

SIGRID WECHSSLER (HEIDELBERG)

Die Restauratoren und das Restaurieren der Sammlung Boisserée

Die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Baptist Bertram hatten die Absicht, „nicht etwa nur Konservatoren eines toten Schatzes zu bleiben, sondern angestellt zu werden, da wo sie, durch Kenntniße sowie durch Tätigkeit, fort wirken können zum öffentlichen Besten.“¹ Die Sammlung von „alten niederländischen und brabantischen Malerwerken“ präsentierte sich in Heidelberg „gereinigt, restauriert und prächtig eingerahmt“.² Goethe, der dies an den preußischen Minister des Inneren Kaspar Friedrich von Schuckmann schrieb, setzte die Boisseréesche Sammlung, die von Ordnungsliebe und dem Bestreben nach der Erhaltung der Kunstwerke spricht, in Vergleich mit der Sammlung des Kanonikus Wallraf in Köln.

Er gehört nämlich zu den Personen, die bei einer gränzenlosen Neigung zum Besitz, ohne methodischen Geist, ohne Ordnungsliebe geboren sind, ja die eine Scheu anwandelt, wenn nur von weitem an Sonderung, schickliche Disposition und reinliche Aufbewahrung gerührt wird. Der chaotische Zustand ist nicht denkbar, in welchem die kostbarsten Gegenstände der Natur, Kunst und des Altertums übereinander stehen, liegen, hängen und sich durcheinander umhertreiben. Wie ein Drache bewahrt er diese Schätze, ohne zu fühlen, daß Tag für Tag etwas Treffliches und Würdiges durch Staub und Moder, durch Schieben, Reiben und Stoßen einen Teil seines Wertes verliert.³

Die Brüder Boisserée und Bertram hatten wie Wallraf aus dem säkularisierten rheinischen und Kölner Kirchenbesitz mit verhältnismäßig geringen Kosten Altartafeln erworben. Hans Heinrich Meyer beschreibt den Erhaltungszustand solcher Werke: „In den Kirchen leiden sie oft von der Feuchtigkeit, sie werden von Schmutz, Staub und Rauch verdunkelt, oft werden sie auch von den gar zu nahe stehenden Kerzen auf den Altären beschädigt.“⁴ Unter dem Einfluß von Hegels Kunstphilosophie und der Anleitung des älteren Freundes Bertram entwickelten die Brüder Boisserée einen Spürsinn für mittelalterliche Kunst. Ein „großer Reiz lag darin, den Kunstwert oder überhaupt nur die Merkwürdigkeit eines Gemäldes durch die Kruste hundertjährigen Schmutzes hindurch

¹ *Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Briefe und Tagebücher*. Jubiläumsausgabe Artemis. Zürich und Stuttgart. Hier: Bd 19: *Briefe der Jahre 1814-1832*. 109, Brief vom November 1815. – Kaspar Friedrich von Schuckmann (1755-1834), Jurist, 1810 Geheimer Staatsrat, 1814 preußischer Minister des Innern.

² A.a.O. 108.

³ A.a.O. 107.

⁴ *Hans Heinrich Meyer: Ueber Restauration von Kunstwerken*. In: Propyläen. Hrsg. von Johann Wolfgang von Goethe. Tübingen 1799. Bd 2, 105.

zu erkennen.⁵ Die Notwendigkeit einer Reinigung und Restaurierung lag auf der Hand.

Und wie freuten wir uns, wenn wir unter der reinigenden Hand des Restaurators irgend einen Kopf oder ein Stück eines schönen, blauen, roten oder grünen Gewandes (...) aus dem dunklen Überzug von Kerzendampf und anderem Dunst klar hervortreten sahen.⁶

Oft brachten sie aber die Geduld nicht auf, die Arbeit des Restaurators abzuwarten, um zu sehen, was unter der Schmutzschicht zum Vorschein kam und griffen selbst „zum nassen Schwamm, um uns diesen Genuß schon vorläufig zu verschaffen“.⁷

Solche Vorgriffe auf eine sachgerechte Restaurierung scheinen die Brüder aber nur am Anfang ihrer Sammeltätigkeit vorgenommen zu haben, denn 1816 bemerkt Sulpiz Boisserée in einem Brief an Goethe „Er [Görres] hat seit einem Jahr auch altdeutsche Gemälde zu sammeln angefangen und treibt sein Wesen mit gewaltigem Eifer, so daß er sogar selbst restaurirt!“⁸ In Köln standen hierfür die schon erprobten Restauratoren Nicolaus Zimmermann und Maximilian Fuchs zur Verfügung.

Johann Nicolaus Zimmermann, 1766 in Köln geboren und dort 1833 gestorben, war Schüler der Düsseldorfer Akademie und wandte sich der Genremalerei in der Art der Niederländer zu. Er betätigte sich auch als Glasmaler und wurde dann von den Boisserées und später von Wallraf als Restaurator zugezogen. Es ist nicht bekannt, welche Gemälde er für die Sammlung Boisserée restauriert hat.

Maximilian Heinrich Fuchs, ebenfalls in Köln 1767 geboren und dort 1846 gestorben, war Maler, Restaurator und in kleinem Maßstab auch Kunsthändler. Im Auftrag der Boisserées fertigte er sieben Zeichnungen für das Domwerk, beriet die Brüder Boisserée und Wallraf beim Reinigen und Restaurieren ihrer Gemälde und führte auch Restaurierarbeiten für sie durch, so den „Columbaaltar des Jan van Eyck“⁹ und die Apostel-Flügel des „Meisters Wilhelm von Köln“.¹⁰

Der Umzug nach Heidelberg stellte die Sammler vor die Aufgabe dort lebende Maler zu finden, die für die Restaurierungsarbeiten an den Gemälden

⁵ *Sulpiz Boisserée: Tagebücher*. Hrsg. von Hans-J. Weitz. Darmstadt 1978. 3 Bde; hier: Bd I, 31.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ *Sulpiz Boisserée: Briefwechsel und Tagebücher*. Stuttgart 1862. Bd I: *Briefwechsel und Tagebücher*; Bd II: *Briefwechsel mit Goethe*. Hier: II, 144.

⁹ Von den Boisserées nach der Herkunft aus St. Columba in Köln benannt. Es ist der Dreikönigsaltar des Rogier van der Weyden. Standort München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 189-191. Vgl. *Irmgard Feldhaus: Die Lithographien Johann Nepomuk Strixners*, Abb. 15 (im Folgenden zit.: *Feldhaus*).

¹⁰ Heute dem Meister des Heisterbacher Altars zugeschrieben. Standort: Bamberger Staatsgalerie, Inv. Nr. WAF 587. Vgl. *Feldhaus*. Ebd. Abb. 21, 23.

geeignet waren. Zunächst beschäftigten sie den jungen Porträtmaler *Friedrich [Peter] Epp*, der um 1785 in Mannheim geboren war und dort 1813 starb. Er erhielt seine erste künstlerische Ausbildung in Mannheim, ging 1808 nach München und kehrte über Nürnberg zurück nach Mannheim. Christian Philipp Koester berichtet über Epps Eindruck der Boisserée-Sammlung:

Er sah Eure [der Boisserée] Bilder zum erstenmahl 1810. Von dieser Stunde an drängt sich auch alles zu Euch hin. Da bestimmte er sich allmählig zum Erhalter und Vervielfältiger altdeutscher Kunst u. verabschiedete nicht ohne Rührung, wie ich glauben muß, die früheren Plane von so manch' gros u. schön ausgedachten Bild, meist religiösen Gegenstands.¹¹

In einem Brief Sulpiz Boisserées an Goethe vom 27. Oktober 1815 gedenkt er unseres verstorbenen Freundes Epp,

der sich durch seine, Ihnen größtenteils bekannten trefflichen Kopien, die Christina, den Kopf der sterbenden Maria, die Veronica, die Maria aus der Verkündigung von Eyck, des großen Bildnisses von Dürer in Nürnberg u.s.w. (...) empfiehlt (...) Köster trat bei uns an Epps Stelle, dieser besorgte vorher unsere Restaurationen und durch ihn wurden wir erst mit feinerer Unterscheidung der Farben, Vorkehrungen rücksichtlich der Reinlichkeit u.s.w. bekannt, welche bei einer völlig gewissenhaften Restauration zu beachten sind.¹²

Über die erwähnten Restaurierungen von Gemälden der Boisserée fehlen genauere Angaben.

Christian Philipp Koester, geboren 1784 in Friedelsheim/Pfalz und 1851 in Heidelberg gestorben, war von vielseitigen künstlerischen Begabungen. 1802/03 bildete er sich in München zum Landschaftsmaler, besuchte 1805/06 die Zeichnungsakademie in Mannheim. Nach einem Rom-Aufenthalt 1807-1809, wo er als Kapellmeister und Musiklehrer der Töchter Humboldts tätig war, kehrte er in die Pfalz zurück. 1810 lernte er bei einem seiner häufigen Heidelberger Besuche die Brüder Boisserée und Bertram und deren Sammlung kennen. 1813 siedelte er nach Heidelberg über. Eine enge lebenslange Freundschaft verband ihn mit den Sammlern, die ihn als Berater, Kopist und Restaurator schätzten. Sulpiz Boisserée beurteilt in einem Brief an Goethe „unseren kleinen Maler Koester“ als einen unvergleichlich besseren Restaurator als den Kölner Fuchs.¹³ 1816 stellte er das Verzeichnis der Bildersammlung auf, die den Brüdern Boisserée und Bertram bei den Verkaufsverhandlungen mit Preußen als Unterlage diente. Neben seiner Tätigkeit als Restaurator widmete er sich der Landschafts- und Porträtmalerei, besonders nach dem Wegzug der Sammlung. 1824 erhielt er den Ruf als Gemälderestaurator an der eben gegründeten Königlichen Gemäldegalerie Berlin, wo er neben seinem Schwager Schlesinger bis 1831 tätig war. Eine feste Anstellung schlug er aus, da ihn die

¹¹ *Eduard Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée*. Jena 1916. 92 Anm. 41 (im Folgenden zit.: *Firmenich-Richartz*).

¹² *Boisserée: Briefe*. II, 71.

¹³ Ebd.

ausschließliche Restaurierarbeit nicht befriedigte. Er kehrte nach Heidelberg zurück, um sich der Malerei und Musik zu widmen. Er war ein gern gesehener, anregender Gast im Heidelberger Bürger- und Professorenkreis, unternahm Kunstreisen in Deutschland, der Schweiz und Holland und war kunstschriftstellerisch tätig. Seine Schriften *Über die Restauration alter Ölgemälde*¹⁴ und *Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst*¹⁵ bringen seine Erfahrungen im Umgang mit Kunstwerken und deren Restaurierung zum Ausdruck.

Vermutlich 1813 restaurierte Koester die „heilige Veronika mit dem Schweiß Tuch Christi“ des Meisters der heiligen Veronika,¹⁶ im Herbst 1816 von Albrecht Altdorfer „heiliger Georg mit dem Drachen kämpfend, in einem Wald“¹⁷ und im Sommer 1816 Dürers „Kreuzabnahme“.¹⁸ Sulpiz Boisserée verfolgte die Restaurierung des in Nürnberg für 1.500 Gulden gekauften Dürers mit großer Intensität. Nach dem Kauf schreibt Sulpiz an Melchior Boisserée am 17. Juni 1816: „was die Erhaltung [des Bildes] betrifft, so wird sich noch recht viel thun lassen. Köster mag sich nur gleich daraufrüsten. Das Schlimmste wird seyn, einige übermalte Stellen wegzubringen, doch wird dafür auch schon Rath werden“.¹⁹ Am 9. Juli notiert Sulpiz in seinem Tagebuch: „Dürer gewaschen“.²⁰ Am 27. Juli berichtet er an Goethe: „Die Tafel von Dürer auf das glücklichste gereinigt, von braunem Firniß und einigen übermalten Stellen befreit, befindet sich unter den Händen des Restaurateurs.“²¹ Der Physiker Thomas Johann Seebeck,²² bei dem die Tafel nach dem Kauf vor dem Abtransport untergestellt war, freut sich im Brief vom 3. August mit den Boisserées „der glücklichen Wiederherstellung der Grablegung, und besonders, daß die fatalen hereingekleckten Farben nichts verdorben haben und heraus sind.“²³ Schließlich vermerkt Boisserée am 18. September „Dürer Restauration fertig, prächtig“.²⁴ Noch 1829 lobt Sulpiz Boisserée die Restaurierung durch Koester

Leute, welche das Bild vordem hier bei Hrn. von Peller gesehen und ein gutes Gedächtnis haben, müßen sich freilich sehr über die Veränderung wundern, die

¹⁴ *Christian Koester: Ueber Restauration alter Oelgemälde*. Heidelberg 1827, 1828, 1830. 3 Hefte (im Folgenden zit.: *Koester*).

¹⁵ 1. und 2. Heft Heidelberg 1833. 3.-5. Heft Berlin 1839-1842. 6. Heft Mannheim 1848.

¹⁶ Standort: München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 11866. Vgl. (Anm. 9) Abb. 5.

¹⁷ Standort: München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 29.

¹⁸ Von Sulpiz Boisserée als eigenhändiges Werk von Dürer angesehen und mit „Kreuzabnahme“ bezeichnet. Es handelt sich aber um ein Werk von Dürer und seiner Schule und ist eine „Beweinung“. Standort: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. WAF 231; *Boisserée: Tagebücher*, (siehe Anm. 5) I, 371. Vgl. *Feldhaus*, Abb. 13.

¹⁹ *Boisserée: Briefe*. I, 308.

²⁰ *Boisserée: Tagebücher*. I, 348.

²¹ *Boisserée: Briefe*. II, 125.

²² Thomas Johann Seebeck (1770-1831), Physiker, 1818 Mitglied der Berliner Akademie, betrieb optische Studien. Lebte zur Zeit von Boisserées Besuch 1816 in Nürnberg. Bekanntschaft und Freundschaft mit Boisserée durch Vermittlung Goethes.

²³ *Boisserée: Briefe*. I, 311.

²⁴ *Boisserée: Tagebücher*. I, 360.

damit vorgegangen. Dr. Reindel²⁵ sagte mir auch, er habe das Bild sehr gut gekannt, und sey erstaunt über die vortreffliche Restauration.²⁶

Wegen der vielseitigen Inanspruchnahme Koesters durch die Boisserées wurde auf Koesters Empfehlung sein späterer Schwager *Johann Jacob Schlesinger* als Helfer zugezogen. Geboren 1792 in Worms, 1855 in Berlin gestorben, erhielt er den ersten Zeichenunterricht von seinem Vater Johann Adam Schlesinger. Danach wandte er sich nach München, um sich als Porträtmaler auszubilden. Ab 1809 erscheint er mehrmals in den Heidelberger Universitätsmatrikeln, jedoch gab er die Malerei nicht auf. Wie viele junge Künstler besuchte er die Gemäldesammlung der Boisserées in Heidelberg. Wohl unter Koesters Einfluß und Anleitung arbeitete er vermutlich von 1816 bis zur Übersiedlung der Sammlung nach Stuttgart als Restaurator und Kopist. In den folgenden Jahren war er als Porträtmaler in Heidelberg tätig, bis er 1823 einem Ruf als Restaurator an die Königliche Gemäldegalerie in Berlin folgte. Die Anstellung in Berlin war vermutlich auf eine Empfehlung Schinkels erfolgt, der bei seinen Besuchen der Boisserées in Heidelberg den jungen Maler und seine Restaurierarbeiten für die Sammlung begutachten konnte. Die Koestersche Schrift über Restaurierung enthält einen Beitrag Schlesingers über Temperamalerei.²⁷

Es ist nicht bekannt, welche Gemälde Schlesinger für die Boisserées-Sammlung restauriert hat.

Der Dritte im Bund der Boisserée-Restauratoren war *Christian Keller*. Er wurde 1784 in Biberach a. d. Riß geboren und starb 1872 in Berlin. Ursprünglich zum Weißgerber im väterlichen Geschäft bestimmt, widmete er sich zunächst nach einem kurzen Unterricht bei einem Wandermaler 1802-1805 der Porträtminiaturmalerei. 1805-1806 bezog er die Düsseldorfer Akademie und wandte sich der Landschaftszeichnung zu. Mit seinen Mitschülern Peter Cornelius und Carl Mosler verband ihn lebenslange Freundschaft, ebenso wie später mit dem Kupferstecher Carl Barth. Nach Wanderungen mit den Düsseldorfer Freunden am Rhein und Besuchen in der schwäbischen Heimat nach dem Abbruch des Studiums in Düsseldorf traf er 1810 mit Cornelius und Mosler wieder in Frankfurt zusammen. Cornelius führte ihn bei den Willemers ein, wo er auch Sulpiz Boisserée traf. Zusammen mit Cornelius zog er 1811 nach Rom, wohnte im Kloster S. Isidoro mit den Lucasbrüdern und konvertierte 1812 zum katholischen Glauben. Anfang 1813 mußten er und Wintergerst wegen finanzieller Not die Heimreise antreten. Die nächsten Jahre füllten Wanderungen und kurze Aufenthalte aus bei dem Freund Carl Barth in Hildburghausen, dann Nürnberg, wo er die Freundschaft Hegels gewinnt, Frank-

²⁵ Albert Christoph Reindel (1784-1853), Kupferstecher, seit 1811 Direktor der Maler-Akademie in Nürnberg, Konservator der Städtischen Gemälde-Galerie Nürnberg.

²⁶ *Boisserie: Briefe*, I, 543.

²⁷ *Koester: II; Johann Jacob Schlesinger: Ueber Tempera-Bilder und deren Restauration*, 35-47.

furt. Er machte Sulpiz Boisserée 1816 auf einige altdeutsche Gemälde aufmerksam und verkaufte an ihn zwei Tafeln, den heiligen Hieronymus und die heilige Barbara darstellend.²⁸ 1817 erhielt er bei den Boisserées eine Anstellung als Restaurator. Neben dieser Tätigkeit und nach dem Wegzug der Boisserées gab er für Töchter und Söhne von Heidelberger Professoren und Bürgern Zeichenunterricht, nahm die Porträtmalerei wieder auf und zeichnete in der Landschaft. 1818 unternahm er mit den jungen Malern Carl Rottmann, Daniel Fohr, Josef Wintergerst, Heinrich Schilbach und Rudolf Kuntz im Auftrag des Heidelberger Verlegers Joseph Engelmann eine Rheinreise. Eine größere Anzahl von Xellers Zeichnungen, als Kupferstiche reproduziert, fanden dann in den *Malerischen Ansichten* Aufnahme.²⁹ Schlesinger und Koester vermittelten Xeller die Berufung als Gemälderestaurator nach Berlin als bewährten Mitarbeiter der Boisserée-Sammlung. Ein gleichzeitiges Angebot als Zeichenlehrer am Heidelberger Gymnasium schlug er aus. Die anfängliche künstlerische Unausgefülltheit, die Koester zur Rückkehr nach Heidelberg bewog, überwand Xeller. Schlesinger betraute ihn zwar zunächst nur mit handwerklichen Routinearbeiten, dann übertrug er ihm auch größere Restaurierarbeiten. Nach dem Tod Schlesingers wurde er 1857 zum Leiter der Restaurierwerkstatt und zum Professor ernannt. Er konnte von Berlin aus Reisen nach Salzburg, Wien und München 1832, nach Paris 1836 und nach Venedig 1843 unternehmen.

Über die Restaurierung bestimmter Gemälde der Sammlung Boisserée durch Xeller ist nichts bekannt. Es ist anzunehmen, daß er in den zwei Jahren seiner dortigen Tätigkeit zunächst von Koester und Schlesinger mit der Materie vertraut gemacht wurde und für die Reinigung und handwerkliche Vorarbeiten zu Retouchen eingesetzt war.

„Der Kunstfreund verlangt nicht immer Originale; trifft und rührt ihn irgend ein merkwürdiges Bild, dessen Besitz nicht zu erlangen ist, so erfreut er sich an einer Kopie.“³⁰ Diese Feststellung Goethes macht es erklärlich, warum gerade zu seiner Zeit bei Kunst- und Bildungsbeflissenen ein so großes Bedürfnis nach Kopien und Reproduktionen von bekannten und „anrührenden“ Kunstwerken bestand. Daher ist es auch verständlich, daß Besucher der Sammlung Boisserée Kopien von Gemälden oder Details von Gemälden wünschten und letztlich auch die Brüder Boisserée diesem Bedürfnis durch die Strixner'schen Reproduktionen nachkamen. Bevor dies Unternehmen aber in

²⁸ *Firmenich-Richartz*, 254: Brief von Sulpiz an Melchior Boisserée, datiert Nürnberg 4. May 1816: „das Bildchen welches Xeller für Eyck hielt“; und a.a.O. 482, Nr. 188 und 189, *St. Hieronymus*; *St. Barbara* von „Michael Wohlgemuth“. Heute einem Wiener Meister um 1470 zugeschrieben. Standort: München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 721, 722. Vgl. *Feldhaus*. Abb. 33.

²⁹ *Malerische Ansichten des Rheins, der Mosel, der Haardt und des Taunusgebürges gezeichnet von Fries, Kunz, Rottmann, Roux und Xeller, gestochen von Geißler, Hegy, Kunz, Roux, Schilbach und Schnell*, verlegt Heidelberg bey Joseph Engelmann (1828).

³⁰ *Goethe: Kunst und Alterthum an Rhein, Main und Neckar*. In: *Werke, Briefe und Tagebücher*. Bd 12, 517.

Gang kam, befriedigten die Restauratoren der Sammlung und einige mit ihnen befreundete jüngere Künstler diese Wünsche. Besonders scheint sich, wie schon erwähnt, *Friedrich Epp* damit befaßt zu haben. Er kopierte 1812 die heilige Veronika mit dem Schweißtuch für Friedrich Schlosser.³¹ Achim von Arnim ließ die heilige Christine kopieren.³² Bei dieser Kopie änderte aber Epp das Attribut der Heiligen, einen Mühlstein, in ein Rosenkörbchen und gab der Heiligen eine Krone. Am 16. Januar 1812 schreibt zwar Arnim an Görres: „Boisserées Sammlung, aus der ich jetzt eine prächtige Kopie besitze (...)“³³, hatte aber vorher bei Sulpiz Boisserée die eigenmächtige Abänderung Epps kritisiert und von dem geforderten Preis von 8 Karolinen 2 abgezogen.³⁴ Zur großen Zufriedenheit Goethes kolorierte dagegen der für diesen Zweck aus Frankfurt im April 1816 angereiste Xeller den Kupferstich nach der heiligen Veronika mit dem Schweißtuch. Sulpiz Boisserée kündigte die Arbeit Goethe von Nürnberg an:

Das colorierte Kupfer der Veronika, welches am 26. vorigen Monats (April) an Sie abgegangen wird (...) hoffentlich einigermaßen zu ihrer Zufriedenheit seyn. Verzeihen Sie, daß es damit so lange geworden ist. Weil Köster in dergleichen nicht geübt ist und sich nicht zu einem Versuch entschließen wollte, mußten wir erst die Uebereinkunft des jungen Malers Xeller von Frankfurt abwarten. Das Bildchen läßt freilich so manches wünschen, indessen gibt es doch einen ziemlich guten Begriff von der Farbenwirkung des Originals.³⁵

Goethe bedankte sich für die Sendung:

Nun ist es aber sehr hübsch und ein freundlicher Zufall, daß ich einige Augenblicke nach dem Empfang Ihres Briefes auch die minierte Veronika erhielt. Das Bild ist wirklich allerliebst gemacht und wird mir dienen, die Kunstfreunde zu überzeugen, daß ich nicht zu viel vom Original gesagt habe.³⁶

Josef Wintergerst, der Freund Xellers, arbeitete Umrißzeichnungen für Goethe.³⁷ Das Ergebnis befriedigte aber Sulpiz Boisserée nicht sehr.

Um zum Schluß ein Wort von dem Umriß des Bildes von Mabuse. Die Composition lasse ich für sich reden, ich bemerke nur, daß die Zeichnung ein erster

³¹ *Boisserée: Tagebücher*. I, 88: „Am 2. (November 1812) kam Epp, um die Veronica für Schlosser zu vollenden, und brachte seine Kopie des Marienbildes von Massias mit“.

³² Aus dem rechten Flügel eines Altars mit der heiligen Christine und Gudula mit den Stifter-Frauen. Von den Boisserées Johann Schoorel zugeschrieben, aber ein Werk des Joos van Cleve. Standort: München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 152. Vgl. *Feldhaus*, Abb. 19.

³³ *Firmenich-Richartz*, 96 Anm. 52.

³⁴ A.a.O. 11.

³⁵ *Boisserée: Briefe*. II, 114-115: Brief vom 3. Mai 1816.

³⁶ A.a.O. 116.

³⁷ Joseph Wintergerst (Wallerstein 1783- Düsseldorf 1867), Porträt- und Historienmaler, Schüler der Düsseldorfer Akademie, Mitbegründer des Lucasbundes in Wien mit Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Ludwig Vogel 1809; 1811-1813 Romaufenthalt (Kloster S. Isidoro), 1815 Professor der Zeichenkunst in Ellwangen, durch Xeller bei den Boisserées 1816 in Heidelberg eingeführt. 1822 durch Vermittlung von Overbeck von Cornelius als Zeichenlehrer der Elementarklasse der Düsseldorfer Akademie berufen, seit 1824 dort Inspektor.

Versuch und nicht nach Wunsch gelungen ist, sie könnte noch richtiger seyn, verschönert ist sie keineswegs, ja die Verzierungen und Nebenwerke sind viel zu stark gehalten.³⁸

Boisserée sandte am 3. Dezember 1816 eine Rolle an Goethe

worin Sie einen Umriß von dem großen in Nürnberg gekauften Bilde von Albrecht Dürer („Beweinung“), einen zweiten nach einer Durchzeichnung gemachten, von eine der Vorstellungen in unseren großen Bilde von Hemmling (...) finden (...) Zu dem Umriß von Dürer muß ich bemerken, daß er uns ebenso wenig ganz befriedigt als der (...) Ihnen (...) gesandte Mabuse. Das Kecke und Geisterreiche von Dürers Zeichnung hat der Künstler nicht wiederzugeben gewußt und dadurch hat denn auch der Charakter und Ausdruck der Köpfe manchen Abbruch gelitten.³⁹

Boisserée notierte am 1. Oktober 1816, daß er Wintergerst „für die beiden Zeichnungen für Goethe“ 9 Louisdor bezahlte.⁴⁰

Schlesinger wurde ebenfalls mit Umrißzeichnungen nach Gemälden von den Boisserées herangezogen. Seine Arbeit fand Beifall:

Von dem Umriß nach Hemmling, welchen ein anderer junger Maler Namens Schlesinger gemacht hat, können wir rühmlicher reden, obwohl hie und da ein Gesichtchen auch einen fremdartigen Ausdruck erhalten hat, aber hier ist hauptsächlich der Abgang der zauberhaften Ausführung schuld.⁴¹

Das Kopieren alter Gemälde trug bei dem Kopist zum Verständnis von Stil und Technik des kopierten Kunstwerks bei, was er bei dem Restaurieren nutzbringend anwenden konnte. Die Brüder Boisserée fanden in dem Heidelberger „Restauratoren-Dreigestirn“ Koester, Schlesinger und Xeller mit Spürsinn und Sachkenntnis besonders für diese künstlerisch entsagungsvolle Arbeit geeignete Maler.

Dank der Tatsache, daß bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts Gemälde zum größten Teil eingebunden in eine Gesamtkonzeption (Andacht, Repräsentation, Dekoration) waren, beschränkte sich die Instandsetzung schadhafter Gemälde auf das Schließen von Rissen, Löchern, Fehlstellen und deren Retouche in der für die entsprechende Zeit üblichen Art des Malstils und der Maltechnik. Häufig wurden dabei große Partien im Geschmack der Epoche übermalt ohne Rücksicht auf die Originalsubstanz. Mit der Infragestellung von Staatsform und Religion während der französischen Revolution wurde die Eingebundenheit der einzelnen Kunstwerke in einen größeren Zusammenhang ihres Sinnes entleert und wanderte zum Teil in die neu entstehenden fürstlichen und privaten Museen und Sammlungen zum Zweck der Erbauung und Belehrung des bildungshungrigen Bürgertums. Da aber der Sinn und die Bedeutung der Darstellungen durch ihre Isolierung erschwert wurde, mußte das Kunstwerk

³⁸ *Boisserée: Briefe*. II, 137.

³⁹ A.a.O. 148.

⁴⁰ *Boisserée: Tagebücher*. I, 362.

⁴¹ *Boisserée: Briefe*. II, 148.

als solches von Alterungserscheinungen und entstellenden Schäden befreit werden. Dies hatte zur Folge, daß Besitzer und Künstler, die mit der Restaurierung der schadhafte Gemälde konfrontiert wurden, sich mit Stil und Maltechnik der entsprechenden Künstler und Kunstepochen auseinandersetzen mußten, ebenso wie mit der Frage, was und wie gereinigt, konserviert oder restauriert werden sollte.

Mit der neuen Auffassung, die historische und qualitative Bewertung eines Kunstwerks an die Stelle seiner Funktion zu setzen, mußte auch das Pro und Contra der durchzuführenden Instandsetzungsarbeiten in die Diskussion kommen. Die klassischen Diskussionsbeispiele sind die Ergänzungen antiker Skulpturen im Geschmack des Klassizismus und die Restaurierungen der Gemälde im Musée Napoléon in Paris an Spitzenwerken der italienischen Renaissance, die Napoleon auf seinen Feldzügen requirierte. Hier wurde Raphaels „Madonna da Foligno“ nicht aus Notwendigkeit sondern des Spektakulären wegen auf einen neuen Bildträger übertragen, wie auch noch zahlreiche andere Gemälde eine unnötige, aber von vielen Zuschauern bewunderte Restaurierung über sich ergehen lassen mußten. Friedrich Schinkel äußerte sich hierzu 1817 in Verbindung mit dem Erwerb eines Teils der Sammlung Giustiniani durch Preußen: „Die Restaurationen des so gepriesenen Bonnemaison sind als ein Gräuel in Italien bei der Rückkunft der Kunstwerke, anerkannt worden.“⁴²

Vom Lob bis zur heftigsten Kritik am Eingriff in eine historisch gewordene Substanz bewegte Experten und Kunstliebhaber. Die Frage war damals – und ist es auch noch heute –: den vergilbten Firnis abzunehmen, größere Fehlstellen zu ergänzen oder diese nur ihrer Umgebung angeglichen zu tönen. Zwei Anschauungen stehen sich hier gegenüber: befriedigendes ästhetisches Aussehen einerseits, historische Treue andererseits; das zum Verständnis notwendige Dazutun im Sinn und Stil des Künstlers oder historischer Purismus. Beide Richtungen nahmen und nehmen meist wenig Rücksicht auf den tatsächlich vom Restaurator festgestellten Zustandsbefund des diskutierten Gemäldes. Koester meint dazu aus der Sicht des Restaurators:

Die Holländer sollen es mit der Reinheit der Bilder am aller genauesten nehmen, und demgemäß auch bei ihnen restauriert werden; wie denn ihre vorherrschende Liebhaberei zu gewissen Gattungen von Gemälden es mit sich bringt, daß jeder unlaute Hauch schon Ihre Kunstfreude merklich reduciren müßte. Man sagt sogar, sie wollten von keinem Bilde wissen, welches die geringsten Spuren einer Restauration an sich trüge; die reinlichen Holländer; wäre diese Aprehension allgemein, so würde dem Unwesen schlechter Herstellung unfehlbar der Stab gebrochen, aber auch das gute Wesen, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet werden; denn auch die That einer trefflichen Herstellung ist zuweilen noch an irgend einem Zeichen erkennbar. Indessen das schadet nichts, und beweist nur, daß der Restaurator kein Pedant war, oder auch, daß sich die Sache nicht anders wenden ließ. Es giebt nun einmal Bilder, welchen nicht mehr aufzuhelfen ist, die wir dennoch nicht außer Acht lassen können als schätzbare Fragmente, erhabene

⁴² Firmenich-Richartz, 310.

Ruinen, die den verwandten Geist fortwährend anziehen, nachziehen über alle Spur hinaus.⁴³

Die restaurierten Gemälde der Sammlung Boisserée und ihre Restauratoren waren daher wegen der Bedeutung Gegenstand kritischer Auseinandersetzungen. Eine Notiz im Tagebuch Boisserées vom 12.4.1828 vermerkt:

Heinrich Heß⁴⁴ lange Disputation über Restaurierung alter Kunstwerke. Er erklärt sich gegen alle Restauration der Antiken besonders wie sie in der Glyptothek getrieben wird, und eigentlich auch gegen alle Restauration der Gemälde. Schlotthauer⁴⁵ nimmt diese in Schutz, besonders wie Schlesinger sie treibt.⁴⁶

Ein heftiger Kritiker der Gemälderestaurierung bei den Boisserée war Gustav F. Waagen.⁴⁷ Er rügt, daß die Flügel der „Anbetung der Könige von Hans Memmling“⁴⁸ „ihren ursprünglichen Charakter durch Verwaschen und starkes Lasieren der Boisserées eingebüßt“⁴⁹ haben, ebenso wie der Flügelaltar „Tod Mariae von Johann Schoorel“⁵⁰ „Von den Boisserées in allen Theilen stark lasirt, hat es jetzt ein grelles buntes Ansehen. Besonders unangenehm macht sich der ziegelrothe Ton der Fleischtheile“⁵¹ Selbst Friedrich Schinkel ist beunruhigt, als er nach einem Besuch der Boisserée-Sammlung in Stuttgart in einem Brief vom 17. Juli 1824 bemerkt:

Mit dem Tod der Maria von Schoorel wird der Anfang gemacht. Nach der Restauration und Reinigung ist die Farbenpracht hier sowohl als bei allen übrigen Bildern außerordentlich; man glaubt Glasbilder im Transparent zu sehen. Fast ist die Stärke der Farbe durch die Lasur der Restauration zu grell und in allen Bildern zu gleichartig geworden; einige haben dadurch an Haltung und Harmonie eingebüßt.⁵²

Der preußische Finanzminister Graf von Bülow nahm während der Verkaufsverhandlungen zwischen den Boisserées und Berlin zu der Restaurierung der

⁴³ Koester, II, 29.

⁴⁴ Heinrich Hess (Düsseldorf 1798- München 1863), Maler, Bilder religiösen Inhalts, Glasmalerei, Landschaften. Schloß sich den Nazarenern an, 1821-1826 Romaufenthalt. Glasfenster u.a. für den Kölner Dom.

⁴⁵ Joseph Schlotthauer (1789-1869 München), Maler, 1819 Schüler Peter Cornelius' an der Münchener Akademie, 1825 Reise nach Oberitalien, 1830-1831 und 1844-1845 Romaufenthalt. 1831 Inspektor der Münchener Akademie. Seit 1820 Gehilfe und Mitarbeiter von Peter Cornelius an den Fresken der Münchener Glyptothek.

⁴⁶ Boisserie: Tagebücher. II, 295.

⁴⁷ Gustav Friedrich Waagen (1794 Hamburg - 1868 Kopenhagen), Kunsthistoriker, 1823 Berufung nach Berlin zum Aufbau der Gemäldegalerie, 1832 deren Direktor, 1844 Professor an der Berliner Universität. Profunder Kenner der deutschen Galerien und Privatsammlungen.

⁴⁸ Heute Dierik Bouts zugeschrieben. Von Karl Voll wurde der Altar mit dem Beinamen „Perle von Brabant“ bedacht. Standort: München, Alte Pinakotek Inv. Nr. WAF 78-78.

⁴⁹ Firmenich-Richartz, 459.

⁵⁰ Heute Joos van Cleve zugeschrieben. Standort: München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 150. Vgl. Feldhaus, Abb. 11.

⁵¹ Firmenich-Richartz, 475.

⁵² A.a.O. 333.

Sammlung in seinem Votum vom 5. Januar 1817 Stellung; es gefiele ihm nicht, daß die Gemälde von sehr gewöhnlichen Malern, die für ihre Arbeit täglich nur einen halben Taler von den Boisserées erhielten, schlecht restauriert und nur für den Verkauf herausgeputzt seien.⁵³ Dagegen macht Schinkel geltend:

Es fragt sich (...) ob die Auferziehung junger talentvoller Künstler, die nach der Boisserées Art scharf unter Aufsicht gehalten werden, nicht sehr zweckmäßig ist, wie es sich auch erwiesen hat, daß die meisten Werke, welche (der Restaurierung) bedurften, vortrefflich ausgebessert worden sind.⁵⁴

Es besteht kein Zweifel, daß sowohl die Brüder Boisserée als auch ihre Restauratoren mit der größten Sorgfalt die Reinigung und Instandsetzung durchführten, sich über die Arbeitsweise anderer Restauratoren informierten und selbst Experimente bezüglich der Pigmente, der Bindemittel und der Malweise der Künstler des ausgehenden Mittelalters anstellten. Die Zusammenarbeit war denkbar harmonisch und die Ergebnisse in den Grenzen der damaligen Erkenntnisse der Materie gediegen. Koester erinnerte sich noch ein Jahrzehnt später daran.

Die Verbindung mit den Männern (Boisserée, Bertram), welche sich ganz dem Kunststudium und der Verwaltung einer großen Sammlung hingaben, belebte das Interesse (Koesters) noch mehr, förderte die Einsicht und stärkte alle Kräfte, welche auf diesen Gegenstand (Restaurierung) gerichtet waren. Tag für Tag erhöhten sich die gegenseitigen Forderungen und Leistungen. Man war erfreut über die gelungenen Erfolge.⁵⁵

Melchior Boisserée stellte Versuche mit Farben, verschiedenen Ölen und Firnissen an, vermutlich angeregt durch Jacob Roux.⁵⁶ Besonders aber studierte Sulpiz Boisserée die an anderen Sammlungen geübte Praxis der Reinigung und Restaurierung und setzte sich sehr kritisch mit ihnen auseinander. So wurde er bei seinem Dresdener Besuch 1811 von dem alten Galerieinspektor Riedel in die Restaurierwerkstatt geführt, um sich „über die geheime Art die Bilder zu reinigen und *nicht zu firnissen*“⁵⁷ zu informieren. Einige Jahre später, während die Restaurierung der schadhafte Bilder der Sammlung sehr intensiv

⁵³ A.a.O. 309/10.

⁵⁴ A.a.O. 310.

⁵⁵ Koester, I, VI.

⁵⁶ Jacob Wilhelm Christian Roux (Jena 1775- Heidelberg 1831), Landschafts- und Porträtmaler in Weimar, seit 1816 in Heidelberg. Durch Goethe den Boisserées in Heidelberg empfohlen. 1818 Professor der Zeichenkunst an der Universität. Schrieb über seine Untersuchungen zur Farbtechnik: *Die Farben*. Ein Versuch über Technik alter und neuer Malerei. Heidelberg 1824; *Beitrag zur Vervollkommnung der Technik in mehreren Zweigen der Malerei*. Heidelberg 1828; *Entdeckungen aus dem Gebiete der physikalischen Farbenlehre*. Heidelberg 1829.

⁵⁷ Boisserée: *Tagebücher*. I, 67 - 30. Juni 1811. Johann Anton Riedel (1736-1816), Maler, seit 1754 Inspektor der Dresdener Galerie.

betrieben wurde, übermittelte Graf von Rechberg⁵⁸ eine wohl in München erschienene Schrift über Wachs- und Eimalerei, die Auskunft über Ei als Bindemittel der Pigmente in der alt-niederländischen Malerei gab.⁵⁹ Auf der Reise 1816 nach Franken und Nürnberg notierte Sulpiz Boisserée kritisch die dortigen Restauratoren. Er vermerkt am 5. Mai:

Die Münchner und Wiener überlasieren ihre Gemälde (...) Die Pommersfelder alle Jahr – in 10 Jahr sind es neue Bilder. Sie nehmen alle Augenblick den Firnis ab, restaurieren und bemalen aufs neue. Bamberger Restaurator Rotermund,⁶⁰ und die Münchner tranken die Gemälde mit Mohn-Öl, wenn sie sie gewaschen und mit Terpentin und Weingeist abgewaschen haben; - so viel das Gemälde eben schlucken will. -⁶¹ Und am 10. Mai: Nürnberg Restaurations-Wesen der Münchner. Das ganze Bild zuerst mit Maler-Butter (worin Blei-Zucker) überzogen. - Sie waschen mit Spiritus vini und Terpentin-Öl, welches sie durcheinanderschütteln, mit einem Pinsel über das Ganze tragen, etwas stehen lassen, und dann mit einem Nesseltuch abreiben.⁶²

Der Nürnberger Freund Seebeck berichtete Sulpiz Boisserée am 12. Oktober 1816:

Die Herrn von Holzschuher haben das Porträt ihres Ahnherrn von H. Rotermund restaurieren lassen,⁶³ wie sie's nennen. H. Klein hat Dies für nöthig gehalten, weil es sonst, wie er behauptet ganz schwarz geworden wäre, indem es nicht einen Mastix- sondern einen Leinölfirniß gehabt habe. Mir scheint das Bild etwas gelitten zu haben. Das ganze Gesicht sieht aus, als wenn es mit einem sehr feinen Puder bestreut wäre, ein Theil der äußeren Pelzhaare steht jetzt ganz roh und borstig da und auch vom Hinterhaupt ist ein Theil durch den Grund bedeckt, wie

⁵⁸ Joseph Graf von Rechberg (1769-1833), Offizier und Kunstsammler. Bis 1815 Befehlshaber eines Bayerischen Armeekorps, dann bis 1826 außerordentlicher Gesandter Bayerns in Berlin. 1815 während des Feldzugs gegen Napoleon in Heidelberg stationiert. Die Boisserées kauften aus der Sammlung von Rechberg „Servatius mit einer Frau und Kind von Marti Schön“, richtig: *Eluid und Memlia von Bernhard Strigl*; Standort: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. WAF 1076.

⁵⁹ *Boisserée: Tagebücher*. I, 197: „16. Juni 1815 (...) Das Gemälde wird immer gleich ganz fertig gemacht. Lasuren kommen überhaupt jetzt immer mehr ab - (Ich fragte nämlich ob sich diese Farben gut lasieren laßen und zweifle daran wegen ihrer Dicke). Experiment mit Farben: von einem Bild in Eycks Manier ein Handbreit abgeschabt, mit Wasser behandelt, gab nichts, blieb weiß; mit Vitriol-Öl zeigte sich etwas grün (grau?) welches man Salztheilen zuschreiben wollte; im Feuer gab es eine schwarze Asche, welches auf Eier deutet, denn diese geben eine ganz schwarze, keine graue Asche.“

⁶⁰ Johann Lorenz Rot(t)ermund war Restaurator, lebte in Bamberg und wurde auch in Nürnberg mit Restaurierarbeiten beauftragt.

⁶¹ *Boisserée: Tagebücher*. I, 328. Mohnöl war bekannt für schnelles Nachdunkeln, also ungeeignet zu Restaurierzwecken.

⁶² A.a.O. I, 332.

⁶³ *Albrecht Dürers: Hieronymus Holzschuher*. Standort: Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 557 E. – Die Übermalungen von Rotermund sind heute wieder abgenommen. Das Gemälde ist in gutem Zustand und bestätigt damit die Kritik Seebecks.

man deutlich gewahrt wird, wenn man das Bild von der Seite betrachtet. Einiges andere tritt deutlicher hervor als man es vorher sah.⁶⁴

Koesters Hefte über das Restaurieren beruhen auf eigener Kenntnis und Praxis im Gegensatz zu vielen anderen Publikationen dieser Zeit, in denen das theoretische Wissen die praktische Ausübung überwiegt.⁶⁵ Koester teilt Rezepte zur Bereitung des Putzwassers, teilt Ratschläge zur Verwendung von Stopffarbe für Fehlstellen mit, behandelt die Eigenschaften der Farben und gibt Anleitungen zur eigentlichen Restaurierung. Außerdem macht er Bemerkungen allgemeiner Natur, die das Restaurieren und den Beruf des Restaurators betreffen. So beklagt er:

Der Kunsthandel, welcher die Bilder in allen Winkeln von Europa herumwarf, hat eigentlich am meisten geschadet. Nicht allein was ein Gemälde bei öfterer Verpackung, langen Transporten ec. zu leiden hatte, so sollte es auch immer wieder in kaufmännischem Schmuck dastehen, mußte also malgré bongré geputzt und restauriert werden. Es ist aber ganz unsinnig, zu jeder Zeit, an jedem Ort sich vorzunehmen, ein Gemälde herstellen zu lassen.⁶⁶

Hier widerlegte Koester die Annahme von Bülow's, daß die Boissierées nur ihre Gemälde zum Verkauf „schönen“ lieben.

Im Umgang mit „Putzwasser“ mahnt er zur Vorsicht: (...) Spiritus vini=Lauge – wer kennt diese Bilderstürmer nicht! Eine Menge Rezepte sind aufgezeichnet, auch einfache Mittel, wie sie eben zur Hand sind. Cöllnischwasser, Brandwein, Seife, Mehl ec. Hilfe was helfen kann. Nur wohl zu merken: es kommt weniger auf das Mittel, als auf den Gebrauch an. Man muß wissen, was man will, und wie weit man zu gehen hat; das Mittel wird sich finden, und es ist ganz gleichgültig was für einen Namen es trägt. Uebung macht den Meister. Die Lauge ist z.B. in manchen Fällen das einzige Mittel, gewissen Schmutz oder eine alte schwarzbraun gewordene Lasur hinwegzubringen; wenn ich sie aber Jemanden anempfehle, welcher sie nicht kennt oder ihren Gebrauch nicht weiß, so ist es gerade als gäb' ich einem Kind eine geladene Pistole in die Hand.⁶⁷

Es empfehle sich, das Reinigungsmittel erst an einer weniger bedeutsamen Partie des Bildes zu proben und nicht entsprechend „der Neigung trauriger

⁶⁴ *Firmenich-Richartz*, 262.

⁶⁵ In Auswahl werden genannt: *Hans Heinrich Meyer* (1760-1832), Maler und Kunstschriftsteller, mit Goethe in Italien befreundet, 1792 an die Weimarer Zeichenakademie berufen, seit 1807 deren Direktor. Schrieb in Goethes *Über Kunst und Alterthum, Farbenlehre und den Propyläen* (Anm. 4). – *Friedrich Gottfried Hermann Lucanus* (1793-1872), Apotheker in Halberstadt, Kunstsammler, Restaurator, Kunstkritiker. Schrift: „Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde und zum Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte“, Leipzig 1828. *Jacob Wilhelm Christian Roux* (Anm. 56). – *Christian Friedrich Prange* (1756-1836), Naturwissenschaftler, Philosoph, Kunstsammler, Kunstschriftsteller, Übersetzer; übersetzte P. L. Bouviers *Vollständige Anweisung zur Öhlmalerei für Künstler und Kunstfreunde* aus dem Französischen mit dem Zusatz „Erfahrungen und Grundsätze über die geheimnisvolle Kunst, alte Ölgemälde wieder herzustellen und zu erhalten“. Halle 1828.

⁶⁶ *Koester*, II, 31.

⁶⁷ A.a.O. I, 18-19, Der Restaurator verwendet heute andere, mildere Mittel.

Restauratoren (...) mit ihrem Mittel gleich auf die edelsten Theile, die Gesichter, hinzupatschen“.⁶⁸ Am erfolgreichsten und leichtesten hat es der Restaurator, wenn ein Gemälde zwar sehr verschmutzt und unansehnlich erscheint, „kaum noch einem Bilde ähnlich“, aber von ungeschickten Händen und andern Gewaltthätigkeiten glücklicherweise unangefochten geblieben waren, (so) putzen (sie) sich öfters zum Verwundern sauber heraus, sodaß nachher wenig oder gar keine weitere Herstellung nötig (ist)“.⁶⁹ Aber es gibt auch Grenzen der Möglichkeit zu Restaurieren, wenn Bilder „die, obwohl nicht rein und unverdorben, doch dem besten Restaurator das Bekenntniß und den Entschluß abnöthigen: dieses Bild bleibt besser ungeputzt; und wer halbweg bewandert ist in unserem Geschäftskreis, der wird gern Amen! dazu sagen“.⁷⁰

Bei der Restaurierung von Tafelgemälden stehen häufig Risse und Sprünge im Holz an. In einem undatierten Brief an Sulpiz Boisserée gibt Koester seine diesbezüglichen Überlegungen im Zusammenhang mit der Instandsetzung der heiligen Veronika mit dem Schweiß Tuch wieder.

Mit der Veronika ist es eine rechte Fatalität, wenn der Riß breit ist u. man stopft ihn aus, so entsteht dadurch ein unangenehmes Mehr, welches das Original nicht hat. Da wäre es vielleicht thunlich das Brett vollends in zwey Stücke zu lösen, die man dann wieder fest aneinander leimte. Ist er aber nur schmal ohne tief einzudringen, so ist dieses Experiment natürlich unnöthig, man füllt ihn dann wie andere Vertiefungen auch mit Stopffarbe aus und retouchirt.⁷¹

Koester vertritt die Meinung, daß in Fällen, wo nicht nur die Patina, sondern auch Farbtöne sich mit dunklem und hartem Schmutz fest verbunden haben, diese einer Reinigung zum Besten des Ganzen geopfert werden sollten. Diese Arbeit wäre aber nur einem sehr geübten und mit malerischen Fähigkeiten ausgestatteten Restaurator zu überlassen.⁷² Im übrigen solle der Restaurator Respekt vor „gewissen Uebelständen“ haben, deren Wurzeln im Gemälde selbst liegen.

Dahin gehören z. B. die durchscheinenden Conturen, die Originalcorrecturen, theilweise Verdunkelungen, auffallende Härten und Disharmonien, welche aus sorgloser Behandlung, auch aus Untugend der Pigmente erwachsen seyn können. Da diese Ergebnisse dem Meister angehören, insofern sie aus der Eigenthümlichkeit seiner Methode hervorspringen, so dürfen sie nicht angetastet, vielmehr muß der Grundsatz der Integrität des Originals gewissenhaft befolgt werden.⁷³

Die Retouche darf niemals über die Fehlstelle hinausgehen, auch darf dabei keine Veränderung des Bildes vorgenommen werden „des besseren Geschmacks wegen. Der Restaurator weiß nicht, was er thut, wenn er sich den

⁶⁸ A.a.O. II, 44.

⁶⁹ A.a.O. II, 30.

⁷⁰ A.a.O. I, 23.

⁷¹ *Firmenich-Richartz*, 450-451.

⁷² *Koester*, I, 22-23.

⁷³ A.a.O. I, 24.

geringsten Frevel dieser Art erlaubt; denn man will nicht seinen Geschmack oder den seiner Zeit, sondern den alten, er sey beschaffen, wie er wolle.“⁷⁴

Die unbedingte Voraussetzung für das Restaurieren sind Ordnung, Reinlichkeit, Accuratesse (...) Wenn sonst dem Maler im Eifer einer freien Darstellung wohl zusteht, sich nicht hemmen zu lassen, wohl auch einmal einen Sprung zu thun, so kann man dagegen sagen, daß dem Restaurator durch genannte Eigenschaften wirklich die Last erleichtert wird; oder noch mehr, daß sie für sein Geschäft erforderliche Bedingungen sind. Ein chaotischer Zustand der Werkstätte, welcher nicht selten sich bis auf die Palette erstreckt, ist ein schlimmes Omen. Von dieser Genialität wollen wir nichts wissen!⁷⁵

Koester empfiehlt dem Restaurator „ein Universalmittel“ bei allen seinen Arbeiten,

nämlich Geduld. Ohne sie bleibt es unmöglich, sich durch die vielerlei Schwierigkeiten durchzuhelfen. Sonderlich beim Putzen und Ausarbeiten muß man stets mit Zurückhaltung, Umsicht und piano zu Werk gehen. Ein Mensch, welcher ein hastiges, flüchtiges Wesen an sich hat, müßte darum seine ganze Natur umkehren. Ist ihm dies nicht möglich, so steht die Sache schlimm. Denn kein Knoten, kein Knötchen darf zerhauen, sie sollen sanft gelös't werden. Wie oft ist nicht schon aus Mangel an dieser Eigenschaft, und weil es dem Maler überhaupt mehr an der rechten Gesinnung als an Geschicklichkeit fehlte, ein Gemälde verdorben worden! Weil es dem Restaurator zu langweilig war, tausend Punkte nett, reinlich und haarscharf zu zuarbeiten, hat er lieber die ganze Stelle übermalt, und weil diese nun dumpf und trüb geworden war, folglich mit den benachbarten Stellen nicht mehr harmonierte, so gab er auch nach dem Uebrigen sein Fett. Man könnte ein ganzes Kapitel abfassen über die verkehrte sträfliche Art, wie eine bedeutende Anzahl von Gemälden auf dem Wege der Herstellung mißhandelt, nicht selten sogar vernichtet worden sind.⁷⁶

Der Restaurator darf keinen „Geschmack sondern nur Geschmäcker“ haben, was meint, er muß sich jeweils in den Künstler und dessen Zeit vertiefen, dessen Gemälde er zu restaurieren hat.

„Das ist das Mühevollste seines Berufs, das er nicht in dem Strom seiner Zeit lustig und leicht schwimmen darf, sondern sich unablässig zurückarbeiten muß in den Geist und Leib der alten Schulen hinein.“⁷⁷

Die entsagungsvolle Tätigkeit des Restaurators definiert Koester mit noch heute gültigen Worten:

Im übrigen gebricht dem Restaurator ein mächtiger Knebel, welcher die selbständige Kunstübung in Bewegung setzen hilft – der Ruhm. Er kann sich kein sichtbares Denkmal für die Nachwelt stiften; vielmehr lös't er sein eigenes Wesen auf, um es tropfenweis in die Glieder seiner adoptirten Kinder rinnen zu lassen, die er mehr liebt, als sich selbst. Still und fleißig geht sein Wirken von

⁷⁴ A.a.O. II, 11.

⁷⁵ A.a.O. I, 43-44.

⁷⁶ A.a.O. I, 39-40.

⁷⁷ A.a.O. II, 34.

Statten. Spurlos bleibt, was er gethan. Je reiner er das verehrte Werk von dem Wust der Entstellung enthüllt, je sicherer er ihm seine Glieder wieder eingerenkt hat, um so weniger wird man seiner dabei gedenken (...) Fleiß, Geduld, Selbstverleugnung sind seine Tugenden. Es ist ein strenger Orden!⁷⁸

Koesters Schrift zeichnet sich grundlegend von den anderen Schriften⁷⁹ durch die überall spürbare praxisbezogene Nähe aus. Sie gibt den heutigen Restauratoren Hinweise, wie damals gearbeitet wurde und kann bei einer Re-Restaurierung wertvolle Hinweise geben. Es ist nicht zu verschweigen, daß zum Teil am Anfang der „historischen“ Restaurierung durch Unkenntnis gewisser maltechnischer Voraussetzungen Fehler unterlaufen sind, die heute dank des Umfangs an Materialwissen, großer Hilfen an technischer Ausrüstung, allgemeiner Kenntnisse der Chemie und vor allem der gediegenen Ausbildung von Restauratoren, korrigiert werden können. Koesters Anregungen zu einer Restauratorenschule, später von Xeller wieder aufgegriffen,⁸⁰ ist heute Realität geworden. Aber nach wie vor können Geduld und Genauigkeit nicht angeleert werden, sie müssen vorhanden sein bei einem guten Restaurator. Auch so wird ein restauriertes Gemälde nachfolgenden Generationen Spuren deutlich machen, die auf die Zeit der Instandsetzung hinweisen.

⁷⁸ A.a.O. I, 49-50.

⁷⁹ Anm. 65.

⁸⁰ *Koester*, III, 28: „Das Restauriren wird immer unentbehrlicher. Die Bangigkeit, daß Verheerungen eintreten, bleibt sich aber so lange gleich, bis ein Institut errichtet ist, wo der Zweck, junge Restauratoren definitiv auszubilden, vorwaltet, wo also Berufene sich das ablängen könnten, was ihnen fehlt, das metier.“ Xeller machte kurz vor seinem Tod 1871 an die Generaldirektion der Königlichen Museen in Berlin eine Eingabe zur Errichtung einer Restauratorenschule (*Peter Griesinger: Christian Xeller. Ein Biberacher Landschaftszeichner der Romantik. 1784-1872. Biberach a. d. Riß 1964.73*).