

Die Strehlaer Bildnisse der Familie Pflugk

„Wie man auf Silber, Kupfer, Blei und anderen Metallen malte“

Ivo Mohrmann

Zwei von vier ovalen Gemälden um 1700 aus dem Schloss Strehla sind auf Kupfer gemalt, zwei weitere auf Eisen. Es werden naturwissenschaftliche und kunsttechnologische Untersuchungsergebnisse zur Bildträgerherstellung und zu den Unterschieden in den jeweiligen Präparationen der Metallflächen für die Malerei vorgestellt und mit historischen Quellenschriften in Beziehung gebracht. Berücksichtigung findet ebenso die vor allem seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts einsetzende Forschung zum Thema.

The Strehla Portraits of the Pflugk Family – “How One Painted on Silver, Copper, Lead and Other Metals”

Two of the four oval paintings from the Strehla castle, dating from c. 1700, were painted on copper, the two others on iron. Results are presented from the scientific examination of the making of the primary support and of the different ways of finishing the metal surface for the paint layers; these results are subsequently related to historical sources. The research into this field, starting in the 1970s, is also considered.

Einleitung

Die Burg Strehla, das spätere Schloss Strehla, befindet sich auf einem steil zur Elbe abfallenden Hügel in der Stadt Strehla im Landkreis Meißen in Sachsen. Ehemalige Besitzer der Burg waren 1064 die Bischöfe von Naumburg. 1384 kam sie als Lehen an die Herren von Pflugk und blieb bis 1945 im Besitz der Familie. Im 15. bis 16. Jahrhundert wurde die Burg als Schloss neu aufgebaut und 1890 der Nordflügel nach einem Brand wieder errichtet.

Aus diesem Schloss stammen vier Gemälde auf metallenen Bildträgern, die hier vorgestellt werden sollen. Ausgehend von kunsttechnologischen Untersuchungsergebnissen werden historische Quellenschriften befragt und die in den letzten vier Jahrzehnten verstärkten Forschungen zur Herstellung von Metallbildträgern und ihrer Bemalung berücksichtigt.

Eine frühe Publikation zum Thema ist das Buch „Notizie della pittura su metallo“ von Bazzi aus dem Jahre 1939. In den 1970er Jahren begann in Ost- und Westdeutschland an den neu gegründeten Hochschulen mit Restauratorenausbildung wie auch an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, die Thematik Malerei auf Metall stärker in den Blickpunkt zu rücken. So legten 1977 John Richard Farnsworth in Stuttgart¹ und zwei Jahre später Sybille Kreft² in Dresden Diplomarbeiten vor, die naturwissenschaftliche Objektuntersuchungen mit der Auswertung maltechnischer Quellenschriften verknüpften. Dazu kam 1986 eine sehr ausführliche Arbeit von Hilde Seidel³, die auf Anregung und mit betreut von Manfred Koller, dem wir sehr viele grundlegende Beiträge zum Thema verdanken, an der Wiener Akademie entstanden ist. Ute Stehrs Seminararbeit (HfBK Dresden 1987) mit dem Titel „Beitrag zur Konservierung von Malerei auf Eisenblech“ widmet sich sowohl technologischen als auch konservatorischen und restauratorischen Aspekten. Eine Untersuchung von 19 Gemälden auf Kupfer im Museum der bildenden Künste Leipzig nahm Antje Hake 1997 vor.⁴ 1999 legten Isabel Horovitz⁵ und Jorgen Wadum⁶ Forschungsergebnisse zu den Materialien und Techniken der Malerei in der Spätrenaissance und dem Barock auf Kupfer vor, wozu auch die Erfassung der Formate der Antwerpener Malerei in einer Datenbank gehört.⁷

Die glatte Oberfläche der Bildträger aus Kupfer, Eisen und Zinn dürfte eine der Eigenschaften sein, die Künstler reizte, sie zu bemalen. Die mechanische Widerstandsfähigkeit, die Resistenz gegenüber Schädlingsbefall und die Stabilität bei Schwankungen der relativen Luftfeuchte charakterisieren die Gruppe der Metallbildträger. Sehr oft ist der Erhaltungszustand dieser Gemälde auch hervorragend und nicht selten weist die Malschicht keinerlei Alterssprünge auf.

Vasari berichtet, dass er als Maler auf der Suche nach einem beständigen Bildträger war, der Feuer und Insekten widerstehen sollte. Er teilt mit, dass Sebastiano del Piombo die Malerei auf Stein erfunden und gelehrt hätte, wie man auf Silber, Kupfer, Blei (Zinn?) und anderen Metallen malen könne.⁸ Um und vor 1600 erlernten niederländische und süddeutsche Maler die Technik während ihrer Ausbildung in Italien. So schreibt Carel van Mander 1604 über Hans Rotenhammer:

„Nach Rom gekommen fing er an auf Kupferplatten zu malen, wie die Niederländer es dort zu tun pflegen, doch nicht wie die gewöhnlichen Pinsler, sondern er ging dran verschiedene Kompositionen zu erfinden. Das erste, was ihn bekannt machte, war eine ziemlich große Platte, ein Allerheiligenbild. Er kam schließlich nach Venedig, wo er sich mit einer Venezianerin verheiratete und eine Menger hübscher Sachen auf Kupfer, teils kleinen Formaten malte ...“⁹

Vier Strehlaer Gemälde auf Metall

Bei dem ersten Strehlaer Objekt (Abb. 1) handelt es sich um einen Schild mit Wappen aus dem Jahre 1695.¹⁰ Das Format beträgt 70 x 40 cm. Er ist aus mehreren Eisenblechteilen zusammengelötet und vollständig verzinkt. Die Landschaft im ovalen Mittelfeld ist auf eine zusätzliche graue Grundierung gemalt. Auf der ebenfalls verzinten jedoch mit Goldlack überzogenen Vorderseite der Umrandung mit eingerollten Enden befinden sich schwarze lineare Schriften und Ornamente: „Hanß Siegemund Pflugk Churf. Sächs. Cammer Herr anno 1695 Trabantenhauptmann“.

Die gesamte Rückseite mit dem Griff ist bis auf die Rollbänder mit der für die Grundierung des Mittelfeldes genutzten grauen Farbe beschichtet. (Abb. 2)



1
Wappen 1695, verzinn-
tes und
grau grundiertes Eisenblech
(70 x 40 cm)



2
Wappen 1695, verso



3
Dam von Pflugk (1666–1709),
Eisen mit rosafarbener Grundierung
(51 x 38 cm)



4
Hans Sigemund Pflugk, Cammerherr
und Trabanten-Hauptmann, Kupfer mit
rosafarbener Grundierung (42 x 33 cm)

Der Bildträger des Bildnisses des Dam von Pflugk¹¹ (1666–1709) ist ebenfalls eine ovale, bombierte Metallplatte (Abb. 3). Sie ist 51 x 38 cm groß und besteht aus Eisen ohne weitere Metallaufgabe. Die Grundierung ist vorder- und rückseitig aufgetragen und enthält Bleiweiß, Zinnober und Eisenoxid.¹²

Die beiden nächsten Gemälde weisen viele Gemeinsamkeiten in der Stilistik, der Maltechnik und dem Erhaltungszustand auf. Auf dem dritten ist „Hans Sigemund Pflugk, Cammerherr und Trabanten-Hauptmann“ dargestellt (Abb. 4).¹³ Die Kupfertafel ist 42 x 33 cm groß.

Das vierte Gemälde zeigt einen Unbekannten.¹⁴ Es ist fast genauso groß wie das Pendant, der Bildträger ebenfalls eine ausgewölbte Kupferplatte (Abb. 5).

Zur Herstellung und zum Gebrauch von Metallplatten

Die historische Gewinnung und Verarbeitung von Buntmetallen beschreibt Schießl in seinem Fassmalereibuch.¹⁵ Koller gibt in einem Aufsatz über Decken- und Altarbilder auf Kupfer und Zinn in Österreich interessante Einblicke in die Technik der Herstellung größerer Formate, die teilweise mit einer Holztafel oder einem Holzrost hinterlegt waren.¹⁶ Wie wurden die Bleche hergestellt? Betrachten wir zunächst das Kupfer mit seiner für Maler inspirierenden Eigenfarbe.



5
Bildnis eines Unbekannten,
Kupfer mit rosafarbener
Grundierung (42 x 33 cm)

Laut Theophilus wurde es bereits im 12. Jahrhundert mit Leinöl bemalt. Es verbreitete sich jedoch erst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien als Bildträger. Leonardo erwähnt in seinem Malereitratat um 1500 die Haltbarkeit von Gemälden auf Kupfer.¹⁷

Verschiedene Gründe für die Einführung von Kupferplatten als Bildträger finden sich in der Literatur. Es werden Zusammenhänge mit der von Theophilus „pictura translucida“ genannten Lüstermalerei, mit der Kaltglasbemalung, der Emailmalerei und dem im 15. Jahrhundert aufkommenden Kupferstich herangezogen.

Kupferplatten als Bildträger waren jedoch in der Regel dünner als die für den Kupferstich und erhielten eine andere Oberflächenbehandlung (Aufrauung).

Wie Jorge Wadum herausfand, war der Preis für Holztafeln und Kupferplatten um 1600 etwa gleich.¹⁸ Kupferplatten wurden ebenso wie Holztafeln mit der Antwerpener Stadtmarke (Hand) und dem Meistermonogramm gestempelt.¹⁹

Kupfer ist der älteste vom Menschen bearbeitete metallische Werkstoff. Tafelbilder auf Kupfer zeigen rückseitig meist die Werkspuren der Plattenherstellung (Welligkeit der Hammerlinien und unterschiedliche Oxidation) (Abb. 6). Die Herstellung von Kupferplatten erfolgte von je her durch Hämmern von Hand, wodurch das Metall verdichtet und härter wurde. Die Platte hielt man mit zwei Zangen und führte sie unter dem Hammer über den Amboss entlang paralleler Linien.

In der 2. Hälfte 13. Jahrhunderts kamen wasserbetriebene Hammerwerke auf. Über Kupferwalzwerke in Deutschland wird erst Mitte des 18. Jahrhunderts berichtet. In England soll es bereits 1670 und in Paris 1730 wassergetriebene Walzwerke für Blei, Messing und Kupfer gegeben haben.

Die zwei Kupfertafeln aus Strehla sind ausgewölbt, bombiert. Das Treiben erfolgte am weich geglühten und gebeizten Kupferblech. Als Schlagunterlage diente ein Holzklotz mit einer entsprechenden Vertiefung. (Treibmulde oder Treibklotz).

Kupfer lässt sich mit Zinnlot weich verlöten und ist dann nicht mehr verformbar. So hat auch eines der Strehlaer Bilder einen kleinen nach dem Auswölben der Platte angelöteten Streifen (Abb. 7).



6
Hans Sigemund Pflugk, Cammerherr
und Trabanten-Hauptmann, verso,
Hammerspuren

8
Kupfermarkt in Aleppo (Syrien),
Feuerverzinnen eines Kupfer-
tablets



7
Hans Sigemund Pflugk, Cammer-
herr und Trabanten-Hauptmann,
verso, angelöteter Randstreifen



9 a
Sakristeitür, Liebfrauenkirche
zu Arnstadt (240 x 100 cm),
15. Jahrhundert

9 b
Sakristeitür, Liebfrauenkirche
zu Arnstadt, Detail

Verzinnung von Kupfer und Eisen (Weißblech)

Das Verzinnen kupferner Gefäße mit geschmolzenem Zinn war schon im Altertum bekannt, Grundsätzlich war die Verzinnung, ebenso wie die Versilberung und die Vergoldung ein Mittel, eine Beeinflussung der Malfarben durch das Kupfer oder das Eisen zu vermeiden. Adam Elsheimer, Guido Reni und Claude Lorrain bevorzugten deshalb derartig präparierte Bleche zum Bemalen. Besonders bei Kupfer besteht nämlich die Gefahr der Bildung von Kupferoleaten und Kupferresinaten, die dann zum Absprengen der Farbe führen (Bereich der Frühschwundrisse).

Auf dem Kupfermarkt von Aleppo kann man die Feuerverzinnung heute noch sehr gut beobachten (Abb. 8). Zunächst erfolgt das Beizen des Kupfers in verdünnter Schwefelsäure. Die Rückseiten werden mit einer Schicht Lehmbrei geschützt und dann Zinnperlen (Streuzinn) auf die Vorderseite gestreut. Das zu verzinnende Kupferteil wird mit der Zange über das Feuer gehalten und das schmelzende Streuzinn oder die Zinnpaste mit Werg- oder Wattebausch verrieben.

Die Verzinnung des Eisens erwähnt zuerst Agricola und sie scheint im 16. Jahrhundert noch nicht häufig ausgeübt worden zu sein. Eisenblech wurde angeblich zuerst in Böhmen verzinkt. Von dort kam das Verfahren 1620 nach Sachsen und 1670 nach England. In Samuel Halles „Werkstätte der heutigen Künste ... 1761“ wird die Verzinnung von Eisenblechen beschrieben: 1. Reinigen der Bleche von der Schwärze, die durch das Erhitzen beim Hämmern entsteht mit spezieller Beize, 2. Überstreichen mit einer Mischung aus heißem Talg und Kernruß, 3. Zinnbad (Wiederholung), Abwischen von überflüssigem Zinn mit Lederhandschuh.²⁰

Vergoldete und versilberte Kupferplatten

Eine noch wenig erforschte Gruppe von Metallbildträgern sind die mit Silber und Gold überzogenen Kupferplatten. Dazu gehört der Kreuzaltar von Adam Elsheimer aus dem Frankfurter Stadel, gemalt auf sieben versilberten Kupferplatten.

Für die Herstellung kommen sowohl die Ölversilberung und Ölvergoldung als auch die Feuerversilberung und Feuervergoldung infrage.

Neuere Untersuchungen von drei kleinen Kupferbildern Rembrandts (15 x 12,5 cm) ergaben Goldauflagen auf Kupfer. Beim „Lachenden Mann“ aus dem Mauritshuis Den Haag fand man unter dem Blattgold eine dünne grau-weiße Grundierung.

Die anderen zwei Bilder sind die „Betende Frau“, Salzburg Residenzgalerie und das Selbstbildnis, Stockholm Nationalmuseum, das 2000 gestohlen wurde und 2005 wieder auftauchte.²¹

Eisen als Bildträger

Bei bemalten Eisenblechen finden wir im Gegensatz zu Kupfer stets Grundierungen oder metallische Überzüge (meist Zinn, auch Zink und Nickel).

Eisenblech diente wohl meist als Ersatz für das teure Kupferblech. Die Verbreitung der Eisenbleche besonders im kunsthandwerklichen Bereich hängt mit der Produktion von Eisen und seinem Vorkommen zusammen. Johann Samuel Halle beschreibt z.B., dass zu einer Eisenhütte neben dem „hohen Ofen“ eine Eisengießerei, Frischofen, Eisenhammer und ein Blechhammer gehören sollten, „indem das Eisenblech eine Waare ist welche sich sehr weit ausbreitet, und es bringen die Blechhämmer dem Lande Sachsen und Schweden sehr ansehnliche Geldsummen aus den übrigen Ländern zu.“²²

Cennino Cennini erwähnt Eisenbleche als Malgrund (Schilder, Wappen, Motivbilder). Bis heute ist kein Gemälde auf Eisen aus der Zeit Cenninis nachweisbar. Insofern ist die schöne 240 cm hohe Sakristeitür aus der Erbauungszeit der Liebfrauenkirche zu Arnstadt, zwischen südlicher Sakristei und Chor aus der Erbauungszeit (15. Jahrhundert), von besonderer Bedeutung (Abb. 9a, 9b).

Sie ist 240 x 100 cm groß und mit 6 cm starken Eisenträgern gerahmt. Aufgenietete Bänder begrenzen die einzelnen Bildfelder. Eine vorder- und rückseitige Menningegrundierung wurde im Rahmen der Seminararbeit von Konstanze Röder an der HfBK Dresden 1988 nachgewiesen.

Präparation und Bemalung der metallischen Bildträger

1. Eisen

Zur besseren Haftung der Grundierung auf dem Eisenblech wurde dieses – den Quellenschriften zufolge – zunächst mit eisernen Nägeln aufgeraut und mit Zinnasche, Sand- und Hirschleder entfettet. Oft findet man in den Handbüchern des 18. Jahrhunderts die Empfehlung, die glatten Oberflächen mit Knoblauch oder Zwiebelsaft abzureiben.

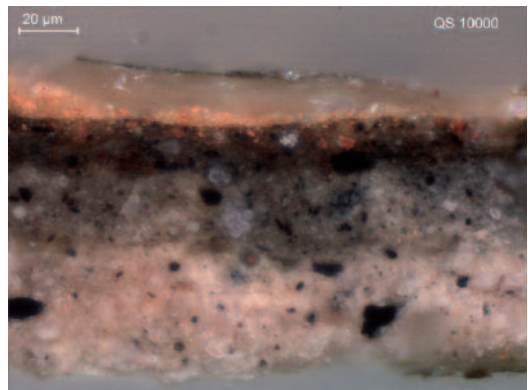
In den Quellenschriften werden unterschiedliche Gemische von Bindemitteln als Grundierung (Leinöl, Mohnöl, Weichharze, Bernstein etc.) erwähnt, auch das Einbrennen einer dünnen Leinölschicht. Danach folgten 1–3 dünne Lagen Öl- bzw. Öl-Harzfarbe als Grundierungsanstrich, häufig Bleiweiß mit Pigmentzusätzen z.B. für blau-graue Gründe Kienruß.²³ Stöckel²⁴ gibt in seinem „Handbuch für Künstler, Lackierliebhaber und Oelfarbenanreicher“ (1799) ein Rezept für eine Grundfarbe auf Blech. Sie wird mit Bleiweiß, Mennige, Silberglätte (Synonyme: Blei(II)-oxid, Massikot, Bleiglätte, Königsgelb, Neugelb), gebrannter Umbra in Terpentinbalsam angerieben und verdünnt mit Bernsteinlack oder Kopalack aufgestrichen.

Cröker beschreibt einen Eisenlack aus zu gleichen Teilen Bernstein, Balsamterpentin und Malerfirnis (Mastix 2 Loth, Sandarak 4 Loth in Leinöl).

10
Bildnis eines Unbekannten,
Strehla, aufgeraute Kupfer-
oberfläche



11
Hendrik van Balen d. Ä., Hochzeit
von Bacchus und Ariadne,
Museum der bildenden Künste
Leipzig, Malerei auf der Rückseite
einer Kupferdruckplatte



12
Hendrik van Balen d. Ä.,
Hochzeit von Bacchus und
Ariadne, Museum der bildenden
Künste Leipzig, verso Kupfer-
druckplatte von Hieronymus
Cocks aus dem Jahre 1555

13
Hans Sigmund
Pflugk, Cammerherr
und Trabanten-Haupt-
mann, maltechni-
scher Aufbau des
Inkarnates über rosa-
farbener Grundierung,
Querschleiff

Die Pigmente werden mit Wasser oder Brantwein gerieben und mit dem o. g. Eisenlack vermischt in drei bis vier Schichten aufgetragen! Zwischen den Aufstrichen lässt man zwei Tage trocknen, stellt dann die Tafel in die Sonne und trocknet das Ganze im Backofen durch bis dieser erkaltet ist. Danach wird mit gebranntem Bernstein poliert und bemalt. Dazu werden die Pigmente mit dem Eisenlack vermischt. Nach dem Trocknen wird zweimal lackiert.²⁵

Während Koller, Paschinger und Richard Ölgrundierungen mit Bleirot erst für den Zeitraum ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts festgestellt haben, und so eine Datierungshilfe zu haben glauben,²⁶ ergaben die Untersuchung der Arnstädter Sakristeitür und Untersuchungen von Epitaphen des 18. Jahrhunderts aus Löbau bereits frühere Mennigegrundierungen. Von 28 Objekten, die Konstanze Röder in ihrer Seminararbeit 1988 an der HfBK Dresden untersuchte, waren 16 bleihaltig grundiert (Bleiweiß bzw. Mennige), ebenfalls fanden sich andere Ölgrundierungen, lediglich eine Grundierung war wässrig gebunden, der Bildträger entsprechend verrostet.²⁷

Zur Ölfarbenmalerei gibt Cennini folgende Anweisung: „Und auf gleiche Weise arbeite auf Eisen, auf der Tafel und jedem Stein, indem du zuerst immer mit Leim überziehst; und so auf Glas oder worauf du willst.“²⁸

Wie später auch von Samuel Halle wird hier also eine Vorleimung mit Glutinleim erwähnt.

2. Kupfer

Über die Vorbereitung der Kupferplatten auf die Bemalung finden wir in Hilde Seidels 1986 an der Akademie der bildenden Künste Wien vorgelegten Diplomarbeit eine Auswertung maltechnischer Quellen zur Malerei auf Kupfer. Deutlich wird, dass zur Glättung der Kupferbleche für die Malerei dieselben Techniken wie beim Kupferstich zur Anwendung kommen, allerdings nicht so glatt poliert.²⁹

Johann Conrad Gütle³⁰ beschreibt den Schleifvorgang folgendermaßen:

1. Befestigung der gehämmerten Platte auf einem Holzbrett,
2. feuchtes Abreiben mit Sandstein oder Schmirgel,
3. mit Bimsstein und Wasser,
4. mit Ölstein,
5. Polieren mit Kohle aus Weiden-, Linden- und Birkenholz, keine Politur mit Polierstahl

Darüber hinaus war das Aufräuen der Oberfläche üblich. Man hatte offenbar früh erkannt, dass die so vergrößerte Oberfläche zu einer besseren Verzahnung der Farbe am Kupfer führt (Abb. 10). Ebenfalls erwähnt wird das Vorätzen mit Scheidewasser anstelle der mechanischen Glättung. Zur Entfettung der Oberflächen benutzte man Tripel (Bergmehl), Kreide oder Brot.

Viele Maler waren gleichzeitig Kupferstecher oder Radierer. So findet man gelegentlich Beispiele von Kupferstichplatten als Bildträger, meist an der Rückseite.

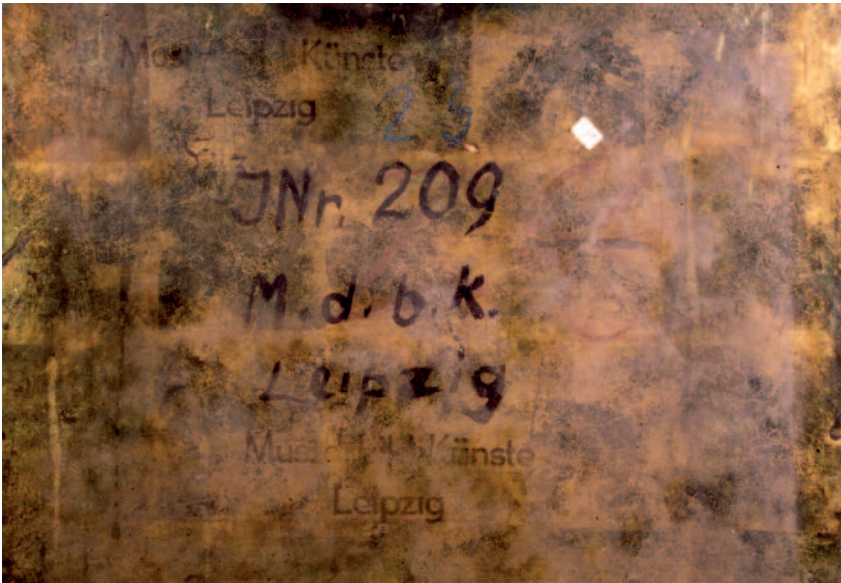
Eins der bekanntesten Beispiele für die Nutzung einer Radierplatte als Bildträger ist die „Flusslandschaft mit Dörfern und Reisenden“, Umkreis des Pieter Gysels, National Gallery of Art, Washington. Die Rückseite dieses Gemäldes zeigt eine Radierplatte von Rembrandt („Abraham bewirbt die Engel“).

Ein Sonderfall dürfte ein kleines Gemälde (11 x 15,5 cm) von Hendrik van Balen des Älteren aus dem Museum der bildenden Künste in Leipzig sein. Es zeigt ein Göttermahl (Hochzeit von Bacchus und Ariadne) auf der Rückseite einer Druckplatte von Hieronymus Cocks aus dem Jahre 1555 (Abb. 11, 12).

Darüber hinaus gibt es auch Kupfergemälde unter deren Farbschicht die Kupferstichseite verborgen ist. Nachgewiesen wurde das an dem Gemälde „Tobias und der Erzengel Raphael“ von Adam Elsheimer (National Gallery London).



14
Deutsche Schule,
Die Ermordung der
hl. Ursula und ihrer
elftausend Jung-
frauen, um 1600,
Museum der bilden-
den Künste Leipzig,
Pappe



15
Deutsche Schule, Die Ermordung
der hl. Ursula und ihrer elftausend
Jungfrauen, um 1600, Museum
der bildenden Künste Leipzig,
verso, Blattmetallaufgabe auf
Pappe

Anweisungen zur Grundierung von Kupfer finden sich erst im 18. Jahrhundert. Hierbei handelt es sich meist um deckende Ölgrundierungen.³¹ Empfohlen wird von Palomino und De Piles auch wieder eine Knoblauchabreibung als Haftvermittler. Watins Grundierung besteht aus Bleiweiß in Leinöl mit etwas Balsamterpentinöl. De Piles und Pernety geben zwei bis drei Ölanstriche (Bleiweiß, Rotocker, Kohleschwarz) an. Der letzte Aufstrich sollte vor der Trocknung mit dem Handballen strukturiert werden, um eine bessere Haftung zu erreichen.³²

Untersuchungen in Österreich ergaben an einem Kupfergemälde Rottmayrs (Immaculata 1699, 159 x 98 cm, Diözesanmuseum St. Polten) eine graue Grundierung (Bleiweiß, Kalziumsilicat in Temperaturechnik).³³

Die Grundierung der zwei Strehlaer Bildnisse (Hans Sigismund Pflugk und Unbekannter) sind hellrosa. Den naturwissenschaftlichen Nachweis von Bleiweiß, etwas Kreide, Buntpigmenten sowie von Öl als Bindemittel verdanke ich Annegret Fuhrmann und Dr. Sylvia Hoblyn vom Labor der HfBK Dresden (Abb. 13).³⁴ Der Maler konnte bei der Modulation der Inkarnate sehr effektiv von dem rosa Grundton ausgehend Schatten und Lichter setzen, ohne ein kompakteres Bleiweißpaket aufbauen zu müssen (Abb. 14).

Auch der Verzicht auf eine Grundierung war möglich. In diesem Falle wirkt die rote Farbe des Kupfers mit. Cröker erwähnt in seinem „... wohlanführenden Mahler“ 1719, dass Silber, Messing, Kupfer, Zinn vor der Bemalung grundiert werden können, aber nicht müssen, dass aber auf jeden Fall ein Firnisauflage vorzunehmen ist. Für Tafeln, die dem Regen ausgesetzt sind, sollte ein Ölgrund vorgesehen werden.³⁵

Pappe mit Blattmetallaufgabe

Hinweisen möchte ich auf ein Kuriosum, auf das Antje Hake bei ihren Untersuchungen der Leipziger Gemälde auf Metall stieß.³⁶ Es handelt sich um ein kleines Gemälde aus dem Museum der bildenden Künste in Leipzig, datiert um 1600, deutsche Schule „Die Ermordung der hl. Ursula und ihrer elftausend Jungfrauen“ (Abb. 14, 15). Es wurde mit Ölfarben auf Pappe gemalt. Offensichtlich um dem Gemälde den Anschein einer Kupfertafel zu geben, erhielt die Rückseite (möglicherweise schon zum Zeitpunkt seiner Entstehung) eine Blattmetallaufgabe, ein etwas ungewöhnlicher Beleg für die Wertschätzung der Malerei auf Metall!

Prof. Ivo Mohrmann,
Hochschule für Bildende Künste Dresden
Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung
und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut
Güntzstraße 34
01309 Dresden

Anmerkungen

- 1 John Richard Farnsworth, Anwendung der Metallbildträger in der europäischen Malerei. Diplomarbeit 1977, Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart
- 2 Sybille Kref, Kupfer als Bildgrundträger – Studien zur maltechnischen Aufbereitung. Diplomarbeit 1979 HfBK Dresden
- 3 Hilde Seidel, Kupfertafeln als Bildträger. Diplomarbeit 1986, Akademie der Bildenden Künste Wien
- 4 Antje Hake, Gemälde auf Kupfer, dargestellt an Beispielen des Museums der bildenden Künste Leipzig. Univ. Seminararbeit 1997 HfBK Dresden
- 5 Isabel Horovitz, The Materials and Techniques of European Paintings on Copper Supports. In: Two centuries of masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775, Oxford 1999, S. 63–85
- 6 Jorge Wadum, Antwerp Copper Plates. In: Copper as canvas: Two centuries of masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775, Oxford 1999
- 7 Michael Komanecky, Isabel Horovitz, Nicholas Eastaugh, Antwerp artists and the practice of painting on copper. In: Painting techniques. History, materials and studio practice. Preprints IIC Congress Dublin 1998, S. 136–139
- 8 Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu herausgegeben und eingeleitet von Julian Kliemann, Band III, 2. Teil (Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe Stuttgart und Tübingen 1832–1849. Darmstadt 1983), S. 434
- 9 Carel van Mander. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Neuausgabe nach der ersten Auflage von 1906, Worms 1991, S. 382 f.
- 10 HfBK C-Nr. 717
- 11 HfBK C-Nr. 718/711
- 12 Untersuchung von Ute Stehr (Dokumentation C-Nr. 718/711, HfBK Dresden 1987
- 13 HfBK C-Nr. 1264
- 14 HfBK C-Nr. 1265 (43,5 x 33,2 cm)
- 15 Ulrich Schießl, Techniken der Faßmalerei in Barock und Rokoko. Worms 1986, Neuausgabe Stuttgart 1998
- 16 Manfred Koller, Decken- und Altarbilder auf Kupfer und Zinn in Österreich – Technik und Konservierung. In: Restauratorenblätter Bd. 19, Wien 1998, S. 113
- 17 Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, hg., übers. u. erläutert von Heinrich Ludwig, Band 1–3, Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. hg. Rudolf Eitelberger v. Edelberg) Nachdruck Osnabrück 1970; Leonardo da Vinci, Treatise on Painting, translated and annotated A. Philip McMahon, 2 vols. Princeton 1956. (1. Bd. Übersetzung, 2. Bd. Faksimile) (§§ 37, 38: ca. 1492; 43: 1505/10)
- 18 Jorge Wadum, Antwerp copper plates. In: Copper as canvas: Two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575–1775. Oxford 1999
- 19 Jorge Wadum, Peeter Stas: An Antwerp copper smith and his markes. In: Painting techniques, history, materials und studio practice. Preprints IIC-Congress Dublin 1998, S. 140–144.
- 20 Johann Samuel Halle, Werkstätte der heutigen Künste oder die neue Kunstgeschichte, Leipzig ab 1761, III. Bd., S. 299 ff.
- 21 A. B. de Vries, Magdi Tóth-Ubbens, W. Froentjes, H. R. Hoetinks, Rembrandt in the Mauritshuis. The Hague 1978, S. 48–55
- 22 Johann Samuel Halle, Werkstätte der heutigen Künste oder die neue Kunstgeschichte (6 Bd.) Leipzig ab 1761, Stöckels Handbuch für Künstler, Lackierliebhaber und Oelfarbenanreicher. Nürnberg 1799, Reprint 1981
- 23 Halle, wie Anm. 22, S. 162
- 24 Stöckels Praktisches Handbuch für Künstler, Lackierliebhaber und Oelfarbenanreicher. Nürnberg 1799, Reprint 1981
- 25 Johann Melchior Cröker, Der ... wohlانführende Mahler ... Frankfurt und Leipzig 1719. Neudruck der 4. Aufl. Jena 1736, hg. von U. Schießl, S. 81, S. 228, S. 262
- 26 Manfred Koller, Hubert Paschinger, Helmut Richard, Gefasste Metallobjekte – Aktuelle Befunde und Konservierungsprobleme. In: Restauratorenblätter 11, S. 155
- 27 Röder Konstanze, Verwendung von bemaltem Eisen, Beiträge zur Restaurierung/Konservierung, Seminararbeit 1988 HfBK Dresden (Typoskript)
- 28 Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst. Osnabrück 1970, S. 62
- 29 Peter Nathanel Sprengel, Sammlung der Handwerke und Künste (14 Folgen, Beginn Berlin 1767). 10. Sammlung Berlin 1773, S. 25 (Vorbereitung der Kupfertafeln zur Oehlmalerei).
- 30 Johann Conrad Gütle, Kunst in Kupfer zu stechen. Nürnberg 1795
- 31 Jean Felix Watin, L'art du peintre, doreur, vernisseur ..., Paris 1753, Dt. Ausgabe Leipzig 1774
- 32 Ernst Berger, Maltechnik der Renaissance, S. 416
- 33 Franz Höring, Gemälde auf Metallbildträgern. In: Restauratorenblätter Bd. 11, Wien 1990, S. 147
- 34 Der zehntausendste Querschiff, der im Labor der HfBK Dresden angefertigt wurde!
- 35 Cröker 1736 (4), (wie Anm. 25) S. 81
- 36 Zit. in Anm. 4

Abbildungsnachweis

- 1–7, 10 Riße, HfBK Dresden
- 8 Mohrmann, privat
- 9 a, 9b Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie
- 11, 12, 14, 15 Haake, HfBK Dresden
- 13 Fuhrmann, HfBK Dresden