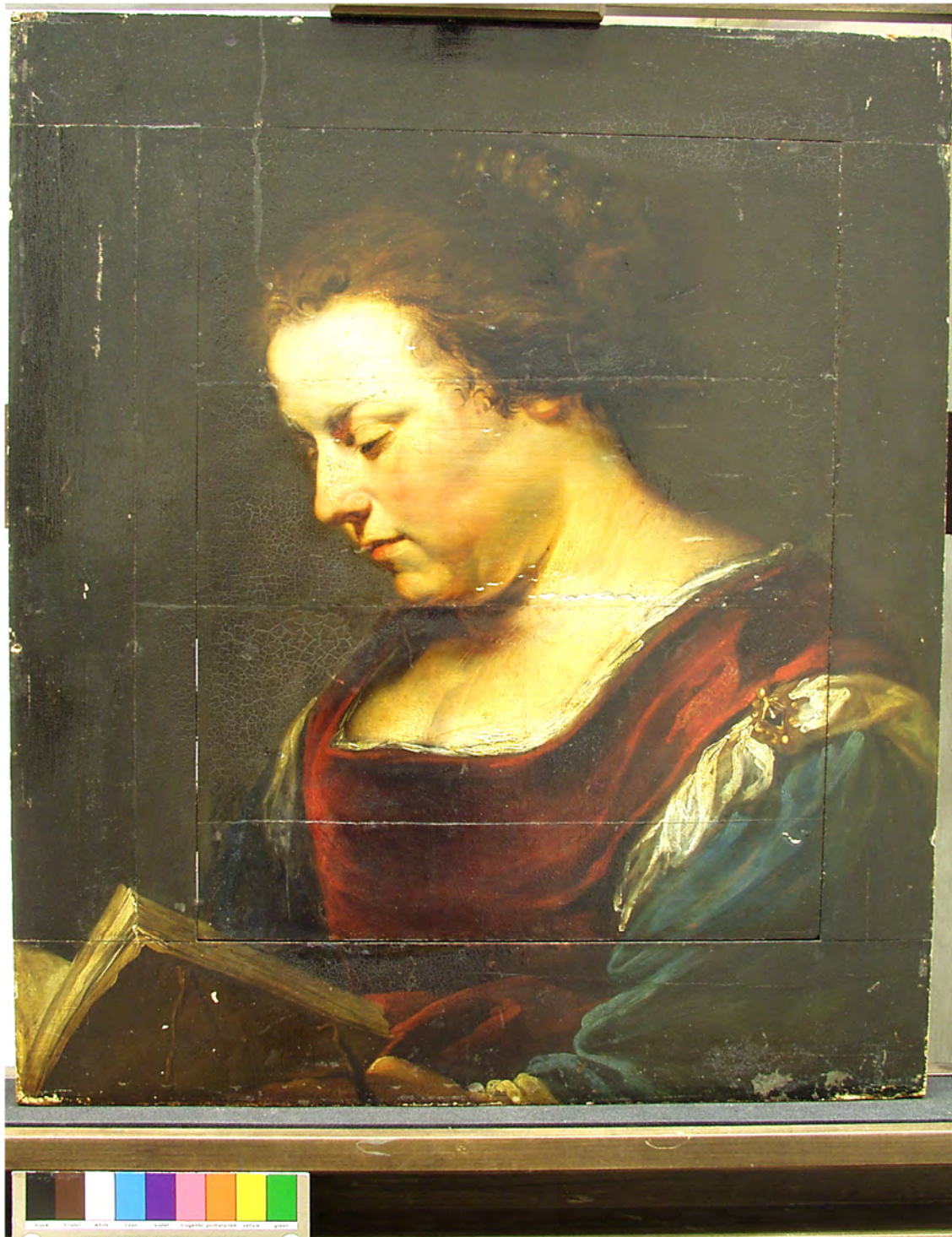
Freilegungsproben

Das Anlegen von kleinen stichprobenartigen Freilegungsfenstern in der Größenordnung (0,5 x 1,0 cm) sollte zunächst der Frage nachgehen, in welchen Bereichen des Bildhintergrunds die bereits in den älteren Freilegungsproben sichtbar gewordene Malschichtebene (vor dem Kinn der ‚Lesenden‘) noch zu erwarten ist bzw. ob deren Zustand die Idee von einer Freilegung dieser Malschichtebenen rechtfertigen würde. Nachdem (unter Vorbehalt der Probenergebnisse) für beide Fragestellungen von einem positiven Ergebnis ausgegangen werden konnte, bedurfte es weiterer Informationen bezüglich der Freilegbarkeit der gewünschten Schicht unter qualitativen wie auch methodischen Aspekten. Es folgte die Erweiterung einiger kleiner Proben, denn auch das brettflächenübergreifende Malschichtverhalten sollte überprüft werden. Die vorhandenen Bildschichtausbrüche bis auf die Grundierung, Malschichtlockerungen und auch die Blasenbildung gaben den berechtigten Anlass zur Frage, inwieweit die freizulegenden Schichten einer mechanischen Belastung würden standhalten können. Als Freilegungsmethode erwies sich ausschließlich die mechanische Freilegung mittels Skalpell und Stereomikroskop bei 16- und 6,4-facher Vergrößerung als zweckmäßig. Die Anwendung von Lösemitteln in flüssiger oder gelgebundener Form zeigte sich aufgrund der nicht gleichmäßig geschlossenen Oberflächen (Schwundrisse) zur schichtenweisen Abnahme als nicht anwendbar. Gelegentlich konnten bei Proben unerwünschte Malschichterweichungen beobachtet werden.



Abb. 6.2 / 1
Platzierung und Verlauf
der Freilegungsproben
(orangefarbene Markierungen)
auf Innentafel und
Randanstückungsbrettern

Abb. 6.2 / 2 Tafelgemälde 2001, Vorzustand mit angelegten Freilegungsproben zur Sondierung des Bildschichtzustands in den älteren Malschichtebenen



7. Kapitel

Restauratorische Maßnahmen

- 7.1 Korrigierende Maßnahmen an den verleimten Brettfugen des Tafelgemäldes**
- 7.2 Partielle Freilegung übermalter Bildbereiche**
- 7.3 Reduzierung und Teilabnahme gealterter Firnisüberzüge**
- 7.4 Abnahme des farblos-transparenten, wachsartigen Materials von den freigelegten Malschichtoberflächen**
- 7.5 Nachbearbeitung der Übergänge zwischen belassenen und freigelegten Bildschichtflächen**
- 7.6 Abschließende restauratorische Maßnahmen (Kittungen, Retuschen und Schlussfirnis)**
- 7.7 Fazit**

7. Restauratorische Maßnahmen

7.1 Korrigierende Maßnahmen an den verleimten Brettfugen des Tafelgemäldes

Im Vorzustand störten Malschichtausbrüche und -stauchungen die Bildästhetik, doch je nach Lichtverhältnissen zeichneten sich als helle Linie, der Verlauf jeder einzelnen Brett- und Klebefuge ebenso störend ab: Ob als Vertiefungen oder Erhöhungen, Schatten bildend oder auf den Graten der Stauchungen das Licht heller reflektierend. Um diese Effekte für das restaurierte Bild weitgehend auszuschließen, wurden einige Brettfugen überarbeitet. Dies geschah z.B. durch ein **Aufkitten von Fehlstellen** entlang der **Brettkantenbereiche**. Auch wurde der aus der Ebene herausgedrückte Grat der Malschichtstauchung zwischen Brett III/1 und /2 niedergelegt und – nach reiflicher Abwägung und als letzter Behelf – auf wenigen Zentimetern Länge bis auf das umgebende Malschichtniveau gedünnt.*

Die im Restaurierungskonzept erwähnte Idee, die klaffende Lücke zwischen Brett III/2 und IV durch eine Intarsie auszugleichen wurde nicht umgesetzt. Unter den gegebenen Umständen wäre nur eine Balsaholz-Ausspannung mit rekonstruiertem Malschichtaufbau möglich gewesen. Diese Maßnahme hätte jedoch vermutlich nur mittelfristig Bestand gehabt, bis unterschiedliche Materialspannungen zwischen altem Bildmaterial und der Ergänzung zu Rissen oder einem Ausbrechen der darüber gelegten Malschicht geführt hätten. Zum Zeitpunkt der Restaurierung waren folgende Innentafel-Brett-fugen geschlossen: Brett I und II, Brett II und III/1, Brett III/1 und III/2.



Abb. 7.1 / 1
Vorzustandsaufnahme, 2001

* Diese Maßnahme betrifft Teilabschnitte entlang der Fuge zwischen Brett III/1 und /2 und erfolgte nach Rücksprache mit dem Auftraggeber.



Abb. 7.1 / 2 (B_II_19d)
Stirn, Fuge zw. Brett I und II



Abb. 7.1 / 3 (B_III_06)
Mieder, Fuge zw. Brett III/1 u. /2



Abb. 7.1 / 4 (B_III/2_08)
Mieder, Fuge zw. Brett III/1 u. /2



Abb. 7.1 / 5 (B_III/1_41)
Falbel rechts, Fuge zwischen Brett III/1 und /2



Abb. 7.1 / 6 (B_II_01)
Hintergrundfläche Innentafel;
Fuge zwischen Brett I und II



Abb. 7.1 / 7 (B_III/1_04)
Ärmel links, Fuge zwischen Brett III/1 und /2

Bei den Randanstückungsbrettern lag eine Leimung zwischen Brett V/a und /b vor.*

Im einzelnen wurde an den jeweiligen Fugen wie folgt verfahren:

Die **Fuge zwischen Brett I und Brett II** verläuft horizontal auf Stirnhöhe der ‚Lesenden‘. In der Hintergrundfläche wurde im Anschluss an die Freilegung die zunächst stehengelassene Leimkreidekittung (Abb. 7.1 / 6) in ihrer Schichtenstärke reduziert und auf das umliegende Malschichtniveau der 1. Bildphase gebracht. Es war zu beobachten, dass Malschichtausbrüche entlang der Fuge nicht generell mit kreidehaltiger Kittungsmasse ausgebessert waren. Bisweilen hatte man den bei der Neuverleimung hervorgequollenen Leimüberschuss als Füllmaterial belassen.

Am Fugenstück, welches das **Inkarnat im Bereich der Stirn** durchläuft, wurden zunächst die vorhandenen alten Kittungen belassen. Doch anders als in der Hintergrundfläche zeigte sich beim anfänglich nur punktuellen Entfernen der darübergelegenen Ölfarbenretuschen, dass Teile der alten Kittungsmasse nur locker im Fugenspalt einlagen und/oder in sich brüchig waren. Daraus resultierte der Entschluss, alles alte Material zu entfernen und die Fehlstellentiefen ganz neu aufzukitten. **Im Bereich der Haare** war die Malschichtoberfläche im direkten Umfeld der Fuge stark beschädigt (B_I_06). Dazu trugen mangelhaft ausgeführte Kittungen und unterschiedlich tiefe Malschichtausbrüche bei, die lediglich mit der schwarzbraunen Hintergrundfarbe aus der 6. Bildphase übermalt worden waren. Eine optische Verbesserung des Oberflächeneindrucks sollte zunächst durch eine mechanische Abnahme der vorhandenen Teilkittungen und ein Aufkitten der Malschichtfehlstellen bewirkt werden. Das Dünnen der alten Kittungen brachte jedoch nicht das gewünschte Ergebnis eines gut retuschierbaren Untergrundes. Auch die Stabilität der Kittungen war unzureichend, obwohl der Grund vorgeleimt wurde. Auf den glatten Malschichtoberflächen, die sich noch in den alten Ausbruchtiefen über der Fuge befanden, hatte das neue Material offenbar nicht genügend Halt. So brachen Stücke der neuen Kittungen wieder weg, sobald versucht wurde mit einer Nadel die Fortsetzung der Schwundrisslinien der umgebenden Malschichtoberfläche darin einzugravieren. In letzter Konsequenz wurden alle alten Ausbesserungen aus der beschädigten Stelle entfernt (Abb. 7.1 / 8), bis auf die zu unterst liegenden stabilen Malschichtreste aus der 1. Bildphase.*

Die **Fuge zwischen Brett II und Brett III/1** verläuft unterhalb des Kinns der ‚Lesenden‘ und oberhalb der Schulter links.

Im Bereich des **Bildhintergrunds** bedurfte es nur der Nivellierung von kleineren hervorgequollenen Leimüberständen, die vom späteren Fügen der Tafelbretter stammten und auf der Grundierung der 1. Bildphase lagen. Der Übergang zwischen beiden Brettanten ist weitgehend unauffällig, bis der Verlauf den Abschnitt im Bereich des **Kinn und Halses** erreicht. Dort lag zum einen ein Versatz der Brettantenhöhen vor – die Unterkante von Brett II liegt etwa 0,15 cm höher als die Kante von Brett III/1. Zum anderen ist die Malschicht durch Ausbrüche und Verpressungen entlang der Kante so weit

* *Ungeachtet der angesetzten Vierkantleiste an der oberen Außenkante von Brett VI.*



Abb. 7.1 / 8 (B_I_06)

* *Dabei kam ein Stück der Malschicht des Haubensmotivs ans Licht.*

beschädigt, dass die untere Kinnkontur nicht mehr abzulesen war. Die Ausbrüche wurden mittels Leimkreidekittungen auf Malschichtniveau gebracht. Auf einen Ausgleich der Kantenhöhen durch Anböschern von Kittmaterial an die Unterkante von Brett II wurde verzichtet. Anhand der nachfolgenden Retusche konnte der sich dunkler abzeichnende Brettkantenversatz beim malerischen Rekonstruieren der Kinnkontur unauffällig integriert werden. Im **Halsbereich** wurden alte Kittungen nur dort erneuert, wo sie für die darauf auszuführenden Retuschen keine ausreichende Grundlage boten.

Im **Rot der Schulter rechts** bedurfte es mehrerer Kittungen, da über der Brettfuge vielfach Ausbrüche nur übermalt worden waren. Die alten Übermalungen wurden zuvor abgenommen.

Die ‚Fuge‘* **zwischen Brett III/1 und Brett III/2** verläuft durch das Blau des Ärmels links und dessen Falbel, das Rot des Mieders, die weiße Falbel und die blaue Ärmelfläche auf der rechten Bildhälfte.

Der über der Fuge liegende Wulst (Abb. 7.1 /3) bzw. Malschichtgrat besteht aus verpresster Grundierung und Malschicht aus nachweislich der 2. (/3.) Bildphase (Verleimung des gebrochenen Brettes III; vgl. Kap.3.2.2). An einigen Abschnitten erübrigte ein bereits eingetretener Verlust von Malschicht das Niederlegen (vgl. Abb. 7.1 /4). Ein Niederlegen der weitgehend überretuschierten Grate (Abb. 7.1 /5) war nur an wenigen Stellen möglich. Manchmal verhinderte nach oben gedrückter Leimüberschuss (Abb. 7.1 /4) das Planlegen. Oder es lag ein platztechnisches Problem vor, da es an Fläche fehlte die gegenüber einander stehenden Malschichtbereiche ohne Überlappung in die Ebene zurückzubringen. Infolge dessen wurde einseitig stärker kleinteilig zerbrochenes Bildschichtmaterial mechanisch abgetragen und für die besser erhaltene Malschicht der gegenüberliegenden Gratseite Platz geschaffen. Dort, wo Leimüberschuss ein Planlegen verhinderte wurde der Leimpfropfen beigeschnitten.

* Zur Erinnerung: Eine Fuge im eigentlichen Sinne liegt hier nicht vor, da es sich um einen Materialbruch in einem Brett handelt.

Die **Fuge zwischen Brett V/a und Brett V/b** verläuft überwiegend im farblich einheitlich gestalteten Bildhintergrund, und lediglich das untere Ende reicht in das Buchmotiv hinein. Sie fällt durch ihren vertikalen Verlauf optisch am wenigsten auf. Vorhandene Malschichtausbrüche wurden ausgekittet, und am oberen Ende der Fuge wurde vor dem Kittieren das transparente wachsartige Material entfernt, welches einen Ausbruch (B_VI_04) überdeckte. Vorliegende Kantenversätze wurden nicht überkittet, da ein 24 cm langer Streifen von 1 cm Breite dafür notwendig gewesen wäre. Eine Kittung dieser Größenordnung würde gewissermaßen konzeptionell den mühevollen Freilegungsarbeiten zuwider laufen, deren Ziel es war, die gut erhaltenen untersten Malschichten in möglichst unüberarbeiteter Form wieder sichtbar zu machen.

7.2 Partielle Freilegung übermalter Bildbereiche

Die **mechanische Freilegung** erfolgte unter Zuhilfenahme eines **Stereomikroskops** bei 16- bis 40-facher Vergrößerung. Die Freilegung der betreffenden übermalten Bildflächen mittels **Skalpell** wurde einer Reduzierung auf chemischem Wege vorgezogen. Die mechanische Freilegung stellte im vorliegenden Fall die kontrollierbarere Methode für die zu bearbeitenden Bildoberflächen dar, da es die **schrittweise Abnahme einzelner Farbschichten** ermöglichte. Gegen die Verwendung von Lösemitteln in Form von Pasten oder Gelkompressen sprach der heterogenrissige Zustand der Bildschichtoberfläche, da durch die unterschiedlich stark und tief ausgeprägten Schwundrissverästelungen keine gleichmäßig geschlossene Malschichtoberfläche vorlag, die wiederum ein weitgehend ebenmäßiges Einwirken des angewendeten Lösemittels hätte gewährleisten können.* Auch ließen bereits die Voruntersuchungen zur Freilegbarkeit vermuten, dass nicht überall eine gleiche Anzahl von Übermalungsschichten vorlag. Nivellierende partielle Farbaufträge von schneller oder langsamer anzulösendem Farbmateriale hätten ein Risiko für die tiefer liegenden, freizulegenden Oberflächen darstellen können. Mit dem Vorhandensein gleichmäßig isolierender Zwischenschichten in Form von noch intakten Firnisüberzügen konnte ebenfalls nicht gerechnet werden. Obwohl in den Probefreilegungen auf der ältesten, gut erhaltenen Malschicht der Innentafel (1. Bildphase, Hintergrundfläche) immer wieder Firnis in wechselnder Schichtenstärke zu finden war, lagen auf den ältesten, gut erhaltenen Malschichtflächen der Randanstückung (2. Bildphase) nur noch dünne Filme oder spröde Reste in Malschichttiefen vor.

* *Jeweils nur auf die oberen Malschichtebene.*

In Absprache mit dem Auftraggeber wurde im Vorfeld der praktischen Arbeit anhand einer **Kartierung** festgelegt, welche **Bildflächen freizulegen** wären (Abb. 7.2 / 2). Das Hauptaugenmerk lag dabei auf der gesamten Fläche des Bildhintergrunds. Kleinere Flächen mit halb- bis transparenten späteren Überzügen sowie deckenden Übermalungen innerhalb der figürlichen Darstellung* wurden ebenfalls für eine Schichtenreduzierung ins Auge gefasst. Etwa für den Fall, dass sie durch ihre stark schwundrisszerfurchte Oberfläche den ästhetischen Gesamteindruck gegen Ende der Arbeiten weiterhin auffallend stören würden. Das notwendige Maß der Teilreduzierung dieser kleineren Flächen wurde jedoch zunächst hintenangestellt. Erst nach der Freilegung des Bildhintergrunds und der Prüfung des damit erreichten optischen Effekts einer Beruhigung der Bildschicht im Gesamten wurde entschieden, welche kleineren Stellen eines weiteren Vorgehens bedurften. **Insgesamt** betrug der Zeitaufwand für die **Freilegungsarbeiten 722 Stunden**.*

* *Haare und Ärmel, Mieder auf Brett IV.*

Begonnen wurde die Freilegung in der linken Bildhälfte auf Brett V/b, oberhalb der Kontur des Buchs. Sie wurde zum oberen Bildrand hin fortgesetzt. Anschließend folgte die Bearbeitung der rechten Tafelhälfte, die oberhalb der Schulterlinie begonnen und bis zum oberen Bildrand weiter geführt wurde. Abschließend erfolgte die Freilegung des Mittelstücks von Brett VI.

* *Die exakte Ermittlung der Stundenzahl ist durch eine Pause möglich, in welcher die jeweils erarbeiteten Tagewerke mit Datum und Stundenzahl festgehalten wurden. (Abb. 7.2 / 3)*

An die Konturen der gegenständlichen Bildelemente wurde mit der Freilegung bis auf **einen Zentimeter** herangegangen. Dazu zählten die Umrisslinie der Buchseiten, des Ärmels links, des Gesichtprofils, des Schopfes, des Nackens sowie der Schulter und des Ärmels rechts. Davon ausgenommen blieb der Bereich der Haare, insbesondere des Hinterkopfs. Per Augenschein ließ sich die gemalte Grenze des Motivbereichs nur schwer erkennen. Hier wurde zunächst ein **Sicherheitsabstand** von fünf Zentimetern stehen gelassen. Gegen Ende der Freilegungstätigkeit wurde mit Hilfe einer Infrarotabbildung* der genaue Konturverlauf der hochgesteckten Haare ermittelt und mit heller Kreide auf das Tafelgemälde als Umriss übertragen. Diese Orientierungslinie begrenzte die weitere Freilegung und wurde im Anschluss entfernt.

* Vgl. Kap. 3.1.3 – Infrarot.

Bei der Freilegung wurde im Prinzip so verfahren: Die beiden jüngsten Farbschichten samt Firnis konnten leicht durch seitliches Abschaben in einem Schichtenpaket entfernt werden. Innerhalb der jeweils etwa 1 cm² groß angelegten Ausgangsflächen wurden dann in Millimeterarbeit die darunter noch vorhandenen Übermalungsfarbschichten bis auf die jeweils gewünschte Ebene* abgetragen. Rückblickend bleibt festzuhalten, dass die Freilegung der Hintergrundfläche auf der Innentafel einfacher durchzuführen war, als die auf der Randanstückung. Entscheidend waren dafür zum einen der solidere Farbschichtverbund der Malschicht zur (Imprimitur und) Grundierung, zum anderen der noch vorhandene Firnisfilm (Restbestand?) auf der Malschicht von Bildphase 1 (Innentafel).

* Innentafel auf Bildphase 1 und 2; auf den Randanstückungen auf Bildphase 2.

Malschichtbereiche, die kleinteilige mechanische Beschädigungen in Form von Druck- oder Stoßschäden aufwiesen, waren bei der Freilegung nur dann zu halten, wenn noch eine ausreichende Bindung an den Untergrund vorlag. Zumeist war der Verbund dieser gelockerten und gequetschten Stellen zu der darüber liegenden Übermalungsfarbe jedoch weitaus größer und ein Separieren und Substanzerhalt der einzelnen Teilstücke nicht möglich.

Eine sehr ambivalente Rolle spielte im Rahmen der Freilegung jene **wachsartige Substanz*** (Festigung und/oder Kittungsmaterial). Ein konkretes Beispiel lag an den Kanten von Brett III und Brett V vor. Die dort sehr gute Abnehmbarkeit der Übermalungen war zweifellos auf das Vorhandensein dieser Substanz zurückzuführen. Sie war durch die darüber liegenden Farbschichten bis nach unten auf die Malschichtoberfläche der 2. Bildphase durchgedrungen und lag dort quasi als Trennschicht zu den darüberliegenden Farbschichten vor. Letztere ließen sich somit sehr leicht mit der Skalpellspitze abheben.

* (5. Bildphase).

An anderer Stelle hingegen drang die Substanz auch kleinteilig unter die Farbschicht aus der 2. Bildphase, die es zu erhalten galt; dort bewirkte sie dann unvermeidlich einen punktuellen Verlust der freizulegenden Farbschicht. Festigungsversuche vor der Freilegung blieben erfolglos. Die wachsartige Substanz verhinderte das Einbringen von Klebemitteln.

Eine Reaktivierung bzw. Verstärkung der Bindekraft der Substanz durch partielles Erwärmen und Abkühlen der Bereiche zeigte keine zuverlässigen Erfolge. Aufgrund dieses Umstandes kamen durch die Freilegung an der unteren Kante von Brett VI – zum ohnehin bereits ruinösen Erhaltungszustand der Malschicht aus der 2. Bildphase – noch weitere kleine Fehlstellen hinzu.

Die nachfolgende Abbildung zeigt eine weitere typische Befund-situation während der Freilegungsarbeit am Randanstückbrett Brett VI: Am Original ließ die Schichtenabfolge erkennen, dass die Farbschicht aus der 2. Bildphase Fehlstellen aufweist. Diese wurden durch die Übermalung mit dem bräunlicheren Farbton aus der 3. Bildphase ausgefüllt. In dieser Farbschicht bildeten sich im Laufe der Zeit ebenfalls Fehlstellen aus, die im Rahmen einer weiteren Überarbeitung mit der transparenten wachsartigen Substanz nivelliert und anschließend gleichfalls mit einem erneuten ‚Anstrich‘, dem Hintergrundfarbton der 5. Bildphase, übermalt wurden.

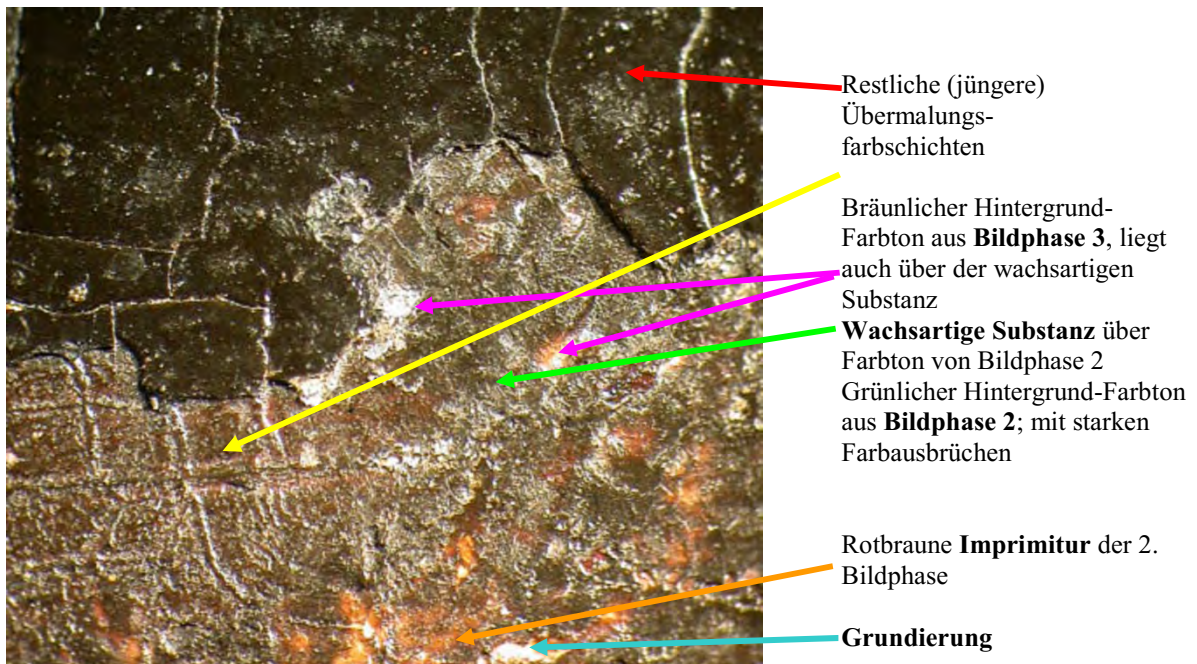


Abb. 7.2 / 1 (Randanstückung) Brett VI (B_VI_07); Befund-situation während der Freilegungsarbeiten: massiv zerstörte und ausgebesserte Malschichten der 2. und 3. Bildphasen

Die für die Freilegungsmaßnahme verwendeten Skalpellklingenformen wechselten je nach Art und Weise der Farbschichtabnahme. Zum Einsatz kamen die Typen-Nummern: B/15 B, B/15; B/11 und B/13 des Herstellers CarlMartin – Solingen



Abb. 7.2 / 2
Kartierung zur Bearbeitung der Bildfläche im Rahmen der Freilegung

Die gelb angelegten Flächen kennzeichnen Bereiche, in denen Übermalungen bis zur ältesten, gut erhaltenen Mal-schichtoberfläche abgenommen wurden.

Die grünen Flächen markieren Grenzbereiche, in denen keine vollständige Abnahme sondern lediglich eine Reduzierung der Schichtenstärke der Übermalungen durchgeführt wurde.

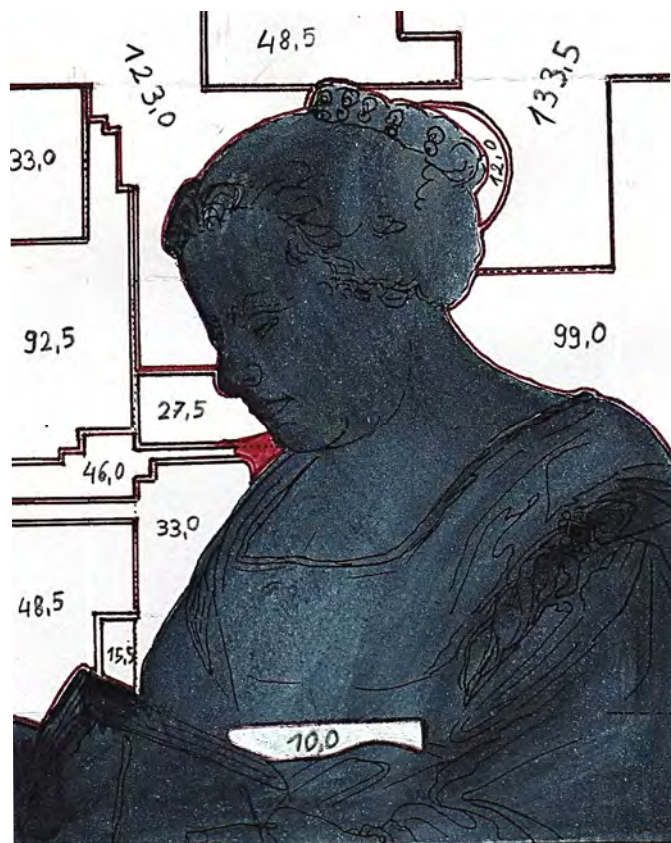


Abb. 7.2 / 3
Summarisch vereinfachte Kartierung zum Zeitaufwand der bearbeiteten Bildbereiche im Rahmen der Freilegung

In der nebenstehenden Kartierung wurden nicht die Zeiten berücksichtigt, die sich aus der Nachbearbeitung partieller Bildbereiche ergaben:

- Abnahme der Bleiweiß-Kreidekittungen auf den seitlichen Brettübergängen von Innentafel zu Randanstückung (rechts: 20,5h; links: 15,5h)
- Dünnen von geschwundenen Übermalungen im Bereich der Haare, des Ärmels links, des Halses
- (Nach der Firnisabnahme im Inkarnat) partielle Abnahme alter Ölfarbenretuschen im Bereich des Inkarnats (Stirn und Dekolleté)
- Reduzieren der großflächigen und stark geschwundenen Retusche über dem Ohr
- Das Entfernen älterer Farbschichten und Kittungsreste im Bereich der Brett-fugen

7.3 Reduzierung und Teilabnahme gealterter Firnisüberzüge

Die Abnahme und Reduzierung der gealterten Firnisschichten in den **Bereichen des Inkarnats und der weiß angelegten Flächen der Bekleidung** war eine primär ästhetisch motivierte Maßnahme. Bei einem älteren Eingriff mit kleinflächig angelegten Reduzierungen von Firnisschichten an fünf Stellen wurden optische Unstimmigkeiten im Glanzgrad der Malschichtoberfläche und eine Zerstörung der homogen bräunlich gealterten Überzüge verursacht. Zwei Proben hatte man im Inkarnat angelegt: am Hals entlang der Fuge zwischen Brett II und III/1 sowie im Bereich der unteren Dekolletékontur. Zudem an drei Stellen der Kleidung: an der linken und rechten Falbel auf Höhe der Brettfuge III/1 zu III/2 und am weißen Dekolleté-Miederausschnitt der Schulter rechts.

Im Inkarnat war die farbliche Divergenz der hellen und im Farbton kühler stehenden firnisreduzierten Stellen zwar erkennbar, doch weniger störend. Anders verhielt es sich mit dem stark unterschiedlichen Oberflächenglanz an diesen Probeflächen und den unangetasteten Umgebungsflächen. Bereits bei leicht seitlichem Lichteinfall traten die matten Flächen der Reduzierungen sehr deutlich als ‚Inseln‘ hervor.* Auch die partielle Probeabnahme der verbräunten Firnisschichten in den hellweißen Farboberflächen der oben genannten Gewandpartien fiel sehr störend auf. Aus dem vom ‚Galerieton‘ dominierten Kolorit des figürlichen Motivs stachen die freigelegten Weißflächen leuchtend hervor.

* Vgl. Abb. 3.1.3 / 57.

Mit der Entscheidung, den Firnis im Inkarnat und in den Weißflächen des Gewands vollständig herunterzunehmen, ergaben sich noch anderweitige Vorteile:

- Mit der Abnahme der vereinheitlichenden Firnisschichten konnten weitere Beobachtungen zur Malschichtabfolge und zu partiellen Überarbeitungen gewonnen werden.
- Mit der Maßnahme der mechanischen Freilegung der Hintergrundfläche wurde die Problematik verringert, Niveauunterschiede zwischen freigelegten und belassenen Malschichtoberflächen überbrücken zu müssen, so wie es z.B. noch im Bereich der Haarkontur notwendig wurde (s. Kap. 7.5).

Die **Firnisreduzierung** erfolgte mit einem Lösemittelgemisch aus Isooctan und Ethanol (1:1). Es kam auf zwei Arten zum Einsatz:

In den flächigen Bereichen von Stirn, Nasenrücken, Nacken, Hals, und Dekolleté, ebenso in den Weißpartien der Kleidung wurde nach Vorversuchen das partielle Anlösen der Firnisschichten mittels Lösemitteldämpfen und das anschließende Abrollen des angequollenen Filmes mit einem lösemittelbefeuchteten Wattestäbchen als die geeignetste Methode befunden. Für die Bedampfung wurden aus steifen säure- und farbstofffreien Kartonstreifen zwei kleine Schachteln angefertigt. Die Maße der Schachteln betragen 2,5 x 3,0 x 4,0 cm. Eine der breitflächigen Seiten blieb offen. Auf dem Boden im Inneren der Schachteln wurden zugeschnittene Wattepad-Stücke festgesteckt.

In Anwendung kamen die Schachteln, indem auf die Wattepad-Stücke Tropfen des Lösemittelgemischs bis zur gleichmäßigen Befeuchtung geträufelt wurden. Anschließend wurde die Schachtel mit der offenen Seite nach unten auf die anzulösende Firnisoberfläche gesetzt und über empirisch ermittelte Zeiträume dort belassen. Die Einwirkungsdauer der von dem jeweiligen Wattepad ausgehenden Lösemitteldämpfe variierte von Stelle zu Stelle und musste immer wieder neu erhoben werden. In Bereichen, vor allem den Weißpartien, in denen in den Duktustiefen ältere dunkelbraune Firnisreste festsäßen, bedurfte es oftmals zweier Durchgänge, bevor mit Hilfe eines dünnen China-borstenpinsels (No.1) zumindest die gröberen Firnisreste abgenommen werden konnten. Das erweichte Firnismaterial wurde mit einem lösemittelbefeuchteten Wattestäbchen abgenommen. Gerade mit Blick auf die Abnahme variierender Firnisschichtenstärken auf kleiner Fläche, wie sie etwa in den pastoseren Bereichen des Dekolletés vorkamen, erwies sich die Methode der Bedampfung als diejenige der geringeren mechanischen Beanspruchung für die Malschichtoberfläche. Ihre Anwendung schloss sich für Bereiche aus, in denen Lasuren vorlagen. Darunter fielen die Übergänge vom Inkarnat zur Haarpartie, zur Hintergrundfläche, die Bereiche um die Augen, das Ohrläppchen, Nase und Mund sowie die Schattenpartie im Kinn-Halsbereich. Soweit anhand mikroskopischer Beobachtungen zu beurteilen war, lagen in diesen Bereichen partielle Überarbeitungen mit rötlich(-braunen) Lasuren vor. Eine Empfindlichkeit gegenüber dem angewendeten Lösemittelgemisch konnte nicht ausgeschlossen werden, nachdem zuvor in der Falbel rechts am Brettflächenübergang von Brett III/1 zu VII eine Empfindlichkeit der unteren weißen Farbschicht gegenüber Ethanol erkannt wurde.* In den vorgenannten Bereichen wurde lediglich eine mechanische Reduzierung der Schichtenstärke durchgeführt, besagte Partie an der Falbel des Ärmels wurde unberührt gelassen.*

* Vgl. Kap. 3.2.5

* Im Sinne der Bildkomposition wird durch die im Farbton dunkler belassene Weißfläche auf Brett VII kein wesentlicher Widerspruch in der Lichtführung erzeugt.

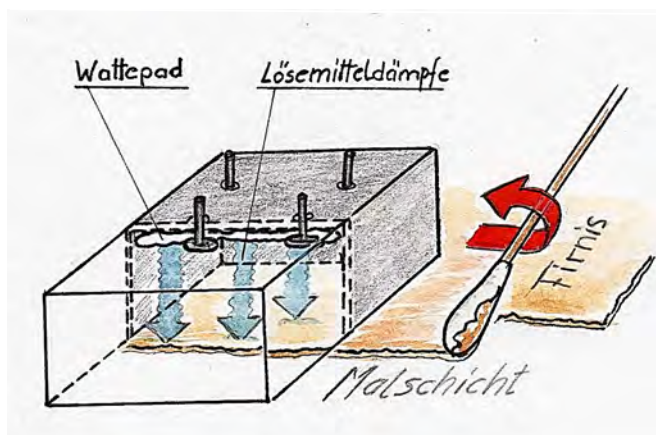


Abb.7.3 / 1 Skizze zur Firnisreduzierung mittels Einwirkung von Lösemitteldämpfen in Anlehnung an das Pettenkoferische Verfahren

7.4 Abnahme des farblos-transparenten, wachsartigen Materials von den freigelegten Malschichtoberflächen

Die Notwendigkeit, das farblos-transparente, wachsartige (Kittungs- oder Festigungs-) Material aus der 5. Bildphase von den freigelegten Malschichtoberflächen so weit wie möglich abzunehmen, war durch dessen nachteilige Eigenschaften vorgegeben. Während der mechanischen Freilegung war zu beobachten, dass das Material in sich nicht stabil war, da es gelegentlich zu Spaltungseffekten innerhalb von ‚Wachsschichten‘ kam. Eine solide Grundlage für Kittungen oder einen Retuscheaufbau war dadurch nicht gegeben. – Von dessen Abnahme waren in größerem Umfang die beiden oberen Bildecken betroffen [B_VI_02a; B_VI_02b].

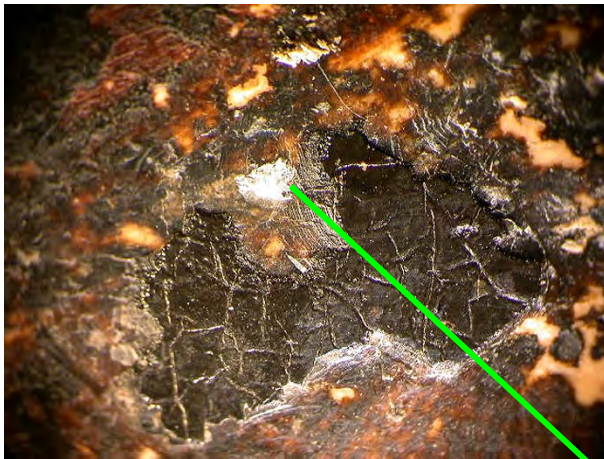


Abb. 7.4 / 1 (B_VI_02a)
Bildecke oben links, mit Farbbrest aus der 6. Bildphase

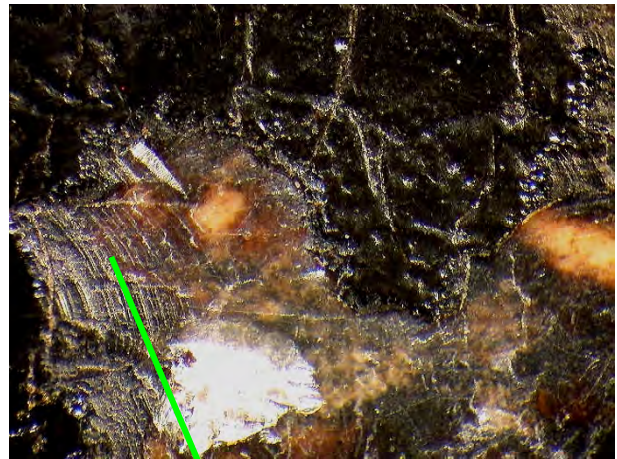


Abb. 7.4 / 2 (B_VI_02b)

Wachsartiges Material

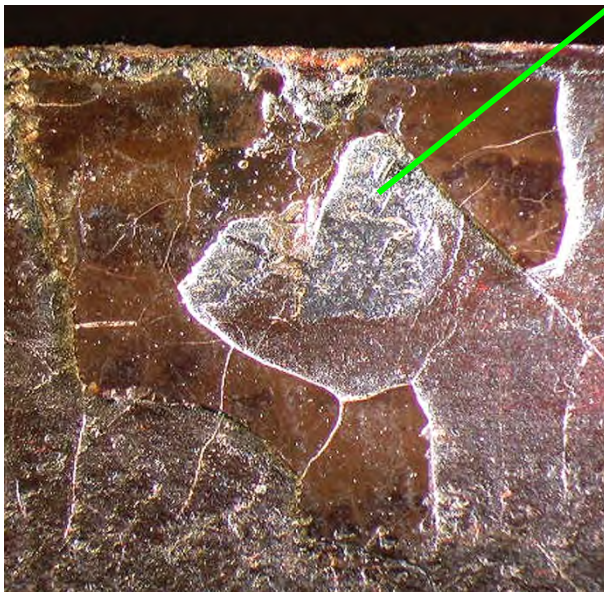


Abb. 7.4 / 3 (B_IV_06)
Mitte von Brett IV, Oberkante



Abb. 7.4 / 4 (B_VI_04)
Brett VI im Übergang zu Brett V/b

Ebenso betroffen waren jene Bereiche der Hintergrundfläche, auf denen mit dem Material Malschichtdefekte wie Lockerungen gesichert oder Oberflächenunebenheiten ausgeglichen wurden (B_VI_04):

- Flächigere Malschichtverluste auf Brett I: Brettkante oben links.
- Der durch eine auf der Tafelrückseite zu weit eingedrehte Schraube verursachte Malschichtausbruch in der Mitte von Brett V/a.
- Eine kleine, leicht konkave Bildträgerdeformation auf Brett V/b linkerhand der Leimfuge von Brett II zu III/1.
- Malschichtausbrüche in der oberen Leimfugenhälfte zwischen Brett V/a und /b.
- Malschichtausbrüche entlang der unteren Kante von Brett VI
- Ein umfangreicher Materialauftrag an der Oberkante von Brett IV (Abb. 7.4 / 3).

Die Reduzierung des wachsartigen Materials erfolgte zunächst durch mechanisches Abtragen der Schichtstärke mit einem Skalpell. Anschließend wurden mittels lösemittelbefeuchteter Wattestäbchen die noch sichtbar gebliebenen Reste angelöst und abgetupft.

Die Bildecke oben rechts, mit ihrer holzsichtigen und ausgesprochen grob strukturierten Oberfläche (Eichenholz-Eckergänzung Abb. 7.4 / 5) sowie die Bildecke oben links mit starken, in die Tiefe gehenden Zerstörungen der Malschichtoberfläche gestalteten sich hinsichtlich der mechanischen Abnahme als langwieriger.



Abb. 7.4 / 5 (B_VI_20)
Hölzerne Ergänzung der rechten oberen
Bildtrügerecke

Zur Wahl des Lösemittels:

Lösemittelproben wurden mit Shellsol T und A, Siedegrenzbenzin 100°-140° und Toluol durchgeführt. Erst die Anwendung von **Shellsol A** bewirkte ein verzögertes Anlösen des Materials. Beim anschließenden Versuch der Materialabnahme durch Abrollen mit einem Wattestäbchen kam es jedoch lediglich zu einem Verschmieren, aber zu keinem wesentlichen Abnahmeeffekt des Materials. Bei der Anwendung von **Toluol** waren ein zügiges Anlösen und die Möglichkeit einer guten Abnahme zu beobachten. Da sich beim angemessen kurzen Kontakt des Toluols mit der umgebenden Malschichtoberfläche keine optische Veränderungen einstellten, es sich um ein Lösemittel mit schwacher Retention handelt und das leichte Abnehmen des wachsartigen Materials eine zum Benzin vergleichbar kurze mechanische Beanspruchung für den darunter liegenden Bildschichtaufbau bedeutete, wurde es als Lösemittel vorgezogen.

7.5 Nachbearbeitung der Übergänge zwischen belassenen und freigelegten Bildschichtflächen

Einer **mechanischen Nachbearbeitung** bedurften im Anschluss an die Freilegung des Bildhintergrunds die Umrisslinien im Bereich des Buche, der Haare, des unteren Nackenbereichs und der Schulter rechts. Die nicht freigelegten Oberflächen der figürlichen Darstellung wiesen an den Übergängen zur schichtenreduzierten Bildhintergrundfläche Höhenunterschiede von bis zu 1,5 mm auf. Ohne eine Nachbearbeitung der Niveauunterschiede hätte man am fertig restaurierten Gemälde mit einem reliefartigen Hervortreten der schichtenstärkeren Fläche rechnen müssen. Ein Schlussfirnis hätte durch die Erzeugung von Lichtreflexen auf den Freilegungskanten noch zu einer Verstärkung dieses reliefartigen Eindrucks beigetragen.

Somit wurde im Bereich des vorab beim Freilegen berücksichtigten 1 cm breiten ‚Sicherheitsstreifens‘ eine sachte Abschrägung vom höheren zum niedrigeren Bildschichtniveau vorgenommen.

Für eine möglichst gleichmäßige Ausarbeitung der Schrägen eignete sich die Klinge eines **Skalpells** nur bedingt. Ein Instrument mit schmirgelnder Eigenschaft und von kleiner Auflagefläche wurde für diesen Zweck aus einem 0,5 cm starken und 20 cm langen **Rundholz** angefertigt (Abb. 7.5 / 1). An einem der Enden wurde dem Holz durch Schnitzen eine Schräge beigebracht, die scharfkantigen Seiten abgerundet und die Kante des oberen Endes stark rund geschliffen. Dadurch wurde die Handhabung des Instruments beim Beischleifen sicherer und die Kontrollierbarkeit der partiellen Druckeinwirkung auf einen kleinen Malschichtbereich erleichtert. Mit doppelseitigem Klebeband wurden kleine Stücke **Sandpapiers** auf der Schräge des Rundholzes fixiert – kleiner als auf der Skizze zur Verdeutlichung vorgegeben.

Zur **Vorgehensweise** gehörte zunächst das Reduzieren der Malschichtstärke in den äußeren Bereichen des 1 cm-Streifens mittels Skalpell. Anschließend erfolgte die Feinabstimmung der Schräge mit kleinen kreisenden Bewegungen des Rundholzes. Je nach Bedarf wurde zwischen gröberer und feinerer Körnung des Sandpapiers gewechselt. Es gelang, einen optisch nahezu unauffälligen Übergang zwischen freigelegter Hintergrundfläche und den unbearbeiteten Flächen des figürlichen Motivs zu schaffen. An manchen Stellen konnte die Übermalung nicht bis zur gewünschten Stärke reduziert werden, ohne dass diese mangels schlechter Haftung zur darunterliegenden Malschicht (Ursache: alter Firnis) der 1. Bildphase absprang. Die dort notwendigerweise stärker belassenen Konturen der Übermalungsmalschichten konnten durch einen gezielt ausgleichenden Zwischenfirnisaustrag vor dem Retuschieren weitgehend kaschiert werden. Unerlässlich für die mechanische Nachbearbeitung war der Einsatz starken Streiflichts aus unmittelbarer Nähe. Als Lichtquelle diente eine Doppelschwanenhalslampe.

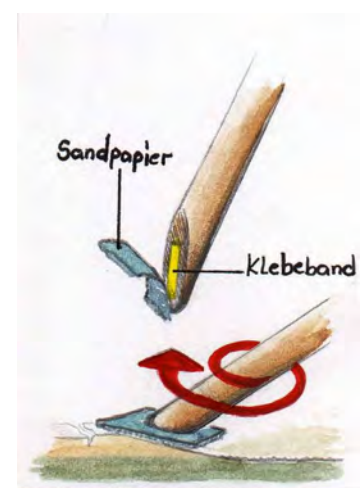


Abb. 7.5 / 1
Rundholz mit abgeschliffenen Kanten zur Nachbearbeitung der Übergänge freigelegter und nicht freigelegter Malschichtbereiche

7.6 Abschließende restauratorische Maßnahmen: Kittungen, Retuschen und Schlussfirnis

Kittungen – das Schließen von Fehlstellen in der Malschicht

Zum Schließen von **tieferen Fehlstellen** in der Malschicht wurde ein **Leim-Kreide-Kitt*** verwendet. Die Kittungsflächen wurden mit einer Vorleimung von 2%igem Hasenhautleim vorbereitet. Die kleineren Ausbrüche entlang der vier **Tafelaußenkanten**, die zahlreichen Malschichtausbrüche entlang der inneren **Brettkantenstöße** (Brettfugen) sowie die Verluste im Bereich der aufgegangenen **Spitzblasen** im Inkarnat und Bildhintergrund der Innentafel wurden bis knapp unter Oberflächenniveau der umgebenden Malschicht aufge kittet und versäubert. Der Malschichtverlust über dem **Bildträgerschaden** mittig auf Brett V/a (durchgebohrte **Schraube**: B_V_09) und die alte **Scharte** einer (?) **Messerspitze** (B_V_10) am oberen Brettende wurden ausgeglichen. Kittungen benötigten ebenfalls der **Bildträgerschaden** am **Dübellochwand-Durchbruch** auf Brett II (B_II_15), der **Stoßschaden** mit zerdrückter Malschicht auf Brett I (B_I_10) und einige optisch besonders störende, da sehr ausgeprägt **geschwundene Verästelungen** in der Bildschicht des roten **Mieders** an der Schulter rechts (B_III/1_29, 30, 32) auf Brett III/1. Im letztgenannten Fall war vorab noch älteres Kittungsmaterial zu entfernen, das an manchen Vertiefungen entweder zu tief unter Malschichtniveau abschloss, oder wulstartig über die umgebene Malschicht herausragte.

Kittungen mit einer strukturierten Oberfläche bedurfte es entlang der Brettfuge zwischen Brett I und II, an den Ausbrüchen in den Inkarnatpartien am Hals und an der Stirn. Die Strukturierung wurde an die umgebende, pastose und mit deutlichem Duktus aufgetragenen Farboberfläche angeglichen.

Inwieweit **sehr flache Farbschichtverluste** auf den Randanstückungsbrettern ausge kittet werden konnten, hing von der angrenzenden Farbschichtenstärke ab. War der Auftrag von Imprimitur und/oder Hintergrundfarbton nur sehr dünn, fehlte den Kittungen der notwendige Halt in den Vertiefungen. In der Folge ergaben sich **zwei Probleme**: Möglicherweise auch durch noch vorhandene Rückstände des wachsartigen Materials im Boden des Ausbruchs bedingt, blieben diese Kittungen nicht selten kontaktempfindlich, d.h. neigten zum Abheben aus den Vertiefungen, wenn sie mit einem angefeuchteten Pinsel oder Wattestäbchen berührt wurden.* Ein weiteres Problem war das Versäubern eng beieinander liegender Kittungsränder. Die nur dünnen Materialaufträge der Kittungen waren leicht zu verwischen, und die Zwischenräume der Kittungsoberflächen boten nicht genügend Spielraum – selbst mit kleinsten, auf gedünnte Stäbchenspitzen aufgerollte Wattekügelchen – hätte man keine Nachreinigung vornehmen können, ohne die nebenan liegenden Kittungsoberflächen zu beschädigen.

* 5%iger Hautleim mit einer Trockenmischung aus je einem gesiebten VT Bologneser und Champagnerkreide. Die geringe Zugabe von Goldockerpigment für Kittungen in der Hintergrundfläche erleichterte anschließend das Retuschieren.



Abb. 7.6/1 (B_III/1_32)
Alte Kittungen an der Schulter rechts mit orangefarbener und dunkelroter Retusche

* Die Verwendung eines noch spannungsärmer auftrocknenden 2%igen Hautleimes stellte sich als nicht zweckmäßig heraus. Nach subjektivem Eindruck bedingte das beim Versäubern ein noch schnelleres Anlösen der Kittungsoberflächen (→ 2. Problem).

Ein vom Konzept abweichender Wechsel des Kittmaterials zu einer Wachs-Kreide-Mischung für die flacheren Ausbrüche wurde überdacht und verworfen. Zwar wäre damit vermutlich das Problem der Kontaktempfindlichkeit behoben worden, doch die Schwierigkeiten hinsichtlich einer Nachreinigung wären geblieben. Letztendlich wurden alle instabil wirkenden Leim-Kreide-Kittungen wieder entfernt und von der Maßnahme ausgenommen. Durch ein anschließendes Vorretuschieren mit etwas pastoser aufgetragener Gouachefarbe konnte für diese Fehlstellen dann ein sehr gutes optisches Ergebnis in der Oberflächenerscheinung erreicht werden.

Die holzsichtige **Bildecke oben rechts** bedurfte eines komplett neuen Schichtenaufbaus – beginnend mit einer Grundierung.* Die vom wachsartigen Material freigelegte Struktur der angeschnittenen Holzstrahlen bot für die aufzubringenden Grundierungsschichten eine gute, da griffige Basis. Zunächst erfolgte ein zweimaliges Vorleimen der Holzfläche mit heißem 10%igem Hautleim. In drei weiteren Durchgängen wurde mit sämig-flüssigem Grundierungsmaterial die Holzstrahlentiefen schichtenweise durch Auftupfen verfüllt. Mittels Feinspatel und feinem Haarpinsel erfolgte abschließend das Auftragen von zwei weiteren Schichten Grundierungsmaterial sowie das Glattziehen und leichte Strukturieren der Oberfläche der letzten Schicht.

* Zusammensetzung
Trockenmischung:
1VT Champagnerkreide
1VT Bologneser Kreide
1/2VT China Clay
mit einer Leimlösung von
a) 7%igem Hautleim für
die sämige Masse; 5%igem
Hautleim für den ersten
gespachtelten Auftrag;
b) ~ 4,5%igem Hautleim für
den 2. gespachtelten
Auftrag.

Retuschen und Firnisaufräge – Zum farblichen Angleichen von älteren und neuen Malschichtausbesserungen

Drei Arbeitsschritte gingen dem Retuschieren voraus. Ein sorgfältiges **Entstauben der Bildoberfläche, Vorretuschen** sowie der **Auftrag eines Zwischenfirnisses**.

Beim **Entstauben** wurden Reste der Freilegestäube und Watteflusen zunächst durch leichtes Überkreisen mit einem weichen „AKApad“-Radierschwamm gebunden und anschließend mit einem breiten Dachshaarpinsel durch Absaugen entfernt. Die **Vorretuschen** – in **Aquarell- und Gouachefarben** – wurden punktgenau unter dem Stereomikroskop bei 6,4-facher Vergrößerung ausgeführt. Sie dienten dazu, die hellen Oberflächen der Leim-Kreide-Kittungen in einem ersten Schritt abzutönen. Bestenfalls bedurfte es dann nur noch einiger weniger Lasuren, um den Farbwert der direkt umgebenden Malschichtbereiche zu treffen. Nur an Kittungsoberflächen von größerem Umfang – auch die Oberfläche der neu grundierten Bildecke oben rechts – wurde vor der Vorretusche deren Saugfähigkeit mittels einer dünnen **Schellacklösung isoliert**. Die Benetzung mit der Lösung erfolgte in zwei Aufträgen. Im Streiflicht wurde der Sättigungsgrad der Oberflächen beobachtet. Auf ungenügend gesättigte Bereiche erfolgte ein weiteres, partielles Auftupfen, bis der Eindruck einer weitgehend gleichmäßig isolierten Oberfläche erreicht war.

Auf die Vorretuschen folgte ein **Zwischenfirnis**. Der Naturharzfirnis, aus in Ethanol gelöstem Mastix*, wurde mit einem mittelbreiten, weichen Pinsel und in einer dünnen Schicht aufgetragen. Er erfüllte mehrere Funktionen:

* *Stammansatz:*
Mastix/Ethanol (1:4).

- Den Oberflächen der Vorretuschen, den mechanisch freigelegten Hintergrundpartien sowie den der Firnisabnahme unterzogenen Inkarnatbereichen verlieh der Zwischenfirnis einen ersten Effekt von Farbbrillanz und Tiefenlicht. Für die Ausführung der Schlussretusche stellte dies eine wesentliche Orientierungshilfe dar, denn der zu erwartende Endzustand hinsichtlich Farbnuancen und Farbtransparenz der Malerei waren am Tafelgemälde so bereits abzulesen.
- Eine isolierende Wirkung hatte der Zwischenfirnis auf alle Kittungsoberflächen, die nicht mit einer Schellacklösung behandelt worden waren.
- Des Weiteren gelang es durch die Art des Firnisauftrags und ein gezieltes Vertreiben des Firnisses mittels Pinsel, die nachgearbeiteten Übergänge zwischen den freigelegten und nicht freigelegten Malschichtoberflächen noch um ein weiteres besser zu vermitteln. Insbesondere im Bereich der Haare wurde zunächst nur partiell von der Hintergrundfläche zum Kopf hin eine Schicht Firnis angetragen. Nach dem Trocknen derselben erfolgte der flächige Auftrag des Zwischenfirnisses über die gesamte Tafel.
- Der Zwischenfirnis machte auch deutlich, dass die starken **Malschichtkrepierungen** in der rechten Hälfte an Brett IV (Abb. 7.6 / 2) nicht alleine mit dem Auftrag eines Schlussfirnis würden beseitigt werden können. Die ausgeprägte, mikroskopisch feine Zerwürfelung des Malschichtgefüges erinnerte bei 16-facher Vergrößerung an ‚zersprungenes Glas‘.

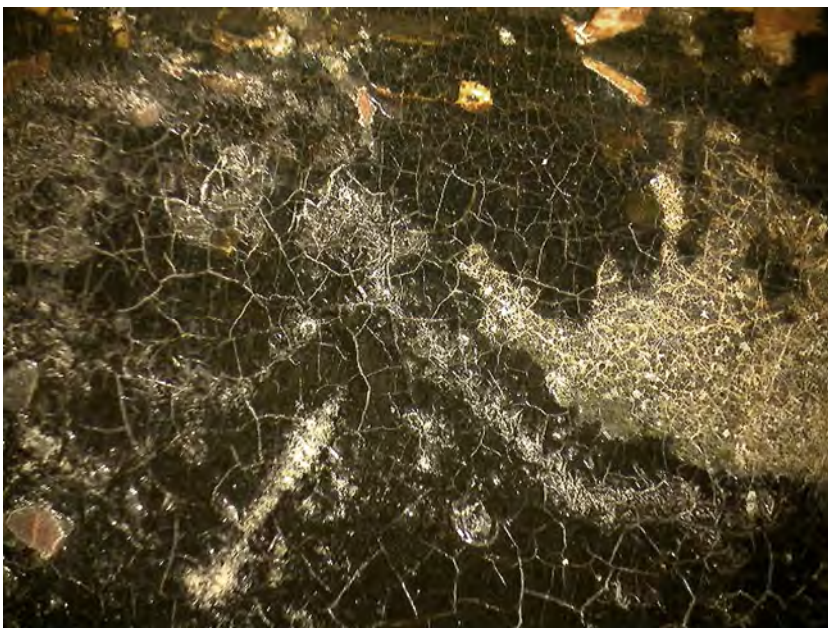


Abb. 7.6 / 2
(B_IV_15)
Tiefgreifende Krepierungen
in der Malschicht im Be-
reich des Ärmels rechts auf
Brett IV

Sie war bereits so weit in die Tiefe der unteren Malschichten vorgedrungen, dass auch eine gelungene Regeneration der erreichbaren oberen Schichten optisch keine langfristige Verbesserung bewirken würde. Die notwendige **Sonderbehandlung** dieser Bereiche beinhaltete zunächst ein Anquellen der beiden oberen Schichten mit Ethanol.* Beide Schichten wurden nacheinander mit flacher Schneide eines Skalpells abgeschabt. Auf die Oberflächen der tiefer und nun frei liegenden und auch nur noch wenig zerfurchten Firnis- und/oder Malschichten wurde in mehreren Schritten Zwischenfirnis aufgetupft.

Sobald die Ritzen mit dem Firnis vollkommen ausgefüllt waren, stellte sich ein akzeptables optisches Ergebnis ein. Lediglich in Kenntnis der Problemstellen und bei sehr genauer Betrachtung fällt eine verbliebene Trübung in den betroffenen Bereichen auf.

- Oberhalb und in der blauen Malschichtfläche des Ärmels links waren nach dem Zwischenfirnisauftrag die stärkeren Krepierungen soweit zurückgedrängt worden, dass erst in diesem Stadium die in großem Umfang vorliegenden Malschichtverputzungen richtig zur Geltung kamen. Eine schlüssige Faltenwurfmodellierung sowie Licht-Schattenführung waren dort nicht mehr nachzuvollziehen.

Mit den **Schlussretuschen** wurde nach dem Durchtrocknen des Zwischenfirnisses begonnen. Bei der Wahl der Retuschierfarben zeigten Harz-Ölfarben* in Vorversuchen die besten Verarbeitungseigenschaften. Der Vorteil dieser Farben lag in der Möglichkeit, graduell halb- und lasierende Farbaufträge zu erzielen. Vor dem Gebrauch wurde den Farben auf einem Löschkartonstreifen ein Teil des Bindemittels entzogen. Das sogenannte ‚Magern‘ von (harz-) ölhaltigen Farben soll einem all zu starken Nachdunkeln von (Harz-) Ölretuschen vorbeugen. Zum Verdünnen der Farben wurde wahlweise reines Balsam-Terpentinöl oder Siedegrenzbenzin 100°-140° verwendet.

Bis zum Auftragen des **Schlussfirnisses** wurde mehrere Wochen gewartet, um ein Anlösen und Verwischen der Retuschen zu vermeiden. Für den Schlussfirnis wurde in Balsam-Terpentinöl gelöstes Dammarharz verwendet.* Der Firnisauftrag erfolgte in ausreichender Verdünnung mittels Sprühpistole. In noch frischem Zustand wurde der Film mit einem weichen breiten Pinsel (Vertreiber) auf der Malschichtoberfläche gleichmäßig vertrieben.

** Bei der jüngsten Schicht handelte es sich um einen transparenten, gealterten gelblichen Firnis, bei der darunterliegenden älteren Schicht könnte es sich um eine harzhaltige Lasur handeln [wie am Weiß des Ärmels rechts auf Brett VII]. Eine schwache, feinteilige Pigmentierung(?) lässt dies vermuten.*

** MUSSINI Harz-Ölfarben der Fa. Schmincke:
- Wurzel-Krapprot
- Lasur-Oxid-Braun
- Veroneser Grün
- Kadmiungelb / -orange
- Titanweiß
- Berliner Blau*

** Stammansatz:
Dammarharz/Balsam-
terpentinöl (1:6)*

7.7 Fazit

In ästhetischer Hinsicht waren die konservierenden und restauratorischen Maßnahmen an der Bildschicht wie erhofft ein deutlicher Zugewinn für die Lesbarkeit und die ästhetische Gesamtwirkung des Gemäldes.

Durch die Abnahme von flächenanteilig umfangreichen, schwundrisszerfurchten Farbschichten späterer Überarbeitungsphasen konnte im Oberflächeneindruck eine Angleichung an die glatten Oberflächen der Inkarnatpartien erzielt und die stufigen Niveauunterschiede an den älteren Freilegungsproben rückgearbeitet werden.

Zudem stellte die Reduzierung der gealterten und schadhafte Firnisüberzüge sowie Firnisreste die klar zonierte Farbwirkung der einzelnen Bildelemente wieder deutlicher heraus.

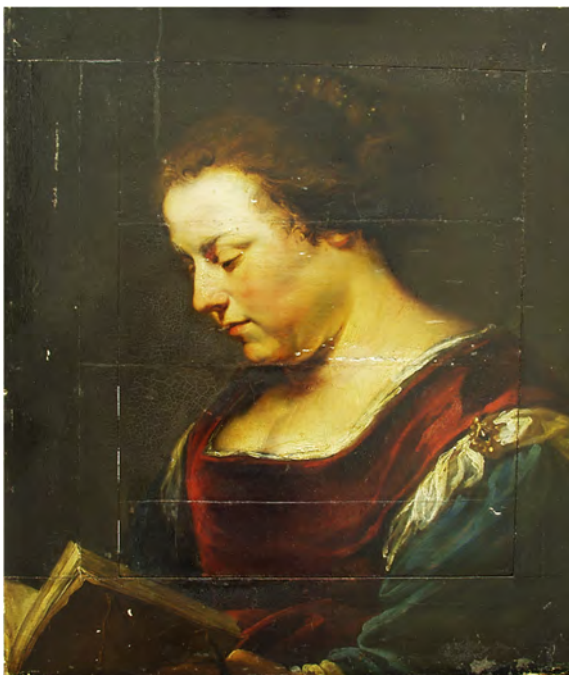


Abb. 7.7/1
Vorzustand, 2001



Abb. 7.7/2
Ist-Zustand, April 2004

Die Abnahme des fertiggestellten, restaurierten Gemäldes erfolgte im April 2004 durch den Auftraggeber am ‚Institut für Technologie der Malerei‘ (seit 2019 ‚Institut für Konservierungswissenschaften‘) an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart; im Anschluss erfolgte die Rückführung des Gemäldes an das Reiss-Engelhorn Museum in Mannheim.

Im Januar 2005 wurde das Gemälde für CT-Untersuchungen an die FH nach Aalen gebracht. Ziel der Untersuchungen war, anhand dendrochronologischer Untersuchungen das Alter der Innentafelbretter in Erfahrung zu bringen und damit den frühestmöglichen Entstehungszeitraum für die älteste Bildanlage – ‚Frau mit Haube‘ (0. bzw. 1. Bildphase) – bestimmen zu können. Auch das Alter der Randanstückungsbretter war von Interesse, da man sich dadurch einen Hinweis auf die Autorenschaft der Formatvergrößerung und der damit einhergehenden Motivänderung erhoffte.

Die Ergebnisse der CT-Untersuchungen wurden erst Anfang 2015 ausgewertet und im selben Jahr in den „Mannheimer Geschichtsblättern“ 30/2015 in einem Aufsatz zum Tafelgemälde veröffentlicht*. Für die untersuchte Randanstückung, (Brett V, aus zwei Teilstücken bestehend) konnte aufgrund einer zu geringen Anzahl von zusammenhängenden Jahrringen und fehlender Referenzproben keine Auswertung erfolgen. Somit gibt es von Seiten des Bildträgermaterials bislang keinen technologischen Hinweis darauf, ab wann die Formatvergrößerung erfolgt sein könnte.

*A. Krock,
T. Westphal

Die Interpretation der **Blaufarbschichtabfolgen** auf der Innentafel und auf den Randanstückungsbrettern **als zeitliche Orientierungshilfe** ist eine Abwägung des Möglichen gegen das Wahrscheinliche und bleibt spekulativ – bis auf folgende Feststellungen:

Die mikroskopische Betrachtung der Farbschichtfolgen sowie die mikrochemischen Proben zur Bestimmung der registrierten Blaupigmente (Kap. 3.1.4 bis Kap. 3.1.6) ergaben für die **Innentafel**, in der Fläche des Ärmels links (z.B. B_III/2_1 – 3), in der Miederfläche (untere Brettkante der Innentafel bis zum Dekolleté-Ausschnitt) und bis zur Schulter rechts (Innentafelkante rechts) die Verwendung von **Azurit** in der **1. Bildphase**. Das Azuritpigment war offensichtlich in einer großen Verteilung für die Kleidung angewendet worden.

Die noch frei einsehbare blaue Farbanlage der 1. Bildphase am **Ärmel links** besitzt im Vergleich zum Ärmel rechts keine Prägnanz, etwa in der Darstellung von Faltenwürfen. Vielmehr wirkt diese Farbfläche ‚löchrig‘ im Sinne unterschiedlich starker Ausdünnungen. Später, im Zuge der Firnisabnahme war an der ‚offenliegenden‘ Farbschichtoberfläche eine deutliche Körnung zu beobachten; die Pigmentkörner sind nur wenig im umgebenden Bindemittel eingebunden.

Der Bildschichtaufbau der blauen **Ärmelfläche rechts** ließ in der mikroskopischen Betrachtung zuunterst sowohl azurit- als auch lapislazuli*-pigmentierte Farbschichten erkennen. Allerdings wurde die Verwendung von **Azurit nicht** für die Flächen der **Randanstückungsbretter** dokumentiert, und Azuritfarbschichten, die bis an die Innentafelaußenkanten nachweisbar waren, fanden im Verlauf der angrenzenden Randanstückungsbretter keine Fortsetzung (z.B. B_III/2_10, B_III/1_38). Der Ärmel rechts wurde in seiner heute sichtbaren Anlage im Wesentlichen mit satt gebundenem **Lapislazuli in Schwarzausmischung, Lapislazuli in Weißausmischung und Berliner Blau in Weißausmischung** aufgebaut (vgl. Abb. 7.7 / 3). Hinweise auf eine Azuritfarbschicht gab es im Bereich der Innentafelfläche nur noch sporadisch. Dass in nebenstehender Abbildung mit Schwarzpigment ausgemischte Lapislazuli direkt auf einem hellen dünn-schichtigen Rot der Innentafel liegt, wie es mehrfach für das Azurit befundet wurde, könnte vielleicht als Indiz dahingehend gewertet werden, dass eine frühere Ärmelanlage mit Azurit – wie am Ärmel links – nicht mehr oder nur noch in Resten existiert.

* *Natürliches Ultramarin.*

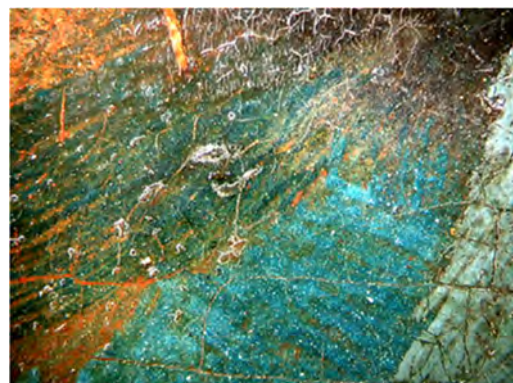


Abb. 7.7 / 3 (B_III/1_40a)
Ärmel rechts, unterhalb der Brosche

Wenngleich eine recht konsequent eingehaltene Schichtenabfolge der drei Farben von Lapis-Dunkelblau nach Hellblau nicht verwundert so fehlt bislang dennoch der eindeutige Hinweis auf eine klare zeitliche Trennung zwischen dem Farbauftrag des Berliner Blau enthaltenden Hellblaus – für die Höhungen der Faltenstege – und den beiden Lapislazuli enthaltenden Farbschichten. Stehen alle drei Farbschichten im zeitlichen Zusammenhang mit der Formatvergrößerung?* Mittels weiterer Querschliffanalysen hätte in dieser Frage vermutlich noch eine Klärung erzielt werden können.

* Berliner Blau, zunehmende Verbreitung erst nach 1730.

Mit einer neuen Rahmung im Stil des 17. Jhd.s wurde die ‚Lesende‘ im Reiss-Engelhorn Museum Mannheim in der Gemäldesammlung ‚Alte Meister‘ im Zeughaus integriert. 2015 ergab sich die Gelegenheit, das Gemälde in der Schausammlung noch einmal genauer in Augenschein zu nehmen. Die gefirnisste Bildfläche machte immer noch einen guten und geschlossenen Eindruck, und auch retuschierte Stellen zeichneten sich weder farblich noch durch ein verändertes Oberflächenbild ab.



Abb. 7.7 / 4
Zustandsauf-
nahme nach
Abschluss d.
Bearbeitung,
Stuttgart,
April 2004

7.8 Am Objekt angewendete und eingebrachte Materialien

Die während der Bearbeitung des Objektes angewendeten bzw. eingebrachten Materialien und Stoffe sind aus dem Handel für Restauratoren*- und dem Künstlerbedarf** bezogen worden

KREMER PIGMENTE GmbH & Co. KG*
Hauptstraße 41 – 47
D-88317 Aichstetten / Allgäu
Tel. 07565 / 1011
info@kremer-pigmente.de
www.kremer-pigmente.com

boesner GmbH**
Gleiwitzerstraße 2
D-58454 Witten
versandservice@boesner.com
www.boesner.com

Lösemittel*	Balsamterpentinöl, doppelt rectificiert, DAB 9	Artikelnummer 70010
	Ethanol (Ethylalkohol)	Artikelnummer 70800
	Isooctan	Artikelnummer 70450
	Isopropanol	Artikelnummer 70820
	Shellsol A, Aromaten haltig, Siedebereich 170 – 192 °C	Artikelnummer 70520
	Shellsol T, Aromaten frei, Siedebereich 165 – 185°C	Artikelnummer 70460
	Siedegrenzbenzin 100° – 140°, Aromaten frei	Artikelnummer 70400
Toluol (Methylbenzol, reinst)	Artikelnummer 70500	
Bindemittel*	Pergamentleim	Artikelnummer 63035
	Salianski-Hausenblase (Störleim)	Artikelnummer 63110
	Dammarharz in ‚Brocken‘, Güte: 1A ‘	Artikelnummer 60000
	Gummi Mastix, Chios, in ‚Tränen‘ Güte: 1 A	Artikelnummer 60050
	Blätterschellack hell, entfärbt, wachsfrei	Artikelnummer 60440
	Klucel H (für temporäre Malschichtsicherung)	Artikelnummer 63712
Hasenleim in ‚Gries‘	Artikelnummer 63025	
Füllstoffe*	Champagner Kreide	Artikelnummer 58000
	China Clay, englisch, PW 19	Artikelnummer 58200
	Goldocker H 84, deutsch	Artikelnummer 40210
	Kreide von Bologna	Artikelnummer 58100
Radierschwamm*	‚akapad Papierschwamm‘ (weiß, weich)	Artikelnummer 780631
Farbmittel/ -systeme**	Aquarellfarbe <i>Horadam®-Aquarell</i> Hersteller: Firma H. Schmincke & Co, D-40699 Erkrath	
	Gouache-Farben <i>Horadam®-Gouache</i> Hersteller: Firma H. Schmincke & Co, D-40699 Erkrath	
	Harz-Ölfarben <i>Mussini® Künstler-Harz-Ölfarben</i> Hersteller: Firma H. Schmincke & Co, D-40699 Erkrath	
Balsaholz**	Für die Klötzchen des Parkettierungsausgleichs	

7.8 Ergänzende Arbeitsaufnahmen

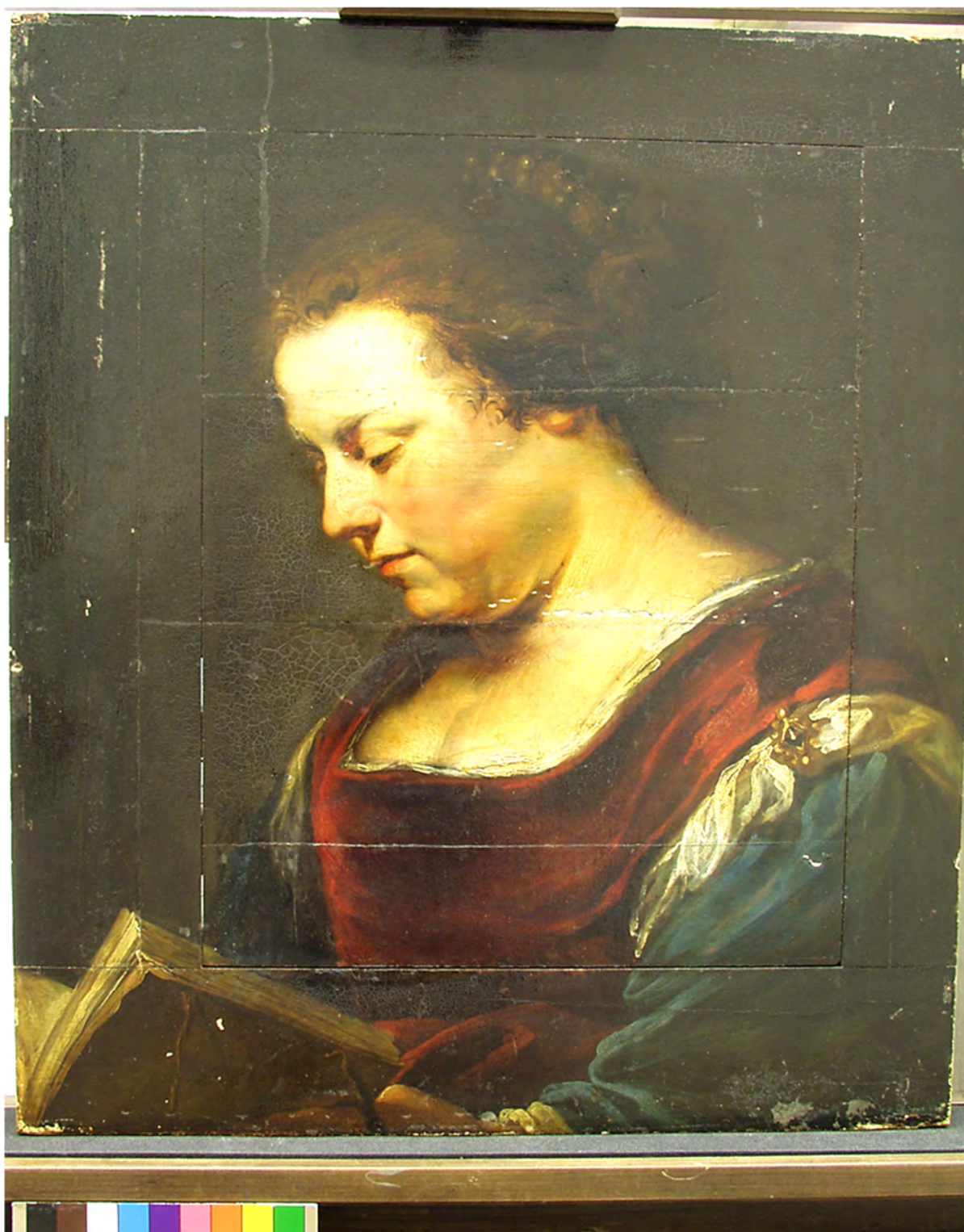


Abb. 7.8 / 1
Tafelgemälde 2001, Vorzustand mit angelegten Freilegungsproben



Abb. 7.8 / 2
Tafelgemälde 2003, Zwischenzustand während der Freilegungsarbeiten

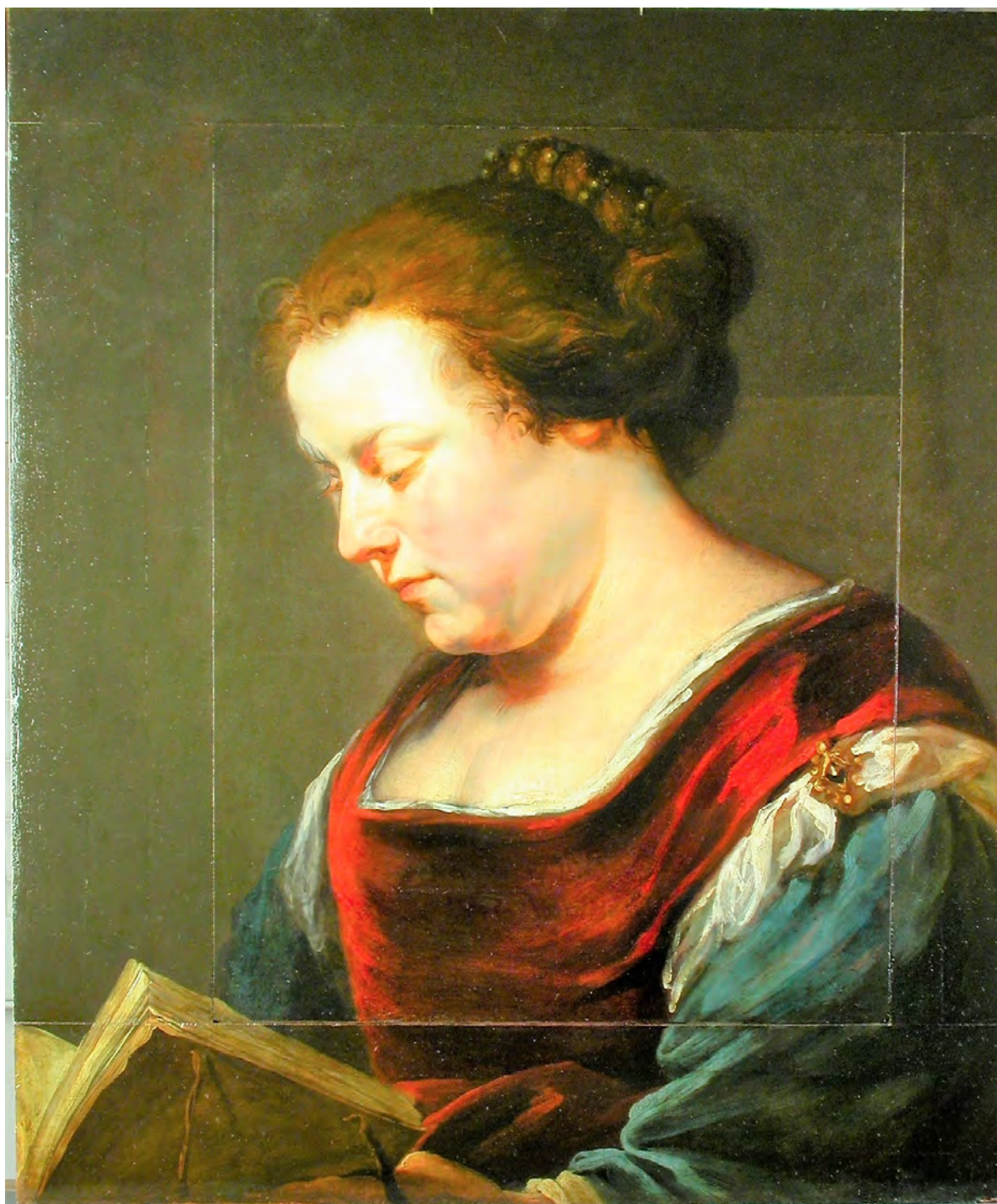


Abb. 7.8 / 3
Tafelgemälde April 2004, Zustand nach Abschluss der Bearbeitung

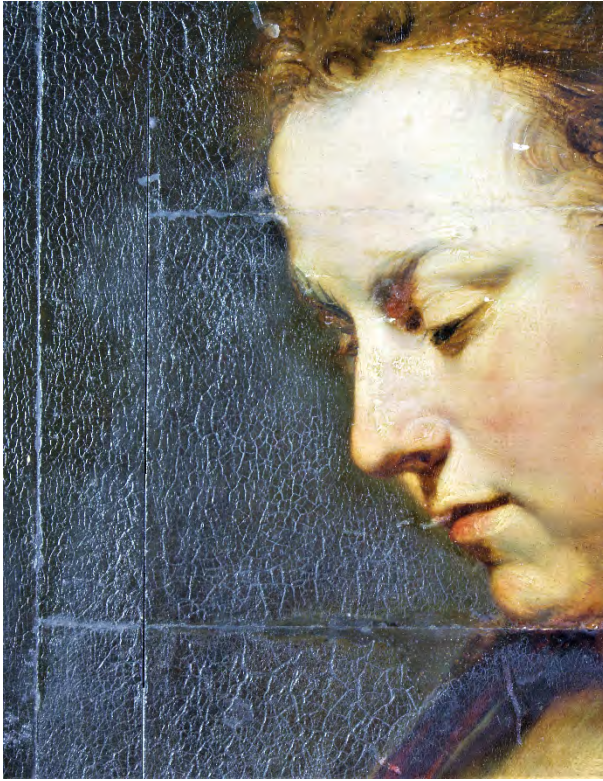


Abb. 7.8 / 4
*Vorzustand. Bildhintergrundfläche mit älterer Probe-
freilegungsfläche entlang der Brettfuge vor dem Kinn
der ‚Lesenden‘*

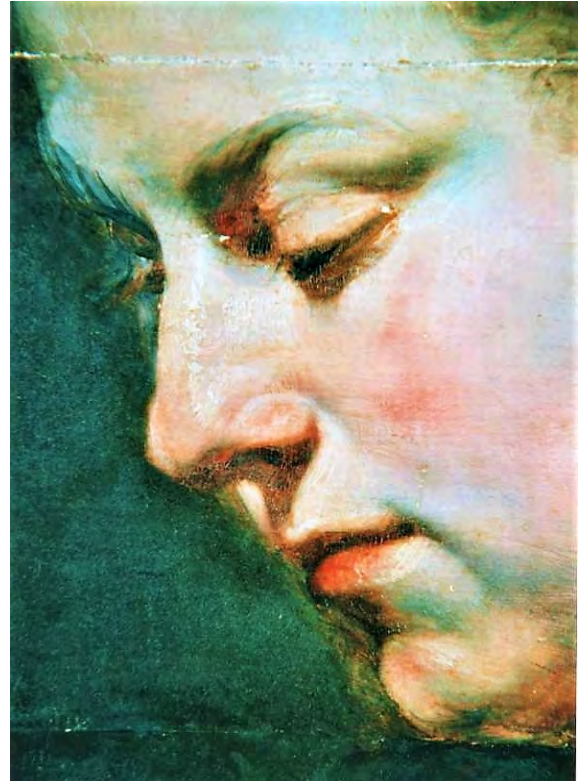


Abb. 7.8 / 5
*Zwischenzustand. Abnahme der Übermalungen bis
an die Gesichtskontur der ‚Lesenden‘ und nach
Abnahme der Firnisschichten im Inkarnatbereich*



Abb. 7.8 / 6
*Zustand nach Abschluss aller Arbeiten mit
deutlicher Verbesserung des Farb- und Ober-
flächeneindrucks der Bildhintergrundfläche*



Abb. 7.8 / 7
Bereich Nase / Kinn im Vorzustand



Abb. 7.8 / 8
Bereich Nase / Kinn, nach Abschluss der Retuschen und vor dem Auftragen des Schlussfirnis



Abb. 7.8 / 9
Vorzustand. Bildecke oben rechts



Abb. 7.8 / 10
Vorzustand. Zustand Bildschicht im Frisurbereich



Abb. 7.8 / 11
Zwischenzustand bei Freilegung. Schopf

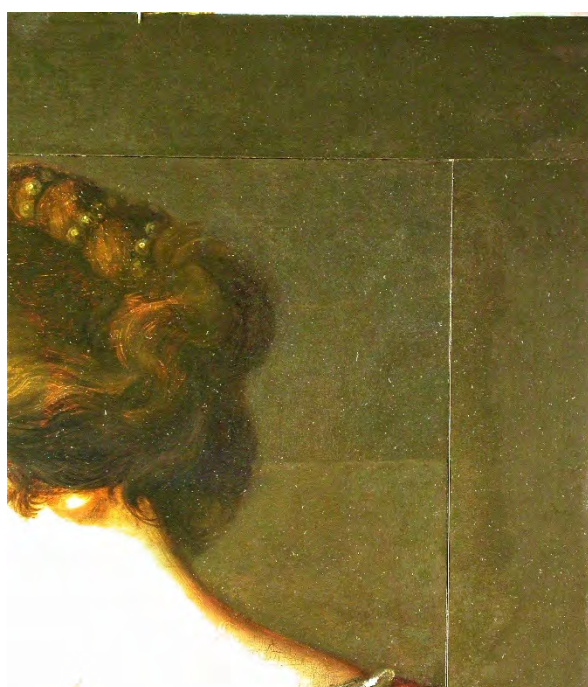


Abb. 7.8 / 12
Zustand. Bildecke oben rechts nach Restaurierung

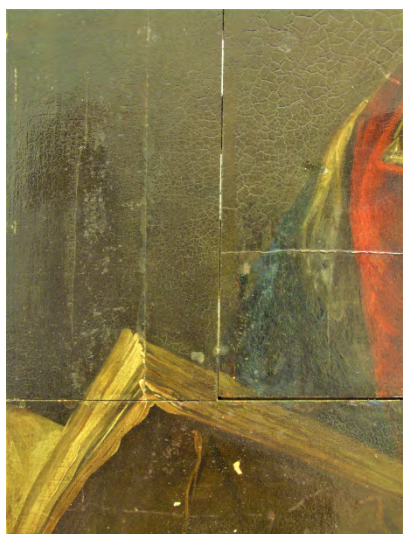


Abb. 7.8 / 13 (links)
Vorzustand. Buch und Arm
links

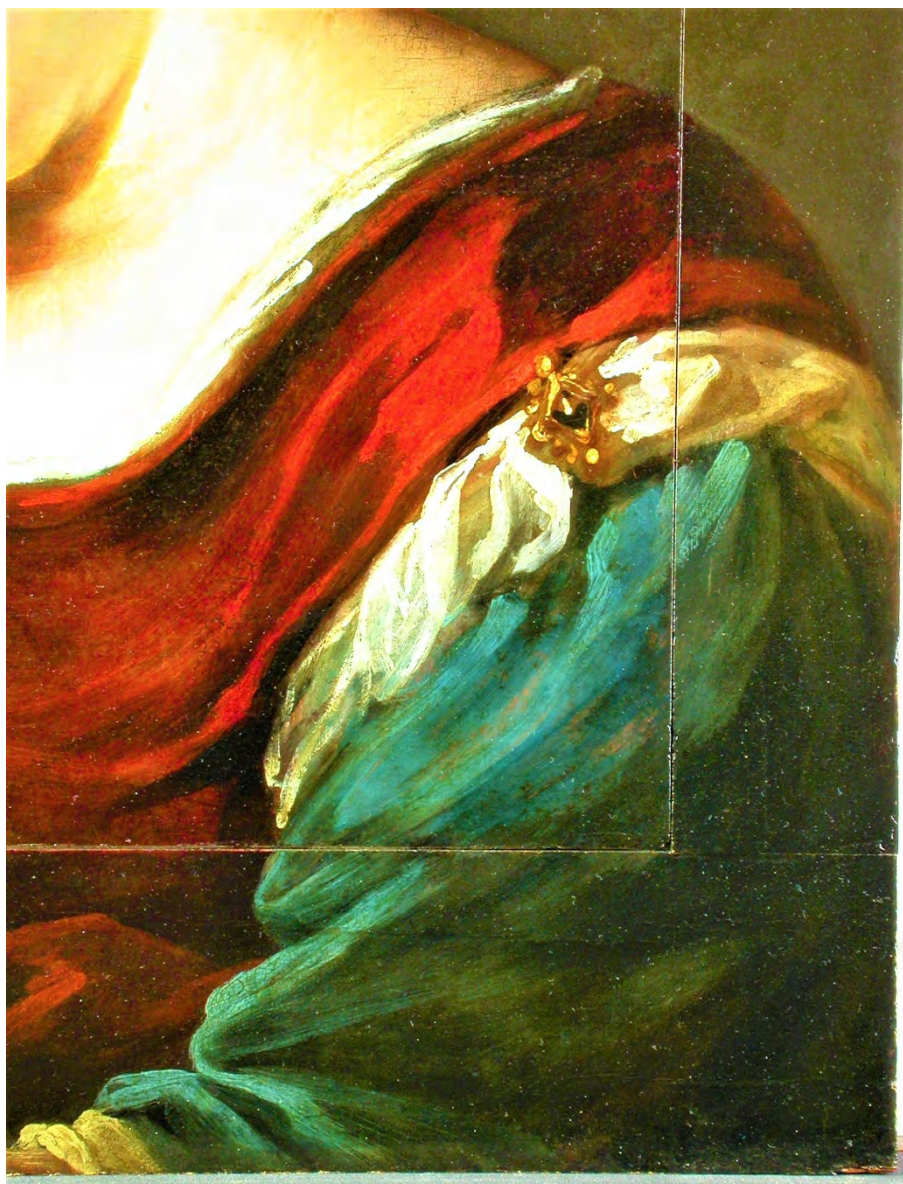


Abb. 7.8 / 14 (rechts)
Zustand nach Abschluss aller
Arbeiten



Abb. 7.8 / 15 (links)
(Scan eines Papierabzugs)
Vorzustand (2001). Arm rechts

Abb. 7.8 / 16 (unten)
Zustand nach Abschluss der Arbeiten , 2004



8. Abschließende Reflexion im Nachgang der restauratorischen Bearbeitung

Im Laufe der Jahre, nach Abschluss des Untersuchungs- und Arbeitsberichts zum Tafelgemälde die ‚Lesende‘ (2005), erschienen einige schriftliche Fachbeiträge zu Arbeiten von Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst und im Speziellen ein Aufsatz zum bearbeiteten Mannheimer Tafelgemälde, der die zwischenzeitlich ermittelten Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung von 2005 veröffentlichte.* Gemäß deren Auswertung und statistischer Mittelwerte dürfte die Anlage des **ersten Bildmotivs der Innentafel**, im folgenden kurz ‚Frau mit Haube‘ betitelt, zwischen 1620 und 1630 ausgeführt worden sein. Die im Zuge der Beschäftigung mit dem Objekt erhobenen mal- und materialtechnischen Befunde (2001, 2003/2004) stehen dieser Datierung nicht entgegen.

* A. Krock,
T. Westphal,
„Mannheimer
Geschichtsblätter“
(30/2015), S.107 ff.

Anlässlich der Wiedervornahme des Untersuchungs- und Arbeitsberichts, um ihn für die hier vorliegende Publikation zu aktualisieren, haben sich – angeregt durch einige der jüngeren schriftlichen Fachbeiträge – drei fragenbasierte Themenkomplexe herausgebildet, die in diesem abschließenden Kapitel zumindest noch kurz angerissen werden sollen. Zugegebenermaßen liegen sie außerhalb der rein restauratorischen Werkbetrachtung, jedoch erscheint es sinnvoll, sie anzuführen, da sie auf der Basis technologischer Beobachtungen in der einen oder anderen Weise vielleicht noch einen klärenden Beitrag leisten können.

I. Die Frage nach dem Werktyp der 1. Bildphase des Mannheimer Tafelgemäldes ‚Frau mit Haube‘ – Tronie, Studie oder Bildnis mit Porträtcharakter?

Eine Aussage, die für das Mannheimer Tafelgemälde in seiner ersten Bildfassung ohne Formatvergrößerung als ‚Frau mit Haube‘ mit großer Sicherheit oder eher Bestimmtheit getroffen werden kann, ist, dass dieses Bildmotiv über eine gewisse Zeit als eigenständige Arbeit Bestand gehabt hat und zu sehen war. Schadensbefunde in der Bildschicht der 1. Bildphase, die durch die Überarbeitung in der 2. Bildphase ‚behoben‘ wurden, sprechen dafür, ebenso Befunde zu einem Firnisüberzug zwischen Farbschichten der 1. und 2. Bildphase. Von der früheren (2005), im Kap. 2.4 *Kunstgeschichtliche Aspekte – Einordnung* aufgestellten Überlegung, bei der Bildversion der ‚Frau mit Haube‘ handele es sich um eine Kopfstudie, etwa in der Art der *tronie**, wie sie in der Werkstattpraxis für mehrere Maler der Rubenszeit nachweislich in Übung waren, möchte die Verfasserin aufgrund der nachfolgenden Überlegungen Abstand nehmen.

Von der Annahme ausgehend, dass bei einer Kopfstudie ein Gesichtsausdruck, Licht- und Schatteneffekte sowie die perspektivischen Aspekte unterschiedlicher Kopfhaltungspositionen im Vordergrund des künstlerischen Interesses stehen, stellt sich die Frage nach der Bedeutung jener Befunde, die erkennen lassen, dass im Malprozess zur Bildentstehung der ‚Frau mit Haube‘ (1. Bildphase) die Kleidung in mehreren wesentlichen Teilen abgewandelt wurde (vgl. Kap. 2.3 *Kunstgeschichtliche Aspekte – Motiv im Wandel*).

Nimmt man das als Abb. 8 / 2 willkürlich herausgegriffene Abbildungsbeispiel einer Arbeit mit drei Teilstudien zu einer jungen Frau hinzu, welches Jacob Jordaens zugeschrieben wird, so lässt sich in den beiden linken Abbildungen eine eher skizzenhafte Anlage der Kleidung – und besonders deutlich – des weißen Hemdkragens beobachten, während die Gesichter fein ausmodelliert wirken. In jenen Teilstudien kommt der Kleidung insofern eine Bedeutung zu,

*„tronie“ bedeutete in den Niederlanden damals „Kopf“ oder „Gesicht(sausdruck)“ [...] Der Begriff steht für Einfigurenbilder in Büstenausschnitt ohne individualisierten Porträtcharakter oder benennbares Thema.“ [A. Tieze (2007), S. 1].

als dass der geöffnete Ausschnitt des weißen Hemds mit Klappkragen variiert wird – allerdings nicht als Korrektur in ein und derselben Teilstudie, sondern an zwei eigenständigen ‚Figuren‘. Daher die Frage: In wie weit haben Details der Kleidung einen Bedeutungsschwerpunkt für eine ‚Kopfstudie‘? Und würde die Maßnahme der Abwandlung in ein und derselben Darstellung, wie im Malprozess der ‚Frau mit Haube‘, nicht stärker für eine künstlerische Arbeit mit bewusst eigenständigem Porträtcharakter sprechen?



Abb. 8 / 1
Röntgenaufnahme der ‚Lesenden‘
Motiv 1 Bildphase ‚Frau mit Haube‘



Abb. 8 / 2
J. Jordaens (zugeschrieben), ‚Three Studies of a Young Woman‘, um
1616, (Öl/Holz); 45 x 65 cm, Bonnefanten-Museum, Maastricht

Die auf dem relativ kleinen Innentafel-Bildträgerformat gedrängt wirkende Komposition irritiert weniger, wenn man den künstlerischen Anspruch an das Motiv tatsächlich im Gesicht – somit in der Physiognomie und dem angestrebten Realismus der Personenwiedergabe – sucht. Der Anspruch kann nicht der eines repräsentativen Standesporträts sein, doch für einen häuslich privaten Gebrauch wäre die Verwendung des Bildnisses allemal denkbar. Dass das ‚gedrungene‘ Format für einen Maler in einer Porträt-darstellung per se keinen Makel darzustellen scheint, darauf lassen andere Bildbeispiele schließen: etwa in der altniederländischen Malerei Robert Campins Tafelbild ‚Bildnis eines Mannes‘, um 1435 (National Gallery, London).

Ob ‚Studie‘ oder ‚Personenporträt‘, vielleicht kann bei dieser Frage auch ein Blick auf die farbige Gestaltung der Bildanlage in der 1. Bildphase helfen. Wie im *Fazit* (Kap. 7.7) bereits ausgeführt, ist für das blaue Übergewand der ‚Frau mit Haube‘ eine weitflächige Anwendung von Azuritpigment – in hellerer und dunklerer Ausmischung – als eigenständige Farbschicht belegt. Im 17. Jh. musste Azurit als natürliches Kupferpigment noch aus Gesteinsmaterial gewonnen, aus dem Ausland nach den Niederlanden importiert und in mehreren Schritten aufwendig bis zum verarbeitbaren Pigment aufbereitet werden. Wäre mit Blick auf den zu erwartenden Materialwert die Verwendung dieses teureren Blaupigments für eine Arbeitsstudie im Sinne eines ‚Probestücks‘ vertretbar? Wäre der Einsatz synthetischer Blaupigmentvarianten, etwa der von *Smalte*, das vom 16. bis Mitte des 18. Jhs. durchaus in Gebrauch war*, für eine Studie nicht eine angemessenere Alternative?



Abb. 8 / 3
J. Jordaens, ‚Head of a Girl‘, 1615/1620,
(Öl/Holz); 28,4 x 29,4
cm, Worcester Art
Museum

*H. Kühn, *Reclams
Handbuch*, Bd.1, S. 37.

II. Die Frage nach der Herkunft des Bildnisses ‚Frau mit Haube‘

In Kapitel 2.4 *Kunstgeschichtliche Aspekte – Einordnung* wird anhand des weiblichen ‚Darstellungstypus‘ unter anderem ein Vergleich zwischen der ‚Lesenden‘ und der ‚Hygieia‘ gezogen, einer Arbeit von P. P. Rubens, deren Datierung in der Literatur bislang bei 1614/1615 angesetzt ist. Mit Blick auf die 2015 veröffentlichten Ergebnisse zur dendrochronologischen Untersuchung der Innentafel des Mannheimer Tafelgemäldes, als älteren Bildbestandteil, kann hierin ein zeitlicher Widerspruch gesehen werden, wenn man eine direkte motivische Abhängigkeit zwischen der ‚Frau mit Haube‘/der ‚Lesenden‘ und der ‚Hygieia‘ erwartet.



Abb. 8 / 4
Jacob Jordaens, (Detailaufnahme)
aus ‚Allegorie der Fruchtbarkeit‘,
~ 1623. (Öl/Lw), Musée Royaux des
Beaux-Arts, Brüssel

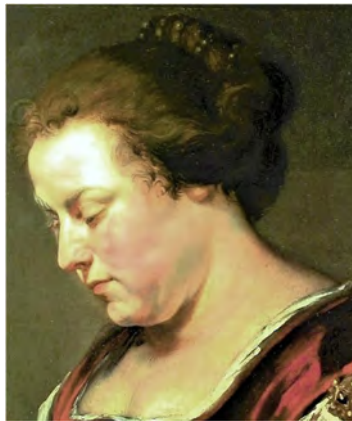


Abb. 8 / 5
‚Frau mit Haube‘, nach 1620
nach dem Motivwandel in die
‚Lesende‘, (1. Hälfte 17. Jh.),
REM Mannheim



Abb. 8 / 6
Peter Paul Rubens, ‚Hygieia‘,
1614/1615, (Öl/Holz),
Fürstl. Samml. Haus Lobkowitz,
Schloß Nelahozeves (CZ)

Andererseits: wie zwingend ist es dort eine Abhängigkeit zu sehen, wenn es sich um einen ‚Darstellungstypus‘ handelt, der lediglich einen Zeitgeschmack widerspiegelt?

Die vergleichende Einbeziehung eines Frauenkopfes aus dem Werk des Jacob Jordaens (Abb. 8 / 4)* erlaubt ein interessantes Wechselspiel hinsichtlich der Gestaltung der drei Köpfe und ihrer möglichen ‚Bezüge‘ – angefangen bei der Haartracht über die Kopfhaltung und Nackenlinie. Doch um es in Erinnerung zu halten: Nach den aktuellen Datierungsvorgaben lag die ‚Lesende‘ zu der Zeit, als die Arbeiten von Rubens und Jordaens entstanden sind, noch als das Motiv der ‚Frau mit Haube‘, mit Hemd und blauem Mieder vor, da erst um oder nach 1620 entstanden.

Wie passt das Bildnis ‚Frau mit Haube‘ maltechnisch und thematisch in das Œuvre eigenhändiger Arbeiten von Peter Paul Rubens ab etwa 1620?

H. Sonnenburg beschreibt dessen Maltechnik in einem Aufsatz von 1979 folgendermaßen: „Charakteristisch für die Holztafelbilder der ersten Antwerpener Zeit* ist ein geradezu emailhafter, glatter Farbauftrag. Mit Ausnahme blauer und roter Gewandpartien bleibt er meist nur einschichtig. Leuchtend transparente Schichten, die direkt über dem hellen Malgrund zu liegen kommen, wurden von vornherein sorgfältig aufeinander geplant“*, und für die ‚flämische Malerei vor Rubens‘ beschreibt Sonnenburg die Technik des Inkarnataufbaus wie folgt: „[...] ist im Allgemeinen eine gleichmäßige Modellierung mit geringer farbiger Differenzierung nach dem Lichten hin vorherrschend. Über den braun getönten, leuchtenden Kreidegründen liegen dünne, sorgfältig vertriebene Malschichten. Das Inkarnat wird in der Regel von

* Detailabbildung
aus einer großfor-
matischen, mehrfigur-
igen Arbeit.

*bis 1600 (!).

* H. Sonnenburg,
„Rubens Bildauf-
bau und Technik“,
Bd. II, (1979), S.
181/182.

einem Rosaton beherrscht, von dem sich die blassgelben Lichthöhungen meist nur wenig abheben, während die Schatten häufig zum Braun oder Grau tendieren.“* Von den beschriebenen Arbeitsweisen lässt sich ungeachtet der Datierung einiges für die nicht überarbeiteten Gesichtspartien des Mannheimer Tafelgemäldes ableiten.

Mehrfach wird in der Literatur auf streifige graue Imprimituren an Rubens Tafelbildern hingewiesen – auch bei den Kopfstudien (*tronies*).

H. Sonnenburg dazu: „Rubens machte diese streifigen Imprimituren zur Grundlage seiner Technik auf Holztafeln nach seinem Italienaufenthalt.“ (nach 1608)*. Die Imprimiturfarben waren in der Regel grau in unterschiedlichen Abstufungen, gelegentlich auch brauntonig.*

Für die Innentafel des Mannheimer Tafelgemäldes konnte zwar ein zweischichtiger Aufbau für die grüne Hintergrundfläche beobachtet werden: über der weißen Grundierung (möglicherweise mit einer isolierenden Zwischenschicht; vgl. Querschliffproben) liegt dort eine dünne, glatte und augenscheinlich einheitlich deckende ‚schwarze‘ Imprimitur vor. Sie reicht im Bereich des Oberkörpers z.T. noch bis in die Randbereiche der Kleidung. Für die inkarnatfarbenen Flächen wurde jedoch kein farbiges ‚Unterlegen‘ beobachtet. Schließt diese Beobachtung einen Zusammenhang des Mannheimer Tafelgemäldes mit P. P. Rubens‘ Werkstattbetrieb aus? Nicht zwangsläufig, wie es ein Skizzenblatt der Devonshire Collection mit 11 Studienköpfen* (vgl. Abb. 8 / 10) in Federzeichnungen zu belegen scheint.

Eine ‚Frau mit Haube‘, in der Blattmitte, zeigt bei genauerer Betrachtung deutliche Parallelen zu Details in den Röntgen- und Infrarotabbildungen der ‚Lesenden‘ (z.B. die Kontur der Kleidung und eine rundere Haubenform). Dass dieses Blatt wiederum einen direkten inhaltlichen Bezug zu Kopfstudien aus der Werkstatt von P. P. Rubens besitzt ist nicht anzuzweifeln. A. Tieze führt dies in ihrem Aufsatz anhand zweier Abbildungsbeispiele von bärtigen Männerköpfen eindrücklich vor, die ursprünglich als Studienköpfe in Ölmalerei auf Holztafeln vorlagen, nachträglich im Format vergrößert und zusätzlich motivisch erweitert wurden.*

* H. Sonnenburg, „Rubens Bildaufbau und Technik“, Bd. II, (1979), S. 189.

* H. Sonnenburg, „Rubens Bildaufbau und Technik“, Bd. I, (1979), S. 91.

* H. Sonnenburg, „Rubens Bildaufbau und Technik“, Bd. I, (1979), S. 85.

*(zugeschr.) Peter Paul Rubens, ‚Studienköpfe‘ Feder/Tinte/schwarze Kreide, Devonshire Collection, Chatsworth.

*A. Tieze (2007), S. 10–15.



Abb. 8 / 7
Röntgenaufnahme der ‚Lesenden‘ mit dem Motiv der 1. Bildphase, ‚Frau mit Haube‘



Abb. 8 / 8
Detail aus dem Skizzenblatt der Devonshire Collection, Chatsworth, mit 11 Studienköpfen

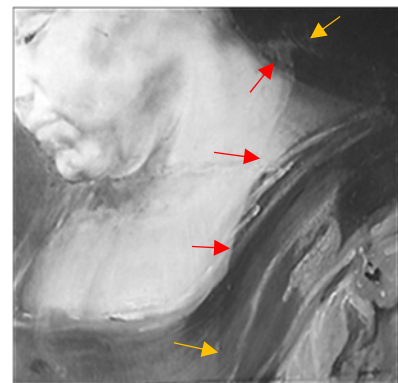


Abb. 8 / 9
Infrarotaufnahme Schulterbereich rechts der ‚Lesenden‘, vgl. auch Abb. 2.3 / 13

Allerdings: vielleicht könnte oder sollte für das Bildnis ‚Frau mit Haube‘ eine andere Bedeutungsebene für die Zeit seines Werkstattaufenthalts bei Rubens in Betracht gezogen werden?

Was stünde der Überlegung entgegen, dass es sich bei dem Bildnis ‚Frau mit Haube‘ um die Arbeit eines anderen versierten zeitgenössischen Malers handelt, dass das Bildnis durch Erwerb oder als Gabe dorthin kam und aufgrund seiner künstlerischen Qualität einen Platz ‚zwischen‘ den Studienköpfen von Rubens fand oder im allgemeinen Gemäldebestand der Werkstatt gezeigt wurde?

Damit wären sowohl die maltechnischen Unterschiede zu Rubens‘ Bildaufbau an Tafelgemälden zu erklären, als auch das für eine Rubensarbeit um/nach 1620 ungewöhnlich puritanisch-holländisch anmutende Motiv einer ‚Frau mit Haube‘. Auch die subjektiv als lebensnaher und feiner modelliert empfundene Stofflichkeit, des Gesichtsinkarnats, am Bildnis ‚Frau mit Haube‘/der ‚Lesenden‘, in Gegenüberstellung zu Frauengesichtern aus Arbeiten in Rubens‘ Œuvre um 1620, fände hier eine Erklärung.

Diese Überlegung nimmt zudem Anleihe an einer überlieferten Notiz aus dem Nachlassinventar von Rubens, wonach „A parcell of Faces made after the life, vpon bord and Cloth as well by sr Peter Rvbens as van dyke“* zum Nachlass gehörten und damit das Vorhandensein von Arbeiten weiterer Künstler, Schüler oder freier Werkstattmitarbeiter vielleicht ebenfalls möglich wäre.

*A. Tieze (2007),
S. 2.

Wenngleich das Skizzenblatt der Devonshire Collection mit den 11 Studienköpfen inklusive einer ‚Frau mit Haube‘ eine glückliche Entdeckung für die Forschung am Bildnis der ‚Lesenden‘ darstellt, so besteht dennoch die Frage nach der chronologischen Einordnung dieser Skizzen im Verhältnis zu den in Ölmalerei ausgeführten Arbeiten der (Studien)Köpfe. In den Federzeichnungen eigenhändige Arbeitsskizzen – im Sinne von Vorzeichnung – durch P. P. Rubens zu sehen, stellt eigentlich die ‚arbeitstechnische Zwischenstufe‘ der Öl-skizze als ‚schnelle Studie nach dem lebenden Modell‘ in Frage. So etwa bei den Federzeichnungen der beiden ‚Bärtigen Männerköpfe‘, in der mittleren Reihe links, für die existierende *tronies* in Ölmalerei identifiziert sind.* Welchen Anlass gäbe es für Rubens, von seinen eigenen ‚Studienköpfen‘ (in bereits farbiger Ausführung) Federzeichnungen in Tusche anzufertigen?



Abb. 8 / 10

Peter Paul Rubens (zugeschrieben),
‚Studienköpfe‘ (Feder/Tinte/schwarze
Kreide) 17,4 x 22,4 cm, Devonshire
Collection, Chatsworth

Noch unklarer verhielte es sich mit der Federzeichnung der ‚Frau mit Haube‘, würde man sie als ‚Vorzeichnung‘ für die Mannheimer Tafel verstehen. Sprechen die Ausarbeitung der Physiognomie sowie die malerische Umsetzung der Inkarnatwiedergabe, im Besonderen die Modellierung der Licht- und Schattenpartien, und der daraus resultierende Eindruck von Lebensnähe nicht eher für eine Arbeit nach einem realen Modell denn nach einer Federzeichnung (Abb. 8 / 8 und / 10)?

*A. Tieze (2007), S.
10-15.

Bereits bei seinen Zeitgenossen waren Rubens‘ Ölskizzen offenbar so begehrt, dass die Rubens-Werkstatt eigenhändige Arbeiten von Rubens in Form von Zeichnungen ‚vervielfältigte‘ und diese damit einen gewissen Verbreitungsgrad erlangten.* Darf für das Skizzenblatt der Devonshire Collection vielleicht in Erwägung gezogen werden, dass diese Federzeichnungen von der Hand eines Werkstattangehörigen von Rubens stammen, der durch das Skizzieren von bereits existierenden Gemälden sein eigenes Vorlagen-Portfolio erweiterte, und der somit aus einem glücklichen Zufall heraus das Bildnis der ‚Frau mit Haube‘ als ‚Teil des Bildbestands‘ der Werkstatt von P. P. Rubens mit dokumentierte?

*A. Tieze (2007),
S. 7.

III. Die Frage nach der Zuschreibung der Formatvergrößerung und des Motivwandels zur ‚Lesenden‘

Sind die Randanstückungsbretter sowie der Motivwandel der ‚Frau mit Haube‘ in die ‚Lesende‘ von Jan Boeckhorst veranlasst oder ausgeführt worden? Der hierin noch anstehende Klärungsbedarf konnte bislang nicht mittels eindeutiger technologischer Befunde ausgeräumt werden. Die dendrochronologische Untersuchung zur Altersbestimmung der Randanstückung war 2015 ohne Ergebnis geblieben. Hinsichtlich des Bildschichtaufbaus auf den Randanstückungsbrettern fehlt noch eine eindeutige Aussage darüber, ob die markanten, **Berliner Blau enthaltenden Faltenstege** des Ärmels rechts tatsächlich der **3. oder doch noch der 2. Bildphase** zuzuordnen sind (vgl. Kap. 3.2.2 – 3. *Bildphase*). Eine Zugehörigkeit dieser Farbschicht zur 2. Bildphase müsste nach den allgemein gültigen kunstwissenschaftlichen Erkenntnissen bedeuten, dass der Motivwandel etwa zwischen den 1720er/30er Jahren und der Anfertigung des Reproduktionsstichs von A. Bissel Ende des 18. Jhs. vorgenommen wurde (Kap. 3.2.2).

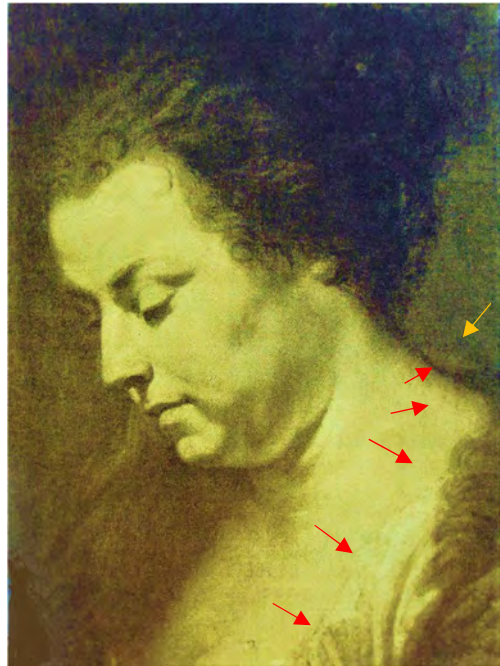


Abb. 8 / 11

1933 P.P. Rubens zugeschrieben; heute: J. Boeckhorst, ‚Frau mit gesenktem Blick‘, 1640er, (Öl/Lw). Pfeilmarkierungen vgl. Abb. 8 / 8 und / 9.

Das Leinwandgemälde in Abb. 8 / 11 wurde 1933 im Katalog einer Ausstellung des Amsterdamer Kunsthändlers Jaques Goudstikker (‚*Rubens-Tentoonstelling*‘) als Arbeit von Peter Paul Rubens gezeigt*.

Es findet 1990 im Rahmen eines Ausstellungsprojekts des Rubenshaus Antwerpen und des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster bei H. Vlieghe in einem Katalogbeitrag zur Ausstellung ‚*Jan Boeckhorst (1604 - 1668) – Maler der Rubenszeit*‘ Erwähnung und wird Jan Boeckhorst zugeschrieben.* Es wurde 2011 in einer Werkübersicht zu Johann (Jan) Boeckhorsts Gemälde und Zeichnungen mit einer Datierung „um 1645“ aufgenommen.*

Welche Aussage kann zu der Motivverwandtschaft der beiden Bilder getroffen werden? Das Bildnis ‚Frau mit Haube‘ und das Leinwandbild der ‚Frau mit gesenktem Blick‘ befanden sich am selben Ort, als das Leinwandgemälde entstanden ist. Interessanterweise meint man, auf dem Leinwandgemälde schwach durchscheinend jene Konturen angedeutet zu finden, die auf der Federzeichnung der ‚Frau mit Haube‘ den oberen Brustabschnitt markieren und in der Infrarotaufnahme der ‚Lesenden‘ den Kantenverlauf des ‚Überwurfs‘ andeuten (Abb. 8 / 11, Pfeilmarkierung). Was es mit diesem ‚Befund‘(?) tatsächlich auf sich hat, ließe sich vermutlich am Original des Leinwandbildes klären. In der Literatur werden die Bildmaße mit 42 x 32 cm angegeben.* Die Innentafel der ‚Lesenden‘ hat die Maße 47,8 x 37,5 cm, sodass die Tafelbildversion in Höhe und Breite nur etwa 5 cm größer ist als das Leinwandbild.

Hat Boeckhorst im Leinwandbild eine erste Idee zum Motivwandel am ‚biederer‘ Porträt der ‚Frau mit Haube‘ verwirklicht? Die Haube ist verschwunden, die Haare sind teils locker aufgesteckt, teils liegen sie links und rechts über den Schultern. Das Hemd mit Klappkragen ist nicht mehr vorhanden, Hals und Nacken liegen frei, und nur an der Schulter rechts begrenzt der Saum

*H. Vlieghe (1990), S. 73.

*H. Vlieghe (1990), S. 64.

*M. Galen (2011), S. 254.

*H. Vlieghe (1990), S. 73.

eines weißen Leibchens das großzügig angesetzte Dekolleté. Ein Tuch scheint noch etwas tiefer über der Schulter rechts zu liegen, sofern man die Motivfläche unterhalb der Locken (?) in der Bildecke unten rechts so deuten kann. Für die Perspektive der Darstellung sind die Proportionen der Anatomie in sich schlüssig; anders als es bei genauer Betrachtung der ‚Lesenden‘ der Fall ist.

Abb. 8 / 13 zeigt eine Fotomontage, aus der nebenstehenden Abbildung Abb. 8 / 12 und dem Kopf der ‚Lesenden‘. Bei Abb. 8 / 12 handelt es sich um eine Mariendarstellung mit schlafendem Jesusknaben, einem Holztafelgemälde, das Boeckhorst zugeschrieben wird, oder als Kopie nach ihm.* – Am Marienbild wirkt der Schulteransatz anatomisch stimmig. Der Oberarm ist durch einen passend erscheinenden Faltenwurf des roten Ärmels definiert. Der Unterarm und das Handgelenk sind als solche wahrnehmbar und die Hand ist feingliedrig dargestellt. Die Schleifenbefestigung des Stulpenärmels am Mieder ist gewandschnitttechnisch nachvollziehbar.



Abb. 8 / 12
‚Maria mit schlafendem Jesusknaben‘,
1640er, 100 x 73 cm
Städt. Gustav-Lüb-
cke-Museum Hamm



Abb. 8 / 13 (links)
Fotomontage der ‚Lesenden‘ mit einem
Ausschnitt von Abb. 8 / 12

*M. Beilmann
(1990), S. 146.

Für die Frage nach der künstlerischen Qualität der Motivveränderung bedarf es einer stilkritischen Klärung von kunsthistorischer Seite.

Eine Zuschreibung an Boeckhorst sollte allgemeiner gefragten Fragen zur Motiverweiterung standhalten und solchen von pragmatisch-technologischer Art, die z.B. die Arbeitsgewohnheiten und -möglichkeiten von Boeckhorst betreffen. – Möglicherweise decken sie auch einen weiteren Forschungsbedarf zu Boeckhorsts Œuvre auf.

Eine der technologischen Fragen betrifft den zu Beginn der ‚III. Frage‘ formulierten Hinweis auf die Unsicherheit hinsichtlich der Schichtenabfolge der verwendeten Blaupigmente im Zusammenhang mit dem Motivwandel. Wo und in wie weit lässt sich in den Trocknungsrisen (Frühschwundrisen) der Berliner Blau haltigen Farbschichten, die die Faltenstege akzentuieren, eine Übereinstimmung an, bzw. eine Fortsetzung in den darunter liegenden Lapislazuli haltigen Farbschichten erkennen (Vgl. Kap. 3.2.2)? Was ist dafür die technologische Ursache und wie ist diese mit Blick auf die Schichtenabfolge und die ‚Bildphasen‘ zu lesen? Des Weiteren: In welchem Umfang und in welchem inhaltlichen und/oder motivischen Zusammenhang ist die Verwendung des Lapislazuli-Pigments (natürliches Ultramarin) in Boeckhorsts

Ceuvre nachzuweisen? Lapislazuli war seinerzeit ein noch exklusiveres Blaupigment als Azurit. Boeckhorst verwendet es in einem Bild, dessen zentrales Stück – das Gesicht – er selber nicht hergestellt hat, und für ein lediglich ‚ergänzendes Motivdetail‘ (Ärmel) in einer profanisierten bildlichen Darstellung?

Ein weiterer Blick sollte den Randanstückungsbrettern gelten, im direkten Vergleich zu Anstückungen an anderen Formaterweiterungen durch Boeckhorst. Wie sind die Bretter zugeschnitten (Werkspuren an den Seitenflächen, Genauigkeit der Schnittwinkel)? Brett V und Brett VI der Randanstückungen am Mannheimer Tafelgemälde sind ‚gestückte Bretter‘ (vgl. Kap. 1.1), quasi Zuschnittreste. Eine vergleichbare Vorgehensweise ist auch für andere Anstückungen in Boeckhorsts Œuvre nachweisbar? Und auch: Wie erfolgte an Vergleichsstücken das Ansetzen der Bretter für die Formaterweiterung? Durch einfaches Verleimen mittels stumpfer Fuge, oder gab es zusätzliche Maßnahmen der Fugensicherung?

Die Fragen allgemeinerer Art betreffen z.B. die Idee, die hinter der Formaterweiterung zu suchen ist: Boeckhorst erkennt die Qualität des Bildnisses der ‚Frau mit Haube‘ und würdigt das durch eine Kopie desselben auf einem Leinwandbildträger. Das Motiv ‚Frau mit Haube‘ und das Motiv der ‚Frau mit gesenktem Blick‘ (Abb. 8 / 11) haben bis auf wenige Zentimeter das gleiche Bildformat. Wenn Boeckhorst das Bildformat der ‚Frau mit Haube‘ als nicht ausreichend ‚bildwürdig‘ ansah, weshalb malte er das Leinwandbild dennoch in vergleichbarem Format und integrierte darin seine Form einer motivischen ‚Abwandlung‘?

Die ‚Lesende‘ – mit Perlschnur im geflochtenen und ordentlich aufgesteckten Haar, mit Broschenbesatz am Ärmel und mit den schwer anmutenden Gewandstoffen in starken Farben – vermittelt nochmals einen anderen inhaltlichen Bildeindruck als die ‚Frau mit Haube‘ oder die ‚Frau mit gesenktem Blick‘.

9.1 Protokoll der mikrochemischen Analyse

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart
Institut für Technologie der Malerei - Am Weißenhof 1 - 70191 Stuttgart

Untersuchung von Pigmentproben des Gemäldes „Lesende“, Umkreis Rubens, aus dem Reiss-Engelhorn Museum, Mannheim.

- Probe 1:** Blau (Anstückung IV)
Lapis (natürliches Ultramarin), Bleiweiß
- Probe 2:** Blau (Anstückung IV)
Berliner Blau, Bleiweiß
- Probe 3:** Blau (Anstückung IV, Malschicht unter Probe 2)
Lapis, Bleiweiß
- Probe 4:** Blau rest (Irrmentafel über Azurit)
Lapis
- Probe 5:** Weiß (Kittmaterial, oberer Teil des Risses in der Tafel)
Bleiweiß, Calciumcarbonat
- Probe 6:** Blau (Mittelbett, untere blaue Malschicht)
Azurit
- Probe 7:** Blau (Mitteltafel, Ärmel)
Azurit

Die Proben wurden mikroskopisch und mikrochemisch untersucht.

(Heide Härlin)

Stuttgart, 1. 12. 2003

Tel. 0711/28440262 Fax 0711/28440269

9.2 Literatur

Galen, Maria

Johann Boeckhorst. Gemälde und Zeichnungen

Hamburg Baar-Verlag (2012), S. 52 - 53

Keith, Larry

The Rubens Studio and the Drunken Silenus supported by Satyrs

In: National Gallery Technical Bulletin Vol. 20, London (1999), S. 96 - 103

Kirby, Jo

The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice. Painting in Antwerp and London: Rubens and van Dyck

Rubens and van Dyck

In: National Gallery Technical Bulletin Vol 20, London (1999), S. 4 - 49

Koller, Manfred

Das Staffeleibild der Neuzeit

In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken Bd. I, Stuttgart (1984), S. 267 – 269, S. 277 – 289, S. 300 ff.

Krock, Andreas; Westphal, Thorsten

Das Geheimnis eines Bildes: „Die Lesende“ von Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst

In: Mannheimer Geschichtsblätter (30/2015), Mannheim (2015), S. 107 - 116

Kühn, Hermann

Erhaltung und Pflege von Kunstwerken

München (2001).

Kühn, Hermann

Farbmaterialien. Pigmente und Bindemittel

In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken Bd. I, Stuttgart (1984), S. 18 – 45.

Nicolaus, Knut

Handbuch der Gemälderestaurierung

Konemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln (1998)

Poll-Frommel, Veronika; Schmidt, Jan

Anstückungen bei Tafelgemälden von Peter Paul Rubens – Technik und Ausführung

In: MALTECHNIK/RESTAURO 6/2001, München (2001), S. 432 - 437

Roy, Ashok

Rubens's 'Peace and War'

In: National Gallery Technical Bulletin Vol. 20, London (1999), S. 89 - 95

Schöner, Mechthild

Beitrag zu Katalogabbildungen Nr.3

In: Jan Boeckhorst (1604 – 1668) Maler der Rubenszeit (Ausstellungskatalog Antwerpen/Münster),

Münster (1990), S. 146

Schramm, Hans-Peter

Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung

In: Ulrich Schießl (Hrsg.), Bücherei des Restaurators, Bd. I, Stuttgart (1995).

Sonnenburg, Hubert von

Rubens' Bildaufbau und Technik I

In: MALTECHNIK/RESTAURO, Callwey Verlag München (1979), S. 77 - 99

Sonnenburg, Hubert von

Rubens' Bildaufbau und Technik II

In: MALTECHNIK/RESTAURO, Callwey Verlag München (1979), S. 181 - 203

Sonnenburg, Hubert von; Preußner, Frank

Peter Paul Rubens' >>Meleager und Atalante<<

In: MALTECHNIK/RESTAURO 2/1979, Callwey Verlag München (1979), S. 101- 112

Straub, Rolf E.

Das Staffeleibild der Neuzeit

In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken Bd. I, Stuttgart (1984), S. 133 – 167, S. 208 – 224, S. 243 – 247.

Tieze, Agnes

Fokus auf Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst: König David spielt die Harfe

Städel Museum Frankfurt am Main, Ausstellungskatalog Frankfurt (2007)

Vlieghe, Hans

Stilentwicklung in Boeckhorsts Œuvre

In: Jan Boeckhorst (1604 – 1668) Maler der Rubenszeit (Ausstellungskatalog Antwerpen/Münster), Münster (1990), S. 63 - 73

Wehlte, Kurt

Werkstoffe und Techniken der Malerei

Ravensburg (1992).

9.1 Abbildungsnachweis

Die Bildrechte für das restaurierte und 2004 fertiggestellte Tafelgemälde ‚Lesende‘, liegen beim Reiss-Engelhorn Museum Mannheim.

Die in der Dokumentation verwendeten Abbildungen von Röntgen- und Infrarotreflektografie-Aufnahmen (2001 – 2004) wurden durch Peter Vogel, Institut für Technologie der Malerei/Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, durchgeführt und zur Verfügung gestellt.

Alle Tageslichtaufnahmen zur Befunddokumentation sowie die fotografische Dokumentation der vorgenommenen Arbeitsschritte wurden von der Autorin erstellt. [Kameratyp: Canon EOS 500, mit Vorsatzlinsen +1-, +2-, +4-fache Vergrößerung]

Alle zeichnerischen Abbildungen wie Kartierungen, Befundskizzen, technologische Zeichnungen und digital bearbeitete fotografische Abbildungen wurden von der Autorin angefertigt.

Die Untersuchungsergebnisse der in Kapitel 3.1.2 (*Technologische Untersuchungen*) beschriebenen Aufnahmen der Computertomografie des Tafelbildträgers an der FH Aalen, 2005, standen für diesen Bericht nicht zur Verfügung. Die Auswertung und Interpretation der Ergebnisse wurden 2015 in der Schriftenreihe „Mannheimer Geschichtsblätter“, Nr.107, veröffentlicht. [A. Krock, T. Westphal: „Das Geheimnis eines Bildes. Die Lesende von Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst“]

Abbildung 3.2.2 / 6, Reproduktionsstich des Tafelgemäldes von A. Bissel, erstellt vor 1810. Dabei handelt es sich um die digitalisierte Aufnahme eines Papierausdrucks, die von A. Krock (Reiss-Engelhorn Museum Mannheim) zur Verfügung gestellt wurde.

Die für das Kapitel 2, ‚Kunstgeschichtliche Aspekte‘ (Kap. 2.1 bis 2.4) sowie Kapitel 3 ‚Technologische Beobachtungen‘ (Kap. 3.1 bis 3.2) verwendeten Abbildungen, sowie deren vergrößerte Bildauszüge von Gemälden des 17. Jhds, wurden überwiegend im Zuge der Internet-Recherche gewonnen. Nicht bei allen Abbildungen gelang es nachträglich (2020) die Abbildungsquellen von 2004 zu rekonstruieren.

Die Bildrechte liegen bei den jeweils mitgenannten Institutionen und Eigentümern.

Kap.	Abb.Nr.	Künstler	Titel/Dat.	Besitzer
2.1	Abb. 2.1 / 2	P.P. Rubens	‚Der Strohhut‘ ca.1630er	National Gallery, London
2.2	Abb. 2.2 / 7	D. Velázquez	‚Die Näherin‘, ca.1640	National Gallery of Art, Washington
2.3	Abb. 2.3 / 17	P.de Hooch	‚Die Mutter‘, ca.1662	Gemäldegalerie SMPK, Berlin
2.3	Abb. 2.3 / 18	J. Steen	‚Die Liebeskranke‘, ca.1662	Bayer. Staatsgemäldesammlung Alte Pinakothek, München
2.3	Abb. 2.3 / 19	In Manier P. de Hooch	‚Innenhof in Delft‘, ca.1659	Mauritshuis, Den Haag
2.3	Abb. 2.3 / 20	P.de Hooch	‚Am Wäscheschrank‘, 1663	Rijksmuseum, Amsterdam
2.3	Abb. 2.3 / 23	J. Steen	‚Schäkerndes Paar im Freien‘, ca. 1660	Stedelijk Museum Lakenhal, Leiden
2.3	Abb. 2.3 / 24	J. Vermeer	‚Schlafendes Mädchen‘, ca. 1657	Metropolitan Museum of Art, New York

Kap.	Abb.Nr.	Künstler	Titel/Dat.	Besitzer
2.3	Abb. 2.3/ 21	G. Metsu	„Das kranke Kind“, ca.1664 - 1666	Rijksmuseum, Amsterdam (Katalog)
2.3	Abb. 2.3/ 22	G. Dou	„Die Wassersüchtige“, 1663	Musée du Louvre, Paris (Katalog)
2.3	Abb. 2.3/ 25	G. Metsu	Porträt eines am Tisch sitzenden Mädchens	Johnny van Haefen Gallery, London (Privatsammlung)
2.3	Abb. 2.3/ 18	J. Steen	„Die Liebeskranke“, ca.1662	Bayer. Staatsgemäldesammlung Alte Pinakothek, München
2.3	Abb. 2.3/ 26	G. Metsu	„Mädchen mit Pistill und Mörser“	www.allposters.de/gallery
2.3	Abb. 2.3 / 30	P. P. Rubens	„Madonna on the Throne with the Child and three female saints“, 1633	Museum of Art, Toledo/Ohio
2.4	Abb. 2.4/ 4	J.Steen	„Schäkerndes Paar im Freien“, ca. 1660	Stedelijk Museum Lakenhal, Leiden
2.4	Abb. 2.4/ 5	G. Metsu	„Mädchen mit Pistill und Mörser“	Johnny van Haefen Gallery, London
2.4	Abb. 2.4/ 6	F. Hals	n.n. „1655	n.n.
2.4	Abb. 2.4/ 7	P.P.Rubens	„Isabella Brandt“, 1623/1626	National Gallery of Art, Washington
2.4	Abb. 2.4/ 8	P.P. Rubens	„Isabella Brandt“, 1625	n.n.
2.4	Abb. 2.4/ 9	P.P. Rubens	„Isabella Brandt“	Galleria degli Uffizi, Florenz
2.4	Abb. 2.4/ 10	P.P. Rubens	„Der Strohhut“, ca. 1630	National Gallery, London
2.4	Abb. 2.4/ 12	P.P. Rubens	„Kopfstudie eines Mannes“	National Galleries of Scotland (Inv. NG 2097)
2.4	Abb. 2.4./ 13	P.P. Rubens	„Kopfstudie einer alten Frau“, ca. 1616/1618	Bayer. Staatsgemäldesammlung Alte Pinakothek, München
2.4	Abb.2.4/ 14	A. van Dyck (zugeschr.)	Woman with outstrached arm, ca. 1620	Staatliches Kunstmuseum, Stockholm
2.4	Abb. 2.4/ 15	P.P. Rubens	„Hygieia“, 1614/1615	Fürstliche Sammlung des Hauses Lobkowitz, Schloß Nelahozeves (CZ)
2.4	Abb. 2.4/ 16	P.P. Rubens	„Hygieia, Godness of Health“, ca. 1614	Arkansas Arts Center Foundation Purchase
2.4	Abb. 2.4/ 17	P.P. Rubens	„Hygieia“, 1614/1615	Fürstliche Sammlung des Hauses Lobkowitz, Schloß Nelahozeves (CZ)
2.4	Abb. 2.4/ 18	A. van Dyck (zugeschr.)	„Frau mit ausgestrecktem Arm“, ca. 1620	Staatliches Kunstmuseum, Stockholm
3.1.3	Abb. 3.1.3/ 27	P. de Hooch	Am Wäscheschrank, 1663	Rijksmuseum, Amsterdam (Katalog)
3.1.3	Abb. 3.1.3/ 39	P. de Hooch	„Die Mutter“, ca. 1662	Gemäldegalerie SMPK, Berlin
3.1.3	Abb. 3.1.3/ 54	J. Steen	„Das Tischgebet“, ca.1663/1665	Privatbesitz
3.1.3	Abb. 3.1.3/ 56	G. Metsu	Bildnis eines Mädchens bei Tisch, Mitte 17.Jh	Johnny van Haefen Gallery., London

Kap.	Abb.Nr.	Künstler	Titel/Dat.	Besitzer
3.2.2	Abb. 3.2.2/ 5	J. Steen	Dirne mit Buhle und Freier	n.n.
3.2.4	Abb. 3.2.4/ 9	P.P. Rubens	Das Kind mit dem Vogel, um 1625	Gemäldegalerie SMPK, Berlin
8.	Abb. 8 / 2	J. Jordaens	‚Three Studies of a Young Woman‘, um 1616	Bonnefantien Museum, Maastricht
8.	Abb. 8 / 3	J. Jordaens	‚Head of a girl‘, ca 1615/1620	Worcester Art Museum
8.	Abb. 8 / 4	J.Jordaens	(Detail aus) ‚Allegorie der Fruchtbarkeit‘, ca.1623	Musée Royaux des Beaux-Arts, Brüssel
8.	Abb. 8 / 6	P. P. Rubens	‚Hygieia‘, 1614/1615	Fürstliche Sammlung des Hauses Lobkowitz, Schloß Nelahozeves (CZ)

Folgende Abbildungen sind im Rahmen der Literatur-Recherchen aus Katalogen, Nachschlagewerken und anderen Abbildungsquellen entnommen worden:

- Lit. *Meisterwerke der Kunst. Malerei von A – Z*. Isis Verlag AG Chur/Schweiz (1994) Abbildungen: 2.3 / 21 (S. 499), 2.3./ 22 (S. 187), 3.1.3 / 27 (S. 339)
- Lit. Chr. Stuckenbrock, B. Töpfer, *Meisterwerke der Europäischen Malerei*, Könnemann Verlagsgesellschaft mbH Köln (1999) Abbildung: 2.3 / 17 (S. 476), 2.3 / 18 (S. 846)
- Herman Liebaers, Pit Baudouin, *Flemish Art From the Beginning till Now*, Antwerpen (1991) Abbildung: 2.3 / 30 (S. 410); 2.4 / 16, 2.4 / 18
- Deutsche Presse Agentur. Focus-Artikel vom 19.11.2013 www.focus.de/Kultur/diverses/...aid_388733.html Abbildung: 8 / 2
- Catalogus Der Rubens-Tentoonstelling Ten Bate Van De Vereeniging ‚Rembrandt‘ in De Zalen van Den Kunsthandel Jaques Goudstikker n.v. Heerengracht 458, Amsterdam – Augustus – September 1933 Abbildung: 8 / 11 (Kat.abb. Nr. 57)