



Abb. 1: Albin Egger-Lienz, Das Kreuz, 1898–1901, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Moderne Sammlungen, Inv.-Nr. Gem 1189

SCHWERPUNKT GROSSFORMAT – KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG DES LEINWANDGEMÄLDES „DAS KREUZ“ VON ALBIN EGGER-LIENZ

Magdalena Hopfensperger

ABSTRACT

The large-format canvas painting “The Cross” (1901) depicts a scene from the Tyrolean Civil War of 1809 and is considered to be an early work by the Tyrolean artist Albin Egger-Lienz. It marks the turning point in his artistic oeuvre. As part of a diploma thesis at the Institute of Conservation at the University of Applied Arts Vienna, a comprehensive material and condition survey was carried out, which includes the development of a concept for the conservation and implementing appropriate measures. The focus lies on the strip-lining and stretching possibilities of large-format canvas paintings. In addition, the thesis provides an overview of the painting technique of Albin Egger-Lienz. This is based on optical studies and substantiated by scientific analysis.

ZUSAMMENFASSUNG

Das großformatige Leinwandgemälde „Das Kreuz“ (1901) thematisiert eine Szene aus dem Tiroler Freiheitskampf von 1809 und gilt als Frühwerk des Tiroler Künstlers Albin Egger-Lienz. Es markiert den Wendepunkt in seinem künstlerischen Œuvre. In einer Diplomarbeit am Institut für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien wurde eine Bestands- und Zustandsaufnahme durchgeführt, Ziel und Konzept der

Restaurierung entwickelt und diskutiert sowie entsprechende Maßnahmen umgesetzt. Bei der praktischen Arbeit lag der Schwerpunkt auf den Anränderungs- und Aufspannungsmöglichkeiten für großformatige Leinwandgemälde. Weiters wurde, basierend auf optischen und naturwissenschaftlichen Analysen, die Maltechnik von Albin Egger-Lienz dargelegt.

Das großformatige Leinwandgemälde „Das Kreuz“ (1901) mit den Maßen 310 x 383 cm des österreichischen Malers Albin Egger-Lienz wurde seit den 1970er-Jahren in den Depots der Tiroler Landesmuseen in Innsbruck aufbewahrt. Aufgrund zahlreicher Schäden der Malschicht und restauratorischer Eingriffe in der Vergangenheit befand sich das Gemälde 2018 in einem nicht ausstellungs- bzw. leihfähigen Zustand. Im Zuge einer Diplomarbeit¹, welche am Institut für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien unter der Leitung von o. Univ.-Prof. Mag. art. Dr. phil. Gabriela Krist durchgeführt wurde, sollte das Gemälde restauriert und in einen ausstellungsfähigen Zustand zurückgeführt werden. Hierzu wurde in einem ersten Schritt eine umfassende Aufarbeitung des kunst- und kulturhistorischen Hintergrundes durchgeführt. Im zweiten Schritt eine Erfassung von Bestand und Zustand des Objektes, auf deren Basis ein Maßnahmenkonzept zur Konservierung und Restaurierung des Gemäldes erstellt

¹ Hopfensperger, Magdalena: *Das Kreuz* (1901) von Albin Egger-Lienz. Konservierung eines großformatigen Leinwandgemäldes aus dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, phil. Dipl., Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2019.

und in weiterer Folge durchgeführt wurde. Im Rahmen des Diploms wurden zudem weitere Gemälde von Albin Egger-Lienz untersucht. Diese Untersuchungen sollen erstmals einen Einblick in die Maltechnik von Albin Egger-Lienz geben. Dazu wurden neben optischen Analysen auch Proben der Bildschichten entnommen.

THEMATISCHE AUFARBEITUNG DES THEMAS „KRIEG“

Die Aufarbeitung des kunst- und kulturgeschichtlichen Hintergrundes des Gemäldes erlaubte eine intensive Auseinandersetzung mit dem Leben und Werk des Malers Albin Egger-Lienz. Basierend auf den Standardwerken des künstlerischen Œuvres, wurden die thematischen Schwerpunkte des Malers entschlüsselt. Neben profanen Sujets des bäuerlichen Lebens war die Auseinandersetzung mit dem Krieg ein weiteres, immer wiederkehrendes Thema

von Egger-Lienz, wobei seine Gemälde Szenen der Tiroler Freiheitskämpfe von 1809 sowie des Ersten Weltkrieges abbilden. Das im Rahmen der Diplomarbeit behandelte Gemälde zeigt den Aufruf des Studenten Georg Hauger zur Verteidigung der Lienzer Klause während einem der vier Tiroler Freiheitskämpfe.²

EXKURS: DIE MALTECHNIK VON EGGER-LIENZ

Im Zuge dieses Diploms wurden vier Gemälde von Albin Egger-Lienz, davon zwei Früh- und zwei Spätwerke, untersucht. Dazu wurden neben optischen Analysen auch Proben der Bildschichten entnommen. Im Vergleich zum Gemälde „Das Kreuz“ (1901) wurden das Gemälde „Ave Maria nach der Schlacht am Bergisel“ (1896) sowie die zwei Spätwerke „Der Mäher“ (1916–1918) und „Die Auferstehung“ (1924) gewählt. Bei diesen Werken handelt es sich ausschließlich um Leinwandgemälde.

Tab. 1: Tabellarische Auflistung der untersuchten Gemälde mit Untersuchungsergebnissen

Name des Gemäldes	Ave Maria nach der Schlacht am Bergisel	Das Kreuz	Der Mäher	Die Auferstehung
Datierung	1896	1901	1916–1918	1924
Optische Erscheinung	dunkel	dunkel	hell	hell
Firnisschicht	ja (nicht original)	ja (nicht original)	nein	nein
Malschichten	<u>Bindemittel:</u> Harz- und Ölanteile	<u>Bindemittel:</u> Protein-, Harz- und Ölanteile	<u>Bindemittel:</u> Protein, Harz- und Ölanteile	<u>Bindemittel:</u> Harz- und Ölanteile
	<u>Farbmittel:</u> Bleiweiß, Zinkweiß, Cadmiumgelb, gelber Ocker, roter Farblack, Chromoxidgrün, synthetisches Ultramarin, Kobaltblau und Knochen-schwarz	<u>Farbmittel:</u> Bleiweiß, Calciumcarbonat, Schwespat, Chromgelb, Kadmiumgelb, gelber Ocker, roter Ocker, roter Farblack auf Al-haltigen Substrat, Zinnober, grünes Chromoxid, synthetisches Ultramarin, Knochen-schwarz und Kohlen-schwarz	<u>Farbmittel:</u> Bleiweiß, Zinkweiß, Umbra, Chromoxidgrün, synthetisches Ultramarin und nicht näher identifizierte Gelb- und Rotpigmente	<u>Farbmittel:</u> Bleiweiß, Umbra, Chromoxidgrün, Knochen-schwarz und Rebenschwarz
Untermalung	teilweise	ja	nein	nein
Grundierung	<u>Bindemittel:</u> Proteinhaltig	<u>Bindemittel:</u> Protein-, Harz- und Ölanteile	<u>Bindemittel:</u> Protein-, Harz- und Ölanteile	<u>Bindemittel:</u> Proteinhaltig
	<u>Füllstoff:</u> Kreide	<u>Farbmittel:</u> Künstliche Kreide, etwas Zinkweiß	<u>Farbmittel:</u> Bleiweiß, etwas Zinkweiß, Calciumcarbonat	<u>Füllstoff:</u> Dolomitische Bergkreide

² Ammann, Gert/Forcher, Michael: 1809 – Der Tiroler Freiheitskampf. In Bildern von Franz von Defregger und Albin Egger-Lienz, Meran 1984, S. 98.

Mithilfe naturwissenschaftlicher Untersuchungen ist es möglich, die Bindemittel und Pigmente³ der Malfarben zu identifizieren. Mittels REM-EDX⁴ konnte das Vorhandensein von organischen sowie anorganischen Farbmitteln nachgewiesen werden. Außerdem wurde mittels histochemischer Anfärbungen⁵ sowie GC-MS-Analysen⁶ das Bindemittelsystem der Malfarben ermittelt.

Um die Ergebnisse der Bindemittelbestimmung und die identifizierten Farbmittel⁷ der vier Gemälde übersichtlich darzustellen, werden sie zu Beginn tabellarisch aufgeschlüsselt (Tab. 1) und danach genauer erläutert und miteinander verglichen.

GRUNDIERUNG

In beiden Frühwerken konnte eine weiße, dünn aufgetragene Grundierung festgestellt werden. Während im Gemälde „Das Kreuz“ Proteine, Harze und getrocknete Öle als Bindemittel mit künstlicher Kreide (CaCO_3) und Zinkweiß (ZnO) als Pigmente in der Grundierung nachgewiesen werden konnten, zeigt das „Ave Maria nach der Schlacht am Bergisel“ einen Leimgrund auf Proteinbasis mit Kreide (CaCO_3) als Füllstoff.

Die beiden Spätwerke enthalten ebenfalls eine weiße, dick aufgetragene Grundierung, wobei das Gemälde „Die Auferstehung“ mit proteinischen Bindemitteln und dolomitischer Bergkreide als Füllstoff ebenfalls einen Kreidegrund aufweist. Beim Gemälde „Der Mäher“ liegen an Bindemitteln sowohl Proteine und Harze als auch getrocknete Öle vor. Als Farbmittel konnten Bleiweiß ($2\text{PbCO}_3(\text{OH})_2$), etwas Zinkweiß (ZnO) und Calciumcarbonat (CaCO_3) ermittelt werden.

MALSCHICHTEN

Optisch kann man als maltechnischen Unterschied zwischen den vier Gemälden von Albin Egger-Lienz feststellen, dass bei den Frühwerken die Bildgebung aufgrund mehrerer Malschichten entstanden ist. Die Spätwerke weisen im Vergleich deutlich weniger Malschichten auf. Dies kann anhand der Querschliffe bestätigt werden. Zudem weisen die beiden Frühwerke einen Überzug auf der Malschicht auf. Bei den Spätwerken konnte indes kein Anzeichen eines Firnisses identifiziert werden.

Alle vier analysierten Gemälde weisen ein harz- und ölgebundenes Bindemittelsystem in den Malschichten auf. Sowohl „Das Kreuz“ als auch „Der Mäher“ beinhalten zusätzlich proteinische Bestandteile.

Mittels REM-EDX konnte das Vorliegen anorganischer und organischer Farbmittel nachgewiesen werden.

Anhand der Tabelle ist ersichtlich, dass alle vier Gemälde von Albin Egger-Lienz größtenteils dieselbe Farbpalette aufweisen. Das Farbspektrum besteht aus typischen Pigmenten, welche zur Schaffenszeit von Egger-Lienz verwendet wurden.

Ob es sich bei den Malfarben des Künstlers um industriell produzierte, gebrauchsfertige Malfarben handelt oder ob sie von ihm selbst hergestellt wurden, konnte anhand der durchgeführten Untersuchungen nicht bestimmt werden. Mit der Industrialisierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzieht sich ein Übergang zu fast ausschließlich industriell hergestellten Farben, den Künstler*innen wird eine größere Farbpalette an Farbmitteln geboten. Neben der Zusammensetzung änderte sich die maschinelle Aufbereitung der Farbmittel, wodurch man eine sowohl gleich-

³ Pigmente sind fein pulverisierte Farbmittel, die gemeinsam mit dem Bindemittel Malfarben ergeben. Das Bindemittel dient dabei als Verbindung innerhalb einer Farbschicht oder Grundierung sowie der Adhäsion zum Untergrund, vgl. Kühn, Hermann: Farbmaterialien. Pigmente und Bindemittel, in: Ders. (Hg.): Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 7–54, S. 11.

⁴ Untersuchungen mittels REM-EDX wurden von AProf. Dipl.-Ing. Rudolf Erlach, Institut für Kunst und Technologie, Abteilung für Naturwissenschaften in der Konservierung (Leiter ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Johannes Weber), Universität für angewandte Kunst Wien, durchgeführt.

⁵ Untersuchungen mittels Auflichtmikroskop und histochemischer Anfärbungen wurden in Zusammenarbeit mit VL Dipl.-Ing. Dr. rer. nat. Tatjana Bayerová, Institut für Konservierung und Restaurierung (Leitung o. Univ.-Prof. Mag. art. Dr. phil. Gabriela Krist), durchgeführt.

⁶ Die GC-MS-Analyse wurde im Naturwissenschaftlichen Labor des Kunsthistorischen Museums Wien (Leitung DI Dr. Martina Griesser) von DI Dr. Václav Pitthard vorgenommen.

⁷ Farbmittel ist der Sammelbegriff aller farbgebenden Stoffe. Unterteilen kann man in Farbstoffe und Pigmente, wobei Farbstoffe löslich im Anwendungsmedium sind, Pigmente hingegen unlöslich. Maler*innen verarbeiten in der Regel Pigmente, vgl. Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Freiburg ²³2010, S. 19. Die REM-EDX-Analysen wurden von AProf. Dipl.-Ing. Rudolf Erlach, Naturwissenschaften in der Konservierung, Universität für angewandte Kunst Wien, durchgeführt.

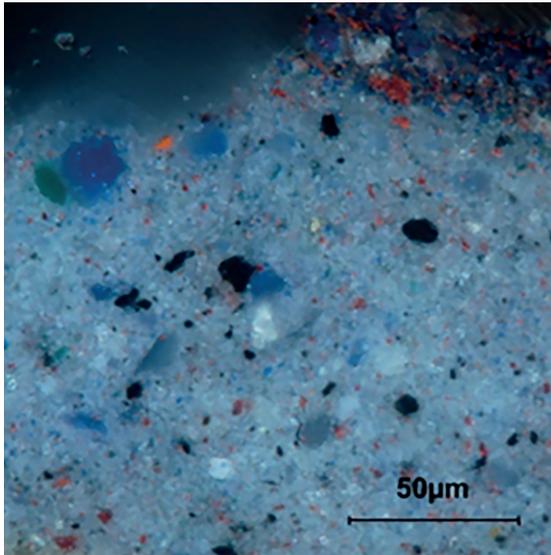


Abb. 2: Ave Maria nach der Schlacht am Bergisel, Querschliff der Probe 1679, Lichtmikroskopie

mäßigere als auch feinere Korngröße herstellen kann als bei händisch gemahlene Pigmenten.⁸

Obwohl die Vermutung nahe liegt, dass es sich bei den verwendeten Malfarben von Egger-Lienz um Tubenfarben handelt, ist dennoch zu erwähnen, dass sich die verwendeten Pigmente, vor allem in den Frühwerken, in ihrer Korngröße⁹ stark unterscheiden. In einer Probe des Gemäldes „Ave Maria nach der Schlacht am Bergisel“ ist dies besonders gut zu erkennen. Anhand der REM-EDX-Analysen konnten beispielsweise mehrere Pigmentkörner identifiziert werden (Abb. 2).

Zusammenfassend kann zur Maltechnik von Albin Egger-Lienz anhand der durchgeführten naturwissenschaftlichen Untersuchungen gesagt werden, dass der Künstler in seinen Werken bei Materialien wie Binde- und Farbmittel keine grundsätzlichen Veränderungen vorgenommen hat. Die praktische Herangehensweise seiner Arbeit ist auf die traditionelle akademische Ausbildung zurückzuführen.

Die Bildschichten der Gemälde sind sehr traditionell mit einer weißen Grundierung aufgebaut, welche zumeist aus einem Kreide-Leimgrund besteht. Interessant hierbei ist, dass sich immer andere Füllstoffe in der Grundierung befinden.

Mit den durchgeführten Analysen konnten die Farbmittel der Grundierungen und Malschichten identifiziert werden. Die Farbpalette ändert sich bei den Frühwerken im Vergleich zu den Spätwerken kaum. Die Farbmittel entsprechen jenen, welche zur Schaffenszeit von Egger-Lienz häufig verwendet wurden und kommerziell als Tubenfarben erwerblich waren.

BESTANDSKLÄRUNG UND ZUSTANDSANALYSE

Sowohl die konservatorische Bestandsaufnahme als auch der Erhaltungszustand dienen als Grundlage für die Entwicklung eines Konzepts zur Konservierung und Restaurierung. Daher erfolgte eine ausführliche Bestands- und Zustandsanalyse des Gemäldes „Das Kreuz“ unter Zuhilfenahme von optischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden. Im Fokus der Bestandserfassung standen Materialanalysen, eine Analyse der Herstellungstechnologien und die Aufarbeitung von in der Vergangenheit durchgeführten Maßnahmen am Kunstwerk.

Der Erhaltungszustand der Malschicht des Gemäldes war durch Abrieb stark beeinträchtigt. Die Schäden sind einerseits mechanisch bedingt und vermutlich auf das vermehrte Auf- und Abrollen zur Lagerung des Gemäldes zurückzuführen. Andererseits gab es Abrieb, der auf ein maltechnisches Problem, wie etwa niedriger Bindemittelgehalt der Malfarbe, zurückzuführen ist. Bei zu geringem Bindemittel kann dies zu einer unterbundenen Malfarbe und damit zu einer pudernden Malschicht führen.¹⁰ Die einzelnen Pigmentpartikel liegen dabei nahezu lose innerhalb der Malschicht vor und können bereits bei Einwirkung geringer mechanischer Kräfte abkneifen bzw. leicht

⁸ Koller, Manfred: Das Staffeleibild der Neuzeit, in: Kühn (Hg.): Handbuch (wie Anm. 3), S. 396.

⁹ Industriell hergestellte Malfarben weisen eine feinere und gleichmäßigere Korngröße auf, Kühn: Farbmaterialien (wie Anm. 3), S. 11.

¹⁰ Pataki, Andrea: Einflussgrößen auf den Farbeindruck von pudrigen Malschichten beim Konsolidieren mit Aerosolen, phil. Diss., Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Stuttgart 2006, S. 110.

abgerieben werden.¹¹ Diese schwach gebundenen Pigmente besitzen keine glatte, glänzende Oberfläche. Sie ragen aus dem Bindemittel heraus, wodurch das Licht stärker gestreut wird als bei Malschichten mit vollständig eingebetteten Pigmenten.¹² Daher weist die Oberfläche des Gemäldes ein sehr uneinheitliches Glanzbild auf.

Man kann die zwei verschiedenen Formen von Abrieb daran unterscheiden, dass jene, die allein durch mechanischen Einfluss entstanden sind, nicht in einem bestimmten Farbbereich verlaufen und meist „scharfe Kanten“ aufweisen. Jener Abrieb, der durch einen niedrigen Bindemittelgehalt verursacht wurde, verläuft meist einem Farbspektrum entlang und grenzt sich klar von anderen Farbbereichen ab. Auch tritt der maltechnisch bedingte Abrieb meist in dunklen Malschichten vor. Dies deutet darauf hin, dass kein Bindemittelabbau, sondern ein generell zu niedriger Bindemittelgehalt der Malschicht vorliegt, da dunkle Pigmente, vor allem Erdpigmente, einen größeren Bindemittelanteil benötigen als helle, vor allem bleiweißhaltige Pigmente.

Zudem war durch fehlende Adhäsion zwischen der dunklen Untermalung und den darauf liegenden Malschichten an zahlreichen Stellen erheblicher Malschichtverlust zu verzeichnen. Dabei handelt es sich vermutlich um ein weiteres maltechnisches Problem, welches aufgrund eines anderen Bindemittelverhältnisses oder einer anderen Zusammensetzung des Bindemittels hervorgerufen wurde.¹³ Anhand der GC-MS-Analysen konnte festgestellt werden, dass sich zusätzlich zu den Harz- und Ölanteilen in der Malfarbe, ein proteinhaltiges Bindemittel in der Untermalung, die sich über den gesamten Bildträger erstreckt, befindet.¹⁴ Da sich in den darüber liegenden Malschichten kein proteinischer Bestandteil im Bindemittel nachweisen ließ, kann angenommen werden, dass dies ein Grund für die Schichtentrennung zwischen den Malschichten



Abb. 3: Albin Egger-Lienz, Das Kreuz, Kartierung der Hauptschäden der Malschicht; ■ Abrieb der Malschicht ■ Malschichtverlust

und dieser daher mitverantwortlich für die fehlende Adhäsion ist.

Am Bildträger wurden im Zuge einer Altrestaurierung Gewebestreifen angebracht, die eine Aufspannung am Spannrahmen ermöglichten. Dabei wurden zum einen Leinwandstreifen entlang der Spannänder händisch angenäht. Zum anderen waren weitere Gewebestreifen als Verstärkung der Anränderung und des originalen Gewebes angebracht worden, welche mit einem Klebmedium fixiert wurden. Diese angebrachten Leinwandstreifen bildeten die Hauptproblematik der erforderlichen Konservierung und Restaurierung. Das Gewebe der Anränderung wies zahlreiche Löcher und Risse auf. Einige nähtechnische Sicherungen der Leinwandstreifen, welche im Rahmen von Altrestaurierungen durchgeführt wurden, waren sowohl an der Vorderseite als auch auf der Rückseite ersichtlich und ästhetisch sehr unbefriedigend. Die Anränderung sowie die Spannänder des Bildträgers waren aufgrund einer zusätzlichen

¹¹ Stark, Inge: Festigen kreidender, nicht gefirnisster Malschichten. Sprüngeräte und Sprühtechniken im Test, in: RESTAURO, 2005, Nr. 3, S. 200–207, S. 200.

¹² Grusdew, Nathalie/Pella, Anke/Scheerer, Stefanie: Lose gebundene Malschichten auf Gemälden von Yves Klein. Möglichkeiten der Konsolidierung, in: RESTAURO, 2011, Nr. 4, S. 40–45, S. 41.

¹³ Bindemittel sind nicht immer als *einheitliche* Systeme zu verstehen. Von Natur aus treten sie in Verbindungen mit Verflüssigungsmitteln auf oder werden aus technischen Gründen mit Lösemitteln oder anderen Bindemitteln kombiniert.

¹⁴ Die Analyse wurde im Naturwissenschaftlichen Labor des Kunsthistorischen Museums Wien (Leitung DI Dr. Martina Griesser) von DI Dr. Václav Pitthard vorgenommen.

klebetechnischen Verstärkung durch die natürliche Alterung des Leims¹⁵ äußerst hart und spröde.

Vor allem in der Vergangenheit war das Aufbringen einer zweiten Leinwand zur Verstärkung eines geschwächten Bildträgers gängige Praxis¹⁶, dies wird als Doublierung bezeichnet. Sie galt zusätzlich als gängiges Verfahren zur



Abb. 4: Albin Egger-Lienz, Das Kreuz, Detail: Löcher und Kleberückstände



Abb. 5: Albin Egger-Lienz, Das Kreuz, Detail: Verklebte Spannänder und Leinwandstreifen

Konsolidierung der Bildschicht und Behandlung von Rissen und Deformationen. Seit der Einführung des Heißsiegelklebers BEVA® 371¹⁷ in den 1970er-Jahren wird die sogenannte Anränderung bei geschwächten Spannändern als alternative Maßnahme zur Doublierung angewandt, wobei Leinwandstreifen an den textilen Bildträger im Bereich der Spannänder angebracht werden.¹⁸ Die Anränderung, die als „das Ergänzen oder Hinterfüllern eines Spannrandes“¹⁹ definiert wird und meist eine Doublierung ersetzt, zählt heute zu einer häufig angewandten Methode. Sie dient im Allgemeinen zur Unterstützung der gesamten Leinwandstruktur durch die Verstärkung geschwächter und fragiler Spannänder der originalen Leinwand.²⁰ Eines der Hauptziele der Anränderung ist eine Umverteilung der Spannungen des Textils. Gespannt wird folglich das neue Gewebe, nicht das originale Trägermaterial (Abb. 4, 5).²¹

Zusammenfassend befand sich das Gemälde „Das Kreuz“ von Albin Egger-Lienz in einem bestandsgefährdenden Zustand. Seit den 1970er-Jahren war das Gemälde in einem gerollten Zustand gelagert. Als Großformat ist eine adäquate Aufspannung des Bildträgers Grundvoraussetzung für einen guten Erhalt des Gemäldes. Diese war mit der vorliegenden Anränderung, welche im Zuge einer Altrestaurierung an das Objekt fixiert wurde, keinesfalls erfüllt. Durch Risse und Löcher entlang der Kanten bestand große Gefahr, den Bildträger noch mehr zu schädigen. Zudem befand sich die Malschicht in einem gefährdeten Zustand, da zahlreiche Malschichtausbrüche vorhanden und die Schollen um diese Fehlstellen gefährdet waren. Des Weiteren führten zahlreiche Verschmutzungen auf dem Firnis zu einer erschwerten Lesbarkeit der Darstellung.

¹⁵ Es handelt sich um einen tierischen Leim. Untersuchungen mittels FTIR wurden durchgeführt von Sen. lect. Dr. rer. nat. Marta Anghelone, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien.

¹⁶ Hackney, Stephen: Paintings on canvas: lining and alternatives, in: Tate Papers, 2004, S. 1–12, S. 1.

¹⁷ BEVA® 371 wurde in den 1970er-Jahren von Gustav Berger entwickelt und publiziert. Die Kurzform steht für „Based on Ethylen Vinyl Acetate“, vgl.: Sandner, Ingo: The treatment of cracks in canvas paintings with synthetic adhesives-procedures and possible combinations, in: Grimstad, Kirsten (Hg.): ICOM Committee for Conservation 9th triennial meeting (Dresden 26–31 August 1990), Paris 1990, S. 133–138, S. 133.

¹⁸ Heiber, Winfried: Der Gleitholzrahmen. Arbeitsrahmen mit beweglichen Befestigungspunkten. Die Behandlung von Deformationen in Gemälden mit textilem Bildträger, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2006, S. 47–62, S. 50.

¹⁹ Kolossova, Anastassia: Anränderung – Methodendiskussion und Durchführung, phil. Dipl., Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst. Fachhochschule Hildesheim, Hildesheim 2004, S. 9.

²⁰ Young, Christina: Measurement of the biaxial tensile properties of paintings on canvas, PhD Thesis, Technology and Medicine University of London, London 1996, S. 174.

²¹ Young: Measurement (wie Anm. 20), S. 27.

KONSERVATORISCH-RESTAURATORISCHE MASSNAHMEN

Der schlechte Erhaltungszustand und die Beeinträchtigung der Lesbarkeit des Gemäldes erforderten eine konservatorisch-restauratorische Behandlung. Im Mittelpunkt des Material- und Methodendiskurses standen konservatorische Maßnahmen zum einen zur Bestandserhaltung des Gemäldes und in weiterer Folge zum anderen zur Optimierung des ästhetischen Erscheinungsbildes. Nach einer trockenen und einer feuchten Oberflächenreinigung wurden die Bildschichten gefestigt, die Deformierungen rückgeformt, die Risse und Löcher im textilen Bildträger behandelt und nach der Aufspannung des Gemäldes wurden anschließend noch die Fehlstellen behandelt.

Der Fokus der praktischen Arbeit lag in der Abnahme der alten Leinwandstreifen, der Schließung der Risse und Löcher sowie der Findung einer geeigneten Aufspannungsmethode für das großformatige Leinwandgemälde.

Um eine adäquate Aufspannung gewährleisten zu können, wurde die alte Anränderung vom Gewebe getrennt und die Gewebestreifen entfernt. Erst bei der Abnahme der Leinwandstreifen wurde ersichtlich, wie beschädigt und spröde das Gewebe darunter war. Die Verstärkung, welche an das Gewebe geklebt war, war durch die natürliche Alterung des tierischen Leimes extrem spröde und brüchig geworden. Durch die Abnahme des Gewebes, bzw. die Reduzierung des Klebmediums, konnte dem spröden Gewebe ein Teil seiner Flexibilität wiedergegeben werden. Dadurch konnte eine gute Basis für die Auftragung des Klebmediums für die neue Anränderung geschaffen werden.

Aufgrund der Ausgangslage einer großen Anzahl von Rissen wurde entschieden, große Löcher entlang der Spannänder mittels Intarsien und kleine Löcher mittels Faserbrei zu schließen. Hierdurch wurde nicht nur das Gewebe unterstützt, sondern auch das optische Erscheinungsbild verbessert. Durch das Einsetzen von Intarsien aus Leinengewebe, welche die gleiche Kett- und Schussfadenanzahl aufwei-



Abb. 6: Albin Egger-Lienz, Das Kreuz, Detail: Ecke des textilen Bildträgers vor der Intarsiensetzung

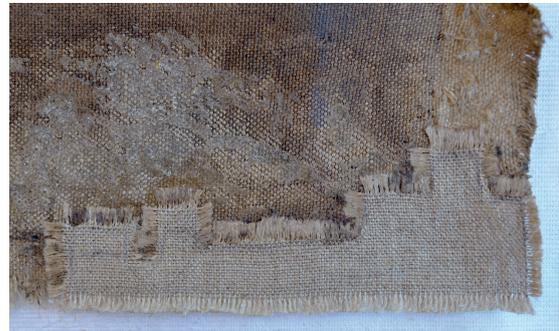


Abb. 7: Albin Egger-Lienz, Das Kreuz, Detail: Ecke des textilen Bildträgers nach der Intarsiensetzung

sen²² wie die originale Leinwand, konnten die großen Löcher geschlossen werden (Abb. 6, 7). Für die Anränderung des Gemäldes sollte ein synthetisches Gewebe verwendet werden, wobei aus konservatorischer Sicht vor allem das hinzukommende Gewicht der ausschlaggebende Faktor ist. Seit den 1980er-Jahren werden auch synthetische Gewebe wie Polyestergewebe als Alternative zu natürlichen Textilien in der Restaurierung eingesetzt.²³ Synthetische Gewebe besitzen bei geringem Gewicht eine hohe Steifheit sowie Zugfestigkeit und können in feiner Webstruktur bezogen werden. Dieser Vorteil ergibt sich vor allem bei großen Mengen an eingebrachtem Material, wie bei Doublierungen oder Anränderungen von großformatigen Gemälden.

²² Als Intarsiengewebe wurde ein Belgisches Leinen der Firma Deffner & Johann verwendet (Belgisches Leinen roh 350 g/m², Faden 12 x 10 cm²), siehe URL: <https://www.deffner-johann.de/belgisches-leinen-roh-350-g-m-faden-12-x-10-cm.html> (Zugriff: 19.4.2019).

²³ Hedley, Gerry: The stiffness of lining fabrics: theoretical and practical considerations, in: Villers, Caroline (Hg.): *Measured Opinions*, London 1993, S. 76–80.



Abb. 8: Albin Egger-Lienz, Das Kreuz, nach der Aufspannung auf den keilbaren Spannrahmen mit versetzten Querstreben aus Aluminium, Rückseite



Abb. 9: Albin Egger-Lienz, Das Kreuz, Detail: Aufspannung des Gemäldes mit der neuen Anränderung aus Polyestergewebe; Keilsystem des Spannrahmens



Abb. 10 Albin Egger-Lienz, Das Kreuz, während der Behandlung der Fehlstellen

Für die zur Aufspannung des Gemäldes notwendige neue Anränderung wurden Zugfestigkeitsprüfungen mit einem Polyestergewebe der Firma Lascaux® an der Technischen Prüfungsanstalt in Wien (TPA) mit diversen in der Restaurierung häufig zum Einsatz kommenden Klebemitteln durchgeführt. Schließlich wurde eine Acryldispersion der Firma Lascaux® (Lascaux® Acrylkleber 498-20x) als Klebmedium und für die Anränderung ein Polyestergewebe derselben Firma verwendet.

Für die neue Aufspannung wurde auf eine allgemeine Gewichtsreduktion des Gemäldes Wert gelegt, welche ein Handling des großformatigen Gemäldes erleichtern sollte. So wurde der alte hölzerne und verzogene Keilrahmen durch einen modernen keilbaren Aluminiumrahmen ersetzt (Abb. 8). Um die Fehlstellen am Gemälde zu schließen und diese mit dem Original auf ein Niveau zu bringen, wurden sie mit einem Kitt auf Basis des Cellulosederivats Methocel® A4C mit Champagner- und Bologneser Kreide mit Pigmentzusätzen gekittet. Um eine Isolierung zwischen Original und Kittung zu schaffen, erfolgte zunächst auf allen Fehlstellen der Auftrag einer Naturharzlösung (Damar in Shellsol A+T) mittels Pinsel. Bevor die finale Retusche durchgeführt wurde, erfolgte eine Struktur- und Vorretusche durch das Auftragen von Gouachefarben, wobei diese farblich bereits an die Fehlstelle angepasst wurden. Die Farbe wurde mit einem feinen Pinsel aufgetragen und die Struktur durch die Imitation der originalen Leinwandstruktur, des Pinselduktus und der Pastositäten der Malschicht an die Oberfläche angeglichen. Abschließend erfolgte die finale Retusche mit Gamblin Conservation Colors, wobei als Malmittel eine Lösung aus Ethanol und Siedegrenzbenzin 100–140 verwendet wurde. Die Malfarbe wurde in kleinen Punkten auf die betreffenden Bereiche aufgetragen, bis der gewünschte Farbeindruck erzielt war. Um sich dem unregelmäßigen Glanzbild des Gemäldes besser anpassen zu können, wurde in manchen Bereichen die Malfarbe mit synthetischem Kunstharz (Regalrez 1094) verdünnt (Abb. 9, 10). Durch die getroffenen Maßnahmen am Gemälde war es möglich, das Ziel der Konservierung zu erreichen. Das Objekt befindet sich nun in einem ästhetisch ansprechenden, stabilen und aufgespannten Zustand und kann zukünftig in Ausstellungen Besucherinnen und Besucher zugänglich gemacht werden.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2020

Band/Volume: [13](#)

Autor(en)/Author(s): Hopfensperger Magdalena

Artikel/Article: [Schwerpunkt Großformat – Konservierung und Restaurierung des Leinwandgemäldes „Das Kreuz“ von Albin Egger-Lienz 213-220](#)