

Die Maltechnik Segantinis : Beobachtungen bei der Restaurierung des Alpentryptichons

Autor(en): **Pfister, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **79 (1999)**

Heft 3

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166082>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Paul Pfister,

Restaurator, geboren 1940 in Bülach, Ausbildung als Restaurator für Gemälde und Skulpturen am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich; Weiterbildung am Institut für Technologie der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Private Restauriertätigkeit für die Denkmalpflege sowie projektbezogene Restaurierungen für das Kunsthaus Zürich. Restaurator mit Teilzeitpensum am Kunsthaus Zürich, daneben Tätigkeit für verschiedene andere Museen, Institutionen, Private sowie für den Handel.

DIE MALTECHNIK SEGANTINIS

Beobachtungen bei der Restaurierung des Alpentriptychons

In Giovanni Segantinis Schriften und Briefen sind zahlreiche Äusserungen des Künstlers überliefert, die Wesentliches zum Verständnis seiner künstlerischen Beweggründe und seiner Maltechnik beitragen.

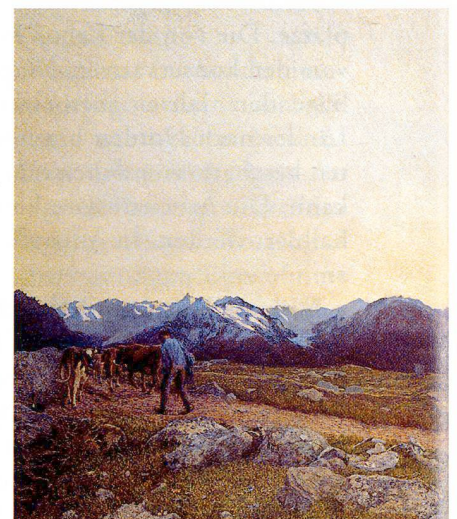
So schreibt er unter anderem: «Das Gemälde ist kein Kunstwerk ohne das Geheimnis der Ausführung, und das Geheimnis der Ausführung entsteht natürlich bei dem Suchen nach Ausdruck und Charakter der Dinge, die man wiedergeben will. Daraus wird das Licht geboren, und das Licht ist das Leben der Farben¹.» «Jener geheimnisvolle Divisionismus der Farbe (...) ist bloss die natürliche Erforschung des Lichtes» (Ebda., S. 91). «Farbe und Leinwand beziehe ich von der Firma Lefranc & Comp. in Paris. Meine Palette ist die einfachste, die man sich vorstellen kann: Bleiweiss. Dieses Weiss mische ich niemals weder mit Zinnober noch mit Kadmium – (Zinkweiss kann ich mit jeder anderen Farbe vermischen) – Terra rossa – Jaune de Mars – Kadmiumgelb – Französisch Zinnober – Kobaltblau – Ultramarin – Kobaltgrün – Smaragdgrün – Roten Lack. (...) Die Leinwand, die ich bearbeite, ist mit Kreide und Öl präpariert. Ich spanne

sie auf den Rahmen und streiche dann mit einem weichen Pinsel eine möglichst leuchtende Farbe von Terra rossa darauf, weil meine Augen das Weiss der Leinwand nicht aushalten können. Nach Beendigung dieses Vorganges mache ich mich daran, auf der Leinwand die grundlegenden Linien der Idee zu fixieren, die ich festzuhalten beabsichtige, und mit der ich mich zurzeit beschäftige, indem ich sie immer feiner im kleinsten Detail präzisiere» (Ebda., S. 128, vgl. Abb. 1). «Ich arbeite immer weiter an meiner dichterischen Arbeit von dem intimen Empfinden der Dinge in der Natur. Wenn ich mit dem Pinsel die Gräser, die Blumen, Tier und Mensch lieblose und mit dem Pinsel zu den Felsen und dem Himmel emporklettere, so übertrage ich auf alle Dinge, die ich berühre, den besseren Teil von mir selbst» (Ebda., S. 139). «Am meisten habe ich an dem Himmel gearbeitet, und wie Sie sehen, habe ich ihn mehr als einmal von neuem gemalt» (Ebda., S. 135).

¹ Giovanni Segantini Schriften und Briefe, hrsg. von Bianca Zehder-Segantini, 3. A., Leipzig, o. J. [1912], S. 131.



Giovanni Segantini, «Das Leben» oder «Werden», der linke Teil des Alpentriptychons, 1898–1899, Öl/Lw., 190x322 cm, Segantini Museum, St. Moritz. Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, Bern. Photo: Max Wagner, St. Moritz.



Giovanni Segantini, «Sein» (Die Natur), das rechte Teil des Alpentriptychons, 1896–1899, Öl/Lw., 235x403 cm, Segantini Museum, St. Moritz. Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, Bern. Photo: Max Wagner, St. Moritz.

Diese Ausführungen des Künstlers lassen sich an dem Triptychon «La vita» – «La natura» – «La morte» (Werden – Sein – Vergehen) weitgehend nachvollziehen, da diese Bilder wegen seines frühen Todes unvollendet geblieben sind. «La natura» war am weitesten gediehen, bei den Figuren und Tieren von «La vita» standen nur noch letzte Präzisierungen aus, während diese bei denjenigen von «La morte» noch ganz fehlten.

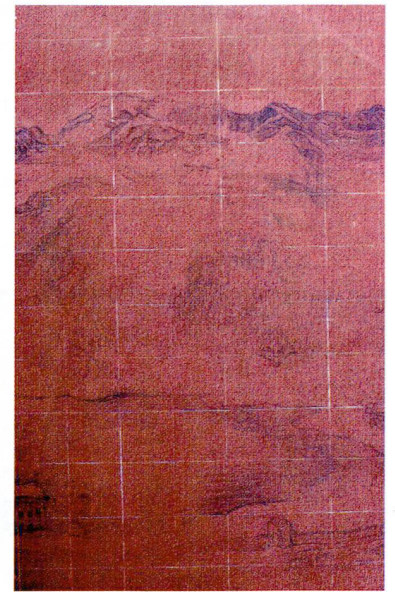
Wenn man die späten Werke *Segantinis* in ihrer Malweise mit den Gemälden der Impressionisten vergleicht, so wird dem geübten Betrachter der um vieles raffiniertere, sinnliche Umgang mit der Ölfarbe auffallen. Wird ein Borstenpinsel mit pastoser Farbe über eine Bildfläche geführt, so entlädt sich in der Regel die grösste Farbmenge zu beiden Seiten des Pinsels. Bei den Gemälden von *van Gogh* und *Monet* ist das leicht zu erkennen. Anders hingegen bei *Segantini*. Er verwendete einen langhaarigen Borstenpinsel von wenigen Millimetern Breite. Sobald er den farbbedaden Pinsel über die Bildfläche führte, drehte er ihn leicht, so dass sich die Farbpaste hauptsächlich an der einen Seite entlud. Diese Art des Farbauftrages ist auch daran abzulesen, dass die Vertiefungen der einzelnen Borstenhaare in der aufgetrockneten Farbpaste oftmals diagonal zur Streichrichtung verlaufen.

«La vita»

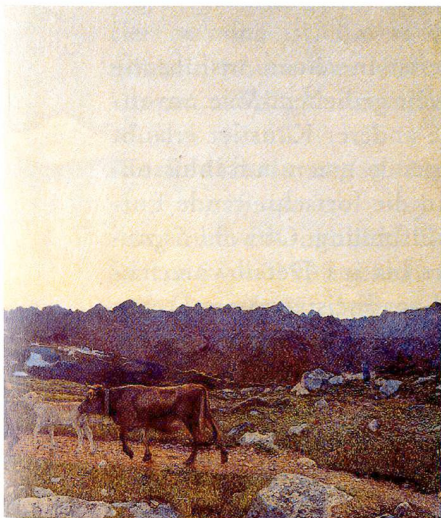
Die unvollendeten Teile dieses Bildes beschränken sich wohl auf die vorskizzierten

Abb. 1 Giovanni Segantini, Ausschnitt aus «Aussicht auf St. Moritz», nach 1894, weisse und schwarze Kreide auf Leinwand mit roter Imprimitur, Privatbesitz; nur in der detaillierten Vorzeichnung erhalten.

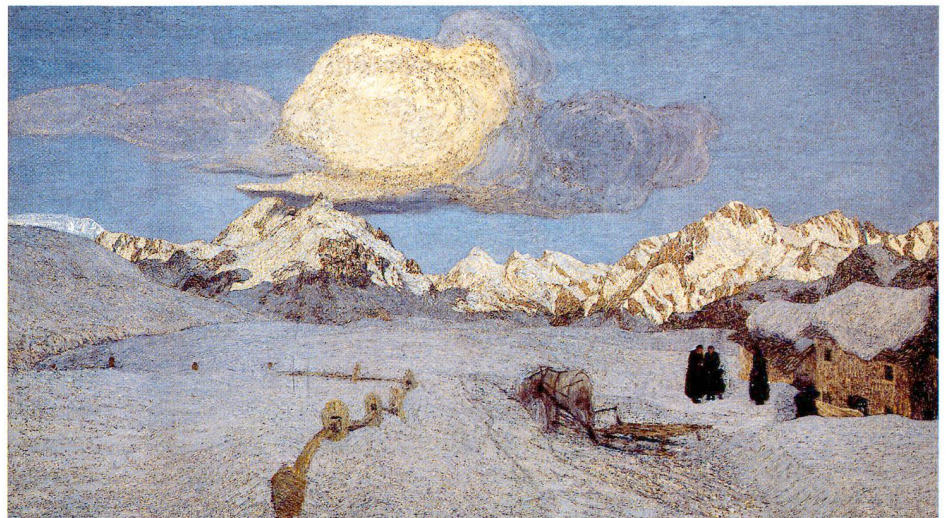
Die sehr stabile Leinwand war auf dem Keilrahmen mit der dünnen Schlämme einer Kreideteilgrundierung bestrichen worden. Darüber trug Segantini die Imprimitur auf, bestehend aus in Öl gebundenem rotem Ocker (Terra rossa). Es darf eine leichte Vorzeichnung vermutet werden, wie sie Segantini auch in anderen Fällen mit Kohle und weisser Kreide oft sehr sorgfältig und detailreich ausführte. Im Alpentriptychon ist davon allerdings keine Spur mehr zu sehen, weil entweder die gesamte Fläche vollständig mit pastoser Farbe eingedeckt ist wie bei «La vita» oder aber, wo Partien der Imprimitur offenstehen wie bei «La morte», diese Reste der leicht löslichen Vorzeichnung wohl spätestens im Zuge der Reinigungen ausgewischt worden sind.



Tiere sowie auf den wiegenartigen Tragkorb mit dem Kleinkind. Hier sind Farbaufträge zu sehen, die von Borstenpinseln von circa 1 cm Breite stammen. Himmel und Teich wurden zuerst mit einem horizontal geführten, weissen Impasto angelegt. Darüber erfolgte eine breitgestrichene, blaugraue Übermalung, die nachfolgend eine Abrakelung mit dem Palettmesser erfuhr, um die weisse Untermalung wieder sichtbar zu machen (Abb. 2). In den beschatteten Gletscherpartien lässt sich ein ähnlicher Schichtaufbau ablesen, nur betrieb der Künstler dort die breit aufgetragene graue Farbe mit dem Lappen.



Die Mittelstück des Triptychons «La Nature», St. Moritz. Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.



Giovanni Segantini, «Der Tod» oder «Vergehen», der rechte Teil des Alpentriptychons, 1898–1899, Öl/Lw., 190x108 cm, Segantini Museum St. Moritz. Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, Bern. Photo: Max Wagner, St. Moritz.

Ein feinstrukturiertes Impasto belebt die besonnten Felspartien. Hier befinden sich über den vielfältigen Strichlagen feine Blattgoldfritzchen, die mit Öl vermengt aufgesetzt wurden. Über weite Teile des Bildes verstreut, steigern solche Gold- und Silberaufträge die Lichtwirkung der Farben. Die beschattete, grosse Bergflanke erscheint durch



Abb. 2 Ausschnitt aus «La vita» mit dem sich im Teich spiegelnden Mond. Die Gold- und Silberaufträge sind gut zu erkennen, ebenso das unter der blaugrauen Übermalung freigelegte Weissimpasto.

dieses Edelmetallgesprenkel auffällig malerisch, besonders wirkungsvoll jedoch gibt sich dieser Sinnenreiz im Kontrast zu den körperhaft aufmodellierten schwarzen Dohlen auf der linken Seite (Abb. 3). Das Raffinement der originalen Feinstruktur der Malerei lässt

sich erahnen, wenn man dieses Gemälde mit «La natura» und «La morte» vergleicht.

«La natura»

Von den drei Gemälden wird «La natura» durch die Lichtstrahlen der hinter dem Horizont untergehenden Sonne wohl das einprägsamste sein. Diese radial verlaufenden Sonnenstrahlen konnten in dieser Präzision nur mit einer entsprechend verschiebbaren Latte, die sowohl als Lineal als auch als Handauflage dienen musste, ausgeführt werden. Denn schon eine geringe Abweichung der Schraffur hätte sich hier sehr störend bemerkbar gemacht.

Als erste Schicht trug Segantini wiederum mit schmalen Borstenpinsel ein Weissimpasto auf. Darüber kam eine geschlossene, gelbliche Farbschicht zu liegen, die mit dem Palettmesser eine Ab rakelung erfuhr, so dass das Weissimpasto partiell wieder zutage trat. Als dritte Schicht diente ein zusätzliches, hellblaues Impasto, das im Prinzip radial verläuft, aber von kurzen, querverlaufenden Strichen unterbrochen ist, so dass zu den oberen Ecken hin zunehmend eine Art Gitterwerk entstand. Dieses Gitterwerk überarbeitete der Künstler mit noch einem weiteren Impasto aus Gelb- und Orangetönen (Abb. 4). In schönstem Gegensatz zu diesem grossen Himmel steht die weisse Wolke. Hier wurde die Fläche des Impa-

stos abgerieben und das helle Blau durch kleine Tupfer roten Lackes ersetzt. Allein schon dieser Himmel muss dem Künstler einen gewaltigen, äusserst disziplinierten Arbeitseinsatz abverlangt haben.

Das Gebirge, das die Horizontlinie bildet, ist in bewegten, pastosen Strichlagen gemalt, welche die rote Imprimitur stets

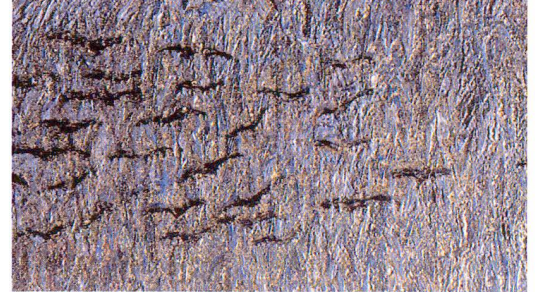


Abb. 3 Ausschnitt aus «La vita». Die beschattete Bergflanke auf der linken Seite ist mit Blattsilber gesprenkelt. Die Dohlen sind mit schwarzer Farbe reliefartig aufgesetzt.

mitsprechen lassen. An der Horizontlinie ganz rechts sind die Strichlagen durch wenige Spachtelzüge ineinandergezogen.

Desgleichen weist die dunkle Bergflanke am linken Rand grossflächige Züge mit dem Palettmesser auf. Der spiegelnde St. Moritzersee ist wiederum in hellem Impasto angelegt, mit einem hellen Blau überdeckt und mit dem Palettmesser abgerakelt (Abb. 5). Im maltechnisch äusserst elaborierten Gelände des Vordergrundes finden wir, ähnlich wie bei «La vita», mit Öl vermengte Gold- und Silberplättchen.

«La morte»

Dieses Gemälde ist in seiner Ausführung am wenigsten weit gediehen. Wie unvollendete Gemälde anderer Künstler erlaubt auch das vorliegende einen aufschlussreichen Einblick in die fortschreitende Entwicklung der Bildfindung. Obwohl Segantini seine Bilder bis ins Detail vorzeichnete, sind hier am meisten Korrekturen und Pentimenti ausfindig zu machen. Auf der Vorderseite des Pferdes erkennt man eine wesentliche Reduktion des Volumens, aber auch die drei Frauen sowie der rückwärts gehende Sargträger sind um ein beträchtliches verkleinert worden. Der vorausgehende Zustand erhebt sich schattengleich über diesen Personen (Abb. 6). Weitere Pentimenti betreffen die Pfosten

des Zaunes, die anfänglich weniger tief im Schnee standen (Abb. 7). Diese Beobachtungen weisen deutlich darauf hin, dass die Entwurfszeichnungen zur Gesamtpräsentation des Alpentriptychons erst nach diesen Pentimenti entstanden sein können.

In den beschatteten Schneefeldern des Vordergrundes sind über der roten Imprimatur weisse, pastose Ölfarbstreifen aufgetragen, darüber liegt eine graublau, satte Farbschicht mit intensiven blauen Streifen, die ebenfalls den roten Grund mitsprechen lässt. Auch hier sind die Flächen angerakelt. Ähnlich sind die grauen Wolken behandelt, nur hat *Segantini* die zuerst gesetzte weisse Farbe mit Gelb vermischt, womit er die lastende Stimmung erzielte. Die besonnte Wolke verfügt dagegen über ein breiter angelegtes Impasto, das durch seine Materialität bedrohlich wirkt. Die Felspartien des Hintergrundes zeichnen sich durch ein äusserst scharfkantiges Impasto aus, das in dieser Konsequenz in der Geschichte der Malerei einmalig sein dürfte.

Der euphorische Anspruch einer jeden neuen Generation, die jahrhundertalten Irrtümer zu korrigieren, konnte im Zuge jüngster Restaurierungen bei vielen Gemälden bemerkt werden.

Die nachfolgende Restaurierungsgeschichte des Triptychons legt folgenden Schluss nahe: Wann immer bei der Restaurierung Zurückhaltung geübt wurde, hat sich dies – vom gegenwärtigen Standpunkt – für den Zustand des Werkes günstig ausgewirkt. Je aktiver hingegen restauriert worden ist, um so problematischer erscheinen uns heute oft deren Auswirkungen auf die Kunstwerke.

Die Restaurierungsgeschichte

Aus einem Protokoll der Gottfried Keller-Stiftung von 1935 geht hervor, dass *Gottardo Segantini* wiederholt die Doublierung der drei Gemälde durch einen Mailänder Restaurator vorgeschlagen hatte. Der Konservator der Kunsthalle Basel, *Lucas Lichtenhan*, verwies aber auf die Problematik einer solchen Doublierung, so dass der Vorschlag abgelehnt wurde. Statt dessen erhielten die beiden Kunstmaler *Gottardo Segantini* und *Karl von Salis* den Auftrag, die gefährdeten Stellen in «La natura» zu

fixieren. Sie führten diesen Auftrag an der Gemälderückseite mit Kaseinleim aus. Im Zuge dieser Arbeit entfernten sie die originalen Keilrahmenkreuze und ersetzten sie durch schwere, hölzerne Spannvorrichtungen mit Stangengewinden.

Im Jahre 1942 fand in Bern eine Ausstellung der Gottfried Keller-Stiftung statt, zu der die Bilder, in Kisten verpackt, auf offenen Wagen transportiert wurden. Nach deren Rückkehr verfasste *Henri Boissonnas* einen Bericht, worin er den guten Erhaltungszustand bestätigte; die Werke seien auf Jahrzehnte hinaus stabil, so dass er jegliche Intervention für unnötig halte.

Selbst von der Reinigung sah er ab, was aus heutiger Sicht als beispielhaft bewertet werden muss. Nebenbei stellte er einen im Atelier *Giovanni Segantinis* bereits reparierten Unfall bei «La morte» mit unbedenklichen Spannungsrissen in der Farbschicht fest.

Zur Diskussion stand zu jener Zeit die Frage, ob die Gemälde nachgedunkelt waren. Den Kommissionsmitgliedern waren sie früher viel heller erschienen. *Henri Boissonnas* wies dagegen ganz richtig auf die veränderten Sehgewohnheiten hin: «*A l'époque de Segantini beaucoup de gens peignaient encore foncé, par contraste sa peinture devait donc sembler plus claire. Actuellement ce contraste n'existe plus, notre œil s'étant habitué à des peintures beaucoup plus lumineuses*².» Wir können heute dieser Aussage in vollem Umfang beipflichten,



Abb. 4 Ausschnitt aus «La natura» mit dem Himmel und seiner Feinstruktur des Impastos. Im oberen Teil befinden sich querverlaufende, hellblaue Strichlagen.



Abb. 5 Ausschnitt aus «La natura» mit dem Blick auf St. Moritz und den St. Moritzersee. Auf der hellblauen Fläche tritt das freigerakelte weisse Impasto wieder in Erscheinung. Im Hintergrund ist zwischen den dunklen Strichlagen die rote Imprimatur zu sehen.

² Henri Boissonnas, Zustandsbericht vom 6. November 1942, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

denn die Ölfarben sind im allgemeinen sehr alterungsbeständig.

Nachdem *Gottardo Segantini* 1956 erneut die Doublierung und das Waschen mit warmem Seifenwasser vorgeschlagen hatte, wurde der Restaurator *H. Aulmann* vom Kunstmuseum Basel befragt, der sich, ohne die Bilder gesehen zu haben, zur Doublierung zu Recht reserviert äusserte³. Daraufhin bat man *H. Howald*, Restaurator am Kunstmuseum Bern, um Rat, der nur Alterssprünge und Verschmutzungen konstatierte. 1962 wurde er beauftragt, einzelne aufstehende Farben zu fixieren, und bemerkte dabei, dass «*La vita*» am wenigsten gefährdet sei⁴.

3 Brief vom 12. Mai 1956, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

4 Bericht vom 22. August 1962, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

5 Bericht vom 19. April 1965, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.



Abb. 6 Ausschnitt aus «*La morte*». Über den drei Frauen sowie hinter dem Sargträger zeigt sich schattengleich der Zustand vor den *Pentimenti*.

6 P. Boissonnas, Bericht vom März 1975, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

7 Doublierung BEVA371. Firnis: Lascaux 40X, ein Gemisch von Butylmethacrylat und Methylmethacrylat-Copolymer und einem für Gemälde untolerierbar hohen Anteil von 7,5% Weichmacher (Analyse: Dr. Christoph Herm, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich).

8 E. Weddingen, Begutachtung vom 21. August 1981, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

9 Acrylharz P550-40TB.

10 E. Weddingen, Restaurierungsbericht vom 7. November 1985, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

11 Bericht vom 7. Juli 1991, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

Wegen des Leihgesuchs für die Ausstellung der Gottfried-Keller-Stiftung in Zürich wurde *Howald* 1965 nochmals beangezogen. Er stellte dabei keine bedenklischen Sprünge fest, fand aber einen Transport wegen der splittrigen und trockenen Farbschicht riskant⁵.

Nach einem Heizungsbrand zog man im März 1975 einen neuen Restaurator bei. Dieser konstatierte: «*Es scheint glücklicherweise kein direkt sichtbarer Schaden entstanden zu sein. (...) Die Bilder befinden sich in einem relativ guten Zustand*»⁶. Ungeachtet seiner eigenen positiven Beurteilung empfahl er die Doublierung von «*La vita*» sowie die Reinigung und Firnissierung aller Bilder, was dann umgehend in Auftrag gegeben und in kurzer Zeit mit Kunstharzen durchgeführt wurde⁷.

Im August 1981 begutachtete ein weiterer Restaurator die drei Gemälde, bedauerte verständlicherweise die Massnahmen bei «*La vita*» und schrieb: «*Unmittelbare Gefahr besteht für beide Gemälde («La natura» und «La vita») zur Zeit nicht; wenn man auch einer künftigen Stützung der Trägerleinwand entgegensehen muss*»⁸. Ebenso stellte er damals keine Farbverluste fest.

1985 erging dann der Restaurierungsauftrag an diesen Restaurator, der die beiden Gemälde «*La natura*» und «*La morte*» von den originalen Holzkeilrahmen auf zusätzlich mit Stützleinwand überzogene Aluminiumspannrahmen übertrug. Dabei imprägnierte man auch die Leinwandrückseite von «*La morte*» mit Acrylharz⁹. Anschliessend montierte man die Bilder nach rückwärts hängend. Was sich jedoch zwischen dem Bericht von 1981 und der Restaurierung von 1985 mit den Bildern ereignete und zu dieser erneuten Restaurierung führte, geht aus den Berichten nicht hervor. Plötzlich wurde im Restaurierungsbericht ein prekärer Zustand «*mit grossflächigen Verbeulungen und langadrigen Farbbrüchen*» erwähnt, «*glücklicherweise ohne Farbverluste*»¹⁰. Die nebenbei genannten Spannungsprobleme in den Eckbereichen hätten sich nach heutigem Kenntnisstand aller Wahrscheinlichkeit nach leicht an den originalen Keilrahmen korrigieren lassen. Das Hinterspannen der Leinwände mit einem neuen Stützgewebe war hingegen eine sinnvolle konservatorische Massnahme, selbst wenn, wie in diesem Fall, die originalen Leinwände von allerbesten Qualität sind und zusammen mit der Farbschicht Jahrzehnte problemlos überdauern können.

Anlässlich der folgenden Wartungskontrollen durch *Georg Hayde* traten die Probleme der letzten Restaurierung von «*La natura*» und «*La morte*» zutage¹¹. Die nach hinten geneigten Leinwände hingen auf die Aluminiumkreuzverstreben durch, was die Zuglast besonders auf die Rand- und Eckzonen vergrösserte. Desgleichen trat der Kunstharzfirnis der vorletzten Restaurierung störend in Erscheinung. Als provisorische Massnahme wurden die Gemälde wieder aufrecht montiert und die Leinwandspannung verringert.

Nachdem diese Probleme zur Kenntnis genommen worden waren, tat die Eidgenössische Kommission der Gottfried Keller-Stiftung gut daran, 1997 vier verschiedene Restauratoren um Stellungnahmen zu bitten, um die divergierenden Restaurierungspraktiken und Konservierungsansichten zu diskutieren. Die Resultate stimmten weitgehend überein und sind in den folgenden drei Punkten zusammengefasst:

1.) Die Doublierung bei «*La vita*» ist trotz der Veränderung in der Malstruktur zu belassen.

2.) Es wird grundsätzlich nicht bezweifelt, dass in verschiedenen Fällen Aluminiumspannrahmen verwendet werden können, so beispielsweise bei rigid doublierten Gemälden. Im vorliegenden undoublierten Fall führt die unablässige Spannung der Stahlfedern jedoch zu Überdehnungen der Leinwand. Deshalb wird das Umspannen auf die konventionellen Holzkeilrahmen vorgeschlagen.

3.) Die Kunstharzfirmisse von allen drei Gemälden sind so gut wie möglich zu entfernen, weil dieselben sich schon mittelfristig als unlöslich erweisen und grau werden¹².

Die Eigentümerin des Werkes, die Gottfried Keller-Stiftung, erachtete deshalb die vorgeschlagenen Schritte als notwendig, um eine problemlose Erhaltung zu garantieren.

Die Restaurierung 1998

Unser Auftrag bestand darin, die früheren Restaurierungen, soweit dies möglich und sinnvoll erscheint, rückgängig zu machen.

Als erste Arbeit erfolgte das Umspannen des Gemäldes «La morte» auf den originalen Keilrahmen, der zu diesem Zweck seinerseits eine Restaurierung erfuhr. Desgleichen unterzog man den Keilrahmen von «La vita» einer Stabilisierung. Da der Keilrahmen von «La natura» als verloren gilt, war an seiner Stelle ein Ersatz aus Holz neu herzustellen. Die Doublierung von «La vita» wurde beibehalten, weil ein Abnehmen derselben einen unangemessenen Aufwand ohne wesentliche Verbesserung bedeutet hätte. Der heutige Zustand des Materialgefüges ist stabil.

Zur Stärkung der originalen Leinwände diente wiederum eine rückseitig aufgespannte Stützleinwand. Diese Arbeit erfolgte ohne Probleme für Farbschicht und Leinwand.

Der Gedanke an die notwendige Abnahme des Kunstharzfirmisses gab zu einigen Bedenken Anlass. Die Abnahmeprobe versprachen wohl einen schönen Erfolg, aber wie sollte dieser Firnis in Anbetracht der Grösse des Formats mit den herkömmlichen Techniken aus der so extrem spitzgratigen Oberfläche mit deren unzähligen, schmalen Eintiefungen entfernt werden können? Wie reibt man den angequollenen Firnis mit einem angemessenen Aufwand aus den Vertiefungen heraus und schont dabei die brüchige Feinstruktur? Verschiedene Kollegen hatten sich gleich deutlich für eine Firnisabnahme

ausgesprochen, waren aber ratlos, wie dies technisch durchzuführen sei.

Wie in einigen vergleichbaren Problemfällen vermochte dann unser Berner Kollege *Moritz Bösiger* (Abb. 8) zu helfen, der vortrug, man könne ja das Gerät ausprobieren, das er zur Zeit mit dem Restaurator *Benno Wili* entwickle. Mit einem solchen bisher völlig unerprobten Gerät an so bedeutenden Gemälden zu arbeiten, widerstrebt uns jedoch zunächst. Da die konventionellen Methoden jedoch kaum Erfolg versprachen, wurde dem Gerät schliesslich eine kleine Probe zugebilligt. Nach und nach stellte sich heraus, dass mit diesem noch namenlosen Kind eine Firnisabnahme erfolgen



Abb. 7 Ausschnitt aus «La morte». Die im Schnee eingesunkenen Pfosten des Zaunes wurden im unteren Teil durch Pentimenti verkürzt.

konnte, bei der sich der Firnis nicht nur um Vieles schonender, sondern auch gründlicher aus der Gemäldestruktur entfernen liess als bei allen herkömmlichen Methoden.

Da man eine gereinigte Gemäldefläche nie pur stehen lassen kann, weil Krepierungen sowie Einlagerungen von Russ und Staub die Folge wären, verwendete man einen Oberflächenabschluss aus leicht sättigenden Naturharzen mit einem Wachszusatz, was seit alters bei Gemälden erprobt ist. Die Abnahme des Kunstharzfirmisses führte offensichtlich zu einem erfreulichen Resultat. Unter dem alten Firnis hatten vor allem die dunklen Töne zu leiden. Heute treten nun die dunklen Partien um einiges heller und dadurch farbiger zutage. Dies fällt besonders an den Stellen mit der freiliegenden roten Imprimitur auf, die zuvor annähernd schwarz erschienen war. Die Aufhellung kommt in «La natura» und besonders in den grossen Schneeflächen von «La morte» vorteilhaft zum Ausdruck. Was die Spannungs- und Altersrisse in der Farbschicht anbelangt, so sind diese weitgehend nicht durch äussere Einflüsse verursacht, sondern durch das Materialgefüge bedingt und heute verhältnismässig stabil. ♦

¹² Peter Berkes/Emil Bosshard/Georg Hayde/Paul Pfister, Bericht 1997, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.