

# Gemälde-Restaurierung im Mittelpunkt der internationalen Diskussion

Autor(en): **Netter, Maria**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **38 (1951)**

Heft 1: **Der mehrgeschossige Wohnbau**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-82030>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

# Gemälde-Restaurierung im Mittelpunkt der internationalen Diskussion

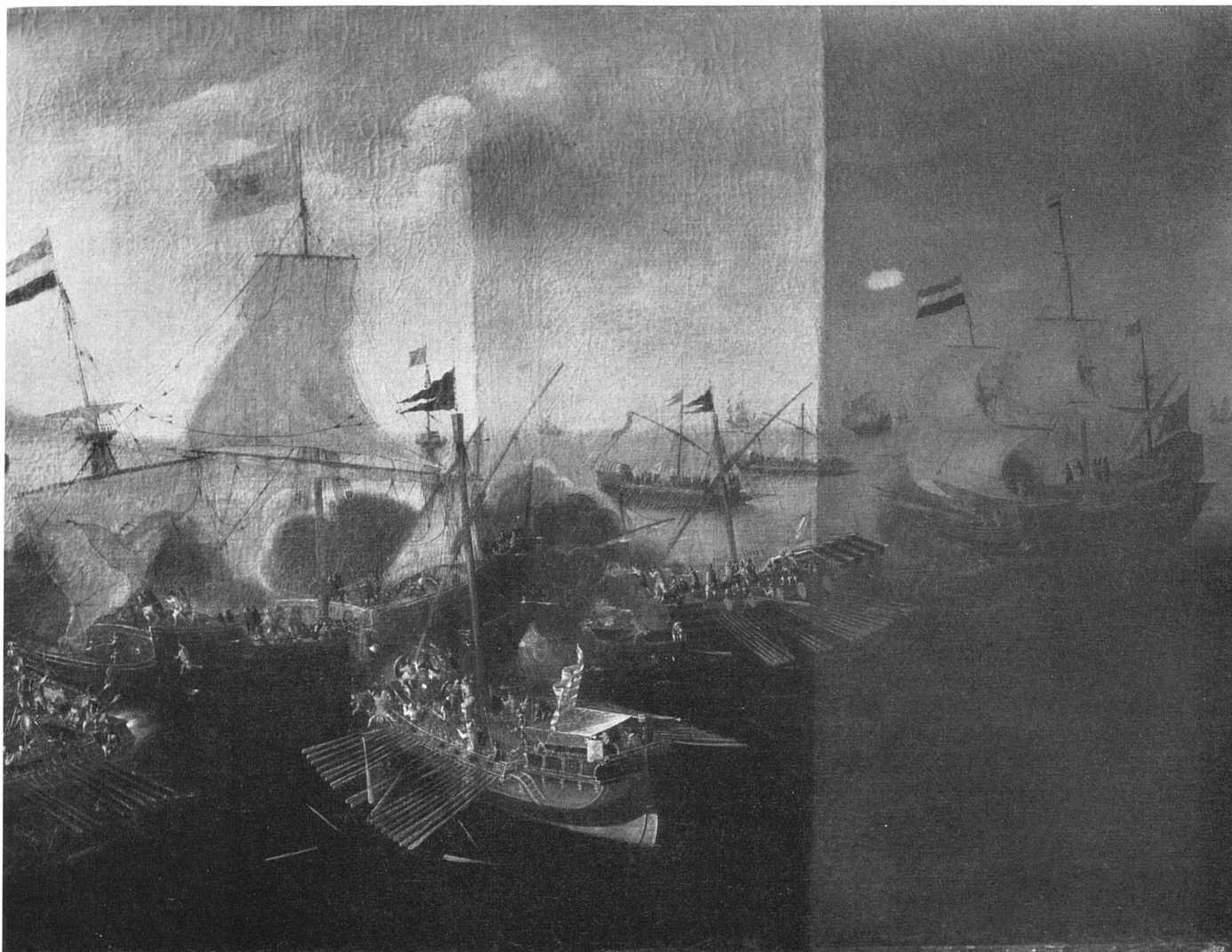
Von Maria Netter

Die Diskussion über allgemeine Restaurierungsfragen, die sich heute zum Hauptthema internationaler Konferenzen ausgewachsen hat, begann sanft mit «Letters to the Editor». Das englische Publikum – gewöhnt, sich über die Dinge, die die Öffentlichkeit angehen, in der Öffentlichkeit auch freimütigst zu äußern – schrieb an die «Times» über das Für und Wider einzelner «cleaned pictures» in der Londoner National Gallery. Solche Auseinandersetzungen sind an sich noch nichts Besonderes. Seit es öffentliche Kunstsammlungen gibt, gibt es auch ein kunstliebendes Publikum, das sich für das Wohl und Wehe «seiner» Kunstwerke so verantwortlich fühlt, daß es auch die amtlichen Hüter des allgemeinen Besitzes zur Verantwortung zieht. Auch bei den früheren Restaurierungen der National Gallery, 1846–1853 und 1936/37, fand das Spiel von Angriff und Verteidigung durch Publikum und Fachleute statt. Die jüngste Diskussion von 1946/47 aber nahm internationalen Charakter an, als sich die Leitung der National Gallery 1947 entschlossen hatte, 70 der seit 1936 systematisch gereinigten Bilder, zusammen mit allen Dokumenten «vor, während und nach der Restaurierung», der Öffentlichkeit in der Ausstellung «Cleaned Pictures» zu zeigen. Die Ausstellung wirkte sensationell, weil es das erstemal war, daß sich ein großes europäisches Museum zu einer solchen Demonstration, zu einem solch rigorosen Aufdecken aller Karten entschlossen hatte. Aber selbst diese Demonstration wäre eine Londoner Angelegenheit geblieben, wenn durch sie nicht eine allgemeine Problematik zutage gekommen wäre, die heute alle kunstbesitzenden, kunstpflgenden Länder beschäftigt. Daß Kunstwerke gepflegt werden müssen, wenn man sie erhalten will, weiß man, seit man sie sammelt, das heißt seit dem 16./17. Jahrhundert. Daß man sie unter Umständen sogar gefährlichen Dislozierungen und ungünstigen Aufenthaltsbedingungen anvertrauen muß, um sie vor der größeren Gefahr sicherer Zerstörung zu retten lehrte der zweite Weltkrieg. In den Jahren 1939 bis 1945 reisten Bilder und Plastiken, die man früher nicht einmal an eine Ausstellung zu schicken gewagt hatte, auf rüttelnden Camions in Europa umher. Die Gefahr hat den ehrfurchtsvollen Abstand zwischen dem Menschen und dem Kunstwerk verringert. Gleichzeitig hat uns die technische Entwicklung in den letzten 25 Jahren eine neue Intimität zum Kunstwerk geschenkt. Durchleuchtungen mit Röntgenstrahlen, photographische Aufnahmen im ultravioletten und infraroten Licht und chemische Untersuchungen, die uns die Zusammensetzung der Malmittel entdecken, enthüllen uns Wesen und Schicksal der Bilder in einem Maße wie nie zuvor. Heute sind die Berichte der Museumslaboratorien für den Kunsthistoriker ebenso wichtig wie die archivalischen Quellenstudien vergan-

gener Jahrhunderte. So wichtig, daß man jetzt an allen Orten damit beginnt, den angehenden Kunsthistoriker und Museumsmann auch praktisch mit den neuen Methoden der wissenschaftlich-technischen Untersuchung vertraut zu machen.

Diese neuen, für die historische Forschung wichtigen Untersuchungsmethoden stehen aber ebensowenig zur Diskussion wie die selbstverständliche Pflicht, Kunstwerke zu pflegen, zu konservieren, von den im Laufe der Zeit eingetretenen Schäden zu heilen und sie – selbst mit Risiken verbunden – zu reinigen. Die Diskussion geht um das «Wie?» und um das «Zu welchem Ziel?» der Reinigung. Fachkundige Beurteiler der Londoner Großreinigung, wie zum Beispiel der Basler Restaurator Hans Aulmann\*, haben darauf hingewiesen, daß die *Reinigung an sich bei fast allen Londoner Bildern eine absolute Notwendigkeit* ist, weil man dort fast alle Bilder im 19. Jahrhundert mit dem sogenannten «gallery varnish», einem gelblich-golden gefärbten Firnis überzogen hatte, um ihnen den damals so beliebten altmeisterlichen «Galerieton» zu geben. Daß diese die Kunst verfälschende Zutat des 19. Jahrhunderts verschwinden muß, bestreitet heute niemand. Ebensowenig, daß man verdorbenen, aufgequollenen oder schrumpfenden Firnis entfernen muß, weil er die Malschichten (die er ja eigentlich schützen soll) durch seine Krankheit gefährden und sogar zum Abblättern bringen kann. Diskutabel ist Londons zweites, das eigentlich umfassendere Reinigungsprinzip, das folgendermaßen lautet: «Es ist unsere Pflicht, jedes Bild so wiederherzustellen, daß es dem Zustand, in dem es die Staffelei des Malers verließ, möglichst nahekommt.» Das leitende Prinzip heißt also in London gar nicht Reinigung oder Konservierung (des bestehenden Zustandes), sondern Restaurierung: *Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes*. Merkwürdigerweise beschäftigen sich die meisten Kritiker gar nicht so sehr mit dem fundamentalen *Prinzip* der Restaurierung, sondern vor allem mit den angewandten Methoden und mit deren Ergebnissen. Dabei scheint mir, daß sich gerade an der Bejahung oder Verneinung dieses Londoner Hauptprinzips in zentraler Weise unser Verhältnis zur Kunst entscheidet. Daß die «auf neu» gereinigten Londoner Bilder vielen Kunstfreunden nicht mehr gefallen, würde noch kein Gegenargument darstellen. Der Mensch ist ein Gewohnheitstier – gerade wenn er liebt. Er nimmt jede Veränderung an dem geliebten Gegenstand übel – besonders, wenn sie von fremder und nicht von seiner eigenen Hand verursacht

\* Hans Aulmann: «Die Ausstellung ‚Cleaned Pictures‘ in der National Gallery in London», im Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 2. Mai 1948.



Holländischer Maler um 1620, Seeschlacht | Peintre hollandais, vers 1620, Bataille navale | Dutch painter ca. 1620, Sea Battle. Photos: Kunstmuseum Basel  
 Rechts: der Zustand vor der Reinigung; der Firnis ist gelblich und mit einer Staubschicht bedeckt. Mitte: der Staubniederschlag ist entfernt. Links: auch der Firnis ist abgenommen; die feinen Lufttöne sind wieder sichtbar / A droite: état antérieur au nettoyage; le vernis est jauni et recouvert d'une couche de poussière. Au milieu: la couche de poussière a été éloignée. A gauche: le vernis, à son tour, a été enlevé, et les nuances délicates de l'atmosphère sont à nouveau visibles / Right: conditions before cleaning; the varnish has yellowed and is covered with a dust layer. Middle: the dust coating has been dissolved. Left: the varnish, too, has been taken off, and the fine air shadings are again visible

wurde. Außerdem würde vieles, was wir heute an Menschen und Geschehnissen, an Atmosphäre und an Kunstwerken aus vergangenen Zeiten verehren, wesentlich an Reiz verlieren, wenn wir mit ihm im unmittelbaren Kontakt der Wirklichkeit zusammenleben müßten. Dieses Risiko läuft jeder Wiederherstellungsversuch eines «ursprünglichen Zustandes» – immer vorausgesetzt, daß er technisch überhaupt möglich ist.

Aber davon abgesehen fragt es sich, ob wir wirklich Kunstwerke wollen, die durch Wiederherstellung alterslos gemacht sind? Können wir wirklich durch Restaurierung die Zeit eliminieren wollen? Nehmen wir damit nicht jedem Kunstwerk notgedrungen das Leben? Machen wir es nicht zu einem mumifizierten historischen Dokument – dem man wohl mit Pietät und Staunen begegnen kann (wie etwa den wiederhergestellten Wohnhäusern Rembrandts und Rubens' oder neuerdings wieder dem Goethehaus in Frankfurt), von dem

man auch viel lernen kann – das einem aber dann gerade durch seine «Jugendfrische» wieder in unerreichbare Ferne entrückt wird?

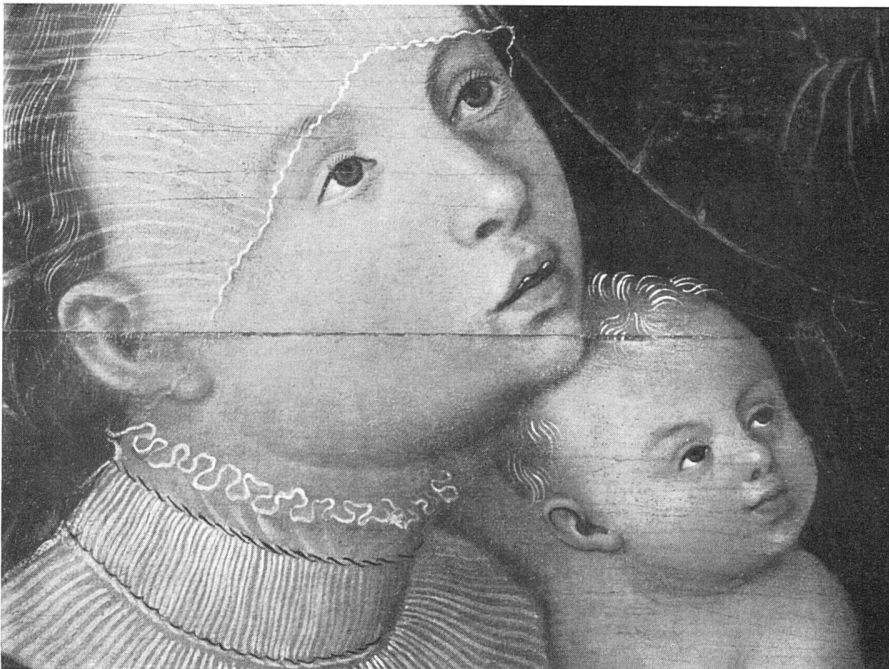
Wie gesagt: merkwürdigerweise wird heute mehr über die *technische* als über die *geistige* Möglichkeit dieses Verjüngungsprozesses diskutiert. Aber vielleicht drückt sich doch in der Leidenschaftlichkeit und der internationalen Ausbreitung dieser Diskussion eine Beängstigung aus, die Menschheit könnte sich wieder einmal daran machen, die wunderbarsten technischen Mittel zu mißbrauchen, indem sie mit ihrer Hilfe das Lebendige auslöscht, statt Leben zu erwecken.

Fast gleichzeitig mit der Ausstellung der «Cleaned Pictures» in London wurde aus *Amsterdam* eine neue «Sensation» gemeldet: die nach der Evakuierung notwendig gewordene Restaurierung von *Rembrandts* «Nacht-



*Lukas Cranach d. Ae. und Werkstatt, Jesus und die Kinder (Detail), Kunstmuseum Winterthur | Lucas Cranach le Vieux et son atelier, Jésus et les petits enfants (détail) | Lukas Cranach the older and studio, Jesus and the Children (Detail)*

Einer Holzfuge entlang gehen breite nachgedunkelte Retuschen. Sie sind, wie viele alte Retuschen, wesentlich umfangreicher als notwendig / Le long d'un joint, de larges retouches foncées par le temps. Ces retouches, comme nombre de retouches anciennes, sont beaucoup plus considérables qu'il n'est utile / Along a joint, the broad retouchings have darkened. They are, as many old retouchings, much more extensive than necessary



Durch die Abnahme der Retuschen wurde ein vollkommen unbeschädigtes Original freigelegt; nur ein feiner Fugenstrich mußte ergänzt werden / La disparition des retouches a restitué un original parfaitement intact et qui ne réclama qu'une mince retouche de la fissure / After the retouchings had been taken away, the completely undamaged original came to light. Only a fine joining stroke had to be extended

wache» im Rijksmuseum hatte das berühmte Bild zu einer «Tagwache» werden lassen. Während die Londoner Restaurierungen noch immer kritisiert werden\*, verstummten die Einwände gegen die Reinigung der «Nachtwache» bald. Man braucht nur in den verschiedenen populären oder fachwissenschaftlichen Berichten\*\*

\* Siehe den Londoner Bericht von Manuel Gasser, *Werk-Chronik* Oktober 1950.

\*\* A. van Schendel und H. H. Mertens in «Oud-Holland», Herbst 1947; Ton Koot, «Rembrandts Night Watch, Its History and Adventures», Amsterdam 1948; A. van Schendel, «Quelques remarques sur le dévernissage de la Ronde de Nuit», *Museum*, III. 1950, Nr. 32.

nachzulesen, was für Reinigungen die «Nachtwache» schon über sich ergehen lassen mußte (Van Schendel nennt allein 1696, 1704, 1715, 1751, 1771 und 1851!), und man konnte nicht besorgt sein, die jüngste sehr vorsichtige Entfernung der alten verdorbenen Schmutz- und Firnissschichten könnte den ursprünglichen Rembrandtschen Firnis noch tangiert haben. Und außerdem ist das Ergebnis, sind die nun aufgedeckten Schönheiten der Gesamtkonzeption und der Struktur der Details überzeugend genug. Die Ausstellungen restaurierter Kunstwerke hörten seither nicht mehr auf: Im März-April 1949 zeigte das «Laboratoire du Musée du Louvre» in der Pariser Orangerie «L'œuvre d'art et les méthodes scientifiques» in einer nicht sehr

gut organisierten Zusammenstellung von Bildern und Dokumenten. Im März 1949 fand bereits die sechste Ausstellung des «*Istituto centrale del Restauro*» in Rom statt; 1949 zeigte auch Venedig eine «*Mostra del Restauro di monumenti e opere d'arte danneggiati dalla guerra nelle tre Venezia*».

Waren diese Ausstellungen – so wertvoll sie durch die Demonstration am Objekt auch sind – in der Hauptsache doch nur von lokaler und temporärer Wirkung, so bedeutet die Arbeit der 1948 von der UNESCO aus gegründeten ICOM (*International Council of Museum*) und ihrer Unterkommission (*Commission of the Care of Paintings*) ein Unternehmen auf lange Sicht und auf der Basis internationaler Zusammenarbeit\*. Im Rahmen der ICOM finden gegenwärtig die entscheidenden Diskussionen und (auf dem Wege der Fragebogen) auch die entscheidende Sammlung von Material statt. An der Diskussion sind in erster Linie nicht die Restauratoren, sondern die für die Bilder letzten Endes verantwortlichen Leiter europäischer und amerikanischer Museen und Museumslaboratorien beteiligt – an der Zusammenstellung des Materials aber die technischen Fachleute, die gewöhnlich die Fragebogen beantwortet und das in jedem Land gebräuchliche «Glossarium» der Fachausdrücke aufgestellt haben. Die genannte Unterkommission der ICOM hat sich bis jetzt dreimal zusammengefunden: 1948 in London, 1949 in Rom und 1950 in Paris. Und jedesmal waren die mündlichen Verhandlungen mit dem Studium der wichtigsten Einrichtungen und Erfahrungen in den Laboratorien des Tagungsortes verbunden. Als erste Ergebnisse liegen bis jetzt vor:

1. Die Antworten von 37 Instituten aus 14 Ländern auf die Fragen des sogenannten «*Questionnaire général*», in dem über die allgemeinen Gründe der Schäden an Bildern, über Restaurierungsmaßnahmen und über die mit der Konservierung und Pflege zusammenhängenden organisatorischen und verwaltungstechnischen Fragen Überblick gewonnen werden soll.

2. Die Antworten von 14 Instituten aus 10 Ländern auf die Fragen des sogenannten «*Questionnaire spécial relatif au dévernissage*». (Beide lagen der ICOM-Konferenz vom Juli 1950 in London vor.)

3. Die Antworten von 36 Instituten aus 17 Ländern auf die Fragen des «*Questionnaire on loose and flaking paint*» (Ablösen und Abblättern der Farbschichten, Ursachen und Restaurierungsmaßnahmen). Dieser Bericht lag der ICOM-Unterkommission «*for the care of paintings*» an ihrer Jahresversammlung im November 1950 in Paris vor.

Es würde zu weit führen, hier im einzelnen auf diese Berichte, die zusammengefaßt jeweils als Kongreßakten

\* Unabhängig von der UNESCO bildete sich 1948 «*l'Institut International pour la Conservation des Objets de Musée*» mit Sitz in London. Präsident ist G. L. Stout, Direktor der Worcester Art Gallery, Mass. USA.



Sebastian Gutzwiller, *Bildnis der Susanna Linder-Stehlin*, 1844 | *Portrait de Susanna Linder-Stehlin* | *Portrait of Susanna Linder-Stehlin*

Rings um den Kopf ist eine nachgedunkelte Retusche deutlich sichtbar / Une retouche foncée par le temps apparaît nettement autour de la tête / A darkened retouching is clearly visible around the head

Durch die Abnahme der Übermalung kam die ursprünglich vorhandene Spitzenhaube zum Vorschein. Ferner hat die Abnahme des Firnisses die Modellierung der Kleidung wieder sichtbar gemacht / Une fois cette retouche enlevée, le bonnet de dentelle est redevenu visible / After the removal of the repaint, the original lace coif can be seen



publiziert wurden, einzugehen. Wichtiger und für den in Restaurierungsdingen zu den Laien zählenden Kunsthistoriker und Kunstfreund sind die in extenso publizierten Stellungnahmen aus Frankreich, England, Italien, Belgien, New York und Holland, die im «*Museum*», der neuen Zeitschrift der UNESCO (Vol. III, no 3, 1950) als Teil II zum Thema «Cleaning of Pictures» publiziert wurden\*. Teil I ist der teilweise Abdruck des sogenannten «*Weaver Report*», jenes hochinteressanten Berichtes, den die drei unabhängigen Experten Dr. J. R. H. Weaver, Trinity College Oxford, George L. Stout, Leiter des Departement of Conservation am Fogg Museum of Art der Harvard University, und Dr. P. Coremans, Chef des Laboratoire central des Musées nationaux de Belgique im Jahre 1947 über die gereinigten Bilder der National Gallery in London anfertigten.

Ich weiß: die Fachmänner sind gerne bereit, über diese fast pedantische Publikation detaillierter Dokumente zu den Londoner Reinigungen zu lächeln. Daß man zur Demonstration für einen winzigen unwichtigen Flecken auf einem Rubens- oder Rembrandtbild eine ganzseitige Photographie opfert, finden sie – die diesen Anblick täglich haben – übertrieben und wichtigtuerisch. Aber für den Restaurierungslaien bedeutet dieser sorgfältige, sachlich begründete und belegte Bericht so etwas wie ein (wenigstens in technischer Hinsicht) objektives Kriterium. Wie soll der Laie ohne die technischen Hilfsmittel, die den Experten zur Verfügung standen (selbst die bei der Reinigung verwendeten Tampons wurden genauestens nach allfällig vorhandenen «abgeputzten» Farbpartikelchen untersucht!) imstande sein, Erfolg oder Mißerfolg der Reinigung zu beurteilen? Der Weaver-Report stellt zum Beispiel fest, daß bei den 10 (von im ganzen 70) untersuchten gereinigten Bildern aus der National Gallery – es waren die vom Publikum am meisten attackierten Reinigungen – keine durch die jüngste Reinigung verursachten Schäden festgestellt werden konnten. Er kritisiert, daß die neue Oberflächenbedeckung mit dem neuen Firnis in zwei Fällen schwerer als notwendig sei, bemängelt den schlechten, vernachlässigten Zustand der Bildträger, setzt sich mit den verschiedenen zur Verwendung gekommenen Putz-

mitteln auseinander und erklärt ausdrücklich: es gibt keine Generalmethode für jeden Fall. Es gibt sie nicht einmal für die ganze Bildfläche eines Bildes. Es gibt nur eine Sicherung vor Fehlgriffen beim Reinigen und Restaurieren von Bildern: die fachliche Qualifikation der entscheidenden Personen, die allerdings nur dann erhalten werden kann, wenn diese verantwortlichen Personen in ständigem Kontakt mit den neuesten experimentellen Forschungen bleiben. Als Vorbeugungsmaßnahme wurde der National Gallery die Einrichtung des «air conditioning» in ihren Räumen empfohlen (was inzwischen auch geschehen ist), da sich gezeigt hatte, daß gewisse Zerstörungen der Londoner Bilder während ihres Evakuationsaufenthaltes in den auf Feuchtigkeit und Temperatur hin kontrollierten Räumen von Manod Quarry aufgehalten wurden.

Wenn man den Bericht recht versteht, kritisiert auch er nicht die in London angewendeten technischen Methoden, sondern das Ziel der Reinigung, wenn er sehr zurückhaltend feststellt: «Reinigung ist ein Glied in der Kette von Handlungen, die als Konservierungsmaßnahmen genommen werden können. Die Berechtigung, es in diese Kette einzuschalten, hängt von seinem rationalen Zusammenhang mit allen anderen Gliedern ab.»

Zum genau gegenteiligen Ergebnis kommt der Chefkonservator des Louvre, René Huyghe, in seinem stellungnehmenden Aufsatz «Le problème de dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre» («*Museum*» III, no 3). Er bezeichnet die beiden feindlichen Lager als die der «*nettoyeurs totalitaires*», die scharfe, schnell wirkende Putzmittel verwendeten und den ganzen Firnis auf einmal entfernten, d. h. auch den originalen, wenn er, was in seiner Natur liegt, mit den Jahren gelb geworden ist – gemeint ist natürlich das Reinigungsprinzip der National Gallery, das nach dem Grundsatz geht: Alles, was der Künstler nicht beabsichtigte, muß entfernt werden, also auch der von ihm aufgetragene Firnis, wenn er gelb ist, und selbst, wenn er sonst gut erhalten ist –, und die der «*nettoyeurs nuancés*», die langsam und mit sanfteren Putzmitteln arbeiteten. Zu ihnen zählen sich die Restauratoren des Louvre. Während Huyghe generelle (im einzelnen von ihm aber nicht belegte) Anklage des zu scharfen, unkontrollierten und undifferenzierten Putzens durch den Weaver-Report eigentlich gegenstandslos geworden ist, sind die sachlichen historischen Angaben bemerkenswert. Er weist nicht nur darauf hin, daß sich die Farben «mit der Zeit» verändern (daß zum Beispiel Vermeers Grün mit den Jahren von den Blau «aufgefressen» wurden), sondern daß gerade die Restaurierungen an den großen Bildern des 19. Jahrhunderts gezeigt hätten, wie alle Maler vor dem Impressionismus eine Technik benutzten, die – «von den Venezianern ausgearbeitet, von Velazquez in Spanien, von Rubens in Flandern eingeführt, von Watteau und den englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts übernommen, darauf beruht, daß die grundlegende Kolorierung zwar durch den direkten Farbauftrag geschieht, dann aber das exakte Setzen

\* René Huyghe: «Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre»;

Cesare Brandi (Direktor des Istituto centrale del Restauro, Rom): «La restauration de la Pietà de Sebastien del Piombo», A. van Schendel (Chef-Curator der Gemälde-Abteilung des Rijksmuseums, Amsterdam): «Quelques remarques sur le dévernissage de la Ronde de Nuit»,

Paul Coremans (Direktor des Laboratoire central des musées de Belgique, Brüssel): «Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes, le point de vue du laboratoire physico-chimique»

Murray Pease (Kurator des Technical laboratory, Metropolitan Museum of Art, New York): «The Future of Museum Conservation»,

National Gallery, London: «The Cleaning of Pictures at the National Gallery».

der Nuancen und Valeurs ebenso wie die Vollendung der gesamten Tonalität des Bildes durch jene «jeux de couches» mehr oder weniger transparenter Flüssigkeiten – der Lasuren – erreicht wird, die sich vom Firnis nur schwer unterscheiden lassen». Nachzuweisen sei außerdem, daß Rubens, van Dyck, Watteau und Delacroix rasch trocknenden Firnis benutzten, auf dem sie dann noch einmal malen konnten. David gab nach der Modellierung dem Bilde noch die «Harmonie» durch eine «sauce générale», eine gelbliche, dem Firnis ähnliche Schicht. Ebenso finden sich stellenweise Schichten durchsichtigen «jus» bei Gros, Courbet, Manet und Bazille. Bei radikaler Anwendung scharfer Putzmittel würden alle diese transparenten Schichten – die nicht nur zum Schutz dienen wie der Firnis, sondern zur Modellierung und zur tonigen Harmonie, die auch formende Aufgaben haben – verschwinden, ohne daß man es bei der Arbeit überhaupt merkt. Diese Schichten zu erkennen, sei für unsere an den reinen Farben der modernen Malerei geschulten Augen besonders schwierig, erklärt Huyghe, folglich: «Quelle tentation pour notre époque! Elle s'émerveille alors d'une jeunesse toute factice, qui n'est pas celle du tableau, mais son assimilation à la nôtre.»

Zu diesem Schluß muß auch René Huyghe kommen, obwohl er zu Anfang seines Berichtes behauptete, eine Meinungsverschiedenheit bestehe heute nicht über das Prinzip der Reinigung, sondern nur über die angewandten Methoden. Dabei ist sein schlagendstes Argument: die Tatsache, daß sich nicht der Firnis, sondern auch die Farben eines Bildes verändern.

Ich glaube, wenn wir diese «natürliche Alterserscheinung» eines Gemäldes akzeptieren, bzw. akzeptieren müssen, daß wir dann auch die natürliche Alterung des Firnis akzeptieren können, sofern er an sich gesund ist und den «ursprünglichen Zustand» der ersten Jugend der von ihm zu behütenden Farbschichten nicht mehr «verfälscht», wie jedes Altern ein schrittweises, aber doch eigentlich organisches «Verfälschen» der Jugend ist. Was aber niemals heißen kann, daß Schmutz, Krankheit und Zerstörung zu den normalen, organischen Alterserscheinungen gehören. Mit dem Vergleiche aus der menschlichen Sphäre ausgedrückt: Reinigung sollte Gebot sein, vom kosmetisch-hygienischen Standpunkt aus – Reinigung als «Verjüngungsoperation» aber sollte verboten sein.

## Ein unbekanntes Selbstbildnis Hans Holbeins des Jüngeren

Von Heinrich Alfred Schmid

Es befindet sich in schweizerischem Privatbesitz ein Bildnis von Holbein dem Jüngeren aus den letzten Lebensjahren, das alle bisher bekannten Selbstbildnisse des Künstlers aus der Spätzeit übertrifft und bisher so gut wie völlig unbekannt war. Es konnte auch bisher nicht gesehen werden, da es seit langem durch eine spätere Übermalung völlig verdeckt war. Es besteht aus ganz erheblichen zusammenhängenden Resten einer ursprünglichen Malschicht in dem als Selbstbildnis bekannten Rundbilde der englischen Familie Manners-Verity und befand sich zuletzt, bis zum Anfange unseres Jahrhunderts in Florenz im Besitze von Frau Mathilde Verity.

Solche Rundbilder mit dem Bildnis Holbeins, die dem Künstler selber zugeschrieben werden, sind schon für den Beginn des 17. Jahrhunderts bezeugt. Carel van Mander berichtet in seinem *Schilder-Boeck*\*, daß er in

Amsterdam zwei Selbstbildnisse gesehen habe, eine ganz kleine Miniatur von runder Form im Besitze von Jacques Razet und einen Kopf von etwa Handtellergröße im Besitze von Bartholomäus Ferreris. C. van Mander ist 1606 gestorben; die erste Auflage seines großen Werkes ist 1604 erschienen, die zweite 1617/18 in Amsterdam. Sandrart, der in der Zeit von 1639 bis 1645 in Amsterdam war, berichtet, daß er ein kleines Rundbild dem Kunstsammler und Händler Le Blon als Dank für Gefälligkeiten geschenkt habe.

Erhalten sind aus früherer Zeit sowohl Gemälde in Handtellergröße (zirka 10–12 cm Durchmesser) als auch weit kleinere eigentliche Miniaturen (von zirka 4 cm Durchmesser). Unter den Bildern größeren Formates sind die bekanntesten das aus dem Besitze der Stackelberg auf Schloß Fährna bei Riga und das aus dem der Familie Manners-Verity. Beide sind, kurz nach 1900, von H. Knackfuß als von Holbein stammend in der 4. und 5. Auflage der bekannten Monographie abgebildet, aber in den späteren Auflagen wieder weggelassen worden. Unter den Miniaturen sind die bekann-

\* Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Mit Übersetzung und Anmerkungen von Hans Floerke. München und Leipzig bei Georg Müller 1906.