



Abb. 1: Fedele Galizia, Das Konzil von Trient (1545–1563), um 1600, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, nach abgeschlossener Retusche und mit Schlussfirnis. Foto: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Johannes Plattner

DIE TRADITIONELLE „WIENER RETUSCHE“ – EINE ERFOLGSGESCHICHTE

Claudia Bachlechner

ABSTRACTS

The so-called traditional “Wiener Retusche” (“Viennese style of retouching”) was invented by Josef Hajsinek in the second half of the 20th century and was further developed and modified by his successors. Hubert Dietrich improved this retouching method and passed on the further developed form of the traditional “Viennese retouching” to following generations of restorers. His methodology is still taught and practiced at universities today, with appropriate modifications, and is used for the retouching of paintings in many museums, e.g. the Tyrolean State Museums. Some of the paintings to which the traditional “Viennese retouching” was applied are presented and the methodology is clearly described in this article. In addition, further options for retouching and the different materials used for this are discussed.

Die traditionelle „Wiener Retusche“ wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Josef Hajsinek entwickelt. Hubert Dietrich verbesserte diese Retuschiermethode und gab die weiterentwickelte Form der traditionellen „Wiener Retusche“ an nachfolgende Restauratorengenerationen weiter. Seine Methodik wird noch heute, mit entsprechender Modifikation, an den Universitäten gelehrt und in vielen Museen in der Praxis angewandt, so auch im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, wo diese Art der Retusche verbreitet und beliebt ist. Einige der Gemälde, an welchen die traditionelle „Wiener Retusche“ angewendet wurde, werden in diesem Artikel vorgestellt und die Methodik anschaulich beschrieben. Zudem wird auf weitere Möglichkeiten der Retusche und die dafür verwendeten unterschiedlichen Materialien eingegangen.

EINLEITUNG

Die Retusche ist eine restauratorische Maßnahme, die im Gegensatz zu den meisten anderen von Restaurator*innen durchgeführten Tätigkeiten keine konservatorische Bedeutung hat. Sie ist dennoch von zentraler Bedeutung, da sie in das Erscheinungsbild eines Gemäldes als Kunstwerk, historisches Dokument und Gegenstand der Nutzung sichtbar verändernd eingreift und somit seine Wertschätzung und Erhaltung beeinflusst. Die Retusche gehört zu einer der anspruchsvollsten restauratorischen Aufgaben, da sie sowohl die ästhetisch-inhaltlichen als auch die materiell-maltechnischen Problemstellungen berücksichtigen sollte. Die Retusche kann, wenn sie nicht gewissenhaft ausgeführt wird, sehr schnell eine gefährliche Eigendynamik entwickeln. Der Übergang zu einer Übermalung ist oft fließend (Abb. 2, 3, 4). In der Fachwelt gibt es unterschiedliche Meinungen darüber, wie weit eine Retusche gehen darf und welche Materialien am geeignetsten dafür sind.



Abb. 2: Fede Galizia, Das Konzil von Trient (1545–1563), um 1600, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Detailaufnahme, alte farblich veränderte Retuschen und Übermalungen. Foto: Claudia Bachlechner



Abb. 3 und 4: Hans Schäufelein, Hl. Stephanus und Laurentius als Diakone, um 1509, Öl auf Holz, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, oben: Überkittungen und Übermalungen, unten: während Abnahme der Überkittungen und Übermalungen. Fotos: Claudia Bachlechner

Das Grundproblem liegt darin, dass es keine allgemeingültige Retuschiermethode gibt. Die praktische Ausführung der Retusche wird wesentlich von der subjektiven Wahrnehmung der ausführenden Personen sowie deren persönlichen Wissens- und Erfahrungsstandes bestimmt. Einen Höhepunkt fand die theoretisch-methodische Diskussion um das Ausmaß der Retusche, wobei ästhe-

tisch-inhaltliche und dokumentarische Ziele definiert wurden, in den 1950er- bis 1970er-Jahren vor allem in Italien.¹

ANFORDERUNGEN AN RETUSCHIERMATERIALIEN

Die Anforderungen an ein ideales Retuschiermaterial sind vielfältig.² Dazu zählen die Reversibilität, die ohne Gefahr für das Original und die Restaurator*innen möglich sein sollte. Die Retusche sollte sich nicht spontan durch die Aufbringung eines Schlussfirnisses anlösen lassen. Zudem müssen notwendige Trocknungszeiten berücksichtigt werden. Außerdem sollte bedacht werden, dass es vorteilhaft sein kann, wenn eine Firnisreduzierung möglich ist, ohne ältere Retuschen anzulösen. Die Retuschierfarben sollten auch keine Quellwirkung auf die originale Malschicht ausüben. Eine hohe Anforderung an Retuschierfarben ist die Alterungsbeständigkeit. Das Bindemittel sollte dauerhaft chemisch und physikalisch stabil bleiben. Retuschierfarben sollten zudem eine hohe Tonbeständigkeit aufweisen, ihren Farbton nach dem Trocknen und Firnissen nicht (zu stark) verändern, eine günstige Handhabbarkeit aufweisen, sich gut an die Farbe und Struktur der originalen Malschicht anpassen lassen sowie eine Palettentauglichkeit aufweisen. Von Vorteil wäre es, wenn sie auf der Palette einen halben Tag lang gebrauchsfertig bleiben und anschließend gebrauchsfertig gemacht werden können. Zudem ist es wichtig, dass die Retuschiermaterialien keine gesundheitsschädigenden Auswirkungen auf die Restaurator*innen ausüben. Es gibt jedoch kein ideales Bindemittel, welches alle Anforderungen erfüllt. Sowohl die historischen, natürlichen als auch die modernen, synthetischen Bindemittel weisen unterschiedliche Nachteile auf.³ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann man sich parallel zu den rasanten Fortschritten auf dem Gebiet der Kunstharz- und Polymerchemie auf

¹ Auf die unterschiedlichen Retuschiermethoden und -theorien kann aufgrund der vorgegebenen Länge des vorliegenden Artikels nicht eingegangen werden. Siehe dazu: Schädler-Saub, Ursula: Italia und Germania. Die italienischen Restaurierungstheorien und Retuschiermethoden und ihre Rezeption in Deutschland, in: Dies. (Hg.): Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, München 2003, S. 104–121; und Knut, Nicolaus: DuMont's Handbuch der Gemäldekunde. Material–Technik–Pflege, Köln 1986, S. 150 f.

² Koller, Johann/Baumer, Ursula: Stabilität und Wiederablösbarkeit von Retuschen auf Gemälden – Eine Betrachtung aus materialtechnischer Sicht, in: Schädler–Saub: Kunst (wie Anm. 1), S. 233–246.

³ Koller, Johann/Baumer, Ursula: Stabilität und Wiederablösbarkeit von Retuschen, München 2005, S. 235.

die Suche nach alterungsbeständigeren, lichtechten und zugleich wieder ablösbaren Retuschiermaterialien zu machen.⁴ In einigen Fällen war man nach der Entdeckung moderner Bindemittel zu Beginn regelrecht euphorisch, nach mehreren Jahren erkannte man dann aber erst die ungünstigen Alterungserscheinungen und Nachteile. Ein Beispiel sind die Alkydharze. Wie die praktischen Erfahrungen über mittlerweile mehrerer Jahrzehnte zeigen, verhielten sich Alkydharze als Bindemittel in Retuschierfarben jedoch nachteilig, da sie oft weich und gallertartig blieben. Zudem quollen sie beim anschließenden Firnissen an und wurden blasig. Gealterte Alkydharz-Retuschen sind zudem kaum reversibel.⁵ Eine weitere Gruppe moderner Bindemittel sind die Polyvinylacetate (PVAc). Mit dem zu Beginn sehr vielversprechenden Mowilith 20 der (ehemaligen) Firma Hoechst erkannte man mit der Zeit jedoch größere Probleme. Bei geringer Lösemittelmenge blieb die Retuschierfarbe zäh, bei zu großer Lösemittelmenge traten beim Trocknen Tonveränderungen auf. Das in den USA sehr beliebte Vinylite AYAB der Firma Union Carbide wurde 1980 vom Markt genommen.⁶ Als Vorteil der Kunstharze (zum Beispiel Ketonharze), die als weitere Gruppe moderner Bindemittel adaptiert wurde, galten ihre geringe Vergilbungsneigung, die leichte Wiederablösbarkeit und die gute Handhabbarkeit. Als Nachteil zeigten Kunstharze jedoch eine Neigung zur Versprödung. Die anfänglich große Begeisterung hielt nur wenige Jahre an. Das häufigste Problem war eine als „whitening“ oder „chalking“ bekannte Erscheinung, bei der die Ketonharz-Retuschen pulvrig wurden. Die Verwendung der Ketonharze als Bindemittel in Retuschierfarben wird rückblickend als Kunstfehler angesehen.⁷ Eine weitere Gruppe sind die Acrylharze. Von den 1960er-Jahren an war Paraloid B-72 (der Firma Rohm & Haas) gelöst in Xylol/Toluol ein beliebtes

Bindemittel für Retuschierfarben in Großbritannien. Die Alterungserscheinungen von Paraloid B 72 sind auch nach über 50 Jahren Erfahrungswerten sehr zufriedenstellend. Es wurden kaum Verfärbungen der Retuschen beobachtet. Zudem gibt es gute Erfahrungswerte mit der Wiederablösbarkeit der Retuschen mit dem Lösungsmittel Xylol. Als die größten Nachteile der Paraloid B 72-Bindemittel in Retuschen gilt die gesundheitsschädigende Wirkung der verwendeten Lösungsmittel Xylol/Toluol sowie die schlechte Handhabbarkeit. Zudem besteht die Gefahr, dass die Pigmente nicht ausreichend mit dem Bindemittel vermischt sind und sich später aus dem Film herauslösen oder ungünstige Alterungserscheinungen aufweisen, da die Pigmente auf einer Glasplatte händisch mit dem Bindemittel vermischt werden.⁸ Zu der Gruppe der Aldehydharze gehören die Gamblin Conservation Colors 2000, gebrauchsfertige Retuschierfarben auf Aldehydharzbasis. Sie wurden in den 1990er-Jahren durch die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen dem Farbenhersteller Robert Gamblin, René de la Rie von der National Gallery of Art (Washington, DC) und dem Getty Museum (Los Angeles) entwickelt. Die Gamblin Conservation Colors werden mit dem Aldehydharz Laropal A 81 gebunden. Die Pigmente sind mit dem Füllstoff Aluminiumhydrat in dem Aldehydharz dispergiert und werden in kleinen Gläschen verkauft. Von Kremer-Pigmente werden die sogenannten Kremer Retouchierfarben in Laropal A 81 als ein vergleichbares Produkt angeboten.⁹ 1-Methoxy-2-propanol, das als Malmittel verwendet wird, hat den Vorteil, dass es ein viel weniger gesundheitsschädigendes Lösemittel als beispielsweise Xylol oder Toluol ist. Die Gamblin Conservation Colors haben zudem den Vorteil, dass ihre Filme relativ matt aufdrocknen, durch Zugabe von mehr Bindemittel der Glanz jedoch auf das gewünschte Maß erhöht werden kann.

⁴ Eine ausführliche Vorstellung moderner synthetischer Bindemittel kann aufgrund der zu begrenzenden Länge des Artikels nicht geliefert werden. Diese findet sich jedoch bei Koller/Baumer: Stabilität (wie Anm. 3), S. 233 ff. Zudem fand im Jahr 2007 in London eine Tagung zum Thema Retusche statt. Die Beiträge im Tagungsband geben einen interessanten Einblick in die verschiedenen Retuschiersysteme und -materialien sowie den praktischen Erfahrungen, die Restaurator*innen damit gemacht haben. Ellison, Rebecca/Smithen, Patricia/Turnbull, Rachel (Hg.): *Mixing and Matching: Approaches to Retouching Paintings*, London 2010.

⁵ Koller/Baumer: Stabilität (wie Anm. 3), S. 237 f.

⁶ Koller/Baumer: Stabilität (wie Anm. 3), S. 240.

⁷ Koller/Baumer: Stabilität (wie Anm. 3), S. 241 ff.

⁸ Ackroyd, Paul: *Retouching media used at the National Gallery, London, since the nineteenth century*, in: Ellison/Smithen/Turnbull (Hg.): *Mixing* (wie Anm. 4), S. 51–60.

⁹ URL: <https://www.kremer-pigmente.com/de/shop/gebrauchsfertige-farben/14904-set-kremer-retouchierfarben-in-laropal-a-81.html> (Zugriff: 16.8.2021).

Sie eignen sich auch besonders gut zur Imitation von Lasuren und dunklen Bildpartien.¹⁰

Aufgrund der unbefriedigenden Situation, dass es kein Bindemittel gibt, welches alle Anforderungen erfüllt, hat man sich immer mit kombinierten Systemen beholfen, indem man mehrere Materialien mit unterschiedlichen Eigenschaften verwendete und sie entweder gemischt oder in mehreren Schichten übereinander angewendet hat. Aus diesen kombinierten Techniken haben sich spezielle Retuschiersysteme entwickelt, wie die traditionelle „Wiener Retusche“.

DIE TRADITIONELLE „WIENER RETUSCHE“

Josef Hajsinek (1889–1973) gilt als Begründer der in Wien etablierten und bis heute häufig praktizierten traditionellen „Wiener Retusche“. Hajsineks Grundprinzip war es, beim Retuschiervorgang „keinerlei Originalmalschicht zu überdecken, sondern nur den Bereich der ausgekitteten Fehlstelle“ zu behandeln.¹¹ Dies war zu seiner Anfangszeit sehr fortschrittlich, da die großzügige Übermalung ganzer

Bildpartien und die Umgestaltung von Darstellungen zur Verdeckung von Schäden nicht unüblich waren. Das Wissen über Hajsineks Vorgehensweisen und vor allem die (schriftliche) Weitergabe seiner Erfahrungen an nachfolgende Restauratorengenerationen sind zu einem wesentlichen Teil Hubert Dietrich (1930–2006) zu verdanken.¹² Er übernahm die Retuschiermethode von Hajsinek, führte aber gemäß des aktuellen Wissensstandes seiner Zeit wesentliche Verbesserungen durch.¹³ Dietrich betonte immer wieder, welche enorme Flexibilität das von Hajsinek entwickelt Retuschiersystem zulässt und dass es sich als erstaunlich offen und ausbaufähig zeigt.

AUFBAU DER „TRADITIONELLEN WIENER RETUSCHE“¹⁴

Die tiefer liegenden Fehlstellen in der Malschicht müssen vor Beginn der Retusche gekittet werden, um die unterschiedlichen Niveaus auszugleichen. (Abb. 5, 6) Die Kittmasse, bestehend aus Champagner- und Bolognesercreide

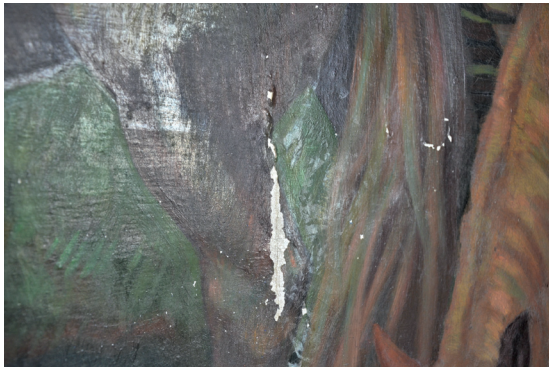


Abb. 5 und 6: Karl Ihler, Pferde an der Tränke, 1956, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, links: Fehlstelle in der Malschicht, rechts: Kittung. Fotos: Claudia Bachlechner

¹⁰ Dunkerton, Jill: Retouching with Gamblin Conservation Colors, in: Ellison/Smithen/Turnbull (Hg.): *Mixing* (wie Anm. 4), S. 92–100, S. 94 ff.

¹¹ Dietrich, Hubert: Josef Hajsinek und seine Schule. Zur Praxis der Gemälderestaurierung im Kunsthistorischen Museum, in: *Kunsthistorisches Museum Wien* (Hg.): *Restaurierte Gemälde. Die Restaurierungswerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986–1996*, Wien 1996, S. 17–25, S. 17.

¹² Dietrich, Hubert: *Restauriermethode nach Prof. J. Hajsinek*, phil. Dipl., Akademie der bildenden Künste, Wien 1968.

¹³ Dietrich, Hubert: *Josef Hajsinek und seine Schule*, Wien 1996, S. 19.

¹⁴ Die Beschreibung des Aufbaus orientiert sich an der Diplomarbeit, die von der Verfasserin dieses Artikels stammt. Eger, Claudia: *Die traditionelle „Wiener Retusche“ am Beispiel des Barockgemäldes „Blumenstilleben mit Kaninchen“ von Franz Werner von Tamm*, phil. Dipl., Universität für angewandte Kunst, Wien 2005.



Abb. 7: Fede Galizia, Das Konzil von Trient (1545–1563), um 1600, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Kittingen. Foto: Claudia Bachlechner



Abb. 8: Hans Schäufelein, Hl. Stephanus und Laurentius als Diakone, um 1509, Öl auf Holz, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Kittingen. Foto: Claudia Bachlechner

vermischt mit Störleim, wird mithilfe passender Werkzeuge, wie zum Beispiel biegsamen Spachteln, innerhalb der Fehlstellen aufgetragen. Nach der Durchtrocknung werden die Kittingen mit befeuchteten Wattestäbchen, einem Baumwolltuch oder einem Kork dem Niveau der unmittelbaren Umgebung genau angepasst. (Abb. 7, 8) Gleichzeitig wird versucht, eine glatte Oberfläche innerhalb der gekitteten Bereiche zu erzielen. Die anschließende Vorretusche dient der Erzeugung einer Oberflächenstruktur als Basis für eine optimale Integration der Fehlstellen. Die Oberflächenstruktur eines Gemäldes wird durch die Art des Bildträgers, der Grundierung, dem Farbauftrag wie dem Pinselduktus und der Alterungsveränderungen geprägt.¹⁵ Die Vorretusche wird mit den Schmincke HORADAM GOUACHE feinste Künstler Gouachefarben durchgeführt. Die Gouachefarben werden mit Wasser auf der Palette angemischt. Die Malfarbe wird Schritt für Schritt mit dem Pinsel so lange auf die gekitteten Fehlstellen aufgetragen, bis die Strukturierung und Angleichung der Fehlstellen an die originale Malschicht erreicht ist. In den meisten Fällen wird bei Leinwandgemälden zuerst die Gewebestruktur nachgebildet und dann alle anderen Strukturelemente hinzugefügt, wie spezielle Pinselführung oder Pastositäten. (Abb. 9, 10, 11)

Gouachefarben enthalten neben Pigmenten und einem wasserlöslichen Bindemittel (meist Gummi arabicum) immer weiße Pigmente und Füllstoffe. Dadurch besitzen sie eine gewisse Körperhaftigkeit und sind zur Schaffung von deckenden Farbaufstrichen sowie Pastositäten gut geeignet. Gouachefarben stellen also ein ideales Farbsystem dar, um in mehreren Schritten die Strukturformen der originalen Oberfläche auf den gekitteten Fehlstellen zu imitieren. Sie können den Bewegungen des Bildträgers folgen, ohne dass dadurch Sprünge und Risse entstehen. Ein großer Nachteil ist ihre sensible Reaktion auf Feuchtigkeit, was bei Gouachemalereien zu erheblichen Schäden führen kann. In trockener Umgebung sind Gouachefarben jedoch ein sehr stabiles System.

Bei der traditionellen „Wiener Retusche“ werden die Gouachefarben einerseits durch die Kittingen, auf denen sie liegen, andererseits durch die darüber aufgebrachten Schichten von Umwelteinflüssen, besonders Feuchtigkeit, abgeschlossen. Die Kittingen ergeben einen idealen Untergrund für die Gouachefarben, da sie weder zu rau noch zu glatt sind. So kann eine gute Adhäsion zwischen dem Kitt und den Gouachefarben erzielt und Abplatzungen der Malfarben vermieden werden. Weiters werden Gouachefarben durch hygroskopische Zusätze modifiziert, um eine

¹⁵ Dietrich: Restauriermethode (wie Anm. 12), S. 7.

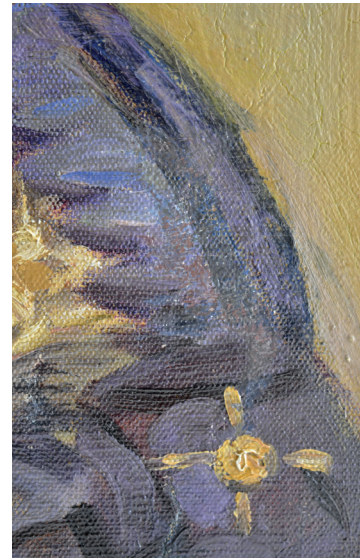
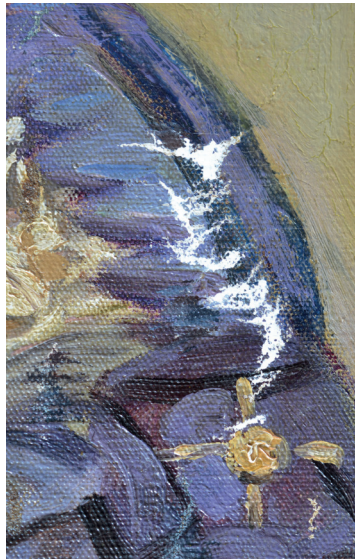


Abb. 9–11: Albert Plattner, Porträt Elisabetta Antonelli vereh. Lessmann, o. J., Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, links: Fehlstelle, Mitte: Kittung, rechts: Vorgetusche mit Gouachefarben. Fotos: Claudia Bachlechner

gute Elastizität der Farbaufstriche zu gewährleisten. Es muss jedoch nicht nur ein Relief aufgebaut, sondern auch die Vertiefungen, wie zum Beispiel das charakteristische Malschichtcraquelée, berücksichtigt werden. Dieses wird meist mit einer Nadel in die noch feuchte Farbe eingeritzt (Abb. 12). Der gewählte Farbton der Vorgetusche nähert sich der originalen Malschicht an, bleibt jedoch etwas heller und „kühler“ als der zu imitierende Bereich (Abb. 13). Der Grund dafür ist, dass Harz-Ölfarben mit zunehmendem Alter dunkler und transparenter werden. Tritt dies ein, schaffen

die Gouachefarben so einen gewissen Ausgleich. Auf die stark saugenden, vorretuschierten Bereiche wird eine Isolierschicht aus einer 25%igen Dammarlösung in Shellsol A + Shellsol T (3 + 7) aufgebracht. Dadurch wird verhindert, dass das Bindemittel der nachfolgenden Harz-Ölretusche in die Gouacheschicht eindringt und zu farblichen Veränderungen und Glanzverminderung führt. Von der Dichte der aufgetragenen Isolierung lässt sich dadurch bereits vorab der Glanz der nachfolgenden Retusche beeinflussen. Der Auftrag mittels Pinsel erfolgt so lange, bis sich die Gouache-



Abb. 12: Georg Philipp Rugendas, Türkenschlacht, um 1700, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Vorgetusche mit Gouachefarben. Foto: Claudia Bachlechner



Abb. 13: Hans Schäufelein, Hl. Stephanus und Laurentius als Diakone, um 1509, Öl auf Holz, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Vorgetusche mit Gouachefarben. Foto: Claudia Bachlechner

retusche in ihrem Glanz der Malschichtoberfläche nähert. Je dünner und weniger dicht die Isolierschicht aufgebracht wird, desto matter erscheint die später aufgetragene Retusche. Mit dem Zwischenfirnis (1 Volumteil Mastix/ Dammar : 8 Volumteilen Terpentin) soll, vorbereitend für die Harz-Ölretusche, ein gleichmäßiger und durchgehender Oberflächenglanz auf der gesamten Bildoberfläche erreicht werden. Der Auftrag des Firnisses erfolgt durch Aufsprühen mit einer Spritzpistole. Wichtig ist, dass sehr wenig Material aufgebracht wird, da der Zwischenfirnis relativ dünn sein sollte. Anschließend wird er mit einem breiten Pinsel verstrichen, bis die Oberfläche „trocken“ und verdichtet ist. Das Hauptziel der Harz-Ölretusche ist das optische Schließen der Fehlstellen und die Verbesserung des ästhetischen Eindrucks des Gemäldes. Hajsineks Grundsatz, „die Richtschnur für die Ergänzung ist äusserste Zurückhaltung“¹⁶, gilt auch heute noch. Es wird versucht, mit einem geringen Aufwand und möglichst wenig Farbmateriale, sozusagen als abschließende Lasuren, eine maximale Wirkung zu erzielen. Die Harz-Ölfarben werden mit sehr feinen Pinseln dünn auf die vorretuschierten Kittungen aufgebracht. Der Auftrag der Harz-Ölfarben erfolgt durch das Aneinandersetzen feiner Punkte und Striche. Der gewünschte Farbwert wird dadurch erzielt, dass die in den unterschiedlichen Farben und Nuancen ausgeführten Strukturen erst im Auge des Betrachters den erwünschten Farbton ergeben (Abb. 14, 15, 16). Bei genauer Betrachtung und geringer Distanz zum Objekt ist die Retusche zu erkennen und vom Original unterscheidbar (Abb. 17).

Die traditionelle „Wiener Retusche“ stellt kein starres System dar, welches in derselben Art und Weise bei jedem Gemälde angewendet wird, sondern während des Arbeitsprozesses und je nach Objekt variiert werden kann. Die Palette zur Ausführung der Harz-Ölretusche umfasst die Mussini Harz-Ölfarben der Firma H. Schmincke & Co. Zur Verdünnung und Mischung der Harz-Ölfarben auf der Palette dient ein Malmittel (1 Volumteil Mastix : 20 Volumteilen Terpentin). Die Mussini feinsten Künstler-Harz-Ölfarben enthalten unterschiedliche Pigmente und eine Mischung aus dem Naturharz Dammar sowie vier unter-



Abb. 14: Karl Ihler, Pferde an der Tränke, 1956, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Harz-Ölretusche. Foto: Claudia Bachlechner



Abb. 15: Georg Philipp Rugendas, Türkenschlacht, um 1700, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Harz-Ölretusche. Foto: Claudia Bachlechner

schiedlichen Ölsorten, wie Lein-, Walnuss-, Mohn- und Sonnenblumenöl. Durch diese Kombination werden die positiven Eigenschaften und Vorteile des Harzes und der unterschiedlichen Öle ausgenutzt. Die Ölbindemittel werden aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften auf die Pigmente abgestimmt. Die Mussini Harz-Ölfarben enthalten Pigmente mit guter Qualität, hoher Reinheit und höchstmöglicher Lichtechtheit. Der Schlussfirnis (je nach erwünschtem Oberflächenglanz 1 Volumteil Mastix : 6–8 Volumteilen Terpentin) erfüllt hauptsächlich zwei

¹⁶ Dietrich: Restauriermethode (wie Anm. 12), S. 12.



Abb. 16: Hans Schüpflein, Hl. Stephanus und Laurentius als Diakone, um 1509, Öl auf Holz, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, nach abgeschlossener Retusche und Schlussfirnis. Foto: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Johannes Plattner

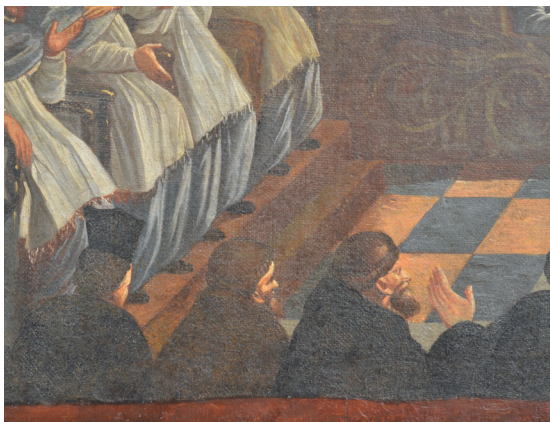


Abb. 17: Fede Galizia, Das Konzil von Trient (1545–1563), um 1600, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, nach Harz-Öl-Retusche. Foto: Claudia Bachlechner

Funktionen: Er dient einerseits als Schutzschicht gegen beispielsweise Umwelteinflüsse sowie mechanische Einwirkung und andererseits schafft er eine geschlossene, glänzende Oberfläche. Der Firnis wird auf die gesamte Bildoberfläche aufgebracht. Dieser wird je nach Gemälde entweder mit der Spritzpistole aufgesprüht oder mit dem Pinsel satt aufgestrichen. Anschließend wird die Oberfläche mit breiten, trockenen Pinseln so lange senkrecht und waagrecht bearbeitet, bis der Firnis vollkommen angezogen hat und die Bildoberfläche annähernd trocken ist. Dafür muss die Retusche zuvor jedoch gut durchgetrocknet sein, was einem Zeitraum von mehreren Wochen bis Monaten bedarf. Ansonsten besteht die Gefahr, dass die Retusche angelöst und verwischt wird.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die Praxis zeigt, dass sich klassische historische Bindemittel trotz ihrer bekannten Nachteile erfolgreich in Retuschierfarben weiterverwenden lassen, wenn bestimmte Regeln eingehalten werden. Ein Nachteil der traditionellen „Wiener Retusche“ betrifft das Alterungsverhalten der Harz-Ölfarben. Durch handwerkliches Geschick und der genauen Einhaltung eines bestimmten Aufbaus kann den durch das verwendete Material gegebenen Nachteilen dieser Retuschiermethode entgegen gewirkt werden. Die Retuschiermethode berücksichtigt bereits während der Ausführung die eintretenden Veränderungen, wie farbliche Veränderung und ein Transparentwerden. Die Harz-Ölfarben werden mit feinen Punkten und Strichen auf die vorretuschierten Kittungen aufgebracht, sodass die etwas hellere und „kühlere“ tonstabile Gouacheretusche mitwirkt. Auch die Schichtdicke des Farbauftrags beeinflusst das Ausmaß der eintretenden Veränderungen. Durch eine geringe Menge an Harz-Ölfarbe kann das Nachdunkeln der Farben hinausgezögert und relativ gering gehalten werden. Von den Anfängen durch Hajsinek bis heute wurde die Methodik der traditionellen „Wiener Retusche“ stets hinterfragt und modifiziert. Das Alterungsverhalten der durchgeführten Retuschen wurde über einen langen Zeitraum hinweg beobachtet und die Beständigkeit überprüft. Voraussagen zum Alterungsverhalten sind aufgrund des Zusammenspiels zahlreicher Faktoren schwer zu treffen. Erfahrungswerte zeigen jedoch, dass sich die mit Harz-Ölfarben durchgeführten Retuschen nach etwa 30 bis 40 Jahren optisch zu verändern beginnen.¹⁷ Das Besondere dieser Retuschiermethode ist, dass sich dann mit einem geringen Arbeitsaufwand und keinen (gesundheitsschädigenden) Auswirkungen für das Gemälde und die Restaurator*innen diese optischen Veränderungen beheben lassen. Auf die nachgedunkelten Retuschen werden feine Punkte und Striche mit Harz-Ölfarben in einem helleren und kühleren Farbton aufgesetzt, sodass sich

die Fehlstellen wieder gut in das Gesamtbild der Malerschicht integrieren lassen. Dies ist die große Erfolgsgeschichte der traditionellen „Wiener Retusche“, die noch immer als sehr beliebte Retuschiermethode sowohl an der Universität für angewandte Kunst und der Akademie der bildenden Künste in Wien als auch am KHM und dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum angewendet wird. Die Harz-Ölretusche findet wegen ihrer bewiesenen Veränderungen aufgrund des Alterungsverhaltens von Öl und Harz als Bindemittel zumeist im internationalen Vergleich keine Anwendung mehr. Andere Retuschiersysteme haben den Vorteil, dass mit selbst angemischtem Malfarben gearbeitet wird. Durch die Verwendung ausgesuchter, stabiler Pigmente und einem oder mehreren definierten Bindemitteln können die Alterungsvorgänge genauer kontrolliert werden. Dafür wird auch eine kompliziertere Handhabung in Kauf genommen, wie zum Beispiel in Großbritannien, wo die Retusche bevorzugt mit Paraloid B-72 gebundenen Pigmenten und Xylol/Toluol als Lösungsmittel durchgeführt wird. Die Retuschen weisen eine längere Haltbarkeit auf, da Kunstharz als Bindemittel beständiger ist als beispielsweise Harz-Öl. Der Unterschied liegt nicht nur in der Materialauswahl, sondern auch in der Ausführung und Methodik. Die Malfarben werden uniform auf die Fehlstellen aufgebracht, während die traditionelle „Wiener Retusche“ mit feinen Strichen und Punkten arbeitet. Die Verfasserin dieses Artikels hatte die Gelegenheit, die Retusche mit Pigmenten und Paraloid B-72-Bindemitteln unter der Aufsicht von Kate Lowry während eines Praxissemesters im Jahr 2004 am National Museum & Gallery in Cardiff (Wales) zu erlernen. Dabei wurde klar, wie kompliziert die Handhabbarkeit und wie ungenügend das optische Ergebnis dieser Retuschiermethode ist. Die Retuschen trocknen schnell auf und es gibt kaum eine Möglichkeit, mehrere Schichten übereinander aufzutragen, da diese sonst wieder angelöst werden. Abgesehen davon weisen die verwendeten Malmittel Toluol und Xylol eine sehr stark gesundheitsschädigende Wirkung auf.¹⁸

¹⁷ Dietrich: Josef (wie Anm. 11), S. 1.

¹⁸ Mehr zur Anwendung dieser Retuschiermethode in: Lowry, Kate: Retouching with Paraloid B-72, in: Ellison/Smithen/Turnbull (Hg.): Mixing (wie Anm. 4), S. 87–92.

Neben der Retusche mit Harz-Ölfarben ist die Retusche mit den Gamblin Conservation Colours in der Gemälde-restaurierung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum eine weitere beliebte Retuschiermethode. Die Gamblin Retouching Colors wurden von einem Farbenhersteller zusammen mit Restaurator*innen entwickelt, um ihren Bedürfnissen und die von ihnen geforderten hohen Ansprüche an Retuschierfarben gerecht zu werden, wie eine hohe Stabilität und eine Reversibilität. Dies ist der große Vorteil dieses Retuschesystems. Durch ihre geringfügige Polarität ist die Pigmentbenetzung der Aldehydharze ausgezeichnet. Die bereits vorgefertigten Gamblin Conservation Colors weisen eine noch feinere Dispergierung auf als selbstangeriebene Malfarben. Die geringe Viskosität ermöglicht eine gute Handhabung, vergleichbar mit jener von natürlichen Harz-Bindemitteln. Die große Bandbreite zwischen matten und glänzenden Farbfilmen, die mit den Gamblin Conservation Colors erzielt werden kann, ist einer ihrer herausragenden Vorteile. Ein häufiger Kritikpunkt sind die Entmischung der Farben im Gläschen, der schwer einstellbare und oft unregel-

mäßige Glanz sowie die leichte Toxizität der Lösungsmittel. Die Restaurator*innen des Ferdinandeums setzen sich jedenfalls laufend mit den aktuellen Entwicklungen im Bereich der Konservierung und Restaurierung auseinander und sind offen für Erneuerungen und Verbesserung in ihrem Bereich, speziell auch im Bereich der Retusche. Es wird versucht, den besten Mittelweg für die Erhaltung des Objekts mit innovativen Methoden und Materialien einerseits und einer einfachen Handhabung für die Restaurator*innen mit bestenfalls keinen oder zumindest möglichst geringen gesundheitsschädigenden Auswirkungen andererseits zu finden.

DANK

Ich möchte mich sehr herzlich bei Dipl.-Rest. (FH) Eva Götz aus dem KHM für die Überlassung ihres unveröffentlichten Skriptums (2019) für ihre Lehrveranstaltung über RETUSCHE am Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst in Wien bedanken.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 2021

Band/Volume: [14](#)

Autor(en)/Author(s): Bachlechner Claudia

Artikel/Article: [DIE TRADITIONELLE „WIENER RETUSCHE“ – EINE ERFOLGSGESCHICHTE 53-62](#)