

Hochschule für Bildende Künste Dresden
Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung
und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut

Fachklasse für Konservierung und Restaurierung
von bemalten Bildwerken und Objekten

Diplomarbeit 2013

Praktischer Teil:

Die Konservierung und Restaurierung des Holztafelgemäldes
„Heilige Dreifaltigkeit“ von Lucas Cranach d. Ä. aus Ehrenberg, um 1515/20

Theoretischer Teil:

Die Objektgeschichte des Holztafelgemäldes „Heilige Dreifaltigkeit“
von Lucas Cranach d. Ä. aus Ehrenberg, um 1515/20

Referent: Prof. Dr. Andreas Schulze
Korreferentin: Prof. Dipl. Rest. Ursula Kral
Praxisbetreuer: Dipl. Rest. Tino Simon

Vorgelegt von Annette Heiser
Dresden, den 04.07.2013

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich im praktischen Teil mit der kunsttechnologischen Untersuchung, Konservierung und Restaurierung der halbrunden Gesprengetafel des ehemaligen Hauptaltars aus der Kirche in Ehrenberg bei Neustadt in Sachsen. Das Holztafelgemälde zeigt eine um 1515/20 in der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren gemalte Dreifaltigkeits-Darstellung. Es wurde im Jahr 1882 an den Königlich Sächsischen Altertumsverein verkauft und befindet sich heute im Besitz der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Weitreichende Altrestaurierungen am Gemälde gaben den Anlass, im theoretischen Teil der Diplomarbeit die Geschichte des Gemäldes nachzuvollziehen. Die Kenntnis der Objektgeschichte bildet den Hintergrund für die Objektuntersuchungen und unterstützt die Konzeption im Umgang mit früheren Restaurierungsmaßnahmen.

Abstract

The practical part of this thesis focuses on the artistic technique, conservation and restoration of the semicircular panel painting of Lucas Cranach the Elder. Lucas Cranach's panel painting from 1515/20 shows the Holy Trinity. The semicircular panel painting used to belong to the main altar of the church in Ehrenberg, nearby Hohenstein in Saxony. Nowadays the altar shrine does, due to war destruction, not exist anymore. The semicircular panel painting is now owned by the SKD Skulpturensammlung.

Due to the great number of past restorative measures on the panel painting the theoretical part of this thesis focuses on the panel picture's history to gain a better comprehension of the recent restorations.

Danksagung

Für die Betreuung und Unterstützung bei der Entstehung der vorliegenden Diplomarbeit gilt mein herzlicher Dank:

Meinem Referenten

Prof. Dr. Andreas Schulze, Hochschule für Bildende Künste Dresden

Meiner Korreferentin

Prof. Dipl. Rest. Ursula Kral, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Meinem Praxisbetreuer

Dipl. Rest. Tino Simon, Hochschule für Bildende Künste Dresden

Dem Labor für Archäometrie und naturwissenschaftliche
Forschung der Hochschule für Bildende Künste Dresden

Dr. Sylvia Hoblyn

Dipl. Ing. Kerstin Riße, Hochschule für Bildende Künste Dresden

Dipl. Rest. Stephanie Exner, Hochschule für Bildende Künste Dresden

Dem Denkmalarchiv des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen
mit den Einrichtungen: Topographisches Aktenarchiv und Bildsammlung

Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden

Dipl. Rest. Werner Ziems, Brandenburgisches Landesamt
für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum

Dipl. phil. Gerhard Walter

Meiner Familie, meinen Freunden und Kommilitonen,
besonders Marina Langner, Maxi Einenkel, Alexia Stern, Lea Ruhnke,
Sebastian Göhler, Anne Fischer, Bertram Lorenz, Gisela Fuentealba,
Corinna Meyer und Eva Tasch

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Objektidentifikation	8
3. Beschreibung der Darstellung	9
4. Die Objektgeschichte des Holztafelgemäldes „Heilige Dreifaltigkeit“ von Lucas Cranach d. Ä. aus Ehrenberg, um 1515/20 — <i>Theoretischer Teil der Diplomarbeit</i>	10
4.1. Einführung und kunstgeschichtliche Einordnung	10
4.1.1. Altarbeschreibung	11
4.1.2. Lucas Cranach der Ältere und seine Werkstatt	14
4.1.3. Vergleichsgemälde	15
4.1.4. Halbrunde Gesprengetafeln im frühen 16. Jahrhundert	19
4.2. Geschichte des Holztafelgemäldes	20
4.2.1. Entstehungszeit	20
4.2.2. Verkaufsverhandlungen (1838 bis 1858)	21
4.2.3. Der Königlich Sächsische Altertumsverein	23
4.2.4. Ausstellung und Lagerung des Altares im Altertummuseum (1882 bis 1923)	25
4.2.5. Altrestaurierungen am Altar (1903 und 1924)	26
4.2.6. Von der kriegsbedingten Auslagerung bis zur Überführung in die Skulpturensammlung	31
4.3. Zusammenfassung	33
5. Kunsttechnologischer Befund	35
5.1. Hölzerner Bildträger	35
5.1.1. Konstruktion	35
5.1.2. Holzart und Holzqualität	36
5.1.3. Bearbeitungsspuren	37
5.1.4. Blendrahmen	37
5.1.5. Aufhängung	37
5.2. Malschichtaufbau	38
5.2.1. Vorleimung, Grundierung und Imprimitur	38
5.2.2. Unterzeichnung	39
5.2.3. Malschicht	41
5.3. Überzug	42
5.4. Rahmenfassung	43

6. Frühere Veränderungen	43
6.1. Rahmenergänzung	44
6.2. Überfassung des Rahmens	45
6.3. Kittungen und Retuschen	46
6.4. Zweiter Überzug	47
6.5. Malschichtsicherung mit Wachs	47
6.6. Rückseitenbeschriftung	48
7. Erhaltungszustand	49
7.1. Hölzerner Bildträger	49
7.2. Malschicht	50
7.3. Überzug	51
7.4. Rahmenfassung	52
7.5. Frühere Veränderungen	52
7.5.1. Rahmenergänzung	52
7.5.2. Überfassung des Rahmens	52
7.5.3. Kittungen und Retuschen	52
7.5.4. Zweiter Überzug	53
7.5.5. Wachs-Sicherung der Malschicht und ihre Auswirkungen	53
7.6. Oberflächenverschmutzung	54
8. Konzept zur Konservierung und Restaurierung	55
8.1. Zielsetzung	55
8.2. Konservierung	55
8.2.1. Oberflächenreinigung der Malschicht und der Rahmenfassung	55
8.2.2. Entfernung der Wachssicherung	56
8.2.3. Konsolidierung der Malschicht und der Rahmenfassung	56
8.2.4. Reinigung der Bildträgerrückseite	57
8.2.5. Anleimen der Holzabsplitterungen	57
8.3. Restaurierung	58
8.3.1. Umgang mit früheren Restaurierungsmaßnahmen	58
8.3.2. Ergänzung neuerer Fehlstellen in der Malschicht	61
8.3.3. Abschließender Firnis	63
8.3.4. Holzergänzung des Blendrahmens	63
8.3.5. Ergänzung der Rahmenfassung	64
8.3.6. Aufhängung und Präsentation	65
9. Durchgeführte Maßnahmen	68
9.1. Konservierung	68
9.1.1. Oberflächenreinigung der Malschicht und der Rahmenfassung	68

9.1.2. Entfernung der Wachssicherung	69
9.1.3. Konsolidierung der Malschicht und der Rahmenfassung	70
9.1.4. Reinigung der Bildträgerrückseite	71
9.1.5. Anleimen der Holzabsplitterungen	71
9.2. Restaurierung	72
9.2.1. Holzergänzung des Blendrahmens	72
9.2.2. Firnisabnahme	74
10. Zusammenfassung und Ausblick	76
Literatur	77
Abbildungsverzeichnis	84
Verwendete Materialien	85
Anhang	87
A. Photographische Dokumentation	88
B. Kartierungen	123
C. Naturwissenschaftliche Analysen	131
D. Versuchsreihen	151
E. Archivalien	158

1. Einleitung

Lucas Cranach der Ältere war einer der produktivsten und wirtschaftlich erfolgreichsten Künstler im 16. Jahrhundert. Er schuf mit seiner Werkstatt, sowohl als Hofmaler für das sächsische Königshaus als auch für private Auftraggeber, eine Vielzahl von qualitätvollen Werken. Oftmals verwendete Cranach hierfür schematisierte Kompositionen und wiederholte Vorlagenvariationen.¹ Besonders gut lässt sich dies anhand seiner Dreifaltigkeits-Darstellungen nachvollziehen.

Eine bis heute noch weitestgehend unbekannte Darstellung der von Engelsköpfen umschwebten Dreifaltigkeit ist die halbrunde Gesprengetafel des ehemaligen Hauptaltars der Kirche in Ehrenberg bei Neustadt in Sachsen. Im 19. Jahrhundert an den Königlich Sächsischen Altertumsverein verkauft, befindet sich das Tafelgemälde heute im Besitz der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.² Der konservatorisch und ästhetisch unbefriedigende Zustand gab den Anlass für die vorliegende Diplomarbeit.

Im Oktober 2012 begann die Auseinandersetzung mit der Schadensproblematik des Objektes. Der Schwerpunkt lag hierbei auf dem Umgang mit umfangreichen Restaurierungsmaßnahmen aus dem Jahr 1924. Die Kenntnis der Objektgeschichte bildet den Hintergrund für die Untersuchungen des Gemäldes und macht den Theoretischen Teil der Diplomarbeit aus.

In Hinblick auf die zukünftige Präsentation der Dreifaltigkeits-Darstellung war die Entwicklung eines Konservierungs- und Restaurierungskonzeptes ein weiteres Hauptanliegen der Diplomarbeit. Der Praktische Teil der Diplomarbeit umfasst die Dokumentation des kunsttechnologischen Befundes und des Erhaltungszustandes des Gemäldes. Es folgen die Konzeption der Konservierung und Restaurierung sowie die Beschreibung der durchgeführten Maßnahmen.

¹Vgl. Grimm 1994, S. 19f.

²Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden werden im Weiteren mit SKD abgekürzt.

2. Objektidentifikation

<i>Objekt / Darstellung:</i>	Halbrundes Holztafelbild mit Dreifaltigkeitsdarstellung, aufgesetzter Blendrahmen mit Blattmessingauflage, Außenseite umlaufend schwarz gefasst, Rückseite holzsichtig; ursprünglich Bekrönung eines Flügelaltars
<i>Dazugehörige / fehlende Objekte:</i>	Flügelaltar; Mittelschrein mit Holzskulpturen besetzt: mittig: Maria mit dem Kind, links: oben: hl. Barbara, unten: hl. Katharina, rechts: oben: unbekannt, unten: hl. Dorothea ¹
<i>Künstler:</i>	Lucas Cranach d. Ä. / Werkstatt, keine Signatur ²
<i>Datierung:</i>	1515 / 1520 ³
<i>Technik:</i>	Mischtechnik auf Nadelholz, Blendrahmen polychrom gefasst
<i>Maße max.</i>	Holztafel: H: 83 cm, B: 136 cm, T: 6cm Blendrahmen: B: 4,5 cm, T: 3 cm
<i>Herkunft:</i>	Ehrenberg bei Neustadt, Sachsen, Lkr. Sächsische Schweiz - Osterzgebirge ⁴
<i>Standort:</i>	Dresden, Güntzstr. Kleinkunstdepot, z.Z. HfBK Dresden
<i>Eigentümer:</i>	Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung
<i>Inventarnummer:</i>	SAV 2200
<i>Hochschulinterne D-Nr.:</i>	0072

³Vgl. Wiese 1923, S.90 und Hentschel 1973, S. 6.

⁴Vgl. Flechsig 1900, S.129f und Hentschel 1973, S. 6.

⁵Vgl. ebd.

⁶Vgl. Wanckel 1895, S. 141.

3. Beschreibung der Darstellung

Das halbrunde Tafelbild zeigt vorderseitig eine Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit mit Gottvater als zentralem Bildmotiv. Seinen Sohn in den Armen haltend, schwebt vor ihm eine weiße Taube, als Sinnbild für den heiligen Geist. (Abb. 1, S. 9)

Den Blick auf den Betrachter gerichtet, ist Gottvater in ein prächtiges und im Saumbereich mit Edelsteinen besetztes, rotes Gewand gehüllt. Sein grauhaariges Haupt schmückt eine ebenso reich verzierte Tiara. Mit ausgebreiteten Armen und von Wundmalen und Blutflüssen übersät, liegt Christus in seinem Schoße. Sein lediglich mit einem Lendentuch bedeckter Körper, als auch sein Blick sind dem Heiligen Geist in Gestalt der vor Gottvaters linker Schulter schwebenden weißen Taube zugewandt.⁷

Die zentrale Gruppe wird von einer Gloriole umrahmt und ist zu den Seiten hin von wallenden Wolkengebilden umgeben. Aus diesen blicken zehn Engelsputten mit roten, grünen, blauen und orangenen Flügeln hervor.



Abb. 1: Heilige Dreifaltigkeit aus Ehrenberg, Lucas Cranach d. Ä., um 1515/1520, Skulpturensammlung SKD, Vorzustand.

⁷Alle Seitenangaben in dieser Arbeit sind aus der Richtung des Betrachters gegeben.

4. Die Objektgeschichte des Holztafelgemäldes „Heilige Dreifaltigkeit“ von Lucas Cranach d. Ä. aus Ehrenberg, um 1515/20 — *Theoretischer Teil der Diplomarbeit*

4.1. Einführung und kunstgeschichtliche Einordnung

Neben kultur-, als auch sozialgeschichtlichen Einflüssen, stellt vor allem die Objektgeschichte ein wichtiges Fundament für die kunsttechnologische Untersuchung des Objektes, die Einschätzung des Schadensausmaßes und die Bemessung der notwendigen Restaurierungsmaßnahmen dar.

Das Wissen um die ursprünglichen Merkmale des Kunstwerkes, sowie späterer Beifügungen und ihrer Bedeutung machen es möglich das Objekt in seinem historisch gewachsenen Wert zu verstehen.⁸

Der Altaraufsatz mit der Dreifaltigkeits-Darstellung von Lucas Cranach dem Älteren war ursprünglich Teil des ehemaligen Hauptaltars der Kirche zu Ehrenberg, einem Ortsteil von Hohenstein im Landkreis Sächsische Schweiz-Osterzgebirge. Bei der Kirche handelt es sich um eine schlichte Saalkirche, deren Innenraum im Jahr 1894 gänzlich neu ausgestattet wurde.⁹



Abb. 2: Die Kirche in Ehrenberg, Januar 2013.

⁸Vgl. Dokument von Nara, Paragraph 9.

⁹Vgl. Dehio 1996, S. 336.

„Wie diese Dreifaltigkeit [...] mit dem aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammenden Ehrenberger Altar in Verbindung gekommen ist“¹⁰, fragte sich schon Eduard Flechsig im Jahr 1900. Der vorliegende Theorieteil widmet sich der Aufarbeitung der Geschichte des Gemäldes von seiner Entstehung bis zur Gegenwart.

Wichtige Hintergrundinformationen zu den einzelnen Etappen der Objektgeschichte und dem dazu gehörigen historischen Kontext, konnten hierbei aus den Archivbeständen des Landesamtes für Denkmalpflege und des Hauptstaatsarchivs Dresden gewonnen werden.¹¹ So gab Letzteres anhand von Unterlagen Auskunft über die Umstände, die zu der Entfernung des Altars und seines Altaraufsatzes aus der Ehrenberger Kirche führten.¹² Im Topographischen Aktenarchiv des Denkmalpflegeamtes konnten eine Quittung zur Restaurierung des Bildes aus dem Jahr 1924 und Unterlagen zum Sächsischen Altertumsverein ausfindig gemacht werden.¹³ Im Bildarchiv des Denkmalpflegeamtes waren des Weiteren historische Aufnahmen des gesamten Altars sowie seinem Aufsatzgemälde hinterlegt, die deren Zustände vor, während und nach der Restaurierung festhalten. Ebenfalls fanden sich Angaben zum Bild in Publikationen des 19. und 20. Jahrhunderts aus den Beständen der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek.¹⁴ In den Veröffentlichungen zum Werk Lucas Cranachs d. Ä. wird die Dreifaltigkeits-Darstellung aus Ehrenberg hingegen selten beziehungsweise nie genannt. Im folgenden Abschnitt der Diplomarbeit sollen zunächst einige wichtige Eckdaten zur kunsthistorischen Einordnung des Gemäldes aufgeführt werden, um anschließend die einzelnen Etappen der Geschichte des Altaraufsatzes in ihren Zusammenhängen darzustellen.

4.1.1. Altarbeschreibung

Bis in die Gegenwart hinein hat sich lediglich das Gemälde als oberer Abschluss des ehemaligen Hauptaltars der Kirche in Ehrenberg erhalten. Um sich ein Bild des gesamten Altars machen zu können, muss daher auf historische Aufnahmen aus dem Bildarchiv des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen und frühere Beschreibungen zurückgegriffen werden. (Abb. 3, S. 13) Im Zuge der Recherchen ließen sich drei Altarbeschreibungen ausfindig machen: eine knappe Schilderung der Kircheninspektion vom August 1838, die umfassende Beschreibung Walter Hentschels in seinem Buch über die Verluste des zweiten Weltkrieges aus dem Jahr 1973 und Erich Wieses Ausführungen über die Farbfassung des Altares im Jahr 1923.

¹⁰Wanckel 1900, S. 49.

¹¹Im Folgenden werden die Archivbestände des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen mit LfDS abgekürzt. Die Dokumente aus dem Hauptstaatsarchiv Dresden bezeichnet die Abkürzung HSA.

¹²Vgl. hierfür die Findbücher 12508 Sächsischer Altertumsverein und 10736 Ministerium des Innern.

¹³Vgl. hierfür die Akten von Ehrenberg, dem Königlich Sächsischen Altertumsverein, dem Palais im Großen Garten in Dresden und Otto Puckelwartz.

¹⁴Maßgeblich Flechsig 1900, Hentschel 1973 und Wanckel 1895 und Wanckel 1900.

Aus den genannten Aufzeichnungen, wie historischen Aufnahmen geht hervor, dass es sich bei dem Altarschrein um einen Viereraltar handelte, dessen Entstehung Wiese in die Zeit um 1400 und Hentschel um 1420 bis 1430 einordnen.¹⁵ Hentschel beschreibt die Skulpturen als „Lausitzer oder Dresdner Arbeiten unter böhmischem Einfluß“.¹⁶

Der Altarschrein beherbergte ehemals fünf halbrunde, gehöhlte Figuren.¹⁷ In der mittleren, großen Nische mit abgeschrägten Seitenwänden befand sich die Skulptur einer Mondsichelmadonna mit Christus-Kind auf dem Arm. Die umliegenden vier Nischen wiesen ebenfalls jeweils eine etwas kleiner ausgeführte Heiligenfigur auf. Dabei handelte es sich im oberen linken Teil um die heilige Barbara und unter dieser um eine Figur der heiligen Katharina. Während die auf selber Höhe angesiedelte Nische im rechten Altarbereich eine heilige Dorothea aufwies, fehlte die Heiligendarstellung der darüber liegenden Nische bereits zur Zeit der Kirchenvisitation im Jahr 1838.¹⁸ Dem Typus eines Viereraltars entsprechend handelte es sich hierbei aller Wahrscheinlichkeit nach jedoch um die Figur der heiligen Margarethe. Über die gesamte Breite des Schreins war überdies ein dreigeteiltes Schleierbrett angebracht.¹⁹

Den oberen Abschluss bildete das vorliegende Gemälde mit der Dreifaltigkeitsdarstellung. Dieses sei, so Hentschel, um 1515 von Lucas Cranach d. Ä. als Zufügung für den Altarschrein angefertigt und in seinen Maßen wie auch seinem Rahmenprofil dem Schrein angepasst worden.²⁰ Die Predella wird als Beifügung neuerer Zeit beschrieben, die Flügel fehlten.²¹

Die Größenangaben zum Altar variieren bei Wiese und Hentschel.²² Einen Anhaltspunkt liefert das noch erhaltene Gemälde, das genauso breit wie der Schreinkasten gewesen sein muss. Die Messungen, die Erich Wiese im Jahr 1923 niederschrieb, scheinen dabei um einiges verlässlicher als die von Walter Hentschel etwa 20 Jahre nach der Zerstörung des Altarschreins notierten. Wieses Angaben geben folglich den Hinweis, dass der Schrein ohne Aufsatzgemälde etwa 160 cm hoch war, mit dem Gemälde entsprechend ca. 243 cm. Die Breite muss 136 cm betragen haben und die Tiefe 30 cm.

Wiese beschreibt in seinen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1923 auch die Farbigkeit des Schreins und seiner Figuren. Deren Fassung war zu diesem Zeitpunkt nur noch teilwei-

¹⁵Vgl. Wiese 1923, S. 90 und Hentschel 1973, S. 6.

¹⁶Hentschel 1973, S. 6 und Pinder 1929, S. 178.

¹⁷Vgl. Wiese 1923, S. 90.

¹⁸Vgl. Hentschel 1973, S. 6 und Dokument E3: HSA Dresden 12508/301, Anhang E.

¹⁹Vgl. Hentschel 1973, S. 6.

²⁰Ebd..

²¹Vgl. Dokument E3: HSA Dresden 12508/301, Anhang E.

²²Vgl. dafür Wiese 1923, S. 90 und Hentschel 1973, S. 6.



Abb. 3: Der ehemalige Hauptaltar der Kirche in Ehrenberg in einer Aufnahme im Altertumsmuseum aus dem Jahr 1924.

Quelle	Gegenstand	Höhe	Breite	Tiefe
Diplomarbeit 2012/13	Aufsatzgemälde	83 cm	136 cm	6 cm
Wiese 1923, S. 90.	Schreinkasten	ca. 160 cm	135 cm	30 cm
Hentschel 1973, S. 6.	?	ca. 200 cm	180 cm	-

Tab. 1: Vergleich der Größenangaben zum Altar.

se erhalten, weshalb er sich hauptsächlich auf die vorgefundenen Farben, jedoch nicht auf die Fasstechnik bezieht.²³

Sämtliche Figuren waren mit einem rosafarbenen Inkarnat versehen und trugen goldgefasste Mäntel mit blauem Innenfutter über roten Untergewändern. Ebenso waren Kronen und Haare der Figuren vergoldet. Das Kopftuch der Marienfigur war weiß, der Mond zu ihren Füßen rötlich gefasst. Die Gloriole, die Maria im Schrein hintergrund umgab, war wahrscheinlich über rotem Poliment versilbert. Wiese beschreibt diese als „vermutlich rot, jetzt dunkelbraun“²⁴, was auf eine Verschwärzung des Silbers hindeutet. Insgesamt war der Schrein in einem blauen Grundton gehalten. Im Kontrast dazu stand das golden gefasste Maßwerk. Zu einem Goldlack oder Lüster macht Wiese keine Angaben.

4.1.2. Lucas Cranach der Ältere und seine Werkstatt

Die Dreifaltigkeits-Darstellung wurde wiederholt von Kunsthistorikern Lucas Cranach d. Ä. zugewiesen.²⁵ Es ist jedoch zu beachten, dass es auch nach neueren Untersuchungen nicht möglich ist, unter den Werken die seiner Werkstatt zugeschrieben werden, die aus seiner eigenen Hand stammenden Stücke eindeutig zu identifizieren. Oft bleibt unklar, ob es sich nicht stattdessen um die Arbeit eines Mitarbeiters oder selbstständig gewordenen Schülers handelt.²⁶ An vielen Stellen sprechen Eigenheiten in der Malerei für unterschiedliche Ausführende. Sie bedeuten jedoch nicht zwangsläufig eine Entstehung außerhalb der Werkstatt.²⁷ Eine eindeutige Zuweisung an einen seiner Schüler ist beim vorliegenden Gemälde nicht möglich.²⁸ Zum besseren Verständnis der Zusammenhänge sollen an dieser Stelle Eckpunkte aus dem Leben Cranachs d. Ä. aufgeführt werden.

²³ Sofern nicht anders vermerkt, sind die Farbgebungen entnommen aus Wiese 1923, S. 90.

²⁴ Wiese 1923, S. 90.

²⁵ Vgl. Flechsig 1900, S. 129f und Hentschel 1973, S. 6.

²⁶ Vgl. Erichsen 1994, S. 150f.

²⁷ Vgl. Erichsen 1994, S. 153f.

²⁸ Vgl. dazu Wenzel 2008. Einer der bekanntesten und naheliegendsten Cranach Schüler war der seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in Schneeberg niedergelassene Wolfgang Krodel. Aufgrund von Vergleichen mit anderen Krodel zugeschriebenen Werken kann davon ausgegangen werden, dass er nicht der Urheber der Dreifaltigkeits-Darstellung war.

Geboren wurde Lucas Cranach d. Ä. im Jahr 1472 als Sohn eines Malers in Kronach. Als 30-Jähriger hielt er sich in Wien auf. Seit dem Jahr 1504 war er Maler beim ernestinischen Kurfürst Friedrich dem Weisen am Wittenberger Hof. Um 1510 ließ er sich mit seiner Werkstatt in Wittenberg nieder.²⁹ Im Jahr 1517 besuchte er erstmals den Dresdner Hof des albertinischen Herzogs Georg.³⁰

Lucas Cranach war der produktivste und wirtschaftlich erfolgreichste Künstler seiner Zeit. Durch die Arbeitsteilung in seiner Werkstatt konnte Cranach eine hohe Stückzahl an Kunstwerken auf hohem Niveau produzieren. Mit schematisierten Kompositionen und wiederholten Variationen von Vorlagen vereinfachte er seine Malerei.³¹ Sein Auftragsvolumen stieg nicht nur in der nahen Umgebung stetig. Auch weiter entfernt wuchs seine Beliebtheit, so schuf er beispielsweise Werke für den Prager Veitsdom und den Landgrafen von Hessen.³² Zu seinen Abnehmern knüpfte er hauptsächlich über den sächsischen Hof Kontakte. Cranach prägte das Bild Luthers nachhaltig. Nicht nur mit ihm war er eng befreundet. Ebenso konnte er sich der Anerkennung Albrecht Dürers und Tizians rühmen.³³ Neben seiner Tätigkeit als Wittenberger Hofmaler erlangte Cranach zudem durch verschiedene Nebentätigkeiten Ansehen und Wohlstand. Cranach war in Wittenberg Ratsherr (1519-1545), Bürgermeister, Apotheker (ab 1520) und betrieb Weinschank (ab 1512) sowie eine Druckerei (1522-1526). Am 16. Oktober 1553 verstarb Cranach in Weimar.³⁴

4.1.3. Vergleichsgemälde

Die Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä. weist eine große Variantenvielfalt ihrer Motive auf. Cranach verzichtete auf stetige Neuentwürfe für seine Kunstwerke und verwendet einmal gefundene Formen mehrmals oder veränderte sie nur leicht.³⁵ Im Folgenden wird versucht, alle Varianten von Dreifaltigkeits-Darstellungen aus der Cranachschen Werkstatt vollständig zusammenzustellen und anhand dieser eine Einordnung des Gemäldes aus Ehrenberg vorzunehmen.

Das Aufsatzgemälde aus Ehrenberg stellt die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“, die „Not Gottes“ dar. Gottvater klagt nicht, sondern weist „seinen Sohn in der Summe seines Leides“ vor.³⁶ Diese Form der Dreifaltigkeitsdarstellung war ab dem späten Mittelalter zunächst in Frankreich bekannt. Sie ist von der schon früher existierenden „Gnadenstuhl-Darstellung“ zu unterscheiden, in der Christus „im Vollzug seines Opfers“ am Kreuz von Gott-

²⁹Vgl. Kolb 2005-A.

³⁰Vgl. Kolb 2005-B, S. 10.

³¹Vgl. Grimm 1994, S. 19f.

³²Ebd.

³³Ebd.

³⁴Vgl. Kolb 2005-A.

³⁵Vgl. Erichsen 1994, S. 155.

³⁶RDK, Bd. 4, Sp. 435f, s.v. Dreifaltigkeit.

vater gezeigt wird.³⁷

Das oft wiederholte ikonographische Schema des Gnadenstuhls, beziehungsweise der „Not Gottes“, veranschaulicht in hohem Maße Cranachs Variation und Erweiterung des Bildschemata.³⁸

Die Wiederholung gleicher Personen- oder auch Hintergrundtypen basierte auf der Verwendung von Vorlagen.³⁹ In der Zeit Lucas Cranachs d. Ä. gehörte der Gebrauch von graphischen Vorlagen zu den typischen Arbeitsweisen einer Malerwerkstatt.⁴⁰ In Cranachs Werkstatt konnten Motive auf kleinen Tafeln für private Käufer am ehesten wiederholt werden. Bei größeren Arbeiten, die wie das Gemälde aus Ehrenberg für die Öffentlichkeit zugänglich waren, wurden exakte Repliken vermieden und somit von der Verwendung des Vorlagenbestandes abgelenkt.⁴¹

Allen Dreifaltigkeits-Darstellungen aus der Cranach-Werkstatt ist gemein, dass sich in ihrem Mittelpunkt die thronende Gestalt Gottvaters befindet. Sein Antlitz wird auf allen Gemälden sehr ähnlich dargestellt. Stets ist er durch eine Tiara, einen langen Bart und einen unterschiedlich stark verzierten, weiten Mantel gekennzeichnet. Gottvater präsentiert Christus auf den Gnadenstuhl-Darstellungen am Kreuz und auf den „Not-Gottes“-Bildern in seinen Armen. Die Taube ist dabei entweder auf dem Kreuz beziehungsweise den Knien Gottvaters sitzend oder über beiden Figuren fliegend dargestellt. Stets ist die Gruppe von einem Wolkenkranz mit Putten umgeben. Auf einigen Gemälden halten die Putten die Marterwerkzeuge Christi in den Händen.

Alle Bilder stammen aus der Zeit von 1515 bis 1520. Ikonographisch ist dabei die Darstellung aus der Schlosskirche in Chemnitz (Predella, um 1515), in der Gottvater dem Betrachter Christus am Kreuz frontal präsentiert, an den Anfang zu stellen. Sie ähnelt einem Holzschnitt aus dem „Andechtig christlich Buchlein“ des Adam von Fulda aus dem Jahr 1512.⁴² Ebenfalls lassen sich Parallelen zu dem Dreifaltigkeits-Bild der Dresdner Gemäldegalerie wiederfinden (um 1516/18). Bei diesem ist das Kreuz schräggestellt und ragt über die Engelswolken hinaus. Die Schrägstellung des Kreuzes wiederholt sich bei einem Gemälde aus der Bremer Kunsthalle (um 1516/18).⁴³

Der „Not Gottes“-Bildtypus des Ehrenberger Aufsatzgemäldes zeigt Christus leicht schräg in den Armen Gottvaters liegend. Eine Altarlünette aus dem Torgauer Schloss wies die gleiche von Engeln umgebene Figuration auf, ist jedoch im Jahr 1945 in Dresden verschollen.⁴⁴ 1760 verbrannte ein weiteres Dreifaltigkeits-Bild dieser Art in der

³⁷Ebd.

³⁸Vgl. Erichsen 1994, S. 159.

³⁹Ebd.

⁴⁰Vgl. Erichsen 1994, S. 155.

⁴¹Vgl. Erichsen 1994, S. 159.

⁴²Ebd.

⁴³Vgl. Kolb 2005-C, S. 369.

⁴⁴Vgl. Erichsen 1994, S. 159.

Wittenberger Schlosskirche. Von ihm findet sich aus dem Jahr 1588 folgende Beschreibung:

„Gott, der himmlische Vater, ist allda gebildet in Gestalt eines alten Mannes, der seinen eingeborenen lieben Sohn, in Form und Gestalt, wie er vom Kreuz nach der Marter angenommen, über dem Schoß liegend hat, und über ihnen beiden schwebt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube, rings umher sind die lieben Englein gemalt und gebildet.“⁴⁵

Ein weiteres Beispiel für eine „Not Gottes“-Darstellung zeigt der Altar der Sebastiansbruderschaft in Leipzig (um 1515). In diesem Darstellungsschema wurde Cranach aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Gandenstuhl-Holzschnitt Albrecht Dürers beeinflusst (1511).⁴⁶ Weitere Umsetzungen des Holzschnittes finden sich ebenso in kleineren Bildern Cranachs in Coburg (1516/18) und Münster. Hier befindet sich die Gruppe auf dem Globus, der von Gottvater in dem Bremer Bild noch in der Hand gehalten wird. Die Variation reicht bis zum 1518 entstandenen Schmitzburg-Epitaph in Leipzig, in dem Christus sich als Weltenrichter vom Mantel des Vaters umgeben auf dem Globus befindet.⁴⁷

Die zusammengestellten Bildbeispiele zeigen, dass sich der stets veränderte Darstellungsschema in sämtlichen Formatausführungen, vom Hochaltar bis hin zum Andachtsbild, wiederfindet. Nicht allein für das Haupt von Gottvater muss es eine Sammlung von Vorlagen gegeben haben.⁴⁸ Als Unternehmer erschuf Cranach ein rationalisiertes Herstellungskonzept. Unter geringst möglichem Zeitaufwand sollte eine hohe Anzahl an Werken produziert werden, die dem „Cranach-Stil“ trotz des Mitwirkens zahlreicher Mitarbeiter entsprach.⁴⁹ Anhand der aufgezeigten Bilder wird die Zuschreibungsproblematik von Bildern aus der Cranach-Werkstatt deutlich.

⁴⁵Lüdecke in Hintzenstern 1972, S. 68f.

⁴⁶Vgl. Erichsen 1994, S. 161.

⁴⁷Ebd.

⁴⁸Ebd. Das Wittenberger Heiltumsbuch, das Cranach für Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen herstellte, spielte im Vorlagenfundus eine besonders große Rolle. In ihm aktualisierte Cranach traditionelle ikonographische Bildtypen und verlieh ihnen seinen eigenen Stil.

⁴⁹Ebd.



Abb. 4: In den Dreifaltigkeits-Darstellungen veränderte Cranach in unterschiedlichen Formaten das gleiche Muster. Von links nach rechts:

- a) Predella (?), um 1515, Chemnitz, Schloßkirche;
- b) aus Adam von Fulda, Andechtig christenlich Buchlein, Wittenberg 1512;
- c) Andachtsbild, um 1516/18, Bremen, Kunsthalle;
- d) Dreifaltigkeit, um 1516/18, Dresden, SKD Gemäldegalerie;
- e) Altaraufsatz aus der Kirche in Ehrenberg, um 1515/20, Dresden, SKD Skulpturensammlung;
- f) Altar der Sebastiansbruderschaft, um 1515, Leipzig, Museum der bildenden Künste;
- g) Dreifaltigkeit, um 1516/18, Coburg, Kunstsammlungen der Veste;
- h) Ausschnitt aus dem Schmitzburg-Epithaph, 1518, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

4.1.4. Halbrunde Gesprengetafeln im frühen 16. Jahrhundert

In der italienischen Frührenaissance, später auch in Deutschland, führte die Vorliebe für klare geometrische Formen, besonders der des Halbkreises, zur häufigen Verwendung von Bogenfeldern.⁵⁰ Neben der Grundform des Tympanons, ein vorgestellter Bogen auf Säulen oder Pilastern, zählte der Rundgiebel unter anderem auch an Altären zu den gestalterischen Mitteln. Um die Fläche eines Bogenfeldes zu füllen, kamen sowohl Malerei-, als auch Reliefdarstellungen in Frage, teilweise auch in ornamentaler Form.⁵¹

Bei der als Diplomobjekt untersuchten halbrunden Gesprengetafel, handelt es sich um den nachträglich hinzugefügten Gemälde-Aufsatz eines gotischen Flügelretabels. Die Form des lünettenartigen, oberen Abschlusses eines Altars ist ab dem frühen 16. Jahrhundert „entweder in spätgotischer Leistenrahmung oder über einem hohen Sockel mit Stifterinschrift“ bei allen Retabelarten anzutreffen.⁵² Es ist zudem möglich, dass die Lünetten eine weitere Bekrönung, beispielsweise in Form eines Baldachins, aufwiesen.⁵³



Abb. 7: Darstellung, Relief, Ringenwalde in der Uckermark, Kirche.

⁵⁰Vgl. RDK, Bd.2, Sp. 996ff. s.v. Bogenfeld. Allgemein wird ein Feld zwischen Bogen und Kämpferline als Bogenfeld bezeichnet.

⁵¹Ebd.

⁵²Vgl. RDK, Bd. 9, Sp. 1512, s.v. Flügelretabel.

⁵³Ebd.



Abb. 5: Epitaphaltar des Lorenz Pflock, 1521, Annaberg, St. Annenkirche.

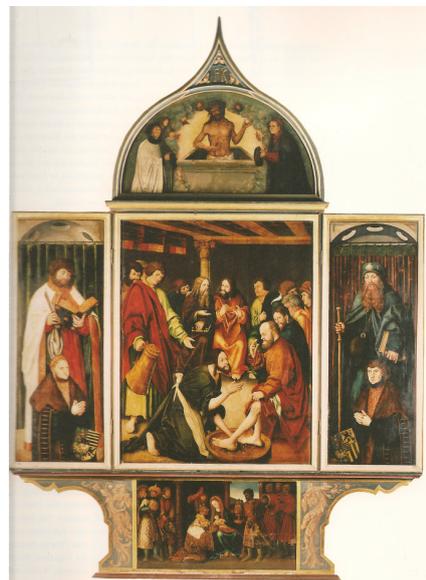


Abb. 6: Kunigundenaltar, Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), 1517, Zwickau, Katharinenkirche.

4.2. Geschichte des Holztafelgemäldes

4.2.1. Entstehungszeit

Die halbrunde Gesprengetafel mit der Dreifaltigkeits-Darstellung wurde um 1515/20 für einen bereits existierenden Altarschrein in der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren angefertigt.⁵⁴ Dieser Altarschrein war der ursprüngliche Hauptaltar der Kirche in Ehrenberg bei Neustadt in Sachsen. Da auf Primärquellen aus der Entstehungszeit des Altars nicht zurückgegriffen werden kann, sollen im Folgenden Überlegungen zu den Umständen der Entstehung des Holztafelgemäldes angestellt werden.⁵⁵

Der Zeitpunkt der Fertigung der Gesprengetafel fällt etwa in die Errichtungszeit der Kirche in Ehrenberg. Für den Bau der Kirche liegen allerdings unterschiedliche Daten vor. Die „Neue Sächsische Kirchen-Galerie“ geht aufgrund einer Jahreszahl am ehemaligen Nebenaltar der Ehrenberger Kirche von der Zeit um 1516 aus.⁵⁶ Steche schreibt, die Kirche sei wohl gegen Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts erbaut worden.⁵⁷ Im „Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler“ wird das Jahr 1585 für den Bau der Kirche genannt.⁵⁸ Als ersten Kirchenbau besaß Ehrenberg eine etwa 100 m entfernt von der heutigen Kirche liegende Kapelle, die aller Wahrscheinlichkeit nach eine Wallfahrtskapelle war. Als diese niederbrannte, erteilte man den Auftrag zum Bau der bis heute bestehenden Kirche. Dabei entstand zunächst der Altarraum, später das Langhaus der Kirche.⁵⁹ Ein eindeutiger Zusammenhang der Anfertigung der Gesprengetafel mit dem Neubau der Kirche kann allerdings nicht nachgewiesen werden.

Der Altarschrein, für den man die Gesprengetafel schuf, wird auf das 15. Jahrhundert datiert.⁶⁰ Wiese ordnet ihn zeitlich um das Jahr 1400 und Hentschel um 1420-1430 ein.⁶¹ Damit existierte er bereits vor dem jetzigen Kirchenbau. Sein ursprünglicher Bestimmungsort ist nicht bekannt. Es ist jedoch denkbar, dass er bereits im Vorgängerbau der jetzigen Kirche in Ehrenberg stand. Ob und in welcher Form er früher ein bekrönendes Aufsatzwerk besaß, ist nicht überliefert. Etwa 100 Jahre nach seiner Entstehung erhielt der Viereraltar das halbrunde Gemälde als oberer Abschluss.⁶²

⁵⁴Vgl. Hentschel 1973, S. 6. Dies basiert auf der Tatsache, dass das Gemälde in seinen Maßen und dem Rahmenprofil an den Schrein angepasst war.

⁵⁵Im Pfarramt der Kirche in Hohenstein, zu der die Ehrenberger Gemeinde heute gehört, befinden sich noch Bücher der Ehrenberger Kirchengeschichte. Aufgrund des zeitlichen Rahmens der Diplomarbeit und der geringen Aussichten etwas in den bisher unsortierten Unterlagen zu finden, konnten diese nicht in die Forschung mit einbezogen werden.

⁵⁶Vgl. NSKG 1904, S. 976.

⁵⁷Vgl. Steche 1882, S. 19.

⁵⁸Vgl. Dehio 1965, S. 87.

⁵⁹Vgl. NSKG 1904, S. 976f.

⁶⁰Vgl. Wanckel 1895, S. 141.

⁶¹Vgl. Wiese 1923, S. 90 und Hentschel 1973, S. 6.

⁶²Vgl. Flechsig 1900, S.129f und Hentschel 1973, S.6.

Über die Umstände, aufgrund derer der damalige Altarschrein eine neue Gesprengetafel erhielt, kann nur gemutmaßt werden. Um das Jahr 1520 war Caspar Pnßsch Pfarrer der Ortschaften Hohenstein und Ehrenberg. Die Kirche in Ehrenberg war bis zum Jahr 1663 Filiationkirche von Hohenstein.⁶³ Im 15. und 16. Jahrhundert gehörte Ehrenberg zum Amt Hohenstein, welches seit 1485 albertinisch war.⁶⁴ Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts besaßen die Herrn von Schleinitz auf Hohenstein ein Gut in Ehrenberg.⁶⁵ Es ist denkbar, dass die Herrn von Schleinitz die Gesprengetafel als Schenkung für den Ehrenberger Altarschrein in der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren in Auftrag gaben. Lucas Cranach war zwar Hofmaler beim ernestinischen Kurfürsten Friedrich III., pflegte jedoch Kontakte zum albertinischen Herzog Georg.⁶⁶ Im Jahr 1517 hielt Cranach sich erstmals am Dresdner Hof des albertinischen Herzogs Georg auf.⁶⁷ Schon früh führte er auch für die albertinische Linie des Hauses Wettin Gemäldeaufträge aus.⁶⁸ Ob und in welchem Zusammenhang die Herrn von Schleinitz den halbrunden Altaraufsatz für die Kirche in Ehrenberg stifteten, kann leider nicht geklärt werden.

4.2.2. Verkaufsverhandlungen (1838 bis 1858)

An der Kirche in Ehrenberg wurden seit ihrer Erbauung immer wieder Umbauten und Veränderungen vorgenommen. Ebenso wurden ihrer Ausstattung bisweilen Stücke hinzugefügt, aber auch ausgelagert oder verkauft.

Von August 1838 haben sich Notizen einer Kircheninspektion erhalten. Sie geben darüber Auskunft, dass zwei Flügelaltäre, darunter auch der einstige Hauptaltar mit der halbrunden Gesprengetafel, auf dem Boden der Kirche vorgefunden wurden. Die Predella des ehemaligen Hauptaltars sei „aus neuerer Zeit“⁶⁹, die Flügel und eine Figur fehlten bereits.⁷⁰ Seit wann sich die beiden Altäre auf dem Kirchboden befanden ist unklar.

Es besteht die Möglichkeit, dass der Altar mit der halbrunden Gesprengetafel mit dem Ankauf eines neueren Altares seinen Platz als Hauptaltar verlassen musste. Im Jahr 1613 wurde der Kirche zu ihren mindestens zwei Flügelaltären noch ein weiterer hinzugefügt. Von diesem ist bekannt, dass er als Mittelbild eine Abendmahldarstellung des Dresdner Malers Dreuding trug.⁷¹ Ob der Altar mit dem Bild Dreudings seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts als Haupt- bzw. einziger Altar der Kirche aufgestellt war,

⁶³Vgl. SKG 1840, S. 74f.

⁶⁴Vgl. HOS 2006, S. 52.

⁶⁵Vgl. SKG 1840, S. 74.

⁶⁶Vgl. Kolb 2005-C, S. 9f.

⁶⁷Vgl. Kolb 2005-B, S. 10.

⁶⁸Vgl. Kolb 2005-C, S. 9f.

⁶⁹Dokument E3: HSA Dresden 12508/301, Anhang E.

⁷⁰Vgl. ebd.

⁷¹Vgl. SKG 1840, S. 74.

ist nicht eindeutig zu klären. Die Neue Sächsische Kirchen-Galerie berichtet, dass die bedeutendsten Umbauten der Kirche im Jahr 1723 erfolgten. An dieser Stelle wird nur von einem nicht weiter beschriebenen Altar in der Kirche berichtet.⁷² 1840 wird das Abendmahlbild als das „jetzige Altargemälde“⁷³ bezeichnet. Bis zum Jahr 1894 muss das Abendmahlbild auf der Mensa im Chor der Kirche gestanden haben.⁷⁴

Die auf dem Kirchboden ausgelagerten Altäre sollten im 19. Jahrhundert verkauft werden. Über die Verkaufsverhandlungen liegt nur einer von insgesamt vier verzeichneten Briefen vor.⁷⁵ In diesem Brief vom 26. Januar 1838 richtet sich der damalige Pfarrer von Ehrenberg, Max. Fer. Schulze, an einen Herrn von Quandt.⁷⁶ Ersterer schreibt diesem, dass er sich über die Einwilligung der Kircheninspektoren „zum Verkauf des alten Altarschreins“⁷⁷ freue. Seine Gemeinde, „das mürrische Volk“⁷⁸, wolle den Altar allerdings für mehr als den vorgeschlagenen Preis verkaufen.⁷⁹ Um welchen Altar es sich hier handelt, bleibt für den heutigen Leser unklar. Dass sich die Verkaufsverhandlungen über längere Zeit erstreckten, zeigen drei weitere verschollene Briefe. Im Inhaltsverzeichnis der entsprechenden Akte lässt sich allerdings folgendes nachvollziehen:

14 Nov 1840	<i>Antwort des Schreiben von Herrn von Quandt infolge der Resolution der Memento-Registrande, von Dr. Schäfer ...</i>
4. Dec 1840	<i>Antwort des Schreibens von dem Pastor M. F. Schulze wegen der Altarschreine, worin der Verein antwortet, ob sie gegen ... den das ... abgegeben werden könnten, von Dr. Schäfer</i>
14 Dec. 1840.	<i>Antwort auf das Schreiben von 4 Dec 1840 von Herren Quandt, worin er eine Beschreibung und ...digung der Altarschreine gibt</i>

Tab. 2: Auszug aus dem Inhaltsverzeichnis der Akte 12508/301, Hauptstaatsarchiv Dresden. Dokument E1: HSA Dresden 12508/301, Anhang E.

Zum Eingang des Altars in den Besitz des Altertumsvereins konnten keine konkreten Angaben gefunden werden. Aus dem Vergleich zweier Führer für das Museum des Sächsischen Altertumsvereins und mehrerer Jahresberichte des Sächsischen Altertumsvereins lässt sich schließen, dass der Altar mit der halbrunden Gesprengetafel

⁷²Vgl. NSKG 1904, S. 978f.

⁷³SKG 1840, S. 74.

⁷⁴Vgl. NSKG 1904, S. 979f.

⁷⁵Vgl. Dokument E2: HSA Dresden 12508/301, Anhang E.

⁷⁶Vgl. Magirius 1989, S. 53. Johann Gottlob von Quandt leitete seit dem Jahr 1826 die Sektion Maler- und Bildhauerkunst im Königlich Sächsischen Verein für Erforschung und Erhaltung Vaterländischer Alterthümer.

⁷⁷Dokument E2: HSA Dresden 12508/301, Anhang E.

⁷⁸Ebd.

⁷⁹Vgl. Dokument E2: HSA Dresden 12508/301, Anhang E.

im Jahr 1882 in das Vereinsmuseum gebracht worden sein muss.⁸⁰ Mit ihm fanden drei weitere Objekte aus der Ehrenberger Kirche ihren Weg in das Museum. Dabei handelt es sich zum einen um den zweiten der auf dem Kirchenboden gelagerten Flügelaltäre. Dieser auf die Zeit um 1500 datierte Schrein enthielt drei Heiligenfiguren, seine Flügel zierten zwei weitere aufgemalte Heiligendarstellungen. Des Weiteren wurden zwei weibliche Holzfiguren aus dem 16. Jahrhundert in das Vereinsmuseum gebracht.⁸¹

4.2.3. Der Königlich Sächsische Altertumsverein

Im Jahr 1824 genehmigte König Friedrich August I. die Gründung des „Vereins zur Erforschung und Erhaltung vaterländischer Altertümer“. Damit war der Verein der dritte seiner Art in Deutschland.⁸² Seinen Sitz hatte der Altertumsverein in Dresden, der Stadt aus der auch der Großteil seiner Mitglieder stammte. Im Palais des Großen Gartens in Dresden richtete der Altertumsverein ein Museum ein, dessen Gewichtung auf

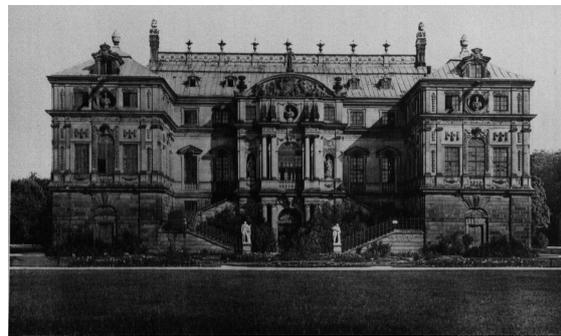


Abb. 8: Das Palais im Großen Garten um 1901.

mittelalterlicher Kirchenkunst aus Sachsen lag.⁸³ Heimatorientiert richtete sich der Altertumsverein vor allem auf die Erfassung, Erforschung, den Schutz und die Pflege von kirchlichen Bau- und Kunstdenkmälern aus.⁸⁴ Eine weitere Aufgabe sah er darin, in den Bezirken des Königreichs Sachsen vor Ort „für die Erhaltung der Altertümer Sorge zu tragen“⁸⁵. „Bereits zurückgestellte oder an ungeeigneten Orten aufbewahrte Gegenstände“⁸⁶ sollten durch die Aufnahme in das Vereinsmuseum gerettet werden. Andere Kunstwerke, die in ihrer Vereinzelung am ursprünglichen Herkunftsort unbedeutend erschienen, sollten „durch Vereinigung zu chronologischen oder systematisch geordneten Reihenfolgen eine Bedeutung für das historische Studium“⁸⁷ erlangen. In

⁸⁰Vgl. Eye 1879, die Jahresberichte 1879 – 1880 und 1880 – 1881 und Steche 1882, S. 19.

⁸¹Vgl. Wanckel 1895, S. 141 und Hentschel 1973, S. 25 und S. 105.

⁸²Vgl. Archiv.Sachsen 2005.

⁸³Vgl. Kummer 1918, S. 58f und Wanckel 1895, S. VII.

⁸⁴Vgl. Magirus 1989, S. 193. Laut § 1 des Gründungsstatuts vom 19.01.1825 war die Aufgabe des Königlich Sächsischen Altertumsvereins: „... vaterländische Altertümer zu erforschen und zu entdecken, sie entweder selbst, oder durch Abbildungen zu erhalten und für die Nachkommen aufzubewahren.“

⁸⁵Wanckel 1895, S. V.

⁸⁶Ebd.

⁸⁷Ebd.

seiner Rede zur ersten öffentlichen Versammlung des Königlich Sächsischen Altertumsvereins am 24.08.1844 formuliert Prinz Johann von Sachsen folgendes Anliegen:

„Erforschung und Erhaltung, beide müssen Hand in Hand gehen. Nur was erstere entdeckt und nach seinem historischen und artistischen Werthe geschätzt hat, verdient die erhaltende Vorsorge und diese Vorsorge bewahrt wieder für viele eigentliche historische Forschungen ein wichtiges und inhaltreiches Material. Beide aber verfolgen gemeinschaftlich ein höheres Ziel, Erweckung und Belehnung der Liebe des Volkes zu seiner Vorzeit, aus welcher jede Nation [...] stets neue Kraft und Begeisterung schöpft.“⁸⁸

Im 19. Jahrhundert gründeten sich im Zusammenhang mit den Bestrebungen der Aufklärung zahlreiche neue Vereine.⁸⁹ Sie waren, wie auch der Altertumsverein, liberale Organisationen einer „bürgerlichen“ Gesellschaft.⁹⁰ Die Mitglieder des Altertumsvereins kamen aus allen sozialen Schichten. Sie reichten vom Vorsitzenden Prinz Johann, über Hofbeamte, Gelehrte bis hin zu Schriftstellern und Künstlern.⁹¹ Der Sächsische Altertumsverein initiierte in Dresden im Jahr 1852 die Gründung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine.⁹² Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde im Verein zunehmend mehr Wert auf Studien zur sächsischen Landesgeschichte und deren Darstellung gelegt.⁹³ Die Forschungsergebnisse wurden in einer eigenen wissenschaftlichen Zeitschrift publiziert.⁹⁴ 1881 begann der Altertumsverein mit einer Inventarisierung der „älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen“. Bis zum Jahr 1893 bearbeitete Richard Steche die Bestandsaufnahme. Danach schloss Cornelius Gurlitt die Reihe bis 1923 ab.⁹⁵ Im Jahr 1945 wurde der Verein auf einen Beschluss des Polizeipräsidiums Dresden aufgelöst.⁹⁶

Ab 1892 übernahm die Königlich Sächsische Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler einen Teil der Aufgaben des Altertumsvereins. Sie sollte, ohne administrative Verfügungsgewalt, die Denkmäler im Königreich Sachsen überwachen und beratend bei deren Pflege Einfluss nehmen. Die Kommission gründete im Jahr 1902 eine eigene Restaurierungswerkstatt für Gemälde und farbig gefasste Holzbildwerke. In dieser wurden fortan auch Objekte aus dem Altertumsmuseum restauriert.⁹⁷ Im Jahr 1917 fand die Umbenennung der Kommission in „Königlich Sächsisches

⁸⁸Vgl. Steche 1882, S. 5f.

⁸⁹Vgl. Hempel 2008, S. 8f.

⁹⁰Vgl. Hempel 2008, S. 66f.

⁹¹Ebd.

⁹²Vgl. Magirius 1989, S. 55ff.

⁹³Vgl. Archiv.Sachsen 2005.

⁹⁴Vgl. Magirius 1989, S. 58.

⁹⁵Vgl. Rambow 2010.

⁹⁶Vgl. Archiv.Sachsen 2005.

⁹⁷Vgl. Kestel 1996, S. 7.

Landesamt für Denkmalpflege“ statt. Aufgrund einer neuen gesetzlichen Grundlage wurde im Jahr 1920 ein hauptamtlicher Denkmalpfleger eingestellt.⁹⁸

4.2.4. Ausstellung und Lagerung des Altares im Altertumsmuseum (1882 bis 1923)

Im Jahr 1882 vermerkt Richard Steche, dass sich der Altar mit der halbrunden Gesprengetafel unter der Inventar-Nr. 2200 im Museum des Königlich Sächsischen Altertumsvereins befinde, welches zur damaligen Zeit im Palais des Großen Gartens in Dresden untergebracht war.⁹⁹ Aus seinen ersten Jahren im Vereinsmuseum ist nichts über den Altar bekannt. In der Zeit von 1887 bis 1890 wurde ein Depot im Erdgeschoss des Museums eingerichtet.¹⁰⁰ Im „Wegweiser durch das Alterthumsmuseum nach der Neuauftellung“ aus dem Jahr 1890 werden beide Altäre aus Ehrenberg im Depot vermerkt.¹⁰¹ In den Jahren 1893 und 1894 wurden vor allem im Erdgeschoss des Palais neue Räumlichkeiten frei, was zu einer Neugestaltung und Erweiterung der Sammlung führte.¹⁰² In diesem Zuge wurden beide Altäre sowie die weiblichen Holzfiguren aus Ehrenberg im unteren großen Saal (XII) des Museums ausgestellt.¹⁰³ Im Palais des Großen Gartens eigneten sich die „niedrigen gewölbten Räume des Erdgeschosses vortrefflich als stille, anspruchslose Behausung der ernsten, prunklosen Ueberreste des Mittelalters“¹⁰⁴. Über den Ausstellungsraum ist bekannt, dass dieser von zwölf Kreuzgewölben überdeckt war. In der Mitte der Gewölbefelder befanden sich Spiegel mit gemalten Tierkreis-Fresken. Die Fresken waren stark beschädigt, hatten jedoch noch einen kühlen und kräftigen Ton.¹⁰⁵ Aus dem Jahr 1900 stammen erste Aussagen darüber, in welchem Zustand sich die halbrunde Gesprengetafel im Museum befand: Es sei nur noch eine Ruine¹⁰⁶ „und in der Photographie besser zu genießen, als im Origin-

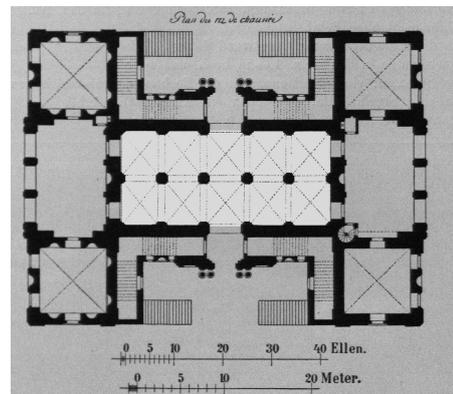


Abb. 9: Plan des Ergeschoßes des Palais im Großen Garten aus dem Jahr 1901. Die Objektaus Ehrenberg waren im weiß markierten Raum ausgestellt.

⁹⁸Vgl. Kestel 1996, S. 7.

⁹⁹Vgl. Steche 1882, S. 19.

¹⁰⁰Vgl. Dokument E4: HSA Dresden 12508/224a, Anhang E.

¹⁰¹Vgl. Dokument E5: HSA Dresden 12508/207, Anhang E.

¹⁰²Vgl. Wanckel 1895, S. XI f.

¹⁰³Vgl. Wanckel 1895, S. XI und S. 141.

¹⁰⁴Wanckel 1895, S. X.

¹⁰⁵Vgl. Gurlitt 1901, S. 471f.

¹⁰⁶Vgl. Wanckel 1900, S. 49.

nal“¹⁰⁷.

4.2.5. Altrestaurierungen am Altar (1903 und 1924)

Der schlechte Zustand des Altarschreins und des Gemäldes führten in den Jahren 1903 und 1924 zu Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten. Die Konservierungsmaßnahmen des Jahres 1903 bezogen sich auf den Altarschrein. Der Malermeister Mebert sicherte die Schrein- und Skulpturenfassung „durch Wachsausguß gegen weiteres Abblättern“¹⁰⁸.

Der Vergolder Otto Puckelwartz und der Kunstmaler Ernst Knaur restaurierten die Gesprengetafel im Jahr 1924 umfangreich im Königlich Sächsischen Landesamt für Denkmalpflege. Die praktische Ausführung der Restaurierungsmaßnahmen an der halbrunden Gesprengetafel wird in Kapitel 6 auf Seite 43 des praktischen Teils der Diplomarbeit beschrieben. Dort geben die Auswertung der Objektbefunde, Archivalien und fotografische Aufnahmen näheren Aufschluss über die Arbeitsweise der Ausführenden.

Im Folgenden werden die theoretischen Konservierungs- und Restaurierungsansätze der jeweiligen Werkstattleiter und die Arbeitsteilung der damaligen Werkstatt der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen, dem späteren Landesamt für Denkmalpflege, vorgestellt.

Restaurierungsansätze im Altertummuseum und der Denkmalpflegewerkstatt

Von seiner Gründung ausgehend handelte der Sächsische Altertumsverein hauptsächlich im konservierenden Sinne. Sein Hauptaugenmerk lag von Anfang an auf dem „Kirchenbau des Rundbogenstils und der Gotik einerseits, der Malerei und Plastik der Dürerzeit andererseits“¹⁰⁹.

Im Jahr 1902 war Karl Berling gleichzeitig Direktor des Altertummuseums und erster ehrenamtlicher Leiter der Versuchsstelle für Holzerhaltung bei der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Die bis ins Jahr 1905 andauernde Werkstattpraxis unter Berling spiegelt sich in der Wachskonservierung am Altarschrein aus Ehrenberg im Jahr 1903 wider. Diese Werkstattpraxis war ausschließlich auf eine Konservierung (Wurmbekämpfung, Holzfestigung, Fassungsfestigung und Reinigung) ausgerichtet. Leinwandgemälde gab man noch bis 1904 zur Restaurierung in die Gemäldegalerie.

In seiner vierjährigen Wirkungszeit entwickelte Karl Berling unter Mithilfe von Cornelius

¹⁰⁷Flechsig 1900, S. 96f.

¹⁰⁸Wiese 1923, S. 90.

¹⁰⁹Magirius 1989, S. 61.

Gurlitt¹¹⁰ das häufig angewendete Konzept der „kirchengerechten oder gründlichen Wiederherstellung“,¹¹¹ bei der es sich mit anderen Worten um eine Totalrekonstruktion handelt. Sie wurde durchgeführt, wenn ausreichende Befunde zur originalen Fassung des Objektes vorlagen, die Fassung jedoch so stark zerstört war, dass ein Wiederaufstellung am Herkunftsort aus ästhetischen Gründen nicht möglich erschien.¹¹²

Berling folgte Cornelius Gurlitt im Amt als Werkstattleiter. Gurlitt überarbeitete das Prinzip der kirchengerechten Wiederherstellung ein weiteres Mal, indem er die Ergänzung nicht rekonstruierbarer Teile von Altären im zeitgenössischen Stil durchsetzte. Dabei war er gegen eine Patinierung der neuen Fassung. Ebenfalls führte Gurlitt die Neuzusammenstellung von Altären aus verschiedenen Fundstücken ein, die auch nach seiner Zeit zur Arbeitspraxis der Werkstatt zählte. Sofern die Gemeinde einverstanden war, ließ Gurlitt gleichfalls reine Konservierungen durchführen.¹¹³ Weil eine bloße Konservierung, die unter Umständen die Erhaltung des Fragments bedeutete, jedoch vornehmlich in den Museen vorgenommen wurde, wird in der Literatur oftmals von der „museumsgerechte Wiederherstellung“ gesprochen.¹¹⁴

Cornelius Gurlitt besaß eine große Bedeutung für die Entwicklung der Denkmalpflege am Anfang des 20. Jahrhunderts. Er löste bereits am Ende des vorherigen Jahrhunderts eine kritische Diskussion über die bis dahin vom Historismus geprägte Denkmalpflege aus. Gurlitt richtete sich gegen die „stilreine Vollendung“ eines Werkes.¹¹⁵ Damit befürwortete er neben anderen Denkmalpflegern, wie Georg Dehio und Alois Riegl, die mit der Zeit gewachsene Vielschichtigkeit eines Denkmals zu erhalten und nötige Ergänzungen in moderner Formsprache auszuführen.¹¹⁶ Theorie und Praxis hingen jedoch von der Beurteilung des Einzelfalls ab.¹¹⁷ Dem Trend der Zeit entsprechend und eine kirchengerechte Wiederherstellung rechtfertigend formulierte Cornelius Gurlitt:

„Aufgabe der Denkmalpflege ist das Erhalten des Bestehenden. Erhalten wird auf die Dauer nur das, was der Gemeinde lieb und wert ist. Ist ihr der Besitz unerwünscht, so ist die Gefahr groß, daß sie sich seiner so oder so zu entledigen bestrebt ist.“¹¹⁸

¹¹⁰Vgl. Kestel 1996, S. 8. Cornelius Gurlitt war im Auftrag des Altertumsvereins und des Ministeriums des Innern bereits seit dem Jahr 1893 Inventarisor der Bau- und Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen.

¹¹¹Vgl. Kestel 1996, S. 16 und S. 24.

¹¹²Vgl. Magirius 1989, S. 75f. Eine genaue Beschreibung der Arbeitsschritte und verwendeten Materialien gibt Kestel 1996, S. 30 ff.

¹¹³Vgl. Kestel 1996, S. 25f.

¹¹⁴Vgl. Kestel 1996, S. 39.

¹¹⁵Vgl. Kestel 1996, S. 8.

¹¹⁶Vgl. Gurlitt 1921, S. 17.

¹¹⁷Vgl. Kestel 1996, S. 17.

¹¹⁸Gurlitt 1921, S. 109.

Im Jahr 1915 übergab Cornelius Gurlitt die Werkstattleitung an Robert Bruck. Aufgrund Brucks Vorliebe für dunkle Farben geriet er jedoch in Kritik, woraufhin man eine zusätzliche „Unterkommission für die Malerwerkstatt“ einführte. Jedem Mitglied der Unterkommission verantwortete man die Leitung zu einem bestimmten Objekt, komplizierte Probleme löste alle gemeinsam.¹¹⁹

Mit dem neuen Denkmalpflegegesetz im Jahr 1920 wurde schließlich ein hauptamtlicher Denkmalpfleger eingesetzt. Der Architekt Walter Bachmann übernahm mit seiner Einstellung als Denkmalpfleger auch die Leitung der Werkstatt und führte diese nach Brucks Vorbild weiter. Da Bachmann 1923 zudem den Posten als Direktor des AltertumsMuseums von Carl Berling übernahm, forderte er mit seinen gewachsenen Aufgaben den Museumsassistenten Walter Hentschel zur Unterstützung als Kunsthistoriker für die Denkmalpflege ein.¹²⁰ Durch sein wissenschaftliches Interesse an der Plastik der Spätgotik und Frührenaissance in Obersachsen legte Hentschel besonderen Wert auf die originale Fassung, die soweit möglich gezeigt oder rekonstruiert wurde. Als die Restaurierungsmaßnahmen an der halbrunden Gesprengetafel vom Altar aus Ehrenberg in der Werkstatt durchgeführt wurden, war Walter Hentschel dort bereits wissenschaftlicher Mitarbeiter. Später leitete er die Werkstatt des Denkmalpflegeamtes.¹²¹

Die Arbeit von Otto Pucklewartz und Ernst Knaur

Die Restaurierungswerkstatt besaß während ihres ganzen Bestehens immer wenig Personal, das zudem meist auf Honorarbasis beschäftigt war. Zu ihnen gehörten in der Zeit von Walter Hentschel und Walter Bachmann eine Kanzleikraft, ein Vergolder und drei Maler.¹²² Aber auch Tischler und Bildhauer waren zeitweise in der Werkstatt tätig. Die Zuständigkeit der Mitarbeiter lag beim eigenen Spezialgebiet und ermöglichte eine Arbeitsteilung bei der Durchführung großer Aufträge. Die Vorarbeiten, wie die Arbeiten am Bildträger, die Kittung, die Metallauflagen und die Fassung monochromer Flächen, leisteten Handwerker. Danach übernahmen akademische Malerrestauratoren die Feinarbeiten.¹²³

Die Restaurierung der halbrunden Gesprengetafel aus Ehrenberg nahmen im Jahr 1924 Otto Puckelwartz und Ernst Knaur vor.¹²⁴ Otto Puckelwartz arbeitete seit 1905 in der Restaurierungswerkstatt als Vergolder und übernahm im Laufe der

¹¹⁹Vgl. Kestel 1996, S. 26f.

¹²⁰Vgl. Kestel 1996, S. 26f.

¹²¹Vgl. Kestel 1996, S. 26f und Magirius 1989, S. 159.

¹²²Vgl. Magirius 1989, S. 158.

¹²³Vgl. Kestel 1996, S. 21.

¹²⁴Vgl. Dokument E6: LfDS Akte Ehrenberg, Anhang E.

Zeit vielfältige Aufgaben. Er führte die Bildträgerrestaurierung an Tafelbildern durch, ergänzte Schmuckrahmen in Masse, festigte Fassungen, nahm Freilegungen und Firnisabnahmen vor, kittete, retuschierte und bewerkstelligte Kunsttransporte.¹²⁵ Sein Spezialgebiet wurde allerdings seit dem Jahr 1906 die Imprägnierung zur Festigung des Holzes und Bekämpfung des Holzwurmes.¹²⁶

Ernst Knaur war seit 1914 als Kunstmaler in der Restaurierungswerkstatt angestellt. Ihm oblagen bei Holzobjekten diffizile Arbeiten, wie die Retusche und besondere Fassarbeiten, wie das Malen der Gesichter. Die Restaurierung von Leinwandgemälden lag vollständig in seinem Aufgabenbereich.¹²⁷

An der halbrunden Gesprengetafel mit der Dreifaltigkeitsdarstellung nahmen Puckelwartz und Knaur die im Folgenden aufgelisteten Arbeiten vor. Die Reihenfolge und Aufgabenverteilung ist nicht belegt und kann nicht eindeutig aus den zuvor aufgeführten Angaben zur Arbeitsteilung abgeleitet werden. Genaue Beschreibungen der Arbeitsschritte finden sich im Kapitel 6 auf Seite 43 des praktischen Teils der Diplomarbeit.

Konservierung der Malerei und Rahmenfassung	Puckelwartz
Plastische Ergänzung des Blendrahmens	Puckelwartz
Neufassung des Blendrahmens	Puckelwartz
Firnisabnahme	Puckelwartz / Knaur
Kittung der Malschichtfehlstellen	Puckelwartz / Knaur
Retusche der Malereifehlstellen	Knaur
Auftrag eines neuen Firnisses	?

¹²⁵Vgl. Kestel 1996, S. 22 und 29.

¹²⁶Vgl. Kestel 1996, S. 21. Otto Puckelwartz entwickelte in den 1920er Jahren das nach ihm benannte Imprägnierungsmittel „Puckelin“.

¹²⁷Vgl. Kestel 1996, S. 21f.



Abb. 10: Historische Aufnahme der Gesprengetafel aus Ehrenberg während der Restaurierung, 1924.



Abb. 11: Historische Aufnahme der Gesprengetafel aus Ehrenberg nach der Restaurierung, 1924.

4.2.6. Von der kriegsbedingten Auslagerung bis zur Überführung in die Skulpturensammlung

Am 4. April 1942 nahmen unter anderem als Vertretung der Denkmalpflege und des Altertumsvereins Herr Ob. Reg. Rat Bachmann und Herr Dr. Hentschel an einer Begehung des Palais im Großen Garten teil. Anlass zur Begehung gab die Umnutzung des Erdgeschosses des Altertums museums als Luftschutzraum für die in den Nebengebäuden untergebrachten Verwundeten. Die Kunstwerke sollten in einem Erdgeschossteil zusammengestellt und vor Beschädigung gesichert werden.¹²⁸ Dabei handelte es sich allerdings nur um die Kunstwerke, die während des Krieges im Palais im Großen Garten verbleiben sollten. Dazu zählten mit Altären, Figuren, Steinskulpturen, Eisengüssen und Bruchstücken aller Art die meisten Kunstwerke des Altertums museums.¹²⁹ Einige Objekte wurden allerdings zur Kriegssicherung auch aus dem Altertums museum ausgelagert. Als Auslagerungsorte für Museumsgut wählte man in Dresden die Adressen Anton-Graf-Straße 31 III und General-Wever-Str.10. Welche Objekte in den beiden Adressen untergebracht waren, ist nicht dokumentiert. In der General-Wever-Str.10 befand sich jedoch mindestens ein Altarschrein. Weiterhin beherbergten die Schlösser Wesenstein und Langkowitz Gemälde und Skulpturen aus dem Altertums museum.¹³⁰

Der Altarschrein des ehemaligen Hauptaltars der Kirche in Ehrenberg mit der Nr. 2200 blieb während des Krieges im Palais des Großen Gartens. Am 13. Februar 1945 wurde auch das Altertums museum bombardiert. Insgesamt sind etwa $\frac{3}{4}$ der Bestände des Altertums museum dem Krieg zum Opfer gefallen.¹³¹ Hentschel führt den Altarschrein neben den anderen Kunstwerken aus Ehrenberg als Verlust des zweiten Weltkriegs auf.¹³² Nach den Luftangriffen erfolgte im Altertums museum im Palais im Großen Garten eine Bestandsaufnahme der noch erhaltenen Objekte. Der Altar aus Ehrenberg mit der Nr. 2200 taucht nicht in den Listen dieser Bestandsaufnahme vom 25. Februar 1945 auf. Ebenso wenig ist in den Listen die halbrunde Gesprengetafel mit der Dreifaltigkeitsdarstellung vermerkt. Sie hat die Kriegsjahre jedoch überstanden, und muss vom Altarschrein abgenommen worden sein. Ob und wohin sie ausgelagert wurde ist unbekannt. Mit Sicherheit kann lediglich gesagt werden, dass sie nicht im Schloss Wesenstein untergebracht war.¹³³

Im Jahr 1973 vermerkt Walter Hentschel, dass sich die Tafel im Albrechtsburg-Museum

¹²⁸Vgl. Dokument E7: LfDS.TA, D32.Bd 2, 04.06.1942, Anhang E.

¹²⁹Vgl. Dokument E11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Anhang E.

¹³⁰Vgl. Dokument E8: LfDS.TA, A187, 11.06.1945 und Dokument E11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Anhang E. Bei der General-Wever-Str. 10 handelt es sich vermutlich um den Bergungsort des Landesdenkmalpflegers.

¹³¹Vgl. Dokument E11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Anhang E.

¹³²Vgl. Hentschel 1973, S. 6.

¹³³Vgl. Dokument E9: LfDS.TA, A187, 16.07.1945, Anhang E.

in Meißen befände.¹³⁴ Die Umstände, die zu ihrer Auslagerung nach Meißen führten, bleiben unklar.

Nach der Bestandsaufnahme wurden einige Objekte zur sicheren Verwahrung an anderen Orten untergebracht. Helfer, wie der Kunstmaler H. Ulrich und der Bildhauer Hauswald brachten sie unter anderem in das Haus des Kunsthändlers Naumann in der August-Bebel-Str.¹³⁵ Andere Bestände ließ der Landesdenkmalpfleger, Walter Bachmann, im Erdgeschoss des Palais zusammenstellen und einschließen.¹³⁶ In einem Schreiben an den Dresdner Oberbürgermeister Prof. Dr. Wagner erbittet Walter Bachmann die Vollmacht, die transportablen Bestände auch aus anderen Auslagerungsorten zur Sicherung in das Haus des Maler und Dipl. Architekt H. Uhrich in der General Wever-Str. 10 in Strehlen zu bringen.¹³⁷ Allerdings waren noch ein Jahr später, im Juni 1946, Kunstwerke des Altertums museums zusammen mit Kunstbergungsobjekten im Palais eingeschlossen.¹³⁸

Im September 1949 wurden Bestrebungen laut, die Restbestände des Altertums museums in der Albrechtsburg in Meißen in einem zukünftigen Landesmuseum für sächsische Geschichte auszustellen.¹³⁹ In einem Brief des Landesamtes für Denkmalpflege an die Kulturabteilung der Landesverwaltung Sachsen vom 14.09.1945 werden die Vorstellungen zur „künftigen Gestalt des Altertums museums“ genau beschrieben. In diesem Zusammenhang wird der noch vorhandene Bestand des ehemaligen Altertums museums aufgeführt. Es wird erwähnt, dass noch „etwa 20 Stücke ersten Ranges“¹⁴⁰ erhalten sind, darunter auch Bilder von Cranach. Wo genau die halbrunde

1) im Palais im Großen Garten erhalten:	etwa 200 Gegenstände verschiedener Art (Altäre, Figuren, Bruchstücke aller Art, Steinskulpturen, Eisengüsse)
2) im Bergungsort Wesenstein:	13 Figuren und Gemälde
3) im Bergungsort Lungkwitz:	4 Figuren, 3 Gemälde
4) im Bergungsort des Landesdenkmalpflegers:	1 Altarschrein
5) in der Albrechtsburg Meißen:	1 große Seidenstickerei 14. Jahrh.
6) in Pillnitz:	3 Figuren, 2 Gemälde, 1 Relief (fraglich ob abtransportiert)

Tab. 3: Aufzählung der noch vorhandenen Bestände des ehemaligen Altertums museums vom 14.09.1945.

¹³⁴Vgl. Hentschel 1973, S. 6.

¹³⁵Vgl. Dokument E10: LfDS.TA, A187, 24.07.1945, Anhang E.

¹³⁶Vgl. Dokument E8: LfDS.TA, A187, 11.06.1945, Anhang E.

¹³⁷Ebd.

¹³⁸Vgl. Dokument E13: LfDS.TA, D32.Bd 2, 24.06.1946, Anhang E und Dokument E14: LfDS.TA, A187, 27.06.1946, Anhang E.

¹³⁹Vgl. Dokument E12: LfDS.TA, A187, 21.09.1945, Anhang E.

¹⁴⁰Dokument E11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Anhang E.

Gesprengetafel des Ehrenberger Altars während der Kriegszeit verwahrt wurde, bleibt unklar. Die Meißener Albrechtsburg war ursprünglich kein Auslagerungsort für Kunstgegenstände aus dem Altertumsmuseum. Es ist denkbar, dass das Bild gleich nach dem Krieg, vielleicht in Anbetracht der Schaffung eines Landesmuseums für sächsische Geschichte oder zum Schutz nach Meißen gebracht wurde. Im Jahr 1973 beschrieb es Hentschel als Eigentum des Albrechtsburg-Museum.¹⁴¹ Später ging das Tafelbild in Besitz der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden über. Dort lagerte es bis heute aufgrund seines konservatorisch bedenklichen Zustandes im Depot.

4.3. Zusammenfassung

Die umfangreichen Recherchen geben einen tiefen Einblick in die Geschichte der halbrunden Gesprengetafel aus Ehrenberg. Die wichtigsten Ereignisse innerhalb der Objektgeschichte werden im unten stehenden Zeitstrahl nochmals veranschaulicht.

Die halbrunde Gesprengetafel mit der Dreifaltigkeits-Darstellung wurde für einen bereits existierenden Altarschrein in der Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä. angefertigt. Der Zeitpunkt ihrer Fertigung fällt in etwa in den Zeitraum, in der auch die Kirche in Ehrenberg bei Neustadt, ihr Bestimmungsort, erbaut wurde. Etwa 300 Jahre nach ihrer Anfertigung, verkaufte die Kirchgemeinde die Gesprengetafel nach Dresden an den Königlich Sächsischen Altertumsverein, der sie seit 1895 in seinem Altertumsmuseum im Palais im Großen Garten ausstellte. Der Altertumsverein machte sich die Erfassung, Erforschung, den Schutz und die Pflege von Bau- und Kunstdenkmälern im Königreich Sachsen zur Aufgabe. In Zusammenarbeit mit der Königlich Sächsischen Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler wurde im Jahr 1903 die Fassung des Altarschreins mit Wachs gesichert. 1924 erfolgte durch Otto Puckelwartz und Ernst Knaur eine umfassende Restaurierung des Aufsatzgemäldes in der Werkstatt des Sächsischen Landesamtes für Denkmalpflege, dem Nachfolger der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler. Etwa 20 Jahre später wurde der Altarschrein aus Ehrenberg im Krieg zerstört. Die Gesprengetafel mit der Dreifaltigkeits-Darstellung hat den Altarschrein, für den sie geschaffen wurde, überdauert. Unter welchen Umständen diese den Krieg überstand ist unklar. Über Meißen gelangte sie in den 1970er Jahren schließlich in den Besitz der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Mit dem theoretischen Teil der vorliegenden Diplomarbeit ist die Grundlage für die folgenden Untersuchungen des Gemäldes gelegt. Im Vergleich mit anderen Dreifaltigkeits-Darstellung aus der Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. wurde die bisher weitestgehend unbekannte Ehrenberger Darstellung in ihren ge-

¹⁴¹Vgl. Hentschel 1973, S. 6.

schichtlichen Zusammenhang eingeordnet. Ihre ursprüngliche Bestimmung konnte geklärt werden und eine Vorstellung vom Aussehen des in Vergessenheit geratenen Hauptaltars aus Ehrenberg bei Neustadt gezeichnet werden. Die vollständig am Gemälde erhaltene Restaurierung aus dem Jahr 1924 konnte ebenfalls als Zeugnis ihrer Zeit in die damalige Restaurierungspraxis des Sächsischen Landesamtes für Denkmalpflege eingeordnet werden. Detailliertere Beschreibungen der einzelnen von Puckelwartz und Knaur durchgeführten Arbeiten liefert das Kapitel 6 auf Seite 43 im praktischen Teil der Diplomarbeit. Die gewonnenen Erkenntnisse stärken die Wertschätzung der Altrestaurierung und helfen bei der Konzeption notwendiger, erneuter Restaurierungsmaßnahmen.

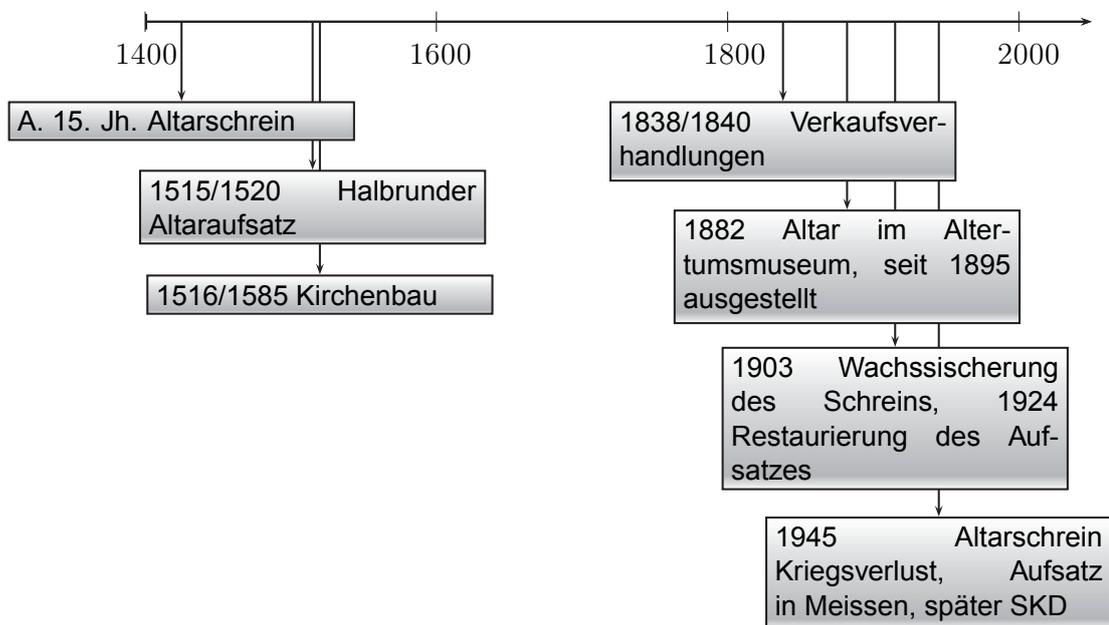


Abb. 12: Zeitstrahl zur Veranschaulichung der Objektgeschichte.

5. Kunsttechnologischer Befund

Die Ausführungen zum technologischen Aufbau sowie zum Erhaltungszustand des Gemäldes beruhen auf makroskopischen und mikroskopischen Untersuchungen im Auflicht, Streif- und Reflexlicht. Als optische Hilfsmittel wurden das Stereo-Operationsmikroskop (Firma Zeiss, bis zu 25fache Vergrößerung) und die Lupenbrille hinzugezogen. Die Probenentnahme zur Herstellung von Querschliffen und deren Betrachtung im sichtbaren Licht und unter UV-Strahlung gaben weitere Hinweise zum Schichten- und Aufbau der Malerei. Histochemische Anfärbungen der Querschliffe lieferten Hinweise zu den verwendeten Bindemitteln. Holzanalysen, bildgebende Strahlenuntersuchungen (UV-Fluoreszenz, Infrarot-Reflektographie und Röntgenuntersuchung), eine Bindemittelanalyse und Pigmentanalysen an zwei Querschliffen komplettierten die Untersuchungsergebnisse.¹⁴²

5.1. Hölzerner Bildträger

Maße max.	Holztafel	Blendrahmen
Höhe:	83 cm	-
Breite:	136 cm	4,5 cm
Tiefe:	3 cm	3 cm

Tab. 4: Größenangaben zum Tafelbild.

5.1.1. Konstruktion

Fünf horizontal angeordnete, etwa drei Zentimeter starke Bretter bilden die nach oben hin halbrund ausgesägte Tafel. Die Breite der einzelnen Bretter variiert zwischen 11 cm und 21,5 cm.¹⁴³ Die Verleimung erfolgte nicht einheitlich fachgerecht, wie Abb.13 auf Seite 35 veranschaulicht stößt bei der unteren Fuge des Mittelbretts (2. Fuge v. l.) Kernholz an Splintholz.

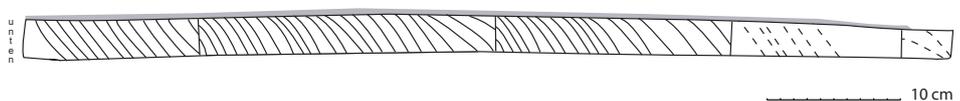


Abb. 13: Grafik zur Anordnung der Bretter, rechte Tafelseite.

Anhand der Röntgenaufnahme wird ersichtlich, dass die Bretter stumpf miteinander

¹⁴²Die Holzbestimmung führten Frau Dipl. Rest. Renate Kühnen und die Diplomandin im Rahmen des Holz- und Gewebefaserbestimmungskurses (HfBK Dresden, 18.-22.2.2013) durch. Die Bindemittel- und Pigment-Analysen fertigte Frau Dr. Hoblyn, Labor für Archäometrie der HfBK Dresden, an.

¹⁴³Vgl. Kartierung Nr. 1, Anhang B.

verleimt sind (Abb. A 05, S. 96), was der üblichen Herangehensweise bei Holztafelgemälden entspricht.¹⁴⁴ Zum verwendeten Klebemittel können keine genauen Aussagen getroffen werden, wobei Kalkkasein- oder Glutinleim für diesen Zweck gebräuchlich waren.¹⁴⁵ Das traditionelle Verleimsystem nach dem Prinzip „Kern an Kern“ und „Splint an Splint“ zur Vermeidung von Verwölbungen wurde bei der unteren Fuge des Mittelbrettes (2. Fuge v. l.) nicht eingehalten, dort stößt Kernholz an Splintholz. Zur Stabilisierung der glatten, verleimten Fugen ist eine vertikale Gratleiste in die Rückseite eingelassen. (Abb. A 02, S. 93)

Die Gratleiste wurde nach dem Verleimen und Glätten der Tafel eingesetzt. Von unten mittig in die Tafel eingeschoben, reicht bis kurz unter den oberen Rand. Die Gratleiste besitzt eine querrrechteckige Form, bei der die oberen Kanten gefast sind. Leicht konisch geformt misst die Gratleiste unten 4,5 cm und oben 4 cm in der Breite. Die obere und untere Seitenfläche ist jeweils schräg abgearbeitet. Vermutlich handelt es sich um die originale Gratleiste der Tafel, wofür das unregelmäßige geformte, abgenutzte untere Ende der Leiste spricht. Ein weiterer Hinweis auf die Originalität der Gratleiste ist der rechteckige Querschnitt. Diese Leistenform ist bereits seit dem 15. Jahrhundert bekannt.¹⁴⁶

Vorderseitig ist ein profilierter Blendrahmen als formaler Bildabschluss auf die Tafel gedübelt.¹⁴⁷

5.1.2. Holzart und Holzqualität

Die optisch eindeutig voneinander unterscheidbaren Früh- und Spätholzzonen lassen erkennen, dass der Bildträger aus Nadelholz besteht. Mit einer mikroskopischen Analyse anhand des untersten Brettes der Tafel konnte Tannenholz identifiziert werden.¹⁴⁸ Aus Radial- und Tangentialbrettern zusammengesetzt, weist die Tafel mit acht nicht ausgebeSSERTEN Ästen und drehwüchsigen Bereichen eine mittlere Holzqualität auf.¹⁴⁹ (Abb. A 02, S. 93)

Offensichtlich ist auch die rückseitige Gratleiste aus Nadelholz gearbeitet, worauf die große, kontrastreiche Maserung im Holzes hindeutet, bei der das Frühholz hell und das Spätholz dunkel ist. In der Gratleiste befindet sich ein Ast.

¹⁴⁴Vgl. Straub 2002, S. 139.

¹⁴⁵Ebd.

¹⁴⁶Vgl. Straub 2002, S. 141, Taube 2005, S. 235 und S. 424. Zur Entstehungszeit des Gemäldes war es üblich, dass zunächst wurde die Nut einer Gratleiste mit Gratsäge, Stechbeitel oder verschiedenen Hobeln gearbeitet. In der Restaurierungspraxis wurden Gratleisten im 18. und 19. Jahrhundert besonders an Museen oft provisorisch entfernt. Etwa ab dem 20. Jahrhundert beließ man bewegliche Querleisten, vor allem wenn keine Schäden auftraten, an den Tafeln.

¹⁴⁷Vgl. Kapitel 5.1.4 Blendrahmen, S. 37.

¹⁴⁸Vgl. Befund Nr. 1, Probe Nr. H1, Anhang C.

¹⁴⁹Vgl. Kartierung Nr. 1, Anhang B.

5.1.3. Bearbeitungsspuren

Es sind nur wenige Bearbeitungsspuren an der Tafel ablesbar, da die Tafelvorder- und rückseite nach der Verleimung der Bretter sorgfältig geglättet wurden. Die Glättung dürfte mit einem Schlichthobel oder einer Raubank durchgeführt worden sein.

5.1.4. Blendrahmen

Der Blendrahmen ist aus hellem Laubholz, offenbar Linde oder Ahorn, gearbeitet.¹⁵⁰ Er besteht aus fünf Teilen.¹⁵¹ Im Röntgenbild ist zu erkennen, dass die Abschnitte stumpf aneinander gesetzt sind, Hinweise auf die genaue Art und Weise der Verleimung sind durch die kompakte Fassung nicht erkennbar. (Abb. A 05, S. 96) Der Rahmen ist mit 3 cm Breite relativ schmal.

Mit dem schlichten Profil einer großen Hohlkehle und anschließender Platte entspricht der Blendrahmen dem Profil des ehemaligen Schreinkastens und findet sich auch an anderen Gemälderahmen aus der Cranach-Werstatt wieder.¹⁵²

Am ungefassten Leistenquerschnitt unten rechts sind Bearbeitungsspuren von einem flachen Schnitzeisen erkennbar. (Abb. A 12, S. 103) Sehr wahrscheinlich handelt es sich um den ursprünglichen Blendrahmen, der mit Holznägeln auf die Vorderseite der Tafel aufgebracht ist. Einerseits weist die originale Malerei zum Blendrahmen hin einen Grundiergrat auf. Zudem sind rückseitig keine weiteren Befestigungsspuren einer früheren Gratleiste feststellbar.

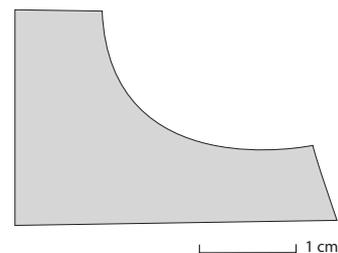


Abb. 14: Graphische Darstellung des Rahmenprofils

5.1.5. Aufhängung

Helle, streifenförmige Spuren auf der Tafelrückseite weisen darauf hin, dass die Gesprengetafel ehemals mit mehreren Bändern am Altarschrein befestigt war. (Abb. A 02, S. 93) Zwei große, sich senkrecht auf der Holzoberfläche abzeichnende Bänder dienten offenbar der ursprünglichen Montage. Innerhalb dieser vergleichsweise hellen Bandumrisse deuten je zwei rechteckige Nagellöcher auf eine Befestigung mit handgeschmiedeten Nägeln hin. Farblich weniger deutlich zeichnen sich auch schmalere Bänder am oberen und an den seitlichen Tafelrändern ab. Ihre Anbringung erfolgte mit Schrauben, wovon allerdings nur noch die zurückgebliebenen Löcher Zeugnis geben. Sie wurden vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt, eventuell bei der Aufstellung des

¹⁵⁰Vgl. Befund Nr. 2, Probe Nr. H2, Anhang C.

¹⁵¹Vgl. Kartierung Nr. 1, Anhang B.

¹⁵²Vgl. Heydenreich 1998, S. 198.

Altars im Museum des Sächsischen Altertumsvereins, zur zusätzlichen Stabilisierung angebracht.

Zu den weiteren Spuren früherer Aufhängungen zählt eine Metallöse. Ob sie ein originaler Bestandteil der Tafel ist, bleibt unklar. Auch die verschiedenen umliegenden Schrauben- und Nagellöcher lassen keine Rückschlüsse auf ihre ursprüngliche Bestimmung zu. (Abb. A 13, S. 104)

Ein profiliertes Brett diente als unterer Bildabschluss. (Abb. 3, S. 13)

5.2. Malschichtaufbau

Vorderseitig zeigt die Gesprengetafel eine Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit, die Rückseite blieb holzsichtig. Vorbereitende Maßnahmen am Träger, wie die Aufrauung der Holzoberfläche, Überklebungen oder Fugensicherungen, sind nicht auszumachen. Die Malerei samt Grundierung reicht bis zum unteren Rand der Holztafel, endet jedoch mit einem Grundiergrad am Blendrahmen, was dafür spricht, dass Maltafel und Blendrahmen in einem Zug grundiert wurden.

Auch wenn eine Zuschreibung der Malerei zur Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. nicht eindeutig nachgewiesen werden kann, so legen doch einige Hinweise diese Vermutung nahe.

5.2.1. Vorleimung, Grundierung und Imprimitur

Eine Vorleimung der Holztafel ist nicht zu belegen. Allerdings ist davon auszugehen, dass eine Isolierung des Bildträgers vorhanden ist, um die Absorptionsfähigkeit des Holzes gleichmäßig zu reduzieren und somit ein Abwandern des Bindemittels in den Träger zu verhindern.

Die mehrschichtige, weiße Grundierung ist proteingebunden und enthält als Füllstoff Kreide.¹⁵³ Dieser Befund deckt sich mit der traditionellen Verwendung von Leim-Kreide-Gründen für Holztafelgemälde.¹⁵⁴ Der Malgrund wurde sorgfältig geglättet, nur vereinzelt sind feine Schleifspuren zu erkennen. Es folgt eine ölgebundene Bleiweißimprimitur.¹⁵⁵ Neben der isolierenden Wirkung verstärkt sie die Lichtreflexion der Leimkreidegrundierung für die nachfolgende Malerei.¹⁵⁶ Bleiweißimprimituren sind zu Beginn des 16. Jahrhunderts typisch für die deutsche und niederländische Malerei und gehörten auch über lange Zeit zur Praxis der Werkstatt Lucas Cranach d. Ä..¹⁵⁷

¹⁵³Vgl. Befund Nr. 4c, Probe Nr. QS 10436, Anhang C.

¹⁵⁴Vgl. Straub 2002, S. 155 und Koller 2002, S. 300.

¹⁵⁵Vgl. Befund Nr. 4b, Probe Nr. QS 10463, Anhang C. Die histochemische Anfärbung eines Querschliffes zeigt einen Ölanteil im oberen Bereich der Grundierung.

¹⁵⁶Vgl. Befund Nr. 4c, Probe Nr. QS 10436, Anhang C.

¹⁵⁷Vgl. Heydenreich 2007-A, S. 35.

5.2.2. Unterzeichnung

Die Reihenfolge von Unterzeichnung und Imprimatur kann anhand der weitgehend geschlossenen Gemälde-Oberfläche auch mikroskopisch nicht eindeutig bestimmt werden. Doch vor allem nördlich der Alpen ist es üblich, die Zeichnung direkt auf den Kreidegrund aufzutragen und diese mit der nachfolgenden Isolierung zu fixieren.¹⁵⁸ (Abb. A 06, S. 97)

Die Unterzeichnung fixiert die Bildidee. Bereits bei der Betrachtung mit bloßem Auge deutet sich die Unterzeichnung an. Mit Hilfe der Infrarot-Reflektografie kann sie beinahe vollständig sichtbar gemacht werden.¹⁵⁹

Dabei wird erkennbar, dass die Komposition großzügig und schwungvoll mit dem Spitzpinsel und einem schwarzen flüssigen Zeichenmedium angelegt ist. Die Umrisse und die insgesamt wenigen Binnenformen wurden oft mit nur einer einzelnen, dynamischen Linie und ohne den Einsatz von Schraffuren festgelegt. Selten sind Korrekturen zur Formfindung vorhanden, wie es beispielsweise innerhalb der Beine von Christus und im Faltenwurf des Lententuchs zu beobachten ist. Die Faltenenden sind mit kleinen Haken und Bögen markiert.

Die Unterzeichnung wurde in der nachfolgenden Malerei beachtet, ohne jedoch vollkommen deckungsgleich oder verbindlich zu sein. Die Züge der Engelsgesichter sind zwar beibehalten worden, insgesamt wurden die Köpfe in den meisten Fällen allerdings größer gemalt als zuvor in der Unterzeichnung festgelegt. Gleiches ist bei den Flügeln der Engel zu beobachten. Sie wechseln in der Malerei zum Teil gänzlich die Größe und Position. (Abb. A 07 a, S. 98) Auch in der Begrenzung der Wolken orientiert sich die Malerei nicht an der Unterzeichnung. Die in der Malerei festgehaltene Glorienform ist nicht in der Unterzeichnung zu finden.

Anhaltspunkte für spezielle Übertragungsverfahren einer Vorzeichnung, wie zum Beispiel die Verwendung von Pausen oder Quadratraster sind nicht erkennbar. Die sicheren, wenigen Linien und seltenen Korrekturen im Fall der Engelsgesichter und des Körpers Jesus Christus deuten darauf hin, dass die Unterzeichnung anhand einer Vorlage frei auf dem Malgrund entwickelt wurde. Beispielhaft ist die Darstellung des Gesichts von Jesus. Die Blickrichtung ist lediglich mit zwei Kreisen sowie ange deuteten Augenbrauen angegeben. (Abb. A 07 b, S. 98) Die große Ähnlichkeit der darüber liegenden Malerei mit anderen Christus-Darstellungen spricht dafür, dass auf ein bereits vorhandenes Formenrepertoire zurückgegriffen wurde. Das bildwichtige Haupt von Gottvater ist dagegen schon in der Unterzeichnung detailreich und ausdrucksstark angelegt. Das Gesicht entspricht ebenfalls der allgemeinen Typik anderer

¹⁵⁸Vgl. Straub 2002, S. 160 und Koller 2002, S. 304.

¹⁵⁹Aufgrund des Absorptionsverhaltens der dunklen Farben sind im Mantel von Gottvater und in den Wolken am äußeren Bildrand nur wenige Spuren der Unterzeichnung zu erkennen.

Dreifaltigkeits-Bilder aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä.. Dies wird besonders gut an dem Gemälde der Heiligen Dreifaltigkeit, verehrt von Maria und dem heiligen Sebastian im Museum der Bildenden Künste in Leipzig deutlich. (Abb. 15 und 16, S. 40)



Abb. 15: Hl. Dreifaltigkeit aus Ehrenberg bei Neustadt, Lucas Cranach d. Ä., um 1515/20, Sulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, IR-Reflektografie, Detail.



Abb. 16: Hl. Dreifaltigkeit, verehrt von Maria und dem hl. Sebastian, Lucas Cranach d. Ä., um 1515, Leipzig, Museum der Bildenden Künste, IR-Foto (850 nm Platte), Detail.

Die erheblichen Differenzen in der Detailgenauigkeit der Unterzeichnung lassen vermuten, dass im Fall des Gesichts von Gottvater eine weniger genaue Vorlage für die Malerei existierte und somit die Notwendigkeit für eine stärker ausgearbeitete Unterzeichnung bestand. Möglich ist auch, dass die zeichnerische Vorbereitung dieser Partie von zweiter Hand geschah.

Es kann festgehalten werden, dass die Zuschreibung des Tafelgemäldes zur Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. anhand der Stilistik der Unterzeichnung bekräftigt werden kann. Charakteristisch für die Jahre von 1510-1520 sind die von einem ausgeprägten Werkstattbetrieb beeinflussten rationellen Unterzeichnungen. Die Stilistik der Unterzeichnung am Gemälde aus Ehrenberg deutet auf ihre Entstehung in der Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. hin. In den Jahren von 1510 bis 1520 waren Cranachs Unterzeichnungen weniger spontan als in den vorherigen Jahren mit einem weniger ausgeprägten Werkstattbetrieb. Cranach selbst und seinen Schülern gemein sind „die sparsame Binnenzeichnung, die linearen Außenformen, die sichelförmigen Bögen, die Verwendung von Schlingen und offenen Hähchen zur Faltenmarkierung und der

Verzicht auf Schraffuren“¹⁶⁰. Es ist bekannt, dass Cranach d. Ä. mit Blick auf die Wirtschaftlichkeit seiner Malerwerkstatt viel Wert darauf legte, die Handschriften seiner Schüler und Gehilfen stilistisch der eigenen Malweise anzupassen. Dies macht es heute nahezu unmöglich, sowohl die Ausführung der Unterzeichnung, als auch der Malerei eindeutig dem Künstler selbst oder einem Mitarbeiter zuzuordnen.¹⁶¹

5.2.3. Malschicht

Der anschließende Farbauftrag erfolgte im Sinne der altdeutschen Malerei in mehreren Schichten und in einer zügigen Malweise. Offensichtlich liegt eine Öl- beziehungsweise Öl-Harz-Malerei vor, in den unteren Schichten ist auch die Verwendung von Temperafarben denkbar. Anhand eines Querschliffes aus einem grünen Engesflügel konnten Bleiweiß, Blei-Zinn-Gelb und Kupfergrün identifiziert werden,¹⁶² was der Pigmentverwendung bei anderen Gemälden aus der Cranach-Werkstatt entspricht.¹⁶³

Der Farbauftrag ist glatt und dünn-schichtig und weist nur wenige Pastositäten auf. Dabei sind die einzelnen Bereiche verschieden aufgebaut. Während die Wolken und die Mantelaußenseite von Gottvater schwarz unterlegt sind, ist bei den blauen Flügeln eine ockerfarbene Untermalung festzustellen. (Abb. A 16, S. 107) In den hellen Farbpartien blieb die weiße Imprimitur zum Teil frei stehen. Über der Untermalung liegen die flächigen Lokalfarben als Grundlage für die weiteren Farbschichten. Zur Differenzierung von Formen der Hell-Dunkel-Verteilung folgen Lasuren ins Dunkle, Weißhöhungen und weitere Farblasuren. Dabei gibt die weiße Imprimitur der gesamten Malerei eine besondere Leuchtkraft.¹⁶⁴ Auf diese Weise entstand beispielsweise der Seidenstoff des roten Untergewandes von Gottvater. Im Jahr 1555 vermerkte Johann Neudorffer, dass Lucas Cranach wohl den besten Samt malen konnte.¹⁶⁵ Über einer schwarzen Untermalung entstand mit roten Lasuren und abschließender, kräftiger Rothöhung die stoffliche Wirkung des dargestellten Samtes. (Abb. A 15, S. 106) Die maßgebliche schwarze Untermalung beschreibt eine Technik der Cranach-Werkstatt, die auch für Werkstattmitarbeiter leicht nachahmbar war.¹⁶⁶

Im Mantelsaum ist der für Gewandungen und Schmuckwerk in der Wittenberger Werk-

¹⁶⁰Sandner 1998, S. 93.

¹⁶¹Vgl. Ebd.

¹⁶²Vgl. Befund Nr. 4c, Probe Nr. QS 10436, Anhang C.

¹⁶³Vgl. Most et al. 2009, S. 92f. Für andere Gemälde aus der Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. konnten folgende Pigmente, die auch in der historischen Quellenliteratur beschrieben sind, bestimmt werden: Zinnober, rote Farblacke, rote, gelbe und braune Erden, Blei-Zinn-Gelb, Azurit, Smalte, Kupfergrün, Bleiweiß, Pflanzen-, Bein- und Rußschwarz.

¹⁶⁴Vgl. Most et al. 2009, S. 94.

¹⁶⁵Vgl. Heydenreich 2007-A, S. 38.

¹⁶⁶Ebd.

statt typische bräunlich-orangefarbene Ton wiederzufinden.¹⁶⁷ (Abb. A 16, S. 107) Details wie die Haare oder der Schmuck des Mantels und der Tiara von Gottvater sind feinteilig und kontrastreich wiedergegeben.

Sowohl die Variationen in der Auftragstechnik der Farben, als auch im Aufbau der Malerei spiegeln die unterschiedlichen Gestaltungsabsichten in verschiedenen Farbpartien wieder. Weich vertriebene Farbübergänge sind ebenso zu finden, wie eine gestrichene oder gestufte Pinselführung. Wenig differenzierte Farbflächen kontrastieren mit zeichnerischen Formangaben.

Innerhalb der Inkarnate liegen bräunliche und rote Lasuren über einer hellen Fleischfarbe. Abschließende Bleiweiß-Höhungen sind mit bloßem Auge sowie im Röntgenbild nur in geringem Maße erkennbar, was auf einen zügigen Farbauftrag in wenigen Schichten hindeutet. Heydenreich beschreibt, dass aufwendigere Maltechniken höhergestellten Aufträgen vorbehalten blieben.¹⁶⁸ (Abb. A 05, S. 96)

Anhand der Überlagerungen von Farbflächen kann die Reihenfolge der Malerei nachvollzogen werden. Sie stimmt weitestgehend mit der für die Cranach-Werkstatt üblichen Vorgehensweise überein.¹⁶⁹ Den Anfang bildeten eine erste Anlage des Inkarnats sowie der Gloriole. Beides wurde, wie im IR-Bild ersichtlich, über die Ränder der Unterzeichnung hinaus aufgebracht. (Abb. A 06, S. 97) Es folgten, unter Beachtung vereinzelter Aussparungen, die Untermalung des Hintergrundes und der blauen Engelsflügel sowie der Auftrag der Lokalfarben in den einzelnen Farbbereichen. Die nachfolgende lasierende Schichtenmalerei wurde durch abschließende Details und dunkle Konturlinien ergänzt, die zum Teil nass-in-nass gemalt wurden.

Der Künstler korrigierte mit der Malerei wiederholt zuvor in der Unterzeichnung festgelegte Formen, was die „spontane Arbeitsweise [Cranachs] wie auch seinen Drang nach künstlerischer Vervollkommnung [reflektiert]“¹⁷⁰. Die für die Cranach-Werkstatt typische Arbeitsteilung der einzelnen Mitarbeiter und Gehilfen lässt sich anhand der Dreifaltigkeits-Darstellung aus Ehrenberg schwer nachvollziehen, da innerhalb der Malerei kaum Qualitätsunterschiede festzustellen sind.

5.3. Überzug

In den Tiefen der schüsselförmigen Malschichtschollen finden sich Ansammlungen eines dunklen Materials. (Abb. A 17, S. 108) Vermutlich handelt es sich dabei um Reste des stark verbräunten originalen Überzugs. Für diese Annahme spricht, dass das Material direkt auf der Malerei liegt und nicht durch eine Schmutzschicht von der

¹⁶⁷Vgl. Most et al. 2009, S. 93. Bei weiteren Gemälden Cranachs aus der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten wird der gleiche Farbton durch eine Mischung aus orangefarbenem Ocker und rotem Zinnober erzeugt.

¹⁶⁸Vgl. Heydenreich 2007-A, S. 44.

¹⁶⁹Vgl. Heydenreich 2007-A, S. 44 und Most et al. 2009, S. 94f.

¹⁷⁰Heydenreich 2007-A, S. 46.

Farbschicht getrennt wird. Deutlich wird dies anhand des Querschliffs QS 10461.¹⁷¹ Bei der Betrachtung unter UV-Licht zeichnen sich die Firnisreste dort als grünlich-gelb fluoreszierende Schicht über der Malschicht ab, was für einen Naturharzüberzug spricht.¹⁷²

Die darüber liegende, ebenfalls fluoreszierende Schicht ist dem momentan sichtbaren, vergilbten Firnis zuzuordnen. Er liegt durchgängig über der gesamten Malerei und wurde im Zuge einer ehemaligen Restaurierungsmaßnahme aufgetragen. Auf diesen Überzug wird im Kapitel 6.4 beziehungsweise 7.5.4 näher eingegangen.

5.4. Rahmenfassung

Entlang der Malerei und an der Rahmenaußenseite geben wenige Ausbrüche innerhalb der jetzigen Sichtfassung vom Rahmen Auskunft über eine früheren Rahmengestaltung. Über einer weißen Grundierung, die an der Rahmenaußenseite besonders dünn ist, liegt eine nicht wasserlösliche, schwarze Farbe.

Es ist zu vermuten, dass es sich dabei um die originale Rahmenfassung handelt. Am Objekt konnten allerdings aufgrund der weitreichenden Übermalungen keine Überschneidungen der originalen Malerei zu der schwarzen Rahmenfassung gefunden werden. Das 1924 vor der damaligen Restaurierung des Gemäldes aufgenommene Schwarz-Weiß-Foto aus dem Altertummuseum gibt immerhin den Hinweis auf eine einheitlich dunkle Rahmenfarbigkeit. (Abb. 3, S. 13)

6. Frühere Veränderungen

Im Jahr 1900 beschreibt Eduard Flechsig das Tafelgemälde als "Ruine und in der Photographie besser zu genießen als im Original"¹⁷³. 24 Jahre später sollte der Erhaltungszustand des Bildes Anlass für umfassende Restaurierungsmaßnahmen geben. Der Jahresbericht des Sächsischen Altertumsvereins über das hundertste Vereinsjahr 1924 erwähnt, ohne auf weitere Details einzugehen, eine „Renovierung“ des Tafelbildes.¹⁷⁴ Die Kostenzusammenstellung der Restaurierung nennt zwar den Vergolder Otto Puckelwartz und den Kunstmaler Ernst Knaur als Ausführende, gibt aber keine Angaben zu den von ihnen durchgeführten Maßnahmen. (Abb. 17, S. 44)

Wahrscheinlich ist ein Großteil der heute nachvollziehbaren Veränderungen am Objekt in diese Zeit einzuordnen. Die Aufteilung der Arbeitsbereiche von Otto Puckelwartz und Ernst Knaur wurde bereits im Theoretischen Teil der Arbeit diskutiert.¹⁷⁵ Demnach lag

¹⁷¹Vgl. Befund Nr. 3b, Probe Nr. QS 10461, Anhang C.

¹⁷²Vgl. Mairinger 2003, S. 80.

¹⁷³Flechsig 1900, S. 96f.

¹⁷⁴Vgl. Jahresbericht 1925, S. 18.

¹⁷⁵Vgl. Kapitel 4.2.5 Altrestaurierungen am Altar (1903 und 1924), S. 26ff.

Nr.	Gegenstand.	Bezeichnung der vorzunehmenden Arbeiten <i>stumpf</i>	Kosten.
1.	<i>Reinigungsarbeiten</i>	<i>Einstrichmalerei Knauer</i>	<i>130.00 L. M.</i>
		<i>" " (Wachssicherung)</i>	<i>60.00 "</i>
	<i>Vorgang f. Oktau: d. 13</i>	<i>Vorgang f. Puckelwartz</i>	<i>43.00 "</i>
	<i>Lh. 24. 81</i>	<i>Zuführung f. Knauer</i>	
		<i>13. 2. 24</i>	
		<i>Kn. 2. 23 24</i>	
			<i>233.00 L. M.</i>

Abb. 17: Kostenzusammenstellung für die Instandsetzung des Gemäldes, 1924.

es vermutlich in der Hand von Otto Puckelwartz, die Rahmenleiste zu ergänzen, den Rahmen neu zu fassen und die Fehlstellen zu kitten. Die diffizileren Schritte, wie die Retuschen der Malschichtfehlstellen, verbunden mit einigen Übermalungen der originalen Malerei, wurden dem akademischen Malerrestauratoren Ernst Knauer überlassen.¹⁷⁶ Das Bild präsentierte sich nach Abschluss der Arbeiten im Jahr 1924 in einem durch Ergänzungen vollständig geschlossenen Zustand. (Abb. 11, S. 30)

In den folgenden 40 Jahren hatte sich die Malschicht, offenbar klimatisch bedingt, an vielen Stellen gelöst und ist teilweise verloren gegangen. Während der Verwahrung des Gemäldes in der Skulpturensammlung der SKD, gaben diese Verluste den Anstoß für eine partielle Wachssicherung der Malschicht.¹⁷⁷ (Abb. 18, S. 48)

Die folgenden Kapitel beschreiben die einzelnen früheren Maßnahmen in der Reihenfolge ihrer Ausführung.

6.1. Rahmenergänzung

Das Gemälde aus Ehrenberg stellt eines der wenigen Beispiele dar, in dem Otto Puckelwartz selber Ergänzungsarbeiten am hölzernen Bildträger ausführte.¹⁷⁸ Die Ergänzung befindet sich oben, mittig am Rahmen. Über das verwendete Material können keine Aussagen getroffen werden, da die Ergänzung vollständig von der Rahmenfassung bedeckt ist. Weil der Ausbruch im Holz relativ klein ist und unregelmäßig verläuft, ist davon auszugehen, dass Puckelwartz hier einen Holzkitt benutzte. Diese Annahme wird

¹⁷⁶Vgl. Kestel 1996, S. 21f.

¹⁷⁷Freundliche mündliche Mitteilung zur Datierung der Sicherungsmaßnahme von Prof. Dipl. Rest. Ursula Kral.

¹⁷⁸Vgl. Kestel 1996, S. 31.

durch die verschwommen weiße Erscheinung der Ergänzung in der Röntgenaufnahme unterstützt. (Abb. A 05, S. 96)

6.2. Überfassung des Rahmens

Im Zuge der Restaurierung im Jahr 1924 nahm Otto Puckelwartz eine Neufassung des Rahmens vor. Reste der früheren Fassung beließ er auf dem Blendrahmen. Sie zeichnen sich zwar nicht in der heutigen Sichtfassung ab, kommen allerdings in mehreren Ausbruchstellen in Form dünner Grundierungs- und schwarzer Farbreste zum Vorschein.¹⁷⁹

Puckelwartz brachte zunächst vollflächig eine weiße, proteinhaltige Grundierung auf.¹⁸⁰ Die Grundierung ist in der Profillfläche dickschichtiger als auf der Rahmenaußenseite. An den Überlagerungen der Fassungsschichten ist zu erkennen, dass er zunächst die Innenseite des Profils mit Blattmessing und später die Platte sowie die Rahmenaußenseite in Schwarz gestaltete. (Abb. A 19, S. 110) Die schwarze Farbe lässt sich mit Wasser anquellen.

Zum Anlegen der Blattmetallaufgabe über der Grundierung der Profillfläche dient eine rötlich-transparente Schicht, wobei es sich um ein eingefärbtes Anlegeöl handelt.¹⁸¹ Dieser üblichen Aufbringungsart von Blattmessing entsprechend,¹⁸² besitzt die Vergoldung insgesamt ein mattes Erscheinungsbild. Die Blattgröße liegt etwa bei 10 cm. Über der Metallaufgabe folgen zwei transparente, nicht wasserlösliche Überzüge, die offenbar als Korrosionsschutz für das Messing dienen.

Die Metallaufgabe weist, dem Verlauf der Holzfasern folgend, ein feines Rissnetz auf, dessen Ursache nicht eindeutig auszumachen ist. (Abb. A 19, S. 110) Denkbar ist, dass es absichtlich und als dekoratives Element herbeigeführt wurde. Dem entspräche auch der durchgeriebene, patinierte Charakter der Metallaufgabe. Im Querschnitt erscheint das Blattmessing gekräuselt.¹⁸³ Die zwei transparenten Überzüge wären somit nach dem Patinieren aufgetragen worden, sie liegen glatt über dem Schlagmetall.

Die Verwendung von Messing als Blattmetall für den Rahmen des Bildes erscheint insofern besonders, als das unedle Metalle in den damaligen Werkstätten des Denkmalpflegeamtes als Material minderer Qualität galt und durch die häufige Anwendung im Historismus keinen guten Ruf besaß.¹⁸⁴

¹⁷⁹Vgl. Kapitel 5.4 Rahmenfassung, S. 43.

¹⁸⁰Vgl. Befund Nr. 7b, Probe Nr. QS 10435, Anhang C.

¹⁸¹Vgl. Befund Nr. 7a+b, Probe Nr. QS 10435, Anhang C.

¹⁸²Vgl. Kellner 1992, S. 211.

¹⁸³Vgl. Befund Nr. 7b, Probe Nr. QS 10435, Anhang C.

¹⁸⁴Vgl. Gurlitt 1921, S. 112.

6.3. Kittungen und Retuschen

Vor allem im Himmel und den Engeln veranlassten großflächige Fassungsverluste die Durchführung von Kittungen. Diese nehmen etwa 23% der gesamten Malfläche ein. Die Kittungen wurden wahrscheinlich von Otto Puckelwartz ausgeführt, während die anschließenden Retuschen dem Malerrestaurator Knaur überlassen blieben.¹⁸⁵

Die weißen Kittungen besitzen ein proteinhaltiges¹⁸⁶ Bindemittel und sind glatt und ohne Strukturierung ausgeführt. An wenigen Stellen reichen sie über die eigentliche Fehlstelle hinaus, in bildwichtigen Partien halten sie sich allerdings an die Fehlstellengrenzen. Vereinzelt überdecken die Kittungen in Bereichen mit größeren Verlusten auch originale Malschichtschollen.¹⁸⁷

Die Retuschen über den Kittungen wurden zunächst flächig mit einem ockerfarbenen Ton unterlegt. Darüber folgen die malerischen Vollretuschen mit Ölfarbe.¹⁸⁸ Von Beginn an waren die Retuschen farblich nicht vollständig integriert, sodass sie sich dunkel oder hell von der originalen Malerei abgrenzten.¹⁸⁹ Auf einem Foto, das nach der Restaurierung 1924 entstanden ist, sind die Retuschen bereits klar zu erkennen. Offenbar war es üblich solche Abweichungen in Kauf zu nehmen, da man mit dem Auftrag eines Überzugs mit dessen Gilbung und somit mit der künftigen farblichen Angleichung der verschiedenen Partien rechnete.¹⁹⁰

Der Pinselduktus der Retuschen ist analog zur originalen Malerei in den Wolken kurz und kräftig, in den restlichen Partien glatt und zurückhaltend. (Vgl. Abb. A 23, S. 114) Die Retuschen ergänzen die Form in bildwichtigen Bereichen, wie zwei Engelsgesichter auf der rechten Seite, durchaus qualitativ. An vielen Stellen gehen sie jedoch über den Kittungsrand hinaus oder überdecken Craquelésrisse verhältnismäßig grob.¹⁹¹ (Abb. A 31, S. 122) Das Ausmaß der Übermalungen lässt sich gut anhand der weniger ausgeprägten Fluoreszenz bei Betrachtung unter UV-Licht erkennen. (Abb. A 04, S. 95)

Bedingt durch ihren malerischen Charakter passen sich die Retuschen gut in die Dreifaltigkeits-Darstellung ein und treten nicht in den Vordergrund. Zudem mindert der insgesamt fleckige Überzug die oft zu dunkle und stellenweise zu helle Farbgebung der Retuschen.

¹⁸⁵Vgl. Kapitel 4.2.5 Altrestaurierungen am Altar (1903 und 1924), S. 26ff.

¹⁸⁶Vgl. Befund Nr. 5b, Probe Nr. QS 10463, Anhang C.

¹⁸⁷Vgl. Kartierung Nr. 2, Anhang B.

¹⁸⁸Vgl. Befund Nr. 6, Probe Nr. P6, Anhang C. Die Probe gibt ebenfalls Aufschluss darüber, dass für die Retusche der Wolken die Pigmente Preußischblau und Bleiweiß Verwendung fanden.

¹⁸⁹Vgl. Kartierung Nr. 3, Anhang B.

¹⁹⁰Vgl. Gurlitt 1921, S. 109.

¹⁹¹Vgl. Kartierung Nr. 2, Anhang B.

6.4. Zweiter Überzug

Über den originalen Firnisresten liegt der momentan sichtbare, vergilbte Überzug. Er bedeckt die gesamte Malerei und wurde nach der Durchführung der Kittungen und Retuschen aufgebracht. Im Querschliff zeichnet sich die Firnissschicht bei der Betrachtung mit UV-Licht als grünlich-gelb fluoreszierende Schicht ab.¹⁹² Offenbar handelt es sich um einen Naturharzfirnis. Er wurde mit dem Pinsel aufgestrichen, was eingeschlossene braune Pinselhaare belegen. Die Schichtdicke ist insgesamt recht unregelmäßig. Zum Teil bedeckt er kaum die hochstehenden Ränder der Farbschollen und Pastositäten, in anderen Partien wiederum sammelt sich das Firnismaterial in den Malschichttiefen.

Der Überzug ist stark vergilbt. Dabei ist es unwahrscheinlich, dass dies auf eine absichtliche Einfärbung im Sinne eines „Galerietons“ zurückzuführen ist, da die Dresdner Denkmalpflege bereits nach 1905 auf den Einsatz eingefärbter Überzüge verzichtete.¹⁹³

Bei der mikroskopischen Betrachtung werden unter dieser Firnissschicht dunkle Schmutzpartikel erkennbar, die sowohl über der originalen Malerei, als auch über den Retuschen und Übermalungen liegen. Da es sich nicht um eine durchgängige Schicht, sondern nur um vereinzelte Partikel handelt, wird davon ausgegangen, dass der Firnisauftrag in die gleiche Restaurierungsphase einzuordnen ist wie die vorhergehende Abnahme des originalen Überzugs. Auch die Tatsache, dass die Restaurierung durch Otto Puckelwartz und Ernst Knaur weitreichende ergänzende Maßnahmen einschloss, spricht dafür, dass die Bearbeitung durch einen abschließenden Firnisauftrag komplettiert wurde.

6.5. Malschichtsicherung mit Wachs

Ein Foto der Skulpturensammlung aus der Zeit nach 1973 bezeugt die temporäre Malschichtsicherung. (Abb. 18, S. 48) Lockerungen der Malschicht, besonders entlang der jetzt noch sichtbaren Fehlstellen, veranlassten die Beklebung der verlustgefährdeten Stellen mit Wachs¹⁹⁴ und relativ dicken, verbräunten Sicherungspapieren.¹⁹⁵ (Abb. A

¹⁹²Vgl. Befund Nr. 3b, Probe Nr. QS 10461, Anhang C.

¹⁹³Vgl. Kestel 1996, S. 43f. Kestel bestätigt, dass man schon seit der Leitungsperiode von Gurlitt (seit 1905) auf eingefärbte Firnisse in den Dresdner Denkmalpflegewerkstätten verzichtete.

¹⁹⁴Vgl. Tabelle D1, Anhang D. Der niedrige Schmelzpunkt von 54 °C weist auf eine Mischung aus Wachs und einem weiteren Zusatz hin. Der Schmelzpunkt von reinem Bienenwachs liegt bei 62-65 °C. Weil Bienenwachse allerdings Naturprodukte sind, weisen sie stärkere Schwankungen in ihrer Zusammensetzung und den Eigenschaften auf, sodass es sich bei dem Sicherungsmaterial auch um reines Wachs handeln kann. Es besitzt eine für Bienenwachs typische milchig, transparente Gelbfärbung und eine klebrige Oberfläche. Unter UV-Licht fluoreszieren die betroffenen Bereiche bläulich/weiß. In der weiteren Arbeit wird daher in Bezug auf die temporäre Sicherungsmaßnahme nur von Wachs gesprochen.

¹⁹⁵Vgl. Kartierung Nr. 6, Anhang B.

27 a, S. 118 und Abb. A 28 a, S. 119)

Zumeist bügelte man die mit Wachs bestrichenen Papiere auf. Vereinzelt wurde das Wachs auch direkt aufgetropft oder aufgestrichen und in den meisten Fällen anschließend mit einem Sicherungspapier versehen. Die Schichtdicke variiert zwischen weniger als 1 mm und etwa 2 mm. Das Wachs ist flächig in die Malschicht eingedrungen, selten selten reicht es bis unter die Grundierung. Insgesamt sind von der Wachssicherung etwa 15 % der gesamten Malschicht betroffen.



Abb. 18: Historische Aufnahme der temporären Malschichtsicherung.

6.6. Rückseitenbeschriftung

Rückseitig sind mehrere Beschriftungen zu finden. Oben rechts ist das Wort „EHRENBERG“ mit hartem Bleistift in das Holz eingedrückt. Darüber klebt ein Papierschild, auf welches mit blauer Farbe „St[...] 416“ gestempelt ist. Dies ist wiederum mit blauem Kugelschreiber durchgestrichen und das Papierschild mit „Eigentum Staatl. Kunstsammlg. Dresden“ beschriftet. (Abb. A 13, S. 104)

7. Erhaltungszustand

Das Bild zeigt im Erhaltungszustand vielfältige Spuren seiner Vergangenheit. Aus dem Altarzusammenhang herausgelöst liegt es heute separat und in Ermangelung eines unteren Bildabschlusses vor. Alterungsprozesse und Umweltbedingungen trugen im Lauf seiner 500 jährigen Geschichte zum gegenwärtigen Zustand des Gemäldes bei. Nicht zuletzt prägen frühere Restaurierungsmaßnahmen sein heutiges Erscheinungsbild.

Der Bildträger ist aus konservatorischer Sicht bis auf wenige Abbrüche in einem sehr stabilen Zustand. Die Grundierung der originalen Malschicht sowie die Kittungen sind an vielen Stellen durch Bindemittelabbau und Spannungen im Bildgefüge gelockert. Sie drohen, zusammen mit der über ihnen liegenden Malerei und den Retuschen verloren zu gehen. Auf Grund oberflächlicher Verschmutzungen und Sicherungsbeklebung ist die Wahrnehmbarkeit des Holztafelbildes stark beeinträchtigt.

7.1. Hölzerner Bildträger

Der hölzerne Bildträger erfüllt seine Aufgabe weitestgehend gut. Die Holzsubstanz sowie die Leimfugen sind stabil. Die Querleiste sitzt zwar fest, es sind jedoch keine Anzeichen erkennbar, dass die Leiste die Bewegungen der Holztafel blockiert.¹⁹⁶ Von ehemaligen Aufhäng- oder Anbringungsrichtungen ist nur die Metallöse erhalten.

Insektenbefall

Die Holztafel ist durch einen ehemaligen Insektenbefall geprägt, erfüllt ihre Funktion als Bildträger jedoch ausreichend. Die Malschicht liegt an wenigen Stellen infolge darunter verlaufender Fraßgänge hohl und zeigt nur vereinzelt Ausfluglöcher. Die Rückseite und die Standfläche der Tafel weisen neben wenigen Ausfluglöchern auch freiliegende Fraßgänge auf, wobei sich diese vor allem im unteren Bereich der Holztafel befinden, wo ehemals die Bänder zur Anbringung am Altarschrein das Holz verschatteten. (Abb. A 18, S. 109)

Auch der Blendrahmen war in der Vergangenheit von Schadinsekten befallen. Dies zeigt der Holzverlust am linken unteren Ende.¹⁹⁷ (Abb. A 19, S. 110 und Abb. A 20, S. 111) Im Röntgenbild werden auch in der restlichen Holzsubstanz des Blendrahmens aufgrund der eingedrungenen Grundierung weitere Fraßgänge der Schadinsekten ersichtlich. (Abb. A 05, S. 96) Der Rahmen und die Abbruchkante sind trotz Insektenfraß

¹⁹⁶Vgl. Taube 2005, S. 240f. Anzeichen für eine blockierende Gratleiste könnten beispielsweise einzeln verwölbte Tafelabschnitte, geöffnete Fugen, von der Gratleiste ausgehende Risse im Holz oder in der Malschicht über der Gratleiste sein.

¹⁹⁷Vgl. Kartierung Nr. 4, Anhang B.

stabil.

Um welche Schadinsekten es sich handelte, kann nicht gesagt werden, da weder Überreste der Insekten noch Hinweise auf eine frühere Schädlingsbekämpfung ausfindig gemacht werden können.

Klimaschäden

Gemessen an der bewegten Geschichte der Holztafel sind vergleichsweise wenig klimabedingte Schädigungen vorhanden. Die gesamte Tafel weist eine geringe Verwölbungstendenz auf, aus der sich keine konservatorischen oder ästhetischen Beeinträchtigungen ergeben. Die Verwölbung hat sich gleichmäßig horizontal, konvex zur Bildseite hin gebildet.¹⁹⁸

Es haben sich acht bis zu 20 cm lange lockere Holzsplitter an der schmalen Unterseite des untersten Tafelbrettes gelöst. Ursächlich dafür sind zum einen Nägel und Schrauben im hölzernen Träger, die ehemals zur Montage der Gesprengetafel am Altar dienten. Weiterhin finden sich Trocknungsrisse entlang der Faserrichtung. (Abb. A 18, S. 109 und Abb. A 21, S. 112) Auf den Holzsplintern liegende Grundierungs- und Farbreste sind vor allem in Hinblick auf mechanische Einflüsse gefährdet.

Der Blendrahmen ist fest mit Holznägeln an der Tafel befestigt. Allerdings hat er sich an wenigen Stellen konvex verwölbt, sodass Hohlräume zwischen Tafel und Rahmen entstanden sind. (Abb. A 03 a, S. 94)

Mechanische Beeinflussungen

Das Gemälde zeigt nur geringfügige Spuren mechanischer Einwirkungen. Dazu zählen vereinzelte kleine Abfaserungen, besonders entlang der Außenkanten und auf der Tafelrückseite. Am rechten unteren Ende des Blendrahmens wurden ältere Abfaserungen bei der Restaurierung im Jahr 1924 überfasst. (Abb. A 12, S. 103)

Es sind Nagel- und Schraubenlöcher auf der Rückseite vorhanden, die mit der früheren Befestigung des Tafelbildes in Verbindung stehen. Zum Teil provozierten die Nägel und Schrauben kleinere Holzausbrüche. (Abb. A 03 c, S. 94) Diese wenigen Schäden infolge mechanischer Einwirkungen beeinträchtigen weder die Stabilität noch die Wahrnehmung des Gemäldes.

7.2. Malschicht

In der gesamten Bildfläche hat sich die Malschicht zum Teil vom Bildträger gelöst und macht einen konservatorischen Eingriff dringend notwendig. Hierbei bildet die

¹⁹⁸Vgl. Taube 2005, S. 238 und Hartl 1996, S. 69ff. Die Verwölbung der Tafel ist entstanden, weil die vorderseitige Malerei das hygroskopische Verhalten der Holztafel einseitig behindert. Ein Einfluß der Lage der Jahrringe bei den Tangentialbrettern, die sich beim Trocknen aufgrund ihrer Jahrringsstruktur tendenziell vom Mark weg wölben, ist laut Hartl weniger stark.

verminderte Haftung der Grundierung auf dem Holzträger die Schwachstelle im Bildgefüge.

Zahlreiche Kittungen und die Wachssicherung verlustgefährdeter Bereich prägen das Erscheinungsbild der Malerei maßgeblich.

Malschichtlockerungen und -verluste

Die Haftung der Grundierung zur Holztafel ist oftmals unzureichend. Auch innerhalb der Grundierung führte Bindemittelabbau zum Kohäsionsverlust, so dass die darüber liegende Malerei gefährdet ist. Die zahlreichen Malschichtlockerungen liegen zumeist in Form von geschlossenen Blasen vor.¹⁹⁹ (Abb. A 22, S. 113)

Zahlreiche frühere Malschichtfehlstellen wurden im Zuge der Restaurierung im Jahr 1924 gekittet. Sie nehmen etwa 23% der gesamten Bildfläche ein.²⁰⁰ Seit der Durchführung der Wachssicherung im Rahmen der jüngsten restauratorischen Maßnahmen kam es erneut zu vereinzelt, bis auf den Träger reichende Verluste in der originalen Malerei und in den Kittungen.

Craquelé

Die gesamte Malschicht sowie der Überzug werden von einem recht weitläufigen Alterssprungnetz durchzogen, das sich feinteiliger unter dem Firnis in der Malschicht fortsetzt. Das etwas gröbere, quadratische Craquelé folgt charakteristisch dem Jahrringverlauf der Holztafel. Die meisten Umrisse der Äste, die sich in den Brettern der Tafel befinden, zeichnen sich durch ihre runde Form in der sonst gleichmäßig craquelierten Malschicht ab. Die Ränder der nahezu quadratischen Schollen wölben sich schüsselförmig nach oben. An den aufstehenden Rändern ist es teilweise zu kleinteiligen Verlusten der Farbschichten oder des Überzugs gekommen. (Abb. A 24, S. 115)

7.3. Überzug

Der originale Überzug ist nur noch in Resten vorhanden.²⁰¹ In den Tiefen der Malerei lässt sich das stark verbräunte Material noch ausmachen. (Abb. A 17, S. 108) Vermutlich gab die farbliche Veränderung den Anstoß, den Überzug im Rahmen der Restaurierungsmaßnahmen im Jahre 1924 abzunehmen.

Die dunklen Firnisreste führen besonders in hellen Partien der Malerei, wie in den Inkarnaten oder der Gloriole zu einem fleckigen und unruhigen Erscheinungsbild.

¹⁹⁹Vgl. Kartierung Nr. 5, Anhang B.

²⁰⁰Vgl. Kartierung Nr. 2, Anhang B.

²⁰¹Vgl. Kapitel 5.3 Überzug, S. 42.

7.4. Rahmenfassung

Die originale Rahmenfassung ist nur noch in wenigen Resten erhalten. Sie sind in den Ausbrüchen der Überfassung erkennbar.

7.5. Frühere Veränderungen

7.5.1. Rahmenergänzung

Die Rahmenergänzung befindet sich in einem stabilen Zustand und ist fest mit der Profilleiste verbunden. Sie zeichnet sich durch Risse in der Rahmenaußenseite ab, weist jedoch keine Deformationen auf und ruft keine Schäden im Materialgefüge hervor. (Abb. A 14, S. 105)

7.5.2. Überfassung des Rahmens

Die Überfassung des Blendrahmens ist beinahe vollständig erhalten. Die wenigen Ausbrüche in der Metallaufgabe und im Schwarz reichen teilweise bis auf die Holzoberfläche oder auch bis auf die schwarzen Reste der ersten Rahmenfassung, beziehungsweise die Grundierung der jetzigen Sichtfassung.

An jenen Stellen, wo der Rahmen mit dem Wachs der ehemaligen Malschichtssicherung in Kontakt kommt, ist das Blattmessing partiell vergrünt. Das feine Rissnetz innerhalb der Metallaufgabe setzte der Vergolder Otto Puckelwartz offenbar als gestalterisches Element ein.²⁰²

7.5.3. Kittungen und Retuschen

Die alten Kittungen und Retuschen rufen keine Schäden in der originalen Malschicht hervor. Allerdings haben klimatisch bedingte Spannungen zum konvexen Verwölben der Kittungen²⁰³ und zur Rissbildung entlang ihrer Ränder geführt. Insgesamt heben sich die gekitteten Bereiche durch ihre glatte Oberfläche von der vielfach gesprungenen originalen Malerei ab. Sie zeigen lediglich wenige Sprünge senkrecht zum Faserverlauf der Holztafel. (Abb. A 27, S. 118) Größeren Ausbrüche am unteren Bildrand weisen darauf hin, dass die Malerei hier infolge des fehlenden Rahmenschenkels besonders gefährdet ist.

Die Retuschen befinden sich konservatorisch in einem guten Zustand und haben sich in den vergangenen 90 Jahren offenbar kaum verändert. Anhand eines historischen Fotos kann belegt werden, dass die Retuschen bereits kurz nach ihrer Ausführung Unterschiede in der farblichen Integration aufwiesen.²⁰⁴

²⁰²Vgl. Kapitel 6.2 Überfassung des Rahmens, S. 45.

²⁰³Vgl. Kartierung Nr. 5, Anhang B.

²⁰⁴Vgl. Kapitel 6.3 Kittungen und Retuschen, S. 46.

7.5.4. Zweiter Überzug

Der im Jahr 1924 aufgebrauchte Firnis ist nahezu vollständig erhalten. Das Erscheinungsbild wird durch Glanzunterschiede und eine unregelmäßige Vergilbung geprägt. Besonders über den Retuschen ist der Glanzgrad um einiges höher als über der originalen Malerei.

Der vergilbte Überzug beeinflusst die Malerei maßgeblich und führt zur Verschiebung der ursprünglichen Farbigkeit. Die unterschiedlichen Farbpartien werden optisch einander angeglichen, Hell-Dunkel-Kontraste abgeschwächt und feine Differenzierungen nivelliert.

An jenen Stellen, wo sich Wachsicherungen befinden, kam es zu bräunlichen Verfärbungen der Firnisschicht. (Abb. A 30 a, S. 121) Die Verdunkelungen konnten in ihrem ganzen Ausmaß erst nach der Wachsabnahme festgestellt werden. Sie richten sich entlang der geraden Kanten der ehemaligen Sicherheitsbeklebung, wobei in zwei bildwichtigen Bereichen räumliche Zusammenhänge verunklärt werden. Dies ist in den Bereichen der linken Schulter von Jesus und dem linken, oberen Engelsgesicht der Fall. Dort werden die zwei ursprünglich im Vordergrund liegenden Partien infolge der bräunlichen Verfärbung optisch in den Hintergrund gedrängt. (Abb. A 08, S. 99)

Es sind wenige kleinteilige Fehlstellen im Firnis zu konstatieren. Das quadratische Craquelé entspricht dem Sprungnetz der Malerei entlang der Faserrichtung des hölzernen Trägers.

7.5.5. Wachs-Sicherung der Malschicht und ihre Auswirkungen

Die temporäre Wachs-Sicherung hat die Zeit mit Ausnahme der Papiere, vollständig überdauert. Von den Sicherungspapieren sind vereinzelt kleine, fest haftende Reste auf dem Wachs zurückgeblieben.²⁰⁵ Trotz der auf der Hand liegenden konservatorischen Nachteile, die mit einer Wachsbehandlung einhergehen, erfüllt die temporäre Sicherungsmaßnahme noch immer ihren Zweck, weiteren Verlusten vorzubeugen.

Schäden während des Auftrages

Durch den Wachs-Auftrag sind einzelne, gelockerte Malschichtschollen im Wachs umhüllt und über die Fläche transportiert worden. (Abb. A 28 a, S. 119) Das Wachs ist sowohl in intakte als auch in nicht intakte Bereiche der Malschicht sowie die offenliegende Holzoberfläche eingedrungen. Durch Hitze oder einem eventuellen Lösemittelintrag entstandene Schäden äußern sich hier in Form dunkler Verfärbungen und matten Stellen des Firnisses.

²⁰⁵Vgl. Kartierung Nr. 6, Anhang B.

Schäden durch bestehende Wachssicherung

Die Wachs-Sicherung schränkt partiell die natürlichen klimabedingten Bewegungen der Malschicht ein. Im Vergleich zu den hygroskopischen Materialien des Bildgefüges verhält sich das Wachs entgegengesetzt gegenüber Feuchte- und Temperaturänderungen.²⁰⁶ In der Folge haben sich an den Wachsrändern vereinzelt Malschichtschollen abgehoben. (Abb. A 25, S. 116) Die Oberfläche der Wachsschicht hat vermehrt Schmutzpartikel gebunden.²⁰⁷ Die Malerei wird zusätzlich zur Farbe und zum Eigenrelief des Wachses durch die Staubablagerungen verunklärt.

Entfernbarkeit und Folgemaßnahmen

Der Eintrag von Wachs in Mal- und Fassungsschichten stellt einen irreversiblen Eingriff dar. Die vollständige Entfernung des Wachses, besonders aus den Tiefen des Craquelés und der Malschichtfehlstellen, ist nicht möglich. Auch im Holzbildträger sowie in ebenen Malschichtpartien verbleibt ein Wachsfilm, der einen abweichenden Oberflächenglanz, ein verändertes Tiefenlicht und Verfärbungen bewirken kann.²⁰⁸ Die Materialpalette für Folgerestaurierungen sind durch den Wachseintrag begrenzt worden. Insbesondere wird der Einsatz wässriger Konservierungsmaterialien behindert.²⁰⁹

7.6. Oberflächenverschmutzung

Die Wahrnehmbarkeit des Holztafelgemäldes ist durch fest haftende Schmutzablagerungen auf der Oberfläche stark eingeschränkt. (Abb. A 26 a, S. 117)

Eine dichte Staubschicht über der gesamten Holztafel erzeugt ein mattes und vergrauertes Erscheinungsbild. Zusätzlich zeigt die linke Bildseite transparente Spritzer einer Flüssigkeit, die besonders bei der Betrachtung unter UV-Licht deutlich werden. (Abb. A 04, S. 95) In horizontaler Richtung zeichnet sich über das ganze Bild eine dunkle Linie ab, die von matten, weißlichen Flecken unterbrochen wird. Eventuell hat sich über dieser Partie einmal ein Abstandshalter für einen ehemaligen Staubschutz befunden. Bei den hellen Flecken handelt es sich um lose haftende Ablagerungen, die sich wässrig entfernen lassen.

²⁰⁶Vgl. Dörner 1957, S.133.

²⁰⁷Vgl. Paetzold 1994, S.85.

²⁰⁸Vgl. Berger 1974, S.43.

²⁰⁹Ebd.

8. Konzept zur Konservierung und Restaurierung

Das Konzept zur Konservierung und Restaurierung des Diplomobjektes wurde hauptsächlich in zwei Treffen festgelegt. Das erste Treffen am 15.11.2012 galt dabei vor allem den konservatorischen Maßnahmen. Die restauratorischen Arbeiten sollten sich zu dem Zeitpunkt noch auf die Holzergänzung der Rahmenleiste und die Schließung aller Fehlstellen in der Malschicht und Rahmenfassung beschränken. Nach der durchgeführten Oberflächenreinigung war allerdings absehbar, dass das fleckige Erscheinungsbild des Firnisses die Wahrnehmbarkeit der Malerei immer noch stark beeinflusst. Am 03.06.2013 wurde dann die Vorgehensweise im Umgang mit den Altrestaurierungen festgelegt.

8.1. Zielsetzung

Das Tafelbild befand sich, bevor es mit samt dem Altar aus seinem ursprünglichen Aufstellungsort, der Kirche in Ehrenberg, entfernt wurde, über lange Zeit auf dem Kirchboden. Im Jahr 1882 wurde es, um es zu schützen und der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen, in das Altusmuseum verbracht. Eine durchgängige Ausstellung des Objektes erfolgte jedoch nicht, vielmehr wurde es immer wieder in verschiedenen Depots eingelagert. Ziel der Konservierung und Restaurierung ist es daher, das Gemälde wieder in eine der Präsentation würdige Form zurückzuführen.

In vielen und großflächigen Bereichen liegt die Malschicht ohne jede Haftung zum Träger blasenförmig auf. Eine weitere Belastung der Malschicht durch Hängung des Bildes würde zu Verlusten innerhalb der Malerei führen.

Das Bild hat bisher bereits konservatorische und großflächige restauratorische Eingriffe erfahren. Der Schwerpunkt liegt somit auch auf einem angemessenen Umgang mit früheren Restaurierungen. Eine Konservierung und Restaurierung unter Berücksichtigung des historisch gewachsenen Zustandes wird angestrebt.

8.2. Konservierung

8.2.1. Oberflächenreinigung der Malschicht und der Rahmenfassung

Staub- und Schmutzablagerungen stellen einen Nährboden für Mikroorganismen dar und können als Schadstoffkompressen wirken. Die starken Staubablagerungen mindern zudem die Wahrnehmbarkeit der Malerei.

Die Oberflächenreinigung des Tafelbildes soll, um auch kleinste Abhebungen der Malschicht erkennen zu können, der Malschichtfestigung und der Wachsabnahme vorangestellt werden. Besonders verlustgefährdete Malschichtlockerungen werden dabei zunächst ausgespart und erst nach der Festigung gereinigt.

Aufgrund der ausgeprägten Oberflächenhaftung des grauen Staubschleiers auf der Vorderseite des Gemäldes, ist eine Reinigung mit minimalem Feuchteanteil angedacht. Im Gegensatz dazu reagieren die Grundierungsreste auf der schmalen Tafelunterseite empfindlich gegenüber Feuchtigkeit und müssen daher trocken gereinigt werden.

8.2.2. Entfernung der Wachssicherung

Die Abnahme der Wachssicherungen ist aus konservatorischen und ästhetischen Gründen unumgänglich. Das Wachs beeinträchtigt die temperatur- und feuchtebedingten Bewegungen der Malschicht, was Lockerung und den Verlust der Malerei zur Folge haben kann. Zudem verfälscht und erschwert es, bedingt durch seine Eigenfarbe und Formgebung, die Wahrnehmung der Malerei.

Da es sich um eine Sicherungsmaßnahme handelt, muss das Wachs von gelockerten Malschichtschollen abgenommen werden. Weil diese Bereiche meist vollständig vom Wachs umschlossen sind, ist eine vorherige Festigung kaum möglich. Grundsätzlich handelt es sich bei der Methode die Wachsschicht durch Erwärmen zu erweichen und anschließend aufzusaugen oder abzuschaben um die schonendste Vorgehensweise, die die geringsten Auswirkungen auf das gesamte Materialgefüge aufweist. Darüber hinaus sollen jedoch auch verschiedene Kompressensysteme getestet werden, um ein mechanisches Einwirken auf die Malschicht nach Möglichkeit noch weiter zu minimieren, dabei jedoch die Wachsschicht annähernd vollständig zu entfernen.

8.2.3. Konsolidierung der Malschicht und der Rahmenfassung

Gelockerte Bereiche der Malschicht, der Rahmenfassung und der Kittungen sollen gefestigt werden. Dazu zählen teils kleinere aber auch großflächige Partien, die sich hauptsächlich blasenförmig gelöst haben. Wenige Malschichtschollen müssen replattiert werden. Die Konsolidierung wird der feuchten Oberflächenreinigung nachgestellt, wodurch der Feuchteintrag so gering wie möglich gehalten werden kann.

Um die Verbindung zwischen und innerhalb der Schichten wieder herzustellen, soll das Festigungsmittel neben einer guten Klebekraft bei geringem Materialeintrag eine gute Benetzung haben und soweit möglich reversibel sein. Es wird die Anlagerung des Festigungsmittels zwischen dem Bildträger und der Grundierung und innerhalb der Grundierung angestrebt. Das Festigungsmittel muss weite Bereiche unter der Grundierung erreichen und mit allen Schichten des Materialgefüges verträglich sein. In seinem Alterungsverhalten und seiner Reaktion auf klimatische Veränderungen sollte es ein ähnliches Verhalten wie die originale Grundierung aufweisen, sowie eine gute optische Beschaffenheit (Transparenz, keine Eigenfarbe) besitzen.

Durch eine Festigung mit Störleim wird eine Stabilisierung der durch Bindemittelabbau geschwächten Grundierungsschicht erzielt. Optische Veränderungen der aufliegenden

Malschichten können mit diesem Bindemittel vermieden werden. Störleim liegt infolge seines niedrigen Gelpunktes bei Raumtemperatur flüssig vor und verfügt über höchste Klebkraft bei niedriger Leimkonzentration. Die Gefahr, dass Teile der Firnis-schicht durch den Kontakt mit Feuchtigkeit krepieren, konnte bereits im Zuge von Reini-gungsversuchen ausgeschlossen werden.

Konsolidierung von mit Wachs durchdrungenen Malschichtbereichen

Dort, wo das Wachs bis unter die Grundierung gelaufen ist, kann keine wässrige Fes-tigung erfolgen. Hierfür empfehlen sich zwei Alternativen: ein erneutes Erwärmen des Wachses und damit Reaktivieren seiner Haftung zur Grundierung oder das Einbringen eines systemfremden Kunstharzes mit hohem Klebevermögen auf wachsimprägnierten Oberflächen.

Die vorhandene Wachssicherung hat sich in den vergangenen 50 Jahren unter den ge-gebenen Lagerungsbedingungen bewährt. Zudem befindet sich das Tafelbild als Mu-seumsobjekt in günstigen klimatischen Bedingungen. Sollte eine Wiederbefestigung der gelockerten Malschicht durch eine Erwärmung des Wachses jedoch nicht ausrei-chend möglich sein, kann auf das Lascaux Medium für Konsolidierung zurückgegriffen werden. Die Acrylat-Dispersion besitzt ein gutes Eindringvermögen und trocknet trans-parent auf. Die Kunstharzfestigung bietet den Vorteil, dass eine weitere, nachfolgende Wachsabnahme weitgehend ohne die Gefahr von Substanzverlusten durch ein Wieder-erweichen von gefestigten Schollen vorgenommen werden kann.

Um möglichst wenig von der systemfremden Komponente einzubringen, können beide Alternativen einzelfallbezogen eingesetzt werden.

8.2.4. Reinigung der Bildträgerrückseite

Nachdem die Malschicht und die Rahmenfassung gefestigt wurde, ist die Reinigung der holzsichtigen Tafelrückseite samt Papierschild angedacht. Die lose aufliegenden Staubablagerungen bieten einen Nährboden für Mikroorganismen und können mit ei-nem Pinsel abgekehrt und aufgesaugt werden.

8.2.5. Anleimen der Holzabsplitterungen

Holzabsplitterungen am unteren Bildrand sollen wieder angeleimt werden, da ihr Ver-lust in Folge mechanischer Einwirkungen unvermeidlich wäre. Teilweise befinden sich auf den Holzsplittern Reste von Grundierung und Farbe, die in diesem Fall ebenso ver-loren gehen würden.

Weil die Bruchflächen klein sind, kann die Verleimung zügig erfolgen. Das spricht für die Verwendung eines Warmleimes. Bevorzugt wird dabei Hasenhautleim in der Konzen-tration von 20%. Der helle Leim weist bei einer starken Klebkraft eine vergleichsweise

hohe Elastizität auf. Gegenüber einem Polyvinylacetat-Dispersionsleim bleibt Hautleim durch Wärme und Feuchtigkeit anlösbar.²¹⁰

8.3. Restaurierung

Den Schwerpunkt bei der Bearbeitung des Gemäldes mit der Dreifaltigkeitsdarstellung bildet der Umgang mit früheren Restaurierungen. Ausgehend davon, werden weitere Restaurierungsmaßnahmen beschlossen.

8.3.1. Umgang mit früheren Restaurierungsmaßnahmen

„Als lebendige Zeugnisse jahrhundertalter Traditionen der Völker vermitteln die Denkmäler in der Gegenwart eine geistige Botschaft der Vergangenheit... [Die Menschheit] hat die Verpflichtung, [den kommenden Generationen] die Denkmäler im ganzen Reichtum ihrer Authentizität weiterzugeben.“²¹¹

Ziel der geplanten Maßnahmen ist es, die Restaurierung unter Berücksichtigung des historisch gewachsenen Zustandes durchzuführen. Die Zeugnisse früherer Bearbeitung bilden neben Kittungen, Retuschen und einem vergilbten Firnis aus dem Jahr 1924, die Reste einer temporären Wachssicherung aus den 1970er Jahren. Heute haben sie sich teilweise verändert und bringen verschiedene Schädigungen mit sich, weshalb sie Anlass dieser Diskussion sind.

Umgang mit früheren Kittungen und Retuschen

Die Kittungen rufen zwar keine Schäden in der originalen Malschicht hervor, sind jedoch verwölbt. Somit erzeugen sie ein eigenes, wenn auch kein vordergründiges Oberflächenrelief in der Malerei. Teilweise liegt Kittmasse über originalen Farbschollen und geht an einigen Stellen geringfügig über Fehlstellenränder hinaus. Die Kittungen nehmen große Flächen des Gemäldes ein und sollten möglichst belassen werden, wobei eine Nachbearbeitung beziehungsweise die partielle Abnahme über originalen Schollen wünschenswert ist. Dies kommt dann in Frage, wenn der Firnis abgenommen und Retuschen grundlegend überarbeitet werden sollen.

Die Retuschen ergänzen die Malerei des Gemäldes großflächig und bedecken zum Teil auch die originale Malschicht.²¹² Malschichtsprünge wurden großzügig übermalt. Die Übermalungen betreffen allerdings keine grundlegenden Formverläufe, sondern vor allem Partien mit differenzierter Farbigkeit.

In bildwichtigen Partien, wie beispielsweise den Engelsgesichtern sind die Retuschen in hoher Qualität ausgeführt. In den Wolken und über Craquelérissen ist die Qualität

²¹⁰Vgl. Unger 1990, S. 74f und S. 110f.

²¹¹Charta von Venedig, Präambel.

²¹²Vgl. Kartierung Nr. 2, Anhang B.

dagegen geringer. Insgesamt ist ein Großteil der Retuschen zu dunkel, wenige sind zu hell.²¹³ Aufgrund der Quellenlage ist anzunehmen, dass die Retuschierfarbe von vornherein nicht gänzlich passend gewählt war und sich im Laufe der letzten 90 Jahre kaum verändert hat.²¹⁴ Durch ihre luftige, malerische Anlage integrieren sich die Retuschen gut in die Darstellung.

Prinzipiell bestehen drei Möglichkeiten des Umgangs mit den Kittungen und Retuschen.

Zum einen können alle späteren Hinzufügungen aus dem Bild entfernt werden, um die originale Substanz unverfälscht und mit Blick auf deren dokumentarischen Wert zu zeigen.

Die zweite Möglichkeit besteht darin, die ehemaligen Restaurierungsmaßnahmen in Anbetracht der Authentizität des Kunstwerkes vollständig zu erhalten und den gewordenen Zustand mit all seinen Spuren zu akzeptieren.

Zwischen diesen Optionen liegen zahlreiche Kompromisslösungen. Auf folgende Varianten soll näher eingegangen werden: 1. das Belassen aller Retuschen und die Entfernung der Übermalungen, 2. Übermalungen und farblich nicht integrierte Retuschen entfernen und 3. bildwichtige, nicht rekonstruierbare Retuschen beibehalten, obwohl sie farblich nicht integriert sind.

Bei der Entfernung gänzlicher Zutaten der Restaurierung aus dem Jahr 1924 müsste bedacht werden, dass konsequenterweise auch die nahezu komplett erhaltene Rahmenfassung aus dieser Zeit abzunehmen wäre. Der Rahmen müsste demnach entweder neugefasst, wofür jedoch keine Anhaltspunkte vorlägen, oder holzsichtig belassen werden.

Unabhängig von ästhetischen Gesichtspunkten ist zu bedenken, dass die Retuschierfarbe eine reine Ölfarbe ist. Zum jetzigen Zeitpunkt lassen sich die Übermalungen noch gut vom Original abnehmen. Die zunehmende Unlöslichkeit ölgebundener Farben erschwert jedoch eine zukünftige Abnahme.

Letztlich ist die Abwägung, die Retuschen und Übermalungen zu erhalten oder zu entfernen, auch der subjektiven Sicht der beteiligten Personen unterworfen. Es wird angestrebt, die Restaurierung aus dem Jahr 1924 zu erhalten und das Gemälde möglichst wenig in einer neuen, unserem Zeitgeschmack entsprechenden Weise umzuinterpretieren. Die Authentizität des Bildes soll gewährleistet bleiben.

Das Kunstwerk hat bisher offenbar nur eine größere Restaurierung erfahren, deren Hinzufügungen alle bildwichtigen Teile und die kompositionelle Ausgewogenheit

²¹³Vgl. Kartierung Nr. 3, Anhang B.

²¹⁴Vgl. Kapitel 6.3 Kittungen und Retuschen, S. 46.

der Malerei respektieren.²¹⁵ Die Retuschen sollen deshalb erhalten bleiben. Sie gewährleisten als Zeugnisse einer früheren Zeit zwar keine Stileinheit, stellen aber die Lesbarkeit der Darstellung her.²¹⁶

Der Beweggrund für die Übermalungen der Fehlstellenränder war offensichtlich, die farblich unpassenden Retuschen besser in das Bild einzupassen. Eine Abnahme der Übermalungen in diesen Bereichen würde demnach die Grenze zwischen originaler Malerei und farblich abweichenden Retuschen betonen, weshalb diese Option nicht angestrebt wird. Die Übermalungen entlang der Malschichtsprünge sollten dagegen entfernt werden.

Umgang mit früheren Überzügen

Der Umgang mit den Überzügen tangiert maßgeblich den Umgang mit früheren Retuschen und Übermalungen. Neben der angestrebten Abnahme von Craquelé-Übermalungen gibt hauptsächlich das fleckige Erscheinungsbild der Überzüge Anlass zur Frage, ob diese auf der Malerei belassen oder abgenommen werden sollen. Die Alternative der Firnisdünnung des oberen Überzugs ist aufgrund der ohnehin sehr geringen Schichtstärke der Überzüge auszuschließen. Zudem könnte die Fleckigkeit infolge der dunklen Reste des originalen Überzugs nicht vermindert werden. Auch die separate Abnahme des jüngeren Firnisses ist aufgrund des ähnlichen Lösungsverhaltens nicht zu realisieren. Die Entscheidung für oder gegen eine Firnisabnahme hat großen Einfluss auf entsprechende Folgemaßnahmen und letztendlich die Wahrnehmung des Bildes.

Der im Jahr 1924 aufgebrachte zweite Überzug ist in einem konservatorisch guten Zustand und besitzt kein Gefahrenpotential für das originale Materialgefüge. Die Überzüge prägen die Gemäldeoberfläche aus ästhetischer Sicht jedoch maßgeblich. Zwar gibt der flächige, zweite Überzug den Farben der Malerei noch Tiefe, lässt sie allerdings etwas dunkler und wärmer wirken. Die Reste des darunterliegenden Überzugs verstärken diesen Effekt und führen zusätzlich zu einer erheblichen Fleckigkeit.²¹⁷

Technisch ist es möglich beide Überzüge von der Malerei abzunehmen, was im Rahmen der Testreihe überprüft wurde.²¹⁸ Während für die originale Malerei kein erkennbares Risiko besteht, führt eine Firnisabnahme über den Retuschen und Übermalungen zu einem leichten Anlösen der Retuschierfarbe.

Grundsätzlich sollte die Tragweite des restauratorischen Eingriffs im Interesse des Kunstwerkes begriffen werden. Trotzdem sind auch ökonomische Überlegungen

²¹⁵Vgl. Charta von Venedig, Artikel 13.

²¹⁶Vgl. Charta von Venedig, Artikel 11.

²¹⁷Vgl. Kapitel 7.5.4 Zweiter Überzug, S. 53.

²¹⁸Tabelle D3, Anhang D.

in die Entscheidungsfindung mit einzubeziehen. Sollte eine Entrestaurierung erfolgen, überschreiten die damit verbundenen Maßnahmen den zeitlichen Rahmen der Diplomarbeit. Die ausstehenden Arbeiten müssten in diesem Fall in der Skulpturensammlung abgeschlossen werden.

Für ein Belassen der Überzüge spricht der dokumentarische Wert dieser Schichten. Vor allem die originalen Firnisreste blieben somit erhalten. Trotz des uneinheitlichen Erscheinungsbildes besitzt die Malerei in ihrer jetzigen Form einen gewissen Alterswert, der mit einer Firnisabnahme in seinen Grundzügen verloren ginge.

Die Entfernung des vergilbten und fleckigen Firnismaterials würde insbesondere aus ästhetischer Sicht einen Gewinn für das Gemälde bedeuten. Der ursprünglichen Intention des Künstlers besser gerecht werdend, würde die differenzierte Farbigeit vor allem in hellen Partien wieder zur Geltung kommen. Auch in Hinblick auf den Umgang mit den Übermalungen ist die Entfernung der Überzüge von Bedeutung, denn wie bereits dargestellt, soll die Übermalungsfarbe über den Craquelérändern abgenommen werden.

Es wurde sich dafür entschieden, den vergilbten Überzug, sowie die dunklen originalen Firnisreste zugunsten des ästhetischen Wertes der Malerei zu entfernen. Die angestrebte partielle Abnahme der Übermalungen wird damit ebenso ermöglicht.

8.3.2. Ergänzung neuerer Fehlstellen in der Malschicht

Die vereinzelt Fehlstellen in der Malerei sind über die ganze Bildfläche verteilt. Aus konservatorischer und ästhetischer Sicht sollen sie ergänzt werden. Vor allem die Ausbrüche am unteren Rand der Malerei sind nicht nur klimatischen, sondern auch mechanischen Einflüssen ausgesetzt, da das Gemälde hier keinen schützenden Blendrahmen besitzt. Die Fehlstellenkittung beugt weiteren Verlusten der Malschicht vor, indem sie die Schollenränder schützt und stabilisiert. Optisch fallen die wenigen Verluste in der weitgehend geschlossenen Gemäldeoberfläche ins Auge. Da die Umgebung ausreichend Interpretationen zu Farbe und Form bietet, ist die farbliche Ergänzung unproblematisch.

Kittung neuer Fehlstellen in der Malschicht

Für eine einheitlichere Oberfläche, die auch die Grundlage für die Retusche bildet, gilt es Niveauunterschiede zwischen Malschicht und Holztafel mit einer Kittung auszugleichen. Die Kittmasse soll möglichst passgenau in die Fehlstelle eingebracht und gut nachbearbeitet werden können. Um auf eventuelle Bewegungen des Bildträgers infolge klimatischer Veränderungen zu reagieren, ist eine gewisse Elastizität des Kittungsmaterials notwendig. Dafür ist es von Vorteil, wenn die Materialien der Kittung

den Eigenschaften der Grundierung möglichst nahekommen. Deshalb wird eine Kittmasse aus Hasenhautleim und Champagner Kreide als Füllstoff vorgeschlagen. Da das Holz teilweise mit Wachs durchdrungen ist, sind die Haftungsvoraussetzungen für die Kittungen verschieden. In wachsfreien Partien kann das wässrige Bindemittelsystem der Kittung für die Isolierung des hölzernen Trägers verwendet werden. Bei wachsgetränkten Fehlstellen muss zunächst überprüft werden, ob eine wässrig gebundene Kittung hält.

Retusche

Für die uneingeschränkte Lesbarkeit der Malerei wird ein optisch geschlossenes Gesamtbild angestrebt. Die Darstellung weist sowohl Farbverluste ohne Formverluste, als auch Unterbrechungen der Formen und Totalverluste der dargestellten Form auf. Die meisten Fehlstellen können aufgrund ausreichender Informationen aus ihrer Umgebung wieder in Form und Farbe ergänzt werden. Für die Rekonstruktion von Fehlstellen mit Totalverlust der dargestellten Form kann die Fotografie aus dem Jahr 1924 hinzugezogen werden. Neuere Fehlstellen in der originaler Malerei sowie Formverluste innerhalb der Kittungen sind anhand der früheren Abbildung von 1924 ergänzbar.

Die Retuscheart orientiert sich sowohl an der originalen Malerei als auch an den früheren Retuschen. Einige Fehlstellen sind nur von originaler Malerei umgeben, andere von originaler Malerei und früheren Retuschen und wiederum andere nur von früheren Retuschen. Die früheren Retuschen sollen vollständig erhalten bleiben. Sie sind als Vollretuschen angelegt und unterscheiden sich vor allem durch die unstrukturierte Kittung und die abweichende Farbigekeit von der originalen Malerei. Deshalb kann an dieser Stelle keine Vollretusche erfolgen, die sich nur auf die originale Malerei bezieht. Denkbar wäre, die Retusche neuerer Fehlstellen entweder an die Integrationsweise der früheren Retuschen anzupassen oder die Fehlstellen mittels einer Punkt- oder Strichretusche in Form und Farbe zu ergänzen.

Bevorzugt wird an dieser Stelle die Punktretusche. Mit ihr lässt sich die Ergänzung sowohl von der originalen Substanz, als auch von früheren Retuschen unterscheiden. Bei der Betrachtung aus normaler Distanz erscheint die Malerei geschlossen, seine ästhetische Einheit bleibt gewahrt. Bei näherer Betrachtung bleibt die Retusche jedoch erkennbar.²¹⁹

Mit dieser Retuscheart wird der Zustand der Malerei nicht verfälscht. Eine an den früheren Retuschen orientierte Vollretusche würde eine Unterscheidung der damaligen von den jetzigen Fehlstellen erschweren. Eine Punktretusche wird den ästhetischen und historischen Ansprüchen des Gemäldes weitgehend gerecht. Sowohl die glatte

²¹⁹Vgl. Ortner 2003, S. 37 und 42.

originale Malerei, als auch der leicht lasierende Farbauftrag der früheren Retuschen wäre mittels einer Punktretusche nachvollziehbar. Zudem können mit dieser Form der Retusche auch frühere, farblich unpassende Retuschen in ihren Randbereichen an ihre Umgebung angepasst werden.

Da unter anderem auch auf originaler Grundierung retuschiert werden muss, ist ein reversibles Retuschiermedium von hoher Bedeutung. Über den bereits bestehenden, früheren Ergänzungen muss die Retuschierfarbe bei dünnen Schichtstärken eine gute Deckkraft aufweisen. Außerdem sollte sie eine gute Alterungsbeständigkeit aufweisen. Für die Punktretusche eignen sich besonders Gouache-Farben auf der Basis von Gummi Arabicum. Beim Auftrocknen werden die Farben etwas heller, sie können jedoch durch Benetzen mit Siedegrenzbenzin in Bezug auf ihr späteres Aussehen kontrolliert werden.

Auf den Kittungen soll die Retusche ohne den vorherigen Auftrag eines Zwischenfirnisses ausgeführt werden, um eine gute Verzahnung der Retuschierfarbe mit dem Kittmaterial zu erreichen. Für mögliche Korrekturen ist eine Isolierschicht aus Glutinleim vorgesehen.

8.3.3. Abschließender Firnis

Zum Schutz der Malerei und zur Rückgewinnung des Tiefenlichts ist das Bild nach dem Abschluss der Gouache-Retusche mit einem Abschlussfirnis zu überziehen. Der Firnis sollte einen angemessenen Glanzgrad und gute Alterungseigenschaften aufweisen. Weil die genaue Festlegung auf Material und Auftragsart erst nach der Fertigstellung der Retuschen vollständig eingeschätzt werden kann, seien an dieser Stelle lediglich Vorüberlegungen genannt.

Die Verwendung von Dammar hat sich in der restauratorischen Praxis bewährt und erscheint in Anbetracht der bekannten Eigenschaften als geeignet. Die Gefahr der Vergilbung könnte durch einen dünnen Auftrag verringert werden. Die Applikation mit einem Pinsel ist denkbar. Eine weitere Möglichkeit bietet das Aufsprühen des Firnisses. Dafür wären jedoch Vorversuche zum Bestimmen der entsprechenden Parameter nötig. Weiterhin kann der Firnis mit einem Gewebeball aufgebracht werden, wodurch ein schrittweises dünnes und kontrolliertes Einmassieren des Überzugsmaterials möglich wäre. Dabei kann Rücksicht auf den variierenden Glanzgrad und den damit einhergehenden unterschiedlichen Bedarf an Bindemittel genommen werden.

8.3.4. Holzergänzung des Blendrahmens

Um den formalen Abschluss des Bildes wieder herzustellen soll der fehlende Teil des Blendrahmens ergänzt werden. Die Rahmenergänzung trägt auch zur Sicherung der

zerklüfteten Abbruchkante und zum Schutz der angrenzenden Malerei vor mechanischen Einwirkungen bei.

Für die Ergänzung können entweder Holz oder eine Kittmasse verwendet werden. Auf die Ergänzung mit einer Kittmasse soll jedoch verzichtet werden, da diese besonders aufgrund der notwendigen Größe, auf Klimaeinwirkungen andere Reaktionen, als die Holztafel erwarten lässt. Diese Gefahr lässt sich mit einer Holzergänzung weitgehend vermeiden. Der Faserverlauf der Ergänzung sollte sich an dem des Blendrahmens orientieren. Mit einer Ergänzung in Stäbchenform kann diese sehr gut an die unregelmäßige Oberfläche der Fehlstelle angepasst werden. Da die Abbruchstelle an der Holztafel durch den Insektenfraß zwar geschädigt aber noch stabil ist, soll Lindenholz für die Ergänzung eingesetzt werden. Lindenholz entspricht zudem der Holzart des originalen Blendrahmens.²²⁰

8.3.5. Ergänzung der Rahmenfassung

Der Rahmen als formaler Bildabschluss unterstreicht die Malerei und schafft einen Übergang von der realen Welt zu der des Bildes.²²¹ Deshalb ist es von großer Bedeutung, dass das Erscheinungsbild des Blendrahmens mindestens geschlossen ist, wie das der Malerei.

Fassungsfehlstellen befinden sich vor allem im Schwarz des Blendrahmens. Die Blattmetallaufgabe weist, bis auf den Abbruch links unten, keine Verluste auf. Sowohl die kleinteiligen Verluste, als auch die Holzergänzung sollen farblich integriert werden. Bei der Rahmenretusche ist die spätere Aufhängung des Gemäldes zu beachten, die möglicherweise die Fassung eines neuen, unteren Rahmen- bzw. Konsolbrettes mit einbezieht. Dementsprechend muss die Rahmenretusche nicht nur für den Blendrahmen geeignet sein, sondern auch auf das neue Rahmenbrett angewendet werden können.

Retuschiermöglichkeiten, die auf die optischen Merkmale der Rahmenfassung abgestimmt sind, stellen die Normal-, die Neutral- und die Totalretusche dar. Die Normalretusche in Form einer Punktretusche, wie sie auch bei den Malereifehlstellen zum Einsatz kommt, wäre zur farblichen Integration der Holzergänzung denkbar. Sie ist verhältnismäßig zeitaufwendig, würde sich jedoch sehr gut an das changierende Oberflächenbild der Messingauflage anpassen.²²²

Im Falle der Anbringung eines neuen Rahmenbrettes muss diese im Sinne der vorhandenen Rahmenleiste gefasst werden. Um die derartige Messingauflage optisch

²²⁰Vgl. Befund Nr. 2, Probe Nr. H2, Anhang C.

²²¹Vgl. Heydenreich 2007-B, S. 75.

²²²Vgl. Tasch 2011, S. 80f. Bei Tasch stellte sich eine Strich- oder Punktretusche mit Pudergold oder Perlglanzpigment auf einer Gouacheschicht als Polimentschicht als effektiv und wenig zeitintensiv heraus.

aufzugreifen reicht eventuell eine ockerfarbene Fassung der entsprechenden Bereiche aus. Im Sinne einer Totalretusche könnte auch ein Blattmetall zum Einsatz kommen. Diesbezüglich sind praktische Versuche durchzuführen. Auch die Frage, in wie weit das feine Rissnetz imitiert werden kann und muss, sollte in diesem Zuge geklärt werden.

8.3.6. Aufhängung und Präsentation

Am Ende des Konservierungs- und Restaurierungskonzeptes stehen erste Gedanken zur Aufhängung und Präsentation des Gemäldes. Eine Ausstellung des Gemäldes ist zwar vorerst nicht angedacht, soll jedoch zukünftig möglich sein. Angestrebt wird ein in Farbe und Form geschlossenes Erscheinungsbild des Gemäldes, das durch eine angemessene Präsentationsform unterstützt wird.

Von der ursprünglichen Aufhängung ist auf der Rückseite des Holztafelgemäldes oben mittig eine Metallöse erhalten. Das Gemälde war damals in über 2 m Höhe als Gesprengetafel mit mehreren Bändern am Altarschrein befestigt.²²³ Ein profiliertes Brett zwischen Schrein und Tafel ergänzte den Rahmen des halbrunden Gemäldes, am unteren Bildrand.

Aus seinem Zusammenhang herausgelöst kann das Gemälde heute nur noch einzeln präsentiert werden. Der Altarschrein sowie das profilierte Zwischenbrett sind nicht mehr erhalten. Aus ästhetisch gestalterischer Sicht sollte das Brett an der Unterseite der Tafel ergänzt werden. Zudem bietet es der Malerei Schutz vor mechanischer Belastung.

Auf der Grundlage der Fotografie aus dem Jahr 1924 ist es möglich, die Profilierung des ehemaligen Zwischenbrettes nachzubilden. Die farbige Gestaltung des neuen Brettes sollte sich an der vorhandenen Rahmung orientieren. Denkbar ist sowohl eine Ockerfassung mit einem schwarzen Streifen oder auch eine Blattmetallaufgabe.²²⁴

Für die museale Präsentation des Gemäldes soll eine Konstruktion entwickelt werden, die optisch möglichst wenig in Erscheinung tritt. Flexibel einsetzbar, soll die Konstruktion sowohl die Aufhängung des Gemäldes an einer Wand, als auch die Montage auf einem Sockel ermöglichen. An die Konstruktion werden folgende Anforderungen gestellt:

- Jegliche Eingriffe in die originale Substanz der Holztafel sind zu vermeiden.
- Die klimatisch bedingten Bewegungen des hölzernen Trägers dürfen nicht behindert werden.
- Die Konstruktion sollte möglichst dezent sein und optisch nicht ins Auge fallen.

²²³Vgl. Wiese 1923, S. 90. Den Angaben Wieses zufolge war der Altarschrein 1,60 m hoch. Dazu kommen die Predella und der Altartisch.

²²⁴Vgl. Kapitel 8.3.5 Zweiter Überzug, S. 64.



Abb. 19: Virtuelle Rekonstruktion des möglichen, zukünftigen Erscheinungsbildes. Die Fehlstellen sind farblich integriert und das Konsolbrett ergänzt.

- Es ist eine flexible Konstruktionsform zu entwickeln, die auf verschiedene Situationen und Standorte anwendbar ist.
- Nicht zuletzt ist das erhebliche Eigengewicht des Holztafelgemäldes zu berücksichtigen.

Vorgeschlagen wird eine Konstruktion aus Metall, die trotz eines geringen Materialeinsatzes das Gewicht der Tafel trägt und einen Eingriff in die originale Substanz unnötig macht: (Abb. 20, S. 67)

Auf der Oberseite des zu ergänzenden unteren Rahmenbrettes sind U-förmige Metallprofile aufgesetzt. Die Stellung der Tafel in U-förmige Profile ist dem Einlassen in eine Nut vorzuziehen, da die Malerei bis zum unteren Tafelrand reicht und möglichst nicht verdeckt werden soll. Die U-Profile werden zum Schutz der Auflagefläche mit Filz ausgekleidet. Zur Verbindung von Gemälde und Konsolbrett dienen zwei Metallstreben, die unten am ergänzten Brett befestigt werden und hinter der Tafel nach oben führen. Um das Gemälde in der Senkrechten zu sichern und ein Herausnehmen nach vorn zu unterbinden, greifen die beiden Metallstreben oben um den Rahmen herum.

Mit dieser Konstruktion kann das Gemälde sowohl auf einem Sockel, als auch an der Wand hängend, präsentiert werden. Auch die Präsentationshöhe ist variabel, sodass in Erwägung gezogen werden kann, das Gemälde in jener Höhe zu zeigen, in welcher es ursprünglich in der Ehrenberger Kirche hing. Der Abstand zur Wand sollte zur Vermeidung der Bildung eines Mikroklimas mindestens 6 cm betragen.²²⁵ Mit Bedacht auf die

²²⁵Vgl. Achterkamp 1991, S. 35 und Frankenstein 1998, S. 127.

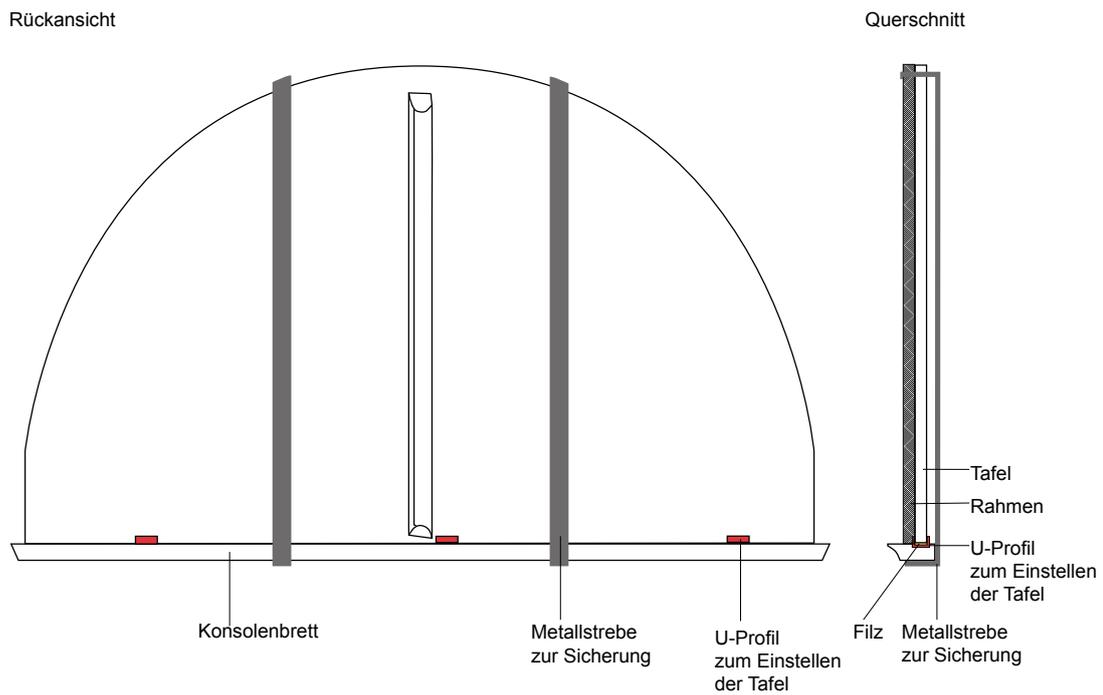


Abb. 20: Graphische Darstellung zur vorgeschlagenen Konstruktion vor die Aufhängung des Holztafelgemäldes.

frühere Aufstellung in der Kirch in Ehrenberg ist eine von der Wand losgelöste Aufstellung des Gemäldes auf einem Sockel wünschenswert. Da die übrigen Bestandteile des Altars dem zweiten Weltkrieg zum Opfer fielen, erscheint es ratsam, das Tafelgemälde zusammen mit dem historischen Foto der Dreifaltigkeits-Darstellung zu zeigen.

9. Durchgeführte Maßnahmen

Mit Abgabe der Diplomarbeit konnten sämtliche Maßnahmen zur Konservierung des Holztafelgemäldes sowie die notwendigen Holzergänzungen an der Rahmenleiste abgeschlossen werden. Des Weiteren wurde mit den ersten Schritten der Firnisabnahme begonnen. Der Zeitraum zwischen der Abgabe und der Verteidigung der Diplomarbeit soll der Fortführung der Firnisabnahme, der Abnahme der Übermalungen und der Fehlstellenkittung dienen. Die Retuscharbeiten an der Malschicht und am Rahmen, sowie die Anfertigung und Neufassung eines Konsolbrettes zur Aufhängung des Gemäldes müssen nach der Diplomzeit erfolgen.

9.1. Konservierung

9.1.1. Oberflächenreinigung der Malschicht und der Rahmenfassung

Für die Oberflächenreinigung der Gemäldevorderseite und des gefassten Rahmens wurde die gleiche Vorgehensweise gewählt. Die zunächst trocken durchgeführte Abnahme der Staubablagerungen (mit einem weichen Pinsel und Staubsauger) erwies sich hierbei als nicht ausreichend. Ein befriedigendes Ergebnis konnte dagegen durch die Abnahme des Oberflächenschmutzes mit einem leicht angefeuchteten Blitzfix Mikroporenschwamm und einer anschließenden Nachreinigung der behandelten Stelle mit einem Mikrofasertuch erreicht werden. Dabei diente der Mikroporenschwamm der Abnahme der groben Staubablagerungen, fester anhaftende Verschmutzungen ließen sich hiernach mit dem Mikrofasertuch sehr gut entfernen. Das hierfür verwendete abgekochte Leitungswasser²²⁶ zeigte auch unter mikroskopischer Beobachtung keine sichtbaren negative Auswirkungen auf den Überzug und die Malerei.

Durch die Reinigungsmaßnahme ließ sich das Erscheinungsbild und die nun bedeutend hellere Farbwirkung der Malerei erheblich verbessern. (Abb. A 26, S. 117) Übermalungen waren daraufhin ebenso deutlich ablesbar, wie Unterschiede im Glanz und Vergilbungsgrad des Überzuges.

Auf der weitestgehend holzsichtigen Unterseite der Tafel sind noch fest haftende Reste weißer Grundierung vorhanden. Die Tafelunterseite konnte zunächst trocken mit einem weichen Pinsel und einem Staubsauger gereinigt werden. Von einer feuchten Oberflächenreinigung wurde abgesehen, um eine Anlösen der Grundierungsreste zu vermeiden. Für die Entfernung stärker haftender Schmutzablagerungen kam der Blockradierer Mars Plastic von Staedler zur Anwendung.²²⁷

²²⁶Vgl. Eipper 2011, S. 48f. Bei Leitungswasser handelt es sich im Gegensatz zu demineralisiertem oder destilliertem Wasser um ein gesättigtes Wasser, dem durch Kochen die temporäre Härte entzogen wird.

²²⁷Vgl. Eipper 2011, S. 60. Eipper fasst zusammen, dass es sich hierbei um den in der Restaurierung gebräuchlichsten Radierer handelt. Er besteht aus PVC, etwa 30 % Kreide als Füllstoff, Schleifmittel und unterschiedlichen Weichmacher als Haft-, Netz- und Lösungsmittel.

9.1.2. Entfernung der Wachssicherung

Nach anfänglichem Erwärmen der wachstränkten Reste der Sicherungspapiere mit einem Heizspachtel, war ein leichtes Abziehen dieser möglichen zurückbleibenden Wachsreste wurden im Anschluss wiederholt mit einem Heizspachtel über einer Japanpapierzwischenlage²²⁸ leicht erwärmt und mit einem zugeschnitzten Holzspachtel abgenommen.

Während des Erwärmens sollte ein vollständiges Erweichen des Wachses vermieden werden, um ein weiteres Eindringen in das Malschichtgefüge zu verhindern. Bei dem zu Anfang durchgeführten Schmelztest ließ sich das Wachs bei einer Temperatur von 45°C erweichen und ging bei einer Temperaturerhöhung auf 58°C in einen flüssigen Zustand über.²²⁹ Am Objekt konnte das Wachs aufgrund des Einsatzes von Papierzwischenlagen erst durch eine Temperierung des Heizspachtels auf 60°C in der gewünschten Form angelöst und durch das Japanpapier aufgesaugt werden.

Eine vollständige Entfernung des Wachses war nicht möglich. Zurückgebliebene Wachsfilm konnten jedoch mit einem nebelfeuchten Mikrofasertuch weitestgehend abgenommen werden.²³⁰ (Abb. A 27, S. 118)

Versuche, das Wachs durch lösemittelgränzten Kompressen aufzusaugen fielen negativ aus. Sämtliche zur Wachsabnahme getesteten Lösemittel führten zu einem Anlösen der Retuschierfarben in den betroffenen Bereichen.²³¹ Ein



Abb. 21: Hilfsmittel zur Wachsabnahme: Heizspachtel, zugeschnitztes Modellierholz und stumpfe Zahnarztsonde.

Extrahieren des Wachses aus den Craquelétiefen war kaum möglich. Zudem hatte das Wachs bereits größere Flächen des Firnisses dunkel verfärbt, ein Umstand, der durch die Wachsabnahme nicht rückgängig zu machen war. (Abb. A 30 a, S. 121) Im Zuge der Abnahme wurden darüber hinaus mehrere kleine Fehlstellen im Firnis sichtbar. (Abb. A 24, S. 115)

²²⁸Japanpapier zeichnet sich durch eine große innere Oberfläche aus und kann dementsprechend viel Wachs aufnehmen.

²²⁹Vgl. Tabelle D1, Anhang D.

²³⁰Vgl. Schink 2006, S. 73ff. Hier bestätigte sich, was Schinks Versuche zur Affinität von Microfasern zu unpolaren Substanzen zeigten. Nämlich dass die Entfernung von Wachs mittels feuchten Microfasertüchern ohne den Einsatz von Lösungsmitteln möglich ist.

²³¹Vgl. Tabelle D2, Anhang D. Siehe auch Berger 1975, S. 41ff.

9.1.3. Konsolidierung der Malschicht und der Rahmenfassung

Vor allem in den gekitteten Malschichtbereichen waren zahlreiche Abhebungen ausfindig zu machen, in denen sich die Kittungsschicht im Ganzen spannungsreich vom hölzernen Bildträger gelöst und größtenteils blasenförmig konvex nach oben gewölbt hatte. Die originale Malschicht wies weniger spannungsreiche Lockerungen auf, hatte sich stattdessen jedoch in einigen Bereichen großflächig vom Bildträger gelöst.

Die Konsolidierung der Malschicht, der Rahmenfassung und der Kittungen erfolgte mit 7%igem Störleim. Als wässriges Bindemittel ähnelt Störleim den Bindemitteln der originalen Grundierung und Kittungen. Nach einer Sättigung der saugstarken Grundierung und Kittungsschicht mit dem angewärmten Leim, war es aufgrund der eingebrachten Feuchtigkeit möglich, diese zu flexibilisieren und anschließend niederzulegen. (Abb. A 22, S. 113)

Um das Konsolidierungsmittel möglichst kontrolliert unter die kompakten Schollen zu transportieren, wurde es mit Hilfe eines Haarpinsels und unter Einbezug des Kapillarsogs über die Risse des feinen Craqueles, der Kittungen und vor allem entlang der Kittungsränder eingebracht. Vereinzelt wurde das Eindringverhalten des Leims durch eine vorherige Behandlung der entsprechenden Partie mit einem Netzmittel-Gemisch aus Ethanol und Wasser (1+3) verbessert.

Störleim liegt infolge seines niedrigen Gelpunkts bei Raumtemperatur flüssig vor. Aufgrund dessen war es möglich die großflächigen Malschichtabhebungen auch über eine längere Distanz hin ausreichend zu unterfüllen. Dabei wurde jedoch darauf geachtet, die betroffenen Bereiche keinem zu hohen Feuchteintrag auszusetzen, um ein Erweichen der Partien zu vermeiden. Sofern die gelockerten Schollen eine ausreichende Stabilität aufwiesen, war es möglich den Leim durch wiederholten, leichten Druck auf die Schollenoberfläche in den darunterliegenden Hohlräumen zu verteilen.

Oberflächliche Leimreste ließen sich mit einem Mikroporenschwamm abnehmen. Die benetzte Fläche wurde anschließend mit einer Hothaphanfolie abgedeckt und fortlaufend mit einer steigenden Anzahl an Sandsäcken beschwert um ein Brechen besonders spannungsreicher Kittungen durch plötzliche Belastung zu vermeiden. Ein Niederlegen und Flexibilisieren der Malschicht durch Wärmeeintrag mittels eines Heizspachtels zeigte im Gegensatz zu den kompakten Kittungen Erfolge im Bereich der dünnen Fassung der Rahmenaußenseite.

Konsolidierung von Lockerungen in mit Wachs durchdrungener Malschicht und Kittungen

Auf den Einzelfall abgestimmt erfolgte die Festigung von wachsgesättigten Malschichtlockerungen nach Möglichkeit durch ein Erwärmen und damit Reaktivieren des Haftvermögens des Wachses. Hierfür wurde ein auf 60°C temperierter Heizspachtel verwendet.

Reichte das vorhandene Wachs nicht aus, erfolgte eine Festigung mit dem Lascaux Medium für Konsolidierung. Dieses wurde mit einem feinen Pinsel über die Craquelures der Malschicht eingebracht. Überschüsse des Festigungsmittels konnten mit einem leicht angefeuchteten Mikroporenschwamm abgenommen werden.

9.1.4. Reinigung der Bildträgerrückseite

Die zuvor angedachte trockene Reinigung der Gemälderückseite mit einem Pinsel und einem Staubsauger erwies sich als nicht ausreichend, da der Schmutz zu stark am Holz haftete. Ein befriedigenderes Ergebnis konnte dagegen durch den Einsatz eines Natur-Latexschwammes erzielt werden. Mittels kreisender Bewegungen ließen sich die Schmutzablagerungen mit dem Schwamm gut von der Oberfläche der Gemälderückseite und dem sich dort befindenden Papierschild entfernen. Sämtliche Rückstände wurden in Anschluss mit einem Pinsel und einem Staubsauger entfernt.²³²

9.1.5. Anleimen der Holzabsplitterungen

Um einem möglichen Verlust von Holzsubstanz und darauf befindlicher Grundierungsreste zu vermeiden, wurden die Holzabsplitterungen mit einem 20%igem Hasenhautleim gefestigt. Dessen Vorteile liegen in seiner starken Klebekraft bei gleichzeitig hoher Elastizität. Hasenhautleim entspricht als natürlicher Glutinleim zudem dem originalen Materialgefüge.

Das alleinige Fixieren der konsolidierten Bereiche mittels Zwingen wurde durch die Rundung des Tafelbildes erschwert. Die Verleimung der Absplitterungen in den insgesamt neun betroffenen Bereichen hätte zudem die Mithilfe einer weiteren Person erfordert und aufgrund der Größe der Zwingen ein recht unpräzises Arbeiten zur Folge gehabt. Die Verwendung des Warmleimes setzte darüber hinaus eine verhältnismäßig lange Presszeit voraus, durch die eine zur selben Zeit ausgeführte Behandlung weiterer betroffener Partien nicht möglich gewesen wäre.

Für die Verleimung der Holzabsplitterungen musste demnach zunächst eine Verleimungsvorrichtung gebaut werden, die es möglich machte, exakt und in Anbetracht der Dauer des Prozesses, als Einzelperson vorzugehen zu können. Zudem war eine Weiterverwendung der Vorrichtung für die Stäbchenergänzung an dem Blendrahmen angedacht. Die Absplitterungen befanden sich mittig und auf der linken Seite der Tafel. Zum Verleimen wurde diese zunächst mit zwei Holzplatten und einer darüber platzierten Lage Fließkarton auf dem Arbeitstisch unterbaut, wobei die Gratleiste ausgespart blieb. Anschließend wurde das Gemälde mit zwei Holzzwingen auf dem Tisch fixiert.

²³²Vgl. auch Noehles 2001, S. 36ff.

Kleine Holzstücke unter den Holzswingen dienten zum Unterfüllen noch bestehender Hohlräume zwischen Tafelbild und Holzplatte. Um Druck auf die Verleimung auszuüben

wurden ein bis zwei auf Holzklötzchen fixierte Kunststofffederzwingen pro Absplitterung mit je zwei Schrauben auf der Holzplatte befestigt. Von den Zwingen wurde eine Spann- zange abgesägt und der ver- bliebene Hebel auf das Holz- klötzchen geschraubt. Soll- te die Zwinge keinen Druck ausüben, konnte der Hebel der zweiten Spann- zange über einen Draht an einer Haken- schraube am Holzklötzchen befestigt werden.



Abb. 22: Vorrichtung zum Anleimen der Holzabsplitterun- gen.

Nachdem die Federzwingen samt Klötzchen in entsprechendem Abstand auf die unterbaute Holzplatte geschraubt worden waren, konnte der Hasenhautleim mit einer Spritze und einer feinen Kanüle in die schmalen Hohlräume eingebracht werden. Ein zusätzliches Erwärmen des Holzes war aufgrund des geringen Ausmaßes der Fläche nicht nötig. Anschließend wurde der Hebel der Federzwingen gelöst, übte dabei mit einer Zwischenlage aus Hostaphanfolie, Holzplättchen und Filterkarton ausreichend Druck auf die Verleimung aus. Durch das kleinflächige Arbeiten war die Verleimfuge gut zugänglich, überschüssiger Leim konnte umgehend mit feuchten Wattestäbchen und Zahnstochern abgenommen werden.

9.2. Restaurierung

9.2.1. Holzergänzung des Blendrahmens

Bevor mit der eigentlichen Ergänzung des Blendrahmens begonnen werden konnte, musste zunächst die Abbruchkante gereinigt sein und die Reste eines Holznagels mit einem Stechbeitel abgetrennt werden.

Anschließend sorgte eine temporäre Sicherheitsbeklebung der angrenzenden Rahmenfassung für mechanischen Schutz beim Anpassen der Holzstäbchen. Die Sicherheitsbeklebung bestand aus mit Methylcellulose (Methocel A4M, 2,5%ig) beschichteten Japanpapieren. Um das Papier gleichmäßig zu beschichten, wurde eine Glasplatte zunächst mit dem Methylcellulose-Gel bestrichen und anschließend das Japanpapier darauf gelegt. Nach dem Trocknen konnte das Papier abgezogen, auf die zu festigende Rahmenfassung gelegt und deren Grenzen angezeichnet werden. Das für den Ge-

brauch zurecht geschnittene Papier ließ sich mit der beschichteten Seite nach unten von der Rückseite her befeuchten und damit das Klebemittel aktivieren. Die Malschicht wurde währenddessen mittels Hostaphanfolie geschützt.

Um in einem System zu bleiben, dass zudem dem originalen Materialgefüge entspricht, fanden Lindenholz, Hasenhautleim in 20%iger Konzentration und ein Kitt aus 7%igem Hasenhautleim und Phenolharzkügelchen²³³ Verwendung. Zum Pressen der angeleimten Stäbchen konnte die schon für die Holzsplitter vorbereitete Verleimkonstruktion genutzt werden. Die Holzergänzung baute sich zunächst aus kleinen Stäbchen auf, an deren gerader Fläche anschlie-

ßend ein größeres, separat geschnittenes Holzstück ange-setzt wurde. Die Stäbchen, die die Platte weiterführten, wurden mit einem Schnitzmesser an die Ausbruchform angepasst und mit 20%igen Hasenhautleim angeleimt. Weiter unten, in den stärker durch Fraßgänge zerklüfteten Bereichen, wurden die Stäbchen etwas gröber gearbeitet. Um die originale Sub-



Abb. 23: Verleimvorrichtung für die Holzergänzung.

stanz zu erhalten und den zeitlichen Aufwand zu minimieren, wurden die Fraßgänge mit Kittmasse ausgefüllt. Die Kittmasse fungierte auch als Klebmasse für die Holzergänzung. Verschiedene Kittmassen wurden im Vorfeld getestet.²³⁴ Dabei fiel die Wahl auf eine feste Kittmasse aus Hasenhautleim und Phenolharz-Microballoons. Aufgrund der kleinen Feststoffpartikel ließ sich diese auch sehr gut in kleine Hohlräume drücken und zeigte während des Trocknens nur geringfügiges Schrumpfungsverhalten und eine hohe Elastizität bei sehr gutem Klebvermögen.

Das große, lediglich am Blendrahmen anzuleimende Holzstück wurde zunächst, entsprechend dem originalen Rahmen, in schräger Faserrichtung aus einem Stück Lindenholz gesägt und anschließend für die Bearbeitung mit zwei kleinen Schrauben von unten auf einer Holzplatte fixiert. Diese konnte mit Schraubzwingen am Tisch befestigt und das Profil mit geraden und hohlen Schnitzisen aus dem Holz herausgearbeitet werden. Die Form wurde vom rechten, intakten Ende des Blendrahmens abgenommen.

²³³Vgl. Mintrop 1997, S. 26f und S. 36. Die synthetisch organischen Phenolharz-Microballoons liegen in qualitativ reiner Form vor. Die runden kugeligen Partikel sind in der Lage sich dicht aneinanderzulagern und benötigen aufgrund ihrer runden Form und glatten Oberfläche sehr wenig Bindemittel. Dies wirkt sich positiv auf das Schwindverhalten des Kitts beim Verflüchtigen des Wasseranteils vom Bindemittel aus. Sofern sie im Füllsystem vollständig vom Bindemittel eingeschlossen sind, weisen sie eine gute Alterungsbeständigkeit auf.

²³⁴Vgl. Tabelle D4, Anhang D.

Die letzte einheitliche Überarbeitung der Holzergänzung erfolgte nach dem Anleimen aller Teile mit Schleifpapier.

9.2.2. Firnisabnahme

Der vergilbte und fleckige Firnis beeinträchtigt das optische Erscheinungsbild der Malerei und musste, um nachfolgend zahlreiche Craqueléübermalungen entfernen zu können, abgenommen werden. Die Retuschen aus dem Jahr 1924 sollten erhalten bleiben.

Der Vergilbungsgrad des Firnisses und die zeitliche Einordnung seines Auftrags, stützten die Annahme, dass es sich um einen Naturharzfirnis handelt. Eine erste Testreihe mit reinen Lösemitteln gab Hinweise zur Empfindlichkeit und Löslichkeit der Überzugsschicht. Mittelpolare und polare Lösemittel (Isopropanol, Ethanol und Aceton) wurden zunächst, entsprechend der im Alter zunehmenden Polarität von Naturharzen, über originaler Malerei und Retuschen getestet, da Öle nicht im Löslichkeitsbereich der ausgewählten Lösemittel lagen.²³⁵ Die punktuellen Tests mit Wattestäbchen innerhalb der Wolken und einem Engelsflügel im rechten unteren Bildbereich zeigten, dass alle drei Lösemittel den Firnis anlösten ohne originale Malerei zu gefährden.²³⁶ Ein Anlösen der mit Ölfarbe ausgeführten Retuschen, besonders in dem Blau der Wolken und dem Orange des Engelsflügels, war jedoch in geringem Maße nicht zu vermeiden. Bei Ethanol und Aceton zeigten sich infolge ihrer schnellen Verdunstung Weißschleier, die bei einer erneuten Benetzung mit dem gleichen Lösemittel entfernt werden konnten. Das Lösungsmittel Isopropanol erschien zunächst als besonders geeignet. Dessen langsames Verdunstungsverhalten versprach eine besser einschätzbare und zu kontrollierende Firnisabnahme. Im Zuge erster Versuche entstanden jedoch auch durch das Isopropanol Weißschleier. Ein in dieser Hinsicht befriedigendes Ergebnis erzielte stattdessen Aceton. Durch dessen rasches Lösen konnte ein Anlösen der Retuschen minimiert werden. Eine Beeinträchtigung der Malschichtoberfläche war auch bei mikroskopischer Betrachtung nicht erkennbar. Das Wattestäbchen musste nur ein bis zweimal ausgewechselt werden.

Das Aceton wurde im Anschluss in verschiedenen Farbbereichen im Original und den Retuschen im Bereich von 1cm² bis 2cm² großen Testfeldern erprobt. Die zuvor gemachten Beobachtungen bestätigten nochmals, dass die originale Malerei durch das Lösemittel nicht angelöst wurde, vor allem jedoch blaue und mit Rot ausgemischte Retuschen empfindlicher reagierten. Durch ein vorsichtiges Abnehmen des Firnisses über den Retuschen blieben jedoch Farbigkeit, Deckkraft und Pinselstruktur der Retuschen erhalten. (Abb. A 29, S. 120)

Anhand der Testfelder konnte festgestellt werden, dass sich viele Retuschen ohne den

²³⁵Vgl. Pietsch 2005, S. 120f und 172ff.

²³⁶Vgl. Tabelle D3, Anhang D.

vergilbten und fleckigen Firnis in ihrer Farbigkeit deutlich von der originalen Malerei unterscheiden. Um die Reichweite nachfolgender Maßnahmen besser abschätzen zu können wurde der Firnis am unteren Bildrand in zwei Probeachsen abgenommen. Das Ergebnis war ein deutlich detaillierteres und beruhigteres Erscheinungsbild der Malerei und der Retuschen. (Abb. A 30, S. 121 und Abb. A 31, S. 122)

10. Zusammenfassung und Ausblick

Das bislang nicht ausstellungsfähige Holztafelgemälde von Lucas Cranach dem Älteren aus dem Besitz der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden konnte innerhalb der Diplomzeit vollständig konserviert werden. Die im Theoretischen Teil der Diplomarbeit nachvollzogene Objektgeschichte leistet einen entscheidenden Beitrag, um das Kunstwerk in seinem geschichtlichen Zusammenhang zu erfassen und einzuschätzen. Die konzipierte Restaurierung des Gemäldes unter berücksichtigt den historisch gewachsenen Zustand, sodass die Altrestaurierungen aus dem Jahr 1924 zu einem großen Teil erhalten bleiben.

Die im Rahmen der Diplomarbeit durchgeführten konservatorischen und restauratorischen Arbeitsschritte bedeuten bereits einen erheblichen Gewinn für das Gemälde. Neben der Festigung gelockerter Mal- und Fassungsschichten in der Bildfläche sowie innerhalb des Rahmens erfolgte die Oberflächenreinigung ebenso wie die Abnahme einer ehemaligen Wachs-Sicherung. Diese Arbeitsschritte trugen bereits einen großen Teil zur Verbesserung der Lesbarkeit der Darstellung bei. (Abb. A 01, S. 92 und Abb. A 08, S. 99)

Mit der bereits begonnenen Firnisabnahme erhält die Malerei zusätzlich Klarheit, Formen und Farben sind besser wahrnehmbar. Die Firnisabnahme wird innerhalb der verbleibenden Diplomzeit zusammen mit weiteren restauratorischen Maßnahmen abgeschlossen. Dazu gehören die Abnahme von Craquelé-Übermalungen, die Kittung und Retusche der vorhandenen Malschichtfehlstellen und eine Überarbeitung früherer Retuschen.

Als äußeren Abschluss besitzt das Gemälde einen profilierten, schwarz-goldenen Blendrahmen. Dieser begrenzt die Holztafel nicht durchgängig. Ursprünglich handelt es sich bei dem Gemälde um die Gesprengetafel eines aus dem 15. Jahrhundert stammenden Flügelaltars aus der Kirche in Ehrenberg. Der im zweiten Weltkrieg zerstörte Altarschrein bildete ehemals den unteren Abschluss des Gemäldes.

Die Konservierung des Blendrahmens erfolgte zusammen mit der Bearbeitung der Holztafel. Das aufgrund von Insektenfraß verloren gegangene untere, linke Ende des Rahmens konnte mittels Holzstäbchen ergänzt werden. Somit wurde eine geschlossene und nicht von der Malerei ablenkende Form des Blendrahmens erreicht. Die farbliche Integration der Holzergänzung steht noch aus. Überlegungen zur Aufhängung des Gemäldes mit einem Konsolbrett als unteren Bildabschluss wurden in der Konzeption festgehalten.

Im Anschluss an die Restaurierung soll das Gemälde mit der Dreifaltigkeits-Darstellung von Lucas Cranach dem Älteren zunächst wieder im Depot der Skulpturensammlung verwahrt werden.

Literatur

- [Achterkamp 1991] Achterkamp, Petra: *Der Rückseitenschutz von Gemälden: Historische und zeitgenössische Praxis*, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 1/1991, S. 17-47.
- [Archiv.Sachsen 2005] Hauptstaatsarchiv Dresden: *12508 - Sächsischer Altertumsverein, 2005*, URL: http://www.archiv.sachsen.de/archive/dresden/4420_3132353038.htm (Stand: 21.05.13).
- [Berger 1975] Berger, Gustav A.: *Wachsimprägnierungen von Leinwandbildern - ein unwiederruflicher Eingriff (irreversibler Prozess)*, in: Maltechnik Restauro, 81, 1975, S. 41-44.
- [Charta von Venedig] II. Internationaler Kongress der Architekten und Techniker der Denkmalpflege: *Internationale Charta über die Erhaltung und die Restaurierung von Kunstdenkmälern und Denkmalgebieten, 1964*, URL: http://www.restauratoren.de/fileadmin/red/pdf/charta_venedig.pdf (Stand: 12.05.13).
- [Dehio 1965] Dehio, Georg: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen, Die Bezirke Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig*, München, Berlin 1965, S. 87, s.v. Ehrenberg.
- [Dehio 1996] Dehio, Georg: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen I, Regierungsbezirk Dresden*, München, Berlin 1996, S. 336, s.v. Ehrenberg.
- [Dokument von Nara] UNESCO, ICCROM, ICOMOS: *Das Nara-Dokument zur Echtheit/Authentizität, 1994*, URL: http://www.skr.ch/fileadmin/skr/pdfs/Grundlagentexte/Chartas_und_Konventionen/Nara_Dokument_zurAuthentizitaet_1994_d.pdf (Stand: 12.05.13).
- [Dörner 1957] Dörner, Max: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1957.
- [Eipper 2011] Eipper, Paul-Bernhard: *Geschichte der Reinigung von Gemäldeoberflächen*, in: Eipper, Paul-Bernhard (Hrsg.), *Handbuch der Oberflächenreinigung*, München 2011.
- [Erichsen 1994] Erichsen, Johannes: *Altäre Lucas Cranachs und seiner Werkstatt vor der Reformation*, in: Grimm, Claus (Hrsg.), *Lucas*

- Cranach: Ein Maler und Unternehmer aus Franken, Augsburg 1994.
- [Eye 1879] Eye, Albert von: *Führer durch das Museum des Königlich Sächs. Alterthums-Vereins im Königl. Palais des Grossen Gartens zu Dresden*, Dresden 1879.
- [Flehsig 1900] Flehsig, Eduard: *Cranachstudien*, Leipzig 1900.
- [Frankenstein 1998] Frankenstein, Manuela: *Verwölbung von Gemäldetafeln*, Diplomarbeit, FH Köln 1998.
- [Grimm 1994] Grimm, Claus: *Lucas Cranach 1994*, in: Grimm, Claus (Hrsg.), *Lucas Cranach: Ein Maler und Unternehmer aus Franken*, Augsburg 1994.
- [Gurlitt 1901] Gurlitt, Cornelius: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Stadt Dresden*, Dresden 1901.
- [Gurlitt 1904] Gurlitt, Cornelius: *Über Baukunst*, Berlin 1904.
- [Gurlitt 1921] Gurlitt, Cornelius: *Die Pflege der kirchlichen Kunstdenkmäler. Ein Handbuch für Geistliche, Gemeinden und Kunstfreunde*, Leipzig, Erlangen 1921.
- [Hartl 1996] Hartl, Lieselotte: *Verwölbung von Gemäldetafeln. Orientierende Untersuchungen zu Ursachen und Mechanismen*, Diplomarbeit, Fachbereich Biologie, Universität Hamburg 1996.
- [Hempel 2008] Hempel, Dirk: *Literarische Vereine in Dresden. Kulturelle Praxis und politische Orientierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert*, Berlin, New York 2008.
- [Hentschel 1973] Hentschel, Walter: *Denkmale sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges*, Berlin 1973.
- [Heydenreich 1998] Heydenreich, Gunnar: *Herstellung, Grundierung und Rahmung der Holzbildträger in den Werkstätten Lucas Cranachs d. Ä.*, in: Sandner, Ingo (Hrsg.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, Regensburg 1998, S. 181-200.

- [Heydenreich 2007-A] Heydenreich, Gunnar: »... dass du mit wunderbarer Schnelligkeit malest« *Virtuosität und Effizienz in der künstlerischen Praxis Lucas Cranachs d. Ä.*, in: Brinkmann, Bodo (Hrsg.), *Cranach der Ältere*, Frankfurt am Main 2007, S. 29-48.
- [Heydenreich 2007-B] Heydenreich, Gunnar: *Lucas Cranach the Elder - Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007.
- [HOS 2006] Historisches Ortsverzeichnis von Sachsen: *Band 1*, Leipzig 2006, S. 52, s.v. Hohenstein.
- [ICOM 2010] ICOM - Internationaler Museumsrat: *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, 2004*, URL: http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf (Stand: 12.05.13).
- [Jahresberichte] Sächsischer Altertumsverein: *Jahresberichte des Königlich Sächs. Alterthums-Vereins über die Vereinsjahre 1879 – 1880 und 1880 – 1881*, Dresden 1870-1939.
- [Janis 2005] Janis, Katrin: *Restaurierungsethik: Im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, München 2005.
- [Kellner 1992] Kellner, Hans: *Vergolden. Das Arbeiten mit Blattgold*, München 1992.
- [Kestel 1996] Kestel, Jörg: *Studien zu Leben und Werk des sächsischen Restaurators Otto Puckelwartz 1876 - 1938*, Seminararbeit, Hochschule für Bildende Künste Dresden 1996.
- [Kolb 2005-A] Kolb, Karin: *Cranach, Lucas d.Ä., 30.08.2005*, in: *Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V.*, URL: <http://www.isgv.de/saebi/> (Stand: 24.05.13).
- [Kolb 2005-B] Kolb, Karin: *Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, in: Marx, Harald, Mössinger, Ingrid (Hrsg.), *Cranach: mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*. Anlässlich der Ausstellung vom 13.11.2005 bis 12.03.2006 in den Kunstsammlungen Chemnitz, Köln 2005.
- [Kolb 2005-C] Kolb, Karin: *Cranach und Dresden. Die Werke Cranachs in der Dresdner Gemäldegalerie*, Dissertation, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2005.

- [Koller 2002] Koller, Manfred: *Das Staffeleibild der Neuzeit*, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Stuttgart 2002.
- [Kummer 1918] Kummer, Friedrich, Schumann, Paul: *Dresden und das Elb-
gelände.*, Dresden 1918.
- [Mairinger 2003] Mairinger, Franz: *Strahlenuntersuchung an Kunstwerken*, Leipzig 2003.
- [Margirius 1989] Margirius, Heinrich: *Geschichte der Denkmalpflege - Sachsen*, Berlin 1989.
- [Most et al. 2009] Most, Mechthild; Wolf, Anja; Bartoll, Jens; Klein, Peter; Köhler, Undine; Wenderes de Calisse, Eva: *Zur Maltechnik der beiden Cranach und ihrer Werkstatt - Ergebnisse der technologischen Untersuchung der Bildtafeln der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten*, in: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern, Berlin, München 2009 , S. 86-97.
- [Noehles 2001] Noehles, Martina: *Latexschwämme. Material, Herstellung und Eignung für die trockene Reinigung*, in: Papier Restaurierung Vol. 2, 2001, S.33-40.
- [NSKG 1904] Neue Sächsische Kirchen-Galerie, Leipzig 1900-1914: *Band 16, Die Ephorie Pirna*, Leipzig 1904, S.973-986, s.v. Die Parochie Ehrenberg.
- [Ortner 2003] Ortner, Eva: *Die Retusche von Tafel- und Leinwandgemälden. Diskussion zur Methodik*, München 2002.
- [Paetzold 1994] Paetzold, Ariane: *Bienenwachs in der Gemälderestaurierung mit Schwerpunkt auf Versuche zur Abnahme von Wachs-Facings*, Diplomarbeit, Fachhochschule Köln 1994.
- [Pietsch 2005] Pietsch, Annik: *Lösemittel. Ein Leitfaden für die restauratorische Praxis.*, Stuttgart 2005.
- [Pinder 1929] Pinder, Wilhelm: *Handbuch der Kunstwissenschaften I. Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Potsdam 1929.
- [Rambow 2010] Rambow Genealogie: *Die älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, 15.03.2010, URL: <http://www.rambow.de/bau-und-kunstdenkmal-koenigreich-sachsen.html>* (Stand: 21.05.13).

- [RDK, Bd. 2] Schmitt, Otto (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, s.v. Bogenfeld*, Stuttgart 1937.
- [RDK, Bd. 9] Schmitt, Otto (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 29, s.v. Flügelretabel*, Stuttgart 1937.
- [Sandner 1998] Sandner, Ingo: *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund*, in: Sandner, Ingo (Hrsg.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, Regensburg 1998, S. 83-95.
- [Schaible 1992] Schaible, Volker, Wulfert, Stefan: *Das Märchen vom Wachs-Harz. Ein Bericht über frühe Untersuchungen zur (Un-)Beständigkeit von Wachs-Harzgemischen*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1992, S. 241-243.
- [Schink 2006] Schink, Anita: *Vergleichende Untersuchungen zur Verwendung von Microfasertüchern für die Oberflächenreinigung von Gemälden*, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 2006.
- [SKG 1840] Sachsens Kirchen-Galerie, Dresden 1837-1848: *Band 4, Inspection Pirna*, Dresden 1840, S.74-76, s.v. Ehrenberg.
- [Steche 1882] Steche, Richard: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreich Sachsen, Band 1, Amtshauptmannschaft Pirna*, Dresden 1882.
- [Straub 2002] Straub, Rolf E.: *Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Stuttgart 2002.
- [Tasch 2011] Tasch, Eva: *Die Integration von Fehlstellen in Vergoldungen. Schadensbilder - Retuschiertechniken - Bewertungskriterien*, Seminararbeit, Hochschule für Bildende Künste Dresden 2011.
- [Taube 2005] Taube, Elisabeth: *Querleisten an Holztafelbildern*, in: *ZKK Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* Jg. 19, Nr. 2, 2005, S. 231-252.
- [Unger 1990] Unger, Achim: *Holzkonservierung. Schutz und Festigung von Holzobjekten*, München 1990.
- [Wanckel 1895] Wanckel, Otto: *Führer durch das Museum des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins im Palais des Königlich Grossen Gartens zu Dresden*, Dresden 1895.

- [Wanckel 1900] Wanckel, Otto (Hrg.): *Die Sammlung des Königlich Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken*, Dresden 1900.
- [Wenzel 2008] Wenzel, Kai: *Krodel, Wolfgang, 08.07.2008*, in: *Sächsische Biografie*, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., URL: <http://www.isgv.de/saebi/> (Stand: 24.05.13).
- [Wiese 1923] Wiese, Erich: *Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1923.

Abbildungsverzeichnis

1. Heilige Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ae., um 1515/1520, Skulpturen-
sammlung der SKD, Vorzustand. Risse 2012. 9
2. Die Ehrenberger Kirche, Januar 2013. Langner und Heiser 2013. 10
3. Der ehemalige Altar aus der Kirche in Ehrenberg in einer Aufnahme im
Altertumsmuseum, 1924. LfDS Bildarchiv. 13
4. In den Dreifaltigkeits-Darstellungen veränderte Cranach in unterschied-
lichen Formaten das gleiche Muster. Von links nach rechts: a) Predella
(?), um 1515, Chemnitz, Schloßkirche, Kolb 2005-B, S. 369. b) aus
Adam von Fulda, Andechtig christenlich Buchlein, Wittenberg 1512,
Erichsen 1994, S. 162. c) Andachtsbild, um 1516/18, Bremen, Kunsthal-
le, Erichsen 1994, S. 162. d) Dreifaltigkeit, um 1516/18, Dresden, SKD
Gemäldegalerie, Kolb 2005-B, S. 367. e) Altaraufsatz aus der Kirche
in Ehrenberg, um 1515/20, Dresden, SKD Skulpturensammlung, Risse
2013. f) Altar der Sebastiansbruderschaft, um 1515, Leipzig, Museum
der bildenden Künste, Erichsen 1994, S. 163. g) Andachtsbild, um
1516/18, Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kolb 2005-B, S. 376.
h) Ausschnitt aus dem Schmitzburg-Epitaph, 1518, Leipzig, Museum der
bildenden Künste, Erichsen 1994, S. 163. 18
5. Epitaphaltar des Lorenz Pflock, 1521, Annaberg, St. Annenkirche, Höring
2004, S. 31. 19
6. Kunigundenaltar, Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), 1517, Zwickau, Ka-
tharinenkirche, Böhlitz 2005, S. 20 19
7. Darstellung, Relief, Ringenwalde in der Uckermark, Kirche, Ziems 2006. . 19
8. Das Palais im Großen Garten um 1901, Gurlitt 1901, S. XXV. 23
9. Plan des Ergeschosses des Palais im Großen Garten aus dem Jahr
1901, Gurlitt 1901, S.473. 25
10. Historische Aufnahme der Gesprengetafel aus Ehrenberg während der
Restaurierung, 1924, LfDS Bildarchiv. 30
11. Historische Aufnahme der Gesprengetafel aus Ehrenberg nach der Re-
staurierung, 1924, LfDS Bildarchiv. 30
12. Zeitstrahl zur Veranschaulichung der Objektgeschichte, Heiser 2013. . . . 34
13. Grafik zur Anordnung der Bretter, rechte Tafelseite, Heiser 2013. 35
14. Graphische Darstellung des Rahmenprofils, Heiser 2013. 37
15. Hl. Dreifaltigkeit aus Ehrenberg bei Neustadt, Lucas Cranach d. Ä., um
1515/20, Sulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
IR-Reflektografie, Detail, Risse 2013. 40

16.	Hl. Dreifaltigkeit, verehrt von Maria und dem hl. Sebastian, Lucas Cranach d. Ä., um 1515, Leipzig, Museum der Bildenden Künste, IR-Foto (850 nm Platte), Detail, Sandner 1998, S. 128.	40
17.	Kostenzusammenstellung für die Instandsetzung des Gemäldes, 1924, LfDS Topographisches Aktenarchiv.	44
18.	Historische Aufnahme der temporären Malschichtsicherung, Skulpturensammlung SKD.	48
19.	Virtuelle Rekonstruktion des möglichen, zukünftigen Erscheinungsbildes, Heiser 2013.	66
20.	Graphische Darstellung zur vorgeschlagenen Konstruktion vor die Aufhängung des Holztafelgemäldes, Heiser 2013.	67
21.	Hilfsmittel zur Wachsabnahme: Heizspachtel, zugeschnittes Modellierholz und stumpfe Zahnarztsonde, Heiser 2013.	69
22.	Vorrichtung zum Anleimen der Holzabsplitterungen, Heiser 2013.	72
23.	Verleimvorrichtung für die Holzergänzung, Heiser 2013.	73

Verwendete Materialien

Arbeitsschritt	Verwendete Materialien
Oberflächenreinigung der Malschicht und der Rahmenfassung	<ul style="list-style-type: none"> • abgekochtes Leitungswasser, o. A. • „Blitz-fix“-Mikroporenschwamm (Fa. Deffner & Johann GmbH, Röthlein) • Microfasertuch (gelb) der Marke „flink & sauber“, DM-Drogerie Markt und Evolon® CR (Fa. Deffner & Johann GmbH, Röthlein) • Radiergummi „Mars Plastics“ (Staedtler)
Reinigung der Rückseite	<ul style="list-style-type: none"> • Wallmaster Spezial Reinigungsschwamm aus Natur-Latex (Vertrieb durch Deffner & Johann GmbH.) • Pinsel, Staubsauger, o. A.
Wachsabnahme	<ul style="list-style-type: none"> • langfaseriges Seidenpapier, o. A. • Microfasertuch Evolon® CR (Fa. Deffner & Johann GmbH, Röthlein) • Modellierholz (Gerstecker) • Pinzette, o. A. • Willard Trafo und Heizspachtel, o. A.
Konsolidierung der Malschicht und der Rahmenfassung	<ul style="list-style-type: none"> • Ethanol (Vertrieb durch Kremer Pigmente GmbH & Co.KG.) und abgekochtes Leitungswasser 1:3 • Störleim 7%ig (Salianski-Hausenblase, Fa. Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Aichstetten) • Lascaux® Medium für Konsolidierung (Fa. Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Aichstetten) • Naturhaarpinsel da Vinci PURE KOLINSKY, Serie 15050, rund, Größe 2 • Naturhaarpinsel Boesner Sablinsky, 10/311 • „Blitz-fix“-Mikroporenschwamm (Fa. Deffner & Johann GmbH, Röthlein) • nicht silikonisierte Hostaphanfolie (Fa. Deffner & Johann GmbH, Röthlein) • Gewichte, Sandsäckchen, o. A. • Willard Trafo und Heizspachtel, o. A.

Anleimen der Holzabsplitterungen	<ul style="list-style-type: none">• Hasenhautleim 20% (Fa. Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Aichstetten)• nicht silikonisierte Hostaphanfolie (Fa. Deffner & Johann GmbH, Röhlein)• Spritze, Wattestäbchen, Zahnstocher, Filterkarton, o. A.• Holzklötzchen mit Federzwingen, Wolfcraft 60 mm (Bestand der Fachklasse)
Rahmenergänzung	<ul style="list-style-type: none">• Methocel ® A4M 2,5%ig (Fa. Chemicals, Walter Klug GmbH & Co. KG)• abgekochtes Leitungswasser, o. A.• langfaseriges Seidenpapier, o. A.• nicht silikonisierte Hostaphanfolie (Fa. Deffner & Johann GmbH, Röhlein)• Phenolharzkugeln (Phenose Micropheres BJO-0930, ASIA PACIFIC MICROSPHERES SDN BHD) und Hasenhautleim 7% (Fa. Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Aichstetten)• Hasenhautleim 20% (Fa. Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Aichstetten)• Lindenholzstäbchen, o. A.• Holzklötzchen mit Federzwingen (Wolfcraft 60 mm)• Schnitzmesser, Schnitzisen, o. A.• Schleifpapier, o. A.
Firnisabnahme	<ul style="list-style-type: none">• Isooctan, Isopropanol, Aceton (Vertrieb durch Kremer Pigmente GmbH & Co.KG.)• Wattestäbchen, o. A.

Anhang

A. Photographische Dokumentation

Abbildungsverzeichnis

Abb.	Datei	Fotografin	Beschreibung	Seite
A 01	DA13HeiserA01	Kerstin Risse	Gesamtaufnahme, Vorzustand, Vorderseite	92
A 02	DA13HeiserA02	Kerstin Risse	Gesamtaufnahme, Vorzustand, Rückseite	93
A 03 a	DA13HeiserA03a	Annette Heiser	Gesamtaufnahme, Vorzustand, Seitenansicht oben	94
A 03 b	DA13HeiserA03b	Annette Heiser	Gesamtaufnahme, Vorzustand, Seitenansicht unten	94
A 03 c	DA13HeiserA03c	Annette Heiser	Gesamtaufnahme, Vorzustand, Seitenansicht rechts	94
A 03 d	DA13HeiserA03d	Annette Heiser	Gesamtaufnahme, Vorzustand, Seitenansicht links	94
A 04 a	DA13HeiserA04a	Kerstin Risse	Gesamtaufnahme, Vorzustand, UV	95
A 04 b	DA13HeiserA04b	Kerstin Risse	Gesamtaufnahme, Zwischenzustand, UV	95
A 05	DA13HeiserA05	Kerstin Risse	zusammengesetzte Gesamtaufnahme, Röntgenbild	96
A 06	DA13HeiserA06	Kerstin Risse	zusammengesetzte Gesamtaufnahme, Infrarotbild	97
A 07 a	DA13HeiserA07a	Kerstin Risse	Detailaufnahmen, Infrarotbild	98
A 07 b	DA13HeiserA07b	Kerstin Risse	Detailaufnahmen, Infrarotbild	98
A 08	DA13HeiserA08	Kerstin Risse	Gesamtaufnahme, Zwischenzustand, Vorderseite	99
A 09	DA13HeiserA09	Kerstin Risse	Gesamtaufnahme, End- zustand, Vorderseite	100
A 10	DA13HeiserA10	Kerstin Risse	Gesamtaufnahme, End- zustand, Rückseite	101

A 11	DA13HeiserA11	Annette Heiser	Gesamtaufnahme, Endzustand, Seitenansichten	102
A 12	DA13HeiserA12	Annette Heiser	Detailaufnahme, Unterseite	103
A 13	DA13HeiserA13	Kerstin Risse	Detailaufnahme, Rückseite	104
A 14	DA13HeiserA14	Annette Heiser	Detailaufnahme, Oberseite	105
A 15	DA13HeiserA15	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	106
A 16	DA13HeiserA16	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	107
A 17	DA13HeiserA17	Annette Heiser	Mikroskopaufnahme, Vorderseite	108
A 18	DA13HeiserA18	Annette Heiser	Detailaufnahme, Rückseite	109
A 19	DA13HeiserA19	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	110
A 20	DA13HeiserA20	Annette Heiser	Detailaufnahme, Unterseite	111
A 21	DA13HeiserA21	Annette Heiser	Detailaufnahme, Seitenansicht rechts	112
A 22 a	DA13HeiserA22a	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	113
A 22 b	DA13HeiserA22b	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	113
A 23	DA13HeiserA23	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	114
A 24	DA13HeiserA24	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	115
A 25	DA13HeiserA25	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	116
A 26 a	DA13HeiserA26	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	117
A 26 b	DA13HeiserA26b	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	117
A 27 a	DA13HeiserA27a	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	118

A 27 b	DA13HeiserA27b	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	118
A 28 a	DA13HeiserA28a	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	119
A 28 b	DA13HeiserA28b	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	119
A 29 a	DA13HeiserA29a	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	120
A 29 b	DA13HeiserA29b	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	120
A 30 a	DA13HeiserA30a	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	121
A 30 b	DA13HeiserA30b	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	121
A 31 a	DA13HeiserA31a	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	122
A 31 b	DA13HeiserA31b	Annette Heiser	Detailaufnahme, Vorderseite	122

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 01

Datei: DA13HeiserA01

Aufnahme: Gesamtaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Kerstin Risse

Kamera: Phase One

Beleuchtung: Blitzlicht elichrom



Anmerkung: Vorzustand, Eingangsfoto, HfBK Dresden.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Aufnahme: Gesamtaufnahme, Rückseite

Fotografin: Kerstin Risse

Kamera: Phase One

Beleuchtung: Blitzlicht elichrom

Anmerkung: Vorzustand, Eingangsfoto, HfBK Dresden.

Abb.: A 02

Datei: DA13HeiserA02



<i>Objekt:</i>	HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä., Ehrenberg, um 1515/20, SKD, Inv.Nr. SAV 2200	Abb.: A 03 Datei: DA13HeiserA03
<i>Aufnahme:</i>	Gesamtaufnahme, Seitenansichten	
<i>Fotografin:</i>	Annette Heiser	
<i>Kamera:</i>	Nikon D 300	
<i>Beleuchtung:</i>	Tageslichtlampen	
<i>Anmerkung:</i>	Seitenansicht, Vorzustand.	A 03 a: oben; A 03 b: unten A 03 c: rechts; A 03 d: links



A 03 a



A 03 b



A 03 c



A 03 d

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 04

Datei: DA13HeiserA04

Aufnahme: Gesamtaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Kerstin Risse

Kamera: Phase One

Beleuchtung: UV-Handlampen



Anmerkung: Vorderseite unter UV-Beleuchtung.

A 04 a: Vorzustand mit Wachs-Sicherung.

A 04 b: Zwischenzustand, deutlich ablesbar: Retuschen und Übermalungen.



A 04 a



A 04 b

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 05

Datei: DA13HeiserA05

Aufnahme: Gesamtaufnahme, Vorderseite

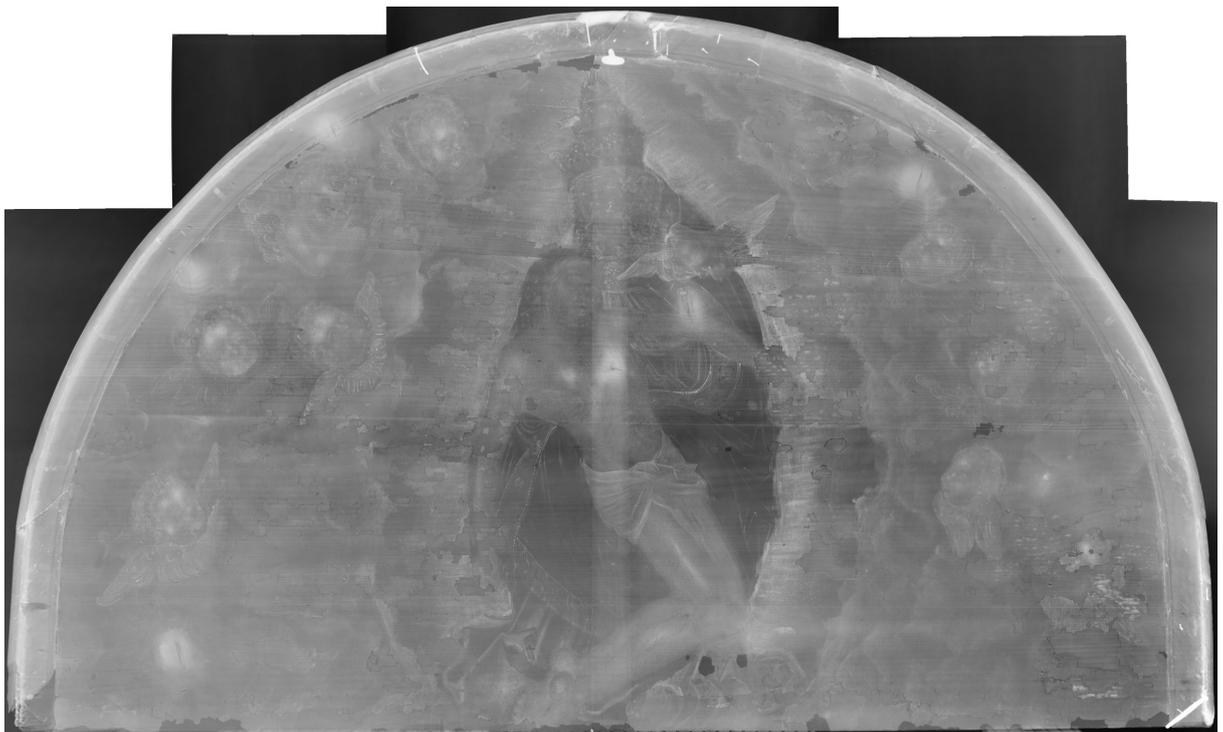
Fotografin: Kerstin Risse

Untersuchungstechnik:

Digitale Radiographie



Anmerkung: Aus Einzelaufnahmen zusammengesetztes Röntgenbild. Deutlich sichtbare Metallnägeln, Holzergänzung (mittig oben), Malschichtfehlstellen und ältere Kittungen. Wenig Kontrast in der originalen Malerei.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 06

Datei: DA13HeiserA06

Aufnahme: Gesamtaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Kerstin Risse

Kamera: LOT Oriel XEVA-FPA

Beleuchtung: Dunkelkammerlampen



Anmerkung: Aus Einzelaufnahmen zusammengesetztes Infrarotbild, Vorzustand.
Charakteristische, lineare Unterzeichnung, ohne Binnenlinien und
Schraffuren, die nicht verbindlich für die Malerei ist.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 07

Datei: DA13HeiserA07

Aufnahme: Gesamtaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Kerstin Risse

Kamera: LOT Oriel XEVA-FPA

Beleuchtung: Dunkelkammerlampen



Anmerkung: Aus Einzelaufnahmen zusammengesetzte Infrarotbilder. Vorzustand.
A 07 a: Freie und in der Malerei korrigierte Unterzeichnung im Engelsflügel.
A 07 b: Sparsame Unterzeichnung im Gesicht von Christus.



A 07 a



A 07 b

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 08

Datei: DA13HeiserA08

Aufnahme: Gesamtaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Kerstin Risse

Kamera: Phase One

Beleuchtung: Blitzlicht elichrom



Anmerkung: Vorderseite, Zwischenzustand nach der erfolgten Oberflächenreinigung,
Wachsabnahme und Festigung der Malschicht und Rahmenfassung.



<i>Objekt:</i>	HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä., Ehrenberg, um 1515/20, SKD, Inv.Nr. SAV 2200	Abb.: A 09 Datei: DA13HeiserA09
<i>Aufnahme:</i>	Gesamtaufnahme, Vorderseite	
<i>Fotografin:</i>	Kerstin Risse	
<i>Kamera:</i>	Phase One	
<i>Beleuchtung:</i>	Blitzlicht elichrom	
<i>Anmerkung:</i>	Vorderseite, Endzustand.	

wird nachgereicht

<i>Objekt:</i>	HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä., Ehrenberg, um 1515/20, SKD, Inv.Nr. SAV 2200	Abb.: A 10 Datei: DA13HeiserA10
<i>Aufnahme:</i>	Gesamtaufnahme, Rückseite	
<i>Fotografin:</i>	Kerstin Risse	
<i>Kamera:</i>	Phase One	
<i>Beleuchtung:</i>	Blitzlicht elichrom	
<i>Anmerkung:</i>	Rückseite, Endzustand.	

wird nachgereicht

<i>Objekt:</i>	HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä., Ehrenberg, um 1515/20, SKD, Inv.Nr. SAV 2200	Abb.: A 11 Datei: DA13HeiserA11
<i>Aufnahme:</i>	Gesamtaufnahme, Seitenansichten	
<i>Fotografin:</i>	Heiser, Annette	
<i>Kamera:</i>	Nikon D 300	
<i>Beleuchtung:</i>	Tageslichtlampen	
<i>Anmerkung:</i>	Seitenansichten, Endzustand.	

wird nachgereicht

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 12

Datei: DA13HeiserA12

Aufnahme: Detailaufnahme, Unterseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Rechtes Rahmenende mit Bearbeitungsspuren eines Schnitzzeisens. Die
Tafel war mit handgeschmiedeten Nägeln am Altar montiert. Vorzustand.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Aufnahme: Detailaufnahme, Rückseite

Fotografin: Kerstin Risse

Kamera: Phase One

Beleuchtung: Blitzlicht elichrom

Anmerkung: Rückseitige Metallöse und Beschriftung (Papierschild und Bleistift-
schriftzug). Vorzustand.

Abb.: A 13

Datei: DA13HeiserA13



<i>Objekt:</i>	HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä., Ehrenberg, um 1515/20, SKD, Inv.Nr. SAV 2200	Abb.: A 14 Datei: DA13HeiserA14
<i>Aufnahme:</i>	Detailaufnahme, Oberseite	
<i>Fotografin:</i>	Annette Heiser	
<i>Kamera:</i>	Nikon D 300	
<i>Beleuchtung:</i>	Tageslichtlampen	
<i>Anmerkung:</i>	Die Kittung im Blendrahmen zeichnet sich durch feine Risse in der Fassung ab. Vorzustand.	



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 15

Datei: DA13HeiserA15

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Die detailreiche Malerei macht Stofflichkeiten wie Samt (Mantel) und Seide (Untergewand) erkennbar.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 16

Datei: DA13HeiserA16

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Der Samtstoff des Mantels von Gottvater ist über einer schwarz Unterlegung gemalt. Helle Partien wurden davon ausgelassen. Zwischenzustand nach der Oberflächenreinigung und Malschichtfestigung.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 17

Datei: DA13HeiserA17

Aufnahme: Mikroskopaufnahme, Vorderseite

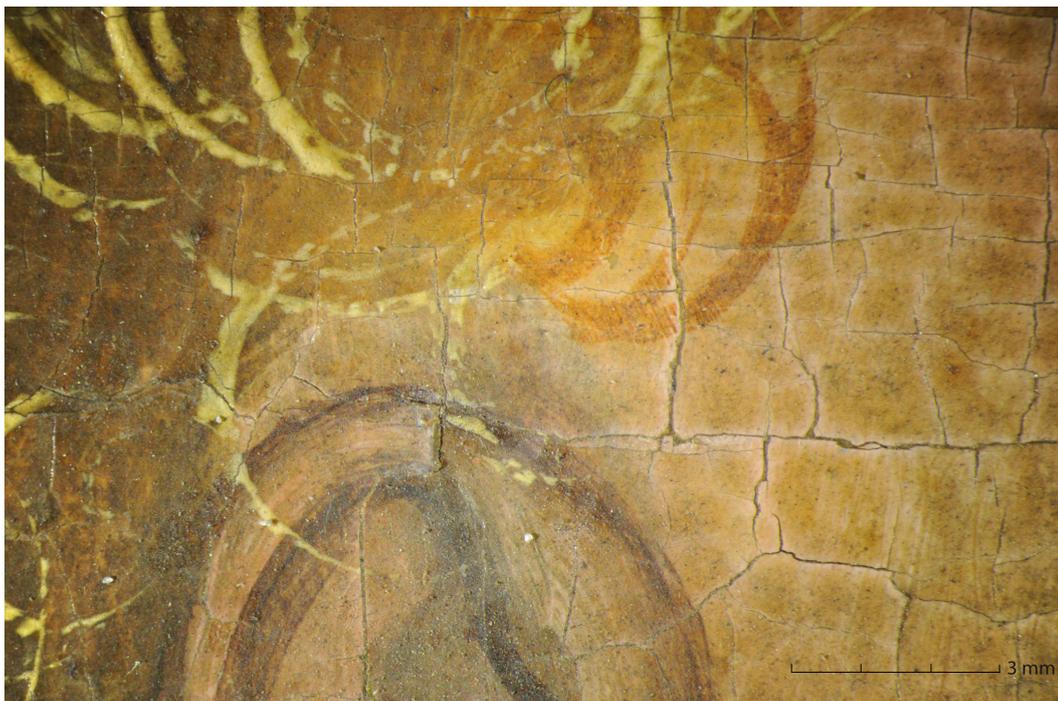
Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen, UV-Handlampe



Anmerkung: Detail der dunklen Reste eines früheren Überzugs in den Tiefen der
Malschichtschollen. Vorzustand.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 18

Datei: DA13HeiserA18

Aufnahme: Detailaufnahme, Rückseite

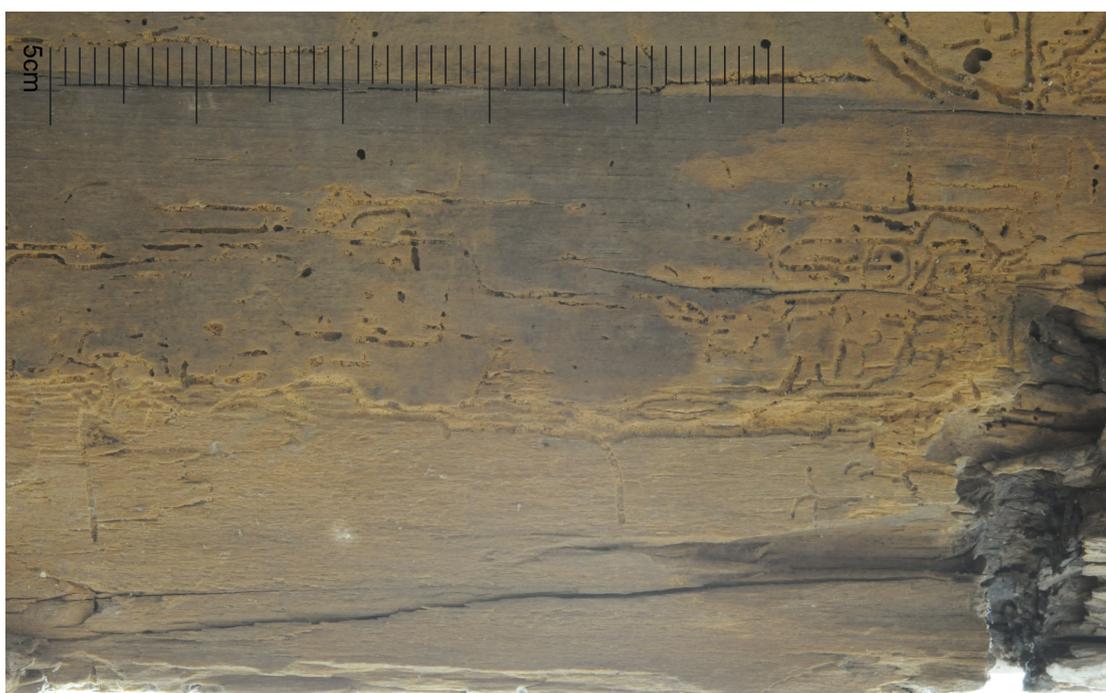
Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Rückseitig sind am unteren Rand der Tafel freiliegende Frassgänge und Splitter zu erkennen. Vorzustand.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen

Abb.: A 19

Datei: DA13HeiserA19



Anmerkung: Die Rahmenfassung aus dem Jahr 1924 weist ein feines Rissnetz auf. Das linke Rahmenende ist aufgrund von Insektenfraß abgebrochen. Vorzustand.



<i>Objekt:</i>	HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä., Ehrenberg, um 1515/20, SKD, Inv.Nr. SAV 2200	Abb.: A 20 Datei: DA13HeiserA20
<i>Aufnahme:</i>	Detailaufnahme, Unterseite	
<i>Fotografin:</i>	Annette Heiser	
<i>Kamera:</i>	Nikon D 300	
<i>Beleuchtung:</i>	Tageslichtlampen	
<i>Anmerkung:</i>	Das linke Rahmenende ist aufgrund von ehemaligem Insektenfraß verloren. Vorzustand.	



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 21

Datei: DA13HeiserA21

Aufnahme: Detailaufnahme, rechte Seite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Am unteren Tafelrand haben sich Risse im Holz gebildet. Vorzustand.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 22

Datei: DA13HeiserA22

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: A 22 a: Die Malschicht und die Kittungen haben sich an vielen Stellen blasenförmig gelöst. Ehemalige Malschichtlockerungen wurden mit Wachs gesichert. Vorzustand.
A 22 b: Nach der Reinigung, Festigung und Wachsabnahme zeigen sich ungleichmäßig gegilbte Firnisbereiche. Zwischenzustand.



A 22 a



A 22 b

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen

Abb.: A 23

Datei: DA13HeiserA23



Anmerkung: Nach der Oberflächenreinigung wurde deutlich, dass die malerischen Retuschen mehrfach über die Fehlstellengrenze hinausreichen. Zwischenzustand.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 24

Datei: DA13HeiserA24

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

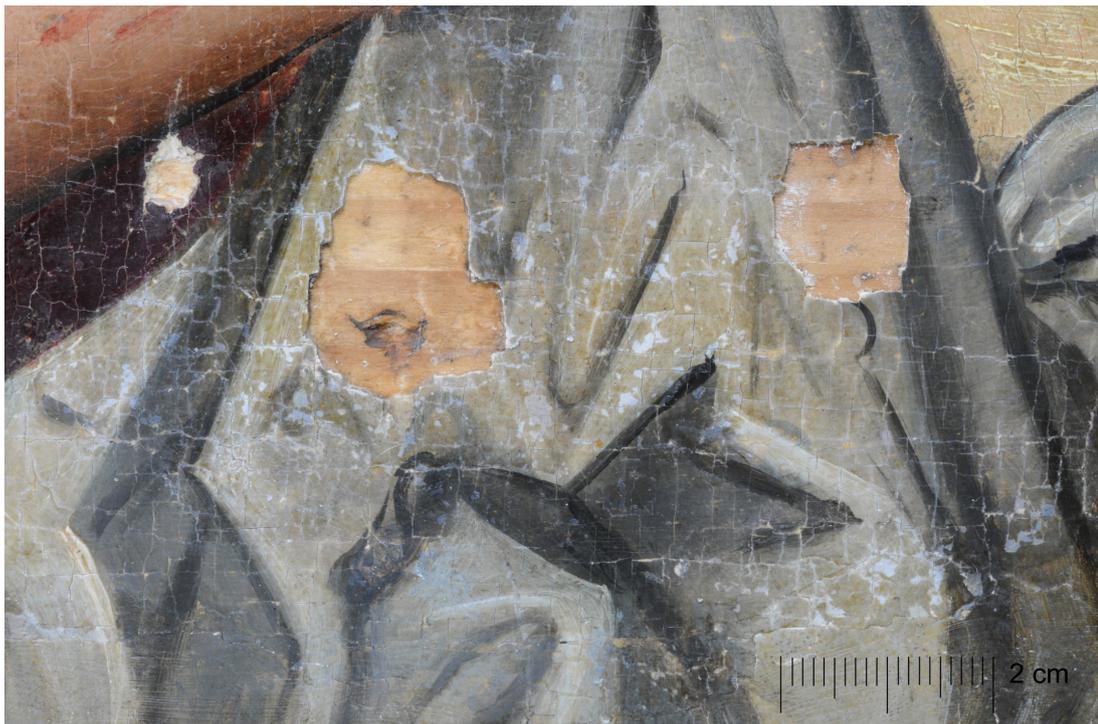
Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Durch die Wachsabnahme kamen kleine Fehlstellen im Firnis zum Vorschein.
Zwischenzustand.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 25

Datei: DA13HeiserA25

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Die Wachs-Sicherung führte zu Abhebungen in der Malschicht und Rahmenfassung. Vorzustand.



Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 26

Datei: DA13HeiserA26

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Im Gegensatz zum Vorzustand A 26 a, ist die Malerei nach der Oberflächenreinigung deutlich klarer wahrnehmbar, A 26 b.



A 26 a



A 26 b

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen

Abb.: A 27

Datei: DA13HeiserA27



Anmerkung: Verbunden mit der Wachsabnahme wurde mit der Oberflächenreinigung ein klareres Erscheinungsbild der Malerei erzielt. Die farbliche Integration der qualitätvollen Retuschen wird deutlich.



A 27 a



A 27 b

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen

Abb.: A 28

Datei: DA13HeiserA28



Anmerkung: Mit dem Wachsaufrag wurden Malschichtschollen von ihrem über die Malschicht transportiert, A 28 a. Sie konnten im Rahmen der Abnahme der temporären Wachs-Sicherung und der Malschichtfestigung replaziert werden, A 28 b.



A 28 a



A 28 b

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 29

Datei: DA13HeiserA29

Aufnahme: Mikroskopaufnahme, Vorderseite

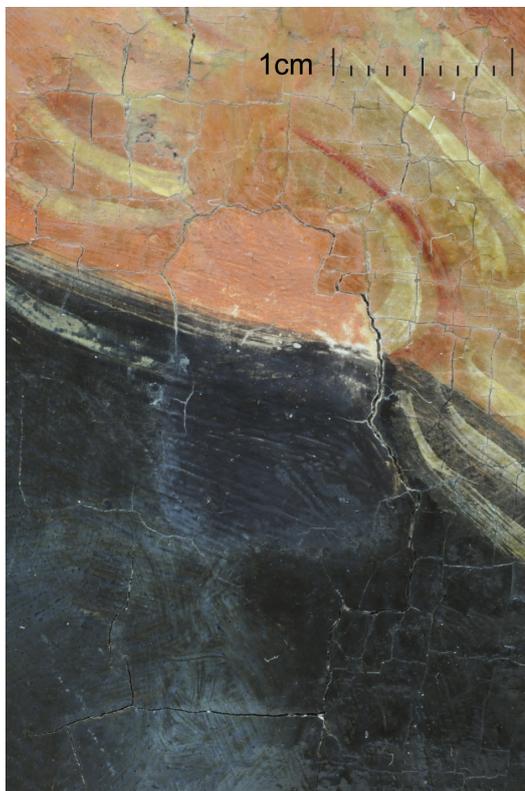
Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

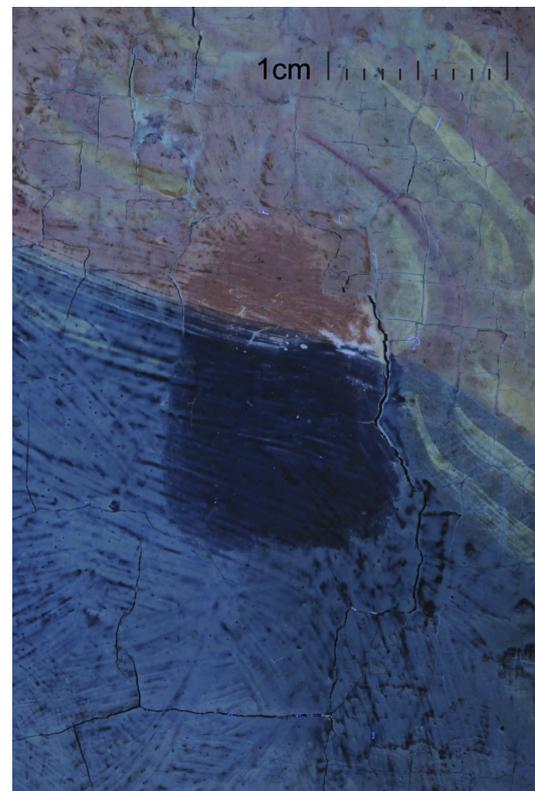
Beleuchtung: Tageslichtlampen, UV-Handlampe



Anmerkung: Die Abnahme Überzüge ist ohne große Verluste der Retuschierfarbe möglich, A 29 a. Die Firnisabnahme lässt sich auch im UV-Bild nachvollziehen, A 29 b.



A 29 a



A 29 b

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 30

Datei: DA13HeiserA30

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

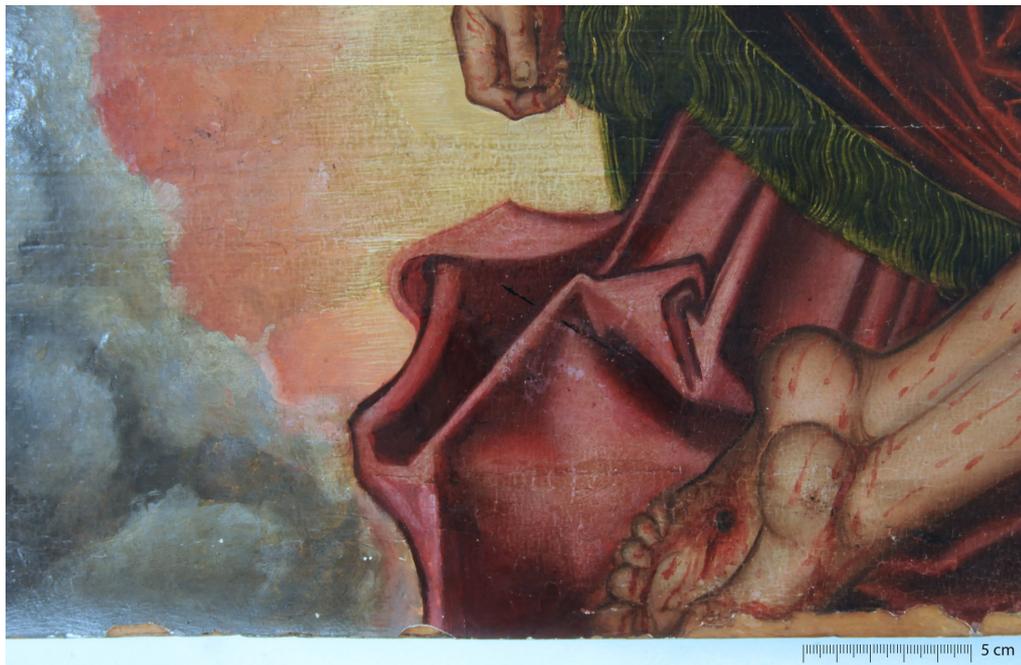
Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

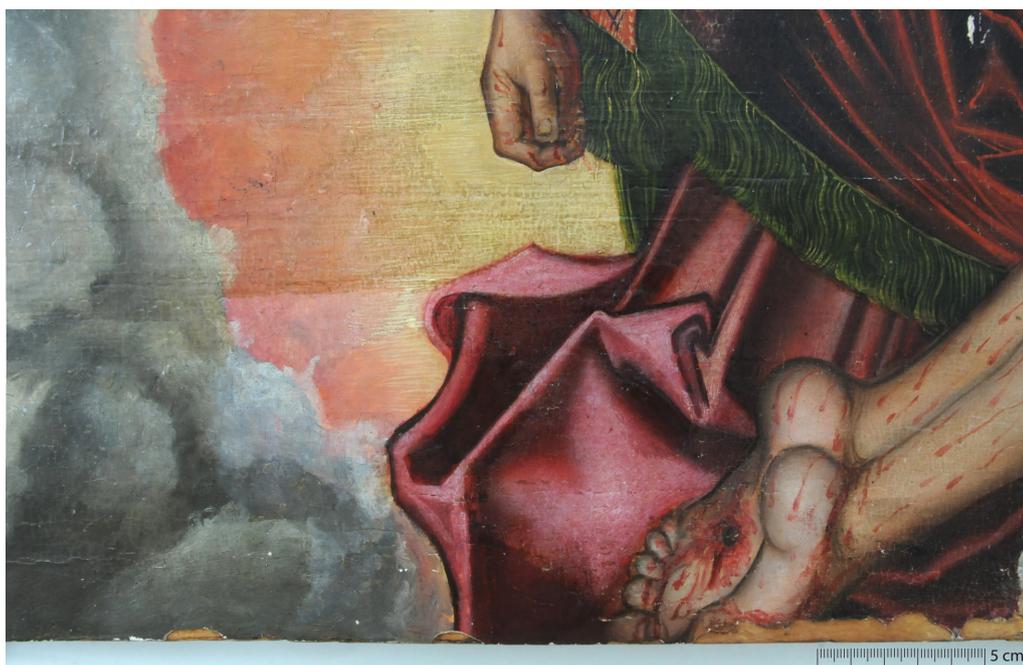
Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Anhand der Probeachse wird erkennbar, dass die Malerei nach der Abnahme der Firnissschichten ein klareres Farbbild erhält.



A 30 a



A 30 b

Objekt: HI. Dreifaltigkeit, Lucas Cranach d. Ä.,
Ehrenberg, um 1515/20, SKD,
Inv.Nr. SAV 2200

Abb.: A 31

Datei: DA13HeiserA31

Aufnahme: Detailaufnahme, Vorderseite

Fotografin: Annette Heiser

Kamera: Nikon D 300

Beleuchtung: Tageslichtlampen



Anmerkung: Die Firnisabnahme nimmt nur geringen Einfluss auf die Retuschen und Übermalungen, der akzeptabel ist.



A



A

B. Kartierungen

Kartierungen

Nummer	Kartierungen
1	Technologischer Befund - Hölzerner Träger
2	Übermalungen, Kittungen
3	Einteilung Retuschen, Übermalungen
4	Schadensbefund - Hölzerner Träger
5	Schadensbefund - Malschicht
6	Schadensbefund - Wachs

Kartierung
Nr. 1



Kartierung Nr. 1 - Vorderansicht

Technolog. Befund - Hölzerner Träger

Legende



Astmarkierung

— Fuge



Holz nagel (orig.)



Nagelloch

„Heilige Dreifaltigkeit“ von Lucas Cranach d. Ä.
aus Ehrenberg, um 1515/20, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung,
Inv.-Nr. SAV 2200
HfBK Dresden, Fachklasse für Konservierung und
Restaurierung von bemalten Bildwerken und Objekten,
Diplom 2012 / 13; Annette Heiser



30 cm

Kartierung Nr. 2 - Vorderansicht

Legende



Kittungen



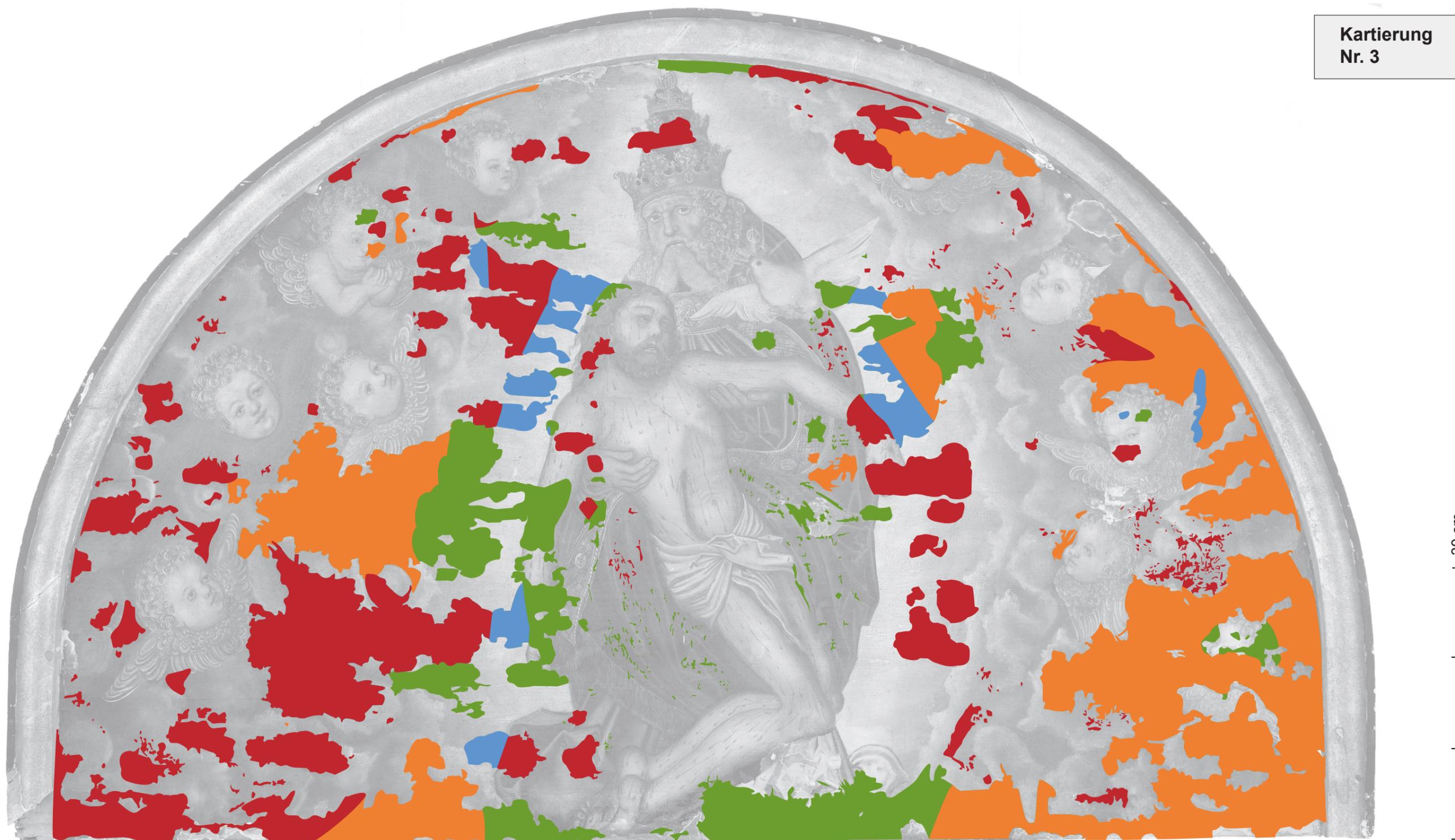
Übermalungen



Kittung über originalen Schollen

Übermalungen, Kittungen

„Heilige Dreifaltigkeit“ von Lucas Cranach d. Ä.
aus Ehrenberg, um 1515/20, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung,
Inv.-Nr. SAV 2200
HfBK Dresden, Fachklasse für Konservierung und
Restaurierung von bemalten Bildwerken und Objekten,
Diplom 2012 / 13; Annette Heiser



Kartierung Nr. 3 - Vorderansicht

Einteilung Retuschen, Übermalungen

Legende



farblich integriert



zu hell / kühl



zu dunkel / akzeptabel



zu dunkel / warm

„Heilige Dreifaltigkeit“ von Lucas Cranach d. Ä.
aus Ehrenberg, um 1515/20, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung,
Inv.-Nr. SAV 2200
HfBK Dresden, Fachklasse für Konservierung und
Restaurierung von bemalten Bildwerken und Objekten,
Diplom 2012 / 13; Annette Heiser



Kartierung Nr. 4 - Vorderansicht

Schadensbefund - Hölzerner Träger

Legende



Abbruch mit Verlust der Holzsubstanz

x Insektenfraß



Abfaserung

----- Risse

„Heilige Dreifaltigkeit“ von Lucas Cranach d. Ä.
aus Ehrenberg, um 1515/20, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung,
Inv.-Nr. SAV 2200
HfBK Dresden, Fachklasse für Konservierung und
Restaurierung von bemalten Bildwerken und Objekten,
Diplom 2012 / 13; Annette Heiser



30 cm

Kartierung Nr. 5 - Vorderansicht

Schadensbefund - Malschicht

Legende



flache geschlossene Blasen
in der Malschicht



flache geschlossene Blasen
in Kittungen



lose Fassungsschollen

„Heilige Dreifaltigkeit“ von Lucas Cranach d. Ä.
aus Ehrenberg, um 1515/20, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung,
Inv.-Nr. SAV 2200
HfBK Dresden, Fachklasse für Konservierung und
Restaurierung von bemalten Bildwerken und Objekten,
Diplom 2012 / 13; Annette Heiser



Kartierung Nr. 6 - Vorderansicht

Legende



dicke Wachsschicht



dünne Wachsschicht



Wachsreste früherer
Sicherungsbelegungen,
dünne Wachsschicht



Reste von Sicherungspapieren

Schadensbefund - Wachs

„Heilige Dreifaltigkeit“ von Lucas Cranach d. Ä.
aus Ehrenberg, um 1515/20, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung,
Inv.-Nr. SAV 2200
HfBK Dresden, Fachklasse für Konservierung und
Restaurierung von bemalten Bildwerken und Objekten,
Diplom 2012 / 13; Annette Heiser

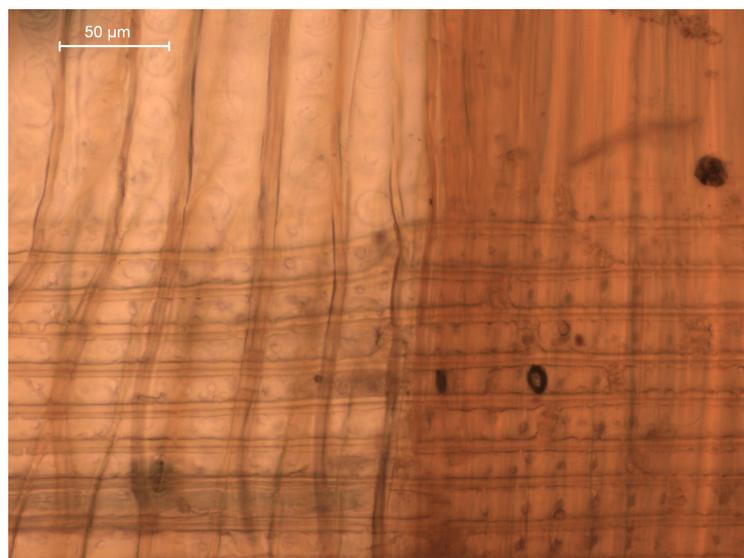
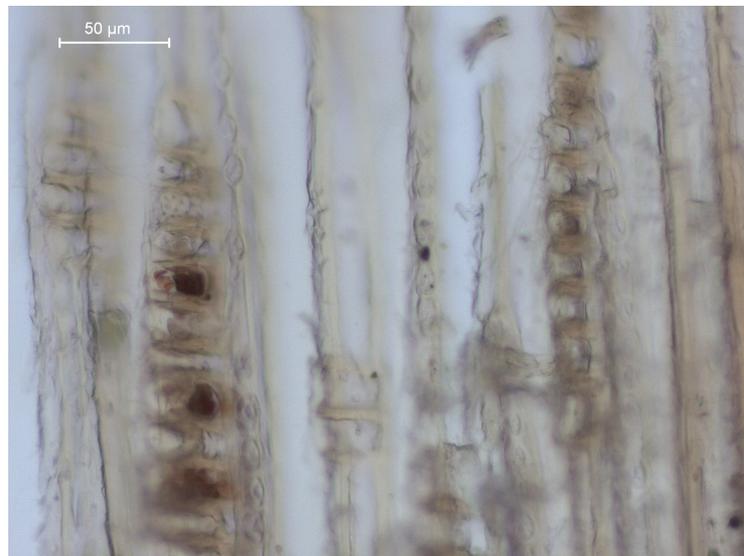
C. Naturwissenschaftliche Analysen

Naturwissenschaftliche Analysen

Befund Nr.	Probe Nr.	Fragestellung	Untersuchungs- methode	Seite
1	H1	Holzart, Tafel	Stereomikroskopie am Dünnschnitt	133
2	H2	Holzart, Blendrahmen	Stereomikroskopie am Dünnschnitt	134
3a	QS 10436	Maltechnischer Aufbau der grünen Farbberei- che	Stereomikroskopie am Querschliff	135
3b	QS 10461	Anzahl der Finrisschich- ten	Stereomikroskopie am Querschliff	136
4a	QS 10436	Maltechnischer Aufbau der grünen Farbberei- che	Stereomikroskopie am Querschliff	137
4b	QS 10436	Bindemittel der einzel- nen Schichten	Stereomikroskopie am Querschliff	138
4c	QS 10436	Zusammensetzung Pig- mente	REM am Querschliff	139
5a	QS 10463	Maltechnischer Aufbau der blauen Malerei und Retuschen	Stereomikroskopie am Querschliff	143
5b	QS 10463	Unterscheidung, origi- nale Grundierung und Kittung	Stereomikroskopie am Querschliff	144
6	P6	Bindemittel der blauen Retuschierfarbe	FT-IR an einer Schabprobe	145
7a	QS 10435	Maltechnischer Aufbau der Rahmenfassung, Blattmetallauflage	Stereomikroskopie am Querschliff	146
7b	QS 10435	Bindemittel der einzel- nen Schichten	Stereomikroskopie am Querschliff	147
7c	QS 10435	Metallauflage	REM am Querschliff	148

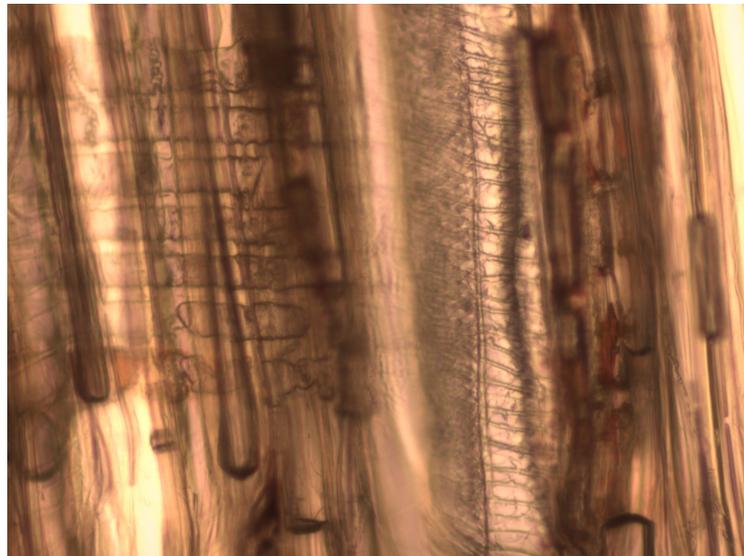
Probe Nr.: H1,	Stereomikroskopie am Dünnschnitt,	Befund Nr. 1
<i>Entnahmedatum:</i>	19.02.2013	
<i>Entnommen durch:</i>	Annette Heiser	
<i>Entnahmeort:</i>	Tafelunterseite, rechts	
<i>Probenpräparation:</i>	Einbettung in Glycerin	
<i>Auswertung:</i>	Dipl. Rest. Renate Kühnen	
<i>Fragestellung:</i>	Holzart, Tafel.	
<i>Vorraussetzung:</i>	Europäisches Holz, Probenmenge: 10 x Radial, 4 x Tangential.	
<i>Ergebnis:</i>	Weiß-Tanne: einreihige Hoftüpfel in den Tracheiden, keine Harzkanäle, Holzstrahlen einreihig und homozellular mit taxoiden Kreuzungsfeldtüpfeln, Kantenzellen mit rechteckigen Kristallen.	

Durchlichtmikroskopie



Probe Nr.: H2,	Stereomikroskopie am Dünnschnitt,	Befund Nr. 2
<i>Entnahmedatum:</i>	22.02.2013	
<i>Entnommen durch:</i>	Annette Heiser	
<i>Entnahmeort:</i>	Rahmenabbruch, links	
<i>Probenpräparation:</i>	Einbettung in Glycerin	
<i>Auswertung:</i>	Annette Heiser	
<i>Fragestellung:</i>	Holzart, Blendrahmen.	
<i>Vorraussetzung:</i>	Europäisches Holz, Probenmenge: 2 x Radial, 1 x Tangential.	
<i>Ergebnis:</i>	Linde oder Ahorn: Holzstrahlen homozellular, spiralförmige Verdickungen bei den Gefäßen, Gefäße mit einfachen Durchbrechungen, Längsparenchym vorhanden.	

Durchlichtmikroskopie



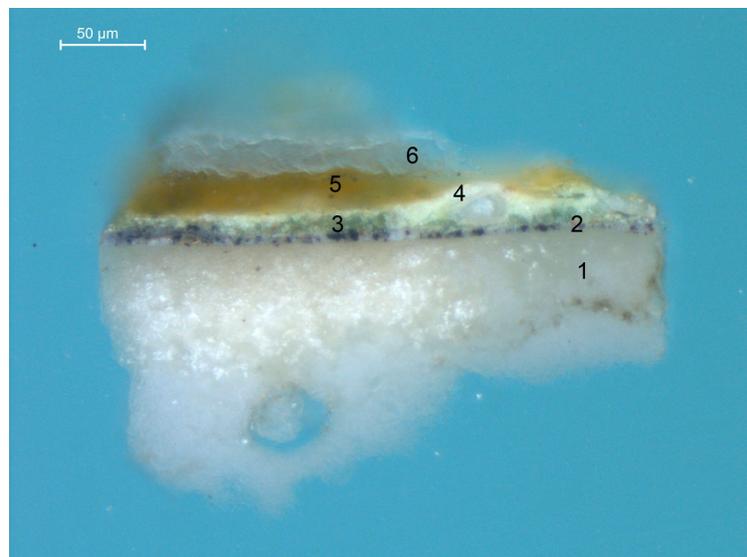
Probe Nr.: QS 10436, Stereomikroskopie am Querschliff, Befund Nr. 3a

Entnahmedatum: 29.11.2012
Entnommen durch: Annette Heiser
Entnahmeort: Engelsflügel, grün mit gelben Federn
Probenpräparation: Einbettung in lichthärtendem Harz (Technovit 2000LC),
 Anfertigung: A. Heiser

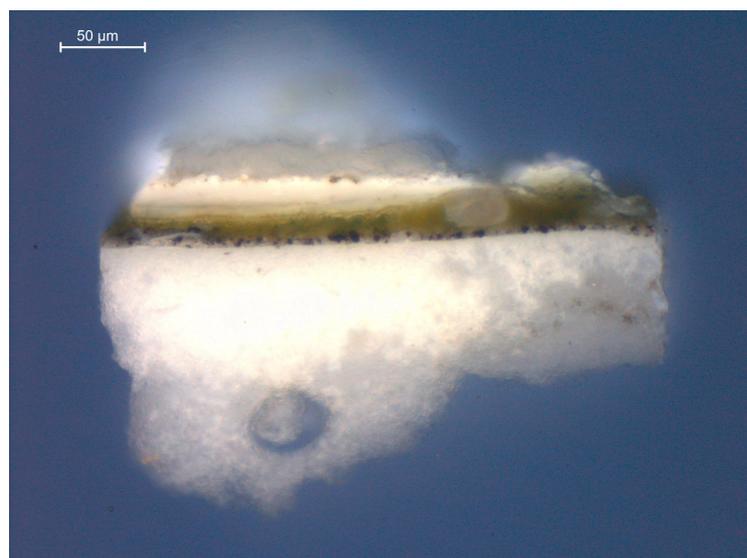


Fragestellung: Maltechnischer Aufbau der grünen Farbbereiche.
Ergebnis: Auf der weißen Grundierung liegt eine schwarze Unterlegung. Darüber folgt eine dunkelgrüne Farbschicht und partiell gelb für die Flügelfedern. Verdacht auf mehrere Firnissschichten.

1 weiße
 Grundierung
 2 schwarze
 Unterlegung
 3 dunkelgrüne
 Farbschicht
 4 gelbe
 Farbschicht
 5 Firnis
 6 Wachs



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld,
 HBO-100 Quecksilberdampfampe, Filterblock A.

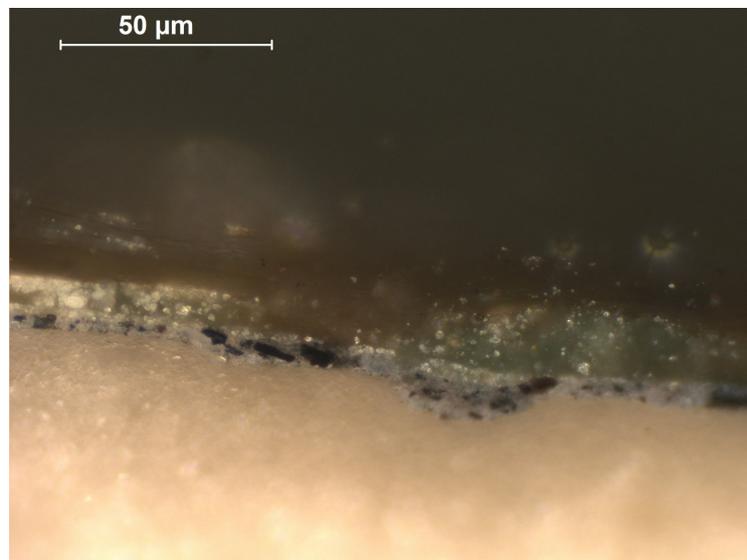
Probe Nr.: QS 10436, Stereomikroskopie am Querschliff, Befund Nr. 3b

Entnahmedatum: 29.11.2012
Entnommen durch: Annette Heiser
Entnahmeort: Engelsflügel, grün mit gelben Federn
Probenpräparation: Einbettung in lichthärtendem Harz (Technovit 2000LC),
 Anfertigung: A. Heiser

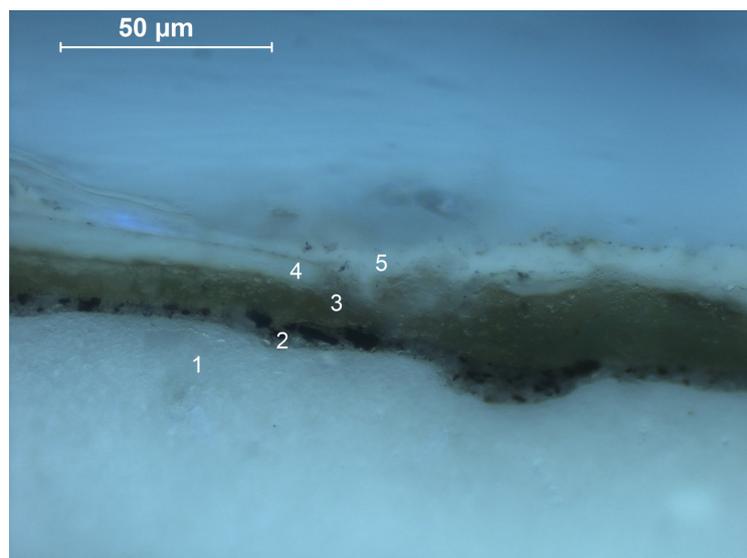


Fragestellung: Anzahl der Firnisschichten.
Ergebnis: Die UV-Aufnahme gibt den Hinweis auf zwei Firnisschichten. Darüber befinden sich Reste der Wachs-Sicherung.

- 1 weiße Grundierung
- 2 schwarze Unterlegung
- 3 dunkelgrüne Farbschicht
- 4 Firnis
- 5 Firnis



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.
 HBO-100 Quecksilberdampfampe, Filterblock A.

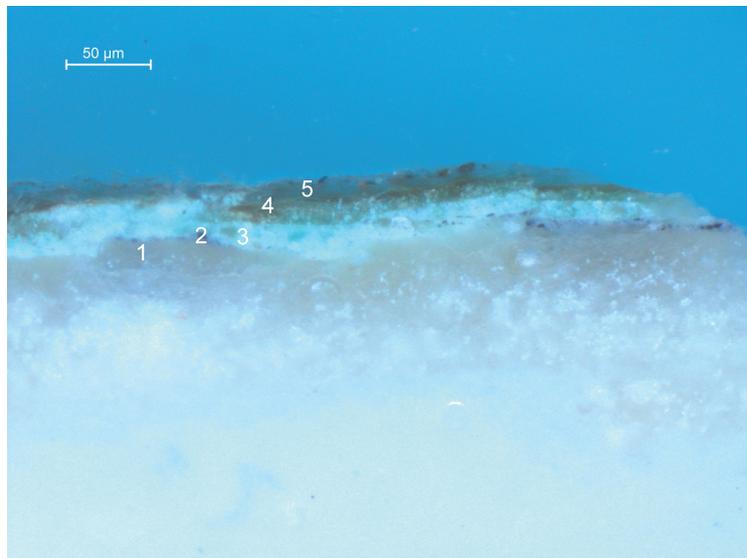
Probe Nr.: QS 10461, Stereomikroskopie am Querschliff, Befund Nr. 4a

Entnahmedatum: 29.11.2012
Entnommen durch: Annette Heiser
Entnahmeort: Engelsflügel, grün
Probenpräparation: Einbettung in lichthärtendem Harz (Technovit 2000LC),
 Anfertigung: A. Heiser

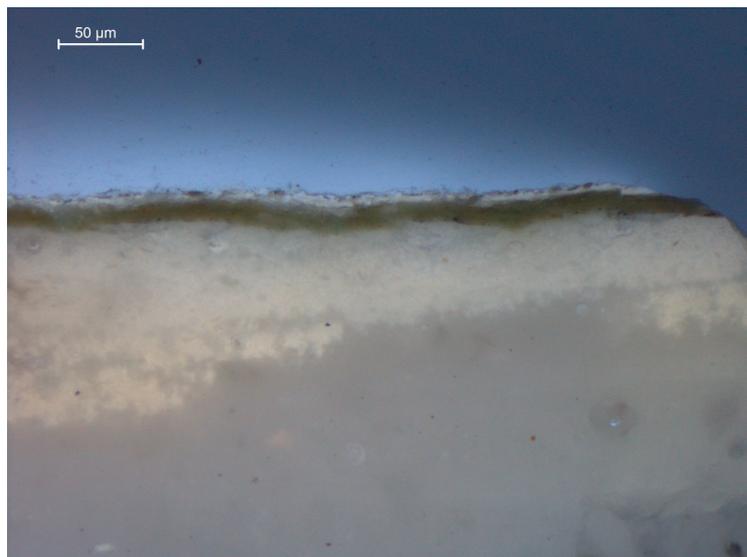


Fragestellung: Maltechnischer Aufbau der grünen Farbbereiche.
Ergebnis: Auf der weißen Grundierung liegt eine schwarze Unterlegung. Darüber folgen eine mittelgrüne und eine dunkelgrüne Farbschicht. Im Firnis befinden sich kleine Pigment- oder Schmutzpartikel.

1 weiße
 Grundierung
 2 schwarze
 Unterlegung
 3 mittelgrüne
 Farbschicht
 4 dunkelgrüne
 Farbschicht
 5 Firnis



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.
 HBO-100 Quecksilberdampfampe, Filterblock A.

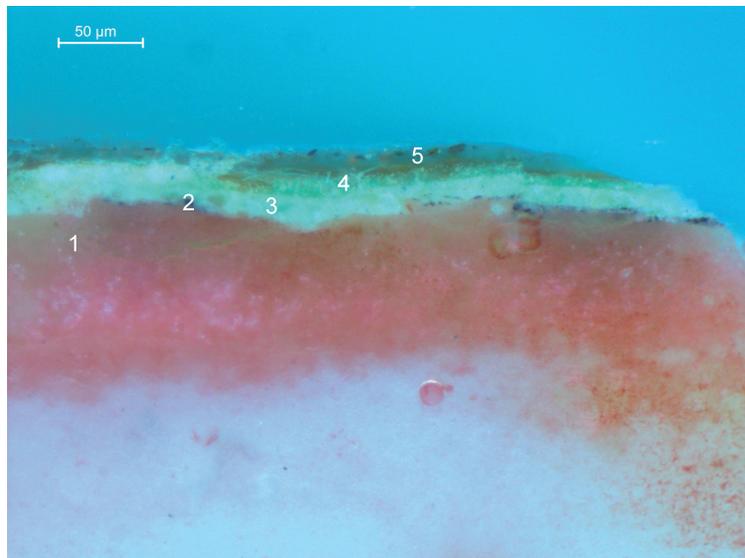
Probe Nr.: QS 10461, Stereomikroskopie am Querschliff, Befund Nr. 4b

Entnahmedatum: 29.11.2012
Entnommen durch: Annette Heiser
Entnahmeort: Engelsflügel, grün
Probenpräparation: Einbettung in lichthärtendem Harz (Technovit 2000LC),
 Anfertigung: A. Heiser



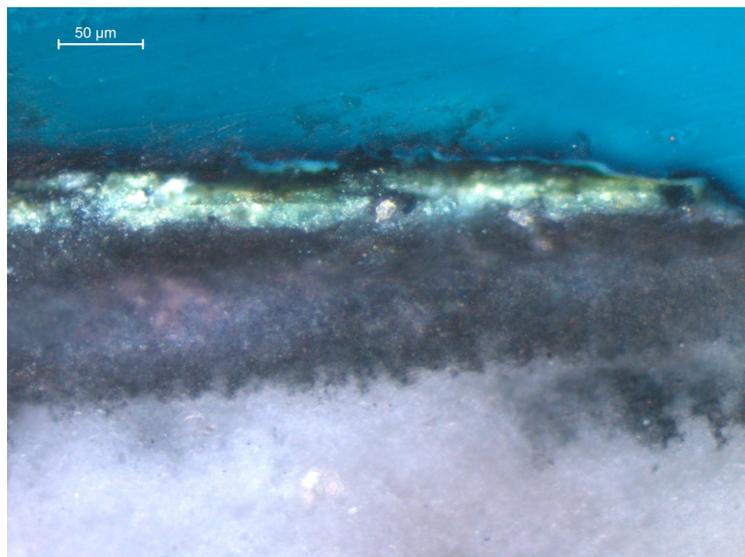
Fragestellung: Bindemittel der einzelnen Schichten.
Ergebnis: Die schwache Rotfärbung der Grundierung weist auf ein proteinhaltiges Bindemittel hin. Die schwarze Färbung deutet auf eine ölhaltige Schicht (Imprimitur) zwischen Grundierung Farbe hin.

Histochemische
 Anfärbung mit
 Ponceau-S-Rot
 (gesättigte Lösung in
 1%iger Essigsäure)



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.

Histochemische
 Anfärbung mit Sudan-
 schwarz B (gesättigte
 Lösung in Isopropylal-
 kohol)



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.

Probe Nr.: QS 10436, REM am Querschliff,**Befund Nr. 4c**

Entnahmedatum: 22.04.2013
Entnommen durch: Annette Heiser
Entnahmeort: Engelsflügel, grün mit gelben Federn
Anfertigung: Dr. S. Hoblyn



Fragestellung: Zusammensetzung Pigmente.

Ergebnis: Über der weißen Kreidegrundierung folgt eine Schicht Bleiweiß (Imprimatur), die zuvor im Querschliff nicht ersichtlich war. Die grünen Farbschichten bestehen aus Bleizinngelb, Grünspan und Bleiweiß. Der Überzug enthält Gips, Tonmineralien (Si, Al, K) und Blei und Kupfer aus der Umgebung.

Probe Nr.: QS 10436,

Befund Nr. 4c

HfBK Dresden
Labor für Archäometrie

22.04.2013

EDX

Angaben zur Probe:

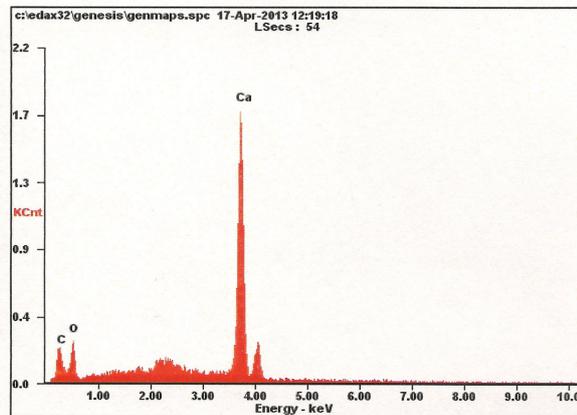
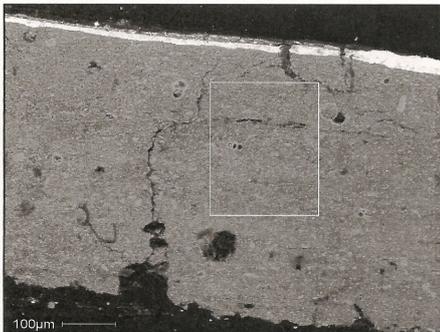
1. Material: DA Heiser, QS 10461
2. Präparation: LeitC, mit Kohlenstoff bedampft

Angaben zu REM-Einstellungen:

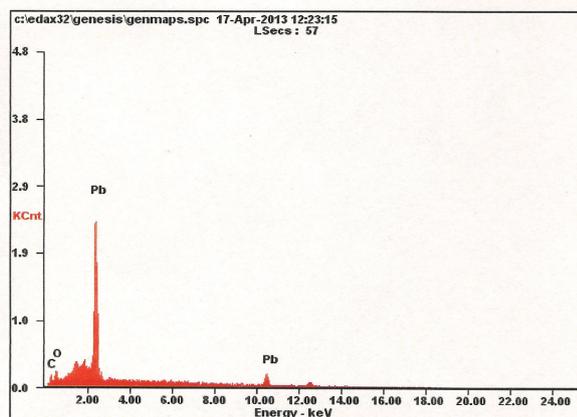
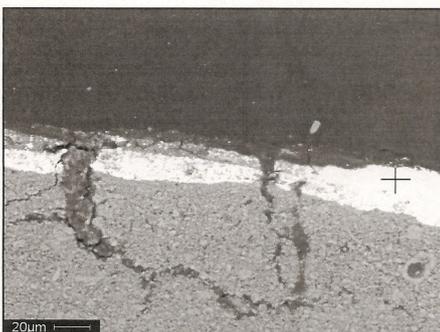
1. Hochspannung: 20kV
2. Spotsize: 6
3. Detektor: BSE

Fragestellung: Zusammensetzung Pigmente

1. Bereichsmessung Grundierung:
Ca → Kreide



2. Punktmessung im Weiß
Pb → Bleiweiß



Probe Nr.: QS 10436,

Befund Nr. 4c

HfBK Dresden
Labor für Archäometrie

22.04.2013

EDX

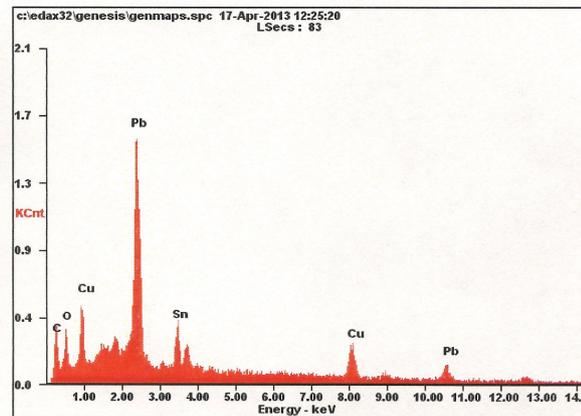
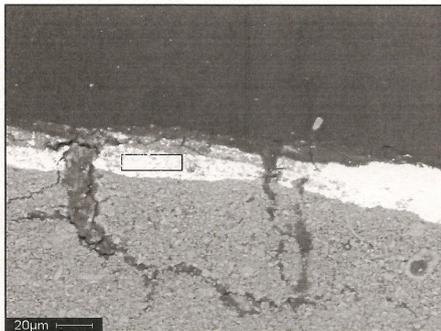
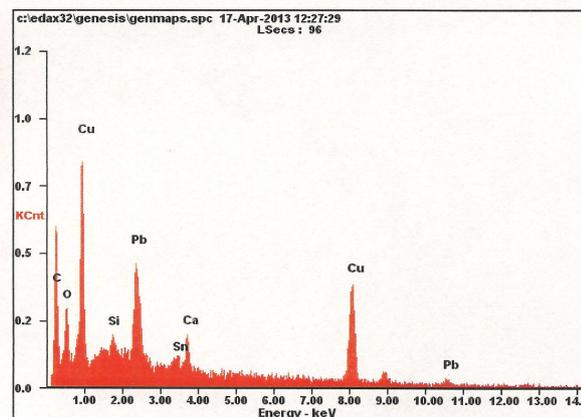
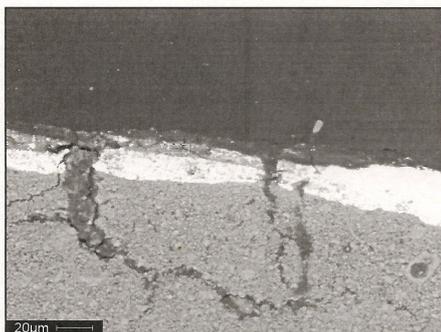
Angaben zur Probe:

1. Material: DA Heiser, QS 10461
2. Präparation: LeitC, mit Kohlenstoff bedampft

Angaben zu REM-Einstellungen:

1. Hochspannung: 20kV
2. Spotsize: 6
3. Detektor: BSE

Fragestellung: Zusammensetzung Pigmente

3. Bereichsmessung Schicht über Grundierung:
Pb, Sn → Bleizinn gelb, Cu → ?4. Bereichsmessung Schicht darüber
viel C, Cu, Pb, Sn, Ca, Si, → nicht eindeutig zuzuordnen, Cu-Pigment, Bleiweiß, Bleizinn gelb, Kreide

Probe Nr.: QS 10436,

Befund Nr. 4c

HfBK Dresden
Labor für Archäometrie

22.04.2013

EDX

Angaben zur Probe:

1. Material: DA Heiser, QS 10461
2. Präparation: LeitC, mit Kohlenstoff bedampft

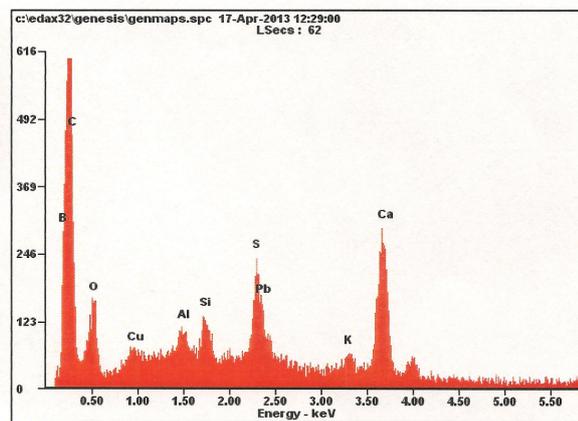
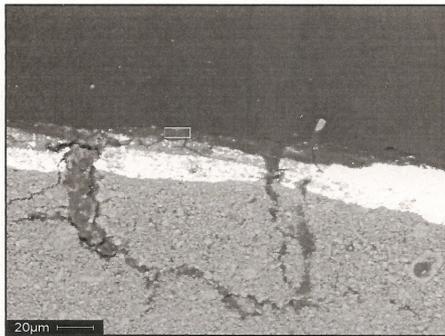
Angaben zu REM-Einstellungen:

1. Hochspannung: 20kV
2. Spotsize: 6
3. Detektor: BSE

Fragestellung: Zusammensetzung Pigmente

5. Oberfläche:

viel C (→ Bindemittel, Überzug); Ca, S (→ Gips), Si, Al, K (→ Tonminerale) Pb, Cu aus Umgebung



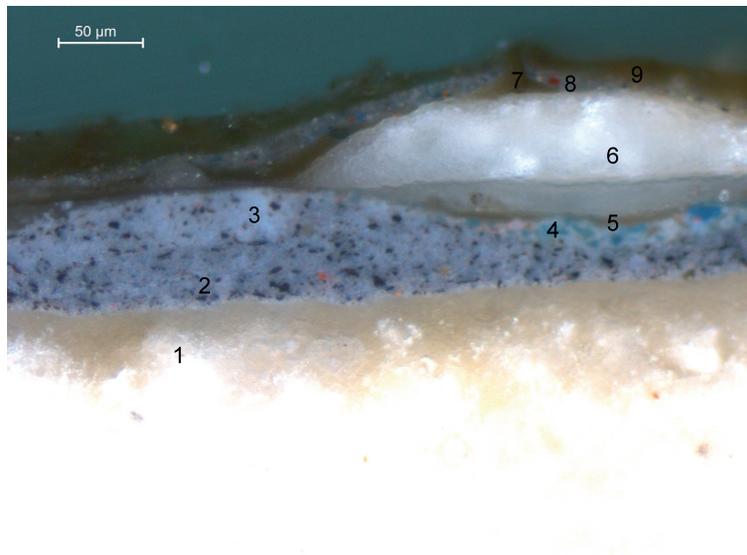
Probe Nr.: QS 10463, Stereomikroskopie am Querschliff, Befund Nr. 5a

Entnahmedatum: 12.03.2013
Entnommen durch: Annette Heiser
Entnahmeort: Wolken; Original, Kittung, Retusche
Probenpräparation: Einbettung in lichthärtendem Harz (Technovit 2000LC),
 Anfertigung: A. Heiser



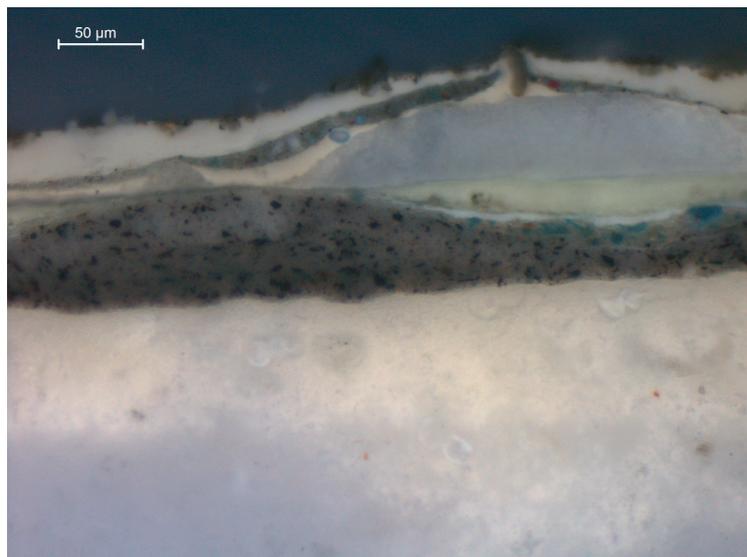
Fragestellung: Maltechnischer Aufbau der blauen Malerei und Retuschen.
Ergebnis: Originale Malerei: weiße Grundierung und blauen Farbschichten. Es folgt: eine transparente Schicht, die weiße Kittung, eine transparenter Isolierschicht, blaue Retuschierfarbe und ein Firnis.

1 weiße Grundierung
 2 dunkelblaue Farbschicht
 3 mittelblaue Farbschicht
 4 hellblaue Farbschicht



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.

5 transparente Schicht
 6 weiße Kittung
 7 transparente Isolierschicht
 8 blaue Retusche
 9 Firnis



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld, HBO-100 Quecksilberdampfampe, Filterblock A.

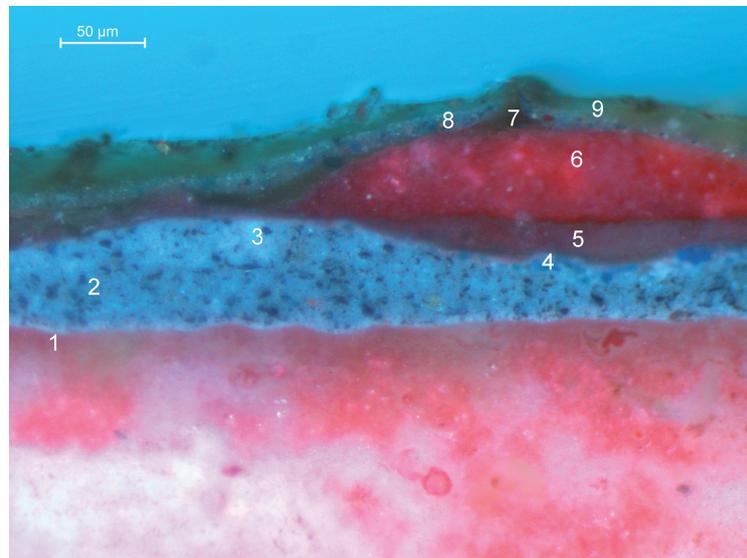
Probe Nr.: QS 10463, Stereomikroskopie am Querschliff, Befund Nr. 5b

Entnahmedatum: 13.03.2013
Entnommen durch: Annette Heiser
Entnahmeort: Wolken; Original, Kittung, Retusche
Probenpräparation: Einbettung in lichthärtendem Harz (Technovit 2000LC),
 Anfertigung: A. Heiser



Fragestellung: Unterscheidung, originale Grundierung und Kittung.
Ergebnis: Die Rotfärbung zeigt eine starke Differenz zwischen der Grundierung (geringerer Proteinanteil aufgrund von Bindemittelabbau) und der jüngeren Kittung. (Vgl. Rahmenfassung, QS-10435.)

Histochemische
 Anfärbung mit
 Ponceau-S-Rot
 (gesättigte Lösung in
 1%iger Essigsäure)



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.

Probe Nr.: P6,

FT-IR an einer Schabprobe,

Befund Nr. 6

Entnahmedatum:

27.05.2013

Entnommen durch:

Annette Heiser

Entnahmeort:

Wolken, Retusche

Anfertigung:

Dr. S. Hoblyn

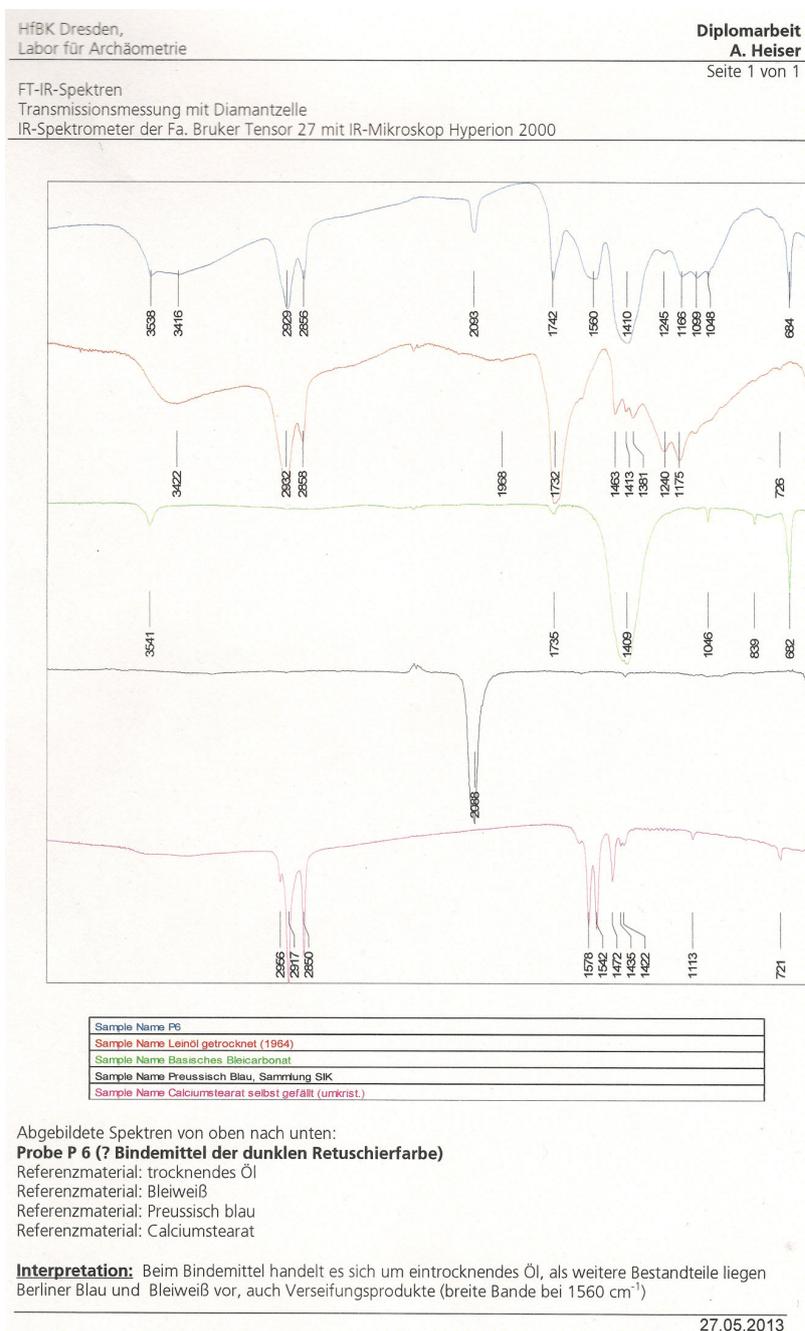


Fragestellung:

Bindemittel der blauen Retuschierfarbe.

Ergebnis:

Beim Bindemittel handelt es sich um ein trocknendes Öl, als weitere Bestandteile liegen Preußisch Blau und Bleiweiß vor, auch Verseifungsprodukte.



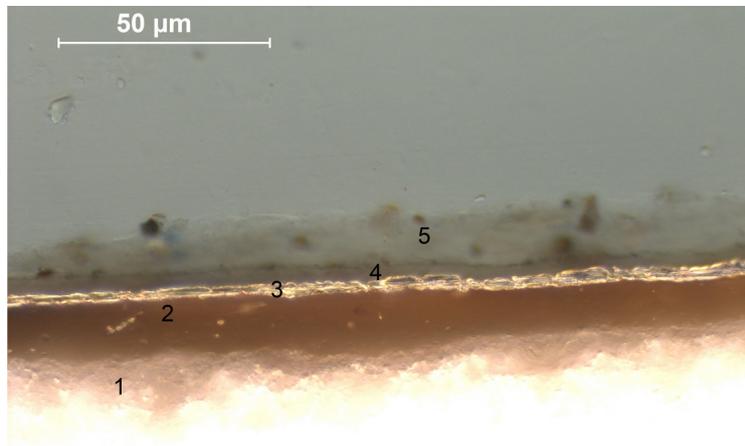
Probe Nr.: QS 10435, Stereomikroskopie am Querschliff, Befund Nr. 7a

Entnahmedatum: 29.11.2012
Entnommen durch: Annette Heiser
Entnahmeort: Blendrahmen
Probenpräparation: Einbettung in lichthärtendem Harz (Technovit 2000LC),
 Anfertigung: A. Heiser

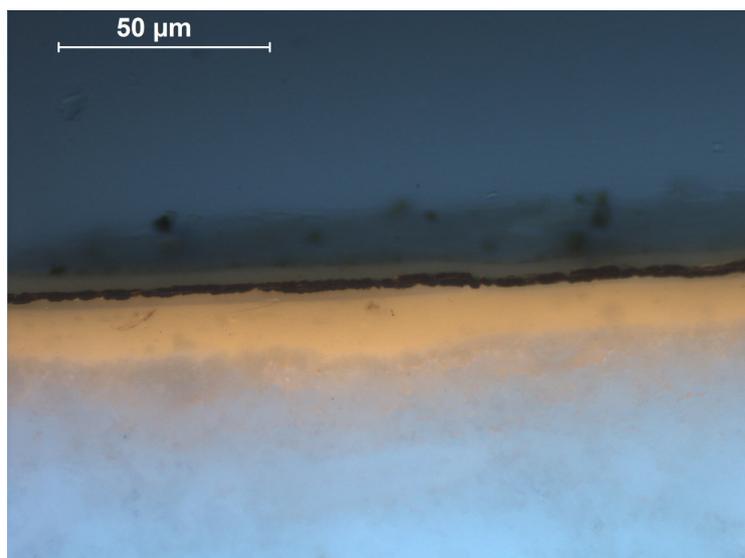


Fragestellung: Maltechnischer Aufbau der Rahmenfassung, Blattmetallaufgabe.
Ergebnis: Über der weißen Grundierung liegt eine rote Anlegesicht für die folgende, goldene Blattmetallaufgabe. Darüber befinden sich zwei transparente Überzüge.

- 1 weiße Grundierung
- 2 rote Anlegesicht
- 3 Blattmetallaufgabe
- 4 transparenter Überzug
- 5 transparenter Überzug



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld, HBO-100 Quecksilberdampfampe, Filterblock A.

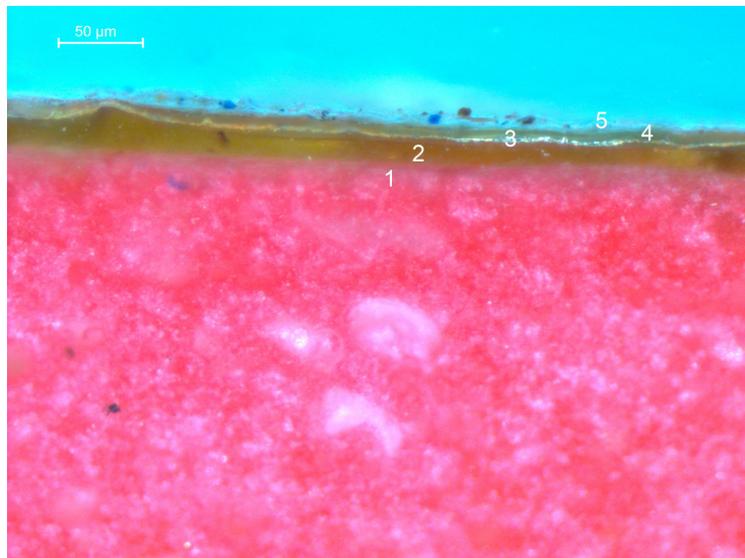
Probe Nr.: QS 10435, Stereomikroskopie am Querschliff, Befund Nr. 7b

Entnahmedatum: 13.03.2013
Entnommen durch: Annette Heiser
Entnahmeort: Blendrahmen
Probenpräparation: Einbettung in lichthärtendem Harz (Technovit 2000LC),
 Anfertigung: A. Heiser



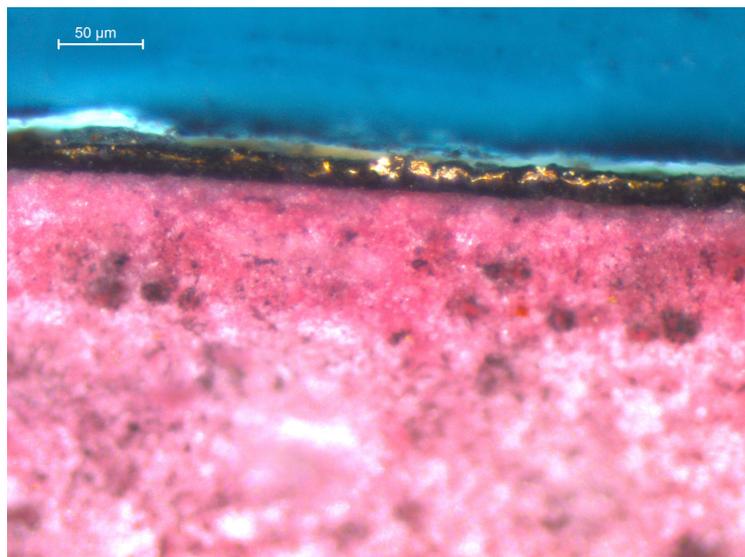
Fragestellung: Bindemittel der einzelnen Schichten.
Ergebnis: Die rote Färbung der Grundierung weist auf ein proteinhaltiges Bindemittel hin. Die schwarze Färbung der Anlageschicht für die Metallaufgabe deutet auf Öl als Bindemittel hin.

Histochemische
 Anfärbung mit
 Ponceau-S-Rot
 (gesättigte Lösung in
 1%iger Essigsäure)



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.

Histochemische
 Anfärbung mit Sudan-
 schwarz B (gesättigte
 Lösung in Isopropylal-
 kohol)



Heiser 2012, Mikroskop Leica DM-RME, Auflicht Dunkelfeld.

Probe Nr.: QS 10435,	REM am Querschliff,	Befund Nr. 7c
<i>Entnahmedatum:</i>	22.04.2013	
<i>Entnommen durch:</i>	Annette Heiser	
<i>Entnahmeort:</i>	Blendrahmen	
<i>Anfertigung:</i>	Dr. S. Hoblyn	
<i>Fragestellung:</i>	Metallauflage.	
<i>Ergebnis:</i>	Über der Kreidegrundierung folgt das Anlegemittel, in dem Kupfer aus der Metallauflage nachgewiesen wurde. Bei der Metallauflage handelt es sich um Messing. Die Überzüge enthalten neben Schmutzpartikeln auch Blei.	

Probe Nr.: QS 10435,

Befund Nr. 7c

HfBK Dresden
Labor für Archäometrie

22.04.2013

EDX

Angaben zur Probe:

1. Material: DA Heiser, QS 10435
2. Präparation: LeitC, mit Kohlenstoff bedampft

Angaben zu REM-Einstellungen:

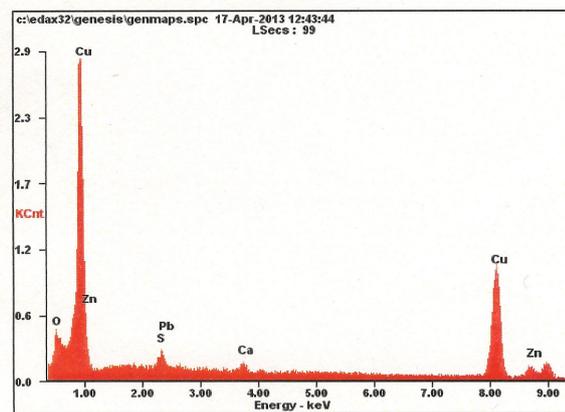
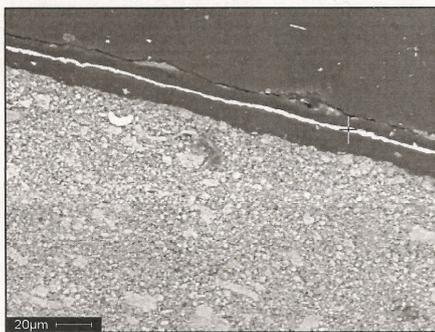
1. Hochspannung: 20 kV
2. Spotsize: 6
3. Detektor: BSE

Fragestellung: Metallauflage

1. Punktmessung Metallauflage:

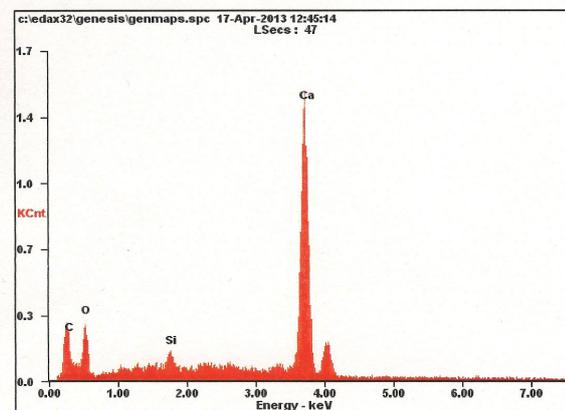
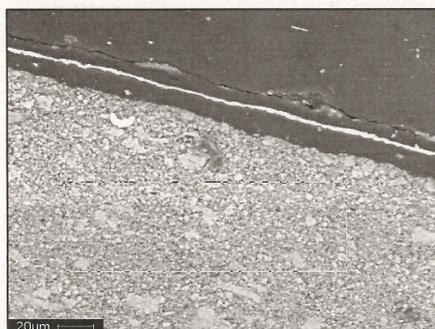
Cu, Zn → Messing

Ca, Pb, S aus Umgebung



2. Bereichsmessung Grundierung

Ca, Si → Calciumcarbonat



Probe Nr.: QS 10435,

Befund Nr. 7c

HfBK Dresden
Labor für Archäometrie

22.04.2013

EDX

Angaben zur Probe:

1. Material: DA Heiser, QS 10435
2. Präparation: LeitC, mit Kohlenstoff bedampft

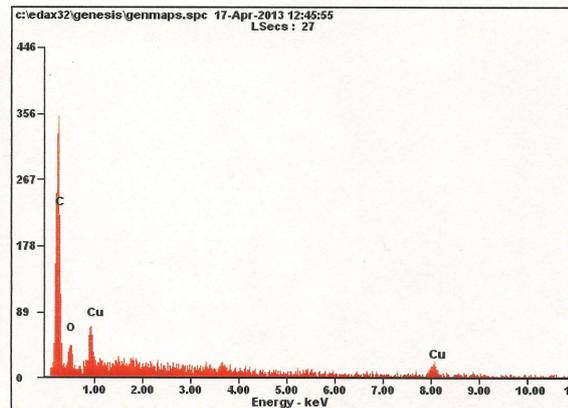
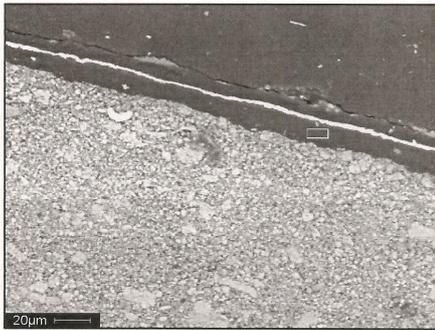
Angaben zu REM-Einstellungen:

1. Hochspannung: 20 kV
2. Spotsize: 6
3. Detektor: BSE

Fragestellung: Metallaufgabe

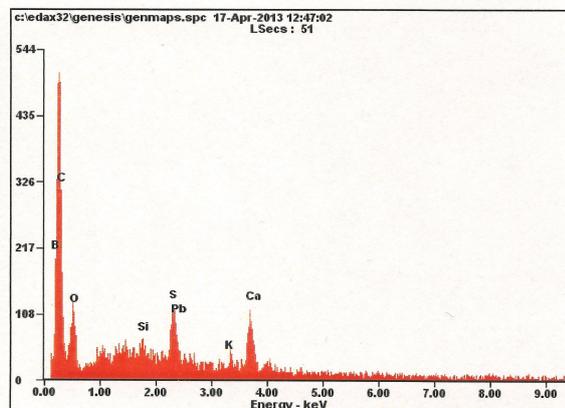
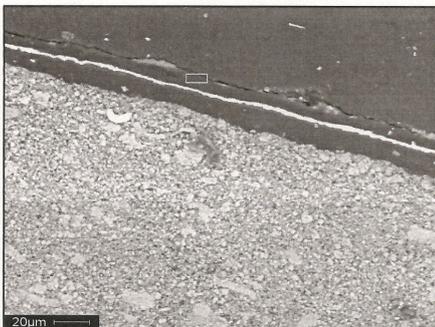
3. Bereichsmessung Schicht unter Metallaufgabe:

viel Kohlenstoff (Anlegemittel), Cu (aus Metallaufgabe)



4. Bereichsmessung Schicht über Metallaufgabe

viel Kohlenstoff (→ Überzug), Ca, S (→ Gips, Verschmutzung), wenig Pb (→ Sikkativ?)



D. Versuchsreihen

Versuchsreihen

Tabelle	Versuchsreihe	Seite
D1	Zusammensetzung der Wachs-Sicherung, Schmelzpunktbestimmung	153
D2	Testreihe zum Lösungsverhalten der Wachs-Sicherung	154
D3	Versuchsreihe zur Firnisabnahme	156
D4	Testreihe zum Verhalten verschiedener Holzkitte	157

Tabelle D1: Zusammensetzung der Wachs-Sicherung, Schmelzpunktbestimmung

<i>Analytik:</i>	DC-Platte
<i>Datum der Durchführung:</i>	06.11.2012
<i>Ausgangstemperatur:</i>	25°C
<i>Schlussfolgerung:</i>	Die Probe der Wachs-Sicherung ist bis auf sehr feine Partikel nahezu vollständig geschmolzen. Der erniedrigte Schmelzpunkt der Probe deutet darauf hin, dass es sich um Bienenwachs mit einem Harzanteil handelt. Zum Vergleich sind die Werte der Referenzprobe von Fr. Fuhrmann, Labor für Archäometrie HfBK Dresden: Probe 10.3.1. Kolophonium 1g / Bienenwachs 9 g, angegeben.

Probe der Wachs-Sicherung:	Referenzprobe von Fr. Fuhrmann, Labor für Archäometrie HfBK Dresden, Probe: 10.3.1. Kolophonium 1g / Bienenwachs 9 g
-----------------------------------	---

Temperatur in °C	Reaktion	Temperatur in °C	Reaktion
41	Volumenzunahme	39	Volumenzunahme
45	Erweichen	43	Erweichen
58	Auseinanderfließen	56	Auseinanderfließen

Tabelle D2: Testreihe zum Lösungsverhalten der Wachs-Sicherung

<i>Datum der Durchführung:</i>	06.11.2012			
<i>Verfahren:</i>	Benetzung von Proben des Konservierungsmittels mit dem jeweiligen Lösungsmittel auf einem vertieften Objektträger, Beobachtung der Reaktion bei 45-facher Vergrößerung			
<i>Probenausssehen vorher:</i>	hell, splittig, glänzend, gleichmäßige Struktur			
<i>Schlussfolgerung:</i>	Mit allen Lösungsmitteln konnte das Konservierungsmittel gequollen werden. Am geeignetsten scheint Siedegrenzbenzin 100-140 °C. Es hat eine kurze Verdunstungszeit, sowie eine schwache Retention und geringe Penetration. Jedoch wird immer die Retuschefarbe angelöst. Es muss eine andere Möglichkeit zur Entfernung des Wachses gefunden werden.			
Lösungsmittel	Verdunstungsdauer	Quellung	mech. Einwirkung	nach der Trocknung
Siedegrenzbenzin 60-95°C	<30 sek	Quellung, Volumenzunahme	zerfällt vollständig	nicht krepierter Rückstand, sehr geringe Farbveränderung
Siedegrenzbenzin 100-140°C	30 sek	Quellung	zerfällt vollständig	nicht krepierter Rückstand, sehr geringe Farbveränderung
Isooctan	>5-10 min	25 sek: geringe Quellung, 1,15 min: vollständige Erweichung, 5 min: vollständige Quellung	2 min: vollständiger Zerfall	krepierter Rückstand
Shellsol T	>4 min	25 sek: minimale Quellung, 4 min: keine vollständige Quellung, weiße Verfärbung	1 min: Zerteilen möglich	krepierter Rückstand

Shellsol A	>5 min	sofortige, vollständige Quellung, wird transparent, enthält aufgequollene Partikel		nicht krepierter Rückstand
Toluol	>5 min	sofortige, vollständige Quellung	Zerteilen möglich	krepierter Rückstand
Dowanol	>5 min	sehr langsame Reaktion	vollständiger Zerfall	krepierter Rückstand

Tabelle D3: Versuchsreihe zur Firnisabnahme

<i>Datum der Durchführung:</i>	09.11.2012	
<i>Verfahren:</i>	Das Lösungsmittel wurde auf verschiedenen Farbbereichen des Gemäldes mit dem Pinsel punktuell aufgetragen. Die Reaktion wurde mit dem Stereo-Operations-Mikroskop bei 25-facher Vergrößerung beobachtet.	
<i>Schlussfolgerung:</i>	Die Retuschen reagieren gleich auf alle Lösungsmittel. Sie werden angelöst, am wenigsten bei Aceton, da es sehr schnell verdunstet. Die Firnisabnahme erfolgt mit Aceton.	
Lösungsmittel:	Reaktion	Aussehen nach Trocknung
Isooctan	schnelle Ausbreitung auf der Oberfläche, keine Reaktion, sehr langsame Verdunstung	unverändert
Isopropanol	bleibt als Tropfen stehen, schnelle Reaktion	leichter weißer Schleier
Ethanol	bleibt als Tropfen stehen, sehr schnelle Reaktion quillt Firnis, lässt sich in Falten wegschieben	weißer Schleier
Aceton	sehr schnelle Verdunstung, löst Firnis schnell	leichter weißer Schleier, bei erneuter Benetzung lassen sich Weißschleier entfernen

Tabelle D4: Testreihe zum Verhalten verschiedener Holzkitt

<i>Datum der Durchführung:</i>	02.05.2013			
<i>Verfahren:</i>	Die Kitt (feste Konsistenz) wurden in Vertiefungen auf einer Probetafel aufgebracht.			
<i>Schlussfolgerung:</i>	Da sich der Kitt aus Phenolharzkügelchen in 7%igem Hautleim am besten verarbeiten lässt, die geringste Schrumpfung zeigt und sehr elastisch ist, wird er zum Auffüllen der Insektenfraßgänge am Blendrahmen verwendet. Der Kitt eignet sich ebenfalls zur Fixierung der Lindenholzstäbchen für die Ergänzung.			
Kittmasse	Verarbeitung	Trocknungsverhalten	Elastizität	Bemerkung
Kork in 7%igem Hautleim	relativ grob, feiner Auftrag nicht möglich	starkes Schrumpfen	elastisch	
Bärlappsporen mit Holzmehl (1+1) in 7%igem Hautleim	gezielter und feiner Auftrag möglich	geringes Schrumpfen	elastischer als Korkkitt	keine genaue Angabe zur Zusammensetzung des Holzmehls, Ph-Wert kann im sauren Milieu liegen, teilweise Verfärbungen des Kitts
Phenolharzkügelchen in 7%igem Hautleim	gezielter und feiner Auftrag möglich	minimales Schrumpfen	elastischer Kitt aus der Versuchsreihe	Kügelchen sind vollkommen von Leim umschlossen, befinden sich daher in einer dauerhaftstabilen Umgebung

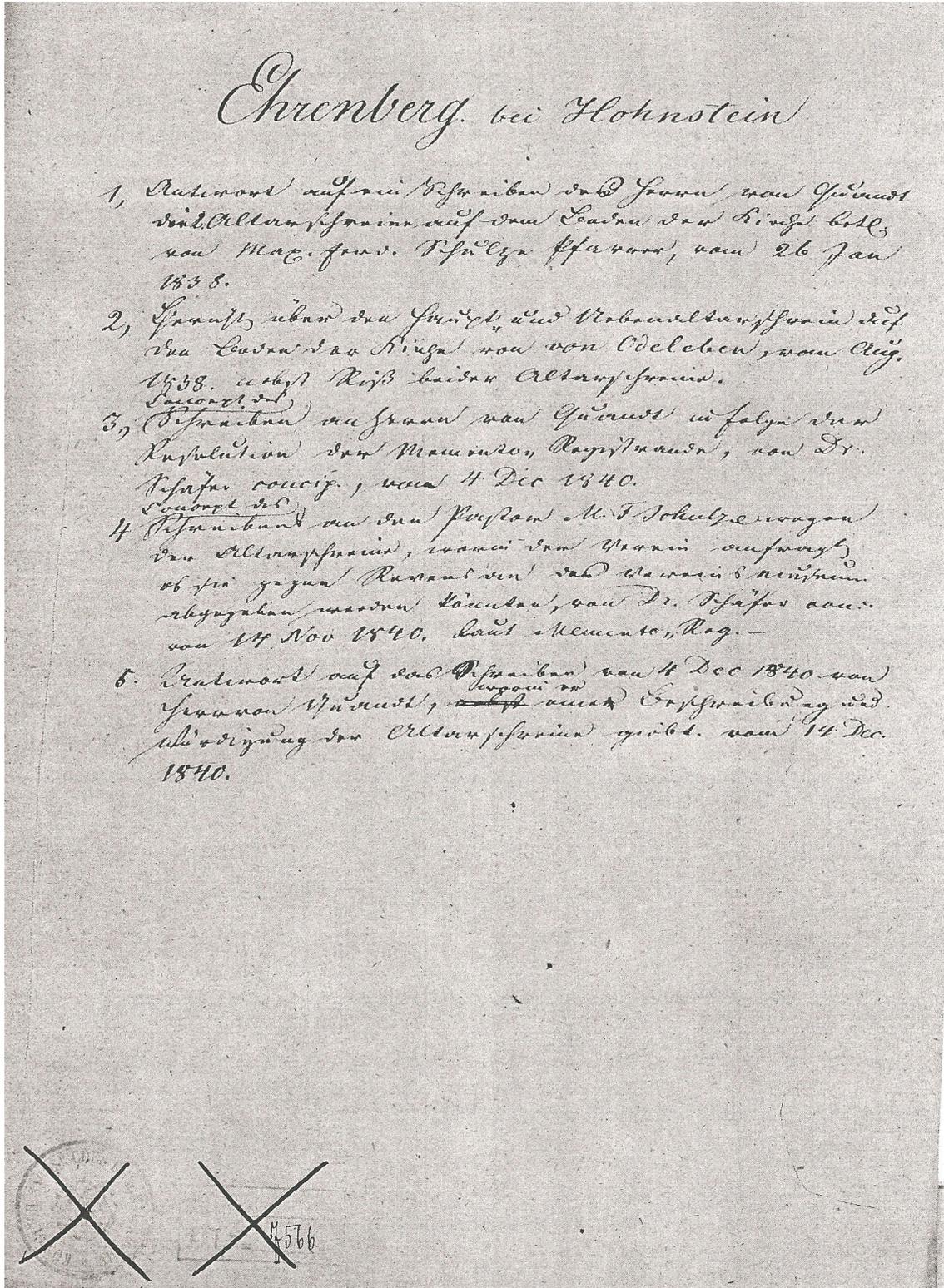
E. Archivalien

Archivalien

Dokument	Inhalt	Seite
E 1	HSA Dresden 12508/301: Inhaltsverzeichnis der Akte, Erfassung und Erhaltung von Kunstsachen und Altertümern nach Orten, Ehrenberg (AH Pirna): Beschreibung des Altars in der Kirche, 1838.	161
	Transkription Dokument E 1	162
E 2	HSA Dresden 12508/301: Brief von Max. Fer. Schulze, Pfarrer von Ehrenberg, an Herrn von Quandt, 26. Januar 1838.	163
	Transkription Dokument E 2	165
E 3	HSA Dresden 12508/301: Bericht über den Haupt- und Nebenaltarschrein auf dem Boden der Kirche, Aug. 1838.	166
	Transkription Dokument E 3	168
E 4	HSA Dresden 12508/224a: Inventarverzeichnisse, Aufnahme und Abgabe von Kunstsachen und Altertümern; Übersicht über die im Museum befindlichen kirchlichen Altertümer nach Orten mit der Angabe, unter welchen Bedingungen die Abgabe erfolgte (Inv.-Nr. 1-2734), 1900 - 1901.	169
E 5	HSA Dresden 12508/207: Verwaltung und Organisation; Wegweiser durch das Altertummuseum im Palais im Großen Garten Dresden nach seiner Neuaufstellung, 1890.	169
E 6	LfDS Akte Ehrenberg, Kirche: Kostenzusammenstellung für die Instandsetzung einer Dreifaltigkeitsgruppe aus Ehrenberg bei Neustadt für das Altertummuseum zu Dresden.	170
E 7	LfDS.TA, D32.Bd 2, 04.06.1942: Begehung des Palais im Großen Garten, 04.06.1942.	171
E 8	LfDS.TA, A187, 11.06.1945: Brief vom Landesdenkmalpfleger an den Bevollmächtigten für die	173

	Bergung der staatl. u. städt. Sammlungen und Bibliotheken beim Oberbürgermeister zu Dresden Herrn Prof. Dr. Wegner, 11.06.1945.	
E 9	LfDS.TA, A187, 16.07.1945: Niederschrift über die Begehung des Palais in Wesenstein, 16.07.1945.	175
E 10	LfDS.TA, A187, 24.07.1945: Brief vom Sächsischen Landesamt für Denkmalpflege an Herrn Dr. Grohmann, Amt Bildung und Schule, 14.07.1945.	176
E 11	LfDS.TA, A187, 14.09.1945: Brief vom Landesamt für Denkmalpflege an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, über die künftige Gestalt des Altertums museums, 14.09.1942.	177
E 12	LfDS.TA, A187, 21.09.1945: Brief an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, betreffend die Albrechtsburg zu Meißen, 21.09.1945.	183
E 13	LfDS.TA, D32.Bd 2, 24.06.1946: Brief vom Denkmalpflegeamt an das Gartenamt, betreffend das Palais im Großen Garten, 24.06.1946.	189
E 14	LfDS.TA, A187, 27.06.1946: Brief vom Oberbaurat an das Landesdenkmalpflegeamt, Hr. Dr. Hentschel, 27.06.1946.	190

Dokument E 1: HSA Dresden 12508/301: Inhaltsverzeichnis der Akte, Erfassung und Erhaltung von Kunstsachen und Altertümern nach Orten, Ehrenberg (AH Pirna): Beschreibung des Altars in der Kirche, 1838.



Transkription Dokument E 1

HSA Dresden 12508/301: Inhaltsverzeichnis der Akte, Erfassung und Erhaltung von Kunstsachen und Altertümern nach Orten, Ehrenberg (AH Pirna): Beschreibung des Altars in der Kirche, 1838..

Ehrenberg bei Hohnstein

1. Antwort auf ein Schreiben des Herrn von Quandt
... Altarschein auf dem Boden der Kirche ...
von Max. Ferd. Schulze Pfarrer, am 26 Jan
1838.
2. Bericht über den Haupt- und Nebenaltarschrein auf
dem Boden der Kirche von von ..., vom Aug.
1838, nebst Riß beider Altarschreine.
3. Antwort des Schreiben von Herrn von Quandt infolge der
Resolution der Memento-Registrandede, von Dr.
Schäfer ..., vom 4. Dec 1840.
4. Antwort des Schreibens von dem Pastor M. F. Schulze wegen
der Altarschreine, worin der Verein antwortet,
ob sie gegen ... den das ...
abgegeben werden könnten, von Dr. Schäfer ...
vom 14. Nov 1840 laut Memento-Reg.
5. Antwort auf das Schreiben von 4 Dec 1840 von
Herrn Quandt, worin er eine Beschreibung und
...digung der Altarschreine gibt. vom 14. Dec. 1840.

Dokument E 2: HSA Dresden 12508/301, Seite 1/2: Brief von Max. Fer. Schulze, Pfarrer von Ehrenberg, an Herrn von Quandt, 26. Januar 1838.

Ehrenberg. altersfreier Herr v. Quandt. 91

Hochachtungsvoll Herr,
Hochachtungsvoll, gütiger Herr!

Herr. Hochachtungsvoll haben mich durch Ihre gütigen Besuche sehr
beglückt und zu dankbaren Danken verpflichtet, aber nun so
schmerzlos muß es mir sagen, daß Dankbar die mir sehr
wichtigen Kaufkraft anstellen zu müssen, daß ich, nachdem
die Kaufkraft anstellen sehr gütige Verantwortung zum Wert
kauf ich allen Altersfreier gegeben, die fünfziger Gemeinde bei
jeder nicht Einbringung kann, dieselben sind sehr Altersfreier
kann ich für den Verkauf. Für mich auf abzugeben. Die mir
sehr Wert macht, der aber Alter sehr einen viel größeren Wert
und ist auch gegen alle Vorstellungen.

Was ich nun Herr. Hochachtungsvoll ich habe in die Kaufkraft anstellen
verändert. & nicht in ganze Gemeinde ist nicht der Wert
speziell mit Zusatz, da aber sehr die Höhe der Gemeinde ist.

Transkription, Dokument E 2

HSA Dresden 12508/301: Brief von Max. Fer. Schulze, Pfarrer von Ehrenberg, an Herrn von Quandt, 26. Januar 1838.

Ehrenberg Altarschrein an H v. Quandt.

Hochwohlgeborener Herr,
hochverehrter, gnädiger Herr !

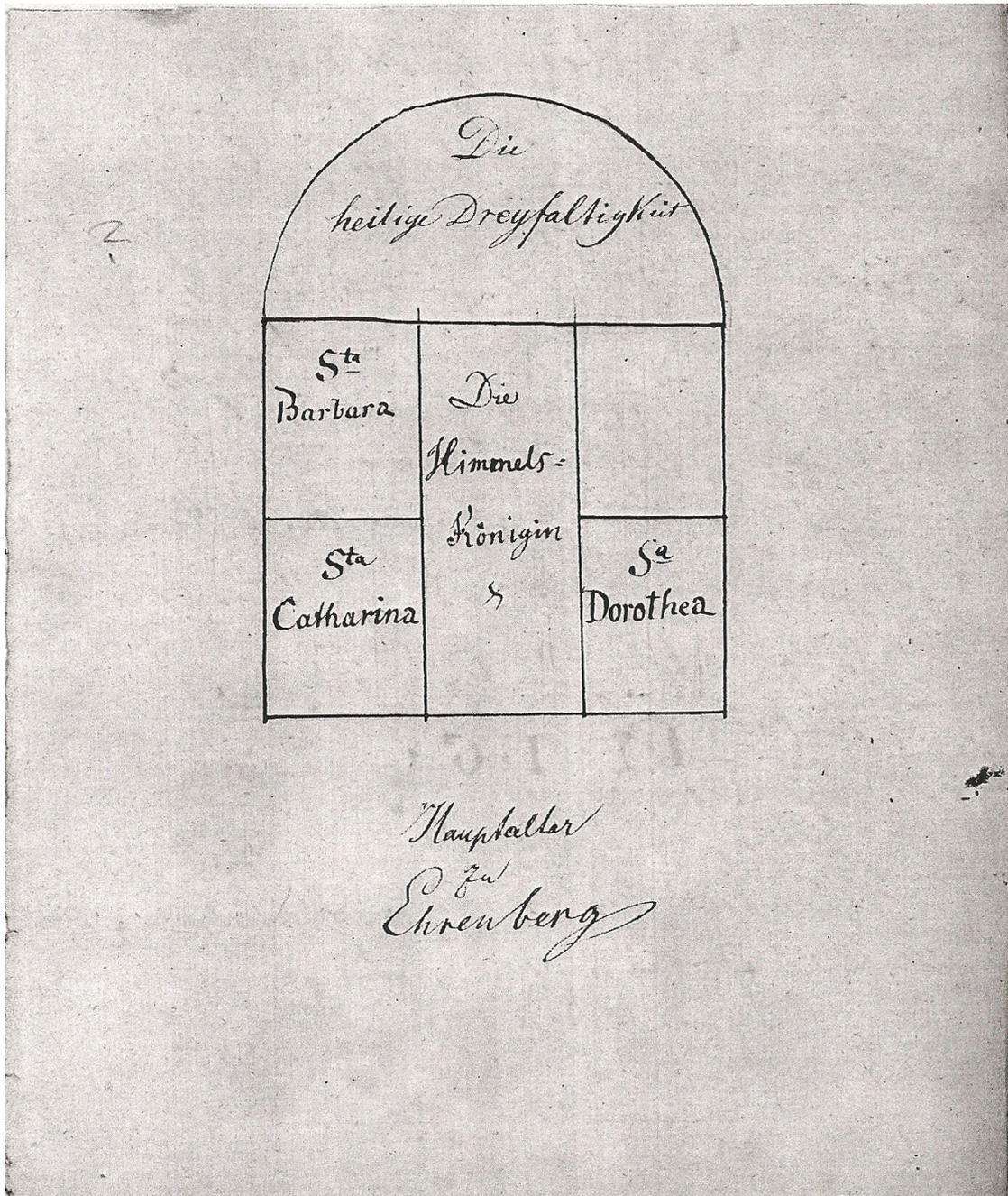
Euer Hochwohlgeb. Herr haben mich durch Ihr gnädiges Schreiben sehr beglückt und zu untertänigem Dank verpflichtet, aber um so Schmerzlicher muß es mir (sägen), Hoch Denselben die mir sehr unangenehme Nachricht antheilen zu müssen, dass ich, nachdem die Kircheninspection ihre freudige Einwilligung zum Verkauf des alten Altarschreins gegeben, die hiesige Gemeinde bis jetzt nicht dahinbewegten konnte, denselben ... hohen Altarhu..s-schrein für den emfohul. Preis von 5 ... abzulassen. Das mürri-sche Volk meint, der alte Altar habe viel größeren Wert und ist taub gegen alle Vorstellungen.

(Von) sich nun Euer Hochwohlgebl. deshalb an die Kircheninspection wenden? Nicht die ganze Gemeinde ist wider den Verkauf, sondern nur Einzelne, die aber freil. die ... der Gemeinde führen. Indem ich Hoch Denselben für die gnädige (Verwendung) bei den Hohen Altar..... zu Gunsten meiner ... und für die umfassende A...isierung zur (Reinigung) unseres Altarmäldes unterthänigst (danke), werde ich in größter Vorahnung immer (sägen)
Euer Hochwohlgeboren
Ehrenberg am 26. Jan.
1838

Dokument E 3: HSA Dresden 12508/301, Seite 1/2: Bericht über den Haupt- und Nebenaltarschrein auf dem Boden der Kirche, Aug. 1838.

Mem. Reg. No. 16
 Ehrenberg bei Hohnstein.
 Auf dem Kirchboden des Pfarr 2. alt.
 Altar. Auf dem Hauptaltar
 darauf befinden sich folgende plastische
 Figuren:
 1. Gedenktafel mit den Heil.
 m. S. Barbara, S. Catharina und
 Dorothea, die alle für eine 5^e ist.
 Auf der Kante gemalt: Jett der
 Altar mit der dreifachen Kreuz und
 Christus mit dem Heil. Geist.
 Die Figuren sind gut erhalten,
 die Ausführung unvollständig.
 die Kante ist auch unvollständig;
 die flieg. stein.

Dokument E 3: HSA Dresden 12508/301, Seite 2/2: Bericht über den Haupt- und Nebenaltarschrein auf dem Boden der Kirche, Aug. 1838.



Transkription, Dokument E 3

HSA Dresden 12508/301: Bericht über den Haupt- und Nebenaltarschrein auf dem Boden der Kirche, Aug. 1838

Ehrenberg bei Hohenstein.

(Auf) dem (Kirchboden) ... 2.alte

Flügelaltäre 1. zum Hauptaltar

Daran befinden sich folgende plastische

Figuren:

Die Himmelskönigin mit dem Christ-

Kind, S. Barbara, S. Catharina und

Dorothea, die (Stelle) für eine 5th ist leer.

Zeigt die Krönung gemahlt: Gott der

Vater mit der dreifachen Krone den

Leichnam Christi im Schoß haltend.

Die Figuren sind gut erhalten,

die Vergoldung

die Predella ist aus neuer Zeit;

die Flügel fehlen.

Dokument E 4: HSA Dresden 12508/224a: Inventarverzeichnisse, Aufnahme und Abgabe von Kunstsachen und Altertümern; Übersicht über die im Museum befindlichen kirchlichen Altertümer nach Orten mit der Angabe, unter welchen Bedingungen die Abgabe erfolgte (Inv.-Nr. 1-2734), 1900 - 1901.

Ehrenberg

2200 526a	Altar	Generalakten Vol. IX LI. 88,90. Loc. 5.
2201 526b	Altar	Protokoll v. 14. Juni u. 6. Sept. 1858.
2206 526c	Heilige	Mitteil. 14. Heft S. 24 nr (?) 2200/r(?). u. 2206/7
2207 526d	Heilige	

Dokument E 5: HSA Dresden 12508/207: Verwaltung und Organisation; Wegweiser durch das Altertumsmuseum im Palais im Großen Garten Dresden nach seiner Neuaufstellung, 1890.

Im Depot

Altar aus Ehrenberg	No. 2250
Altar aus Ehrenberg	No. 2201

Dokument E 6: Akte Ehrenberg, Kirche: Kostenzusammenstellung für Instandsetzung einer Dreifaltigkeitsgruppe aus Ehrenberg bei Neustadt für das Altertumsmuseum zu Dresden.

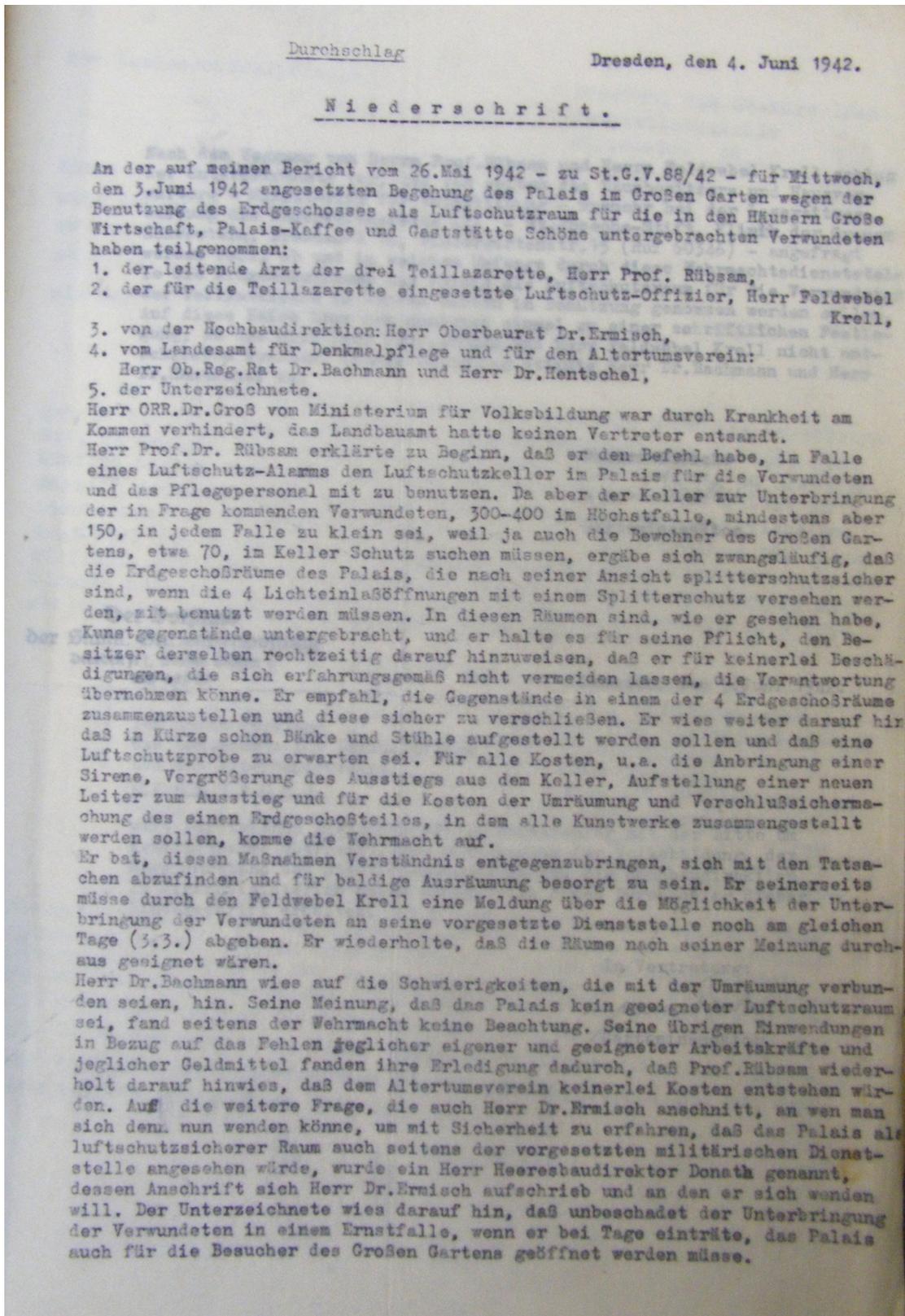
1.

K o s t e n a n s c h l a g = Z u s a m m e n s t e l l u n g
für
Instandsetzung
einer Dreifaltigkeitsgruppe aus Ehrenberg b. Neustadt
für das Altertumsmuseum zu Dresden

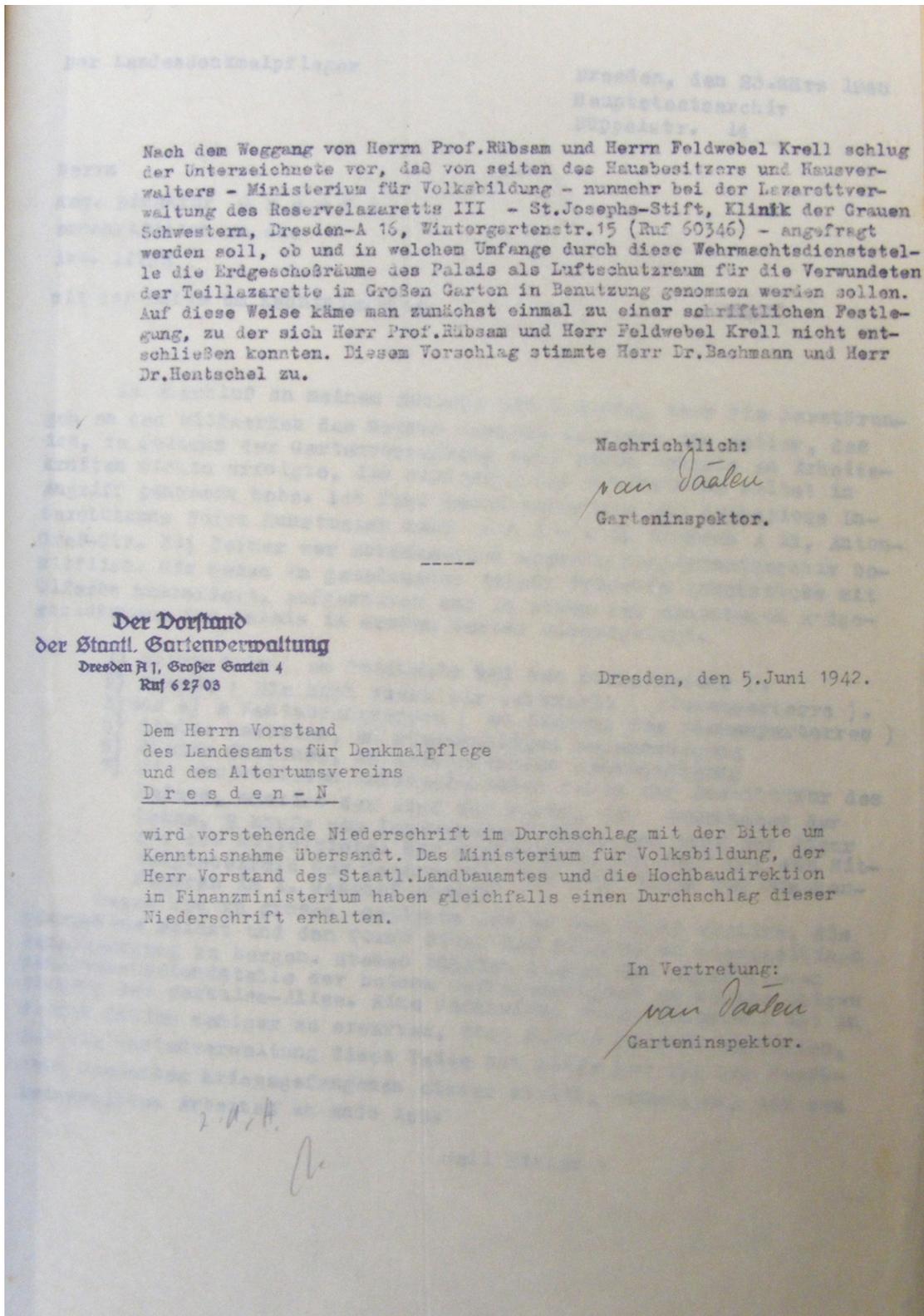
Nr.	Gegenstand.	Bezeichnung der vorzunehmenden Arbeiten d.h.:	Kosten.
1.	Dreifaltigkeitsgruppe Vorplanung f. Alt. neu: d. 13 Loh. 2/4 u. 5/1	Anstrichmalerei " (Wiederholung) Vergoldete Füllarbeiten Zifferung f. 2. d. 13. 2. 24	150. " G. M. 60. " " 43. " " <hr/> 253. " G. M. <hr/> 26. 2. 24

4. 30.

Dokument E 7: LfDS.TA, D32.Bd 2, 04.06.1942, Seite 1/2: Begehung des Palais im Großen Garten, 04.06.1942.



Dokument E 7: LfDS.TA, D32.Bd 2, 04.06.1942, Seite 2/2: Begehung des Palais im Großen Garten, 04.06.1942.



Dokument E 8: LfDS.TA, A187, 11.06.1945, Seite 1/2: Brief vom Landesdenkmalpfleger an den Bevollmächtigten für die Bergung der staatl. u. städt. Sammlungen und Bibliotheken beim Oberbürgermeister zu Dresden Herrn Prof. Dr. Wegner, 11.06.1945.

65

Der Landesdenkmalpfleger
Dresden, den 11. Juni 1945
Hauptstaatsarchiv
Düppelstraße 14
Reg. Nr. 733

An den
Bevollmächtigten für die Bergung der
staatl. u. städt. Sammlungen und Bibliotheken
beim Oberbürgermeister zu Dresden
Herrn Prof. Dr. Wegner

D r e s d e n - S t r e h l e n
Liliensteinstraße 6

Sehr geehrter Herr Professor !

Am 7.6. berichtete ich Ihnen über die Sicherung der Bestände des
Altertumsmuseums im Großen Garten. Ich bezeichnete diese als z.Zt.
nicht dringlich. Leider ist inzwischen die Lage stark verändert.
Die Zugänge der erhaltenen Erdgeschoßräume im Palais, die ich zum
Teil verrammelt hatte und die z.T. von der Gartenverwaltung gesichert
waren, sind neuerdings aufgebrochen, der Zugang steht jedem Menschen
offen und es ist offensichtlich keine Sicherungsmöglichkeit mehr
vorhanden. Es besteht die Gefahr, daß die dort noch liegenden Bestände
von Liebhabern gestohlen oder als Feuerholz weggeholt werden.

Ich bitte daher, mir einen direkten Auftrag zur Sicherung der Be-
stände zu erteilen, damit ich diese unbehelligt durchführen kann.
Ich beabsichtige, alles, was transportabel ist, zunächst in das
Haus General Wever-Str. 10 in Strehlen (ehemaliges Atelier Prof. W.
Gornelius) zu verbringen, ^{wo} der derzeitige Inhaber, Maler und
Dipl. Architekt H. Ulrich Platz zur Verfügung stellen will und auch
beim Abtransport, den ich nach und nach wahrscheinlich vermittle
Handwagen vornehmen werde, helfen wird. Annehmbar wird sich dann in ei-
niger Zeit die Möglichkeit finden, die Gegenstände in einem der
Sammelorte für Museumsgut geschlossen unterzubringen.

Zweckmäßigerweise bitte ich die Vollmacht auf alle Orte auszudehnen,
an den Gegenstände des Museums sich befinden, und zwar :

- 1) Palais im Großen Garten
- 2) Anton-Graf-Straße 31 III
- 3) General-Wever-Straße 10
- 4) Schloß Wessenstein
- 5) Schloß Lunzkwitz

Ich

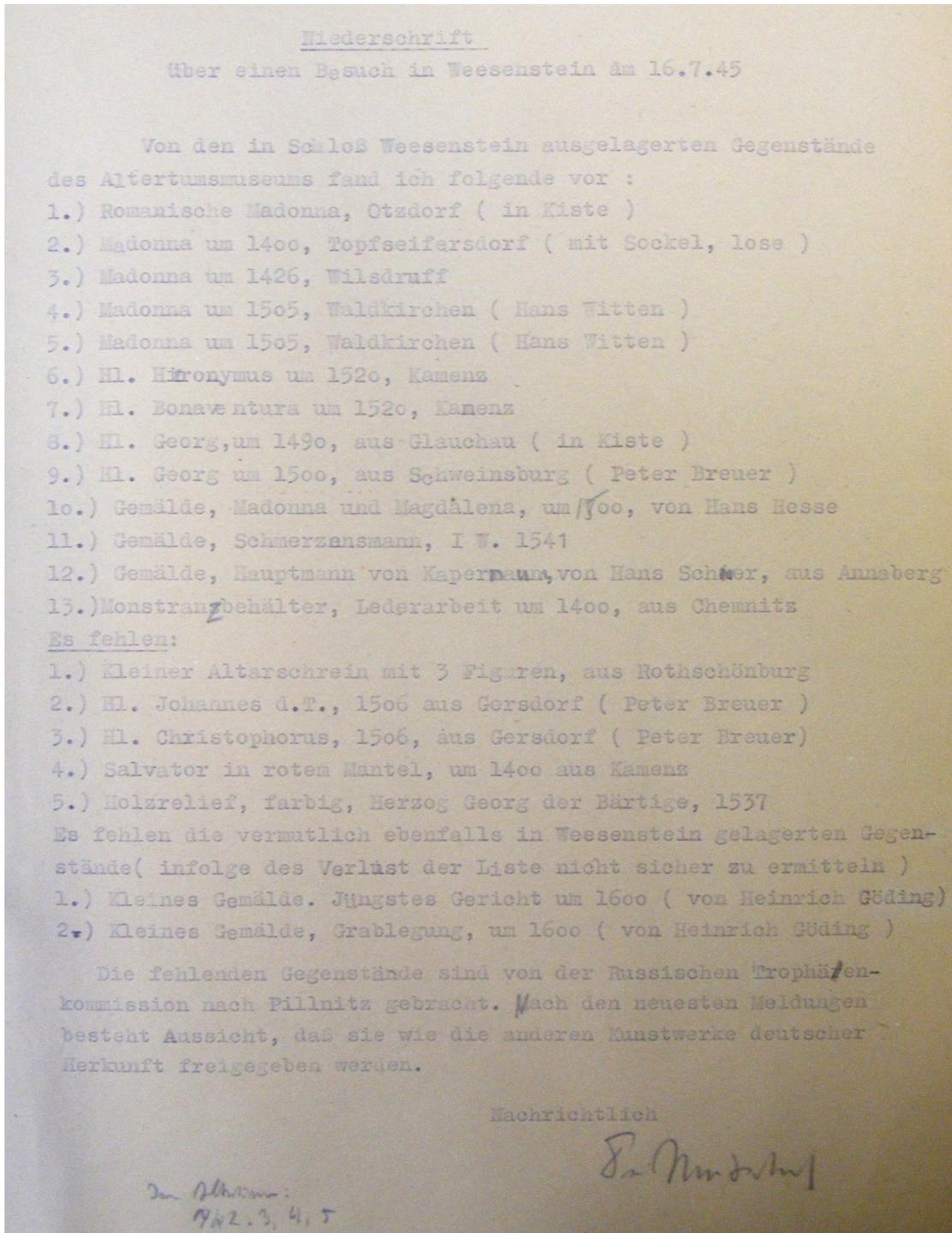
b.w.

Dokument E 8: LfDS.TA, A187, 11.06.1945, Seite 2/2: Brief vom Landesdenkmalpfleger an den Bevollmächtigten für die Bergung der staatl. u. städt. Sammlungen und Bibliotheken beim Oberbürgermeister zu Dresden Herrn Prof. Dr. Wegner, 11.06.1945

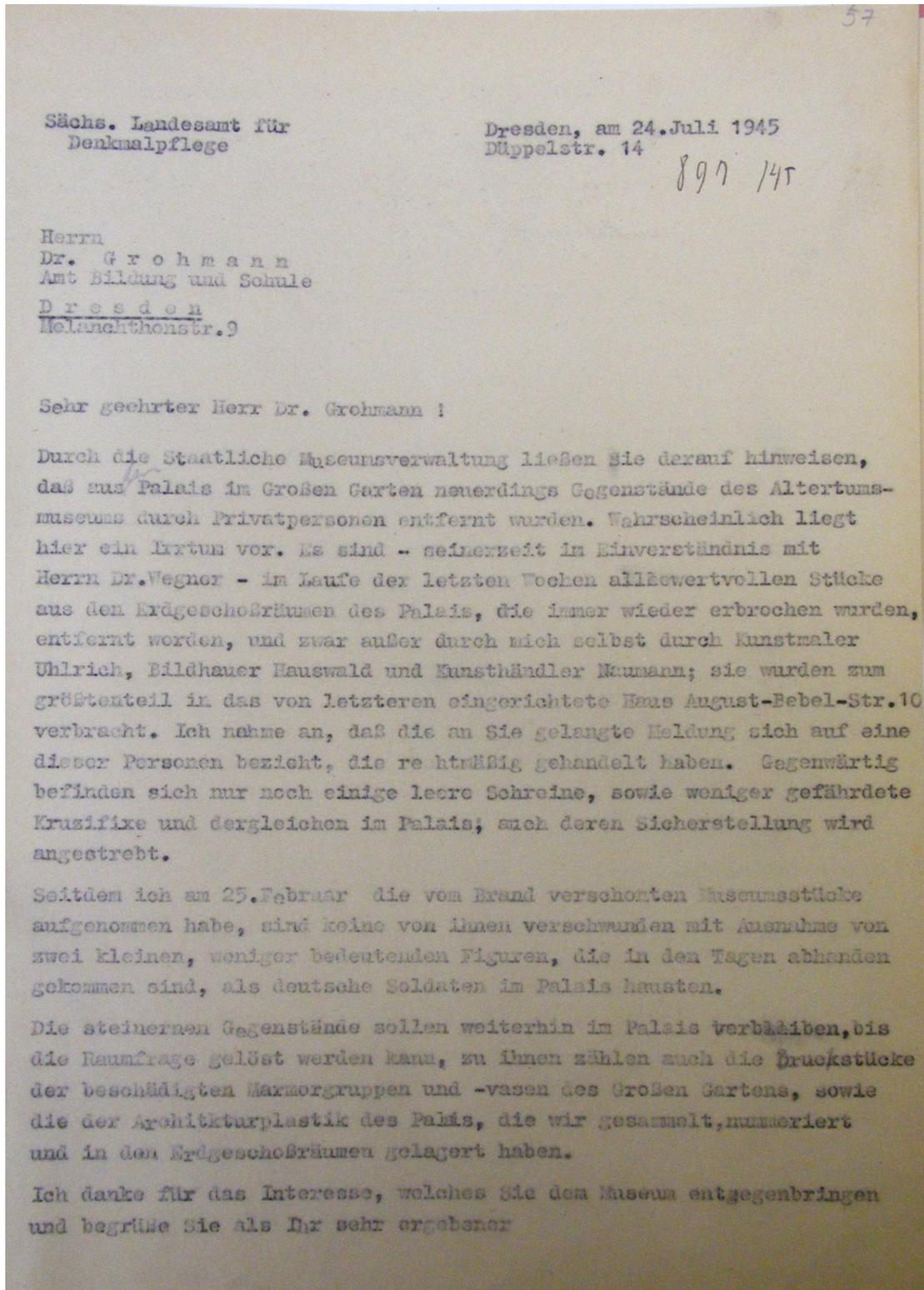
Ich werde mich der Durchführung der Aufgabe mit allen Kräften
annehmen.

Hochachtungsvoll

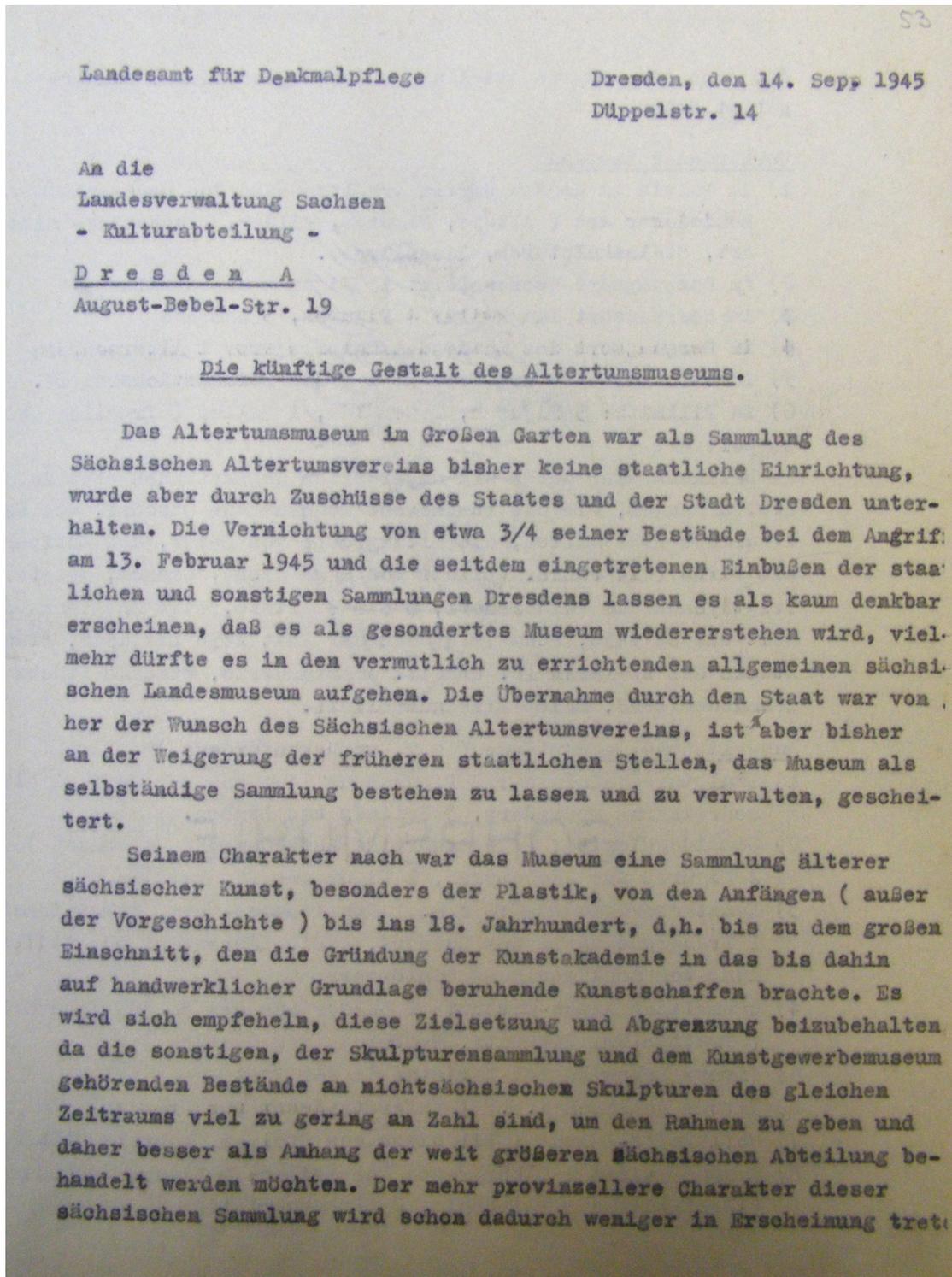
Dokument E 9: LfDS.TA, A187, 16.07.1945: Niederschrift über die Begehung des Palais in Weesenstein, 16.07.1945.



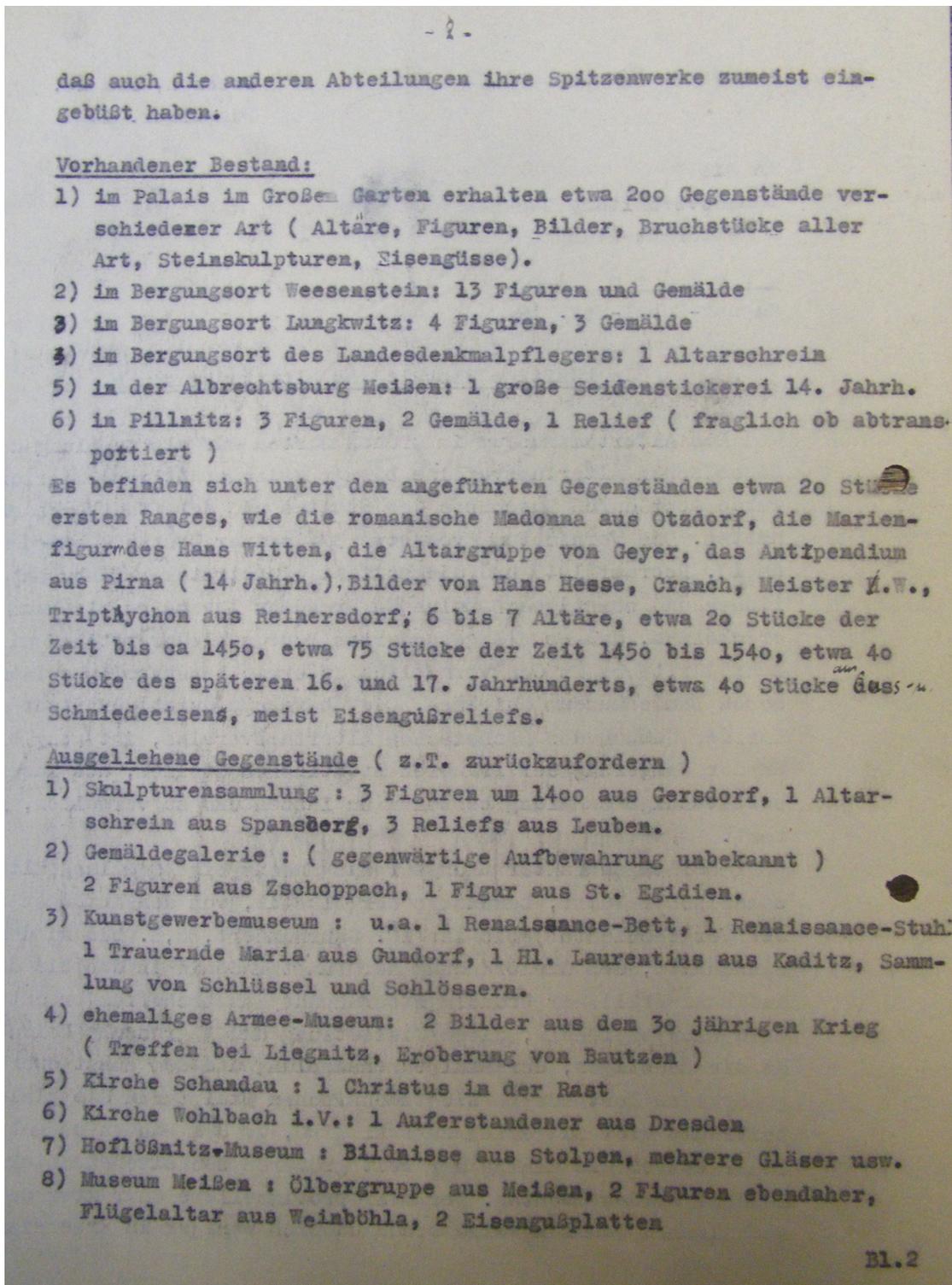
Dokument E 10: LfDS.TA, A187, 24.07.1945: Brief vom Sächsischen Landesamt für Denkmalpflege an Herrn Dr. Grohmann, Amt Bildung und Schule, 14.07.1945.



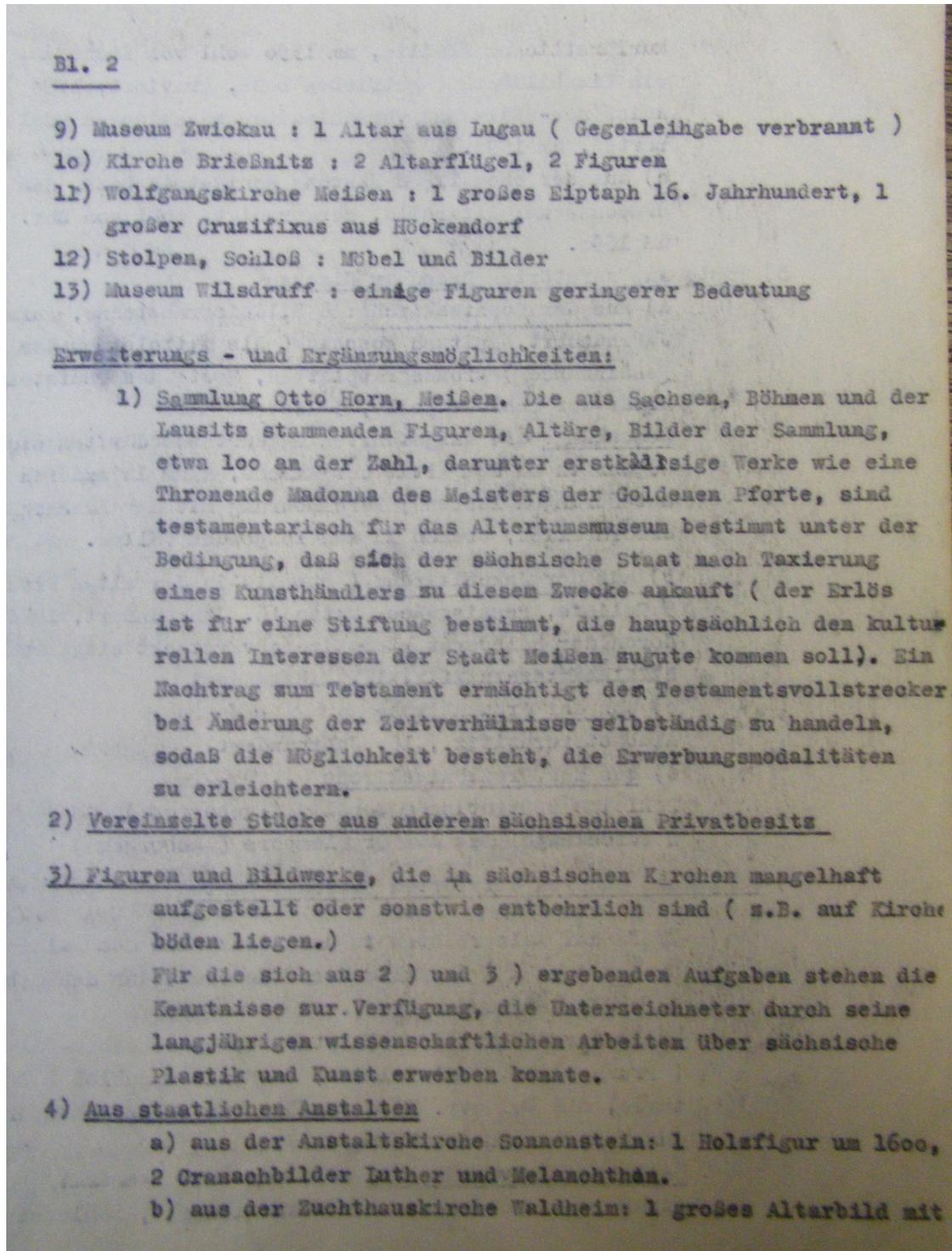
Dokument E 11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Seite 1/6: Brief vom Landesamt für Denkmalpflege an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, über die künftige Gestalt des Altertums museums, 14.09.1942.



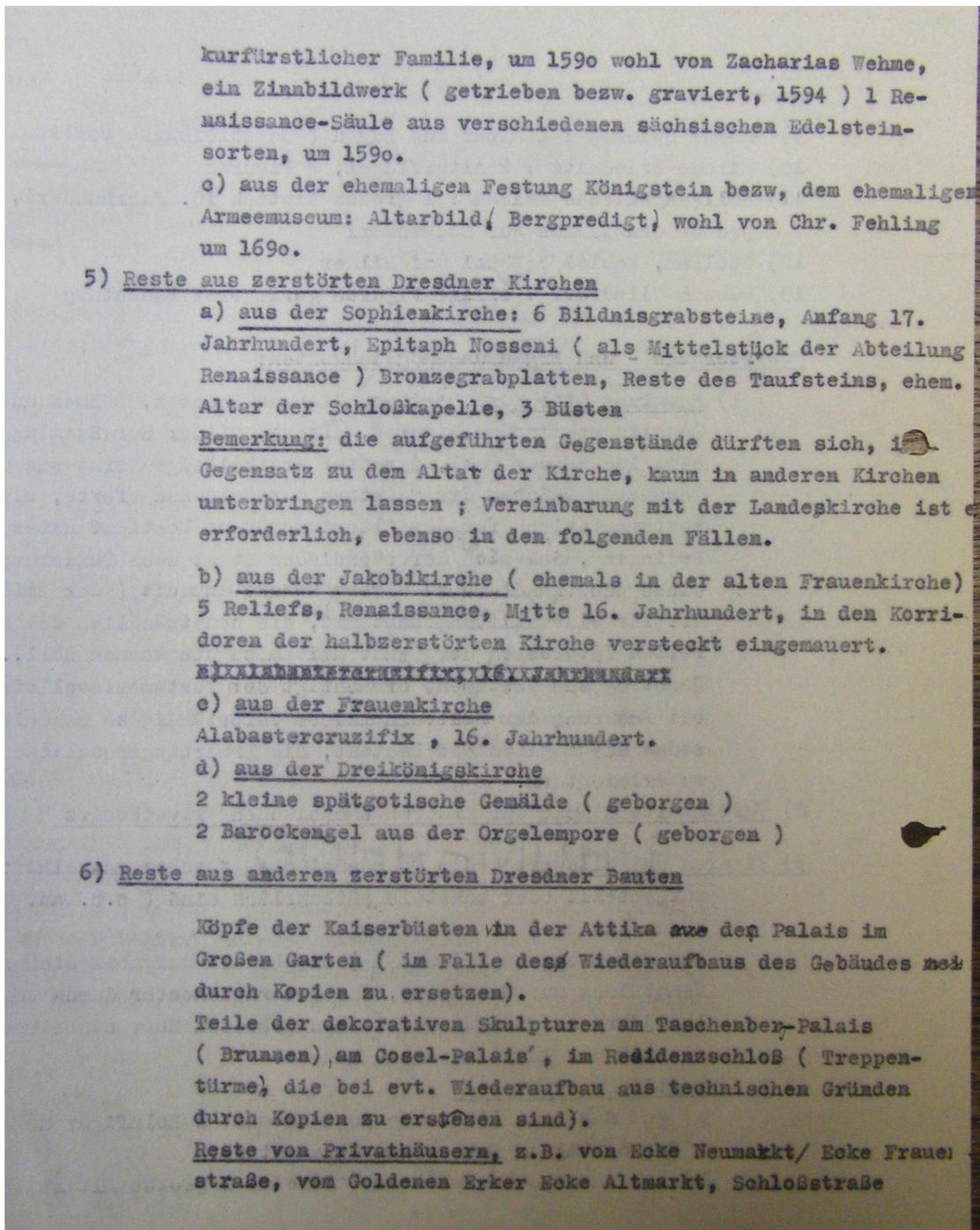
Dokument E 11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Seite 2/6: Brief vom Landesamt für Denkmalpflege an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, über die künftige Gestalt des Altertums museums, 14.09.1942.



Dokument E 11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Seite 3/6: Brief vom Landesamt für Denkmalpflege an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, über die künftige Gestalt des Altertumsmuseums, 14.09.1942.



Dokument E 11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Seite 4/6: Brief vom Landesamt für Denkmalpflege an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, über die künftige Gestalt des Altertummuseums, 14.09.1942.



Dokument E 11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Seite 5/6: Brief vom Landesamt für Denkmalpflege an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, über die künftige Gestalt des Altertumsmuseums, 14.09.1942.

Bl. 3

(Christophorusfigur erhalten !), 9 Musen-Relief Pillnitzer Str. 26, Teilstücke von der Zwingerpalastik, soweit sie nicht beim Wiederaufbau verwendbar sind.

7) Abgabe aus kleineren Sächsischen Museen

a) in Heimatmuseen, die wenig gepflegt sind und kaum besucht werden, finden sich gelegentlich Kunstwerke, die hier völlig fehl am Platze sind. Es muß ein Weg gefunden werden, diese für die wichtigeren Aufgaben des Landesmuseums zu erwerben; Beispiele in Mylau, Mittweida, Radibor, Größrühredorf.

b) Einzelstücke aus der Sammlung der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, die als Ganzes verachtet ist. Der größere Teil der Sammlung wird den Leipziger Museen zufallen müssen, doch finden einzelne Stücke, besonders solcher mittel- und ost-sächsischer Herkunft (z.B. Altarflügel aus Kamenz), besser in einem Dresdner Museum Platz.

8) Vereinigung mit gleichartigen Teilgebieten anderer Dresdner Sammlungen.

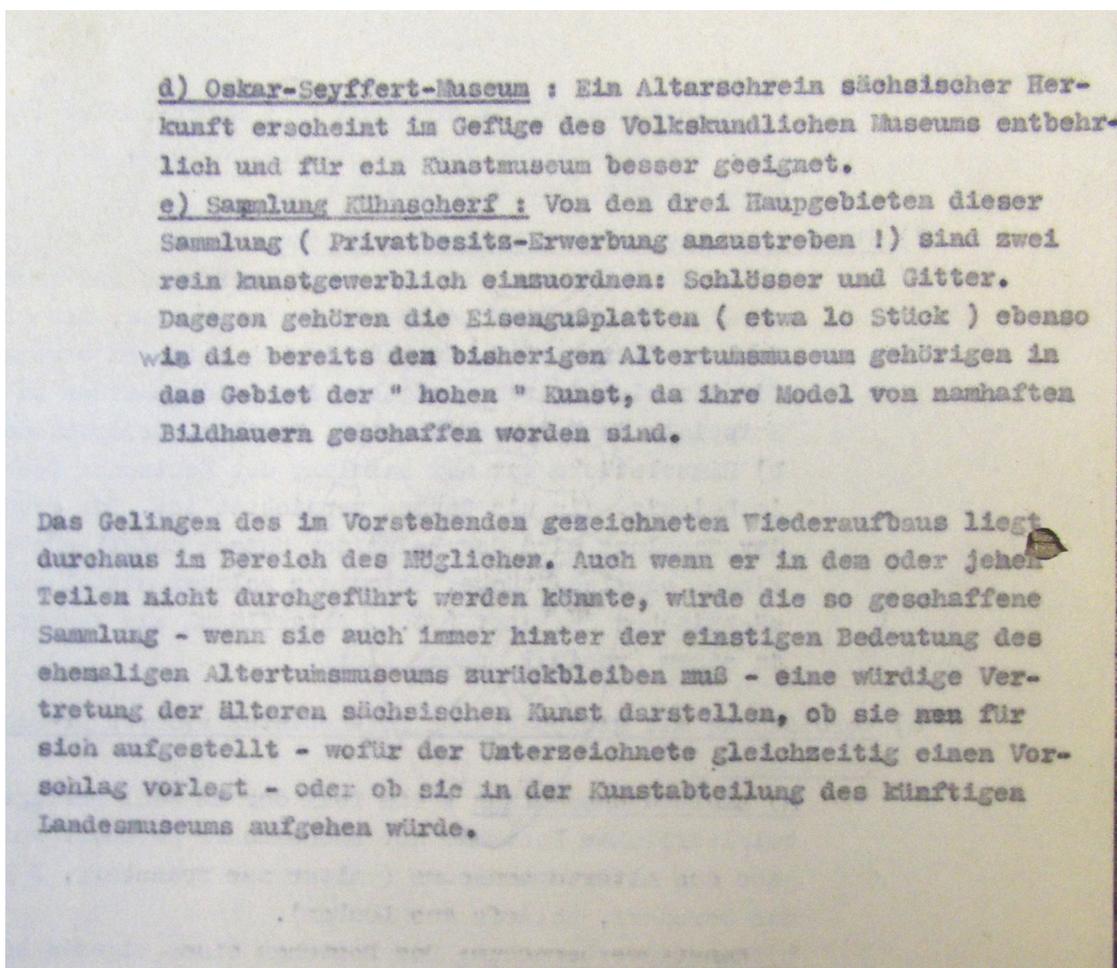
a) Skulpturensammlung : Ein Teil der an Zahl geringsten mittelalterlichen Bestände ist sächsischer Herkunft und Leihgabe des Altertumsmuseums (Altar aus Spansberg, 3 Figuren aus Gersdorf, Reliefs aus Leuben).

b) Kunstgewerbemuseum: Das Bestehen einer eigenen kirchlichen Abteilung erscheint um so weniger begründet, als deren Bestände grüßtenteils sächsischer Herkunft sind (Altar aus Neudorf, Altarflügel aus Pausitz, Figuren aus Gundorf, Kaditz, Zschopau, Glocken aus Elstertrebnitz, Gestühl aus Ebersdorf, gotische Wandbekleidung aus Kriebstein, Glasgemälde aus Klosterlein, Krummhammersdorf usw.).

c) Stadtmuseum: Die in Frage kommenden Bestände, wie Grabmalteile, Emporenbilder usw. aus der Sophienkirche und der alten Frauenkirche, die Ölberggruppe aus Leubnitz u.a.m. sind stadteschichtlich ohne besondere Bedeutung und würden in der Abteilung sächsische Kunst des Landesmuseums in besserem, organischen Zusammenhang stehen.

b.w.

Dokument E 11: LfDS.TA, A187, 14.09.1945, Seite 6/6: Brief vom Landesamt für Denkmalpflege an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, über die künftige Gestalt des Altertums museums, 14.09.1942.



Dokument E 12: LfDS.TA, A187, 21.09.1945, Seite 1/6: Brief an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, betreffend die Albrechtsburg zu Meißen, 21.09.1945.

Dresden, den 21. Sep. 1945

An die
Landesverwaltung Sachsen
- Kulturabteilung -
D r e s d e n A
August-Bebel-Str. 19

Betr.: Albrechtsburg zu Meißen.

Im Folgenden sei ein Vorschlag gemacht, der über seinen nächste Zweck hinaus zeigen soll, wie es in einem einzelnen Falle und in bescheidenem Umfang möglich ist, die Dresdner Sammlungen zu aktivieren und über die ihnen jetzt vornehmlich zufallenden Aufgaben, die ihnen verbliebenen Bestände festzustellen, zu bergen, zu erhalten, hinausgehend wieder in die Allgemeinheit zu wirken und so einen ersten Schritt zur Erfüllung ihrer eigentlichen Aufgaben zu tun.

- Die Aufstellung der Restbestände des Altertums Museums-
die gemäß der ersten Denkschrift des Unterzeichneten zu erweitern und auszubauen wären - in den Räumen der Albrechtsburg zu Meißen wird ein Doppeltes ergeben. Erstens die Unterbringung und Sichtbarmachung der Bestände, die sonst auf lange Zeit hinaus, ungepflegt und unansehnlich geworden, aufgestapelt liegen würden, zweitens aber käme diese Aufstellung auch in hohem Maße der Albrechtsburg zu gute, welcher jetzt, nachdem die Dresdner Sehenswürdigkeiten für immer zerstört sind oder auf lange hinaus in Trümmer liegen werden, eine noch wesentlich höhere Bedeutung im Bewußtsein aller Kulturinteressierten zukommt als bisher und die zu erfüllen und zu steigern daher ein naheliegender Gedanke ist.

Vielfältige Erfahrung zeigt, daß alte Kunstwerke, namentlich solche des Mittelalters und der ihm folgenden Jahrhunderte, in alten Räumen unvergleichlich viel besser zur Geltung kommen als in modernen Museumssälen, denen fast immer die Wärme der Atmosphäre fehlt, für die jene gedacht und geschaffen waren. Was in Dresden in absehbarer Zeit zur Verfügung stehen wird, etwa Räume des Albertiums, der Galerie, des Kunstgewerbemuseums, kann den Vergleich mit dem spä

Dokument E 12: LfDS.TA, A187, 21.09.1945, Seite 2/6: Brief an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, betreffend die Albrechtsburg zn Meißen, 21.09.1945.

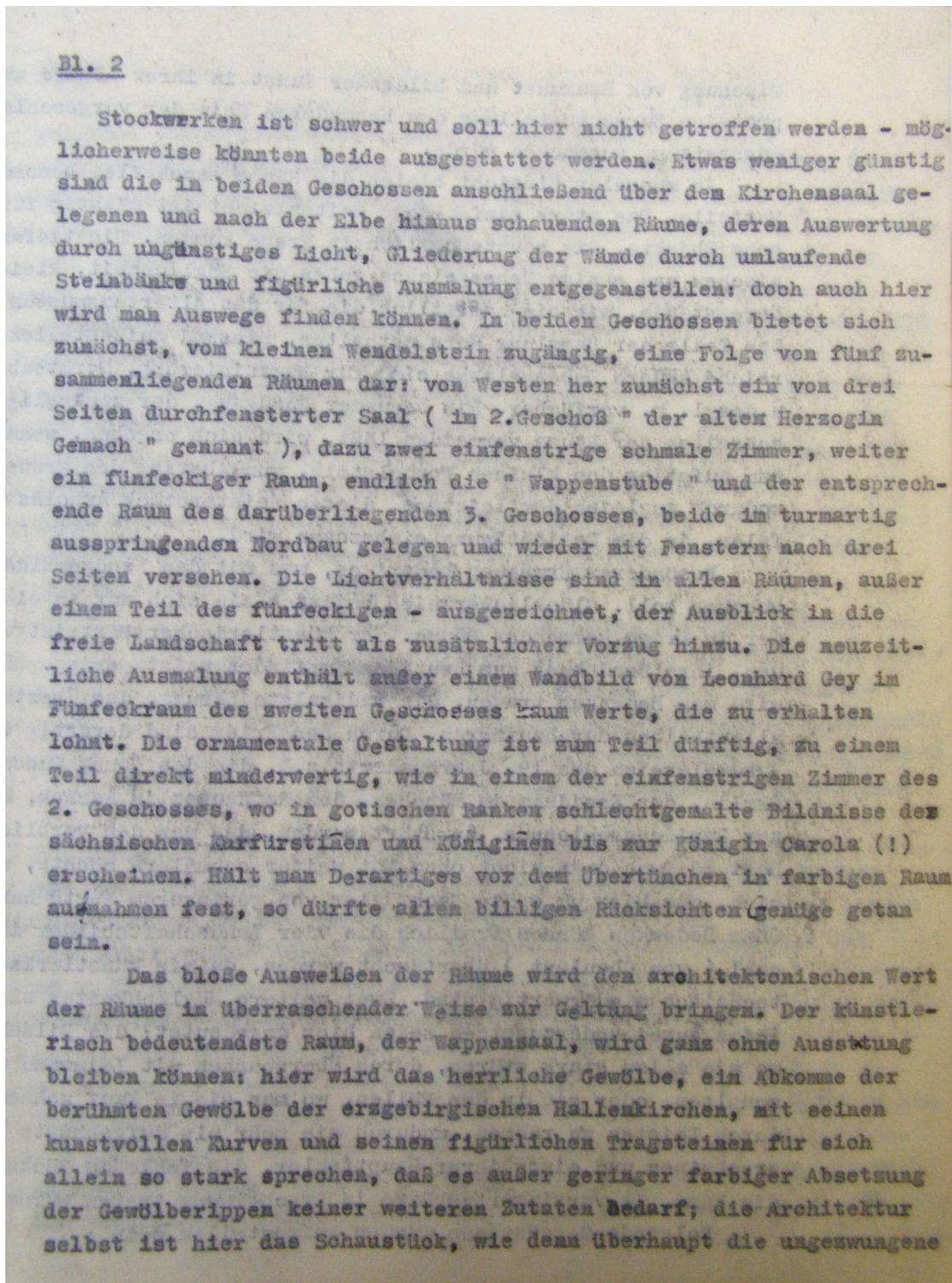
gotischen Räumen der Meißner Burg nicht aushalten. Es geht ihnen die vielfältige Differenzierung des Grundrisses und damit der Beleuchtung, die maßstäbliche Sicherheit der Wandflächen ebenso ab, wie die charakteristische Harmonie und die natürliche Wirkung des Materials in Bodenbelag, Wandfläche und Decke, sei es Putzfläche, Stein oder Holz. Was sich so als günstig für die Sammlungsgegenstände ergibt, wird in Wechselwirkung nicht weniger die Anziehungskraft der Burg steigern. Sind doch unter den Tausenden ihrer Besucher nicht allzu viele, denen mit der Besichtigung der Architektur, den räumlichen Eindrücken allein genug getan ist. Die Mehrzahl wird immer das - nicht unberechtigte - Empfinden haben, daß die Burg im Grunde leer steht, daß sie ein prächtiges Gehäuse ohne Inhalt ist. Vergleiche mit Burgen und Schlössern ähnlichen Ranges, wie etwa der Burg Karlstein bei Prag oder dem Schloß Moritzburg, dürften das zur Genüge verdeutlichen. Versuche dem abzuhelfen, sind ja bereits gemacht worden: die figurlich-ornamentale Ausmalung der achtziger Jahre war nichts anderes, und der bescheidene Versuch neuerer Zeit, mit einigen Waffen und Rüstungen aus den Beständen des Historischen Museums leere Räume zu beleben, weist in gleiche Richtung.

Der hauptsächlichste Nachteil des Vorschlages ist der, daß eine Dresdner Sammlung aus dem Bereich der Stadt entfernt wird. Die bitteren Notwendigkeiten, die sich aus der Zerstörung des Dresdner Stadtkerns ergeben, machen diesen Einwand weitgehend hinfällig. Ist der Vorortverkehr zwischen Dresden und Meißen einmal annähernd in dem Umfang der Vorkriegszeit wiederhergestellt, so wird der, dem ernstlich an dem Besuch der Sammlung liegt, für den erhöhten Zeitaufwand von 2 - 3 Stunden entschädigt werden durch die Fülle zusätzlicher Eindrücke, welche die Albrechtsburg, der Dom, das Stadtbild Meißen ihm bieten werden.

Während sich die saalartigen Räume des ersten Obergeschosses (Kirchensaal, Bankettsaal, Tafelstube) durch ihre Größe, ihre reich gegliederte Architektur und ihre Ausmalung - mag man zu ihr stehen wie man will - einer musealen Auswertung entziehen, bieten das zweite (gewölbte) und dritte (flachgedeckte) Obergeschoß, und zwar vornehmlich die nach Nordwesten, nach dem Meißental zu gelegenen Teile, unvergleichliche Möglichkeiten dar. Die Wahl zwischen diesen beiden

Bl. 2

Dokument E 12: LfDS.TA, A187, 21.09.1945, Seite 3/6: Brief an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, betreffend die Albrechtsburg zn Meißen, 21.09.1945.



Dokument E 12: LfDS.TA, A187, 21.09.1945, Seite 4/6: Brief an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, betreffend die Albrechtsburg zn Meißen, 21.09.1945.

Mischung von Baukunst und bildender Kunst in ihrer Absage an jede protzige Zurschaustellung den besonderen Reiz der vorgeschlagenen Ausstattung ausmachen würde.

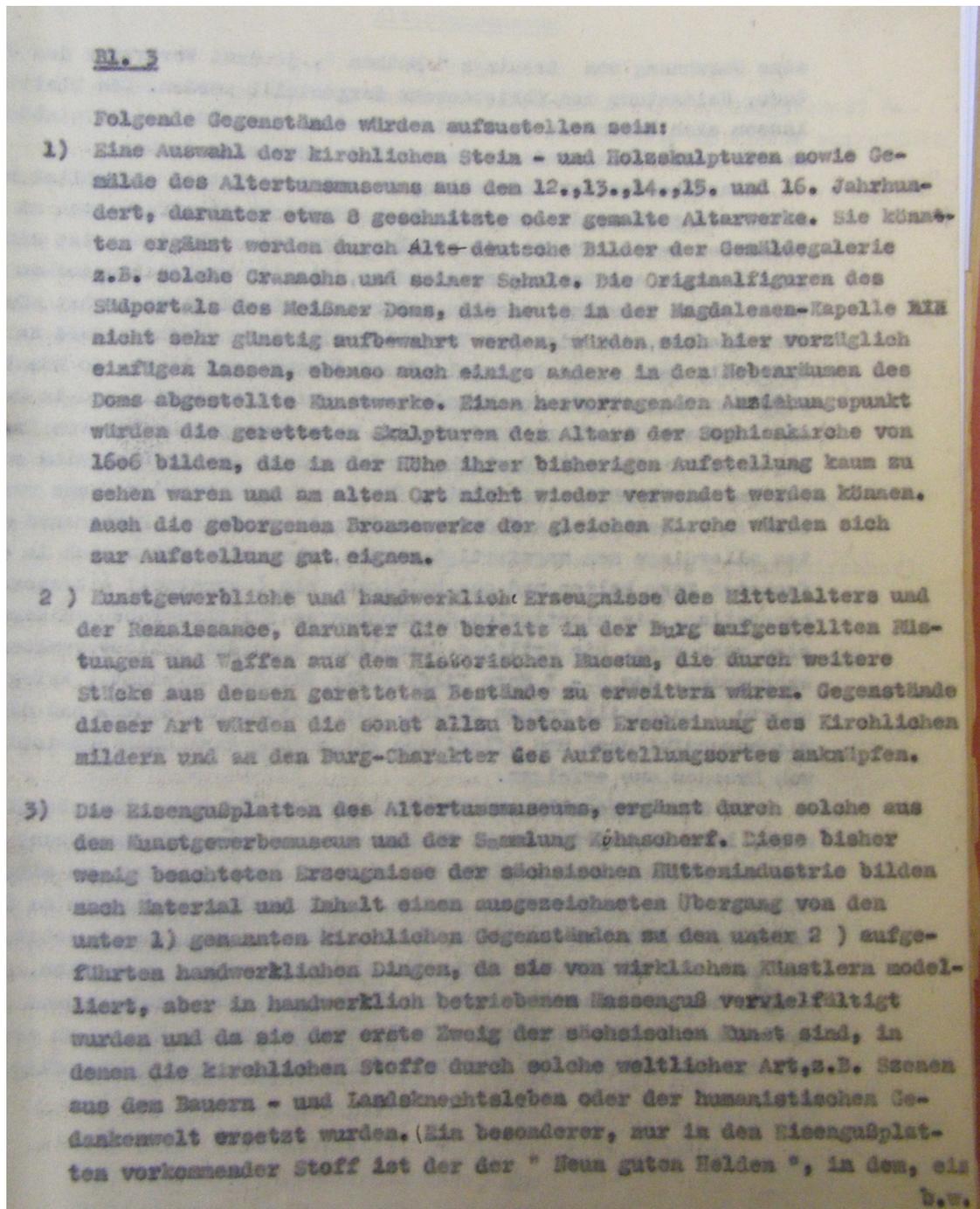
In musealer Hinsicht bieten die Räume mancherlei besondere Vorteile. Das stark einfallende Seitenlicht ist günstig für plastische Objekte, die hauptsächlich in Frage kommen. Die tiefen Fenster-nischen und einige Nebengalasse geben die Möglichkeit, kleinere Gegenstände, wie sie namentlich die für das Altertumsmuseum bestimmten Teile der Sammlung Horn enthalten, passend aufzustellen. Zahlreiche andere Nebengalasse sind für Magazinierung, Geräteabstellung u. desgl. m. verfügbar. Ein bequemer Rundgang, der zweimaliges Durchschreiten der Räume vermeiden läßt, wird sich ergeben, wenn man zum Aufstieg den kleinen Wendelstein, zum Abstieg den großen benutzt, wodurch zugleich der letztere, dieses Meisterstück Arnolds von Westfalen, in die Besichtigung einbezogen wird.

Besonderer Erwägung bedarf es, was mit den Wandgemälden geschehen soll. Glücklicherweise befinden sie sich nur an einem Teil der in Frage kommenden Räume. Ihr künstlerischer Wert ist verschieden, ihre Beziehung zum heutigen Empfinden meist gering. Gleichwohl wird man Bedenken tragen, die radikalste Lösung, das Übertünchen, allenthalben durchzuführen. Durch den Krieg sind derartig viel Wandmalereien des 19. Jahrhunderts, z.B. die des Neuen Museums in Berlin, der Residenz in München, des Rathauses in Aachen, des Dresdner Residenzschlosses, zerstört worden, daß man den verbliebenen Bestand auch dann nicht ohne Not weiter schmälern möchte, wenn es sich, wie hier, um späte Nachzügler von geringerem Werte handelt. Ohne Bedenken können freilich die vier Landschaftsbilder im Wappensaal (von Choulant) übertüncht werden, da sie künstlerisch wie technisch minderwertig sind. Zwei weitere Möglichkeiten sich mit ^{im Museum von Meißen} ~~sie~~ auseinanderzusetzen, seien hier angedeutet: die Bilder dort, wo sie allzu stark stören, durch Überspannen mit Leinwand auszuschalten, oder sie in den Fällen, wo man sie in Kauf nehmen kann, durch Leisten zu rahmen, wodurch sie mehr als aufgehängte Gemälde erscheinen und einer ihrer Hauptfehler, die fehlende Rücksicht auf die Wand, in verringertem Maße in Erscheinung treten würde.

Folgende Gegenstände würden aufzustellen sein :

b.w.

Dokument E 12: LfDS.TA, A187, 21.09.1945, Seite 5/6: Brief an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, betreffend die Albrechtsburg zn Meißen, 21.09.1945.



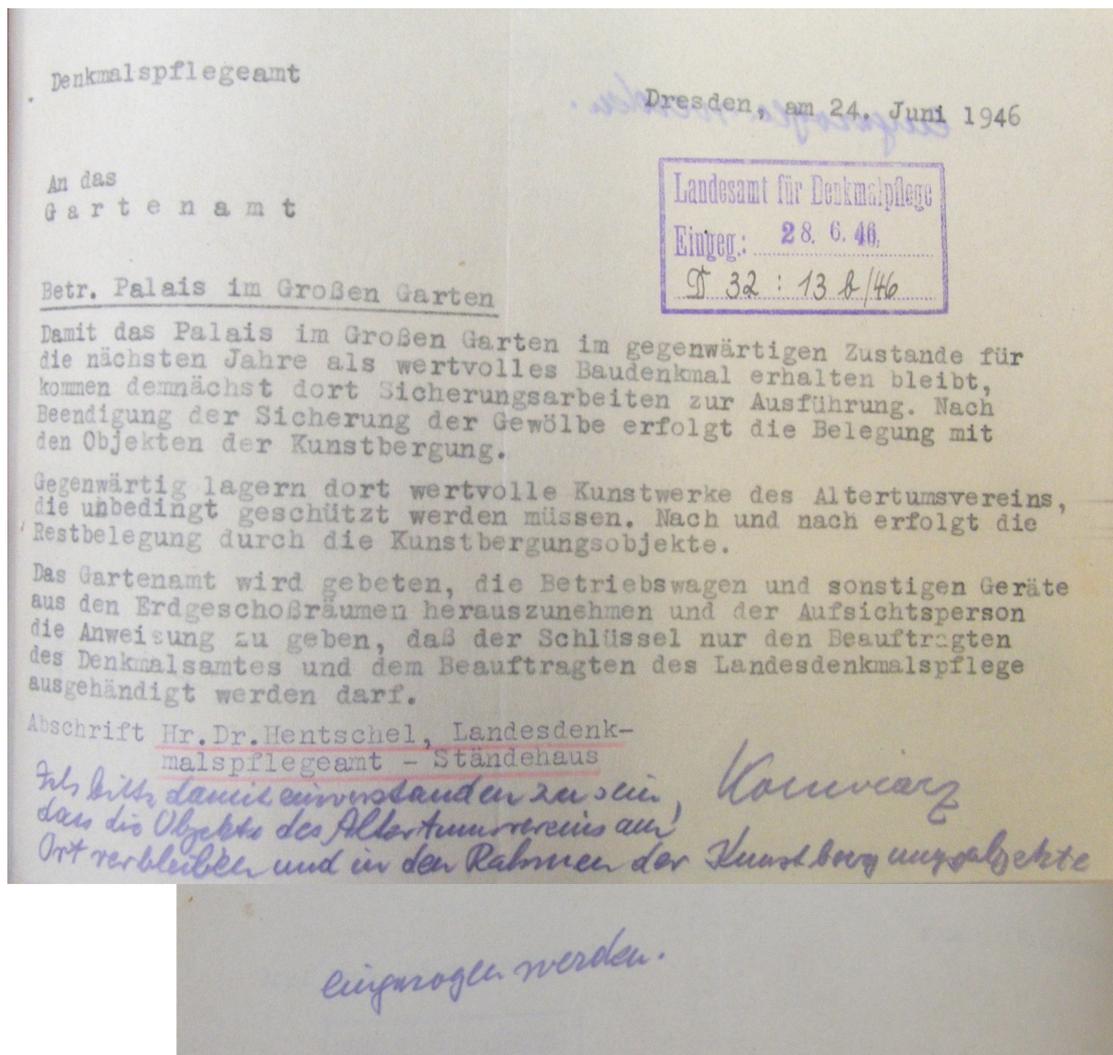
Dokument E 12: LfDS.TA, A187, 21.09.1945, Seite 6/6: Brief an die Landesverwaltung Sachsen, Kulturabteilung, betreffend die Albrechtsburg zn Meißen, 21.09.1945.

eine Vorahnung von Lessings "Nathan", je drei Vertreter des Judentums, Heidentums und Christentums dargestellt wurden.) Die Platten lassen sich besonders dort gut verwenden, wo umlaufende Steinbänke an der Aufstellung anderer Gegenstände schwierig machen.

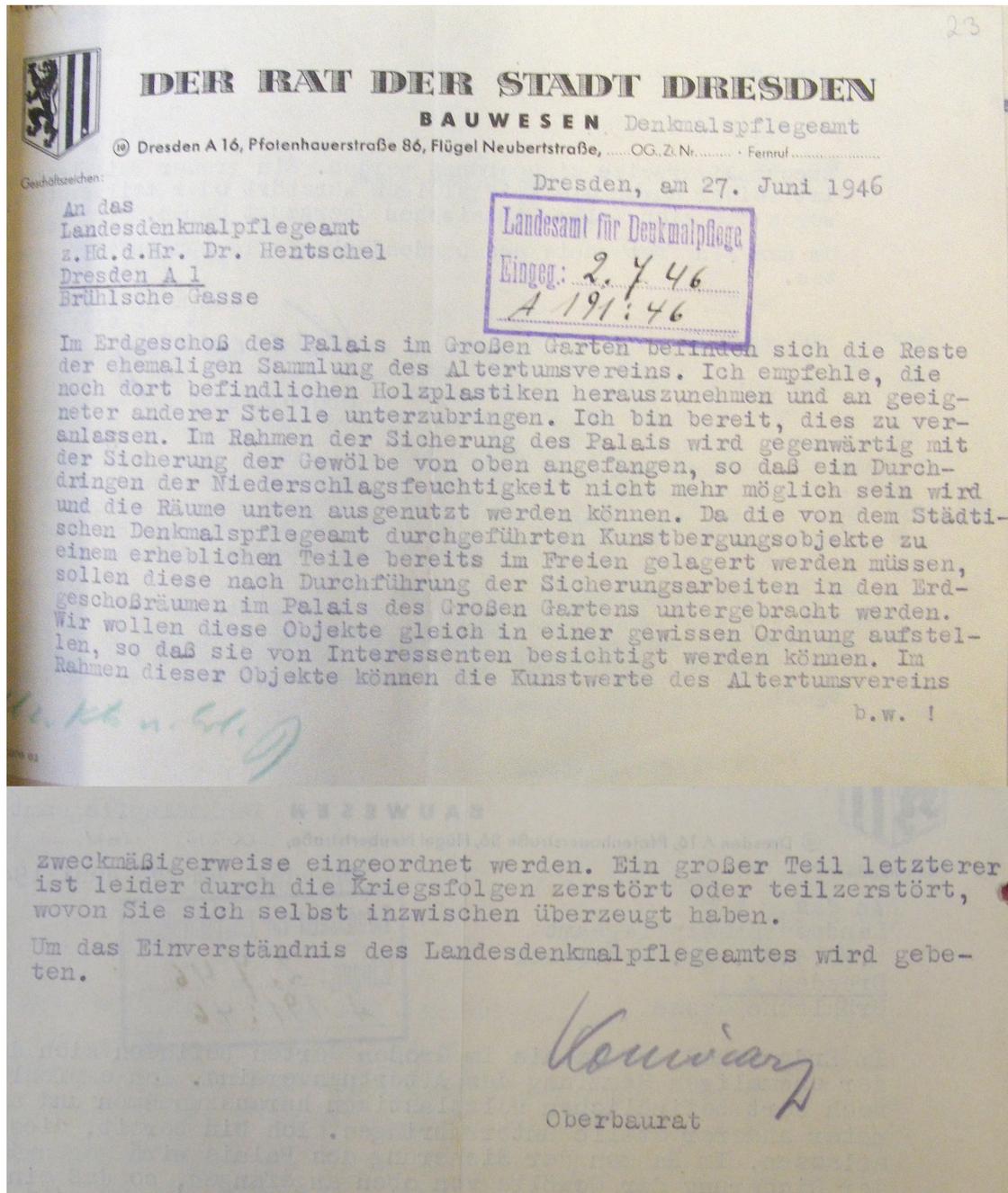
Einzelheiten der Aufstellung zu erörtern ist im Augenblick nicht nötig. Es genüge, die grundsätzliche Möglichkeit aufgewiesen zu haben. Vermieden werden möchte eine Füllung der Räume, vielmehr ist eine ganz lockere Ausstattung anzustreben, die die architektonischen Werte nicht übertast, sondern unterstreicht. Nicht unerwähnt möge aber bleiben, daß sich der Vorschlag mit einem geringen Maße an Material, Geld - und Personalaufwand durchführen ließe. So könnten z.B. die Gegenstände von Dresden nach Meißen zu Schiff und in Meißen mit Fuhrwerk überführt werden, also ohne Inanspruchnahme von Kraftwagen und Treibstoff. Bauliche Veränderungen in der Burg sind so gut wie gar nicht nötig. Die Kosten für das Vorrichten der Räume werden sich im Wesentlichen auf das Ausweißen beschränken. Postamente möchten allerdings neu angefertigt werden, aber sie ließen sich in einfacher Form halten und aus billigem Holz (eventuell Altmaterial) herstellen. Die wichtigsten Einrichtungen für Garderobe und Kasse sind vorhanden. Die örtliche Verwaltung kann der Schloßverwalter wahrnehmen, dem 2 - 3 Mann Hilfskräfte für die Aufsicht (Kriegsverwehrt) zugeteilt werden müßten. Die Leitung des Ganzen und die wissenschaftliche und pflegliche Behandlung kann ohne Schwierigkeit von Dresden aus erfolgen.

Ob die vorgeschlagene Einrichtung für die Dauer beizubehalten wäre, läßt sich jetzt nicht übersehen. Auch als Zwischenlösung - im Hinblick auf Jahre hinaus - würde sie sich lohnen. Sie wäre, um einen naheliegenden Vergleich zu ziehen, ein museales Gegenstück zu dem Interimstheater der Dresdner Bühnen, dessen Erfolg schon jetzt greifbar ist. Ja, vielleicht würde sie sich noch weiter auswirken, denn Meißen hat als eine der wenigen nicht zerstörten historischen Städte Deutschlands alle Aussicht, ein Fremdenort ersten Ranges zu werden und muß als solches das Aushängeschild sächsischer Kulturpflege sein.

Dokument E 13: LfDS.TA, D32.Bd 2, 24.06.1946: Brief vom Denkmalpflegeamt an das Gartenamt, betreffend das Palais im Großen Garten, 24.06.1946.



Dokument E 14: LfDS.TA, A187, 27.06.1946: Brief vom Oberbaurat an das Landesdenkmalpflegeamt, Hr. Dr. Hentschel, 27.06.1946.



Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Diplomarbeit mit den Themen

Praktische Arbeit

**Die Konservierung und Restaurierung des Holztafelgemäldes
"Heilige Dreifaltigkeit" von Lucas Cranach d. Ä. aus Ehrenberg, um 1515/20**

Theoretische Arbeit

**Die Objektgeschichte des Holztafelgemäldes "Heilige Dreifaltigkeit" von
Lucas Cranach d. Ä. aus Ehrenberg, um 1515/20**

selbständig verfasst und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die bildlichen Darstellungen.

Dresden, den 04.07.2013