

BAROCKBERICHTE

44/45





Abb. 2: Signatur Nesselthalers 1798 (99?)

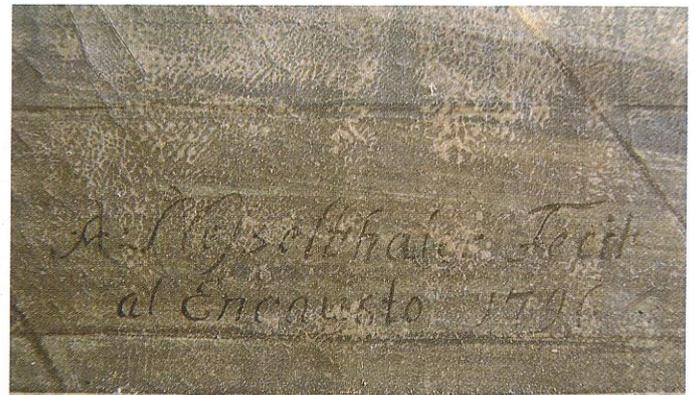


Abb. 8: Signatur Nesselthalers mit Hinweis auf Enkaustik

Manfred Koller

Zur Öl- und Wachsmalereitechnik bei Andreas Nesselthaler (1748-1821)

Der 1748 in Niederbayern geborene Andreas Nesselthaler wird als Schüler von Franz Anton Maulbertsch genannt, der der Wiener Kunstakademie als Mitglied und seit 1770 als akademischer Rat angehörte. Sein Eintritt ist mit 8. 11. 1772 im Schülerverzeichnis vermerkt: „Nesselthaler Andreas aus Bayern bei Isarhofen, Maler bei Herrn Maulbertsch“.¹ Da Freskomalerei auf der Akademie nicht praktiziert werden konnte, dürfen wir 1775/76 eine Mitarbeit beim Deckenfresko von Maulbertsch in der Hofburg zu Innsbruck, vielleicht gemeinsam mit dem Tiroler Knollerschüler Joseph Schöpf, annehmen. Mit Schöpf hat sich Nesselthaler 1795/96 für die neue Pfarrkirche von Brixen, im Tiroler Teil der Erzdiözese Salzburg, Deckenfresken und Altarbilder geteilt.² Nach Maulbertschs Tod werden Schöpf und Nesselthaler zunächst für die Ausführung der Deckenfresken im neuen Dom von Szombathely (Steinamanger) in Westungarn nach seinen hinterlassenen Skizzen in Betracht gezogen, unterliegen aber gegen Joseph Winterhalter als Konkurrenten.³ Dem neuen Künstlerideal der antiken Vorbilder folgend konnte Nesselthaler seine Ausbildung in Italien vervollkommen und blieb auch hier mit Tiroler und Wiener Künstlern in Verbindung. In Rom arbeitet er 1779/82 mit Christoph Unterberger, Neffe des Wiener Akademierektors der 1750er-Jahre Michelangelo, zusammen, der sich seit 1758 in Rom am neuen malerischen Idealismus von Anton Raffael Mengs⁴ orientiert hat. In Neapel ist Nesselthaler 1782/84 bei den Wandfresken in der Bibliothek von Schloss Caserta Mitarbeiter des drei Jahre jüngeren Heinrich Friedrich Füger, der 1783 zum Vizedirektor der Malerschule der Wiener Akademie avanciert ist.⁵ Danach hält sich Nesselthaler bis 1789 wieder in Rom auf und beschäftigt sich im Kreis des russisch-sächsisch-gothaischen Hofrates und Kunstdilettanten Jo-

hann Friedrich von Reiffenstein⁶ mit der von diesem propagierten Wiederbelebung der antiken Enkaustik. 1789 wird er vom letzten Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo als dessen Kabinett-Maler und Galerie-Inspektor nach Salzburg berufen. Als solcher hatte er die Gemäldesammlungen in der Salzburger Residenz neu aufzustellen und schuf hier für ein sogenanntes enkaustisches Kabinett 56 Gemälde, die zum Teil erhalten sind.⁷ Nachdem bisher weder zu Nesselthalers Maltechnik noch zur zeitgenössischen Enkaustik auf Staffeleibildern genauere Untersuchungen vorliegen, werden hier anhand von zwei aktuellen Restaurierungen in den Ateliers des Bundesdenkmalamtes in Wien erste Ergebnisse vorgestellt.

Zur Entwicklung der Ölmalereitechnik im 18. Jahrhundert

In der Malerei des 17. Jahrhunderts hat man in den Niederlanden und in Italien die der Ölmalerei innewohnenden technischen Möglichkeiten in Kongruenz von Stil und Technik voll ausgeschöpft.⁸ Dabei kam eine große Bedeutung den mehrfach variierten Farben der Grundierungen und Imprimituren zu, womit man die optische Wirkung des Ganzen oder von Bildteilen beeinflusst hat.⁹ Das Spektrum der Malweisen reicht von der eigenhändigen Vorbereitung mit mehrfachen skizzenhaften Vorstufen und oft arbeitsteiliger Atelierausführung durch Mitarbeiter in mehrschichtigem Farbaufbau (z.B. Rubenswerkstatt) bis zur eigenhändig-virtuoson Fa-Presto-Malerei direkt auf dem Malgrund mit häufigen Eigenkorrekturen (Pentimente). Die letztere Praxis war ebenso weit verbreitet in Neapel (z.B. Luca Giordano), in Venedig (z.B. Ricci, Pellegrini), aber auch in den Niederlanden (z.B. Frans Hals, Van Dyck¹⁰). Die Universalität der Öltechniken hat – nach den Diskussionen der

Pariser Akademie um 1700 mit dem „Sieg“ der „Rubenisten“ über die „Poussinisten“ – im 18. Jahrhundert auch in Frankreich und England weitreichende Nachfolge gefunden. Neben Schnellmalern, wie Fragonard oder Gainsborough, stehen Maler wie Boucher, Greuze oder Reynolds mit komplex aufgebautem Farbenspiel auf zwei- und mehrfarbigen Gründen mit Zwischenfirnislagen, dann der skizzenhaften Anlage (ébauche), gefolgt von den Haupttönen (peinture à fond) und den Schlussakzenten (retouches).¹¹ Dieser dreistufige Bildaufbau war bereits seit der italienischen Frühzeit von Rubens und Van Dyck als maniera bozzata – maniera lavata – maniera finita oder invenzione – disegno – colorito bekannt¹² und wurde auch an der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert praktiziert.¹³ In der Malerei des Spätbarock in Österreich sind diese aufeinander folgenden Arbeitsstadien in der Historienmalerei häufig neben einander sichtbar stehen gelassen worden. Dabei hat man nur die zentralen Hauptfiguren bis in die Feinheiten vollendet (ausgemalt), aber in den Nebenfiguren und in untergeordneten Partien und Randzonen sind oft die zweite, die Formen farbig weiter ausarbeitende, und die skizzenhafte erste Phase belassen worden. Auf diese Weise setzt sich der finale Bildeindruck aus verschiedenen Bildstadien zusammen und ergibt eine lebendige, auf das Wesentliche hin gesteigerte Wirkung. Diese Malweise lässt sich beispielhaft bei Paul Troger,¹⁴ Michelangelo Unterberger,¹⁵ Franz Anton Maulbertsch¹⁶ oder dem Kremser Schmidt¹⁷ beobachten. Soweit die bisher vor allem von Amtswerkstätten und Amtslabor des Bundesdenkmalamtes in Wien durchgeführten maltechnischen Analysen ergeben haben, bleibt für die Malerei dieser Zeit in Österreich die Ölmaltechnik mit Leinöl und fallweise auch Mohnöl (Kremser Schmidt) die verbindliche Grundlage.

Die Wiederbelebung der antiken Enkaustik in Europa

Schon seit der Renaissance haben die kursorischen Nachrichten zur enkaustischen Malerei in den antiken Schriften von Plinius d. Ä. und Vitruv¹⁸ die Maler beschäftigt, doch die einschlägigen Hinweise in den Malerbüchern und Experimente erlangten bis ins frühe 18. Jahrhundert keine größere Bedeutung.¹⁹

Mit der Wiederentdeckung der im Jahre 79 n. Chr. verschütteten kampanischen Vesuvstädte Herculaneum und Pompeij in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts erwachte jedoch angesichts der wie neu gemalt wirkenden Wandbilder aus der römischen Antike ein neues Interesse an der Technik und ihrer schriftlichen Überlieferung. Zudem kam die gerühmte Glanzwirkung der antiken Enkaustik der glanzbedürftigen Zeitmode entgegen, ähnlich der Begeisterung des Rokoko für die orientalische Lackkunst.²⁰ Noch vor 1750 beanspruchen in Paris der Archäologe und Literat Anne-Claude-Philippe Comte de Caylus²¹ und der Maler Jean-Jacques Bachelier²² die Nacherfindung der antiken Enkaustik für sich. Beide beschreiben vier Varianten der Technik in Auseinandersetzung mit den unklaren Angaben der antiken Texte über das „punische Wachs“. Caylus experimentiert jeweils mit erwärmtem Malgrund und reinem Bienenwachs oder mit Wachstüberzug auf Wasserfarben. Bachelier stellt dagegen mit Terpentin eine „eau de cire“ genannte Wachsfarbe und Wachsstifte her, malt aber auch von vorne mit Wasserfarben und imprägniert die Leinwand von hinten mit der Wachslösung. In Paris fand Caylus Unterstützung von Kunstschriftstellern wie Watin oder Pernety.²³

Zur raschen Verbreitung in England trug die zweite Auflage des Handbuchs von Dossie bei.²⁴ Joshua Reynolds, 1768 Gründungspräsident der Royal Academy in London, setzte Kombinationen von Wachs mit Ölfarbe, aber auch von Wachs mit Copaivabalsam und anderem ein.²⁵ Für George Stubbs 1787 ist Stearin und ein Fett im Malmittel analysiert worden.²⁶

In Deutschland publiziert Benjamin Calau 1769 in Leipzig seine Malerei mit aufgelöstem „Punischem oder Eleodorischem Wachs“ und erhält 1772 das preußische Privileg für seine vier Sorten „punischen Wachses“. Von Calau sind gelbbraun monochrome Porträts und farbige Landschaften erhalten, aber leider nicht genau untersucht.²⁸ Dasselbe betrifft das Leinwanddeckenbild im Jaspissaal des Neuen Schlosses von Potsdam-Sanssouci, das von Johann Christoph Frisch mit „Frisch p. cum cer. pun. 1774“ signiert ist. Frisch wurde 1786 Rektor der Berliner Akademie.²⁹ In Wien haben im Auftrag der österreichischen Regierung die Professoren der kaiserlichen Akademie 1765 ein negatives



Abb. 1: Heilige Nacht, 1789, 349 x 185 cm, Öl auf Leinwand, Hochaltargemälde in der Halleiner Pfarrkirche, signiert: „And. Nesselthaler Pinx. 1798 (oder 99?)“



Abb. 4: Maria und Kind; Detail Abb. 1 nach der Restaurierung.



Abb. 4a: Engelgruppe; Detail Abb. 1 nach der Restaurierung.

Gutachten über ein vom Freiburger Maler Franz Rösch vorgelegtes Gemälde in Wachstechnik abgegeben.³⁰ Ferner hat der von Rom bis London und St. Petersburg als Porträtist aktive Schüler des Kremser Schmidt Ludwig Gutenbrunner zwischen 1772-79 in Rom den oben genannten Förderer der Enkaustik Hofrat Reiffenstein porträtiert und 1787 aus Florenz oder Turin enkaustische Bilder auf Steinplatten zur Ausschmückung von Sarskoje Zelo an Katharina II. geschickt.³¹ In Italien förderten die Bourbonen in Neapel und Parma den Einsatz der antikisch orientierten Wachsmalweisen für die Staffelei-, aber auch für die Wandmalerei. So konnte der spanische Jesuit Don Vincente Requeno in Parma 1789 die zweite Auflage seiner zweibändigen Studie veröffentlichen³² und malten hier Gaetano Callani und der Hofmaler Giuseppe Baldrihi Leinwandbilder nach seinen Rezepten.³³ Nach Requenos, in schönen Kupferstichen illustrierter, Methode werden Wachs und Mastix mit den Pigmenten geschmolzen, in getrennten Farbkästen bereit gehalten und mit im Glutbecken erhitzten Spachteln mit spitzem und flachem

Ende oder mit dem Pinsel aufgetragen und abschließend mit der Heißluft einer über die Bildoberfläche geführten Glutpfanne eingebrannt.³⁴ Das von Hofrat Reiffenstein 1788 angekündigte Werk über die Enkaustik³⁵ blieb unveröffentlicht, doch seine Methode war ähnlich.³⁶ In dieser Art führten Christoph Unterberger und die Brüder Angeloni Kopien der Loggien Raffaels für die Eremitage im Auftrag von Katharina II. aus und malte Jakob Philipp Hackert für das Bad des Belvedere in Neapel. Als unabhängiger Beobachter charakterisiert Goethe am 1. Dezember 1786 im Tagebuch seiner Italienischen Reise den Modecharakter der damaligen Beschäftigung mit der Wachsmalerei: „Es gibt so gewisse Halbkünste, welche Handgeschicklichkeit und Handwerkslust verlangen, worin man es hier sehr weit gebracht hat und die Fremden gern mit ins Interesse zieht. Dahin gehört die Wachsmalerei, die einen jeden, der sich einigermaßen mit Wasserfarben abgegeben hat, durch ihre Vorarbeiten und Vorbereitungen, sodann zuletzt durch das Einbrennen, und was sonst noch dazu gehört,

mechanisch beschäftigen und einen oft geringen Kunstwert durch die Neuheit des Unternehmens erhöhen kann. Es gibt geschickte Künstler, die hierin Unterricht geben und unter dem Vorwand der Anleitung oft das Beste bei der Sache tun, so dass zuletzt, wenn das von Wachs erhöhte und glänzende Bild in goldenem Rahmen erscheint, die schöne Schülerin ganz überrascht vor ihrem unbewussten Talent dasteht.“ Kritisch distanziert legt auch Fiorillo in seiner „Historischen Übersicht der Versuche die Enkaustische Malerei der Alten wiederherzustellen“ die ungenauen und widersprüchlichen Quellentexte zum sogenannten Punischen Wachs des älteren Plinius und Vitruvs dar und hält die von ihm referierten jüngeren Hypothesen und Versuche für zum Scheitern verurteilt, „...weil kein einziges enkaustisches Bild, weder von den Griechischen noch von den Römischen Meistern auf uns gekommen ist.“³⁷ Die Diskussion über und die Anwendung der Wachsmalverfahren setzten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem in Deutschland fort und gehört zu den Folgen

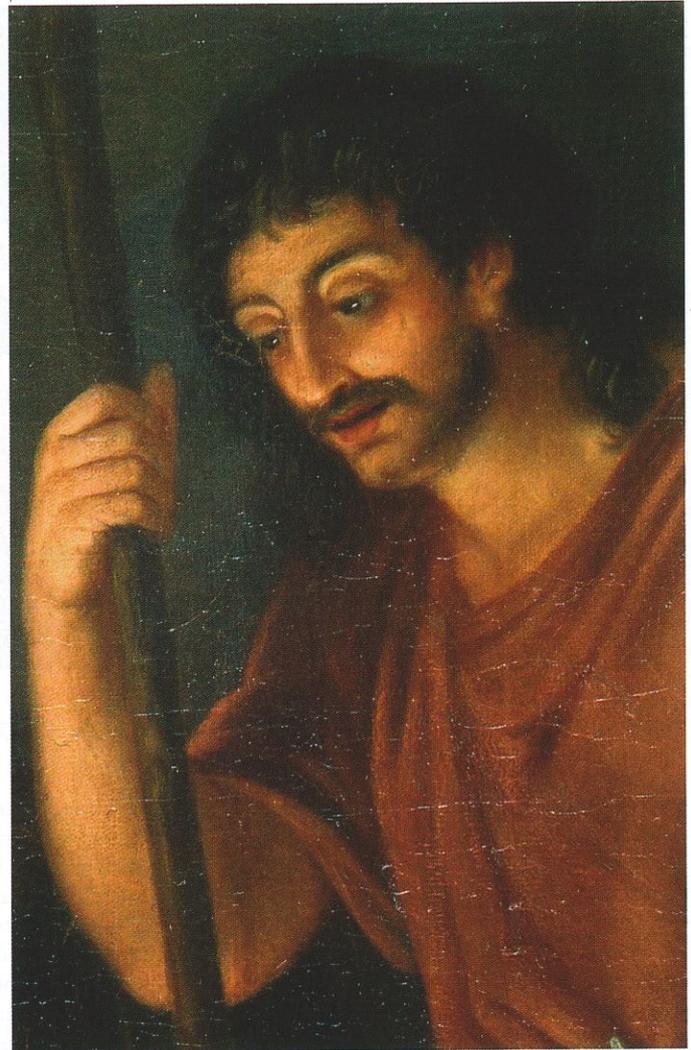


Abb. 3: Gestalt Josephs während Abnahme der Übermalungen zieht die Verschiebung der ganzen Figur nach links im Zuge der Bildentstehung. Abb. 5, rechts: Stehender Hirte, mit Farbrunzeln (durch Eigenkorrekturen). Beide Abb. Details aus Abb. 1.

des maltechnischen Traditionsverlustes und der riskanten Experimentierfreude dieses Zeitalters.³⁸ In der letzten bemerkenswerten Entwicklungsstufe der Wachsfrage wird im späten 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einerseits Wachs zur Stabilisierung von Ölbildern auf Leinwand beliebt³⁹ und erfährt zum anderen das Problem der antiken Enkaustik nochmals größere Aufmerksamkeit in den Schriften von Berger, Eibner und Schmid.⁴⁰

Zur Untersuchung der Maltechnik bei Andreas Nesselthaler

1. Das Hochaltarbild „Heilige Nacht“, 1799, in der Stadtpfarrkirche Hallein

Für die vom Leiter des Salzburger Hofbauamts Wolfgang Hagenauer 1769 entworfene und 1775 fertig gebaute neue Pfarrkirche in Hallein wurde 1794 für den neu zu errichtenden Hochaltar ein Entwurf des Hofmalers Nesselthaler eingeholt, von Hagenauer verändert und danach bis 1799 mit rötlichem, grauem, weißem und für Säulensockel und

Gebälkfriese mit schwarzem Marmor aus Lillienfeld ausgeführt.⁴¹ Aus Kostengründen ersuchte die Pfarre zunächst um die Überlassung des alten Hochaltarblattes des Salzburger Domes (von Mascagni, damals in der Residenz aufbewahrt), erhielt jedoch dann ein neues Hochaltarbild von Nesselthaler. Andreas Nesselthalers Halleiner Hochaltarbild stellt die Anbetung der Hirten in einer Nachtszene dar. Seine Komposition variiert die bekannte Altartafel Correggios von 1530 in Dresden („Heilige Nacht“, Pappelholz, 256 x 188 cm), die 1746 aus Modena für die Gemäldegalerie in Dresden erworben wurde. A. R. Mengs hat in fast gleicher Größe sich mit diesem Vorbild bei seiner 1771/2 für den spanischen König gemalten Anbetung auseinander gesetzt (Madrid, Prado).⁴² Überlegenswert zu Nesselthalers auf Klarheit und Einfachheit bedachter Variante wäre auch eine Inspiration seiner Malerei für die Entstehung des erstmals im Jahre 1818 im salzburgischen Oberndorf gesungenen Weihnachtsliedes „Stille Nacht, Heilige Nacht...“ mit dem Text von Kaplan Joseph Mohr und

der Melodie des späteren Halleiner Lehrers Franz Xaver Gruber.⁴³

Nesselthalers Anbetung ist auf Leinwand gemalt, misst 349 x 185 cm und ist am unteren Rand signiert mit „And. Nesselthaler Pinx. 1798 (oder 99?)“. Das Bild trug grobe Renovierinschriften von Karl Schmid aus München 1890 und von S. Hasenbieger 1935, die den Hintergrund lasierend und die Figuren zumeist deckend vollständig übermalt haben. Der breite Spannrahmen mit zwei keilbaren Querstreben dürfte ursprünglich sein und trägt Aufschriften von der ersten Restaurierung 1890.⁴⁴ Der eigentliche Bildträger ist ein Hanfgewebe in Normalbindung (10x8 Fäden/cm²)⁴⁵ von rund zwei Metern Breite. Der obere Schmalrand ist etwas beschnitten, am unteren Bildrand war ein 13 cm breiter Streifen später angesetzt und grob dazugemalt. Die naturwissenschaftlichen Analysen zum maltechnischen Aufbau ergaben über dem vorgeleimten Hanfgewebe eine dicke Ölgrundierung mit Berg- und Steinkreide sowie Bleiweiß in der Oberschichte.⁴⁶ Darauf folgt eine rötlichbeige,



Abb. 6: *Antiochus und Stratonike*, 1796, 66 x 81 cm, St. Florian, Alte Galerie, Zustand 2005

bindemittelarme Schichte (aus Bleiweiß, etwas Rot und Schwarz), die zu einer ersten Bildskizze gehört (Art monochrome Unterzeichnung). Die Figuren zeigen in der Regel zweischichtigen Farbauftrag mit Inkarnaten aus Bleiweiß, Rotocker, etwas Zinnober und z.T. Schwarz. Die Gewandfarben sind heller angelegt und darauf mit dunkleren Tönen schattiert und mit aufgehelltem gehöht. Bei den Rotgewandfarben finden sich ferner Hämatit und Rotlack (auf Kreidesubstrat), bei den Blaufarben Smalteblau (um diese Zeit schon ungewöhnlich) neben Preußischblau in Ausmischung mit Bleiweiß oder mit Rottönen zu Violett. Die Gewänder wurden bei den Übermalungen teils umgefärbt, so zeigte Josef ursprünglich ein dunkles Braunlila (aus Bleiweiß, Eisenoxidrot, Rotlack und etwas Schwarz), darüber ein blaues (1890) zuletzt ein grünes (1935) Kleid. Die Figur des Josef zeigt zudem starke Pentimente (Eigenkorrekturen), denn die ganze Figur war zuerst etwa 15 cm weiter zur Mitte hin angelegt und wurde danach mehr zum linken Rand verschoben. Kleinere Pentimente zeigen auch das Kind mit dem weißen Tuch und die Hirtenfiguren. Auch weisen hier Runzelbildungen auf noch nicht durchgetrocknete untere Farbschichten beim Entstehungsprozess.

Die Restaurierung war bemüht, durch Entfernung der entstellenden Übermalungen und Sicherung der zahlreichen kleineren Risse, Löcher und Schollenbildungen, die Glattheit, die klare aber gedämpfte Farbigeit und die narrative Bilderzählung mit den Ausdrucksformen des Staunens im ursprünglichen Endstadium der Malerei Nesselthalers wieder herzustellen.

2. *Antiochus und Stratonike*, 1796, *Sankt Florian*, OÖ, *Stiftsgalerie*⁴⁷

Das kleinformatige Historienbild stellt die von Plutarch in der Vita des Diadochenkönigs Demetrius geschilderte List des Arztes Erasistratos dar, der durch Beobachtung der schon von Sappho beschriebenen körperlichen Erscheinungen die Liebeskrankheit des Königssohnes Antiochus zu Stratonike, der jungen Frau des Vaters, nachweist, worauf der wegen der Krankheit des Sohnes vergrämte Demetrius großzügig auf Stratonike verzichtet. In einem Säulengemach mit braunvioletttem Vorhang steht das Bett mit dem jungen Kranken, dem der Arzt Puls und Herz fühlt. Der daneben sitzende Vater bedeckt seine Stirn mit der Hand, während von links Stratonike im blauen Mantel mit zwei Dienerinnen an das Bett tritt und ihr Blick dem des Liebeskranken begegnet.

Das 66 x 81 cm große, mit „A. Nesselthaler Fecit al Encausto 1796“ signierte Leinwandbild im ursprünglichen Zierrahmen ist unberührt (nie restauriert). Es zeigt jedoch deutliche Scholligkeit und unterschiedliche Farbtrübungen mit kleinteiligen Oberflächenschollen. Dadurch ist die klare Lokal-farbigkeit der antikisch-orientalisch gekleideten Gestalten getrübt. Für die methodische Klärung der Möglichkeiten zur Wiederherstellung der ursprünglichen Transparenz und farbigen Leuchtkraft war die Vorbereitungszeit der Ausstellung zu kurz, weshalb die Restaurierung bei Katalogschluss noch nicht abgeschlossen ist und eine vorbeugende Schutzverglasung im Zierrahmen vorgesetzt wird.⁴⁸

Die bisherigen Analysen ergaben eine geligte Kreidegrundierung mit Ei- und Ölan-

teilen gebunden. Darauf liegt eine helle Unter-malung (Vorhang: Bleiweiß, Preußischblau und etwas Schwarz), gefolgt von zweimalig gleichem Auftrag der Grundfarben mit bleisikkativiertem Öl (Vorhang: Bleiweiß, Rot- und Gelbocker, Holzkohlenschwarz) gefolgt von einem unpigmentierten glasigen Film aus Bienenwachs.⁴⁹ Der Wachsfilm weist die gleiche Dicke wie die drei Farbschichten zusammen auf. Nach dem bisherigen Erkenntnisstand hat Nesselthaler bei diesem Bild keines der zuvor diskutierten enkaustischen Malverfahren angewendet, sondern lediglich eine flächig-opak gemalte Ölmalerei abschließend mit einem „Wachsfirnis“ überzogen (vermutlich in einem flüchtigen Lösungsmittel gelöst) und eher vorder- als rückseitig mit Hitzeeinwirkung aufgeschmolzen (erstarrte Wachsränder auf den Bildkanten). Vielmehr sind die heutigen Phänomene der Trübung, Schollenbildung und Schichtentrennung zwischen Farboberfläche und Wachsfilm auf natürliche Alterung (Trocknung, Versprödung) der verschiedenen Bindemittel und des Wachsfilms sowie die Erschlaffung des Gewebetragers zurückzuführen.

Anmerkungen:

(1) Wien, Akademiearchiv, Band Ic, S. 206 - freundl. Auskunft von Dr. F. Gutschl. Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, nennt nur die Lehrer:

(2) Zu *Untersuchungen der Freskotechnik von Joseph Schöpf* siehe: M. Koller, H. Arnold-Öttl, *Ad maiorem Dei Gloriam. Freskenentwürfe von Martin Knoller und Joseph Schöpf*, Museum Stift Stams 1996. Jürgen Pursche, *Das Hauptdeckenbild Mariä Himmelfahrt von Joseph Schöpf*. In: *Joseph Schöpf in Asbach*, Museum Kloster Asbach 1998, S. 22-32.

(3) Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch* (1944), hg. G. Aurenhammer, Wien 1977, S. 540.

(4) A. R. Mengs, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Zürich 1774. Zu Mengs' Werk siehe D. Honisch, *Anton Raffael Mengs*, Recklinghausen 1965, und St. Roettgen, *Anton Raffael Mengs*, 2 Bde., München 2005.

(5) K. Möseneder, *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*, Wien-Graz-Köln 1993, S. 170 (hier irrtümlich *Joseph statt Andreas Nesselthaler*).

(6) F. Thieme, E. Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 28, Leipzig 1934, S. 111.

(7) A. Rohmoser, Andreas Nesselthalers enkaustisches Kabinett in der Residenz. In: *Das Salzburger Jahr 1979/80*, S. 56-59.

(8) Zur Entwicklungsgeschichte siehe: M. Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit*. In: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 261-434. Zuletzt: A. Roy und P. Smith (Hg.), *Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice*, Preprints to the IIC-Congress Dublin 1998, London 1998.

(9) Adam Raft, *Quellenschriften des 17. und 18. Jahrhunderts zur mehrfarbigen Grundierung*. In: *Restauratorenblätter*, Bd. 24/25, Klosterneuburg 2005, S. 65-76.

(10) Nach G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672 (Neuausg. E. Borea, Turin 1976), S. 283, konnte Van Dyck ein bis zwei Porträts pro Tag vollenden.

(11) S. Bergeon, E. Martin, *La technique de la peinture française des XVII et XVIII siècles*. In: *Techne 1*, Paris 1994, S. 65-78. E. O'Donoghue, R. Romero, J. Dik, *French eighteenth-century painting techniques*. In: *Roy-Smith 1998* (zit. Anm. 1), S. 185-189.

(12) Koller (Anm. 1), S. 379-381

(13) M. Koller, *Zur maltechnischen Lehre an der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert*. In: *Barockberichte 11/12*, Salzburg 1995, S. 417-427.

(14) M. Koller, *Zur Maltechnik von Paul Trogers Leinwandbildern*. (Paul Troger-Kolloquium, Stift Altenburg 2003). In: *Barockberichte 38/39*, Salzburg 2005, S. 352-360.

(15) Koller (Anm. 5).

(16) M. Koller – Georg Prast, *Zur Maltechnik und Konservierung der Ölgemälde von Franz Anton Maulbertsch*. In: *Restauro 2006* (in Vorbereitung). *Altarbilder des Kremser Schmidt*. In: R. Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, Wien-Innsbruck 1989, S. 195-198.

(17) M. Koller, *Zur Maltechnik der Altarbilder des Kremser Schmidt*. In: R. Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, Wien-Innsbruck 1989, S. 195-198.

(18) Plinius d. Ä., *Naturkunde*, Buch 35 (Farben, Malerei, Plastik), hg. und übersetzt von R. König, Neuausg. lateinisch-deutsch, München 1978, Kap. 31, 39-41, 44. Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, hg. und übersetzt C. Fensterbusch, Darmstadt 1964, Buch 9,9. – Vollständig übersetzte Quellenzitate bei R. Büll, *Das große Buch vom Wachs*, Bd. 1, München 1977, S. 323-328.

(19) R. Beyer, *Enkaustik*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 711-735. M. Restle, *Enkaustik*. In: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, hg. K. Wessel, Lfg. 9, Stuttgart 1967, Sp. 144-152. Koller 1984 (Anm. 1), S. 327, 375. T. Hoppe, *Eine kleine Geschichte über Enkaustik. Zu den Auseinandersetzungen mit Wachsmalverfahren in der deutschsprachigen kunsttechnischen Literatur*. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 5/1991, S. 263-288.

(20) E. M. H. Sträßer, *Lackkunst*. In: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 3,

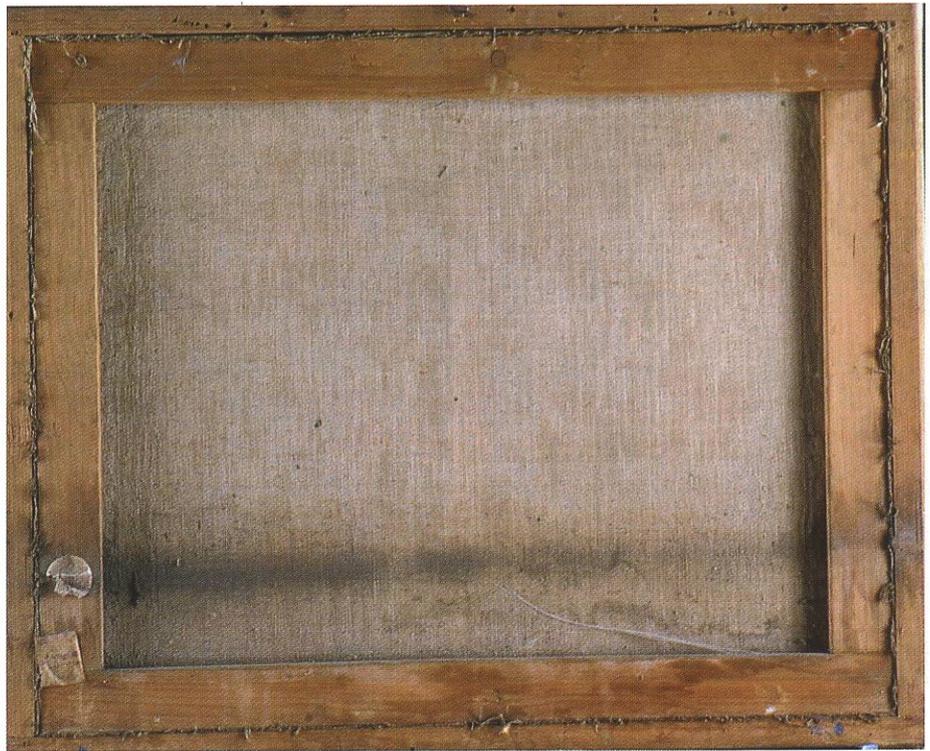


Abb. 7, oben: Bildrückseite der Abb. 6) im Originalzustand

Abb. 9, unten: Ausschnitt aus Abb. 6, Sessel mit deutlicher Schollenbildung der Oberfläche (Wachsfirnis), Zustand 2005

Stuttgart 1986, S. 215-327. K. Walch, J. Koller u.a., *Lacke des Barock und Rokoko* (Arbeitsheft 81, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege), München 1997. M. Kühnenthal (Hg.), *Ostasiatische und europäische Lacktechniken* (Arbeitsheft 112, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege), München 2000.

(21) A. C. Ph. Comte de Caylus, *Mémoires sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Genf 1755.

(22) Beschrieben von Monnoye, *Encaustique*. In: *Diderot-d'Alembert, Grande Encyclopédie*, Bd. 5, Paris 1755, S. 607-615.

(23) J. F. Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris 1753, dtsh. Leipzig 1772. A. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1757, deutsche Ausgabe: *Des Herrn Pernety Handlexikon der bildenden Künste...*, Berlin 1764, S. 46 ff., 499.

(24) Robert Dossie, *The Handmaid to the Arts*, London 1758, ²1764.

(25) Ch. Eastlake, *Methods and Material of painting of the great schools and masters*, London 1847, Neuausg. New York 1960, S. 539f.



Abb. 10 und 11: Ausschnitt aus Abb. 6, Dienerin der Stratonike mit zweifachem Krakelurennetz und durch Wachsfirnstrübung bedingter fleckiger Trübung der Ölfarbmalerei, Zustand 2005

(26) London, National Gallery, Inv. 3529: R. White, A. Roy, J. Mills, J. Plesters, George Stubbs's 'Lady and Gentlemen in a Carriage': A preliminary Note on the Technique. In: National Gallery Technical Bulletin, vol. 4, 1980, S. 64.

(27) B. Calau, Ausführlicher Bericht, wie das Punische oder eleodorische Wachs aufzulösen, Leipzig 1769. Beyer (wie Anm. 19), Sp. 727/8.

(28) Büll (wie Anm. 18), Abb. 188/9.

(29) Thieme-Becker (Anm. 6), Bd. 12, S. 491. Zu den Methoden von Calau, Frisch und Bernhard Rode siehe Andreas Riem, Über die Malerei der Alten, Berlin 1787.

(30) B. Lisholm, Martin van Meytens d. y., Malmö 1974, S. 74: „...Was aber die Weise, die Farben mit Wachs aufzutragen, und dieselbe zu glätten angehet; ist nicht so viel daraus zu machen, und gahr leicht in Vergessenheit gekommen: nachdem man die Kunst mit Öhl zu mahlen, und die Gemähld mit verschieden Vernis, wie mit einem reinen Spiegelglas zu überziehen erfunden hat. Ist aber das Werck in sich selbst nicht so erheblich: so ist doch der Fleis, und die Bemühung, welche der Author darauf angewendet, zu loben ... Martin de Meytens, Caspar Sambach, Jacob Schletterer, Vincenz Fischer“.

(31) J. Kurzweily, Michael Guttenbrunn. In: Thieme-Becker (Anm. 6), Bd. 16, 1923, S. 360. Selbstporträts Guttenbrunnens befinden sich in Wien, Heeresgeschichtliches Museum, und Florenz, Uffizien.

(32) Vincenzo Requeno, Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e Romani Pittori, Venezia 1784, Parma 1789. Rezension in der Allgemeinen Literatur-Zeitung 1788, Nr. 222.

(33) M. Simonetti, M. Sarti u.a., Considerazioni sulle tecniche di pittura. L'uso della cera negli artisti parmesani del '700, Parma 1979 (Hg. Soprintendenza ai Beni artistici e storici di Parma e Piacenza).

(34) Beyer (Anm. 19), Sp. 724; Hoppe (Anm. 19), Abb. 3 a+b.

(35) Allgemeine Literatur-Zeitung 1788, Nr. 167a, Sp. 111 (zit. nach Beyer, Anm. 19, Sp. 730).

(36) Johann Friedrich von Reiffenstein, Anweisung über die gegenwärtig in Rom übliche Wachs-Mahlerey, Manuskript, Gotha 1789. Dazu Hoppe (Anm. 19), S. 269.

(37) Johann Dominicus Fiorillo, Historische Übersicht der Versuche die enkaustische Mahlerey der Alten wieder herzustellen. In: Kleine Schriften artistischen Inhalts, Bd. 2, Göttingen 1806, S. 153-184. – Die im offenen Pinselstrich mit Wachsfarben auf Holzbrettern gemalten ägyptisch-römischen Mumienporträts waren damals noch nicht bekannt: W. Seipel (Hg.), Mumienporträts, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien 2001.

(38) H. Althöfer (Hg.), Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987.

(39) M. Koller, Historische Doubliermethoden in Österreich im Rahmen Europas. In: Restauratorenblätter, Bd. 24/25, Klosterneuburg 2005, S. 93-105

(40) Übersicht und umfangreiche Bibliografie bei Hoppe (Anm. 19), S. 272 ff.

(41) Paul Buberl, Die Kunstdenkmäler des polit. Bezirks Hallein, Österr. Kunsttopographie, Bd. XX, Wien 1927, S. 88-92, 98.

(42) Honisch (zit. Anm. 4), Kat. 152, Abb. 43.

(43) R. Bayr, Stille Nacht, Heilige Nacht, Salzburg 1962.

(44) „Juliana Hellenwarther Messnerin Zu St. Antoni des Eremiten Im Jahr 1890 zu 25 (29?) Juli“ – „Alois Brechner Messner regierte zur Zeit der Renovierung im Jahr 1890 den 29 November (?)“ – „Carl Schmidt Akad. Maler aus München renovierte....(?) Anno Christi 1890 am 24. Dezember laut Sr: Hochwürden Herrn Gregor (?) Wölf (?) Johann Baptist Moser (?) Dechant zu Hallein“. – Alle Daten in den BDA-Werkstätten, Wien, Restaurierakt W 9291 – Restaurierung durch Mag. Georg Prast, Betreuung Mag. Michael Vigl und der Autor.

(45) Textilanalyse von Sylvia Zechmeister, Wien.

(46) Nach den BDA-Laborberichten 2001 von Dr. H. Paschinger, Dr. H. Richard.

(47) A. M. von Haxthausen-Schwarzenberg, Die Gemälde von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. In: Die Kunstsammlungen des Augustinerchorherrenstiftes St. Florian, Österreichische Kunsttopographie Bd. 48, Wien 1988, S. 218, Abb. 746.

(48) BDA-Restaurierwerkstätten, Restaurierakt W 9641. Beauftragter Restaurator ist Mag. Georg Prast, betreut von Mag. M. Vigl und dem Autor. Laboranalysen und Beratung durch BDA-Labor, Dr. H. Paschinger und Dr. R. Linke.

(49) Eine abgehobene farblose Oberflächenscholle (beim Sessel des Demetrius) wurde mittels FTIR-Mikroanalyse (Fourier-Transform-Infrarot) untersucht und ergab identische Peaks wie ein vierzigjähriges Bienenwachs.

Fotonachweis: Bundesdenkmalamt, Wien.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Manfred Koller
Thurnmühlstr. 5
2320 Schwechat
Österreich
manfred.koller@kabsi.at