

## **GEMÄLDE ZWISCHEN KRIEG UND FRIEDEN**

### **UNTERSUCHUNGEN ZUR ÖSTERREICHISCH-FRANZÖSISCHEN RESTAURIERGESCHICHTE IM SPANNUNGSFELD DES „NAPOLEONISCHEN“ KUNSTRAUBES**

## **PAINTINGS BETWEEN WAR AND PEACE**

### **RESEARCH ON AUSTRIAN-FRENCH RESTORATION HISTORY IN THE REALM OF TENSION OF “NAPOLEONIC” ART THEFT**

---

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin der Philosophie

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung  
bei o.Univ.-Prof. Mag. Dr. Gabriela Krist

Fach: Kunst- und Kulturwissenschaften / Cultural Studies – Konservierungswissenschaften

1. Beurteilerin: o.Univ.-Prof. Mag. Dr. Gabriela Krist,  
Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung,
2. Beurteiler: Doz. Mag. Dr. Manfred Koller,  
Akademie der Bildenden Künste Wien, Institut für Konservierung – Restaurierung

Vorgelegt von Mag. Natalia Gustavson  
Wien, im Oktober 2012

## ABSTRACT

Die vorliegende Dissertation befasst sich mit der Restauriergeschichte von Gemälden aus der heutigen Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien, die 1809 in Schloss Belvedere beschlagnahmt und anschließend nach Paris transportiert wurden. Der Großteil dieser Werke wurde 1815 restituiert. Anhand von Aktenmaterial in Wien und Paris sowie der Untersuchung ausgewählter Gemälde sollte deren bis dato unklare Restauriergeschichte für das 19. Jahrhundert rekonstruiert werden. Ein Vergleich der Restauriermethoden in beiden Ländern wurde angestrebt, um mögliche Auswirkungen des Kunstraubes auf die Wiener Restaurierpraxis diskutieren zu können. Besonderes Augenmerk wurde außerdem auf die Modalitäten der Gemäldetransporte gelegt. Die Ergebnisse wurden in einer digitalen Datenbank erfasst.

*The following thesis addresses the conservation history of paintings today belonging to the collection of the Kunsthistorisches Museum in Vienna, which were confiscated from the Belvedere palace in 1809 and subsequently brought to Paris. The artworks were largely returned to Austria in 1815. Their conservation history for the 19<sup>th</sup> century was retraced through archival research in Vienna and Paris as well as the examination of selected paintings. A comparison of conservation methods in both countries was aimed at discussing possible implications of the art theft on Viennese conservation practices. Particular attention was placed on the modalities of art transportation during that time. The results were entered in a digital database.*



*Meinen Eltern und Großeltern gewidmet.*

„Die Geschichte lehrt uns nicht, was wir tun sollen,  
wohl aber, womit wir rechnen müssen.“<sup>1</sup>

---

1 Demandt 1997, S.9.

# INHALT

|                                                                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| DANK.....                                                                                                                                         | 9  |
| EINLEITUNG.....                                                                                                                                   | 11 |
| 1. Thema und Ziel der Arbeit .....                                                                                                                | 11 |
| 2. Quellenlage und Forschungsstand .....                                                                                                          | 13 |
| a) Primärquellen.....                                                                                                                             | 13 |
| ➤ Archivalien .....                                                                                                                               | 13 |
| ➤ Gemälde.....                                                                                                                                    | 14 |
| b) Quellenschriften.....                                                                                                                          | 14 |
| c) Sekundärliteratur.....                                                                                                                         | 14 |
| ➤ Kunstraub .....                                                                                                                                 | 14 |
| ➤ Restauriergeschichte .....                                                                                                                      | 16 |
| ➤ Kulturtransfer.....                                                                                                                             | 16 |
| 3. Gewählte Arbeitsmethodik und Vorgehensweise.....                                                                                               | 17 |
| a) Archivrecherchen.....                                                                                                                          | 17 |
| b) Untersuchung der Gemälde.....                                                                                                                  | 18 |
| c) Ein Werkzeug zur Spurensuche: Erstellung einer Datenbank.....                                                                                  | 20 |
| 4. Aufbau der Arbeit.....                                                                                                                         | 20 |
| 5. Allgemeine Anmerkungen .....                                                                                                                   | 21 |
| TEIL I: <i>Des conquêtes artistiques</i> – Über den französischen Kunstraub an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert.....                      | 23 |
| A. Versuch einer Definition – Was ist Kunstraub? .....                                                                                            | 23 |
| 1. Kunst, Raub und Diebstahl.....                                                                                                                 | 23 |
| 2. „Privater“ Kunstraub .....                                                                                                                     | 23 |
| 3. Systematischer, organisierter Kunstraub.....                                                                                                   | 24 |
| 4. Mischformen und Nebenphänomene .....                                                                                                           | 25 |
| B. Kulturhistorischer Vorspann.....                                                                                                               | 25 |
| 1. Der öffentliche Umgang mit Kulturgut im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts.....                                                            | 25 |
| a) Beschlagnahmung und Verwertung .....                                                                                                           | 26 |
| b) Bildersturm und Zerstörung.....                                                                                                                | 26 |
| c) Vom Kulturvandalismus zum Kulturschutz .....                                                                                                   | 27 |
| 2. Die Gründung öffentlicher Museen.....                                                                                                          | 28 |
| a) Ein Depot für Denkmäler : Das <i>Musée des Monuments français</i> .....                                                                        | 28 |
| b) Vom Schloss zum Museum : Das <i>Musée central des Arts de Versailles</i> .....                                                                 | 28 |
| c) Ein europäisches Nationalmuseum in Paris : Das <i>Musée central des Arts</i><br>(später <i>Musée Napoléon</i> ).....                           | 29 |
| d) Die französischen Provinzmuseen.....                                                                                                           | 32 |
| C. Die Chronologie der französischen Kulturbeschlagnahmungen – von der „Befreiung“<br>der Kunst zum so genannten „Napoleonischen“ Kunstraub ..... | 33 |
| 1. Der Ausbruch der Revolutions- und Napoleonischen Kriege .....                                                                                  | 33 |

|                                                                                                                                  |                                                                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.                                                                                                                               | Die Etappen der französischen Kulturbeschlagnahmen (1792-1814) .....                                                                         | 34 |
| a)                                                                                                                               | Die linksrheinischen Gebiete (1792-1796) .....                                                                                               | 35 |
| b)                                                                                                                               | Der erste Italienfeldzug (1796-1797) .....                                                                                                   | 36 |
| c)                                                                                                                               | Schweizer Gebiete und „Plünderung“ Roms (1798) .....                                                                                         | 38 |
| d)                                                                                                                               | Intermezzo in Ägypten (1798-1801) .....                                                                                                      | 38 |
| e)                                                                                                                               | Erneut Italien (1799-1803) .....                                                                                                             | 39 |
| f)                                                                                                                               | Süddeutschland (1800-1801) .....                                                                                                             | 39 |
| g)                                                                                                                               | Annektierte deutsche Rheindepartments (1802-1804) .....                                                                                      | 40 |
| h)                                                                                                                               | Norddeutschland und Österreich (1805-1809) .....                                                                                             | 41 |
| i)                                                                                                                               | Spanien (1809-1814) .....                                                                                                                    | 44 |
| j)                                                                                                                               | Zuletzt noch einmal Italien (1811-1814) .....                                                                                                | 44 |
| D.                                                                                                                               | Napoleon und Wien .....                                                                                                                      | 45 |
| 1.                                                                                                                               | Die k. k. Gemäldegalerie auf Schloss Belvedere zu Wien .....                                                                                 | 45 |
| 2.                                                                                                                               | Evakuierungen der Gemäldegalerie vor 1809 (1797-1805) .....                                                                                  | 47 |
| a)                                                                                                                               | Erste Evakuierung: 1797 .....                                                                                                                | 49 |
| b)                                                                                                                               | Zweite Evakuierung: zwischen 1800 und 1801 .....                                                                                             | 49 |
| c)                                                                                                                               | Dritte Evakuierung: 1805 .....                                                                                                               | 49 |
| 3.                                                                                                                               | Die Ereignisse von 1809 .....                                                                                                                | 51 |
| a)                                                                                                                               | Die Evakuierung von 1809 .....                                                                                                               | 51 |
| b)                                                                                                                               | Der Kunstraub von 1809 .....                                                                                                                 | 53 |
| c)                                                                                                                               | Aktenlage, Datierung und Umfang des Kunstraubes von 1809 .....                                                                               | 55 |
| 4.                                                                                                                               | Der Transport nach Frankreich und das weitere Schicksal der geraubten Wiener Bilder .....                                                    | 56 |
| 5.                                                                                                                               | Letzte Evakuierung des Belvedere unter Napoleon (1813) .....                                                                                 | 60 |
| 6.                                                                                                                               | Parentese: Plünderung, Vandalismus und Beschlagnahmen im Verlauf<br>der Koalitionskriege (1797-1814) und der Österreichkampagne (1809) ..... | 62 |
| ➤                                                                                                                                | Fallbeispiel 1: Vandalismen in Privatsammlungen .....                                                                                        | 63 |
| E.                                                                                                                               | Restitution der geraubten Kunstwerke (1814/1815) .....                                                                                       | 64 |
| TEIL II: Auf Spurensuche durch die Restauriergeschichte –Das restauratorische Schicksal<br>der transferierten Wiener Werke ..... |                                                                                                                                              | 67 |
| A.                                                                                                                               | Auswirkungen der Wiener Evakuierungen auf den Erhaltungszustand der Gemälde .....                                                            | 67 |
| 1.                                                                                                                               | Evakuierungen 1797 und um 1800 .....                                                                                                         | 67 |
| 2.                                                                                                                               | Evakuierung 1805 .....                                                                                                                       | 68 |
| 3.                                                                                                                               | Evakuierung 1809 .....                                                                                                                       | 68 |
| 4.                                                                                                                               | Evakuierung 1813 .....                                                                                                                       | 70 |
| ➤                                                                                                                                | Fallbeispiel 2: Wiederholtes Ab- und Neu-Aufspannen in Kombination<br>mit einer Doublierung .....                                            | 71 |
| 5.                                                                                                                               | Zusammenfassung der Wiener Evakuierungen .....                                                                                               | 73 |
| B.                                                                                                                               | Auswirkungen des Kunstraubes von 1809: Der Transport nach Paris .....                                                                        | 74 |
| 1.                                                                                                                               | Eingriffe vor dem Transport .....                                                                                                            | 74 |
| ➤                                                                                                                                | Fallbeispiel 3: Zersägen einer Holztafel für den Transport nach Paris .....                                                                  | 75 |
| 2.                                                                                                                               | Durch den französischen Transport von 1809 bedingte Schäden .....                                                                            | 77 |

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| C. In Paris erfolgte Eingriffe zur Konservierung und Restaurierung der Werke aus Wien (1809-1815) .....                                         | 79  |
| 1. Doublierung („ <i>rentoilage</i> “).....                                                                                                     | 80  |
| ➤ Fallbeispiel 4: Kleister-Leim-Doublierung .....                                                                                               | 82  |
| ➤ Fallbeispiel 5: Bleiweißdoublierung .....                                                                                                     | 91  |
| ➤ Fallbeispiele 6 und 7: Kleister-Leim-Doublierung in Kombination mit einem öligen Rückseitenanstrich .....                                     | 99  |
| 2. Übertragung („ <i>transposition, enlevage</i> “) .....                                                                                       | 106 |
| ➤ Fallbeispiel 8: Übertragung in Kombination mit einem hellen Rückseitenanstrich ....                                                           | 109 |
| 3. Parkettierung („ <i>parquetage</i> “) .....                                                                                                  | 116 |
| ➤ Fallbeispiel 9: Parkettierung einer Holztafel.....                                                                                            | 117 |
| 4. Sonderfall Entrestaurierung.....                                                                                                             | 120 |
| ➤ Fallbeispiel 10: Demarouffage in Kombination mit einer Doublierung.....                                                                       | 121 |
| 5. Weitere konservatorisch-restauratorische Eingriffe .....                                                                                     | 126 |
| a) Partielle Behandlung von Fehlstellen im Bildträger („ <i>avoir mis une pièce</i> “) .....                                                    | 126 |
| b) Malschichtfestigung („ <i>fixer les écailles</i> “) .....                                                                                    | 127 |
| c) Kittung („ <i>mastiquer</i> “) .....                                                                                                         | 128 |
| d) „Reinigung“ („ <i>nettoyer, laver, jeter en bas, débarasser, ôter</i> “) .....                                                               | 129 |
| e) Farbliche Ergänzung („ <i>retoucher, repeindre, repointiller</i> “) und Firnisaufrag („ <i>vernir</i> “) .....                               | 131 |
| D. Parenthese: Die Ausstellung der <i>Écoles primitives</i> von 1814.....                                                                       | 133 |
| E. Bemerkungen zum Rücktransport von 1815 .....                                                                                                 | 135 |
| F. Exkurs: Beispiele zur Restauriergeschichte der 1815 nicht restituierten Wiener Gemälde .....                                                 | 136 |
| 1. Gemälde aus der Sammlung des Provinzmuseums in Lyon .....                                                                                    | 136 |
| ➤ Fallbeispiel 11: Ein Wiener Gemälde in Lyon.....                                                                                              | 137 |
| G. Ein Blick in andere Länder .....                                                                                                             | 139 |
| 1. Belgien, Antwerpen .....                                                                                                                     | 139 |
| ➤ Fallbeispiel 12: Eine Parkettierung, die nach Paris verweist?.....                                                                            | 139 |
| 2. Italien, Florenz .....                                                                                                                       | 141 |
| ➤ Fallbeispiel 13: Doublierung und Rückseitenanstrich aus Paris.....                                                                            | 141 |
| 3. Sonderfall: Privater Kunstraub im Jahre 1809.....                                                                                            | 143 |
| ➤ Fallbeispiel 14: Ein Wiener Gemälde in New York .....                                                                                         | 144 |
| TEIL III: Transfer von Kunst unter Napoleon –Kulturelle Transfers und die Folgen für die österreichisch-französische Restauriergeschichte ..... | 146 |
| A. Kulturtransfer – Versuch einer Definition.....                                                                                               | 146 |
| B. Anwendbarkeit des Kulturtransfermodells auf das vorliegende Thema .....                                                                      | 148 |
| C. Gemälderestaurierung im Pariser <i>Musée Napoléon</i> .....                                                                                  | 149 |
| 1. Organisation und Aufgaben .....                                                                                                              | 149 |
| a) Restaurierausgaben.....                                                                                                                      | 149 |
| b) Restaurierateliers .....                                                                                                                     | 152 |
| c) Personelle Arbeitsteilung .....                                                                                                              | 154 |
| d) Preise für Restaurierungen.....                                                                                                              | 154 |

|    |                                                                                         |     |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2. | Hauptakteure der Pariser Gemälderestaurierung (1809-1814).....                          | 155 |
| a) | François-Toussaint Hacquin (um 1756 -1832) .....                                        | 155 |
| b) | Joseph Fouque (1755-1819) .....                                                         | 157 |
| c) | Jean-Marie Hooghstoel (1761-1843).....                                                  | 159 |
| d) | Pierre Carlier (†1818) .....                                                            | 161 |
| 3. | Nebenakteure der Pariser Gemälderestaurierung (1809-1815).....                          | 163 |
| a) | Im Dunstkreis des Museums .....                                                         | 163 |
| ➤  | Kunstmaler.....                                                                         | 163 |
| ➤  | Gemälderestauratoren .....                                                              | 165 |
| ➤  | Kunsthändler.....                                                                       | 165 |
| ➤  | Hersteller bzw. Händler von Künstlerbedarf .....                                        | 165 |
| b) | Innerhalb des Museums.....                                                              | 167 |
| ➤  | Tischler und Zimmerer .....                                                             | 167 |
| ➤  | Rahmenmacher und Vergolder .....                                                        | 167 |
| ➤  | Schlosser .....                                                                         | 167 |
| ➤  | Museumswärter .....                                                                     | 167 |
| ➤  | Ateliergehilfen .....                                                                   | 168 |
| 4. | Im <i>Musée Napoléon</i> angewandte Methoden der Gemälderestaurierung (1809-1815) ..... | 168 |
| a) | Restauratoren und Behandlungsmethoden .....                                             | 168 |
| ➤  | Doublierung bzw. Übertragung mit hellem, bleiweißhaltigen Rückseitenanstrich.....       | 169 |
| ➤  | Doublierung mit rückseitig eingeschnittener Nahtzugabe.....                             | 169 |
| ➤  | Bleiweißdoublierung .....                                                               | 169 |
| ➤  | Leinwandtyp .....                                                                       | 170 |
| ➤  | Keilrahmen .....                                                                        | 170 |
| ➤  | Aufschriften, Signaturen und Siegel.....                                                | 170 |
| D. | Gemälderestaurierung an der Wiener k.k. Gemäldegalerie.....                             | 171 |
| 1. | Organisation und Aufgaben .....                                                         | 171 |
| a) | Restaurierausgaben .....                                                                | 171 |
| b) | Restaurierateliers .....                                                                | 172 |
| c) | Personelle Arbeitsteilung .....                                                         | 174 |
| d) | Preise für Restaurierungen.....                                                         | 174 |
| 2. | Akteure der Wiener Gemälderestaurierung (1797-1837) .....                               | 175 |
| a) | Direktoren und Kustoden .....                                                           | 175 |
| ➤  | Joseph Rosa senior (1726-1805).....                                                     | 176 |
| ➤  | Joseph Hickel (1736-1807) .....                                                         | 177 |
| ➤  | Georg Gruber († 1788/89).....                                                           | 177 |
| ➤  | Johann Tusch (1738-1817).....                                                           | 178 |
| ➤  | Joseph Rosa junior (1760-1822).....                                                     | 178 |
| ➤  | Heinrich Friedrich Füger (1751-1818) .....                                              | 179 |
| ➤  | Karl Ruß (1779-1843) .....                                                              | 180 |

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ➤ Josef Rebell (1787-1828).....                                                                        | 181 |
| ➤ Sigmund Ferdinand Perger (1778-1841) .....                                                           | 182 |
| ➤ Johann Peter Krafft (1780-1856).....                                                                 | 183 |
| b) Galeriedienenr und hinzugezogene Handwerker.....                                                    | 184 |
| ➤ Der Tischler Filser (aktiv 1797 bis 1809).....                                                       | 184 |
| ➤ Die Tischlerfamilie Hett (aktiv 1779 bis 1830) .....                                                 | 184 |
| ➤ Der Tischler Leistler .....                                                                          | 185 |
| ➤ Die Galeriedienenr Schmid, Fuchs und Franz (aktiv bis 1823) .....                                    | 185 |
| ➤ Franz Reil und Michael Friedle.....                                                                  | 186 |
| c) Gemälderestauratoren .....                                                                          | 187 |
| ➤ Adam Braun (1748-1827) .....                                                                         | 187 |
| ➤ Franz Scheurer (um 1762-1839) .....                                                                  | 188 |
| ➤ Joseph Salomon (um 1817/1844).....                                                                   | 189 |
| ➤ Franz Xaver Stöber (1795-1858) .....                                                                 | 189 |
| ➤ Michael Rauch (aktiv 1825-1830).....                                                                 | 190 |
| ➤ Erasmus Engert (1796-1871) .....                                                                     | 194 |
| 3. An der k.k. Gemäldegalerie angewandte Methoden der Gemälderestaurierung<br>(1781-1837).....         | 195 |
| a) Zeitraum 1781 bis 1808.....                                                                         | 195 |
| b) Zeitraum 1809 bis 1814.....                                                                         | 196 |
| c) Zeitraum 1815 bis 1823.....                                                                         | 196 |
| d) Zeitraum 1824 bis 1837.....                                                                         | 198 |
| e) Zusammenfassung der Wiener Restauriermethoden (1781-1837) .....                                     | 199 |
| ➤ Doublierung.....                                                                                     | 199 |
| ➤ Übertragung.....                                                                                     | 199 |
| ➤ Parkettierung.....                                                                                   | 200 |
| ➤ Rückseitenanstriche.....                                                                             | 202 |
| ➤ Partielle Festigung .....                                                                            | 202 |
| ➤ Reinigung.....                                                                                       | 202 |
| ➤ Retusche.....                                                                                        | 203 |
| ➤ Firnis.....                                                                                          | 204 |
| E. Methodik als Botschaft – Restauratorischer Kulturtransfer? .....                                    | 204 |
| 1. Gegenüberstellung der Restaurierung am <i>Musée Napoléon</i> und an der<br>k.k. Gemäldegalerie..... | 204 |
| 2. Parenthese: Lehnwörter und falsche Freunde .....                                                    | 207 |
| 3. Kulturtransfer ja oder nein? .....                                                                  | 207 |
| 4. Blockierung und Selektion .....                                                                     | 208 |
| 5. Vermittler – über die Grenzen hinaus.....                                                           | 210 |
| SCHLUSSBETRACHTUNGEN.....                                                                              | 211 |

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| LITERATURVERZEICHNIS .....                    | 214 |
| ABBILDUNGSVERZEICHNIS .....                   | 235 |
| TABELLENVERZEICHNIS.....                      | 238 |
| INHALTSVERZEICHNIS DES ANHANGS (AUF CD) ..... | 239 |

## DANK

*«Je viens de l'éprouver, on a toujours le même âge  
en frappant à la porte d'un ami.»<sup>2</sup>*

Die vorliegende Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die Hilfe, den Beistand und die Ratschläge einer Fülle von Personen:

Gabriela Krist und Manfred Koller haben die Dissertation mit großem Interesse und Engagement betreut, meine unregelmäßigen „Lieferungen“ immer wohlwollend in Empfang genommen, an mich geglaubt und bis zuletzt mit mir durchgehalten.

Im Kunsthistorischen Museum, insbesondere in der Gemäldegalerie, der Restaurierwerkstätte, im Naturwissenschaftlichen Labor, in der Wagenburg sowie in der Abteilung Visuelle Medien und der Reproabteilung ist man mir stets hilfsbereit und voller Engagement entgegengekommen. Sabine Pénot war bereit, mir einen so wichtigen Teil der Ergebnisse ihrer Napoleon-Forschung zur Verfügung zu stellen. Besonders danke ich auch Sylvia Ferino-Pagden, Karl Schütz, Wencke Deiters, Francesca Del Torre-Scheuch, Gerlinde Gruber, Gudrun Swoboda, Nora Fischer, Alice Hoppe-Harnoncourt, Elke Oberthaler, Robert Wald, Ingrid Hopfner, Ina Slama, Jutta Höflinger, Monika Strolz, Ute Tüchler, Eva Götz, Michael Odlozil, Elisabeth Wolfik, Ruperta Pichler, Sonja Kocian, Christine Surtmann, Martina Grießer, Vaclav Pitthard, Sabine Stanek, Marta Anghelone, Christina Schaaf, Regina Fallmann, Christina Abzieher, Ilse Jung, Andreas Uldrich und Mario Döberl.

Für die Ermöglichung und Durchführung aufwendiger instrumenteller Untersuchungen und viel Interesse für meine Forschung möchte ich mich ganz herzlich bei Christian Huck, Lukas Bittner, Stefan Schönbichler, Evelien Rozema, Regina Hofmann-de Keijzer und Gerhard Draxler bedanken.

Bedanken möchte ich mich auch bei den Mitarbeitern des Österreichischen Staatsarchivs, der *Archives Nationales* und der *Archives des Musées nationaux* in Paris sowie des Archivs des *Centre de Recherche et de Restauration* in Versailles, allen voran bei Michèle Dupuis, Elisabeth Rey-Freudenreich und Alain Prévot.

Für wertvolle Informationen in Paris, Versailles und Genf danke ich außerdem Stéphane Loire, Nathalie Volle, Noémie Etienne, Claire Gérin-Pierre, Nathalie Coural und Aude Briau.

Für kollegiale Emails aus dem Metropolitan Museum in New York sei George Bisacca und Dorothy Mahon gedankt sowie Claudiu Calin aus dem Diözesanarchiv in Temeswar, Rumänien und Christoph Schölzel aus der Staatlichen Gemäldegalerie in Dresden.

Werner Telesko und Bénédicte Savoy gebührt mein Dank für essenzielle Informationen in Bezug auf Kulturtransfer und die Hintergründe des französischen Kunstraubes.

Für Hilfestellungen und Literaturangaben in historischer Sicht geht mein aufrichtiger Dank an Karl Vocelka, Michael Grundner sowie Christoph Bazil.

---

2 [Gerade konnte ich es erfahren, man hat immer das gleiche Alter wenn man an die Tür eines Freundes klopft.] Eintrag Denons in August von Goethes Gästebuch, Weimar 1806.



All dies wäre nicht möglich gewesen ohne das von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zuerkannte DOC-Stipendium, welches es mir über 2 Jahre lang ermöglicht hat, mich meinen Forschungen hinzugeben, ohne in nennenswerte finanzielle Not zu geraten. Ein Privileg, das in Zeiten allgegenwärtiger „Krise“ besonders wichtig war. Neben der Jury der ÖAW, die meinen Stipendien-Antrag bewilligt hat, möchte ich auch Barbara Haberl und ihren Mitarbeitern für die kompetente und immer freundliche organisatorische Abwicklung danken.

Die durch 200 Jahre alten Akten zutage tretende, lebendige Schilderung der historischen Ereignisse mit denen diese spannende Arbeit einherging, hat mich einerseits regelrecht beflügelt, war aber andererseits Schuld daran, dass ich die letzten Jahre mehr Zeit im 19. als in der Realität des 21. Jahrhunderts verbracht habe. Für viel Verständnis, Vertrauen und liebevolle Unterstützung eben in dieser „realen“ Zeit danke ich besonders meinem Lebensgefährten, meiner Familie und meinen Freunden.

In allen Lebenslagen war Christian Höfinger stets meine größte Stütze. Er hat mir bedingungsloses Vertrauen zuteilwerden lassen, mit den Rücken freigehalten und nebenbei geduldig dabei zugehört, wie sich unser gemeinsames Arbeitszimmer stetig mit weiteren Büchern und Ordnern gefüllt hat.

Meine Großmutter Maria Anna Gustavson hat mich durch ihr unermüdliches Interesse um den Fortgang der Dissertation auf Trab gehalten und gleichzeitig auf ihre besonnene Art beruhigt. Meine Eltern Kinka und Werner Gustavson haben mich liebevoll auf ihre Art unterstützt, ohne viele Fragen zu stellen, wofür ich ihnen unendlich dankbar bin. Mein Bruder Dorian war trotz vieler eigener Projekte von Beginn an bei kleineren und größeren Problemen für mich da. Meine Tante Eva Charalampopoulos stellte selbst in der Ferne immer ein wichtiger Ankerpunkt für mich dar – und führte nebenbei eine höchst erfolgreiche „Undercovermission“ in New York durch. Aus Santa Fe schickte meine Großtante Catherine Sobredo viel positive Energien und lexikalische Hilfe.

Wie wichtig gute Freunde sind und wie wertvoll ihre Kommentare, Anregungen – manchmal auch Beschwerden – besonders aber Aufmunterungen durchwegs für mich waren, kann ich Sabine Pénot, Wencke Deiters, Francesca Del Torre-Scheuch, Aliette Dörflinger, Léonore Lange, Murielle Akpa, Isabelle Bravard, Philipp Hugelmann, Sandra Rauch und Suzanne Křiženecký gar nicht sagen. Ganz besonderer Dank gebührt auch Élodie & Alexandre Richard, Emmanuelle Dudicourt, Caroline Arrouas, Lakhéna, Milan & Jan Křiženecký sowie Julie Schröter, die mich in Paris – wie auch Caroline Nuyens in Antwerpen, Astrid Frenkel in Köln und Miriam Lange in Genf – herzlichst mit offenen Armen (und vor allem Ohren) empfangen haben. Meiner „Assistentin“ und in allen Lebenslagen treuen Freundin Elisabeth Fischer danke ich für beinahe tägliche (und viele, viele nächtliche) Telefongespräche, kryptische Sms, viel zu seltene Mittagessen sowie die tollkühne Bereitschaft, gemeinsam der Idealvorstellung einer alle Stücke spielenden Datenbank zu folgen – in unzähligen Stunden, trotz James und Coco.

Ganz besonders danken möchte ich auch meinen lieben Arbeitskolleginnen Eva Putzgruber, Lisa Gräber, Tanja Bayerova, Veronika Loiskandl, Agnes Szökrön-Michl, Barbara Eisenhardt, Britta Schwenck, Martina Griesser-Stermscheg, Marie Gruber, Marion Haupt, Kathrine Schmidt, Marija Milcin und Susi Sandner für verständnisvolle Gespräche, professionelles Krisenmanagement und den einen oder anderen Kaffee.

Last but not least möchte ich auch Bastet, Tigris, Pan, Mélange, Cyrano, Kastor & Pollux danken. Zwei von Euch kamen, drei gingen – aber ein aufmunternder Laut, ein treuer Blick sagen manchmal mehr als tausend Worte.

# EINLEITUNG

„Manches Herrliche der Welt  
Ist in Krieg und Streit zerronnen;  
Wer beschützt und erhält,  
hat das schönste Los gewonnen.“<sup>3</sup>

Den persönlichen Ausgangspunkt für die Thematik dieser Dissertation lieferte die Beschäftigung mit der Restauriergeschichte einiger Gemälde des Kunsthistorischen Museums in Wien (KHM), welche im Rahmen der Mitarbeit bei den beiden von Sylvia Ferino-Pagden geleiteten FWF-Forschungsprojekten zur Untersuchung der Maltechnik Tizians erfolgte.<sup>4</sup> Eines der untersuchten Gemälde ließ aufgrund seines Erhaltungszustandes auf eine höchst ungewöhnliche konservatorische Behandlungsmethode schließen, die ins 19. Jahrhundert zu weisen schien, zu deren Ausführung sich in den Wiener Restaurierakten allerdings keine weiteren Hinweise finden ließen.

Etwa zur selben Zeit beschäftigte sich Sabine Pénot im KHM eingehend mit der Identifizierung der vom französischen Kunstraub unter Napoleon betroffenen Wiener Bilder und deren heutigem Verbleib. In weiterer Folge stellte sich nicht nur heraus, dass zuvor erwähntes Gemälde Tizians eindeutig Teil dieses Kunstraubes war, sondern auch, dass es möglicherweise zwischen 1809 und 1815 in Frankreich behandelt worden war.<sup>5</sup>

Als außerdem klar wurde, dass in den Pariser Archiven Akten zu den in dieser Zeit getätigten Restaurierungen vorhanden sein mussten, nahm das Dissertationsprojekt Dank des Interesses seitens der Gemäldegalerie und der Restaurierwerkstatt des KHM allmählich Gestalt an. Nachdem sich Gabriela Krist und Manfred Koller bereit erklärt hatten, die Arbeit fachlich zu betreuen, wurde das Projekt 2008 bei der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für ein DOC-Stipendium eingereicht und ab März 2009 für zwei Jahre bewilligt.

## **1. Thema und Ziel der Arbeit**

Von Napoleon Bonaparte (1769-1821) dazu bevollmächtigt, beschlagnahmte der damalige Generaldirektor des Pariser *Musée Napoléon*, Dominique-Vivant Denon (1747-1825), im Sommer des Jahres 1809 etwa 400 Gemälde aus der k.k. Gemäldegalerie in Wien, die zu dieser Zeit in Schloss Belvedere untergebracht war. Dieser Kunstraub reihte sich in eine lange Liste von Kulturbeschlagnahmungen, die Frankreich von 1794-1815 vorwiegend am europäischen Festland durchgeführt hatte. Die aus Wien entwendeten Kunstwerke gelangten nach Paris, wo ein Teil im damaligen *Musée Napoléon* (heute *Musée du Louvre*) ausgestellt und ein weiterer Teil später an andere Standorte gesandt wurde. Der Großteil der geraubten Werke wurde nach dem Wiener Kongress 1815 wieder an Österreich restituiert. Etwa 40 Gemälde verblieben allerdings bis heute in ausländischen Sammlungen.

Ausgehend von den Beschlagnahmungs- und Restitutionslisten, die sich in den *Archives Nationales* (AN) und den *Archives des Musées nationaux* (AMN) in Paris, sowie im Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA) in Wien befinden, wurden in der Vergangenheit bereits mehrere Versuche unternommen, die von diesem Kunstraub betroffenen

---

3 Goethe 2004, S. 90.

4 FWF Projekt P15818 (Abschluss 2006) und P19032 (Abschluss 2011).

5 Vgl. Fallbeispiel 10.

Wiener Gemälde genauer zu benennen.<sup>6</sup> Neben der schieren Masse von über 400 zu identifizierenden Gemälden lag die Hauptursache für Ungenauigkeiten dabei vor allem darin begründet, dass sowohl die künstlerische Zuschreibung, als auch die Darstellung, sowie die Maß- und Materialangaben in den französischen resp. österreichischen Archivdokumenten mehrfach verschiedenartig beschrieben wurden. Durch weitere Recherchen, unter anderem im *Inventaire Napoléon* – dem „Generalinventar“ der unter Napoleon beschlagnahmten Kunst und Kulturgüter – gelang es Sabine Pénot vor kurzem, insgesamt 266 Werke zu identifizieren, die 1809 aus Wien nach Frankreich gelangt waren und 1815 wieder restituiert wurden.<sup>7</sup>

Dank dieser minutiösen Recherche ist es nun erstmals möglich gewesen, die betroffenen Gemälde genauer auf in dieser Zeit erfolgte Schäden und Eingriffe hin zu untersuchen. Denn bislang blieb völlig unklar, inwieweit die Wiener Werke in den sechs Jahren zwischen dem Kunstraub von 1809 und der Restitution von 1815 auch konservatorisch-restauratorisch behandelt worden waren. Dabei stellte dieses Vorhaben ein aus mehreren Gründen besonderes Desideratum dar:

Die heutigen Bestände des KHM, welche den Großteil der früheren k. k. Gemäldegalerie umfassen, können weit in die Vergangenheit verfolgt werden – manche sogar bis an ihren Ursprung im 16. Jahrhundert.<sup>8</sup> Die regelmäßige Dokumentation von restauratorischen Eingriffen beginnt für Wien jedoch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Überlieferung der Restauriergeschichte vor dieser Zeit ist aus diesem Grund mehr als lückenhaft. Ganz generell gilt das 19. Jahrhundert restaurierungsgeschichtlich zudem als schwer überschaubar.<sup>9</sup> Die mit den technischen Neuerungen dieser Epoche verbundene, später oft kritisierte Experimentierfreudigkeit auf dem Gebiet der Kunsttechnologie führte auch im Bereich der Konservierung und Restaurierung zu Veränderungen, Fortschritten und vermeintlich verbesserten Methoden, die bis heute das Erscheinungsbild vieler Kunstsammlungen maßgeblich prägen. Die Kenntnis um eben diesen Teil der Restauriergeschichte ist daher essenziell für das Verständnis des heutigen Erhaltungszustandes vieler Gemälde und häufig richtungsweisend für weitere konservatorische und restauratorische Behandlungen.

Gestützt sowohl auf Archivrecherchen als auch direkt an den Objekten durchgeführte Untersuchungen, sollte mit dieser Arbeit daher zunächst ein notwendiger Beitrag zur Ergänzung der Restauriergeschichte ausgewählter Werke aus dem heutigen Bestand des KHM geleistet werden. Eine weitere, eng damit im Zusammenhang stehende Fragestellung betraf die Untersuchung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Behandlungsmethoden von Gemälden, die Anfang des 19. Jahrhunderts in Paris und Wien restauriert wurden. Insbesondere sollte analysiert werden, inwieweit es in dieser Beziehung zu kulturellen Transfers gekommen sein könnte, ausgelöst durch den Kunstraub und möglicherweise vermittelt durch die am einen oder anderen Ort restaurierten Gemälde, die 1809 nach Paris abtransportiert und 1815 nach Wien zurückgesandt wurden.

Ziel dieser Dissertation war es somit, durch die Untersuchung der zwischen 1809 und 1815 tatsächlich vorgenommenen Eingriffe an den Wiener Gemälden einerseits und anhand der restaurierungsgeschichtlichen Kontextualisierung dieser Maßnahmen andererseits, ein besseres Verständnis der im 19. Jahrhundert in Frankreich und Österreich getätigten Gemälderestaurierungen zu erlangen.

6 Lhotsky 1941, S. 518-522. - Treue 1957, S. 230. – Lenz 1966, S. 54-79. - Wescher 1978, S. 155–175. - Wolff 2005, S. 96-118.

7 Eine Publikation dieser Ergebnisse ist vorgesehen. Sabine Pénot stellte mir dankenswerterweise ihre Erkenntnisse bereits vorab zur Verfügung, wodurch die vorliegende Arbeit überhaupt erst möglich wurde.

8 Garas 1968.

9 Althöfer 1987a, S. 11.

## 2. Quellenlage und Forschungsstand

### a) Primärquellen

#### ➤ *Archivalien*

Die in Bezug auf die Ereignisse rund um den französischen Kunstraub und die Restaurierung der betroffenen Wiener Gemälde relevanten Akten sind heute in verschiedenen Archiven zu finden – einerseits in Wien, andererseits in Frankreich.

Da die kaiserlichen Sammlungen als Privatbesitz der Habsburger dem so genannten Oberstkämmereramt unterstanden, sind hier besonders die im Bestand des Haus-, Hof und Staatsarchives (HHStA) befindlichen Akten des *Oberstkämmererams* (OKäA) von Interesse.<sup>10</sup> Der sich darin befindliche Schriftverkehr mit der k.k. Gemäldegalerie lieferte neben Hintergrundinformationen zum Kunstraub beispielsweise auch zahlreiche Angaben in Bezug auf Organisation und Ablauf von Gemäldetransporten und späteren Restaurierkampagnen.<sup>11</sup> In den *Frankreich Varia* (FV) fanden sich ebenfalls wichtige Daten, unter anderem Gemäldelisten des Kunstraubes von 1809 und der Restitution von 1815.<sup>12</sup>

Im Archiv der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums bilden die so genannten *Galeriakten* (Gal. Akt.) das passgenaue Gegenstück zum vorerwähnten Bestand des OKäA.<sup>13</sup>

In der Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie (GGR) des Kunsthistorischen Museums werden neben den nach Inventarnummern sortierten Dokumentationen der Restaurierungen auch Werkstattbücher aufbewahrt, die zum Teil bis ans Ende des 19. Jahrhunderts zurückreichen – darunter das *Evidenzbuch* (EvB) und die *Restaurierbücher* (RB).<sup>14</sup>

Auf französischer Seite sind die Aktenkonvolute zu Kunstraub und Restauriergeschichte recht ähnlich gelagert – wobei der Aktenumfang wesentlich größer ist, als in Wien.<sup>15</sup>

Am Pariser Standort des französischen Staatsarchivs, dem *Centre d'accueil et de recherche des archives nationales* (CARAN), befinden sich im Bestand der *Maison de l'Empereur* bzw. *du Roi* jene Akten, die die Verwaltung und Erhaltung der Sammlungen betreffen.<sup>16</sup> Diese umfassen sowohl detaillierte Aufzeichnungen über Jahresbudgets des *Musée Napoléon*, ausführliche Restaurierberichte (*Mémoires*), sowie eine Vielzahl von Listen zu Kunstraub, Bildersendungen und Restitution.

10 Der Oberstkämmerer war einer der Vorsteher der vier Hofstäbe, die für das Funktionieren des Wiener Hofes zuständig waren. Zu den unterschiedlichen Aufgaben der Hofstäbe vgl. Žolger 1917, S. 68, 117-134, 134-136.

11 OeStA, HHStA, OKäA 21 B (1797) bis 289 B und OKäA r. 44 (1833-1837).

12 OeStA, HHStA, FV 74 (1815-1817).

13 KHM, GG, Gal. Akt 1805 bis 1837.

14 Das *Evidenzbuch* listet Werke auf, die sich im Zeitraum 1885 bis 1901 in den Restaurierwerkstätten der Gemäldegalerie befunden haben. – Die *Restaurierbücher* umfassen die Zeiträume 1911-1939 (RB I), 1940-1978 (RB II) und 1978-heute (RB III). – Daneben existiert auch noch die *Meisterkartei*, die frühere Restauriereinträge zusammenfasst, den umfangreicheren Dokumentationsmappen jedoch meist als Kopie in beiliegt.

15 Zu den restauriergeschichtlich relevanten französischen Archivbeständen siehe auch Volle et al. 2007b.

16 Eingesehen wurden vor allem folgende Signaturen: AN, O<sup>2</sup>835 bis O<sup>2</sup>839 sowie O<sup>2</sup>842 und O<sup>2</sup>850. – AN, O<sup>3</sup>1429. – Für Anfang 2013 ist die Einweihung des neuen Zentralarchivs in Pierrefitte-sur-Seine, nördlich von Paris, geplant, das Bestände aus dem CARAN aufnehmen soll. Vgl. <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/pierrefitte/origine-projet.html> (14.09.2012).

Die *Archives des Musées Nationaux* (AMN), die sich im Louvre befinden, beherbergen sowohl Gegenstände als auch Kopien der Akten aus dem CARAN sowie wertvolle Aufzeichnungen über die im *Musée Napoléon* beschäftigten Restauratoren und ihrer Restauriermethoden.<sup>17</sup> Hier findet sich auch das zwischen 1810 und 1815 entstandene, jedoch unvollendet gebliebene *Inventaire Napoléon*, in dem sämtliche Kunstwerke Frankreichs verzeichnet werden sollten.<sup>18</sup> Dieses Inventar umfasst 17 Bände, vier davon sind den Gemälden gewidmet.<sup>19</sup>

Im *Centre de recherche et de restauration des Musées de France* (C2RMF) werden an verschiedenen Standorten in Paris und Versailles Untersuchungs- und Restaurierberichte von Gemälden aus dem Bestand der *Musées Nationaux*, den französischen Nationalmuseen, verwahrt.<sup>20</sup> Teile der fotografischen Dokumentation sind über die Online-Bilddatenbank NARCISSE einsehbar.<sup>21</sup>

### ➤ *Gemälde*

Die zweite Kategorie von Primärquellen stellen die Gemälde selbst dar. Hier gab es mehrere Gruppen von Werken, die unterschiedliche Informationen zur Restauriergeschichte liefern konnten – je nachdem, ob sie Teil des französischen Kunstraubes gewesen waren oder nicht. Der Fokus lag auf jenen Werken, die sich heute im Kunsthistorischen Museum befinden.

#### b) Quellenschriften

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erschienen im damaligen Frankreich eine Vielzahl von Anweisungen zur Erhaltung und Pflege von Gemälden, zunächst in enzyklopädischen Nachschlagewerken oder Rezeptsammlungen, dann als Zusatz zu Malerhandbüchern und schließlich in Form von speziellen Kompendien zur Gemälderestaurierung.<sup>22</sup> Solche Werke tauchten in deutschen Städten erst ab 1800, verstärkt dann ab den 1820er Jahren auf.<sup>23</sup> Für Österreich selbst sind zeitgleich hingegen keine maltechnischen oder restauratorischen Quellenschriften belegt.

#### c) Sekundärliteratur

### ➤ *Kunstraub*

Während die polarisierenden Ereignisse um Kunstraub und Restitution seit dem späten 18. Jahrhundert vor allem subjektiv-patriotisch dargestellt wurden, stellten französische Publikationen bis ins 20. Jahrhundert allgemein die Enttäuschung über

17 Eingesehen wurden vor allem folgende Signaturen: AMN, 1DD 53. – AMN, 1DD 11 bis 1DD12. – AMN, MM (1809-1815). – AMN, O 30. – AMN, P 4 (1800-1840). – AMN, P 16 (1755-1823). – AMN, Z 2 (1792-1828). – AMN, Z 3 (1800-1830). – AMN, Z 4 (1798-1809).

18 Zur Entstehung des *Inventaire Napoléon*, an dem übrigens Henri Beyle (1783-1842), der spätere Schriftsteller Stendhal maßgeblich beteiligt war, siehe besonders Chamson-Mazauric 1959. – Imbert 1984. – Williamson 1989.

19 AMN 1DD 16 bis 1DD 19. – Eine Publikation dieser Bände durch Stéphane Loire ist in Vorbereitung.

20 Dijoud 2001. – Lahanier et al. 2001. – Raynaud 2008. – Die *Musées Nationaux* umfassen heute alle nationalen Museen Frankreichs, darunter das *Musée du Louvre*, das *Musée de Versailles* und die Provinzmuseen.

21 <http://www.culture.gouv.fr/documentation/lrmf/pres.htm> (14.09.2012).

22 Vgl. besonders Watin 1753. – Pernety 1757, S. 298. – Diderot et al. 1765, Bd. 15, S. 805. – Arclais de Montamy 1765. – Duhamel du Monceau 1771. – Lacombe 1791. – Burtin 1808. – Watin 1823. – Bouvier 1827. – Paillot de Montabert 1829-1851. – Mérimée 1830. – Horsin-Déon 1851.

23 Unter anderem Hackert 1800. – Jahn 1803. – Köster 1827. – Prange 1828. – Fernbach 1834. – Welsch 1834. – Lucanus 1842. – Büttner Pfänner zu Thal 1897. – Vgl. Wagner 1988.

die vermeintlich ungerechte Rückholung der Kunstwerke dar.<sup>24</sup> Es verwundert daher nicht, dass objektive wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit diesem komplizierten und diplomatisch sicherlich hochsensiblen Thema – nicht nur in Frankreich – lange ausblieben. Wie in vielen anderen Bereichen der Geschichtsschreibung führten die jeweiligen zeithistorischen Begebenheiten oft zu Neu- bzw. Uminterpretationen des Geschehenen, was wenig zur Klärung der genauen Umstände beitrug. Das komplexe Gebilde der einzelnen Beschlagnahmekampagnen hat sich in der Vergangenheit daher so mancher durchgängigen, objektiven Analyse und strukturierten Beschreibung erfolgreich entzogen.

Die in zeitlicher Konkordanz zum ersten Weltkrieg erschienenen deutschen Studien, beispielsweise von Degering oder Steinmann – waren noch stark nationalpolitisch gefärbt.<sup>25</sup> In den 1930er Jahren widmete sich dann von französischer Seite Blumer erstmals akribisch der Darstellung einzelner Beschlagnahmungsstadien, später gefolgt von Béguin.<sup>26</sup> Nach dem zweiten Weltkrieg – welcher in Bezug auf die Kunstbeschlagnahmungsolitik mehr als nur eine Parallele zum 19. Jh. aufzuweisen scheint – erschienen auch erstmals englischsprachige Studien zu dem Thema, unter anderem von Quynn und Gould, später auch McClellan.<sup>27</sup> Auf deutscher Seite forschten dann unter anderem Vogt, Wescher und später auch Treue zum Thema Kunstraub unter Napoleon.<sup>28</sup> Auch in Frankreich widmete man sich nun kritischer den komplexen Hintergründen des französischen Kunstraubes, allen voran Boyer sowie Pommier und Poulot.<sup>29</sup>

Obwohl der französische Kunstraub seither häufig in Publikationen zur Sammlungsgeschichte des Louvre bzw. zur Vita Denons thematisiert wurde, blieben kulturhistorische Überblicksarbeiten, insbesondere die Abläufe der einzelnen Kunstfeldzüge und die Auswirkungen auf die Rezeption der geraubten Kunstwerke in den geschädigten Gebieten betreffend die Ausnahme.<sup>30</sup> Die ambitionierten Studien von Bénédicte Savoy können daher zu Recht als Meilenstein in Bezug auf dieses Thema bezeichnet werden.<sup>31</sup>

In Österreich fand der Kunstraub in der kaiserlichen Wiener Gemäldesammlung zunächst bei Engerth ausführlichere Erwähnung.<sup>32</sup> Lhotskys Studien lieferten dann den Grundstein für die 1966 entstandene Dissertation von Lenz, wobei das Thema rezent durch Wolff weiterbearbeitet wurde.<sup>33</sup> In jüngster Zeit widmete sich schließlich Pénot der genaueren Identifizierung der geraubten Wiener Gemälde, welche die Basis für die vorliegende Arbeit darstellt.<sup>34</sup>

24 Beispielsweise Müntz 1897a. - Müntz 1897c. - Müntz 1897b. - Saunier 1902.

25 Degering 1916. - Steinmann 1916-17. - Dohna 2007.

26 Blumer 1934a. - Blumer 1934b. - Blumer 1936a. - Blumer 1936b. - Béguin 1959.

27 Quynn 1945. - Gould 1965. - McClellan 1994.

28 Vogt 1956. - Treue 1957. - Wescher 1978.

29 Boyer 1964. - Boyer 1965. - Boyer 1968. - Boyer 1969. - Boyer 1970a. - Boyer 1970b. - Boyer 1971a. - Boyer 1971b. - Boyer 1978. - Poulot 1981. - Poulot 1988a. - Poulot 1988b. - Pommier 1989. - Pommier 1991. - Poulot 1993. - Pommier 1995. - Pommier 1996. - Poulot 1996. - Poulot 1997. - Pommier 2000a. - Pommier 2000b. - Pommier 2000c. - Poulot 2001a. - Poulot 2001b. - Pommier 2003. - Pommier 2004. - Pommier 2005. - Poulot 2005. - Pommier 2006. - Poulot 2005.

30 Eine Auswahl: Chatelain 1973. - Cantarel-Besson 1981. - Cantarel-Besson 1992. - Lelièvre et al. 1993. - Gaethgens 1997. - Denon 1999b. - Rosenberg et al. 1999. - Weber 1999. - Gallo 2001. - Manguyres 1999. - Laveissière et al. 2004.

31 Savoy 1999a. - Savoy 1999b. - Savoy 2000. - Savoy 2001. - Savoy 2003a. - Savoy 2003b. - Savoy 2004. - Savoy 2006. - Savoy 2009. - Savoy 2010. - Savoy et al. 2010.

32 Engerth 1882.

33 Schlitter 1901. - Lhotsky 1941. - Lenz 1966. - Wolff 2005.

34 Pénot 2009.



### ➤ Restaurierungsgeschichte

Die Restaurierungsgeschichte im Allgemeinen und jene der Gemälderestaurierung im Speziellen ist ein relativ junges Forschungsgebiet, dessen systematische Untersuchung erst in den letzten 30 Jahren begonnen hat. Der erste Kongress zur europäischen Restaurierungsgeschichte fand 1989 in der Schweiz (Interlaken) statt.<sup>35</sup>

Besonders die Zeitspanne vom Ende des 18. bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt aufgrund der Entwicklung eines autonomen Restauratoren-Berufsstandes einerseits – die eng mit der Ausbildung einer öffentlichen europäischen Museumslandschaft verknüpft ist – und der Komplexität der zur Anwendung gekommenen Materialien und Restaurierpraktiken andererseits ein besonders spannendes Forschungsfeld dar. Bis dato liegen hier jedoch nur sehr wenige länderübergreifende Überblicksstudien vor.<sup>36</sup>

In Frankreich wurde die Restaurierungsgeschichte für diese Periode mittlerweile gut aufgearbeitet. Hervorzuheben sind hier die Schriften von Émile-Mâle, Bergeon Langle sowie jüngst Étienne.<sup>37</sup> Zu einzelnen Themen, insbesondere den verschiedenen Pariser Gemälderestauratoren liegen mehrere Hochschularbeiten vor.<sup>38</sup>

In Österreich widmeten sich hingegen bislang Koller, Oberthaler und Hoppe-Harnoncourt diesem Thema, rezent durch Urban und Rechberger erweitert.<sup>39</sup> Eine universitäre Auseinandersetzung mit der Wiener Restaurierungsgeschichte von Gemälden für das 18. und 19. Jahrhundert blieb bis dato jedoch aus.

### ➤ Kulturtransfer

Der methodische Ansatz des Kulturtransfers (*transfert culturel*) entwickelte sich seit den 1980er Jahren mit den Studien von Espagne und Werner auf dem Gebiet der vergleichenden Literaturwissenschaften (Komparatistik).<sup>40</sup> Neben dem – immer nur von einem Standpunkt aus möglichen – Vergleich verschiedener Aspekte konnten dadurch auch Phänomene erfasst werden, die über einen gewisse Zeitraum mehrdimensional zwischen verschiedenen kulturellen Systemen ablaufen.<sup>41</sup> Lag der Forschungsschwerpunkt zunächst vor allem auf Frankreich und Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert, so handelt es sich heute um ein umfassendes Forschungsgebiet, das weder auf einzelne Epochen und Kulturen noch bestimmte Wissenschaftsgebiete begrenzt ist.<sup>42</sup>

In Bezug auf die gesamteuropäische Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts haben sich unter anderem Lüsebrink, Reichardt, Fuchs, Trakulhuhn, Struck, Gantet, Externbrink

35 Der zweite fand 1991 in Basel statt. Lengler et al. 1991. Bilfinger et al. 1993. – Vgl. auch Sitwell et al. 1998. – Schädler-Saub 2005a. – Conti 2007.

36 Althöfer 1987. – Wagner 1988. – Panzeri et al. 2007. – Die letzte internationale Tagung zu diesem Thema fand 2010 in Genf statt. Étienne 2012.

37 Émile-Mâle 1956/57. – Émile-Mâle 1964. – Émile-Mâle 1979. – Émile-Mâle 1991. – Émile-Mâle 1994. – Émile-Mâle 1997. – Émile-Mâle 1998. – Bergeon Langle et al. 1998. – Émile-Mâle, Bergeon Langle 2008. – Étienne 2011a. (eine Publikation ist in Vorbereitung).

38 U. a. Malpel 1983. – Gachenot 2001. – Philippe 2003. – Schwab 2004. – Philippe 2005. – Grosset 2006. – Schwab 2006. – Jamois 2006. – Jamois 2007. – Leider sind diese Arbeiten für ausländische Forscher schwer zugänglich und wurden bislang nur auszugsweise publiziert. Philippe 2007. – Jamois 2008. – Gachenot 2008. – Philippe 2008. – Vgl. Volle et al. 2007a. – Volle 2007.

39 Koller 1991. – Oberthaler 1996. – Oberthaler 1998. – Oberthaler 1999. – Hoppe-Harnoncourt 2001. – Hoppe-Harnoncourt 2003. – Koller 2005a. – Koller 2005b. – Koller 2005c. – Urban et al. 2011.

40 Als Auswahl: Espagne et al. 1985. – Werner et al. 1987. – Espagne 1994. – Espagne et al. 1996. – Espagne 1997. – Espagne 1999. – Espagne et al. 2000. – Espagne 2003. – Espagne et al. 2003. – Werner 2005.

41 Zur Erläuterung der verschiedenen Phasen und Phänomene des Kulturtransfers siehe Teil III, Punkt A.

42 Vgl. u. a. Greenblatt 1998. – Joyeux-Prunel 2002. – Dürnberger 2002. – Celestini et al. 2003. – Kaelble et al. 2003. – Externbrink 2009. – North 2009. – Borgolte et al. 2011.

und Kokorz mit Kulturtransfer befasst.<sup>43</sup> Speziell französisch-deutsche Aspekte wurden ebenfalls von Lüsebrink und Reichardt sowie Berger und Sick behandelt.<sup>44</sup> Die Kulturbeziehungen zwischen Frankreich und Österreich wurden durch Schmale und Hyden-Hanscho und bislang nur für das 16. bis 18. Jahrhundert untersucht.<sup>45</sup>

Savoy konnte in ihren Arbeiten bereits eine Verbindung zwischen kunsthistorischer Rezeptionsgeschichte des 19. Jahrhunderts und französisch-deutscher Kulturtransferforschung herstellen.<sup>46</sup> Die Untersuchung der Restauriergeschichte steht diesbezüglich noch relativ am Anfang.<sup>47</sup> Für Österreich selbst liegen hier nur punktuelle Ergebnisse vor.<sup>48</sup>

### 3. Gewählte Arbeitsmethodik und Vorgehensweise

#### a) Archivrecherchen

Für die Dissertation wurde eine Vielzahl unterschiedlicher Akten eingesehen, nach Möglichkeit digitalisiert (als Scan oder Fotografie) und transkribiert bzw. zusammengefasst.

Die Recherchen im HHStA und in der Gemäldegalerie des KHM wurden erheblich dadurch vereinfacht, dass ein großer Teil der erwähnten Akten des Oberstkämmereramts sowie der Galerieakten bereits im Zuge vorangegangener Projekte digital als Regesten erfasst worden waren.<sup>49</sup> Seit 2005 werden außerdem auch die Restaurierbücher sukzessive transkribiert.<sup>50</sup>

Auf französischer Seite lagen ebenfalls zwei wichtige Arbeitsinstrumente vor: Einerseits ist der in den AMN aufbewahrte, so genannte *Fichier Munich* zu nennen. Dabei handelt es sich um einen Apparat aus 20 Karteikästen, den Nicole Munich ab 1974 anhand der Restaurierakten des AMN und der AN erstellt hatte und in dem die erwähnten Gemälde nach Künstlern, Darstellung und Aufbewahrungsorten sortiert wurden, jeweils mit der Erwähnung der in den Dokumenten beschriebenen restauratorischen Behandlung.<sup>51</sup> Andererseits ist das ähnlich aufgebaute Karteisystem von Gilberte Émile-Mâle zu erwähnen, welches zwischen 1953 und 1956 angelegt und rezent durch Dalon publiziert wurde.<sup>52</sup>

Dank dieser Hilfsmittel konnte eine Vorauswahl an Akten getroffen werden, die in Wien bzw. Paris und Versailles im Original eingesehen werden sollten. Allerdings galt es dabei zu berücksichtigen, dass sich sowohl Zuschreibung als auch die Betitelung der Gemälde seither geändert haben konnten. Im konkreten Fall der Pariser Restaurierberichte, den trimesterweise verfassten „*mémoires*“, zeigte sich bald, dass es bedeutend einfacher

43 Lüsebrink et al. 1994. - Fuchs et al. 2003. - Kokorz 2004. - Struck et al. 2008. - Externbrink 2009.

44 Lüsebrink et al. 1996. - Lüsebrink et al. 1997. - Berger et al. 2002.

45 Schmale 2000, S. 340–360. - Schmale 2002. - Schmale 2003. - Hyden 2005. - Schmale 2010. - Hyden-Hanscho 2010. - Hyden-Hanscho 2011.

46 Vgl. Anm. 31.

47 Zwischen Deutschland und Frankreich: Le Rider 2000. - Le Rider 2009. – Zwischen Deutschland und Italien: Perusini 2002. - Schädler-Saub 2005b. - Perusini et al. 2012. – Zwischen Frankreich und Italien: Volle 2007. - Perusini 2011.

48 Oberthaler 1996, S. 27, 29. - Oberthaler 1999, S. 214 f. - Koller 2005a, S. 28 ff. - Koller 2005b, S. 95–98. - Koller 2005c.

49 Durch Alice Hoppe-Harnoncourt und Gudrun Swoboda in den Jahren 1996–1997. Vgl. auch Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 135.

50 Eine durch Sonja Kocian vorgenommene Arbeit, die derzeit noch nicht abgeschlossen ist.

51 Volle et al. 2007b, S. 367.

52 Émile-Mâle 2008b.



war, die Dokumente von 1809 bis 1815 komplett zu digitalisieren und sukzessive zu transkribieren, als für jedes einzelne Gemälde die Handapparate zu konsultieren. Auf diese Weise gelang es auch, in den Akten weitere Wiener Gemälde zu identifizieren, die Teil des Kunstraubes gewesen sein dürften.

#### b) Untersuchung der Gemälde

In Abhängigkeit ihrer Raub-, Transport- und Restauriergeschichte gab es mehrere Gruppen von Gemälden, deren Untersuchung für die Dissertation von Interesse war (vgl. Tab. 1 und 2).

| Bezeichnung |    |      | Gruppen                 |                         |                   | Werkanzahl  |     |     |     |
|-------------|----|------|-------------------------|-------------------------|-------------------|-------------|-----|-----|-----|
| 1           | 1a | 1a-N | 1809 nach Paris gelangt | Umverteilung            | Nicht restituiert | 41          |     | 78  | 404 |
|             |    | 1a-R |                         |                         |                   | Restituiert | 360 |     |     |
|             | 1b | 1b-R | im Pariser <i>Musée</i> | Restituiert             |                   | 323         |     | 326 |     |
|             |    | 1b-N |                         | Nicht restituiert       | 3                 |             |     |     |     |
|             |    |      |                         |                         |                   |             |     |     |     |
| 2           | 2a |      | 1809 evakuiert          | bereits zuvor evakuiert |                   | ?           |     | 623 |     |
|             | 2b |      |                         | zuvor nicht evakuiert   |                   | ?           |     |     |     |

**Tab. 1: Verteilung der Werke nach Raub- und Transportgeschichte<sup>53</sup>**

Die erste Gruppe stellten jene Werke dar, die 1809 nach Paris gelangt waren und zum Großteil von Sabine Pénot identifiziert werden konnten (1). Innerhalb dieser Gruppe gab es weitere Untergruppen, je nachdem, ob die Gemälde in weiterer Folge an andere Aufbewahrungsorte innerhalb Frankreichs gesandt (1a und 1b) und ob sie 1815 restituiert wurden (1a-R, 1a-N, 1b-R, 1b-N). Die zweite Gruppe umfasste Gemälde, die 1809 vor Einmarsch der Franzosen evakuiert werden konnten (2), wobei es auch Gemälde gab, die bereits bei früheren Gelegenheiten in Sicherheit gebracht worden waren (2a).<sup>54</sup>

Aus Zeitgründen musste davon abgesehen werden, Werke außerhalb des Kunsthistorischen Museums zu befunden. Zu einigen ehemals Wiener Gemälden, die sich heute im Ausland befinden, konnten die erforderlichen Informationen jedoch aus Untersuchungsberichten, Restaurierdokumentationen und Katalogeinträgen bezogen werden.

Die Untersuchung beinhaltete in erster Instanz eine direkte konservatorisch-restauratorische Bestandsaufnahme ausgewählter Gemälde aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, die punktuell durch naturwissenschaftliche Analysen von Restauriermaterialien ergänzt wurde.

Basierend auf der Identifizierung von Pénot und in Abhängigkeit zur zeitlichen und räumlichen Zugänglichkeit der Werke konnte eine Vorauswahl getroffen und ein ungefährender Zeitplan erstellt werden. Die Bestandsaufnahmen konnten dadurch logistisch

<sup>53</sup> Da bis dato nicht alle in den Akten genannten Werke vollständig identifiziert werden konnten, und die Gemäldesummen in den verschiedenen Raub- und Restitutionslisten auch voneinander abweichen, sind die Angaben zur Werkanzahl in den Untergruppen nicht als absolute sondern nur als ungefähre Werte zu verstehen. Vgl. auch Teil I, Punkt D. 3. c.

<sup>54</sup> Vgl. Teil I, Punkte D. 2-5.

in den laufenden Betrieb der Restaurierwerkstatt der Gemäldegalerie integriert werden, wobei darauf geachtet wurde, gesonderte Bildbewegungen auf ein Minimum zu reduzieren.<sup>55</sup>

Im Laufe der Untersuchungen zeichneten sich mit der Zeit bestimmte Eingriffstypen ab, die auf einen Pariser Aufenthalt der Gemälde hinzuweisen schienen. Daher wurde nun auch von anderer Seite vorgegangen und eine größere Gruppe von Werken aus dem Sekundärgaleriebestand des Kunsthistorischen Museums zunächst nur auf Verdacht hin gesichtet.<sup>56</sup> Besonders die Gemälderückseiten erwiesen sich hierbei als wertvolle historische Belege, sowohl in Bezug auf Identifizierung (frühere Zuschreibungen), als auch Restauriergeschichte. Insgesamt wurden im Rahmen der Dissertation 302 Gemälde aus dem Kunsthistorischen Museum gesichtet und die betreffenden Daten digital erfasst. Parallel dazu wurde die Wiener Restaurierdokumentation konsultiert, um die Gruppe von Gemälden noch weiter einzugrenzen. Es galt einerseits weitere Belege für Pariser Behandlungen auszumachen und andererseits möglichst Werke zu finden, die seit dem 19. Jahrhundert keinen größeren Eingriffen mehr unterzogen worden waren. Durch Kombination dieser beiden unterschiedlichen Vorgehensweisen konnte schließlich für 77 der in den französischen Restaurierberichten erwähnten Gemälde eine Wiener Provenienz belegt werden, was etwa einem Fünftel der 1809 aus dem Belvedere geraubten Werke entspricht (vgl. Tab. 2). Von diesen Objekten wurden daraufhin 22 einer tiefergehenden konservatorisch-restauratorischen Bestandsaufnahme unterzogen.<sup>57</sup>

|                                           | <i>Anzahl Gemälde</i> | <i>Prozent</i> |
|-------------------------------------------|-----------------------|----------------|
| <b><i>1809 nach Paris gelangt</i></b>     | 404                   | 100 %          |
| <b><i>Identifizierung durch Pénot</i></b> | 314                   | 78 %           |
| <b><i>In Mémoires lokalisiert</i></b>     | 90                    | 23 %           |
| <b><i>Genauere Untersuchung</i></b>       | 22                    | 5 %            |

***Tab. 2: Tabellarische Aufstellung der identifizierten, in den Pariser Restaurierakten lokalisierten und untersuchten Gemälde aus dem Bestand des KHM***

Durch Untersuchung der Vorder- und Rückseiten der Werke mit dem freien Auge, der Stirnlupe und fallweise dem Stereo-Mikroskop wurden einerseits Schadensbilder, andererseits frühere Eingriffe lokalisiert und schriftlich vermerkt.<sup>58</sup> Danach folgte nach Möglichkeit die fotografische Dokumentation der Gemäldevorder- und -Rückseiten, sowie einzelner Details. In einem zweiten Schritt wurden die erlangten Informationen in die Datenbank eingegeben. Bestand der begründete Verdacht, dass das Werk ehemals in Paris einer Behandlung unterzogen worden war, wurden nach Absprache mit der Restaurierwerkstatt in einigen Fällen auch Materialproben (vorwiegend Doubliermedien und Rückseitenanstriche) entnommen, die zur weiteren Klärung dienen sollten (s. Anhang IV, Punkt B).

<sup>55</sup> Die geschah in enger Zusammenarbeit mit Elke Oberthaler, Elisabeth Wolfik und Sonja Kocian, für deren unermüdliche Hilfe und Unterstützung ich mich an dieser Stelle nochmals herzlich bedanken möchte.

<sup>56</sup> Für diese einmalige Möglichkeit seien den Mitarbeitern der Gemäldegaleriedirektion, der Restaurierwerkstatt der Gemäldegalerie sowie dem Serviceteam des Kunsthistorischen Museums herzlich gedankt.

<sup>57</sup> Zur Bedeutung der Bestandsaufnahme als Tool für die konservatorisch-restauratorische Untersuchung von Gemäldesammlungen vgl. besonders Krist et al. 2002. - Krist 2004. - Krist 2005. - Krist 2011.

<sup>58</sup> Dabei wurden die Werke zwar nicht primär auf konservatorisch-restauratorischen Handlungsbedarf hin untersucht, bestand dennoch eine Gefährdung, wurde dies jedoch festgehalten und der Restaurierwerkstatt bekannt gegeben.

c) Ein Werkzeug zur Spurensuche: Erstellung einer Datenbank

Relativ rasch nach Beginn der Rechercharbeiten zeichnete sich ab, dass die Fülle an Informationen, die mit dem restaurierungsgeschichtlichen Thema einhergingen, letztlich nur mit einer Datenbank sinnvoll verwaltet, bearbeitet und auch präsentiert werden konnten.

Digital erfasst werden sollten sowohl relevantes Aktenmaterial (Transkriptionen) als auch die untersuchten Gemälde (konservatorisch-restauratorische Bestandsaufnahme).

Um eine Datenbank zu gestalten, deren Daten später in das im Kunsthistorischen Museum vorhandene *The Museum System* (TMS) eingespeist werden können, musste ein Programm gefunden werden, dass technisch mit TMS kompatibel, möglichst flexibel in Bezug auf die Verwendung und relativ einfach in der Anwendung ist. Die Wahl fiel zuletzt auf *MS-Office Access 2007*. Mit Elisabeth Fischer stand der Verfasserin dabei eine fähige Fachkraft bei der Entwicklung und Umsetzung zur Seite.<sup>59</sup> Im Vorfeld der Erstellung der Datenbank stand außerdem Christina Abzieher (Abteilung Visuelle Medien des KHM, Betreuung TMS) zur Verfügung, um gemeinsam einen rationellen Weg für den späteren Datenaustausch zu finden.<sup>60</sup> Die Möglichkeit, bereits im TMS vorhandene Daten in Tabellenform (*MS-Office Excel 2007*) aus dem Programm zu exportieren und anschließend in Access zu importieren, stellte dabei eine außerordentliche Vereinfachung der Arbeit dar. Auf diese Weise konnten beispielsweise die für die Untersuchung der Gemälde erforderlichen Primärdaten (wie Angaben zum Künstler und Titel sowie zu Maßen und Technik) übernommen werden, ohne sie einzeln eingeben zu müssen.

Die Datenbank (NAPOLEON) beinhaltet im Großen betrachtet zwei unterschiedliche Bereiche: Der erste Teil umfasst hauptsächlich logistische Informationen aus den Archivalien, der zweite hängt hingegen mit der eigentlichen Untersuchung der Gemälde zusammen. Zudem galt es, zwei eng beieinanderliegende Ziele zu verfolgen: Einerseits die digitale Erfassung und Aufbereitung von Archivmaterial und Bestandsaufnahmen über Formulare, Abfragen und Berichte (Arbeitswerkzeug für die Dissertation) und andererseits die Nutzbarmachung einer dichten Ansammlung von Informationen für künftige Forscher (Präsentation der Ergebnisse).

#### 4. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist in drei Hauptteile gegliedert. Der erste Teil widmet sich der Beschreibung der Hintergründe, die zum französischen Kunstraub geführt haben, gefolgt von einem Überblick über die einzelnen Etappen der Kulturbeschagnahmen sowie der Darstellung der Ereignisse in Wien bis hin zur Restitution nach dem Wiener Kongress. Im zweiten Teil werden anschließend anhand von Fallbeispielen die unterschiedlichen, mit dem französischen Kunstraub in Zusammenhang stehenden konservatorischen und restauratorischen Behandlungsformen für die Wiener Gemälde aufgezeigt. Im dritten Teil wird schließlich versucht, der Frage nachzugehen, inwieweit die französische Episode Einfluss auf die Wiener Restaurierungsmethodik genommen haben könnte bzw. inwiefern ein möglicher Kulturtransfer auf diesem Gebiet bis in diese Zeit zurückverfolgt werden kann. Die wichtigsten der gewonnenen Erkenntnisse werden anschließend in den Schlussbetrachtungen zusammengefasst.

Aufgrund des Umfanges wurde entschieden, den Anhang nicht in gedruckter Form, sondern als digitale Fassung auf die beigelegte CD-Rom zu spielen. Ein Inhaltsverzeichnis wurde ans Ende der schriftlichen Arbeit gestellt. Die konservatorisch-restauratorischen

<sup>59</sup> Ich möchte mich an dieser Stelle nochmals herzlich für die gelungene Zusammenarbeit bedanken.

<sup>60</sup> Auch bei Christina Abzieher sei an dieser Stelle nochmals gedankt.

Bestandsaufnahmen zu den im Text erwähnten Gemälden können zudem in der ebenfalls abgespeicherten Datenbank eingesehen werden. Aus urheberrechtlichen Gründen wurde dabei auf fotografische Abbildungen der Akten und Gemälde verzichtet. Das Copyright der CD-Rom verbleibt bei der Verfasserin.

## 5. Allgemeine Anmerkungen

Der folgende Text beschäftigt sich mit einer Vielzahl von historischen Dokumenten, die vorwiegend in deutscher und französischer Sprache verfasst wurden. Bei der Wiedergabe von Textstellen aus diesen Akten wurde eine andere Schriftart als im Lauftext gewählt, die Zitate in Anführungszeichen gestellt und die jeweilige Rechtschreibung beibehalten.

Zur besseren Lesbarkeit wurden fremdsprachliche Begriffe (außerhalb von Zitaten) lediglich kursiv gesetzt, wobei Substantive in diesen Fällen groß geschrieben wurden. Die deutschen Übersetzungen im Text oder den Fußnoten stammen, falls nicht anders angegeben, von der Verfasserin. Entsprechend den internationalen Richtlinien wurden für Auslassungen oder Hinzufügungen in den Zitaten eckige Klammern gewählt.

Die Datierungen der Akten orientieren sich an den darauf angegebenen Daten bzw. Signaturen. Im Behandlungszeitraum der Wiener Gemälde in Paris war der republikanische Kalender bereits nicht mehr in Verwendung.<sup>61</sup> Die Angaben über Jahrestriester decken sich daher mit der heutigen Zeitrechnung, wobei mit dem ersten Triester der Zeitraum von Jänner bis März, mit dem zweiten jener von April bis Juni, mit dem dritten jener von Juli bis September und dem vierten jener von Oktober bis Dezember gemeint ist. Analog umfasst das erste Jahressemester die Monate Jänner bis Juni, das zweite die Monate Juli bis Dezember.

Die Beschreibungen der Darstellung bzw. des technologischen Aufbaus der Gemälde erfolgte, sofern nicht anders angegeben, vom Standpunkt des Betrachters und von der Vorderseite (Bildseite) aus gesehen. Die Bildtitel wurden kursiv gesetzt und unterstrichen.

---

61 Der Republikanische Kalender galt offiziell vom 22.09.1792 bis zum 31.12.1805. Zu diesem Thema vgl. besonders Meinzer 1992.

## Verwendete Abkürzungen

AMN= Archives des Musées Nationaux  
 AN = Archives Nationales  
 BHVP = Bibliothèque Historique de la Ville de Paris  
 c = centimes  
 cm = Zentimeter  
 F. = Francs  
 fl. = Florin  
 Gal. Akt. = Galerieakten  
 Gall. Pal. = Galleria Palatina Florenz  
 GG = Gemäldegalerie  
 GGR = Gemäldegalerie Restaurierwerkstätte  
 HHStA = Haus-, Hof- und Staatsarchiv  
 Inv. Nr. = Inventarnummer  
 Jh. = Jahrhundert  
 KHM = Kunsthistorisches Museum Wien  
 KMSKA = Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen  
 MBA = Musée des Beaux-Arts  
 mm = Millimeter  
 OeStA = Österreichisches Staatsarchiv  
 OKäA = Oberstkämmereramt  
 OMeA = Obersthofmeisteramt  
 OMaa=Obersthofmarschallamt  
 OStA = Oberstallmeisteramt  
 pd = *pied*  
 po = *pouce*  
 RB = Restaurierbuch  
 Sem. = Semester  
 Trim. = Trimester  
 x = Kreuzer

## **ERSTER TEIL:**

*« [...] au fond dans toutes les guerres, depuis celle de Troie jusqu'aux nôtres, il ne s'agit que de voler.»<sup>62</sup>*

### ***DES CONQUÊTES ARTISTIQUES – ÜBER DEN FRANZÖSISCHEN KUNSTRAUB AN DER SCHWELLE VOM 18. ZUM 19. JAHRHUNDERT***

Bevor die historischen Umstände analysiert werden können, die Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu kulturellen Beschlagnahmungen in und durch Frankreich geführt haben, ist es notwendig, die verschiedenen, in diesem Zusammenhang gebräuchlichen Begriffe zu definieren. Anschließend werden die einzelnen Etappen des Kunstraubes beschrieben und im Besonderen das Schicksal der Wiener Gemäldesammlung genauer untersucht, wobei der chronologische Bogen bis zur Restitution von 1815 gespannt wird.

#### **A. Versuch einer Definition – Was ist Kunstraub?**

##### **1. Kunst, Raub und Diebstahl**

Der Begriff *K u n s t r a u b* – eine Wortschöpfung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch die unrechtmäßige Aneignung von Objekten aus privaten oder öffentlichen Sammlungen.<sup>63</sup> Dabei steht *K u n s t* eigentlich für jegliche Form kultureller Artefakte und *R a u b* setzt – im Gegensatz zu *D i e b s t a h l* – den Einsatz oder die Androhung von Gewalt voraus.<sup>64</sup> Grundsätzlich kann zwischen zwei Formen des Kunstraubes unterschieden werden, je nachdem wie systematisch der Raub betrieben wird und ob hinter der Tat Privatpersonen oder gesellschaftliche Kollektive stehen.

##### **2. „Privater“ Kunstraub**

Im ersteren Fall handelt es sich um einzelne, mehr oder weniger spektakuläre Entwendungen von ausgesuchten Werken durch und für private Personen, mittels oder unter Androhung von Gewalt. Neben einer Form von Sammelleidenschaft sind die dahinterliegenden Motive häufig finanzieller Art, denn solche Kunstkriminalfälle betreffen vordergründig singuläre Objekte hohen Werts. Daher wird die Vorgehensweise meist spezifisch auf die zu stehlenden Objekte abgestimmt und der Verlust stellt für die Eigentümer einen ideellen sowie materiellen Schaden dar. Wird die unversehrte Herausgabe der entwendeten Werke mit Lösegeldforderungen verbunden, spricht man

---

62 [...] eigentlich geht es in allen Kriegen, seit dem Trojanischen bis zu unseren heutigen, nur darum zu stehlen.] Voltaire 1817, S. 871.

63 Einen besonders frühen Hinweis zum Gebrauch des Wortes liefert Görres 1852, S. 277. – Im 1873 erschienenen Band V des Deutschen Wörterbuches fehlt der Begriff Kunstraub allerdings noch. Vgl. Deutsches Wörterbuch, 1873, Sp. 2721.. Ich danke Manfred Koller für diesen wertvollen Hinweis.

64 Laut gültiger Rechtsprechung in den deutschsprachigen Ländern Deutschland, Österreich und der Schweiz. Siehe § 127 u. § 142 öStGB, § 242 u. § 249 dStGB sowie § 242 u. § 140 chStGB.

auch von *Art n a p p i n g*.<sup>65</sup> In der Vergangenheit waren prominente Kunstobjekte eher anfällig für diese Art des Kunstraubes und zumindest in einigen Fällen schien dabei die Schwierigkeit des Unterfangens einen weiteren (psychologischen) Anreiz zu liefern.<sup>66</sup>

### 3. Systematischer, organisierter Kunstraub

Die zweite Form des Kunstraubes wird hingegen direkt oder im Auftrag von übergeordneten, nationalen Organen betrieben und unterscheidet sich von der zuvor beschriebenen auch dadurch, dass sie nicht nur Gewalt, sondern meist kriegerisches Handeln voraussetzt. In diesem Zusammenhang sprechen Historiker allgemein auch von *K u l t u r g u t r a u b*.<sup>67</sup> Im Zuge von bewaffneten Konflikten verliert der Geschädigte dabei Teile seines Kulturguts an den Aggressor, wobei die Beweggründe für den Raub aus dem Bereich politischer Machtdemonstration stammen: Sie gehen von der militärischen Praxis zur Stillung nationaler Begehrlichkeiten (Trophäenbildung) über den Verlust der kulturellen Identität der Besiegten (Demütigung) und reichen bis hin zum Verlangen, durch Einverleibung eine vermeintlich überlegenere Kultur zu schaffen.<sup>68</sup> Auch in Bezug auf die notwendige Planung und Organisation, sowie in der Menge der geraubten Werke nimmt der systematisch organisierte Kunstraub wesentlich komplexere Formen an.<sup>69</sup>

Während dieser Typ des Kunstraubes heutzutage vor allem die Beschlagnahmung von Kulturgütern im Zweiten Weltkrieg evoziert, ist er tatsächlich schon seit dem Altertum belegt und in unterschiedlichen Ausprägungen während nahezu jeder militärischen Auseinandersetzung der Menschheitsgeschichte anzutreffen.<sup>70</sup> In Hinblick auf das 20. Jahrhundert differenziert die Rechtswissenschaft noch weiter zwischen *B e u t e k u n s t* – im Zuge von Kriegen verschleppte Kulturgüter – und *R a u b k u n s t* – verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter.<sup>71</sup> Seit 1954 wird der Schutz von Kulturgut in bewaffneten Konflikten völkerrechtlich durch die Haager Konvention geregelt, überwacht durch die UNESCO.<sup>72</sup>

65 Dies macht besonders dann Sinn, wenn die Bekanntheit des Objekts den weiteren Verkauf vereitelt. - Vgl. dazu beispielsweise auch das internationale *Art-Loss-Register*. <http://www.artloss.com/en> (12.08.2011).

66 Interessant ist, dass solche Fälle in der medialen Öffentlichkeit häufig als Kavaliersdelikte dargestellt werden. Man denke beispielsweise an den Raub der *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci aus dem Louvre (1911) oder auch jenen von Cellinis *Saliera* aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum (2003). Cwitkovits 2008. - Koldehoff 2005.

67 Heuß 2000. - Volkert 2000.

68 Zur politischen Machtdemonstration vgl. Wahl 1999. – So wurden im Zuge des Triumphzuges, der dem Sieg eines Feldherren folgte, im antiken Rom auch Kriegstrophäen gezeigt, die laut der *praeda bellica* (Beuterecht) erobert worden waren. Treue 1957, S. 9-33. Vgl. auch Hartung 2005, S. 13. – Ein Relikt dieser Anschauung ist vielleicht das englische *trophy art* für Beutekunst. – Weitere deutsche Euphemismen für systematischen Kunstraub sind auch: Annektierung, Beschlagnahmung, Enteignung, Entziehung, Inbesitznahme, Konfiszierung, Sicherstellung, Spoliation oder Verschleppung von Kulturgut. – Die französische Sprache kennt ebenfalls eine Vielzahl von Ausdrücken für Kunstraub, vgl. *Anm. 124*. – Kulturelle Einverleibung fand z. B. bereits in der Antike in Bezug auf die Religion statt. Hafner 1979, S. 60–87.

69 Demnach wäre Kunstraub beispielsweise „nur eine von verschiedenen Möglichkeiten, nationalen Besitz ‚herzustellen‘.“ Fliedl, Schade 2000, S. 18. – Im Gegensatz zu früheren Zeiten ist die öffentliche Bewertung von systematischem Kulturgutraub heute durchwegs als negativ zu bezeichnen.

70 Zum Kunstraub in der Antike vgl. neben Hafner 1979 auch Strocka 1999. Zur allgemeinen Geschichte des Kunstraubes siehe Treue 1957 sowie Savoy 2009.

71 Hartung 2005, S. 9.

72 Einen Grundstein für diese Entwicklung legte bezeichnenderweise auch die Schlussakte des Wiener Kongresses (9. Juni 1815). Ich danke Dr. Christoph Bazil für diesen Hinweis. - Vgl. auch Engstler 1964, S. 116. - Wahl 1999, S. 35 f. - Hartung 2005, S. 17 (Anm. 69). - Strasser 2008, S. 49–56.



#### 4. Mischformen und Nebenphänomene

Oft ergeben sich in bewaffneten Konflikten Situationen, die wiederum den ersten Typ des Kunstraubes begünstigen, beispielsweise wenn sich einzelne Personen privat an politisch erpressten bzw. durch die Kriegswirren schutzlos gewordenen Kunstwerken bereichern.<sup>73</sup> Eng verknüpft damit sind auch *Plünderung* und *Vandalismus*: Beide setzen den Einfluss von Gewalt voraus, doch während Plünderung vor allem mit der Entwendung von Gegenständen zusammenhängt, beschreibt Vandalismus meist deren blindwütige Beschädigung.<sup>74</sup> *Ikonoklasmus* (Bildersturm) bezeichnet hingegen die von religiösen, politischen oder ideologischen Motiven geleitete Beschädigung bzw. Zerstörung von Kunstwerken, um einer Form von Bilderverehrung entgegenzuwirken.<sup>75</sup> Wie eng diese unterschiedlichen Phänomene dennoch miteinander verflochten sind und teilweise auch ineinander übergehen können, lässt sich nicht zuletzt eindrucksvoll an der Geschichte des Kulturgutraubes im Zeitalter Napoleons aufzeigen.

### B. Kulturhistorischer Vorspann

Um die Vorgehensweise des systematisch organisierten, zur Zeit Napoleons vollzogenen Kulturgutraubes in Europa besser verstehen zu können, ist es zunächst notwendig, den öffentlichen Umgang mit Kulturgut im Frankreich des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts etwas näher zu betrachten.<sup>76</sup>

#### 1. Der öffentliche Umgang mit Kulturgut im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts<sup>77</sup>

Die politischen Umwälzungen, die Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich stattfanden, führten zu einer Reihe von sozialen Veränderungen, die letztendlich auch starke Auswirkungen auf eine sehr große Anzahl von Kunstwerken hatten. Noch während man den Geist der damaligen französischen Kunst mit dem so genannten *Génie de la Liberté* (Geist der Freiheit) zu charakterisieren versuchte und sich bereits eine Autonomisierung des Kunstschaffens bemerkbar machte, kam es im öffentlichen Umgang mit Kunstwerken

<sup>73</sup> Entweder die Potentaten selbst bzw. deren Handlanger oder aber Opportunisten, wie beispielsweise jüngst während der revolutionären Unruhen in Nordafrika geschehen. - Kubin 1989. - Haase 1991. - <http://www.zeit.de/politik/ausland/2011-01/interview-el-saddik> (25.05.2011). - Eine bis heute polarisierende Frage lautet mitunter, inwiefern bei ausländisch finanzierten Ausgrabungen eigentlich Kunstraub betrieben wurde. Vgl. unter anderem <http://www.nofretete-geht-auf-reisen.de/kairober.htm> (25.05.2011) sowie <http://www.parthenoninternational.org/> (25.05.2011).

<sup>74</sup> *Plündern* bezeichnet allgemein die Aneignung fremden Eigentums durch Ausnützen einer Notsituation. <http://www.duden.de/rechtschreibung/pluendern#Bedeutung> (14.08.2011). - Der Begriff *Vandalismus* beschreibt hingegen die mutwillige Beschädigung oder Zerstörung von Kunst und wurde in diesem Zusammenhang eigentlich erst während der Französischen Revolution geprägt. Vgl. dazu die ausführliche Studie von Demandt, der übrigens in Bezug auf manche Arten von (Ent)Restaurierung zu Recht von Vandalismus spricht. Demandt 1997, S. 69.

<sup>75</sup> Laut Gamboni handle es sich im allgemeinen Sprachgebrauch bei Ikonoklasmus und Vandalismus um ähnliche Phänomene, die beide die Beschädigung oder Zerstörung von Kunstwerken betreffen. Im Gegensatz zum (motivlos-barbarischen) Vandalismus stünden hinter dem Ikonoklasmus jedoch definierte(re) Motive. Gamboni 1997, S. 17–20. – Eine Unterscheidung, die auf die Zeit der Französischen Revolution allerdings nur bedingt zuzutreffen scheint. Vgl. Punkte B. 1. b-c..

<sup>76</sup> Neben diesem öffentlichen Umgang und der daraus resultierenden Umverteilung von Kunstwerken wurde auch der französische und internationale Kunstmarkt seit 1789 geradezu mit Objekten (nicht nur aus Privatbesitz) überschwemmt. Eine Entwicklung, die aufgrund ihrer Ausmaße in dieser Arbeit jedoch nicht weiter besprochen werden kann. Siehe dazu Preti-Hamard 2006. - Panzanelli 2007.

<sup>77</sup> Auch eine Abhandlung des Umgangs mit Kunst im revolutionären Frankreich würde den Rahmen dieser Arbeit bei Weitem sprengen. Unter den Autoren, die sich ausführlich mit diesem Thema beschäftigt haben, siehe besonders: Hermant 1978. - Bernard-Griffiths et al. 1992. - Réau et al. 1994. - Poulot 1997. - Pommier 1991. - Paas 2003a. - Pommier 2005.



aller Art zu einer außerordentlichen und teils auch widersprüchlichen Wandlung, die hier vereinfacht dargestellt werden soll.<sup>78</sup>

a) Beschlagnahmung und Verwertung

In Frankreich begann man ab 1789 mit der Säkularisierung von kirchlichem Eigentum, um den bankrotten Staat zu sanieren.<sup>79</sup> Nachdem der Adel vor der Revolution ins Ausland geflüchtet war, kam es 1791 zur Beschlagnahmung der Besitztümer dieser sog. *Émigrés*, mit dem Sturz der Monarchie am 10. August 1792 auch zu jener der Krone, gefolgt vom Eigentum der unter der Schreckensherrschaft von 1793-1794 (*Grande Terreur*) Verurteilten und Hingerichteten.<sup>80</sup> Kunstwerke, die aus diesen Verstaatlichungen stammten, wurden entweder verkauft oder aber ihr „Material“ nach rein praktischen Gesichtspunkten weiterverwertet.<sup>81</sup>

b) Bildersturm und Zerstörung

Allerdings brachte es die Entwicklung der Französischen Revolution auch mit sich, dass seit Sommer 1792 Scharen von Kunstwerken, die für das Volk Sinnbild seiner bisherigen Unterdrückung waren, mutwillig verstümmelt und zerstört wurden.<sup>82</sup> Dieser über ganz Frankreich fegende Bildersturm betraf vor allem Werke, die im direkten Zusammenhang mit der Herrschaft der französischen Könige standen.<sup>83</sup> Neben der Zerstörung vieler öffentlicher Denkmäler und der Verwüstung von Schlössern und Adelssitzen, waren auch die zuvor bereits säkularisierten Kirchen vom Ikonoklasmus betroffen.<sup>84</sup> Die prachtvollen Königsgräber in *Saint Denis* fielen diesem unter dem Deckmantel der Revolution verübten Treiben genauso zum Opfer wie die Skulpturenprogramme der Fassade von *Notre-Dame* zu Paris.<sup>85</sup> In einer regelrechten Phobie vor den alten französischen Herrschaftssymbolen ging man zuletzt sogar so weit, dass selbst mit der *Fleur de Lys* (Lilienblüte) verzierte Einrichtungsgegenstände beschädigt wurden.<sup>86</sup>

78 Ausgehend von den Ideen der Aufklärung und dem sich durch die Revolution scheinbar auf sämtliche Bereiche des Lebens ausbreitenden Freiheitsdranges, begann auch auf dem Gebiet der Kunst der Diskurs über Freiheit. Pommier 1991, S. 17–58, 93 f. – In dieser Zeit begann sich das Kunstwerk (unabhängig vom Auftraggeber) um seiner selbst willen zu behaupten. Vgl. Nipperdey 1987, S. 29, 41 (zitiert nach Telesko 2010, S. 15).

79 Dekret vom 2. November 1789 zur Enteignung der Kirchengüter. Choay 2007, S. 75. – Zuvor hatte dies bereits Joseph II. in Österreich und den habsburgischen Niederlanden vorgemacht (Jesuitenorden). Vgl. u.a. Wahl 1999, S. 38 (Anm. 3).

80 Poulot 1997, S. 127. – Pommier 1991, S. 17–58.

81 Beispielsweise wurden 1791 viele Objekte aus Metall, ungeachtet ihres künstlerischen Werts, für Münze und Militär eingeschmolzen. Paas 2003a, S. 130–133.

82 Infolge des Sturms auf die Tuilerien am 10. August 1789 führten die Emotionen des Volkes gegenüber Königshaus und Adel zu einer immer größer werdenden Flut von Plünderungen und Zerstörungen. Haase 1991, S. 20–26.

83 Mit dem Dekret vom 14. August 1792 wurde die Unterdrückung aller Erinnerungen an den Feudalismus beschlossen. Gleichzeitig sollte die 1790 gegründete Denkmäler-Kommission (*Commission des Monuments*) über die Verschonung erhaltungswürdiger Werke wachen, was sich allerdings in weiterer Folge schwieriger gestalten sollte, als zunächst erwartet. Weitere Dekrete folgten von Juli bis Oktober 1793. – Poulot 1997, S. 128, 147–166.

84 Die nun nicht mehr für den Kult genutzten Kirchen wurden teilweise umgewidmet und beispielsweise als Arsenal genutzt. Paas 2003a, S. 133.

85 So glaubte man irrigerweise, dass die sog. *Galerie des Rois* (Königsgalerie) von *Notre-Dame* (Darstellung der biblischen Könige an der Westfassade) die ersten Könige Frankreichs zeigen würde. Vgl. Réau et al. 1994, S. 286–289, 292–296, 338–359.

86 Hier drängt sich fast das Bild einer *damnatio memoriae* auf, wie sie in Ägypten zur Amarna-Zeit (z. B. gegen Echnaton), oder später vom römischen Senat (z. B. gegen Caligula und Nero) betrieben wurde. Vgl. zu diesem Thema u.a. Flower 2006. – Diese Reinigungsgesetze wurden durch die Dekrete vom 4. Juli (königliche Symbole an öffentlichen Gebäuden), 14. September (königliche Symbole in Kirchen), 9. Oktober (königliche Symbole in oder an privaten Bauten), 12. und 15. Oktober (*Fleur de Lys* an Kamineinfassungen bzw. Büchereinbänden!) beschlossen. Réau et al. 1994, S. 330–333. – Pommier 2005, S. 20 f.

c) Vom Kulturvandalismus zum Kulturschutz

Inmitten jener revolutionären Kultur-Verwüstungen wurden jedoch auch kritische Stimmen laut.<sup>87</sup> Ein bipolarer Moment, den Roland Schaer treffend als Unentschlossenheit der Revolution zwischen Ikonoklasmus und Bewahrung umschrieben hat.<sup>88</sup> Einzelne Kunstwerke – oder zumindest Teile davon – konnten dadurch gerettet werden (vgl. Abb. 1).<sup>89</sup>

Mit dem Dekret vom 24. Oktober 1793 wurde schließlich beschlossen, Objekte von künstlerischem bzw. geschichtlichem Interesse, die zwar die verhassten Symbole trugen,



**Abb. 1: Anonym, *Lenoir verteidigt die Denkmäler von Saint-Denis*, 18. Jh.,  
Feder und schwarze Tinte, braun laviert, 23,8 x 34,9 cm,  
Musée du Louvre Paris, Inv. Nr. 3619DR**

diese jedoch nicht ohne größeren Schaden zu entfernen wären, in die nächstgelegenen Museen zu überführen, um sie für das nationale Bildungswesen zu erhalten.<sup>90</sup> Ein tatsächlicher Wendepunkt wurde allerdings erst im Jahre 1794 erreicht.<sup>91</sup> Mit der in diesem Zusammenhang stattfindenden Prägung des Begriffs *Vandalismus* begann schließlich das öffentliche Nach- und Umdenken in Bezug auf die notwendige Erhaltung von Kulturgut. In der Folge befand man, dass es Aufgabe der einzelnen Revolutionskomitees wäre, die „nationalisierten“ Kunstwerke zu verwalten – anstatt

87 Unter anderem jene von Antoine Augustin Renouard (1765-1853) mit seinem am 16. Oktober 1793 vorgetragenen Plädoyer „*Observations de quelques patriotes sur la nécessité de conserver les monuments de la littérature et des arts*“ [Bemerkungen einiger Patrioten zur Notwendigkeit, die Monumente der Literatur und der Kunst zu erhalten]. – Renouard 1794. – Poulot, Dominique, 1997, S. 163.

88 „*Le jour de l'inauguration du Muséum, la Révolution hésite entre iconoclasme et conservation.*“ So wurden noch am Tag der Eröffnung des *Musée central des Arts* während des gleichzeitig stattfindenden Revolutionsfestes Kunstwerke verbrannt, die im Zusammenhang mit dem *Ancien Régime* standen. Schaer 2007, S. 57. – Vgl. dazu auch Punkt B. 2. c..

89 So wurden beispielsweise die Reste der Königsgräber aus *Saint-Denis* in das Depot der *Petits-Augustins* gebracht. Paas 2003a, S. 134. – Siehe auch weiter unter Punkt B. 2. a.

90 Poulot 1997, S. 149.

91 Denn bis zur Hinrichtung Robespierres (28. Juli 1794) war es politisch äußerst riskant (und lebensgefährlich) gewesen, sich gegen die Entschlüsse des Wohlfahrtsausschusses (*Comité du salut public*) zu richten, der sich auch für die Kunstvernichtungen verantwortlich zeigte. Paas 2003a, S. 134.

sie zu zerstören.<sup>92</sup> Die Bedeutung der Erhaltung des *Patrimoine culturel* (Kulturerbe) für das Wohl der Allgemeinheit war nun offensichtlich auch politisch ausreichend relevant geworden.

## 2. Die Gründung öffentlicher Museen

Im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert wurden in Frankreich mehrere öffentlich zugängliche Museen gegründet – eine Entwicklung, die zeitgleich auch in anderen Ländern Einzug hielt.<sup>93</sup> Durch den parallel dazu vollzogenen Ideologiewechsel in Bezug auf den öffentlichen Umgang mit Kunst erhielten diese französischen Institutionen bald eine Funktion, die sich vom reinen Sammeln und Präsentieren der Werke hin zur Notwendigkeit der Erhaltung von Kulturgut verschob.

Ohne zu weit in die Geschichte der weiteren Kulturbeschlagnahmen vorgreifen zu wollen, seien hier nur die für die nachfolgenden Erläuterungen wichtigsten Institutionen hervorgehoben:<sup>94</sup>

### a) Ein Depot für Denkmäler : Das *Musée des Monuments français*

Da bereits während der Revolution Versuche unternommen wurden, die vor den Vandalismen geretteten Kunstwerke zu sammeln, war es bald notwendig, dafür geeignete Plätze zu finden. Als wichtigster Aufbewahrungsort für die als erhaltenswert erachteten Statuen, Architekturelemente und Gemälde aus Kirchenbesitz fungierte in Paris der seit 1790 zum zentralen Depot umfunktionierte Konvent der Augustiner (*Petits-Augustins*) am linken Seine-Ufer.<sup>95</sup> Zum Verwalter wurde 1791 der junge Maler Alexandre Lenoir (1761-1839) bestimmt. Unter seiner Leitung entstand am 21. Oktober 1795 das *Musée des Monuments français*. Lenoir ordnete und katalogisierte die Exponate chronologisch und nach Schulen, gemäß einer Geschichte der Skulptur in Frankreich, was großen Einfluss auf die Künstler seiner Zeit hatte. Dennoch gelang es der Sammlung nicht, ihre primäre Bestimmung als Depot (und somit eigentlich „Verteilungszentrum“ für andernorts benötigte) Kunstwerke abzulegen.<sup>96</sup> Nachdem man einen Teil der Objekte 1815 an die früheren Besitzer restituiert bzw. im Louvre und in Versailles aufgenommen hatte, wurde das Museum 1816 endgültig geschlossen.<sup>97</sup>

### b) Vom Schloss zum Museum : Das *Musée central des Arts de Versailles* (später *Musée spécial de l'École française*)

Das etwa 20 km westlich von Paris gelegene Schloss Versailles war zunächst barockes

92 Von 31. August bis 14. Dezember 1794 hielt der Geistliche Henri Grégoire (1750-1831) vor der Nationalversammlung drei Vorträge über den Vandalismus. Pommier 1991, S. 93–166. - Pommier 2005, S. 25. - Grégoire 2009, S. 199–265.

93 Siehe Berger 1999. - Savoy 2006, S. 9.

94 Daneben gab es in Paris noch eine ganze Reihe anderer Institutionen, die von den folgenden Abschöpfungskampagnen profitieren sollten, darunter beispielsweise die *Bibliothèque nationale*, das *Musée de l'Histoire naturelle* (inklusive des *Jardin des Plantes* und der *Ménagerie*) oder die verschiedenen nationalen Ausbildungsstätten (*Écoles centrales*).

95 Unter anderem waren auch die Pariser Konvente der Kapuziner, Jesuiten und Franziskanerobservaten (*Cordeliers*) dazu bestimmt worden, wertvolle Bücher und Manuskripte zur Verwahrung aufzunehmen. Vgl. Lenoir 1800, S. 3–4. – McClellan 1994, S. 155–197. – Ein anderes Depot entstand beispielsweise im Pariser *Hôtel de Nesle*. Tardif 1866. – Die Geschichte der unter der Revolution genützten Aufbewahrungsorte für Kunstwerke scheint indes bislang nur wenig erschlossen worden zu sein.

96 Paas 2003a, S. 134. - Leroy-Jay Lemaistre 2004b, S. 204.

97 Die verbliebene Sammlung wanderte in das zweite, 1879 von Eugène Viollet-le-Duc gegründete *Musée des Monuments français* im Palais de Trocadéro (heute *Palais de Chaillot*). Der Konvent der *Petits-Augustins* gehört heute zum Komplex der *École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris*. Welfel 2007.

Jagdschloss und von 1682-1789 Hauptresidenz der französischen Könige. Nach der Vertreibung der Königsfamilie fand der Bau bereits 1792 Verwendung als zentrales Kunstdepot des Departements *Seine-et-Oise*. Erst 1794 wurde indes beschlossen, das bereits stark in Mitleidenschaft gezogene Schloss zu erhalten.<sup>98</sup> Unter der Leitung von Hugues Lagarde entstand am 18. April 1796 das *Musée central des Arts de Versailles*. Die Rivalität zum großen Pariser Museum führte am 28. Jänner 1797 schließlich zur Gründung des *Musée spécial de l'École française*, wodurch zahlreiche Kunstwerke nicht-französischer Meister in die Hauptstadt abwanderten. Versailles als Ausstellungsort verlor anschließend zusehends an Bedeutung und das Museum wurde 1806 bis auf weiteres geschlossen.<sup>99</sup> Erst 1833, unter Bürgerkönig Louis-Philippe I. (1773-1850), kam die Idee einer musealen Nutzung Versailles' wieder auf.<sup>100</sup>

c) Ein europäisches Nationalmuseum in Paris : Das *Musée central des Arts* (später *Musée Napoléon*)

Untrennbar verbunden mit der Geschichte der französischen Kulturbeschlagnahmen ist allerdings vor allem jene des *Palais du Louvre*. Das Pariser Stadtschloss war von 1559 bis 1682 Residenz der französischen Könige, diente anschließend als Aufbewahrungsort für Teile der königlichen Kunstsammlung, verwahrloste aber zusehends.<sup>101</sup> Ab 1776 entwickelte Comte d'Angiviller (1730-1810), damals Baudirektor Ludwigs XVI. (1754-1793), konkrete Umbaupläne für ein Museum, die jedoch durch den Ausbruch der Revolution vereitelt wurden.<sup>102</sup> Das Museumsprojekt rückte allerdings aufgrund seines politisch, propagandistisch und didaktisch wertvollen Potenzials rasch in den Interessensbereich der Republikaner.<sup>103</sup>

98 In Jahr 1794 waren dort neben zahlreichen Skulpturen, Möbeln, Gobelins, Uhren, sowie kirchlichen Schätzen auch etwa 1122 Gemälde deponiert worden. Einige Zeit lang blieb hingegen unklar, ob der als Inbegriff des verhassten *Ancien Régime* angesehene Prunkbau nicht gänzlich geschliffen werden sollte. - Gaethgens 1985, S. 47. - Haase 1991, S. 21. - Paas 2003a, S. 134.

99 Es liegt nahe anzunehmen, dass sich Napoleon aus politischen Gründen nur wenig für die frühere Residenz Ludwigs XVI. interessiert haben dürfte. Dominique-Vivant Denon (seit 1802 Generaldirektor der französischen Museen) war hingegen wohl zu sehr auf seinen Plan eines Universalmuseum im Louvre fixiert, um Versailles anderwärtig zu nutzen.

100 Gaethgens 1985, S. 22, 33, 47-64.

101 Das *Palais du Louvre* war seit dem 17. Jh. durch die *Grande Galerie* entlang der Seine im Süden mit den *Tuileries* verbunden. Der Tuilerienpalast diente seit Louis XIV. ebenfalls als Residenz und war die letzte Wohnstätte von Louis XVI. und Marie Antoinette (von 1789-1792). Vomecourt, Habert 1989, S. 29. - Daufresne 1994, S. 51, 142.

102 Bereits d'Angivillers Vorgänger, der Marquis de Marigny, hatte seit 1768 Pläne für ein Museum im Louvre entworfen. McClellan 1994, S. 49-90. - Seit 1750 waren im Pariser *Palais du Luxembourg* Teile der königlichen Gemäldesammlung ausgestellt und öffentlich zugänglich gemacht worden, 1793 kamen diese ebenfalls in den Louvre. McClellan 1994, S. 13-48.

103 In Bezug auf die vielschichtigen Entwicklungen, die zur Gründung dieses Museums führten, sei besonders auf McClellan verwiesen. McClellan 1994, S. 91-123.



Am 10. August 1793, gleichzeitig mit dem Revolutionsfest zur Einheit und Unteilbarkeit der Republik (*Fête de l'Unité et de l'Indivisibilité de la République*), eröffnete im Louvre das *Musée central des Arts*.<sup>104</sup> Zunächst von einer Künstlerkommission (*Commission temporaire des Arts*) geleitet, setzte man 1802 den Künstler und Gelehrten Dominique-Vivant Denon als Generaldirektor des Museums ein. Bereits im darauffolgenden Jahr wurde die Institution in *Musée Napoléon* umgetauft.<sup>105</sup>

Das Museum spielte innerhalb der sich zu diesem Zeitpunkt bereits im vollen Gang befindlichen französischen Kulturbeschlagnahmen eine Schlüsselrolle: Die meisten der im In- und Ausland konfiszierten Werke sollten im Pariser *Musée* aufbewahrt und präsentiert werden.<sup>106</sup> In den Jahren 1804 bis 1811 waren daher mehrere Umbau- und Adaptierungsarbeiten notwendig geworden.<sup>107</sup> Bis zu ihrer Delogierung 1806 hatten einige Künstler und Handwerker in Teilen des weitläufigen Gebäudes ihre Wohn- und Arbeitsstätten untergebracht, auch die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (die spätere *Académie des Beaux-Arts*) nutzte mehrere der Säle für ihre Zwecke.<sup>108</sup> Die Ausstellungsfläche des *Muséum* umfasste zu Beginn des 19. Jahrhunderts Teile des heutigen Denon-Flügels entlang der Seine: Im ersten Stock wurden ab 1793 Gemälde und Zeichnungen ausgestellt, zunächst in Teilen der *Grande Galerie*, später auch im *Salon Carré* und der *Galerie d'Apollon*.<sup>109</sup> In den ehemaligen Appartements der *Anne d'Autriche* im Erdgeschoss wurden dann ab 1800 antike Skulpturen gezeigt.<sup>110</sup>

Durch die gezielte, enzyklopädische Versammlung der wichtigsten Werke des europäischen Kulturerbes übte das Pariser *Musée* bald eine immense Anziehungskraft auf Künstler, Gelehrte und Kulturtouristen der Zeit aus. Nie zuvor (und vermutlich nie danach) waren so viele Kunstschatze gleichzeitig an einem Ort zu sehen gewesen. Durch den direkten Vergleich der Werke war es nun möglich geworden, wichtige Erkenntnisse auf dem Gebiet der sich gerade etablierenden Disziplinen der Kunstgeschichte, der Kennerschaft und der Kunsttechnologie zu erlangen.<sup>111</sup> Die Publikation von (erschwinglichen) Ausstellungskatalogen trug zusätzlich noch dazu bei, die präsentierten Werke der breiten Masse bekannt zu machen.<sup>112</sup> Von diesem Zeitpunkt an sollte sich Paris bis weit über die Grenzen Frankreichs hinaus auf lange Zeit als wichtigstes Kunstzentrum behaupten können.

Das Jahr 1810 markierte dann mit dem Hochzeitszug Napoleons durch die mittlerweile randvoll mit Kunstwerken geschmückte *Grande Galerie* einen weiteren Höhepunkt

104 McClellan 1994, S. 94 f. – Von Zeitgenossen wurde die Institution auch nur *Musée national* oder schlicht *Muséum* genannt.

105 Vomecourt, Habert 1989, S. 34. – Leroy-Jay Lemaistre 2004a, S. 175, 192.

106 Siehe dazu ausführlicher unter Punkt C.

107 Durchgeführt von Fontaine und Perrier. Dabei behielt man vor allem aus ökonomischen Gründen bereits vorhandene Dekore bei. Leroy-Jay Lemaistre 2004a, S. 186, 194. – Zur komplizierten (Um)Baugeschichte des Louvre siehe auch Berger 1993. – Bresc-Bautier et al. 1995.

108 Siehe dazu Singer-Lecocq 1998.

109 Ab 1801 wurde die gesamte *Grande Galerie* dem Publikum zugänglich gemacht. Leroy-Jay Lemaistre 2004a, S. 176. – Zwischen 1805 und 1810 wurde die *Grande Galerie* nach einem Vorentwurf Hubert Roberts mit Oberlichtern versehen, die zusätzlich zu den nach der Seine gehenden Fenstern eine natürliche, tatsächlich von oben kommende Beleuchtung der Gemälde ermöglichte, was damals als Neuerung im Museumsbau angesehen wurde (Abb. 2). Vgl. Waidacher 1999, S. 101. – Im *Salon Carré* fanden jährlich auch die Salon-Ausstellungen zeitgenössischer französischer Künstler statt. Leroy-Jay Lemaistre 2004a, S. 176. – Ein anschauliches Bild der ehemaligen Ausstellungsräume des *Musée Napoléon* liefert Malgouryes 1999.

110 Eröffnung am 7. November 1800. Gezeigt wurden neben den antiken Skulpturen der königlichen Sammlung aus Versailles auch bereits zahlreiche der aus Rom stammenden Kunstwerke (Italienfeldzug). Leroy-Jay Lemaistre 2004a, S. 177 f.

111 Dies sollte besonders für die Gemälderestaurierung wichtig werden. Siehe dazu die folgenden Teile der Arbeit.

112 Le Masne de Chermont 1999.

(Abb. 2).<sup>113</sup> Dieser rasante Aufstieg des *Musée Napoléon* zum vibrierenden „Hotspot“ der damaligen Kunstwelt währte jedoch gerade so lange wie jener seines illustren Namensgebers. Seit 1814 war man mit ernst zu nehmenden Kunstrückgabeverhandlungen konfrontiert worden, die schließlich 1815 zur Restitution der meisten Werke und zu Denons Rücktritt als Direktor führten. Das Ende des *Musée Napoléon* spaltete die Kunstwelt: Die eine Hälfte begrüßte die Rückgabe der Werke an die rechtmäßigen Besitzer, die andere trauerte dem nach, das der nun gebrochene Denon einst als „[...] *le plus beau musée de l'univers*“ bezeichnet hatte.<sup>114</sup>

Die wechselhafte Geschichte des Museums im *Palais du Louvre* setzte sich im 19. Jahrhundert fort. Trotz zahlreichen neuerlichen Umbauten (*Nouveau Louvre* unter Napoleon III.) und der Eröffnung weiterer Sammlungen konnte man lange nicht an die einstige museale Erfolgsgeschichte anknüpfen.<sup>115</sup> Erst durch die Neustrukturierung sowohl der Sammlungen als auch der Museumsarchitektur Ende des 20. Jahrhunderts (*Grand Louvre* 1981-1997) gelang es, dem nunmehrigen *Musée du Louvre* einen dauerhaften Platz im Spitzenfeld der Museumswelt zu sichern.<sup>116</sup>



**Abb. 2:** B. Zix, *Hochzeit Napoleons und Marie Louises (Zug durch die Grande Galerie)*, 1810, Feder und graue Tinte, braun laviert, 40 x 60 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 3340

113 Siehe u. a. McClellan 1994, S. 103.

114 [ [...] das schönste Museum im Universum.] Brief Denons an Daru (26.03.1810), siehe Dupuy-Vachey et al. 1999, Bd. I, S. 623, Nr. 1762.

115 Der *Nouveau Louvre* entstand von 1852-1878: Louis Visconti (1791-1853) erbaute die nördliche Verbindung zum Tuilerienpalast (heutiger *Richelieu*-Flügel), Hector Lefuel (1810-1880) nahm anschließend Umbauten am westlichen Teil der *Grande Galerie* (heutiger *Denon*-Flügel), sowie dem *Pavillon de Flore* vor. Vomecourt, Habert 1989, S. 35 f.

116 Lebrat 1997. - Gravelaine 1999.

d) Die französischen Provinzmuseen

Obwohl mit Beginn der französischen Beschlagnahmungs politik zunächst eine Konzentration der Kunstwerke in und um die französische Hauptstadt vorgesehen war, konnten die Museen und Depots in Paris und Umgebung im Verlaufe der immer größer werdenden Masse an Kunstwerken (zunächst aus Frankreich, später aus ganz Europa) kaum alle gesammelten Objekte aufnehmen. Durch die Zentralisierung war nach und nach ein auch kulturelles Ungleichgewicht zwischen der Hauptstadt und den französischen *Départements*, die zahlreiche Werke an Paris abgegeben hatten, aufgetreten. Im Sinne der revolutionären Gleichheitsforderungen gab es daher seit den 1790er Jahren Bestrebungen, in den Provinzhauptstädten regionale Kunstmuseen zu errichten.<sup>117</sup>

Doch erst weitere zehn Jahre später kam es dazu. Man sah letztlich ein, dass eine Aufteilung von „überschüssigen“ Kunstwerken auf die *Départements* fördernd für die dort angestrebte künstlerische und handwerkliche Produktion wäre, ohne die kulturelle Sonderstellung von Paris mit seinem enzyklopädischen Zentralmuseum zu gefährden. Mit dem Dekret vom 1. September 1801 wurde daher die Gründung von 15 Provinzmuseen in den französischen Departements beschlossen.<sup>118</sup> In Lyon, Bordeaux, Straßburg, Brüssel, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genf, Caen, Lille, Mainz, Rennes und Nancy sollten solche Museen entstehen.<sup>119</sup> Eine Kommission sollte die dafür geeigneten Werke aus den Depots des Louvre und Versailles' auswählen. Die Städte sollten ihre Bildersendungen jedoch erst erhalten, nachdem sie geeignete Galerien als Ausstellungsorte vorweisen konnten. Zusätzlich mussten die Gemeinden finanziell sowohl für die notwendigen Restaurierungen – ausschließlich von den Pariser Museumsrestauratoren vorgenommen – sowie den anschließenden Transport aufkommen. Die zuständige Kommission wählte insgesamt 846 Gemälde unterschiedlicher Schulen und Sujets aus, wovon zwischen 1802 und 1805 etwa 600 Gemälde in die Provinzen versandt wurden.<sup>120</sup> Nach dem kaiserlichen Dekret vom 15. Februar 1811, folgte dann eine erneute Umverteilung von 209 Kunstwerken.<sup>121</sup> Durch die komplizierte Eigentums- sowie Zuständigkeitsfrage, sowie die politischen Gegebenheiten gestaltete sich die Restitution nach 1815 recht schwierig.<sup>122</sup> Sämtliche der auf das Gründungsdekret von 1801 zurückgehenden Museen bestehen im Übrigen heute noch.<sup>123</sup>

117 Denn wo blieb dabei die angekündigte *Égalité*? Pommier 1989, S. 329 f. – In einigen Provinzhauptstädten entwickelten sich jedoch aus den revolutionären Kunstdepots bzw. den dortigen *Écoles nationales des Beaux-Arts* bereits Proto-Museen, die Werke aus Paris erhalten konnten, wie beispielsweise in Grenoble. Ris 1859, S. 6.

118 Das sog. *Décret Chaptal*, benannt nach dem damaligen französischen Innenminister (Jean Antoine Chaptal, 1756-1832), der die Verordnung initiiert hatte. Thate 2003, S. 187.

119 Brüssel, Mainz und Genf befanden sich zu dieser Zeit schon auf Französisch besetztem Territorium. Die linksrheinischen Gebiete wurden allerdings erst 1802 offiziell annektiert. Vgl. Punkt C. 2. g. – Die Auswahl der Städte gestaltete sich schwierig und wurde unter anderem auch von politischem Kalkül Napoleons geleitet. Besonders in den neu eroberten Gebieten sollten die Museen außerdem zu einer Art „kulturellen Anbindung“ beitragen. Thate 2003, S. 188 f.

120 Ris 1872, S. 4 f. – Thate 2003, S. 189. – Schaer 2007, S. 72.

121 In seinem Brief an den Innenminister gab Denon am 2. Februar 1810 an, dass die Sammlung des *Musée Napoléon* „ausgebildet“ sei und nun (erneut) aus dem Überschuss Bilderposten für die Aufteilung auf die Departements bestimmt werden könnten. Denon 1999b, Bd. I, Nr. 1710, S. 605 u. Nr. 2129, S. 757 f. – Die Bildersendungen ab 1811 gingen in erster Linie an die Provinzmuseen, betrafen aber auch französische Kirchen, die ja seit der Revolution bar an Kunstwerken waren und unter Napoleon wieder für den Kult genutzt werden sollten. Das Inventar dieser Sendungen befindet sich in den Pariser *Archives des Musées Nationaux*. AMN, 1DD11 und 1DD12. – Vgl. auch Denon 1999b, Bd. I, S. 712 (Anm. 26).

122 Boyer 1969. – Vgl. auch Punkt E.

123 Thate 2003, S. 190.

## C. Die Chronologie der französischen Kulturbeschlagnahmen – von der „Befreiung“ der Kunst zum so genannten „Napoleonischen“ Kunstraub<sup>124</sup>

In Hinblick auf die zuvor angerissenen historischen und kunstpolitischen Gegebenheiten kann zusammenfassend vorgebracht werden, dass die Hintergründe des sich zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollziehenden französischen Kulturgutraubes tatsächlich sehr ambivalent sind.<sup>125</sup> Nach der Nationalisierung von Kulturgut, gefolgt von Bildersturm und Vandalismus während der Französischen Revolution, kam es in weiterer Folge – paradoxerweise – eigentlich erst zur Wertschätzung und zum Verständnis für die Bewahrung des Kulturerbes. Den revolutionären Gedanken folgend war es jetzt nur mehr eine Frage der Zeit, bis sich die für das französische Volk als notwendig empfundene Nationalisierung und Verwaltung von als öffentlich angesehenem Kulturgut schließlich auf Gebiete außerhalb Frankreichs ausweiten sollte – und wenig später zur Idee der erforderlichen „Befreiung“ der Kunst Europas führte.<sup>126</sup>

Bevor die einzelnen Aspekte des Österreich und besonders Wien betreffenden Kunst- und Kulturgutraubes genauer analysiert werden können, ist zur besseren zeitlichen Einordnung ein Überblick über die vorangehenden und nachfolgenden Vorkommnisse nötig.

### 1. Der Ausbruch der Revolutions- und Napoleonischen Kriege (Koalitionskriege 1792-1815)<sup>127</sup>

Durch die Revolution und besonders die Abschaffung der Monarchie war Frankreich auch außenpolitisch in eine prekäre Lage gerückt. Da ein Übergreifen der Revolution auf andere Länder befürchtet wurde, rückten ehemalige französische Bündnispartner näher mit anderen europäischen Großmächten zusammen.<sup>128</sup> Mit der Kriegserklärung Frankreichs an Österreich „leitete das Jahr 1792 eine zwei Jahrzehnte umspannende Zeit des Krieges ein, die in Frankreich 1799 Napoleon Bonaparte an die Macht brachte und die schließlich, nachdem Frankreich weite Teile Europas erobert hatte, zur Niederlage Frankreichs führte.“<sup>129</sup>

Die französischen Revolutionskriege (in Europa 1792-1802) bzw. die daran anschließenden Napoleonischen Kriege (1803-1815) hatten zunächst vordergründig das Ziel, die europäischen Völker von ihrer Unterdrückung zu befreien, unter anderem durch die

124 Wie eingangs beschrieben, sind die Begriffe *Kulturgut* bzw. *Beutekunst* für die Zeit der Napoleonischen Kriege eigentlich exakter. In der Literatur wird dahingehend allerdings oft kein Unterschied gemacht. Aus Gründen der Vereinfachung und Wiederholung werden daher in den folgenden Ausführungen auch andere sinnverwandte Begriffe verwendet. - Im Französischen existiert dazu ebenfalls eine Vielzahl von Euphemismen. Um nur einige zu nennen: *Saisie* (Inbesitznahme), *Spoliation* (Spoliation), *Confiscation* (Beschlagnahme), *Annexion* (Annektierung), *Extraction* (Extraktion), *Expropriation* oder *Dépossession* (Enteignung), *Dépouille* bzw. *Butin* oder *Proie de Guerre* (Sieges- oder Kriegsbeute).

125 Siehe u.a. Poulot 1997. - Pommier 2000a. - Paas 2003a.

126 Savoy 2003a, S. 137.

127 Zur Geschichte der Revolutionskriege vgl. u.a. Blanning 2000. - Hundt 2002.

128 Zunächst Österreichs mit Preußen, gefolgt von Piemont-Sardinien, Großbritannien, Spanien und Neapel (1. Koalition, 1792–1797). Anschließend kam es zur 2. Koalition zwischen Großbritannien, Österreich, Russland, dem Osmanischen Reich, Portugal, Neapel und dem Vatikan (1799–1802). Es folgte die 3. Koalition Österreichs mit Großbritannien, Russland und Schweden (1805). Die 4. Koalition bestand unter Ausschluss Österreichs (Friede von Preßburg 1805) aus Preußen, Russland, Großbritannien und Schweden (1806–1807). Noch während des Krieges Frankreichs mit Portugal und Spanien (1808–1813) bildete Österreich mit Großbritannien die 5. Koalition (1809). Auf den französischen Russlandfeldzug (1812–1814) folgte zuletzt die 6. Koalition aus Österreich, Großbritannien, Russland, Preußen, Schweden sowie deutschen Kleinstaaten, die Frankreich in den Befreiungskriegen (1813–1815) schließlich unterwarfen. Vgl. Rothenberg 2000.

129 Struck, Gantet 2008, S. 74–75.



Gründung französischer Tochterrepubliken. Dieses Motiv wandelte sich jedoch bald zu einer deutlich expansiven Eroberungspolitik – und dies nicht nur in Bezug auf territoriale Ansprüche. Denn nachdem das finanziell immer noch angeschlagene Frankreich durch die Revolution einerseits beinahe ohne öffentliche Kunstdenkmäler geblieben war und andererseits in den ab 1792 eroberten Gebieten bisher scheinbar wenig beachtete (da bis dato kaum öffentlich zugängliche) Kulturschätze verborgen lagen, sah man in kulturellen Beschlagnahmungen sicherlich auch ein probates Mittel, um der gleichzeitigen Not an Geld und Kunstwerken beizukommen.<sup>130</sup>

## 2. Die Etappen der französischen Kulturbeschlagnahmungen (1792-1814)

Während der Revolutionskriege schwappte die laut Pommier euphemistisch als „*Rapatriement*“ (Rückführung) zu bezeichnende, französische Kulturbeschlagnahmungs politik also endgültig aufs Ausland über.<sup>131</sup> Der tatsächliche Kulturgutraub hatte somit bereits mehrere Jahre vor Napoleons politischem Auftreten begonnen und kann daher nicht von Beginn an als „Napoleonisch“ bezeichnet werden. Dahinter stand weder eine einzelne Person, noch beschränkte sich dieser Raub ausschließlich auf Kunstwerke.<sup>132</sup> Vielmehr handelte es sich um einen Beschluss des französischen Nationalkonvents und betraf generell alles, das als typisch für die entsprechende Landeskunde galt und als *Objets des Sciences et des Arts* (Objekte der Wissenschaften und Künste) bezeichnet wurde.<sup>133</sup>

Um diese Beschaffungspolitik nach außen hin zu legitimieren, folgte man zunächst dem ideologischen Leitsatz: „Die Kunst ist ein Produkt der Freiheit. Sie muss vom Joch der Unterdrückung befreit werden und im Land der Freiheit ihre Heimstatt finden – in Frankreich also.“<sup>134</sup> Somit war Paris nun auch Hauptstadt der Freiheit geworden. Der antiken Tradition Athens bzw. Roms und der aufklärerischen Auffassung der Zeit folgend, wollte man das Wissens- und Kulturerbe Europas auf geradezu enzyklopädische Weise an einem Ort versammeln.<sup>135</sup> Zunächst mag dies unter dem Deckmantel geschehen sein, die „freien“ Künstler und Gelehrten durch die Präsentation klassischer Meisterwerke zu neuem Schaffen anzuregen.<sup>136</sup> Dieses Motiv begann sich jedoch schrittweise zu verselbstständigen und die zu diesem Zweck erbeuteten Gegenstände wurden – neben ihrem potenziellen Wert zur finanziellen Sanierung – auch propagandistisch genutzt, um wiederum die Feldzüge (und somit die militärischen Ausgaben) vor dem Volke zu rechtfertigen. Bei einigen dieser Erbeutungen schwang daher auch ein gewisser Trophäenbildungscharakter mit, was sich beispielsweise in der Auswahl von besonders geschichtsträchtigen Prestigeobjekten niederschlug. Es entstand dadurch nach und nach ein „Konflikt zwischen den humanistischen Idealen der Revolution und der kriegerischen

130 Zum revolutionären Motiv des Kunstraubes, Sammlungen des Klerus und des Adels durch die Verbringung nach Frankreich zugänglich zu machen, vgl. Savoy 2010, S. 50 f.

131 Pommier 1991, S. 226.

132 Eine Ungenauigkeit, auf die zuletzt von Savoy hingewiesen wurde. Savoy 2003a, S. 137.

133 Im Sinne aufklärerischer „Forschungsreisen“ betraf das z.B. neben wissenschaftliche naturkundliche Sammlungen auch lebende Tiere, Lebensmittel, Karten, Archivalien, ethnologische Objekte, ganze Bibliotheken und Kunstwerke im eigentlichen Sinn (wie Gemälde, Skulpturen, Architekturelemente). Besonders Karten und Dokumente aus Archiven dürften dabei von militärischem bzw. organisatorischem Nutzen für die Franzosen gewesen sein. Savoy 2010, S. 41 f.

134 Pommier 1991 nach Savoy 2003, S. 137.

135 Besonders von den römischen Werken der Antike erhoffte man sich, angelehnt an Winckelmann, die nötige Inspiration, eine Art von „historischem“ Kulturtransfer. Vgl. Lenoir 1800, S. 1 f. – Pommier 1991, S. 59 f., 192 ff., 207 f., 331-396. – Winckelmann, Johann Joachim, 2007.

136 Quasi als kulturellen „Erziehungsfaktor“. Da der Künstler als Prototyp des „freien Mannes“ verstanden wurde, kam ihm eine besonders wichtige Rolle in Bezug auf die als notwendig empfundene, sog. „Regeneration“ Frankreichs zu. Vereinfacht gesagt, ging man davon aus, dass patriotische Kunstwerke „freier“ Künstler maßgeblich dazu beitragen würden, das Volk zu bilden und die Nation dadurch aus ihrer sozialen und auch wirtschaftlichen Krise zu befreien. Vgl. Pommier 1991, S. 93, 167- 208, 211 f.

Praxis der Beschlagnahmen.“<sup>137</sup>

Im Gefolge der jeweils an unterschiedlichen Orten vorrückenden französischen Armeen bereisten meist fachspezifisch qualifizierte Kommissare die eroberten Gebiete und wählten – zu Beginn noch relativ frei, nach der ersten Italienkampagne dann wesentlich gezielter – Objekte wissenschaftlichen oder künstlerischen Werts für Frankreich aus.<sup>138</sup> Diese kulturellen Beschlagnahmen ergänzten vielerorts die von den Besatzern geforderten finanziellen Entschädigungen und Sachleistungen, die erbracht werden mussten, um die französischen Truppen zu versorgen. Weiters ist davon auszugehen, dass zu diesen offiziellen Beschlagnahmen eine nicht unbeträchtliche Zahl an privaten Bereicherungen einzelner Personen hinzuzuzählen ist.<sup>139</sup> Auch zog die bevorstehende Ankunft der französischen Kommissare vielerorts mehr oder weniger erfolgreiche Evakuierungsmaßnahmen bzw. eilige Veräußerungen nach sich, die zu einer Überschwemmung des Kunstmarktes führten, von der wiederum vor allem Privatsammler profitierten.<sup>140</sup>

Da die einzelnen Beauftragten sowohl parallel als auch nacheinander an denselben Orten operierten, ist eine rein chronologische bzw. geografische Darstellung ihrer Wirkungskreise bisweilen recht schwierig. Die sich eng an das militärische Vordringen der französischen Armeen anschließenden Kulturbeschlagnahmekampagnen können allerdings grob in folgende Etappen eingeteilt werden:

a) Die linksrheinischen Gebiete (1792-1796)

Bereits während der ersten französischen Besetzung der österreichischen Niederlande ab September 1792 kam es – sicherlich geprägt durch den gleichzeitigen Bildersturm innerhalb Frankreichs – zu zahlreichen Vandalismen und Zerstörungen von Kunstwerken aus kirchlichem Eigentum.<sup>141</sup> Die erste Welle tatsächlicher kultureller Konfiszierungen begann erst im Sommer 1794 mit der französischen Besetzung der linksrheinischen Gebiete (Belgien, Teile der Niederlande und Deutschlands).

Man operierte zunächst im Bereich des heutigen Belgien (Gent, Aalst, Affligem, Brügge, Rupelmonde, Kortrijk, Diksmuide, Ostende, Veurne, Tournai, Antwerpen, Mechelen, Lier, Brüssel, Löwen, Lüttich), von Anfang Oktober 1794 bis Januar 1795 auch in deutschen Städten (Aachen, Köln, Bonn, Koblenz) und schließlich ab Mai 1795 im Gebiet der heutigen Niederlande (Maastricht, Amsterdam, Den Haag).<sup>142</sup> Nach den anfänglichen administrativ-organisatorischen Schwierigkeiten in Bezug auf die zuständigen Kommissare, setzte man im August 1794 schließlich ein einziges, vierköpfiges Expertenteam ein, das in den besetzten Gebieten vor allem wissenschaftlich und künstlerisch wertvolle Objekte auswählen sollte.<sup>143</sup>

137 Savoy 2010, S. 53.

138 Savoy 2010, S. 40. - Es ist jedoch wahrscheinlich, dass in späterer Zeit (bereits vor Beginn der eigentlichen Beschlagnahmen) eine Vorauswahl der interessantesten Objekte getroffen worden war. Vgl. auch Punkt C. 2. h.

139 Vgl. beispielsweise Wescher 1978, S. 62. - Mitterecker 2000, S. 104 f.

140 Wie zuvor schon im revolutionären Frankreich (*Émigrés*). Vgl. zu diesem Thema u.a. Panzanelli, Preti-Hamard 2007.

141 Die österreichischen Niederlande befanden sich in etwa auf dem Gebiet des heutigen Belgiens und Luxemburgs, waren seit 1714 im Besitz der Habsburger und wurden 1795 durch Frankreich annektiert. Struck, Gantet 2008, S. 76. – Zu den Vandalismen vgl. Boyer 1971b, S. 490. – Steinmann 2007, S. 23 f.

142 Boyer 1970b, S. 152 f. - Boyer 1971b, S. 492–497. – Savoy 2010, S. 26–28.

143 Denn zu Beginn standen mehrere Organe hinter den kulturellen Abschöpfungskampagnen, innerhalb derer zunächst ein jedoch nicht besonders klar definiertes Kompetenzgefälle herrschte. Das zuletzt eingesetzte Expertenteam bestand aus André Thouin (1747-1824, Botaniker), Barthélemy Faujas de Saint-Fonds (1741-1819, Mineraloge), Gaspard Michel (1738-1809, gen. Abbé Leblond, Bibliograph) und Charles Dewailly (1730-1798, Architekt). Savoy 2010, S. 30–34.

Aus Belgien gingen sieben militärische Wagenkonvois mit insgesamt 165 sorgsam verpackten und inventarisierten, hauptsächlich aus Kirchenbesitz stammenden, flämischen Gemälden ab, die zwischen Ende Oktober 1794 und Anfang Februar 1795 im Pariser *Musée central des arts* ankamen.<sup>144</sup>

Vor Ankunft der Franzosen hatte man sich in Aachen und Bonn noch bemüht, wertvolle Bücherbestände zu evakuieren. Aus diesen Städten, sowie aus Köln und Koblenz wurden 1794-1795 neben naturkundlichen bzw. handwerklichen Objekten, wertvollen Schriften, Druckgrafiken und Zeichnungen auch einige Gemälde, Einrichtungsgegenstände sowie Architekturelemente entnommen.<sup>145</sup>

In den Niederlanden war neben Maastricht (Jänner-Februar 1795) besonders Den Haag vom Kunstraub betroffen, wo die Franzosen die so genannte *Stathouder*-Sammlung reklamierten.<sup>146</sup> Verantwortlich für Auswahl und Abtransport waren einige der bereits in Belgien eingesetzten Kommissare.<sup>147</sup> Zwischen April und Juni 1795 gingen insgesamt fünf Konvois per Wagen und Schiff nach Paris ab, darunter hauptsächlich naturkundliche Objekte und Schriftwerke, in der vierten Sendung Ende Mai jedoch auch 24 Bilderkisten mit 185 Gemälden. Die Transporte erreichten Paris im Herbst 1795.<sup>148</sup>

Im Jahr 1796 folgte anschließend eine zweite Welle von Beschlagnahmungen im deutschen Rheinland, von denen besonders die zuvor verschonten Bibliotheken in Aachen, Köln, Bonn, Koblenz und Trier betroffen waren.<sup>149</sup>

#### b) Der erste Italienfeldzug (1796-1797)

Bereits seit 1794 hatte man in Frankreich erwartungsvoll auf die bedeutenden Kunstwerke in Italien geblickt. Die Antiken Roms und die Meisterwerke der italienischen Renaissance wurden als Allgemeingut europäischer Kultur verstanden und sollten als *Patrimoine de la Liberté* (Erbe der Freiheit) nach Paris, also in das „neue Rom“ geführt werden.<sup>150</sup> Doch erst zwei Jahre später waren die politisch-militärischen Weichen dafür gestellt.

Anfang März 1796 betraute man den aufstrebenden General Napoleon Bonaparte mit dem Oberkommando über die Italienarmee. Von diesem Zeitpunkt an veränderte sich nicht nur der Kriegsverlauf positiv. Auch die Organisation der Beschlagnahmungen profitierte von seinem Eingreifen und wandelte sich zu einem von langer Hand geplanten Unternehmen.<sup>151</sup> Bonaparte erkannte bald den politisch und propagandistisch wichtigen Wert der kulturellen Kriegsbeute und nützte diese geschickt für seine Zwecke.<sup>152</sup> Ab 1796 kann man daher von „Napoleonischem“ Kunst- und Kulturgutraub sprechen. Weiterhin bereisten mehrere fachlich versierte Kommissare die Gebiete, doch im Gegensatz zu den vorigen Kampagnen, bei denen auch Objekte mitgenommen wurden, die weniger künstlerischen als landeskundlichen Wert besaßen, sollten aus Italien vor

144 Boyer 1971b, S. 493, 496.

145 Beispielsweise die antiken Säulen vom Grabmal Karls des Großen im Aachener Dom, die anschließend im Louvre in der sog. *Salle des Hommes illustres* (heute *Salon de la Paix*) verbaut wurden. Malgouyres, 1999, S. 20. - Savoy 2010, S. 47-50, 55.

146 Boyer 1971a, S. 389 f.

147 Nämlich Faujas und Thouin. Boyer 1971a, S. 389, 394.

148 Boyer 1971a, S. 399 f. – Grijzenhout 2004, S. 8.

149 Alleiniger Beauftragter war diesmal Anton Keil, der bezeichnenderweise deutschen Ursprungs war. Durch Versteigerung der gestohlenen Werke kaufte er zeitgenössische deutsche Werke für die Pariser Bibliothek an. Savoy 2010, S. 59–63.

150 Vgl. Pommier 1991, S. 227 f., 398 f.

151 Pommier 1991, S. 402. - Pfaffenbichler 2009c, S. 21.

152 Wescher 1978, S. 56 f.

allem Kunstwerke (und davon nur Prunkstücke) nach Frankreich gesendet werden.<sup>153</sup> Die Auslieferung von Kunstgegenständen als Kriegskontributionen wurde nun auch in Verträgen stipuliert. Anders als zuvor erhielt der Kunstraub damit eine Art „rechtliche“ Grundlage.<sup>154</sup>

Bereits der Waffenstillstand von Piacenza (9. Mai 1796) sah die Auslieferung von 20 Gemälden aus dem Herzogtum Parma vor, gefolgt von der gleichen Forderung für das Herzogtum Modena (17. Mai 1796). Der mit den päpstlichen Gesandten geschlossene Waffenstillstand von Bologna (13. Juni 1796) sah dann die Abgabe von 100 Kunstwerken – darunter Gemälde, Büsten, Vasen und Statuen – sowie von 500 Manuskripten aus dem Besitz des Vatikans vor.

Von Mai bis Oktober 1796 suchten die beauftragten Kommissare in Mailand, Cremona, Modena, Parma, Bologna, Cento, Livorno und Modena zahlreiche Objekte aus. Die über den Sommer 1796 von in Rom ausgewählten Werke konnten jedoch größtenteils erst nach dem Papst Pius VI. auferlegten Vertrag von Tolentino (19. Februar 1797) für die Sendung nach Paris vorbereitet werden.<sup>155</sup> Daraufhin waren auch Loreto, Perugia, Mantua, Foligno, Pesaro sowie Fano (Februar 1797 bis Mai 1797) vom Kunstraub betroffen.<sup>156</sup>

In weiterer Folge gelang es den Franzosen im Frühjahr 1797 von Italien aus auch weiter nach Österreich vorzudringen (über Südtirol und Kärnten bis in die Steiermark). Im April 1797 eroberte Napoleon Venedig und Verona, beiden Regionen waren ebenfalls vom Kunstraub betroffen.<sup>157</sup> Der erste Italienfeldzug endete schließlich mit dem Frieden von Campo Formio (17. Oktober 1797).<sup>158</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt waren aus Italien offiziell etwas mehr als 220 Gemälde von französischen Kommissaren beschlagnahmt worden.<sup>159</sup>

Seit Beginn der Italienkampagne war in Frankreich allerdings eine öffentliche Debatte über das *Rapatriement* entbrannt.<sup>160</sup> Das Direktorium wich trotz dieser Anfeindungen nicht von seinem Kurs ab und beschloss überdies, aus der Ankunft der letzten italienischen

153 Am 16. Mai 1796 ernannte das *Directoire* die Kommissare Gaspard Monge (1746-1818, Mathematiker, einer der Gründer der Pariser *École polytechnique*), Claude-Louis Berthollet (1748-1822, Chemiker), André Thouin (1747-1824, Botaniker), Jacques-Julien Houtou de La Billardière (1755-1834, Botaniker), Jean Simon Berthélemy (1743-1811, Maler) und Jean-Guillaume Moitte (1746-1810, Bildhauer). Zu ihnen gesellte sich im Juni noch Jean- Pierre Tinet (Maler), den Napoleon persönlich beauftragt hatte. Thouin und Tinet waren bereits 1794-1795 in den Rheinlanden eingesetzt worden. Später wurden jedoch noch andere Kommissare eingesetzt. Wescher 1978, S. 66. - Pommier 1991, S. 400 f.

154 Boyer 1968, S. 192. - Pommier 1991, S. 402.

155 Blumer 1936a, S. 12 ff. - Pommier 1991, S. 402 f.

156 Blumer 1936a, S. 347. - Wie unter anderem aus der Privatkorrespondenz des Kommissars Monge hervorgeht, sah man in Italien nicht teilnahmslos dabei zu, wie die Franzosen Kunstwerke abführten. Er berichtet davon, dass vor seiner Ankunft Kunstwerke aus Loreto evakuiert worden waren. Vgl. Bazin 1994, S. 90.

157 Aus der Serenissima gingen neben 483 Schriftwerken, 16 Gemälden (darunter Veroneses monumentale *Hochzeit zu Kanaa*) und einigen Büsten und Basreliefs auch die Bronzepferde aus *San Marco* sowie der Löwe vom Markusplatz nach Paris ab. Treue 1957, S. 205. - Blumer spricht hingegen von 18 Gemälden. Blumer 1936a, S. 347.

158 Österreich musste die habsburgischen Niederlande abtreten, in Italien wurden französische Tochterrepubliken eingerichtet, die Republik Venedig kam an Österreich. Pfaffenbichler 2009c, S. 24 f.

159 Laut Blumer waren es 227, laut Pommier lediglich 221 Gemälde. Blumer 1936a, S. 347. - Pommier 2000a, S. 23.

160 Bereits im Mai 1796 entbrannte die Debatte in der Presse. - Besonders der Schriftsteller und Kunsthistoriker Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy verurteilte das Wegbringen der Kunstwerke von ihrem Entstehungsort, den er im Falle Roms als veritables Museum bezeichnete. Die Theorie des notwendigen *Rapatriement* würde seiner Ansicht nach dadurch entkräftet, dass die Objekte durch das Herausreißen aus ihrem kulturell-geografischen Kontext eine Verfremdung und Sinnentleerung erfahren würden. Vgl. dazu Pommier 1991, S. 403-443. - Pommier 2000b. - Auch im Ausland, besonders in Deutschland, wurde die Vorgehensweise der Franzosen in Italien größtenteils als Plünderung empfunden. Savoy 2001.

Kunsttransportkonvois einen triumphalen Umzug zu gestalten.<sup>161</sup> Am 27. Juli 1798 fand in Paris das Freiheitsfest zum Gedenken des vierten Jahrestages des 9. *Brumaire* (Ende der *Terreur*) statt, bei dem die in Rom und Venedig beschlagnahmten Objekte öffentlich vorgeführt wurden – ganz im Stile römischer Triumphzüge.<sup>162</sup>

c) Schweizer Gebiete und „Plünderung“ Roms (1798)

Zu einer kuriosen Mischform von Kulturgutraub und Kriegsbeute mit Trophäencharakter kam es in Bern. Als die Stadt Anfang März vor den Franzosen kapitulierte wurden einige der lebenden Wappentiere der Stadt mitgenommen. Die Käfige mit den drei ausgewachsenen Berner Bären trafen am 28. März 1798 in Paris ein.<sup>163</sup>

Rom wurde Anfang 1798 erneut von den Franzosen besetzt. In der ein Jahr zuvor lediglich von 100 Kunstwerken befreiten Kulturmetropole wurden anschließend religiöse Orden aufgehoben und der Besitz aus Kirchen und Klöstern konfisziert, genauso wie unzählige Werke aus den Vatikanischen und Kapitolinischen Sammlungen, dem *Museo Pio-Clementino*, der Vatikanischen Bibliothek und den Archiven, der *Villa Albani* sowie der *Villa Braschi*. In Anlehnung an die früheren Schicksale der Stadt (zuletzt 1527 durch Truppen Karl V.) wurden die französischen Handlungen von 1798 in der Literatur oft generell als „Plünderung“ bezeichnet, obwohl sie wohl eher dem organisierten Kunstraub zuzurechnen wären.<sup>164</sup> Vieles aus diesen in Rom erfolgten Beschlagnahmungen gelangte allerdings gar nicht nach Frankreich, sondern wurde zur Geldbeschaffung in Auktionen vor Ort verkauft.<sup>165</sup>

d) Intermezzo in Ägypten (1798-1801)

Die Hintergründe für den Feldzug nach Ägypten lagen einerseits in Frankreichs kolonialistischen Interessen und andererseits in der Möglichkeit, durch eine Eroberung des Landes den Landweg nach Indien zu kontrollieren. Nach dem Italienfeldzug mit dieser Aufgabe betraut, stach Napoleon mit der französischen Flotte im Mai 1798 in See.<sup>166</sup> Abgerundet wurde das bewaffnete Expeditionskorps durch eine 75-köpfige Delegation von Wissenschaftlern, Künstlern und Gelehrten – darunter auch der bereits 51-jährige Dominique-Vivant Denon.<sup>167</sup> Nach vernichtenden Niederlagen gegen die Engländer rückte der wissenschaftliche Aspekt der Expedition (Erforschung der ägyptischen Kultur) stärker in den Vordergrund. Trotz dieser Tarnung als „Forschungs-Expedition“, lässt sich auch der Ägyptenfeldzug in die Kontinuität der französischen Kunst- und Kulturraubkampagnen einreihen.<sup>168</sup> Die damals aus Ägypten entnommenen archäologischen Artefakte gelangten jedoch letztlich nicht in den Louvre, sondern wechselten als britische Kriegsbeute nach der Kapitulation der Franzosen 1801 abermals die Besitzer.<sup>169</sup>

161 Mit dem Dekret vom 26. April 1798 wurde die „*Entrée triomphale des objets saisis en Italie*“ (triumphaler Einzug der in Italien beschlagnahmten Objekte) beschlossen. Pommier 1991, S. 443–459.

162 Vgl. *Anm. 68*.

163 Die Bären kamen anschließend in den *Jardin des Plantes*. Vgl. Tranié, Carmigniani 1991, S. 23. – Fankhauser 1998, S. 121.

164 Zur Definition von Plünderung vgl. *Anm. 74*. – Zur Plünderung Roms 1527 (sog. *Sacco di Roma*) vgl. beispielsweise Chastel, Archer 1983.

165 Treue 1957, S. 212–219. – Wescher 1978, S. 73–76. – Steinmann 2007, S. 116 f. – Laut Blumer gelangten 1798 aus Rom lediglich 14 Gemälde nach Frankreich. Blumer 1936a, S. 347.

166 Ullrich 2010, S. 43 f.

167 Darunter auch wieder Monge und Berthollet, sowie der Geo- bzw. Mineraloge Déodat Gratet de Dolomieu (1750-1801). Wescher 1978, S. 77. – Orgogozo 1999, S. 109.

168 Man könnte allerdings argumentieren, dass auch den zur gleichen Zeit in Europa durchgeführten Kampagnen ein (Er)Forschungsauftrag zugrunde lag. Vgl. Savoy 2010, S. 41–47.

169 Hölzl 2009, S. 33.



Die Jahre 1798-1801 gelten allgemein als die Geburtsstunde der Ägyptologie.<sup>170</sup> Hier zeigt sich, wie unterschiedlich und vielschichtig die Rezeption der französischen Kulturerbeutungen war – und zum Teil bis heute ist. Während man den Verlust der geraubten europäischen Kunstwerke so nicht sofort, umso mehr ab 1815 kritisierte, erhielt Ägypten seine beschlagnahmten Objekte bis auf den heutigen Tag nicht zurück.<sup>171</sup>

e) Erneut Italien (1799-1803)

Unterdessen hatten die französischen Truppen Anfang 1799 die Königreiche Neapel und Sardinien-Piemont sowie das Großherzogtum Toskana erobert. Auf diesen Gebieten sollten neue Kunstfeldzüge folgen.<sup>172</sup> Aus dem Turiner *Palazzo Reale* gingen im April 1799 zwei Gemäldetransporte nach Paris ab.<sup>173</sup> In Florenz wurden zahlreiche Renaissancewerke der mediceischen Sammlung aus dem *Palazzo Pitti* und den *Uffizien* konfisziert, die ebenfalls direkt nach Paris gelangten.<sup>174</sup> Die aus der neapolitanischen Sammlung des *Palazzo di Capodimonte* geraubten Werke wurden jedoch zunächst in Rom zwischengelagert.<sup>175</sup> Nach den österreichischen und sizilianischen Gegenoffensiven im September 1799 gelangte ein Großteil davon allerdings wieder an Neapel.<sup>176</sup> Durch den Sieg über die Österreicher bei der Schlacht von Marengo (14. Juni 1800) wurde Ober- und Mittelitalien jedoch erneut von Frankreich in Besitz genommen, sodass die Franzosen jene zuvor in Rom zurückgelassenen, neapolitanischen Werke erneut beanspruchen konnten.<sup>177</sup> Zuletzt wurden 1803 in Parma, das bereits 1796 einige Werke abgetreten hatte, erneut Kirchengemälde ausgewählt und nach Paris gesandt. In den Jahren 1799 bis 1803 gelangten damit insgesamt etwa 206 Gemälde aus Italien nach Frankreich.<sup>178</sup>

f) Süddeutschland (1800-1801)

Seit Mitte des Jahres 1800 waren auch die Gebiete jenseits des Rheins von kulturellen Beschlagnahmungen der Franzosen betroffen. Im Vergleich zu den vorangegangenen Kampagnen kam es dabei allerdings zu zwei maßgeblichen Veränderungen: Anstatt

170 So gründete Napoleon am 22. August 1798 in Kairo das *Institut d’Egypte*. Orgogozo 1999, S. 109. – Ein Jahr später wurde der *Stein von Rosetta* entdeckt. Er gelangte in weiterer Folge ebenfalls nach England, zuvor waren jedoch Wachsabgüsse gemacht worden, die es Jean-François Champollion (1790-1832) später ermöglichten, die abgebildeten Hieroglyphen zu entschlüsseln. Fagan 1980, S. 90 f. – Budge 1989, S. 23. – Hackmann 2010. – Unter anderem trugen auch die zu Beginn des 19. Jhs. verfassten Reisebeschreibungen Denons zu einem verstärkten Interesse an Ägypten bei. Denon 1802. – Hölzl 2009, S. 33.

171 Inwieweit bis heute Expeditionen und Ausgrabungen der Industriestaaten in weniger weit entwickelten Ländern eigentlich mit Kunst- und Kulturgutraub verbunden sind, bleibt weiterhin zu diskutieren. Vgl. Anm. 73.

172 Es wurden auch neue Kunstkommissare ernannt, darunter der Maler Jean-Baptiste Wicar (1762-1834). Wescher 1978, S. 81. – Boyer 1968, S. 192.

173 Laut Blumer wurden 1799 in Turin 66 Gemälde beschlagnahmt. Wescher bemerkt, dass einige davon für die Privatsammlung des französischen Gouverneurs Fiorillo bestimmt waren. Blumer 1936a, S. 347. – Wescher 1978, S. 80.

174 Darunter 63 Gemälde und 25 *pietre dure*. Werke, die 1793 den Bürgern von Florenz vermacht worden waren, wären laut Wescher dabei verschont worden. Blumer 1936a, S. 347. – Wescher 1978, S. 81 f. – Einige Jahre zuvor hatte allerdings zwischen der Wiener und der Florentiner Galerie ein Bildertausch stattgefunden, sodass 1799 vielleicht auch ehemalige Wiener Werke vom Kunstraub in Florenz betroffen gewesen sein könnten. Engerth 1882, S. LXV–LXX.

175 Laut Treue wäre der wertvollste Teil aus dem *Palazzo di Capodimonte* zuvor nach Sizilien evakuiert worden. Treue 1957, S. 219.

176 Interessanterweise wurde die Wiener Sammlung des Belvedere in dieser Zeit durch 144 Gemälde erweitert, die als „feindliches Gut“ in Bologna beschlagnahmt worden waren. OeStA, HHStA, OKäA, 26 B, Nr. 217/1800 (Vertretung des Kriegspräsidenten an OKäA, 02.11.1800). – Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 157

177 Die Werke waren großteils in der Kirche *San Luigi dei Francesi* in Rom deponiert (laut Blumer 26 Gemälde), einige jedoch verkauft worden. Aus Neapel wurden daher einige Ersatzbilder verlangt (laut Blumer 7). Vgl. Blumer 1936a, S. 347. – Wescher 1978, S. 83 f. – Boyer 1968, S. 195 f.

178 Die Gemälde gelangten in 10 Kisten Ende Mai 1804 ins Pariser *Musée*. Blumer erwähnt 27 Gemälde, Boyer hingegen nur 26. Blumer 1936a, S. 347. – Boyer 1968, S. 201.

der bislang mehrköpfigen Kommission sollte ab sofort lediglich ein Kommissar in den abzuschöpfenden Gebieten operieren.<sup>179</sup> Und zweitens hatten die nun ausgesuchten Werke vor allem die Aufgabe, Lücken in den bestehenden französischen Sammlungen füllen, was jedoch einige Vorarbeit seitens der davon profitierenden Institutionen voraussetzte.<sup>180</sup>

Von Juli 1800 bis März 1801 wurden besonders in Augsburg, München und Umgebung, dem Fürsterzbistum Salzburg (Salzburg, Hallein, Bad Reichenhall), sowie in Nürnberg Druckwerke, Manuskripte, Musikpartituren und Gemälde ausgewählt.<sup>181</sup> Man hoffte außerdem auf Gemälde aus der Stadt Salzburg sowie den Düsseldorfer und Mannheimer Galerien, diese waren jedoch zuvor (teil)evakuiert worden.<sup>182</sup> Aus der Galerie Schleißheim bei München wurden schließlich 72 Gemälde genommen, die Münchner Bibliothek lieferte 50 Druckwerke sowie 15 Manuskripte. Aus Nürnberg wechselten 5 Gemälde und 12 Inkunabeln die Besitzer.<sup>183</sup> In Salzburg betrug die Ausbeute 14 Gemälde aus der Residenzgalerie, insgesamt etwa 100 Handschriften und 66 Inkunabeln aus der Hofbibliothek, dem Domkapitel und aus Stift St. Peter, sowie mehrere private Mineralien- und Naturaliensammlungen.<sup>184</sup>

g) Annektierte deutsche Rheindepartements (1802-1804)

Von 1802 bis 1804 waren die linksrheinischen deutschen Gebiete von erneuten Beschlagnahmungen betroffen. Wieder bereiste lediglich ein designierter Kunstkommis­sar die Region, diesmal auf der Suche nach wertvollen Büchern, die in der Pariser Nationalbibliothek noch „fehlten“.<sup>185</sup> Durch die Annektierung von 1802 operierte man nun jedoch offiziell auf französischem Territorium und „transferierte“ also das (nun als französisch angesehene) Kulturgut lediglich nach Paris um, was den Unternehmungen einen nach außen hin anderen Charakter als die vorherigen Kampagnen verlieh. Im Juni 1802 waren zudem die Kirchen und Klöster der linksrheinischen Departements säkularisiert worden, faktisch bemühte man sich vor Ankunft des Kommissars dennoch, aus den (in den Jahren zuvor zum Teil bereits stark reduzierten) Sammlungen noch einiges zu evakuieren.<sup>186</sup> Trotzdem gelangten zwischen 1802 und 1804 mehr als 800 Schriftwerke nach Paris – unter anderem aus Trier, Prüm, Springiersbach, Koblenz, Mainz, Bonn, Köln,

179 Vor allem um das laut Savoy zuvor aufgetretene „Kompetenzgerangel“ zu verhindern. Es handelte sich um den Maler François-Marie Neveu (u.a. Lehrender an der Pariser *École polytechnique*). Savoy 2010, S. 68 f.

180 So hatten die *Bibliothèque nationale* und das *Musée central des arts* zuvor Empfehlungen abgegeben, was zu entnehmen wäre. Savoy 2010, S. 72 ff.

181 Savoy 2010, S. 66 f.

182 Düsseldorf war bereits 1794 evakuiert worden. Vgl. Savoy 2010, S. 67, 86.

183 Savoy 2010, S. 83 f.

184 Savoy nennt hingegen 76 Handschriften und 51 Inkunabeln (darunter auch 2 Werke aus der Universitätsbibliothek). Über die aus Salzburg geforderten Objekte ist lediglich bekannt, dass sie bis Mitte Februar 1801 verpackt, an die Franzosen abgeliefert und noch im selben Winter nach Paris gesandt wurden. Savoy 2010, S. 83 f. – Von den insgesamt 14 in Salzburg konfiszierten Privatsammlungen wurden lediglich 4 direkt nach Paris versandt (10 Kisten). Der Rest verblieb in Salzburg und gelangte in späterer Zeit nach München bzw. Wien. Zusätzlich zu diesen offiziellen Beschlagnahmungen kam es (wie vermutlich in vielen anderen Fällen auch) zu einer Reihe privater Bereicherungen. Vgl. Zaisberger 1985, S. 84 f., 90 f. – Mitterecker 2000, S. 104–105.

185 Es handelte sich um den Benediktiner und ausgewiesenen Bücherkenner Jean-Baptiste Maugérard. Ein zweiter Kommissar (Armand-Gaston Camus, Direktor des Pariser Nationalarchivs) untersuchte hingegen die Archive und Depots der Gebiete. Savoy wies darauf hin, dass es während der Kampagne von 1802-1804 erstmals zu einer personellen Trennung zwischen kulturellen Beschlagnahmungen und der wissenschaftlichen Erforschung der bereisten Gebiete kam, die auch während der folgenden Kampagnen beibehalten wurde. Savoy 2010, S. 105.

186 Interessant ist, dass auch die neuen französischen Präfekte danach trachteten, Maugérard nur so wenig wie möglich für Paris zu überlassen. Savoy 2010, S. 111, 114 f.



Aachen, Krefeld, Geldern und Kleve.<sup>187</sup>

#### h) Norddeutschland und Österreich (1805-1809)

Bereits wenige Jahre nach seiner Ernennung zum Generaldirektor der französischen Kunst- und Museumslandschaft besuchte Denon europäische Städte auf der Suche nach Kunstwerken, die die Sammlungen Frankreichs und besonders jene des *Musée Napoléon* vervollständigen könnten.<sup>188</sup> Er nutzte dazu Reisen, die er im Auftrag Napoleons im Gefolge der französischen Truppen unternahm, um die erfolgreichen militärischen Kampagnen bildlich festzuhalten.<sup>189</sup> Auf seiner Mission wurde der Generaldirektor daher neben seinem Privatsekretär, einem gewissen Perne, auch vom Straßburger Zeichner Benjamin Zix (1772-1811) begleitet, der in den deutschsprachigen Gebieten überdies als Übersetzer fungierte. Zix fertigte in dieser Zeit zahlreiche detaillierte Zeichnungen an, die die militärischen Taten der *Grande Armée* beschrieben und später als Vorlage für memorative Werke dienen sollten.<sup>190</sup> Unter anderem stellte er aber auch einige Etappen der Kunsterbeutungen dar, die uns – trotzdem es sich in erster Linie um illustrative Propagandawerke handelt – wertvolle Informationen zum Ablauf der Beschlagnahmungen liefern (vgl. Abb. 6). Zu Denons Vertrauten gesellte sich seit 1806 außerdem der Kriegskommissar und Schriftsteller Henry Beyle (1783-1842, alias Stendhal), der später für die umfassende Inventarisierung der Kunstbeute verpflichtet wurde (das sog. *Inventaire Napoléon*).<sup>191</sup>

Nach seiner Teilnahme an der Mailänder Krönung Napoleons (König von Italien, 26. Mai 1805), reiste Denon weiter durch Italien und schließlich nach Österreich, wo er in der zweiten Augushälfte 1805 Wien besichtigte.<sup>192</sup> Zu diesem Zeitpunkt erfolgten allerdings noch keine Beschlagnahmungen.<sup>193</sup> Einerseits war Wien im August 1805 noch nicht von den Franzosen besetzt und konnte daher nicht zu Kriegsabgaben genötigt werden, andererseits begann Denon seine offiziellen Aktivitäten als Kunstraubkommissar erst ein Jahr später.<sup>194</sup> Der Wienaufenthalt vom 16.-28. August 1805 diente dem Pariser Direktor hingegen sicherlich als Basis für die späteren Entnahmen, denn seine eigenen

187 Neben diesen offiziellen „Umverteilungen“ gelang es Maugérard übrigens auch, durch private Aneignungen und anschließenden Weiterverkauf persönlichen Profit zu schlagen. Savoy 2010, S. 94, 111 f.

188 Seit 1802 oblag Denon nicht nur die Oberaufsicht über das *Musée Napoléon*, sondern auch über das *Musée des monuments français*, das *Musée spécial de l'école française* in Versailles, sowie die Galerien der kaiserlichen Palais, seit 1803 außerdem jene über die gesamten Manufakturen (Münze, Kupferstich, Porzellan, Tapisserie). Er war damit sicherlich das Äquivalent zu einem heutigen Kunstminister. Dupuy-Vachey 1999c, S. 270. – Nicht umsonst erhält Denon im Zusammenhang mit seiner künstlerischen Mission im In- und Ausland den Beinamen „Auge Napoleons“ („l'œil de Napoléon“). Savoy 2010, S. 119.

189 Darauf verweisen unter anderem auch einige Briefe aus der Korrespondenz zwischen Denon und Napoleon. Vgl. beispielsweise für Wien 1805: Denon 1999b, Bd. II, Nr. AN 40<sup>2</sup> - 44, S. 1283-1286.

190 Denon, der zwar perfekt Italienisch konnte, besaß nur rudimentäre Kenntnisse der deutschen Sprache und war daher in Deutschland und Österreich auf Zix als Übersetzer angewiesen. Denon und Zix lernten sich Ende Oktober 1805 in Straßburg kennen. Vgl. Spiegel 2000, S. 12 ff., 57-60, 79 (Anm. 174). – Savoy 2010, S. 124.

191 Vgl. Williamson 1999. – Savoy 2010, S. 124.

192 Denon brach am 10. August von Triest nach Wien auf. Siehe dazu Denons Korrespondenz mit Isabella Teotochi Albrizzi (1760-1836): „[...] je pars pour Vienne tout à l'heure. Je n'y pourrai rester que peu de jours malgré tout ce que je sais de cette charmante ville et tout ce que j'ai à y voir.“ [„[...] ich breche nachher nach Wien auf. Ich werde nur einige Tage dort bleiben können, trotz all dem, was ich über diese charmante Stadt weiß und all jenem, das ich dort zu sehen habe.“] Denon 1999a, Nr. 1805-9, S. 524. – Vgl. auch Dupuy-Vachey 1999a, S. 502. – Pénot 2009, S. 111.

193 Zur Geschichte der Wiener Gemäldegalerie im Jahr 1805 siehe ausführlicher unter Punkt D.

194 Die Franzosen zogen erst Mitte November 1805 in Wien ein. Pfaffenbichler 2009b, S. 129. – Savoy 2010, S. 119.

Aussagen belegen, dass er wohl informiert über die Wiener Sammlungen abreiste.<sup>195</sup> Neben möglichen Hinweisen durch verschiedene Personen vor Ort – man nutzte die Anwesenheit des geschätzten Kunstexperten auch in Wien für stolze Führungen durch die eigenen Bestände – dürften ihm dabei auch verschiedene, auf Französisch erschienene Sammlungskataloge bzw. Reiseführer als Recherchematerial zur Verfügung gestanden haben.<sup>196</sup>

Die konkrete Möglichkeit, Werke für Frankreich aus dem österreichischen Kulturgut auszuwählen, hatte Denon 1805 aber zumindest schon beschäftigt. In einem Brief von Ende September 1805 weist der Direktor Napoleon auf einige Objekte von besonderem Wert hin, die dem *Empereur* als Siegestrophäen dienen könnten:<sup>197</sup> Unter anderem nannte er die Medaillensammlung aus dem oberösterreichischen Stift St. Florian, einen Diamanten aus der Wiener Schatzkammer, sowie verschiedene Rüstungen aus dem Wiener Zeughaus.<sup>198</sup> Knapp zwei Monate später – Napoleon war mit seinen Truppen Ende Oktober von Bayern nach Oberösterreich vorgestoßen und erreichte bereits zwei Wochen später Wien, während Denon sich mittlerweile in München befand – erfolgten dann tatsächlich Beschlagnahmungen im kaiserlichen Zeughaus in Wien (Renngasse).<sup>199</sup> Insgesamt wurden 72 Kisten mit Rüstungen, Waffen, Artillerie, Kanonenmodellen und Büchern auf 15 Wägen nach Frankreich gebracht.<sup>200</sup>

Das gleiche Schicksal ereilte wenig später übrigens auch einige wertvolle Rüstungen in Tirol, auf Schloss Ambras bei Innsbruck. Obwohl die dortige Kunst- und Wunderkammer vor Ankunft der Franzosen Ende 1805 größtenteils evakuiert worden war, wurden Anfang 1806 auf direkten Befehl Napoleons zehn Prunkharnische des 16. Jahrhunderts als französische Trophäen konfisziert.<sup>201</sup>

Nach der Schlacht von Jena und Auerstedt (14. Oktober 1806) avancierte Dominique-Vivant Denon schließlich zum hauptverantwortlichen französischen Beschlagnahmungskommissar und personifizierte dadurch bis 1814 die Napoleonischen Kunstraubkampagnen

195 Vgl. Denons Brief an Albrizzi vom Tag seiner Abreise (Wien, 28.08.1805): „J’ai été très heureux ici, on y a eu toutes sortes de bontés pour moi et j’y ai trouvé beaucoup plus d’objets intéressants que je ne croyais ; depuis 7 heures du matin jusqu’à neuf j’ai toujours vu, de sorte que je pars très content de mon voyage.“ [Ich bin hier sehr glücklich gewesen, man hat mir allerlei Gutmütigkeit entgegen gebracht und ich habe hier viel mehr interessante Objekte gefunden, als ich glaubte; von 7 Uhr morgens bis 9 [abends] habe ich immer nur gesichtet, so dass ich sehr zufrieden von meiner Reise zurückkehre.] Denon 1999a, Nr. 1805-9, S. 526. – Vgl. Pénot 2009, S. 111. – Savoy 2010, S. 135.

196 Belegt ist beispielsweise, dass Denon in Wien durch die Schatzkammer geführt wurde. Gassicourt 1818, S. 212. – Es ist davon auszugehen, dass Denon Sammlungskataloge kannte, die vielfach auch auf Französisch erschienen waren, wie zum Beispiel Christian von Mechels (1737-1817) Verzeichnis der Wiener Gemäldegalerie. Mechel 1784. – Savoy 2010, S. 135 f.

197 Obwohl Denon offiziell dem Innenminister unterstellt war, erhielt er einige spezielle Order auch direkt von Napoleon. Abseits seiner sonstigen administrativen Korrespondenz entstand dadurch ein Briefwechsel, der unter anderem einen tieferen Einblick in einige Motive der Kunstbeschlagnahmungen ermöglicht. Vgl. Tulard 1999, S. 13 f.

198 Denon an Napoleon (Straßburg, 13.11.1805). Denon 1999b, Bd. II, Nr. AN 44, S. 1285 f. – Möglicherweise handelt es sich um den berühmten Florentiner-Diamanten des Habsburger Kronschatzes, der 1805 jedoch nicht nach Paris gelangte. Sondheimer 1966, S. 26 f. – Der Bestand des Zeughauses ging später in die Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums über (heutige Hof-, Jagd- und Rüstkammer). Lhotsky 1941, S. 569 f. – Zur Geschichte des Wiener Zeughauses vgl. z.B. auch Leber S. 17 ff.

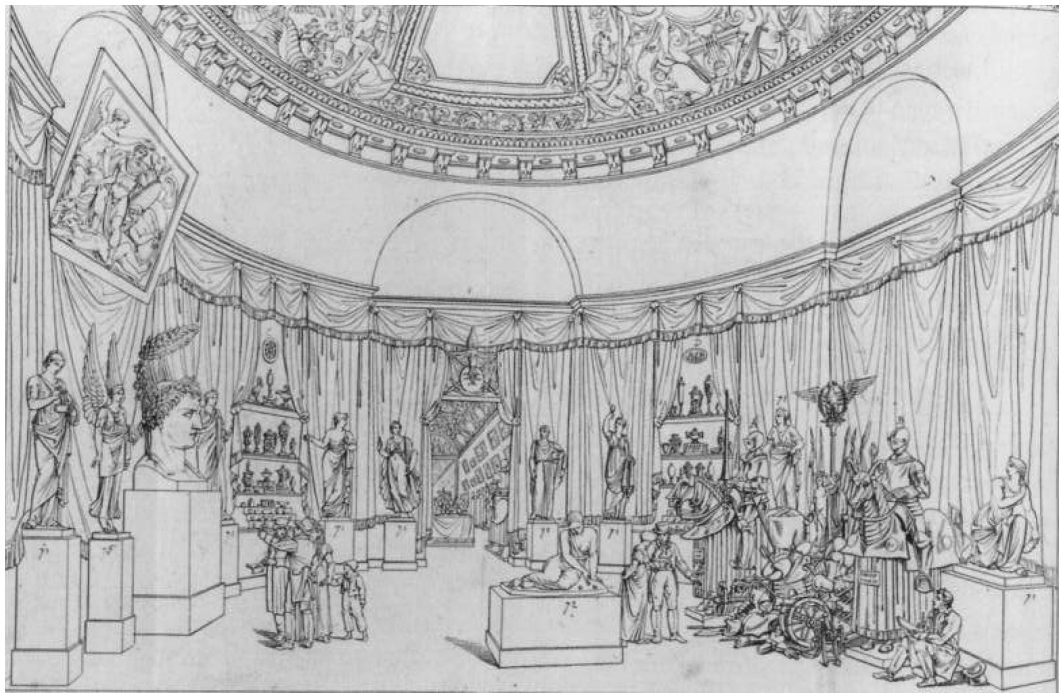
199 Lhotsky 1941, S. 523. – Vgl. auch Dupuy-Vachey 1999a, S. 502 f. – Dupuy-Vachey 1999b. – Pfaffenbichler 2009b, S. 128 f. – Ob und inwieweit 1805 auch die beiden anderen Sammlungen (St. Florian, Schatzkammer Wien) betroffen waren, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht ermittelt werden.

200 Der erste Konvoi (22 Kisten zu insgesamt 1500 kg) erreichte nach einem Zwischenstopp in Straßburg Ende August 1806 Paris, ein weiterer Mitte September 1806. Pyhrr 2001, S. 621, 623.

201 In Frankreich nahm man damals an, dass es sich um unrechtmäßig in Habsburger Besitz befindliche Gegenstände handelte, die historisch gesehen eigentlich Frankreich zustünden. Denon, der 1805 auch nicht in Tirol zugegen war, distanzierte sich später von diesen Trophäenbeschaffungen. Siehe dazu Denons Brief an Duroc (13.05.1807), Denon 1999b, Bd. I, Nr. 1125<sup>2</sup>, S. 424. – Savoy, 2010, S. 138. – Pyhrr 2001, S. 621 f. – Zur weiteren Geschichte der Ambraser Sammlung vgl. auch Lhotsky 1941, S. 511 f.

schlechthin.<sup>202</sup> Nun mit den nötigen Befugnissen ausgestattet, operierten der Generaldirektor und seine Mitarbeiter von Oktober 1806 bis Juni 1807 großflächig in den Kunstsammlungen von Berlin, Potsdam, Braunschweig, Kassel, Hannover, Hamburg, Schwerin und gelangten sogar bis nach Ostpreußen (Danzig und Tilsit).<sup>203</sup>

Die meisten Sammlungen waren vor Ankunft der Franzosen vorsorglich, aber nur teils erfolgreich evakuiert worden. Aus Potsdam (Schloss Sanssouci) gingen 55 Gemälde, 3 Statuen sowie 6 antike Büsten nach Paris, Kassel (Museum Fridericianum) musste 299, die Gemäldegalerie von Schwerin 209 Bilder an die Franzosen abtreten und Braunschweig (Galerie Salzdahlum) zahlte einen Tribut von 278 Gemälden – um nur einige Stationen zu nennen.<sup>204</sup> Berlin sah Anfang Dezember 1806 sogar seine *Quadriga* vom Brandenburger Tor abgenommen.<sup>205</sup> Die Kunstwerke und Trophäen, die 1805-1807 in deutschsprachigen Gebieten beschlagnahmt wurden, konnten dem Pariser Publikum bereits am 14. Oktober 1807 in einer Sonderausstellung des *Musée Napoléon* präsentiert werden, darunter auch Rüstungen aus Wien und Ambras (vgl. Abb. 3).<sup>206</sup>



**Abb. 3: B. Zix und Ch. Normand, Ansicht der Apollon-Rotunde bei der Ausstellung der in Deutschland eroberten Kunstwerke, Blick von Norden nach Süden, 1807, Umrissradierung**

202 Savoy 2010, S. 119.

203 Denons Reisen gingen in mehreren Etappen über Wien, München, Frankfurt, Würzburg, Bamberg, Weimar, Potsdam, Braunschweig, Wolfenbüttel, Goslar, Kassel, Hannover, Hamburg, Schwerin, Berlin, Thorn, Danzig, Elbing und Tilsit. Die Dresdener und Düsseldorfer Galerien waren hingegen nicht betroffen. Savoy 2010, S. 118, 124 f., 141 f.

204 Auch aus Bibliotheken wurde abgeschöpft: Henry Beyle wählte in Wolfenbüttel 355 Bände aus, Denon nahm aus der Nähe von Danzig, in Elbing und aus der Wiener Hofbibliothek (1809) gleich ganze Stapel Manuskripte mit, weil er die genauere Auswahl den Pariser Bibliothekskonservatoren überlassen wollte. Savoy 2010, S. 132 ff., 137.

205 Zur wechselvollen Geschichte des Brandenburger Tores siehe z.B. Demandt 2004. - Savoy 2010, S. 138.

206 Die Zeichnung von Zix zeigt rechter Hand zwei der beschlagnahmten Habsburger Harnische. Dazwischen wurden weitere Rüstungsteile und Waffen (gemäß ihrer Rezeption als Kriegsbeute und nicht als Kunstwerke) „aufgetürmt“. Denon hatte kurz zuvor (Brief an Duroc vom 13.05.1807, siehe Anm. 201) auf den einer Trophäe unwürdigen Zustand der Masse an Rüstungsteilen hingewiesen. – Zur Ausstellung von 1807 vgl. auch Savoy 2010, S. 345–349.

Im Jahre 1809 gelangte Denon abermals nach Wien – diesmal allerdings nach der Kapitulation der Stadt vor den Franzosen und daher mit weitreichenderen Folgen für die kaiserlichen Sammlungen, insbesondere für die Gemäldegalerie in Schloss Belvedere. Die damit zusammenhängenden Ereignisse werden im nächsten Abschnitt genauer erörtert (Punkt D). Neben der k. k. Gemäldegalerie waren 1809 unter anderem auch Objekte aus dem Antiken- und dem Naturalienkabinett, der Hofbibliothek sowie Schloss Schönbrunn betroffen.<sup>207</sup>

i) Spanien (1809-1814)

Im November 1808 brach Denon in Begleitung von Zix nach Spanien auf, erneut um Napoleons Taten künstlerisch festzuhalten – gleichzeitig aber auch wieder auf der Suche nach Kunstwerken, besonders jener der spanischen Malerei, die im Pariser *Musée* bisher gänzlich fehlten. Von Anfang Dezember 1808 bis Mitte Jänner 1809 hielten sich die beiden Männer unter anderem in Miranda, Burgos, Madrid und Valladolid auf.<sup>208</sup> Doch Denons Beschlagnahmungspläne für Gemälde aus dem Königspalast in Madrid wurden zunächst durch die Opposition Joseph Bonapartes, dem älteren Bruder Napoleons und seit Juni 1808 König von Spanien, vereitelt.<sup>209</sup> Erst 1813 verließen Madrid 6 Kisten mit 50 spanischen Gemälden in Richtung Frankreich, wo sie Anfang August ankamen, und zwar offiziell als „Geschenk“ des Königs an den *Empereur*. Etwa zwölf dieser spanischen Werke wurden 1814 im *Musée Napoléon* ausgestellt.<sup>210</sup> Parallel dazu hatten es die ungeordneten Zustände während des spanischen Befreiungskrieges einigen französischen Militärs ermöglicht, sich durch Plünderungen zahlreiche Gemälde privat anzueignen.<sup>211</sup>

j) Zuletzt noch einmal Italien (1811-1814)

Denons letzte Mission widmete sich abermals Italien. Seit den Beschlagnahmungen in den deutschsprachigen Gebieten interessierte sich der Generaldirektor zunehmend für die besonders frühen Meister der Malerei – die sogenannten *Écoles primitives* – deren Werke jedoch bei den vorigen Kampagnen in Italien geblieben waren.<sup>212</sup> Nachdem Napoleon im September 1810 den Befehl zur Auflösung italienischer Klöster und Kongregationen gegeben hatte, bot sich allerdings die äußerst günstige Gelegenheit, auch solche Werke für Paris zu erlangen.<sup>213</sup> Von September bis Dezember 1811 bereiste Denon die Apenninhalbinsel, abermals in Begleitung seines Sekretärs Perne und des Zeichners

207 Aus dem bereits evakuierten Antikenkabinett suchte Denon am 11. Juni 1809 insgesamt 23 Objekte aus. In der großteils in Sicherheit gebrachten Sammlung des Naturalienkabinetts wurden am 2. September 1809 durch Marcel de Serres 45 Tierpräparate für Frankreich ausgewählt. Vgl. OeStA, HHStA, ÖKäA, 69 B, Nr. 853/1810 (Neumann an ÖKäA, 09.05.1809). – OeStA, HHStA, Frankreich Varia, 74, Wien C, I 89 13., S. 1-4 (Antikenkabinett). – AMN, Z4, 11.06.1809 (Antikenkabinett). – OeStA, HHStA, Frankreich Varia, 74, I 89 14., S. 1-4 (Naturalienkabinett). – Siehe auch Fitzinger 1868, S. 39–42. – Die Hofbibliothek war 1809 ebenfalls evakuiert worden, dennoch wurden auch dort zahlreiche Werke beschlagnahmt. Mosel 1835, S. 221–224. – Selbst aus Schloss Schönbrunn wurden 1809 einige Objekte entnommen. Gassicourt 1818, S. 154 f.

208 Dupuy-Vachey 1999a, S. 504.

209 Als Joseph Bonaparte (1768-1844) Madrid im März 1813 schließlich endgültig verlassen musste, hatte er eine Vielzahl von spanischen Gemälden im Gepäck. Der Transport wurde jedoch im Juni 1813 von den Engländern beschlagnahmt. Wescher 1978, S. 115 f. – Baticle 2001, S. 328 ff.

210 Baticle 2001, S. 332. – Wescher erwähnt außerdem 250 weitere Werke aus privatem und kirchlichem Besitz, die nach Frankreich gesandt wurden. Vermutlich handelt es sich dabei um jene Werke, die Joseph Bonaparte 1813 nach Paris transportieren wollte. Wescher 1978, S. 111.

211 Wescher 1978, S. 111–115. – Baticle 2001, S. 330 ff.

212 In Italien etwa die Malerei des 14. – 15. Jhs. Vgl. Blumer 1934b, S. 238. – Preti Hamard 1999, S. 226–229. – Savoy 2010, S. 143 ff.

213 Blumer 1934b, S. 237 f.



Zix.<sup>214</sup> Die Reise sollte neben der künstlerisch-geografischen Beschreibung der bisherigen Italienfeldzüge Napoleons eben auch der Auswahl jener Kunstwerke dienen, die aus nun aufgelassenem kirchlichem Eigentum in italienischen Depots versammelt worden waren. In Savona, Genua, Chiavari, La Spezia, Pisa, Florenz, Parma, Foligno, Todi, Perugia und Mailand wurden neben anderen Objekten auch insgesamt 73 Gemälde ausgewählt.<sup>215</sup> Die Werke wurden jedoch nicht sofort beschlagnahmt, sondern ihr Transport erst nach Denons Rückkehr nach Frankreich organisiert, wenngleich mit neuerlichen Verzögerungen, wodurch sich die Ankunft der letzten Gemäldekisten bis Anfang 1814 hinzog.<sup>216</sup> Die Werke mussten nach dieser zum Teil sehr langwierigen Reise daher umfassend konserviert und restauriert werden, bevor sie ausgestellt werden konnten. Auch diese Arbeiten zogen sich hin, sodass zum Zeitpunkt der Eröffnung der Ausstellung der *Écoles primitives* (25. Juli 1814) bereits das *Empire* gestürzt und der ehemalige Namensgeber des Pariser *Musée* nach Elba verbannt worden war.<sup>217</sup>

## D. Napoleon und Wien

Seit Beginn der Revolutionskriege hatte sich Österreich als Opponent Frankreichs positioniert, lediglich unterbrochen durch die Zeitspanne von 1810 bis 1813.<sup>218</sup> Zwischen Ausbruch der Revolutionskriege und dem Wiener Kongress marschierten Truppen der Franzosen insgesamt fünf Mal in Richtung Wien. Die Stadt war Ende 1805 für ca. 6 Wochen und 1809 für 7 Monate besetzt worden, was nicht zuletzt direkte Auswirkungen auf die kaiserlichen Sammlungen hatte und im Jahre 1809 mit weitreichenden Folgen für die Gemäldegalerie auf Schloss Belvedere verbunden war.<sup>219</sup>

### 1. Die k. k. Gemäldegalerie im Belvedere zu Wien

Die Gemäldegalerie der Habsburger befand sich seit 1656 in der Wiener Stallburg.<sup>220</sup> Unter Karl VI. nach barockem Geschmack neu eingerichtet, ordnete Maria Theresia (1717-1780) jedoch bereits 1776 aus Platzgründen eine Übersiedelung nach Schloss

214 Die Truppe brach Ende August 1811 von Lyon aus auf und reiste weiter über Südfrankreich nach Italien. Zix verstarb im Dezember erst 39-jährig in Perugia an einem Fieber. Vgl. Dupuy-Vachey 1999a, S. 505. - Spiegel 1999, S. 194.

215 Blumer 1936a, S. 348.

216 Sowohl aufgrund administrativer Oppositionen in Italien als auch wegen Transportschwierigkeiten. Blumer 1934b, S. 245-255.

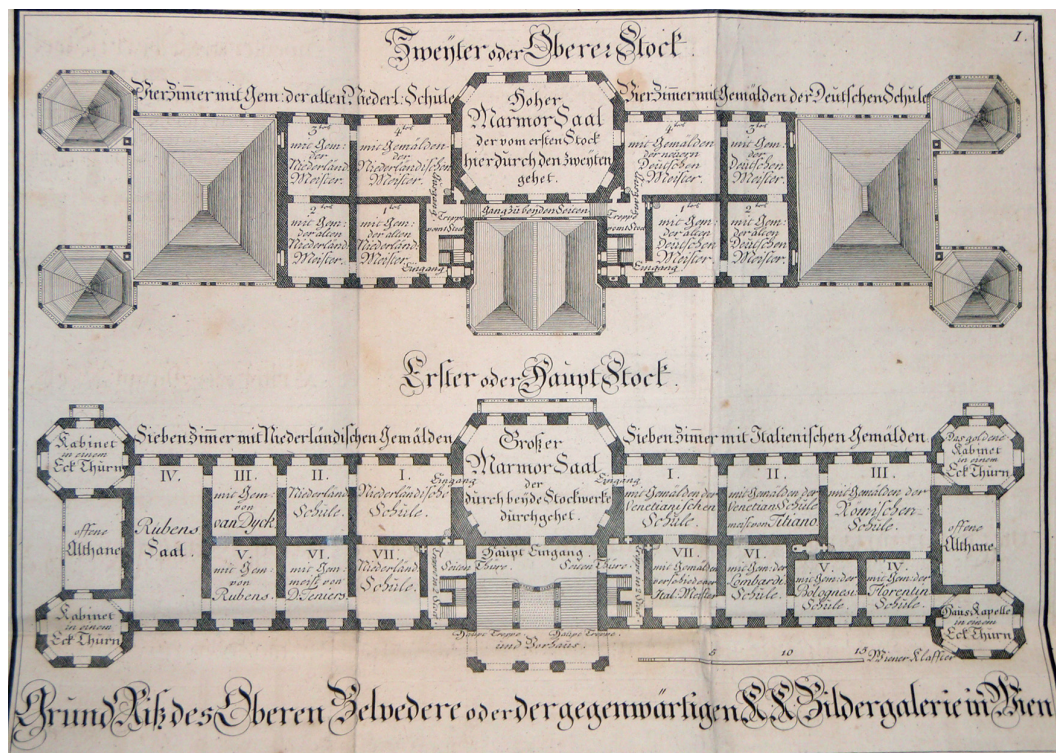
217 Blumer 1934b, S. 256. - Vgl. auch Teil II, Punkt D.

218 Sozusagen eine erneute Bündnisumkehr (*Renversement des Alliances*). Dieser labile Frieden Österreichs mit Frankreich dauerte hingegen nur vier Jahre, in etwa von der Heirat Napoleons mit Marie Louise (1791-1847), am 11. März bzw. 1. April 1810, bis zur Völkerschlacht bei Leipzig (16.-19. Oktober 1813). Vgl. Vogelka 2005, S. 71-74. - Lentz 2009, S. 154.

219 Im Jahr 1805 vom 13. November bis zum 28. Dezember. Pfaffenbichler 2009b, S. 129. - Ma-Kircher 2009, S. 3. - Im Jahr 1809 vom 13. Mai bis zum 20. November. Ma-Kircher 2009, S. 6 ff., 22. - Zur historischen (und anekdotischen) Darstellung der Belagerung Wiens 1809, die in diesem Kapitel nur auszugsweise behandelt werden kann, siehe u.a. Plischnack 1999. - Sachslehner, Bouchal 2008. - Ma-Kircher 2009. - Ouvrard 2009 verwiesen. - Den Rahmen des Feldzuges von 1809 liefert unter anderem Ortner 2009.

220 Damals noch unter dem Namen einer Kunstkammer. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 136. - Ende des 18. Jhs. bestanden dann insgesamt vier habsburger Hofsammlungen: Die Schatzkammer, das Naturalienkabinett, das Münz- und Antikenkabinett und die Gemäldegalerie. Dazu kamen Anfang des 19. Jhs. außerdem die Ambraser Sammlung (aus Schloss Ambras bei Innsbruck, ab 1806 nach Wien transferiert), das Physikalische Kabinett, die Ethnographischen Sammlungen und das Fabriksproduktenkabinett. Vgl. Lhotsky 1941, S. 467-497, 511f. - Zur allgemeinen Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung(en) sei unter anderem auf Swoboda 2008 verwiesen.

Belvedere an.<sup>221</sup> Mit der Neuaufstellung in den Räumlichkeiten des Oberen Belvedere wurde der Baseler Kupferstecher und Kunsthändler Christian von Mechel betraut, der die Gemäldesammlung in Wien 1781 erstmals nach chronologischen sowie kunsthistorischen Gesichtspunkten ordnete und einen Katalog dazu verfasste, der kurze Zeit darauf auch in französischer Sprache erschien.<sup>222</sup> Zu diesem Zeitpunkt waren über beide Stockwerke verteilt bereits 1259 Gemälde ausgestellt und die Galerie an einigen Tagen der Woche öffentlich zugänglich (vgl. Abb. 4).<sup>223</sup> Bedingt durch weitere Neuzugänge in der Sammlung und den Wunsch nach Anpassungen der Ausstellungsräume, kam es in den Jahren 1800 bis 1808 zu ersten Sanierungs- und Umbauarbeiten des Gebäudekomplexes.<sup>224</sup> Zu den daraus resultierenden, zahlreichen Umhängungen dieser Zeit kamen allerdings noch eine Reihe von Verlagerungen sowie weitere bauliche Sanierungen, die im direkten Zusammenhang mit dem militärischen Vordringen und der darauffolgenden Besetzung der Stadt durch die französischen Armee standen.<sup>225</sup>



**Abb. 4: G. Nigelli und P. G. Pintz, Grundriss des Oberen Belvedere oder der gegenwärtigen k.k. Bildergalerie in Wien, 1783**

221 Schloss Belvedere wurde 1721-1722 von Johann Lukas von Hildebrandt erbaut. Ursprünglich im Besitz von Prinz Eugen von Savoyen (1663-1736), wurde das barocke Sommerschloss 1752 von Maria Theresia erworben. Seeger, Frodl 2006, S. 18 f. - Schryen 2006, S. 280. - Schoeller 2011, S. 151.

222 Mechel 1783. – Mechel 1784. – Für die Umgestaltung zur Gemäldegalerie waren zunächst nur kleinere Adaptierungen notwendig, das Sommerschloss wurde vor allem winterfest gemacht. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 145.

223 Um 1800 fasste die Sammlung etwa 3500 Gemälde. Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 148. - Pommier 2006, S. 56 f. - Schryen 2006, S. 288.

224 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 152–160.

225 So wurde das Belvedere nach der Schlacht bei Deutsch-Wagram (4.-6. Juli) bis November 1809 abwechselnd als Lazarett und Kriegsgefangenenlager genutzt, was in weiterer Folge zahlreiche Schäden an Gebäude und Einrichtung verursachte. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813, S. 27-48 (Füger an OKäA, 22.11.1809). - Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 160.



Die k.k. Gemäldegalerie befand sich bis Ende des 19. Jahrhunderts größtenteils im Oberen Belvedere und wurde anschließend in das neu erbaute Kunsthistorische Museum am Wiener Ring transferiert, welches seine Pforten am 27. Oktober 1891 öffnete.<sup>226</sup>

## 2. Evakuierungen der Gemäldegalerie vor 1809 (1797-1805)

Wie aus den vorigen Ausführungen hervorgeht, wurde Wien Ende des 18. und im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts also gleich mehrmals durch herannahende französische Truppen bedroht. Den verschiedenen französischen Beschlagnahmungs-Kommissaren eilte ihr Ruf bald voraus: Alarmiert durch den massiven Kunstraub in anderen europäischen Sammlungen, war man daher in Wien bemüht, neben der Effekte des Hofes auch die bedrohten Schätze der Hofsammlungen in Sicherheit zu bringen.<sup>227</sup> Die einzelnen Evakuierungen des Belvedere wurden bereits zum Teil von Hoppe-Harnoncourt beschrieben, es liegen nun jedoch weitere Detailinformationen vor, die diese Darstellung ergänzen sollen.<sup>228</sup>

Während das Obersthofmeisteramt für die übergeordnete Organisation der Evakuierung der Hofgüter zuständig war, oblag dem Oberstkämmereramt die Koordination mit den einzelnen Sammlungen. Das Hoffutteramt (Oberstallmeisteramt) stellte hingegen die nötigen Transportmittel.<sup>229</sup> Die Wiener k.k. Gemäldegalerie wurde – und zwar in unmittelbarer zeitlicher Konkordanz zu den militärischen Bedrohungen durch Frankreich – insgesamt fünf Mal evakuiert: in den Jahren 1797, 1800, 1805, 1809 sowie 1813. Der logistische Ablauf, die Beschaffenheit der Kisten sowie die Anzahl der geretteten Werke verbesserten sich dabei von Mal zu Mal – in gleichem Maße wie der Grad der Dokumentation darüber.<sup>230</sup> Darin zeichnet sich eine gewisse Tendenz ab, die vorigen Retter der Galerie zu übertrumpfen, waren über die Jahre doch unterschiedliche Personen für die „Salvierung“ (Evakuierung) der Gemälde verantwortlich. Diese geschah allerdings mitunter sehr knapp vor Ankunft der Franzosen, wie sich besonders an den Ereignissen des Jahres 1809 ablesen lässt. Die jeweilige Auswahl der als besonders wertvoll erachteten Kunstwerke ging, zusammen mit ebenfalls zu schützenden Gegenständen aus anderen Sammlungen, per Schiff donauabwärts und teils weiter über Land ins damalige Ungarn, wo sie in bewachte Depots gelangten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Objekte bis zu ihrer Rückkehr nach Wien verpackt blieben. Die Tatsache, dass man anschließend jedes Mal danach trachtete, die Gemälde so rasch als möglich wieder in der Galerie aufstellen zu können, scheint auch ein Indikator dafür zu sein, wie sehr man damals die politischen Entwicklungen unterschätzte.

Dank der Aktenlage war es unter anderem möglich, den Weg der einzelnen Transporte geografisch darzustellen (Abb. 5). Die unmittelbaren Auswirkungen der Evakuierungen auf den Erhaltungszustand der Gemälde werden anschließend im zweiten Teil der Arbeit genauer erörtert, die einzelnen Direktoren und Kustoden der Galerie im dritten Teil näher vorgestellt.

226 Lhotsky 1941, S. 619–622.

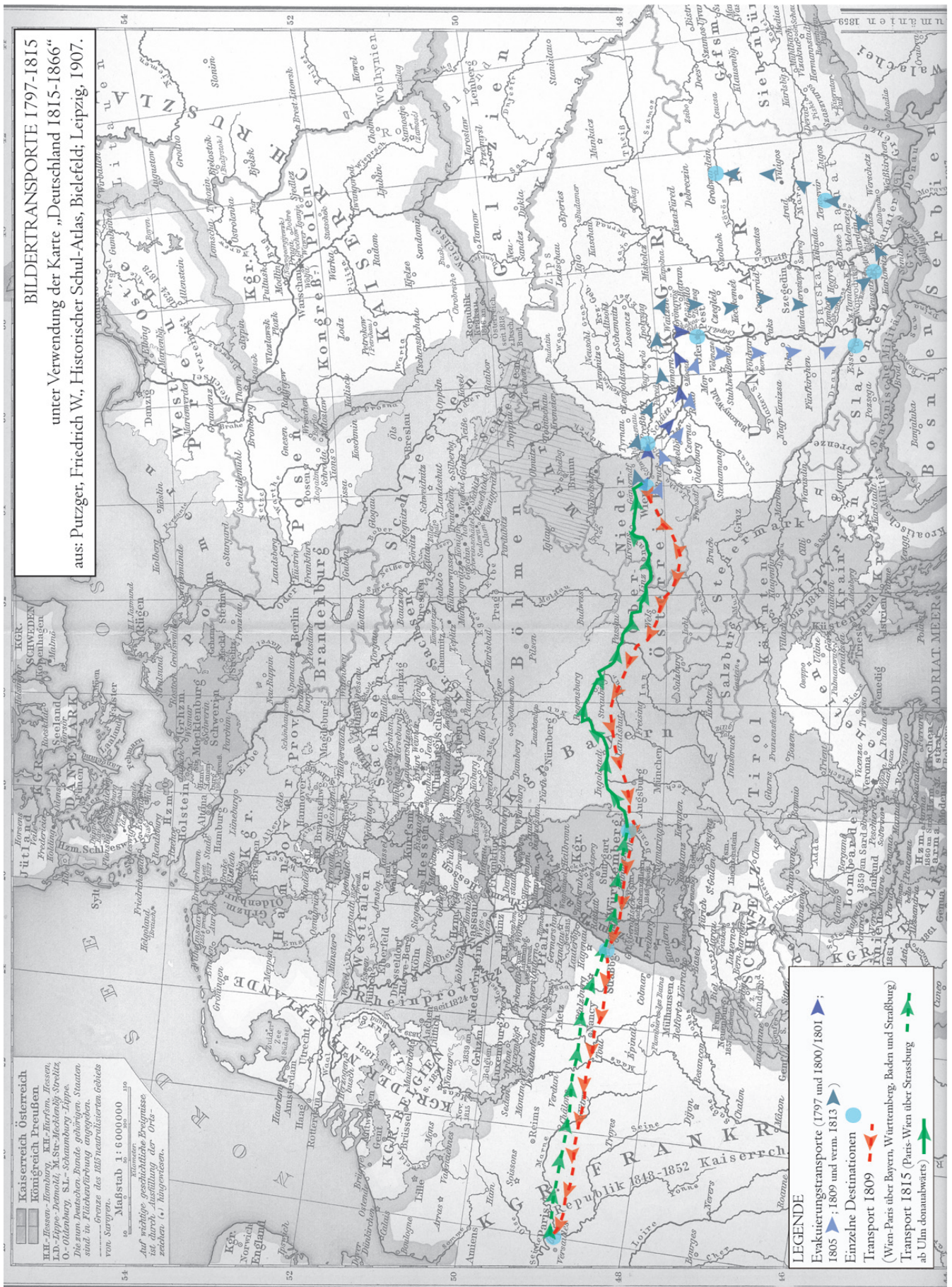
227 Übrigens scheint sich Denon über die allgemeine Vorsicht, mit der man sein Treiben damals in Europa wahrnahm, selbst im Klaren gewesen zu sein. Vgl. dazu beispielsweise seine Anmerkung in Bezug auf eine eventuelle Besichtigung der Universitätsbibliothek in Göttingen 1808: „[...] *n'ayant pas reçu d'ordre précis, je n'ai pas cru devoir même visiter et par cela inquiéter une université respectable [...]*.“ [ [...] nachdem ich keine präzisen Order erhalten hatte, glaubte ich, diese respektable Universität nicht einmal durch meinen Besuch beunruhigen zu müssen [...]. ] AN, O<sup>2</sup> 842, Denon an Daru (Berlin, 24.03.1808).

228 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 156–163.

229 OeStA, HHStA, OStA, 8 B, Nr. 795/1813, S. 256, 258. – Zu den Aufgaben der Hofstäbe vgl. Žolger 1917, S. 68, 117–134, 134–136.

230 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 152–163.





**Abb. 5: Geografische Darstellung der Gemäldetransporte von und nach Wien (1797 bis 1815)**



a) Erste Evakuierung: 1797

Als während des ersten Italienfeldzuges Napoleonische Truppen Ende März 1797 bis nach Kärnten und Anfang April auch in die Steiermark vordrangen, bereitete Direktor Joseph Rosa senior (1726-1805) in Wien bereits die erste Evakuierung der Gemäldegalerie vor.<sup>231</sup> Eine nicht näher beschriebene Anzahl von Werken wurde bis Mitte April in 58 Kisten verpackt, wofür extra Tagelöhner bestellt worden waren.<sup>232</sup> Aufgrund der Dimensionen und des Gewichts der Fracht, war diese jedoch nicht über Land beförderbar, daher erfolgte der Transport ab 13. April per Schiff donauabwärts nach Ofen.<sup>233</sup> Zu diesem Zweck war ein Schiff angemietet worden, wofür der „Schiffmeister“ Georg Radel später vom Oberstallmeisteramt 1706 fl. [Florin] 50 x [Kreutzer] erhielt.<sup>234</sup> Das war sogar mehr, als die gesamten Evakuierungsauslagen der Gemäldegalerie ausmachten (1335 fl. 44 x).<sup>235</sup> Der Transport blieb lediglich bis Mai in Ungarn und kam anschließend wieder nach Wien zurück, wo die Werke ausgepackt und vermutlich gleich wieder aufgestellt wurden.

b) Zweite Evakuierung: zwischen 1800 und 1801

Ausgelöst durch die für Wien bedrohliche Niederlage der Österreicher bei der Schlacht von Marengo, kam es zwischen Juni 1800 und April 1801 zu einer neuerlichen Evakuierung der Gemäldegalerie, über die jedoch nur wenig überliefert ist.<sup>236</sup> Aufgrund der im Vergleich zur vorigen Flucht deutlich geringeren Kosten (400 fl. 23,5 x), kann man annehmen, dass Joseph Rosa senior dieselben Kisten, vermutlich für die gleiche Werkauswahl, wiederverwenden ließ und der Transport daher abermals per Schiff, wahrscheinlich wieder nach Ofen gelangte.<sup>237</sup> Es wäre denkbar, dass erneut Georg Radel als Schiffmeister verpflichtet wurde, darüber liegen allerdings keine Akten vor.

c) Dritte Evakuierung: 1805

Ende 1805 folgte die dritte Evakuierung der Gemäldegalerie des Belvedere – diesmal unter der interimistischen Leitung durch den ersten Kustos Johann Tusch (1738-1817).<sup>238</sup> Da die Flucht der Gemälde aufgrund des raschen Vordringens der Franzosen nach Ostösterreich vermutlich sehr eilig geschehen musste, liegen aus 1805 kaum Akten über

231 Zum Vordringen der Franzosen nach Südösterreich während des ersten Italienfeldzuges vgl. Pfaffenbichler 2009c, S. 25.

232 Vergleicht man diese Kistenanzahl mit den späteren Evakuierungen und geht man zusätzlich davon aus, dass über die Jahre immer mehr Gemälde evakuiert wurden, würde sich für 1797 vermutlich eine ungefähre Summe von 500 evakuierten Gemälden ergeben.

233 Wann die Evakuierung angeordnet wurde, also wie lange man genau für die Verpackung brauchte, geht aus den Akten nicht hervor. Fest steht, dass die Gemäldekisten am 12. April bereit für den Abtransport waren. OeStA, HHStA, OMeA, Prot. 55, Nr. 680, 705, 875, 1085 (1797), zitiert nach Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 156.- Von welcher Verladungsstelle die Transportschiffe aufbrachen (Donaukanal? Lobau?), konnte bislang nicht ermittelt werden. Zur Schiffbarkeit der Donau vgl. Neweklowsky 1958.

234 Der Schiffmeister Johann Georg Radel war 1803 wohnhaft in der Leopoldstadt Nr. 6. Vgl. Anonym 1803, S. 252. - Er erhielt die angegebene Summe erst drei Jahre später (1800). Die Kaiserin selbst (Maria-Theresia von Neapel-Sizilien) hätte den Auftrag zur Anmietung des Schiffes erteilt. OeStA, HHStA, OStA, SR C, Bd. SR 166, fol. 261 (Posten Nr. 30). - Bis 1837 bestand 1 österreichischer Florin (fl.) aus 60 Kreuzern (x). Ich danke Michael Grundner für diesen Hinweis. - Vgl. auch Sédillot 1955, S. 40 f., 190 f.

235 Vgl. Anm. 233. - Eine recht hohe Summe, zieht man beispielsweise in Betracht, dass das jährliche Budget für die Erhaltung der Gemäldegalerie ab 1800 lediglich 500 fl. betrug. OeStA, HHStA, OKäA, 27 B, Nr. 86/1801 (Rosa sen. an OKäA, 16.04.1801).

236 Die Franzosen drangen allerdings in weiterer Folge nicht bis nach Wien vor. Zur Schlacht von Marengo vgl. Schober 2009, S. 40, 43 f.

237 OeStA, HHStA, OKäA, 27 B, Nr. 86/1801 (Rosa an OKäA, 16.04.1801) . - Siehe Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 157 (Anh.VI, S. 192).

238 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 157.

deren Organisation vor.<sup>239</sup> Der mit Juni 1806 neu bestellte Direktor der Gemäldegalerie, Heinrich Friedrich Füger (1751-1818), hinterließ allerdings einige nachträgliche Informationen, die Aufschluss über den Ablauf der Evakuierung von 1805 geben:

Aus der Gemäldegalerie waren insgesamt 539 Bilder in 48 Kisten evakuiert worden, darunter 166 Gemälde der italienischen (16 Kisten), 271 Werke der niederländischen (23 Kisten), 54 Stück der altdeutschen (4 Kisten) sowie 48 Objekte (5 Kisten) der altniederländischen Schule.<sup>240</sup>

Interessant ist, dass im Vergleich zur ersten Evakuierung 1797 um zehn Kisten weniger fortgeschafft wurde. Im Jahre 1805 benötigte Tusch jedoch immerhin 2000 fl. für die 48 Kisten, eine recht hohe Summe im Vergleich zu den 1335 fl. 44 x der ersten Evakuierung von 1797.<sup>241</sup> Vermutlich waren daher 1805 neue und besser adaptierte Transportbehältnisse für die Gemälde hergestellt worden, die dadurch vielleicht auch dichter bepackt werden konnten als zuvor.<sup>242</sup> In die Kisten wurden jetzt zwischen zwei und 33 Werke gepackt, darunter auch zwei Leinwandbilder, die auf eine „große Walze“ gerollt worden waren. Einige der Kisten waren so groß und schwer, dass 30 Mann sie über die Treppe tragen mussten.<sup>243</sup>

Für die Transportaufsicht der Gemälde war zunächst vermutlich Joseph Rosa junior (1760-1822), der zweite Kustos der Gemäldegalerie, vorgesehen gewesen.<sup>244</sup> Aufgrund dessen Erkrankung musste schließlich einer der Hofhausknechte des Belvedere, Dominik Hett junior, die Gemälde alleine begleiten.<sup>245</sup> Die abermalige Versendung per Schiff ins damalige Ungarn erfolgte vermutlich noch im Oktober – und zwar flussabwärts über Preßburg weiter bis nach Esseg.<sup>246</sup>

239 Davon, wie eilig man es bei der Evakuierung von 1805 tatsächlich hatte, zeugt beispielsweise auch der Bericht des Schlossermeisters Balthasar Stübler an das Oberstallmeisteramt vom 2. November 1805, in dem angegeben wird, dass dieser „wegen dringender Arbeiten an denen zur Feld Equipage und Hofsalvierung erforderlichen Leib und Hofreisewägen mit seinen dormaligen vier Gesellen Tag und Nacht arbeiten müße“. OeStA, HHStA, OStA, SR C, Bd. SR 350, Nr. 200. – Auch Rosa jun. gab später an, dass er vor Ankunft der Franzosen im Sommer 1809 beim der „eiligen Wegräumen“ der Gemälde behilflich war. OeStA, HHStA, OKäA, 76 B, Nr. 834/1810 (Rosa jun. an OKäA, 13.04.1810).

240 Verzeichnis des Evakuierungstransportes von 1805 bei OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813 (Füger an OKäA, 22.10.1809). Im Verzeichnis der Evakuierung von 1805 finden sich einige Ungenauigkeiten in Bezug auf die Summe der Werke und Kisten. Für die hier angegebenen Werte wurden die Einträge daher einzeln durchgezählt. – Vgl. Anhang I, Punkt A.

241 OeStA, HHStA, OKäA, 68 B Nr.674/1809 (Füger an OKäA, 30.03.1809).

242 Wahrscheinlich waren die Kisten nach der zweimaligen Verwendung nicht mehr zu gebrauchen. – Zum Zustand der Werke nach den ersten beiden Evakuierungen vgl. Teil II, Punkt A. – Es ist auch davon auszugehen, dass Tusch, der sich um den Direktorenposten bemühte, danach trachtete, insgesamt mehr Werke zu evakuieren als es zuvor Rosa gelungen war. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, Nr. 150/1806 (Doblhof an OKäA, 10.04.1806).

243 Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 68 B, Nr. 681/1809 (Füger an OKäA, 23.03.1809). Publiziert bei Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 192 ff. (Anhang VIII).

244 Joseph Rosa sen. war mit 1. März 1805 gesundheitsbedingt pensioniert worden. Der 78-Jährige verstarb noch im selben Jahr. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 157

245 OeStA, HHStA, OKäA, 47 B, Nr. 720/1807 (Füger an OKäA, 09.05.1807). – Hett's unvorhergesehen hohe Reisespesen beliefen sich in dieser langen Zeit auf 500 fl. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 47 B, Nr. 720/1807 (Füger an OKäA, 09.05.1807).

246 Preßburg wird lediglich bei Engerth erwähnt. Engerth 1882, S. LXXIV. – Esseg (Osijek, heutiges Kroatien): OeStA, HHStA, OKäA, Nr. 834/1810 (Rosa jun. an OKäA, 13.04.1810). – Füger gab später an, dass Hett ganze 9 Monate bei den Kisten in Ungarn verblieben war. Aus der Rückkehr der Kisten im Juli 1805 ergibt sich daher, dass der Evakuierungstransport vermutlich bereits im Oktober 1805 erfolgt war. OeStA, HHStA, OKäA, 47 B, Nr. 720/1807 (Füger an OKäA, 09.05.1807). – Hett's unvorhergesehen hohe Reisespesen beliefen sich in dieser langen Zeit auf 500 fl. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 47 B, Nr. 720/1807 (Füger an OKäA, 09.05.1807). – Möglicherweise ging der Transport auch über Ofen (Budapest, westlich der Donau) bis nach Temeswar (Timișoara, heutiges Rumänien), wie jener der Oberstallmeister-Stabseffekte. Vgl. OeStA, HHStA, OStA, Bd. SR 350 C, Nr. 211 (17.07.1806).

Dominique-Vivant Denon, der sich bereits seit 16. August 1805 in Wien aufhielt, hatte die k.k. Gemäldesammlung also noch vor ihrer dritten Evakuierung besichtigen können.<sup>247</sup> Die Galerie befand sich zu diesem Zeitpunkt allerdings mitten in den Umbauarbeiten und viele Werke dürften vermutlich gar nicht zugänglich gewesen sein.<sup>248</sup> Ob der Pariser Generaldirektor damals durch Tusch, Rosa junior oder sogar Füger – der bereits im Frühjahr 1805 eine Kommission zur Untersuchung der Depotgemälde im Belvedere geleitet hatte und die damals nicht ausgestellten Gemälde daher gut kennen musste – durch die ganze Sammlung geführt wurde, geht aus den Akten nicht deutlich hervor.<sup>249</sup> Fest steht hingegen, dass die Franzosen, wie zuvor erwähnt, 1805 im Belvedere noch nichts beschlagnahmen ließen.<sup>250</sup> Füger bemerkt jedoch später, dass das Schloss 1805 im Vergleich zu 1809 weniger streng untersucht worden wäre. Dass er darüber überhaupt Bescheid wusste, wirft vielleicht auch mehr Licht auf seine mögliche Rolle als Führer Denons im Jahre 1805.<sup>251</sup>

Nach der sechswöchigen Belagerung Wiens durch Napoleon (13. November bis 28. Dezember 1805) verblieben die evakuierten Kisten den Winter über im damaligen Ungarn und gelangten erst Mitte Juli 1806 wieder per Schiff zurück nach Wien.<sup>252</sup> Die Löschung der Fracht und der Transport ins obere Belvedere fanden drei Tage später, am 17. Juli statt.<sup>253</sup>

Bis auf jene niederländische Werke, die aufgrund der immer noch im Gang befindlichen Umbauarbeiten im Schloss zunächst noch verpackt bleiben mussten, waren die evakuierten Gemälde bereits ab 24. August 1806 wieder ausgestellt worden.<sup>254</sup>

### 3. Die Ereignisse von 1809

Nach dem verlorenen dritten Koalitionskrieg (Schlacht von Austerlitz, 2. Dezember 1805), der für Österreich zahlreiche Gebietsabtretungen und Kriegskontributionen mit sich brachte (Friede von Pressburg, 26. Dezember 1805), gipfelte der durch die österreichische Bevölkerung unterstützte Widerstand gegen Napoleon am 6. April 1809 in der Kriegserklärung an Frankreich (Beginn des 5. Koalitionskrieges).<sup>255</sup> Die Vorbereitungen für eine neuerliche Evakuierung der Gemäldesammlung waren demnach andere, als noch 4 Jahre zuvor.

#### a) Die Evakuierung von 1809

Bereits Ende Februar 1809 wurde das Oberstkämmereramt vom Außenministerium darüber in Kenntnis gesetzt, dass eine neuerliche Evakuierung der Hofsammlungen bevorstünde und „soweit es ohne Aufsehen zu erregen möglich ist“ bereits mit den nötigen Vorbereitungen zur Verpackung begonnen werden sollte. Der offizielle Beginn der allgemeinen Evakuierung erfolgte am 1. April. Mit der tatsächlichen „Einpackung“ der

247 Pénot 2009, S. 111. – Vgl. Anm. 192.

248 Tusch wollte die Bilder zwar noch vor dem Winter 1805 wieder hängen, laut Hoppe-Harnoncourt kam es aber aufgrund der Invasion der Franzosen vermutlich nicht mehr dazu. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 157.

249 Da Denon jedoch kaum Deutsch verstand und er im August 1805 auch noch nicht mit Zix als Übersetzer reiste, würde einiges für Rosa junior oder Füger sprechen, die beide der französischen Sprache kundig waren. Vgl. Anm. 190 und Teil III, Punkt D. 2. a.

250 Im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Trophäen aus der Wiener Rüstkammer. - OeStA, HHStA, OKäA, 108 B, Nr. 34/1814 (Tusch, Füger und Rosa jun. an OKäA, 19.01.1814).

251 OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813, S. 8.

252 Vgl. Anm. 219. – Die Donau war bis zum Frühjahr unschiffbar, vgl. auch weiter unter Punkt D. 3. a.

253 Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 40 B, ohne Nr. (Füger an OKäA, 26.07.1806). - Frimmel 1910, S. 93 f.

254 OeStA, HHStA, OKäA, 40 B, Nr. 922/1806 (Füger an OKäA, 18.07.1806). - Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 157 ff.

255 Vgl. Anm. 219.

Werke sollte jedoch erst nach der Kriegserklärung an Frankreich begonnen werden.<sup>256</sup>

Direktor Heinrich Füger, der die Transportbehältnisse von 1805 vorsorglich hatte aufheben lassen, konnte diese weiterverwenden, ließ sie jedoch durch einen Tischler namens Filser adaptieren: Um die Werke vor Feuchtigkeit und Staub zu schützen, wurden die Bretterfugen außen mit Wachsleinwand und Ölfarbe abgedichtet und zusätzlich pro Kiste vier bis sechs eiserne Ringe montiert, damit ein Tragseil hindurch gezogen werden konnte, um den Transport sicherer zu machen.<sup>257</sup> Auch zehn neue Kisten wurden angefertigt. Dabei kam es allerdings zu Personalengpässen, denn viele der Handwerker waren zum Militär einberufen worden.<sup>258</sup>

Anfang Mai 1809 waren die betreffenden Gemälde – wie bereits bei den drei vorangegangenen Evakuierungen ohne jeweilige Zierrahmen – fertig verpackt worden, wofür Füger immerhin 1791 fl. 20 x benötigt hatte.<sup>259</sup> Die 58 Kisten mit insgesamt 679 Bildern waren mit dem Erkennungszeichen der Galerie, sowie entsprechenden, zur Vorsicht gemahnenden Siegeln versehen worden und beinhalteten neben den 158 Hauptwerken der niederländischen (17 Kisten) und den 231 Meisterwerken der italienischen (17 Kisten) auch 87 Gemälde der altdeutschen Schule (sieben Kisten), sowie 44 altniederländische (fünf Kisten) und 38 altitalienische Werke (vier Kisten).<sup>260</sup> Außerdem war eine gesondert markierte Kiste (k.k. Adler) mit 21 Porträts der Kaiserfamilie beigelegt worden.<sup>261</sup> Die Kisten enthielten zwischen einem und 30 Gemälden, waren also zum Teil wieder recht dicht gepackt worden, wodurch um 140 Gemälde mehr untergebracht werden konnten als vier Jahre zuvor. Drei dieser Kisten enthielten 24 abgespannte Leinwandgemälde, die auf eine große Walze gerollt worden waren.

Unglücklicherweise konnten bis zum 2. Mai 1809 – aus Zeitgründen und akutem Hofwagenmangel – jedoch nur 54 Kisten (623 Gemälde) zum Einschiffsplatz gebracht werden. Die Kisten der Gemädegalerie waren zusammen mit der ungarischen Leibgarde, verschiedenen Gütern aus dem Besitz Kronprinz Ferdinands (1793-1875) sowie der Hofkapelle auf nur einem Schiff untergebracht worden.<sup>262</sup>

Die zurückgebliebenen Objekte – darunter auch 4 bereits gepackte Kisten mit 56 Gemälden – wurden wie auch die leeren Zierrahmen in den Rondellen und ebenerdigen Depots des Oberen Belvedere untergebracht, wo man sie zu verbergen suchte, indem

256 OeStA, HHStA, OKäA, 68 B, Nr. 664/1809 (Trauttmansdorff an Wrba, 21.02.1809; Circulandum OKäA, 01.04.1809). - Frimmel 1910, S. 99

257 Filser hatte auch 1805 die Kisten hergestellt. OeStA, HHStA, OKäA, 68 B, Nr. 681/1809 (Füger an OKäA, 23.03.1809). - Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 192 ff. (Anhang VIII).

258 OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813, S. 3 f. (Füger an OKäA, 22.11.1809). - Frimmel 1910, S. 94. - Aus der Differenz zwischen der Gesamtsumme der extraordinären Ausgaben für die Evakuierungsvorbereitungen 1809 und den Verpackungskosten ist ablesbar, dass für diese Adaptierungen und Neuanfertigungen vermutlich 433 fl. 16 x verwendet worden waren. Siehe OeStA, HHStA, OKäA, 73 B, Nr. 412/1810 (Füger an OKäA, 13.02.1810).

259 OeStA, HHStA, OKäA 73 B, Nr. 412/1810 (Füger an OKäA 13.02.1810). - OeStA, HHStA, OKäA, 69 B, Nr. 852/1809 (Füger an OKäA, 03.05.1809).

260 Welcher Art diese Markierungen waren, geht aus den Akten hingegen nicht hervor. OeStA, HHStA, OKäA, 69 B, 843/1809 (OKäA an die Sammlungsdirektoren, 14.04.1809). - Das Erkennungszeichen der Gemädegalerie lautete vermutlich wie bei der Evakuierung von 1813: „KKBG“. OeStA, HHStA, OKäA, B, Nr. 1150/1813 (OKäA an die Sammlungsdirektoren, 17.08.1813).

261 Die 21 Porträts wurden aus der k.k. Zuckerraffinerie in der Ungargasse ins nahegelegene Belvedere gebracht. - Verzeichnis des Evakuierungstransportes von 1809, bei OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813 (Füger an OKäA, 22.10.1809). Im Verzeichnis der Evakuierung von 1809 finden sich ebenfalls einige Ungenauigkeiten in Bezug auf die Summe der Werke und Kisten. Die Einträge wurden daher einzeln durchgezählt. - Vgl. Anhang I, Punkt B.

262 Insgesamt waren 7 Schiffe für die Evakuierungen der Hofeffekten und Hofsammlungen vorgesehen. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 69 B, Nr. 894/1809 (Schreibers an OKäA, vor dem 05.11. 1809). - Der Transport der Kisten vom Belvedere zur Verladungsstelle erfolgte über zwei Tage: Am 2. Mai wurden die ersten 48 Kisten in 11 Hofwagenfahren, am 2. Mai weitere 6 Kisten in 2 Fahren zu den Schiffen gebracht. Frimmel 1910, S. 99.



man sie unter weniger wertvolle Werke schlichtete.<sup>263</sup>

Während Füger im Schloss zurückblieb, wurde der Schiffstransport der Hofsammlungen von Karl von Schreibers (1775-1852), Direktor des Naturalienkabinetts, geleitet. Die Gemäldekisten wurden erneut von Dominik Hett junior beaufsichtigt.<sup>264</sup> Zwischen 3. und 6. Mai brachen die Schiffe mit den zu flüchtenden Gütern von Wien aus auf und gelangten donauabwärts über Preßburg nach Ofen. Nach mehreren längeren Aufenthalten wurden Peterwardein bzw. Temeswar erreicht, von wo ein Teil der Kisten per Landweg weiter bis nach Großwardein in bewachte Magazine gebracht wurde.<sup>265</sup>

Die französische Belagerung Wiens – und jene des Belvedere – endete nach 7 Monaten, im November 1809. Wie schon bei der vorigen Evakuierung verblieben die Kunstwerke jedoch aufgrund der winterbedingten Unschiffbarkeit der Flüsse noch bis zum darauffolgenden Frühjahr am Fluchtungsort.<sup>266</sup> Der Rücktransport, zum Teil über kleinere Kanäle und flussaufwärts, erfolgte erst im April 1810.<sup>267</sup> Die Transportschiffe kamen erst am 24. Juli 1810 in Wien an. Die 54 zurückgekehrten Kisten konnten drei Tage später entladen und ins Belvedere gebracht werden, wofür wiederum 30 Männer beschäftigt worden waren.<sup>268</sup> Die Gemälde verblieben allerdings noch bis Ende 1810 verpackt, da das Schloss nach der französischen Belagerung erst wieder in Stand gesetzt werden musste. Füger ließ die leeren Kisten anschließend wieder vorsorglich aufbewahren.<sup>269</sup>

#### b) Der Kunstraub von 1809

Trotz der vorherigen Evakuierung der Wiener Gemäldegalerie Anfang Mai, gelang es Dominique-Vivant Denon im Sommer 1809, mehr als 400 Gemälde aus Schloss Belvedere für Frankreich auszuwählen – womit die Beschlagnahmen in Wien zahlenmäßig die bei weitem erfolgreichste französische Kunstraub-Kampagne überhaupt darstellen.<sup>270</sup> Heinrich Füger musste sich wenig später vor Kaiser Franz I. (1768-1835) für diese unerwartet hohen Verluste rechtfertigen – schließlich hatte der Direktor doch das seiner Meinung nach Wertvollste in Sicherheit bringen lassen. Füger tat dies in Form eines ausführlichen Berichtes, der die Ereignisse von Anfang Mai 1809 bis Mitte November 1809 zusammenfasst. Gemeinsam mit den 1910 von Frimmel publizierten

263 Diese Gemälde wurden ebenfalls mit nicht genauer beschriebenen Zeichen markiert. OeStA, HHStA, OKäA, 69 B, Nr. 852/1809 (Füger an OKäA, 03.05.1809).

264 Frimmel 1910, S. 99.

265 OeStA, HHStA, OKäA 70 B, Nr. 1107/809 (Schreibers an OKäA, Temeswar 29.10.1809). – Peterwardein: Novy Sad, heutiges Serbien, Temeswar: Timișoara, heutiges Rumänien, Peterwardein: Oradea, heutiges Rumänien. Der genaue Aufbewahrungsort der Bilderkisten konnte bislang nicht genau ermittelt werden, vermutlich nutzte man aber vorhandene Festungen (Novy Sad) oder brachte die Kisten in bewachten Magazinen unter, wie beispielsweise in Temeswar, wo auch Teile der Schatzkammer (Reichsinsignien) verwahrt und durch die Stadtmiliz bewacht wurden, die offenbar den Inhalt der Kisten nicht kannte. Vgl. Preyer 1995, S. 96, 212. Ich danke Claudiu Calin für diesen Hinweis.

266 Einige bereits in Wien benötigte Güter sollten zuvor schon auf dem Landweg zurückgebracht werden. Für die fragilen Gemälde war der Landweg bis nach Wien aufgrund der zu erwartenden Erschütterungen wohl keine Option. OeStA, HHStA, OKäA 70 B, Nr. 1107/809 (Schreibers an OKäA, Temeswar 29.10.1809). Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 161.

267 Von Temeswar bis Titeln am Begakanal, die Theiß flussaufwärts bis Földvár, dann den Batschkanal bis Monostorszeg und schließlich auf die Donau. OeStA, HHStA, OKäA 70 B, Nr. 1107/809 (Schreibers an OKäA, Temeswar 29.10.1809). Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 161.

268 Aufgrund einsetzenden Regens und einer vorübergehenden Deponierung im Unteren Belvedere zog sich der Transport ins Obere Belvedere über zwei Tage hin. Die 30 Männer erhielten insgesamt 180 fl. (3 fl. pro Mann und Tag). OeStA, HHStA, OKäA, 79 B, Nr. 1532/1810 (Füger an OKäA, 30.07.1810). – Frimmel 1910, S. 102.

269 OeStA, HHStA, OKäA, 79 B, Nr. 1532/1810 (Füger an OKäA, 30.07.1810). – OeStA, HHStA, OKäA, B, Nr. 1992/1810 (Füger an OKäA, 21.10.1810).

270 Laut Pénot 2009, S. 111. – Denon hielt sich vom 6. Juni bis 7. November 1809 in Wien auf. Dupuy-Vachey 1999a, S. 504.

Tagebucheintragungen zählt dieser zwar sicherlich in einigen Punkten geschönte Bericht dennoch zu den aussagekräftigsten überlieferten Zeugnissen für die Begebenheiten rund um den französischen Kunstraub im Belvedere.<sup>271</sup>

Bereits zwei Tage bevor die österreichische Hauptstadt kapitulierte, rückten am 11. Mai Napoleons Truppen in die Vorstadt Wiens vor, woraufhin das Belvedere zwei Tage lang von französischen Soldaten bewacht wurde. Die darauffolgende Bombardierung Wiens (11.-12. Mai) erreichte das Schloss glücklicherweise nicht. Nachdem die französische Wache abgezogen worden war, musste Füger, bis eine Bürgerwache eintraf, kurzfristig Dienstleute aufstellen, denn nachts hatte es bereits mehrfach versuchte Übergriffe auf das Schloss gegeben. Nach dem österreichischen Sieg bei der Schlacht von Aspern und Essling (21.-22. Mai) stellte Füger das zunächst jedoch abgelehnte Ansuchen, einen Regierungskommissar ins Belvedere zu schicken, der „ein legaler Zeuge von allem wäre, was daselbst vorginge.“<sup>272</sup>

Am 6. Juni wurde der Direktor dann zu Antoine-François Graf Andréossy (1761-1828) bestellt, dem damaligen Generalgouverneur Wiens, der sich erkundigte, ob nach der Evakuierung noch Werke in der Gemäldegalerie zurückgeblieben waren.<sup>273</sup> Füger konnte „das Daseyn der Depots der geringeren Bilder nicht verläugnen, derer Daseyn jedermann kennt und womit 6 Zimmer ausgefüllt waren.“<sup>274</sup>

Danach überschlugen sich die Ereignisse: Bereits am Abend des 7. Juni besuchten Generalintendant Pierre Daru (1767-1829) und Dominique-Vivant Denon, der tags zuvor in Wien eingetroffen war, das Untere und Obere Belvedere sowie Fügers Atelier.<sup>275</sup> Am Morgen danach sah sich auch Andréossy im Belvedere und in Fügers Dienstwohnung um und lud den Direktor noch am selben Tag zum Mittagessen ein.<sup>276</sup> Einen Tag später, am 9. Juni, erkundigte sich der bereits Schlimmes befürchtende Füger bei Regierungspräsident Ferdinand von Bissingen-Nippenburg (1749-1831), wie er sich „im Fall einer Anforderung an die Gallerie Depots zu verhalten habe.“<sup>277</sup> Dieser konnte ihm jedoch „keine bestimmte Art angeben, wie [er] eine solche Anforderung würde ablehnen können.“<sup>278</sup> Unterdessen hatten jedoch Denon und zwei französische Kommissare in den Depots des Belvedere bereits mit der Auswahl der Gemälde begonnen, ohne dass Füger zuvor darüber in Kenntnis gesetzt worden wäre.<sup>279</sup> Erst am Abend bei seiner Rückkehr ins Schloss erhielt der Direktor den betreffenden, an ihn adressierten Befehl von Andréossy: Füger sollte Denon ein Verzeichnis jener Gemälde überreichen, die es „wert wären, ausgesucht und abgesondert zu werden“, ihm darüber hinaus alle nötigen Informationen zukommen lassen und die von Denon gewünschten Bilder schließlich aushändigen.<sup>280</sup> Denon wählte 3 Tage

271 OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813 (Füger an OKäA, 22.11.1809). - Frimmel 1910.- Vgl. Anhang II, Punkt G.

272 OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813 (Füger an OKäA, 22.11.1809), S. 13.

273 Andréossy war seit 1806 französischer Botschafter in Wien gewesen, mittlerweile jedoch zum Generalgouverneur der Stadt aufgestiegen. Koschatzky et al. 1971, S. 68. - Ouvrard 2009, S. 20.

274 OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813 (Füger an OKäA, 22.11.1809), S. 16.

275 Frimmel 1910, S. 100. – Füger hatte, zusätzlich zu seinem Direktorenposten an der Gemäldegalerie, die Stellung eines Hofmalers inne und besaß daher in seiner Dienstwohnung im Belvedere auch ein Atelier. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 158. - Schoeller 2011, S. 163.

276 Es ist belegt, dass Andréossy 1809 ebenfalls Gemälde aus der Gemäldegalerie auswählte. Wahrscheinlich erhielt er dabei Unterstützung von François Lefèbvre, Direktor der Albertinischen Sammlung (heute Albertina). Vgl. Koschatzky et al. 1971, S. 70 ff. - Pénot 2009, 118f. – Siehe dazu auch Fallbeispiel 14.

277 OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813 (Füger an OKäA, 22.11.1809), S. 17.

278 Siehe Anm. 277.

279 Bei den Kommissaren handelte es sich vermutlich um die bereits erwähnten Zix und Perne, die Denon nach Wien begleitet hatten. Möglicherweise war zu diesem Zeitpunkt auch Henry Beyle anwesend, der sich zumindest vom 18. Mai bis September 1809 in Wien aufhielt, wie seine Privatkorrespondenz belegt. Stendhal, 1997, S. 833, 843.

280 „[...] qui méritent d'être choisis et séparés. [...]“ OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813 (Füger an OKäA, 22.11.1809), S. 18 f.

lang, vom 9.-11. Juni, Werke im Belvedere aus. Sein Sekretär Perne verfasste dazu ein Verzeichnis, von dem Füger später eine Abschrift erhielt.

Neben Depotbildern, sowie jenen vier bei der Evakuierung zurückgebliebenen Kisten mit 56 Gemälden (davon eine Kiste mit elf über eine Walze gerollten Leinwänden), wurden auch Werke, die aufgrund ihrer Größe, ihres Gewichts oder ihres Zustandes an ihrem Platz in der Galerie geblieben waren, beschlagnahmt.<sup>281</sup>

Alles in allem schien es bei der Auswahl weniger um Qualität, als um Quantität zu gehen, wie Füger bemerkte, denn scheinbar waren es „nicht bloß die Bedürfnisse des Pariser Musaei, für welche H. Denon Sorge trug, sondern die Absicht, durch eine beträchtliche Menge von Stücken die Anzahl seiner Kunst Trophäen in den Augen des Publicums zu vermehren (...). Auf meine Frage, ob er alle diese Stücke in dem Musaeo aufzustellen gedächte, konnte H. Denon doch nicht umhin, zu antworten, daß viele der genommenen Bilder allerdings keinen Platz im Musaeo verdienten, und auch nicht darin aufgestellt werden würden. Es dürfe aber nicht das Ansehen haben, daß er die K. Gallerie habe begünstigen wollen, wenn er sich bloß auf die geringere Zahl einschränkte, die dahin bestimmt wären.“<sup>282</sup>

Die entleerten Gemäldedepots wurden daraufhin versiegelt. Neben den Gemälden aus dem oberen Teil des Schlosses, waren auch Ausstattungsbilder sowie einige andere Objekte aus dem Unteren Belvedere entnommen worden.<sup>283</sup>

### c) Aktenlage, Datierung und Umfang des Kunstraubes von 1809

Vom Verzeichnis der 1809 im Belvedere beschlagnahmten Werke existieren heute in den Wiener und Pariser Archiven insgesamt 3 Versionen, nämlich das französische „Original“, dessen Kopie sowie die für Wien bestimmte Abschrift. Bemerkenswert ist, dass die untereinander identen französischen Verzeichnisse von der österreichischen Liste besonders in Bezug auf die Anzahl der Einträge markant voneinander abweichen.<sup>284</sup> Die beiden mit 18. Juni 1809 datierten Listen in den *Archives des Musées Nationaux* in Paris nennen jeweils 370 Gemälde, 2 Mosaik, 69 Porzellanfiguren und 4 weitere Objekte.<sup>285</sup> Auf der ebenfalls mit 18. Juni 1809 datierten, im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv befindliche Liste zählt man hingegen 399 Gemälde, 2 Mosaik, 69 Porzellanfiguren und 4 weitere Objekte. Daran anschließend folgen außerdem zwei (jeweils von anderer Hand verfasste) Teillisten, die belegen, dass sich die endgültige Auswahl der Gemälde zeitlich noch etwas länger hinzog.<sup>286</sup>

Hier gibt es allerdings mehrere Ungereimtheiten: Die erste Teilliste umfasst 12 Gemälde des zweiten Stocks der Galerie, die „durch Herrn Berne Secretair des Herrn Denon (...) den 19 July 809“ ausgesucht wurden. Diese Werke finden sich jedoch bereits auf den drei mit 18. Juni 1809 datierten Wiener und Pariser Listen. Denkbar wäre, dass es sich bei der zeitlichen Angabe dieser Teilliste um einen simplen Schreibfehler handelt und

281 Im Evakuierungsverzeichnis von 1809 nennt Füger beispielsweise das Mosaikporträt nach Pompeo Batoni, *Kaiser Joseph II. und Großherzog Leopold* darstellend (KHM Inv.Nr. KK\_877), als eines der Werke, die nicht mehr eingepackt werden konnten. – Zu weiteren Gemälden vgl. auch Teil II.

282 OeStA, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 248/1813 (Füger an OKäA, 22.11.1809), S. 24 f.

283 Anfang September 1809 beschlagnahmte Denon außerdem die Feldgerätschaften Joseph II. und im Oktober mehrere türkische Zelte. Es ist unklar, ob diese Entnahmen in weiteren Verzeichnissen erfasst wurden. Vgl. Frimmel 1910, S. 101

284 Der Vergleich wird auch dadurch erschwert, dass mitunter in einem Eintrag mehrere Gemälde zusammengefasst wurden.

285 AMN, P4, 18.06.1809. – AMN, P4, 18.06.1809 (inhaltsgetreue Kopie). – Vgl. CD im Anhang I, Punkt F.

286 OeStA, HHStA, Frankreich Varia, 74, I 89/11, Wien C, ad Nr. 248/813, S. 2-9. – Vgl. CD im Anhang I, Punkte C-E. – Übrigens scheint es auch in Wien ursprünglich zwei inhaltlich idente Abschriften dieses Gemäldeverzeichnisses gegeben zu haben. Das „Original“, das heute verschollen ist, hat sich ehemals in OeStA, HHStA, OKäA 102 B, Nr. 248/1813 befunden.

die Entnahme bereits am 19. Juni (statt im Juli) stattfand. Auch die Erwähnung von Perne („Berne“) würde insofern Sinn ergeben, als laut Fügers Bericht Denons Sekretär das Gesamtverzeichnis der Gemäldeentnahmen anfertigte. Dieses letztere, sowie die erste Teilliste wären demnach etwa eine Woche nach Sichtung der Gemälde durch Denon (9.-11. Juni) entstanden.

Eine weitere Teilliste belegt außerdem, dass am 12. August 1809 „nach geschlossenem Verzeichnis“ weitere 5 Depot-Werke ausgewählt wurden. Diese nachträgliche Entnahme findet sich allerdings auf keiner der drei Listen vom 18. Juni und taucht auch im zugehörigen Pariser Aktenkonvolut nicht weiter auf.<sup>287</sup>

Zählt man diese 5 weiteren Gemälde zu den früheren Entnahmen hinzu, so belief sich die gesamte, zwischen 18. Juni und 12. August 1809 im Belvedere stattgefundene französische Beschlagnahme laut der Wiener Aktenlage auf **404 Gemälde, zwei Mosaiken, 69 Porzellanfiguren und vier weitere Objekte** – und beinhaltete somit immerhin um 34 Gemälde mehr, als die Pariser Archive vorgeben (vgl. Tab. 3).<sup>288</sup>

|                         | <i>Wiener Liste</i>                                            | <i>Pariser Liste</i> | <i>Pariser Liste - Kopie</i> | <i>Wiener Teilliste 1</i>                                    | <i>Wiener Teilliste 2</i>                                    |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------|----------------------|------------------------------|--------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| <b>Datum</b>            | 18.06.1809                                                     | 18.06.1809           | 18.06.1809                   | 19.06.1809?                                                  | 12.08.1809                                                   |
| <b>Objekte gesamt</b>   | 474                                                            | 445                  | 445                          | 12                                                           | 5                                                            |
| <b>Gemälde gesamt</b>   | 399                                                            | 370                  | 370                          | 12                                                           | 5                                                            |
| <b>Mosaiken</b>         | 2                                                              | 2                    | 2                            | -                                                            | -                                                            |
| <b>Porzellanfiguren</b> | 69                                                             | 69                   | 69                           | -                                                            | -                                                            |
| <b>Andere</b>           | 4                                                              | 4                    | 4                            | -                                                            | -                                                            |
| <b>Signatur</b>         | OeStA, HHStA, FV 74, I 89/11, Wien C, ad Nr. 248/1813, S. 2-8. | AMN P4, 18.06.1809   | AMN P4, 18.06.1809 (copie)   | OeStA, HHStA, FV 74, I 89/11, Wien C, ad Nr. 248/1813, S. 8. | OeStA, HHStA, FV 74, I 89/11, Wien C, ad Nr. 248/1813, S. 9. |
| <b>Siehe Anhang</b>     | I, Punkt C                                                     | I, Punkt F           | -                            | I, Punkt D                                                   | I, Punkt E                                                   |

**Tab. 3: Vergleich der einzelnen Kunstraublisten von 1809**

#### 4. Der Transport nach Frankreich und das weitere Schicksal der geraubten Wiener Bilder

Das Verpacken der von den französischen Beauftragten aus dem Belvedere entnommenen Kunstwerke wurde von Benjamin Zix zeichnerisch festgehalten (Abb. 6). Es ist allerdings davon auszugehen, dass die bühnenartig komponierte, in einzelne Stationen gegliederte Darstellung des Geschehens vor allem einen exemplarisch-propagandistischen Auftrag hatte und demnach nicht bis ins Detail den tatsächlichen Gegebenheiten entsprach.<sup>289</sup> Obwohl die Beschlagnahme im Sommer geschah, ist mehr als fraglich, ob die Gemälde tatsächlich unter freiem Himmel auf der nördlichen Terrasse des Oberen Belvedere eingepackt wurden.<sup>290</sup> Vielmehr scheint es, als hätte sich Zix eines Kunstgriffs bedient, um im Hintergrund eine Stadtansicht Wiens darstellen zu können. Dennoch erhält man einen ungefähren Eindruck davon, wie die Verpackung vonstattenging:

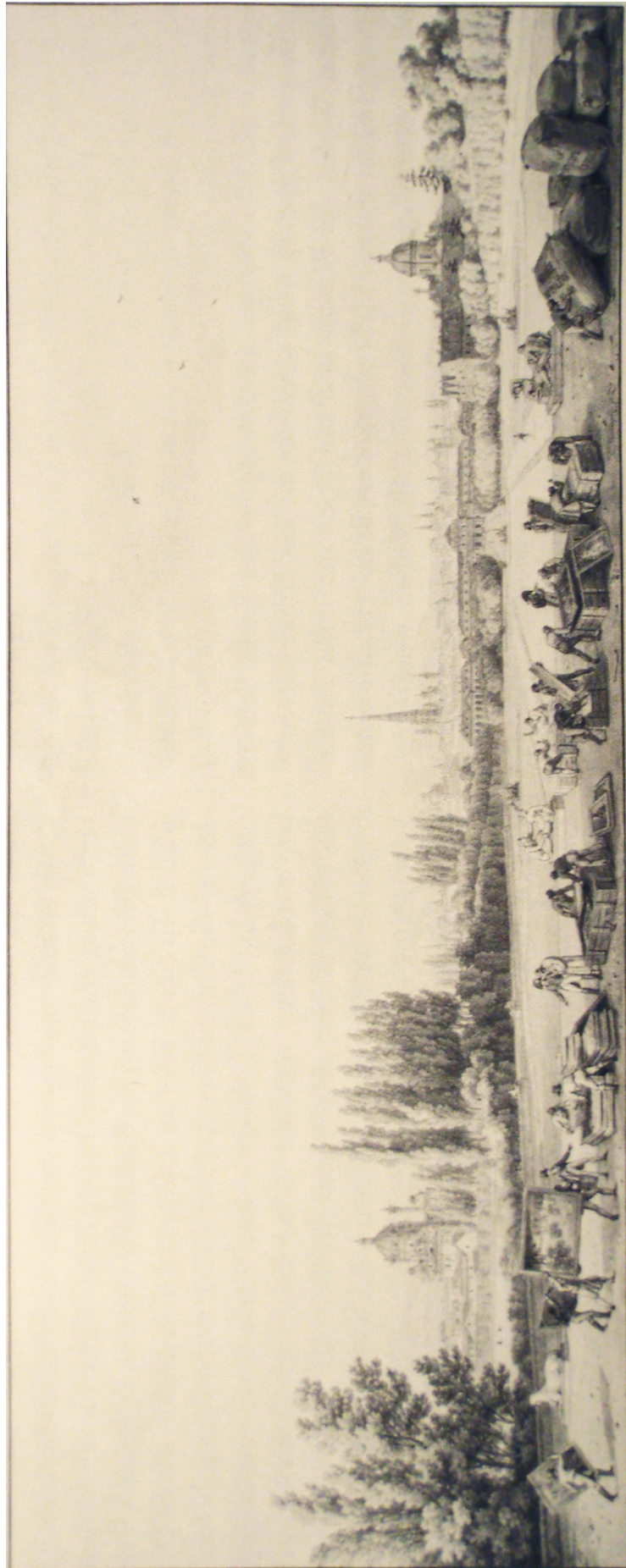
<sup>287</sup> Möglicherweise handelt es sich bei dieser ergänzenden Liste, die sichtlich von anderer Hand stammt, um Aufzeichnungen des zweiten Kustos Joseph Rosa junior. Vgl. dazu OeStA, HHStA, OKäA, 76 B, Nr. 834/1810 (Rosa jun. an OKäA, 13.04.1810).

<sup>288</sup> Mit dieser bislang nicht restlos geklärten Divergenz hat sich jüngst Pénot beschäftigt. Pénot 2009, S. 118 f.

<sup>289</sup> Ich danke Bénédicte Savoy für diesen wertvollen Hinweis.

<sup>290</sup> Auf einer weiteren Zeichnung von Zix, die die 1807 erfolgten Kunstbeschlagnahmen in Kassel darstellt, werden die Vorbereitungen zur Verpackung hingegen im Innenraum der Galerie getroffen (B. Zix, *Wegnahme der Werke aus Kassel*, 1807; Feder und braune Tinte, braun laviert, 25,7 x 21,6 cm; Paris, Bibliothèque Nationale, coll. Hennin 13174).





**Abb. 6:** B. Zix, Das Einpacken der Gemälde in Wien, 1810,  
Feder und braune Tinte, laviert; 24,2 x 61,1 cm; Privatsammlung Paris



Die herangetragenen, offensichtlich noch gerahmten Gemälde wurden für den Transport in hölzerne Kisten gepackt, die eigens vor Ort angefertigt wurden.<sup>291</sup> Je nach Größe wurden die Formate dabei auch übereinandergestapelt.<sup>292</sup> Die Kisten wurden anschließend mit Nägeln verschlossen, mit (vermutlich gewachstem) Tuch umwickelt und beschriftet.<sup>293</sup>

Wie die Akten berichten, brachen die auf diese Art vorbereiteten 39 Gemäldekisten zusammen mit 5 weiteren aus dem Belvedere (Mosaik und chinesische Porzellanskulpturen), 8 Kisten aus dem Antikenkabinett (Skulpturen, Basreliefs und Mosaik), sowie 8 Kisten aus der Hofbibliothek (Bücher und Manuskripte) und 3 Kisten aus dem Naturalienkabinett in mehreren Etappen von Wien auf.<sup>294</sup> Aufgeteilt auf drei Konvois, die am 23. Juli (40 Kisten), 27. Juli (8 Kisten) und 28. August (15 Kisten) aus Wien abgingen, gelangte der Transport über Deutschland (Bayern, Württemberg und Baden) zunächst bis nach Straßburg und anschließend in einer zweiten Etappe von dort nach Paris, wo die 63 Kisten Ende Oktober 1809 im *Musée* ankamen.<sup>295</sup>

Da der Transport über mehrere Länder ging und vermutlich auch in unterschiedlichen Währungen bezahlt werden musste, wurde die finanzielle Abwicklung durch zwei unterschiedliche Bankhäuser geregelt: Über Vermittlung des in Wien ansässigen Bankiers schweizerischer Herkunft, Moritz von Fries (1777-1826), wurde der Wiener Großfuhrmann Joseph Ritter mit der Beförderung der drei Konvois von Wien nach Straßburg beauftragt.<sup>296</sup> Die wichtige Sendung verließ Wien anschließend über Passierscheine des Generalmajors Louis-Alexandre Berthier, Prinz von Neuchâtel (1753-1815).<sup>297</sup> Von Straßburg aus organisierte der Bankier Philippe-Jacques de Franck die zweite Etappe bis Paris.<sup>298</sup> Die Fracht wurde nun dem Transportpediteur (*Commissionnaire de roulage*) Alexandre Derues anvertraut und durch Wagen von Jean Doulette befördert.<sup>299</sup> Der Transport selbst wurde pro Etappe und mit 10 Francs (F.) pro 50 kg Fracht entlohnt, wozu noch Zölle und weitere Abgaben kamen. Insgesamt beliefen sich die Ausgaben des Transportes von Wien

291 Woher das Holz für die Kisten stammte, ist unklar. Vermutlich wurde es, wie andere Gebrauchsgüter auch, in der belagerten Stadt beschlagnahmt. – Zur Wegnahme der Zierrahmen vgl. auch Teil II, Punkt B. 1.

292 Auf der Darstellung ist nicht ersichtlich, dass größere Leinwände abgespannt und gerollt wurden. Dies geschah 1809 in Wien jedoch nachweislich. Vgl. Teil II, Punkt B. 2.

293 Vgl. Rosenberg, Dupuy-Vachey 1999, Kat.Nr. 149, S. 152. – Pénot 2009, S. 114. – Savoy, Potin 2010, Kat. Nr. 229, S. 265.

294 AMN, P4, 01.09.1809 (*État général des caisses*). – Vgl. CD im Anhang I, G.

295 Denon 1999b, Bd. I, Nr. 1678<sup>2</sup> und 1678<sup>3</sup>, S. 593 f. (Lavallée an Franck, 24. und 25.10.1809). – Außerdem gelangten im Dezember 1809 weitere vier Kisten mit Büchern und Gemälden aus Wien via Straßburg nach Paris, wobei nicht restlos geklärt ist, aus welcher Sammlung diese Objekte stammten. – Siehe AMN, P4, 08.12.1809 (J.-B. Collin de Sussy, Generaldirektor des Zollamts, an Denon).

296 AMN, P4, 13. u. 30.10.1809 (Franck an Lavallée). Joseph Ritter war eingetragener Großfuhrmann in der Leopoldstadt. Anonym 1802, S. 237. – Das Handels- und Bankhaus Fries & Co. dürfte bereits seit Generationen für Kunsttransporte verantwortlich gewesen sein: Schon 1775 wurde Freiherr von Fries mit der Übersendung der jesuitischen Rubens-Gemälde aus den Niederlanden nach Wien (darunter auch KHM Inv.-Nr. GG\_518, vgl. Fallbeispiel 3) beauftragt. Vgl. Lhotsky 1941, S. 443 f. – Pillich 1966, S. 519, Nr. 747. – Das Bankhaus hatte 1805 überdies zur Verteidigung des Landes finanzielle Mittel aufgebracht und kam außerdem 1809 für einen Teil der von Napoleon von Österreich geforderten Kriegskontributionen auf. Steeb 1999, S. 209 f., 227. – Moritz von Fries besaß übrigens eine umfangreiche Privatsammlung, zu deren Besuchern 1809 auch Dominique Vivant Denon zählte. Vgl. Gassicourt 1818, S. 210.

297 Vgl. Anm. 294.

298 Besagter Franck war 1809 einer von sechs Straßburger « *banquiers-commissionnaires* » (Finanz-Kommissionären). In Wien scheint zur selben Zeit ebenfalls ein Bankhaus namens „*Franck et comp.*“ auf, ob dieses mit dem Straßburger Bankier in Verbindung stand, ist zwar unklar, in diesem Fall hätte man aber vielleicht nicht auf Fries & Co. zurückgreifen müssen. Vgl. La Tynna, 1809, S. 700, 829.

299 In Straßburg wird 1809 auch ein „*entrepreneur de roulage*“ (Transportunternehmer) namens „*Derues*“ genannt. La Tynna, 1809, S. 701. – In den Akten ist für den Transport von Straßburg nach Paris lediglich von vier Wagen die Rede, die jedoch insgesamt eine Fracht von 18.655,5 kg befördern hätten, also etwas mehr als 4,5 t pro Wagen.

nach Paris auf die enorme Summe von rund 18.083,10 F.<sup>300</sup>

Die Gemälde aus Wien wurden Ende Oktober 1809 zunächst im Pariser *Musée* versammelt. Man wartete mit dem Auspacken jedoch noch bis zur Rückkehr Denons Ende November.<sup>301</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Kisten etwa 4 Monate verpackt gewesen. Beim Auspacken wurde dann, wie für andere Sendungen auch, eine Vorauswahl getroffen.<sup>302</sup> Werke, die in Paris ausgestellt werden sollten, wurden im Allgemeinen direkt an die Restauratoren übergeben, um baldmöglichst die eventuellen Schäden zu beheben.<sup>303</sup> Die restlichen Objekte gelangten vermutlich zunächst in Depots.<sup>304</sup>

Die zuvor zitierte Bemerkung Denons an Füger, dass „viele der genommenen Bilder allerdings keinen Platz im Musaeo verdienten, und auch nicht darin aufgestellt werden würden“ bewahrheitete sich auch insofern, als dass nur wenig später eine Umverteilung der Werke innerhalb Frankreichs erfolgen sollte (vgl. Tab. 4).<sup>305</sup>

Insgesamt gelangten vermutlich 31 Gemälde aus dem Belvedere in die neu gegründeten Provinzmuseen. So sind ab 1811 Sendungen zu verzeichnen, durch die Caen fünf, Dijon sechs, Grenoble fünf, Lyon acht, Toulouse vier und Brüssel vermutlich drei Werke aus Wien erhielt.<sup>306</sup> Dabei mussten die Provinzmuseen nicht nur für die zuvor im *Musée Napoléon* vorgenommene Konservierung und Restaurierung der Werke, sondern auch für den jeweiligen Transport selbst aufkommen.<sup>307</sup> In Denons Geschäftskorrespondenz finden sich mehrmals Hinweise darauf, dass die dafür aufgewandte Summe zunächst vom Pariser *Musée* vorgestreckt und später, nach Erhalt der Rechnungen, vom jeweiligen *Département* zurückgezahlt werden musste.<sup>308</sup> Auch sieben Pariser Kirchen wurden ab 1811 mit Werken aus dem Belvedere bestückt:<sup>309</sup> *Sainte Elisabeth*, *Saint Gervais*, *La Madeleine*, *Saint Eustache*, *Saint Nicolas des Champs* und *Saint Jacques du Haut Pas* erhielten vermutlich je ein (also insgesamt 6) und *Saint Thomas d'Aquin* drei Bilder mit Wiener Provenienz.<sup>310</sup> Daneben wurden noch weitere Gemälde an die *Palais* von Compiègne (9), Straßburg (2), Saint-Denis (1), Fontainebleau (1) Saint-Cloud (1) und Trianon (1) gesandt. Weiters erhielt auch das *Musée* in Versailles ein Werk aus Wien. Zudem gab es eine ganze Reihe französischer Behörden, die Wiener Ausstattungsbilder erhielten, darunter das Kriegs- (1) und das Innenministerium (4), sowie die Ministerien der Post (1), der Marine (1) und der Polizei (13). Ein Gemälde ging an das Pariser *Hôtel Cerruti*. Die restlichen Gemälde (326) blieben allem Anschein nach zumindest bis 1815 im *Musée Napoléon*. Bislang gibt es jedoch keine vollständige Auflistung darüber, welche

300 Bis Straßburg: 14352 F., wovon allein schon die Durchfahrtsrechte bzw. Zollabgaben und sonstige Gebühren 1656,86 F. ausmachten. AMN, P4, 30.10.1809 (Franck an Lavallée). - Der Transport von Straßburg nach Paris machte anschließend noch 3731,10 F. aus. Denon 1999b, Bd. I, Nr. 1678<sup>2</sup> und 1678<sup>3</sup>, S. 593-594. (Lavallée an J.P. Franck, 24. u. 25.10.1809). - Wie hoch diese Ausgaben waren, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die Gesamtsumme des Transportes von Wien nach Paris etwa 75% der Summe entsprach, die normalerweise jährlich für die Restaurierung der Gemälde im *Musée Napoléon* zur Verfügung stand (24000 F.). Vgl. Teil III, Punkt C. 1. a.

301 Denon 1999b, Bd. I, Nr. 1685, S. 596.

302 Für die Werke aus Wien liegen leider keine solchen Akten vor. - Zu den Sendungen aus Belgien vgl. beispielsweise Émile-Mâle 1994.

303 Vgl. Fallbeispiele in Teil II.

304 Auch dazu liegen jedoch keine weiteren Informationen vor.

305 Denon 1999b, Bd. I, Nr. 1937, S. 675 f. (Denon an Duroc, 03.12.1810). - Vgl. die bei Lhotsky publizierte Aufstellung Lhotsky 1941, S. 519 ff.- Vgl. auch Punkt B 2. d und Anhang I, Punkt H.

306 Vgl. AMN, 1DD11, S. 22 (Toulouse), 42 f. (Lyon), 62 (Dijon), 98 (Caen), 115 (Bruxelles), 137 (Grenoble).

307 AMN, P16, 01.10.1802 (*«Réglement pour la restauration des tableaux destinés aux départements»*).

308 Vgl. Teil II, Punkt F. 1.

309 Denon 1999b, Bd. I, Nr. 1997, S. 695. (Denon an Préameneu, 23.02.1811).

310 AMN, 1DD11, S. 147 (*Sainte Elisabeth*), 148 (*Saint Nicolas des Champs*), 149 (*Saint Eustache*, *La Madeleine*), 150 (*Saint Thomas d'Aquin*, *Saint Gervais*), 151 (*Saint Jacques du Haut Pas*).

der ehemals Wiener Werke tatsächlich der Öffentlichkeit gezeigt worden waren.<sup>311</sup> In der bereits erwähnten Ausstellung der *Écoles primitives* von 1814 war Wien jedoch immerhin mit 25 Werken vertreten.<sup>312</sup>

## 5. Letzte Evakuierung des Belvedere unter Napoleon (1813)

Ausgelöst durch die Befreiungskriege und Österreichs erneut beabsichtigtes militärisches Eintreten auf Seiten der Alliierten, kam es im August 1813 zur fünften und letzten Evakuierung der Gemäldegalerie zur Zeit Napoleons.<sup>313</sup> Auch diesmal trachtete man danach, möglichst früh mit der Planung zu beginnen, die erste konkrete Weisung dazu erfolgte bereits Mitte Juli 1813.<sup>314</sup> Füger regte daraufhin an, diesmal nicht nur eine Auswahl sondern gleich den ganzen verbliebenen Gemäldebestand, inklusive Zierrahmen, in Sicherheit bringen zu lassen – nicht zuletzt, da die Vergangenheit gelehrt hatte, dass man im Belvedere nichts verstecken könne. Zu diesem Zweck mussten also in kurzer Zeit wieder neue Kisten hergestellt werden, weswegen man die Hofbaudirektion hinzuzog. Zum besseren Schutz der Gemälde vor eindringender Feuchtigkeit sollten die Transportbehältnisse nun auch von der Innenseite mit Wachs isoliert werden.<sup>315</sup>

Am 3. August, wenige Tage vor der Kriegserklärung Österreichs an Frankreich, wurde mit dem Einpacken begonnen.<sup>316</sup> Dank guter Organisation konnte die Galerie (alle 1235 ausgestellten Gemälde, zurück blieben Ausstattungs- und Depotwerke) innerhalb von nur 8 Tagen verpackt werden, wofür 2434 fl. 8 x notwendig gewesen waren. Die damit beschäftigten freiwilligen Helfer, „Zimmerleute, und Tischler, welche die sämtlichen Kisten gemacht, und eingepackt haben, [...] und gewohnt Casten zu tragen“ brachten die teilweise 3-4 Klafter langen Kisten anschließend noch eigenhändig zu den am Rennweg stationierten Transportwägen.<sup>317</sup> Weiters sollten „50 Doppelte Rohrdecken“ vorbereitet sein „um die Kisten im Fall eines Regens damit zu decken.“<sup>318</sup>

Beginnend mit 16. August beförderte der bestellte Großfuhrmann Leopold Paldauf die 124 Kisten in neun Fuhren zum Einschiffsplatz.<sup>319</sup> Dort halfen bis 19. August 24 Arbeiter bei der Verladung auf die beiden für die Galerie reservierten Schiffe des Hofschiffmeisters

311 Vielleicht können die in Teil II beschriebenen Restaurierungen aber als Anhaltspunkt für künftige Forschungen auf diesem Gebiet dienen.

312 Pénot 2009, S. 115.

313 Pfaffenbichler 2009d, S. 210 f.

314 OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, Nr. 1111/1813 (OKäA an Sammlungsdirektoren, 16.07.1813).

315 OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, Nr. 1117/1813 (Füger an OKäA, 13.u. 19.07.1813). - Frimmel 1910, S. 105. - Die Kisten von 1805 waren zum Großteil aufgrund der zweimaligen Belastung unbrauchbar geworden. OeStA, HHStA, OKäA, 97 B, Nr. 901/1812 (Füger an OKäA, 09.08.1812).

316 OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, Nr. 1128/1813 (OKäA an Füger, 03.08.1813).

317 Neben den für die Herstellung und Verpackung beauftragten Tischlern Leistler und Dominik Hett senior mit seinen beiden Söhnen Dominik junior und Karl, sowie den jeweiligen Gesellen, hatten 12 Künstler der Akademie freiwillig bei der Verpackung geholfen. OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, Nr. 1177/1813 (Füger an OKäA, 21.08.1813). - OeStA, HHStA, OStA 8 B, Nr. 795/1813, S. 256-269 (13.08.1813). - OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, Nr. 1151/1813 (Füger an OKäA, 13.08.1813). - Frimmel 1910, S. 105.

318 OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, Nr. 1151/1813 (Füger an OKäA, 13.08.1813). - Eine Rohrdecke bezeichnet eine aus nebeneinander angebrachten Rohrhalmen oder -stengeln. Campe 1809, S. 853.

319 Aufgrund von Engpässen bei den Hofwägen griff man diesmal bewusst auf private Fuhrleute zurück. Paldauf erhielt pro Fuhre mittels Baumwagen 4 fl, für einen vierspännigen Zug hingegen 28 fl. Frimmel 1910, S. 105 f. - Paldaufers Geschäft ging offenbar gut: Noch 1816 besaß ein Großfuhrmann dieses Namens in der Alservorstadt einen Grund. Vgl. Hofbauer 1861, S. 117.

Winkelmann.<sup>320</sup> Bezüglich des Ablaufs der Verladung hatte Füger vorgeschlagen:

„Beide Schiffe können zugleich mit den Gallereie=Kisten gelanden werden, wenn Brancard=Wägen, und Leute genug am Wasser sind, die sie von denselben hineinbringen.“

6 Brancard-Wägen mit 6 Pferden, die hin, und hergehen, und 50 Mann am Wasser, die sie von den Wagen nehmen, über die Brücke in die Schiffe schicken, und andere, die die darin in eher gehörige Lage setzen.“

Vermutlich legten die Schiffe, nachdem sie über den Donaukanal zur Donau geleitet wurden (Lobau), um den 24. August 1813 Richtung Ungarn ab.<sup>321</sup> Der genaue Bestimmungsort ist hingegen nicht überliefert. Der von Dominik Hett und Johann Bogner begleitete Evakuierungstransport der Gemäldegalerie traf nach der gebannten Gefahr Anfang November 1813 wieder in Wien ein.<sup>322</sup> Nachdem der Zustand einiger Bilder überprüft worden war, entschied man sich jedoch, die Werke zunächst noch verpackt zu lassen, um die Neueinrichtung der Galerie nicht im Winter vornehmen zu müssen. Anfang Mai 1814 – einen Monat nach Napoleons erster Abdankung und somit „rechtzeitig für den Wiener Kongress“ – war die Gemäldegalerie schließlich wieder komplett aufgestellt.<sup>323</sup>

320 OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, Nr. 1178/1813 (Füger an OKäA, 22.08.1813). – Insgesamt hatte Winkelmann 13 Schiffe (des Typs Kehlhammer, Passauer, Schwaben- und Waizzillen, sowie Tiroler Platte) mit etwa 130 Schiffsleuten zur Verfügung gestellt. Diese Schiffe waren eigens für die sensible Fracht adaptiert worden (unter anderem mit langen Dächern) und sollten die Evakuierungstransporte von Schatzkammer, Mineralien-, Naturalien-, Münz- und Antikenkabinett, Gemäldegalerie, Ambraser Sammlung, Hof- und Privatbibliothek des Kaisers, Hofsilberkammer, Hofkeller, Leibgarden sowie Patrimonial- und Familiengütern aufnehmen. Der Schiffmeister erhielt für den Gesamtauftrag die enorme Summe von 24.582 fl 24 x. Vgl. OeStA, HHStA, OstA, 8 B, Nr. 795/1813, S. 256-269 (13.08.1813). – OeStA, HHStA, OstA, 8 B, Nr. 848/1813 (23.08.1813), S. 377-380. – OeStA, HHStA, OstA, 8 B, Nr. 1038/1813 (02.10.1813), S. 713-716. – OeStA, HHStA, OstA, 26 B, Nr. 915/1819 (Ausgaben der Evakuierung 1813, Schiffe). – Vgl. Anhang I, Punkt I.

321 OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, 1179/1813 (Füger an OKäA, 24.08.1813).

322 Die Kisten wurden erneut durch Großfuhrleute ins Belvedere zurückgebracht. 36 vierspännige Fuhren sowie 20 Arbeiter waren dazu nötig. Die Arbeiter erhielten insgesamt 160 fl. OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, Nr. 1150/1813 u. Nr. 1196/1813 (Füger an OKäA, 17.08.1813 u. 31.08.1813). – Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 107 B, 1361/1813 (Füger an OKäA, 17.11.1813, OKäA an Füger 21.11.1813). – Frimmel 1910, S. 106.

323 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 163.

## 6. Parenthese: Plünderung, Vandalismus und Beschlagnahmen im Verlauf der Koalitionskriege (1797-1814) und der Österreichkampagne (1809)

Es ist davon auszugehen, dass die französische Armee wie auch in anderen Gebieten auf ihrem Weg durch Österreich eine Spur der Verwüstung hinterließ. In der Literatur wird hervorgehoben, dass die Truppen Napoleons vor allem deshalb so rasch und zügig vorankamen, weil sie in ihrem Tross keine bzw. kaum Verpflegungseinheiten mitführten.<sup>324</sup> Daraus resultierte, dass sie sich unterwegs (von den Feldern und aus den Vorräten der Bevölkerung) oft mittels Gewalt nahmen, was sie zum Leben brauchten. Rechnet man überdies hinzu, dass der Sold der Soldaten in dieser für Frankreich finanziell schwierigen Zeit vermutlich recht gering war und manchmal über längere Zeit ausblieb, so wird nachvollziehbar, dass der Übergang von der Entnahme von Lebensmitteln hin zur unrechtmäßigen Bereicherung an (Kunst-)Gegenständen wahrscheinlich fließend war – obwohl Plünderungen von der militärischen Obrigkeit, zwar nicht immer, doch mitunter streng geahndet wurden.<sup>325</sup> Auch ist davon auszugehen, dass marodierende Soldaten – neben den furchtbaren Verbrechen, die an der Bevölkerung verübt wurden – auch für Vandalismen an Kunstwerken verantwortlich waren.<sup>326</sup> In dieser Zeit wurden vermutlich unzählige Objekte, die außerhalb des Wirkungskreises der Beschlagnahmungskommissare oder des kunsträuberischen Interesses lagen, beschädigt und zerstört.

In der zeitgenössischen (und daher sicherlich pro-napoleonischen) Beschreibung der Kampagne von 1809 gibt Louis Claude Cadet de Gassicourt, Feld-Apotheker im militärischen Gefolge Napoleons, eine recht genaue Übersicht über die einzelnen Stationen der französischen Armee in Österreich. Daraus geht unter anderem hervor, dass 1809 auch Braunau, Ried, (Stift) Lambach,<sup>327</sup> Wels, Enns, Ebersberg, (Stift) Melk sowie St. Pölten mehr oder weniger von Beschlagnahmen, Plünderungen und vermutlich auch Vandalismen betroffen waren.<sup>328</sup>

324 Vgl. unter anderem Pfaffenbichler 2009b, S. 128.

325 So blieb der Sold beispielsweise Anfang 1796 in Italien aus. Treue 1957, S. 203 f. – Sowohl in Italien 1796 als auch 1809 in Wien waren plündernde französische Soldaten zum Tode verurteilt worden. Gassicourt 1818, S. 155. – Treue 1957, S. 204.

326 Ob es sich dabei ausschließlich um französische Soldaten handelte, sei dahingestellt.

327 Stift Lambach war überdies bereits 1800 und 1805 von französischen Truppen besetzt worden. Schwarz 1968, S. 11 (Anm. 11).- Sohm 2006, S. 47–50.

328 Gassicourt 1818. – Vgl. auch Laborde 1821-1823. - Ouvrard 2009, S. 239–272.



➤ Fallbeispiel 1: Vandalismen in Privatsammlungen

Als ein Beispiel unter vielen sei hier auf das Schicksal einiger Werke der Porträtsammlung auf Schloss Greillenstein in Niederösterreich verwiesen, die 2002 im Rahmen einer Bestandsaufnahme des Instituts für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien konservatorisch und restauratorisch untersucht werden konnten: Die meisten der 13 kleinformatischen, halbfigurigen barocken Ahnenporträts wiesen im Gesichtsbereich alte Beschädigungen in Bildträger und Malschicht auf, die darauf hindeuteten, dass die Werke ehemals durch ruckartig ausgeführte Säbelhiebe vandalisiert worden waren. Laut der Kuefstein'schen Familienchronik wären diese Beschädigungen mit großer Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1809 zurückzuführen, als das Schloss über ein halbes Jahr als Quartier für französische Offiziere und Soldaten diente.<sup>329</sup>

Die betreffenden Leinwandgemälde wurden vermutlich Anfang des 20. Jahrhunderts doubliert, die darauffolgenden Überarbeitungen der Fehlstellen (Kittungen und Retuschen) heben sich heute bereits deutlich vom Original ab. Das hier abgebildete Gemälde zeigt von Nase bis Schulter verlaufend die Spuren eines solchen Säbelhiebes, die dort vorliegenden Retuschen haben sich farblich verändert (Abb. 7).<sup>330</sup>



**Abb. 7: Anonym, Kuefsteinsches Ahnenporträt, 18. Jh., Öl auf Leinwand, 90x67,5 cm, Schloss Greillenstein, Niederösterreich, Inv. Nr. EG 23/11**

329 Kuefstein 1928, S. 189.

330 Vermutlich handelte es sich um Kleister-Leim-Doublierungen. Vgl. Krist et al. 2002, S. 9f. - Es kann vermutet werden, dass die Retuschen vor 1938 unter Verwendung von Titanweiß ausgeführt wurden. Bis zu diesem Datum war dieses stark deckende Weißpigment nur in der Anatas-Modifikation erhältlich, die jedoch aufgrund photochemischer Reaktionen zum Verblässen der Retuschen führen konnte. Vgl. Hering 2000, S 201 (Anm. 507).

## E. Restitution der geraubten Kunstwerke (1814/1815)<sup>331</sup>

Mit dem Fall Napoleons fand auch der französische Kunstraub sein natürliches Ende. Obwohl viele der geplünderten Gebiete bereits zuvor Rückgabeforderungen gestellt hatten, ist es letztlich den Verhandlungen des Wiener Kongresses zu verdanken, dass ein großer Teil der durch Frankreich geraubten europäischen Werke 1814/1815 in die Ursprungsländer zurückkehrte.

Füger hatte bereits im März 1810 angeregt, dass man das neuerliche Bündnis Österreichs mit Frankreich dazu nützen sollte, einige Objekte zurückzuerlangen.<sup>332</sup> Zwei Monate später erhielt die Wiener Hofbibliothek dank geschickter Verhandlungen des Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856) immerhin bereits 106 Handschriften aus Paris zurück.<sup>333</sup> Dennoch sollte dies zunächst ein Einzelfall bleiben.

Tatsächlich spielte Österreich 1814 jedoch eine Vorreiterrolle bei den internationalen Bemühungen, Werke aus Frankreich restituiert zu bekommen: Kaiser Franz I. ließ sich schon im Jänner 1814 ein Verzeichnis des Kunstraubes vorlegen, woraufhin auch in Preußen eine ähnliche Vorgehensweise erfolgte.<sup>334</sup> Anfang Mai – Napoleon war gerade auf Elba verbannt worden – wurde zwischen Ludwig XVIII. (1755-1824) und den preußischen sowie österreichischen Vertretern ein Geheimabkommen geschlossen, das die Rückgabe jener Werke regelte, die damals nicht unmittelbar ausgestellt waren. Der erste Vertrag von Paris (30. Mai 1814) sah allerdings noch keine Kunstrestitutionsen vor. Man wollte die in Frankreich erst kurz zuvor neu eingesetzte Monarchie nicht unnötig durch solch unpopuläre Abgaben schwächen.<sup>335</sup>

Erst Anfang Juni 1814 wurde Gemäldegaleriekustos Joseph Rosa junior zusammen mit weiteren Kommissaren nach Paris gesandt, um unter der Leitung von Graf Bombelles, dem österreichischen Botschafter vor Ort, die Restitutionsverhandlungen sowohl für Österreich, als auch für die habsburgischen Besitztümer in Italien voranzutreiben.<sup>336</sup> Verständlicherweise suchte Frankreich zu Beginn einen für seine Museen möglichst schonenden Ausweg aus der Situation und schlug Österreich zunächst Tauschbilder vor – wiederholen wir, dass Wien im Vergleich zu anderen Städten die größte Gemäldeanzahl abgetreten hatte. In der Zwischenzeit kam es jedoch zur Herrschaft der Hundert Tage, Napoleon wurde endgültig geschlagen und die außenpolitische Situation Frankreichs gestattete schlussendlich auch keine derartigen musealen Kompromisse mehr.<sup>337</sup>

331 Selbst eine überblickshafte Darstellung des Wiener Kongresses in Bezug auf die Kunstrückgabeverhandlungen zwischen den Alliierten Mächten und Frankreich würde den Rahmen dieser Arbeit bei Weitem sprengen, es sei hier daher u.a. auf folgende Autoren verwiesen: Lhotsky 1941, S. 517–522. – Boyer 1965. – Lenz 1966, S. 87–135. – Boyer 1970a. – Savoy 1999a. – Paas 2003b. – Häusler 2009. – Savoy 2010, S. 151–193.

332 OeStA, HHStA, OKäA, 75 B, Nr. 695/1810 (Füger an OKäA, 28.03.1810).

333 Savoy 2010, S. 159. – Vgl. Frankreich Varia, 74, Wien D, I 89 17., S. 1-20 (Hofbibliothek).

334 OeStA, HHStA, OKäA, 108 B, Nr. 27/1814 (Franz I. an Tichy, 12.01.1814). – Lhotsky 1941, S. 517. – Savoy 2010, S. 161.

335 Boyer 1970a, S. 65 f.

336 Zeitgleich mit Rosa jun. waren 3 weitere Kommissare für die Rückgabe der Bücherschätze und Akten bestellt worden: Ottenfels-Gschwind, Franz Champagne sowie Bartholomäus Kopitar. Vgl. Schlitter 1901, S. 115 – Lenz 1966, S. 115. – Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 163 (Anm. 136). – Savoy 2010, S. 175.

337 Übrigens scheint man sich angesichts einer Bedrohung durch die heranrückenden Alliierten bereits im Februar 1814 auf eine mögliche Evakuierung der wertvollsten Kunstgegenstände des *Musée Napoléon* vorbereitet zu haben. Vgl. AMN, Z 2, 08.02.1814 (Denon an Maret). Im Vorfeld der Schlacht bei Paris (30. März 1814) kam es dann offenbar zu solchen Evakuierungen. Weitere Informationen dazu liegen jedoch leider nicht vor. Siehe Denon 1999b, Bd. II, Nr. 3320, S. 1122 f.

Erneut wurden österreichische Restitutions-Kommissare nach Paris gesandt.<sup>338</sup> Denon gelang es einige Zeit noch, die Rückgaben auf bürokratische Weise möglichst lange hinauszuzögern.<sup>339</sup> Preußen ging schließlich sogar soweit, seine geraubten Kunstwerke mittels Waffengewalt aus den Museen holen.<sup>340</sup>

Österreich wählte, unterstützt durch Großbritannien, indes einen diplomatischeren Weg: Am 9. September **1815 erfolgte die offizielle Restitution von 363 Gemälden an die Wiener Gemäldegalerie** –vorwiegend handelte es sich dabei um Werke aus dem *Musée Napoléon*, die in den Provinzmuseen und Kirchen befindlichen Exponate (40) sollten jedoch nachgereicht werden. Zwischen Ende September und Anfang Oktober 1815 erfolgte dann – Denons Opposition zum Trotz – auch die Restitution von 139 Werken an Venedig, Mailand, Mantua, Verona, Bergamo, Brescia, Force, Cremona, Parma und Piacenza.<sup>341</sup>

Die Rücksendung nach Wien ging am 23. September 1815 von Paris ab. Hierbei musste Österreich, wie andere Länder auch, selbst für den Transport aufkommen.<sup>342</sup> Obwohl zunächst eine Reise über Ulm und danach donauabwärts nach Österreich vorgesehen war, wurden die Kisten schließlich gänzlich über Land transportiert.<sup>343</sup> Am 30. November 1815 kamen die restituierten Gemälde in 26 Kisten auf fünf Wagen des k.k. Fuhrwesens im Belvedere an – um 13 Kisten weniger, als 1809 weggeführt worden waren.<sup>344</sup>

Neben den Gemälden des Belvedere wurden 1815 auch die beiden geraubten Mosaikrestituiert. Die 69 Porzellanfiguren waren indes bereits auf dem Transportweg nach Paris 1809 so stark zerstört worden, dass sie nicht mehr zurückgesandt werden konnten. Obwohl man Rosa in Paris noch versichert hatte, dass der Großteil der zurückgebliebenen Gemälde später nachgereicht würde – daher auch keine Tauschbilder – kam es offensichtlich nicht mehr dazu.<sup>345</sup>

Von der entsprechenden Restitutionsliste existieren in Wien und Paris insgesamt drei

338 Neben Rosa junior befanden sich 1815 auch Karl von Schreibers, der zuvor bereits die Evakuierungstransporte der Hofsammlungen geleitet hatte, dessen Kustos, Johann Gottfried Bremser (1767-1827), sowie der damalige Stipendiat des Naturalienkabinetts, Johann Baptist Natterer (1787-1843), in Paris. Am 7. September 1815 hatten von Schreibers und Bremser 16 Objekte für das Antikenkabinett zurückerhalten. Die 1809 im Naturalienkabinett beschlagnahmten Exponate wurden hingegen nicht restituiert, stattdessen kam es zum Tausch und zur Schenkung von Objekten aus der Sammlung des Pariser *Musée d'Histoire naturelle*. Vgl. AMN, 1DD53, S. 71. Vgl. Fitzinger 1868, S. 47, 56 f.

339 Vgl. dazu OeStA, HHStA, OKäA, 118 B, Nr. 330/1815 (OKäA an Metternich, 17.02.1815) und Nr. 480/1815 (Rosa an OKäA, 25.01.1815; Metternich an OKäA, 03.03.1815), sowie OKäA, 119 B, Nr. 597/1815 (Metternich an OKäA, 19.03.1815).

340 Boyer 1970a, S. 67 ff. – Savoy 2010, S. 182 ff.

341 Kurz zuvor gab es noch einen Briefwechsel zwischen Rosa, Denon und Pradel, aus dem deutlich hervorgeht, wie man in Paris bis zuletzt noch versuchte, Gemälde zurückzubehalten Vgl. AN, O<sup>3</sup> 1429 (Denon an Pradel, 21.09.1815; Kopie des Briefes von Rosa jun. an Denon, 21.09.1815; Pradel an Denon, 21.09.1815). Vgl. auch Lenz 1966, S. 115 ff. – Denon 1999b, Bd. II, Nr. 3493, S. 1178; Nr. 3518, S. 1190; Nr. 3541-3542, S. 1199; Nr. 3552-3555, S. 1206 f. – Zu den Restitutionslisten vgl. Anm. 346. – In Venedig kam es übrigens zumindest in einem Fall dennoch zum Bildertausch (vgl. auch Teil II, Anm. 644).

342 Vgl. Denon 1999b, Bd. II, Nr. 3598, S. 1224.

343 Zum vorgesehenen Transport über Ulm vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 119 B, Nr. 597/1815 (Bombelles an Metternich, 25.02.1815) und OeStA, HHStA, OKäA, 123 B, Nr. 1549/1815 (Trauttmansdorf an OKäA, 16.09.1815). – Warum die Weiterfahrt ab Ulm nicht auf der Donau erfolgte, ist nicht ganz geklärt. Rosa hatte allerdings 1814 noch angemerkt, dass er einen Rücktransport über Wasser aufgrund seiner Seekrankheit nicht begleiten könne. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 114 B, Nr. 1586/1814 (Füger an OKäA, 16.10.1814). – Frimmel 1910, S. 109. – Laut dem Pariser *Almanach* von 1809 betrug die Distanz zwischen Paris und Wien 280 *lieues* (1 *lieue* = 5 km 8/9), also etwa 1648,889 km. Vgl. La Tynna 1809, S. 13.

344 OeStA, HHStA, OKäA, 125 B, Nr. 1820/1815 (Füger an OKäA, 09.12.1815).

345 Jedes der drei erwähnten Restitutionsverzeichnisse trug noch den Hinweis, dass man diese 41 Gemälde dem Wiener Hof übergeben würde, sobald sie wieder in Pariser *Musée* ankämen: „(...) *les quels quarante un tableaux seront remis à la Cour de Vienne, lorsqu'ils seront revenus au Musée de Paris.*“ – Vgl. auch Denon 1999b, Bd. II, Nr. 3576, S. 1215 und OeStA, HHStA, OKäA, 136 B, Nr. 2199/1816 (Rosa an OKäA, 19.09.1815).

Exemplare, die im Gegensatz zu den zuvor beschriebenen Raublisten inhaltlich jedoch miteinander übereinstimmen.<sup>346</sup> Zwischen dem Kunstraub von 1809 (404 Gemälde) und der Rückgabe von 1815 (363 Gemälde) ergibt sich daher eine Differenz von 41 Wiener Werken. Zu den unterschiedlichen Bildersendungen an französische Provinzmuseen sowie diverse Kirchen existieren hingegen ebenfalls Akten. Hier finden sich insgesamt 40 Einträge mit Wiener Provenienz (Tab. 4).<sup>347</sup> Vertraut man der französischen Museumsdatenbank *Joconde*, so befinden sich heute noch drei Gemälde in der Gemäldesammlung des Pariser Louvre, die 1809 von Österreich nach Paris gelangt waren.<sup>348</sup> Addiert man dazu noch ein Werk, für welches belegt werden kann, dass es 1809 aus dem Belvedere direkt in private Hände gelangte, so müsste die Gesamtsumme der 1815 nicht restituierten Wiener Gemälde daher auf (zumindest) 44 erhöht werden.<sup>349</sup> Inwiefern es hier zu Verwechslungen, doppelten Einträgen oder auch falschen Angaben in den Akten kam, um welche Bilder es sich tatsächlich handelte und wo diese heute zu finden sind, sollte in Zukunft indes noch genaueren Untersuchungen unterzogen werden.<sup>350</sup>

**Tab. 4: Verteilung der 1815 nicht restituierten Wiener Werke laut Pariser Akten**

| <b>Aufbewahrungsort laut Akten</b>               | <b>Werkanzahl</b> | <b>Akten</b>         |
|--------------------------------------------------|-------------------|----------------------|
| Provinzmuseum von Brüssel                        | 3                 | AMN, 1DD11, S. 115   |
| Provinzmuseum von Caen                           | 5                 | AMN, 1DD11, S. 98    |
| Provinzmuseum von Dijon                          | 6                 | AMN, 1DD11, S. 62    |
| Provinzmuseum von Grenoble                       | 5                 | AMN, 1DD11, S. 137   |
| Provinzmuseum von Lyon                           | 8                 | AMN, 1DD11, S. 42 f. |
| Provinzmuseum von Toulouse                       | 4                 | AMN, 1DD11, S. 22    |
| Pariser Kirche, <i>Sainte Elisabeth</i>          | 1                 | AMN, 1DD11, S. 147b  |
| Pariser Kirche, <i>Saint Eustache</i>            | 1                 | AMN, 1DD11, S. 149   |
| Pariser Kirche, <i>Saint Gervais</i>             | 1                 | AMN, 1DD11, S. 150   |
| Pariser Kirche, <i>Saint Jacques du Haut Pas</i> | 1                 | AMN, 1DD11, S. 151   |
| Pariser Kirche, <i>La Madeleine</i>              | 1                 | AMN, 1DD11, S. 149   |
| Pariser Kirche, <i>Saint Nicolas des Champs</i>  | 1                 | AMN, 1DD11, S. 148   |
| Pariser Kirche, <i>Saint Thomas d'Aquin</i>      | 3                 | AMN, 1DD11, S. 150   |
| <b>GESAMT</b>                                    | 40                |                      |

Nachdem die komplexen historischen Umstände näher vorgestellt wurden, die letztlich zum französischen Kunstraub in der Wiener Gemäldegalerie geführt haben, soll sich der zweite Teil der Arbeit nun konkret der daraus resultierenden Restauriergeschichte der betroffenen Gemälde widmen, wobei der Fokus auf den Pariser Behandlungen liegt.

346 Vgl. OeStA, HHStA, OkäA, 136 B, Nr. 2199/1816. – AMN, 1DD53 (*Vienne*). – AN, O<sup>3</sup> 1429 (*Gal. Impériale de Vienne, Etats de Parme et Plaisance*). – Vgl. Anhang I, Punkt J.

347 Vgl. Anm. 121 sowie Punkt D. 4.

348 Siehe <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> (10.09.2012). – Offenbar kam es entgegen der Vereinbarung von 1815, dass alle Wiener Werke, die sich im Museum befanden zurückgegeben werden sollten nicht mehr zur Restitution. Es handelt sich dabei um ein *Portrait Charles X.* aus der Werkstatt von Clouet (Louvre INV 3253), ein *Stillleben* von Heda (Louvre INV 1319) und eine *Italienische Hafenlandschaft* von Lingelbach (Louvre INV 1436). Vgl. Pénot 2009.

349 Vgl. Teil II, Punkt F. 3.

350 Eine Arbeit, der sich Sabine Pénot derzeit widmet.

## **ZWEITER TEIL:**

„[...] pour la facilité qu'on aurait à Paris de le rajuster.“<sup>351</sup>

### ***AUF SPURENSUCHE DURCH DIE RESTAURIERGESCHICHTE – DAS RESTAURATORISCHE SCHICKSAL DER TRANSFERIERTEN WIENER WERKE***

Der folgende Teil der Arbeit beschreibt die Auswirkungen der zuvor besprochenen historischen Ereignisse auf den Erhaltungszustand der Wiener Gemälde, wobei zunächst die Folgen der verschiedenen Transporte einander gegenübergestellt werden und anschließend der Fokus auf den in Paris erfolgten Maßnahmen liegt. Die mithilfe der einleitend vorgestellten Datenbank verwalteten und ausgewerteten restaurierungsgeschichtlichen Informationen zu den einzelnen Gemälden (Aktenlage, Befund, Untersuchungen) werden zusammenfassend dargestellt und erläutert, wobei anhand von signifikanten Fallbeispielen mehrere Behandlungsgruppen hervorgestrichen werden.<sup>352</sup>

#### **A. Auswirkungen der Wiener Evakuierungen auf den Erhaltungszustand der Gemälde**

Obwohl in vielen Fällen eine Identifizierung der von 1797 bis 1813 aus Wien evakuierten Gemälde möglich ist, sind die eventuell auf einzelne Transporte aus dieser Zeit zurückzuführenden Schäden heute kaum mehr am Objekt nachvollziehbar, denn dieselben Werke wurden mehrfach nacheinander evakuiert. Wie zu erwarten bestätigt das kritische Studium der damaligen Stellungnahmen jedoch allgemein eine Verschlechterung des Erhaltungszustandes dieser mehrfach transferierten Objekte. Dabei wird die Interpretation dieser schriftlichen Aussagen auch durch die ambivalente Informationspolitik der verantwortlichen Museumsleiter erschwert, die sich – so scheint es – einerseits gezwungen sahen, Tatsachen zu dramatisieren, um die für die Galerie ersehnten Geldmittel zugesprochen zu bekommen, sich in anderen Fällen aber auch für ihr Vorgehen rechtfertigen mussten und die Vorkommnisse daher mitunter herunterspielten.

##### **1. Evakuierungen 1797 und um 1800**

Spezielle, auf die erste Evakuierung von 1797 zurückgehende Schäden an den Objekten sowie dafür erforderliche Restaurierungsauslagen gehen aus den Akten nicht hervor. Wiederholen wir jedoch, dass 1797 wie auch 1800/1801 vermutlich etwa 58 Kisten mit etwa 500 Gemälden per Schiff nach Ofen gebracht wurden, die allerdings beide Male nur wenige Monate unterwegs gewesen waren.<sup>353</sup> Im Frühjahr 1801 notierte Joseph Rosa senior, dass die Gemälde durch die „zweymalige Ein- und Auspackung“ bei den beiden vorangegangenen Evakuierungen – für die er allerdings selbst verantwortlich gewesen

351 [(...) aufgrund der Leichtigkeit, die man in Paris hätte, es wieder in Ordnung zu bringen.] AN, AFN 1675/III (Denon an Neufchâtel, 18.06.1809).

352 Zu weiteren Gemälden siehe darüber hinaus auch Anhang IV, Punkt A.

353 Vgl. Teil I, Punkt D. 2. a-b.



war – „gelitten“ hätten und infolgedessen einer „Reparation“ bedurften.<sup>354</sup> Über die weiteren Schritte schweigen die Akten leider. Rosa hatte zwar 1801 insgesamt 518 Florin (fl.) 47 Kreuzer (x) für die Erhaltung der Gemädegalerie ausgegeben, darin waren die Evakuierungskosten (400 fl. 23,5 x) jedoch bereits enthalten.<sup>355</sup> Auch die Abrechnungen für das darauffolgende Jahr fehlen in den Archiven.

## 2. Evakuierung 1805

Bei der dritten Evakuierung von 1805 waren für 539 evakuierte Bilder 48 neue Kisten verwendet worden, welche der verantwortliche Kustos Tusch mit bis zu 33 Stück pro Kiste zum Teil recht dicht bepacken ließ. Die Gemälde wurden ebenfalls über Wasser transportiert, kehrten aber im Gegensatz zu den vorangegangenen beiden Evakuierungen erst nach 10 Monaten wieder nach Wien zurück. Der mittlerweile zum Direktor bestellte Füger befand den Zustand der meisten Werke allerdings für ausreichend stabil, um sie sofort wieder ausstellen zu können. Die niederländischen Schulen des ersten Stocks – darunter vermutlich 91 Werke in 5 Kisten aus dem grünen Kabinett sowie 62 Gemälde in 5 Kisten aus dem weißen Kabinett – verblieben wegen der laufenden Bauarbeiten hingegen noch länger verpackt.<sup>356</sup>

Wahrscheinlich konnten auch die großen Leinwandbilder, die nachweislich für den Transport abgespannt und über eine große Rolle („Walze“) gerollt worden waren, erst wieder 1807 präsentiert werden.<sup>357</sup> Dies würde sich mit den Angaben Fügers decken, der im Sommer 1807 notierte, dass für die geplante Wiedereröffnung „mehrere Bilder der Galerie auf neue Leinwände aufgezogen und andere Restaurationen vorgenommen“ worden waren.<sup>358</sup> Um die vormals gerollten textilen Bildträger wieder aufspannen zu können, wurden also auch *Doublierungen* vorgenommen.<sup>359</sup> Diese zusätzlichen Arbeiten dürften sich auch in den Auslagen der Galerie niedergeschlagen haben, die 1807 statt dem üblicherweise für die Erhaltung der Galerie vorgesehenen Verlagsgeld von 500 fl. die höhere Summe von 702 fl. 4 x betrug.<sup>360</sup>

## 3. Evakuierung 1809

Die Evakuierung von 1809 betraf bereits 624 Gemälde in 54 Kisten. Füger ließ die Transportbehältnisse von 1805 wiederverwenden und adaptieren, um die Werke vor Feuchtigkeit und Staub zu schützen. Sie wurden mit bis zu 30 Stück pro Kiste auch ähnlich dicht bepackt, wie zuvor. Diesmal ging der Transport nicht nur über Wasser, sondern zum Teil auch über Land ins damalige Ungarn. Obwohl die Kisten im Juli 1810 ins Belvedere zurückgekehrt waren, konnten sie aufgrund der noch erforderlichen baulichen

354 OeStA, HHStA, OKäA, 27 B, Nr. 86/1801 (Rosa sen. an OKäA, 16.04.1801). Publiziert bei Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 192, Anhang VI.

355 OeStA, HHStA, OKäA, 28 B, Nr. 186/1801 (Rosa sen. an OKäA, 02.09.1801).

356 OeStA, HHStA, OKäA, 40 B, Nr. 922/1806 (Füger an OKäA, 18.07.1806). - Frimmel 1910, S. 94. - Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 157 ff. – Vgl. auch OeStA, HHStA, OKäA, 40 B, ohne Nr. (Füger an OKäA, 26.07.1806).

357 Vgl. *Anm. 243*. Ob die Gemälde dabei mit der Bildseite nach innen gerollt worden waren, wie es allgemein empfohlen wird, ist leider nicht überliefert. Liegt die Malschicht beim Rollen innen, entstehen Malschichtstauchungen und Abplatzungen. Der Durchmesser der Rolle ist ebenfalls entscheidend, denn je enger gerollt wird, desto stärker wird die Malschicht strapaziert, wodurch es zu weiteren Haftungsverlusten kommen kann. Typisch für gerollte Leinwandgemälde ist auch die Ausbildung in parallelen Linien verlaufenden Malschichtcraquelés quer zur Rollrichtung, wobei der Abstand zwischen den einzelnen Sprünge theoretisch Aufschluss über den Durchmesser der Rolle geben kann (aber nicht muss).

358 OeStA, HHStA, OKäA, 49 B, Nr. 1068/1807 (Füger an OKäA, 06.08.1807).

359 Vermutlich waren die Spannränder zu kurz, um die Leinwände aufzuspannen. Zur Definition des Begriffes *Doublierung* vgl. Punkt C. 1.

360 OeStA, HHStA, OKäA, 52 B, Nr. 1633/1807 (Füger an OKäA, 29.11.1807).

Maßnahmen am Schloss erst ab November ausgepackt werden. Füger beschrieb zu diesem Zeitpunkt, dass viele der betroffenen Werke dringend „gereinigt“ und restauriert werden mussten:

„Seit langen Jahren, sowie durch die Zeit, als auch durch den öfteren Mangel der Luft in den Kisten ausgetrocknet bedürfen sie einer Hülfe, die ihnen von vorne mittelst eines leichten Mastix Firnisses, und rückwärts mit einer Ölfarbe gegeben werden muß.“

Der bedenkliche Erhaltungszustand der evakuierten Gemälde, den Füger hier ganz allgemein als „ausgetrocknet“ beschrieb, dürfte in der Tat auf die lange Aufbewahrung unter klimatisch vermutlich bedenklichen Bedingungen zurückzuführen gewesen sein: Seit ihrem Abtransport im Mai 1809 waren die Werke immerhin ganze 19 Monate verpackt geblieben. Vermutlich war in vielen Fällen die Malschicht durch die Bewegungen des Bildträgers, der innerhalb des Mikroklimas in den Kisten stärker auf Veränderungen der Luftfeuchtigkeit und Temperatur reagierte, von stärkeren Craquelés bzw. sogar Schüsselbildung gezeichnet.<sup>362</sup> Zudem konnte trotz vorangegangener Isolierung der Kisten partiell Feuchtigkeit eindringen, wodurch wahrscheinlich Krepierungen in Firnis bzw. Malschicht aufgetreten waren.<sup>363</sup> Durch das neuerliche Anbringen eines „leichten Mastix Firnisses“ auf der Vorderseite wären das optische Gesamterscheinungsbild verbessert und solche Vergrauungen temporär vermindert worden (Aufsättigung).<sup>364</sup> Das gleichzeitige Einstreichen der Rückseite mit Ölfarbe diente dem vermeintlichen „Nähren“ der Leinwände und hätte zudem eine Feuchtigkeitsbarriere geschaffen, um die Werke vor weiteren schädlichen klimatischen Einflüssen zu schützen.<sup>365</sup>

Während des Winters 1810/1811 wurden den einzelnen Gemälden die bei der Evakuierung zurückgebliebenen Zierrahmen zugeordnet, sowie jene großen Leinwandbilder aufgespannt, die für den Transport gerollt worden waren, wobei auch

361 OeSta, HHStA, OKäA, 73 B, Nr. 2415/1810 (Füger an OKäA, 01.11.1810). – Zitiert nach Hoppe-Harnoncourt 2001, S. Anhang X, S. 194.

362 Malschichtcraquelés sind Risse, die durch natürliche Alterung des Gemäldes in der Bildschicht entstehen (Alterscraquelé), durch klimatische oder mechanische Einflüsse jedoch verstärkt werden können (Klimakanten, Stoßcraquelé). – Als Schüsselbildung (Schüsselung, Aufmuschelung) werden beginnende Haftungsverluste in der Malschicht bezeichnet, bei denen sich die Craqueléränder infolge klimatischer Schwankungen aufstellen und die Schollen dadurch in ihrem Aussehen an kleine Schüsseln erinnern. Werden solche Schüsselungen nicht rechtzeitig behandelt, kommt es zu Ausbrüchen. Dieses Phänomen tritt sowohl bei Gemälden mit textilem, als auch mit hölzernem Bildträger auf. Nicolaus 1998, S. 196.

363 Vielleicht gab es sogar Wasserschäden. Erst 1813 gab Füger zu, dass beim Transport von 1809 zum Teil Feuchtigkeit in die Kisten gedungen war. Vgl. OeSta, HHStA, OKäA, 102 B, Nr. 1117/1813 (Füger an OKäA, 13. u. 19.07.1813). – Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 163. – Als Krepierung bezeichnet man feine Haarrisse in Malschicht (Malschicht- oder Bindemittelkrepierung) oder Firnis (Firnis-krepierung), die durch Feuchtigkeitseinwirkung entstehen und die betroffene Stelle aufgrund der somit veränderten Lichtbrechung weißlich erscheinen lassen. Vgl. Nicolaus 1998, S. 388.

364 Als Aufsättigung (früher Wiederbelebung) bezeichnet man das Behandeln einer krepiereten Bildstelle (in Firnis oder Malschicht), um die Transparenz und Farbtiefe wiederherzustellen, was durch den Einsatz von Lösemitteln sowie Einstreichen mit Firnis oder Ölen erzielt werden konnte. Dabei kam es zur partiellen Wiederanlösung von Bildschichten, wodurch sich die feinen Haarrisse wieder schlossen. Da ein „leichter“ Firnis mehr Lösemittel enthielt (für Mastix Terpentin oder Alkohol), also weniger konzentriert war, hätte ein Auftrag desselben die betroffenen Stellen eher aufgesättigt. Je nach Grad der Krepierung wäre diese jedoch mit der Zeit jedoch wieder aufgetreten. – Ab der 2. Hälfte des 19. Jh. kam durch den bayrischen Hygieniker Max von Pettenkofer (1818-1901) das sog. Regenerationsverfahren in Umlauf, welches sich am gleichen Prinzip orientierte, die Werke jedoch in größerem Ausmaße Lösemitteldämpfen und weiteren Substanzen aussetzte, die tiefer in die Bildschichten eindringen, was zu weitreichenden Folgeschäden führte. Vgl. zu diesem Thema u.a. Voets 1987. – Schmitt 1990.

365 Koester 2001, S. 132 f. – Koller 2005c. – Ein solcher rückseitiger Ölanstrich wurde im 19. Jh. übrigens auch für Holztafeln empfohlen. Wagner 1988, S. 39.

neu hergestellte „Blendrahmen“ (Blindrahmen) zum Einsatz kamen.<sup>366</sup> Diese Arbeiten sowie das Reinigen und Firnissen der Gemälde wurden direkt in den Sälen und größtenteils von Kustos Joseph Rosa jun. vorgenommen. Nach eigenen Angaben behandelte dieser über 5 Monate hinweg die stolze Summe von 1235 Galeriebildern (also den gesamten, damals ausgestellten Bestand), was auf eine mehr als oberflächliche Pflege schließen lässt.<sup>367</sup> Dass die Rückseite der Werke dabei tatsächlich auch mit Ölfarbe eingestrichen wurde, wie zuvor von Füger vorgeschlagen, geht hingegen weder aus den Akten hervor, noch konnte dies bisher an den Gemälden eindeutig nachgewiesen werden. Die nach der Evakuierung von 1809 notwendigen Wiederherstellungskosten der Galerie beliefen sich bis März 1811 dennoch in etwa auf die Summe von 1400 fl.<sup>368</sup>

#### 4. Evakuierung 1813

Die Evakuierung von 1813 umfasste schließlich mit 1235 Werken in 124 Kisten den gesamten damals ausgestellten Bestand der Gemäldegalerie. Die bei den vorangegangenen Evakuierungen zurückgelassenen Zierrahmen wurden diesmal ebenfalls abtransportiert. Auch die Verpackungsmodalitäten erfuhren eine wesentliche Verbesserung, was sich auch in den höheren Ausgaben von 2434 fl. 8 x widerspiegelte: Die Kisten waren nicht nur – wie bereits bei der vorigen Evakuierung geschehen – von außen, sondern nun auch von der Innenseite mit Wachs versiegelt worden, um das Eindringen von Feuchtigkeit weitestgehend zu verhindern.<sup>369</sup> Etwa 100 großformatige Leinwandgemälde wurden mit Zwischenlagen aus „feinem Druckpapier“ auf „Walzen“ gerollt. Die dazugehörigen großen Zierrahmen wurden „mit Papier überzogen und mit Nägeln befestigt, um sie gegen Reibung zu schützen“ und kamen außerdem in eigene Kisten. Weitere 1100 Gemälde wurden in gerahmtem Zustand, die exponierten Eckbereiche durch „Papier-Bauschen“ geschützt, eingepackt.<sup>370</sup> Die Kisten wurden erneut über Wasser ins damalige Ungarn gebracht und kehrten nach etwas mehr als zwei Monaten wieder nach Wien zurück. Laut Hoppe-Harnoncourt wären die Gemälde Dank der verbesserten Organisation dabei im Vergleich

366 Blindrahmen sind einfache Spannrahmen zum Aufspannen von textilen Bildträgern, die nicht keilbar sind (also an den Eckverbindungen keine Schlitz mit Keilen aufweisen) und daher später auch kein Nachspannen durch Auskeilen ermöglichen. – Vermutlich handelte es sich um jene „Blendrahmen“, die während der Belagerung des Schlosses durch die Soldaten beschädigt worden waren. OeStA, HHStA, OKäA, 73 B, Nr. 412/1810 (Füger an OKäA, 13.02.1810). – Füger nannte 28 Blindrahmen, allerdings waren von den zurückgekehrten Leinwandgemälden nur 24 für den Evakuierungstransport abgespannt und gerollt worden. OeStA, HHStA, OKäA, 89 B, Nr. 1044/1811 (Füger an OKäA, 10.06.1811).

367 Rosa jun. erhielt für diese höchst umfangreiche Arbeit 260 fl. und behandelte dabei im Durchschnitt 9 Objekte pro Tag, wie bereits von Hoppe-Harnoncourt vorgebracht wurde. OeStA, HHStA, OKäA, 92 B, Nr. 1714/1811 (Rosa jun. an OKäA, 08.10.1811). – Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 194.

368 OeStA, HHStA, OKäA, 83 B, Nr. 2415/1810 (OKäA an Füger, 08.12.1810). – Die Angabe einer genauen Summe wird sowohl durch das Fehlen der Endabrechnung, als auch durch den Umstand erschwert, dass in diese Zeit der österreichische Staatsbankrott von 1811 fällt, der eine umfassende monetäre Reform in erforderte: Offizielle Währung in Österreich war seit 1753 die so genannte Conventionsmünze (CM) mit dem System 1 Florin (Gulden) = 60 Kreuzer (x). Durch die Kriegswirren verschwand die silberne CM jedoch weitestgehend vom Markt und wurde durch Papiergeld in Form der Wiener Stadt-Bancozettel (BZ) ersetzt, die zusehends an Wert verloren. Nach dem offiziellen Staatsbankrott vom 20. Februar 1811 wurde ab Ende März schließlich auch in der Gemäldegalerie in BZ abgerechnet, wobei 1 bisheriger fl. CM bereits dem Gegenwert von 11 fl. BZ entsprachen. Um der Inflation entgegenzuwirken, wurden zu diesem Zeitpunkt auch in so genannte Einlösungsscheine (ES) gewechselt, wobei 5 fl. BZ = 1 ES. Noch 1811 wurde schließlich die Wiener Währung (W.W.) eingeführt, wobei 1 fl. W.W. = 2,5 fl. CM. – Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 87 B, Nr. 559/1811 (OKäA an Franz I., 20.03.1811). – Vgl. dazu auch Hauer 1848, S. 177-228. – Sédillot 1955, S. 190 f. – Ich möchte an dieser Stelle besonders Michael Grundner für die Erläuterungen zur Geldgeschichte Österreichs danken (Mail vom 02.08.2010).

369 Praktisch reduzierte er dadurch jedoch auch den Luftaustausch (keine Wasserdampfdiffusion) zwischen Kisteninnenraum und Außenbereich, wodurch ein mitunter schädliches Mikroklima (Feuchtestau) hätte entstehen können. Die Folgen wären Krepierungen und bei länger anhaltender hoher Luftfeuchtigkeit auch Schimmelbefall gewesen. Ich danke Gabriela Krist für diesen Hinweis.

370 OeStA, HHStA, OKäA, 106 B, 1195/1813 (Füger an OKäA, 31.08.1813). Publiziert bei Hoppe-Harnoncourt 2001, S. Anhang XI, S. 195 f.

zu früheren Evakuierungen am wenigsten geschädigt worden.<sup>371</sup>

Füger überprüfte zunächst den Zustand der Werke, indem er Mitte November 1813 je eine Kiste mit gerollten Leinwandbildern und Holztafeln öffnen ließ. Nachdem keine Feuchtigkeitsschäden zu erkennen waren, entschied man, die Gemälde erneut über den Winter verpackt zu belassen.<sup>372</sup> Ende Jänner 1814 wurden die Werke ausgepackt und waren mit Ende Juni schließlich wieder vollständig in der Galerie aufgestellt.<sup>373</sup> Trotz der durch Füger attestierten geringen Schädigung der Gemälde beliefen sich die „Wiederaufstellungskosten“ der Galerie anschließend immerhin auf 891 fl. 12 x. Das war zwar deutlich weniger als die nach der letzten Evakuierung aufgebraachte Summe, dennoch verwundern diese Ausgaben angesichts der Tatsache, dass man die Werke auf Fügers Augenschein hin zunächst noch verpackt gelassen hatte. Offiziell hieß es dazu, dass der hohe Geldbetrag durch die größere Anzahl an Gemälden und eben diesmal auch den dazugehörigen Zierrahmen zu verschulden gewesen sei.<sup>374</sup> Vielleicht war der Erhaltungszustand der Werke beim endgültigen Auspacken dann aber auch ganz einfach weniger gut gewesen, als es im November 1813 zunächst noch den Anschein hatte.

Die Akten schweigen zu den weiteren Maßnahmen, dennoch mussten in dieser Zeit einige konservatorische und restauratorische Eingriffe an Gemälden und Zierrahmen vorgenommen worden sein – sei es nur das Aufspannen der abermals für den Transport gerollten Leinwände. Auch die Ausstellungsräume dürften zumindest zum Teil nochmals saniert worden sein, zumal man die Galerie bis zum Wiener Kongress und der erwarteten Ankunft ausländischer Souveräne in möglichst gutem Licht präsentieren wollte.<sup>375</sup>

➤ ***Fallbeispiel 2: Wiederholtes Ab- und Neu-Aufspannen in Kombination mit einer Doublierung***

Als Fallbeispiel für großformatige Leinwandgemälde der k.k. Gemäldegalerie, die mit Sicherheit von den drei Evakuierungen 1805, 1809 und 1813 betroffen waren, seien hier nur die folgenden erwähnt:

Die beiden Werke von Giordano und Rubens (Abb. 8 und 9) weisen noch heute eine alte Kleister-Leim-Doublierung mit zwei übereinanderliegenden Leinwänden auf. Für die Evakuierungen mussten die beiden Gemälde aufgrund ihrer Größe mehrfach abgespannt und gerollt werden – zumindest drei Mal. Dies geht deutlich aus den jeweiligen Aufstellungen der Evakuierungstransporte hervor, denn die beiden Gemälde wurden dafür jeweils in jene Kisten gepackt, die eine „Walze“ enthielten.<sup>376</sup>

371 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 163.

372 OeStA, HHStA, OKäA, 107 B, Nr. 1368/1813 (Füger an OKäA, 16.11.1813).

373 OeStA, HHStA, OKäA, 108 B, Nr. 40/1814 (OKäA an Füger, 29.01.1814). – Frimmel 1910, S. 104.

374 OeStA, HHStA, OKäA, 110 B, Nr. 504/1814 (Füger an OKäA, 10.05.1814) u. Nr. 993/1814 (Füger an OKäA, 12.05.1814).

375 OeStA, HHStA, OKäA, 109 B, Nr. 481/1814 (Füger an OKäA, 04.05.1814).

376 KHM Inv.-Nr. GG\_350 befand sich 1805 und 1809 jeweils in Kisten Nr. 16 der ital. Schulen (Giordano) und 1813 in der „Rollenkiste“ der ital. Schule. – KHM Inv.-Nr. GG\_532 befand sich 1809 in Kiste Nr. 9 der niederl. Schulen (Rubens) und 1813 in der „Rollenkiste Rubens“ – Vgl. Anhang I, Punkte A, B u. I.



Nach ihrer Rückkehr war also für diese Galeriebilder ein neuerliches Aufspannen notwendig. Es ist sehr wahrscheinlich, dass bei einer dieser Gelegenheiten eine Doublierung vorgenommen und neue Keilrahmen angefertigt wurden. Nachdem die Restaurierakten außerdem in beiden Fällen darauf hindeuten, dass seither keine den Bildträger betreffenden Eingriffe mehr erfolgten, sind der vorhandene Keilrahmen, sowie die vorliegende Doublierung und Aufspannung – entsprechend der bereits im ersten Teil der Arbeit beschriebenen Evakuierungsabläufe – vermutlich zwischen 1807 und 1814 zu datieren.<sup>377</sup>



**Abb. 8:** L. Giordano, Erzengel Michael stürzt die abtrünnigen Engel, um 1660/1665, Öl auf Leinwand, 419 x 283 cm, KHM Wien, Inv-Nr. GG\_350



**Abb. 9:** P.P. Rubens, F. Snyders, J. Wildens, Cimon und Efigenia, um 1617, Öl auf Leinwand, 208 x 282 cm, KHM Wien, Inv-Nr. GG\_532

377 Das Werk von Giordano weist außerdem einen Rückseitenanstrich (verm. aus einer dünnen Kleister-Leim-Schicht bestehend) auf, der nach Aufspannen des Gemäldes auf den jetzigen Keilrahmen vorgenommen wurde (die Keilrahmenstreben blieben ausgespart). Ob dieser in direktem Zusammenhang mit der Doublierung steht, und ob auch bei KHM Inv. Nr. GG\_532 ein ähnlicher Anstrich vorliegt, konnte indes nicht eindeutig geklärt werden.



## 5. Zusammenfassung der Wiener Evakuierungen

Ganz allgemein ist davon auszugehen, dass die innerhalb von nur 16 Jahren erfolgten fünf Evakuierungen der Wiener Gemäldegalerie eine kontinuierliche Verschlechterung des Erhaltungszustands der betroffenen Objekte mit sich gebracht haben mussten. Dabei dürften sowohl das wiederholte Ein- und Auspacken der zum Teil gerollten Gemälde, als auch die durch den Transport auftretende Erschütterungen sowie klimatisch ungünstige Bedingungen, vor allem durch zu hohe Luftfeuchtigkeit innerhalb der Kisten, die Hauptfaktoren für Schäden an den transferierten Objekten dargestellt haben. Zudem waren die Gemälde bei den Evakuierungen bis inklusive 1809 jeweils in ausgerahmtem Zustand verpackt worden, da die Zierrahmen im Belvedere zurückgeblieben waren. Lediglich 1813 wurden auch diese evakuiert und separat verpackt. An den Zierrahmen muss es daher ebenso zahlreiche Schäden gegeben haben, die ebenfalls auf unsachgemäßes Handling und vermutlich ungünstige Lagerung zurückzuführen waren.

Generell bemühte man sich zwar kontinuierlich um eine Verbesserung der Evakuierungsbedingungen, faktisch zeigen die bis 1809 rasant ansteigenden Wiederaufstellungskosten für die Galerie jedoch deutlich, dass in Funktion dessen auch immer mehr Gemälde restauriert worden sein mussten – was ein verlässlicher Indikator für die im Zusammenhang mit den Evakuierungen aufgetretenen Schäden zu sein scheint (vgl. Tab. 5).

| <i>Jahr</i>    | <i>Gemälde</i>             | <i>Kisten</i>            | <i>Kosten<br/>Evakuierung</i> | <i>Werke in<br/>Kisten</i> | <i>Wiederherstellungskosten</i> |
|----------------|----------------------------|--------------------------|-------------------------------|----------------------------|---------------------------------|
| <b>1797</b>    | ca. 500?                   | 58?                      | 1335 fl. 44 x                 | ca. 2 Monate               | ?                               |
| <b>1800/01</b> | ca. 500?                   | 58                       | 400 fl. 23,5 x                | ?                          | 117 fl. 36,5 x ?                |
| <b>1805</b>    | 539                        | 48                       | 2000 fl.                      | 10 Monate                  | 702 fl. 4 x                     |
| <b>1809</b>    | 624<br>(57 zurückgelassen) | 54<br>(4 zurückgelassen) | 1791 fl. 20 x                 | 19 Monate                  | 1400 fl.?                       |
| <b>1813</b>    | 2235                       | 124                      | 2434 fl. 8 x                  | ca. 2 Monate               | 891 fl. 12 x                    |

**Tab. 5: Tabellarische Aufstellung der einzelnen Wiener Evakuierungen**

Für 1797 fehlen uns leider die betreffenden Daten, zwischen der zweiten und dritten Evakuierung kam es allerdings zu einer Versechsfachung, zwischen 1805 und 1809 nochmals zu einer Verdopplung der sog. „Wiederherstellungskosten“. Wie zu erwarten, bedingten die Ereignisse des Jahres 1809 eindeutig die höchsten finanziellen Auslagen in der Gemäldegalerie. Neben Schäden, die durch die französische Belagerung des Schlosses entstanden waren, mag dies vor allem auf die lange Aufbewahrung der Werke in den Evakuierungskisten zurückzuführen sein (19 Monate) – möglicherweise aber auch auf die Notwendigkeit, nach dem Kunstraub aus Objektmangel eben auch Werke ausstellen zu müssen, die bereits vor der Evakuierung in schlechterem Zustand gewesen waren. Erstaunlich scheint zunächst die Summe, die nach der letzten Evakuierung von 1813 aufgebracht werden musste, um die Galerie wieder präsentierbar zu machen. Die damals erforderlichen Ausgaben betrugen sogar noch etwas mehr als nach der Evakuierung von 1805, obwohl sich diese noch weit hinter dem Verpackungs- und Transportstandard von 1813 befunden hatte. Nicht außer Acht gelassen werden darf hierbei jedoch, dass es infolge des Staatsbankrottes von 1811 zu einer massiven Geldentwertung gekommen war.<sup>378</sup> Der höhere finanzielle Aufwand dieser letzten Evakuierung trägt diesem Umstand zwar mit Sicherheit Rechnung, spiegelt aber dennoch auch die – im Einzelnen zwar vermutlich geringer ausgefallenen – nun jedoch die gesamte Gemäldegalerie inklusive der Zierrahmen betreffenden Schäden wieder, die nach 1813 behoben werden mussten.

378 Vgl. Anm. 368.

Zusammenfassend kann nun in Bezug auf die fünf beschriebenen Evakuierungen der Wiener Gemäldegalerie hervorgehoben werden, dass es im Sinne einer damals bereits bewusst betriebenen Notfallprävention – heute würde man von kulturgutbezogenem *Risk Management* sprechen – erfolgreich gelang, über die Jahre hinweg eine immer größer werdende Zahl an Objekten in Sicherheit zu bringen.<sup>379</sup> Aufgrund der damaligen Umstände nahm man jedoch gleichzeitig in Kauf, dass sich der Erhaltungszustand der Gemälde dabei kontinuierlich verschlechterte, weswegen in weiterer Folge zahlreiche Eingriffe vorgenommen werden mussten. Aus heutiger Sicht betrachtet wäre es konservatorisch – und vermutlich auch wirtschaftlich – bedeutend sinnvoller gewesen, die Werke von Beginn an sachgemäß verpackt und über einen wesentlich längeren Zeitraum aus der Gefahrenzone fortzuschaffen. Damit wären ihnen weitere Belastungen durch wiederholtes Handling, ungünstige Deponierung sowie anschließend notwendige Behandlungen womöglich erspart geblieben. Denn im Nachhinein betrachtet handelte es sich bei der Bedrohung durch die französischen Truppen nicht um ein singuläres Ereignis, das durch eine lediglich kurzfristige Evakuierung hätte umgangen werden können.

## B. Auswirkungen des Kunstraubes von 1809: Der Transport nach Paris

### 1. Eingriffe vor dem Transport

Abgesehen von einer die Ereignisse vermutlich schönenden Zeichnung von Benjamin Zix gibt es kaum Hinweise darüber, wie 1809 bei der französischen Verpackung tatsächlich mit den Wiener Werken umgegangen wurde. Allerdings verdeutlichen die Einträge des *Inventaire Napoléon*, dass mindestens 140 der Werke ohne Zierrahmen nach Paris gelangten.<sup>380</sup> Ob man diese Bilder noch im Belvedere ausgerahmt hatte, die Zierrahmen schon in Wien fehlten oder aber zu einem späteren Zeitpunkt verschwanden, ist hingegen im Einzelnen nicht mehr genau nachvollziehbar.<sup>381</sup> Lediglich für ein Wiener Gemälde liegen weitere Informationen vor, die ganz konkret belegen, dass unmittelbar vor dem Abtransport nach Paris ein direkter Eingriff in die Originalsubstanz erfolgte. Für den Transport ließ Denon eine monumentale Holztafel von Rubens zerteilen, wobei er seine Absicht in einem Brief vom 18. Juni 1809 angekündigt hatte, jenen Tag auf den auch das Protokoll der Hauptbeschlagnahme dem Belvedere – darunter Rubens' Tafel – datiert wurde.<sup>382</sup> Dies deutet darauf hin, dass die Aufzeichnungen fertiggestellt wurden, noch bevor die Wiener Gemälde überhaupt vollständig eingepackt worden waren.

379 *Risk Management* (Risikomanagement) ist ein Begriff, der ursprünglich aus dem Bereich der Wirtschaft stammt und die Erfassung, Bewertung und die bestmögliche Reaktion auf bestimmte (kontinuierlich oder singulär auftretende) Risikofaktoren beschreibt, die in einem definierten Umfeld auftreten und ganz allgemein gesprochen zu Verlusten auf bestimmten Ebenen führen können. In Bezug auf Kulturgüter handelt es sich dabei meist um partielle oder vollständige Substanzverluste (bzw. Veränderungen), bedingt durch natürliche (klimatische Veränderungen, Naturkatastrophen) oder künstlich hervorgerufene Einflüsse (Raub, Vandalismus, Brandstiftung, Säureattentat) auf die Objekte. – Zum Thema *Risk Management* siehe u.a. Mader 2004. – Matthews et al. 2009.

380 In diesen Fällen ist in der Spalte „*Prix d'estimation du Cadre ou du Piédestal*“ [geschätzter Wert des Rahmens oder Sockels] jeweils „*néant*“ [nichts, fehlend] zu lesen. Vgl. AMN, 1DD16-1DD19.

381 Gemälde, die später in Paris ausgestellt wurden, erhielten neue Zierrahmen. Dies geht aus den Abrechnungen der Pariser Rahmenmacher hervor, der Gebrüder Delporte bzw. der Witwe Delporte, die einzelne Werke nennen. vgl. u.a. AMN, MM 1809-1813 und AN, O<sup>2</sup> 836-839.

382 Vgl. Pénot 2009, S. 113 f.

➤ **Fallbeispiel 3: Zersägen einer Holztafel für den Transport nach Paris**

Im bereits mehrfach zitierten Tatsachenbericht von 1809 schildert Füger das Schicksal der monumentalen *Himmelfahrt Mariae* von Rubens, welche aufgrund von Größe und Gewicht 1809 nicht mehr aus dem Belvedere evakuiert werden konnte.<sup>383</sup> Er beschreibt, wie die monumentale, aus 20 Einzelbrettern bestehende Eichenholztafel 1809 auf Order Denons hin in mehrere Teile zersägt wurde, um sie leichter verpacken und nach Paris transportieren zu können. Diese aus heutiger Sicht erschreckend drastische Vorgangsweise begründete der Generaldirektor des *Musée Napoléon* unter anderem mit seinem Vertrauen in die Virtuosität der Pariser Restauratoren, die die Tafel mit Leichtigkeit wieder zusammensetzen hätten können:

„[...] je le ferais partager en deux parties pour pouvoir l'encaisser ; Ce qui ne Serait d'aucun inconvénient pour La facilité qu'on aurait à Paris de Le rajuster.[...]“<sup>384</sup>

Der damals ebenfalls anwesende Füger notierte dazu:

„Selbst meine Erinnerung, dass eine bei Werken der Kunst der Malerei so ungewöhnliche Operation Stoff zu einer Anekdote in der Kunstgeschichte geben würde, die ich nicht auf meine Rechnung zu nehmen gedächte, blieb ohne Erfolg; Herr Denon berief sich auf seinen erhaltenen ausdrücklichen Befehl, dieses Bild zu nehmen. Es wurde demnach auf beiden Seiten mit feinen Sägen durchgeschnitten und gleich anderen kleineren Stücken eingepackt.“<sup>385</sup>

Diese in der Tat delikate „Anekdote“ von 1809 wurde erstmals 1882 von Engerth publiziert und im 20. Jahrhundert mehrfach in der deutsch- und englischsprachigen Literatur wiederholt, um massive Kritik am französischen Kunstraub zu üben.<sup>386</sup>

Der heutige restauratorische Befund des Gemäldes zeigt allerdings, dass die Tafel sogar in drei und nicht wie von Denon zunächst vorgeschlagen in zwei Teile zersägt wurde (Abb. 10). Bezeichnenderweise scheint die Tafel anschließend in Frankreich nicht wieder zusammengesetzt worden zu sein – sie taucht in den Pariser Restaurierakten nicht einmal auf – sondern wurde offenbar im gleichen Zustand 1815 wieder an Wien retourniert:

„Das große Gemälde der Himmelfahrt Mariae von Rubens ist ohne weiteren wiedrigen Zufall unterwegs erlitten zu haben, in eben dem Stande befunden und aus seiner Kiste genommen worden, in welcher es in Paris eingepackt wurde. Die alte nicht gut zusammengefügte, und durch das Zersägen des Bildes noch mehr geschwächte Verbindung des Holzwerks desselben wird eine schwierige und langsame Operation erfordern, um es wieder zur Aufrichtung herzustellen.“<sup>388</sup>

383 Diese war auch bei den vorigen Evakuierungen in der Galerie zurückgeblieben. OeStA, HHStA, OKäA 102 B, Nr. 248/1813 (Fügers an OKäA, 22.11.1809). - Zur Erwähnung der dreigeteilten Tafel vgl. auch OeStA, HHStA, OKäA 1103/1809 (Rosa jun. an OKäA, 23.10.1809). - OeStA, HHStA, OKäA 695/1810 (Füger an OKäA, 28.03.1810)

384 [...]würde ich es in zwei Teile zerteilen lassen um es verpacken zu können, was aufgrund der Leichtigkeit, mit der man es in Paris wieder in Ordnung bringen würde, nicht von Nachteil wäre.] AN, AF 1675/III (Denon an Neufchâtel, 18.06.1809). - Pénot 2009, S. 112 f. - Savoy 2010, S. 143.

385 OeStA, HHStA, OKäA 102 B, Nr. 248/1813 (Füger an OKäA, 22.11.1809), S. 21 f.

386 Engerth 1882, S. LXXVI f. - Lhotsky 1941, S. 515–516. - Pars 1964, S. 26. - Gould 1965, S. CI. - Wescher 1978, S. 120. - Zur spannenden Geschichte der Rezeption des französischen Kunstraubes seit 1815 (und deren politisch-nationalistischer Instrumentalisierung) sei hier auf Savoy verwiesen. Savoy 2010, S. 267–308.

387 Davon berichtete auch Rosa junior. OeStA, HHStA, OKäA, B, Nr. 1103/1809 (Rosa jun. an OKäA, 23.10.1809). - Zum Erhaltungszustand vgl. Oberthaler 1996, S. 28 (Anm. 19).

388 OeStA, HHStA, OKäA 125 B, Nr. 1820/1815 (Füger an OKäA, 09.12.1815).

Möglicherweise fand noch vor Juni eine Parkettierung 1816 statt, um die dreigeteilte Tafel wieder aufstellen zu können.<sup>389</sup> Zwar existiert ein Hinweis darauf, dass Füger diese „Operation“ Aufgabe selbst durchgeführt hätte, es ist jedoch stark anzuzweifeln, dass sich der Galeriedirektor tatsächlich einer so anspruchsvollen strukturellen Maßnahme gestellt haben mag.<sup>390</sup> Wahrscheinlicher ist, dass Tischler des Belvedere diese Aufgabe für ihn übernahmen. Das heutige Erscheinungsbild der Tafel wird durch eine Konservierung der 1950er Jahre geprägt, bei der dieses historische Parkett abgenommen, die Tafel neu verleimt und nach einer Teilübertragung der entlang des senkrecht verlaufenden Bretts stark geschädigten Malschicht ein neues Parkett angebracht wurde.<sup>391</sup>



**Abb. 10:** P. P. Rubens, Himmelfahrt Mariae, um 1611/1614, Öl auf Eichenholz, 458 x 297 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_518 (in rot die Sägespuren von 1809)

389 Zur Definition von Parkettierung siehe weiter unter Punkt C. 3.- Am 8. Juni 1816 notierte Füger die „Aufstellung des großen Gemäldes von Rubens, die Himmelfahrt Mariae“. Vgl. Frimmel 1910, S. 110.

390 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 165 f.

391 Vgl. KHM, GG, RB II, Nr. 1491 (1952). - KHM, GG, Gal. Akt. Nr. 22 (1953), Jahresbericht 1952.



## 2. Durch den französischen Transport von 1809 bedingte Schäden

Betrachtet man den französischen Kunstraub insgesamt, muss hervorgehoben werden, dass die Wiener *Himmelfahrt Mariens* von Rubens kein Einzelschicksal erlitt. Dennoch wurden Bildträger zur leichteren Transportierung glücklicherweise nur vereinzelt zerschnitten.<sup>392</sup> Weitaus häufiger kam es hingegen dazu, dass größere Leinwandgemälde – wie schon bei den Wiener Evakuierungen – von ihren Spannrahmen genommen und möglichst mit Zwischenlagen über einen Zylinder gerollt wurden.<sup>393</sup> Lediglich kleinformatige Leinwandbilder scheinen in aufgespanntem Zustand nach Paris transportiert worden zu sein. So führt die Kistenaufstellung der 1809 von Denon aus dem Belvedere entnommenen Werke 3 Kisten an, die auf Walzen („rouleaux“) gerollte Formate enthielten. Eine davon stammte aus der Wiener Evakuierung von 1809, umschloss 11 großformatige Werke und musste wie zuvor beschrieben im Belvedere zurückgelassen werden.<sup>394</sup> Möglicherweise wurden die Gemälde für die beiden weiteren französischen „Rollenkisten“ auf die gleiche Weise verpackt, wie es einige Jahre später bei Gemälden aus Madrid der Fall war: Um die Malschicht vor Abrieb und Erschütterungen zu bewahren, wurden die spanischen Leinwandbilder 1813 vorderseitig mit Papier und Stärkekleister kaschiert und dann in abgespanntem Zustand über Zylinder gerollt.<sup>395</sup> Nach dem Transport spannte man die Leinwände wieder auf, befeuchtete das Papier und zog es anschließend wieder ab.<sup>396</sup>

Während die österreichischen Evakuierungstransporte aus Wien donauabwärts vor allem per Schiff ins damalige Ungarn gelangen konnten, mussten die von Denon beschlagnahmten Wiener Objekte über Land nach Frankreich transportiert werden. Laut des Pariser *Almanachs* von 1809 betrug die Straßendistanz zwischen Paris und Wien 280 *lieues de poste* (etwa 1650 km).<sup>397</sup> Dieser Transport dauerte mit Zwischenstopps immerhin zwischen zwei und drei Monaten (Ende Juli bzw. Ende August bis Ende Oktober 1809). Obwohl die Zeichnung von Zix nahelegt, dass die gepackten Holzkisten zum besseren Schutz des Inhalts außerdem in (möglicherweise gewachstes) Tuch gewickelt worden waren, ist davon auszugehen, dass die Werke unterwegs zumindest starken Klimaschwankungen ausgesetzt waren.<sup>398</sup> Zudem wirkte sich ein Landtransport aufgrund der zu erwartenden Erschütterungen sicherlich schädlicher auf die Gemälde aus, als eine vergleichbare Versendung per Schiff, selbst wenn die Ladeflächen der Transportwagen mit Stroh ausgelegt und die Kisten mit Decken geschützt worden wären, wie es 1800

392 Beispielsweise seien in Antwerpen und Mantua zwei weitere großformatige (Leinwand)Gemälde von Rubens für den Transport zerstückelt worden. Pars 1964, S. 25–26. – Steinmann 2007, S. 26.

393 Es ist davon auszugehen, dass mit der Bildseite nach außen gerollt wurde, um die Malschicht nicht zu stauchen. Vgl. auch Blumenfeld et al. 2011, S. 21.

394 In Wien zurückgelassen: Kiste Nr. 2 mit 11 gerollten, großformatigen Leinwandgemälden. Vgl. Anhang I, Punkt B. – Wie viele Bilder für die französischen Kisten gerollt worden waren, lässt sich leider nicht mehr genau ermitteln. Vgl. Anhang I, Punkt G.

395 Eine *Kaschierung* bezeichnet das (meist ganzflächige) Bekleben der Gemäldevorderseite mit Papier, um die Malschicht zu schützen. – Vgl. auch Denon 1999b, Bd. II, Nr. 2896, S. 998.

396 “[...] les tableaux ont été roulés sur des cylindres et couverts de papier collé avec de l’empois [...] pour empêcher que la peinture ne fut altérée par le frottement et les secousses [...]”. “[...] die Gemälde sind auf Zylinder gerollt und mittel Stärke aufgeklebtem Papier bedeckt worden [...], um zu verhindern, dass die Malerei durch Reibung und Erschütterungen beeinträchtigt werden würde [...]”. Interessanterweise wird in demselben Dokument auch erwähnt, dass dieses Prozedere zuvor in Spanien nicht bekannt gewesen sei: “[...] les peintres espagnols prétendent que le mode de collage est nouveau et peu connu.” “[...] die spanischen Maler behaupten, dass diese Kaschier-Mode neu und wenig bekannt sei]. AMN P4 (Defermont an Denon, 26.07.1813). – 1813 zog man es vor, das Papier erst nach einer neuerlichen Aufspannung der Leinwände vorzunehmen. Vgl. Denon 1999b, Bd. II, Nr. 2890, S. 997 sowie AN, O<sup>2</sup> 836 (J. Fouque, 4. Trim. 1813).

397 Dabei entsprach eine *lieue de poste* (Postmeile) etwa 5,889 km. La Tynna 1809, S. 13.

398 Im Spätsommer und Herbst (Transport Ende August bis Ende Oktober 1809) war vermutlich auch mit Niederschlägen zu rechnen.



in Süddeutschland der Fall war.<sup>399</sup> Unwahrscheinlich ist, dass die Kisten zusätzlich noch mit Heu oder Ähnlichem ausgefüllt worden waren, denn bereits 1794 hatte man bei den Transporten aus Belgien bemerkt, dass eine solche Füllung die unerwünschte Feuchtigkeit speicherte.<sup>400</sup> Aufschluss über die beschwerlichen Transportmodalitäten gibt übrigens auch die Tatsache, dass die 1809 zeitgleich mit den Gemälden aus dem Belvedere verschickten Porzellanfiguren im Jahr 1815 nicht mehr an Wien restituiert werden konnten, da sie auf dem Weg nach Paris zu stark beschädigt worden waren.<sup>401</sup>

Einzelne Protokolle über Öffnung der Kisten in Paris liegen leider nicht vor, über eventuelle Transportschäden kann daher nur gemutmaßt werden: Es handelte sich aber wahrscheinlich um Beschädigungen, die wie bei den zuvor beschriebenen Wiener Evakuierungen auf unsachgemäßes Handling, Erschütterungen und Klimaschwankungen zurückzuführen waren – also beispielsweise Feuchtigkeitsschäden (Wasserränder, Krepierungen, Schimmel), mechanische Beschädigungen in Bildträger und Malschicht (Risse, Löcher, Kratzer), sowie verstärkte Malschichtcraquelés, Schüsselungen oder Ausbrüche in der Malschicht.<sup>402</sup> Die französischen Restaurierakten belegen zudem, dass einige der Werke aus Wien bereits unmittelbar nach ihrer Ankunft an die Museumsrestauratoren übergeben wurden – nämlich noch im vierten Trimester 1809.<sup>403</sup> Obwohl man zunächst vor allem jene Werke behandelte, die für eine baldige Präsentation im *Musée Napoléon* ausgewählt worden waren, ist zumindest denkbar, dass diese Auswahl auch entsprechend der aufgetretenen Transportschäden getroffen worden war. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang besonders eine Notiz von 1809, auf der die Aufteilung mehrerer zur Doublierung vorgesehenen Wiener Gemälde an die beiden Museumsrestauratoren François-Toussaint Hacquin (um 1756-1832) und Joseph Fouque (1755-1819) festgehalten wurde – darunter etwa die Wasserreiche Waldgegend von Aert van der Neer (KHM Inv. Nr. GG\_429), Empolis Susanna im Bade (KHM Inv. Nr. GG\_1518), eine Verleugnung Petri aus der Carravaggio-Nachfolge (KHM Inv. Nr. GG\_1631), eine Kopie nach Gerrit van Honthorsts Wahrsagerin (KHM Inv. Nr. GG\_164), die Mystische Verlobung der Hl. Katharina von Domenico Fetti (KHM Inv. Nr. GG\_167), die beiden Pendants von Bonifazio de' Pitati den Triumph der Liebe und den Triumph der Keuschheit darstellend (KHM Inv. Nr. GG\_1517 und GG\_1521), das Stilleben mit Knaben von Jan Fyt und Jan Erasmus Quellinus (KHM Inv. Nr. GG\_389), eine Kreuzabnahme Christi von Tintoretto (KHM Inv. Nr. GG\_1565), eine Anbetung der Hirten von Schiavone (KHM Inv. Nr. GG\_47), Anton Günther Gherings Innenansicht der Jesuitenkirche zu Antwerpen (KHM Inv. Nr. GG\_602), sowie Tizians Porträt des Papstes Paul III. Farnese (KHM Inv. Nr. GG\_99).<sup>404</sup> Vermutlich waren alle diese Leinwandgemälde für den Transport gerollt worden und sollten nun neu aufgespannt werden, weswegen man es – wie nach den Wiener Evakuierungen – vorzog, sie auch gleich zu doublieren.<sup>405</sup>

399 AMN, P4 (Neveu an die Museumsadministration, 27.11.1800). Zitiert nach Savoy 2010, S. 312 (Anm. 1).

400 AMN, P4 (Protokoll Lebrun und Lavallée, 13.12.1794). Zitiert nach Émile-Mâle 1994, S. 31.

401 Der entsprechende Hinweis von Lavallée findet sich interessanterweise nur auf der in Wien erhaltenen Restitutionsliste von 1815, aber nicht auf den beiden Versionen in Paris (AMN, 1DD53 und AN, O<sup>3</sup> 1429): „[...] les soixante et neuf figures chinoises [...] n'ont point été repris par Monsieur Rosa, ces devans objets étant arrivés à Paris en trop mauvais état.“ [...] die neunundsechzig chinesischen Figuren [...] wurden von Herrn Rosa nicht zurückgenommen, da die erwähnten Objekte in zu schlechtem Zustand in Paris angelangt waren.] OeStA, HHStA, OKäA 136 B, Nr. 2199/1816.

402 Auch Beschädigungen durch Kontrollen der Kisteninhalte an den Zollstationen sind nicht auszuschließen. Vgl. Blumenfeld et al. 2011, S. 22.

403 Vgl. dazu AN, O<sup>2</sup> 839 (J. Fouque, 4. Trim. 1809). - AN, O<sup>2</sup> 839 (F.-T. Hacquin, 4. Trim. 1809).

404 AMN, P 4, 1800-1809 (« Tableaux des conquêtes de 1809 remis aux Rentailleurs »). Vgl. Anhang III, Punkt A.

405 In den Pariser Restaurierakten finden sich mehrfach Hinweise darauf, dass im abgespannten Zustand nach Paris transportierte Leinwände zwecks Neuaufspannung doubliert werden sollten, z.B. im Fall der 1794 aus Belgien angekommenen Gemälde. Vgl. Émile-Mâle 2008a, S. 135.

### C. In Paris erfolgte Eingriffe zur Konservierung und Restaurierung der Werke aus Wien (1809-1815)

Wie eingangs beschrieben, liefern die Pariser Archive ein umfangreiches Konvolut an Arbeitsberichten („*mémoires*“) der zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Louvre beschäftigten Gemälderestauratoren, welches wertvolle Aufschlüsse über die im jeweiligen Zeitraum vorgenommenen Maßnahmen an den Gemälden ermöglichte.<sup>406</sup>

Innerhalb dieser mehr oder weniger detaillierten, vorwiegend trimesterweise verfassten *Mémoires*, wurde die Lokalisierung einzelner Werke allerdings durch die teils fehlenden, teils zu heute abweichenden Angaben (z.B. in Bezug auf Künstler, Darstellung, Technik oder Maße) erschwert.<sup>407</sup> Hinzu kam, dass oft mehrere Personen nacheinander an ein und demselben Bild arbeiteten, manchmal auch über mehr als ein Trimester, wodurch erst das Zusammenfügen unterschiedlicher Restaurierberichte jeweils die gesamte Behandlung eines Gemäldes offenbarte. Dennoch war es möglich, innerhalb dieser Dokumente eindeutig einzelne Wiener Werke zu bestimmen:

Die von Sabine Pénot erfolgte Identifizierung der 1809 aus dem Belvedere geraubten Gemälde lieferte dazu die Basis. Die darin inkludierten Verweise auf die entsprechenden Einträge im so genannten *Inventaire Napoléon* – dem zwischen 1810 und 1814 entstandenen „Generalinventar“ der nach Frankreich gebrachten Kunstwerke – erlaubten es, die historischen Einträge zu den Werken einzusehen und in Bezug auf Künstler, Darstellung, Technik und Maße mit jenen innerhalb der *Mémoires* zu vergleichen.<sup>408</sup> Bei der konkreten Suche in den Restaurierakten stellten außerdem die nun bekannten genauen Ankunfts- und Abreisedaten der Transporte aus bzw. nach Wien – Ende Oktober 1809 sowie Ende September 1815 – die jeweiligen *termini post* und *ante quem*. Wohl bedingt durch die politische Situation Frankreichs, belegten die Akten allerdings einen dramatischen Rückgang der Gemälderestaurierungen für das Jahr 1815, aus dem kaum mehr Restaurierakten vorliegen.<sup>409</sup> Aufgrund dessen ergab sich für die Wiener Gemälde ein möglicher Pariser Behandlungszeitraum vom 4. Trimester 1809 lediglich bis zum 4. Trimester 1814.

Die im Folgenden erörterten Fallbeispiele sollen einen Überblick über die unterschiedlichen, an den Wiener Gemälden im *Musée Napoléon* zur Anwendung gekommenen Behandlungsformen geben.<sup>410</sup> Allerdings liegen nicht für alle in diesem Zeitraum in Paris üblichen, konservatorisch-restauratorischen Methoden gleich viele Informationen vor. Während die Behandlung der Bildträger meist besonders detailliert beschrieben ist, verlieren sich die Angaben zu Art und Umfang der die Gemäldeoberfläche betreffenden Maßnahmen, die von anderen Restauratoren ausgeführt wurden, nahezu schon im Dunklen.<sup>411</sup> Leider lieferten auch die im Rahmen der Dissertation durchgeführten Bestandsaufnahmen dazu keine weiteren Ergebnisse, denn in keinem Fall konnte primär

406 Vgl. AN, O<sup>2</sup> 835 bis 839, sowie AMN, P 16.

407 Hierbei zählte ein Trimester 3 Monate, wodurch das Jahr in vier Trimester eingeteilt werden konnte – nämlich von 1. Jänner bis 31. März (1. Trimester), von 1. April bis 30. Juni (2. Trimester), von 1. Juli bis 30. September (3. Trimester) und von 1. Oktober bis 31. Dezember (4. Trimester). Die Abrechnungen hielten sich jedoch nicht immer genau an diese Daten.

408 Zur Entstehung des *Inventaire Napoléon* vgl. u.a. Chamson-Mazauric 1950-57. - Imbert 1984. - Williamson 1989.

409 So ist in den Akten ab 1814 mehrfach von Budgetkürzungen und offen gebliebenen Rechnungen die Rede. Zudem waren die Pariser Museumsrestauratoren schon seit 1814 damit beschäftigt, Gemälde für bereits anlaufende Rücksendungen an die europäischen Höfe vorzubereiten – unter anderem nach Preußen. Vgl. AMN, MM, 1814 (*Relevé de toutes sommes portées au registre de comptabilité du Musée Royal pour 1814*) und AMN, MM, 1815 (*Projet de Budget des Dépenses du Personnel et du Matériel, année 1815*). – Zum Fehlen der *mémoires* für 1815 vgl. auch Émile-Mâle 2008b, S. 216–226.

410 Für weitere Beispiele vgl. auch Anhang IV, Punkt A und Datenbank.

411 Zur Arbeitsaufteilung der Gemälderestauratoren im *Musée Napoléon* vgl. Teil III, Punkt C. 1. c.

davon ausgegangen werden, dass eine seit 1815 unberührt gebliebene Gemäldeoberfläche vorlag. Daher wurde der Fokus vor allem auf jene Pariser Konservierungsmaßnahmen gelegt, die sich aufgrund ihres restaurierungsgeschichtlichen Fußabdruckes wesentlich leichter zurückverfolgen lassen – wie etwa Doublierungen, Übertragungen oder Parkettierungen.

## 1. Doublierung („rentoilage“)

In Frankreich war die Technik des Doublierens bereits seit dem späten 17. Jahrhundert bekannt.<sup>412</sup> Der Begriff „*Rentoileur*“ (Gemäldeaufzieher) bezeichnete jedoch erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Restaurator, der die Kunst der *Doublierung* („*rentoilage*“) beherrschte.<sup>413</sup> Dabei wurde der originale, textile Bildträger durch Einsatz eines Klebmediums mit einer neuen Leinwand hinterklebt, um den durch größere Fehlstellen bzw. Alterung und Oxidation geschwächten Bildträger zu stabilisieren, zu glätten und gleichzeitig die Malschicht zu konsolidieren. In den meisten Fällen kamen dabei Hitze und Druck zur Anwendung, welche häufig zu irreparablen Folgeschäden an den Leinwandgemälden führten – von Verbrennungen, Verpressungen und dem Verstärken der Gewebestruktur durch die Malschicht hindurch bis hin zu Trommelwirkung bzw. Spannungsunterschieden und Versprödung der Leinwand durch Alterung des Doubliermediums, um nur einige zu nennen.<sup>414</sup>

Im *Musée Napoléon* kamen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts grundsätzlich zwei unterschiedliche Doubliermethoden zum Einsatz. Der *Rentoileur* François-Toussaint Hacquin verfasste bereits 1798 mehrere ausführliche Berichte, in denen er der Pariser Museumsadministration die beiden von ihm angewandten Vorgehensweisen darlegte, wodurch uns glücklicherweise wertvolle Zusatzinformationen in Bezug auf verwendete Materialien und Abfolge der einzelnen Arbeitsschritte vorliegen.<sup>415</sup>

Die gängigste, traditionelle Form sah eine so genannte Kleister-Leim-Doublierung vor – in den französischen Restaurierdokumenten häufig als „*rentoilage à l'ordinaire*“ (gewöhnliche Doublierung) bezeichnet. Ein großer Vorteil dieser Arbeitsweise bestand darin, dass es durch den Einsatz des wässrigen Doubliermediums in Kombination mit Wärme möglich war, sowohl Bildträger als auch Malschicht zu konditionieren, wodurch mittels Druckausübung auch unerwünschte Deformierungen und Malschichtschüsselungen geglättet werden konnten – im nach planen Gemäldeoberflächen strebenden 19. Jahrhundert in vielen Fällen einer der Hauptgründe für eine Doublierung.<sup>416</sup> Allerdings hatte diese Methode auch den Nachteil, aufgrund eben der Materialzusammensetzung und der daraus resultierenden Hygroskopizität, vor allem unter ungünstigen klimatischen Bedingungen recht anfällig für Mikroorganismen sowie Schädlinge zu sein.<sup>417</sup>

Aufbauend auf seinen bisherigen Erfahrungen mit der Kleister-Leim-Doublierung,

412 Émile-Mâle 2008e, S. 328.

413 Émile-Mâle 2008e, S. 331. – Einige wenige dieser *Rentoileurs* waren darüber hinaus in der Lage, eine Übertragung durchzuführen. Vgl. dazu ausführlicher unter Punkt C. 2. – Zur irreführenden Begriffsverwandschaft von *Rentoilage* und dem eingedeutschten Begriffe *Rentoilierung* siehe weiter in Teil III, Punkt E. 2.

414 Zu Doublierschäden vgl. u.a. Nicolaus 1998, S. 119–122. – Percival-Prescott 2003.

415 Besonders AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 17.05.1798). – AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 27.05.1798). – Vgl. Anhang II, Punkte C-D. – Zu den genauen Umständen der Entstehung dieser *Mémoires*, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, sei hier auf die ausführliche Arbeit von Philippe verwiesen. Philippe 2003.

416 U. a. Schaible 1983a, S. 251 f. – Wagner 1988, S. 40.

417 Vgl. Bergeon Langle et al. 1978. – Schaible 1983a, S. 250. – Nicolaus 1998, S. 103 f. – Philippe 2008, S. 54. – Die französische Forschergruppe CICRP untersucht bereits seit mehreren Jahren der Befall solcher Kleister-Leim-Doublierungen durch den Brotkäfer (*Stegobium paniceum*). Vgl. <http://www.cicrp.fr/infestation-stegobium.html> (13.04.2012). – In Bezug auf Brotkäferbefall an doublierten Gemälden aus dem KHM Wien siehe auch die am Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst laufende Diplomarbeit von Agathe Boruszcak (geplante Fertigstellung Jänner 2013).

gelang es F.-T. Hacquin Ende des 18. Jahrhunderts schließlich, eine neue Methode zu entwickeln, die er „*rentoilage au gras*“ bzw. „*nouveau procédé*“ (fette Doublierung bzw. neue Prozedur) nannte.<sup>418</sup> Mittels dieser in zwei Phasen ausgeführten Doublierung suchte er die planierenden Vorteile der bislang gängigen wässrigen Methode mit einer zweiten Behandlung zu vereinen, die durch den Einsatz eines, ölig-harzigen Bleiweißmediums („*maroufle au gras*“) auch wesentlich stabiler gegen klimatische Einflüsse war (vgl. Fallbeispiel 5).<sup>419</sup> Obwohl diese Neuerung nach damaligen Ansichten eine wesentliche Verbesserung versprach, blieb die bewährte Kleister-Leim-Doublierung parallel dazu weiter in Verwendung, wobei man die Gemälde auch durch das zusätzliche Anbringen eines Rückseitenanstriches noch besser zu konservieren suchte (vgl. Fallbeispiele 6 und 7).<sup>420</sup> Die Verwendung eines harzig-ölgigen Mediums machte die Doublierung allerdings nicht nur dauerhafter, sondern praktisch auch irreversibel. Denn im Gegensatz zum Kleister-Leim-Gemisch, welches mit der Zeit versprödet und abbaut und dadurch allmählich an Klebekraft verliert, vernetzt ein Bleiweißmedium zu einem höchst stabilen und kompakten Film, der kaum an Haftung verliert und sich daher auch nur sehr schwer entfernen lässt.<sup>421</sup>

Das Studium der französischen Restaurierakten belegt, dass der Großteil der im *Musée Napoléon* behandelten Wiener Leinwandgemälde in Paris einer Doublierung unterzogen wurde. Der Hauptgrund dafür dürfte vor allem die Tatsache gewesen sein, dass viele der Werke aus Transportgründen in gerolltem Zustand nach Paris gelangt waren. Ähnlich den zuvor beschriebenen Wiener Eingriffen (vgl. Fallbeispiel 2) mussten die abgespannten Gemälde zum Neuaufspannen daher doubliert werden – einerseits aus praktischen Gründen, da die vorhandenen Spannränder dazu wahrscheinlich nicht mehr ausreichten, andererseits aber vermutlich auch aus dem bereits angesprochenen ästhetischen Verlangen, dem damaligen klassizistischen Grundverständnis von möglichst planen Gemäldeoberflächen zu entsprechen.<sup>422</sup>

In Abhängigkeit mit den zuvor beschriebenen Doubliermethoden zeichnen sich für die in Paris doublierten Wiener Gemälde daher die folgenden, im Weiteren jeweils durch ein Fallbeispiel illustrierten Behandlungsgruppen ab (vgl. Tab. 6).

| Methode                                          | franz. Bezeichnung                                | Ausführender     | Gemälde aus Wien | s. Fallbeispiel |
|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------|------------------|------------------|-----------------|
| Kleister-Leim-Doublierung                        | „ <i>rentoilage à l'ordinaire</i> “               | F.-T. Hacquin    | 32               | 4               |
| Kleister-Leim-Doublierung mit Rückseitenanstrich | „ <i>rentoilage, couche de couleur derrière</i> “ | J. Fouque (sen.) | 13               | 6-7             |
| Bleiweißdoublierung                              | „ <i>rentoilage au gras (nouveau procédé)</i> “   | F.-T. Hacquin    | 3                | 5               |

**Tab. 6: Tabellarische Aufstellung der in Paris doublierten Wiener Gemälde (nach Doubliermethoden und Ausführenden)**

418 Vgl. AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 17.05.1798): „*Mémoire sur un nouveau Procédé, pour Remettre Les Tableaux sur Toile*“ [Mémoire über eine neue Prozedur, um die Gemälde wieder auf Leinwand zu bringen.]. – Vgl. Anhang II, Punkt C.

419 Diese Entwicklung hatte zudem auch Einfluss auf eine weitere Behandlungsmethode – die Übertragung. Vgl. Punkt C. 2.

420 Möglicherweise auch deshalb, da vermutet werden kann, dass F.-T. Hacquin zunächst ein Monopol auf seine Entdeckung hatte. Zwar musste er seine Technik der Administration des Musée mit dem *mémoire* offenlegen, er blieb im Musée jedoch weiterhin der Einzige, der die *Rentoilage au gras* ausführte.

421 Nicolaus 1998, S. 98, 114 f. - Roy 1993, S. 69 f.

422 Vgl. Anm. 405 und 416. - Nur in wenigen Fällen konnte das Neuaufspannen ohne vorherige Doublierung geschehen. Vgl. u.a. AN, O<sup>2</sup> 839 (J. Fouque, 4. Trim 1809).

➤ Fallbeispiel 4: Kleister-Leim-Doublierung

Die beiden um 1530/40 entstandenen Leinwandgemälde, *Triumph der Keuschheit* und *Triumph der Liebe* von Bonifacio de' Pitati (Abb. 11 und 12), wurden bereits kurz nach ihrer Ankunft in Paris durch François-Toussaint Hacquin bearbeitet. Aus dessen *Mémoire* vom vierten Trimester 1809 geht hervor, dass der *Rentoileur* beide Leinwände doublierte und sie auf neue Keilrahmen spannte, wofür er insgesamt 80 F. verlangte (1 F. pro Quadratfuß).<sup>423</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatten beide Leinwände ein Format von etwa 265 x 160 cm.<sup>424</sup>

„Le triomphe de L'amour Par Bonifacio, Portant  
2 m. 6 Dm ½ sur 1 m. 6 Dm, ou 8 pieds sur 5 pieds, Produisant  
40 pieds, Rentoilé à 1 F. Le pied 40 [F.]

L'amour Puni, même maître et même Grandeur  
que Le Précédant, Rentoilé à 1 F. Le pied 40 [F.]<sup>425</sup>

Die daran anschließende weitere Bearbeitung durch den Restaurator Jean-Marie Hooghstoel (1761-1843) fand erst im dritten Trimester 1810 statt und zog sich über zwei Trimester hin:

„2° Le triomphe de l'amour Bonifacio  
3° Le triomphe de la sagesse idem [...]  
Pour ce Employé 92 jours qui à 14 Francs, Vernis,  
Couleurs & Esprit Compris, forment un total de 1288 [F.]<sup>426</sup>

„2° Terminé le triomphe de l'amour Bonifacio  
3° Terminé Le triomphe de la sagesse Bonifacio [...]  
Pour ce, Employé Quatre Vingt douze journées qui à  
Raison de quatorze Francs par jour, Vernis, brosses, couleurs,  
Esprit de vin & compris font la somme de 1288 [F.]<sup>427</sup>

423 Die Umrechnung zwischen den alten französischen Längenmaßen – „pied“ (pd) und „pouce“ (po) – in Meter bzw. Zentimeter kann nach der folgenden Formel erfolgen: 12 po = 1 pd = 0,32484 m = 32,484 cm. Ein Quadratfuß (pd<sup>2</sup>) entsprach daher 1055,210256 cm<sup>2</sup>, also etwa 0,11 m<sup>2</sup>. - Hacquin verrechnete Keilrahmen und Leinwand in diesem Trimester extra: pro Keilrahmen etwa 8,45 F., pro Elle („aune“) Leinwand 3,10 F., wobei 1 au = 4 pd. – Vgl. u. a. Lescan 1803, S. 7.

424 Hacquin gab hier zuerst die Breite der Gemälde an. Es scheint, als wären die – damals gerade erst eingeführten und daher noch ungewohnten – metrischen Angaben in den *Mémoires* meist aufgerundet worden. So ergeben sich mit dem oben genannten Umrechnungsfaktor (1 pd = 32,484 cm) für 8 x 5 pd eigentlich 259,872 x 162,42 cm (B x H), also ein etwas geringeres Format. Im Vergleich zu den heutigen Bildmaßen (152/153 x 245 cm, H x B) ergibt dies etwa 5 cm mehr in der Höhe und 10 cm mehr in der Breite, was sich durch die Umschlagränder erklären ließe. Vgl. auch [Anm. 429](#).

425 [Der Triumph der Liebe von Bonifacio, 2 m 6,5 dm auf 1 m 6 dm, oder 8 pd auf 5pd messend, 40 pd<sup>2</sup>] ergebend, doubliert um 1 F. den pd; 40 [F.]; Die bestrafte Liebe, selber Meister und selbe Größe wie das vorherige, doubliert um 1 F. den pd; 40 [F.]. AN, O<sup>2</sup> 839 (F.-T. Hacquin, 4. Trim. 1809).

426 [2° Der Triumph der Liebe, Bonifacio; 3° Der Triumph der Vernunft, idem (...)] Für dies 92 Tage angewandt, welche zu 14 Francs, Firnis, Farben und Geist inbegriffen, die Gesamtsumme von 1288 [F.] bilden. AN, O<sup>2</sup> 839 (J.-M. Hooghstoel, 3. Trim. 1810).

427 [2° Den Triumph der Liebe beendet, Bonifacio; 3° Den Triumph der Vernunft beendet, Bonifacio (...)] Für dies 92 Tage angewandt, welche zum Preis von 14 Francs pro Tag, Firnis, Bürsten [Flachpinsel?], Farben, Weingeist etc. inbegriffen, die Gesamtsumme von 1288 [F.] ausmachen. AN, O<sup>2</sup> 839 (J.-M. Hooghstoel, 4. Trim. 1810).





**Abb. 11:** B. de' Pitati, Triumph der Keuschheit, um 1530/1540,  
Öl auf Leinwand, 153 x 245 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1521



**Abb. 12:** B. de' Pitati, Triumph der Liebe, um 1530/1540,  
Öl auf Leinwand, 152 x 245 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1517

Hooghstoels Aufzeichnungen lassen nur ungefähre Schlüsse auf die tatsächlich erfolgten Maßnahmen zu, denn der Restaurator listete lediglich die bearbeiteten Gemälde und die dazu nötigen Gesamtarbeitstage auf – im betreffenden Zeitraum bearbeitete er in 184 Tagen 24 Gemälde und erhielt dafür insgesamt 2576 F. (14 F. pro Tag). Die Erwähnung von Firnis, (Mal)Farben und (Wein)Geist deutet dabei im dritten Trimester 1810 vor allem auf eine Firnisbehandlung sowie Retusche hin, die zusätzliche Erwähnung von Bürsten bzw. Flachpinseln im Trimester darauf möglicherweise auf weitere Retuschen und einen abschließenden Firnisauftrag.<sup>428</sup>

Die im Rahmen der Dissertation durchgeführte Bestandsaufnahme der beiden gleichformatigen Pendants bestätigte, dass beide Gemälde in kurzer zeitlicher Abfolge voneinander in Paris behandelt worden sein mussten. Das Studium der Wiener Restaurierakten belegte zudem, dass die Werke seither keinen weiteren, tiefergreifenden Restaurierungen bzw. Formatveränderungen unterzogen wurden. Die an beiden Gemälden beobachtete, einfache Kleister-Leim-Doublierung ohne Zwischenlagen lässt sich daher mit großer Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1809 zurückdatieren.

Beide Keilrahmen bestehen aus Nadelholz, haben dieselben Maße und zeigen jeweils ein Doppelkreuz, welches mit zwei Holzdübeln zusammengehalten wird.<sup>429</sup> Die Keilrahmeninnenschenkel sind leicht abgeschrägt, sodass die textilen Bildträger in diesen Bereichen nicht flächig aufliegen. Die Doublierleinwände, vermutlich Leinen oder Hanf, weisen in beiden Fällen sowohl die gleiche Bindungsart und Webdichte, als auch zahlreiche Unregelmäßigkeiten und Verdickungen auf, die auf eine mindere, vermutlich maschinell gefertigte Qualität schließen lassen.<sup>430</sup> Aufgrund der ähnlichen Materialeigenschaften liegt der Schluss nahe, dass beide Leinwände vom gleichen Stoffballen stammen könnten. Zudem bestehen die Doublierleinwände jeweils aus drei Teilen, wobei die entlang der Webkanten verlaufenden beiden Nähte pro Bild zwar nähtechnisch auf zwei unterschiedliche Arten ausgeführt wurden, dafür aber wiederum an beiden Gemälden identisch.<sup>431</sup> Etwa 10 cm vom rechten Bildrand verläuft eine eng um die Webkanten gewundene Naht und etwa in Bildmitte eine zweite, die jedoch mit ca. 1 cm Nahtzugabe vernäht wurde, wobei der abstehende Überschuss in regelmäßigen Abständen (etwa alle 8-10 cm) auffällige Einschnitte aufweist (vgl. Abb. 13 und 14). Während die Naht mit Nahtzugabe also mitten durch das Format verläuft, liegt die gewundene Naht praktisch noch im Bereich des Keilrahmens. Da beide Gemälde exakt dieselben Nahtpositionen und -formen aufweisen, ist es wahrscheinlich, dass sich Hacquin eines größeren Stückes Doublierleinwand bediente, welches er zuvor zusammennähte bzw. nähen ließ und anschließend in zwei Hälften teilte.<sup>432</sup> Es mag zunächst verwundern, dass innerhalb einer Doublierleinwand zwei völlig unterschiedliche Nahtformen auftauchen, zumal ja Webkanten zur Verfügung standen und die Nahtzugabe daher eigentlich nicht notwendig

428 Interessanterweise gibt es weder bei Hooghstoel noch zuvor bei Hacquin Hinweise auf eine Kittung. Vgl. auch Punkt C. 5 c..

429 Die Maße von 152/153 x 245 cm (3,5/4 cm tief) entsprechen jedoch nicht ganz dem im *Mémoire* von Hacquin angegebenen Format von 160 x 265 cm (vgl. [Anm. 425](#)). Es ist allerdings wahrscheinlich, dass Hacquin eigentlich nicht das originale Bildformat – welches in beiden Fällen an der Umschlagkante endet – sondern das Gesamtmaß der Doublierleinwand angab und der zum heutigen Format bestehende Unterschied von ca. 7-8 cm in der Höhe und 20 cm in der Breite durch das Aufspannen (Umschlagränder) zu erklären ist.

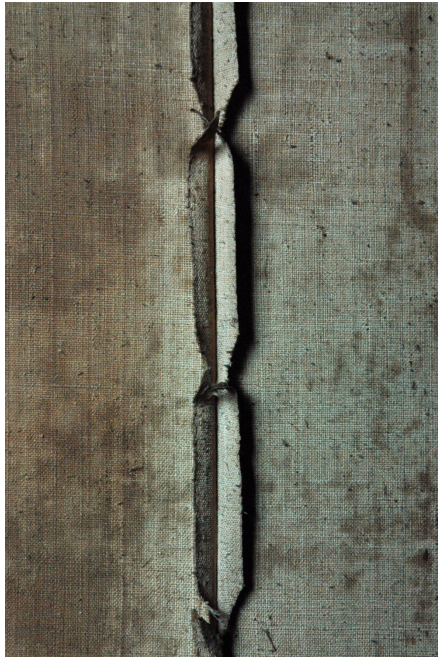
430 Es wurde keine Faserbestimmung durchgeführt, vermutlich handelt es sich jedoch um Leinen- oder Hanfgewebe in einfacher Leinwandbindung. Die Webdichte beträgt jeweils etwa 16-18 Fäden horizontal auf 13-15 Fäden vertikal pro cm<sup>2</sup>. Die Kette verläuft jeweils senkrecht (Webkanten), der Schuss waagerecht. – Die maschinelle Herstellung von Geweben aus Leinen- oder Hanf begann in Frankreich erst um 1820. Labreuche 2011, S. 16.

431 Die drei Teile sind jeweils etwa 10 cm, 120 cm und 115 cm breit.

432 Vermutlich standen ihm nur Leinwände mit einer Maximalbreite von etwa 120 cm zur Verfügung, woraus sich auch die Position der Nähte ergab.



gewesen wäre.<sup>433</sup> Die plausibelste Erklärung dazu liefern uns jedoch F.-T. Hacquins eigenhändige Aufzeichnungen, die gleichzeitig einen exklusiven historischen Einblick in seine ausgefeilte Arbeitsweise ermöglichen:<sup>434</sup>



**Abb. 13:** Rückseite, Naht mit eingeschnittener Nahtzugabe, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1521



**Abb. 14:** Über die Webkanten gewundene Naht, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1521



**Abb. 15:** Auf die Rückseite durchgedrungenes Doublieumedium, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1521

433 Wenn keine Webkanten zur Verfügung standen, musste eine Naht mit Nahtzugabe vernäht werden, da das Gewebe an dieser Stelle sonst unter Belastung sofort wieder ausgefranst wäre. Im umgekehrten Fall war es hingegen möglich, die Naht direkt um die beiden Webkanten zu winden.

434 AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 27.05.1798) : „Mémoire sur une Méthode Propre à Rentoiler Les Tableaux plus solidement, que par Les moyens, employés jusqu 'à Présent“[Mémoire über eine geeignete Methode die Gemälde solider als mit den bisher angewandten Mitteln zu doublieren]. – Vgl. Anhang II, Punkt D.

Um Gemälde zu doublieren, die größer als 162,5 x 130 cm (5 pd x 4 pd) waren – was für die vorliegenden beiden Werke zutraf – bediente sich der *Rentoileur* aus Kostengründen keines extra angefertigten Arbeitsrahmens, sondern verwendete gleich den späteren Spannrahmen. Dafür spannte er die Doublierleinwand auf, leimte sie vor (vermutlich mit Pergamentleim, „*colle de parchemin*“) und platzierte den bespannten Rahmen mit der Leinwand nach oben auf Tischböcken.

Anschließend rollte er das zuvor mit Papier kaschierte, abgespannte Gemälde (mit der Bildseite nach innen) über einen großen hölzernen Zylinder mit etwa 48,7 cm (18 po) Durchmesser und legte diesen am Ende des Spannrahmens auf weitere Böcke. Daraufhin wurde die Doublierleinwand von diesem Ende her über etwa 32,5 cm (1 pd) Breite parallel zum Zylinder mit dem Doubliermedium bestrichen und die Schichtdicke mittels eines Spatels vereinheitlicht. Die Gemälderückseite wurde ebenfalls mit dem Medium versehen, allerdings nur über einen Bereich von ca. 27 cm (10 po) Breite.<sup>435</sup>

Danach rollte man das Gemälde über die bestrichene Partie der Doublierleinwand und strich sie dort von der Mitte her nach außen mit den Händen glatt. Der gleiche Bereich wurde anschließend von der Vorderseite her über ein feuchtes Stück Leinwand von der Mitte aus zum Rand gebügelt und zusätzlich mit der Handfläche massiert.<sup>436</sup> Der gleiche Vorgang wurde partienweise wiederholt bis das ganze Gemälde abgerollt war.

Die daran anschließende Nachbehandlung zog sich über zwei weitere Tage hin: Die alte Papierkaschierung wurde entfernt, eine dünne Schicht warmen Pergamentleims aufgetragen und eine dünnere Papierkaschierung vorgenommen, worauf pastose Malschichtpartien besonders markiert werden konnten.

Am darauffolgenden Tag wurde die Bildseite erneut mit einem warmen Eisen gebügelt, wobei man zur besseren Kontrolle die linke Hand parallel dazu unter die Leinwand führen konnte und besonders achtgab, die zuvor markierten, pastosen Bereiche auszusparen.<sup>437</sup>

Anschließend wurde die Kaschierung erneuert und das Gemälde am darauffolgenden Tag mit dem Gesicht nach unten auf einen mit zwei Lagen weichen Stoffes bedeckten Tisch gelegt.<sup>438</sup> Nun wurde das Gemälde auch von der Rückseite her mit einem warmen Eisen gebügelt, nachdem die Doublierleinwand erneut mit einem Leimgemisch eingestrichen worden war.<sup>439</sup> Die Papierkaschierung wurde abermals ausgetauscht und die pastosen Bereiche erneut verzeichnet, dieses Mal jedoch direkt auf der Rückseite der Doublierleinwand.<sup>440</sup>

Vorderseitig klebte man anschließend zwei Lagen saugfähigen Papiers auf, das anschließend mit Leinöl eingestrichen wurde und legte das Ganze wieder mit der Bildseite nach unten auf den ebenfalls eingeöhlten Tisch. Von der Rückseite her führte man anschließend mit leichtem Druck einen Spatel über die Leinwand, wobei die zuvor markierten Bereiche wiederum ausgespart blieben.<sup>441</sup>

435 Durch das partielle Auftragen wurde auch gewährleistet, dass kein allzu großer Klebemittelüberschuss entstehen konnte.

436 Eventuell wurde der Bereich zusätzlich auch noch mit einer dünnen Schicht warmen Pergamentleims eingestrichen.

437 Hacquin verwendete dezidiert den Ausdruck „*fer doux*“ (laues Eisen), es kann also davon ausgegangen werden, dass das Bügeleisen tatsächlich mehr warm als heiß war.

438 Beim Bügeln von der Rückseite sollten die erhabenen Bereiche der Malschicht in den Stoff einsinken. Hacquin nannte hier zwei Lagen „*serge*“, ein köpergebundenes Textil, meist aus Wolle oder Baumwolle. Guillaumin 1841, S. 2036.

439 Dieses Leimgemisch bestand aus einem Teil Flandrisch Leim (Hautleim von Schaf und Lamm, vgl. Brachert 2001, S. 88) und eineinhalb Teilen Handschuhleim („*colle de gant*“).

440 Möglicherweise mit Kreide.

441 Die saugfähigen Papiere sollten (ähnlich wie zuvor die Köper-Textilien) die Pastositäten schützen.

Zuletzt wiederholte man diese Prozedur unter stärkerem Druck mit einer Art Walze.<sup>442</sup> Anschließend wurden die Papiere entfernt bzw. das Gemälde bis zur nächsten Behandlung erneut kaschiert.

Im Anschluss an diese ausführliche Beschreibung erläuterte Hacquin einige der Vorteile seiner an großformatigen Gemälden partienweise durchführbaren Methode gegenüber dem wesentlich unhandlicheren, direkten Aufkleben in einem Stück. Unter anderem meinte er, dass es beim Bügeln über eine größere Fläche als 1 pd<sup>2</sup> (etwa 1 m<sup>2</sup>) nicht mehr möglich sei, die linke Hand parallel dazu unter die Leinwand zu führen und man daher auch die Wärme des Eisens nicht mehr gut kontrollieren könne. Aus dem gleichen Grund würde die Leinwand beim Bügeln auch weitaus stärker auf die Keilrahmenleisten gedrückt werden, wodurch sich neben diesen Bereichen, wie auch links und rechts der Nähte in der Doublierleinwand, ein Überschuss des Doubliermediums bilden und zu Deformierungen führen würde.<sup>443</sup>

Durch die in den beiden untersuchten Fällen vorhandene Nahtzugabe hoffte der *Rentoileur* also offenbar, dass sich während der Bearbeitung in diesen Bereichen weniger Doubliermasse anstauen würde. Das auffällige Einschneiden der Webkanten wurde zwar im Text nicht dezidiert erwähnt, hatte aber sicherlich den Zweck, die rückseitig wegstehenden Leinwandflügel kürzer und flexibler zu gestalten und dadurch den Druck auf die Vorderseite noch weiter zu verringern.<sup>444</sup> Nachdem die zweite Naht allerdings jeweils nahe am Bildrand und somit beinahe unter dem Keilrahmen lag – auf dem die Doublierung, wie wir nun wissen, direkt ausgeführt wurde – konnte dort keine Nahtzugabe untergebracht werden, ohne beim Bügeln mit einer Deformierung zu rechnen.<sup>445</sup> Tatsächlich ist das Doubliermedium unter dem mehrmaligen Einsatz von Druck und Wärme unterschiedlich stark durch die unregelmäßigen Leinwandzwischenräume auf die Rückseite hindurch gedrungen, was auch daran ersichtlich ist, dass sich an manchen Stellen lediglich Tropfen bildeten, an anderen hingegen regelrecht kleine „Würstchen“ (Abb. 15).

Die beiden Doublierungen von 1809 weisen bis heute eine gute Klebekraft auf, es konnten keine Blasen oder Haftungsverluste zwischen den Leinwänden beobachtet werden. Auch haben die Nähte in der Doublierleinwand bis heute zu keinen nennenswerten Deformierungen geführt. Die Spannung der doublierten Bildträger ist jedoch erwartungsgemäß recht stark (trommelartig). In der Vergangenheit traten bereits mehrfach akute Hochstellungen und Verluste in der Malschicht auf, die vorwiegend auf das klimatisch bedingte Schrumpfen der Leinwände (Original- und Doublierleinwand) zurückzuführen sein dürften. Daraus bedingt ergaben sich seit den 1930er Jahren weitere Eingriffe an der Oberfläche. Aufgrund der durch die Schrumpfung bedingten Malschichtüberlappungen war es jedoch in der Vergangenheit nicht möglich, die gefährdeten Schollen völlig niederzulegen.<sup>446</sup>

442 Ein kleiner Holzzyylinder, auf dem eine Platte mit Griff angebracht war auf die man Gewichte legen konnte. Als Richtwert nannte Hacquin 20 – 30 „livres“ (Pfund), was etwa 9,8 bis 14,7 kg entsprach. Eine „livre de Paris“ wog bis 1812 etwa 489,5 g. Branly 1906, S. 60.

443 Laut Hacquin boten die entlang den Webkanten verlaufenden Nähte dem Doubliermedium größeren Widerstand, wodurch der Überschuss nicht durch die Leinwandzwischenräume dringen konnte. Tatsächlich sind diese Bereiche eines Textils meist etwas dichter gewebt.

444 An dieser Stelle möchte ich Eva Götz herzlich danken, die mich auf diese Erklärung brachte.

445 In diesem Bereich bot der Keilrahmen jedoch genügend klimatische Pufferung, um ein besonders starkes Abzeichnen zu verhindern.

446 Vgl. KHM, GG, RB I, Nr. 849 (1933). – KHM, GG, Restaurierdokumentation (GG\_1517 und GG\_1521).



Unter den 32 Wiener Leinwandgemälden, die laut der Pariser *Mémoires* auf ähnliche Weise durch F.-T. Hacquin behandelt wurden, finden sich eine Kopie nach Gerrit van Honthorsts *Wahrsagerin* (KHM Inv. Nr. GG\_164), ein anonymes Bildnis *Francesco Petrarca*s (KHM Inv. Nr. GG\_192), die *Mystische Verlobung der Hl. Katharina* von Domenico Fetti (KHM Inv. Nr. GG\_167), Empolis *Susanna im Bade* (KHM Inv. Nr. GG\_1518), Tintoretto's *Kreuzabnahme Christi* (KHM Inv. Nr. GG\_1565) sowie die *Verleugnung Petri* aus der Caravaggio-Nachfolge (KHM Inv. Nr. GG\_1631). Sehr wahrscheinlich wurden auch Albertinellis *Maria mit Kind und Heiligen* (Inv. Nr. GG\_220), das *Stilleben mit einem Knaben* von Jan Fyt und Jan Erasmus Quellinus (Inv. Nr. GG\_389), sowie zehn der zwölf Schlachtenbilder von Peter Snayers (KHM Inv. Nr. GG\_1812 bis GG\_1823) auf diese Weise damals in Paris doubliert. Die gleiche Vermutung gilt neben dem *Familienporträt* Juan Bautista Martinez del Mazos (KHM Inv. Nr. GG\_320), der *Wasserreichen Waldgegend* von Aert van der Neer (Inv. Nr. GG\_429) und Bernardo Strozzi's *Salome* (KHM Inv. Nr. GG\_2616), auch für die *Wirtshausszene mit tanzenden Bauern* sowie das *Bohnenfest* von Richard Brakenburgh (KHM Inv. Nr. GG\_629 und GG\_631). Möglicherweise wurden Johannes Lingelbachs *Bauernfest in der Römischen Campagna* (KHM Inv. Nr. GG\_650), Paris Bordones *Allegorie mit Mars, Venus, Victoria und Cupido* (KHM Inv. Nr. GG\_120) sowie Matteo Rossellis *Christus und die Samariterin* (KHM Inv. Nr. GG\_287) ebenfalls auf diese Weise durch F.-T. Hacquin behandelt.<sup>447</sup>

Als Doubliermasse für seine „gewöhnliche“ Kleister-Leim-Doublierung verwendete Hacquin seinen eigenen Aufzeichnungen zufolge eine Mischung aus Weizen- und Roggenmehl, die in Bier angerührt wurde. Der Mehlbrei wurde zusammen mit Knoblauch, etwas Ochsen-galle und verschiedenen tierischen Leimen langsam und bei geringer Hitze verkleistert, wobei stets nur die Menge hergestellt werden sollte, die man unmittelbar verwenden wollte:

*„Composition de la Colle*

*Farine de Seigle, et de Froment, Parties Égales*

*Delayées avec de la Bierre, au Lieu d'Eau*

*Jus, d'ail*

*Fiel de Beuf*

*Mélange de Colle de Flandres, et d'angleterre, Partie Égales*

*Cette Colle doit être Cuite Très Lentement, et apétit feu.*

*On ne doit en faire que La quantité nécessaire au tableau qu'on veut rentoiler.*<sup>448</sup>

447 Vgl. AN, O<sup>2</sup> 839 (F.-T. Hacquin, 4. Trim. 1809). - AN, O<sup>2</sup> 839 (F.-T. Hacquin, 3. Trim. 1810). - AN, O<sup>2</sup> 836 (F.-T. Hacquin, 1. Trim. 1811 u. 2. Trim. 1813).

448 [Zusammensetzung des Klebers: Roggenmehl und Weizenmehl, gleiche Teile mit Bier, anstatt Wasser, verwässert, Saft von Knoblauch, Ochsen-galle, Mischung von Flandrisch Leim und Englisch Leim, gleiche Teile. Dieser Kleber muss sehr langsam gekocht werden, auf kleiner Flamme. Man darf nur die Menge machen, die für das Gemälde erforderlich ist, das man doublieren möchte]. AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 27.05.1798), S. 8. – Mit Flandrisch und Englisch Leim wurden verschiedene Qualitäten von Hautleimen bezeichnet (Schaf oder Lamm bzw. Rind). Vgl. *Anm. 439* und Brachert 2001, S. 79, 88.

Im Rahmen der Dissertation konnte die Herstellung einer Kleister-Leim-Doubliermasse nach dem vorliegenden Rezept von F.-T. Hacquin im Naturwissenschaftlichen Labor des Kunsthistorischen Museums nachgestellt werden (Abb. 16-18). Dabei wurde bestätigt, dass die Verwendung von Bier statt Wasser das Anquellen des Mehls erheblich beschleunigt.<sup>449</sup> Während Bier-Mehlkleister zum Verkleben schon um 1500 belegt ist, wird Knoblauch als Zusatz zum Doublierkleister erstmals Mitte des 18. Jahrhunderts durch Pernety erwähnt.<sup>450</sup> Dies diente vermutlich dazu, das hygroskope Medium vor Mikroorganismen zu schützen und dadurch länger haltbar zu machen.<sup>451</sup> Knoblauch empfahl Hacquin sogar zum Einreiben der Leinwände vor der Doublierung.<sup>452</sup> Die Zugabe eines Netzmittels wie Ochsen-galle sollte zur Reduktion der Oberflächenspannung der Kleister-Leim-Masse beitragen, die sich dadurch vermutlich leichter auftragen ließ.<sup>453</sup>



**Abb. 16 - 18: Experimentelles Nachkochen des Kleister-Leim-Doubliermediums nach F.-T. Hacquin**



449 Laut Philippe führe die im Bier enthaltene Hefe zum stärkeren Aufgehen der Masse. Vermutlich spielt jedoch auch die enthaltene Kohlensäure dabei eine nicht unwesentliche Rolle. Vgl. Philippe 2003. - Siehe auch Anhang IV, Punkt B. 4.

450 Als Zusatz zu Mehlkleister wurde Bier schon im Kunsttechnischen Handbuch des Klosters Tegernsee (16. Jh.) erwähnt. Im England des 18. und 19. Jhs. mengte man dem zur Isolierung der Leinwand vorgesehenen Stärkekleister ebenfalls Hefe bei. Vgl. Brachert 2001, S. 41. - Bartl 2005, S. 103, 591. - Carlyle 2001, S. 177. - Laut Pernety konnte dem Kleister auch in Wasser zerdrückter Knoblauch beigelegt werden. Pernety 1757, S. 497-498. - Malpel 1983, S. 43 f.

451 Knoblauch ist für seine antibakteriellen und fungiziden Eigenschaften bekannt. Vgl. Schiessl 1983b, S. 119. - Brachert 2001, S. 141. - Ternes 2008, S. 15.

452 AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 27.05.1798), S. 5.

453 Zur historischen maltechnischen Verwendung von Ochsen-galle siehe Brachert 2001, S. 177.

An einigen der untersuchten Gemälde, die von Hacquin behandelt worden waren, konnten Proben dieses „gewöhnlichen“ Doubliermediums entnommen werden, welches rückseitig durch die Leinwand gedrungen war.<sup>454</sup> Die Verwendung von Kleister und tierischem Leim konnte in diesen Fällen bestätigt werden. Die aufgrund des vorhandenen Rezepts vermuteten Zusätze – Bier (bzw. Hefe), Knoblauch und Ochsen-galle – ließen sich jedoch analytisch nicht (mehr) nachweisen.<sup>455</sup>

Generell ist zu sagen, dass die meisten der Wiener Leinwandgemälde, die durch F.-T. Hacquin auf die oben beschriebene Weise behandelt worden waren, diese Doublierung bis heute aufweisen.<sup>456</sup> An den untersuchten Werken dieser Gruppe konnte durchgehend dieselbe Art Doublierleinwand (Webdichte, Unregelmäßigkeiten) nachgewiesen werden.<sup>457</sup> Davon besitzen einige Leinwandgemälde, die größerformatig sind, zudem rückseitig auch dieselbe charakteristische Nahtform mit etwa 1 cm Nahtzugabe und regelmäßigen Einschnitten.<sup>458</sup> Auch die heutigen Schadensbilder sind ähnlich, denn in vielen Fällen konnte, wie bereits beschrieben, ein verstärktes Auftreten von Schüsselungen und Verlusten in der Malschicht notiert werden, die in direktem kausalem Zusammenhang mit der klimatisch bedingten Schrumpfung der Original- bzw. Doublierleinwände stehen, welche heute meist eine trommelartige Spannung aufweisen.<sup>459</sup> In allen beobachteten Fällen erfüllt die Doublierung jedoch bis heute ihren Zweck und bislang sind keine Haftungsverluste zwischen Original- und Doublierleinwand aufgetreten.

454 An den beiden allegorischen Darstellungen de' Pitatis (KHM Inv. Nr. GG\_1517 und GG\_1521), an Empolis *Susanna im Bade* (KHM Inv. Nr. GG\_1518) und an der *Verleugnung Petri* aus der Caravaggio-Nachfolge (KHM Inv. Nr. GG\_1631).

455 Die Untersuchungen der Doubliermedien wurden einerseits im Naturwissenschaftlichen Labor des Kunsthistorischen Museums Wien (Martina Grießer, Vaclav Pittard, Sabine Stanek, Natalia Gustavson), andererseits am Institut für analytische Chemie und Radiochemie der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (Christian Huck, Lukas Bittner, Stefan Schönbichler) durchgeführt. Ich möchte mich nochmals bei allen Beteiligten für die gute Zusammenarbeit bedanken. - Vgl. Anhang IV. Punkt B.

456 Was auch für die Qualität der französischen Eingriffe sprechen dürfte.

457 So an Honthorsts *Wahrsagerin* (KHM Inv. Nr. GG\_164), dem anonymen Bildnis *Francesco Petrarca* (KHM Inv. Nr. GG\_192), den beiden allegorischen Darstellungen de' Pitatis (KHM Inv. Nr. GG\_1517 und GG\_1521), an Empolis *Susanna im Bade* (KHM Inv. Nr. GG\_1518), der *Kreuzabnahme Christi* von Tintoretto (KHM Inv. Nr. GG\_1565) und der *Verleugnung Petri* aus der Caravaggio-Nachfolge (KHM Inv. Nr. GG\_1631).

458 Belegt an Honthorsts *Wahrsagerin* (KHM Inv. Nr. GG\_164), den beiden Pendants de' Pitatis (KHM Inv. Nr. GG\_1517 und GG\_1521), Empolis *Susanna im Bade* (KHM Inv. Nr. GG\_1518) und der *Verleugnung Petri* aus der Caravaggio-Nachfolge (KHM Inv. Nr. GG\_1631).

459 Wie an Honthorsts *Wahrsagerin* (KHM Inv. Nr. GG\_164), dem anonymen Bildnis *Francesco Petrarca* (KHM Inv. Nr. GG\_192), Rossellis *Christus und die Samariterin* (KHM Inv. Nr. GG\_287), den beiden allegorischen Darstellungen de' Pitatis (KHM Inv. Nr. GG\_1517 und GG\_1521), an Empolis *Susanna im Bade* (KHM Inv. Nr. GG\_1518), der *Kreuzabnahme Christi* von Tintoretto (KHM Inv. Nr. GG\_1565) und der *Verleugnung Petri* aus der Caravaggio-Nachfolge (KHM Inv. Nr. GG\_1631).

➤ **Fallbeispiel 5: Bleiweißdoublierung**

Während im Pariser *Musée* die am häufigsten zur Anwendung gekommene Behandlungsmethode an Gemäldebildträgern die Kleister-Leim-Doublierung darstellte, dürften im Gegensatz dazu weitaus weniger Werke einer Doublierung nach dem so genannten „*nouveau procédé*“, also der Ende des 18. Jahrhunderts in Paris durch François-Toussaint Hacquin weiterentwickelten Bleiweißdoublierung, unterzogen worden sein. Dies ist insofern erstaunlich, als der *Rentoilleur* den Leinwandgemälden durch diese Methode zu einer Art Feuchtigkeitsunempfindlichkeit zu verhelfen glaubte, die für eine dauerhaftere Erhaltung sorgen sollte.<sup>460</sup> Allerdings scheint Hacquin ein regelrechtes Anwendungsmonopol auf diese Form der Doublierung besessen zu haben, denn im untersuchten Zeitraum finden sich die Erwähnungen dieser Doubliermethode ausnahmslos nur in seinen *Mémoires*.

Auch in diesem Fall ist der praktische Ablauf der Prozedur dank eigenhändiger Aufzeichnungen Hacquins überliefert.<sup>461</sup>

Nach einer ersten Kleister-Leim-Doublierung, die dazu dienen sollte, den Bildträger und die Malschicht möglichst zu planieren (vgl. Fallbeispiel 4), wurde das noch vorderseitig kaschierte Gemälde abgespannt und ringsum mittels festen Papierstreifen und Leim mit dem Gesicht nach unten auf dem Arbeitstisch fixiert.<sup>462</sup> Anschließend machte man sich daran, die erste Doublierleinwand wieder zu entfernen, wobei Hacquin empfahl, sich einer Art Glasschneidewerkzeug (vgl. Abb. 51) zu bedienen, mit dem man die Leinwand partienweise einschnitt, sie anschließend leicht befeuchtete und dann vorsichtig in möglichst flachem Winkel abzog.<sup>463</sup>

Der auf der originalen Rückseite verbliebene Überschuss an wässrigem Doubliermedium wurde anschließend so weit als möglich mechanisch reduziert.<sup>464</sup> Daran anschließend folgte der Auftrag mehrerer Schichten von erwärmtem Gemäldefirnis („*verniss à tableaux*“), um die Leinwandzwischenräume zu schließen und gleichzeitig noch lockere Partien der Malschicht zu konsolidieren.<sup>465</sup> Nach einer Trocknungsphase konnte auf diese Haftbrücke der so genannte „*maroufle à l'huile*“, also das ölig-harzige Doubliermedium aufgebracht werden und zwar jeweils nur ca. 11 cm (4 po) breit. Darauf wurde dann

460 „*L'Expérience, et Les divers Essayes, sur Le meilleur moyen de Rentoiller Les tableaux, nous ont acquit La Certitude que Les Corps Gras ou Résineux, [...] sont bon pour Préserver de L'humidité [...]*.“ [Die Erfahrung, und die verschiedenen Versuche, zur besseren Art die Gemälde zu doublieren, haben uns die Gewissheit gebracht, dass die fetten oder harzigen Stoffe, [...] gut sind um vor Feuchtigkeit zu bewahren [...]]. AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 17.05.1798), S. 3.

461 AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 17.05.1798).

462 Für diese Art von Anränderung wurden die Papierstreifen vermutlich zunächst vorderseitig überlappend auf der Papierkaschierung angebracht und erst anschließend direkt auf den Tisch geklebt, wie es Hacquin in seinem *Mémoire* zur Kleister-Leim-Doublierung für Gemälde empfahl, die bereits eine Doublierung hinter sich hatten bzw. deren Spannränder zu schmal zum Aufspannen waren. Vgl. AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 27.05.1798), S. 2.

463 Hacquins Ansicht nach wäre es zu gefährlich gewesen, die gerade erst frisch angeklebte Doublierleinwand im Gesamten abzuziehen, da der Leim noch frisch gewesen wäre und man den originalen Bildträger unweigerlich mitgerissen hätte. Durch eine partielle Abnahme sowie das möglichst flache Abziehen meinte er schonender vorgehen zu können. AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 27.05.1798), S. 5.

464 Er sprach sich dezidiert gegen ein wässriges Anlösen des Klebemediums aus, da die zusätzliche Belastung den originalen Bildträger weiter schädigen, es zu Haftungsverlusten zwischen Leinwand und Grundierung bzw. innerhalb des Farbauftrags kommen könne und sich erneut Deformationen bilden würden. Generell sollten Leinwände daher so wenig wie möglich befeuchtet werden. Vgl. AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 27.05.1798), S. 5-6.

465 Hacquin erwähnte außerdem, dass diese Schicht später das Durchwandern des Doubliermediums in die Malschicht verhindern würde. Woraus dieser Firnis genau bestand, ist nicht überliefert, wahrscheinlich handelte es sich aber bereits um einen vorwiegend in Terpentin gelösten Mastixfirnis, wie er um 1809 für Paris belegt ist. Vgl. [Anm. 634](#).



ebenfalls partienweise eine weitmaschige, feine Doublierleinwand gebügelt.<sup>466</sup> Diese Prozedur wurde nach Abschluss der ersten Lage mit einer zweiten, dichter gewebten Leinwand aus festerer Qualität wiederholt, welche für die nötige Stabilität beim späteren Aufspannen sorgen sollte.<sup>467</sup> Als kosmetische Maßnahme zur Verdeckung der allfälligen Bleiweißflecken und Arbeitsspuren sprach sich Hacquin zuletzt für die Anbringung einer dritten Leinwand aus, die auf den Spannrahmen gespannt wurde und über die anschließend das doublierte Gemälde kam. Ob das Gemälde somit eine Art *loose lining* erhielt oder aber mit dieser dritten Leinwand verklebt wurde, geht aus dem *Mémoire* nicht eindeutig hervor.<sup>468</sup> Es wäre aber möglich, dass sich Hacquin erneut eines Kleister-Leim-Mediums zur Verklebung bediente, worauf auch folgendes Fallbeispiel hindeuten könnte.<sup>469</sup>

Der restauratorische Befund der *Geburt Mariens* von Pier Francesco Mola belegt, dass das großformatige Leinwandgemälde in der Vergangenheit einer Doublierung unterzogen wurde, die sich in ihrer Ausführung deutlich von einer simplen Kleister-Leim-Doublierung unterschied (Abb. 19). Nachdem in diesem Fall keine historischen Einträge über in Wien erfolgte Maßnahmen vorliegen, ist sehr wahrscheinlich, dass es sich ebenfalls um einen zwischen 1809 und 1815 in Paris vorgenommenen Eingriff handelt.

Es kamen vermutlich zwei unterschiedliche Doublierleinwände zum Einsatz. Im Bereich der Umschlagränder ist ein Textil zu sehen, welches weitaus feiner und dichter gewebt ist als das Original, jedoch ebenfalls in einfacher Leinwandbindung (vgl. Abb. 20).<sup>470</sup> Eine weitere Doublierleinwand aus etwas größerem, mitteldicht und wieder in der gleichen Bindungsart gewebtem Tuch, mit zahlreichen Unregelmäßigkeiten, ist rückseitig einsehbar.<sup>471</sup> Vermutlich wurde diese letzte Doublierleinwand mit einem dünnen, transparenten Anstrich versehen, um ein Durchschlagen des Doubliermediums zu verhindern.<sup>472</sup>

466 Möglicherweise eine Art Gaze. Siehe Philippe 2008, S. 55. – Es wurde also wie bei der Kleister-Leim-Doublierung von großformatigen Gemälden nur Stück für Stück vorgegangen. Gleichsam sollte auch das Eisen wieder eine „*chaleur douce*“ [laue Hitze] aufweisen. Hacquin erwähnte auch, dass das beim Aufbügeln eventuell durch die Zwischenräume der Doublierleinwand auf die Rückseite gedrungenen Doubliermediums nach dem Erhärten entfernt werden sollte, um eine plane Oberfläche zu erhalten. Vgl. AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 27.05.1798), S. 7.

467 Hacquin bemerkte dabei, dass das Doubliermedium schwerer durch die dichtere Leinwand drang. Seiner Meinung nach würden sich eventuelle Unregelmäßigkeiten in der Schichtdicke dank der ersten Doublierleinwand jedoch nicht auf der Vorderseite des Gemäldes abzeichnen.

468 „[...] *on tend une Toile sur Le Chassi qui doit Récévoir Le tableau, La qualité est indifférenté, ensuite on tend Le tableau par dessus, on se sert pour ses deux dernières opérations du moyen que j'ai fait connoître aux Citoyens, Robert, et Suvé, je n'en Parlerai pas icy.*“ [„[...] man spannt eine Leinwand auf den Spannrahmen, der das Gemälde empfangen soll, die Qualität ist gleichgültig, anschließend spannt man das Gemälde darüber, man bedient sich für die beiden letzten Operationen der Methode, die ich den Bürgern Robert und Suvé kundgegeben habe.] AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 17.05.1798), S. 8. – Das sog. *loose lining* bezeichnet das mittels einer (gründierten oder ungründierten) Leinwand ausgeführte Hinterspannen eines textilen Bildträgers als Rückseitenschutz. Diese Methode fand bereits im 19. Jh. in England Anwendung. Vgl. Hackney 2004.

469 Vgl. Anm. 468. Denn an Robert und Suvée war unter anderem auch das *Mémoire* über die wässrige Doublierung adressiert. Die Maler Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), Hubert Robert (1733-1808) sowie vermutlich auch Nicolas-René Jollain (1732-1804) waren bereits am 6. Februar 1798 von Lavallée designiert worden, F.-T. Hacquins Restaurier-Abhandlungen zu begutachten. Vgl. Lavallées Notiz auf der ersten Seite von AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 06.02.1798). – Vgl. Anhang II, Punkt B.

470 Originaler Bildträger in einfacher Leinwandbindung, etwa 6 x 6 Fäden pro cm<sup>2</sup>. Webdichte der Doublierleinwand : etwa 16 x 16 Fäden pro cm<sup>2</sup>.

471 Auffällig ist, dass diese zuletzt aufgebrachte Doublierleinwand trotz des großen Formates scheinbar keinerlei Nähte aufweist, auch nicht im Bereich der heutigen Keilrahmenleisten. Die Größe des Leinwandstückes hätte somit etwa 310 x 420 cm betragen, bei einer Webdichte von 12 Fäden vertikal auf 7 Fäden horizontal pro cm<sup>2</sup>. Es ist belegt, dass solche großen Leinwände speziell für die Pariser *Rentoileurs* aus Belgien importiert wurden. Vgl. Labreuche 2011, S. 32.

472 Optisch erinnert der Anstrich an eine Art Kleister-Leim-Gemisch, die genaue Zusammensetzung wurde jedoch nicht untersucht. Vgl. Anm. 474.





**Abb. 19: P. F. Mola, *Geburt Mariens*, 17. Jh.,  
Öl auf Leinwand, 309 x 420 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_3710**

Weiters ist auch ein etwas hellerer Bereich zu erkennen, der möglicherweise die Position eines früheren Rahmenkreuzes angeben könnte. Zumindest wäre das heutige Doppelkreuz in diesem Fall eine spätere Zutat (vgl. Abb. 21).<sup>473</sup>

Die vorgefundene Doublierung weist bis heute eine gute Klebekraft auf. Auch die Spannung ist ausreichend, doch haben sich schwerkraftbedingt leichte Deformierungen im unteren Drittel ergeben (bildseitig leicht konvexe Wölbung). Über den Zustand des originalen Bildträgers sowie der ersten Doublierleinwand lassen sich nur bedingt Aussagen treffen, da sie nicht einsehbar sind. Die Rückseite der letzten Doublierleinwand wies zum Zeitpunkt der Befundung jedoch einen leichten Schimmelbefall auf.<sup>474</sup> Die Malschicht zeigt in weiten Bereichen starke Schüsselungen mit aufstehenden Rändern, die offensichtlich auf gravierende Haftungsverluste zum Untergrund zurückzuführen sind. Vor allem auf der linken Bildhälfte wurden daher in der Vergangenheit bereits zahlreiche Zusicherungen vorgenommen, um weitere Ausbrüche zu verhindern.<sup>475</sup> Auffälligerweise verläuft das Malschichtcraquelé vorwiegend in senkrechter Richtung, was auf ein früheres Rollen der Leinwand – zum Zeitpunkt der Sendung nach Paris und möglicherweise auch bei der nachfolgenden Restaurierung –

473 Ob es sich bei dem Grundgerüst um einen Keilrahmen aus Paris handelt, welches später adaptiert wurde, und ob neben der heutigen Nagelung nur eine oder aber zwei Serien von alten Nagellöchern vorliegen, konnte nicht ermittelt werden.

474 Möglicherweise wurde diese letzte Doublierleinwand mit einem dünnen Kleister-Leim Anstrich versehen, um ein Durchschlagen des Doubliermediums zu verhindern. Aufgrund von klimatisch ungünstigen Bedingungen am früheren Deponierungsort hätte sich auf diesem Substrat bevorzugt Schimmel bilden können.

475 Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um Folgeschäden der Doublierung handelt (klimatisch bedingte Schrumpfung der Leinwände), aufgrund des Ausmaßes der Schüsselungen wäre jedoch auch ein maltechnischer Zusammenhang denkbar. Die Sicherungen wurden mit feinem Papier (Japanpapier?) und einem vermutlich wässrigen Klebmedium vorgenommen, es gibt jedoch keine genaueren Hinweise darauf, wann dies geschah.



**Abb. 20:** Detail des rechten Umschlagrandes, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_3710



**Abb. 21:** Gesamtaufnahme der Rückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_3710

zurückzuführen sein könnte.<sup>476</sup> Durch die Anwendung von Hitze und Druck während der Doublierung konnte sich überdies die Struktur der originalen, weitmaschigen Leinwand verstärkt durch die Malschicht hindurch abzeichnen. Zudem ist die Oberfläche stark berieben, der Firnis in einigen Bereichen krepirt und es liegen zahlreiche farblich veränderte Retuschen vor. Der heutige Erhaltungszustand des Gemäldes ist derzeit als substanzgefährdet und ästhetisch unbefriedigend zu bezeichnen.

Der einzige Pariser Restauriereintrag, mit dem das beschriebene Gemälde bisher in Zusammenhang zu bringen war, stammt aus dem ersten Trimester 1810. Darin hielt F.-T. Hacquin fest, dass er ein Gemälde von Carlo Maratta mit einem öligen *Maroufle* doubliert hatte:

„un idem [tableau] Par Carle Marate, marouflé à l'huile  
Hors mesure, Rentoilé 18 [F.]“<sup>477</sup>

Noch im selben Trimester übernahm Jean-Marie Hooghstoel die Bearbeitung der Darstellung einer *Heiligen Familie* von Maratta, welche er zusammen mit 17 weiteren Gemälden in 88 Tagen restaurierte, wofür er insgesamt 1232 F. erhielt (14 F. pro Tag). Die pauschale Erwähnung von Firnis, Bürsten und Weingeist im gleichen *Mémoire* deutet vor allem auf Behandlungen der Oberfläche sowie Firnisaufräge hin, genauere Angaben über Hooghstoels Vorgehen fehlen jedoch auch hier.

„17° Une Sainte Famille Carle Maratte  
[...] Employé à ces travaux 88 journées de travail qui à raison de  
Quatorze Francs, les frais de vernis, Brosses, esprit de vin &c  
Compris font la somme de 1232 Francs.“<sup>478</sup>

Ob es sich bei diesen Einträgen tatsächlich um das Werk aus dem Kunsthistorischen Museum handelt, bleibt jedoch fraglich. Denn dass Hacquin lediglich 18 F. für seine Arbeit erhalten hätte, erscheint angesichts der Größe des Gemäldes von Mola äußerst wenig.<sup>479</sup> Die geringere Summe könnte zwar mit der Angabe „*hors mesure*“ (wörtlich: außer Maß) zusammenhängen, die wie in anderen Fällen andeuten würde, dass der Restaurator schlicht vergessen hatte, das genaue Format aufzuschreiben und daher gezwungen war, den Aufwand zu schätzen. In diesem Fall wäre er damit dennoch ziemlich weit danebengelegt, hätte er hier doch für die Doublierung sogar etwas mehr als 183 F. verlangen können.<sup>480</sup>

476 Da es sich um ein recht großes Format handelt, ist wahrscheinlich, dass das Werk 1815 trotz vorheriger Doublierung in Paris bei der Rücksendung aus Paris nach Wien in abgespanntem und gerolltem Zustand reiste und erst in Wien wieder aufgespannt wurde. Eine damit zusammenhängende Formatveränderung ist allerdings auszuschließen, da der zugehörige Eintrag im *Inventaire Napoléon* mit den heutigen Maßen sehr genau übereinstimmt (310 x 420 cm). Vgl. Anm. 477.

477 [ein Gemälde von Carlo Maratta, mit Öl aufgeleimt, außer Maß, doubliert; 18 [F.] ]. AN, O<sup>2</sup> 839 (F.-T. Hacquin, 1. Trim. 1810). - Laut Pénot kann die *Geburt Mariens* von Maratta (KHM Inv. Nr. GG\_3710) mit einem Eintrag des *Inventaire Napoléon* identifiziert werden, der auf „Carlo Maratto, La Nativité de la Vierge“ [Carlo Maratta, Die Geburt Mariens] lautet, eine Zuschreibung, die bei der Restitution von 1815 im gleichen Dokument auf „attribué à Molla“ [zugeschrieben an Molla] abgeändert worden war. Vgl. AMN, 1DD16, S. 66, Nr. 455. Eine Publikation der Forschungsergebnisse von Sabine Pénot ist vorgesehen.

478 AN, O<sup>2</sup> 836 (J.-M. Hooghstoel, 1. Trim. 1810).- Die Bezeichnung als Heilige Familie scheint der heutigen Betitelung dabei nicht so fern, als dass es sich unbedingt um ein anderes Gemälde handeln müsste.

479 In anderen Fällen desselben Behandlungszeitraumes verlangte der *Rentoileur* für eine Doublierung nach diesem Spezialverfahren immerhin 1,5 F. pro Quadratfuß. Vgl. beispielsweise AN, O<sup>2</sup> 839 (F.-T. Hacquin, 4. Trim. 1809).

480 Das heutige Format von 309 x 420 cm entspricht etwa 9 pd 6 po x 12 pd 11 po, also etwas mehr als 122 pd<sup>2</sup>. Somit hätte man für eine Doublierung zu 1,5 F./pd<sup>2</sup> zumindest 183 F. verlangen können.



Nachdem es jedoch möglich war, im Bereich des Umschlagrandes des untersuchten Gemäldes zwischen originalem Bildträger und der ersten Doublierleinwand Proben des Doubliermediums zu entnehmen, konnte die Zusammensetzung dessen mit Hacquins überlieferter Rezeptur seines „*maroufle au gras*“ verglichen werden. Seinen Aufzeichnungen zufolge verwendete er dafür eine spezielle Mischung aus Elemi, Mastix, Terpentinöl, Mohnöl und Bleiweiß:

„*Composition du maroufle,*  
*Gomme Elemi*  
*Mastic en Larmes*  
*Essence de térébentine*  
*Huile d'oeuillet blanche*  
*Blanc de Céruse Pulvérisé*“<sup>481</sup>

Mittels mikrochemischer Tests konnten in der Probe zunächst Öl sowie Stärke nachgewiesen werden.<sup>482</sup> Die weiterführenden GC-MS-Untersuchungen bestätigten die Verwendung von Pinien- und Lärchenbalsamen (Venezianer Terpentin) und legen außerdem die Beigabe eines trocknenden Öles nahe (vermutlich Leinöl). Hingegen konnten weder Mastix noch Elemi instrumentell nachgewiesen werden.<sup>483</sup> An Pigmenten wurde vor allem Bleiweiß detektiert, vermutlich gestreckt mit Kreide, was durchaus dem damaligen Usus entsprechen würde.<sup>484</sup> Wir haben es also mit einem ölig-harzigen Bleiweißgemisch zu tun, welches dem ursprünglichen Rezept Hacquins recht nahe kommt.

481 [Zusammensetzung des Klebemittels, Gummi Elemi, Mastix in Tränen, Essenz von Terpentin, weißes Mohnöl, pulverisiertes Bleiweiß] AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 17.05.1798), S. 8.

482 Die mikrochemischen Tests wurden in Zusammenarbeit mit Sabine Stanek durchgeführt.- Die vorgefundenen Stärkeanteile könnten (in Anlehnung an Hacquins oben beschriebene Vorgehensweise) auf eine erste Kleister-Leim-Doublierung hindeuten, die anschließend wieder abgenommen worden wäre. Allerdings konnten mikrochemisch keine Proteine nachgewiesen werden. Eine zweite Möglichkeit wäre, dass die Stärke von einer Art Imprägnierung der Leinwand herrühren könnte.

483 Die GC-MS-Analysen wurden von Vaclav Pitthard durchgeführt. Vgl. Anhang IV, Punkt B.

484 Nachweis mittels Polarisationsmikroskopie an einem Streupräparat (Natalia Gustavson). Siehe Anhang IV, Punkt B. – Vgl. Fourcroy et al. 1792, S. 586.

Laut den gesichteten Restaurierakten wurden zwischen dem vierten Trimester 1809 und dem vierten Trimester 1814 im *Musée Napoléon* lediglich 6 Leinwandgemälde mittels eines „*marouflage au gras*“ doubliert, davon lediglich drei mit vermuteter Wiener Provenienz – nämlich das vorliegende Beispiel von Mola (KHM Inv. Nr. GG\_3710), Backhuizens *Schwedische Jacht „Lejonet“ auf dem Ij vor Amsterdam* von Backhuizen (KHM Inv. Nr. GG\_473), sowie eine bislang nicht eindeutig identifizierbare Landschaftsdarstellung.<sup>485</sup> Im Gegensatz zur gewöhnlichen Kleister-Leim-Doublierung fand die *Rentoilage au gras* in diesem Zeitraum also scheinbar keine allzu breite Anwendung mehr.

Im direkten Zusammenhang mit diesem Umstand könnte eine Episode stehen, durch die Hacquin bereits Ende 1799 massiv diskreditiert worden war – pikanterweise aufgrund von Anschuldigungen, die sein ehemaliger Schüler Joseph Fouque, der zweite *Rentoileur* des Museums, gegen ihn erhoben hatte:

„[...] ce prétendu marouflage au gras n'étoit qu'un leurre, que tous les tableaux avoient jusqu'à cette heure été rentoilés à l'ancienne manière, c'est à dire à la colle, et qu'on avoit seulement mis après l'opération une teinte de couleur derrière les prétendus tableaux rentoilés [...] au gras ; [...] que tous ceux que lui et le citoyen Hacquin avoient rentoilés étoient dans ce cas, et qu'il soit possible de s'en convaincre.“<sup>486</sup>

Sowohl Fouque als auch Hacquin hätten also bis zu diesem Zeitpunkt lediglich gewöhnliche Kleister-Leim-Doublierungen durchgeführt, die anschließend rückseitig mit einer Farbschicht bestrichen worden waren, um nach außen hin den Anschein einer durchgeführten Bleiweißdoublierung zu erwecken. Offensichtlich zu Recht beschuldigt, gab Hacquin kurz darauf zu Protokoll, dass der für seine neu entwickelte Doubliermethode ursprünglich durch die Administration des Museums angesetzte Preis (damals noch 3,5 F. pro  $\text{pd}^2$ ) viel zu gering gewesen sei.<sup>487</sup> Dies würde also bedeuten, dass konträr zu den Angaben in den betreffenden *Mémoires*, bis 1799 also auf die weniger aufwendige Kleister-Leim-Doubliermethode zurückgegriffen, für diese jedoch dreister Weise dennoch ein höherer Preis verlangt worden war.

Es erstaunt, dass François-Toussaint Hacquin ob dieses peinlichen Zwischenfalls überhaupt noch weiter im Pariser Museum beschäftigt wurde.<sup>488</sup> Allerdings dürfte er danach nur mehr vereinzelt Doublierungen mit dem *Marouflage au gras* vorgenommen haben – deren Preis mittlerweile überdies auf 1,5 F./ $\text{pd}^2$  herabgesetzt worden war.<sup>489</sup> Zumindest für die aus Wien stammenden Werke ist eher unwahrscheinlich, dass es sich dabei generell um die wertvolleren Stücke handelte, wie von Philippe und Conti vorgeschlagen wurde.<sup>490</sup>

485 Vgl. Anhang II, Punkt C. – Da es sich bei Backhuizens Werk ebenfalls um ein recht großes Format handelt (169,5 cm x 210 cm), die Rückseite aufgrund des Standortes des Gemäldes im Gegensatz zur Darstellung von Mola jedoch weniger gut zugänglich war, wurde von einer Untersuchung abgesehen. Die vorhandene Wiener Dokumentation zu KHM Inv. Nr. GG\_473 bestätigt allerdings, dass es sich um eine Doublierung handelt, die aus Paris stammen könnte.

486 [ [...] diese vermeintliche fette Klebemasse wäre nur ein Köder gewesen, dass alle Gemälde bis zu dieser Stunde auf die alte Weise doubliert worden waren, das heißt mit Leim, und dass man nur nach der Operation eine Farbschicht hinter die angeblich fett doublierten [...] Gemälde gegeben habe; [...] dass alle jene, die er und der Bürger Hacquin doubliert haben in diesem Zustand wären, und dass es möglich wäre, sich davon zu überzeugen]. AMN, \*IBB4, 289<sup>ème</sup> séance (J. Fouque, 8 brumaire VIII). Zitiert nach Philippe 2003, S. 101. – Zum Konkurrenzverhalten zwischen Hacquin und Fouque siehe besonders Briau 2011, S. 49.

487 AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 24 brumaire VIII). Zitiert nach Philippe 2003, S. 102.

488 Briau führt dies unter anderem darauf zurück, dass sich das Museum weiterhin die Exklusivrechte an seinen angesehenen Konservierungsmethoden sichern wollte, galt er doch als einer DER Experten seiner Zeit. Briau 2011, S. 48 f.

489 Wann genau dies geschah, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht ermittelt werden.

490 Philippe 2003. – Conti 2007, S. 248.



Aus konservatorischer Sicht scheint es vielmehr denkbar, dass Hacquin jene Gemälde, deren Malschichten besondere Haftungsprobleme aufwiesen, mit dem *nouveau Procédé* auf eine Weise zu behandeln suchte, die ihm mit einer auf Stärke-Protein-Basis gebundenen Doublierung vielleicht nicht gelungen wäre. Denn durch die vorbereitende ganzflächige Konsolidierung mittels Harzfirnis hätte er sicherlich eine wesentlich stärkere Malschichtfestigung erzielt als durch die gewöhnliche Kleister-Leim-Methode.<sup>491</sup> Schließlich weist der Befund der *Geburt Mariens* von Mola auch auf eine vermutlich maltechnisch bedingt schwache Adhäsion zwischen den Malschichten hin, welche Hacquin zum Einsatz der ölig-harzigen Bleiweißdoublierung bewogen haben mag.<sup>492</sup>

Aufgrund von bislang fehlendem Vergleichsmaterial können die genauen restaurierungsgeschichtlichen Umstände in diesem Fall leider nicht abschließend geklärt werden.<sup>493</sup> Die Aufdeckung des erwähnten Betrugs könnte aber womöglich der Auslöser dafür gewesen sein, dass zwischen 1809 und 1815 in Paris kaum mehr bleiweißdoubliert wurde. Im Zusammenhang mit den Werken aus Wien tauchen dabei allerdings noch weitere Besonderheiten auf. Denn zahlenmäßig zeigt sich, dass in diesen Fällen nicht mehr F.-T. Hacquin, sondern dessen Schüler Joseph Fouque die meisten Doublierungen durchführte – und zwar ausgerechnet mit jener Methode, deren unlautere Anwendung seinem Vorgänger noch wenige Jahre zuvor so stark kompromittiert hatte (vgl. Tab 6).

491 Allerdings tragen die harzigen und öligen Materialien der Bleiweißdoublierung mit der Zeit zu einer stärkeren Versprödung des Materialgefüges bei Nicolaus 1998, S. 118 ff.

492 Vgl. Anm. 475.

493 Vor 1799 können keine Wiener Gemälde von dieser Doubliermethode betroffen gewesen sein. Weitere Untersuchungen zu Doubliermedien aus dieser Zeit liegen bislang leider nicht vor.

➤ **Fallbeispiele 6 und 7: Kleister-Leim Doublierung in Kombination mit einem öli- gen Rückseitenanstrich**

Aus dem Konvolut der aus Wien stammenden Leinwandgemälde lässt sich diese Behandlungsform unter anderem an Jephta erblickt seine Tochter von Giovanni Battista Romanelli (Abb. 22) nachweisen.<sup>494</sup> In seinem *Mémoire* vom zweiten Trimester 1810 gab Joseph Fouque an, dass er das Werk doubliert und eine Schicht Farbe auf die Rückseite aufgetragen habe.<sup>495</sup> Für die Restaurierung erhielt er insgesamt 52,45 F., wobei die Doublierung mit 1 F. pro  $\text{pd}^2$  und der Rückseitenanstrich mit etwa 20 c pro  $\text{pd}^2$  verrechnet wurden:

„Un Tableau Représentant le Sacrifice de Jephthé  
peint par Romanelli rentoilé de 6 pieds 4 pouces sur 6 pieds  
10 pouces fait 43 pieds 3 pouces 43 25 [F.]

Avoir mis une couche de couleur derrière 9 20 [F.]<sup>496</sup>



**Abb. 22: G. B. Romanelli, Jephta erblickt seine Tochter, 17. Jh.,  
Öl auf Leinwand, 205 x 216 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1562**

494 Vgl. auch Gustavson 2010, S. 328 f. - Gustavson 2011, S. 62.

495 Die Anfertigung eines neuen Spannrahmens wurde hingegen nicht erwähnt.

496 [Ein Gemälde das Opfer Jephthes darstellend, gemalt von Romanelli doubliert zu 6 pd 6 po auf 6 pd 10 po macht 43 pd 3 po; 43,25 [F.]. Eine Schicht Farbe auf die Rückseite gegeben 9,20 [F.]. AN, O<sup>2</sup> 835 (J. Fouque, 2. Trim. 1810).- Das Gemälde maß zu diesem Zeitpunkt etwa 211,146 x 221,974 cm, war also nur geringfügig größer als heute (205 x 216 cm).

Das Gemälde wurde anschließend im zweiten und dritten Trimester 1810 durch den Restaurator Pierre Carlier (†1818) weiterbearbeitet, welcher drei Tage aufwandte und dafür insgesamt 34 F. erhielt:

„Romanelli sur toile representant Jephthé, commencé  
La restauration, imparfait, un jour 1 jours “

„Romanelli, tableau sur toiel representant Jephthé  
avoir travailler deux jours pour en achever La  
restauration ci 2 jours. “

Drei Jahre später wurde das Werk von Romanelli anlässlich der Übersendung von Ausstattungsbildern an den französischen Innenminister zusammen mit sechs weiteren Gemälden neu gefirnisst. Für die gesamte Arbeit, die zwischen 20. und 22. April 1813 vorgenommen wurde, erhielt Carlier 30 F.:

„du 20 avril [...] 22, dans L 'intervalle avoir verni Les tableaux Suivant  
pour le ministre, Sacrifice de jephthé 6 pieds 3 pouces de haut  
Sur 7 pieds de Large.  
[...] 3 jours“<sup>499</sup>

Der heutige Befund des Gemäldes zeigt, dass es ohne Zwischenlagen doubliert und mit einem hellen Rückseitenanstrich versehen wurde. Beim Doubliermedium handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Kleister-Leim-Gemisch.<sup>500</sup>

Die vorhandene Doublierleinwand weist starke Ähnlichkeiten zu jenen in Fallbeispiel 4 auf und besteht aus zwei miteinander vernähten Teilen.<sup>501</sup> Die Naht verläuft senkrecht durch die Bildmitte und wurde mit ca. 1 cm Nahtzugabe entlang der Webkanten vernäht, die rückseitigen Flügel hingegen nicht eingeschnitten (Abb. 23). Da der Rückseitenanstrich diese Nahtzugaben vollständig bedeckt, jedoch an Stellen fehlt, die vom Keilrahmen verdeckt werden, kann davon ausgegangen werden, dass der Farbauftrag erst nach dem Doublieren und Aufspannen vorgenommen wurde.<sup>502</sup>

497 [Romanelli auf Leinwand Jephthé darstellend, die Restaurierung begonnen, unvollendet, ein Tag; 1 Tag]. AN, O<sup>2</sup> 835 (P. Carlier, 2. Trim. 1810).

498 [Romanelli, Gemälde auf Leinwand Jephthé darstellend, zwei Tage gearbeitet um die Restaurierung abzuschließen; dies 2 Tage]. AN O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 3. Trim. 1810).

499 [ [...] vom 20. April [...] 22., in der Zwischenzeit die folgenden Gemälde für den Minister gefirnisst, Das Opfer Jephthes 6 pd 3 po hoch auf 7 pd breit. [...] 3 Tage ]. AN O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 2. Trim. 1813). – Zum Standort im Innenministerium vgl. AMN, 1DD16, S. 95, Nr. 678.

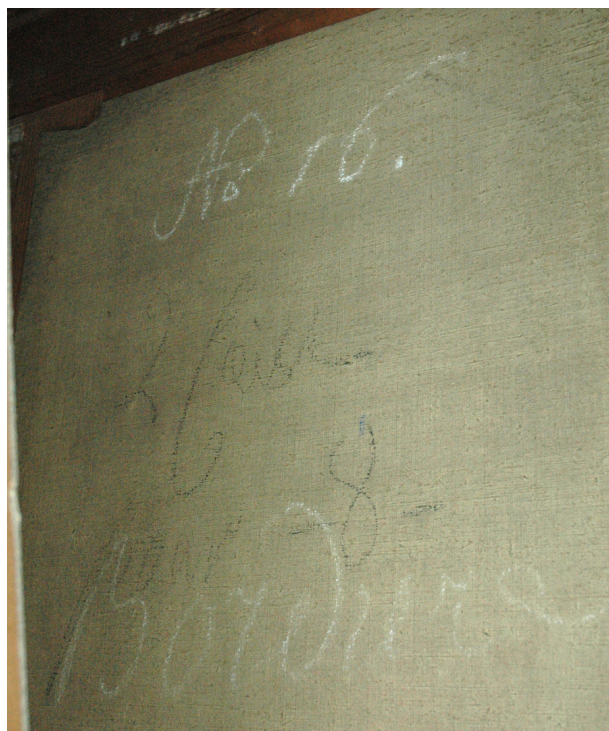
500 Leider konnte das Doubliermedium nicht genauer untersucht werden, da eine gezielte Probenahme aufgrund der späteren Überarbeitungen der Randbereiche sowie des vorhandenen Rückseitenanstriches nicht möglich war. Dass hier außer dem bleiweißhaltigen Rückseitenanstrich noch eine Bleiweißdoublierung vorliegen würde, ist hingegen auch aufgrund der Auswertung der Röntgenaufnahme auszuschließen. Vgl. KHM, GG, Restaurierdokumentation (GG\_1562).

501 Doublierleinwand in einfacher Leinwandbindung, mitteldicht gewebt. Die genaue Fadenzahl konnte aufgrund des Rückseitenanstriches nicht ermittelt werden. Ersichtlich ist jedoch, dass es sich um ein Gewebe minderer Qualität mit zahlreichen Unregelmäßigkeiten handelt (vgl. Abb. 23).

502 Rein praktisch gesehen konnte der Anstrich auf der Rückseite der Doublierleinwand erst erfolgen, nachdem das Gemälde doubliert und aufgespannt worden war. Denn die neue Leinwand hätte vor dem Doublieren schwerlich mit einer hydrophoben, öligen Imprägnierung versehen worden sein können, ohne dadurch die Haftung der darauffolgenden wässrigen Kleister-Leim-Doublierung zu gefährden.



**Abb. 23:** Detail der Rückseite, Doublierleinwand mit Rückseitenanstrich, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1562



**Abb. 24:** Detail der Rückseite, Aufschriften, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1562



Die durchgeführten Untersuchungen haben ergeben, dass es sich bei diesem hellen Anstrich um Bleiweiß (mit geringen Kreidezusätzen) in Öl handelt.<sup>503</sup> Entlang des vorhandenen Keilrahmens, der formal wieder anderen Pariser Beispielen ähnelt, konnten jedoch keine auf den rückseitigen Auftrag zurückzuführenden Farbreste ausgemacht werden.<sup>504</sup>

Auf der Rückseite der Doublierleinwand finden sich zudem Aufschriften, die eventuell auf eine in Paris vorgenommene (Zier)Rahmung verweisen (Abb. 24).<sup>505</sup> Ebenfalls noch aus dem *Musée Napoléon* stammen dürften auch Reste französisch bedruckten Papiers, die sich entlang der seitlichen Umschlagränder des Gemäldes finden lassen (Abb. 25). Diese wurden entweder im Zuge des Doublierprozesses aufgebracht oder aber nach dem Aufspannen, um die Bildränder vor Beanspruchung und Reibung im Zierrahmen zu schützen.<sup>506</sup>



**Abb. 25:** Detail des Umschlagrandes, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1562

503 Möglicherweise Walnussöl, bzw. eine Mischung aus Lein- und Mohnöl, es wurden jedoch keine Harze nachgewiesen. Die Probenuntersuchungen wurden von Martina Grießer und Vaclav Pitthard durchgeführt. Vgl. Anhang IV, Punkt B.

504 Der Keilrahmen mit Doppelkreuz besteht aus Nadelholz (umlaufende Leisten 14 cm, Verstrebenungen je 10 cm breit), Eckverbindungen in Schlitz und Zapfen, an den Überplattungen sind keine Holzdübel vorhanden.

505 In weißer Kreide: „N° 16“ sowie „Bordure“ [hier: Zierrahmung], mit Kohle „2 [Caiss?] pour -8-“ [2 [Kisten?] für -8-]. Die Zahl „8“ wurde zudem an mehreren Stellen am Keilrahmen notiert, ebenfalls in weißer Kreide. Allerdings konnte das vorliegende Gemälde in den durchforsteten Unterlagen der Pariser Rahmenmacher Delporte bisher nicht identifiziert werden (vgl. Anm. 381). Die heutige Rahmung stammt aus Wien. Die Vermutung, dass es sich bei der Kohlenotiz um Angaben zu(r) Rücksendungskiste(n) nach Wien handelt, konnte bislang nicht bestätigt werden. Auch die restlichen Zahlen stimmen mit keinem der bislang eingesehenen Inventar- oder Listeneinträge zu diesem Gemälde überein.

506 Es könnte sich also um Reste einer vorderseitigen Papierkaschierung handeln, die vor der Doublierung vorgenommen wurde (vgl. Fallbeispiel 4) oder um aufgeleimte, etwas festere Papierstreifen, die die Umschlagränder vor Beanspruchung schützen sollten – ähnlich den gummierten „Börtelstreifen“, die früher (wie auch in diesem Fall) direkt über die Umschlagränder geklebt wurden. Ein solches, lediglich die Bildränder betreffendes Einfassen mit Papier wurde noch im selben *Mémoire* an anderer Stelle beschrieben. Möglicherweise vergaß Fouque im vorliegenden Fall einfach, dies gesondert zu erwähnen. „Tendu deux tableaux sur deux chassis, mastiqués et bordés de papier [...]“. [Zwei Gemälde auf zwei Spannrahmen gespannt, gekittet und mit Papier umrandet [...]]. AN, O<sup>2</sup> 835 (J. Fouque, 2. Trim. 1810). – Zu den Abweichungen der in den *Mémoires* beschriebenen im Vergleich zu den tatsächlich getätigten Maßnahmen, siehe auch Gustavson 2011, S. 66.



Nach Rückkehr des Gemäldes nach Wien befand sich das Werk bereits 1891 für zwei Monate in der Restaurierwerkstatt des Kunsthistorischen Museums.<sup>507</sup> Die Gründe dafür sind unklar, jedoch behandelte man möglicherweise bereits damals erste Malschichthochstellungen. Eine Niederlegung von „Blasen“ in der Malschicht ist anschließend für 1936 sicher belegt.<sup>508</sup> Auch heute zeigen sich – ähnlich den vorangegangenen Fallbeispielen – über die Bildfläche verteilt erneut Malschichtpartien mit leicht aufgestellten Craquelérändern, die auf eine alterungsbedingte Schrumpfung des Bildträgers zurückzuführen sind. Die Doublierung hat auch hier ein verstärktes Abzeichnen der netzartigen Struktur der originalen Leinwand durch die Malschicht hindurch bewirkt. Optisch störend wirken sich heute zudem der stark gegilbte Firnis sowie die zahlreichen farblich veränderten Retuschen aus.

Auch die Wiener Version von Tizians *Papst Paul III. Farnese* (Abb. 26) wurde auf ähnliche Weise durch Joseph Fouque behandelt.<sup>509</sup> Die Pariser Kleister-Leim-Doublierung, der ölige Rückseitenanstrich sowie bedruckte Papierreste haben sich bis heute entlang der Umschlagränder erhalten.

Aus der (bislang unpublizierten) Röntgenaufnahme des Gemäldes – auf der sich die bleiweiß-hältigen Partien der rückseitig angebrachten Farbschicht hell abzeichnen – geht deutlich hervor, dass jene Bereiche der Doublierleinwand, die vom Keilrahmen bedeckt werden, nicht vollständig bestrichen werden konnten, da der Farbauftrag unter dem Mittelkreuz geringfügig unterbrochen ist.<sup>510</sup> Trotz der offensichtlich großzügigen Auftragsweise war es dem Ausführenden jedoch ein Anliegen, die Rückseite möglichst flächendeckend einzustreichen, indem er den Pinsel möglichst weit unter das Holz zu führen suchte (erkennbar am ausgefranzten Duktus in diesen Bereichen), wobei an mehreren Stellen offenbar auch Material auf den Keilrahmen gelangte (vgl. Abb. 27). Auch diese Beobachtung belegt, dass der Auftrag des Rückseitenanstriches erst erfolgen konnte, nachdem das Gemälde doubliert und auf den vorliegenden Keilrahmen aufgespannt worden war.<sup>511</sup> Obwohl dies im betreffenden *Mémoire* nicht explizit erwähnt wurde, ist wahrscheinlich, dass das Gemälde bei der Doublierung von 1809 ebenfalls einen neuen Spannrahmen erhielt.<sup>512</sup>

507 KHM, GG, Ev. B., Nr. 254 (1891).

508 KHM, GG, RB I, Nr. 995 (1936).

509 AN, O<sup>2</sup> 839 (J. Fouque, 4. Trim. 1809). – Die weitere restauratorische Behandlung des Gemäldes erfolgte erst mehrere Monate später.

510 Die Röntgenaufnahme entstand 2004/2005 im Rahmen des FWF-Forschungsprojektes zur Erforschung der Maltechnik Tizians unter der Leitung von Sylvia Ferino-Pagden. Eine Publikation ist in Vorbereitung. – Während Materialien aus leichten Elementen (z.B. Holz oder Leinwand) von der Röntgenstrahlung durchdrungen werden, absorbieren schwere Elemente (z.B. Blei oder Quecksilber) diese wesentlich stärker. Nachdem bei der Radiographie der Röntgenfilm als letztes von der Strahlung passiert wird (er liegt hinter bzw. auf dem Objekt), entsteht eine Art Schattenbild, auf dem Bereiche mit leichten Elementen dunkel und jene mit schweren Elementen hell erscheinen. Für weiterführende Literatur zur Radiographie von Kunstwerken vgl. u.a. Mairinger 2003.

511 Vgl. *Anm.* 502.

512 Dieser ähnelt in Konstruktion und Ausführung stark jenen Modellen, die bereits in den vorigen Fallbeispielen besprochen wurden (vgl. Abb. 27).



**Abb. 26:** T. Vecellio (Tizian), Papst Paul III., nach 1546,  
Öl auf Leinwand, 89,2 x 78,7 cm, KHM Wien, Inv.-Nr. GG\_99



**Abb. 27:** Rückseite der Doublierleinwand mit Anstrich,  
KHM Wien, Inv. Nr. GG\_99

Insgesamt konnten in den Pariser *Mémoires* etwa 13 Werke mit vermuteter Wiener Provenienz lokalisiert werden, die eine ähnliche Behandlung durch den *Rentoileur* J. Fouque erhielten – unter anderem die *Anbetung der Hirten* von Schiavone (KHM Inv. Nr. GG\_47),<sup>513</sup> *Venus und Adonis* von Janssen (KHM Inv. Nr. GG\_728), der *Aufbruch Abrahams ins gelobte Land* und *Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel* von Leandro Bassano (KHM Inv. Nr. GG\_1550 und GG\_3520), die *Innenansicht der Jesuitenkirche in Antwerpen* von Gheringh (KHM Inv. Nr. GG\_602), sowie das *Kaiserliche Gestüt zu Lipizza am Karst* von Hamilton (KHM Inv. Nr. GG\_391). Dabei dürften sowohl die Art der Anwendung als auch die Rezeptur des Rückseitenanstrichs von dessen Lehrer F.-T. Hacquin stammen.<sup>514</sup> Dieser hatte solche Anstriche im Anschluss an Kleister-Leim-Doublierungen, wie wir gesehen haben, zumindest bis 1799 vorgenommen – interessanterweise jedoch später an keinem der Wiener Gemälde. Hacquin hatte bemerkt, dass Leinwandgemälde in Bereichen der Malschicht, die rückseitig mit einem öligen Bleiweißanstrich versehen worden waren, offenbar deutlich weniger stark craquelierten:

*„La toile étant ainsi entre deux corps gras également forts, ne recevra plus d’humidité, elle ne sera pas dans le cas de s’étendre ou se relâcher, elle sera dans une inaction complete, alors plus de craquelures, plus d’écailles à craindre.“*<sup>515</sup>

Es ist daher davon auszugehen, dass der beschriebene Rückseitenanstrich an den Gemälden aus bewusst präventiven Konservierungsgründen erfolgte.<sup>516</sup> Bleiweiß hat einen geringen Bindemittelbedarf, wirkt darüber hinaus stark sikkativierend und bildet daher mit der Zeit sehr kompakte Ölfilme aus.<sup>517</sup> Wird ein solcher Anstrich auf der Leinwandrückseite angebracht, entsteht in der Tat eine Feuchtigkeitsbarriere, die eine raumklimatisch bedingte, kontinuierliche Wasserdampfdiffusion durch die Bildschichten hindurch dauerhaft verhindern und dadurch auch die Ausbildung ausgeprägter Alterscraquelés vermindern kann.<sup>518</sup> Dieser in der Theorie positive Effekt konnte an den untersuchten Gemälden jedoch nur bedingt bestätigt werden – denn Malschichtaufstellungen haben sich aufgrund von Leinwandschrumpfungen dennoch ausgebildet. Zudem hat der ölige Auftrag über die Jahre hinweg noch wesentlich zu Oxidierung und Versprödung der verschiedenen Bildträger beigetragen, die beispielsweise im Fall einer Dedoublierung zu weiterreichenden Komplikationen führen können.

513 Auch in diesem Fall enthält der Rückseitenanstrich Bleiweiß, Kreide sowie ein Gemisch verschiedener Öle. Vgl. Anhang IV, Punkt B.

514 Vgl. Fallbeispiel 6 und 7. – Allerdings weist eines der Wiener Gemälde, welches im 4. Trimester 1809 von F. T. Hacquin mit Kleister-Leim doubliert wurde, aber keinen öligen Rückseitenanstrich erhielt, helle Farbreste am Keilrahmen auf, deren Zusammensetzung geringfügig von den anderen Rückseitenanstrichen von Fouque abweicht. Siehe Anhang IV, Punkt B.

515 [Die Leinwand, die sich auf diese Weise zwischen zwei gleich starken fetten Körpern befindet, wird keine Feuchtigkeit mehr empfangen, sie wird nicht mehr in der Lage sein, sich auszudehnen oder zu erschaffen, sie wird in einer vollständigen Untätigkeit sein, daher keine Craquelés, keine Schollen mehr zu befürchten]. AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 06.02.1798), S. 6.

516 Eine solche Verwendung von öligen Rückseitenanstrichen an Leinwandgemälden ist seit dem 17. Jh. belegt. Koller 2005c, S. 114.

517 Zu den Eigenschaften von Bleiweiß siehe unter anderem Roy 1993, S. 67-81, hier 69 f.

518 Vgl. u.a. Nicolaus 1998, S. 88 (Anm. 5).

## 2. Übertragung („*transposition, enlevage*“)

Bei der Gemäldeübertragung wurden die Malschichten mit oder ohne Grundierung auf einen neuen Bildträger geklebt, wobei das Ablösen bzw. Entfernen des originalen Trägermaterials unterschiedlich vorgenommen werden konnte. Generell ähnelte die Vorgangsweise vom Moment des Anklebens auf den neuen Bildträger dabei im Prinzip jener einer Doublierung.<sup>519</sup>

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Italien entwickelt, erreichte diese Restauriermode Mitte des 18. Jahrhunderts auch Frankreich.<sup>520</sup> Obwohl inzwischen belegt ist, dass zuvor bereits andere französische Restauratoren Gemäldeübertragungen durchgeführt hatten, galt der Pariser Robert Picault lange Zeit als Erfinder dieser Methode.<sup>521</sup> Seit den 1750er Jahren nahm Picault in spektakulärer Manier Übertragungen vor, bei denen die Malschicht durch den Einsatz von Lösemitteldämpfen erweicht, abgezogen (vermutlich gerollt) und anschließend auf einen neuen Träger geklebt wurde.<sup>522</sup> Diese zunächst vielgerühmte Vorgehensweise, bei der der originale Bildträger scheinbar unangetastet blieb („*transposition d'épargne*“), wurde jedoch bereits wenige Jahre später durch das vermeintlich ungefährlichere, rückseitige Entfernen des Trägermaterials abgelöst.<sup>523</sup> Auch die Neuerungen der nachfolgenden Pariser Museumsrestauratoren – einerseits die Witwe Godefroid, andererseits Jean-Louis Hacquin († 1783), Vater von François-Toussaint – trugen wesentlich zur Weiterentwicklung der Technik bei, die sie durch den Verzicht aggressiver Chemikalien, den Einsatz vorderseitiger Kaschierungen, sowie einer oder mehrerer Zwischenlagen (Gaze, Papier, unterschiedliche Leinwände) abwandelten.<sup>524</sup>

Die häufigsten Gründe für eine Übertragung lagen in gravierenden Schädigungen der originalen Trägersubstanz (etwa durch Insektenbefall) oder in großflächigen Haftungsverlusten der Malschicht zur Grundierung (besonders maltechnischer Natur). Schäden dieses Ausmaßes glaubte man damals mit einer Doublierung allein nicht befriedigend behandeln zu können. Abermals führte die Ansicht, dass Gemälde möglichst plane Oberflächen aufweisen sollten, zumindest in Frankreich zur breiten Anwendung dieser aus heutiger Sicht drastischen Methode – nahm man doch ursprünglich an, dass sie eine möglichst dauerhafte Haltbarkeit der Gemälde garantieren würde.<sup>525</sup> Aufgrund des hohen Risikos bei der Durchführung (Beschädigung der Malschicht) galt eine geglückte Gemäldeübertragung lange als technische Meisterleistung und besonderes

519 Siehe Punkt C. 1 – Vgl. dazu auch Teil III, Punkt E. 2.

520 Erst jüngst strich Hoeniger die Parallelen zwischen den zeitgleich stattfindenden Entwicklungen bei der Abnahme von Fresken bzw. Wandmalereien in Italien und den in Frankreich durchgeführten Gemäldeübertragungen hervor. Hoeniger 2012, § 5. – Einen Überblick über die Geschichte der Übertragung im Allgemeinen geben u.a. Schaible 1983b, S. 96–100. und Conti 2007, S. 138–180. – Zur Geschichte der französischen Übertragungen siehe besonders Marot 1950 und Barrès 2005.

521 Die Umstände, die dazu geführt haben, wurden jüngst von Étienne besprochen. Étienne 2011a, S. 58–63.

522 Laut Émile-Mâle und Petit ist davon auszugehen, dass R. Picault dafür eine starke, anorganische Säure verwendete (möglicherweise Salpetersäure,  $\text{HNO}_3$ ), deren Dämpfe rückseitig durch den bereits beschädigten Bildträger dringen konnten und die Grundierung auflösten. Die Kunst bestand darin, die Prozedur zu stoppen, bevor auch die Malschicht stark in Mitleidenschaft gezogen wurde. In jedem Fall ist jedoch davon auszugehen, dass der Bildträger durch die Einwirkung dieser Substanzen zumindest stark oxidiert worden sein musste (Versprödung und Abbau der Fasern). Vgl. Émile-Mâle 1982. – Émile-Mâle 2008c, S. 237 (Anm. 31–33).

523 R. Picault wurde ob seiner Kunst eine Zeit lang mit Preisen und Ehrungen überhäuft, bis hin zur Laudatio in zeitgenössischen Gedichten (Revel fils, *La peinture rajeunie* [Die verjüngte Malerei]). Da er sich jedoch letztlich geweigert hatte, seine geheimnisvolle, für Mensch und Objekt vermeintlich gefährliche und vor allem exorbitant teure Prozedur offenzulegen, kamen mit der Zeit andere, auskunftsfreudigere und günstiger anbietende Restauratoren zum Zug. Vgl. Académie des jeux floraux 1754, S. 37–43. – Marot 1950, S. 253 ff. – Émile-Mâle 1982, S. 233.

524 Vgl. Martin et al. 1994, S. 89 (Anm. 37). – Barrès 2005, S. 1003 ff.

525 Vgl. Anm. 416.



handwerkliches Prädikat eines Restaurators bzw. *Rentoileurs*.<sup>526</sup> Der vollständige Verlust der originalen Rückseite mit ihrem historisch-dokumentarischen Wert wurde damals noch genauso in Kauf genommen wie ein mitunter stark materialverfremdender Oberflächeneindruck.<sup>527</sup> Denn Übertragungen wurden sowohl auf ähnliche, als auch auf vom Original abweichende Bildträger vorgenommen (beispielsweise von Holz auf Leinwand).<sup>528</sup> Je nachdem, wie sorgsam die Übertragung ausgeführt wurde und nach welcher Methode, konnten nach einiger Zeit jedoch erneute Malschichtablösungen entstehen, denen man in der Vergangenheit oft nur durch eine Wiederholung der Prozedur beikommen zu können glaubte.<sup>529</sup>

Im Prinzip sind die nach einer Übertragung möglichen Folgeschäden jenen nach einer Doublierung sehr ähnlich – durch klimatisch bedingte Schrumpfungen der Bildträger kommt es oft zu erneuten Haftungsverlusten, die Anwendung von Hitze und Druck führt zu Verpressungen, die Alterung der Klebmedien zu Versprödung und Spannungsunterschieden. Im Gegensatz dazu führt die Übertragung jedoch mitunter zu weitaus stärkerem Abzeichnen der neuen Bildträgerstruktur durch die dünne Malschicht hindurch sowie zu untypischer Craquelébildung, besonders wenn auf stark vom Original abweichendes Material übertragen wird.<sup>530</sup>

Waren Übertragungen bis Ende des 18. Jahrhunderts noch ausschließlich auf der Basis von Stärkekleister und Leim unternommen worden, so unternahm François-Toussaint Hacquin 1801 eine vielbeachtete Gemäldeübertragung von Holz auf Leinwand durch, die er mittels einer öligen Bleiweißmasse und harzigen Substanzen vornahm.<sup>531</sup>

Die praktische Arbeit gestaltete sich wie folgt:<sup>532</sup> Zunächst wurde die Bildseite mit Papier und Leim kaschiert, das Gemälde mit dem Gesicht nach unten auf einem Tisch befestigt. Mechanisch und unter Feuchtigkeitseinwirkung erfolgte dann mithilfe diverser Schneidewerkzeuge sowie eines stumpfen Messers die Entfernung des originalen Bildträgers und partiell auch der Grundierung. Anschließend wurde die Rückseite der Malschicht mit einem (lein)ölgetränkten Baumwollbausch eingerieben und der Überschuss mit einem Musselin-Tuch abgenommen, um die verbliebene Malerei flexibler und die nun praktisch freiliegende Unterzeichnung besser sichtbar zu machen. Ein Übertragungsmedium aus Öl und Bleiweiß wurde aufgetragen und mit einer weichen Bürste einmassiert, um die vormalige proteinische Grundierung zu ersetzen.

Nach einer Trockenzeit von etwa drei Monaten folgte eine provisorische Kleister-Leim-Doublierung mit einer dünnen Gaze als Zwischenschicht.<sup>533</sup> Daraufhin wurde die vorderseitige Kaschierung entfernt, die Malschicht zwecks Konsolidierung und Planierung mit Stärkekleister eingestrichen und durch ein Ölpapier warm gebügelt. Anschließend

526 Schaible 1983b, S. 105.

527 Aus diesen Gründen werden Übertragungen heute generell abgelehnt, wobei es Ausnahmefälle gibt. Vgl. Anm. 529.

528 Vgl. Anm. 530.

529 Vgl. u. a. Étienne 2011a, S. 62 (Anm. 2). - In besonderen Ausnahmefällen werden Gemäldeübertragungen aber auch heute noch in Frankreich durchgeführt, als letzte Möglichkeit, gravierende Haftungsverluste an bereits übertragenen Gemälden überhaupt noch behandeln zu können. Freundliche Mitteilung von Claire Gérin-Pierre (C2RMF Versailles, 15.04.2011).

530 Nicolaus 1998, S. 67 f., 132 f. – Da es erfahrungsgemäß schwierig ist, eine Übertragungen auf den ersten Blick von einer Doublierung zu unterscheiden, sofern weder eine Übertragungs-Gaze erkennbar ist, noch Proben des Malschichtpaketes oder Röntgenaufnahmen vorhanden sind, liefern diese „untypisch“ wirkenden Oberflächen oft den entscheidenden Hinweis. Zum radiologischen Befund von Übertragungen siehe besonders Ravaud et al. 2001.

531 Raphaels *Madonna von Foligno* (heute *Pinacoteca Vaticana*) wurde von Holz auf Leinwand übertragen, die Prozedur durch eine Expertenkommission in einem Bericht festgehalten, der anschließend, ohne Hacquins Wissen und Einverständnis, veröffentlicht wurde. Vgl. u. a. Étienne 2011a, S. 75–80.

532 Nach Lacroix 1859.

533 Laut Philippe war die Rückseite zuvor mit Schmierseife („*savon noir*“) entfettet worden. Philippe 2003.



erfolgten eine weitere Kaschierung, die Abnahme der provisorischen Doublierung und ein erneuter Auftrag des öligen Übertragungsmediums zum Anbringen einer feinen Gaze.

Dann wurde eine doppelte Doublierung vorgenommen, wobei die erste Leinwand erneut mit dem gleichen Bleiweiß-Öl-Gemisch angeklebt wurde. Zuletzt wurde die Kaschierung abgenommen und das übertragene Gemälde mit einer harzigen Masse auf die zweite, bereits auf den Keilrahmen gespannte Leinwand gezogen.

Interessant ist hierbei, dass das ölige Bleiweiß-Übertragungsmedium offenbar gänzlich mit jenem ident war, das Hacquin bereits 1798 der Museumsadministration als *Maroufle au gras* für die Doublierung vorgestellt hatte.<sup>534</sup> Und wie schon im Fall der Doublierung wurde in Paris jedoch zeitlich parallel dazu weiter mit wässrigen Medien übertragen, wobei man die Rückseite der Gemälde wiederum durch die Anbringung eines Rückseitenanstriches vor Feuchtigkeit zu schützen suchte.

Im untersuchten Zeitraum führten im *Musée Napoléon* sowohl F.T. Hacquin, als auch J. Fouque Übertragungen durch – und zwar unabhängig vom originalen Trägermaterial jeweils auf Leinwand (Tab. 7).<sup>535</sup> In den französischen Restaurierakten konnten allerdings lediglich zwei solcher *Transpositions* lokalisiert werden, die gesichert Wiener Gemälde betrafen, wobei beide von J. Fouque (senior) durchgeführt wurden (Fallbeispiel 8).

|                         | Übertragung<br>von Holz auf<br>Leinwand | Übertragung<br>von Leinwand<br>auf Leinwand | Gemälde ge-<br>samt | Gemälde aus<br>Wien |
|-------------------------|-----------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------|---------------------|
| <b>F.T. Hacquin</b>     | 2                                       | 10                                          | 12                  | ?                   |
| <b>J. Fouque (sen.)</b> | -                                       | 10                                          | 10                  | 2                   |

***Tab. 7: Tabellarische Aufstellung der in Paris übertragenen Gemälde  
(Zeitraum 4. Trimester 1809- 4. Trimester 1814)***

534 Die Entwicklung des *Nouveau Procédé de Rentoilage* kann somit als eigentliche Vorstufe zur Bleiweiß-Übertragung gesehen werden. Zudem wird vermutet, dass bereits Jean-Louis Hacquin ein wichtiger Wegbereiter der Entwicklung in Richtung der Übertragung mit ölig-harzigen Medien gewesen sei. Möglicherweise „testete“ F.-T. Hacquin die neue Technik bereits 1800 an einem Gemälde, welches zuvor bereits durch seinen Vater übertragen worden war. Vgl. Schaible 1983b, S. 111 f. - Barrès 2005, S. 1005 f. - Martin et al. 2007, S. 26.

535 So vertrat F.-T. Hacquin die Ansicht, dass sich Leinwände gegenüber klimatischen Schwankungen stabiler verhalten würden, als Holzbildträger. Aus diesem Grund übertrug er Raffaels *Heilige Cäcilia* (heute *Pinacoteca nazionale di Bologna*) 1803 mittels seines *Maroufle au gras* von Holz auf Leinwand. Siehe dazu Émile-Mâle 2008d und Briau 2011, S. 29.

➤ **Fallbeispiel 8: Übertragung in Kombination mit einem hellen Rückseitenanstrich**

Die beiden Pendantgemälde *Der Kentaure Chiron und Achill* sowie *Äneas, die Sibylle und Charon* von Giuseppe Maria Crespi wurden ebenfalls 1810 in Paris behandelt (Abb. 28 und 29). Fouque notierte dazu im zweiten Trimester 1810, dass er beide Gemälde übertrug und doublierte – eine Arbeit, die mit 3 F./pd<sup>2</sup> bemessen wurde. Dazu kamen noch zwei neue Spannrahmen zu 3 F./T („toise“, Klafter), sodass Fouque für die Bearbeitung beider Werke insgesamt 139,50 F. erhielt:

„Un Tableau peint par Crespi Représentant l’Education  
d’Achile ; enlevé et rentoilé de 4. pieds 6 pouces sur 4 pieds  
2 pouces fait 18 pieds 9 pouces à 3 Francs le pied. 56 – 25 [F.]  
Son pendant peint par le même; enlevé et rentoilé  
à trois francs le pied 56 – 25 [F.]  
Fourni les deux chassis produisant 9 toises. 27 [F.]“<sup>536</sup>

Wieder übernahm anschließend P. Carlier die weitere Restaurierung. Im zweiten und dritten Trimester 1810 wandte er insgesamt mehr als 9 Tage auf, die ihm mit etwa 100 Francs entlohnt wurden. Es dürfte sich dabei vorwiegend um Oberflächenreinigungen, möglicherweise auch Firnisbehandlungen, sowie farbliche Ergänzungen gehandelt haben:

„Crespi – dit l’Espagnolo, deux tableaux sur toiel, L’un  
L’Education d’Achille par le Santaure,  
Le pendant, l’Enlèvement d’Helene, de chacun 4 pieds 4 pouces  
Sur 3 pieds 2 pouces de Large, netoyer. Commencer La  
restauration quatre journée, imparfait cȳ 4 jours.“<sup>537</sup>

„Crespi dit L’Espagnolo, deux tableaux sur toiel  
l’un L’Education d’Achille, par le Santaure.  
Le pendant L’Enlèvement d’Helene, de chacun  
4 pieds 5 pouces, sur 3 pieds 2 pouces de Large,  
travailler cinq journée pour les achevé cȳ 5 jours [...]   
avoir repeint des tringles aux deux tableaux de Crespi [...]   
travailler en tous trois journée ci 3 jours.“<sup>538</sup>

536 [Ein Gemälde gemalt von Crespi, die Erziehung des Achill zeigend; abgenommen und doubliert zu 4 pd 6 po auf 4 pd 2 po macht 18 pd 9 po à 3 F./pd, 56,25 [F.]. Sein Pendant gemalt vom selben; abgenommen und doubliert à 3 F./pd, 56,25 [F.]. Die zwei Spannrahmen gestellt, 9 Klafter ausmachend, 27 [F.] ]. AN O<sup>2</sup> 835 (J. Fouque, 2. Trim.1810).- Die beiden Pendants maßen zu diesem Zeitpunkt etwa 146,178 x 135,35 cm, waren also größer als heute (GG\_270: 123 x 124,9 cm; GG\_306: 129 x 127 cm). In späterer Zeit wurden vermutlich Formatverkleinerungen vorgenommen.

537 [Crespi – genannt l’Espagnolo, zwei Gemälde auf Leinwand, das eine die Erziehung Achills durch den Kentauren, das Pendant, der Raub der Helena, jedes zu 4 pd 4 po auf 3 pd 2 po in der Breite, gereinigt. Die Restaurierung begonnen vier Tage, unvollendet, dies 4 Tage.] . AN O<sup>2</sup> 835 (P. Carlier, 2. Trim. 1810). - Der Titel, den Carlier dem Pendant gab, stimmt nicht mit dem heutigen überein, es ist jedoch naheliegend, dass es sich um das Wiener Bild handelt. Laut Carliers Angaben maßen beide Gemälde zum Zeitpunkt der Restaurierung etwa 140,764 x 102,866 cm, waren also kleiner als noch in Fouques *Mémoire*. Vermutlich hatte dieser die Leinwandgröße daher noch in unaufgespanntem Zustand abgemessen.

538 [Crespi genannt l’Espagnolo, zwei Gemälde auf Leinwand das eine die Erziehung des Achill, durch den Kentauren. Das Pendant der Raub der Helena, jedes zu 4 pd 5 po, auf 3 pd 2 po in der Breite, fünf Tage gearbeitet um sie fertigzustellen, dies 5 Tage. [...] Leisten an den Gemälden von Crespi übermalt.] . AN O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 3. Trim.1810). – Vermutlich handelte es sich bei diesen „tringles“ um Leisten aus Holz, die für die Rahmung bzw. Hängung vonnöten waren. Interessanterweise gab Carlier in diesem *Mémoire* für beide Werke ein größeres Format an (etwa 143,471 x 102,866 cm) als noch ein Trimester zuvor. Möglicherweise handelte es sich dabei aber um einen simplen Schreibfehler (4 pd 5 po statt 4 pd 4 po).



**Abb. 28:** G. M. Crespi (Lo Spagnuolo), Der Kentaur Chiron und Achill, um 1695/1705, Öl auf Leinwand, 123 x 124,9 cm, KHM Wien, Inv.-Nr. GG\_270



**Abb. 29:** G. M. Crespi (Lo Spagnuolo), Äneas, die Sibylle und Charon, um 1695/1705, Öl auf Leinwand, 129 x 127 cm, KHM Wien, Inv.-Nr. GG\_306



Lediglich im Falle von Äneas, die Sibylle und Charon hat sich die noch von 1810 stammende Behandlung des Bildträgers bis heute erhalten.<sup>539</sup> Der Befund des Gemäldes belegt, dass die originale Leinwand nicht mehr vorhanden ist und die Malschicht auf ein dünnes gazeartiges Gewebe übertragen und anschließend doppelt, also über zwei Gewebe doubliert wurde (Abb. 30).<sup>540</sup>

Die letzte Doublierleinwand setzt sich aus zwei Teilstücken zusammen, die rückseitig vertikal verlaufend an der Webkante mit ca. 1 cm Nahtzugabe vernäht wurden.<sup>541</sup> Analog zu anderen Eingriffen Fouques wurde die Rückseite nach dem Aufspannen mit einem Bleiweiß-Ölanstrich versehen (Abb. 31).<sup>542</sup> Zudem finden sich ebenfalls Reste von französisch bedrucktem Papier entlang der Umschlagränder (Abb. 32).



**Abb. 30:** Detail des Umschlagrandes mit Gaze, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_306

539 Die Wiener Restaurierakten weisen darauf hin, dass das Gemälde seit dem 19. Jh. keinen größeren Eingriffen am Bildträger mehr unterzogen wurde. Vgl. KHM, GG, Restaurierdokumentation (GG\_306).

540 Die erste Doublierleinwand in einfacher Leinwandbindung, vermutlich aus Leinen oder Hanf, hat eine Webdichte von 9 auf 12 Fäden/cm<sup>2</sup>. Die zweite Doublierleinwand, ebenfalls in einfacher Leinwandbindung und vermutlich Leinen oder Hanf, besteht aus etwas feinerer Qualität (die Webdichte konnte aufgrund des Rückseitenanstriches nicht gemessen werden).

541 Die Naht verläuft, von der Rückseite aus gesehen, etwa 52 cm vom rechten Bildrand. Es erfolgten jedoch keine Einschnitte (vgl. Abb. 31).

542 Proben des Rückseitenanstriches wurden von Vaclav Pitthard, Marta Anghelone, Sabine Stanek und Natalia Gustavson untersucht Vgl. Anhang IV, Punkt B.



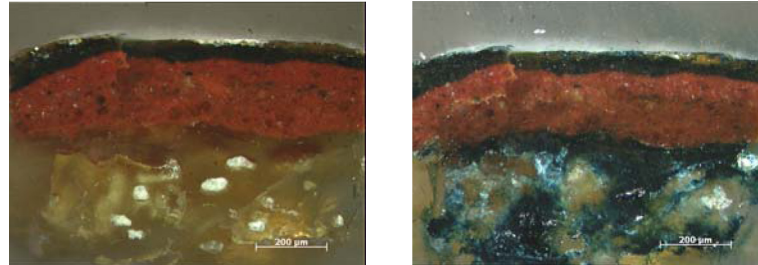
**Abb. 31:** Rückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_306



**Abb. 32:** Detail des Umschlagrandes mit bedrucktem Papier, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_306



Sowohl bei der Übertragung, als auch bei der Doublierung deuten die Untersuchungen auf eine Verklebung mittels eines Kleister-Leim-Gemisches hin.<sup>543</sup> Bei der Übertragung wurde die originale Grundierung offenbar kaum reduziert, wie auch am Probenquerschliff nachvollziehbar ist: Unter der dunklen, in diesem Bereich zweischichtig aufgebauten Malschicht sind zwei kompakte Lagen Rotocker-Grundierung zu erkennen.<sup>544</sup> Darunter befindet sich eine verhältnismäßig dicke (über 400 µm), vorwiegend proteingebundene Schicht, bei der es sich um das Übertragungsmedium handelt (Abb. 33).<sup>545</sup>



**Abb. 33:** Mikroskopaufnahmen des Probenquerschliffes GG\_306/2 bei 100-facher Vergrößerung (Polarisationslicht, vor und nach Anfärbung mit Amidoblack)

Der vorhandene Keilrahmen mit Kreuz erinnert in Form und Ausführung an weitere Beispiele aus Paris. Da er überdies Reste des hellen Rückseitenanstriches aufweist, ist es möglich, ihn ebenfalls auf 1810 zu datieren. Weiters ist ersichtlich, dass das Gemälde in der Vergangenheit mehrfach Formatveränderungen unterzogen wurde. Ein Teil der heutigen Umschlagränder ist bemalt und wurde auf die Rückseite umgeschlagen, wobei in den Eckbereichen Einschnitte erfolgten.<sup>546</sup> Auch der Spannrahmen wurde durch Aufleimen in der Breite vergrößert, wodurch nun ein ursprünglich unter dem Kreuz liegender, vom Bleiweiß-Anstrich ausgesparter Bereich sichtbar ist. Die Haftung zwischen Malschicht, Gaze und den beiden Doublierleinwänden ist derzeit zufriedenstellend. Allerdings konnten seit den 1980er Jahren mehrfach akute Haftungsverluste und Malschichthochstellungen beobachtet werden, die als Folgeschäden der Behandlung von 1810 angesehen werden können.<sup>547</sup> Weiters ist es durch die Anwendung von Hitze und Druck zu Verpressungen in der Malschicht gekommen. Neben einer vermutlich maltechnisch bedingten Runzelbildung, ist an diesem Gemälde auch das horizontal verlaufendes Malschichtcraquelé auffällig, welches durch ehemaliges Rollen – z.B. beim Transport im abgespannten Zustand – entstanden sein dürfte.<sup>548</sup>

543 Eine Probe des Doubliermediums wurde von Vaclav Pitthard untersucht. Vgl. Anhang IV, B. – Vgl. auch Anm. 557.

544 Der Querschliff wurde im Rahmen der letzten Restaurierung des Gemäldes im naturwissenschaftlichen Labor des KHM untersucht. Die untere, grobkörnigere Grundierung variiert in der Schichtdicke zwischen 150 und 180 µm, die obere, feinkörnigere misst 50 bis 100 µm. - Im italienischen Spätbarock, so auch beim Bologneser G. M. Crespi (1665-1747), überwiegen traditionell rote, evtl. zweischichtige Grundierungen, vgl. u.a. Koller 1997, S. 350.

545 Die histochemische Anfärbung auf Proteine erfolgte mit Amidoblack AB 2 in dest. Wasser. Vgl. Martin 1977, S. 63-67. - Aufgrund der Schichtdicke (um 400 µm) ist es gänzlich ausgeschlossen, dass es sich dabei um die originale Vorleimung handelt. Vermutlich wurde das Medium aufgespachtelt (ich danke Ina Slama für diesen Hinweis).

546 Nähere Angaben zu den Formatveränderungen sind u.a. der ausführlichen, bislang jedoch nicht publizierten Dokumentation des KHM zu entnehmen.

547 Das Gemälde wurde 2008-2009 einer umfassenden Restaurierung unterzogen.

548 Trocknet die zuoberst liegende Farbschicht vor der darunterliegenden, können entweder *Runzeln* (obere Schicht noch elastisch) oder *Frühschwundrisse* (obere Schicht nicht mehr elastisch) entstehen, wobei die Ursachen dafür meist maltechnischer Natur sind (unterschiedliche Trocknungszeiten der verwendeten Bindemittel). Allerdings kann auch spätere Hitzeeinwirkung zu einem Wiedererweichen der Malschichten führen und solche Schäden verursachen. Im vorliegenden Fall ist jedoch nicht davon auszugehen, da die so entstandenen Runzel im Laufe der Doublierung beim Beschweren sicherlich flach gedrückt worden wären. Vgl. Nicolaus 1998, S. 158, 164, 167 f.



**Abb. 34:** *Gemälderückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_270*

Im Fall des Pendantgemäldes gestaltet sich die Rückverfolgung der vermuteten Pariser Übertragung komplizierter. Aufgrund von späteren Eingriffen ist eine Untersuchung der Restauriermaterialien des 19. Jahrhunderts kaum mehr möglich, denn wegen Deformierungen und Haftungsverlusten wurde das Gemälde Anfang der 1950er Jahre in Wien zwei weiteren Doublierungen unterzogen, die in kurzer zeitlicher Abfolge voneinander erfolgten und zudem mit Formatveränderungen einhergingen.<sup>549</sup> Nicht geklärt ist indes, ob damals auch die Übertragung erneuert wurde.<sup>550</sup> Heute liegen zwei unterschiedliche Doublierleinwände vor, auf der Rückseite ist im oberen rechten Viertel überdies ein diagonal verlaufender Flicker zu erkennen (Abb. 34).<sup>551</sup>

Den bis dato einzigen stichhaltigen Beweis für die angenommene französische Behandlung liefert lediglich der offenbar beibehaltene Keilrahmen, der wiederum neben seiner formalen Verwandtschaft zu anderen Pariser Beispielen auch helle Farb Spuren am Holz aufweist, die in ihrer Zusammensetzung mit dem öligen Bleiweißanstrich des vorigen Gemäldes identisch sind.<sup>552</sup>

Analog zum Pendant sind auch bei der Darstellung des *Kentauren Chiron und Achill* maltechnisch bedingte Schäden zu erkennen, die großflächig zu Runzel- und Frühschwundrissbildung in der Malschicht geführt haben.<sup>553</sup> Durch die wiederholte Behandlung mit Wärme und starkem Druck bei Übertragung und Doublierung kam es zu Verpressungen in der Oberfläche und zu einem prominenten Hervortreten der Leinwandstruktur durch die Malschicht hindurch.

549 Vgl. KHM, GG, RB II, Nr. 1478 (1951) und Meisterkartei GG\_270 (1952).

550 Weder Malschichtproben noch Röntgenaufnahme liefern dazu weitere Hinweise.

551 Beide sind in einfacher Leinwandbindung gewebt, wobei die erste aus gröberer Qualität besteht (Webdichte 7x8 Fäden/cm<sup>2</sup>), als die zweite, die sehr fein gewebt ist (Webdichte 19x21 Fäden/cm<sup>2</sup>).

552 Vgl. Anhang IV, Punkt B.

553 Vgl. Anm. 548.

Die in der Vergangenheit bereits mehrfach aufgetretenen Malschichthochstellungen konnten bei einer rezenten Restaurierung stabilisiert werden.<sup>554</sup>

Die Beschreibung „*enlevé et rentoilé*“ (abgenommen und doubliert) weist darauf hin, dass Fouque beide Werke sowohl übertragen als auch doubliert hatte. Hingegen wurden weder die doppelte Doublierung noch der Rückseitenanstrich im betreffenden *Mémoire* erwähnt.<sup>555</sup> Sowohl für das Übertragungs- als auch das Doubliermedium bediente sich Fouque offenbar einer Kleister-Leim-Mischung. Ähnlich wie bei der Doublierung entschied er sich anschließend als hydrophobierende Schutzmaßnahme für einen Bleiweiß-Ölanstrich auf der Rückseite.<sup>556</sup>

Leider liegen uns keine gesicherten Informationen darüber vor, wie Fouque praktisch vorging. Die Prozedur des Abnehmens der Malerei vom Bildträger, das Transferieren auf die Zwischengaze und die nachfolgende Doublierung dürften sich aber zumindest in den beiden Wiener Fällen insofern von F.-T. Hacquins Methodik unterscheiden haben, dass keine öligen Medien zum Einsatz kamen.<sup>557</sup> Ob dies indes auch für alle weiteren Übertragungen aus seiner Hand zutrifft, gilt es in Zukunft noch herauszufinden.

---

554 KHM, GG, Restaurierdokumentation (GG\_270).

555 Vgl. Anm. 506.

556 Im Falle einer Bleiweißdoublierung wäre dieser Anstrich überflüssig gewesen.

557 Diese Einschätzung deckt sich auch mit den Aussagen von Martin sowie Briau. Martin et al. 2007, S. 28 f. - Briau 2011, S. 25 f.

### 3. Parkettierung („parquetage“)

Auch die Parkettierung hat ihren Ursprung in der ästhetischen Vorstellung, dass Gemälde möglichst plane Oberflächen aufweisen sollten. Die originalen hölzernen Bildträger wurden durch Abhobeln gedünnt, planiert und auf der Rückseite ein mehr oder weniger starres Gerüst (Parkett oder Rost) aus ebenfalls meist hölzernen Leisten angebracht. Diese Technik entstand vermutlich im Laufe des 18. Jahrhunderts in Italien und wurde bereits um 1750 in Paris durch die Witwe Godefroid und Jean-Louis Hacquin angewandt. Letzterer entwickelte um 1770 das sog. „*parquet coulissant*“ mit mobilen Einschubleisten.<sup>558</sup> Als „goldene Zeit“ der Parkettierung gilt allgemein jedoch das 19. Jahrhundert, wobei die angebrachten Leisten in Form und Ausführung geografisch und zeitlich gesehen stark variierten.<sup>559</sup>

Da das rückseitig angebrachte Parkett die natürliche Bewegung des Bildträgers verhinderte, konnte es besonders bei Klimaschwankungen zu Spannungsunterschieden und Sprüngen im Holz, sowie Stauchungen und Abplatzungen von Malschicht kommen. Aus diesem Grund werden Parkettierungen heute allgemein nicht mehr angewandt und in vielen Fällen ist eine Abnahme des Rosts (Deparkettierung) nötig, wobei die gedünnte Holztafel dann oftmals einer Stützkonstruktion bedarf.<sup>560</sup>

558 Bergeon Langle et al. 1998, S. 264 f. - Philippe 2003. - Die Längsleisten (oder Rostspangen) wurden parallel zur Faserrichtung des Holzes aufgeleimt, die Querleisten (auch Einschubleisten) orthogonal dazu lediglich eingeschoben. Die ursprüngliche Idee dahinter war, dass diese „mobilen“ Einschubleisten eine seitliche Bewegung des Holzes weiterhin zulassen würden, während die Rostspangen den Bildträger wie gewünscht plan hielten. In den meisten Fällen verkeilte sich dieses System aufgrund von Spannungen jedoch zusehends ineinander. Vgl. Nicolaus 1998, S. 54 f.

559 So sind beispielsweise die Leisten beim Flachparkett breiter und weniger tief als beim Hochparkett. Vgl. Abb. 35 und Abb. 59.

560 Nicolaus 1998, S. 59-65.



➤ **Fallbeispiel 9: Parkettierung einer Holztafel**

Samuel van Hoogstraten's Holztafel *Der innere Burgplatz in Wien* (Abb. 35) wurde im zweiten Trimester 1813 zunächst von F.-T. Hacquin und anschließend von J.-M. Hooghstoel behandelt. Hacquin fügte zunächst die Holzbretter der Tafel wieder zusammen und brachte anschließend auf der Rückseite ein Parkett an, das seinen Angaben zufolge aus acht Längs- und sieben Querleisten bestand, eine Arbeit für die er zwar zunächst 27 F. veranschlagte, letzten Endes jedoch nur 18 F. erhielt:

„Un Tableau peint Sur Bois par  
Hoogstraten, reuni les planches et mis derrière  
un parquet composé de 8 Montants et  
7 Lames. 18 [F.]“<sup>561</sup>

Noch im gleichen Trimester übernahm Hooghstoel die weitere restauratorische Behandlung, wobei das Gemälde unter fünf Werken aufgelistet wurde, deren Bearbeitung insgesamt mit 100 F. entlohnt wurde:

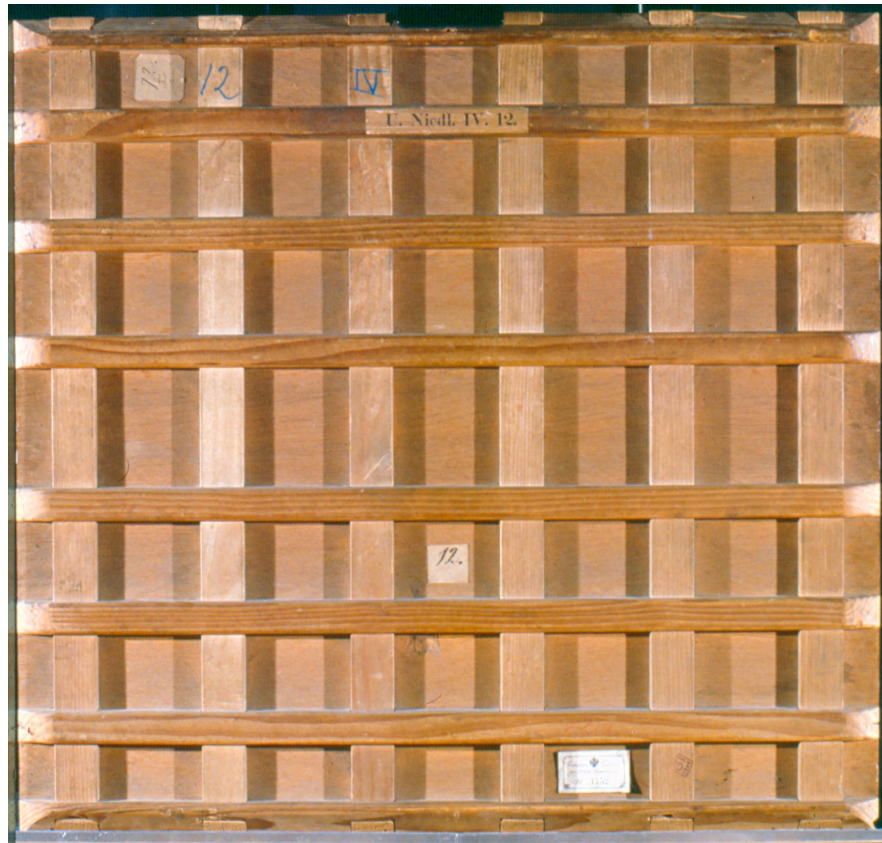
„[...] Une Vue de Vienne par Hoogstraten [...] 100 [F.]“<sup>562</sup>



**Abb. 35: S. van Hoogstraten, *Der innere Burgplatz in Wien*, 1652,  
Öl auf Eichenholz, 78,5 x 84,5 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1752**

561 [Ein Gemälde auf Holz gemalt von Hoogstraten, die Bretter vereint und rückseitig eine Parkett zusammengesetzt aus 8 Längs- und 7 Querleisten aufgebracht, 18 [F.] ] AN, O<sup>2</sup> 836 (F.-T. Hacquin, 2. Trim. 1813).

562 [5 [...] Eine Ansicht Wiens von Hoogstraten [...] 100 [F.] ] AN, O<sup>2</sup> 836 (J.-M. Hooghstoel, 2. Trim. 1813).



**Abb. 36:** Parkettierte Gemälderückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1752

Da das Gemälde 1815 bereits parkettiert nach Wien zurückkehrte, konnte es sämtlichen späteren Parkettierungskampagnen entkommen. Aus den älteren Wiener Restaurierarchiven geht lediglich eine „Reinigung“ und Retusche von 1931 hervor. Obwohl bedingt durch die Parkettierung seit den frühen 1990er Jahren vermehrt feine Blasen und Sprünge in der Malschicht bzw. im Bildträger aufgetreten waren, entschied man sich bis dato, die empfindliche Holztafel nicht zu deparkettieren.

Die aus sieben Brettern bestehende Eichenholztafel war vor Anbringen des Rosts auf etwa 7-9 mm gedünnt worden, wozu man sich eines Zahnhobels bedient hatte, der feine Rillen in der Oberfläche hinterließ (Abb. 37).<sup>564</sup> Dabei wurde unter anderem auch versucht, die zum Teil durch die nicht völlig bündig geschlossenen Leimfugen verursachten Stufen zu nivellieren.<sup>565</sup> Das aufgebrachte Parkett besteht durchwegs aus Weichholz, vermutlich Fichte oder Tanne. Die in Faserrichtung des Bildträgers (quer verlaufend) aufgeleimten Längsleisten sind etwa 3-3,2 cm breit und 1,5 cm tief.<sup>566</sup> Die Spangen sind an den Enden zum Bildrand hin abgeschrägt, die oberste und unterste Leiste zusätzlich auch über die gesamte äußere Länge. Der Abstand zwischen den Längsleisten ist unregelmäßig, da sie – mit Ausnahme der obersten und untersten Spange – direkt über den Leimfugen des Originals liegen. Die Einschubleisten sind etwa 4,1 bis 4,2 cm breit und 1,1 cm tief, jedoch nur zum unteren Bildrand hin abgefast und enden am oberen Rand gerade. Sie haben einen Abstand von etwa 14,6 cm zueinander. Die spätere Position dieser Querleisten wurde beim Arbeiten offenbar sowohl rückseitig am gedünnten Bildträger, als auch seitlich entlang der Längsleisten (zur Markierung der Einschublöcher) leicht eingeritzt.

563 KHM, GG, RB II, Nr. 695 (1931).

564 Diese Rillen dienten möglicherweise auch dazu, die Oberfläche aufzuraugen, um eine bessere Haftung des Leims zu ermöglichen.

565 Laut des letzten Restaurierberichts. Siehe KHM, GG, Restaurierdokumentation (GG\_1752).

566 Vermutlich proteinischer Leim (z.B. Knochenleim). Es wurde keine Probe entnommen.



**Abb. 37:** Detail der Gemälderückseite mit Spuren eines Zahnhobels, KHM Inv. Nr. GG\_1752

Interessanterweise stimmt die von Hacquin erwähnte Anzahl der angebrachten Einschubleisten nicht mit dem Befund des Gemäldes überein, denn es wurden lediglich sechs und nicht sieben solcher Querleisten angebracht (vgl. Abb. 36). Möglicherweise kam es aber zu dieser Änderung, als Hacquin das Parkett wie in anderen Fällen von einem Tischler des *Musée* anfertigen ließ.<sup>567</sup>

Das vorliegende Flachparkett unterscheidet sich in Form und Abstand der angebrachten Leisten zudem klar von den engen, dichten und zum Teil sehr viel dunkler erscheinenden Hochparketten, die in Wien für das 19. Jahrhundert belegt sind (vgl. Teil III, Punkt 3. e).

Deutliche Ähnlichkeiten bestehen aber beispielsweise zu einem weiteren Parkett F.-T. Hacquins aus 1800.<sup>568</sup> In Paris führten sowohl F.-T. Hacquin als auch J. Fouque solche Rostungen durch.<sup>569</sup> Das hier vorgestellte Gemälde Van Hoogstratens stellt jedoch das einzig bekannte Wiener Werk mit einer noch aus Paris stammenden Parkettierung des 19. Jahrhunderts dar.

---

<sup>567</sup> Vgl. Philippe 2008, S. 54. – Auch in diesem Fall konnte übrigens (links mittig) am Bildrand der Überrest eines bedruckten Papiers entdeckt werden, der mit dem Pariser Eingriff in Zusammenhang stehen könnte (evtl. bei der Verleimung der Längsleisten haften gebliebener Rest?). Aufgrund des fragmentarischen Zustandes konnte allerdings nicht geklärt werden, ob es sich um ein Stück französischen Ursprungs handelt.

<sup>568</sup> Tizians *Dornenkrönung Christi* (Musée du Louvre Inv. Nr. 1540). Vgl. Volle et al. 1993, S. 70, Abb. 23.

<sup>569</sup> Philippe 2005. – Briau 2011, S. 29.



#### 4. Sonderfall Entrestaurierung

Die meisten der Pariser *Mémoires* trugen lediglich den damals neu vorgenommenen Maßnahmen Rechnung. In einigen Fällen wurden allerdings auch frühere Behandlungen angesprochen, die zu Schäden geführt hatten und nun behoben werden mussten – beispielsweise durch eine Entrestaurierung, wie im nachfolgenden Fallbeispiel.

Als *Marouflage* wird allgemein das Aufkleben des originalen auf einen, im Gegensatz zur Doublierung, „starren“ Bildträger bezeichnet.<sup>570</sup> Meistens handelt es sich dabei um Leinwände, die mittels wässriger oder öligler Klebemedien sowie Druck und Wärme auf eine Platte aufkaschiert wurden.<sup>571</sup> Vereinzelt wurden Marouflagen noch vom Künstler selbst vorgenommen, aus maltechnischen Gründen oder zur Präsentation.<sup>572</sup> In der Vergangenheit häufiger war jedoch ihre restauratorische Anwendung zur (im Vergleich zur Doublierung wesentlich stärkeren) Unterstützung eines durch Alterung oder Beschädigungen geschwächten Bildträgers.<sup>573</sup> Gleichsam wurden dadurch plane Gemäldeoberflächen erreicht. Ähnlich wie bei Doublierung und Übertragung konnte der Einsatz von Druck und Wärme jedoch auch zu Malschichtverpressungen und einem verfremdeten Oberflächencharakter führen, oder aufgrund von Spannungsunterschieden bzw. durch inhomogen aufgetragenes Maroufliermedium Deformierungen hervorrufen. Marouflagen werden heute nur mehr in Einzelfällen angewandt.<sup>574</sup> Die nachträgliche Entfernung einer Marouflage wird als *Demarouflage* bezeichnet.

570 Der Begriff „*maroufle*“ bezeichnet im Französischen lediglich ein (starkes) Klebemittel. Vgl. <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?93;s=2607037125;r=3;nat=;sol=1;> (22.08.2011). – Zur Geschichte und Technik der *Marouflage* vgl. u. a. Pernety 1757, S. 405. – Schiessl 1983a. – Koller et al. 2005. – Heinisch 2007.

571 Weitere Möglichkeiten waren im 19. Jh. Marouflagen auf Metall, Glas, Stein, Wandflächen oder Pappe. Vgl. Schiessl 1983a, S. 233.

572 Wie beispielsweise im Fall von Giorgiones *Laura* (KHM Inv.-Nr. GG\_31). Vgl. Oberthaler 2004, S. 268 ff. – Heinisch 2007, S. 25.

573 Nicolaus 1998, S. 131 f.

574 Freundliche Mitteilung von Ingo Sandner (Dresden, 04.04.2012). – Auch der Bilderzyklus im Kreuzgang der Wiener Servitenkirche wurde um 1970 noch maroufliert. Freundliche Mitteilung von Manfred Koller (21.05.2012).



➤ **Fallbeispiel 10: Demaroufflage in Kombination mit einer Doublierung**

Eine im Zusammenhang mit dem französischen Kunstraub besonders verschlungene Restaurierungsgeschichte hat die Wiener Version von Tizians *Diana und Kallisto* vorzuweisen (Abb. 38).<sup>575</sup> Zum Zeitpunkt seiner Ankunft in Paris war das Leinwandgemälde dem *Inventaire Napoléon* zufolge noch auf Holz marouffliert.<sup>576</sup> Heute allerdings liegt eine Kleister-Leim-Doublierung mit Papierzwischenlage und über zwei Leinwände vor, welche auf 1912 datiert werden kann.<sup>577</sup> In den entsprechenden Wiener Restaurierakten finden wir darüber hinaus den Hinweis, dass das Gemälde in der Vergangenheit in mehrere Teile zerschnitten worden war und dies vermutlich beim Abnehmen von der Holztafel geschah.<sup>578</sup> Auch die restauratorische Bestandsaufnahme hat eine solche Zerstückelung in etwa 25 Teile belegt.<sup>579</sup> Die Zerteilung erfolgte mittels sehr unregelmäßig verlaufender, nicht der Darstellung folgender Schnitte. Bislang blieb jedoch völlig unklar, weshalb und wann dieser Eingriff erfolgte.



**Abb.38: T. Vecellio (Tizian) und Werkstatt, *Diana und Kallisto*, um 1566, Öl auf Leinwand, 184,4 x 201,5 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_71**

575 Ein Teil dieser Ergebnisse wurde bereits publiziert. Vgl. Gustavson 2011.

576 „[...] Vecellio Tiziano de Cadore; Diane au bain avec ses nymphes découvre la grossesse de Calisto.; H. 1,02 m; L. 1,86 m; [...] Sur toile marouflée sur bois [...]“. “[...] Vecellio Titiano di Cadore; Diana im Bade mit ihren Nymphen entdeckt die Schwangerschaft Kallistos; Höhe 1,02 m; Breite 1,86 m (...) Auf Leinwand auf Holz marouffliert (...)]. AMN, 1DD16, S. 121, Nr. 879. – Im Eintrag wurden Höhe und Breite vertauscht, zudem liegt ein „Zahlendreher“ vor (1,02 anstatt 2,01 m), dennoch handelt es sich eindeutig um das Wiener Gemälde. Ein weiterer Hinweis auf diese Maße liefert auch das *Mémoire* von Hacquin. Siehe [Anm. 582](#).

577 Nach Meinung der Verfasserin ist in diesem Fall eine Übertragung auszuschließen.

578 KHM, GG, RB I, Nr. 98 (1912).

579 Dies geht auch aus der Röntgenaufnahme hervor, die 2005 im Rahmen der wissenschaftlichen Untersuchung der Maltechnik Tizians am Kunsthistorischen Museum unter der Leitung von Sylvia-Ferino Pagden durchgeführt wurde. Vgl. Deiters et al. 2007, S. 241., Abb. 6.

Unterlagen, die auf eine Ausstellung des Werkes in Paris hindeuten, liegen schon für Ende 1811 vor.<sup>580</sup> Das Werk wurde allerdings erst zwei Jahre später einer Restaurierung unterzogen, die Leinwand im ersten Trimester 1813 durch F.-T. Hacquin von der Holztafel abgenommen und anschließend doubliert. Wir erfahren überdies, dass die ehemalige Marouflage mit einem öligen Medium vorgenommen worden war, dessen Reste Hacquin ebenfalls entfernte. Auch der neu hergestellte Spannrahmen mit Doppelkreuz und die für die Doublierung verwendete Hanfleinwand („toile de brin“) werden beschrieben.<sup>581</sup> Hacquin erhielt für seine Arbeiten die hohe Summe von 146,75 F.:

*„Un titien, Peint sur toile, Representant Diane et  
Calisto, enlevé de dessus un fond de Bois, sur lequel  
il avoit été colé avec de la Couleur à l’huile, j’ai en  
outre oté, L’enduit d’huile et L’ai Remis sur toile, il  
Porte 2 m ½ Dm, sur 2 m ½ Dm ou 6 pieds 3 po. sur  
6 pieds 3 po. 39 pieds à 3 F. Le pied* 117[F].

*[...] Fourni un Chassis a Double Croix et 3 aunes 1/2 de toile dite  
Brin, pour le tableau du titien* 29 – 75[F]. “F<sup>582</sup>F

Die Restaurierung des Gemäldes wurde anschließend im zweiten Trimester 1813 von Jean-Marie Hooghstoel fortgeführt, von dem wir jedoch lediglich die dafür geforderte Summe erfahren. Die genannten 75 F. dürften etwa der Arbeit von 5 Tagen entsprochen haben.<sup>583</sup>

*„3° Diane & Calisto = d’après le Titien* 75 [F]. “<sup>584</sup>

580 Am 20. Dezember 1811 fertigten die Gebrüder Delporte eine neue Zierrahmung für das Gemälde an. Vgl. AN, O<sup>2</sup> 836, (Delporte, 2. Sem. 1811).

581 Zur „toile de brin“ vgl. Guillaumin 1841, S. 2161.

582 [Ein Tizian, auf Leinwand gemalt, Diana und Callisto zeigend, abgenommen von einem Holzgrund, auf den er mit Ölfarbe geklebt war, ich habe außerdem die Schicht entfernt und ihn wieder auf Leinwand gezogen, er misst 2 m ½ dm auf 2 m ½ dm oder 6 pd 3 po auf 6 pd 3 po. 39 pd à 3 F./pd; 117 [F.]. (...) Für das Gemälde von Tizian einen Spannrahmen mit Doppelkreuz und 3 ½ au [Ellen] Hanfleinwand aufgebracht.; 29,75 [F.]]. AN, O<sup>2</sup> 836 (F.-T. Hacquin, 1. Trim. 1813).

583 Gewöhnlich erhielt Hooghstoel 14 F. pro Tag. Vgl. u.a. AN, O<sup>2</sup> 836 (J.-M. Hooghstoel, 4. Trim. 1812).

584 [3° Diana & Kallisto = nach Tizian; 75 [F.]]. AN, O<sup>2</sup> 836 (J.-M. Hooghstoel, 2. Trim. 1813). – Interessanterweise schrieb Hooghstoel das Gemälde nicht Tizian selbst zu, was ebenfalls für das Wiener Werk sprechen würde, welches um 1566 nach der Edinburger Vorlage entstand und heute Werkstattbild mit der Beteiligung Tizians gilt. Vgl. Deiters et al. 2007, S. 240.

Historisch belegt ist für 1813 also lediglich die Abnahme der Leinwand von der Holztafel, das Reduzieren des öligen Marouffiermediums, sowie eine Doublierung und Neuaufspannung. Um die heute vorliegende Zerstückelung des originalen Bildträgers zu erklären, sind nun mehrere Szenarien denkbar:

Zunächst muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass der textile Bildträger bereits vor 1813 hätte zerschnitten worden sein können. In diesem Fall hätte die frühere Marouflage die Funktion gehabt, die einzelnen Teile zusammenzuhalten. Allerdings wäre es in diesem Fall mehr als sonderbar, dass Hacquin ausgerechnet in seinem Arbeitsbericht nicht davon berichtet hätte – einerseits um sich gegenüber möglichen Schwierigkeiten bei der Demarouflage abzusichern, andererseits aber auch um auf sein Vermögen hinzuweisen, ein so stark zerstörtes Gemälde wieder herzustellen, was ihm unter Umständen erlaubt hätte, mehr Geld zu verlangen.<sup>585</sup> Dieses erste Szenario wirkt daher eher unwahrscheinlich.

Als Zweites muss bedacht werden, dass die Abnahme einer mit öligen, mittlerweile vermutlich verhärteten Substanzen auf eine Holzplatte geklebten etwa 4 m<sup>2</sup> großen Leinwand aus praktischer Sicht sicherlich eine höchst mühevollen Arbeit darstellte, wäre die Marouflage durch langwieriges Abhobeln der Holzplatte von der Rückseite her geschehen. Vor der neuerlichen Doublierung musste auch die Leinwand noch vom anhaftenden Klebemittel befreit werden, was vermutlich ebenfalls nur unter großem Arbeitsaufwand zu bewerkstelligen war. Diesen Schwierigkeiten bei der Durchführung scheint auch der im Vergleich zu anderen Eingriffen höhere Preis von 3 F. pro Quadratfuß Rechnung zu tragen. Hier sollte nun die Frage in den Raum gestellt werden, ob angesichts von Zeitdruck und möglichen anderen Problemen bei der Durchführung nicht ein stückweises Ablösen und Zerschneiden des textilen Bildträgers von der Vorderseite her als Alternative angesehen wurde. Möglicherweise geschah das Unglück aber auch während der neuerlichen Doublierung, vermutlich einer *Rentoilage au gras*.<sup>586</sup> Wiederholen wir, dass für diese Methode zunächst eine Kleister-Leim-Doublierung vorgenommen und diese erste Doublierleinwand anschließend mit einer Art Glasschneidewerkzeug herunter geschnitten wurde (vgl. Fallbeispiel 5 u. Abb. 51). Ein Zusammenhang mit den geraden, scharfen Schnitten in der Originalleinwand wäre durchaus denkbar. Die Tatsache, dass der Pariser Restaurator eine solche Panne dann in seinem Bericht nicht weiter beschrieben hätte, wäre in diesem Fall verständlich.<sup>587</sup>

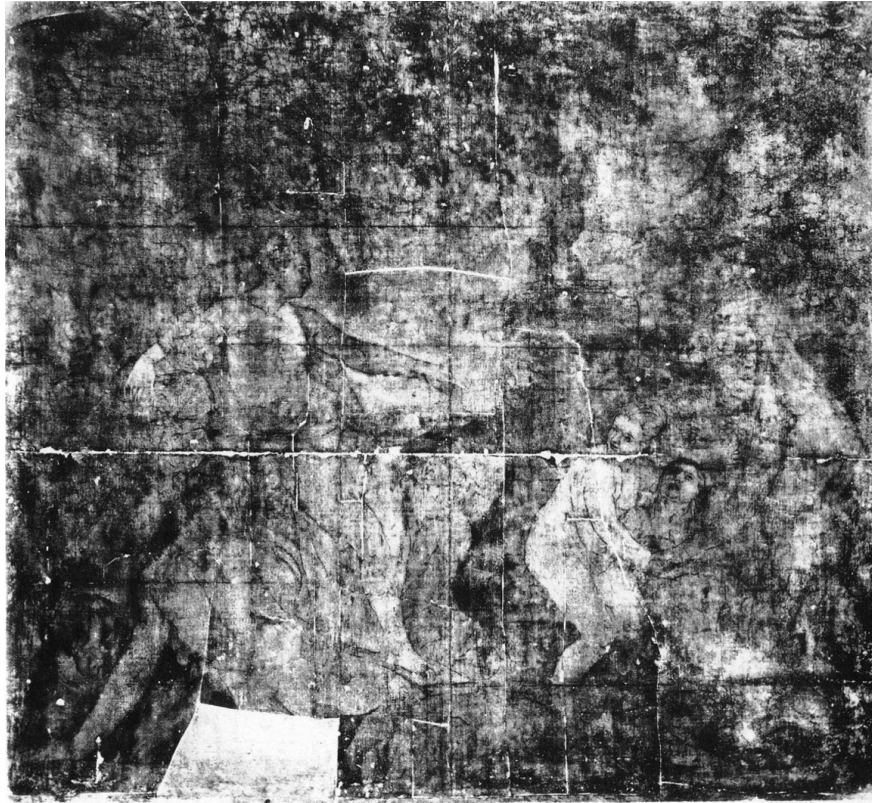
Als dritte Möglichkeit sollte in Erwägung gezogen werden, ob die Zerstückelung nicht auch zwischen 1813 und 1912 hätte geschehen können. Doch dass man ein gerade frisch restauriertes Gemälde zerschnitten hätte – anstatt es beispielsweise für den Rücktransport nach Wien wenn überhaupt nur zu rollen – wäre nur im Zusammenhang mit Vandalismus denkbar, erscheint aber aufgrund der relativ geraden Schnittformen ohne ausgerissene Ränder ebenfalls unwahrscheinlich. Vor 1912 befand sich das Gemälde den Wiener Akten zufolge ebenfalls nicht in Restaurierung. Bedenkt man, dass ein Eingriff dieses Ausmaßes sich in irgendeiner Form in den Akten hätte niederschlagen müssen, ist daher auch die Zeitspanne von 1813 bis 1912 auszuschließen.

<sup>585</sup> Tatsächlich hatte Hacquin ursprünglich 4 F./pd für seine Arbeit verlangen wollen, die Zahl wurde jedoch nachträglich auf 3 F./pd abgeändert. AN O<sup>2</sup>836 (F.T. Hacquin, 1. Trim. 1813).

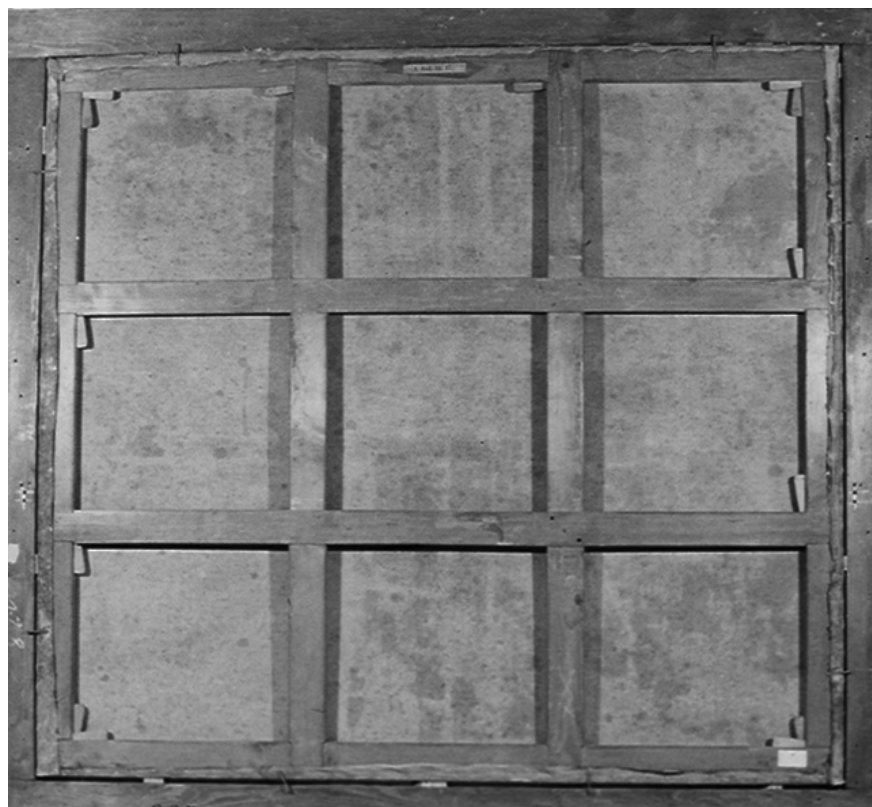
<sup>586</sup> Technisch gesehen konnte nur eine Bleiweißdoublierung in Frage gekommen sein, da man aus Haftungsgründen im gleichen Bindemittelsystem wie das erwähnte ölige Marouffiermedium bleiben musste und dieses sicherlich auch in den originalen Bildträger eingedrungen war und daher gar nicht restlos entfernt werden konnte.

<sup>587</sup> Obwohl sich die *Mémoires* F. T. Hacquins oft dadurch auszeichnen, dass sich der *Rentoileur* für den Erhaltungszustand der Werke und die daran vorgenommenen Eingriffe rechtfertigte, ist in anderen Fällen belegt, dass bewusst auf einige Details verzichtet wurde. Wie wir gesehen haben, nicht ohne deswegen mit Polemiken seitens der Museumsadministration konfrontiert zu werden, vgl. Fallbeispiel 5. Zu Ungenauigkeiten in den *Mémoires* siehe vgl. auch [Anm. 505](#).





**Abb. 39:** *Historische Abbildung der originalen Rückseite (1912), KHM Wien, Inv. Nr. GG\_71*



**Abb. 40:** *Gemälderückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_71 (Aufnahme von 1984)*



Zuletzt bleibt allerdings noch die Frage zu stellen, inwieweit der Eingriff von 1912 – aus welchen Gründen auch immer – doch etwas mit der Zerteilung des Bildträgers zu tun gehabt haben könnte. Vor der Doublierung wurde eine Aufnahme der originalen Leinwandrückseite gemacht, auf der neben den vielen Schnitten auch die durchgedrungene Unterzeichnung Tizians zum Vorschein kam (Abb. 39).<sup>588</sup> Deutlich zu erkennen ist hingegen auch, dass am unteren Bildrand, im Bereich der Darstellung des kleinen Schoßhundes, bereits ein Bildsegment fehlte. Wäre dieser Teil damals noch vorhanden, oder lediglich beschädigt gewesen, hätte man ihn für das Foto sicherlich dazugelegt, um die Bildanlage Tizians vollständig sichtbar zu machen. Die Vermutung liegt daher nahe, dass das Segment schon länger verloren gewesen sein musste, was wiederum auf eine frühere Zerstückelung hindeuten würde.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass die Zerteilung des Bildträgers am Wahrscheinlichsten auf die Pariser Demarouflage von 1813 zurückzuführen ist. F.-T. Hacquins Eingriff ist der einzige, bei dem ein direkter arbeitstechnischer Zusammenhang bestand, er hätte die Möglichkeit gehabt, seine unorthodoxe Maßnahme bzw. den Unfall zu vertuschen und daher Grund genug, seine Vorgehensweise im betreffenden *Mémoire* zu unterschlagen. Dass ihm dies bislang niemand nachweisen konnte, dürfte für die Qualität seiner sowie Hooghstoels Arbeit sprechen.

---

588 Deiters et al. 2007, S. 238.. - Da der Restauriereintrag von 1912 die Aufnahme der „rückwärtigen Leinwandfläche mit den Vorzeichnungen des Meisters“ erwähnt, kann es sich bei diesem Eingriff, der in Wiener Ausstellungskatalogen fälschlicherweise auch als „Übertragung“ bezeichnet wurde, nicht um eine solche gehandelt haben. Auch die durchgeführte Bestandsaufnahme bestätigt dies. Vgl. Baldass 1928, S. 227, Nr. 169. - Baldass 1938, S. 176, Nr. 169.. - Stix erwähnt hingegen in diesem Zusammenhang eine „Rentoilierung“. Stix 1913/14, S. 335 f. . - In Bezug auf die im Deutschen verwirrende Verwendung dieses Begriffs, siehe auch Teil III, Punkt E. 2.

## 5. Weitere konservatorisch-restauratorische Eingriffe

Wie wir gesehen haben, konnten Pariser Eingriffe, die den Bildträger der Wiener Gemälde betrafen – wie Doublierungen, Übertragungen oder Parkettierungen – in einigen Fällen bis heute überdauern, wodurch eine direkte Gegenüberstellung der Restaurierakten mit dem tatsächlichen restauratorischen Befund möglich war. Dagegen lassen sich Maßnahmen an der Gemäldeoberfläche – seien es Malschichtkonsolidierungen, die Behandlung von Firnis oder Übermalungen, das Schließen von Fehlstellen und neuerliche Firnisaufräge – generell weniger leicht zurückzuverfolgen. Ihre Spuren verlieren sich im Laufe der Zeit durch spätere Überarbeitungen besonders leicht.

Prinzipiell muss davon ausgegangen werden, dass an allen Wiener Gemälden nach 1815 noch Behandlungen erfolgt waren, selbst in jenen Fällen, bei denen Aufzeichnungen gänzlich fehlen.<sup>589</sup> Dementsprechend ist es fast unmöglich, an der Gemäldeoberfläche Eingriffe festzumachen, die mit Sicherheit noch aus der Pariser Zeit stammen. Diesbezüglich schienen vergleichende Untersuchungen zu Pariser Restaurierakten und heutigem restauratorischen Bestand der betreffenden Gemälde nur wenig zielführend. Die nachfolgenden Ausführungen müssen daher ohne belegbare Wiener Fallbeispiele auskommen und bleiben somit hypothetisch. Stattdessen wurde versucht, diese Angaben anhand mehrerer Dokumente und Quellschriften zu ergänzen, in denen verschiedene Praktiken der damaligen Pariser Museumsrestauratoren besprochen wurden.<sup>590</sup>

### a) Partielle Behandlung von Fehlstellen im Bildträger („avoir mis une pièce“)

In der gesamten eingesehenen Pariser Restaurierdokumentation findet sich nur ein einziger Hinweis auf eine Behandlung von Fehlstellen im textilen Bildträger, also von Rissen oder Löchern im Gewebe, die ohne Doublierung auskam. Im zweiten Trimester 1811 brachte der Restaurator Pierre Carlier im Bereich einer prominenten Fehlstelle an einer bislang nicht identifizierten Geburt Jesu von Carle van Loo rückseitig einen Flicker auf und integrierte die Stelle anschließend farblich. Das Werk wurde außerdem „gereinigt“, retuschiert und gefirnist – jedoch keine Doublierung vorgenommen.<sup>591</sup>

„[...] tableau de  
Carlle Vanloo. La naissance du petit Jesus. avoir mis  
une piece deriere une tette, et Lavoire repeint  
netoyer repointiller vernis [...] 2 jours“<sup>592</sup>

Eine mögliche Ursache für dieses singuläre Ereignis wäre, dass Carlier das Gemälde nicht doublieren konnte bzw. durfte, da dies lediglich den spezialisierten *Rentoileurs* vorbehalten war. Möglicherweise musste die Arbeit jedoch rasch zu Ende gebracht werden und man bediente sich daher eines solchen Behelfs, wodurch der gesamte Eingriff nicht mehr als zwei Tage in Anspruch nahm.<sup>593</sup> Ähnliche partielle Behandlungen sind in französischen Quellschriften erst ab 1830 belegt.<sup>594</sup> Bouvier (1832) bediente sich ebenfalls rückseitig

589 Dies liegt vor allem daran, dass die Wiener Restaurierakten weitaus weniger detailliert sind, als die Pariser Berichte und beispielsweise nur pauschal die Summe der über einen bestimmten Zeitraum gefirnisteten Gemälde angegeben werden. Vgl. dazu Teil III, Punkt D. 3. c.

590 Vgl. Einleitung, Punkt 2 b.

591 Leider fehlen hier weitere Angaben zu Klebematerial und Gewebeart. Nachdem das Gemälde van Loos aufgrund seiner Maße (9pd 6po auf 6 po, also etwa 309 x 195 cm) zudem offenbar nicht aus Wien stammte, konnte im Rahmen dieser Untersuchung keine Bestandsaufnahme durchgeführt werden, um diese Punkte zu klären.

592 [ [...] Gemälde von Carle van Loo. Die Geburt des kleinen Jesu, ein Stück hinter einen Kopf gegeben und ihn wieder gemalt [...] ]. AN, O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 2. Trim. 1811).

593 Vgl. Teil III, Punkt C. 2. d.

594 Vgl. Malpel 1983, S. 47 f.

aufgebrachter Leinwandpflaster, ohne Angabe des Klebemediums. Im Falle von Verwölbungen in der Leinwand, die nicht ausreichend planiert werden konnten empfahl er überdies, die verbeulten Bereiche aufzuschneiden, rückseitig mit Leinwandfasern auszupolstern und erst anschließend durch einen Gewebeflicken zu verschließen.<sup>595</sup> Paillot de Montabert (1829-1851) griff auf wachsgetränkte Leinwandstücke zurück, die er warm aufbrachte und deren feuchtigkeitsabweisende Eigenschaften er pries.<sup>596</sup> Bei allen diesen Behandlungen musste jedoch damit gerechnet werden, dass sich die Flicker früher oder später aufgrund von alterungsbedingten Spannungsunterschieden auf der Vorderseite abzeichnen würden.

b) Malschichtfestigung („fixer les écailles“)

Da man Haftungsverluste und Schichtentrennungen der Malschicht durch Doublierungen oder Übertragungen beheben konnte, findet sich nur in einigen wenigen *Mémoires* die Formulierung „fixé les écailles“ (Abblätterungen fixiert).<sup>597</sup> Im untersuchten Zeitraum führten sowohl F.-T. Hacquin als auch J. Fouque solche Malschichtfestigungen durch, ohne anschließend zu doublieren oder zu übertragen.<sup>598</sup> Außerdem existiert ein Dokument von 1815, welches 33 Gemälde nennt, die erneut gefestigt („à refixer“) werden sollten, allerdings ohne Angabe des Restaurators. Da es sich hier aufgrund der Angabe der Katalognummern, die mit dem Ausstellungskatalog von 1814 in Verbindung zu bringen sind, offenbar um Gemälde handelte, die bereits in der Galerie ausgestellt waren, ist davon auszugehen, dass diese bereits doubliert bzw. übertragen worden waren und sich nun abermals Malschichtablösungen bildeten („commence à se détacher“) bzw. bereits gebildet hatten („s'écaille“) und man diese nun partiell zu festigen suchte. Lediglich in drei Fällen ist von einer neuerlichen bzw. unzureichenden („mal rentoilé“) Doublierung die Rede. Ob hier auch Wiener Gemälde betroffen waren, konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden.<sup>599</sup> Zwar fehlen auch hier konkrete Angaben zum gewählten Festigungsmedium, doch wäre denkbar, dass man ähnlich vorging, wie bereits bei der Kleister-Leim-Doublierung beschrieben (vgl. Fallbeispiel 4). Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich demnach um tierischen Leim, der an den gewünschten Stellen warm aufgetragen wurde.<sup>600</sup> Die Malschichtschollen konnten anschließend zum Beispiel über ölige Papierzwischenlagen niedergebügelt und beschwert werden.

Eine ähnliche Vorgehensweise wurde bereits im fünfzehnten Band der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert (1765) beschrieben und später unter anderem bei d'Arclais de Montamy (1765) und Lacombe (1791) quasi wortwörtlich wiederholt.<sup>601</sup> Blasen in der Malschicht („ampoules“) wurden mit warmem Leim benetzt und anschließend angestochen, um ein besseres Eindringen des Festigungsmediums zu gewährleisten. Der Bereich wurde vor dem Bügeln außerdem mit Leinöl bestrichen, um die Malschicht flexibler zu machen. Eine nachfolgende, prophylaktische Doublierung wurde damals noch angeregt. Zur Malschichtfestigung ohne nachfolgende Doublierung empfahl hingegen Burtin (1808) Stärkekleister, der in die Malschicht gebügelt wurde.<sup>602</sup> Paillot de Montabert

595 Bouvier 1832, S. 639.

596 Paillot de Montabert 1829-1851, S. Bd. 9, S. 696.

597 Laut Pernety mussten Gemälde mit Haftungsverlusten in der Bildschicht doubliert oder übertragen werden. Pernety 1757, S. 498.

598 Vgl. u. a. AN, O<sup>2</sup> 836 (J. Fouque 1. Trim. 1812 u. F.-T. Hacquin, 3. Trim. 1812).

599 Vgl. AMN, P16 („Note des tableaux à restaurer dans le Muséum“, 01.03.1815) und Musée Napoléon (Paris) 1814. – Die Identifizierung der hier genannten Gemälde bedarf in Zukunft einer kunsthistorischen Recherche.

600 Möglicherweise Pergamentleim, vgl. AMN, P 16, F.-T. Hacquin (27.05.1798), S. 3 f. – Die Verwendung von Fisch- bzw. Störleim zur Malschichtfestigung wurde hingegen in keinem Pariser *Mémoire* erwähnt. Ein früher Beleg findet sich bei Bouvier 1882, S. 449 f.

601 Diderot et al. 1765, Bd. 15, S. 805. – Arclais de Montamy 1765, S. 226 f. – Lacombe 1791, S. 23.

602 Burtin 1808, S. 412.

(1829-1851) griff wiederum auf die Vorgaben der *Encyclopédie* zurück.<sup>603</sup>

c) Kittung („mastiquer“)

Auch in Bezug auf das strukturelle Schließen von Fehlstellen in Grundierung und Malschicht durch den Auftrag einer Kittmasse sind nur wenig konkrete Informationen überliefert – und abermals scheint es, als wären keine Wiener Gemälde davon betroffen gewesen. Die Erwähnung von „mastiquer“ (kitten) sowohl in den *Mémoires* F.-T. Hacquins und J. Fouques, als auch P. Carliers scheint jedoch zu belegen, dass diese Aufgabe entweder von den *Rentoileurs* oder den *Restaurateurs* vorgenommen werden konnte, also tendenziell zwischen der Bearbeitung des Bildträgers und jener der Gemäldeoberfläche lag – analog zur heutigen Stellung der Kittung zwischen Konservierung und Restaurierung.<sup>604</sup>

Ob und welche möglichen Füllmaterialien Anfang des 19. Jahrhunderts im *Musée Napoléon* zur Anwendung kamen, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht genau eruiert werden.<sup>605</sup> Prinzipiell sind für diese Zeit aber vor allem Öl- und Leimkitt belegt, wobei diese sowohl weiß, als auch rotbraun pigmentiert werden konnten.<sup>606</sup> Schon Pernety (1757) erwähnte einerseits Leinölkitt aus Kreide und Bleiglätte bzw. verschiedener Ocker, welche bereits vorgefertigt bei den Farbenhändlern bezogen werden konnten, rät jedoch von einem Leimkitt mit Bleiweiß ab, der zu neuen Haftungsverlusten führen würde.<sup>607</sup> Der betreffende Eintrag der *Encyclopédie* (1765) hingegen empfahl eine Mischung von Tonerdepulver und Umbra, die mit Nussöl – bei Bedarf unter Zugabe von aufbereitetem Leinöl („huile grasse“) zur rascheren Trocknung – zu einer teigigen Masse geknetet wurden.<sup>608</sup> Dieser Kitt wurde anschließend mit dem Palettenmesser in die Fehlstellen gestrichen und der Überschuss feucht abgewischt, eventuelle Kittschleier später durch ein Einreiben der Oberfläche mit Nussöl entfernt.<sup>609</sup> Zudem hielt – angeregt durch die (Wieder)Entdeckung der Enkaustikmalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – offenbar auch Wachs als vermeintlich unveränderlicher Werkstoff in der Gemälderestaurierung Einzug.<sup>610</sup> Solche Wachskittungen („mastiques à l'encaustique“) befürwortete schon 1794 der Pariser Restaurator Jean-Michel Picault – Sohn von Robert Picault und einer der schärfsten Konkurrenten François-Toussaint

603 Paillot de Montabert 1829-1851, S. Bd. 9, S. 698.

604 Vgl. u.a. AN, O<sup>2</sup> 836 (F.-T. Hacquin, 3. Trim. 1812 u. J. Fouque, 2. Trim. 1813). - Es erstaunt hingegen, dass nur in einzelnen *Mémoires* Carliers Hinweise auf das Neukitten bzw. Ausbessern von bereits bestehenden Kittungen auftauchen, obwohl fast immer von Retuschen die Rede ist. Dies ließe sich entweder dadurch erklären, dass die Retuschen ohne vorheriges Auffüllen der unter Niveau liegenden Fehlstellen vorgenommen wurden (also mit dickem Farbauftrag) oder aber der Schritt der Kittung nicht unbedingt von der farblichen Integration getrennt wurde und daher tendenziell nicht immer gesondert in den Berichten erwähnt wurde. Vgl. u.a. AN, O<sup>2</sup> 839 (P. Carlier, 2. Trim. 1810 u. 3. Trim 1810). - AN, O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 3. Trim 1813). - AMN, P 16 (P. Carlier, 1811-1812, Lyon).

605 Einerseits waren laut der Pariser Akten scheinbar keine Wiener Gemälde betroffen. Zudem war davon auszugehen, dass sich an ein und demselben Werk auch unterschiedliche Kittmassen nebeneinander befunden hätten, was eine genaue Datierung einzelner Eingriffe zusätzlich erschwert hätte.

606 Wagner 1988, S. 46 f.

607 Pernety 1757, S. 406, 488 f., 498.

608 Das Leinöl war zuvor mit Zwiebeln gekocht worden, um Schleimstoffe zu entfernen und wurde anschließend durch Zusatz von Bleiglätte sikkativiert. Vgl. Pernety 1757, S. 362. - Brachert 2001, S. 154.

609 Wieder orientieren sich auch Arclais de Montamy und Lacombe an den Angaben der *Encyclopédie*. Diderot et al. 1765, Bd. 15, S. 805. - Arclais de Montamy 1765, S. 227 f. - Lacombe 1791, S. 23. - Der Terminus Kittschleier bezeichnet Reste von Kittmasse bzw. Füllstoffen, die nach dem Einebnen der Kittung in den Vertiefungen der Gemäldeoberfläche verblieben sind, sich nur mehr schwer entfernen lassen und daher die Darstellung verunklären. Durch das beschriebene Einreiben mit Nussöl (das etwas langsamer trocknet und weniger gilbt als Leinöl) hätten sich diese Reste des Öl- oder Wachskittes leichter entfernen lassen, als rein mechanisch.

610 Der Meinung Wagners, dass bereits Pernety Wachskittungen vorgeschlagen hätte, schließt sich die Verfasserin hingegen nicht an, vielmehr scheint hier eine Trennung zwischen Kittung und Retusche nicht mehr gegeben gewesen zu sein. Vgl. Wagner 1988, S. 47 f. (Anm. 332).



Hacquins.<sup>611</sup> Seiner Meinung nach hafteten diese ungleich besser auf der Ölmalerei als Leimkitte, gilbten jedoch weniger stark als ölige Kittmassen.<sup>612</sup> Des Weiteren plädierte er für einen Kittauftrag, der nicht über die Fehlstellenränder hinausgehen, dabei weder zu glänzend noch zu matt sein und möglichst nah an die Struktur des originalen Bildträgers herankommen sollte. Der Auftrag erfolgte vermutlich mit Spachteln und Malmessern unter Einsatz von Wärme. Es ist wahrscheinlich, dass F.-T. Hacquin und dessen Schüler J. Fouque ähnlich von ihren Kittmassen Gebrauch machten. Ob diese wiederum auch den von J.-L. Picault gepriesenen Wachsitten glichen, muss jedoch noch offen bleiben.

Nachdem die „technischen“ Arbeiten am Bildträger beendet waren, übernahmen die Maler-Restauratoren die *„restauration pittoresque“* – die „malerische“ Behandlung der Gemälooberfläche. Im untersuchten Zeitraum waren dies vor allem Jean-Marie Hooghstoel und Pierre Carlier.<sup>613</sup> Besonders Letzterer hinterließ detaillierte *Mémoires*, die einen Einblick in die damals übliche Behandlung der Gemälooberfläche liefern. Diese umfasste meist eine „Reinigung“, gefolgt von der farblichen Ergänzung von Fehlstellen sowie dem Auftrag eines Schlussfirnisses.<sup>614</sup>

d) „Reinigung“ (*„nettoyer, laver, jeter en bas, débarasser, ôter“*)

Die *Mémoires* von Pierre Carlier belegen eine Vielzahl von Arbeitsschritten, die im 19. Jahrhundert häufig allgemein unter dem sehr ungenauen Begriff *„nettoyer“* (reinigen) zusammengefasst wurden und sowohl die tatsächliche Oberflächenreinigung, als auch die Behandlung bzw. Abnahme von Firnis und störenden Übermalungen einschloss.<sup>615</sup>

Neben diesem restauratorisch also etwas weiter gesteckten Begriff findet sich in Carliers Aufzeichnungen aber fast ebenso häufig die Bezeichnung *„laver“* (abwaschen), mit der eine großflächige, wässrige Oberflächenreinigung gemeint gewesen sein dürfte.<sup>616</sup> In diesem Zusammenhang nannte der Pariser Restaurator manchmal auch Schwämme (*„éponges“*) und vereinzelt Leintücher (*„linges“*), mit denen die Feuchtigkeit aufgebracht und wieder entfernt werden konnte, wie es bereits Burtin (1808) beschrieb. Dieser empfahl, die Oberflächenreinigung mit klarem Regenwasser (*„eau de pluie bien claire“*) sowie einem weichen Schwamm (*„éponge bien molle“*) durchzuführen und den Feuchtigkeitsüberschuss anschließend mit einem weichen Lein- oder Handtuch (*„un linge fort doux, ou avec une vieille serviette“*) abzunehmen. Ob Carlier zusätzlich auch eine (enzymatische) Reinigung mit Speichel, mit (fettlösenden) Seifen und verdünnten Laugen bzw. mechanischen

611 AMN, P 16 (J.-M. Picault, 26.05.1794), S. 4 f. - Vgl. Anhang II, Punkt A. – Zu J.-M. Picaults Rivalität mit F.-T. vgl. u.a. Philippe 2003. - Étienne 2011a, S. 432.

612 Auch heute werden Wachs(harz)kitte aufgrund dieser Eigenschaften in der Gemälderestaurierung noch angewandt, beispielsweise an wachsdoublierten Gemälden. Vgl. auch Nicolaus 1998, S. 240 ff.

613 Vgl. Teil III, Punkt C. 2.

614 Praktisch gesehen machte eine „Reinigung“ nach der bereits erfolgten Kittung natürlich insofern Sinn, als dass die vermutlich großflächig aufgetragenen Lösemittel dadurch nicht mehr so stark vom Bildträger aufgenommen werden konnten, da die Fehlstellen bereits geschlossen waren. Auch heute trachtet man danach, im Fall von großen bzw. zahlreichen Fehlstellen möglichst noch vor der Firnisreduzierung zu kitteten.

615 U. a. Wagner 1988, S. 44.

616 Vgl. den Eintrag *„laver“* in Furetière 1725, o. S.: *„[...] On dit aussi, qu'on lave un tableau, quand on le dégrasse pour lui rendre sa première couleur, par un secret qu'ont quelques artistes.“* [...] Man sagt auch, dass man ein Gemälde wäscht, wenn man es von seiner Schmutzschicht befreit, um ihm seine ursprüngliche Farbe zurückzugeben, durch ein Geheimnis, das einige Künstler besitzen.] - Interessanterweise führten aber sowohl die *Encyclopédie* als auch Pernety diesen Begriff im restauratorischen Zusammenhang noch nicht an. Diderot et al. 1765, Bd. 9, S. 313. - Pernety 1757, S. 390. Unter der „Reinigung“ eines Gemäldes verstand Letzterer: *„On dit aussi nettoyer un tableau, pour dire en enlever la crasse, la fumée, & les autres choses qui en ternissent l'éclat et la beauté.“* [Man sagt auch ein Gemälde reinigen, um zu sagen, den Schmutz, den Rauch und die anderen Dinge zu entfernen, die dessen Glanz und Schönheit trüben.] Pernety 1757, S. 418.

Methoden anwandte, wie ebenfalls bei Burtin beschrieben, ist jedoch unklar.<sup>617</sup>

Zudem differenzierte Carlier in seinen Berichten auch zwischen der Behandlung von „chancis“ (Krepierungen) und „repeints“ (Übermalungen).<sup>618</sup> Hier ist davon auszugehen, dass verschiedene Substanzen eingesetzt wurden, um matte oder krepierete Stellen aufzusättigen bzw. Übermalungen und ältere Firnischichten zu entfernen – was in den Akten häufig als „jeter en bas“ (hinunterwerfen) bzw. „débarasser“ (abdecken) oder „ôter“ (abnehmen) umschrieben wurde.<sup>619</sup> Diese Schritte hätten laut der Pariser Akten zum Beispiel mit „esprit de vin“ (Weingeist, also Ethylalkohol), „essences“ (ätherische Öle) – wie zum Beispiel „essence de térébenthine“ (Terpentinöl) oder „essence de lavande“ (Lavendelöl) – bzw. verschiedenen Mischungen daraus und unter Zuhilfenahme von „coton“ (Baumwolle, Watte) erfolgen können.<sup>620</sup>

Wesentlich aggressivere Reinigungsmethoden, deren zeitgleicher restauratorischer Gebrauch vielfach belegt ist, finden in den Pariser *Mémoires* hingegen keine direkte Erwähnung. Zur Abnahme von Firnis und Übermalungen an Gemälden wurden in der damaligen Literatur sowohl starke Laugen wie Kali- (KOH) und Natronlauge (NaOH), als auch starke Säuren wie Salz- (HCl) und Salpetersäure (HNO<sub>3</sub>) bzw. auch Mischungen daraus (Königswasser) beschrieben.<sup>621</sup> Diese Substanzen hätten dazu eingesetzt werden können, um hartnäckigere Überzüge, beispielsweise durch bereits vernetzte Ölanteile im Firnis, zu entfernen.<sup>622</sup> Daneben gab es weitere „liqueurs“ (im Sinne von Flüssigkeiten bzw. Lösungen), deren Rezepturen aus Konkurrenzgründen in den Handbüchern allerdings nicht vollständig preisgegeben wurden.<sup>623</sup> Einfachere „Hausmittelchen“, mit denen die Oberfläche großflächig eingerieben werden konnte, um das Erscheinungsbild zu verbessern, waren z.B. auch saure Apfelhälften, in Essig getauchte Zwiebelstücke oder gekochter Sauerampfer.<sup>624</sup> Zwar kann die Anwendung solcher Reinigungsmittel im *Musée Napoléon* für den untersuchten Zeitraum nicht *a priori* ausgeschlossen werden, ihr Fehlen in den summarisch am Ende der *Mémoires* angeführten, durch die Restauratoren angeschafften Arbeitsmaterialien („fournitures“) deutet jedoch zumindest darauf hin.

617 Burtin widmete der „Gemäldereinigung“ insgesamt mehr als ein ganzes Kapitel, wobei er festhielt, dass man zwischen verschiedenen Schmutztypen und Überzugsarten unterscheiden müsse. Die wässrige Reinigung stand bei ihm jedoch jeweils an erster Stelle, mit der nötigen Vorsicht, dabei die Grundierung nicht anzuquellen. Speichel („salive“) empfahl er nur zur Reinigung kleiner Formate. Für ungefirniste, stark verschmutzte Gemäldeoberflächen beschrieb er außerdem das Abschrubben mittels einer speziellen Bürste und seifigen Stoffen („savonneux“) bzw. stark verdünnter Natronlauge („lessive caustique des savonniers“), wobei das Gemälde mit einem Schwamm und klarem Wasser abgewaschen („lavé“) werden musste, die Prozedur jedoch zusätzlich durch gereinigten, weißen Quarzsand („sable blanc quartzueux lavé“) verstärkt werden konnte. de Burtin 1808, S. Kap. XV, 402-405, 412-415.

618 Zur Definition von K r e p i e r u n g siehe [Anm. 363](#).

619 Zur Aufsättigung (vgl. [Anm. 364](#)) konnten sowohl Weingeist, als auch Firnisse oder verschiedene Leinöl dienen. Vgl. Burtin 1808, S. 395. - Koller 2005c. - Gachenot 2008, S. 290.

620 Solche Mischungen aus Weingeist und Terpentinöl bzw. auch aus Weingeist und Leinöl beschrieb auch schon Burtin 1808, S. 386-402, 407-410. - Dass Firnisabnahmen auch rein mechanisch – wie schon in der *Encyclopédie* beschrieben, lediglich durch Abreiben mit dem Finger und anschließendem feuchten Abwischen – erfolgt wären, ist aufgrund der schieren Masse der im Pariser *Musée* zu behandelnden Gemälde eigentlich auszuschließen. Diderot et al. 1765, Bd. 15, S. 805. - Arclais de Montamy 1765, S. 229.

621 Vgl. u.a. Pernety 1757, S. 418. - Lacombe 1791, S. 22 ff. - Burtin 1808, S. 393, 399 f., 402 ff. - Paillot de Montabert 1829-1851, S. 713-716. - Picault 1901 (Neudruck 1973), S. 293 ff., Art. 14-19. - Malpel 1983, S. 50. - Wagner 1988, S. 44 f.

622 Durch den Einsatz starker anorganischer Laugen und Säuren wären die originalen Malschichten jedoch mit Sicherheit ebenfalls in Mitleidenschaft gezogen worden (Spaltung bzw. Hydrolyse der Bindemittel/Pigmente). Pietsch 2005, S. 129 ff.

623 Solche Wundermittel wurden vermutlich auch von den Farbenhändlern vertrieben.

624 Über die genaue Wirkung dieser Mittel kann hier nur spekuliert werden. Doch besitzen Apfel- (C<sub>4</sub>H<sub>6</sub>O<sub>5</sub>) und Essigsäure (C<sub>2</sub>H<sub>4</sub>O<sub>2</sub>) unter anderem fettlösende Eigenschaften. Die im Sauerampfer enthalte Oxalsäure (C<sub>2</sub>H<sub>2</sub>O<sub>4</sub>) wird heute noch als Bleichmittel und schwacher Komplexbildner (zur Bindung von Metallionen) eingesetzt. Zwiebeln besitzen hingegen schwefelige Inhaltsstoffe, die bei Kontakt mit Luft und Wasser in sehr geringem Maße wiederum Schwefelsäure (H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>) und Ammoniak (NH<sub>3</sub>) ausbilden. Vgl. u.a. Block 1992.

e) Farbliche Ergänzung („retoucher, repeindre, repointiller“) und Firnisauftrag („vernis“)

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts fand zur farblichen Integration von Fehlstellen meist eine Form von Totalretusche Anwendung, die eine möglichst komplette Rekonstruktion ermöglichen und dabei für das Publikum unsichtbar bleiben sollte.<sup>625</sup> Allerdings belegen Pierre Carliers Aufzeichnungen in Bezug auf diesen Arbeitsschritt ein recht differenziertes Vokabular, welches eine breites Spektrum an Ergänzungsmethoden aufzuzeigen scheint. So ist unter anderem von „(re)pointiller“ (austüpfeln bzw. neu austüpfeln), „glacer“ (Lasuren legen), „retoucher“ (retuschieren), „(re)peindre“ (malen bzw. neu malen) bzw. „refaire“ (neu machen) oder ganz allgemein von „donner un coup“ (einen Pinselstrich geben) die Rede.<sup>626</sup> Je nach Größe, Tiefe und Art der Fehlstellen fanden demnach vermutlich unterschiedliche Methoden Anwendung – vom Setzen kleinerer Punkte über das großflächigere Legen von Lasuren bis hin zur schon eher malerischen Rekonstruktion im (gedachten) Sinne des Künstlers.<sup>627</sup>

Die verwendeten Retuschierfarben wurden in den *Mémoires* lediglich pauschal mit „couleurs“ bezeichnet. Aufgrund heute fehlender Vergleichsbeispiele konnten hier leider keine weiteren Erkenntnisse erlangt werden. Es wäre jedoch naheliegend, dass es sich um Ölfarben mit Zusätzen handelte, die individuell selbst angerieben werden konnten. An Bindemitteln dürften sich traditionell maltechnisch bedingt trocknendes Lein-, Walnuss- oder Mohnöl angeboten haben, auch in sikkativierter oder eingedickter Form.<sup>628</sup> Die Anwendung reiner Ölfarben wurde aufgrund ihrer Alterungseigenschaften (Tendenz nachzudunkeln) in der zeitgenössischen Literatur jedoch bereits kontrovers diskutiert. Auf der Suche nach möglichst stabilen Systemen wurde beispielsweise sowohl der Zusatz von Harzfirnis, als auch die Retusche mittels verschiedener Temperasysteme (Wachs, Ei, Leim) besprochen.<sup>629</sup>

Auch darüber, welche Pigmente dann mithilfe der erwähnten „spatules“ (Spachteln bzw. Malmesser) letztlich den Weg auf die Paletten der Restauratoren fanden, kann heute nur mehr gemutmaßt werden.<sup>630</sup> Lediglich in Einzelfällen wurden beispielsweise natürliches Ultramarin („outremer“) oder Kobaltblau („bleu de cobalth“) gesondert erwähnt, vermutlich um den höheren finanziellen Aufwand zu rechtfertigen.<sup>631</sup>

625 Wagner 1988, S. 49. - Ortner 2003, S. 14 f. - Bei der Totalretusche (auch Totalergänzung oder lupenreine Retusche) werden die Fehlstellen soweit integriert, dass sie mit freiem Auge kaum mehr vom Original zu unterscheiden sind. Vgl. Ortner 2003, S. 38.

626 Unter einer Position in einem *Mémoire* Carliers taucht außerdem ein Gehilfe auf, der eine erste Skizzierung im Bereich von vermutlich großflächigeren Kittungen vornahm, möglicherweise war damit eine Art Vorretusche gemeint. AN, O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 4. Trim 1813). – Auch dies würde belegen, dass Carlier selbst keine Kittungen vornahm, sondern die Gemälde bereits gekittet von den *Rentoileurs* übernahm.

627 Vgl. auch Anm. 604. - Étienne wies jüngst darauf hin, dass der Terminus „repointiller“ möglicherweise auf die italienische Technik des „punteggiato“ zurückgehen könnte. Étienne 2011a, S. 127 (Anm. 4). - Vgl. auch Rinaldi 2004 und Teil III, Punkt E. 5.

628 Vgl. u.a. Koller 1997, S. 371 f., 402 f. - Brachert 2001, S. 178 f.

629 Wagner 1988, S. 50. - Étienne 2011a, S. 125 ff., 353. – P. Carlier erwähnte allerdings nur in einem einzigen Fall die Verwendung von Leimfarben (zum Eintönen von Leinwandstreifen). Vgl. AN, O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 2. Trim 1811, *Musée*).

630 Vermutet werden können zumindest die klassischen Pigmente Bleiweiß, verschiedene Ocker und Kohlschwarz.

631 So gab zum Beispiel P. Carlier im ersten Trimester 1810 an, dass er für die Retusche einer (bislang leider nicht identifizierten) Kopie nach Raphaels *Heiliger Familie* Ultramarin („outremer“) verwendet hatte. AN, O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 1. Trim 1810). Das im *Musée* verwendete Ultramarin stammte offenbar aus Italien, vermutlich aus Mailand, wie die Aufstellung der Restaurierausgaben vom 1. Trimester 1809 nahelegt, in der zwei Mailänder Unzen (etwa 54,5 g) des Pigments zu 165,92 F. aufgelistet wurden Vgl. AMN, Z2 (13.12.1802) u. AN, O<sup>2</sup> 839 (*Dépenses de restauration*, 1. Trim. 1809, Henri). – Der Restaurator Guillemard fils führte im dritten Trimester 1813 in seiner Materialauflistung auch Kobaltblau („Bleu de Cobalth“) zu 5 F. auf. Eine Bearbeitung von Wiener Gemälden konnte für Guillemard allerdings bislang nicht belegt werden. AMN, MM 1813 (Guillemard, 3. Trim. 1813). Vgl. auch Teil III, Punkt C. 3. a.

In fast jedem seiner *Mémoires* nannte Carlier hingegen „*pinceaux*“ (Pinsel) und „*brosse à vernir*“ (Flach- bzw. Firnispinsel), wobei letztere mit Sicherheit für den abschließenden, gestrichenen Firnisaufrag gedacht waren (lediglich mit „*vernis*“ bezeichnet), der manchmal auch in mehreren Schichten vorgenommen wurde (zwei bzw. dreifacher Auftrag).<sup>632</sup> Carliers systematische Firnisaufräge an den Gemälden der Pariser Sammlung – auch ohne vorherige Reduzierung alter, farblich veränderter Überzüge – sind bis ins erste Viertel des 19. Jahrhunderts dokumentiert.<sup>633</sup>

Waren in Frankreich seit Ende des 18. Jahrhunderts neben dem stark gilbenden Leinölfirnis („*vernis gras*“) sowohl in Alkohol- als auch in Terpentinöl gelöste Naturharzfirnisse üblich, so wurde bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts ausschließlich Mastixharz zur Herstellung gebraucht.<sup>634</sup> Aufgrund der mehrfachen Erwähnung eines Preises von 6 F. pro Liter Firnis kann davon ausgegangen werden, dass dieser in bereits vorbereiteter Form bei einem der „*marchands de couleurs*“ (Farbenhändler) bezogen wurde, vermutlich aus der direkten Umgebung des Louvre.<sup>635</sup>

In diesem Zusammenhang scheinen auch die maltechnischen Experimente J.-M. Hooghstoels interessant, der um 1800 nach einer geeigneten Methode gesucht hatte, um noch frische Retuschen besser an das gealterte Original anpassen zu können:

*« Je voulais particulièrement prouver, que l'on peut donner à une peinture fraîche le ton de vétusté d'une ancienne : Ce qui me parroit bien plus concluant pour le talent que de faire des repeins discordans en assurant qu'ils se raccorderont dans la suite. »*<sup>636</sup>

Der Restaurator nahm hier auf die damalige gängige Praxis Bezug, in Öl ausgeführte Retuschen heller (und im Farbton kühler) zu belassen als das Original, da das Bindemittel relativ schnell nachdunkelte.<sup>637</sup> Es wäre in der Tat denkbar, dass er diesen Effekt mittels eines farblich eingetönten Firnisses erreicht haben könnte, wie Étienne jüngst vorschlug.<sup>638</sup> Ob ein solches künstliches Patinieren tatsächlich auch der gängigen Praxis im *Musée Napoléon* entsprach, lässt sich an den Gemälden indes heute nicht mehr mit Sicherheit nachvollziehen.

632 Es kam außerdem recht häufig vor, dass die bereits ausgestellten Gemälde einen Firnisaufrag in gerahmtem Zustand erhielten, besonders wird dies bei Carlier erwähnt. Vgl. u. a. AMN, P 16 (P. Carlier, 1811-1812, Lyon).

633 Erst 1817 dürfte der damalige leitende Restaurator, Ferréol de Bonnemaison (1766-1826), periodisch wiederkehrende Firnisaufräge, ohne zwischenzeitliche Firnisreduzierungen generell in Frage gestellt haben. Gachenot 2007, S. 286, 301. Siehe dazu auch Teil III, Punkt C. 2. d.

634 Zu den in Frankreich üblichen, unterschiedlichen Arten von Gemäldefirnis, siehe besonders Watin 1823, S. 252–299. – Zu den damals bekannten Vorzügen von Mastixfirnis vgl. auch Burtin 1808, S. 386. – Dammar fand hingegen erst ab dem zweiten Drittel des 19. Jhs. Einzug in die Restaurierung. Wagner 1987, 302 f. – Lucanus 1996. – Brachert 2001, S. 71. – Um 1809 wurde jedoch in Frankreich noch die Verwendung von Mastix gelöst in Terpentin empfohlen. Vgl. Barbier Vémars 1809, S. 97. Aus derzeitiger Sicht ist daher davon auszugehen, dass Dammarfirnis in Frankreich erst nach seiner Einführung in Deutschland (ab 1828 durch Lucanus) eingesetzt wurde.

635 Vgl. Teil III, Punkt C. 3. a.

636 [Insbesondere wollte ich beweisen, dass man einer frischen Malerei den Ton einer gealterten verleihen kann: Dies schien mir ein überzeugenderes Talent, als unstimmgie Übermalungen zu machen und zu versichern, dass sie sich in der Folge anpassen würden.] AMN, O 30 (J.-M. Hooghstoel an die Museumsadministration, ohne Datum).

637 Vgl. Wagner 1988, S. 50. – Dieser Umstand wird übrigens auch heute noch bei der „Wiener Retusche“ berücksichtigt, wo die Vorretusche (Gouache) stets etwas heller und kühler sein sollte, um später das Nachdunkeln der Öllasuren ausgleichen zu können. Vgl. Eger 2005, S. 19.

638 Étienne 2011a, S. 121 f. – Siehe dazu auch Wagner 1988, S. 52. – Ein Naturharzfirnis wäre mit der Zeit zwar mehr oder weniger gegilbt, hätte sich farblich jedoch nicht so stark verändert wie reine Ölfarben (Nachdunkelung).



## D. Parenthese: die Ausstellung der *Écoles primitives* von 1814

Es ist prinzipiell davon auszugehen, dass jene Werke, die dem Publikum präsentiert werden sollten, zuvor auch restauriert und mit passenden Zierrahmen versehen wurden. Genauere museums- und sammlungsspezifische Untersuchungen zur Pariser Ausstellungsgeschichte der Wiener Gemälde stehen zwar noch aus – und sollen im Rahmen dieser Arbeit auch nicht erbracht werden – doch gilt mittlerweile als gesichert, dass ab 25. Juli 1814 im *Grand Salon* des Louvre (heute *Salon Carré*) auch Werke aus Wien vertreten waren. Jene Ausstellung zeigte 138 Gemälde der *Écoles primitives*, sowohl italienischer als auch deutscher Schulen vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, darunter zumindest 25 mit Wiener Provenienz – also etwa 18% der Exponate.<sup>639</sup> Die Rückkoppelung mit den Pariser Restaurierberichten erwies sich in diesem Fall jedoch als problematisch, denn einerseits konnten nur einige der betroffenen Gemälde in den Akten lokalisiert werden, andererseits gab es nur in den wenigsten Fällen auch eine zeitliche Konkordanz, sodass ein direkter Zusammenhang mit dem Ausstellungsvorhaben von 1814 nicht mehr gegeben zu sein schien.<sup>640</sup> Dennoch kann beispielsweise ein Eintrag im Pariser Katalog von 1814 mit Rossellis Leinwandgemälde *Christus und die Samariterin* (KHM Inv. Nr. GG\_287) in Verbindung gebracht werden, welches erst im zweiten Trimester 1813 durch F.-T. Hacquin mittels Kleister-Leim doubliert (um 46,20 F.) und noch im gleichen Zeitraum durch J.-M. Hooghstoel (um 50 F.) fertig restauriert wurde (Abb. 41 u. 42). Diese Eingriffe könnten zeitlich durchaus mit den Ausstellungsvorbereitungen zusammenfallen.<sup>641</sup>

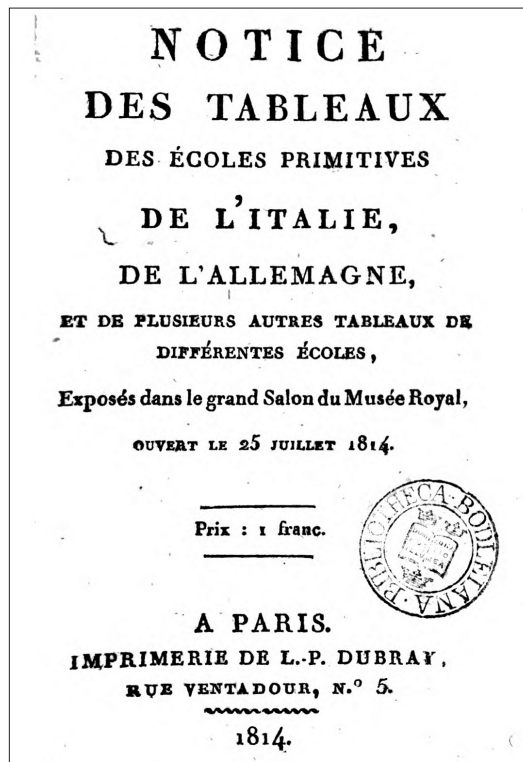
639 Vgl. Musée Royal 1814. - Preti Hamard 1999. – Pénot 2009, S. 115. Eine detailliertere Publikation ist vorgesehen.

640 Denn die meisten der identifizierten Wiener Werke wurden unmittelbar nach ihrer Ankunft in Paris behandelt, also noch im 4. Trimester 1809. Vgl. Anhang III, Punkt A. – Einige mittelalterliche Holztafeln, die Teil der Ausstellung von 1814 waren, befinden sich heute in der Mittelalter-Schausammlung des Belvedere, deren Restaurierungsgeschichte allerdings noch nicht vollständig aufgearbeitet ist. Zu den Parkettierungen dieser Gruppe von Gemälden, die jedoch von den in Paris getätigten Eingriffen abzuweichen scheinen (vgl. Fallbeispiel 9), vgl. Stöbe 1998.

641 Musée Royal (Paris) 1814, S. 13, Nr. 15. - AN, O<sup>2</sup> 836 (F.-T. Hacquin u. J.-M. Hooghstoel, 2. Trim. 1813). - Vgl. hierzu auch Fallbeispiel 4, Anm. 447 und Anhang III, Punkt B.



**Abb. 41:** M. Rosselli, Christus und die Samariterin, um 1620, Öl auf Leinwand, 241 x 194 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_287



**Abb. 42:** Titelblatt des Ausstellungskataloges von 1814, Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée royal, ouvert le 25 juillet 1814

## E. Bemerkungen zum Rücktransport von 1815

Einzelheiten der Vorbereitungen zum Rücktransport der Gemälde sind im Allgemeinen nicht überliefert. Prinzipiell kann jedoch davon ausgegangen werden, dass man bei der Wiener Sendung ähnlich vorgeht, wie für andere Nationen. Nachdem sich die Ereignisse ab Juli 1815 regelrecht überschlugen, ist aber eher unwahrscheinlich, dass Werke speziell für den Rücktransport in Stand gesetzt worden wären, wie es zum Beispiel noch ein Jahr zuvor im Auftrag Preußens oder Spaniens geschehen war.<sup>642</sup> Vielmehr wurden einige der großformatigen Wiener Leinwandgemälde, die bereits durch die *Rentoileurs* doubliert worden waren, vermutlich für den Transport erneut gerollt (evtl. mit Papierkaschierungen bzw. -zwischenlagen).<sup>643</sup> In diesem Fall wären die Keilrahmen vermutlich auseinandergenommen und ebenfalls mitgesendet worden – auch hierfür gibt es jedoch bislang keine Hinweise.<sup>644</sup> Die restlichen Gemälde hätte man zum Schutz mit Papier oder Leinwand einschlagen und die Transportkisten zusätzlich mit Stroh auspolstern können, wobei zum Abdichten der Außenflächen geölte Leinwände („*toile grasse*“) gedient haben könnten.<sup>645</sup> Ob die Verpackung auf diese oder eine andere Weise geschah und unter wessen Aufsicht sie vorgenommen wurde, bleibt indes weiterhin unklar.<sup>646</sup> Die Transportkisten dürften jedoch aus logistischen Gründen noch in Paris gefertigt worden sein.<sup>647</sup>

Auch fehlen uns hier Informationen über die weiteren Modalitäten des Rücktransports von Paris nach Wien. Fest steht jedoch, dass dieser von 23. September bis 30. November 1815 dauerte – insgesamt 38 Tage – womit die Gemälde im Vergleich zu 1809 wesentlich kürzer in den Kisten geblieben waren.<sup>648</sup> Dennoch, es war bereits Herbst und man war gänzlich über Land gefahren, daher wirkten vermutlich abermals starke Erschütterungen und jahreszeitlich bedingt auch feuchte klimatische Einflüsse auf die Werke ein. So verwundert es nicht, dass der Direktor der Gemäldegalerie im Wiener Belvedere, Heinrich Füger, bei der Rückkehr der Gemälde im Dezember 1815 allgemein die „schlechte Beschaffenheit der Pariser Kisten“ bemängelte, aufgrund derer die Werke „durch den Transport gelitten“ hätten und nun erneut restauriert werden mussten.<sup>649</sup>

642 Vgl. AMN, MM 1814.

643 Für die Preußische Rücksendung von 1815 ist dies belegt. Offenbar blieben die neuen Zierrahmen dabei in Paris. Vgl. Denon 1999b, Bd. II, Nr. 3598, S. 1124.

644 Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass es Denon 1815 mit einer Finte gelang, Veroneses monumentale *Hochzeit zu Kana* (heute Louvre Inv. 142) im Louvre zu behalten, angeblich aus konservatorischen Gründen. Das Gemälde war zuvor in Paris doubliert worden und man behauptete nun, ein Transport sei aufgrund der Dimensionen kaum mehr möglich. Venedig (San Giorgio Maggiore) erhielt schließlich als Tauschbild eine *Maria Magdalena zu Füßen Jesu* von Charles Lebrun. Vgl. AN, O<sup>3</sup> 1429 (Denon an Pradel, 29.09.1815). – Wescher 1978, S. 137. – Lenz 1966, S. 124 f. – Volle 1992. – Übrigens ist im venezianischen Benediktinerkloster seit 2007 eine Nachbildung des in Paris gebliebenen Werks zu sehen. <http://www.venedigblog.org/archives/63> (22.07.2012).

645 Auf diese Art und Weise scheint 1814 die Rücksendung nach Spanien erfolgt zu sein. Vgl. Denon 1999b, Bd. II, Nr. 3234, S. 1100 f.

646 Vielleicht war hier Joseph Fouque beteiligt, der in früheren Fällen bereits die Aufsicht über Gemäldeverpackungen übertragen bekommen hatte. Briau 2011, S. 34 f.

647 Vgl. Teil III, Punkt C. 3. b.

648 Vgl. Teil I, Punkt E.

649 OKäA 125 B, Nr. 1820/815 (Füger an OKäA, 09.12.1815)

## F. Exkurs: Beispiele zur Restaurierungsgeschichte der 1815 nicht restituierten Wiener Gemälde

Wie bereits im ersten Teil der Arbeit erläutert, wurden im Jahre 1815 nicht alle der aus dem Belvedere geraubten Werke restituiert.<sup>650</sup> Mit dem kaiserlichen Dekret vom 15. Februar 1811 war eine Sendung von 209 Gemälden an die Museen in Brüssel, Caen, Dijon, Grenoble, Lyon und Toulouse angeordnet worden – darunter 31 Wiener Gemälde. Das gleiche Dekret regelte auch die Bestückung der nach dem Bildersturm leer geräumten Kirchen mit 109 geeigneten Gemälden aus dem „Überschuss“ des Musée Napoléon, darunter neun Wiener Werke, die auf sieben Pariser Gotteshäuser aufgeteilt worden waren.

Das damalige Provinzmuseum in Lyon (heute *Musée des Beaux-Arts de Lyon*) erhielt aus dieser Gruppe die meisten Gemälde, acht an der Zahl, weswegen hier exemplarisch die Restaurierungsgeschichte eines dieser Werke dargestellt werden soll (Fallbeispiel 11).<sup>651</sup>

### 1. Gemälde aus der Sammlung des Provinzmuseums in Lyon (heute *Musée des Beaux-Arts de Lyon*)

Die Provinzmuseen kamen nicht nur für die zuvor im *Musée Napoléon* vorgenommene Konservierung und Restaurierung der Werke auf, sondern auch für den daran anschließenden Transport. Dies kann im Speziellen durch ein Dokument von 1802 belegt werden, welches das Instandsetzen der für die Sendung in die Provinzmuseen vorgesehenen Werke regelte.<sup>652</sup> Auch in Denons Geschäftskorrespondenz finden sich mehrfach Hinweise darauf, dass die dafür aufgewandte Summe zunächst vom Pariser *Musée* vorgestreckt und später, nach Erhalt der Rechnungen, vom jeweiligen *Département* zurückgezahlt werden musste.<sup>653</sup> Aus diesem Grund sind auch in diesem Fall zahlreiche Informationen vorhanden, die die konservatorisch-restauratorische Behandlung der Werke dokumentieren.<sup>654</sup> Da eine detaillierte Befundung der Lyoneser Gemälde im Rahmen der Arbeit jedoch nicht möglich war, stützen sich die nachfolgenden Beschreibungen vorwiegend auf spätere Dokumentationen, die in den Archiven des *Centre de Recherche des Musées de France* (C2RMF) in Versailles eingesehen werden konnten.<sup>655</sup>

650 Vgl. Teil I, Punkt E.

651 AMN, 1DD11, S. 42 f. – Vgl. auch Anhang I, Punkt H.

652 AMN, P 16 (Foubert, 01.10.1802). Vgl. Anhang II, Punkt E.

653 Zu Lyon vgl. beispielsweise: Denon 1999b, Bd. I, Nr. 2003, S. 697; Nr. 2080, S. 720; Nr. 2179, S. 752 u. Nr. 2204, S. 758 f.

654 Besonders AMN, P 16 (P. Carlier, 1811-1812, Lyon).

655 Mein Dank geht hier besonders an Claire Gerin-Pierre.



➤ **Fallbeispiel 11: Ein Wiener Gemälde in Lyon**

Die eingesehenen Pariser Restaurierakten belegen, dass Tintoretto's ehemals aus Wien stammende Danae (heute Lyon Inv. Nr. A 91, Abb. 43) bereits im vierten Trimester 1809 durch F.-T. Hacquin doubliert wurde, wofür er 24 F. erhielt:

«Danaée, Peinte Par Letintoret, Portant 2 m Sur  
1 m 5 Dm, ou 6 pieds sur 4 pieds, Produisant 24 pieds  
Rentoilés à 1 F. Lepied 24 [F.] »<sup>656</sup>



**Abb. 43: J. Robusti (Tintoretto), Danae, um 1550/1560,  
Öl auf Leinwand, 142 x 182.5 cm, Musée des Beaux Arts Lyon, Inv. Nr. A 91**

Anschließend übernahm P. Carlier im ersten und zweiten Trimester 1810 die restauratorische Behandlung des gleichen Werkes, von dem er allerdings annahm, dass es sich um einen Veronese handelte. Carlier erhielt für diese 5 Tage dauernde Arbeit insgesamt 50 F. :<sup>657</sup>

«Paul Veronèse Danaèe, travailler und jour imparfait 1 jours. »<sup>658</sup>

«Par tintoret, danaè, tableau sur toiel Composè  
De deux figures, de 5 pieds 7 pouces, sur 4 pieds 5 pouces  
Quatre jours de travaille pour le terminé ci 4 jours »<sup>659</sup>

656 [Danae, gemalt vom Tintoretto, 2 m auf 1,5 m messend, oder 6 pd auf 4 pd, macht 24 pd; doubliert zu 1 F. pro pd; 24 [F.]] AN, O<sup>2</sup> 839 (F.-T. Hacquin, 4. Trim. 1809).

657 Trotzdem handelt es sich um das gleiche Werk, denn einerseits wiederholte Carlier diese Angabe noch in einem anderen *Mémoire*, das sämtliche seiner Arbeiten für das Museum in Lyon anführte, andererseits wurde nur eine Darstellung der Danae mit Wiener Provenienz nach Lyon geschickt. Vgl. AMN, 1DD11, S. 40-43 und AMN, P 16 (P. Carlier, 1811-1812, Lyon).

658 [Paul Veronese Danae, einen Tag gearbeitet unfertig; 1 Tag] AN, O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 1. Trim. 1810).

659 [Von Tintoretto, Danae, Gemälde auf Leinwand zusammengesetzt aus zwei Figuren, 5 pd 7 po auf 4 pd 5 po; vier Tage Arbeit um es zu beenden; dies 4 Tage] AN, O<sup>2</sup> 839 (P. Carlier, 2. Trim 1810). - Die Maße von 5 pd 7 po auf 4 pd 5 po machen umgerechnet 181,369 x 143, 471 cm aus, was praktisch ident mit heute ist.

Die darüber hinaus im C2RMF Versailles eingesehene schriftliche und fotografische Dokumentation belegt außerdem, dass das Gemälde bis in die 1990er Jahre doubliert gewesen war. Dabei ist wahrscheinlich, dass es sich noch um den Eingriff von 1809 handelte, denn eine Aufnahme von 1990 zeigt an der an der Rückseite der Doublierleinwand eine eingeschnittene Nahtzugabe, wie wir sie bereits von anderen Arbeiten Hacquins kennen (vgl. Abb. 44 und Fallbeispiel 4).<sup>660</sup> Es dürfte sich daher um eine einfache Kleister-Leim-Doublierung gehandelt haben, dies wird auch durch die spätere Restaurierdokumentation bestätigt.<sup>661</sup> Das Gemälde wurde anschließend 1997 dedoubliert. Dabei zeigte sich auch, dass der originale Bildträger rechter Hand sehr alte Beschädigungen aufwies, die später großflächig übermalt worden waren, was den im Vergleich zu anderen Eingriffen Carliers recht hohen Gesamtarbeitsaufwand der Restaurierung von 5 Tagen rechtfertigen würde.<sup>662</sup>



**Abb. 44:** Rückseite der Doublierleinwand mit eingeschnittener Nahtzugabe,  
MBA Lyon Inv. Nr. A 91

660 [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/lrmf\\_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD\\_1=TITLE&VALUE\\_1=DANAE&FIELD\\_2=AUTHOR&VALUE\\_2=%27TINTORET%20JACOPO%20ROBUSTI%27&FIELD\\_3=LOCAL&VALUE\\_3=Lyon&FIELD\\_4=WORKNBR&VALUE\\_4=&FIELD\\_5=Cat%e9gorie&VALUE\\_5=&NUMBER=2&GRP=0&REQ=%28%28DANAE%29%20%3aTITLE%20%20ET%20%20%28%28%27TINTORET%20JACOPO%20ROBUSTI%27%29%20%3aAUTHOR%20%20ET%20%20%28%28Lyon%29%20%3aLOCAL%20%29%29%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=9&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=50&DOM=All](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/lrmf_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_1=TITLE&VALUE_1=DANAE&FIELD_2=AUTHOR&VALUE_2=%27TINTORET%20JACOPO%20ROBUSTI%27&FIELD_3=LOCAL&VALUE_3=Lyon&FIELD_4=WORKNBR&VALUE_4=&FIELD_5=Cat%e9gorie&VALUE_5=&NUMBER=2&GRP=0&REQ=%28%28DANAE%29%20%3aTITLE%20%20ET%20%20%28%28%27TINTORET%20JACOPO%20ROBUSTI%27%29%20%3aAUTHOR%20%20ET%20%20%28%28Lyon%29%20%3aLOCAL%20%29%29%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=9&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=50&DOM=All) (17.07.2012)

661 Die Rückseite der Originalleinwand war mit einem Ölanstrich versehen worden (dunkelbraun, mit Bleiweißzusatz), möglicherweise als Rückseitenschutz, zu welchem Zeitpunkt ist unklar. Die Doublierleinwand zeigte außerdem eine Wachsimprägnierung, was nicht mit der beschriebenen Arbeitsweise F.-T. Hacquins übereinstimmt. Möglicherweise handelte es sich dabei auch um eine spätere Zutat. Vgl. C2RMF, P N° 10413 (A. Chavanon, 28.11.1997).

662 C2RMF, P N° 10413 (L. Callegari, 28.11.1997).

## G. Ein Blick in andere Länder

### 1. Belgien, Antwerpen

Antwerpen war bereits 1794 Opfer des französischen Kunstraubes geworden und die religiösen Werke aus Kirchen und Klöstern Belgiens zählten demnach zu den allerersten, die im Zuge dessen nach Paris gelangten.<sup>663</sup> Bei der Ankunft dieser Bildersendungen wurden ausführliche Protokolle verfasst, die sowohl den Kunstwert der Gemälde als auch ihren Erhaltungszustand dokumentieren sollten. Im Vergleich zu den späteren, wesentlich simpler aufgebauten Kunstraublisten haben diese detailreichen Ausführungen dabei in vielen Fällen bereits eine Identifizierung der betroffenen Gemälde ermöglicht.<sup>664</sup>

#### ➤ *Fallbeispiel 12: Eine Parkettierung, die nach Paris verweist?*

Der Triptychon mit der *Beweinung Christi* von Rubens befand sich ehemals in der Antwerpener Frauenkirche und gelangte 1794 mit der dritten Bildersendung aus Belgien nach Paris. Alle drei Holztafeln wurden dabei zusammen in einer Kiste transportiert.<sup>665</sup> Das bei Ankunft der Werke verfasste Protokoll belegte den guten Erhaltungszustand der beiden Flügel, während die Mitteltafel eine geöffnete Leimfuge, einen Sprung im Bildträger sowie mehrere absplitternde Bereiche aufwies.<sup>666</sup> Dies waren Schäden, die man in Paris üblicherweise mit der Dünnung des Bildträgers und dem rückseitigen Anbringen eines Parketts zu beheben suchte. Bislang war es zwar nicht möglich, das vorliegende Werk in den französischen Restaurierakten zu lokalisieren, das Flachparkett, welches sich noch heute auf der Rückseite der Mitteltafel befindet, könnte jedoch unter anderem aufgrund der simplen Form seiner Leisten auf einen entsprechenden Pariser Eingriff verweisen (Abb. 45 u. 46).<sup>667</sup>

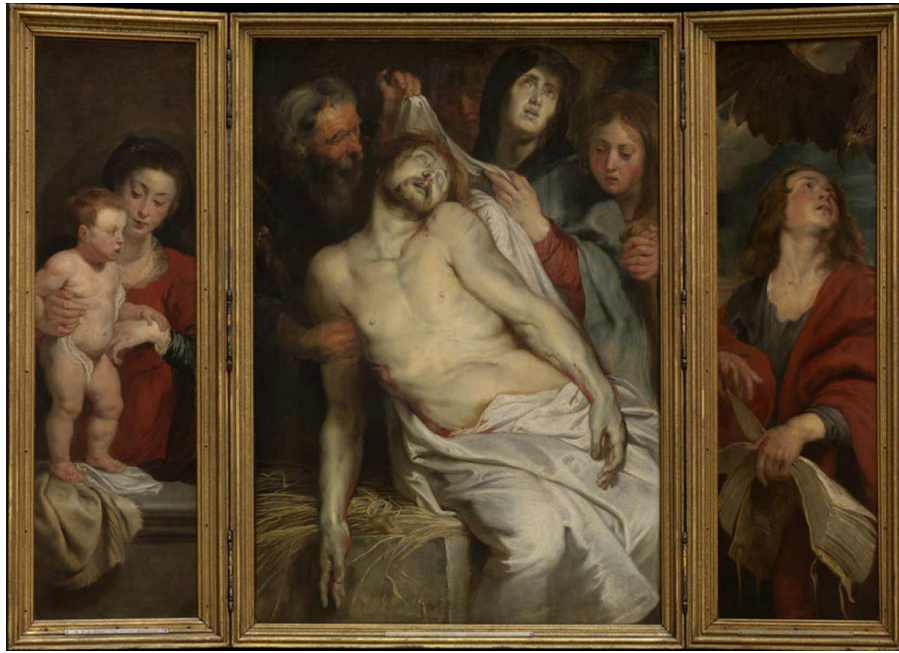
<sup>663</sup> Vgl. Teil I, Punkt C 2. a.

<sup>664</sup> Émile-Mâle 1994.

<sup>665</sup> Émile-Mâle 1994, S. Nr. 1, S. 45.

<sup>666</sup> Émile-Mâle 1994, S. Nr. 1, S. 41.

<sup>667</sup> Vgl. auch Fallbeispiel 9.- Der Artikel von Émile-Mâle beschäftigt sich ausschließlich mit der ersten Antwerpener Bildersendung und nennt das vorliegende Werk daher leider nicht. Émile-Mâle 1964.



**Abb. 45:** P. P. Rubens, Triptychon der Beweinung Christi (Christus auf dem Stroh), 1618, Öl auf Holz, 138 x 98 cm (Mitteltafel), 136 x 40 cm (Seitentafeln), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv. Nr. 300-304



**Abb. 46:** Detailaufnahme der Rückseite mit Parkett an der Mitteltafel, KMSKA Inv. Nr. 300-304



## 2. Italien, Florenz

Im Zuge des zweiten Italienfeldzuges gelangten 1799 auch 63 Gemälde aus Florenz nach Paris, darunter zahlreiche Werke aus dem *Palazzo Pitti*.<sup>668</sup> Während die französischen Kunstraubkommissare den damaligen Transfer italienischer Meisterwerke in die französische Hauptstadt häufig mit dem Argument der notwendigen Konservierung zu begründen wussten, scheint die über Jahrzehnte gut gepflegte Florentiner Gemäldesammlung hier jedoch eine positive Ausnahme dargestellt zu haben.<sup>669</sup> Allerdings ist in mehreren Fällen dokumentiert, dass gerade durch diesen, unter dem Deckmantel der Erhaltung ausgeführten Transport, aufgrund von Feuchtigkeitseinwirkung bzw. Erschütterungen Schäden aufgetreten waren, die wiederum in Paris behandelt werden mussten.<sup>670</sup>

### ➤ *Fallbeispiel 13: Doublierung und Rückseitenanstrich aus Paris*

Tizians *Bella* (Abb. 47) kam hingegen in vergleichsweise gutem Zustand 1799 in Paris an.<sup>671</sup> Das Leinwandgemälde wurde im dritten Trimester 1804 durch J. Fouque doubliert und rückseitig mit einem öligen Anstrich versehen. Der *Rentoileur* erhielt dafür insgesamt 8,05 F. erhielt:

„Un Portrait de femme par Le Titien ; rentoilé de „<sup>M</sup> 974 <sup>Milles</sup> sur ;  
 „<sup>M</sup> 657<sup>Milles</sup> fait 2 <sup>M</sup> 273 <sup>Mètres</sup>, à 3. francs le mètre 7 [F.]  
 Avoir mis une Couche de couleur derrière à 50.<sup>c</sup> le mètre 1 05 [F.] »<sup>672</sup>

Fouque präzisiert zwar nicht, welche Art von Doublierung hier zur Anwendung kam, die 3 F. pro  $\text{pd}^2$  würden allerdings in Richtung einer Bleiweißdoublierung verweisen. Die aktuelle Röntgenaufnahme des Werks bestätigt jedoch, dass das Gemälde lediglich mit einem vermutlich bleiweißhaltigen Ölanstrich versehen wurde, der nicht bis unter die Keilrahmenleisten reicht, denn es ist kein durchgängig aufgetragenes Bleiweißdoubliermedium zu erkennen (Abb. 48). Diese Kombination erinnert stark an ähnliche Beispiele aus Wien, die von Fouque kleister-leim-doubliert und anschließend mit einem öligen Bleiweiß-Rückseitenanstrich versehen worden waren.<sup>673</sup> Es wäre denkbar, dass es sich hier um einen Fall des zuvor erwähnten Betruges handelte, der 1799 aufgedeckt wurde (vgl. Fallbeispiel 5).

668 Vgl. Teil I, Punkt C 2. d.

669 Incerpi 1979, S. 217 f.

670 Vgl. Émile-Mâle 1979, S. 239 ff.

671 Émile-Mâle 1979, S. 242. – Hier muss Agostini widersprochen werden, denn das entsprechende Zustandsprotokoll wurde bei Ankunft des Gemäldes in Paris verfasst und nicht vor dessen Transport. Vgl. Agostini et al. 1978, S. 113.

672 [Ein Frauenbildnis von Tizian; doubliert 974 mm auf 657 mm macht 2,273 m, zu 3 F. pro Meter. 7 [F.]; Eine Schicht Farbe auf die Rückseite gegeben zu 50 c den Meter. 1,05 [F.] ] AMN, MM XII (J. Fouque, 4. Trim. An XII = 3. Trim. 1804). – Leider fehlen uns in diesem Fall Unterlagen über die weitere restauratorische Behandlung der Oberfläche. Nachdem J. Fouque die Gemälde aber hauptsächlich an J.-M. Hooghstoel weitergab, wäre das entsprechende *Mémoire* vermutlich ab dem 4. Trimester 1804 bei diesem zu suchen.

673 Vgl. Fallbeispiele 6 und 7. – Möglicherweise handelt es sich auch beim Florentiner Anstrich um eine Mischung verschiedener Öle (Leinöl, Walnussöl, Mohnöl). Leider gibt es dazu bislang keine publizierten Untersuchungsergebnisse.



**Abb. 47:** T. Vecellio (Tizian), La Bella, 1536,  
Öl auf Leinwand, 89 x 75 cm, Galleria Palatina Florenz, Inv. Nr. 1912, Nr. 18



**Abb. 48:** Röntgenaufnahme, Gal. Pal. Florenz, Inv. Nr. 1912, Nr. 18

### 3. Sonderfall: Privater Kunstraub im Jahre 1809

Wie bereits im ersten Teil der Arbeit kurz erwähnt, gab es eine kleinere Gruppe von Gemälden, die im Sommer 1809 aus der Gemäldegalerie des Belvedere entwendet wurden, jedoch weder in die Sammlung des *Musée Napoléon* noch in französische Provinzmuseen oder Kirchen gelangten. Diese Werke scheinen zwar auf dem Wiener Exemplar der Raubliste von 1809 auf, jedoch auf keiner der beiden Pariser Exemplare.<sup>674</sup> Jüngst wurde allerdings belegt, dass mehrere dieser Gemälde in die Privatsammlung des Grafen Andréossy gelangten.<sup>675</sup> Der damalige Generalgouverneur Wiens übergab zumindest vier dieser Werke noch 1809 an François Lefèbvre, den damaligen Direktor der Albertinischen Sammlung, um sie restaurieren zu lassen.<sup>676</sup>

*« Le General Comte Andriossy à son départ de Vienne en 1809. Remis a M<sup>r</sup> Le Febvre quatre tableaux provenant de la Galerie I<sup>re</sup> et R<sup>le</sup> du Belveder pour les faire nettoyer et réparer et ensuite les envoyer à Paris, ou une autre endroit qu'il lui indiqueroit. »<sup>677</sup>*

Noch 1809 hätte Lefèbvre die aus der Wiener Galerie stammenden Gemälde in weiterer Folge zur „Reinigung“ an den Wiener Restaurator Adam Braun übergeben.<sup>678</sup> Vermutlich kann daher von der Abnahme von Firnis und/oder Übermalungen, Retuschen und einem neuerlichen Firnisauftrag ausgegangen werden. Ob außerdem noch weitere restauratorische Maßnahmen vorgenommen wurden, ist hingegen leider nicht überliefert. Offenbar bleiben die Werke in Wien und gingen 1814 im Tausch mit mehreren Zeichnungen, die Andréossy stattdessen erhielt, in den Besitz Lefèbvres über.<sup>679</sup> Letzterer suchte 1832 einen neuen Abnehmer und bot sie – wohl wissend um ihre Provenienz – dreister Weiser ausgerechnet der Wiener Gemäldegalerie an, die sie im Frühjahr 1833 zurückerlangte, nachdem Lefèbvre eine „Belohnung“ von 150 Dukaten (675 fl.) versprochen worden war. Sehr wahrscheinlich handelte es sich bei den vier Werken um Fetti's *HL. Juliana von Nikomedien besiegt den Teufel* (KHM Inv. Nr. GG\_1614), zwei Seestücke von Peeters (vermutlich *Südländischer Hafen*, KHM Inv. Nr. GG\_1717 und *Türken stürmen einen Seehafen*, KHM Inv. Nr. GG\_1781), sowie ein Kircheninneres von Steenwijck d. Ä. oder aber d. J. (möglicherweise KHM Inv. Nr. GG\_638, oder GG\_735).<sup>680</sup> Während diese vier Gemälde den Weg zurück in die k.k. Gemäldegalerie fanden, war aber zumindest ein weiteres Werk in die Pariser Sammlung des Grafen Andréossy gelangt.

674 Vgl. Teil I, Punkt D. 3. b-c und Anm. 276.

675 Pénot 2009, S. 118 f. - Vgl. auch Teil I, Anm. 273.

676 Bezeichnenderweise fanden zur selben Zeit ebenfalls unrechtmäßige Veräußerungen aus den Beständen der Albertinischen Sammlung statt, mit denen Lefèbvre in Verbindung zu bringen sein dürfte. Koschatzky et al. 1971, S. 60–71.

677 [Vor seiner Abreise aus Wien hat der General Graf Andréossy Herrn Lefebvre vier Gemälde aus der k.k. Galerie des Belvedere übergeben, um sie reinigen und reparieren zu lassen und sie anschließend nach Paris, oder einen anderen Ort dem er ihm mitteilen würde, zu schicken.] OKäA 1408/1832 (Lefebvre 22.10.1832). – Zitiert nach Pénot 2009, S. 119.

678 Koschatzky zufolge liegt darüber ein Polizeibericht aus 1809 vor, der leider im Zuge der Dissertation nicht eingesehen werden konnte. Koschatzky 1971, S. 72. – Zu Adam Braun vgl. Teil III, Punkt D. 2. c.

679 Lefèbvre bot Andréossy dafür Zeichnungen im Gegenwert von 200 Dukaten an. Woher diese Blätter stammen, ist nicht gesichert, aber möglicherweise handelte es sich um Werke, die ebenfalls aus dem Besitz der Albertinischen Sammlung stammten. Vgl. Anm. 676.

680 Interessanterweise wird in einer damit zusammenhängenden Akte statt dem Kircheninneren auch eine Befreiung Petri genannt, die eventuell mit einer der drei Wiener Versionen von Steenwijck d. J. in Verbindung zu bringen sein könnte (KHM Inv. Nr. GG\_641, GG\_723 oder GG\_731). Vgl. HHStA, OKäA 208 B, Nr. 1513/1832 (OKäA, 10.11.1832). – HHStA, OKäA 280 B, Nr. 1536/1832 (Lefèbvre an Krafft, 12.11.1832). – HHStA, OKäA 284 B, Nr. 440/1833 (Lefèbvre an Franz I., 27.03.1833). – Leider konnten die genannten Gemälde im Rahmen der Dissertation nicht genauer untersucht werden, der Befund der beiden Holztafeln von Peeters (KHM Inv. Nr. GG\_1717 und GG\_1781) belegt aber zumindest, dass in der Vergangenheit keine Parkettierung vorgenommen worden war. Dies würde sich auch mit der systematischen Parkettierungswelle in der k.k. Gemäldegalerie decken, die zum Zeitpunkt ihrer angenommenen Rückkehr ins Belvedere (1833) eigentlich schon abgeebbt war (vgl. Teil III, Punkt D. 3. d).



➤ **Fallbeispiel 14: Ein Wiener Gemälde in New York**

Die *Kornernte* von Pieter Brueghel dem Älteren (Abb. 49) wurde 1818 aus der Sammlung Andréossy verkauft und gelangte über weitere Zwischenstationen 1920 in das *Metropolitan Museum New York*.<sup>681</sup> Die vorhandenen Restauriereinträge bestätigen, dass das Werk noch im selben Jahr im Museum parkettiert worden war.<sup>682</sup> Obwohl darüber keine konkreten Informationen vorliegen, ist nicht auszuschließen, dass schon vor diesem Eingriff bereits ein erstes Parkett bestanden hatte, wobei unwahrscheinlich ist, dass ein solcher Eingriff noch vor 1809 in Wien entstanden wäre.<sup>683</sup>

Da in Folge des Rostes wiederholt Blasen in der Malschicht aufgetreten waren, wurde die New Yorker Eichenholztafel 1998 einer Deparkettierung unterzogen. Im Zuge dieses Eingriffs wurde auch eine Neuverleimung zweier Bretterfugen vorgenommen und eine rückseitige Stützkonstruktion für die ehemals auf 8 mm gedünnte Tafel entwickelt. Während der anschließenden Reduzierung von Firnis und Übermalungen kam im linken oberen Eckbereich ein bislang verdeckter Mond zum Vorschein. Dies sowie der an linker und unterer Bildkante vorhandene Grundiergrat belegen, dass der hölzerne Bildträger in der Vergangenheit oben und rechts um mehrere Zentimeter beschnitten worden sein musste. Dadurch rückte der Himmelskörper stärker an den Bildrand und wurde offenbar übermalt, möglicherweise da die einstige Rahmung den Mond anschnitt. Um das ursprüngliche Format wieder herzustellen, wurden 1998 am oberen und rechten Rand Anstückungen gesetzt, sodass die heutige Rahmung das wiederentdeckte Detail nicht mehr kaschiert.<sup>684</sup>



**Abb. 49: P. Brueghel d. Ä., *Die Kornernte*, um 1565, Öl auf Holz, 119 x 162 cm, The Metropolitan Museum of Art New York, Inv. Nr. 19.164**

681 Vgl. Pénot 2009, S. 118 und <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000242> (20.07.2012).

682 Es handelte sich um ein Flachparkett mit einfach profilierten Leisten, dessen Rückseite zum Schutz vor Feuchtigkeit 1944 mit Wachs eingestrichen worden war. Da die vorhandene Aufnahme dieses ehemaligen Parketts noch nicht publiziert wurde, muss hier von einer Abbildung abgesehen werden. Ich möchte an dieser Stelle dem Metropolitan Museum New York, Dorothy Mahon, Morgan Spatny, Patrice Mattia und besonders George Bisacca und Eva Charalampopoulos herzlich für den möglichen Einblick in die Restaurierdokumentation danken.

683 Parkettierungen wurden in der k.k. Galerie erst beginnend mit 1824 durchgeführt. Vgl. Teil III, Punkt D. 3. d.

684 Freundliche Mitteilung von George Bisacca (Mail vom 23.05.2011).



Die vorgestellten Fallbeispiele haben die unterschiedlichen restauratorischen Schicksale der Werke aus der Wiener Gemäldegalerie in den Jahren 1797 bis 1815 aufgezeigt – einerseits aus Sicht der wiederholt aus Wien evakuierten, andererseits aus Sicht der 1809 aus Wien geraubten Werke. Im dritten Teil der Dissertation soll nun der Frage nachgegangen werden, ob und welche Auswirkungen der französische Kunstraub auf die Wiener Restaurierpraxis hatte und inwiefern ein kultureller Transfer von Restauriermethoden nachverfolgt werden kann.

## **DRITTER TEIL:**

„Es verrät keiner dem andern die Handgriffe einer Kunst oder eines Handwerkes, geschweige denn die vom Leben.“<sup>685</sup>

### ***TRANSFER VON KUNST UNTER NAPOLEON – KULTURELLE TRANSFERS UND DIE FOLGEN FÜR DIE ÖSTERREICHISCH-FRANZÖSISCHE RESTAURIERGESCHICHTE***

In den beiden vorangegangenen Teilen wurden einerseits die historischen Umstände der französischen Kulturgutbeschagnahmen, andererseits die Restauriergeschichte der in Paris behandelten Wiener Gemälde aufgearbeitet. Im dritten und letzten Teil der Arbeit soll nun versucht werden, einige Aspekte aus den vorangegangenen Kapiteln in einen größeren Kontext zu stellen, wobei das Hauptaugenmerk auf mögliche kulturelle Transfers zwischen Wien und Paris gelegt wird.

#### **A. Kulturtransfer – Versuch einer Definition**

Der Begriff *Kulturtransfer* (*transfert culturel*) bezeichnet allgemein gesprochen die dynamischen Prozesse der Aneignung bestimmter kultureller Inhalte, die über einen bestimmten Zeitraum zwischen zwei unterschiedlichen Systemen stattfinden können. Hierbei haben die Systeme ähnliche Strukturen bzw. Aufgabenbereiche, divergieren jedoch räumlich voneinander. Die transferierten Inhalte können sowohl ideeller, wie auch materieller Natur sein – so kann es sich beispielsweise um Wissen, Methoden, Handlungen, aber auch gegenständliche Kulturgüter handeln, deren Erlangung im Empfängersystem erwünscht ist (*Selektion*).<sup>686</sup>

Der Begriff *Kulturaustausch*, der fälschlicherweise oft als Synonym zu Kulturtransfer verwendet ist, bezeichnet hingegen den beliebigen und nicht unbedingt gerichteten Übergang kultureller Botschaften von einem System ins andere (*keine Selektion*).<sup>687</sup>

Die bei Kulturtransfer und Kulturaustausch ablaufenden Prozesse sind – mit Ausnahme der Selektion – jedoch prinzipiell die gleichen (vgl. Abb. 50):

Während der *Zirkulation* entscheidet sich zunächst, welche Inhalte (*Botschaften*) aus dem Sendersystem (*Kommunikator*) in Umlauf gebracht werden können. Hierbei ist allerdings Voraussetzung, dass zumindest partiell die Phase der *Blockierung* außer Kraft tritt, welche normalerweise ein freies Zirkulieren von Inhalten zwischen beiden Systemen verhindert.<sup>688</sup> In der Phase der *Vermittlung* werden diese Botschaften anschließend über einen Kulturträger (*Vermittler*) in das Empfängersystem

685 Goethe 2004, S. 568.

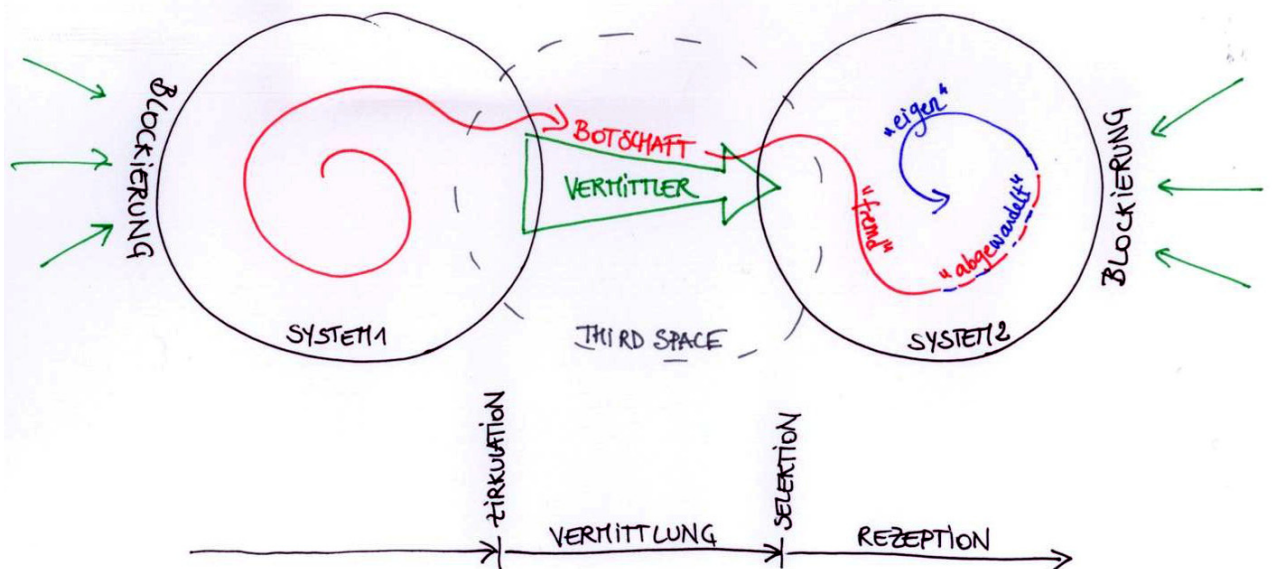
686 Vgl. u.a. Eisenberg 2003, S. 399 f. – Externbrink 2009, S. 60.

687 Zur Differenzierung zwischen Kulturtransfer und Kulturaustausch siehe z.B. Borgolte et al. 2011, S. 395–398.

688 Dabei scheint denkbar, dass die Zirkulation in Reaktion auf ein bestimmtes Ereignis (einen Auslöser) geschieht bzw. das Außerkraftsetzen der Blockierung dadurch beschleunigt wird. – Zu Zirkulierung und Blockierung siehe u.a. Greenblatt 1998, S. 185 f. zitiert nach Suppanz 2003, S. 29.

(Rezipient) transferiert.<sup>689</sup> Dabei bewegt sich der Vermittler innerhalb eines meist diskursiven „dritten“ Raumes (*third space*) der beide Systeme überschneidet.<sup>690</sup> Infolge eines Kulturtransfers kommt es in weiterer Folge durch den Rezipienten zur Selektion einer bestimmten Botschaft, die akzeptiert wird, während andere abgestoßen werden. Die Phase der Rezeption markiert anschließend verschiedene Prozesse, die innerhalb des Empfängersystems zur Umdeutung (Abwandlung) der vormals „fremden“ Botschaft führen, um daraus einen „eigenen“ kulturellen Inhalt zu kreieren (Akkulturation).<sup>691</sup> Wird der vormalige Empfänger nun zum Sender der so veränderten Botschaft, kommt es unter Umständen in diesem Bereich auch zu einer kulturellen Verflechtung beider Systeme.<sup>692</sup>

Die Kulturtransferforschung untersucht sowohl im Sender- als auch im Empfängersystem die Funktionen und Eigenschaften des transferierten und selektierten kulturellen Inhaltes über einen bestimmten Zeitraum. Als zentral können hier einerseits die Identifizierung der Kulturträger, die für die Vermittlung verantwortlich sind – seien reisende Einzelpersonen (individuell oder professionell), transportierte Objekte (Waren, Kunstwerke), frequentierte Institutionen (Bildungsstätten, Museen) oder besondere interkulturelle Kontaktsituationen (Besatzung, Kolonialisierung) – andererseits die Hintergründe für die Auswahlkriterien des Empfängers – also die Motive der spezifischen kulturellen Aneignung – angesehen werden.



**Abb. 50:** Schematische Darstellung von Kulturtransfer

689 Zur Rolle der Vermittler, siehe besonders Espagne 1997.

690 Zu Bildung und Rolle des *third space* siehe insbesondere Rutherford 1990. - Mitterbauer 2003, S. 57 f.. – In Bezug auf die unterschiedlichen (Ver)Mittlertypen, siehe u.a. Espagne 1997.

691 Vgl. u.a. Lüsebrink 2005, S. 28.

692 Werner 2005.

## B. Anwendbarkeit des Kulturtransfermodells auf das vorliegende Thema

Im Hinblick auf die Begebenheiten rund um den französischen Kunstraub in Wien können auf mehreren Ebenen unterschiedliche Transferprozesse identifiziert werden.

Der scheinbar vordergründigste Kulturtransfer betrifft dabei den physischen Transport (Vermittler) von Kunstwerken (Inhalt) von einem musealen Aufbewahrungsort an den anderen (Sender-/Empfängersystem) – ein sozusagen rein „materieller“ Transfer, über einen in diesem Fall tatsächlich geografisch fassbaren dritten Raum (Weg zwischen Wien und Paris) im Jahre 1809. Wie Savoy richtig betonte, handelt es sich in sämtlichen Fällen von systematisch organisiertem Kunstraub allerdings um „erzwungenen“ Kulturtransfer – also nicht um ein freies Zirkulieren von Objekten, aus denen anschließend einige selektiert wurden.<sup>693</sup> Die Selektion fand vielmehr bereits vorab statt. Für das Jahr 1809 funktioniert dieses Modell daher auch nur bedingt, selbst wenn man als Rückbewegung die Restitution von 1815 einbezieht, denn abermals fand hier eigentlich keine Selektion durch den Empfänger (Österreich bzw. k. k. Gemäldegalerie) statt. Die Umstände dieses physischen Gemäldetransfers und ihre Auswirkungen auf den Erhaltungszustand der Gemälde wurden bereits in den ersten beiden Teilen der Arbeit erfasst.

Betrachtet man als Inhalt des Transfers jedoch nicht primär die transferierten Kunstwerke sondern gesteht ihnen auch eine mögliche Vermittlerrolle zu, so tritt auf anderer Ebene noch ein wesentlich subtilerer Transferprozess ans Licht. Der Moment der vorhin angesprochenen Selektion ist hier entscheidend: wann fand diese statt und von wem? Die Antwort ist abermals vielschichtiger, als es zunächst den Anschein hat. In Wien wählte 1809 zwar Dominique-Vivant Denon die Werke aus, doch stand ihm dazu bei Weitem nicht mehr die ganze Gemäldegalerie des Belvedere zur Verfügung. Denn wie wir nun wissen, war der Großteil zuvor bereits evakuiert worden. Die Vorauswahl dessen, was in Sicherheit gebracht werden sollte – und daher im Ausschlussverfahren auch dessen, was den heranrückenden Franzosen überlassen werden konnte – geschah also vielmehr auf Wiener Seite. Trotzdem wählte Denon auch daraus noch aus. Wir haben es also mit einem dreistufigen Selektionsverfahren zu tun. Dieser Prozess ist wiederum eng verbunden mit der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte der Kunstwerke in Wien und Paris, also welche als besonders und welche als weniger „wertvoll“ erachtet wurden – und von welcher Seite. Savoy hat bereits belegen können, dass der Kunstraub durch die Ausstellung und Besprechung bestimmter Werke in Paris (Vermittler im diskursiven *third space* der Kunstgeschichte) in der öffentlichen Meinung der geschädigten Nationen (Empfänger) allgemein zu einer positiven Umdeutung des „künstlerischen Werts“ (Inhalt) der Gemälde einzelner Schulen (Selektion) geführt hat – beispielsweise der altdeutschen Meister.<sup>694</sup> Eine Analyse der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte der betroffenen Wiener Gemälde vor 1809 respektive nach 1815 kann und sollte im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht erfolgen.<sup>695</sup>

Einige Fragen, die Dank der vorangegangenen Untersuchungen hingegen adäquater beantwortet werden können, betreffen die möglichen Auswirkungen des französischen Kunstraubes von 1809 auf die Behandlung von Gemälden in den Museen von Paris und Wien: Gab es überhaupt typisch französische oder österreichische Behandlungsmethoden? Wurden diese vom *Musée Napoléon* oder der k.k. Gemäldegalerie im Belvedere „importiert“ – und warum (Selektion)? Gab es anschließend in Wien abgewandelte Pariser Methoden und umgekehrt (Umdeutung)?

<sup>693</sup> Savoy 2003a.

<sup>694</sup> Pénot 2009, S. 115. - Savoy 2010, S. 143 ff.

<sup>695</sup> Aspekte dieser Problematik werden derzeit in einem *forMUSE*-Forschungsprojekt am Kunsthistorischen Museum untersucht (Leitung Gudrun Swoboda).



Als Inhalt dieses möglichen Kulturtransfers werden also konservatorisch-restauratorische Behandlungsmethoden für Gemälde definiert. Als Sender- bzw. Empfängersystem kann demnach, zunächst noch sehr allgemein formuliert, die „Gemälderestaurierung“ im *Musée Napoléon* jener in der k.k. Gemäldegalerie gegenübergestellt werden. Als direkte Vermittler stehen zunächst die transportierten, in Paris bzw. Wien restaurierten Gemälde im Vordergrund. Es gilt allerdings zu überprüfen, ob daneben noch weitere Kulturträgerebenen vorhanden sind. Erst danach kann entschieden werden, welcher dritte Raum definiert werden kann. Der Fokus der Untersuchung liegt zunächst auf den Jahren von 1809 bis 1815 – wobei dieser Schwellenzeitraum nach Bedarf in beide Richtungen ausgeweitet werden kann. Um hier einer möglichen Selektion transferierter Behandlungsmethoden auf die Spur zu kommen, sollen zunächst Organisation, Aufgabenbereiche und wichtigsten Akteure der Gemälderestaurierung sowohl im *Musée Napoléon* als auch in der k.k. Gemäldegalerie des Belvedere zusammengefasst und anschließend die Wiener Restaurierpraktiken vor 1809, zwischen 1809 und 1815, sowie nach 1815 mit jenen zeitgleich in Paris zur Anwendung gekommenen in Relation gesetzt werden.

## C. Gemälderestaurierung im Pariser *Musée Napoléon*

### 1. Organisation und Aufgaben

Bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts war die Erhaltung der königlichen französischen Gemäldesammlungen auf unterschiedliche Spezialisten aufgeteilt worden, um eine im Sinne der Aufklärung bestmögliche und vor allem transparente Behandlung der Werke zu garantieren.<sup>696</sup> Dieses System wurde im *Musée central des Arts* und später auch im *Musée Napoléon* beibehalten.<sup>697</sup> Die einzelnen Gemälderestauratoren waren somit nicht direkt im Museum angestellt, sondern wurden nach jeweils geleisteter Arbeit bezahlt und konnten daneben ihre privaten Ateliers weiterführen – wobei der bekannte Einsatz im *Musée* sicherlich ein besonderes Prädikat darstellte.<sup>698</sup> Die Oberaufsicht über die vorgenommenen Restaurierungen hatte ab 1802 Denon selbst.<sup>699</sup> Als Nachweis für die getätigten Arbeiten und mehr oder weniger genaue Dokumentation dienten die meist trimestriell von den Restauratoren zu verfassenden *Mémoires*.

#### a) Restaurierausgaben

Das für die Restaurierungen von Gemälden und antiken Skulpturen vorgesehene Jahresbudget des Museums betrug in den Jahren 1806 bis 1815 üblicherweise 24000 Francs. Für besonders umfangreiche Restaurierprojekte gab es jedoch außerordentliche Geldmittel mit bis zu 30000 F. – so auch 1810 für die Werke der Beschlagnahmekampagne von 1809.<sup>700</sup> Aus diesem Fonds wurden sowohl sämtliche Restauratoren (Gemälde und antike Skulpturen), als auch die übrigen in den Ateliers beschäftigten Handwerker („*ouvriers*“) sowie die zur Instandhaltung der Restaurierwerkstätten notwendigen Mittel („*entretien des ateliers de restauration*“) bezahlt.<sup>701</sup> Hinzu kamen außerdem 12000 F., die pro Jahr für die Neurahmung der Gemälde („*bordures neuves*“) veranschlagt und auch extra

696 Zuvor hatte über Jahrzehnte hinweg die Witwe des bereits 1741 verstorbenen Maler-Restaurators Ferdinand-Joseph Godefroid, Marie-Jacobe Vanmerle (1705-1775), ein regelrechtes Restauriermonopol an der königlichen Gemäldesammlung gehalten. Mit ihrem Tod wurde dieses Privilegium zu Gunsten einer Neustrukturierung abgeschafft. Émile-Mâle 1991, S. 85. - Meißner 2007, S. 397–400.

697 Der bereits 1794 entwickelte Plan eines restauratorischen Wettbewerbs zur Aufnahme künftiger Gemälderestauratoren ans Museum wurde jedoch erst 1848 umgesetzt. Auch das 1802 vorgeschlagene Projekt einer eigenen Gemälderestaurierschule konnte aus Kostengründen lange Zeit nicht in Angriff genommen werden. Erst 1935 wurde die Idee eines Ausbildungsprogrammes für Restauratoren wieder aufgenommen. Ein universitäres Studium existiert seit 1973. Vgl. AMN, P 16 (J.-M. Picault, 26.05.1794; „*Concours de restauration*“, 30.06.1794; „*Registre d'inscription*“ 01.07.1794; „*Projet de création d'une école de restauration de tableaux*“, 24.03.1802). - Lauwick 2008. – Das System so genannter *concours* (Wettbewerbe) ist übrigens auch heute noch in vielen Beschäftigungsbereichen Frankreichs üblich, so auch in der Restaurierung.

698 Vgl. u.a. Giroux 1809, S. 2–4. - Burtin 1846, S. 279 f. Sieht man sich das Ausmaß der für die Sammlung vorgenommenen Restaurierungen über die Jahre an, so dürfte dieses zweite wirtschaftliche Standbein aber mit wenigen Ausnahmen eigentlich kaum nötig gewesen sein.

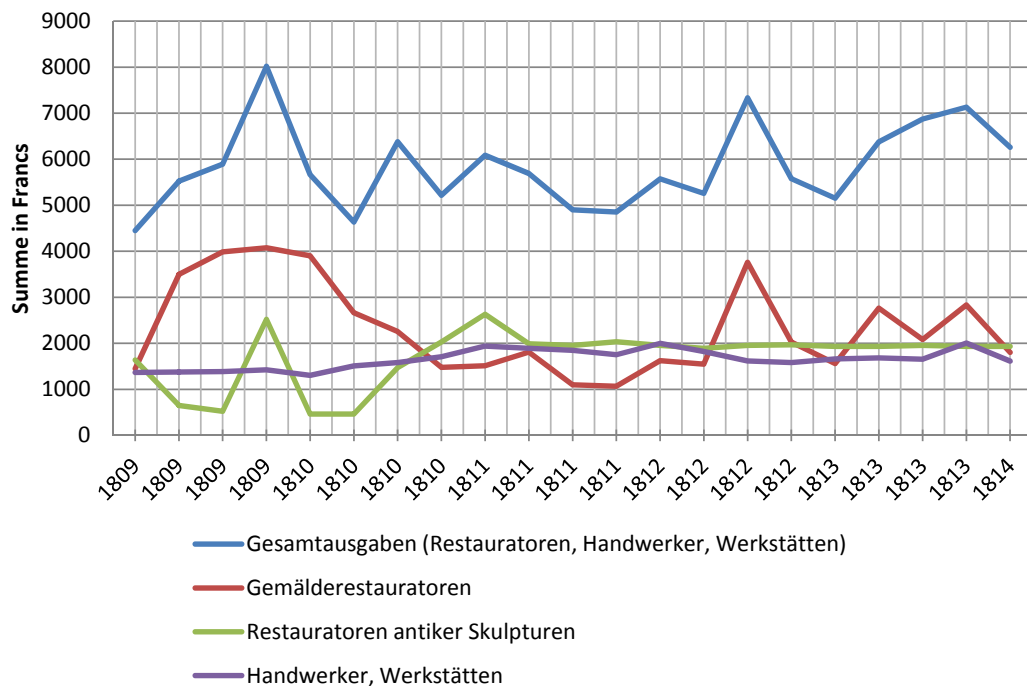
699 So belegen einzelne Restaurierberichten eine direkte „Qualitätskontrolle“ der abgeschlossenen Arbeiten durch Denon. In Abwesenheit Denons war jedoch auch Lavallée zeichnungsberechtigt. Vgl. u.a. AN, O<sup>2</sup> 836 (J.-M. Hooghtool, 2. Trim. 1813): „*Ces tableaux seront examinés de nouveau après la restauration, & si le directeur Général en est satisfait Monsieur Hooghtools, recevra le paiement des quatre cents francs alloués pour ce travail.* » [Diese Gemälde werden nach der Restaurierung wieder begutachtet & wenn der Generaldirektor damit zufrieden ist, erhält Herr Hooghtools die Zahlung der bewilligten 400 F.].

700 Im Falle der Gemälde aus Deutschland und Österreich wurde ein Sonderfonds von 30000 F. eingerichtet. Für die Werke aus Italien wurden mehrfach 12000 F. vorgesehen. Aus diesen Fonds wurden auch Gemäldetransporte bezahlt. Vgl. u.a. AMN, MM 1810. - Denon 1999b, Bd. II, Nr. 2902, S. 1000 f. - AMN, MM 4 (1812, Italien). – Zu ähnlichen Schlüssen kommt auch Bress-Bautier 1999, S. 133 f.

701 Worin diese Instandhaltung bestand, wurde allerdings nicht spezifiziert. Da das Restauriermaterial jedoch normalerweise in den *Mémoires* der Restauratoren verrechnet wurde, handelte es sich vermutlich um Gebäudereinigung, Heizung, Beleuchtung, möglicherweise auch Einrichtungsgegenstände (Tische, Staffeleien).

verrechnet wurden.<sup>702</sup> Somit konnte sich das Budget zu Erhaltung und Präsentation der Gemälde und antiken Skulpturen pro Jahr auf eine Summe zwischen 26000 und 32000 F. belaufen.<sup>703</sup>

Obwohl Denon und somit das Museum eigentlich dem Innenministerium unterstanden, musste der Direktor aufgrund komplexer administrativer Abläufe zusätzlich auch der *Intendance générale de la Maison de l'Empereur* und fallweise dem *Grand Maréchal du Palais* Rechenschaft über seine Einnahmen und Ausgaben geben.<sup>704</sup> Aus diesem Grund haben sich entsprechende Aktenabschriften gleichzeitig in mehreren Archivkonvoluten erhalten, wodurch es möglich war, die Budget- und Ausgabensituation des *Musée Napoléon* über den Zeitraum vom ersten Trimester 1809 bis zum ersten Trimester 1814 lückenlos zu rekonstruieren. In Bezug auf die reinen Restaurierausgaben (ohne Neurahmungen) können hier folgende Aussagen getroffen werden (vgl. Tab. 8):<sup>705</sup>



**Tab. 8: Trimestrielle Restaurierausgaben des Musée Napoléon (1809-1814)**

Während sich die Ausgaben für Handwerker und Instandhaltung der Werkstätten im untersuchten Zeitraum relativ konstant verhielten, variierten die Ausgaben für Restauratoren unterschiedlich stark. So bewegten sich die Gesamtausgaben zwischen einem Minimum von 4449,77 F. im ersten Trimester 1809 und einem Maximum von 8017,88 F. im vierten Trimester 1809. Im dritten Trimester 1812 kam es außerdem zu einem zweiten Peak zu etwa 7333,76 F.

702 Die Neurahmungen wurden von den Gebrütern Delporte ausgeführt, auch dazu haben sich zahlreiche *Mémoires* in den Pariser Archiven erhalten. Vgl. *Anm. 381* und weiter unter Punkt 3. b. Eine genauere Untersuchung dieses Aktenkonvolutes, auch in Bezug auf die Wiener Gemälde, wäre in Zukunft wünschenswert.

703 Zur finanziellen Abwicklung der zahlreichen Personal- und Materialkosten beschäftigte das *Musée* außerdem einen eigenen Verwalter („*gardien économe*“) namens Fosse, zu dessen Aufgabenbereichen auch die Überwachung der Einnahmen aus dem Verkauf von Ausstellungskatalogen zählte. Vgl. AMN, Z2 (Denon an Napoleon, rapport 13, 1810). - Denon 1999b, Bd. I, Nr. 741, S. 286 f.

704 Zur Organisation des *Musée Napoléon* siehe besonders Bresc-Bautier 1999, S. 132, 135. - Vgl. auch Tulard 1999, S. 13.

705 AN, O<sup>2</sup> 839 (1809-1810). - AMN, MM 4 (1810-1815).

Die Ausgaben, die zur Begleichung der *Mémoires* der Gemälderestauratoren getätigt wurden, erreichten im vierten Trimester 1811 ein Minimum von 1067,70 F. und im vierten Trimester 1809 ein Maximum von 4075,18 F., mit einem neuerlichen deutlichen Peak von 3760,36 F. im dritten Trimester 1812. Obwohl das absolute Maximum der Gemälderestaurierung somit genau mit der Ankunft der Gemälde aus Wien (Oktober 1809) zusammenfiel, dürften zu diesem Zeitpunkt noch zahlreiche Werke früherer Kampagnen behandelt worden sein – etwa noch aus Deutschland – denn anders ließe sich der stumpfe Kurvenverlauf über das gesamte Jahr 1809 nicht erklären (Mittelwert 3251,15 F.). Tatsächlich wurden im vierten Trimester 1809 aber auch die meisten Wiener Gemälde restauriert.<sup>706</sup> Der zweite Peak der Gemälderestaurierung im dritten Trimester 1812 ist hingegen vermutlich mit der Ankunft von Kunstwerken aus Spanien sowie des dritten Italienfeldzuges in Zusammenhang zu bringen.<sup>707</sup>

Auffällig ist auch, dass die Ausgaben der Restaurierung antiker Skulpturen – außer im Zeitraum vom vierten Trimester 1810 bis zum zweiten Trimester 1812 sowie im ersten Trimester 1813 – unter jenen der Gemälderestaurierung lagen und zwar besonders deutlich bis Ende 1810 (Minimum im ersten und zweiten Trimester 1810 mit jeweils 462 F.). Der erste Peak Ende 1809 (2520 F.) könnte mit der Ankunft von Antiken aus der *Villa Borghese* (Rom) in Verbindung gebracht werden, der zweite Anfang 1811 (2632 F.) möglicherweise ebenfalls mit Werken des dritten Italienfeldzuges.<sup>708</sup>

#### b) Restaurierateliers

Seit etwa 1792 können eigene Restaurierateliers im Louvre lokalisiert werden, die jedoch in einiger Entfernung zur Galerie und außerdem nicht ebenerdig lagen, weswegen große Formate durch die Fenster manövriert werden mussten.<sup>709</sup> Daneben konnten auch an die Ausstellungsräume angrenzende Bereiche für restauratorische Arbeiten genutzt werden. Da diese Bereiche jedoch wiederholt auch anderen Zwecken gewidmet wurden, beispielsweise als Gemäldedepots, kam es häufig zu Raumnot.<sup>710</sup> Diese Situation änderte sich erst 1806 mit der Umsiedlung in das in Nähe zum Louvre gelegene *Hôtel d'Angiviller*, das bis 1816 die Gemälderestaurierung – inklusive einer eigenen Abteilung für die Behandlung der Werke für die Provinzmuseen – Werkstätten zur Anfertigung der für den Verkauf bestimmten Gipsabgüsse und Kupferstiche sowie das „Baubüro“ des Louvre beherbergte.<sup>711</sup>

Laut Jamois waren die Werkstätten bereits vor dem Auszug aus dem Louvre je nach Bedarf speziell ausgerüstet gewesen:<sup>712</sup> So gab es neben Eisenöfen und Wasserbecken auch Flaschenzugsysteme zum Bewegen größerer Formate sowie verschiedene Leitern und Staffeleien. Tische mit großen Eichenholz- oder Marmorplatten für Übertragungen und Doublierungen, sowie mehrere Zylinder aus Holz oder Kupfer zum Rollen, Wenden

706 Zum derzeitigen Stand der Forschung scheint eine Berechnung der Gesamtausgaben für die Restaurierung der Wiener Gemälde (noch) nicht möglich.

707 Vgl. Teil I, Punkt C. 2. h-j.

708 Vgl. AN, O<sup>2</sup> 839 (*Villa Borghese*). - Denon 1999b, Bd. I, Nr. 1679, S. 594.

709 Vier Gemeinschaftateliers im ersten und zweiten Stock des *Pavillon des Arts*. F.-T. Hacquins und J. Fouques Ateliers lagen unmittelbar übereinander. Jamois 2008, S. 121 f.

710 Bis 1806 bestanden auch zahlreiche Künstlerateliers im Louvre, zudem wurden mehrere Räume durch die *Académie Française* und das *Institut National* genutzt. Siehe dazu besonders Singer-Lecocq 1998.

711 Das *Hôtel d'Angiviller*, welches 1854 geschliffen wurde, befand sich ehemals nördlich des Louvre auf der *Rue des Poulies*, im Bereich der heutigen *Rue de l'Oratoire*. Berty 1866, S. 94. - Bresc-Bautier 1999, S. 132, 135. - Philippe 2005. Vermutlich wanderte die Restaurierung nach 1816 wieder zurück in den Louvre, dazu konnten leider keine Informationen gewonnen werden. Seit 2001 befinden sich die Ateliers der Gemälderestaurierung übrigens im *Pavillon de Flore*.

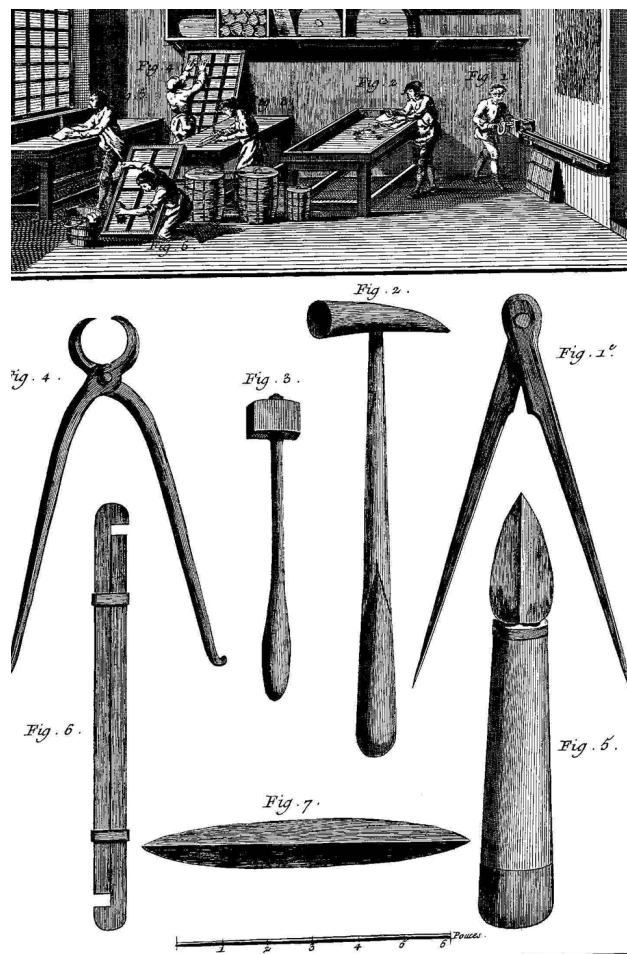
712 Vgl. AMN, P 3, 12.08.1794. – AMN, P 2, (F.-T. Hacquin u. J. Fouque, 1795). Zitiert nach Jamois 2008, S. 123. - Vgl. auch Philippe 2003.



oder auch Aufbewahren größerer Leinwände komplettierten die Einrichtung.<sup>713</sup> Zudem darf man annehmen, dass sich die Ausstattung im umgewidmeten *Hôtel d'Angiviller* diesbezüglich noch verbessert haben dürfte.

In diesen Ateliers waren neben den üblichen Retuschier- und Flachpinseln, Paletten, Spateln und Messern, Farbenbehältern, Fläschchen mit Lösemitteln, Lein-, Mohn- und Walnussöl oder Mastixfirnis, Leinwänden, Tüchern, Watte und Papieren unterschiedlichster Qualitäten auch eine Vielzahl an Spezialwerkzeugen zu finden, wie Sägen und Hobel, die bei Parkettierungen Anwendung fanden oder auch jene abgerundete Bügeleisen, Glasschneider (vgl. Abb. 51) und Walzen, die F.-T. Hacquin in seinen Anweisungen zur Doublierung und Übertragung genau beschrieben hatte.<sup>714</sup>

Daneben gibt es Hinweise darauf, dass einige Restauratoren die ihnen übertragenen Gemälde des *Musées* auch in ihren Privatateliers behandelten.<sup>715</sup>



**Abb. 51:** Darstellung der Werkzeuge eines Glasers (*Encyclopédie, Planche vitrier*),  
Fig. 5 zeigt ein Glasschneidewerkzeug

713 1795 meldete Fouque Bedarf an zwei großen Eichenholztischen zu 12 pd x 9 pd x 15 l (ca. 390 x 292 x 3 cm) sowie 6 pd x 4 pd x 15 l (195 x 130 x 3 cm) und erhielt gemeinsam mit Hacquin außerdem drei Tische mit Marmorplatten zu 9 pd x 5 pd (ca. 292 x 162 cm). Vgl. AMN, P 2, 1795. Zitiert nach Briau 2011, S. 43.

714 Siehe Fallbeispiele 4 und 5.

715 Vgl. Punkt C. 3. a und Briau 2011, S. 41.

c) Personelle Arbeitsteilung

Wie die Pariser Restaurierakten belegen, ging ein und dasselbe Gemälde meist durch die Hände zweier Spezialisten, die nacheinander an dem Werk arbeiteten. Diese personelle Trennung entsprach der damaligen Einteilung in eine technische, also den Bildträger betreffende Gemäldekonservierung (wie Doublierung, Übertragung, Parkettierung) und die restauratorischen Arbeiten, die vor allem die Oberfläche der Gemälde belangten (wie „Reinigung“, Retusche, Firnisaufrag). Erstere wurde von den so genannten *Rentoileurs* (Gemäldeaufzieher) durchgeführt, letztere von den *Restaurateurs* (Maler-Restauratoren) vorgenommen. Besonders auffallend hierbei ist, dass die Konservierungen durchwegs höher entlohnt wurden als die reine Restaurierung.

d) Preise für Restaurierungen

Bereits 1775 gab es in Frankreich allgemeine Richtlinien für die Bezahlung von Eingriffen an Gemälden, die bestimmten, dass Doublierungen nach Leinwandfläche und Restaurierungen entweder nach Stückzahl behandelter Gemälde oder Tagewerk entlohnt werden sollten.<sup>716</sup> Diese Trennung wurde später auch im *Musée central des Arts* beibehalten und diese Preise wie folgt festgelegt – wobei erstmals auch eine klare Wertung der Behandlungsmethoden erfolgt sein dürfte: Eine Kleister-Leim-Doublierung wurde mit 1 F., eine Bleiweißdoublierung mit 3,5 F. und eine Übertragung mit 10 F. pro Quadratfuß (pd<sup>2</sup>) beglichen.<sup>717</sup> Diese Einheitspreise konnten jedoch je nach Ausführendem und Gemälde variieren.<sup>718</sup> Im *Musée Napoléon* schwankten die Entgelte für eine Bleiweißdoublierung im untersuchten Zeitraum 1809 bis 1814 zwischen 1 F. und 1,5 F. pro pd<sup>2</sup>, jene für eine Übertragung zwischen 3 F. und 4 F. pro pd<sup>2</sup> (punktuell für besonders große Formate sogar bis zu 24 F. pro pd<sup>2</sup>), während einfache Kleister-Leim-Doublierungen unabhängig vom Ausführenden relativ konstant mit 1 F. pro pd<sup>2</sup> bezahlt wurden.<sup>719</sup> Auch der bleiweißhaltige Rückseitenanstrich, mit dem J. Fouque die doublierten Gemälde zu versehen pflegte, wurde über die Jahre unverändert mit 20 c pro pd<sup>2</sup> verrechnet. Über Parkettierungen lässt sich hingegen keine genaue Aussage treffen, diese wurden offenbar individuell nach Format und Aufwand beglichen – mit Schwankungen zwischen 10 F. und 90 F. pro Stück – wobei der *Rentoileur* den Rost bei einem der Museumstischler in Auftrag gab. Die restauratorischen Behandlungen der Gemäldeoberfläche wurden hingegen – und dies völlig unabhängig von der durchgeführten Arbeit – mit 10 bis 14 F. pro Arbeitstag abgegolten.<sup>720</sup> Die beschäftigten Gehilfen wurden mit 2 bis 6 F. pro Arbeitstag entlohnt, je nachdem, wem und wobei sie zuarbeiteten.

Aus dieser Preispolitik lässt sich deutlich ablesen, dass die technischen Arbeiten der Pariser *rentoileurs* besser bezahlt wurden und daher ein höheres Ansehen genossen als die rein restauratorische Tätigkeiten, die in der Rangordnung offenbar weiter unten standen, da sie weniger gut entlohnt wurden.

716 Abermals durch den Comte d'Angiviller. AN, O<sup>1</sup> 1913, fol. 273 (27.12.1775, d'Angiviller). Zitiert nach Émile-Mâle 2008e, S. 330.

717 Diese Festlegung geschah durch den „*commissaire-expert*“ Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748-1813), der sowohl Maler als auch Kunsthändler und vermutlich auch restauratorisch tätig war. Émile-Mâle 1956/57, S. 410. Zitiert nach Schaible 1983, S. 251 (Anm. 17).

718 Vgl. dazu auch Punkt C. 1. b.

719 Aus diesen Einheitspreisen könnte sich auch die beobachtete Tendenz der *Rentoileurs* erklären lassen, die behandelte Fläche in den *Mémoires* möglichst groß anzugeben. Vgl. Fallbeispiel 4.

720 Je nachdem, ob das Arbeitsmaterial bereits inkludiert war oder nicht. Dabei konnte der Tagessatz offenbar auch variieren: P. Carlier verdiente im 2. Trimester 1810 noch 10 F. pro Tag, im 3. Trimester 1810 dann 12 F. pro Tag. Sein Tagessatz wurde im 2. Trimester 1811 allerdings wieder auf 10 F. pro Tag herabgesetzt. Vgl. (P. Carlier, 2. Trim. 1810). – (P. Carlier, 3. Trim. 1810). – (P. Carlier, 2. Trim. 1811). – Im Gegensatz dazu hatte J.-M. Hooghstoel über die Jahre einen fixen Tagessatz von 14 F.

## 2. Hauptakteure der Pariser Gemälderestaurierung (1809-1814)

Die meisten Wiener Werke, die 1809 bis 1814 in Paris behandelt wurden, gingen durch die Hände der beiden *Rentoileurs* François-Toussaint Hacquin und Joseph Fouque, die für die Arbeiten am Bildträger zuständig waren. Daran anschließend übernahmen hauptsächlich Pierre Carlier und Jean-Marie Hooghstoel die Restaurierung der Gemäldeoberfläche.

An dieser Stelle kurz erwähnt sei auch der Gemälderestaurator Édme-André Michau (1751-1826), der vor allem für die Instandsetzung der Gemälde für die Provinzmuseen verantwortlich war. Dieser war jedoch offenbar nur bis ins dritte Trimester 1809 im Museum beschäftigt und konnte daher keine Wiener Werke bearbeiten.<sup>721</sup>

### a) François-Toussaint Hacquin (um 1756 -1832)<sup>722</sup>

François-Toussaint Hacquin (auch „*Hacquin fils*“) wurde um 1756 als Sohn des Kunsttischlers Jean-Louis Hacquin († 1783) geboren, der seit 1766 als Restaurator in den königlichen Sammlungen tätig war und um 1770 die erste französische Parkettierung mit mobilen Einschubleisten durchgeführt hatte. Durch seinen Vater ausgebildet, fand er bereits ab 1781 selbst Beschäftigung in der königlichen Gemäldesammlung, wo er sich jedoch bald auf die Erhaltung von Leinwandbildern zu spezialisieren begann und schon ab 1787 mehrere Berichte zu Doublierung und Übertragung verfasste.<sup>723</sup> Während der Revolution hielt er sich um 1790 etwa ein Jahr lang als privater Restaurator in England auf, führte aber schon 1792 wieder Arbeiten für das Museum aus.<sup>724</sup>

Im Laufe seiner Karriere wurde er wiederholt Opfer scharfer Kritiken seine Methoden betreffend.<sup>725</sup> Dennoch beschäftigte man ihn letztlich weiter – auch da er, im Gegensatz zu seinem Hauptkontrahenten Jean-Michel Picault (1744-1814), seine Arbeitsweisen nicht verheimlichte, sondern durch Berichte offenlegte, wie beispielsweise 1801 im Fall seiner Übertragung der *Madonna di Foligno* von Raffael.<sup>726</sup> Neben der Arbeit in den Restaurierwerkstätten des Museums unterhielt F.-T. Hacquin außerdem noch ein Privatatelier auf der *Rue des Bourdonnais*, unweit des Louvre.<sup>727</sup> Eine seiner Töchter ehelichte Émile Mortemart (1794-1872), der nach dem Tod seines Schwiegervaters 1832 dessen Platz als erster *Rentoileur* des Museums einnehmen sollte.<sup>728</sup>

Im untersuchten Zeitraum 1809 bis 1814 führte F.-T. Hacquin für das Museum sowohl Doublierungen (mittels Kleister-Leim- oder Bleiweißmedium), als auch Übertragungen durch. Vereinzelt demarouflierte er Gemälde auch und/oder festigte deren Malschicht. Besonders hervorzuheben ist außerdem, dass er in dieser Periode als einziger Museumsrestaurator auch Parkettierungen vornahm, möglicherweise unterhielt er in dieser Beziehung ein gewisses Monopol, das er von seinem Vater geerbt hatte. Die *Mémoires* Hacquins zeichnen sich einerseits durch sprachliche Klarheit, andererseits auch durch akkurate Beschreibungen der Gemälde aus, weswegen von einem höheren Bildungsgrad ausgegangen werden kann (vgl. Abb. 52).

721 Étienne 2011a, S. 430 f.

722 Zu F.-T. Hacquin siehe besonders Philippe 2003. - Philippe 2005. - Philippe 2007. - Philippe 2008. Vgl. auch Étienne 2011a, S. 425 f.

723 AMN, P 16 (17.05.1798 u. 27.05.1798, F.-T. Hacquin). Vgl. auch Fallbeispiele 4 und 5.

724 Zu seinen Arbeiten in London vgl. auch AMN, P 16 (06.02.1798, F.-T. Hacquin)

725 Wie etwa 1799, vgl. Fallbeispiel 5.

726 AMN, P 19 (F.-T. Hacquin, 01.03.1802, 11.03.1802, Jänner 1806).

727 Philippe 2003.

728 Philippe 2008, S. 57.



| Travaux Faits pour le Musée Napoléon                                                                                                                         |  |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|-------|
| D'après Les Ordres de Monsieur Le Directeur Général<br>pendant le dernier trimestre de l'année 1809.                                                         |  |       |
| Par Haquin, Restaurateur de tableaux.                                                                                                                        |  |       |
| 10550                                                                                                                                                        |  |       |
| un Portrait de femme par Van der Meer, Portant, 1 m. 6 de haut<br>sur 1 m. 3 de large, ou 8 pieds sur 4 pieds, produisant 24 pieds<br>Reutoile à 1 f. Lysind |  | 20 "  |
| une 1 <sup>re</sup> famille, peinte par Letticius, même grandeur<br>que Lepreudant, Reutoile à 1 f. Lysind                                                   |  | 20 "  |
| une Vierge, peinte par L'Espagnole, hors mesure<br>Reutoile                                                                                                  |  | 12 "  |
| une 1 <sup>re</sup> famille par Carlo Dotchy, hors mesure<br>Reutoile sur 2 toiles                                                                           |  | 18 "  |
| Le triomphe de l'Amour par Bonifacio Portant<br>2 m. 6 de haut sur 1 m. 6 de large, ou 8 pieds sur 4 pieds, produisant<br>40 pieds, Reutoile à 1 f. Lysind   |  | 40 "  |
| L'Amour vain, même maître et même grandeur<br>que Lepreudant, Reutoile à 1 f. Lysind                                                                         |  | 40 "  |
| Danée, peinte par Letticius, Portant 2 m sur<br>1 m. 5 de large, ou 6 pieds sur 4 pieds, produisant 24 pieds<br>Reutoile à 1 f. Lysind                       |  | 24 "  |
| Le Christ détaché de la croix, peint par Letticius<br>hors mesure, Reutoile                                                                                  |  | 18 "  |
| un Paysage par Van der Meer hors mesure, Reutoile                                                                                                            |  | 15 "  |
| La Présentation au temple, par Le Jostein Portant<br>2 m. sur 1 m. 5 de large, ou 6 pieds sur 4 pieds 6 po. produisant<br>27 pieds, Reutoile à 1 f. Lysind   |  | 27 "  |
|                                                                                                                                                              |  | 225 " |

Abb. 52: Mémoire F.-T. Haquin, 4. Trimestre 1809 (AN, O<sup>2</sup> 839)



b) Joseph Fouque (1755-1819)<sup>729</sup>

Joseph Fouque (manchmal „*Fouques*“) wurde 1755 in bescheidenen Verhältnissen als Sohn eines Landarbeiters in Andrésy (Saint-Germain-en-Laye), nordwestlich von Paris geboren. Er scheint bereits um 1784 als Maler im Louvre präsent gewesen sein, möglicherweise als Kopist, wobei die Umstände seiner künstlerischen Ausbildung unklar bleiben. Zum Zeitpunkt der Eröffnung des *Musée central des Arts*, arbeitete Fouque jedoch bereits als *Rentoileur* neben F.-T. Hacquin, dessen Schüler er (trotz ihres nahezu gleichen Alters) auch gewesen sein dürfte.<sup>730</sup> Bedingt durch dieses enge Arbeitsverhältnis traten um 1798/99 erste Rivalitäten auf, die in gegenseitigen restauriermethodischen Anschuldigungen mündeten.<sup>731</sup>

Zu den Aufgabenbereichen des *Rentoileurs* zählten im Untersuchungszeitraum von 1809 bis 1814 vor allem Doublierungen und Übertragungen, in beiden Fällen konnte die Behandlung durch das Anbringen eines bleiweißhaltigen Rückseitenanstrichs abgeschlossen werden. Wie F.-T. Hacquin führte J. Fouque auch einige Demarouflagen und Malschichtfestigungen durch. Im Gegensatz zu seinem Lehrer sind nur vereinzelt Parkettierungen auf ihn zurückzuführen, welche allerdings vor 1809 vorgenommen wurden.<sup>732</sup> In einigen wenigen Fällen übernahm Fouque auch restauratorische Arbeiten an der Gemäldeoberfläche.<sup>733</sup> Überdies scheint er als einziger Restaurator zu Gemäldetransporten hinzugezogen worden zu sein, beispielsweise um Gemälde abzuspannen, zu rollen oder die Transportkisten mit Papier auszukleiden, wobei ihm manchmal ein Gehilfe zur Verfügung stand.<sup>734</sup> Gemälde, die in die Provinzmuseen gesandt werden sollten, gingen ebenfalls zunächst durch seine Hände. Daneben unterhielt Fouque außerdem in seinem kleinen Privathaus in der *Rue poupée* (im *Marais*) ein Atelier für Gemälderestaurierungen.<sup>735</sup>

Joseph Fouques *Mémoires* sind klar formuliert und strukturiert, zeichnen sich jedoch häufiger durch orthografische Schwächen aus, die dafür sprechen könnten, dass er eine weniger solide Allgemeinbildung erhalten hatte (vgl. Abb. 53). Bis zu seinem Tod im Mai 1819 war Fouque (nach F.-T. Hacquin) als zweiter *Rentoileur* im Pariser Museum tätig. Sein ältester Sohn und vermutlicher Lehrling, Joseph Augustin Fouque, genannt „*Fouque fils*“ (um 1785 - um 1850), sollte diese Funktion anschließend übernehmen.<sup>736</sup>

729 Zu J. Fouque siehe besonders Briau 2011.

730 Briau hat jüngst nachgewiesen, dass sich beide bereits um 1784 gekannt haben mussten, da Hacquin im gleichen Jahr als Trauzeuge bei Fouques Hochzeit in Paris fungierte. Briau 2011, S. 10.

731 Vgl. Fallbeispiel 5 und Briau 2011, S. 44 ff.

732 Briau 2011, S. 30.

733 Beispielsweise 1812 an einem Gemälde von Antoine Gros, das er nach dem Rollen wieder aufspannte, „reinigte“ und mit einem Firnis versah. AN, O<sup>2</sup> 836 (J. Fouque, 1. Trim. 1812). – Briau führt diese restauratorischen Ausnahmefälle auf Fouques malerische Ausbildung zurück. Vgl. Briau 2011, S. 32.

734 AN, O<sup>2</sup> 836 (J. Fouque, 4. Trim 1812). – Vgl. Briau 2011, S. 34.

735 La Tynna 1809, S. 273. – Briau 2011, S. 41.

736 Briau 2011, S. 16 f.

# Mémoire des Travaux faits par Moi Fouque pour le Musée Napoléon par Ordre du Directeur Général.

## Savois

Du 1<sup>er</sup> Avril au 30 Juin 1810

|                                                                                                                                                                                                               |     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----|
| (mal.) 1 <sup>er</sup> Tableau peint par Le Guerschin Représentant<br>S <sup>te</sup> Claire, quatre journées pour le démarquer.                                                                              | 171 | 171 |
| Entière l'entaille et culée de 9 pieds sur 5 1/2 pieds<br>quatre pouces fait 17 1/2 pieds à 3 francs 50 centimes le pied                                                                                      | 171 | 171 |
| Fourni son chariot produisant 25 toises à 3 <sup>es</sup> la toise                                                                                                                                            | 30  | 30  |
| Endu deux tableaux sur deux chariot, mâtiques et<br>bords de papier pour <del>Abraham</del> Criaan.                                                                                                           | 6   | 6   |
| 2 <sup>nd</sup> Tableau peint par Abraham Hondius, Représentant<br>la déesse Minerve; retouchée et fournie les chariot.                                                                                       | 24  | 24  |
| Deux tableaux peints par Bots, Représentants<br>l'agriculture, figures et animaux; retouchés de chacun 9 pieds<br>sur 6 pieds faisant ensemble 108 pieds à 1 franc                                            | 108 | 108 |
| Avois mis une couche de couleur derrière à 20 centimes<br>le pied.                                                                                                                                            | 21  | 60  |
| 3 <sup>rd</sup> Tableau peint par Cuspi Représentant l'Education<br>d'Achille; culée et retouchée de 4 pieds 6 pouces sur 4 pieds<br>2 pouces fait 18 pieds 2 pouces à 3 francs 50 centimes le pied           | 56  | 25  |
| Don pendant peint par le même; culée et retouchée<br>à 2 1/2 francs le pied                                                                                                                                   | 66  | 25  |
| Fourni les deux chariot produisant 9 toises                                                                                                                                                                   | 27  | 27  |
| 4 <sup>th</sup> Tableau peint par Hondius Représentant l'apt. des lacs et<br>divers; culée et retouchée de 6 pieds 6 pouces sur 3 pieds<br>3 pouces fait 17 1/2 pieds 9 pouces à 3 francs 50 centimes le pied | 53  | 50  |
| Fourni son chariot produisant quatre toises et demie                                                                                                                                                          | 13  | 50  |
| Total de cette pare                                                                                                                                                                                           | 669 | 87  |
|                                                                                                                                                                                                               | 567 | 10  |

Abb. 53 : Mémoire J. Fouque, 2. Trimester 1810 (AN, O<sup>2</sup> 839)

c) Jean-Marie Hooghstoel (1761-1843)<sup>737</sup>

Jean-Marie Hooghstoel (manchmal auch „*Hoogstoel*“, „*Hooghstoëls*“ oder „*Hooghstoel fils*“) wurde 1761 in Paris als Sohn des Malers Emmanuel Bernard Hooghstoel (1738-1799) geboren.<sup>738</sup> Sein Vater stammte aus den österreichischen Niederlanden und hatte 1766/67 auf Empfehlung des damaligen österreichischen Botschafters einen Studienplatz an der Pariser Akademie erhalten, gefördert durch Maria Theresia.<sup>739</sup> Jean-Marie dürfte sowohl das Maler- als auch das Restauratorenhandwerk bei seinem Vater erlernt haben, der als Maler in Diensten des Duc d'Orléans stand, aber auch ein konkurrierender Restaurator der Witwe Godefroid gewesen war und bereits eng mit Jean-Louis Hacquin zusammengearbeitet hatte.<sup>740</sup> Nach dem Tod des Vaters bemühte sich der Sohn erfolgreich um offizielle Aufträge im Pariser *Musée*.<sup>741</sup> Allerdings dürfte es dabei zu Kompetenzgerangeln mit F.-T. Hacquin gekommen sein, denn auch „*Hooghstoel fils*“ hatte zeitgleich eine neue Methode der Übertragung entwickelt, die er sich jedoch offenzulegen weigerte, was ihm Kritik seitens der Museumsadministration einbrachte.<sup>742</sup> Im Gegensatz zu den auf Bildträger spezialisierten *Rentoileurs* suchte er aber beispielsweise auch nach Möglichkeiten, die Alterungsbeständigkeit seiner Retuschen zu optimieren.<sup>743</sup>

All dies legt nahe, dass J.-M. Hooghstoel im Gegensatz zu den meisten Pariser Restauratoren seiner Zeit eher ein Generalist war, der Arbeiten sowohl am Bildträger, als auch an der Gemäldeoberfläche durchzuführen in der Lage war. Vielleicht nahm er solche auch in seinem Privatatelier, zunächst in der *Rue de la Monnaie*, dann ab 1809 in der *Rue des Grands-Augustins* (beide nahe des Louvre) vor.<sup>744</sup> Im *Musée* scheint er im Untersuchungszeitraum 1809-1814 allerdings vorwiegend die restauratorische Behandlung von Gemälden übernommen zu haben, die zuvor durch die Hände F.-T. Hacquins gegangen waren.<sup>745</sup> Auch ihm gelang es innerhalb des Museums offenbar nicht, aus dem übermächtigen Schatten von Hacquin zu treten.

In seinen *Mémoires* listete Hooghstoel lediglich die jeweils bearbeiteten Gemälde und die dazu nötigen Arbeitstage im Gesamten auf, wodurch nur bedingt Aussagen über die tatsächlich vorgenommenen Eingriffe gemacht werden können. Die zusätzlichen Angaben zu den verwendeten Arbeitsmaterialien (wie Weingeist, Terpentinöl, Firnis, Bürsten, Pinsel, Malfarben) deuten in den meisten Fällen aber auf restauratorische Behandlungen der Gemäldeoberfläche hin – also Oberflächenreinigung, Firnisbehandlungen, Abnahme von Übermalungen, Retusche und Schlussfirnis. Trotz ihrer Knappheit sind die Arbeitsberichte jedoch sprachlich klar formuliert und zeichnen sich meist durch genaue Angaben zu Künstler und Darstellung aus (Abb. 54). Dies dürfte bestätigen, dass Hooghstoels aus einer gebildeten Bevölkerungsschicht stammte.

737 Gabet 1831, S. 355 f. - Thieme et al. o. J.b, S. 462. - Émile-Mâle 2008b, S. 222. - Étienne 2011a, S. 427 f.

738 Das bisher angenommene Geburtsdatum von 1765 wurde durch Étienne revidiert. Vgl. Étienne 2011a, S. 428.

739 Der Wiener Hof förderte die Ausbildung bildender Künstler durch jährliche Stipendien, die es den so genannten „Pensionären“ ermöglichten, Studienaufenthalte an ausländischen Akademien zu absolvieren. - Thieme et al. o. J.b, S. 462. - Étienne 2011a, S. 427.

740 Meißner 1997, S. 398. - Étienne 2011a, S. 48, 427.

741 AMN, O 30 (J.-M. Hooghstoel an die Museumsadministration, ohne Datum).

742 AMN, P19, 03.02.1799 (Hooghstoel) zitiert nach Étienne 2011a, S. 74 f.

743 Vgl. Teil II, Punkt C. 5. e.

744 La Tynna 1809, S. 273. - Étienne 2011a, S. 37.

745 Auch darf vermutet werden, dass dadurch eine Kontinuität der Arbeitsqualität gewahrt wurde, die seit der Vätergeneration bestanden hatte.



Musei Napoleon N° 160

Après l'examen qui a été fait par le Commissaire Expert, par  
le Musée Napoleon, des tableaux ci-après désignés, Monsieur  
Hoogstoel, est autorisé à s'occuper de leur restauration

Savoir.

|                                                                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. La Vierge l'Enfant Jésus & Saint Sébastien =<br>Attribue au Mantuan                                                                                                                | 100 |
| 2. le Couronnement d'épines d'après le Titien.                                                                                                                                        | 75  |
| 3. Diane & Calisto = d'après le Titien                                                                                                                                                | 75  |
| 4. la Samaritaine = Du Egole                                                                                                                                                          | 20  |
| 5. { Une vue du Camp Vaccins - Sav Breuberg<br>Une paysage - Sav Van der Haagen<br>Une Pastorale - Sav Van Nieuwen<br>Une vue de Rome - Sav Hoogstraeten<br>Oryphe - Sav Nolant-Lavay | 100 |
| Total 400 f. D.                                                                                                                                                                       |     |

EXPOSÉ FRANÇAIS  
DIRECTION GÉNÉRALE  
DES ARCHIVES.

Ces tableaux seront examinés de nouveau après la restauration, &  
le Directeur Général en est satisfait. Monsieur Hoogstoel, recevra  
payement des quatre cents francs alloués pour ce travail.

Sur la permission au Présent  
marché, arrêté à la somme  
de quatre cent francs, le 11  
juillet 1813. le Commissaire Expert

Paris le 21 Juin 1813

Le Directeur Général

~~Alex. Laitet~~

Sur l'arrêt du présent mémoire à la somme de  
quatre cents francs.

Le Directeur Général

Denon

Abb. 54 : Mémoire J.-M. Hoogstoel, 2. Trimestre 1813 (AN, O<sup>2</sup> 836)



d) Pierre Carlier (†1818)<sup>746</sup>

Über Pierre Carlier ist hingegen nur wenig bekannt. Ab 1780 in Paris nachgewiesen, dürfte er bereits 1793 im *Musée* tätig gewesen sein.<sup>747</sup> Ein Jahr später schreibt er sich als „*peintre*“ (Maler), der zu diesem Zeitpunkt auf der „*rue belle chasse n° 362*“ (heute *Rue Bellechasse*) wohnhaft ist, in das Register für das geplante, jedoch letztlich nicht realisierte Aufnahmeverfahren der Pariser Museumsrestauratoren ein.<sup>748</sup> Besonders interessant scheint in diesem Zusammenhang, dass Carlier im Gegensatz zu den drei bereits vorgestellten Pariser Museumsrestauratoren nicht im *Almanach du Commerce de Paris* von 1809 aufscheint.<sup>749</sup> Es ist daher unwahrscheinlich, dass er ein privates Restaurieratelier führte.

Zu seinen Aufgabenbereichen im *Musée* zählten – analog zu Hooghstoel – vor allem restauratorische Behandlungen der Gemäldeoberflächen.<sup>750</sup> Dabei übernahm Carlier jedoch meist Werke, die zuvor von J. Fouque bearbeitet worden waren. Insbesondere war der Maler-Restaurator aber für die Instandsetzung jener Werke zuständig, die an Provinzmuseen oder imperiale Schlösser gesandt werden sollten.<sup>751</sup> In mehreren Fällen unternahm er auch Dienstreisen, um direkt vor Ort Hand anzulegen, beispielsweise um Gemälde reihenweise neu zu firnissen.<sup>752</sup>

Pierre Carliers *Mémoires* sind zwar umfangreicher als jene Hooghstoels, dennoch bleiben sie meist vage formuliert, sodass die tatsächlich erfolgten Arbeiten nur erahnt werden können (vgl. Abb. 55). Im Gegensatz dazu listete der Restaurator aber das pro Trimester aufgewandte Arbeitsmaterial separat mit Preisen auf, was Rückschlüsse auf die Behandlungen zulässt (vgl. Teil II, Punkt 5). Die Beschreibungen der Gemälde sind jedoch meist wenig akkurat und zum Teil sehr lückenhaft. Dies und Carliers deutlich erkennbare sprachliche Mängel sprechen dafür, dass er eine im Gegensatz zu seinen Kollegen eher geringe Bildung erfahren hatte.

746 Vgl. Meißner 1997, S. 419. - Étienne 2011a, S. 148.

747 Meißner 1997, S. 419. - Émile-Mâle 2008b, S. 217.

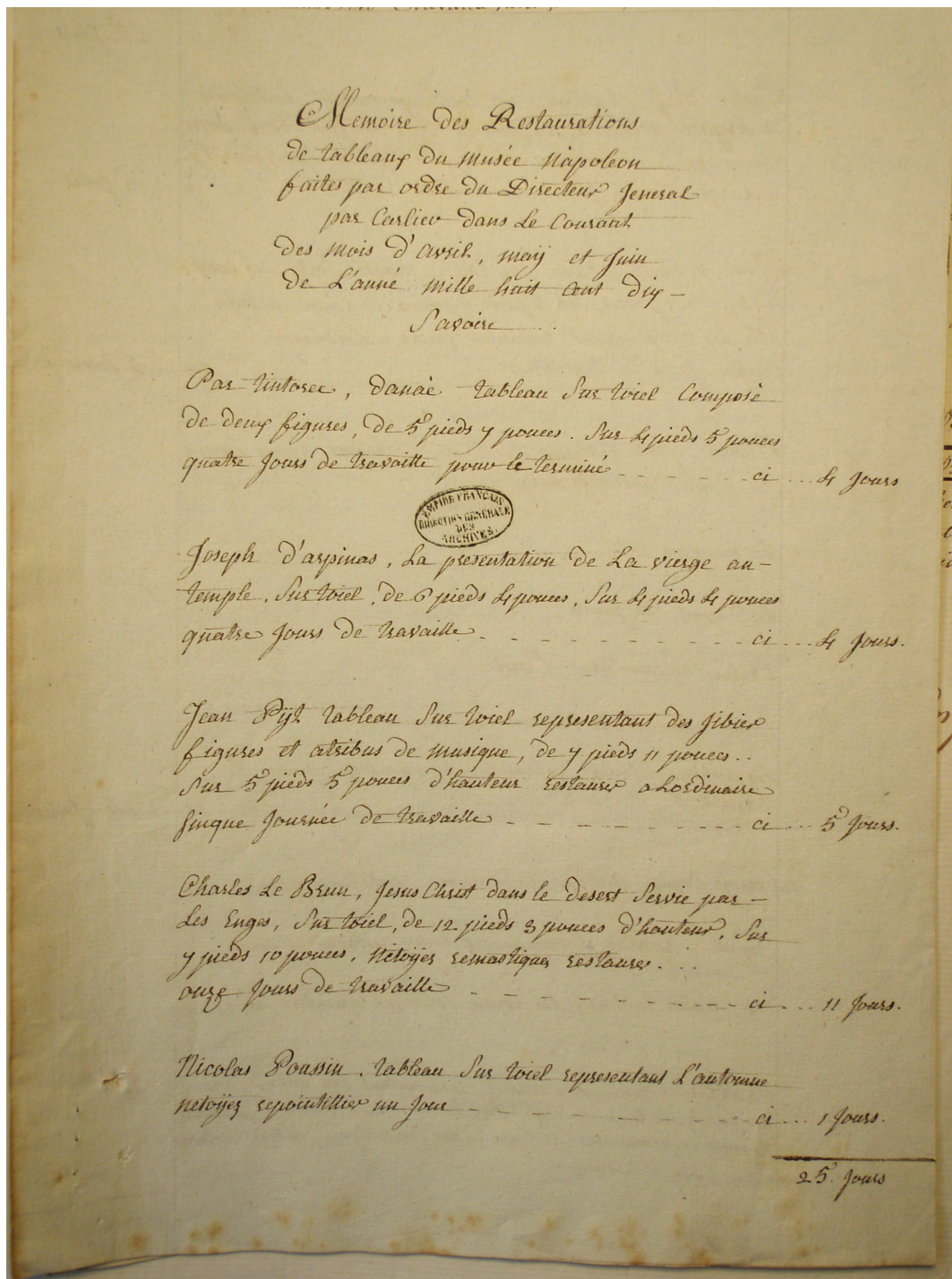
748 Carlier trug sich an zweiter Stelle ein, noch vor F.-T. Hacquin und J.-M. Hoogstoel. Vgl. *Anm.* 697.

749 Vgl. La Tynna 1809, S. 273.

750 Carlier war aber auch in der Lage, Vergoldungen vorzunehmen. Vermutlich an einer altdeutschen Altartafel ergänzte er gekittete Fehlstellen im Goldhintergrund durch eine Neuvergoldung (Ölvergoldung) und integrierte die Stellen anschließend mit einer Goldretusche. Vgl. AN, O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 2. Trim 1813).

751 Neben Édme-André Michau (1751-1826). Jamois 2008, S. 120. - Étienne 2011a, S. 419, 430 f.

752 Vgl. AN, O<sup>2</sup> 836 (P. Carlier, 2. Trim. 1811, « *Compiègne* »).

Abb. 55 : Mémoire P. Carlier, 2. Trimester 1810 (AN, O<sup>2</sup> 839)

### 3. Nebenakteure der Pariser Gemälderestaurierung (1809-1815)

Neben diesen vier Hauptakteuren war im Zeitraum 1809 bis 1814 aber noch eine Vielzahl weiterer Personen direkt oder indirekt mit der Restaurierung von Gemälden aus dem *Musée Napoléon* beschäftigt.

#### a) Im Dunstkreis des Museums

##### ➤ *Kunstmaler*

Summarisch kann festgehalten werden, dass die akademischen Maler Charles Boulanger de Boisfrémont (1773-1838), Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824), Louis-Bertin Parant (1768-1851) und Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) für künstlerisch anspruchsvollere Ergänzungen an den Gemälden eingesetzt wurden. Über diese Arbeiten wurden offenbar keine *Mémoires* verfasst, lediglich die entsprechenden Abrechnungen haben sich erhalten.<sup>753</sup>

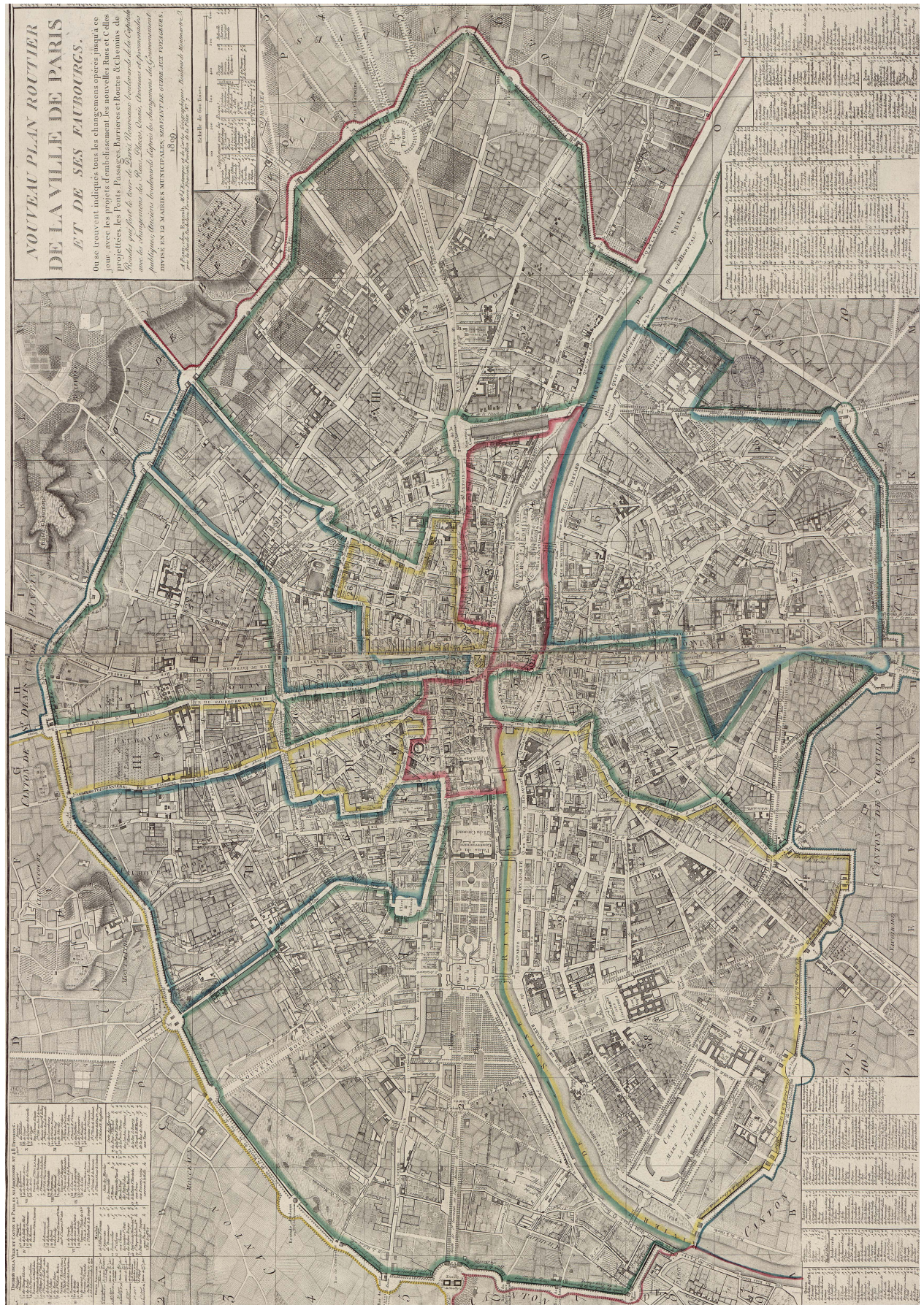
In den Pariser Restaurierakten erwähnt, bislang jedoch nicht genauer identifiziert werden konnte hingegen ein gewisser (Provinz?)Maler Larssonneur „*père*“ (Vater), welcher im vierten Trimester 1812 acht Gemälde im Schloss von Compiègne firnisste, die offenbar zuvor von P. Carlier zu behandeln vergessen worden waren.<sup>754</sup>

Weiters finden sich sowohl private Gemälderestauratoren als auch Kunst- bzw. Gemäldehändler sowie Hersteller bzw. Händler von Künstlerbedarf in den Museumsakten – wobei man annehmen darf, dass diese die Arbeiten auch in ihren eigenen Werkstätten vornahmen, die sich 1809 zum Teil in unmittelbarer Nähe zum Louvre befanden (vgl. Abb. 56). Auch in diesen Fällen haben sich jedoch keine *Mémoires* erhalten.

<sup>753</sup> Vgl. AN, O<sup>2</sup> 836 (C. Boisfrémont, 2. u. 4. Trim. 1813). – AN, O<sup>2</sup> 837 (A.-L. Girodet-Trioson, 4. Trim 1813). – AN, O<sup>2</sup> 837 (L.-B. Parent, August 1813). – AN, O<sup>2</sup> 839 (P. Prud'hon, Mai 1809). Hervorzuheben sind besonders Prud'hons Arbeiten an Correggios *Jupiter und Io* sowie *Leda und der Schwan* (heute Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Inv. Nr. GG 218), die 1806 in Potsdam (Schloss Sanssouci) beschlagnahmt wurden. Beide Gemälde waren an ihrem früheren Aufstellungsort, der Galerie des Duc d'Orléans, noch im 18. Jh. stark beschädigt (Herausschneiden von Leinwandteilen im Bereich der Köpfe) und anschließend restauriert worden. Offenbar war nun in Paris eine neuerliche Restaurierung unerlässlich, sodass Prud'hon 1809 die hohe Summe von 2000 F. für die neuen malerischen Ergänzungen erhielt. Als beide Gemälde 1814 an Preußen restituiert wurden, hieß man Prud'hons Eingriffe allerdings nicht gut, da der historisch gewachsene Zustand scheinbar massiv verändert worden war. Vgl. dazu besonders Savoy 2010, S. 334 f.

<sup>754</sup> Vgl. Anm. 752 und AN, O<sup>2</sup> 837 (Larssonneur père, 4. Trim. 1812).





**Abb. 56 : Stadtplan von Paris im Jahre 1809 (BHVP, A 372)**



➤ *Gemälderestauratoren*

Der Gemälderestaurator Guillemard, dessen Dienste 1813 in Anspruch genommen wurden, besaß ein Restaurieratelier auf der *Rue Bailleul* Nr. 12.<sup>755</sup>

Ferréol Bonnemaïson (1770-1827) wurde 1814 beschäftigt und arbeitete zu diesem Zeitpunkt auf der *Rue Neuve des Augustins* Nr. 59.<sup>756</sup>

➤ *Kunsthändler („marchands de tableaux“)*

Der ebenfalls für das *Musée* tätige Kunsthändler Thomas Henry besaß hingegen ein Geschäftslokal im Kloster *Saint-Germain-l'Auxerrois* Nr. 35. Besagter „*Henri*“ taucht nur einmal in den Pariser Akten auf und zwar als er 1809 zwei Mailänder Unzen des teuren Pigments Ultramarin für das Museum besorgt hatte.<sup>757</sup>

➤ *Hersteller bzw. Händler von Künstlerbedarf („marchands et fabricants de couleurs et vernis“)*

Auch Étienne Rey (1761-1834) betrieb seinen Künstlerbedarf „*À la palette d'or*“ (Zur goldenen Palette) nahe dem Louvre, auf der *Rue de l'Arbre Sec* Nr. 46. Zu seinen Kunden zählten nachweislich auch Girodet-Trioson, Guérin und Prud'hon.<sup>758</sup> Zu Reys Repertoire gehörten eigenen Angaben zufolge sowohl das Firnissen und Restaurieren, aber auch der Transport von Gemälden (Abb. 57).<sup>759</sup>

Ein weiterer Hersteller von Farben und Firnis namens Garnier war auf der *Rue Froidmanteau* Nr. 5 zu finden.<sup>760</sup> Im vierten Trimester 1809 erhielt dieser vom *Musée* eine recht hohe Zahlung von 600 F. für Firnis und Malfarben, die möglicherweise bereits für die Restaurierung der Wiener Werke hätten eingesetzt werden können.<sup>761</sup>

Ein dritter Geschäftsmann, dem in dieser Zeit enge Verbindungen zum *Musée Napoléon* nachgesagt werden können, war Alphonse Giroux (1776-1848), dessen Mischung aus Künstlerbedarf, Galerie und Kuriositätenhandlung 1809 in der *Rue du Coq-Saint-Honoré* (heute *Rue Marengo*) festgemacht werden kann.<sup>762</sup> Jene Mal- und Restauriermaterialien, die im Museum benötigt wurden, hätten durchaus auch aus seinem Künstlerbedarf stammen können. Giroux, ein Schüler Jacques-Louis Davids (1748-1825), übernahm aber

755 Vgl. AMN, MM 1813 (Guillemard, 3. Trim 1813). - La Tynna 1809, S. 273. - Zu Guillemard *fils* vgl. auch Anm. 631 und Étienne 2011a, S. 425.

756 Vgl. AMN, MM 1814 (F. Bonnemaïson, März 1814). Bonnemaïson sollte 1816 übrigens zum leitenden Gemälderestaurator im Louvre aufsteigen. Zu seinem Wirken siehe besonders Gachenot 2001. - Gachenot 2008. - Étienne 2011a, S. 417 f.

757 La Tynna 1809, S. 273. - Anm. 631.

758 AN, O<sup>2</sup> 837 (É. Rey, 4. Trim 1812). - Siehe besonders Labreuche 2011, S. 179 ff., 189.

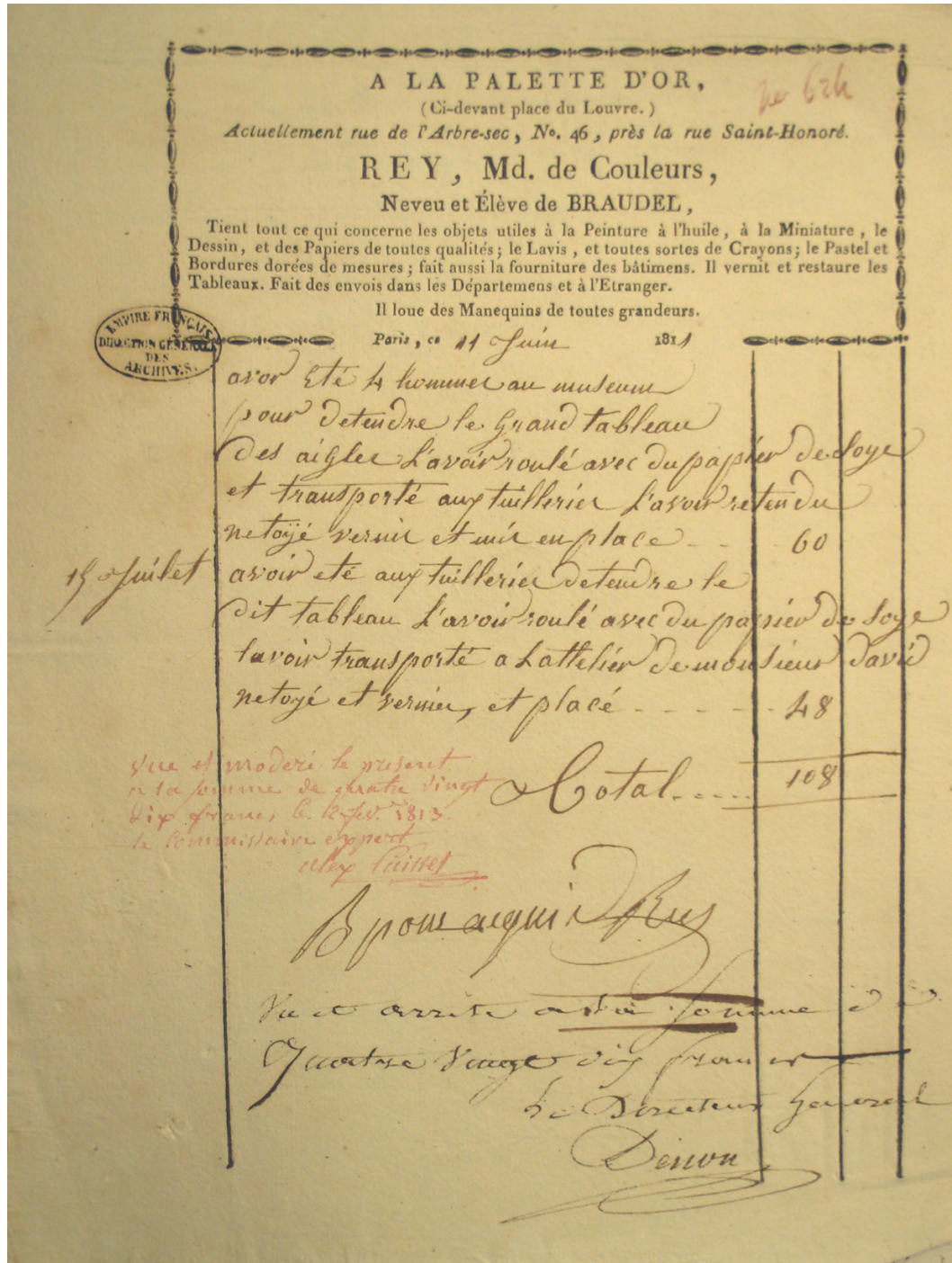
759 Im vierten Trimester 1812 transportierte er J.-L. Davids monumentalen *Serment de l'armée fait à l'Empereur après la distribution des aigles, 5 décembre 1804* (1810, Öl auf Leinwand, 610 x 970 cm, heute *Musée de Versailles*, Inv. Nr. MV 2278) vom *Musée Napoléon* in die Tuileries und anschließend in das Atelier des Künstlers. Das Leinwandgemälde musste dazu zweimal abgespannt und gerollt werden, wofür vier Männer notwendig waren. Rey reinigte und firnisste das Werk nach jeder dieser Prozeduren. David beschwerte sich allerdings anschließend über diese Eingriffe, die er nicht angeordnet hatte, weswegen Rey statt der veranschlagten 108 F. nur 90 F. erhielt. Vgl. AN, O<sup>2</sup> 836 (É. Rey, 4. Trim. 1812). - Lanzac Laborie 1913, S. 37.

760 La Tynna 1809, S. 161.

761 Garnier erhielt sowohl 1807 als auch 1809 je eine Zahlung von 600 F. für Arbeitsmaterial. Die Summe von 1807 (für Firnis, Weingeist, Terpentinöl) könnte dabei für Reinigungs- und andere restauratorische Arbeiten an den aus Deutschland angekommenen Gemälden aufgebracht worden sein, die noch 1807 ausgestellt wurden. Vgl. AN, O<sup>2</sup> 839 (Garnier, 3. Trim 1807 u. 4. Trim. 1809). - Savoy 2010, S. 345 ff.

762 La Tynna 1809, S. 161.

auch Gemälderestaurierungen, wobei er die Bearbeitung der Bildträger an F.-T. Hacquin weitergab. Zu seinen Kunden zählte auch der zuvor erwähnte Kunsthändler Henry.<sup>763</sup> Besonders hervorzuheben ist, dass Giroux in einem Ausstellungskatalog von 1809 Gemälde besprach, die sich momentan bei ihm (und Hacquin) in Restaurierung befanden. Dabei stellte er sichtbare Schäden und Veränderungen seinen Restauriervorschlägen gegenüber.<sup>764</sup>



**Abb. 57:** Mémoire E. Rey, 4. Trimester 1812 (AN, O<sup>2</sup> 836)

763 Maréchal 2008, S. 75.

764 Die Gemälde konnten zwischen 1. März und 10. April 1809 in seinem Geschäftslokal vom Publikum in Augenschein genommen werden. Es handelte sich meist um ästhetische Mängel, die durch die Abnahme von Firnis und Übermalungen sowie eine Oberflächenreinigung und Retusche behoben werden konnten. Zum Teil wurden aber auch Doublierungen und Parkettierungen thematisiert, die wohl Hacquin vornehmen sollte oder bereits vorgenommen hatte. Giroux 1809.

b) Innerhalb des Museums

Aber auch innerhalb des Museums arbeitete noch eine ganze Reihe von Personen der Gemälderestaurierung zu, darunter vor allem Handwerker („ouvriers“).

➤ *Tischler und Zimmerer*

Die Tischler („menuisiers“) Nadreau, Renié und Ricateau oder der Zimmermann („charpentier“) Ballu stellten einerseits die benötigten Spann- und Keilrahmen her, wurden aber andererseits auch mit dem Transportieren bzw. Bewegen schwerer Gemälde und Skulpturen betraut.<sup>765</sup> Zudem ist zu vermuten, dass diese auch die hölzernen Kisten für den Transport der Gemälde nach Paris bzw. ab 1814 für die Restitutionssendungen lieferten.<sup>766</sup> Im Fall von F.-T. Hacquin ist außerdem belegt, dass er die Herstellung seiner Parkette bei einem Zimmermann in Auftrag gab.<sup>767</sup>

➤ *Rahmenmacher und Vergolder*

Zahlreiche *Mémoires* sind von den Gebrüdern („frères“) Delporte, später der Witwe („veuve“) Delporte überliefert, die vergoldete Zierrahmen („bordures dorées“) für die ausgestellten Gemälde herstellten.<sup>768</sup>

Daneben gab es noch den Dekormaler Charles-Victoire-Frédéric Moench (1784-1867) sowie den Vergolder („doreur“) Jacquy, die ebenfalls kleinere Arbeiten an Zierrahmen bzw. Ausbesserungen an Vergoldungen vornahmen.<sup>769</sup>

➤ *Schlosser*

Der Schlosser („serrurier“) Thierry wurde mit der Konstruktion von Aufhängevorrichtungen für Gemälde, speziellen Montagen im Zierrahmen sowie mit der Herstellung von Ketten und Schrauben beauftragt.<sup>770</sup>

➤ *Museumswärter*

Auch die Museumswärter („gardiens“), wie Cordier oder Rime, wurden vermutlich zeitweise mit dem Bewegen von schweren Objekten bemüht.<sup>771</sup>

765 Von diesen werden im Pariser *Almanach* von 1809 nur Renié (*Rue des Fossés-du-Temple* Nr. 60 und *Rue Basse-du-Rempart* Nr. 24) sowie Louis Ballu (*Rue des Récollets* Nr. 8) genannt. La Tynna 1809, S. 174 f. Diese beiden werden außerdem als im Baugewerbe tätig beschrieben („*Entrepreneurs de bâtimens*“), daher beschäftigte man sie möglicherweise auch bei den zahlreichen Umbauarbeiten im Louvre. – Die Schreiner Ricateau und Nadreau hatten ihre Werkstätten eigenen Angaben zufolge auf der *Rue de la Ceriseraie* Nr. 16 resp. der *Rue de la Sorbonne* Nr. 55. Vgl. AMN, MM 1813 (Ricateau, 1813). – AN, O<sup>2</sup> 839 (Nadreau, Jan.-Feb. 1808).

766 AMN, MM 1814 (« *Budget des dépenses effectives des musées de Paris et de Versailles pendant les neuf derniers mois de l'année 1814* »).

767 AMN, P 16 (F.-T. Hacquin, 30.08.1798). – Vgl. auch Philippe 2003.

768 Die Gebrüder Delporte hatten ihre Werkstatt auf der *Rue Saint-Germain-l'Auxerrois* Nr. 19. Vgl. La Tynna 1811, S. 191.

769 Vgl. AN, O<sup>2</sup> 837 (C. Moench, 3. Trim. 1813). – AN, O<sup>2</sup> 837 (Jacquy, 4. Trim 1813). – Moench war auf der *Rue des filles du Calvaire* Nr. 21 ansässig. La Tynna 1809, S. 255. – Der Vergolder Jacquy konnte in den Ausgaben 1809-1812 des *Almanach* hingegen bislang nicht nachgewiesen werden.

770 AMN, MM, 1809 (Thierry, 1. Sem. 1809). – Thierry hatte seine Werkstatt auf der *Rue Joubert* Nr. 6.

771 Vgl. u.a. AMN, Z2, 27.10.1799.

➤ *Ateliergehilfen*

Außerdem gab es noch die „*garçons d'atelier*“ (Atelierburschen), deren Namen sich in den *Mémoires* jedoch nicht erhalten haben, da sie direkt von den jeweiligen Restauratoren bezahlt wurden.<sup>772</sup>

#### 4. Im *Musée Napoléon* angewandte Methoden der Gemälderestaurierung (1809-1815)

Anhand der Untersuchungen, die in Teil II beschrieben wurden, war es nicht nur möglich, das Spektrum der 1809 bis 1815 in Paris erfolgten Gemälderestaurierung aufzuzeigen, sondern bestimmte Methoden auch den einzelnen Restauratoren zuzuordnen.

##### a) Restauratoren und Behandlungsmethoden

Wie erwähnt, gingen die meisten der Wiener Werke, die in Paris restauriert wurden, durch die Hände von François-Toussaint Hacquin und Joseph Fouque, die hauptsächlich für die Konservierung der Bildträger zuständig waren, während Jean-Marie Hooghstoel und Pierre Carlier die eigentliche Restaurierung an der Gemäldeoberfläche übernahmen.

Nachdem in den Akten Gemälde, die zuvor von Hacquin bearbeitet wurden anschließend gehäuft in den *Mémoires* von Hooghstoel auftauchen, kann davon ausgegangen werden, dass diese eine Art Arbeitsteam bildeten, selbst wenn darüber hinaus keine Informationen über eine direkte Zusammenarbeit vorliegen. Das Gleiche gilt für Fouque und Carlier.<sup>773</sup> Neben der organisatorischen Notwendigkeit, die Werke der einzelnen Bildersendungen möglichst effektiv bzw. gerecht unter den verschiedenen Teams aufzuteilen, wurden dadurch vermutlich auch homogene Endzustände gewährleistet.

Für die Kontinuität der im *Musée Napoléon* zur Anwendung gekommenen Arbeitsmethoden dürfte auch sprechen, dass sich bestimmte Behandlungen den entsprechenden Ausführenden zuordnen lassen. Zwar entziehen sich Form und Aussehen der ursprünglichen malerisch-restauratorischen Pariser Eingriffe heute aufgrund späterer Überarbeitungen unserer Kenntnis. Die an den Wiener Werken durchgeführte konservatorisch-restauratorische Bestandsaufnahme hat hingegen belegen können, dass Werke, die von denselben Pariser *Rentoileurs* bearbeitet wurden, auch sehr ähnliche Behandlungen der Bildträger aufweisen, die sich in vielen Fällen bis heute auf den Gemälderückseiten manifestieren (Tab. 9).

772 Diese *Garçons* (machmal auch „*Aides*“, Gehilfen) erhielten zwischen 2 und 6 F. pro Tag. Vgl. u.a. AN, O<sup>2</sup> 836 (J. Fouque, 3. u. 4. Trim. 1813 und P. Carlier, 4. Trim. 1813).

773 Auch war diese Arbeitsteilung Denon offenbar bekannt. Vgl. Denon 1999b, Bd. II, Nr. 3596<sup>3</sup>, S. 1222 f.



| <b>Methode</b>                                   | <b>Bezeichnung in den Akten</b>               | <b>Ausführender</b> | <b>Merkmal</b>                                                      | <b>Fallbeispiel</b> |
|--------------------------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------|---------------------------------------------------------------------|---------------------|
| Kleister-Leim-Doublierung                        | „rentoilage à l'ordinaire“                    | F.-T. Hacquin       | Rückseitig eingeschnittene Nahtzugabe                               | 4                   |
| Kleister-Leim-Doublierung mit Rückseitenanstrich | « rentoilage, couche de couleur derrière »    | J. Fouque           | Heller Rückseitenanstrich, nicht bis unter die Keilrahmenleisten    | 6-7                 |
| Bleiweißdoublierung                              | « rentoilage au gras »<br>« nouveau procédé » | F.-T. Hacquin       | Doubliermedium aus Elemi, Mastix, Terpentinöl, Mohnöl und Bleiweiß? | 5                   |
| Parkettierung                                    | « pose d'un parquet »                         | F.-T. Hacquin       | Flachparkett aus einfach profilierten Nadelholzleisten,             | 9                   |

**Tab. 9: Pariser Restauriermethoden und ihre Erkennungsmerkmale**

➤ ***Doublierung bzw. Übertragung mit hellem, bleiweißhaltigen Rückseitenanstrich***

Eine Kleister-Leim-Doublierung bzw. Übertragung in Kombination mit einem hellen Rückseitenanstrich (Lein- , Walnussöl bzw. eine Mischung aus Lein- und Mohnöl mit Bleiweiß und Kreidezusätzen), der nicht bis unter die Keilrahmenleisten reicht – wie in den Fallbeispielen 6, 7 und 8 beschrieben – belegen eine Behandlung durch Joseph Fouque.

➤ ***Doublierung mit rückseitig eingeschnittener Nahtzugabe***

Eine Kleister-Leim Doublierung ohne Rückseitenanstrich mit rückseitig (senkrecht) durch das Format verlaufender Naht mit ca. 1 cm Nahtzugabe, die wie in den Fallbeispielen 4 und 11 mehrfach eingeschnitten wurde, deutet hingegen auf einen Eingriff F.-T. Hacquins hin.

➤ ***Bleiweißdoublierung***

Das Doubliermedium entsprach vermutlich einer Mischung aus Elemi, Mastix, Terpentinöl, Mohnöl und Bleiweiß (vgl. Fallbeispiel 5). Zum derzeitigen Zeitpunkt können aufgrund von fehlenden, interpretierbaren Vergleichsbeispielen darüber hinaus keine genaueren Aussagen über die Methode der Bleiweißdoublierung von F.-T. Hacquin getroffen werden.

➤ ***Flachparkett des Pariser Typus***

Ein Flachparkett mit einfachen, unprofilten Leisten aus Nadelholz, wie in Fallbeispiel 9 beschrieben, könnte ebenfalls auf einen Eingriff F.-T. Hacquins verweisen.

➤ ***Französisch bedrucktes Papier***

Auch Überreste von französisch bedrucktem Papier an den Bildrändern könnten möglicherweise mit einen Pariser Eingriff in Zusammenhang stehen (vgl. Fallbeispiele 6 bis 9).

➤ *Leinwandtyp*

Auch das charakteristische Gewebe aus Leinen oder Hanf in einfacher Leinwandbindung (Webdichte etwa 16-18 Fäden horizontal auf 13-15 Fäden vertikal pro cm<sup>2</sup>) mit zahlreichen Unregelmäßigkeiten – wie in den Fallbeispielen 4 bis 8 beschrieben – könnte ein Hinweis auf eine Pariser Behandlung sein.

➤ *Keilrahmen*

Möglicherweise gab es im *Musée Napoléon* auch einen typischen Keilrahmentyp, der sich in Material und Ausführung etwas von den Wiener Formen unterschied (vgl. Fallbeispiele 4 bis 8). Hier sollten allerdings noch vergleichende Untersuchungen erfolgen.

➤ *Aufschriften, Signaturen und Siegel*

Hinweise auf Aufschriften, die aus Paris stammen könnten, wurden bislang lediglich an der Rückseite eines Wiener Gemäldes gefunden (vgl. Fallbeispiel 6).

Zeitweise signierte J. Fouque die durch ihn behandelten Werke rückseitig, was für Wien jedoch nicht dokumentiert werden konnte.<sup>774</sup>

Ein weiterer Beleg für einen Pariser Aufenthalt vor 1815 könnte Denons Siegel mit dem Wortlaut „*Directeur général des Musées [...]*“ sein.<sup>775</sup>

---

774 Lauwick et al. 2007, S. 48.

775 [Generaldirektor der Museen [...]]. – Ein solches Siegel findet sich auf der Rückseite eines Gemäldes aus Schloss Charlottenburg. Ich danke Alice Hoppe-Harmoncourt für diesen wichtigen Hinweis. Da es sich um unpubliziertes Bildmaterial handelt, wurde hier von einer Abbildung abgesehen.

## D. Gemälderestaurierung an der Wiener k.k. Gemäldegalerie

### 1. Organisation und Aufgaben

Die Erhaltung der kaiserlichen Wiener Gemäldegalerie lag bereits vor ihrem Umzug nach Schloss Belvedere in den Händen des Galerieinspektors (ab 1772 Galeriedirektor) und seiner Adjunkten (später Kustoden), die von ihrer Ausbildung her vor allem Maler und keine spezialisierten Restauratoren waren.<sup>776</sup> Für bestimmte Aufgaben zog man jedoch zusätzlich auch externe Fachkräfte hinzu.<sup>777</sup>

#### a) Restaurierausgaben

Die k.k. Gemäldegalerie unterstand direkt dem Oberstkämmereramt, weswegen sich die Korrespondenz über die Verwendung der Verlagsgelder heute sowohl im Aktenkonvolut des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs, als auch in den so genannten Galerieakten des Kunsthistorischen Museums befindet.<sup>778</sup>

Als Beginn für die Darstellung bot sich das Jahr 1797 an, in dem die erste Evakuierung der Gemäldegalerie stattfand. Anstatt mit dem Datum 1815 zu enden, wurde der Untersuchungszeitraum bis 1837 ausgeweitet. In diesem Jahr erschien der erste Sammlungskatalog nach Kunstraub und Restitution, was bedeutet, dass die Wiederherstellung der Galerie eigentlich erst zu diesem Zeitpunkt als beendet angesehen werden kann.<sup>779</sup> Sucht man nach einem *terminus ante quem* für den Abschluss von konservatorisch-restauratorischen Arbeiten an den aus Paris zurückgekehrten Gemälden bzw. eine mögliche erste Wiener Reaktion auf die Pariser Eingriffe, bietet dieses Datum daher einen interessanten Anhaltspunkt.

Bei den diesbezüglichen Recherchen ergaben sich jedoch vor allem zwei Schwierigkeiten. Zunächst sind die entsprechenden Akten über die so genannten „Current- und Extraordinären Ausgaben“ leider nicht vollständig erhalten.<sup>780</sup>, andererseits ist die betreffende Zeit in Österreich aufgrund der Koalitionskriege auch von einer wirtschaftlich ungünstigen Lage geprägt, die mehrfach Veränderungen des Geldwerts mit sich brachte.<sup>781</sup> Für die k.k. Gemäldegalerie wurden daher sowohl eine lückenlose Aufstellung der Gesamt- sowie der Restaurierausgaben als auch ein tatsächlicher Vergleich der über die Jahre dafür aufgewendeten Geldsummen erschwert. Aus diesen Gründen ist an dieser Stelle daher auch keine repräsentative graphische Darstellung möglich. Neben den Aussagen zu den Evakuierungsausgaben (1797 bis 1813), welche schon im zweiten Teil der Arbeit besprochen wurden (vgl. Teil II, Punkt A), können aber folgende Punkte hervorgehoben werden:

Seit 1800 betrug das vom Oberstzahlamt zugestandene „Verlagsgeld“ (Jahresbudget) zur Erhaltung der Galerie („Currentauslagen“) üblicherweise 500 Florin Conventionsmünze (fl. CM), dies entsprach seit 1816 etwa 200 Florin Wiener Währung (fl. WW), konnte

776 Oberthaler 1996, S. 26 f. - Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 140. - Urban et al. 2011, S. 139.

777 Dies ist bereits für die Zeit der Umstrukturierung der Galerie durch Mechel belegt. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 167 B, Nr. 440/1820 (Rosa an OKäA, 20.02.1820) Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 151 f. - Lechner 2011, S. 89.

778 OeStA, HHStA, OKäA 27 B-318 B. – KHM, GG, Galerieakten 1797 bis 1837.

779 Ich danke Alice Hoppe-Harnoncourt für diesen wichtigen Hinweis.

780 Für die Zeit von 1797 bis 1801 liegen beispielsweise praktisch keine Daten vor. Auch die Gesamtaufstellungen der übrigen jährlichen Ausgaben haben sich leider nur in den seltensten Fällen erhalten und konnten, da die Einzelabrechnungen ebenfalls unvollständig waren, auch nicht rekonstruiert werden.

781 Vgl. Anm. 368.

im Fall von Sonderausgaben jedoch erhöht werden.<sup>782</sup> Nach jeweiliger Abrechnung des Überschusses vom Vorjahr erhielt der Galeriedirektor den entsprechenden Vorschuss für das kommende Jahr ausgezahlt.<sup>783</sup>

Als „Currentauslagen“ galten sowohl Restaurierungen, als auch in der Galerie notwendige Instandsetzungen sowie die Gebäudereinigung oder der Ankauf von Brennholz. Neben diesen gab es noch die „Extraordinären Auslagen“ der Galerie, die meist für Gemäldeankäufe verwendet wurden. Zeitweise stammte das Geld für Evakuierungen oder den danach fälligen „Wiederherstellungskosten“ jedoch auch aus diesem Budget, das sich etwa zwischen 1000 fl. und 8500 fl. CM bewegen konnte.

Erst ab 1825 wurden die Restaurierausgaben in den Jahresaufstellungen separat abgerechnet und das betreffende Verlagsgeld unter Direktor Rebell auf die Summe von 6000 fl. angehoben, das Extraordinarium gleichzeitig auf 2500 fl. herabgesetzt.<sup>784</sup> Dazu kamen vermutlich ab 1825 noch 200 fl. für „Säuberungsauslagen“ in der Galerie, also die Gebäudereinigung, die teils extra bereitgestellt, teils vom Ordinarium beglichen werden konnten.<sup>785</sup> Das ab diesem Datum für die Gemäldegalerie übliche jährliche Gesamtbudget von 8500 bis 8700 fl. wurde – mit unterschiedlich starken Gewichtungen – zumindest bis 1837 beibehalten.<sup>786</sup>

#### b) Restaurierateliers

Bis in das erste Viertel des 19. Jahrhunderts wurden Arbeiten an den Gemälden entweder direkt in der Galerie, bzw. in daran angrenzenden Räumen vorgenommen. Man nutzte wohl aber auch die jeweiligen Beamtenwohnungen, die dem Direktor bzw. den Kustoden zudem als Atelier dienen konnten.<sup>787</sup> Über die Ausstattung dieser Räume ist kaum etwas überliefert. Arbeiten an den Bildträgern, vor allem Doublierungen, wurden zu dieser Zeit jedoch bereits vorgenommen, was zumindest große Tische voraussetzte.<sup>788</sup> Für 1822 ist aber beispielsweise die Reparatur einer speziellen Leiter belegt, die beim Abstauben, Kopieren und Hängen von Gemälden zum Einsatz kam – eine „Maschine“, die Kustos Rosa juniors Angaben zufolge zeitgleich auch „in dem Museo zu Paris, so wie in Rom und Florenz“ in den Galerien verwendet wurde.<sup>789</sup>

Vor 1825 wurden Arbeiten, die an externe Restauratoren vergeben worden waren, zeitweise auch in Privatateliers außerhalb des Belvedere durchgeführt.<sup>790</sup>

Erst im Jahre 1825, unter Direktor Rebell, sollte ein geeignetes „Laboratorium“ für die Gemälderestaurierung eingerichtet werden. Aus Feuerschutzgründen nutzte man dazu ein separates Gebäude in der ehemaligen Menagerie des Belvedere, in dem eine „Küche zu Verfertigung der Firnisse und anderer zum Gebrauch der Restauration nöthigen Sachen“

782 Vgl. Anm. 368.

783 Vgl. OeStA, HHStA, OKäA, 27 B, Nr. 86/1801 (Rosa sen. an OKäA, 16.04.1801).

784 OeStA, HHStA, OKäA, Nr. 1554/1829 (OKäA an Franz I., 09.05.1829).

785 OeStA, HHStA, OKäA, Nr. 325/1831 (Krafft an OKäA, 18.02.1831).

786 Standen größere Ausgaben an, konnten die notwendigen Geldmittel nach Bewilligung des Kaisers aus diesem Extraordinarium entnommen werden. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 177.

787 Vgl. Punkt D. 2.

788 Vgl. Teil II, Punkt A.

789 Vermutlich handelte es sich dabei um eine Art stabiles Podest (mit Geländer und vielleicht auf Rollen), wie es auch heute noch in manchen Bibliotheken und Restaurierateliers zu finden ist. OeStA, HHStA, OKäA 185 B, Nr. 731/1822 (Rosa jun. an OKäA, 07.04.1822).

790 Vgl. Punkt D. 2. c.



sowie der „erforderliche Herd mit dem dazu nöthigen Rauchfange“ angelegt wurden.<sup>791</sup> In diesen Räumlichkeiten sollten laut Rebell „den Untergang mehrerer Gemälde beseitigende Operationen; nemlich das Aufziehen, das Ausmessen, die Reinigung der Gemählde, und jede sonstige Vorbereitung der Gemählde zu ihrem Zwecke, vorgenommen werden könne[n].“<sup>792</sup> Für diese Arbeiten wurden außerdem „ein großer aus massivem Holze gemachter Tisch, worauf die Gemälde ab oder aufgezogen werden können“, dazu auch „theils gedrechselte und von Eisen gemachte Werkzeuge“, weiters „Geschirre zur Verfertigung der Pappe und Firnisse“ sowie „eine Handpresse“ benötigt.<sup>793</sup>

Aufgrund dieser Beschreibungen kann davon ausgegangen werden, dass in diesem „Laboratorium“ Doublierungen („Aufziehen“) sowie Behandlungen von Firnis, Übermalungen und Oberflächenschmutz („Reinigen“) vorgenommen wurden.<sup>794</sup> Im Zuge dessen konnten die (gerahmten oder ausgerahmten) Gemälde aber auch genau vermessen werden, was einerseits für die Dokumentation (Hängepläne, Kataloge, kunsthistorische Vergleiche), andererseits auch für das Anfertigen neuer Spann- und Zierrahmen notwendig war.

Die Doublierungen selbst wurden auf einem großen Holztisch vorgenommen und die Gemälde vermutlich anschließend in der „Handpresse“ getrocknet. Der Hinweis, dass Geschirr zur Verfertigung von „Pappe“ vorhanden sein sollte, deutet eher auf ein wässriges Doubliermedium aus Stärkekleister und tierischem Leim hin. Der Vorgang solcher Kleister-Leim-Doublierungen dürfte sich prinzipiell nur wenig von jenem in Paris unterschieden haben.

Die Notwendigkeit von gedrechselten und Eisenwerkzeugen könnte ebenfalls mit Doublierungen in Zusammenhang gebracht werden, wobei die Leinwände mittels erwärmter Bügeleisen oder speziell geformter Holzwerkzeuge zusammengepresst wurden (vgl. auch weiter unter Punkt 3. e). Weiters ist davon auszugehen, dass in diesen Räumlichkeiten auch Parkettierungen vorgenommen wurden (vgl. Punkt 2. c).

Die „Verfertigung“ der Firnisse bezieht sich vermutlich in erster Linie auf das Auflösen des Naturharzes (Mastix) in Lösungsmitteln (Terpentinöl, Alkohol).<sup>795</sup> Es ist aber nicht auszuschließen, dass der Firnis am Herd erwärmt bzw. gekocht wurde. In diesem Fall hätte es sich jedoch eher um einen Leinölfirnis (mit Zusätzen) gehandelt.<sup>796</sup>

791 OeStA, HHStA, OKäA, Nr. 774/1825 (Rebell an OKä, 29.04.1825). – Laut Aurenhammer wurde das Laboratorium im ehemaligen „Zeltdepositorium“ eingerichtet. Aurenhammer 1969, S. 74. Zitiert nach Urban et al. 2011, S. 141 f. – Möglicherweise handelte es sich dabei um den gleichen Aufbewahrungsort, aus dem Denon noch 1809 türkische Zelte entnommen hatte. Vgl. [Anm. 283](#).

792 OeStA, HHStA, OKäA, Nr. 631/1824 (OKä an Franz I., 09.01.1825). – Zitiert nach Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 201 (Anhang XXI).

793 OeStA, HHStA, OKäA, Nr. OKäA 1067/1825 (Rebell an OKäA, 09.06.1825).

794 Das „Auf-“ oder „Abziehen“ von Gemälden bezeichnete das Doublierungen bzw. De-Doublieren von Gemälden. Vgl. Hampel 1846, S. 24 ff. – Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 179. – Vgl. auch Teil II, Punkt C. 1.

795 Dammar kam erst gegen Mitte des 19. Jh. in Gebrauch. Vgl. [Anm. 634](#).

796 Durch das Erwärmen bzw. Kochen wird das Leinöl eingedickt und trocknet rascher (Prepolymerisation). Eine Beimengung von Harzfirnis hätte die Trocknung außerdem noch zusätzlich beschleunigt.

c) Personelle Arbeitsteilung

Auch in Wien herrschte in Bezug auf die Gemälderestaurierung – ähnlich wie in Paris – eine relativ strikte Arbeitsteilung. So dürften die primär für die Erhaltung der Galerie Verantwortlichen, also der Direktor und die beiden Kustoden, nur in Ausnahmefällen selbst Arbeiten an den Bildträgern durchgeführt haben.<sup>797</sup> Ihre praktischen Restaurieraufgaben bestanden hingegen in der „Reinigung“ – also der Behandlung bzw. Abnahme von Firnis und Übermalungen – sowie der malerischen Retusche und dem erneuten Firnissen der Gemälde. Dies entsprach ihren Fähigkeiten als akademisch ausgebildete Maler und man muss sich ihre darüber hinaus gehenden Aufgaben im Museum eher organisatorischer Natur vorstellen, da sie für das Funktionieren des Ausstellungsbetriebes, für die Präsentation der Gemäldegalerie und kunsthistorische Fragestellungen verantwortlich waren – ein interdisziplinäres Aufgabenfeld an der Schnittstelle zwischen „hands-on“ und Kunstwissenschaft, das als evolutionäre Vorstufe der heutigen Sammlungsdirektoren und -kuratoren angesehen werden kann.<sup>798</sup>

Die Behandlung der Bildträger bestand in Wien meist aus Doublierungen oder Parkettierungen, seltener auch Gemäldeübertragungen. Für diese Aufgaben wurden entweder spezialisierte, externe Gemälderestauratoren oder – besonders für die Herstellung der Roste, Spann- und Zierrahmen – die im Belvedere beschäftigten Handwerker (Tischler, Schlosser, Vergolder) hinzugezogen. Besondere Problemfälle dürften aber auch direkt an ausgewählte private Gemälderestauratoren vergeben worden sein, welche dann die gesamte Restaurierung übernahmen.

d) Preise für Restaurierungen

Da die Erhaltung der Gemäldegalerie von Beginn an zu ihren Aufgabenbereichen gehörte, inkludierte das Gehalt der Direktoren und Kustoden eigentlich die jeweils vorgenommenen Restaurierungen. Materialausgaben konnten jedoch separat abgerechnet werden.<sup>799</sup> Seit 1800 erhielten die Kustoden aus dem Verlagsgeld der Galerie, das vom Direktor verwaltet wurde, allerdings 2 fl. pro Tag für Restaurierarbeiten, um „ihr mäßiges Gehalt aufzubessern.“<sup>800</sup>

Dieses Gehalt betrug 1803 beispielsweise 2300 fl. für den Direktor und je 700 fl. für den ersten und zweiten Kustos.<sup>801</sup> Auch diese jährlichen Remunerationen waren jedoch Schwankungen unterworfen, einerseits durch Personalwechsel und Gehaltserhöhungen, andererseits durch die Inflation, sodass abermals keine genauen Aussagen über den proportionalen zeitlichen Verlauf gegeben werden können.<sup>802</sup>

797 Dazu gibt es allerdings nur vereinzelt Belege und auch dann scheint die rein mechanische Arbeit von einem Handwerker übernommen worden zu sein. Vgl. weiter unter Punkt D. 2. a.

798 In diesem Sinne kann man die damaligen Wiener Direktoren und Kustoden auch als *Konservatoren* bezeichnen. Ein Begriff, der in Frankreich heute noch für die Sammlungskuratoren (*Conservateurs*) eingesetzt wird. Im Englischen bezeichnet *Conservator* hingegen den Restaurator.

799 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 139 f.

800 OeStA, HHStA, OKäA Nr. 1714/1811 (Füger an OKäA, 09.10.1811). Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 162. – Dies war noch 1825 der Fall. OeStA, HHStA, OKäA Nr. 23/1825 (OKäA an Rebell, 06.01.1825).

801 OeStA, HHStA, OKäA 32 B, Nr. 518/1803 (Rosa sen. an OKäA). – Vgl. auch Anhang II, Punkt F.

802 Im Jahre 1809 betrug das Gehalt des ersten Kustos zum Beispiel 1000fl., jenes des zweiten hingegen nur 900 fl. OeStA, HHStA, OKäA.

Einige der Rechnungen der in Sonderfällen hinzugezogenen, externen Restauratoren haben sich zwar in den Akten erhalten, doch tauchen in diesen *de facto* weder die Zahl der Arbeitstage noch die tatsächlich vorgenommenen Arbeiten auf. Interessanterweise kam es zeitweise sogar vor, dass diesen Restauratoren eine höhere Renumeration zuteilwurde, als diese zunächst verlangt hatten. Hier dürften der Wert des Gemäldes und die Zufriedenheit über die geglückte Restaurierung eine zusätzliche Rolle gespielt haben.

## 2. Akteure der Wiener Gemälderestaurierung (1797-1837)

Entsprechend der zuvor beschriebenen konservatorisch-restauratorischen Arbeitsteilung kann auch das Restaurierpersonal der k.k. Gemäldegalerie in mehrere Übergruppen eingeteilt werden. Im Vergleich zu Paris ist die Einteilung in Haupt- und Nebenakteure im jeweiligen Einzelfall allerdings schwieriger. Dies liegt einerseits daran, dass der Umfang der jeweils vorgenommenen Arbeiten aufgrund fehlender Dokumentationen nur in den seltensten Fällen wirklich nachvollzogen werden kann und andererseits daran, dass die meisten der nachfolgend beschriebenen Personen aufgrund ihrer oft jahrzehntelangen Beschäftigung im Dienste der Wiener Gemäldegalerie über die Jahre mehrere unterschiedliche Funktionen inne hatten.

### a) Direktoren und Kustoden

Dem Direktor der Gemäldegalerie wurden zwei „Kustoden“ (vor 1790 „Adjunkten“) zur Seite gestellt. Schied der Direktor aus dem Dienst aus (meist erst im Falle des Ablebens) übernahm der erste Kustos interimistisch die Geschäfte, was sich über mehrere Jahre hinziehen konnte, wurde aber danach nicht unbedingt als Nachfolger bestellt. Verstarb der erste Kustos, so rückte der zweite Kustos jedoch automatisch an dessen Stelle. Bei Neubesetzungen folgte üblicherweise ein so genannter „Dreivorschlag“ des Oberstkämmerers an den Kaiser, der aus den empfohlenen Kandidaten auswählte.<sup>803</sup> Die Direktoren und Kustoden waren im Untersuchungszeitraum meist an der Wiener Akademie ausgebildete Kunstmaler, die mehr oder weniger Erfahrung in der Restaurierung von Gemälden hatten.<sup>804</sup> Als Angestellte der Galerie stand ihnen neben ihres jährlichen Gehalts auch eine Dienstwohnung im Belvedere sowie ein bestimmtes „Holzdeputat“ (Brennholz) zu.<sup>805</sup> Ihre Quartiere befanden sich im Bereich der ehemaligen Wintermenagerie des Prinzen Eugen.<sup>806</sup> Der jeweilige Direktor war außerdem Schlosshauptmann des Belvedere, was vor allem mit administrativen Aufgaben verbunden war.<sup>807</sup>

Nachfolgend werden die relevanten Vertreter dieser Gruppe in chronologischer Reihenfolge vorgestellt (vgl. Tab. 10), wobei versucht wurde, ihre jeweilige Bedeutung für die Restauriergeschichte der Wiener Gemälde hervorstreichend.

803 Vgl. z.B. OeStA, HHStA, OKäA 39 B, Nr. 763/1806 (OKäA an Franz I., 16.05.1806).

804 Dies sollte sich erst Mitte des 19. Jahrhundert mit der Aufnahme eines ausgewiesenen Gemälderestaurators in den regulären Museumsbetrieb ändern. Siehe weiter unter Punkt D. 2. c.

805 Dieses Gehalt war im Vergleich zu jenem anderer Sammlungsdirektoren übrigens geringer, da die Maler neben ihrer Beschäftigung in der Galerie mit Nebeneinkünften aus ihrer Kunst rechnen konnten. Vgl. Lhotsky 1941, S. 405.

806 Dem heutigen so genannten „Kustodentrakt“, dem im rechten Winkel zur Südfassade des oberen Schlosses gelegenen Trakt eines Nebengebäudes seitens des Botanischen Gartens. Schoeller 2011, S. 162 f.

807 Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 147.

| <i>Direktor der Gemäldegalerie</i>           | <i>Erster Adjunkt/Kustos</i>  | <i>Zweiter Adjunkt/Kustos</i> |
|----------------------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| 1772-1805: Joseph Rosa senior                | 1772-1776: Joseph Hickel      | 1773-1788/89: Georg Gruber    |
| 1805-1806: Interimistisch Johann Tusch       | 1776-1817: Johann Tusch       | 1790-1817: Joseph Rosa junior |
| 1806-1818: Heinrich Füger                    |                               |                               |
| 1818-1822: Interimistisch Joseph Rosa junior | 1817-1822: Joseph Rosa junior | 1818-1822: Karl Ruß           |
| 1822-1824: Interimistisch Karl Ruß           | 1823-1843: Karl Ruß           | -                             |
| 1824-1828: Joseph Rebell                     |                               | 1824-1841: Sigmund v. Perger  |
| 1828-1856: Peter Krafft                      |                               |                               |

***Tab. 10: Chronologische Aufstellung der Direktoren und Kustoden der Wiener Gemäldegalerie von 1772 bis ca. 1850***

➤ *Joseph Rosa senior (1726-1805)*<sup>808</sup>

Joseph Rosa (auch Roos) wurde 1726 als Sohn des Malers Cajetan (Gaetano) Rosa (1690-1770) in Wien geboren. Zunächst Schüler seines Vaters, studierte er später an der Wiener Akademie und in Dresden Malerei. Besonders geschätzt wurde er für seine Landschafts- und Tierbilder – unter anderem stammen die Wandgemälde in den so genannten „Rosazimmern“ in Schloss Schönbrunn aus seiner Hand (1761-1769).

Er war von 1772 bis kurz vor seinem Tod 1805 Direktor der Wiener Gemäldegalerie. In seine 33 Jahre lange Amtsperiode fallen daher unter anderem die Übersiedlung aus der Stallburg ins Belvedere mit der neuen systematischen Hängung durch Christian von Mechel (1776-1781) sowie die Evakuierung von 1797. Aufgrund von Sammlungszuwachs unternahm er auch Veränderungen an der Aufstellung der Gemälde und verfasste ein neues, dreibändiges Verzeichnis derselben.<sup>809</sup>

Mit der Bestellung zum Direktor musste Rosa auch Gemälderestaurierungen übernehmen, die (bis auf die Materialkosten) in seinem jährlichen Gehalt von 1200 fl. inkludiert waren. Die tatsächlich durch ihn selbst vorgenommenen praktischen Arbeiten dürften sich dabei jedoch in Grenzen gehalten haben.<sup>810</sup> Leider gibt es keine konkreten Hinweise darauf, wann und wo Rosa restauratorische Grundkenntnisse erworben haben könnte.<sup>811</sup> In Frage kommen würden jedoch sowohl seine Zeit an der Wiener Akademie als auch jene in Deutschland, wo er sich von 1749 bis 1772 aufgehalten hatte (Dresden, Berlin).

<sup>808</sup> Thieme et al. o. J., Bd. 28, S. 580.

<sup>809</sup> Rosa 1796a. - Rosa 1796b. - Rosa 1804. – Vgl. Auch Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 152 ff.

<sup>810</sup> Da Rosa während seiner Amtsperiode eine Vielzahl unterschiedlichster organisatorischer Aufgaben zu bewältigen hatte (Neueinrichtung der Stallburg, Übersiedlung ins Belvedere, Evakuierungen) und auch einen neuen Gesamtkatalog der Galerie verfasste, scheint es fast undenkbar, dass er daneben noch Zeit für Restaurierungen gehabt haben sollte. Vielmehr dürften die beiden Adjunkten (bzw. später Kustoden) die anfallenden praktischen Arbeiten durchgeführt haben. Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 140 f.

<sup>811</sup> Eine andere Möglichkeit wäre, dass er diesbezüglich gar keine Kenntnisse besaß und die Restaurierungen deshalb abgab.



Joseph Rosa senior bewohnte ab 1772 eine Dienstwohnung in der Stallburg, ab 1781 im Schloss Belvedere.<sup>812</sup>

➤ *Joseph Hickel (1736-1807)*<sup>813</sup>

Kurz erwähnt werden soll auch Joseph Hickel, der unter Rosa senior seit 1772 zu 700 fl. jährlich als erster Galerieadjunkt fungierte, jedoch aufgrund von Differenzen mit seinem Vorgesetzten bereits 1776 zum Kammermaler Maria Theresias (ab)berufen worden war.<sup>814</sup>

Hickel stammte aus Böhmen und wurde zunächst durch seinen Vater, ebenfalls Maler, dann ab 1765 an der Wiener Akademie unter anderem bei Paul Troger (1698-1762) und Martin van Meytens d. J. (1695-1770) ausgebildet. Als Stipendiat Maria Theresiens folgten 1768 Studienaufenthalte in Mailand, Parma und Florenz.<sup>815</sup>

Hickel war in erster Linie Porträtist, dürfte aber im Gegensatz zu Rosa senior auch ein versierter Restaurator gewesen sein, der Arbeiten am Bildträger vornahm. Dazu zählten vor allem Doublierungen, die er mitunter rückseitig signierte.<sup>816</sup> Es wäre denkbar, dass er seine diesbezüglichen restauratorischen Fähigkeiten in Italien perfektioniert hatte. Nach seinem Ausscheiden aus dem Betrieb der Galerie dürfte Joseph Hickel 1803 am Salzgries, Konskriptionsnummer 193 wohnhaft gewesen sein.<sup>817</sup>

➤ *Georg Gruber († 1788/89)*

Auf Wunsch Rosa seniors wurde der Maler Georg Gruber, der seit 1772 als Galeriegehilfe mit der „Verputzung der Bilder in der hiesig k. k. Gallerie“ beauftragt war, 1773 neben Hickel als zweiter Adjunkt angestellt.<sup>818</sup> Zu seinen Aufgaben zählten, neben Säuberungs- und „Mahlerarbeiten“ in den Galerieräumen, daher vermutlich auch Reinigungsarbeiten direkt an den Gemälden.<sup>819</sup> Er erfüllte diese Aufgaben mit einer Remuneration von 400 fl. jährlich bis zu seinem Tod um 1788/89. Zu Grubers Biografie liegen uns leider keine weiteren Informationen vor, er dürfte ein eher unbedeutender österreichischer Maler gewesen sein.

812 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 139. Vgl. Anm. 806.

813 Thieme et al. o. J., Bd. 17, S. 45. - Meißner 2012, Bd. 73, S. 85 f.

814 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 147. - Meißner 2012, Bd. 73, S. 85.

815 Vgl. Anm. 739.

816 Wie im Falle seiner Doublierung von Tizians *Nymphe und Schäfer* (KHM Inv. Nr. 1825), möglicherweise eine Kleisterdoublierung, die rückseitig lediglich aufgebügelt wurde. Vgl. Kreidl 1978, S. 78/2/4/3. - Oberthaler 1996, S. 27. - Oberthaler 2007, S. 111 f. - Oberthaler 2008, Sp. 192.

817 Diese Häusernummerierung bezieht sich auf die seit 1770/72 vorhandenen Konskriptionsnummern in der Innenstadt. Tantner 2004, S. 1. - 1802 hatte der Salzgries nur 19 Häuser, die (in Richtung Schwedenplatz blickend) die Nummern 191-195 (links) und 208 bis 221 (rechts) trugen, womit sich die Nr. 193 etwa auf der heutigen Höhe von Salzgries Nr. 4 befunden hätte. Anonym 1802, S. 43, 305. Vgl. dazu auch den Wiener Franziszeischen Kataster von 1829 auf <http://www.wien.gv.at/kulturportal/public/> (18.09.2012). – Ein Detail am Rande: Hickel wohnte damit übrigens nur wenige Meter vom heutigen Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien (Salzgries 14), an dem diese Dissertation entstanden ist.

818 Pillich 1966, S. 513, Nr. 701.

819 Vgl. Lhotsky 1941, S. 419. - Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 140.

➤ *Johann Tusch (1738-1817)*<sup>820</sup>

Nach dem Ausscheiden Hickels wurde 1776 Johann Tusch (auch Dusch) mit 700 fl. jährlich zum ersten Galeriekustos berufen, eine Position, die er bis zu seinem Tod im Jahr 1817 innehatte.<sup>821</sup>

Der 1738 in Kufstein geborene Historien- und Porträtmaler hatte sich 1772 als k.k. Pensionär an der Römischen Akademie aufgehalten, wo er seine „ausnehmende geschicklichkeit und [ächte] Kentniß in der mahlereikunst“ erhielt.<sup>822</sup> Nach Rosas Ableben bekam Tusch 1805 für 18 Monate interimistisch die Leitung der Galerie übertragen, ohne aber selbst zum Direktor berufen worden zu sein. Im selben Jahr nahm er mit einer akademischen Kommission eine Depotrevision vor und zeichnete auch für die Evakuierung von 1805 verantwortlich.<sup>823</sup>

Johann Tusch übernahm vor allem nach den einzelnen Evakuierungen zahlreiche Restaurierarbeiten an den Werken. Es ist wahrscheinlich, dass dazu auch Doublierungen und das Wiederaufspannen der für die Transporte gerollten Leinwandgemälde zählten.<sup>824</sup> Möglicherweise hatte er die dazu nötigen Fähigkeiten zuvor in Rom erworben bzw. verfeinert. Tusch wurde überdies außerhalb der Gemäldegalerie vom Kaiser mit Restaurierungen von Ausstattungsbildern beauftragt, für die er extra entlohnt wurde.<sup>825</sup>

➤ *Joseph Rosa junior (1760-1822)*<sup>826</sup>

Joseph Rosa junior wurde 1760 als Sohn des gleichnamigen Galeriedirektors in Wien geboren. Über sein künstlerisches Wirken ist wenig bekannt, wahrscheinlich war er Schüler seines Vaters.<sup>827</sup> Unter dessen Direktion wurde er 1790 zu 700 fl. jährlich als zweiter Kustos an die Gemäldegalerie berufen und stieg nach Tuschs Tod 1817 zum ersten Kustos auf.<sup>828</sup>

Besonders hervorzuheben ist Rosa juniors Rolle als Restitutionskommissar 1815 in Paris sowie seine interimistische Leitung der Galerie nach Direktor Fügers Tod bis zu seinem eigenen Ableben (1818-1822).<sup>829</sup>

In seiner Funktion als Kustos unternahm Rosa junior zwar zahlreiche Restaurierungen, dokumentierte diese allerdings kaum. Eigenen Angaben zufolge behandelte er 1811 in nur fünf Monaten 1235 Gemälde, wofür er 260 fl. verrechnete.<sup>830</sup> Es ist wahrscheinlich, dass diese Eingriffe nur sehr oberflächlicher Natur waren und vermutlich nicht über „Reinigungen“, geringfügige Retuschen und neue Firnisaufräge hinausgingen. Unklar ist auch, ob er seine restauratorischen Fähigkeiten bei seinem Vater oder anderswo erworben hatte. Interessant in diesem Zusammenhang ist jedenfalls, dass seine Kompetenzen in den Akten immer wieder in Frage gestellt wurden, Rosa junior jedoch

820 Thieme et al. o. J., Bd. 33, S. 503.

821 1810 wurde Tuschs Gehalt auf 1000 fl. angehoben. OeStA, HHStA, OKäA 73 B, Nr. 333/1810.

822 Pillich 1966, S. 520, Nr. 757. – Vgl. auch Anm. 739.

823 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 157 f.

824 Vgl. Fallbeispiel 2. - Die Kustoden erhielten dafür 2 fl. pro Tag. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA 83 B, Nr. 2415/1810 (Füger an OKäA, 01.11.1810).

825 OeStA, HHStA, OKäA 87 B, Nr. 602/1811 (Füger an OKäA 27.03.1811).

826 Thieme et al. o. J., Bd. 28, S. 581.

827 Vgl. dazu OeStA, HHStA, OKäA 157 B, Nr. 347/1819 (Rosa jun. an OKäA, 12.02.1819).

828 1810 wurde sein Gehalt auf 900 fl. angehoben. OeStA, HHStA, OKäA 73 B, Nr. 333/1810. – OeStA, HHStA, OKäA B, Nr. 1987/1817 (Rosa an OKäA, 10.11.1817).

829 Vgl. Teil I, Punkt E und OeStA, HHStA, OKäA 154 B, Nr. 1515/1818 (Rosa jun. an OKäA, 05.11.1818).

830 OeStA, HHStA, OKäA 92 B, Nr. 1714/1811 (Füger an OKäA, 09.10.1811). Kustos Tusch war zu dieser Zeit mit Gemälden aus der Graf Harrach'schen Sammlung beschäftigt.

weiterhin als Galeriekustos beschäftigt wurde. Noch ein Jahr vor seinem Tod wurden seine „Ungeschicklichkeiten“ in der Restaurierung bemängelt, aufgrund derer man um die Gemälde fürchtete.<sup>831</sup>

Rosa dürfte Dominique-Vivant Denon mehrfach persönlich begegnet sein: Vermutlich 1805 sowie 1809 in Wien und dann 1814/1815 in Paris.<sup>832</sup> Es ist davon auszugehen, dass Rosa die Zeit in der französischen Hauptstadt auch für Besichtigungen des *Musée Napoléon* nutzte. Eine Auseinandersetzung mit den dortigen Gemälderestauratoren ist hingegen nicht überliefert. Ein möglicher Pariser Einfluss auf Rosa juniors Restauriermethoden wäre zwar möglich, scheint aber zum jetzigen Forschungsstand nicht belegbar.

➤ **Heinrich Friedrich Füger (1751-1818)**<sup>833</sup>

Heinrich Friedrich Füger (meist Heinrich Füger) wurde 1751 in Heilbronn (Deutschland) geboren. Der bedeutende klassizistische Miniatur-, Historien und Porträtmaler erhielt seine künstlerische Ausbildung zunächst bei dem Franzosen Nicolas Guibal (1725-1784) in Ludwigsburg, später bei Adam Friedrich Oeser (1717-1799) in Leipzig. Nach einem mehrjährigen Dresdener Aufenthalt zog er 1774 nach Wien, wo er durch einflussreiche Gönner an den kaiserlichen Hof vermittelt wurde. Bereits 1776 folgte ein Rom-Stipendium durch Maria Theresia. Füger hielt sich anschließend mehrere Jahre in Italien auf. In Rom lernte er unter anderem bei Anton Raphael Mengs (1728-1779) und kam durch Ausstellungen der französischen Akademie auch stärker mit dem Klassizismus in Kontakt. 1781 arbeitete er für den neapolitanischen Hof, lehnte eine Anstellung jedoch ab, da er 1783 als Vizerektor zurück an die Wiener Akademie berufen wurde. 1795 wurde er zum Direktor der Akademie bestellt, eine Funktion, die er bis ins Jahr 1806 innehatte, als er die Leitung der kaiserlichen Gemäldegalerie übernahm.

In sein Direktorat, das er bis zu seinem Tod 1818 erfüllte, fallen die Rückkehr der 1805 evakuierten Werke, die Evakuierung und der französische Kunstraub von 1809, die Evakuierung von 1813 sowie die Restitution von 1815. Aufgrund der Schlag auf Schlag folgenden Ereignisse blieb in diesen Jahren vermutlich nicht viel Zeit für größere Restaurierungen. Zudem erforderte die Fortführung der unter Direktor Rosa senior begonnenen Umbauarbeiten am Schloss Füngers volle Aufmerksamkeit. Vor 1815 dürfte er daher kaum Zeit gehabt haben, um selbst Hand an die Gemälde zu legen. Ob Füger überhaupt Erfahrung in der Gemälderestaurierung hatte, geht aus seiner Vita jedoch nicht hervor. Möglicherweise waren es nur Grundkenntnisse, die er während seiner Ausbildung in Deutschland und Italien erworben haben könnte. Auch dürften zum Zeitpunkt seiner Bestellung ans Belvedere andere Fähigkeiten wichtiger gewesen zu sein.<sup>834</sup> Vor diesem Hintergrund verwundert es auch nicht, dass er die praktischen Arbeiten vor allem seinen beiden Kustoden überließ. Es scheint daher auch unglaubwürdig, dass der viel beschäftigte Direktor nach 1815 an der strukturellen Konservierung der unter Denon dreigeteilten monumentalen *Himmelfahrt Mariens* von Rubens beteiligt gewesen sein sollte.<sup>835</sup>

831 OeStA, HHStA, OKäA 175 B, Nr. 464/1821 (OKäA 20.04.1821).

832 Vgl. auch Teil I, Punkte D. 2. c, D. 3. und E.– Denon dürfte der Wiener Kollege hingegen ein regelrechter Dorn im Auge gewesen sein, denn in Bezug auf Rosas zwar höfliche, doch sprachlich etwas unbeholfene Restitutionsforderung der Gemälde aus italienischen Sammlungen, äußerte er sich 1815 recht unsportlich: „[...] *Dois-je, sur un pareil chiffon, hâter de donner tout ce qu'il y a de plus précieux au monde ?* [...] » [ [...] Muss ich, auf einen solchen Fetzen, alles was es auf der Welt an Wertvollstem gibt, mich herzugeben beeilen? [...] ] AN, O<sup>2</sup> 1429 (Denon an Pradel, 21.09.1815).

833 Thieme et al. o. J.a, S. 553–557. – Meißner 2005, S. 87–90.

834 Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 158 (Anm. 95).

835 Vgl. Fallbeispiel 3, sowie [Anm. 389 u. 390](#).

Heinrich Füger war Denon in Wien 1809 persönlich begegnet, wiewohl überschattet durch den Kunstraub. Möglicherweise kannten sich die beiden aber bereits seit 1805.<sup>836</sup> Fügers Kenntnis der französischen Sprache sowie seine französisch orientierte künstlerische Ausbildung dürften hier Anknüpfungspunkte gewesen sein.<sup>837</sup>

In seiner Funktion als Hofmaler besaß Direktor Füger in seiner Dienstwohnung im Belvedere auch ein geräumiges Atelier.<sup>838</sup>

➤ **Karl Ruß (1779-1843)**<sup>839</sup>

Karl Ruß wurde 1779 als Sohn Böhmischer Eltern in Wien (Laimgrube) geboren. Der Maler, Radierer und Lithograph war Schüler der Wiener Akademie, unter anderem bei Johann Christian Brand (1722-1795) und Hubert Maurer (1738-1818). Von 1797 bis 1809 kämpfte Ruß auf österreichischer Seite in den Koalitionskriegen. Während der durch François Lefèbvre geleiteten Umbauarbeiten führte er im Albertinischen Palais Wandmalereien aus.<sup>840</sup> Wenig später machte Ruß Bekanntschaft mit Andréossy und Denon, die 1809 auch eigenhändige Zeichnungen von ihm erwarben.<sup>841</sup>

Ab 1810 war Ruß Hofmaler des steirischen Erzherzogs Johann, wurde jedoch unter Füger bereits 1815 mit der „Ausbesserung mehrerer aus Paris zurückgekommener Gemälde“ betraut.<sup>842</sup> Diese erfolgreiche Arbeit dürfte ihm 1818 die Stelle als zweiter Kustos im Belvedere verschafft haben. Unklar bleibt, ob er seine restauratorischen Fähigkeiten auf der Wiener Akademie oder anderswo erworben hatte. Bemerkenswert ist, dass er nach Rosa juniors Tod von 1822 bis 1824 alleine für die Verwaltung der Gemädegalerie zuständig war – in einer Person interimistischer Direktor, Schlosshauptmann, erster und zweiter Kustos.<sup>843</sup>

Ruß unternahm in dieser Zeit wahre restauratorische Herkulesarbeiten in der durch die vergangenen Transporte sicherlich sehr geschädigten Galerie: Noch 1822 soll er über 400 Gemälde gereinigt und gefirnisst haben, die sonst „zertrümmert von den Wänden gestürzt“ wären.<sup>844</sup> Im Frühjahr 1823 überzog er, sobald „die Kälte es in den großen Gemächern“ zuließ, „die außerordentlich ausgetrockneten Gemählde, mit neuem unschuldigen Firniß, einer ihnen so nothwendigen Decke, vor dem Einwirken der Luft“ und nahm mit „der größten und angestrengtesten Tähigkeit“ sowie der Hilfe von vier Galeriedienern „Schule für Schule die Gemählde von den Wänden reinigte sie, und überzog sie mit Mastix-Firniß“ – insgesamt 1299 Werke wurden auf diese Weise behandelt.<sup>845</sup> Trotz dieses außerordentlichen Arbeitseifers wurde Ruß 1824 angeordnet, das Restaurieren bis zum Amtseintritt des neuen Direktors zu unterlassen – vermutlich fürchtete man um die Qualität der Eingriffe.<sup>846</sup> Es stellt sich allerdings die Frage, ob Ruß unter Direktor Rebell dann überhaupt noch in der Restaurierung beschäftigt worden war, da dieser vor allem externe Fachkräfte hinzuzog. Möglicherweise sind hier die tieferen Gründe für

836 Vgl. Anm. 251.

837 OeStA, HHStA, OKäA 102 B, Nr. 248/1813, S. 29 (Füger an OKäA, 22.10.1809). - Eine weitere Parallele könnten auch Denons und Fügers freimaurerische Tätigkeiten gewesen sein. Vgl. Orgogozo 1999, S. 112. - Meißner 2005, S. 88.

838 Schoeller 2011, S. 163.

839 Melly 1844. - Thieme et al. o. J., Bd. 29, S. 227.

840 Melly 1844, S. 14.

841 Melly 1844, S. 18.

842 OeStA, HHStA, OKäA 150 B, Nr. 490/1818 (Füger an OKäA, 23.12.1817).

843 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 173.

844 OeStA, HHStA, OKäA 204 B, Nr. 711/1824 (Ruß an OKäA, 24.05.1824).

845 OeStA, HHStA, OKäA 197 B, Nr. 854/1823 (OKäA, 06.07.1823).

846 OeStA, HHStA, OKäA 204 B, Nr. 886/1824 (OKäA an Ruß, 01.07.1824).



die Anschuldigungen zu suchen, die Ruß 1826 gegen die unter Rebell vorgenommenen Restaurierungen vorbrachte, sich in weiterer Folge jedoch als haltlos erwiesen.<sup>847</sup>

Ruß blieb bis zu seinem Tod 1843 erster Kustos und dürfte noch unter Direktor Krafft restauratorische Arbeiten übernommen haben, die vermutlich ebenfalls auf die Behandlung der Oberfläche reduziert blieben.<sup>848</sup>

➤ *Josef Rebell (1787-1828)*<sup>849</sup>

Der Landschaftsmaler und Radierer Josef Rebell wurde 1787 in Wien geboren, wo er ab 1799 an der Akademie der bildenden Künste studierte, unter anderem bei Friedrich August Brand (1735-1806) und Michael Wutky (1739-1822). Nach einem Aufenthalt in der Schweiz (1809) verbrachte Rebell mit Unterbrechungen fast 14 Jahre in Italien: 1810-1811 in Mailand, 1813-1815 am Neapolitanischen Hof und 1816-1824 in Rom. Von dort aus wurde er 1824 zum Galeriedirektor ans Belvedere berufen.<sup>850</sup> Bis zu seinem unerwarteten Tod 1828 (während einer Dienstreise nach Dresden) sollten nur vier Jahre vergehen, in denen er jedoch wegweisende Maßnahmen für die Zukunft der Gemäldegalerie setzte, die nun wieder in eine systematische Hängung gebracht werden sollte.

Aufgrund seines langen Aufenthalts in Italien ist davon auszugehen, dass Rebell dort auch Kenntnisse erworben hatte, die später sein Wirken im Belvedere beeinflusst haben dürften. Bereits unmittelbar nach seinem Amtseintritt begann er nach bestem Wissen und Gewissen mit einer Reihe von wohl durchdachten Handlungen zur Verbesserung des Erhaltungszustandes der Gemäldegalerie, die er „in einem ziemlich verwahrlosten Zustand angetroffen“ hatte.<sup>851</sup>

Zunächst ordnete er das Säubern der Räumlichkeiten sowie das Auflegen von Fußabtretern vor den einzelnen Räumen an, um die ausgestellten Gemälde vor weiterem Staubeintrag zu schützen. Wenig später führte er an, dass die Bewahrung der vorhandenen Gemäldesammlung und somit deren Restaurierung das „erste Bedürfnis“ der Galerie sei.<sup>852</sup> Infolgedessen gelang es ihm auch, das Jahresbudget zur Erhaltung der Sammlung merklich und vor allem langfristig auf 8500 fl. zu erhöhen. Weitere wichtige Punkte waren: Die Einrichtung eines geeigneten „Laboratoriums“ im Belvedere, die Einstellung anerkannter Maler-Restauratoren, die neben den Kustoden beschäftigt sein sollten, die Montage von flexiblen Metallfedern an Gemälderückseiten (bzw. Zierrahmen), um die Werke im Falle von Spiegelungen besser positionieren zu können sowie das Anbringen weißer Rollos an den Fenstern.<sup>853</sup>

Was folgte, dürfte die erste, wirklich umfassende Restaurierkampagne in der Wiener Gemäldegalerie gewesen sein. Man ging systematisch und pragmatisch Schule für Schule und Zimmer um Zimmer vor. Es ist davon auszugehen, dass in dieser Zeit viele

847 OeStA, HHStA, OKäA Nr. 946 / 1826 (Ruß an OKäA). - Siehe dazu besonders Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 183-186 sowie weiter unter Punkt D. 3. e.

848 Ruß hatte zudem auch Gemälde aus Schloss Schönbrunn restauriert, die er rückseitig signierte. Ich danke Manfred Koller für diesen Hinweis (Mail vom 22.09.2012). Eine genauere Untersuchung der von Ruß vorgenommenen restauratorischen Arbeiten wäre in Zukunft wünschenswert.

849 Thieme et al. o. J., Bd. 28, S. 64. - Oberthaler 1996. - Oberthaler 1999.

850 Offenbar hatte er sich schon nach Fügers Tod 1819 für die vakante Wiener Direktorenstelle beworben. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA 161 B, Nr. 1141/1819 (Rebell an OKäA, 08.06.1819). - 1824 wurde Rebell außerdem Akademieprofessor und leitete die Landschaftsmalerei-Klasse. Vgl. Lischke 1956, S. 27.

851 OeStA, HHStA, OKäA 206 B, Nr. 1369/1824 (Rebell an OKäA, 30.09.1824)

852 OeStA, HHStA, OKäA 209B, Nr. 33/1825 (Rebell an OKäA, 05.01.1825).

853 Dies sollte zwar vordergründig geschehen, um die Galerie in ein angenehmeres Licht zu tauchen, schützte die Werke aber gleichzeitig auch vor direkter Sonneneinstrahlung. Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 177. - Grabner 2011, S. 104. - Urban et al. 2011, S. 141.

Leinwandgemälde doubliert und beinahe alle Holztafeln der Sammlung parkettiert wurden.<sup>854</sup> Leider sind auch hier keine schriftlichen Informationen über Materialien und Methoden überliefert. Neben den Kustoden, die weiterhin Restaurieraufgaben übernahmen, dürften diese Arbeiten auch von den zusätzlich beauftragten Künstlern sowie den im Belvedere beschäftigten Tischlern unternommen worden sein – wobei wahrscheinlich ist, dass der Direktor selbst keine Eingriffe vornahm, sondern diese nur anleitete.

Besonders interessant ist, dass Rebell es in Erwägung zog, für schwierige Restaurierungen auch Mailänder oder Venezianische Maler zu bestellen, „da wirklich einige Gemälde der italienischen Schule unter Rosas Leitung so vernachlässigt wurden und kunstwidrig behandelt wurden, daß sie nur unter der Hand eines mit der italienischen Manier genau betrauten Künstlers ihren vorigen wertvollen Gehalt wieder erlangen können“.<sup>855</sup> Leider ist uns nicht bekannt, ob und vor allem welche italienischen Kollegen hier hinzugezogen wurden.<sup>856</sup>

Erwähnenswert für die Ära Rebells sind zudem einerseits die baulichen Adaptionen im Bereich der Fenster und Türen, die zuvor im Winter nur provisorisch mittels Holzverkleidungen geschlossen werden konnten, andererseits der Einbau der Meißnerschen Warmluftheizung im Jahre 1826. Letzteres wie sich später zeigen sollte mit verheerenden Folgen für die Kunstwerke.<sup>857</sup>

➤ *Sigmund Ferdinand Perger (1778-1841)*<sup>858</sup>

Der Historien-, Porträt- und Pferdemaler Sigmund Ferdinand (von) Perger wurde 1778 in Wien geboren, wo er an der Akademie der bildenden Künste studierte. 1791 bis 1808 war er an der Wiener Porzellanmanufaktur beschäftigt. Ab 1810 sind Italienaufenthalte belegt, 1817 wurde Perger in Wien zum Hoftermaler bestellt und bewarb sich 1818 erstmals um eine Anstellung im Belvedere.<sup>859</sup> Er wurde jedoch erst 1824 zum zweiten Kustos bestellt und erfüllte diese Funktion bis zu seinem Tod 1841.<sup>860</sup> Ab 1820 fertigte er zahlreiche Aquarelle an, die später als Vorlage für ein gemeinsam mit dem Buchhändler Haas herausgegebenes, vierbändiges Stichwerk der k.k. Bildergalerie dienen sollten.<sup>861</sup>

Perger, der zusammen mit Ruß für zahlreiche Restaurierungen unter Rebell, später unter Direktor Krafft verantwortlich gewesen sein dürfte, hätte seine diesbezüglichen Kenntnisse aus Italien mitbringen können.

854 Oberthaler 1996, S. 29.

855 OeStA, HHStA, OKäA 214 B, Nr. 1152/1825 (OKäA, s.d.). - Vgl. Oberthaler 1996, S. 29.

856 Oberthaler 1999, S. 212. - Möglicherweise kam es auch aufgrund des frühen Todes des Direktors nicht mehr dazu.

857 OeStA, HHStA, OKäA 221 B, Nr. 598/1826 (OKäA, 15.04.1826). - OeStA, HHStA, OKäA 222 B, Nr. 723/1826 (OKäA, 29.04.1826). - Der Chemiker und Erfinder Paul Traugott Meißner (1778-1864) hatte um 1820 ein System der Zentralheizung entwickelt, bei dem mithilfe von speziellen Heizkesseln erwärmte Luft durch Luftschächte in die einzelnen Räume geleitet wurde. Meissner 1823. - Vgl. auch Urban et al. 2011, S. 141 f., Abb. 2 u. 3.

858 Thieme et al. o. J., Bd. 26, S. 412. - Obermayer-Marnach et al. 1978, S. 418 f.

859 OeStA, HHStA, OKäA 154 B, Nr. 1614/1818 (Perger an OKäA, 08.11.1818).

860 OeStA, HHStA, OKäA 208 B, Nr. 1871/1824 (OKäA, s.d.). - OeStA, HHStA, OKäA B, Nr. 1096/1841 (Krafft an OKäA, 25.05.1841).

861 Haas et al. 1821-1828.

➤ *Johann Peter Krafft (1780-1856)*<sup>862</sup>

Der 1789 in Hanau (Deutschland) geborene Historienmaler Elsässer Abstammung kam bereits 1799 an die Wiener Akademie der bildenden Künste, wo er bei Füger inskribierte. 1801 bis 1805 weilte Krafft in Paris, wo er bei Jacques-Louis David weiter ausgebildet wurde und unter anderem Kopien der im *Musée Napoléon* ausgestellten Meisterwerke für Napoleons Bruder Lucien Bonaparte anfertigte. Nach einer sechsmonatigen Studienreise nach Italien, wo er Aufträge in Rom bekam, kehrte er 1807 nach Wien zurück. 1815 wurde er Mitglied, 1823 außerordentlicher Professor der Akademie.

Krafft, der sich bereits 1819 für die Stelle beworben hatte, übernahm nur wenige Tage nach Rebells Ableben 1828 für die folgenden 28 Jahre die Direktion der Wiener Gemäldegalerie.<sup>863</sup>

Unter seiner Leitung wurden die unter Rebell begonnenen Restaurieraktionen zu einem Abschluss gebracht. Bis Ende 1836 waren die restlichen Holztafelgemälde parkettiert, zahlreiche Leinwandgemälde doubliert und vereinzelt auch Gemälde übertragen worden. Die Sammlung betrug damals 3694 Werke, die unter der Leitung des Direktors in einem neuen Katalog erfasst wurden.<sup>864</sup> Es wäre möglich, dass auch Krafft selbst Restaurierungen übernahm. Interessant scheint hier seine Verbindung zu Paris und Rom.

Nach der Neuaufstellung dürfte die Hauptaufgabe vor allem in der Pflege der nun frisch restaurierten Sammlung bestanden haben. Es kam nur mehr zu einzelnen, tiefer greifenden Gemälderestaurierungen, wie etwa die Übertragung der *Kirschenmadonna* von Tizian 1853 durch Erasmus Engert.<sup>865</sup>

862 Thieme et al. o. J., Bd. 21, S. 401 f.

863 OeStA, HHStA, OKäA 256 B, Nr. 2348/1828 (Franz I. an OKäA, 24.12.1828).

864 Bis Ende 1832 waren allein für die Restaurierung des ersten Stockes des Galerie 24000 fl. ausgegeben worden. OeStA, HHStA, OKäA 281 B, Nr. 1605/1832 (Krafft an OKäA, 22.11.1832). - OeStA, HHStA, OKäA r. 44, Nr. 1795/1836 (Krafft an OKäA, 30.10.1836). – Der Katalog wurde jedoch durch den Sohn des Direktors, Albrecht Krafft (1816-1847) verfasst. Krafft 1837.

865 Siehe Punkt D. 2. c.

b) Galeriedienstler und hinzugezogene Handwerker

Aus dem für die Restaurierungsgeschichte relevanten Personal des Belvedere sind zudem die Galeriedienstler zu nennen – aufgrund ihrer Uniform in den Akten auch als „Livreedienstler“ bezeichnet – zu denen die beiden sogenannten „Zimmerputzer“ sowie zwei „Hausknechte“ gehörten.<sup>866</sup> Letztere standen in der Hierarchie am niedrigsten, sie bekamen den geringsten Lohn.<sup>867</sup> Diese Galeriedienstler waren spezialisierte Handwerker – vor allem Tischler oder Vergolder – und konnten daher in dieser Funktion auch Arbeiten für die Gemäldegalerie ausführen.<sup>868</sup> Daneben hatten sie regelmäßige Aufsichts-, Säuberungs- sowie einfache Transportdienste zu übernehmen.<sup>869</sup>

Es ist davon auszugehen, dass die beschäftigten Tischler bis 1813 maßgeblich an der Herstellung der Evakuierungskisten beteiligt waren, ab 1824 auch an den umfassenden Parkettierungen.

➤ *Der Tischler Filser (aktiv 1797 bis 1809)*

Der Tischler Filser (auch Vilser) wurde mehrfach mit dem Bau von Evakuierungskisten betraut, wie etwa 1806 und 1809.<sup>870</sup> Es ist hingegen nicht gesichert, dass Filser auch Galeriedienstler war. Möglicherweise handelte es sich um einen externen Tischler mit größerer Werkstatt, der im Falle von Engpässen hinzugezogen wurde.<sup>871</sup>

➤ *Die Tischlerfamilie Hett (aktiv 1779 bis 1830)*

Dominik Hett (senior) wurde 1746 geboren.<sup>872</sup> Er war seit 1779 Zimmerputzer und „Reparations-Tischler“ auf Schloss Laxenburg.<sup>873</sup> Ein Jahr später übernahm er die nach dem Ausscheiden von Mathäus Joseph Hufnagel freigewordene Stelle als Zimmerputzer an der Gemäldegalerie im Belvedere.<sup>874</sup> Es ist davon auszugehen, dass er bereits 1797 am Bau der Transportkisten beteiligt war, die bei der Evakuierung um 1800 weiterverwendet wurden. Zu welchem Zeitpunkt Hett senior aus dem Dienst ausschied, ist hingegen unklar.<sup>875</sup> Noch 1811 war er mit der Reparatur von Zierrahmen für die Gemäldegalerie

866 Daneben gab es noch die Portiere (oder „Thorsteher“), die in den Akten jedoch nur selten erwähnt werden.

867 1803 gab es im Belvedere zwei Zimmerputzer und zwei Hausknechte, die pro Jahr 180 fl. resp. 172 fl. verdienten und denen auch ein Holzdeputat zustand. Ähnlich wie bei den Kustoden konnte der jeweilige zweite Galeriedienstler, der zunächst wohl Gehilfe war, nach dem Ausscheiden des dienstälteren Kollegen aufsteigen. Die „höchste“ Position unter den Galeriedienstlern war somit der erste Zimmerputzer. Wie lange diese Einteilung fortbestand, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden.- Vgl. Anhang II, Punkt F und Anonym 1803, S. 410.

868 Einige dieser Handwerker unterhielten neben ihrer Beschäftigung im Belvedere weiterhin private Werkstätten. Es wurde ihnen jedoch untersagt, dort innerhalb der Dienstzeiten private Aufträge auszuführen. Vgl. beispielsweise OeStA, HHStA, OKäA, 169 B, Nr. 1013/1820 (OKäA an Rosa jun., 07.06.1820).

869 Vgl. dazu Anhang II, Punkte H -I.

870 OeStA, HHStA, OKäA 42 B, Nr. 1437/1806 (OMeA an OKäA, 07.11.1806). - OeStA, HHStA, OKäA 68 B, Nr.681/1809 (Füger an OKäA, 11.04.1809).

871 OeStA, HHStA, OKäA 68 B, Nr.681/1809 (Füger an OKäA, 11.04.1809).

872 1803 wurde angegeben, dass sich Dominik Hett senior im 57. Lebensjahr befand. Möglicherweise stammte er aus einem Ort namens Petritza bzw. aus Bayern. Vgl. Anhang II, Punkt F.

873 Pillich 1966, S. 525, Nr. 798.

874 Pillich 1966, S. 523, Nr. 783. zu 144 fl. jährlich, sowie Holzdeputat und Dienstlivree.

875 Ab 1802 stand auch seingleichnamiger Sohn in den Diensten der Gemäldegalerie, sodass Verwechslungen in den Akten ab diesem Datum nicht auszuschließen sind.



beschäftigt.<sup>876</sup> Bei der Evakuierung 1813 leiteten Dominik Hett senior und seine beiden Söhne die Kistenherstellung sowie die Verpackung der Zierrahmen.<sup>877</sup>

Dominik Hett junior, 1778 in der Vorstadt Wiens geboren, dürfte der ältere Sohn und Geselle von Tischlermeister Hett senior gewesen sein. Er war ab 1802 Hausknecht im Belvedere und vermutlich neben seinem Vater an der Herstellung von Transportkisten für die Evakuierungen beteiligt. Zusätzlich hatte er als Aufsichtsperson die Evakuierungstransporte von 1805, 1809 und 1813 begleitet.<sup>878</sup>

Spätestens ab 1805 dürfte Hett junior innerhalb des Belvedere außerdem eine „öffentliche Werkstatt mit Gehilfen“ betrieben haben, in der er auch Privataufträge annahm. Die sführte in weiterer Folge zu Problemen mit den Vorgesetzten führte, da er seine Arbeit für die Gemäldegalerie vernachlässigte.<sup>879</sup> Interessant ist, dass in den Akten mehrfach Hinweise auf Hett juniors ungebührliches Verhalten gegenüber dem damaligen interimistischen Leiter der Galerie, Karl Ruß, auftauchen, der Tischler jedoch bis zu seinem Tod 1830 nicht aus dem Galeriedienst entlassen wurde.<sup>880</sup>

#### ➤ *Der Tischler Leistler*

Bei der Evakuierung 1813 wurde auch ein Tischler namens Leistler zusammen mit seinen Gesellen beschäftigt.<sup>881</sup> Dieser Name taucht in den eingesehenen Wiener Akten jedoch nicht weiter auf. Vermutlich handelte es sich daher um einen von außen hinzugezogenen Handwerker.<sup>882</sup>

#### ➤ *Die Galeriedienenr Schmid, Fuchs und Franz (aktiv bis 1823)*

Der 1752 in Prag geborene Vergolder Anton Schmid (auch Schmidt) war seit 1800 Hausknecht im Belvedere. Im gleiche Jahr wurde auch Vinzens Fuchs, vermutlich 1768 in Mähren geboren, als Zimmerputzer angestellt. Beide sowie ein nicht näher bezeichneter Galeriedienenr namens Franz dürften zumindest bis 1823 in der Gemäldegalerie angestellt gewesen sein.<sup>883</sup>

876 Vgl. Anhang (Conduite-Liste 1803). - OeStA, HHStA, OKäA 87 B, Nr. 602/1811 (Füger an OKäA, 27.03.1811).

877 Karl Hett, ebenfalls Tischler in der Werkstatt seines Vaters, war vermutlich der jüngere Sohn von Dominik Hett senior. OeStA, HHStA, OKäA 106 B, Nr. 1195/1813 (Füger an OKäA, 31.08.1813).

878 1809 begleitete ihn seine Frau, 1813 der nicht näher beschriebene Johann Bogner. Hett und Bogner erhielten während der Beaufsichtigung des Transportes 1813 täglich 3 fl. - OeStA, HHStA, OKäA 47 B, Nr.720/1807 (Füger an OKäA, 09.05.1807). - OeStA, HHStA, OKäA 112 B, Nr..1150/1813 (OKäA, 17.08.1813). - OeStA, HHStA, OKäA 106 B, Nr..1166/1813 (Füger an OKäA, 16.08.1813).

879 OeStA, HHStA, OKäA 35 B, Nr. 97/1805 (Intimatum an Tusch, s.d.). - OeStA, HHStA, OKäA 169 B, Nr. 1013/1820 (Ruß und Rosa jun. an OKäA, 06.06.1820 u. OKäA an Rosa jun., 07.06.1820).

880 OeStA, HHStA, OKäA 187 B, Nr. 1044/1822 (Rosa jun. an OKäA, 10.05.1822). - OeStA, HHStA, OKäA 197 B, Nr. 854/1823 (OKäA, 06.07.1823). - OeStA, HHStA, OKäA 197 B, Nr. 899/1823 (OKäA an OMaA, 14.07.1823). - OeStA, HHStA, OKäA 198 B, Nr. 949/1823 (OMaA an OKäA, 19.07.1823). - OeStA, HHStA, OKäA 261 B, Nr. 938/1830 (OKäA, 19.06.1830). 1830).

881 Frimmel 1910, S. 105.

882 Möglicherweise ein Vorfahr des späteren Wiener Möbel- und Parkettfabrikanten Carl Leistler (1805-1857). Vgl. Gutkas 1990, S. 300.

883 OeStA, HHStA, OKäA 198 B, Nr. 949/1823 (OMaA an OKäA, 19.07.1823). Fuchs könnte Buchbinder gewesen sein, leider ist die Akte hier unleserlich. - Möglicherweise handelte es sich bei Franz um den Vergolder Franz Lang, der auch 1821 in den Akten auftaucht und der schon 1802 in Mariahilf auf Konskriptionsnr. 14 belegt werden kann. Vgl. Anonym 1802, S. 182. - KHM, Gal. Akt, 1820-1825 (Rosa jun. 30.11.1821).

➤ *Franz Reil und Michael Friedle*

Franz Reil dürfte bereits vor 1830 Hausknecht an der Gemäldegalerie gewesen sein. Nach dem Tod Dominik Hett juniors erhielt er die nun freigewordene Stelle als Zimmerputzer.<sup>884</sup>

Gleichzeitig wurde der Tischler Michael Friedle als Hausknecht aufgenommen. Besonders interessant ist hier der Hinweis, dass dieser „die in seinem Gesuche angeführten Verdienste sich wirklich erworben hat, indem er als Tischler durch drey Jahre bey der k: k: Gallerie verwendet wurde, dadurch die gehörige Übung und Geschicklichkeit erlangte, und nach Beendigung der Restaurationsarbeiten für sich und seine Familie nicht sogleich eine anderwertige Versorgung finden dürfte, während durch ihn die bey der k: k: Gallerie verfallenden Tischler Arbeiten wohlfeiler, als durch andere hergestellt werden könnten, weil er weder [Haus] noch Steuer zu zahlen hätte.“<sup>885</sup> Dies legt nahe, dass Friedle bereits seit 1827 an den Restaurierungen beteiligt gewesen war. Unter anderem könnte er Parkette für die Holztafeln hergestellt haben.

---

884 Welcher Profession Reil nachging wird in den Akten zwar nicht erwähnt, möglicherweise war er aber ein Nachfahre des Vergolders Anton Reil, der 1802 „am Neubau in den Lerchen 219“ belegt ist. Anonym 1802, S. 182.

885 OeStA, HHStA, OKäA 262 B, Nr. 1008/1830 (Krafft an OKäA, 22.06.1830).

c) Gemälderestauratoren

Neben dem Galeriepersonal gab es auch eine Reihe privater Gemälderestauratoren, die über einen längeren Zeitraum immer wieder Arbeiten für die Galerie übernahmen. Solche Fachkräfte waren bereits für die Neuauftellung von Mechel hinzugezogen worden. 1801 sprach Rosa senior davon, dass der schlechte Erhaltungszustand der Gemäldegalerie neben den beiden Kustoden auch die Beschäftigung mehrerer in der Restaurierung kundiger „Hilfskräfte“ nötig machen würde, deren Talent zuvor anhand von Musterrestaurierungen beurteilt werden sollte.<sup>886</sup> Für die Behandlung der aus Paris zurückgekehrten Werke beabsichtigte Füger 1815 „einige Gehilfen unter [den] jüngeren hiesigen Künstlern auszusuchen, die erprobte Restaurateurs“ waren.<sup>887</sup> Und Direktor Rebell schlug 1825 neben den beiden Kustoden „für die Restaurazion der verwahrlosten Gemälde die in diesem Fach bewährten Künstler, H Braun, Salomon, Stöber, Scheurer und Rauch“ vor.<sup>888</sup>

Diese in den Akten auch als „Gehilfen für die Restaurierung“ oder „Reparateure“ bezeichneten Restauratoren nahmen die Arbeiten meist innerhalb des Schlosses vor, in Ausnahmefällen aber auch in ihren Privatateliers.<sup>889</sup> Seit ihrem Umzug ins Belvedere wurden die Werke vor allem durch sechs damals in Wien bereits anerkannte Gemälderestauratoren betreut.

➤ *Adam Braun (1748-1827)*<sup>890</sup>

Der 1748 in Wien geborene Maler, Stecher und Zeichner Adam Braun studierte ab 1762 an der Akademie der bildenden Künste und wurde 1789 deren Mitglied. Vermutlich dürfte er bereits seit 1781 für die Wiener Gemäldegalerie tätig gewesen sein.<sup>891</sup> Bei der Neubesetzung des Direktorenpostens 1806 wurde er als Kandidat vorgeschlagen, mit dem Hinweis, dass Braun ein „vorzügliches Geschick in der Ausbesserung schadhafter Gemälde besitzt, die er mit Schonung vollkommen wieder herzustellen weiß, was er an einigen Gemälden der Galerie bewiesen“ habe.<sup>892</sup> Seit dem gleichen Jahr war er auch als Gutachter für die Galerie tätig.<sup>893</sup>

Wahrscheinlich übernahm er im Jahre 1809 aus den Händen von François Lefèbvre die Restaurierung von vier Gemälden, die Andréossy aus dem Besitz der Wiener Gemäldegalerie entwendet hatte.<sup>894</sup>

Braun wurden mehrere Gemälde aus der Galerie zur Restaurierung übergeben, wobei er offenbar vor allem „Reinigungen“ (Abnahme bzw. Reduzierung von Firnis und Übermalungen) durchführte, die Gemälde im Anschluss daran aber sicherlich auch retuschiert und gefirnisst wurden.

886 OeStA, HHStA, OKäA 27 B, Nr. 86/1801 (Rosa sen. an OKäA, 16.04.1801). Leider sind über diese geplante „Aufnahmsprüfung“ keine weiteren Informationen überliefert.

887 OeStA, HHStA, OKäA, 123 B, Nr. 1608/1815 (Füger an OKäA, 06.10.1815).

888 OKäA 213 B, Nr. 1067/1825 (Rebell an OKäA, 09.06.1825).

889 OeStA, HHStA, OKäA 214 B, Nr. 1152/1825 (OKäA, 12.06.1825). - OeStA, HHStA, OKäA 224 B, Nr. 1362/1826 (Rebell an OKäA, 30.07.1826).

890 Meißner 1996, S. 684.

891 OeStA, HHStA, OKäA 167 B, Nr. 440/1820 (Rosa jun. an OKäA, 20.02.1820).

892 OeStA, HHStA, OKäA 37 B, Nr. 150/1806 (Doblhof an OKäA, 10.04.1806).

893 Er wurde zu Rate gezogen, um die Originalität einer „Anbetung der Weisen“ von „Breughl“ zu überprüfen, welche anschließend angekauft wurde (vermutlich KHM Inv.Nr. GG\_617). OeStA, HHStA, OKäA 38 B, Nr. 477/1806 (OKäA, 26.04.1806).

894 Koschatzky et al. 1971, S. 72. Vgl. Teil II, Punkt G. 3. - Die Akten belegen, dass Adam Braun in seiner Profession einen sehr guten Ruf genoss. Es wäre daher denkbar, dass er Andréossy zuvor von Füger empfohlen wurde.

Für 1814 ist die Behandlung einer *Heiligen Familie* von Andrea del Sarto belegt, die Braun nicht im Belvedere, sondern in seiner Wohnung vornahm und für die er 300 fl. erhielt.<sup>895</sup> Anschließend wurde ihm nach dem Wiener Kongress 1815 die Restaurierung von Raffaels *Heiliger Familie* (KHM Inv. Nr. GG\_174) übertragen, die er innerhalb von etwa sechs Wochen zu 500 fl. durchführte.<sup>896</sup> Unklar ist hingegen, ob er in weiterer Folge auch an Raffaels *Heiliger Margarethe* (KHM Inv.-Nr. 171), einer weiteren *Heilige Familie* von Andrea del Sarto (bisher nicht identifiziert) sowie einer Darstellung gleichen Inhalts von Tizian (möglicherweise KHM Inv.-Nr. GG\_98) um insgesamt 800 fl. Restaurierungen vornahm, wie es Rosa junior 1820 angekündigt hatte.<sup>897</sup> Ab 1822 verlieren sich Adam Brauns Spuren in den Akten. Wahrscheinlich wurde der mittlerweile 74-jährige Restaurator unter Direktor Rebell nicht mehr beschäftigt.

Der „Malereyschätzmeister“ und „Miniaturmaler“ war 1802 auf dem Salzgries, Konskriptionsnummer 194 wohnhaft – also direkt neben dem ehemaligen Galeriekustos Joseph Hickel.<sup>898</sup> Auf der Josephgasse in Mariahilf, Konskriptionsnummer 135, dürfte Braun außerdem ein Haus mir Geschäftslokal besessen haben, das mit der Darstellung einer „blauen Flasche“ beschildert war – in Anlehnung an allerlei Lösemittelgläschen, die sicherlich in seinem Atelier zu finden waren, vermutlich das Zeichen des Restaurators.<sup>899</sup>

➤ *Franz Scheurer (um 1762-1839)*<sup>900</sup>

Franz Scheurer (Scheyerer) wurde um 1762 in Prag geboren und wurde zunächst an der dortigen Akademie ausgebildet. Ab 1792 war er Landschaftsmalerei-Schüler an der Wiener Akademie. Scheurer dürfte seit 1811 als Vedutenmaler in Wien tätig gewesen sein.

Für das Jahr 1826 sind durch ihn Restaurierungen an der Gemäldegalerie belegt. Es handelte sich um „zwei kleine Gemälde, nämlich einen Luigi Ingegno und Frederigo Zuccari.“<sup>901</sup> Zu diesem Zeitpunkt war Franz Scheurer bereits mit Theresia Rebell, einer der Schwestern des damaligen Direktors verheiratet.<sup>902</sup>

895 Offenbar wurde zu diesem Zeitpunkt eine Abnahme bzw. Reduzierung des stark gegilbten Firnisses vorgenommen. Möglicherweise handelte es sich hierbei um KHM, Inv. Nr. GG\_7794. Eine restauratorischer Befund war im Rahmen der Dissertation jedoch leider nicht möglich, Vgl. OeStA, HHStA, OKäA 112 B, Nr. 1039/1814 (Füger an OKäA, 18.08.1814). - OeStA, HHStA, OKäA 112 B, Nr. 1199/1814 (Braun an Füger, 27.08.1814). – Vgl. besonders Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 163.

896 Es ist wahrscheinlich, dass auch hier vor allem eine Abnahme bzw. Reduzierung des gegilbten Firnisses vorgenommen wurde. Auch hier konnte zur Klärung leider keine restauratorische Bestandsaufnahme durchgeführt werden. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA 114 B, Nr. 1607/1814 (Füger an OKäA, 20.10.1814). - OeStA, HHStA, OKäA 121 B, Nr. 1026/1815 (Füger an OKäA, 12.05.1814). - OeStA, HHStA, OKäA 122 B, Nr. 1327/1815 (Füger an OKäA, 08.07.1815). - Diese hohe Summe von 500 fl. für den Privatauftrag wurde übrigens nicht aus dem Verlagsgeld der Galerie, sondern aus der Kasse des Obersthofmeisteramts bestritten. OeStA, HHStA, OKäA 122 B, Nr. 1310/1815.

897 OeStA, HHStA, OKäA 169 B, Nr. 988/1820 (Füger an OKäA, 01.06.1820).

898 Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass sich beide zumindest gekannt haben. Inwieweit hier auch restauratorische Parallelen zu ziehen sind, sollte in Zukunft noch geklärt werden. Vgl. Anonym 1802, S. 167 f. - Anonym 1803, S. 232.

899 Die Konskriptionsnr. 135 in Mariahilf entsprach einer Adresse auf der Josephgasse, heute Talgasse in 1150 Wien. Anonym 1802, S. 142 (Mariahilf). - Koschatzky et al. 1971, S. 72.- Vgl. [Anm. 817](#).

900 Thieme et al. o. J., Bd. 30, S. 43.

901 OeStA, HHStA, OKäA 224 B, Nr. 1362/1826 (Rebell an OKäA, 30.07.1826). – Vgl. auch Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 183.- Bislang konnten diese Gemälde leider nicht identifiziert werden.

902 Lischke 1956, S. 27.



➤ *Joseph Salomon (um 1817/1844)*<sup>903</sup>

Der durch Rebell mehrfach erwähnte „Salomon“ kann mit dem Maler Joseph Salomon identifiziert werden, über dessen Leben zwar nur wenig bekannt ist, dessen künstlerische Schaffensperiode aber für die Zeit von 1822 bis 1844 belegt werden kann. Als Gemälderestaurator dürfte Salomon jedoch zumindest schon seit 1817 in Wien tätig gewesen sein.<sup>904</sup>

1826 bearbeitete er im Belvedere ein großformatiges Tafelgemälde von Pietro Perugino, eine Restaurierung, die laut Rebell „außerordentlich gelungen“ war.<sup>905</sup> Vermutlich handelte es sich dabei um Peruginos *Maria mit Kind und Heiligen* (KHM Inv.-Nr. GG\_151).<sup>906</sup> Leider ist weder überliefert, worin die Behandlung bestanden hatte, noch wie viel Geld Salomon dafür erhielt. Die heute vorhandene Parkettierung dürfte jedoch noch aus dem 19. Jh. stammen. Der aus fünf vertikal verlaufenden Pappelholzbrettern bestehende, originale Bildträger weist heute nur mehr eine Stärke von 8 mm auf, er wurde vor Anbringung des Rosts also gedünnt. Die längs zur Faserrichtung aufgeleimten Rostspangen sind zwischen 5 und 7 cm breit und etwa 3,3 cm hoch, die quer dazu eingeschobenen Leisten 4,5 bis 5 cm breit und 1,6 cm hoch. Das enge, dichte Parkett ist heute nicht mehr gängig. Offenbar waren in der Vergangenheit Spannungen aufgetreten, die zum Verwerfen der Längsleisten und zu Sprüngen im Bildträger führten und welche man durch das rückseitige Aufleimen weiterer Leisten zu stabilisieren suchte. Spätere Restaurierungen, die jedoch nur die Behandlung der Oberfläche betrafen, sind für 1914 und 1953 belegt.<sup>907</sup>

➤ *Franz Xaver Stöber (1795-1858)*<sup>908</sup>

Bei „Stöber“ könnte es sich um den 1795 in Wien geborenen Stecher und Radierer Franz Xaver Stöber handeln. Der erste Stahlstecher Österreichs war zunächst Schüler seines Vaters Joseph (1768-1852), eines Kupferstechers, und studierte später unter Hubert Maurer (1738-1818) an der Akademie, deren Mitglied er 1835 wurde. Stöber wurde 1842 zum Hofkammer-Kupferstecher ernannt und unterrichtete das Kupferstechen ab 1844 an der Akademie. Es ist nicht bekannt, ob und welche Gemälde des Belvedere Stöber bearbeitete.

903 Thieme et al. o. J., Bd. 29, S. 83.

904 In der „Schutzens-Pfarrkirche“ (heute Paulanerkirche) hatte 1817 der „geachtete Künstler Salomon sämtliche Gemälde restauriert.“ Jäck 1822, S. 176. – Das den *Hl. Franz von Paula* zeigende linke Seitenaltarblatt von Johann Ignaz Bendl weist drei unterschiedliche Restaurierphasen auf, wobei die erste mit Salomon in Verbindung zu bringen sein dürfte. Hier kam es offenbar zu Anstückungen und großflächigen Übermalungen. Vgl. Koller 2007. Ich danke Manfred Koller für diesen punktgenauen Hinweis (Mail vom 22.09.2012).

905 OeStA, HHStA, OKäA 224 B, Nr. 1362/1826 (Rebell an OKäA, 30.07.1826).

906 Identifizierung nach Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 182.

907 Das Gemälde konnte im Rahmen der Arbeit nicht näher untersucht werden. Die Angaben beziehen sich auf die Restaurierdokumentation. KHM, GG, Restaurierdokumentation (GG\_151). – Vgl. KHM, Gal. Akt., Nr. 3/1914. – KHM, GG, RB II, Pos. 1505 (1953).

908 Thieme et al. o. J., Bd. 32, S. 83.

➤ *Michael Rauch (aktiv 1825-1830)*

Der letzte Name auf Rebells Liste war „Rauch“. Höchstwahrscheinlich handelte es sich hierbei um den aus dem Schweizer Thurgau nach Wien eingewanderten (Johann?) Michael Rauch, über dessen Leben jedoch kaum etwas bekannt ist.<sup>909</sup> Lediglich seine Beschäftigung als „Gemäldenaufzieher“ im Belvedere ist für die Zeit zwischen 1825 und 1830 belegt.<sup>910</sup> Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Maler-Restauratoren sind im Zusammenhang mit Rauch jedoch Schriftstücke erhalten, die uns interessante Einblicke sowohl in seine Arbeitsweise als auch Remuneration gewähren.

Im ersten Dokument – datiert mit 25. August 1825, also vermutlich kurz vor dem Start der großen Restaurieraktion unter Rebell – hielt Rauch seine Tarife für Doublierungen, Übertragungen und Parkettierungen fest:

„Accort.

Für die K.K. Gallerie über Gemahlde aufziehen von Holz und Leinwand abnehmen und Parquetieren

| Nr. | Beschreibung                                                                                                                                                   | : | : xr | [ : zr ?] |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|------|-----------|
| 1   | : Ein Gemählde aufzuziehen, samt Zugehör, dem Quadrat Schuh pr:                                                                                                | f | 30   |           |
| 2   | : Ein Gemählde auf ein Parquetiertes bret aufzugaschieren samt zugehör                                                                                         | 1 | 30   |           |
| 3   | : Von Einem Gemählde auf Leinwand die farbe abzunehmen, und wieder auf leinwand zu übertragen, für den quadrat Schuh samt Zugehör                              | 1 | 30   |           |
| 4   | : Ein Gemählde auf leinwand gemahlt und [wenn] selbes auf Holz aufgaschiert ist. von holz abzunehmen und auf leinwand aufzuziehen                              | 1 | 30   |           |
| 5   | : Die farbe von Holz abzunehmen, und auf Leinwand aufzuziehen dem ◇ Schuh                                                                                      | 6 |      |           |
| 6   | : Die farbe von Holz abzunehmen, und auf ein [rundes] Holz zu übertragen pr ◇ Schuh                                                                            | 8 |      |           |
| 7   | : Ein Gemählde auf Holz zu parquetieren, den Tischler für den Rost. pr: ◇ Schuh samt dem Holz                                                                  |   | 21   |           |
| 8   | : daß Abhobeln, Leisten aufleimen, und leisten in dem maß einzurichten, wird wegen der verschiedenheit der dazu nöthigen Zeit nach dem Tag bezahlt für den Tag | 1 | 30   |           |
| 9   | : für meine bemühung, und dafür haftung, daß selbe gut und ohne beschädigung gemacht werden für den quadrat Schuh                                              |   | 24   |           |
| 10  | : der Preis, um die farbe, von Kupfer, Messing, blech, oder Eysen, abzunehmen kann nicht bestimmt werden. weil sich keine Zeit bestimmen läßt                  |   |      |           |

Obigen Contract dem Herrn Direktor Joseph Rebel übergeben den 25<sup>ten</sup> august 1825

J: M: Rauch

Gemählde aufzieher“<sup>911</sup>

909 Sein ältester Sohn Johann Nepomuk Rauch (1804-1847), Maler und Radierer war jedoch Schüler der Wiener Akademie. Dieser lebte ab 1829 in Florenz, hielt sich dann zehn Jahre in Moskau auf und weilte ab 1841 Rom, wo er auch starb. Thieme et al. o. J., Bd. 28, S. 40. – Es ist nicht auszuschließen, dass auch Johann Nepomuk Rauch als Gemälderestaurator tätig war.

910 Wann und unter welchen Umständen Rauch nach Wien gelangte ist zwar nicht gesichert, allerdings war Rebell 1809 in der Schweiz gewesen und hätte dort vielleicht bereits auf Rauch aufmerksam geworden sein können. Eine weitere Verbindung hätte über Johann Nepomuk Rauch gehen können, der an der Akademie studierte, möglicherweise bei Rebell, der seit 1824 die Landschaftsmalerei-Klasse leitete. Vgl. [Anm. 850](#).

911 KHM, Gal. Akt., 1820-1825 (Rauch, 25.08.1825). – In hellgrau Ergänzungen der Autorin.

Aus diesem Dokument geht hervor, dass Rauch sowohl Gemälde doublieren (Nr. 1), als auch zu übertragen vermochte – letzteres von Leinwand auf Leinwand (Nr. 3), von Holz auf Holz (Nr. 6) oder von Holz auf Leinwand (Nr. 5). Weiters nahm er auch Parkettierungen vor, wobei er den „Rost“ – also die dafür nötigen Holzleisten, die wie ein Gitter ineinandergeschoben werden konnten – durch einen Tischler herstellen ließ (Nr. 7), die Dünnung der Holztafel sowie das Aufleimen und die Anpassung der Leisten jedoch selbst übernahm (Nr. 8). Zudem führte er auch Demarouflagen (Nr. 4) durch.<sup>912</sup> Eine Besonderheit stellte wohl die Maroufflage eines Gemäldes auf eine bereits parkettierte Holzplatte dar (Nr. 2) – quasi eine *ready-made* Parkettierung.<sup>913</sup>

Je nach Natur des Eingriffs verrechnete Rauch unterschiedliche Flächenpreise (in Florin pro Quadratschuh) bzw. für seinen Teil der Parkettierung auch einen fixen Tagessatz von 1,30 fl.<sup>914</sup> Die günstigste Behandlung war hier eine einfache Doublierung (30 x/Schuh<sup>2</sup>), die teuerste eine Übertragung von Holz auf eine runde Holzplatte, also einen Tondo (8 fl./Schuh<sup>2</sup>). Offenbar traute er sich darüber hinaus auch die Übertragung von Gemälden auf Metallbildträgern zu (Nr. 10), ohne dafür jedoch einen pauschalen Flächenpreis angeben zu können.<sup>915</sup> Bemerkenswert ist, dass Rauch auch seine Gewährleistung extra verrechnete, nämlich zu 24 Kreuzer pro Quadratschuh (Nr. 9).

Im zweiten Dokument listet der Gemäldeaufzieher Utensilien und Werkzeuge „zum Aufziehen der Gemählde, in der k.k. Gallerie“ auf, die unter Direktor Rebell angeschafft wurden.<sup>916</sup>

912 Zur Technik der Parkettierung vgl. Teil II, Punkt C. 3, zum Begriff Demaroufflage siehe Teil II, Punkt C. 4.

913 Aus der Beschreibung geht nicht hervor, welcher Natur der originale Bildträger in diesem Fall war.

914 Die von Rauch gewählte Einheit „Quadratschuh“ (Schuh<sup>2</sup>) war mit einem Quadratfuß gleichzusetzen. Vgl. Anonym 1873, Sp. 2297. – Ein Schuh<sup>2</sup> entsprach also etwa 0,09 m<sup>2</sup>. Vgl. [Anm. 423](#).

915 Im Gegensatz zu Leinwand oder Holz konnte der metallene Bildträger nur schwer reduziert werden. Die Übertragung eines solchen Gemäldes war daher sicherlich ein besonders schwieriges und riskantes Unterfangen.

916 KHM, Gal. Akt., 1829-1835 (Rauch, s.d.).

|                                                       | = f.<br>[fl.] | Xr. [x] | [zr?] |
|-------------------------------------------------------|---------------|---------|-------|
| „Ein großer Tisch                                     |               |         |       |
| Eine RohlenTruche                                     |               |         |       |
| Eine Waßer bank                                       |               |         |       |
| Zwey Seße                                             |               |         |       |
| Zwey Tisch mit Schubladen                             |               |         |       |
| Ein Eysernes hefen zum Kleister kochen                | 3             | 24      |       |
| Eines deto                                            | 2             | 30      |       |
| Eines deto                                            | 1             | 24      |       |
| Eine Pfann                                            | 2             | 45      |       |
| Eine det[to]                                          | 3             | 15      |       |
| Ein biegeleisen                                       | 5             | 45      |       |
| Zwey Stageln                                          | 2             | 30      |       |
| Zwey Schwam                                           | 9             |         |       |
| Zwey Waßer mandeln                                    | 4             |         |       |
| Eine Beyßzange                                        | 1             |         |       |
| Eine Lederzange                                       | 2             | 30      |       |
| Ein Schraubenzieher                                   |               | 45      |       |
| Ein Schleifstein                                      | 2             |         |       |
| Eine Feil                                             |               | 36      |       |
| Vier Instrumenten um die Farbe von Holz abzunehmen    | 4             | 36      |       |
| Ein bürsterl zum Papier außstreichen                  | 1             | 15      |       |
| Ein Schere                                            | 6             |         |       |
| Zwey Hämer                                            | 3             | 30      |       |
| Drey Schachteln welche zum aufziehen gehören          | 4             | 30      |       |
| Zwey Schachteln                                       | 7             | 30      |       |
| Ein bartwisch                                         |               | 40      |       |
| Bimßstein                                             |               | 30      |       |
| Ein Wetzstein                                         |               | 30      |       |
| Ein Feuerzeug                                         |               | 24      |       |
| Summa in WW: fl:<br>J. M. Rauch<br>Gemähld aufzieher“ | 70            | 49      |       |

Obwohl diese Liste nicht genau datiert ist, kann davon ausgegangen werden, dass sie noch aus der Zeit der Einrichtung des „Laboratoriums“ stammen dürfte, also aus 1825. An Einrichtungsgegenständen waren offenbar bereits ein großer Tisch, eine Truhe auf Rollen, eine „Wasserbank“, zwei Sessel sowie zwei Tische mit Schubladen vorhanden.<sup>917</sup> Die mit Preisen versehenen Werkzeuge fehlten vermutlich noch und wurden deshalb angeschafft, möglicherweise durch Rauch selbst.

Erwähnenswert sind hier besonders die drei „Eyserne[n] hefen zum Kleister kochen“, die zwei „Pfann[en]“, das „Feuerzeug“ und das „biegeleisen“, die unmittelbar auf die Herstellung von Kleister-Medien für Doublierungen verweisen, wobei vermutlich ähnlich wie in Paris warm gebügelt wurde. Weiters belegen die „Vier Instrumenten um die Farbe von Holz abzunehmen“, wahrscheinlich unterschiedliche Hobel und Stichel, dass in diesem Atelier auch Holztafelübertragungen durchgeführt wurden. Ungewiss ist, welche Spezialwerkzeuge die „drey Schachteln welche zum Aufziehen gehören“ beherbergten. Das „bürsterl zum Papier außstreichen“ war jedoch mit Sicherheit zur Anbringung vorderseitiger

<sup>917</sup> An Rauchs Orthographie lässt sich übrigens deutlich ablesen, dass er aus der Schweiz kam. So dürfte „Truche“ mit Truhe und „Stageln“ mit Stützen bzw. Schragen gleichzusetzten sein. Deutsches Wörterbuch 1919, Sp. 538. - Der Begriff „Wasserbank“ bezeichnete früher ein Gestell für Wassergefäße. Deutsches Wörterbuch 1922, Sp. 2361.



Kleister-Papierkaschierungen gedacht, um die Malschicht während der Bearbeitung der Rückseiten zu schützen. Die beiden „Schwam“ diente vermutlich deren späterer Abnahme. Die „Schere“ war möglicherweise zum Schneiden von Leinwand gedacht. Die beiden „Waßer mandeln“ könnten mit dem Waschen, Auswalken und Glätten frischer Leinwände für Doublierung und Übertragung zusammenhängen, der „Bimßstein“ mit dem notwendigen Abraspeln von Unregelmäßigkeiten im Gewebe, die sich später vorderseitig abgezeichnet hätten.

Die weiteren Werkzeuge deuten auf verschiedene Arbeiten hin: Die „Beyß-“ und „Lederzange“ sowie die beiden „Hämer“ verweisen auf das Auskeilen, Ab- und Aufspannen von Leinwandgemälden, der „Schraubenzieher“ und die „Feil“ vielleicht auf die Adaptierung von Spann- bzw. Zierrahmen und Aufhängevorrichtungen, möglicherweise aber auch der zuvor vom Tischler hergestellten Parkette. „Schleif-“ und „Wetzstein“ waren hingegen für Metallinstrumente gedacht, die geschärft werden mussten.

Auf dem dritten Dokument, einer Notiz Rauchs aus dem Jahr 1830, werden dessen Tagessätze bzw. Flächenpreise für Parkettierungen jenen eines leider nicht näher benannten Tischlers gegenübergestellt.<sup>918</sup> Daraus geht hervor, dass Rauch für die gleiche Arbeit pro Quadratschuh etwas mehr verrechnete als der Tischler, der pro Tag und Quadratschuh 1,33 fl. erhielt:<sup>919</sup>

„Rauch

|                    |         |
|--------------------|---------|
| Taglohn            | 1 [fl.] |
| Rost der ◊ Schuh   | 15 x    |
| Für meine Bemühung | 21 x    |

Tischler

|                    |         |
|--------------------|---------|
| Taglohn            | 1 [fl.] |
| Rost der ◊ Schuh   | 15 x    |
| Für meine Bemühung | 18 x“   |

Der geringfügige Unterschied von 3 Kreuzern kam allerdings lediglich in der Position der Gewährleistung zu tragen. Vielleicht wollte Rauch hier darauf aufmerksam machen, dass die Anfertigung eines Parketts aus seiner Hand mit der Arbeit eines Tischlers vergleichbar war, er jedoch eine höhere Garantie auf das Endresultat geben konnte, weswegen er 1,36 fl. pro Tag und Quadratschuh dafür verrechnete.<sup>920</sup> Es wäre auch denkbar, dass Rauch hier versuchte an die nach Dominik Hett juniors Ableben freigewordene Zimmerputzerstelle zu gelangen, die später jedoch an Franz Reil ging.

918 Es könnte sich jedoch um Franz Reil oder Michael Friedle gehandelt haben.

919 KHM, Gal. Akt., 1829-1835 (Rauch, 22.7.1830).

920 Gegenüber Rauchs Aufstellung von 1825 war es hier zu einer Erhöhung von 6 Kreuzern gekommen. Vgl. KHM, Gal. Akt., 1825 (Rauch, 25.8.1825), Nr. 8.

➤ *Erasmus Engert (1796-1871)*<sup>921</sup>

Auch der Zeichner und Historienmaler Erasmus Engert (von Engerth), war als Gemälderestaurator für das Belvedere tätig. Engert wurde 1796 in Wien als Sohn eines Tandlers und Bilderhändlers geboren und studierte ab 1809 an der Akademie der bildenden Künste bei Hubert Maurer und Anton Petter (1781-1858). Erste große Aufträge erhielt Engert bereits in den 1820er Jahren bei den Fürsten Esterházy. Nach seinem Studium war er als Zeichenlehrer an der k.k. Ingenieur-Akademie tätig. Für 1833 und 1837 sind Italienaufenthalte belegt, eine Zeit, in der besonders die Venezianische Malerei sein Interesse weckte. Nachdem Karl Ruß verstorben war und der damalige zweite Kustos, Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788-1853) an die erste Kustodenstelle rücken sollte, bewarb sich Engert 1843 als zweiter Kustos am Belvedere.<sup>922</sup> Aufgrund seiner anerkannten Erfahrung im Bereich der Gemälderestaurierung wurde er jedoch – entgegen der üblichen Vorgehensweise – stattdessen gleich als erster Kustos angestellt.<sup>923</sup> Nach Kraffts Tod wurde Engert 1856 Direktor der Gemäldegalerie.

Aus den Akten geht hervor, dass Engert bereits 1829 bis 1837 Gemälde im Belvedere restauriert hatte, also noch während der unter Rebell begonnenen und von Krafft fortgeführten Restaurieraktion.<sup>924</sup> Warum Engert im Gegensatz zu den vorerwähnten Personen 1825 aber nicht als Gemälderestaurator vorgeschlagen wurde, lässt sich nur schwer beantworten. Möglicherweise war er in dieser Zeit auch durch Auftragsarbeiten ausgelastet. Wahrscheinlich ist, dass er das Restauratorenhandwerk noch bei seinem Vater erlernt und später während seines Studiums und der Beschäftigung im Belvedere perfektioniert hatte. Auch seine Italienaufenthalte könnten hierzu beigetragen haben. Zu Beginn der 1840er Jahre galt Engert bereits als einer der besten Gemälderestauratoren Wiens, der auch im Ausland einen guten Ruf genoss.<sup>925</sup>

In diese Zeit fällt seine viel beachtete Restaurierung der *Kirschenmadonna* von Tizian (KHM Inv. Nr. GG\_118).<sup>926</sup> Das auf Holz geklebte Leinwandgemälde, welches 1809 nicht nach Paris gelangt war, wurde vermutlich bereits unter Rebell 1827 demarouffiert. Seit etwa 1845 waren jedoch – vermutlich bedingt durch starke klimatische Schwankungen aufgrund der Meißnerischen Heizung – Haftungsprobleme aufgetreten, die man durch den Auftrag einer dicken Wachsschicht zu stabilisieren suchte. 1853 wurde Engert mit der Restaurierung des Werks beauftragt, das er auf Holz zu übertragen gedachte.<sup>927</sup> Zur Dokumentation fertigte er vor Beginn der Arbeiten eine Kopie an. Bei der Übertragung wurden die Unterzeichnung und erste Bildanlage Tizians freigelegt, die der Restaurator ebenfalls auf einer Kopie festhielt.<sup>928</sup> Das Werk befindet sich aufgrund von neuerlichen Haftungsproblemen der Malschicht zum sekundären Bildträger heute in einem äußerst fragilen Zustand.

921 Meißner 2002, Bd. 34, S. 80.

922 OeStA, HHStA, OKäA B, Nr. 1904/1843 (Engert an OKäA, s.d.)

923 OeStA, HHStA, OKäA B, Nr. 2123/1843 (OKäA, 13.10.1843).

924 Im Jahre 1838 hatte er außerdem Gemälde restauriert, die aus Venedig in die Sammlung der Akademie der Bildenden Künste nach Wien gelangt waren. OeStA, HHStA, OKäA B, Nr. 1904/1843 (Engert an OKäA, s.d.).

925 OeStA, HHStA, OKäA B, Nr. 1383/1841 (Krafft an OKäA, 08.07.1841). - OeStA, HHStA, OKäA B, Nr. 2123/1843 (OKäA, 13.10.1843).

926 Zur Restaurierungsgeschichte dieses Gemäldes siehe ausführlich bei Oberthaler et al. 2000. - Vgl. auch Engerth 1882, S. 342, Nr. 20. - Frimmel 1898, S. 388 f. - Berger 2006, S. xiv f.

927 Als Übertragungsmedium wandte Engert zwei Lagen eines Öl-Bleiweiß-Gemisches an. Vgl. Oberthaler 2000, S. 142.

928 Die beiden Kopien Engerts befinden sich ebenfalls in Besitz des Kunsthistorischen Museums (KHM Inv. Nr. GG\_4027 und GG\_3767).

### 3. An der k.k. Gemäldegalerie angewandte Methoden der Gemälderestaurierung (1781-1837)

Auch bei der Untersuchung der in Wien zur Anwendung gekommenen Methoden der Gemälderestaurierung erwies es sich problematisch, dass die einzelnen Arbeiten in Bezug auf Ausführende, Methoden, Materialien und Bezahlung nur spärlich dokumentiert sind. Aus den Akten lassen sich dennoch restaurierungsgeschichtlich relevante Informationen gewinnen, die im Folgenden näher erläutert werden. Die Angaben wurden in vier unmittelbar aneinander anschließende Zeitspannen geordnet, wobei am Beginn die Übersiedelung der Gemäldegalerie aus der Stallburg nach Schloss Belvedere und zum Schluss die Neuaufstellung nach den umfassenden Restaurieraktionen von Rebell und Krafft steht.

#### a) Zeitraum 1781 bis 1808

Es ist zu vermuten, dass unter Direktor Rosa senior vielfach Formatveränderungen der ehemals in der Stallburg in die barocken Wandvertäfelungen eingelassenen Gemälde erfolgten, wobei Galerieadjunkt Joseph Hickel sicherlich Arbeiten an den Bildträgern übernahm. Bei der Aufstellung durch Mechel wurden zudem bereits externe Restauratoren wie Adam Braun hinzugezogen.

In dieser Periode kann daher vom Wiederausschlagen bemalter Bildränder, von Anstückungen und im Zuge dessen auch einigen Doublierungen ausgegangen werden.<sup>929</sup> Sicherlich nutzte man den Moment der Übersiedlung auch für eine allgemeine Pflege der Sammlung, also Reinigungsarbeiten an den Oberflächen, Retuschen und frische Firnisaufräge.<sup>930</sup> Belegt sind außerdem neue Zierrahmen im heute so genannten „Belvedere-Typus“ (Abb. 58).<sup>931</sup>



**Abb. 58:** Detail eines Zierrahmens im „Belvedere-Typus“

929 OeStA, HHStA, OKäA B, SR 38a, Nr. 72/1782 (OKäA an Joseph II., 25.10.1782). – OeStA, HHStA, OKäA B, SR 38a, Nr. 188/1785 (OKäA an OHM, 02.03.1785). – Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 151 f.

930 Inwieweit man dabei auch übers Ziel hinausschoss, kann heute zwar nicht mehr rekonstruiert werden, doch wurden 1782 Stimmen laut, die ausgestellten Gemälde seien stark übermalt worden. Vgl. Anm. 929.

931 Lechner 2011, S. 86.

Wie bereits ausführlich beschrieben, gingen auch die unruhigen Zeiten der Evakuierungen, deren organisatorischer Ablauf 1797, um 1800 und 1805 noch Mängel aufwies, nicht spurlos an den Gemälden vorüber. Aus der dreimaligen Verpackung, teilweise in gerolltem Zustand, den Erschütterungen während des Transportes und der mehrmonatigen Lagerung unter klimatisch ungünstigen Bedingungen (Temperaturschwankungen, hohe Luftfeuchtigkeit) resultierten Schäden, die vermutlich Malschichtfestigungen, Stabilisierungen der Bildträger (vor allem Doublierungen) sowie restauratorische Behandlungen der Gemäldeoberfläche notwendig machten. Diese Arbeiten dürften hauptsächlich von den beiden damaligen Kustoden, Tusch und Rosa junior, vorgenommen worden sein.

b) Zeitraum 1809 bis 1814

Direktor Füger setzte die Maßnahmen zur Schadensminimierung bei den folgenden beiden Evakuierungen 1809 und 1813 fort. Da der Umfang der in Sicherheit zu bringenden Gemälde wesentlich zugenommen hatte – bis hin zur kompletten Evakuierung der Galerie 1813 mit 1235 Werken plus Zierrahmen – dürfte die Hauptbeschäftigung des Personals in diesen Jahren in der Vorbereitung und Nachbetreuung dieser „Flüchtungen“ gelegen haben: einerseits Ausrahmen, Abspannen und Rollen großer Leinwandgemälde sowie Verpacken, andererseits Auspacken, wieder Aufspannen, Beheben von Schäden, Einrahmen und Aufstellen. Im Jahre 1810 wollte Füger die bereits mehrfach evakuierten und seiner Meinung nach dadurch „ausgetrockneten“ Gemälde, mit Mastixfirnis überziehen und rückseitig eine Schicht Ölfarbe auftragen lassen.<sup>932</sup>

Nachdem 404 Werke für zunächst unbestimmte Zeit nach Paris gelangt waren, mussten zum Ausfüllen der entstandenen Wandlücken vermutlich ebenfalls viele zuvor nicht präsentierbare Werke instand gesetzt werden. Auch für den Wiener Kongress, aber noch vor der Restitution, wurden sowohl die verbliebenen Galeriegemälde als auch die Galerieräumlichkeiten saniert, da diese stark unter der französischen Besatzung von 1809 gelitten hatten. Die Behandlung einzelner Gemälde – vor allem Oberflächenreinigung, Reduzierung von Firnis und Übermalungen sowie die Integration von Fehlstellen – wurde zu diesem Zeitpunkt bereits an externe Gemälderestauratoren wie Adam Braun vergeben.

c) Zeitraum 1815 bis 1823

Um den Einfluss des französischen Kunstraubs auf die Wiener Restaurierpraktiken zu untersuchen, ist die Zeit unmittelbar nach Rückkehr der Werke aus Paris vermutlich am aussagekräftigsten, weshalb die Periode 1815 bis unmittelbar vor Dienstantritt Rebells hier etwas ausführlicher erläutert werden soll.

Wie sich gezeigt hat, können die Wiener Akten nur begrenzt Aufschluss über den tatsächlichen Zustand der 1815 restituierten Werke geben. Kustos Rosa senior hatte mehrere der großformatige Wiener Gemälde „in Paris durch deren Transport dahin stark beschädigt angetroffen“ und Direktor Füger ging davon aus, dass durch den Rücktransport weitere „leiden“ würden. Dies bestätigte sich bei der Ankunft der Bilderkisten aber glücklicherweise nur zum Teil – obwohl die Qualität der Pariser Kisten insgesamt bemängelt wurde.<sup>933</sup> Wie schon nach den Evakuierungen wollte man die Gemälde so rasch wie möglich wieder präsentieren können. Aufgrund des restauratorischen Mehraufwands beschäftigte Füger zusätzliche Restauratoren, unter anderem Adam Braun und Karl Ruß.

<sup>932</sup> Vgl. Anm. 365.

<sup>933</sup> OeStA, HHStA, OKäA 123 B, Nr. 1608/1815 (Füger an OKäA, 06.10.1815). - OeStA, HHStA, OKäA 125 B, Nr. 1820/815 (Füger an OKäA 1815, 09.12.1815).



Noch Ende November 1815 beantragte Föger einen Vorschuss von 1500 fl., dann Mitte Februar 1816 nochmals 1500 fl. für die „Wiederaufstellung“ der Galerie.<sup>934</sup> Wir erfahren überdies, dass bis zu diesem Datum die Tischlerarbeiten alleine über 1500 fl., die Restaurierungen über 500 fl. und die Vergoldungen etwa 400 fl. ausgemacht hatten, während sich die Materialausgaben auf 167 fl. beliefen. Die Erwähnung von Leinwänden „zum Aufziehen von Gemälden“ sowie von Mastix und Terpentinöl legt nahe, dass zwischen November 1815 und Februar 1816 einige Leinwandgemälde doubliert und gefirnisst bzw. retuschiert wurden – vermutlich großformatige Werke, die für den Rücktransport abermals gerollt worden waren. Ende April 1816 folgte dann ein erneuter Vorschuss von 1500 fl.<sup>935</sup> Laut Hoppe-Harnoncourt verschlang die inhaltliche (Restaurierung der Gemälde) und räumliche (Adaptierung der Ausstellungsräume) Wiederherstellung der Gemäldegalerie allein zwischen Dezember 1815 und Oktober 1816 die Summe von 6500 fl.<sup>936</sup>

Allerdings ist davon schwerlich auf eine generelle österreichische Ablehnung der französischen Eingriffe zu schließen. In Paris waren bei Weitem nicht alle Wiener Werke behandelt worden, sondern nur jene ausgewählte, die für eine Präsentation vorgesehen waren. Viel eher ist davon auszugehen, dass der Großteil der restituierten Gemälde in Wien zunächst gar keiner neuerlichen Restaurierung unterzogen wurde, da vordergründig die durch die fünffache Evakuierung beschädigten Kunstwerke sowie die durch die Einquartierung von Soldaten abgenutzten Räumlichkeiten instand gesetzt werden mussten. Bis zu Fögers Tod im November 1818 wurde vermutlich ein Großteil dieser Arbeiten abgeschlossen.

Vor der Neubesetzung der Direktorenstelle war es dem interimistischen Leiter Rosa junior untersagt worden, Veränderungen an der Aufstellung oder weitere Restaurierungen vorzunehmen.<sup>937</sup> Zwischen Ende 1818 und Ende 1820 ließ er jedoch mehrere der aus Paris zurückgekehrten Gemälde in der *Sala Terrena* des Oberen Belvedere aufstellen, wofür er offenbar 1200 fl. CM benötigte.<sup>938</sup> Bedauerlicherweise sind uns weder die Reaktionen des Publikums noch die genauen Werke bekannt, die hier so prominent im Eingangsbereich der Museums platziert wurden.

Während der kurzen Interimsleitung von Ruß wurden an den Gemälden der Galerie anschließend vor allem „Reinigungsarbeiten“ und neue Firnisaufräge vorgenommen.<sup>939</sup>

934 OKäA, 124 B, Nr. 1759/1815 (Föger an OKäA, 21.11.1815) und OKäA, 126 B, Nr. 152/1816 (Föger an OKäA, 15.02.1816).

935 OKäA, 127 B, Nr. 448/1816 (OKäA an OMeA, 23.04.1816).

936 Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 168.

937 KHM, Gal. Akt. 1805-1820, Nr. 412/1819 (OKäA an Rosa jun., 24.3.1819).

938 Die *Sala Terrena*, also die heutige Eingangshalle des Oberen Belvedere, die zur Prunkstiege führt, war bereits 1817 für die Aufstellung von Gemälden adaptiert worden. OeStA, HHStA, OKäA 138 B, Nr. 395/1817 (OKäA an OHMeA, 27.02.1817). – Zur Aufstellung der aus Paris zurückgekehrten Werke siehe OeStA, HHStA, OKäA 155 B, Nr. 1576/1818 (Rosa jun. an OKäA, 18.11.1815). – OeStA, HHStA, OKäA 155 B, Nr. 1687/1818 (Rosa jun. an OKäA, 05.12.1815). – OeStA, HHStA, OKäA 162 B, Nr. 1382/1819 (Rosa jun. an OKäA, 24.09.1819). – OeStA, HHStA, OKäA 169 B, Nr. 988/1820 (Rosa jun. an OKäA, 01.06.1820). – OeStA, HHStA, OKäA 169 B, Nr. 1049/1820 (Rosa jun. an OKäA, 18.06.1820).

939 OeStA, HHStA, OKäA 196 B, Nr. 653/1823 (OKäA, 02.-06.05.1823). – OeStA, HHStA, OKäA 197 B, Nr. 853/1823 (OKäA, 30.06.-02.07.1823). – OeStA, HHStA, OKäA 197 B, Nr. 854/1823 (OKäA, 06.07.1823). – OeStA, HHStA, OKäA 206 B, Nr. 1370/1824 (Ruß an OKäA, 01.10.1824).

d) Zeitraum 1824-1837

Mit dem Dienstantritt Rebells begann eine 13 Jahre währende Restaurierperiode, die erst unter Direktor Krafft beendet werden konnte. Die systematischen Behandlungen, die in dieser Zeit erfolgten, blieben nicht mehr nur auf die Oberfläche der Gemälde reduziert, sondern griffen wesentlich tiefer in die Substanz der Kunstwerke ein. Der Moment war günstig, denn die nun erforderliche Neuordnung der Werke ließ Zeit sowohl für die Sanierung der Ausstellungsräume als auch für größere Restaurierungen. Hierzu wurden höhere Geldmittel bewilligt, ein eigenes „Laboratorium“ für die Behandlung der Gemälde eingerichtet und zusätzlich eine Reihe von Gemälderestauratoren beauftragt – darunter Franz Scheurer, Joseph Salomon und später auch Erasmus Engert. Erstmals in der Restauriergeschichte des Belvedere wurden auch im großen Stile Parkettierungen vorgenommen, wobei die Roste vermutlich durch Tischler wie Michael Friedle vorgefertigt und dann durch spezialisierte Restauratoren wie Michael Rauch an den Holztafeln angebracht wurden. Die damalige ästhetische Idealvorstellung eines Gemäldes als möglichst ebene, plane Fläche und die noch vorherrschende Ansicht der Vernachlässigbarkeit von originalen Rückseiten führte in dieser Zeit weiters zu zahlreichen Doublierungen und vermutlich auch einigen Übertragungen.

Der ab 1827 durchgehende Betrieb der Meißnerischen Heizung, die zur vermeintlich notwendigen Entfeuchtung der Galerieräume eingesetzt wurde, musste in weiterer Folge jedoch Schäden an den frisch restaurierten Werken mit sich gebracht haben, die nun gänzlich anderen klimatischen Einflüssen unterworfen wurden, als sie es bislang gewohnt gewesen waren.<sup>940</sup> Besonders an den parkettierten Gemälden dürfte dies bald auffällig geworden sein. Der Rost hinderte die gedünnten, begradigten Holzträger an ihrer natürlichen Bewegung, wodurch Spannungen auftraten, die zu waschbrettartigen Deformierungen, Sprüngen im Bildträger und Malschichtabhebungen führten.

---

940 Bereits 1827 wies man zwar darauf hin, dass die Temperatur in den Räumen geregelt werden müsse, damit die Gemälde keinen Schaden durch „zu große Hitze“ erlitten, den Zusammenhang von Temperatur und Luftfeuchtigkeit auf den Erhaltungszustand der Kunstwerke erkannte man jedoch erst unter Direktor Engert, der in Anlehnung an Berliner Methoden 1859 zusätzlich Befeuchungskästen anbringen ließ. Vgl. OeStA, HHStA, OKäA 234 B, Nr. 1654/1827 (OKäA, 05.09.1827). – OeStA, HHStA, OKäA B, Nr. 1741/1859 (Engert an OKäA, 15.09.1859).

e) Zusammenfassung der Wiener Restauriermethoden (1781-1837)

Im Gegensatz zu Paris ist es für Wien derzeit noch nicht möglich, den einzelnen mit der Restaurierung beauftragten Personen typische Behandlungsformen zuzuweisen. Auch bleiben die Angaben zu den verwendeten Materialien ohne vergleichende naturwissenschaftliche Untersuchungen hier hypothetisch. Dennoch soll versucht werden, die im Zeitraum 1781 bis 1837 durchgeführten restauratorischen Eingriffe etwas genauer zu klassifizieren.

➤ *Doublierung*

Es ist sehr wahrscheinlich, dass in Wien bis 1837 lediglich Doublierungen auf der Basis eines Kleister-Gemischs durchgeführt wurden, wobei die Zugabe von Leim und etwaigen Zusätzen nicht ausgeschlossen werden kann. Hinweise auf Doublierungen mit öligen (Bleiweißdoublierung) oder wachs-harzigen Medien waren in der gesamten konsultierten Dokumentation allerdings nicht zu finden.

Vermutlich wurde die Doublierung auf eine der folgenden Arten vorgenommen, wobei man die Bildseite wahrscheinlich durch zuvor mittels Kleister aufgebrachte ganzflächige Papierkaschierungen schützte.

Einerseits konnte die Doublierleinwand unter Einwirkung von Wärme und Druck auf die mit dem Kleistermedium eingestrichene Rückseite aufgebügelt werden, wie beispielsweise für Joseph Hickel vermutet wird.<sup>941</sup>

Andererseits konnte die Doublierung auch in Anlehnung an italienische Vorbilder erfolgen: Hierbei wurde das Original auf einen größeren Arbeitsrahmen gespannt, die Doublierleinwand hingegen bereits auf den späteren Spannrahmen. Das Kleistermedium wurde sowohl auf die originale Rückseite als auch auf die Doublierleinwand gestrichen und beides mittels geeigneter Werkzeuge durch Darüberstreichen zusammengefügt, wobei wesentlich weniger Druck und Wärme zur Anwendung kommen mussten.<sup>942</sup> Diese zweite Vorgangsweise ist für Gemälde belegt, die unter Rebell restauriert worden waren.<sup>943</sup>

➤ *Übertragung*

Übertragungen wurden im Belvedere nur selten durchgeführt. In Analogie zur Doublierung wird hier von Kleistermedien ausgegangen. Leider fehlen uns weitere Angaben zum Ablauf sowie zur Verwendung von Gazen oder mehreren Leinwänden.

---

941 Kreidl 1978, S. 78/2/4/3. - Koller 2005b, S. 95.

942 Vgl. Nicolaus 1998, S. 123. - Oberthaler 1999, S. 215. - Koller 2005b, S. 95.

943 Oberthaler 1999, S. 215.

➤ *Parkettierung*

Parkettierungen wurden in Wien vor 1824 kaum durchgeführt. Unter Rebell und Krafft wurden dann hingegen sämtliche Holztafeln der damaligen Sammlung einer solchen Behandlung unterzogen.<sup>944</sup> Da die Arbeiten rasch nacheinander und vermutlich von denselben Teams fortgesetzt wurden, dürften diese Roste untereinander relativ gleichförmig gewesen sein.<sup>945</sup> Problematisch bei der Identifizierung dieser Form ist jedoch die Tatsache, dass Parkettierungen am Kunsthistorischen Museum noch bis ins 20. Jahrhundert vorgenommen wurden, Aufzeichnungen darüber jedoch nicht immer vorhanden sind.<sup>946</sup>

Eines jener Wiener Werke, die bis heute eine Tafelbehandlung aus der Zeit von Rebell aufweisen könnten, ist *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers* von Cesare da Sesto (Abb. 59).<sup>947</sup> Die originale, auf etwa 8 mm gedünnte Pappelholztafel wurde rückseitig mit einem Hochparkett aus Nadelholz versehen. In Faserrichtung befinden sich zehn Längsleisten (etwa 4,5 cm breit und 2,7 cm tief), die an den Kanten leicht abgeschrägt sind (Abb. 60), sowie 14 Einschubleisten.<sup>948</sup> Der Abstand der Leisten zueinander ist sehr regelmäßig.



**Abb. 59:** C. da Sesto, *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*, um 1512/1516, Öl auf Holz, 136,5 x 79,6 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_202

944 Einzige Ausnahme dürften Gemälde gewesen sein, die zu diesem Zeitpunkt bereits ein Parkett besaßen, wie beispielsweise KHM Inv. Nr. GG\_1752 (siehe Fallbeispiel 9).- Interessant ist ferner der Hinweis, dass Holztafeln erst nach erfolgter Restaurierung – in diesem Fall also Reinigung, Behandlung von Firnis und Übermalungen, Kittung und Retusche – parkettiert wurden. OeStA, HHStA, OKäA 269 B, Nr. 325/1831 (Krafft an OKäA, 18.02.1831).

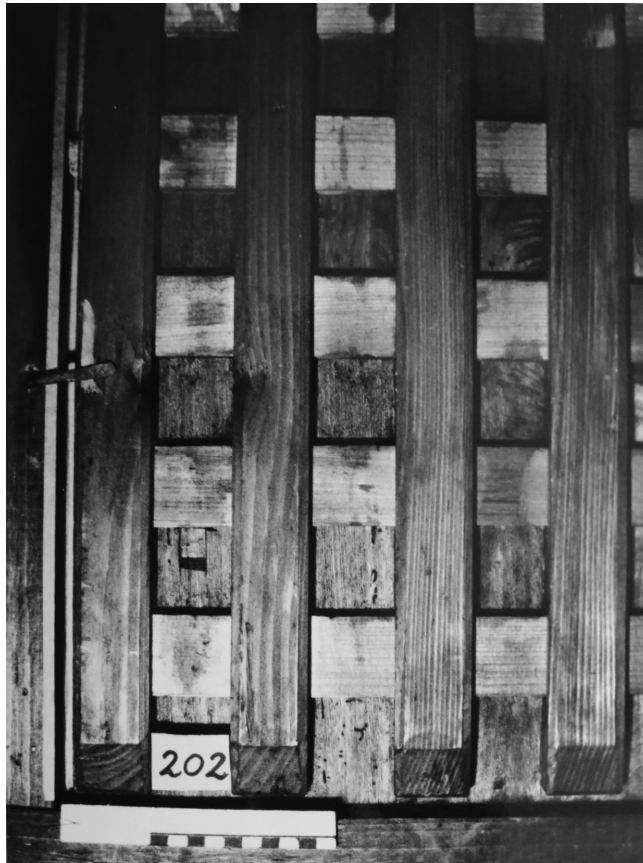
945 Vgl. Oberthaler 1999, S. 213.

946 Oberthaler 1998, S. 46.

947 Oberthaler 1998, S. 46 f.

948 Vgl. KHM, GG, Restaurierdokumentation (GG\_202).





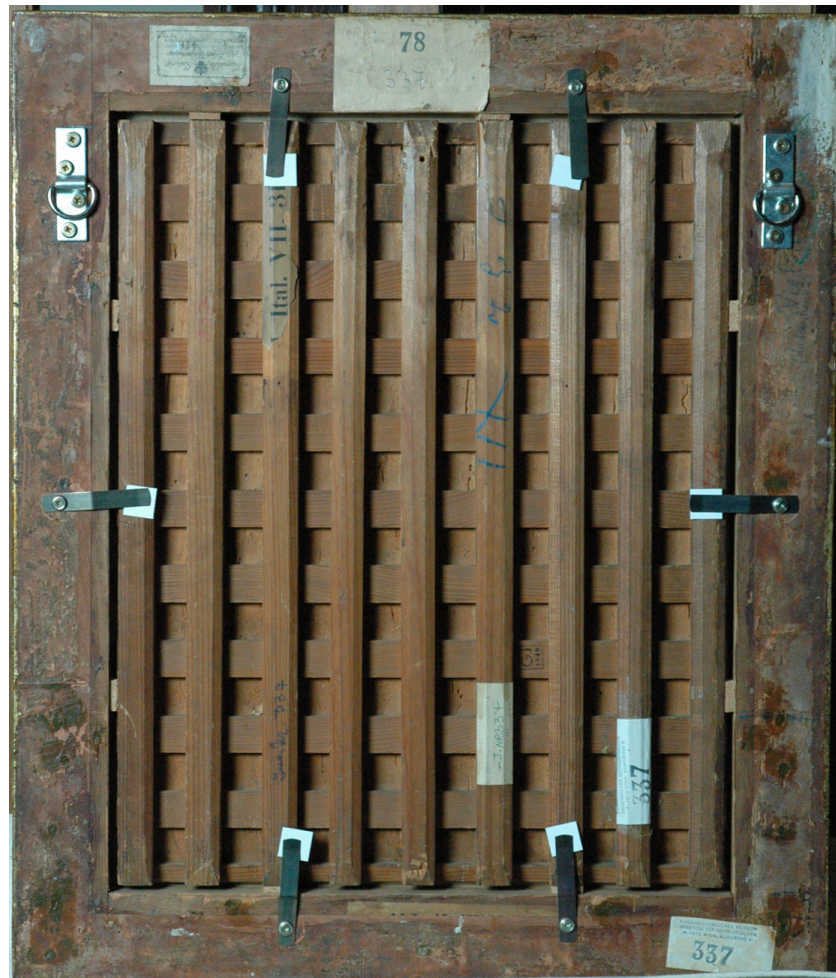
**Abb. 60:** Detail der parkettierten Rückseite (Aufnahme von 1984), KHM Wien, Inv. Nr. GG\_202

Eine ähnliche Form der Parkettierung konnte auch an der Rückseite zahlreicher Holztafelgemälde der Sekundärgalerie des Kunsthistorischen Museums beobachtet werden (vgl. Abb. 61 und 62). In einigen dieser Fälle stammt die letzte dokumentierte Rostung jedoch aus den 1920er und 1930er Jahren. Ob bei diesen Eingriffen bewusst oder unbewusst auf eine frühere Behandlungsform zurückgegriffen wurde, oder die Datierung des Parketts bei da Sesto stattdessen in Frage gestellt werden sollte, kann derzeit noch nicht beantwortet werden.<sup>949</sup>



**Abb. 61:** Flämisch, *Bildnis eines Mannes mit goldener Kette*, 17. Jh., Öl auf Holz, 48,7 x 40 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_535, Detail der Gemälderückseite mit Parkett

<sup>949</sup> Ich danke Ute Tüchler für wertvolle Informationen in Bezug auf unterschiedliche Parkettformen im KHM.



**Abb. 62: Venezianisch, Bildnis eines jungen Mannes mit Hut, um 1510, Öl auf Holz, 52 x 42 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_337, Gemälderückseite mit Parkett**

➤ *Rückseitenanstriche*

Es ist nicht gesichert, ob Gemälde im Belvedere tatsächlich mit einem rückseitigen Ölanstrich versehen wurden, wie es Füger 1810 vorgeschlagen hatte.

➤ *Partielle Festigung*

Die großflächige Konsolidierung von hochstehenden Malschichtschollen wurde an der k. k. Gemäldegalerie vermutlich vorwiegend durch Doublierungen, vielleicht auch Übertragungen gelöst. Partielle Festigungen sind nicht überliefert.

➤ *Reinigung*

Welche Methoden, Werkzeuge und Reinigungsmittel in Wien zur Anwendung kamen, lässt sich nur schwer sagen. Mit Sicherheit wurden jedoch wässrige Reinigungen vorgenommen. Auch vom Einsatz organischer Lösemittel muss ausgegangen werden (Alkohol, Terpentinöl).

➤ *Retusche*

Über die Art der Retuschen, die an der k. k. Gemäldegalerie ausgeführt wurden, können ebenfalls nur bedingt Aussagen getroffen werden. Aus 1826 liegt jedoch ein Gutachten über eine Untersuchung mehrerer Gemälde der Sammlung vor, von denen Kustos Ruß behauptet hatte, sie seien unter Rebell „etwas über die Grenze der notwendigen Restauration“ hinaus übermalt worden. Zur Überprüfung wurden die betreffenden Bereiche „mit Terpentin überfahren“, um zu testen, ob sich an diesen Stellen großflächige farbliche Ergänzungen befanden. Die Anschuldigungen erwiesen sich in weiterer Folge jedoch als haltlos, da die Fehlstellen scheinbar lediglich „auspunktirt“ worden waren.<sup>950</sup>

Die Verwendung von Terpentinöl zur Enttarnung von Übermalungen gibt uns zumindest einen groben Hinweis darauf, dass die damals verwendeten Bindemittel ölig, harzig oder wachsig gewesen sein müssen.<sup>951</sup> Es liegt jedoch nahe zu vermuten, dass man zu diesem Zeitpunkt, ähnlich wie in Paris, noch vorwiegend Ölfarben verwendete, mit denen die Fehlstellen pointillistisch ausgetüpfelt wurden.<sup>952</sup>

➤ *Firnis*

Glaubt man den Restaurierakten, so dürfte der Auftrag neuer Firnisse im Belvedere bis 1824 die häufigste Behandlungsmethode überhaupt dargestellt haben. Durch dieses wiederholte Firnissen suchte man die Malschichten vermutlich aufzufrischen und krepierete Stellen aufzusättigen. Noch 1824 verwendete Kustos Ruß für seinen „Conservations-Firnis“ ausschließlich Mastix, der vermutlich in Terpentinöl gelöst wurde.<sup>953</sup>

950 Vgl. dazu besonders Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 183-186.

951 Ist der Farbfilm noch nicht ganz durchgetrocknet, was im Fall von Ölfarben bis zu 80 Jahren dauern kann, löst sich jeder der genannten Stoffe etwa gleich gut in Terpentinöl. Vgl. Masschelein-Kleiner 1995, Sp. 67. - Pietsch 2005, S. 91.

952 Vgl. dazu OeStA, HHStA, OKäA 223 B, Nr. 1084/1826 (Akad. Kommission an OKäA, 24.06.1826). Eines der damals untersuchten Gemälde, Bugiardinis *Raub der Dina* (KHM Inv. Nr. GG\_1554), war jedoch von 1809 bis 1815 ebenfalls in Frankreich gewesen und hätte die Retuschen auch dort erhalten haben können. In den Pariser Restaurierakten konnte das Gemälde allerdings bis dato nicht lokalisiert werden.

953 OeStA, HHStA, OKäA 197 B, Nr. 854/1823 (OKäA 06.07.1823).- OeStA, HHStA, OKäA 206 B, Nr. 1370/1824 (Ruß an OKäA, 01.10.1824).

## E. Methodik als Botschaft – Restauratorischer Kulturtransfer?

Aus den vorangegangenen Ausführungen lassen sich zwischen Paris und Wien nun mehrere Vergleichsachsen ziehen. Hier muss allerdings hervorgehoben werden, dass im untersuchten Zeitraum 1809 bis 1815 für Paris wesentlich mehr Informationen zur Gemälderestaurierung überliefert sind, als für Wien. Dies hängt zum Einen mit der administrativen Struktur des *Musée Napoléon* zusammen, wo sich die verschiedenen Abrechnungen gleich in mehrfacher Ausfertigung und dadurch kompletter erhalten haben als in Wien, zum Anderen aber auch mit dem unterschiedlichen Wertesystem der Restaurierung an beiden Institutionen.

### 1. Gegenüberstellung der Restaurierung am *Musée Napoléon* und an der k.k. Gemäldegalerie

Das Budget zur Erhaltung von Gemälden und Skulpturen lag im *Musée Napoléon* von 1806 bis 1815 bei jährlich 24000 Francs.<sup>954</sup> Im Gegensatz dazu betrug der Voranschlag für die Erhaltung der k.k. Gemäldegalerie im Belvedere seit 1800 jährlich 500 Florin bzw. 8500 fl. ab 1825.<sup>955</sup> Es ist möglich, diese Geldsummen in Relation zueinander zu setzen, wenn man den jeweiligen überlieferten Feinsilbergehalt der Münzen berücksichtigt.<sup>956</sup> Daraus ergibt sich, dass Denon bis 1815 umgerechnet ein etwa 18-mal höherer Betrag für die Konservierung und Restaurierung der Werke zur Verfügung stand, als seinen Wiener Kollegen bis 1824. Im Jahr darauf kam es allerdings zu einer Versiebzehnfachung des jährlichen Restaurierbudgets der Gemäldegalerie im Belvedere.<sup>957</sup> Mit diesem Datum näherte man sich in Wien also in etwa den Pariser Restaurieraussgaben von 1809-1815 an. Die Summen, die jährlich für die Gemälderestaurierung in Paris und Wien ausgegeben wurden, können daher auch als unmittelbarer Ausdruck der Restaurierpolitik in beiden Ländern gewertet werden.

In Paris unterlag die Restaurierung von Kunstwerken seit Beginn des Kunstraubes kritischer Beobachtung von allen Seiten, sowohl innerhalb des Museums als auch international.<sup>958</sup> Seit Hacquins heikler Übertragung der *Madonna di Foligno* 1801 wurden solche Eingriffe gleichzeitig auch von höherer Stelle instrumentalisiert, um weitere Kulturgutbeschagnahmen zu rechtfertigen. In Wien bestand eine solche politische Notwendigkeit hingegen zu keinem Zeitpunkt. Allerdings gab es auch hier etwas später kritische Auseinandersetzungen zu neuen oder nun breiter angewandten Restauriermethoden – zunächst unter Rebell und Ende des 19. Jahrhunderts auch unter Engert.<sup>959</sup>

954 Lediglich für besonders aufwendige Restaurierkampagnen, wie für die in Italien oder auch Deutschland beschlagnahmten Werke, wurde dieser Fond erhöht.

955 OeStA, HHStA, OKäA 27 B, Nr. 86/1801. Vgl. Hoppe-Harnoncourt, S. 157.

956 Im untersuchten Zeitraum enthielt 1 Franc 4,5 g Feinsilber, 1 Florin (Conventionsmünze) hingegen etwa 11,5 g Feinsilber. Ich danke Michael Grundner (OeNB) für diesen hilfreichen Hinweis. – Vgl. Sédillot 1955, S. 190 ff. u. 198-201.

957 Leider liegen uns über das Pariser Restaurierbudget ab 1815 keine Zahlen vor. Vergleicht man jedoch den Feinsilbergehalt der bis zu diesem Datum üblichen 24000 F. mit den ab 1825 zur Erhaltung der Wiener Gemäldegalerie zur Verfügung stehenden 8500 fl., so war die Pariser Summe umgerechnet nur mehr um etwa 1,1 Mal höher als jene in Wien.

958 Vgl. Émile-Mâle, Bergeon Langle 2008, S. 47–69. – Émile-Mâle 2008e, S. 332 ff. – Siehe auch Fallbeispiel 4.

959 Einzeleingriffe wurden erst ab 1853 mit Erasmus Engerts Übertragung der *Kirschenmadonna* breiter besprochen.



Ein weiterer interessanter Punkt betrifft die Ausführenden der Restaurierung an beiden Institutionen. Während in Paris für die Erhaltung der Gemälde von Beginn an spezialisierte, jedoch nicht am *Musée* angestellte Restauratoren zuständig waren, oblagen diese Aufgaben in Wien pflichtgemäß dem Galeriedirektor selbst sowie seinen beiden Kustoden. Bei Bedarf zog man aber zusätzlich externe Fachkräfte hinzu, insbesondere ab 1825.

In Frankreich und Österreich gab es zu dieser Zeit – und dies eigentlich noch weit bis ins 20. Jahrhundert – eine meist auch personelle Trennung zwischen der technischen Restaurierung, die vorwiegend den Bildträger betraf und den künstlerisch-malerischen Arbeiten, die an der Bildschicht und Oberfläche der Gemälde vorgenommen wurden.

Der Direktor und die Kustoden der Gemäldegalerie im Belvedere übernahmen solche Aufgaben je nach Vorbildung, in den meisten Fällen waren diese aber besonders malerischer Natur. Die Durchführung technischer Restaurierungen wurde in Wien vor allem den Galeriedienern (Tischlern) oder aber externen Handwerkern und Maler-Restauratoren überlassen. Letztere wurden in den Akten mehrfach als „Gehilfen“, „Hilfskräfte“ oder auch „Reparateurs“ bezeichnet. In einem konkreten Fall wissen wir darüber hinaus, dass die Entlohnung eines „Gemäldeaufziehers“ kaum höher als die eines Tischlers war.<sup>960</sup> All dies legt nahe, dass der Behandlung von Bildträgern an der k. k. Galerie eine untergeordnete Rolle zugesprochen wurde – selbst noch unter Rebell.

Ganz anders war die Lage hingegen in Paris, wo die hoch geschätzten *Rentoileurs* für ihre Arbeiten auch besser bezahlt wurden als die *Restaurateurs*. Étienne zufolge ließe sich diese unterschiedliche Wertschätzung von technischer und künstlerischer Restaurierung für Frankreich am ehesten durch die während der Aufklärung vollzogene Umkehr des Vorranges zwischen den *arts libéraux* (freien Künsten) und den *arts mécaniques* (praktischen Künsten) erklären.<sup>961</sup> Dieser Paragone fand seinen unmittelbaren Ausdruck im enzyklopädischen Eintrag, den Denis Diderot zur Kunst verfasste:<sup>962</sup>

*„[...] En examinant les productions des Arts, on s'est aperçû que les unes étoient plus l'ouvrage de l'esprit que de la main, & qu'au contraire d'autres étoient plus l'ouvrage de la main que de l'esprit. Telle est en partie l'origine de la prééminence que l'on a accordée à certains Arts sur d'autres, & de la distribution qu'on a faite des Arts en Arts libéraux & en Arts mécaniques. [...] Mettez dans un des côtés de la balance les avantages réels des Sciences les plus sublimes, & des Arts les plus honorés, & dans l'autre côté ceux des Arts mécaniques, & vous trouverez que l'estime qu'on a faite des uns, & celle qu'on a faite des autres, n'ont pas été distribuées dans le juste rapport de ces avantages [...].“*<sup>963</sup>

960 Vgl. Punkt D. 2. c.

961 Étienne 2011a, S. 86. – Als freie Künste galten im *Ancien Régime* unter anderem Malerei und Bildhauerei, die von den praktischen Künsten, also dem Kunsthandwerk bzw. im weiteren Sinne dem Kunstgewerbe, unterschieden wurden. Vgl. dazu Guichard 2002/2003. – Im deutschsprachigen Raum entwickelte sich hingegen die Einteilung in bildende und angewandte Kunst, die auch heute noch gebräuchlich ist.

962 Martine 2005.

963 [ ... ] Die Produkte der Künste betrachtend hat man erkannt, dass die einen mehr das Werk des Geistes als der Hand waren und im Gegenteil andere mehr das Werk der Hand als des Geistes. Dies ist zum Teil der Ursprung des Vorranges den man bestimmten Künsten über andere zugesprochen hat und der Einteilung der Künste in freie Künste und in praktische Künste. [...] Stellt die tatsächlichen Vorzüge der erhabensten Wissenschaften und der verehrtesten Künste auf die eine Seite der Waage und auf die andere jene der praktischen Künste, und ihr werdet finden, dass die Achtung die man den einen und jene die man den anderen entgegenbrachte nicht im richtigen Verhältnis dieser Vorzüge verteilt wurden [...]. – Diderot et al. 1751, Bd. 1, S. 714.

Hier muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass offenbar keiner der Pariser Restauratoren zu den im *Musée* beschäftigten Handwerkern („*ouvriers*“) gezählt wurde: In den trimestriellen Abrechnungen wurden die Positionen der restauratorischen *Mémoires* beispielsweise immer separat und vor den Ausgaben der Handwerker aufgeführt.<sup>964</sup> Durch maltechnische Experimente und neu entwickelte Restaurierungsmethoden, die von der Fachwelt diskutiert wurden, rückten einzelne Spezialisten wie F.-T. Hacquin zudem eher in die Nähe von Wissenschaftlern.<sup>965</sup> Während die Rolle der einfachen *Restaurateurs* also irgendwo zwischen Künstler und Handwerker lag, nahmen die *Rentoileurs* innerhalb des Pariser Museums eine durchaus prestigeträchtigere Rolle an der Schnittstelle zwischen Handwerkern und Wissenschaftlern ein.

Ähnliches, obwohl in geringerer Ausprägung, lässt sich zwanzig Jahre später auch in Wien beobachten. Die Errichtung eines „Laboratoriums“ zur gleichzeitigen Herstellung (Labor) und Anwendung von Restaurierungsmaterialien (Werkstatt) trägt der beginnenden Verwissenschaftlichung des Restauratorenstandes auch hier Rechnung. Parallel dazu trat auch erstmals eine klare Trennung in die Aufgabenbereiche der „Gemäldeaufzieher“ und Gemälderestauratoren auf.

Mit der Ära Rebell dürfte es also auch in Österreich zu einer langsamen Veränderung in der Wertschätzung der technischen Restaurierung gekommen sein, die 1853, zum Zeitpunkt der Übertragung der *Kirschenmadonna* durch den hochangesehenen Gemälderestaurator Engert bereits abgeschlossen gewesen sein dürfte und sich bis ins 20. Jahrhundert hielt.<sup>966</sup> Ein Umstand, der sich übrigens wie zuvor in Frankreich auch im Bereich der angewandten Kunst dieser Zeit verfolgen lässt.<sup>967</sup>

Der letzte Punkt – gleichzeitig jener, der sich in der vorliegenden Untersuchung am deutlichsten niedergeschlagen hat – betrifft den Unterschied der Restaurierdokumentation an beiden Institutionen. Nachdem die Pariser Restauratoren trimesterweise nach Vorlage ihrer (mehr oder weniger) detaillierten *Mémoires* bezahlt wurden, die gleichzeitig als Nachweis der geleisteten Arbeit an den erwähnten Gemälden dienten, lässt sich die Restaurierungsgeschichte einzelner Werke am *Musée Napoléon* sehr gut zurückverfolgen. Die regelmäßige Dokumentation dürfte für die Wiener Sammlung hingegen erst 1868 mit der Ausbildung einer innerhalb des Belvedere gelegenen Restaurierschule begonnen haben, wobei anfangs nur die Gemälde selbst notiert wurden und die Beschreibungen der getätigten Eingriffe – außer in Einzelfällen – noch bis ins 20. Jahrhundert recht knapp formuliert blieben.<sup>968</sup>

964 Auch wurden die summarisch pro Trimester zusammengezählten Löhne den Handwerkern nicht (wie im Fall der Restauratoren) direkt ausgezahlt, sondern über einen Verwalter abgewickelt. Vgl. *Anm.* 703.

965 Vgl. Teil II, Punkt C. 1-2 und Étienne 2011a, S. 64, 86.

966 Oberthaler 1998, S. 47.

967 Zur Entwicklung des Wiener Kunsthandwerks in dieser Zeit vgl. u.a. Ottilinger 2002. – Steidl 2003, 85-90. – Hösl 2011, S. 45-48.

968 Vgl. OeStA, HHStA, OKäA r. 44, Nr. 1118/1868.- In Paris kam es allerdings erst viel später zur Gründung einer Restaurierschule. Vgl. *Anm.* 697.

## 2. Parenthese: Lehnwörter und falsche Freunde

Kurz soll an dieser Stelle auf einige Besonderheiten des deutschen Restauriervokabulars eingegangen werden, die zwar eine Beeinflussung durch Frankreich belegen, jedoch nicht auf Österreich begrenzt werden können.

Während heute mit *Doublierung* und *Übertragung* klar zwei völlig unterschiedliche Eingriffe am Bildträger definiert werden, findet sich in der Fachliteratur manchmal noch der irreführende eingedeutschte Begriff *Rentoilage* (auch *Rentoilierung*), der sowohl für die eine als auch für die andere Behandlungsmethode eingesetzt wurde.<sup>969</sup> Tatsächlich steht die französische *Rentoilage* aber klar für den Vorgang der *Doublierung*. Allerdings führten die *Rentoileurs*, wie wir gesehen haben, auch Übertragungen durch, die in der Literatur häufiger besprochen wurden, wodurch es möglicherweise später zu Verwechslungen kam.

In der Wiener Restaurierdokumentation ist in diesem Zusammenhang im 19. Jahrhundert noch vom „Auf- und Abziehen“ der Gemälde die Rede. Die Begriffe „*Rentoilage*“ und „*Rentoilierung*“ kommen hingegen erst ab 1911 vor. Seit 1954 taucht daneben auch die „*Doublierung*“ auf.<sup>970</sup>

*Doublierung* dürfte eine Abwandlung des französischen Verbs *doubler* (wörtlich: doppeln) und stärker mit der italienischen *foderatura* (wörtlich: Fütterung) sinnverwandt sein.

Ein weiteres Lehnwort, das direkt nach Frankreich verweist, ist die *Retusche*, die ursprünglich das noch vom Künstler vorgenommene letzte Überarbeiten der Malerei bezeichnete und bald Eingang in das allgemeine Restauriervokabular (*ritocco*, *retouching*) fand.<sup>971</sup>

## 3. Kulturtransfer ja oder nein?

Nachdem die beiden übergeordneten Systeme der Gemälderestaurierung in Paris und Wien, ihre Akteure und jeweiligen Methoden näher beschrieben wurden, soll nun versucht werden, die eingangs gestellte Frage nach einem möglichen restauratorischen Kulturtransfer zu beantworten.

Stellt man die unterschiedlichen Restauriermethoden im Untersuchungszeitraum – 1809 bis 1815 für das *Musée Napoléon* bzw. 1781 bis 1837 für die k.k. Gemäldegalerie – einander gegenüber, so können zusammenfassend die folgenden Punkte hervorgehoben werden:

*Doublierungen* waren in Paris wie in Wien Gang und Gäbe. Gemäldeübertragungen sind für das Belvedere bis 1837 hingegen kaum dokumentiert, dürften jedoch im behandelten Zeitraum im *Musée Napoléon* ebenfalls nur mehr vereinzelt angewandt worden sein. Für diese beiden Methoden gilt die Vermutung, dass man im Wien vor allem auf Kleistermedien zurückgriff und Mischungen mit Bleiweiß allem Anschein nach keine Anwendung fanden. Das Gleiche kann auch für Maroufflagen angenommen werden.

969 Z.B. bei Frimmel 1904, S. 135. - Brachert 1955, S. 33. – Nicolaus 1998, S. 133.

970 Vgl. KHM, GG, Galerieakten (1891-1982).

971 Wagner 1988, S. 49 ff.

Im Vergleich dazu wurden Parkettierungen in Paris zwar seit Ende des 18. Jahrhunderts vorgenommen, jedoch nicht in so großem Stile wie unter Rebell und Krafft – wobei auch die Form der Parkette regional verschieden war. Die Anbringung von öligen Rückseitenanstrichen, die Durchführung partieller Malschichtfestigungen sowie Kittungen konnten nur für das *Musée Napoléon* belegt werden. Retuschen dürften an beiden Institutionen mittels Ölfarben durchgeführt worden sein, wobei die auf möglichst vollständiges Schließen der Fehlstellen abzielende farbliche Integration mittels kleiner Punkte erfolgen konnte. Die Verwendung von Mastix zum Firnissen der Gemälde ist sowohl für Paris als auch Wien gesichert, über weitere Zusätze können jedoch keine Aussagen getroffen werden.

**Konkrete Hinweise auf einen restauratorischen Kulturtransfer zwischen Paris und Wien finden sich für den gewählten Untersuchungszeitraum aus derzeitiger Perspektive daher nur bedingt.**

Dieser Umstand dürfte in den Unterschieden der beiden Systeme begründet liegen, die zwar vordergründig kompatibel wirken, bei näherer Betrachtung jedoch Charakteristiken aufweisen, die für eine Blockierung bestimmter Botschaften (spezielle Restauriermethoden) und der möglichen Selektion anderer Inhalte verantwortlich sein könnten – und die sich beispielsweise im Fehlen von Bleiweißmedien im Belvedere oder der wesentlich geringfügigeren Anwendung von Parkettierungen im Louvre geäußert haben.<sup>972</sup>

#### 4. Blockierung und Selektion

Eine Erklärung dafür könnte in den Ausbildungsmodalitäten des jeweiligen Restaurierpersonals zu suchen sein, wobei hier grundsätzlich noch Forschungsbedarf besteht. Ganz allgemein kann für die französischen *Rentoileurs* von einem Meister-Schüler-System ausgegangen werden, wie es zum Beispiel für die Familien Picault, Hacquin und Fouque belegt ist. Erprobte Rezepte und Methoden wurden vermutlich als „Werkstattgeheimnis“ von einer Generation in die nächste übernommen und nur wenig abgewandelt. Wurden die Vorgehensweisen medial offengelegt, wie im Fall der Bleiweißübertragung durch Hacquin, so blieb dem *Rentoileur* im Museum dennoch eine Art Monopol auf diese Eingriffe, was sein Überleben sicherte. Die übrigen Pariser Maler-Restauratoren dürften einen Teil ihrer Fertigkeiten ebenfalls in den Werkstätten ihrer jeweiligen Lehrer erlernt haben, wobei die seit Ende des 18. Jahrhunderts erschienenen Malerhandbücher, die nun auch vermehrt restauratorische Inhalte aufwiesen, zur weiteren Verbreitung solchen Fachwissens geführt haben können.

Die Pariser Restauratoren waren – bis auf wenige Ausnahmen – gebürtige Franzosen und hatten sich vermutlich nur wenig im Ausland bewegt. Lediglich F.-T. Hacquin kann ein kurzer Englandaufenthalt nachgewiesen werden, ohne dass hier ein Bezug zu seinen Restauriermethoden hergestellt werden kann. J.-M. Hooghstoel, dessen Vater aus den österreichischen Niederlanden stammte, wurde vermutlich bereits in Paris ausgebildet.

972 Dies mag auch daran liegen, dass jene Holztafeln, die aus den europäischen Sammlungen nach Paris gelangten, vor allem kleinere Formate aufwiesen (da sie sonst nur schwer hätten transportiert werden können), bei denen eine Parkettierung nicht als notwendig erachtet wurde.



Für Wien gibt es ebenfalls nur wenig konkrete Hinweise darauf, wo und wann die Direktoren, Kustoden und externen Maler-Restauratoren die nötigen Kenntnisse der Gemälderestaurierung erworben haben könnten. In diesen Fällen stellt das Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste zwar eine Gemeinsamkeit dar, darüber, inwieweit die Pflege von Gemälden in den verschiedenen Klassen damals bereits am Lehrplan stand und welche Handbücher den Malern dazu empfohlen wurden, kann aus derzeitiger Sicht nur gemutmaßt werden.<sup>973</sup> Einzige Ausnahme stellt der „Gemäldeaufzieher“ Michael Rauch dar, der ursprünglich aus der Schweiz stammte, über dessen Weg nach Wien jedoch nichts Weiteres bekannt ist.

Besonders für die Wiener Direktoren und Kustoden sind allerdings längere Auslandsaufenthalte belegt, die primär Einfluss auf ihre künstlerische Entwicklung gehabt, gleichzeitig aber auch ihr Verständnis für die Erhaltung von Kunstwerken geprägt haben dürften. Auffallend ist hier die Tatsache, dass nur wenige der später im Belvedere beschäftigten Künstler ihr Studium in Frankreich fortgesetzt hatten. Die meisten gingen hingegen nach Italien – meist Rom oder Neapel. Nur von Joseph Rosa junior und Johann Peter Krafft wissen wir, dass sie das *Musée Napoléon* selbst gesehen und sich länger in der französischen Hauptstadt aufgehalten hatten. Ausgerechnet Rosa senior wurde aber später das Restaurieren untersagt. Krafft setzte die Restaurierungen hingegen nach Rebells Vorgaben fort. In beiden Fällen dürften sich die Parisaufenthalte daher nicht auf die späteren Wiener Restaurierungen ausgewirkt haben.

Umgekehrt hätte es natürlich auch einen Austausch durch nach Wien gelangte französische Restauratoren gegeben haben können. Direktor Rebell, dem ein längerer Kontakt mit französischen Künstlern nachgewiesen werden konnte (wiewohl während seiner Zeit Rom), gedachte allerdings noch Spezialisten aus Mailand und Venedig nach Wien holen, um die italienischen Schulen zu retten. Auch hier ist in den Akten nicht von einem Pariser Fachmann die Rede. Vielleicht lag dies aber auch nur daran, dass die k.k. Gemäldesammlung kaum Bilder französischer Schulen besaß, deren Behandlung das Einfühlungsvermögen eines Landsmannes benötigt hätten, wie es Rebell für die altitalienischen Meister zu begründen suchte. 1815 hatte man solche Tauschbilder noch aus Paris erhalten wollen, da sie in der Sammlung fehlten, diese aber letzten Endes nie bekommen.

---

973 Zwar wurde schon 1837 an der Akademie eine eigene Restauratorenausbildung angedacht, jedoch zunächst noch nicht umgesetzt. Vgl. Kortan 1984, S. 35. - Koller 1991, S. 75. - Die Restaurierschule im Belvedere wurde erst 1868 eröffnet. Vgl. Anm. 968.

## 5. Vermittler – über die Grenzen hinaus

Tatsächlich lag Italien Österreich in künstlerischen Belangen stets näher als Frankreich.<sup>974</sup> Es ist zu erwarten, dass sich dies auch auf die Restauriergeschichte übertragen lässt. Praktiken und Methoden der Gemälderestaurierung, die aus Italien stammten – wie die unter Rebell angewandte Form der Kleisterdoublierung oder das Hochparkett – könnten direkt über diese künstlerischen Wege nach Österreich gelangt sein. Auch hierzu besteht für die österreichische Restauriergeschichte jedoch noch weiterer Forschungsbedarf.

**Da keine Aufzeichnungen über die Rezeption der aus Paris zurückgekehrten Werke erhalten sind, konnte kein direkter Beweis dafür erbracht werden, dass den transferierten Gemälden selbst eine restaurierungsgeschichtliche Vermittlerrolle zugesprochen werden kann.**

Will man die angesprochenen Informationskanäle näher beleuchten, muss man in Zukunft daher noch auf anderen Ebenen nach Vermittlern suchen. Hier bieten sich einerseits die zuvor angesprochenen Quellenschriften an, andererseits reisende Restauratoren-Persönlichkeiten.

Einer der wichtigsten Vermittler aus dieser zweiten Gruppe dürfte beispielsweise der römische Restaurator Pietro Palmaroli (1778-1828) gewesen sein, dessen Wirkungskreise sich von Rom über Paris nach Dresden zogen und dessen Arbeiten Rebell während seines langen Italienaufenthaltes sicherlich verfolgen konnte.<sup>975</sup>

In Bezug auf Künstlerhandbücher mit restauratorischem Inhalt darf auch die Rolle Deutschlands nicht außer Acht gelassen werden. Zwei der Wiener Gemäldegaleriedirektoren waren gebürtige Deutsche und durch die gemeinsame Sprache ist hier sicherlich auch von einem quellenschriftlichen Austausch auszugehen. Besonders interessant wäre es daher in Zukunft, auch die Texte von Hackert, Jahn, Köster, Schlesinger und Prange näher auf Gemeinsamkeiten mit den Wiener Methoden hin zu untersuchen.<sup>976</sup>

Im Gegensatz dazu wissen wir zumindest um eine Wiener Restaurierpraxis, die noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Deutschland exportiert wurde. Im Jahre 1839, also kurz nachdem die große Restaurierkampagne unter Direktor Krafft beendet worden war, wurde an der Dresdener Gemäldegalerie die Parkettierung eingeführt – nach einer eigens dafür aus Wien bestellten Vorlage.<sup>977</sup>

974 Hyden-Hanscho 2011, S. 18. - Zum italienisch-österreichischen Kulturtransfer im 18. Jh. siehe auch Zedinger 1999.– Nicht nur, dass Teile Italiens damals zu Österreich gehörten und ein Wissenstransfer daher naheliegt, wie auch die Viten der Wiener Kustoden belegen, sondern auch die Tatsache, dass man sich in Wien (noch) vom revolutionären Gedankengut des Erzfeindes fernhielt, dürften hier eine Rolle gespielt haben.

975 Vgl. Bergeon 1981. - Schölzel 1994. - Dupuy 1999, S. 579, Nr. 1627, S. 579. - Rinaldi 2004. - Etienne 2011a, S. 176, 195.

976 Hackert 1800. - Jahn 1803. - Köster 1827. - Schlesinger 1827. - Prange 1828.

977 Schölzel 2012, S. 296. Ich danke Christoph Schölzel sehr für diesen wichtigen Hinweis..

## SCHLUSSBETRACHTUNGEN

„Die Verbindung von Ursache und Folge hat weder Anfang noch Ende.“<sup>978</sup>

Diese Arbeit hat verschiedene Ziele verfolgt: Einerseits die Darstellung der Ereignisse rund um die französischen Kulturbeschlagnahmen in der k.k. Gemäldegalerie auf Schloss Belvedere zu Wien mit Fokus auf die damaligen Transportmodalitäten, andererseits die Rekonstruktion der bislang unbekannten Restauriergeschichte der betroffenen Werke für das 19. Jahrhundert und zuletzt die angestrebte Klärung der Frage, ob daran anschließend ein möglicher Kulturtransfer in Bezug auf Konservierungs- und Restaurierungspraktiken zwischen Frankreich und Österreich stattfand – oder aber nicht.

**Im ersten Teil der Arbeit** haben wir zunächst gesehen, dass der sich Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Frankreich vollzogene Ideologiewechsel in Bezug auf Kulturgut immense Auswirkungen auf einen Großteil der europäischen Kunstsammlungen hatte. Was als Ikonoklasmus an verhasster Herrschersymbolik begann, wandelte sich zur gleichsam politisch motivierten „Befreiung“ von Kulturgut, die in der propagandistischen Idee eines Zentralmuseums für ganz Europa kulminierte. In unmittelbarer zeitlicher Konkordanz zu bewaffneten Konflikten bzw. Truppenbewegungen kam es zu einer Vielzahl von Kunst- und Kulturgütertransporten an unterschiedlichste Destinationen. Dadurch spiegelten die Wege und Schicksale der betroffenen Kunstwerke auf gewisse Weise auch die damaligen politischen Verhältnisse wieder.

In Bezug auf die österreichisch-französischen Beziehungen tauchen hier gleich mehrere bemerkenswerte Punkte auf. Einerseits gab der Kunstraub im Wiener Belvedere von 1809 im Vergleich zu anderen Kampagnen zahlenmäßig die größte Beute für Frankreich ab – obwohl der Großteil der k.k. Gemäldegalerie zuvor evakuiert worden war und Denon noch versichert hatte, dass nicht alle Objekte einer Ausstellung in Paris würdig waren. Eine Präsentation der Wiener Werke scheint dennoch sehr bald vorgesehen gewesen zu sein, wurde doch unmittelbar nach ihrer Ankunft in Paris mit den Restaurierungsarbeiten begonnen. Insofern ist Napoleons 1810 erfolgte Vermählung mit der Herrschertochter Marie-Louise von Österreich (1791-1847) auch kulturpolitisch interessant, führte der prunkvolle Hochzeitszug doch durch die bereits mit Gemälden aller Herren Länder gefüllte *Grande Galerie* – die allerdings (bewusst?) noch keine beschlagnahmten Wiener Werke zeigte. Ein Jahr später folgten dann bereits Sendungen von Wiener Gemälden an diverse Provinzmuseen und Pariser Kirchen. Und in der Ausstellung der *Écoles primitives* stammten 1814 etwa 18 % der Exponate ursprünglich aus Wien. Obwohl im Rahmen des Wiener Kongresses 1815 die lückenlose Rückgabe der Kunst- und Kulturgüter beschlossen worden war, erhielt Österreich – beispielsweise im Gegensatz zu Preußen – weder alle Werke zurück, noch im Gegenzug dazu die gewünschten Tauschbilder, die überdies vor allem aus der französischen Schule stammen sollten. Es wäre interessant, diese Besonderheiten mit den Umständen des französischen Kunstraubes in anderen europäischen Ländern zu vergleichen.

---

978 Tolstoj 2002, S. 819.

**Im zweiten Teil der Arbeit** wurden anschließend die Auswirkungen der unterschiedlichen Gemäldetransporte sowie die Restauriergeschichte der Wiener Werke vom Zeitpunkt der ersten Evakuierung 1797 bis hin zur Restitution von 1815 untersucht. Hierbei haben sich mehrere Schadensursachen herauskristallisiert, wobei den Gemäldetransporten in Kombination mit einer unsachgemäßen Lagerung unter klimatisch ungünstigen Bedingungen (Schwankungen von Temperatur und Luftfeuchtigkeit) eine besonders große Rolle zukam – eine traurigerweise nur allzu bekannte Erkenntnis, die jedoch selbst in Bezug auf die moderne Erhaltung von Kunstwerken nicht oft genug betont werden kann.

Der Darstellung der in Paris erfolgten Behandlungen wurde anschließend bewusst besonders viel Platz eingeräumt, wohl wissend, dass dadurch ein partielles Ungleichgewicht in der Darstellung der Restauriergeschichte der betroffenen Gemälde entstanden ist, das in Zukunft noch einer Ergänzung bedarf. Etwa eine Fünftel der 1809 aus Wien geraubten Gemälde konnte in den Pariser Restaurierakten lokalisiert werden. Davon wurden 25 Werke einer genauen konservatorisch-restauratorischen Bestandsaufnahme unterzogen, um die in den Pariser *Mémoires* beschriebenen Eingriffe in Form von Fallbeispielen näher charakterisieren zu können.

Wie zu erwarten stellte sich heraus, dass die an der Gemäldeoberfläche erfolgten Eingriffe – vor allem Reinigungen, Behandlungen von Firnis und Übermalungen, Retuschen – heute nicht mehr mit Sicherheit bis Paris zurückverfolgt werden können, da die meisten der Gemälde auch in späterer Zeit noch solchen Arbeiten unterzogen wurden. Die technischen Restaurierungen, die von den Pariser *Rentoileurs* an den Bildträgern durchgeführt wurden – hauptsächlich Doublierungen, Übertragungen und Parkettierungen – haben sich in erstaunlich vielen Fällen jedoch bis heute erhalten.

Weiters kann hervorgehoben werden, dass die Behandlungspalette der Wiener Bilder in Paris sämtliche der damals bekannten Restauriermethoden umfasste, wobei ein stichprobenartiger Vergleich mit anderen Sammlungen ähnliche Ergebnisse brachte.

Tatsächlich haben einige dieser strukturellen Eingriffe so typische Spuren auf den Gemälderückseiten hinterlassen, dass das Antreffen dieser Merkmale mit einiger Sicherheit auf eine Pariser Behandlung zwischen 1809 und 1814 verweisen dürfte. Diese Erkenntnis wird es in Zukunft vielleicht ermöglichen, weitere Werke zu identifizieren, die ehemals Teil des französischen Kunstraubes waren. In einer Zeit, in der die Anbringung eines Rückseitenschutzes an Gemälden *state of the art* ist, sollte der vorherigen Dokumentation von Gemälderückseiten in diesem Zusammenhang vielleicht verstärkte Aufmerksamkeit geschenkt werden.



**Der dritte Teil der Arbeit** widmete sich schließlich der Beantwortung der Frage, ob es – ausgelöst durch den französischen Kunstraub – zu einem Transfer von Restauriermethodiken zwischen dem *Musée Napoléon* und der Wiener Gemäldegalerie gekommen sein könnte. Dazu wurden die Restauriersysteme an beiden Institutionen beschrieben und einander anschließend gegenübergestellt, wobei der Untersuchungszeitraum auf Wiener Seite bis 1837 ausgedehnt wurde.

Der zeitliche Vergleich hat gezeigt, dass es an beiden Standorten oberflächlich gesehen zu ähnlichen Entwicklungen kam – in Wien allerdings mehrere Jahrzehnte nach Paris – obwohl die Systeme strukturell in mehreren Punkten voneinander differierten. Wichtigster Wendepunkt war hier für Wien die Bestellung von Joseph Rebell zum Galeriedirektor und die unmittelbar danach ansetzende Restaurierkampagne, die Ende 1836 unter seinem Nachfolger Peter Krafft abgeschlossen wurde.

Dennoch konnte in Bezug auf die Gemälderestaurierung zwischen Paris und Wien kein Kulturtransfer nachgewiesen werden. Die an beiden Institutionen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Anwendung gekommenen Restauriermethoden waren zwar prinzipiell die gleichen – sowohl hier wie dort war man in der Lage, Doublierungen, Übertragungen, Parkettierungen, Marouflagen und Demarouflagen, „Reinigungen“, Retuschen und neue Firnisaufräge vorzunehmen – dürften jedoch in ihrer Ausführung und besonders ihrer Anwendungsfrequenz voneinander abgewichen haben.

Auch konnte für den Untersuchungszeitraum die Vermutung, dass die transferierten Wiener Gemälden diesbezüglich selbst als Vermittler fungierten nicht bestätigt werden. Die erwähnten groben Gemeinsamkeiten im österreichisch-französischen Restaurierrepertoire könnten jedoch auf einen Transfer verweisen, der bereits zu einem früheren Zeitpunkt von anderer Seite erfolgt war und später innerhalb der Nationen zu spezifischen Abwandlungen geführt hatte – wie beispielsweise die Pariser Bleiweißdoublierung oder das Wiener Hochparkett. Besonders die künstlerische Ausbildung der Wiener Gemäldegaleriedirektoren und Kustoden weist hier den Weg nach Italien.

Eine weitere wichtige Erkenntnis dieser Studie ist die unterschiedliche Wertschätzung von technischer und malerischer Restaurierung in beiden Ländern, die eng mit dem Verständnis der bildenden und angewandten Kunst dieser Zeit zusammenhängt. Denn während die *Rentoileurs* in Paris bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts angesehene Spezialisten waren, die entsprechend verdienten, dürfte ein ähnliches Berufsbild in Österreich erst um 1840 bestanden haben.

Die Aufgabenbereiche der Restaurierung nahmen und nehmen eine Sonderstellung zwischen bildender Kunst, Handwerk und Naturwissenschaft ein – eine Position, die bereits am Ursprung dieses Berufsfeldes Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jh. angelegt war und bis heute in der universitären restauratorischen Ausbildung ihren Niederschlag findet. Ein Punkt, der in Zukunft um eine genauere Kenntnis der eigenen – und der vielleicht noch fremden – Restauriergeschichte erweitert werden sollte.

## LITERATURVERZEICHNIS

ACADÉMIE DES JEUX FLORAUX (1754), *Recueil de plusieurs pièces d'éloquence et de poésie présentées à l'Académie des jeux floraux*, Toulouse, 1754.

AGOSTINI, Grazia; ALLEGRI, Ettore; GREGORI, Mina (1978), *La Bella*. In: AGOSTINI; ALLEGRI, et al. (Hg.), *Tiziano nelle gallerie fiorentine, Mostra documentaria e di restauro*, Florenz, 1978, Kat. Nr. 27, S. 110–135.

ALTHÖFER, Heinz (1987), *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, München, 1987.

ALTHÖFER, Heinz (1987a), *Einleitung, Zwischen 1800 und 1900*. In: ALTHÖFER (1987), S. 11–24.

ANONYM (1802), *Vollständiges Auskunftsbuch oder einzig richtiger Wegweiser in der k.k. Haupt- und Residenzstadt Wien für Kaufleute, Fabrikanten, Künstler, und Handwerker, vorzüglich aber für Fremde auf das Jahr 1802*, Wien, 1802.

ANONYM (1803), *Hof und Staats Schematismus der röm. kaiserl. auch kaiserl. königl. und erzherzoglichen Haupt- und Residenz- Stadt Wien*, Wien, 1803.

ANONYM (1873), *Deutsches Wörterbuch, K*, Leipzig, 1873 (Grimm's deutsches Wörterbuch, Bd. V.

ANONYM (1919), *Deutsches Wörterbuch, Sprecher - Stehuhr*, Leipzig, 1919 (Grimm's deutsches Wörterbuch, Bd. X, II, 1.

ANONYM (1922), *Deutsches Wörterbuch, W - Weg[zwitschern]-zwiesel*, Leipzig, 1922 (Grimm's deutsches Wörterbuch, Bd. XIII.

ARCLAIS DE MONTAMY, François d' (1765), *Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine*, Paris, 1765.

AURENHAMMER, Gertrude (1969), *Die Geschichte des Belvederes seit dem Tode des Prinzen Eugen*. In: *Mitteilungen der österreichischen Galerie*, Nr. 57, 1969, S. 41–183.

BALDASS, Ludwig (1928) (Hg.), *Katalog der Gemäldegalerie*, Ausst. Kat. Wien (Kunsthistorisches Museum), 1928 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, Bd. 8).

BALDASS, Ludwig (1938) (Hg.), *Katalog der Gemäldegalerie*, Ausst. Kat. Wien (Kunsthistorisches Museum), 1938 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, Bd. 8).

BARBIER VÉMARS, J.-N. de (1809), *Annales des Arts et Manufactures*, Paris, 1809 (Bd. 34).

BARRÈS, Frankline (2005), *Les peintures transposées du Musée du Louvre, étude des techniques de transposition en France, de 1750 jusqu'à la fin du XIXème siècle*. In: ICOM-CC (Hg.), *Preprints of the 14th triennial ICOM meeting Den Haag*, Bd. 2, London, 2005, S. 1001–1008.

BARTL, A. (2005), *Der Liber illuministarum aus Kloster Tegernsee: Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte*, o. O., 2005.

BATICLE, Jeannine (2001), *La mission en Espagne*. In: GALLO (2001), Bd. 2, S. 325–344.

BAZIN, Jean-François (1994), *Les sciences, les arts et la guerre, La campagne d'Italie de Gaspard Monge (1796-1797)*. In: *Annales de Bourgogne*, Nr. 66, 1994, S. 81–97.

BEGUIN, Sylvie (1959), *Tableaux provenant de Naples et de Rome en 1802 restés en France*. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1959, S. 177–198.

BERGEON, Ségolène (1981), *Un restaurateur romain: Pietro Palmaroli*. In: ICOM (Hg.), *Preprints of the 6th triennial ICOM meeting Ottawa*, Paris, 1981.

BERGEON LANGLE, Ségolène; ÉMILE-MÂLE, Gilberte; HUOT, Claude; BAÏ, Odile (1998), *The Restoration of Wooden Painting Supports, Two Hundred Years of History in France*. In: DARDES, Kathleen; ROTHE, Andrea (1998), *The structural conservation of panel paintings*, The Getty Conservation Institute (Los Angeles), Los Angeles, 1998, S. 264–288.

BERGEON LANGLE, Ségolène; LEPAVEC, Y.; SOTTON, M.; CHEVALIER, M. (1978), *Le rentoilage français à la colle: Analyse des contraintes mis en jeu lors des opérations de rentoilage, Comportement de ce rentoilage sous l'effet des variations climatiques simulées*. In: ICOM (Hg.), *Preprints of the 5th triennial ICOM meeting Zagreb*, Rotterdam, 1978.

- BERGER, Ernst (2006), *Quellen für Maltechnik, Während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.-XVII. Jahrhundert)*, Reprint, Vaduz, 2006 (Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, Bd. IV).
- BERGER, Günter; SICK, Franziska (2002), *Französisch-deutscher Kulturtransfer im »Ancien Régime«*, Tübingen, 2002 (Cahiers lendemain, Bd. 3).
- BERGER, Robert W. (1993), *The Palace of the Sun, The Louvre of Louis XIV*, University Park, Pennsylvania, 1993.
- BERGER, Robert W. (1999), *Public Access To Art In Paris, A Documentary History From The Middle Ages to 1800*, University Park, Pennsylvania, 1999.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone; CHEMIN, Marie-Claude; EHRARD, Jean (1992), *Révolution française et «vandalisme révolutionnaire»*, Paris, 1992.
- BERTY, Adolphe (1866), *Topographie historique du vieux Paris, Région du Louvre et des Tuileries*, Paris, 1866 (Histoire générale de Paris, Bd. 1).
- BILFINGER, Monika; BOERLIN, Yvonne; MARTY, Christian; SCHIESSL, Ulrich (1993), *Geschichte der Restaurierung in Europa, Histoire de la Restauration en Europe*, Worms, 1993 (Bd. 2).
- BLANNING, Timothy C. W. (2000), *Die Ursprünge der französischen Revolutionskriege*. In: WEGNER, Bernd (Hg.), *Wie Kriege entstehen, Zum historischen Hintergrund von Staatenkonflikten*, Paderborn, 2000 (Krieg in der Geschichte, Bd. 4), S. 175–189.
- BLOCK (1992), *The Organosulfur Chemistry of the Genus Allium - Implications for the Organic Chemistry of Sulfur*. In: *Angewandte Chemie International Edition in English*, Nr. 9, 1992, S. 1135–1178.
- BLUMENFELD, Carole; BRÉTON, Étienne (2011), *Paris, Rome, Florence, Bologne, Anvers, 1797-1811, Lettres de Jean-Baptiste Pierre Lebrun à Simon Denis*. In: *Technè*, Nr. 33, 2011, S. 18–32.
- BLUMER, Marie-Louise (1934a), *La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797)*. In: *La Révolution française*, Nr. 87, 1934, S. 62-88, 124-150, 222-259.
- BLUMER, Marie-Louise (1934b), *La Mission de Denon en Italie (1811)*. In: *Revue des études napoléoniennes*, Nov.-Dez. 1934, S. 237–257.
- BLUMER, Marie-Louise (1936a), *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1936, S. 244–348.
- BLUMER, Marie-Louise (1936b), *Le Transport en France des objets d'art cédés par le traité de Tolentino*. In: *Revue des études italiennes*, Nr. 1, 1936, S. 11–23.
- BORGOLTE, Michael; DÜCKER, Julia; MÜLLERBURG, Marcel; SCHNEIDMÜLLER, Bernd (2011), *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter*, Berlin, 2011 (Europa im Mittelalter, Bd. 18).
- BOUVIER, Pierre Louis (1827), *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Straßburg, 1827.
- BOUVIER, Pierre Louis (1832), *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris, 1832.
- BOUVIER, Pierre Louis; EHRHARDT, A. (Hg.) (1882), *Handbuch der Ölmalerei, für Künstler und Kunstfreunde*, Braunschweig, 1882.
- BOYER, Ferdinand (1965), *Louis XVIII et la restitution des oeuvres d'art confisquées sous la Révolution et l'Empire*. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1965, S. 201–207.
- BOYER, Ferdinand (1968), *Quelques considérations sur les conquêtes artistiques de Napoléon*. In: *Rivista Italiana di Studi Napoleonici*, Nr. 21, 1968, S. 190–204.
- BOYER, Ferdinand (1969), *Napoléon et la restitution par les musées du Louvre et de Versailles des oeuvres d'art confisqués sous la Révolution*. In: *Archives de l'art français*, Nr. 24, 1969, S. 65–83.
- BOYER, Ferdinand (1970a), *Metternich et la restitution par la France des œuvres d'art de l'étranger (1814 - 1815)*. In: *Revue d'histoire diplomatique*, Nr. 84, 1970, S. 65–75.
- BOYER, Ferdinand (1970b), *Une conquête artistique de la Convention, Les tableaux du du Stathouder (1795)*. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1970, S. 149–157.

- BOYER, Ferdinand (1971a), *Le Transfert à Paris des collections du Stathouder (1795)*. In: *Annales historiques de la Révolution française*, Nr. 43, 1971, S. 389–404.
- BOYER, Ferdinand (1971b), *L'organisation des conquêtes artistiques de la Convention en Belgique (1794)*. In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, Nr. 2, 1971, S. 490–500.
- BRACHERT, Thomas (2001) (Hg.), *Lexikon historischer Maltechniken, Quellen - Handwerk - Technologie - Alchemie*, München, 2001 (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 5).
- BRANLY, E. (1906), *Traité élémentaire de physique*, o. O., 1906.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève; TAHARA, Keiichi; ROSENBERG, Pierre (1995), *The architecture of the Louvre*, London, 1995.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève (1999), *Dominique-Vivant Denon, Premier directeur du Louvre*. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 130–145.
- BRIAU, Aude (2011), *Joseph Fouque (1755-1819), Rentoileur de tableaux au musée du Louvre*, Mémoire d'étude, betr. von Isabelle Cabillic und François Mirambet École du Louvre, Paris, 2011.
- BUDGE, Ernest A. Wallis (1989), *The Rosetta Stone*, New York, London, 1989.
- BURTIN, François-Xavier de (1808), *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout Amateur de Tableaux, et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la Peinture, Suivi d'Observations sur les Collections publiques et particulières, et de la Description des Tableaux que possède en ce moment l'Auteur*, Brüssel, 1808 (Bd. 1).
- BURTIN, François-Xavier de (1846), *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux*, Valenciennes, 1846.
- BÜTTNER PFÄNNER ZU THAL, Franz F. (1897), *Handbuch der Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Ölgemälde*, München, 1897.
- CAMPE, Joachim Heinrich (1809), *Wörterbuch der deutschen Sprache, L bis R*, Braunschweig, 1809 (Bd. 3).
- CANTAREL-BESSON, Yveline (1981), *La naissance du musée du Louvre, la politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Paris, 1981 (Notes et documents des musées de France, Bd. 1).
- CANTAREL-BESSON, Yveline (1992), *Musée du Louvre (janvier 1797 - juin 1798), Procès verbaux du Conseil d'administration de «Musée central des arts»*, Paris, 1992 (Notes et documents des musées de France, Bd. 24).
- CARLYLE, Leslie (2001), *The artist's assistant, oil painting instruction manuals and handbooks in Britain, 1800-1900, with reference to selected eighteenth-century sources*, London, 2001.
- CELESTINI, Federico; MITTERBAUER, Helga (2003), *Ver-rückte Kulturen, Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen, 2003.
- CHAMSON-MAZAURIC, Lucie (1950-57), *L'inventaire du Musée Napoléon aux archives du Louvre*. In: *Archives de l'art français*, 1950-1957, S. 335–339.
- CHASTEL, André; ARCHER, Beth (1983), *The sack of Rome, 1527*, Princeton, 1983 (The A. W. Mellon lectures in the fine arts, Bd. 1977 = 26).
- CHATELAIN, Jean (1973), *Dominique Vivant Denon, et le Louvre de Napoléon*, Paris, 1973.
- CHOAY, Françoise (2007), *L'allégorie du patrimoine*, Paris, 2007.
- CONTI, Alessandro (2007), *A History of the restoration and conservation of works of art*, Amsterdam [u. a.], 2007.
- CWITKOVITS, Andreas (2008), *Kunstkriminalfälle*, Wien, 2008.
- DAUFRESNE, Jean-Claude (1994), *Le Louvre et les Tuileries, Architectures de fêtes et d'apparat*, Paris, 1994.
- DEGERING, Hermann (1916), *Französischer Kunstraub in Deutschland, 1794-1807*. In: *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, Nr. 1, 1916, S. 1–48.



- DEITERS, Wencke; GUSTAVSON, Natalia (2007), *Diana und Kallisto*, Kat. Nr. 2.3. In: FERINO-PAGDEN, Sylvia; SEIPEL, Wilfried (Hg.), *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien, 2007, S. 238–241.
- DEMANDT, Alexander (1997), *Vandalismus, Gewalt gegen Kultur*, Berlin, 1997.
- DEMANDT, Barbara (2004), *Metamorphosen eines Tores, Handreichungen zur Erklärung des Brandenburger Tores*. In: *Pegasus-Onlinezeitschrift*, Nr. 26, 2004.
- DENON, Dominique-Vivant (1802), *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les campagnes du Général Bonaparte*, Paris, 1802.
- DENON, Dominique-Vivant, GARAVINI, Fausta (Hg.) (1999a), *Lettres à Bettine*, Arles, 1999.
- DENON, Dominique-Vivant, DUPUY-VACHEY, Marie-Anne, et al. (Hg.) (1999b), *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire, Correspondance (1802 - 1815)*, 2 Bde., Paris, 1999.
- DESPOIS, Eugène (1868), *Le vandalisme révolutionnaire. Fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention*, Paris, 1868.
- DIDEROT, Denis; LE ROND D'ALEMBERT, Jean-Baptiste (1751), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, A – Azymites, Neufchastel, 1751 (Bd. 1)
- DIDEROT, Denis; LE ROND D'ALEMBERT, Jean-Baptiste (1765), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Ju – Mamira, Neufchastel, 1765 (Bd. 9).
- DIDEROT, Denis; LE ROND D'ALEMBERT, Jean-Baptiste (1765), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Sen – Tchupriki, Neufchastel, 1765 (Bd. 15).
- DIJOU, France (2001), La conservation-restauration des collections des musées de France. In: *Technè*, Nr. 13-14, 2001, S. 10–13.
- DOBLHOFF, Joseph von (1894), *Kunstpflge und Vandalismus, Ein Culturbild*, Wien, 1894.
- DOHNA, Yvonne (2007), Vorwort. In: STEINMANN; DOHNA (2007), S. V–XIII.
- DUHAMEL DU MONCEAU, Henri-Louis (1771), *Art de faire les colles, extrait de la Description des Arts et Métiers*, Paris, 1771.
- DUPUY-VACHEY, Marie-Anne; LE MASNE CHERMONT, Isabelle et al. (Hg.), *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802 - 1815)*, 2 Bde., Paris, 1999.
- DUPUY-VACHEY, Marie-Anne (1999a), *Chronologie*. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 494–507.
- DUPUY-VACHEY, Marie-Anne (1999b), *Description des armures et trophées de guerre, qui sont exposés au Musée Napoléon*, Kat. Nr. 169. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 162–163.
- DUPUY-VACHEY, Marie-Anne (1999c), *Vivant Denon ou les paradoxes du directeur des Arts*. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 270–275.
- DÜRNBERGER, Silke (2002), *Entwicklung und Status quo französisch-österreichischer Kulturtransfers im literarhistorischen Kontext, Eine europäische Zweierbeziehung*, Frankfurt am Main, 2002 (Französische Sprache und Literatur, Bd. 265).
- EGER, Claudia (2005), *Die traditionelle „Wiener Retusche“ am Beispiel des Barockgemäldes „Blumenstillleben mit Kaninchen“ von Franz Werner von Tamm*, Diplomarbeit, betr. von Gabriela Krist, Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung - Technologie, Wien, 2005.
- EISENBERG, Christiane (2003), *Kulturtransfer als historischer Prozess, Ein Beitrag zur Komparatistik*. In: KAELBLE, Hartmut; SCHRIEWER, Jürgen (Hg.), *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main, 2003, S. 399–417.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (1956/57), *Jean Baptiste-Pierre Le Brun (1748 - 1813), son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre*. In: *Paris et Ile-de-France*, Nr. 8, 1956/57, S. 371–417.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (1964), *Le séjour à Paris de 1794 à 1815 de célèbres tableaux de Rubens, quelques documents inédits*. In: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Nr. 7, 1964, S. 133–152.

- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (1979), *Le séjour à Paris entre 1799 et 1815 de quelques tableaux du Palais Pitti*. In: INSTITUT FRANÇAIS (Florenz); MUSÉE DU LOUVRE (Paris) (Hg.), *Florence et la France. rapports sous la Révolution et l'Empire*, Florenz, 1979, S. 237–249.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (1982), *La première transposition au Louvre en 1750, La Charité d'Andrea del Sarto*. In: *Revue du Louvre*, Nr. 32, 1982, S. 223–230.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (1991), *Survol sur l'histoire de la restauration des peintures du Louvre*. In: LENGLER; BAUMGARTNER et al. (1991), S. 84–96.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (1994), *Inventaires et restauration au Louvre de tableaux conquis en Belgique, septembre 1794 - février 1795*, Brüssel, 1994.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (1997), *Histoire rapide de la restauration des peintures du Louvre, 1ère partie: Des origines jusqu'à 1848*. In: *Coré*, Nr. 3, 1997, S. 52–57.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (1998), *Histoire rapide de la restauration des peintures du Louvre, 2e partie: de la Révolution à la fin des années 1980*. In: *Coré*, Nr. 4, 1998, S. 37–46.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte; BERGEON LANGLE, Ségolène (Hg.) (2008), *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, Paris, 2008.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (2008a), *La Commission temporaire des arts et le Conservatoire du Muséum national des arts, leur rôle pour la conservation et la restauration des tableaux*. In: ÉMILE-MÂLE; BERGEON LANGLE (2008), S. 88–186.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (2008b), *Liste des œuvres restaurées et des restaurateurs pendant la période Révolution-Empire*. In: ÉMILE-MÂLE; BERGEON LANGLE (2008), S. 187–227.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (2008c), *La première transposition au Louvre en 1750, La Charité d'Andrea del Sarto*. In: ÉMILE-MÂLE; BERGEON LANGLE (2008), S. 230–247.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (2008d), *Le transport, le séjour et la restauration à Paris de la Sainte Cécile de Raphaël (1796-1815)*. In: ÉMILE-MÂLE; BERGEON LANGLE (2008), S. 258–273.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte (2008e), *Survol sur l'histoire de la restauration des peintures au musée du Louvre*. In: ÉMILE-MÂLE; BERGEON LANGLE (2008), S. 327–373.
- ENGERTH, Edouard von (1882), *Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde, Beschreibendes Verzeichnis, Italienische, Spanische und Französische Schulen*, Wien, 1882 (Bd. 1).
- ENGSTLER, Ludwig (1964), *Die territoriale Bindung von Kulturgütern im Rahmen des Völkerrechts*, Köln; Berlin; Bonn; München, 1964 (Annales Universitatis Saraviensis, Bd. 8).
- ESPAGNE, Michel (1994), *Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle*. In: *Genèses*, Nr. 17, 1994, S. 112–121.
- ESPAGNE, Michel (1997), *Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer*. In: LÜSEBRINK; REICHARDT (1997), S. 309–329.
- ESPAGNE, Michel (1999), *Les transferts culturels Franco-Allemands*, Paris, 1999.
- ESPAGNE, Michel (2003), *Der theoretische Stand der Kulturtransferforschung*. In: SCHMALE (2003), S. 63–75.
- ESPAGNE, Michel; GREILING, Werner (1996), *Frankreichfreunde, Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750 - 1850)*, Leipzig, 1996 (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 7).
- ESPAGNE, Michel; KELLER-DIETRICH, Martina; MUSNER, Lutz; PIEPER, Renate; SCHMALE, Wolfgang (2003), *Kulturtransfer, Europäische Geschichte gegen de Strich nationaler Mythen, Podiumsdiskussion in den „Wiener Vorlesungen“*. In: SCHMALE (2003), S. 13–38.
- ESPAGNE, Michel; MIDDELL, Katharina; MIDDELL, Matthias (2000), *Archiv und Gedächtnis, Studien zur interkulturellen Überlieferung*, Leipzig, 2000 (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 13).
- ESPAGNE, Michel; WERNER, Michael (1985), *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert, Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.* In: *Francia*, Nr. 13, 1985, S. 502–510.

ÉTIENNE, Noémie (2011a), *Restaurer la peinture à Paris (1750-1815)*, Dissertation, betr. von Mauro Natale und Dominique Poulot, Université de Paris I Sorbonne Panthéon; Université de Genève, 2011.

ÉTIENNE, Noémie (2011b), *Un «artiste connaisseur»? L'expertise du restaurateur dans l'institution muséale à la fin du XVIIIe siècle*. In: *Revue de synthèse*, Nr. 1, 2011, S. 75–91.

ÉTIENNE, Noémie (2012), *La restauration des oeuvres d'art en Europe entre 1789 et 1815, Pratiques, transferts, enjeux*, Université de Genève, 2012 (CeRoArt - Hors série).

ÉTIENNE, Noémie; HÉNAUT, Léonie (2012), *L'histoire à l'atelier, Restaurer les oeuvres d'art (XVIIIe-XXe siècles)*, Lyon, 2012.

EXTERNBRINK, Sven (2009), *Kulturtransfer, Internationale Beziehungen und die „Generation Metternich“ zwischen Französischer Revolution, Restauration und Revolution von 1848*. In: PYTA, Wolfram (Hg.), *Das europäische Mächtekoncert. Friedens- und Sicherheitspolitik vom Wiener Kongreß 1815 bis zum Krimkrieg 1853*, Köln, 2009 (Stuttgarter historische Forschungen, Bd. 9), S. 59–78.

FAGAN, Brian M. (1980), *Die Schätze des Nil, Räuber, Händler, Archäologen*, Reinbek bei Hamburg, 1980.

FANKHAUSER, Andreas (1998), *«...da sich viele einbilden, es sei nun unter dem Titel Freiheit alles erlaubt»*, *Der Kanton Bern unter der Trikolore 1798-1803*. In: *Berner Zeitschrift für Geschichte*, Nr. 3, 1998, S. 119–133.

FERNBACH, Franz Xaver (1834), *Über Kenntnisse und Behandlung der Ölfarben*, München, 1834.

FITZINGER, Leopold Johann (1868), *Geschichte des k.k. Hof-Naturalien-Cabinetes zu Wien, Periode unter Franz II. (Franz I. Kaiser von Österreich) bis zu Ende des Jahres 1815*, Wien, 1868.

FLIEDL, Gottfried; SCHADE, Sigrid (2000), *Einleitung, Zur Symbolischen Zirkulation von Kunst- und Kulturobjekten*. In: SCHADE, Sigrid (Hg.), *Kunst als Beute. zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten*, Wien, 2000 (Museum zum Quadrat, Bd. 8), S. 13–23.

FLOWER, Harriet I. (2006), *The art of forgetting, Disgrace & oblivion in Roman political culture*, Chapel Hill NC, 2006.

FOURCROY, A. F.; MARET, M.; DUHAMEL, J. P. F. G. (1792), *Encyclopédie méthodique, Chimie, pharmacie et métallurgie*, Bd. 2, Paris, 1792.

FRIMMEL, Theodor von (1898), *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Erster Band*. In: *Kleine Galeriestudien - Dritte Folge*, 1898.

FRIMMEL, Theodor von (1904), *Handbuch der Gemäldekunde*, Leipzig, 1904.

FRIMMEL, Theodor von (1910), *Aufzeichnungen Füngers vom Juni 1806 bis zum Oktober 1818*. In: *Blätter für Gemäldekunde*, 1910, S. 92–113.

FUCHS, Thomas; TRAKULHUN, Sven (2003), *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen, Kulturtransfer in Europa 1500 - 1850*, Berlin, 2003 (Aufklärung und Europa, Bd. 12).

FURETIÈRE, Antoine (1725), *Dictionnaire universel, Contenant généralement tous les Mots François tant vieux que modernes, & les Termes des Sciences et des Arts*, Den Haag, 1725 (Bd. 3).

GABET, Charles (1831), *Dictionnaire des Artistes de l'École Française au XIXe siècle*, Paris, 1831.

GACHENOT, Sandrine (2001), *Les restaurations en peinture de Feréol de Bonnemaïson*, Mémoire de maîtrise, betr. von Alain Mérot und Daniela Gallo, Université de la Sorbonne, Paris, 2001.

GACHENOT, Sandrine (2008), *Féréol Bonnemaïson, peintre, marchand, restaurateur de tableaux et directeur des restaurations au Musée royal de 1816 à 1826*. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2008, S. 235–268.

GAETHGENS, Thomas W. (1985), *Versailles als Nationaldenkmal, Die Galerie des Batailles im Musée historique von Louis-Philippe*, Berlin, 1985.

GAETHGENS, Thomas W. (1997), *Das »Musée Napoléon« und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*. In: ENGLER, W. (Hg.), *Frankreich an der Freien Universität. Geschichte und Aktualität*, Berlin, 1997, S. 69–96.

GALLO, Daniela (2001), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, 2 Bde., Paris, 2001.

- GAMBONI, Dario (1997), *The destruction of art, Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, London, 1997.
- GARAS, Klara (1968), *Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Nr. 64, 1968, S. 181–278.
- GASSICOURT, C. L. Cadet de (1818), *Voyage en Autriche, en Moravie et en Bavière, fait à la suite de l'armée française pendant la campagne de 1809*, Paris, 1818.
- GIROUX, Alphonse (1809), *Notice de plusieurs tableaux en restauration, et copiés, appartenans à différens amateurs et négocians, soumis à l'examen du public*, Paris, 1809.
- GOETHE, Johann Wolfgang von; LAUTENBACH, Ernst (Hg.) (2004), *Lexikon Goethe-Zitate, Auslese für das 21. Jahrhundert*, München, 2004.
- GÖRRES, Guido (1852), *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*, München, 1852 (Bd. 29).
- GOULD, Cecil (1965), *Trophy of Conquest, The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London, 1965.
- GRABNER, Sabine (2011), *Die kaiserliche Gemäldegalerie von den Napoleonischen Kriegen bis zum Revolutionsjahr 1848*. In: HUSSLEIN-ARCO; SCHOELLER (2011), S. 92–107.
- GRAVELAINE, Frédérique de; LEBRAT, Jean (1999), *Le Grand Louvre de la pyramide à l' Orangerie, Un parcours architectural exceptionnel*, Paris, 1999.
- GREENBLATT, Stephen (1998), *Wunderbare Besitztümer, Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin, 1998 (Bd. 296).
- GRÉGOIRE, Henri Jean-Baptiste ; CARNOT, M. H. (Hg.) (1840), *Mémoires*, Paris, 1840 (Bd. 1).
- GRÉGOIRE, Henri ; TAUBER, Christine (Hg.) (2009), *Bilderstürme der Französischen Revolution, Die Vandalismus-Berichte des Abbé Grégoire*, Freiburg i. Br.; Berlin; Wien, 2009 (Quellen zur Kunst, Bd. 30).
- GRIJZENHOUT, Frans (2004), *Cultureel erfgoed in revolutie en restauratie, Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar Cultureel erfgoed, restauratie en conservering, in het bijzonder van roerende goederen, aan de Universiteit van Amsterdam, op vrijdag 18 juni 2004*, Amsterdam, 2004.
- GROSSET, Lauriane (2006), *Robert Picault, Doreur sur métaux et restaurateur des tableaux du roi Louis XV*, Mémoire d'étude, betr. von Nathalie Volle, École du Louvre, Paris, 2006.
- GUICHARD, Charlotte (2002/2003), *Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle, Peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale*. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Nr. 49-3, 2002/2003, S. 54–68.
- GUILLAUMIN, M. (1841), *Encyclopédie du Commerçant, Dictionnaire du Commerce et des Marchandises*, Paris, 1841.
- GUSTAVSON, Natalia (2010), *Restaurierung zwischen Krieg und Frieden, Napoleon in Österreich und die Folgen für die Restaurierungsgeschichte*. In: KRIST; GRIESSER-STERMSCHEG (2010), S. 323–331.
- GUSTAVSON, Natalia (2011), *Conservation-restauration des tableaux viennois à Paris sous l'Empire (1809-1815)*. In: *Technè*, Nr. 33, 2011, S. 61–66.
- GUSTAVSON, Natalia (2012), *Retracing the restoration history of Viennese paintings in the Musée Napoléon (1809-1815)*. In: ÉTIENNE (2012).
- GUSTAVSON, Natalia (2012), *Spoliation et restauration, Quelques remarques sur l'histoire de la restauration des saisies napoléoniennes en Autriche*. In: ÉTIENNE; HÉNAUT (2012), S. 227–246.
- GUTKAS, Karl (1990), *Landeschronik Niederösterreich, 3000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern*, Wien, 1990.
- HAAS, Carl; PERGER, Sigmund (1821-1828), *Kaiserliche königliche Bilder-Galerie im Belvedere zu Wien*, Wien, 1821-1828.
- HAASE, Günther (1991), *Kunstraub und Kunstschutz, Eine Dokumentation*, Hildesheim, 1991.



- HACKERT, Jakob Philipp (1800), *Über den Gebrauch des Firnisses in der Malerey, nebst Anhang über Reinigung der Gemälde*, Dresden, 1800.
- HACKMANN, Lisa Sophie (2010), *Der Stein von Rosetta*. In: SAVOY; POTIN (Hg.), *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bonn, München, 2010, Kat. Nr. 1, S. 156.
- HACKNEY, Stephen (2004), *Paintings on Canvas, Lining and Alternatives*. In: *Tate Papers*, Nr. 2, 2004.
- HAFNER, German (1979), *Tatort Antike, Archäologen auf den Spuren verschollener Kunstwerke*, Düsseldorf, 1979.
- HARTUNG, Hannes (2005), *Kunstraub in Krieg und Verfolgung, Die Restitution der Beute- und Raubkunst im Kollisions- und Völkerrecht*, Berlin, 2005.
- HAUER, Joseph von (1848), *Beiträge zur Geschichte der österreichischen Finanzen*, Wien, 1848.
- HAUPT, Heinz-Gerhard; HINRICHS, Ernst (2008), *Kleine Geschichte Frankreichs*, Stuttgart, 2008 (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 17057).
- HÄUSLER, Wolfgang (2009), *Der Wiener Kongress 1814/15, Neuordnung oder «Anfang des Endes» Europas?* In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 221–225.
- HEINISCH, Ute (2007), *Aus dem Bestand marouffierter Gemälde des Kunsthistorischen Museums Wien, Restaurierungsgeschichte und Behandlungsmöglichkeiten exemplarisch anhand des Gemäldes „Damenportrait“, Leinwand auf Holz, 53 x 44 cm, nach 1600*, Diplomarbeit, betr. von Wolfgang Baatz, Akademie der bildenden Künste, Institut für Konservierung und Restaurierung, Wien, 2007.
- HERING, Bernd (2000), *Weißes Farbmittel, Ein Nachschlagewerk für Konservatoren, Restauratoren, Studenten, Architekten, Denkmalpfleger, Kunstwissenschaftler, Maler, Sachkundige und Interessierte*, Fürth, 2000.
- HERMANT, Daniel (1978), *Destructions et vandalisme pendant la Révolution française*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Nr. 4, 1978, S. 703–719.
- HEUSS, Anja (2000), *Kunst- und Kulturgutraub, Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion*, Heidelberg, 2000.
- HOENIGER, Cathleen (2012), *The Art Requisitions by the French under Napoléon and the Detachment of Frescoes in Rome, With an Emphasis on Raphael*. In: ÉTIENNE (2012).
- HOFBAUER, Karl (1861), *Die Alservorstadt mit den ursprünglichen Besitzungen der Benediktiner-Abtei Michelbeuern am Wildbache Als, Historisch-topographische Skizzen zur Schilderung der alten Vorstädte Wiens*, Wien, 1861.
- HÖLZL, Christian (2009), *Die Auswirkungen des Ägyptenfeldzuges auf Wissenschaft und Kunst*. In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 31–33.
- HOPPE-HARNONCOURT, Alice (2001), *Geschichte der Restaurierung an der K. K. Gemäldegalerie, 1. Teil: 1772 bis 1828*. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums*, Bd. 94, Wien, 2001, S. 135–206.
- HOPPE-HARNONCOURT, Alice (2003), *Le guerre napoleoniche ed il caso di Heinrich Füger direttore della Galleria Imperiale di Vienna (1806 - 1818)*. In: *Bollettino d'arte*, 2003, S. 197–208.
- HORSIN-DÉON, Simon (1851), *De la conservation et de la restauration des tableaux*, Paris, 1851.
- HÖSL, Elisabeth (2010), *Geschichte und Entwicklung der Metall- und Objektrestaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien*, Dissertation, betr. von Gabriela Krist, Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung, Wien, 2011.
- HUNDT, Michael (2002), *Frieden und internationale Ordnung im Zeitalter der Französischen Revolution und Napoleons I. (1789-1815)*. In: WEGNER, Bernd (Hg.), *Wie Kriege enden. Wege zum Frieden von der Antike bis zur Gegenwart*, Paderborn, 2002 (Krieg in der Geschichte, Bd. 14), S. 121–160.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes; SCHOELLER, Katharina (2011) (Hg.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra, 2011.

- HYDEN, Veronika Maria (2005), *Kulturtransfer von Frankreich nach Österreich um 1700*, Diplomarbeit, betr. von Renate Pieper, Karl-Franzens-Universität, Graz, 2005.
- HYDEN-HANSCHO, Veronika (2010), *Französische Tapissiers als kulturelle Mittler um 1700 am Wiener Hof*. In: SCHMALE (2010), S. 123–144.
- HYDEN-HANSCHO, Veronika (2011), *Von Reisenden, Migranten und Kulturmanagern, Mittlerpersönlichkeiten zwischen Frankreich und dem Wiener Hof (~1630 - 1730)*, Dissertation, betr. von Renate Pieper, Karl-Franzens-Universität, Graz, 2011.
- IMBERT, T. (1984), *Henri Beyle et l'inventaire du Musée Napoléon, (Documents inédits)*. In: *Stendhal Club*, Nr. 105, 1984, S. 9–20.
- INCERPI, Gabriella (1979), *I restauri sui quadri fiorentini portati a Parigi*. In: INSTITUT FRANÇAIS (Florenz); MUSÉE DU LOUVRE (Paris) (Hg.), *Florence et la France. rapports sous la Révolution et l'Empire*, Florenz, 1979, S. 215–235.
- JÄCK, J. H. (1822), *Reise nach Wien, Triest, Venedig, Verona und Innsbruck, Unternommen im Sommer und Herbste 1821 von Jäck und Heller. Wien und dessen Umgebungen*, Weimar, 1822 (Bd. 1).
- JAHN, Hans Quirin (1803), *Abhandlung über das Bleichen und die Reinigung der Oele zu Oelmalerey (...), nebst einem Beytrage über die Ausbesserung, das Auffrischen und das Abziehen alter Gemälde (...)*, Dresden, 1803.
- JAMOIS, Thibault (2006), *Röser, peintre et restaurateur (1737-1804)*, Mémoire d'étude, betr. von Nathalie Volle und Claire Gerin-Pierre, École du Louvre, Paris, 2006.
- JAMOIS, Thibault (2007), *Conserver et restaurer les peintures au Louvre pendant la Révolution (1792-1798)*, Mémoire de recherches appliqués (DRA), betr. von Nathalie Volle und Claire Gerin-Pierre, École du Louvre, Paris, 2007.
- JAMOIS, Thibault (2008), *Les ateliers de restauration de peinture au Louvre sous la Révolution*. In: *Technè*, Nr. 27-28, 2008, S. 119–124.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (2002), *Les transferts culturels*. In: *Hypothèses*, Nr. 1, 2002, S. 149–162.
- KAELBLE, Hartmut; SCHRIEWER, Jürgen (Hg.) (2003), *Vergleich und Transfer, Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main, 2003.
- KOESTER, Christian Philipp, RUDI, Thomas (Hg.) (2001), *Ueber Restauration alter Oelgemälde*, Berlin, 2001 (Bücherei des Restaurators, Bd. 5).
- KOKORZ, Gregor (2004), *Übergänge und Verflechtungen, Kulturelle Transfers in Europa*, Bern, 2004 (Wechselwirkungen, Bd. 7).
- KOLDEHOFF, Nora; KOLDEHOFF, Stefan (2005), *Aktenzeichen Kunst, Die spektakulärsten Kunstdiebstähle der Welt*, Köln, 2005.
- KOLLER, Manfred (1991), *Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich*. In: LENGLER; BAUMGARTNER (1991), S. 65–83.
- KOLLER, Manfred (1997), *Das Staffeleibild der Neuzeit*. In: KÜHN, Hermann; ROOSEN-RUNGE, Heinz; STRAUB, Rolf E.; KOLLER, Manfred (Hg.), *Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*, Stuttgart, 1997 (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1), S. 261–434.
- KOLLER, Manfred (2005a), *Fragment und Alterswert, zum Ästhetizismus in Restaurierung und Denkmalpflege seit dem 18. Jahrhundert*. In: SCHÄDLER-SAUB (2005), S. 25–34.
- KOLLER, Manfred (2005b), *Historische Doubliermethoden in Österreich im Rahmen Europas*. In: *Restauratorenblätter*, Nr. 24/25, 2005, S. 93–106.
- KOLLER, Manfred (2005c), *Von der „Tingierung“ zur „Regenerierung“, Die Pflege von Leinwandbildern vom 17. bis 20. Jahrhundert in Österreich*. In: *Restauratorenblätter*, Nr. 24/25, 2005, S. 113–125.
- KOLLER, Manfred (2007), *Johann Ignaz Bendl als Maler, „Das Wunder des hl. Franz von Paula“ in der Wiener Paulanerkirche*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Nr. LV-LVI, 2007, S. 237–252.
- KOLLER, Manfred; VIGL, Michael (2005), *Deckengemälde in Marouflagetechnik und ihre Konservierung*. In: *Restauratorenblätter*, Nr. 24/25, 2005, S. 179–187.

- KORTAN, Helmut (1984), *Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der Bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer seit Metternich*. In: *Restauratorenblätter*, Nr. 7, 1984, S. 35–41.
- KOSCHATZKY, Walter; STROBEL, Alice (1971), *Die Dürerzeichnungen der Albertina*, Wien, 1971.
- KÖSTER, Christian (1827), *Ueber Restauration alter Ölgemälde*, 3 Bde., Heidelberg, 1827.
- KRAFFT, Albrecht (1837), *Verzeichniss der kais. kön. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien, 1837.
- KREIDL, Detlev (1978), *The Historical Situation of Picture Relining in Vienna*. In: ICOM (Hg.), *Preprints of the 5th triennial ICOM meeting Zagreb, 1978*, S. 78/2/4/1-78/2/4/5.
- KRIST, Gabriela (2004), *Bestandsaufnahme und Zustandsdokumentation, Ein neues Anforderungsprofil für Restauratoren*. In: BESCH, Ulrike (Hg.), *Restauratoren Handbuch 2004*, München, 2004, S. 288–296.
- KRIST, Gabriela (2005), *Bestandsaufnahme – Sammlungsanalyse – Musterrestaurierung (Schloss Greiffenstein, NÖ)*. In: *Restauratorenblätter*, Nr. 24/25, 2005, S. 221–226.
- KRIST, Gabriela (2011), *Konservatorisch-restauratorische Bestandsaufnahme als Tool für die Denkmalpflege*. In: THEUNE, Claudia; WALZER, Tina (Hg.), *Jüdische Friedhöfe: Kultstätte, Erinnerungsort, Denkmal*, Wien, 2011, S. 243–252.
- KRIST, Gabriela; EGER, Claudia; LOISKANDL, Veronika; GUSTAVSON, Natalia; FISCHER, Elisabeth; KOHLER, Katharina; GOEBEL, Petra (2002), *Die Gemäldesammlung auf Schloss Greiffenstein in Niederösterreich, Konservatorische Bestandsaufnahme*, Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung, Wien, 2002.
- KRIST, Gabriela; GRIESSER-STERMSCHEG, Martina (2010), *Konservierungswissenschaften und Restaurierung heute, Von Objekten, Gemälden, Textilien und Steinen*, Wien, 2010 (Konservierungswissenschaft, Restaurierung, Technologie, Bd. 7).
- KUBIN, Ernst (1989), *Sonderauftrag Linz, Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung, ein Thriller der Kulturgeschichte*, Wien, 1989.
- KUEFSTEIN, Karl (1928), *Studien zur Familiengeschichte in Verbindung mit der Landes- und Kulturgeschichte, IV. Teil: 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts*, Wien u. Leipzig, 1928.
- LA TYNNA, Jean de (1809), *Almanach du commerce de Paris, des Départemens de l'Empire Français et des principales villes du monde*, Paris, 1809.
- LABORDE, Alexandre de (1821-1823), *Le Voyage pittoresque en Autriche, avec un précis historique guerre entre France et l'Autriche en 1809*, Paris, 1821-1823.
- LABREUCHE, Pascal (2011), *Paris, capitale de la toile à peindre, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, 2011 (L'art et l'essai, Bd. 9).
- LACOMBE, Jacques (1791), *Encyclopédie méthodique, Arts et métiers mécaniques*, Paris, 1791 (Bd. 8).
- LACROIX, Paul (1859), *Restauration des tableaux de Raphaël*. In: *Revue Universelle des Arts*, Nr. IX, 1859, S. 220–228.
- LAHANIER, Christian; AITKEN, Geneviève; BERGER, Marie-Thérèse; CHEVILLOT, Catherine; PINCEMAILLE, Christophe (2001), *L'enjeu de la documentation au C2RMF*. In: *Technè*, Nr. 13-14, 2001, S. 27–34.
- LAUWICK, Béatrice (2008), *Le concours de restaurateurs de peinture au Louvre*. In: *Technè*, Nr. 27-28, 2008, S. 105–111.
- LAUWICK, Béatrice; CORTET, Odile (2007), *Conservation d'un rentoilage ancien sur un tableau appartenant à une série, «Le Port d'Antibes en Provence, vu du côté de la terre» par Joseph Vernet*. In: *Technè*, Nr. 25, 2007, S. 47–50.
- LAVEISSIÈRE, Sylvain; LENTZ, Thierry (2004), *Napoléon et le Louvre*, Paris, 2004.
- LEBER, Friedrich Otto von (1846), *Wien's kaiserliches Zeughaus, zum ersten Male aus historisch-kritischem Gesichtspunkte betrachtet, für Alterthumsfreunde und Waffenkenner beschrieben*, Leipzig u. Wien, 1846.

- LEBRAT, Jean (1997), *Le projet du grand Louvre, dernières phases*. In: *Revue du Louvre*, Nr. 5/6, 1997, S. 14–16.
- LECHNER, Georg (2011), *Die Anfänge der kaiserlichen Galerie im Belvedere, 1776-1805*. In: HUSSLEIN-ARCO; SCHOELLER (2011), S. 69–91.
- LELIÈVRE, Pierre; BARBIN, Madeleine (1993), *Vivant Denon, Homme des Lumières, «ministre des arts» de Napoléon*, Paris, 1993.
- LE MASNE DE CHERMONT, Isabelle (1999), *La publication des Notices du musée Napoléon*. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 163–164.
- LENGLER, Josmar; BAUMGARTNER, Marcel; BILFINGER, Monika (1991), *Restaurierungsgeschichte*, Worms, 1991 (Geschichte der Restaurierung in Europa / Histoire de la restauration en Europe, Bd. 1).
- LENOIR, Alexandre (1800), *Musée des Monuments Français, Description historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art*, Paris, 1800 (Bd. 1).
- LENTZ, Thierry (2009), *Das Bündnis mit Österreich und die Aussenpolitik Napoleons*. In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 153–157.
- LENZ, Monika (1966), *Österreichisches Kunstgut im Musée Napoléon, Beiträge zur Musealgeschichte Österreichs und Frankreichs in napoleonischer Zeit*, Dissertation, betr. von Alphons Lhotsky, Universität Wien, 1966.
- LE RIDER, Jacques (2000), *La non-réception française de la «Théorie des couleurs» de Goethe*. In: *Revue germanique internationale*, Nr. 13, 2000, S. 169–186.
- LE RIDER, Jacques (2009), *Les couleurs du peintre, visualisation de l'invisible, Réflexions sur la théorie des couleurs dans le contexte des transferts culturels franco-allemands*. In: KRAMER, KIRSTEN (Hg.), *Visualisierung und kultureller Transfer*, Würzburg, 2009, S. 351–360.
- LEROY-JAY LEMAISTRE, Isabelle (2004a), *Le musée du Louvre*. In: LAVEISSIÈRE (2004), S. 175–197.
- LEROY-JAY LEMAISTRE, Isabelle (2004b), *Le musée des monuments français*. In: LAVEISSIÈRE (2004), S. 199–205.
- LESCAN, Jacques-François (1803), *Tables de Réduction des Mesures et Poids anciens en usage dans le département de Gironde, en Mesures et Poids suivant le nouveau système métrique; et des Mesures et Poids nouveaux, en Mesures et Poids anciens, Précédés d'une instructionsur les nouvelles mesures publiés par ordre du ministre de l'Intérieur*, Paris, 1803.
- LHOTSKY, Alphons (1941), *Die Geschichte der Sammlungen, Zweite Hälfte: Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie*, Horn, 1941 (Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien (1891-1941), Bd. 2).
- LISCHKE, Hertha (1956), *Joseph Rebell (1787-1828), Leben und Werk*, Dissertation, betr. von Alfons Wotschitzky, Leopold-Franzens-Universität, Innsbruck, 1956.
- LUCANUS, Friedrich Gottfried Hermann (1842), *Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde*, Halberstadt, 1842.
- LUCANUS, Friedrich Gottfried Hermann; WEYER, Cornelia (Hg.) (1996), *Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde und zum Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte*, Stuttgart, 1996 (Bücherei des Restaurators, Bd. 2).
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2005), *Kulturtransfer, Neue Forschungsansätze zu einem interdisziplinärem Problemfeld der Kulturwissenschaften*. In: MITTERBAUER; SCHERKE (2005), S. 23–41.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen; REICHARDT, Rolf (1994), *Histoire des concepts et transferts culturels, 1770-1815, Note sur une recherche*. In: *Genèses*, Nr. 14, 1994, S. 27–41.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen; REICHARDT, Rolf (1996), *„Kauft schöne Bilder, Kupferstiche...“, Illustrierte Flugblätter und französisch-deutscher Kulturtransfer 1600 - 1830*, Mainz, 1996.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen; REICHARDT, Rolf (Hg.) (1997), *Kulturtransfer im Epochenumbruch Frankreich - Deutschland 1770 bis 1815*, Leipzig, 1997 (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 9.1).



- MADER, Sylvia (2004), *Proceedings of the International Congress in Sarajevo, Catastrophes and Catastrophe Management in Museums*, Sarajevo, 2004.
- MAIRINGER, Franz (2003), *Strahlenuntersuchung an Kunstwerken*, Leipzig, 2003 (Bücherei des Restaurators, Bd. 7).
- MA-KIRCHER, Klaralinda (2009), *Wien 1809, Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs*, Wien, 2009 (Veröffentlichungen des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Heft 79).
- MALGOUYRES, Philippe (1999), *Le Musée Napoléon*, Paris, 1999 (Louvre Promenades, Bd. 4).
- MALPEL, Agnès (1983), *Contribution à l'histoire de la restauration des peintures de chevalet en France, de 1750 à nos jours*, Diplomarbeit, IFROA, Paris, 1983.
- MARÉCHAL, Marie-Christine (2008), *Alphonse Giroux (1776-1848), fournisseur pour artistes et restaurateurs*. In: *Technè*, Nr. 27-28, 2008.
- MAROT, Pierre (1950), *Recherches sur les origines de la transposition de la peinture en France*. In: *Les Annales de l'Est*, Nr. 4, 1950, S. 241–283.
- MARTIN, Elisabeth (1977), *Some Improvements in Techniques of Analysis of Paint Media*. In: *Studies in Conservation*, Nr. 22 1977, S. 63–67.
- MARTIN, Elisabeth; BALCAR, Nathalie; PHILIPPE, Emmanuelle; ROCHE, Alain (2007), *Les compositions de la Galerie des Glaces transposées «selon le nouveau procédé»*. In: *Technè*, Nr. 25, 2007, S. 24–31.
- MARTIN, Elisabeth; BRET, Jacqueline; NAFFAH, Christiane (1994), *Décor du petit cloître de la Chartreuse de Paris peint par le Sueur, Etude technique et historique des restaurations*. In: *Technè*, Nr. 1, 1994, S. 85–101.
- MARTINE, Jean-Luc (2005), *L'article Art de Diderot, machine et pensée pratique*. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Nr. 39 Varia, 2005.
- MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane (1995), *Ancient binding media, varnishes and adhesives*, Rom, 1995.
- MATTHEWS, Graham; SMITH, Yvonne; KNOWLES, Gemma (2009), *Disaster management in archives, libraries and museums*, Farnham, 2009.
- MAZOHL-WALLNIG, Brigitte (1999), *Österreichisches Italien - italienisches Österreich?, Interkulturelle Gemeinsamkeiten und nationale Differenzen vom 18. Jahrhundert bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Wien, 1999 (Zentraleuropa-Studien, Bd. 5).
- MCCLELLAN, Andrew (1994), *Inventing the Louvre, Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Berkeley, 1994.
- MECHEL, Christian von (1783), *Verzeichnis der Gemälde der kaiserlich königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien, 1783.
- MECHEL, Christian von (1784), *Catalogue des Tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne*, Wien, 1784.
- MEINZER, Michael (1992), *Der französische Revolutionskalender (1792 - 1805), Planung, Durchführung und Scheitern einer politischen Zeitrechnung*, München, 1992 (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd. 20).
- MEIßNER, Günter (1996), *Allgemeines Künstlerlexikon, Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München; Leipzig, 1996 (Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 13).
- MEIßNER, Günter (1997), *Allgemeines Künstlerlexikon, Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München; Leipzig, 1997 (Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 16).
- MEIßNER, Günter (2002), *Allgemeines Künstlerlexikon, Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München; Leipzig (Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 34).
- MEIßNER, Günter (2005), *Allgemeines Künstlerlexikon, Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 2005 (Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 46).
- MEIßNER, Günter (2007), *Allgemeines Künstlerlexikon, Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München; Leipzig, 2007 (Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 56).

- MEIßNER, Günter (2012), *Allgemeines Künstlerlexikon, Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Berlin, 2012 (Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 73).
- MEISSNER, Paul Traugott (1823), *Die Heizung mit erwärmter Luft durch eine neue Erfindung anwendbar gemacht, und als das wohlfeilste, bequeme, der Gesundheit zuträgliche, und zugleich die Feuersgefahr am meisten entfernende Mittel zur Erwärmung größerer oder mehrerer Räume, als: der öffentlichen Gebäude, der Herrschaftswohnungen, Fabriken u. u., Wien, 1823.*
- MELLY, Eduard (1844), *Karl Ruß, Umriß eines Künstlerlebens*, Wien, 1844.
- MÉRIMÉE, Jean François Léonore (1830), *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean van Eyck jusqu'à nos jours*, Paris, 1830.
- MITTERBAUER, Helga; SCHERKE, Katharina (Hg.) (2005), *Ent-grenzte Räume, Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien, 2005 (Studien zur Moderne, Bd. 22).
- MITTERECKER, Thomas Josef (2000), *Das Erzstift Salzburg im Zweiten Koalitionskrieg, Kämpfe - Besetzung - Folgen*, Diplomarbeit, betr. von Reinhard Heinisch, Universität Salzburg, 2000.
- MOSEL, Ignaz Franz von (1835), *Geschichte der k.k. Hofbibliothek zu Wien*, Wien, 1835.
- MITTERBAUER, Helga (2003), *Acting in the third space, Vermittlung im Spannungsfeld kulturwissenschaftlicher Studien*. In: CELESTINI; MITTERBAUER (2003), S. 53–66.
- MÜNTZ, Eugène (1897a), *Les invasions de 1814-1815 et la spoliation de nos musées, Episodes d'histoire diplomatique*. In: *La Nouvelle Revue*, Nr. 105, 1897, S. 703–716.
- MÜNTZ, Eugène (1897b), *Les invasions de 1814-1815 et la spoliation de nos musées, Episodes d'histoire diplomatique (1)*. In: *La Nouvelle Revue*, Nr. 107, 1897, S. 420–439.
- MÜNTZ, Eugène (1897c), *Les invasions de 1814-1815 et la spoliation de nos musées, Episodes d'histoire diplomatique (1)*. In: *La Nouvelle Revue*, Nr. 107, 1897, S. 193–207.
- MUSÉE NAPOLEON (Paris) (1814), *Notice des tableaux exposés dans la galerie du musée*, Paris, 1814.
- MUSÉE ROYAL (Paris) (1814), *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée royal, ouvert le 25 juillet 1814*, Paris, 1814.
- NEWEKLOWSKY, Ernst (1958), *Die Schifffahrt auf der oberen Donau und ihren Nebenflüssen*, München, Düsseldorf, 1958 (Abhandlungen und Berichte / Deutsches Museum, Bd. 26,3).
- NICOLAUS, Knut (1998), *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Köln, 1998.
- NIPPERDEY, Thomas (1987), *Der Mythos im Zeitalter der Revolution*. In: BORCHMEYER, Dieter (Hg.), *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“, Eine Münchner Ringvorlesung*, München, 1987, S. 96–109.
- NORTH, Michael (2009), *Kultureller Austausch, Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, Köln, 2009.
- OBERMAYER-MARNACH, Eva; CSENDES, Peter; SANTIFALLER, Leo (Hg.) (1978), *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815 - 1950*, Wien, 1978 (Bd. 7).
- OBERTHALER, Elke (1996), *Zur Geschichte der Restaurierwerkstätte der „k.k. Gemälde-Galerie“*. In: SEIPEL, Wilfried (Hg.), *Restaurierte Gemälde. Die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986 - 1996*, Wien, 1996, S. 26–33.
- OBERTHALER, Elke (1998), *Tafelbildbehandlungen im Kunsthistorischen Museum Wien*. In: *Restauratorenblätter*, Nr. 19, 1998, S. 45–54.
- OBERTHALER, Elke (1999), *La campagna di restauro nella galleria imperiale di Vienna diretta da Joseph Rebell (1824-1828)*. In: *Bollettino d'arte, volume speciale*, 1999, S. 209–222.
- OBERTHALER, Elke (2004), *Zu Technik, Zustand und Interpretation von fünf Gemälden Giorgiones und seines Umkreises*. In: FERINO-PAGDEN, Sylvia; NEPI SCIRÈ, Giovanna (Hg.), *Giorgione. Mythos und Enigma*, Wien, Mailand, 2004, S. 267–276.
- OBERTHALER, Elke (2007), *Tizians Spätstil anhand von „Nymphe und Schäfer“*. In: FERINO-PAGDEN, Sylvia; SEIPEL, Wilfried (Hg.), *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien, 2007, S. 111–121.

- OBERTHALER, Elke (2008), *Zur Restaurierung von Tizians „Nymphe und Schäfer“*. In: *Technologische Studien*, Nr. 5, 2008, S. 183–207.
- OBERTHALER, Elke; GRIESSER, Martina (2000), *Titian's „Madonna with the Cherries“ - A Restoration History reconsidered*. In: IIC (Hg.), *Tradition and Innovation. Advances in Conservation, Contributions to the 18th International Congress, Melbourne*, 2000, S. 140–144.
- ORGOGOZO, Chantal (1999), *Le voyage dans la Basse et la Haute-Egypte*. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 108–115.
- ORTNER, Eva (2003), *Die Retusche von Tafel- und Leinwandgemälden, Diskussion zur Methodik*, München, 2003.
- ORTNER, Mario Christian (2009), *Der Feldzug von 1809*. In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 145–151.
- OTTLINGER, Eva (2002), *Das österreichische Kunstgewerbe, Entwicklungstendenzen und Rahmenbedingungen*. In: FILLITZ, Hermann; FRODL, Gerbert (Hg.), *19. Jahrhundert*, Wien, 2002 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 5), S. 542–549.
- OUVRARD, Robert (2009), *1809, les Français à Vienne, Chronique d'une occupation*, Paris, 2009.
- PAAS, Sigrun; MERTENS, Sabine (2003) (Hg.), *Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803*, Mainz, 2003.
- PAAS, Sigrun (2003a), *Vernichtung oder Verehrung?, Die Konfiszierung von Kunstwerken in Frankreich zwischen 1789 und 1815*. In: PAAS; MERTENS (2003), S. 130–136.
- PAAS, Sigrun (2003b), *Schlachtfeld Louvre – Die Rückgabeforderungen der gegen Frankreich verbündeten Mächte*. In: PAAS; MERTENS (2003), S. 328–341.
- PAILLOT DE MONTABERT, Jacques Nicolas de (1829-1851), *Traité complet de la peinture, Suite des procédés matériels*, Paris, 1829-1851 (Bd. 9).
- PANZANELLI, Roberta; PRETI-HAMARD, Monica (2007), *La circulation des oeuvres d'art. The circulation of work of Art in the Revolutionary Era., 1789 - 1848*, Rennes, 2007.
- PANZERI, Matteo; GIMONDI, Cinzia (2007), *Amplius vetusta servare, Primi esiti del progetto europeo; archivio storico dei restauratori europei; historical archive of European conservator-restorers*, Saonara, Lurano, 2007.
- PARS, Hans H. (1964), *Noch leuchten die Bilder, Schicksale von Meisterwerken der Kunst*, Stuttgart, 1964.
- PÉNOT, Sabine (2009), *Der napoleonische Kunstraub im Belvedere (1809) und seine Folgen*. In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 111–119.
- PERCIVAL-PRESCOTT, Westby (2003), *The Lining Cycle: Causes of Physical Deterioration in Oil Paintings on Canvas, Lining from the 17th Century to the Present Day*. In: VILLERS, Caroline (Hg.), *Lining paintings. Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, London, 2003, S. 1–15.
- PERNETY, Antoine Joseph (1757), *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757.
- PERUSINI, Giuseppina (2002), *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento, Convegno Internazionale di Studi „Giuseppe Uberto Valentini (1819-1901) e il Metodo Pettenkofer“*, Udine, 2002.
- PERUSINI, Giuseppina (2011), *Simon Horsin-Déon e il restauro dei dipinti in Francia alla metà dell'Ottocento*. In: *Technè*, Nr. 33, 2011, S. 105–111.
- PERUSINI, Giuseppina; BONSANTI, Giorgio; DI LENARDO, Patrizia (2012), *Il manuale di Christian Koester e il restauro in Italia e Germania dal 1780 al 1830*, Firenze, 2012 (Storia e teoria del restauro Documenti, Bd. 16).
- PFAFFENBICHLER, Matthias (2009) (Hg.), *Napoleon. Feldherr, Kaiser und Genie*, Schallaburg, 2009.
- PFAFFENBICHLER, Matthias (2009a), *Der Ägyptenfeldzug*. In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 27–29.
- PFAFFENBICHLER, Matthias (2009b), *Der Dritte Koalitionskrieg*. In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 127–131.

- PFAFFENBICHLER, Matthias (2009c), *Der erste Italienfeldzug Napoleons*. In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 21–25.
- PFAFFENBICHLER, Matthias (2009d), *Die Befreiungskriege bis zu ersten Abdankung Napoleons*. In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 209–213.
- PHILIPPE, Emmanuelle (2003), *François-Toussaint Hacquin (1756-1832), Restaurateur des collections nationales de 1775 à 1802*, Mémoire de Maîtrise, betr. von Alain Merot und Nathalie Volle, Université de la Sorbonne, Paris, 2003.
- PHILIPPE, Emmanuelle (2005), *François-Toussaint Hacquin (1756-1832), et la politique de restauration des peintures au musée du Louvre, de 1802 à 1830*, Mémoire de Diplôme d'études approfondies (DEA), betr. von Alain Mérot und Nathalie Volle, Université de la Sorbonne, Paris, 2005.
- PHILIPPE, Emmanuelle (2007), *Hacquin, François-Toussaint, ID number 06, Biography*. In: PANZERI; GIMONDI (2007), S. 96–102.
- PHILIPPE, Emmanuelle (2008), *Innover, connaître et transmettre, L'art de la restauration selon François-Toussaint Haquin*. In: *Technè*, Nr. 27-28, 2008, S. 53–59.
- PICAULT, Jean-Michel (1901 (Neudruck 1973)), *Observations sur les inconvénients qui résultent des moyens que l'on emploie pour les tableaux que l'on restaure journellement, Séance mardi 14 mars 1792*. In: *Nouvelles Archives de l'Art Français*, Nr. 17, 1901 (Neudruck 1973), S. 288–297.
- PIETSCH, Annik (2005), *Lösemittel, Ein Leitfaden für die restauratorische Praxis*, Stuttgart, 2005.
- PILLICH, Walter (1966), *Kunstregesten aus den Hofparteienprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1637–1780*. In: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs*, Nr. 19, 1966, S. 511–539.
- PLISCHNACK, Alfred (1999), *„Vive l'empereur, weil's sein muß“, Geschichte in Quellen und Zeitzeugenberichten*, Wien, 1999.
- POMMIER, Édouard (1989), *La création des musées de province, les ratures de l'arrêté de l'an IX*. In: *Revue du Louvre*, Nr. 5/6, 1989, S. 328–335.
- POMMIER, Édouard (1991), *L'art de la liberté, Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991.
- POMMIER, Édouard (1995), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, 1995.
- POMMIER, Édouard (1996), *Der Louvre als Ruhestätte der Kunst der Welt*. In: FLIEDL, Gottfried (Hg.), *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, Wien, 1996 (Museum zum Quadrat, Bd. 6), S. 7–25.
- POMMIER, Édouard (2000a), *Le goût de la République*. In: MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI (Hg.), *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'et' a rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, Rom, 2000 (Pubblicazioni degli archivi di stato: Saggi, Bd. 55), S. 7–38.
- POMMIER, Édouard (2000b), *Quatremère de Quincy et le patrimoine*. In: PAVANELLO, Giuseppe (Hg.), *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, 2000 (Studi di arte veneta, Bd. 1), S. 459–479.
- POMMIER, Édouard (2000c), *Museum und Bildersturm zur Zeit der Französischen Revolution*. In: SCHADE, Sigrid (Hg.), *Kunst als Beute. zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten*, Wien, 2000 (Museum zum Quadrat, Bd. 8), S. 27–42.
- POMMIER, Édouard (2003), *Collections nationales et musées 1790 - 1801*. In: FOHR, Robert (Hg.), *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe. Bicentenaire de l'Arrêté Consulaire dit Arrêté Chaptal (14 Fructidor An IX - 1er Septembre 1801)*, Gent, 2003, S. 29–74.
- POMMIER, Édouard (2004), *Die Geburt der Provinzmuseen*. In: KAUFMANN, Vincent (Hg.), *Medien und nationale Kulturen*, Bern, 2004 (Facetten der Medienkultur, Bd. 4), S. 95–134.
- POMMIER, Édouard (2005), *Notes sur l'utilisation du terme «vandalisme» dans la France de l'époque révolutionnaire*. In: EGAÑA, Miguel (Hg.), *Du vandalisme. Art et destruction*, Brüssel, 2005, S. 13–28.



- POMMIER, Édouard (2006), *Wien 1780 - Paris 1793, Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste?* In: SAVOY (2006), S. 55–65.
- POULOT, Dominique (1981), *Les musées à la gloire de l'Empire, Notes pour une recherche*. In: *Gazette des beaux-arts*, Nr. 98, 1981, S. 127–131.
- POULOT, Dominique (1988a), *La fondation des musées de province*. In: PERONNET, Michel (Hg.), *Chaptal*, 1988, S. 160–176.
- POULOT, Dominique (1988b), *La naissance du musée*. In: BORDES, Philippe; MICHEL, Régis (Hg.), *Aux armes & aux arts! Les arts de la Révolution 1789 - 1799*, Paris, 1988, S. 200–231.
- POULOT, Dominique (1993), *Le sens du patrimoine : hier et aujourd'hui (note critique)*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Nr. 6, 1993, S. 1601–1613.
- POULOT, Dominique (1996), *«Surveiller et s'instruire», la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, 1996 (Studies on Voltaire and the eighteenth century, Bd. 344).
- POULOT, Dominique (1997), *Musée, nation, patrimoine, 1789 - 1815*, Paris, 1997.
- POULOT, Dominique (2001a), *De la légitimité du Musée Napoléon*. In: GALLO (2001), Bd. 2, S. 529–550.
- POULOT, Dominique (2001b), *Patrimoine et musées, L'institution de la culture*, Paris, 2001 (Collection Carré histoire, Bd. 54).
- POULOT, Dominique (2005), *Une histoire des musées de France, XVIIIe - XXe siècle*, Paris, 2005.
- PRANGE, Christan Friedrich (1828), *Erfahrungen und Grundsätze über die geheimnisvolle Kunst, alte Gemälde wieder herzustellen und zu erhalten, als Zusätze zu Bouvier's Handbuch der Öhlmalerei*. In: BOUVIER, Pierre Louis; PRANGE, Christian Friedrich (Hg.), *Vollständige Anweisung zur Öhlmalerei für Künstler und Kunstfreunde*, Halle, 1828, S. 461–496.
- PRETI HAMARD, Monica (1999), *L'exposition des 'écoles primitives' au Louvre, "La partie historique qui manquait au musée"*. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 226–253.
- PRETI-HAMARD, Monica; SÉNÉCHAL, Philippe (Hg.) (2006), *Collections et marché de l'art, en France 1789 - 1848*, Rennes, 2006.
- PREYER, Johann Nepomuk (1995), *Monographie der königlichen Freistadt Temesvár, Monografia Oraşului Liber Crăiesc Timişoara*, Timisoara, 1995.
- PUTZGER, Friedrich Wilhelm (1906), *Historischer Schul-Atlas, zur alten, mittleren und neuen Geschichte*, Bielefeld; Leipzig, 1906.
- PYHRR, Stuart W. (2001), *Les collections d'armes et d'armures*. In: GALLO (2001), Bd. 2, S. 619–650.
- QUYNN, Dorothy Mackay (1945), *The art confiscations of the Napoleonic wars*. In: *The American Historical Review*, Nr. 3, 1945, S. 437–460.
- RAVAUD, Elisabeth; MARTIN, Elisabeth (2001), *Diagnostic radiologique des transpositions*. In: *Technè*, Nr. 13-14, 2001, S. 112–118.
- RAYNAUD, Clémence (2008), *Les archives de la restauration au Centre de recherche et de restauration des musées de France*. In: *Technè*, Nr. 27-28, 2008, S. 43–46.
- RÉAU, Louis; FLEURY, Michel; LEPROUX, Guy-Michel (1994), *Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art français*, Paris, 1994.
- RENOUARD, Antoine-Augustin; CHARLEMAGNE, A. (1794), *Observations de quelques patriotes sur la nécessité de conserver les monuments de la littérature et des arts*, Paris, 1794.
- RINALDI, Simona (2004), *Il punteggiato di Pietro Palmaroli, Genesi tecnica e teoria cromatica*. In: *Studi di Storia dell'Arte*, Nr. 15, 2004, S. 255–274.
- RIS, Louis Clément de (1859), *Les musées de province*, Paris, 1859 (Bd. 1).
- RIS, Louis Clément de (1864), *Les musées de province*, Paris, 1864 (Bd. 2).
- ROSA, Joseph (1796a), *Gemälde der k.k. Gallerie, Erste Abtheilung. Italienische Schulen*, Wien, 1796 (Bd. 1).

- ROSA, Joseph (1796b), *Gemälde der k.k. Gallerie, Zweyte Abtheilung. Niederländische Schulen*, Wien, 1796 (Bd. 2).
- ROSA, Joseph (1804), *Nachtrag zum Kataloge der k. k. Bildergallerie*, Wien, 1804 (Bd. 3).
- ROSENBERG, Pierre; DUPUY-VACHEY, Marie-Anne (Hg.) (1999), *Dominique-Vivant Denon, L'œil de Napoléon*, Paris 1999.
- ROTHENBERG, Gunther (2000), *Die Napoleonischen Kriege*, Berlin, 2000.
- ROY, Ashok (1993), *Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Use*, Oxford, 1993 (Bd. 2).
- RUTHERFORD, Jonathan (1990), *The Third Space, Interview with Homi Bhabha*. In: *Identity Community Culture Difference*, Nr. 3, 1990, S. 207–221.
- SACHSLEHNER, Johannes; BOUCHAL, Robert (2008), *Napoleon in Wien, Fakten und Legenden*, Wien, 2008.
- SAUNIER, Charles (1902), *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire, Reprises et abandons des alliés en 1815, leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, 1902.
- SAVOY, Bénédicte (1999a), „Le naufrage de toute une époque“, *Regard allemands sur les restitutions de 1814-1815*. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 258–267.
- SAVOY, Bénédicte (1999b), „Une ample moisson de superbes choses“, *Les missions en Allemagne et en Autriche*. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 170–181.
- SAVOY, Bénédicte (2000), „Et comment tout cela sera-t-il conservé à Paris?“, *les réactions allemandes aux saisies d'oeuvres d'art et de science opérées par la France autour de 1800*. In: *Revue germanique internationale*, Nr. 13, 2000, S. 107–130.
- SAVOY, Bénédicte (2001), „Die Gallier in Rom“, *Deutsche Stellungnahmen zum französischen Kunstraub in Italien, 1796-1801*. In: HÖPEL, Thomas (Hg.), *Deutschlandbilder - Frankreichbilder, 1700 - 1850. Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen*, Leipzig, 2001, S. 153–171.
- SAVOY, Bénédicte (2003a), *Erzwungener Kulturtransfer, Die französische Beschlagnahmung von Kunstwerken in Deutschland 1794 - 1815*. In: PAAS; MERTENS (2003), S. 137–144.
- SAVOY, Bénédicte (2003b), *Patrimoine annexé, Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2 Bde., Paris, 200.
- SAVOY, Bénédicte (2004), „Die Ehre einer Trophäe“, *Aloys Hirt und der französische Kunstraub*. In: SEDLARZ, Claudia (Hg.), *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, Hannover-Laatzten, 2004, S. 129–152.
- SAVOY, Bénédicte (2006) (Hg.), *Tempel der Kunst, Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701 - 1815*, Mainz am Rhein, 2006.
- SAVOY, Bénédicte (2009), „An Bildern schleppt ihr hin und her ...“, *Restitutionen und Emotionen in historischer Perspektive*. In: KOLDEHOFF, Stefan; LUPFER, Gilbert et al. (Hg.), *Kunst-Transfers. Thesen und Visionen zur Restitution von Kunstwerken*, München, 2009, S. 85–102.
- SAVOY, Bénédicte (2010), *Kunstraub, Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien, 2010.
- SAVOY, Bénédicte; POTIN, Yann (2010), *Napoleon und Europa, Traum und Trauma*, München, 2010.
- SCHÄDLER-SAUB, Ursula (2005a), *Die Kunst der Restaurierung, Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*, München, 2005 (Hefte des Deutschen Nationalkomitees/ ICOMOS, Bd. 40).
- SCHÄDLER-SAUB, Ursula (2005b), *Italia und Germania, Die italienischen Restaurierungstheorien und Retuschiermethoden und ihre Rezeption in Deutschland*. In: SCHÄDLER-SAUB (2005a), S. 105–121.
- SCHAER, Roland (2007), *L'invention des musées*, Paris, 2007.
- SCHAIBLE, Volker (1983a), *Der Weg der Doubliertechniken, Versuch einer Zwischenbilanz*. In: *Maltechnik/Restauro*, Nr. 4, 1983, S. 250–256.

- SCHAIBLE, Volker (1983b), *Die Gemäldeübertragung*. In: *Maltechnik/Restauro*, Nr. 2, 1983, S. 96–129.
- SCHIESSL, Ulrich (1983a), *Das Leinwandbild auf der starren Platte*. In: *Maltechnik/Restauro*, Nr. 4, 1983, S. 233–249.
- SCHIESSL, Ulrich (1983b), *Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko, „...das alles von Bronze gemacht zu sein scheine“*, Worms, 1983.
- SCHLESINGER, Jakob (1827), *Ueber Tempera-Bilder und deren Restauration*. In: KÖSTER (1827), Bd. 2, S. 35–47.
- SCHLITZER, Hanns (1901), *Die Zurückstellung der von den Franzosen im Jahre 1809 aus Wien entführten Archive, Bibliotheken und Kunstsammlungen*. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Nr. 22, 1901, S. 108–122.
- SCHMALE, Wolfgang (2000), *Geschichte Frankreichs*, Stuttgart, 2000.
- SCHMALE, Wolfgang (2002), *Kulturtransfer im thesesianischen Zeitalter?* In: EYBL, Franz M., *Strukturwandel kultureller Praxis: Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters*, Wien, 2002, S. 95–110 (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 17).
- SCHMALE, Wolfgang (2003), *Kulturtransfer, Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert. Kulturtransfer im Europäischen 16. Jahrhundert*, Innsbruck, 2003 (Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 2).
- SCHMALE, Wolfgang (2010), *Multiple kulturelle Referenzen in der Habsburgermonarchie des 18. Jahrhunderts, Références culturelles multiples dans la monarchie des Habsbourg au dix-huitième siècle, Multiple cultural references in 18th-century Habsburg monarchy*, Bochum, 2010 (Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich, Bd. 24).
- SCHMITT, Sybille (1990), *Das Pettenkofersche Regenerationsverfahren, Eine Studie zur Geschichte einer Methode und ihren Auswirkungen*. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Nr. 1, 1990, S. 30–76.
- SCHÖBER, Alexander (2009), *Zweiter Italienfeldzug 1800*. In: PFAFFENBICHLER (2009), S. 39–45.
- SCHOELLER, Katharina (2011), *Die Entstehungsgeschichte des Belvedere bis 1752*. In: HUSSLEIN-ARCO; SCHOELLER (2011), S. 19–27.
- SCHÖLZEL, Christoph (2012), *Gemäldegalerie Dresden*, Görlitz, Dresden, 2012.
- SCHRYEN, Annette (2006), *Die k.k. Bilder-Galerie im Oberen Belvedere in Wien*. In: SAVOY (2006), S. 279–307, 484–502.
- SCHWAB, Clothilde (2004), *Marie Jacob Van Merle, appelée la veuve Godefroid, Restauratrice des tableaux du roi de 1741 à 1775, restauratrice pour les particuliers et marchande de tableaux*, Mémoire de Maîtrise, betr. von Nathalie Volle und Béatrice Lauwick, École du Louvre, Paris, 2004.
- SCHWAB, Clothilde (2006), *La famille Godefroid, Une dynastie de peintres et de restaurateurs de tableaux du roi (1715–1849)*, Mémoire de recherches appliqués, betr. von Nathalie Volle, École du Louvre, Paris, 2006.
- SCHWARZ, Heinrich (1968), *Joseph Rosa und das Musée Napoléon*. In: *Mitteilungen der österreichischen Galerie*, Nr. 12, 1968, S. 7–14.
- SÉDILLOT, René (1955), *Toutes les monnaies du Monde, Dictionnaire des changes*, Paris, 1955.
- SEEGER, Ulrike; FRODL, Gerbert (2006), *Belvedere, Das Sommerpalais des Prinzen Eugen*, Wien, 2006.
- SINGER-LECOQ, Yvonne (1998), *Quand les artistes logeaient au Louvre*, Paris, 1998.
- SITWELL, Christine; STANFORTH, Sarah (1998), *Studies in the history of painting restoration*, London, 1998.
- SOHM, Alfred (2006), *Lambach, 950 Jahre Stift - 640 Jahre Markt*, Lambach, 2006.
- SONDHEIMER, Alphonse de (1966), *Vitrine XIII, Geschichte und Schicksal der österreichischen Kronjuwelen*, Wien, 1966.

- SPIEGEL, Régis (1999), *Benjamin Zix, ami et collaborateur de Vivant Denon*. In: ROSENBERG; DUPUY-VACHEY (1999), S. 272.
- SPIEGEL, Régis (2000), *Dominique-Vivant Denon et Benjamin Zix, Acteurs et témoins de l'épopée napoléonienne 1805-1812*, Paris, 2000.
- STEEB, Christian (1999), *Die Grafen von Fries, Eine Schweizer Familie und ihre wirtschaftspolitische und kulturhistorische Bedeutung für Österreich zwischen 1750 und 1830*, Bad Vöslau, 1999.
- STEIDL, Annemarie (2003), *Auf nach Wien! Die Mobilität des mitteleuropäischen Handwerks im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel der Haupt- und Residenzstadt*, Wien, 2003.
- STEINMANN, Ernst (1916-17), *Die Plünderung Roms durch Bonaparte*. In: *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, Nr. 6-7, 1916-17, S. 46 S.
- STEINMANN, Ernst, DOHNA, Yvonne (Hg.) (2007), *Der Kunstraub Napoleons, Die Forschungen des Kunsthistorikers Ernst Steinmann zum Napoleonischen Kunstraub zwischen Kulturgeschichtsschreibung, Auslandspropaganda und Kulturgutraub im Ersten Weltkrieg*, Rom, 2007.
- STENDHAL; DEL LITTO, Victor (Hg.) (1997), *Correspondance générale, 1800-1809*, Paris, 1997 (Textes de littérature moderne et contemporaine, Bd. 17).
- STIX, Alfred (1913/14), *Tizians Diana und Callisto in der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1913/14, S. 335–346.
- STÖBE, Erhard (1998), *Tafelbilder in der Sammlung mittelalterlicher Kunst der Österreichischen Galerie in Wien*. In: *Restauratorenblätter*, Nr. 19, 1998, S. 55–57.
- STRASSER, Peter (2008), *Verletzung von Kulturgüterschutzbestimmungen, Strafrechtliche Verantwortlichkeit und Gerichtsbarkeit*. In: SLADEK, Gerhard (Hg.), *Kulturelles Erbe. Vermächtnis und Auftrag*, Wien, 2008 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft für Kulturgüterschutz, Bd. 9), S. 47–63.
- STROCKA, Volker Michael (1999), *Kunstraub – ein Siegerrecht?, Historische Fälle und juristische Einwände*, Berlin, 1999.
- STRUCK, Bernhard; GANTET, Claire (2008), *Revolution, Krieg und Verflechtung, 1789 - 1815*, Darmstadt, 2008.
- SUPPANZ, Werner (2003), *Transfer, Zirkulation, Blockierung, Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen*. In: CELESTINI; MITTERBAUER (2003), S. 21–35.
- SWOBODA, Gudrun (2008), *Die Wege der Bilder, Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien, 2008.
- TANTNER, Anton (2004), *Ordnung der Häuser, Beschreibung der Seelen, Hausnummerierung und Seelenkonstruktion in der Habsburgermonarchie*, Dissertation, betr. von Karl Vocelka, Universität Wien, 2004.
- TARDIF, Jules (1866), *Inventaires et documents publiés par ordre de l'Empereur sous la direction de M. le marquis de Laborde, Monuments historiques*, Paris, 1866.
- TELESKO, Werner (2010), *Das 19. Jahrhundert, Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, 2010.
- TERNES, W. (2008), *Naturwissenschaftliche Grundlagen der Lebensmittelzubereitung*, Hamburg, 2008.
- THATE, Heidrun (2003), *Das Décret Chaptal*. In: PAAS; MERTENS (2003), S. 187–190.
- THEUNE, Claudia; WALZER, Tina (2011) (Hg.), *Jüdische Friedhöfe: Kultstätte, Erinnerungsort, Denkmal*, Wien, 2011.
- THIEME, Ulrich; WILLIS, Fred C. (o. J.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Fiori - Fyt*, Leipzig, o. J. (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 12).
- THIEME, Ulrich; WILLIS, Fred C. (o. J.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Heubel - Hubard*, Leipzig, o. J. (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 17).



- THIEME, Ulrich; WILLIS, Fred C. (o. J.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Knip - Krüger*, Leipzig, o. J. (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 21).
- THIEME, Ulrich; WILLIS, Fred C. (o. J.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Olivier - Pieris*, Leipzig, o. J. (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 26).
- THIEME, Ulrich; WILLIS, Fred C. (o. J.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Ramsden – Rosa*, Leipzig, o. J. (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 28).
- THIEME, Ulrich; WILLIS, Fred C. (o. J.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Rosa - Scheffauer*, Leipzig, o. J. (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 29).
- THIEME, Ulrich; WILLIS, Fred C. (o. J.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Scheffel - Siemerding*, Leipzig, o. J. (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 30).
- THIEME, Ulrich; WILLIS, Fred C. (o. J.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Stephens - Theodotos*, Leipzig, o. J. (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 32).
- THIEME, Ulrich; WILLIS, Fred C. (o. J.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Theodoros - Urlaub*, Leipzig, o. J. (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 33).
- TOLSTOJ, Lev N.; KEGEL, Marianne (Hg.) (2002), *Krieg und Frieden*, Düsseldorf, 2002.
- TRANIÉ, Jean (1991), *Napoléon Bonaparte*, Paris, 1991.
- TREUE, Wilhelm (1957), *Kunstraub*, Düsseldorf, 1957.
- TULARD, Jean (1999), *Y eut-il une politique artistique de Napoléon?* In: DUPUY-VACHEY; LE MASNE CHERMONT (1999), S. 9–15.
- ULLRICH, Volker (2010), *Napoleon*, Reinbek bei Hamburg, 2010.
- URBAN, Bettina; RECHBERGER, Manuela (2011), *Die Anfänge der Restaurierwerkstätten im Belvedere, 1781-1891*. In: HUSSLEIN-ARCO; SCHOELLER (2011), S. 139–147.
- VILLERS, Caroline (2003), *Lining paintings, Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, London, 2003.
- VOCELKA, Karl (2005), *Österreichische Geschichte*, München, 2005.
- VOETS, Michael (1987), *Das Pettenkofersche Regeneriervverfahren*. In: ALTHÖFER (1987), S. 308–310.
- VOGT, Harro (1956), *Die Kunstbeschlagnahmen im Zeitalter Napoleons und ihre Folgen*, Dissertation, betr. von Wilhelm Treue, Universität Göttingen, Göttingen 1956.
- VOLKERT, Natalia (2000), *Kunst- und Kulturreaub im Zweiten Weltkrieg, Versuch eines Vergleichs zwischen den Zielsetzungen und Praktiken der deutschen und der sowjetischen Beuteorganisationen unter Berücksichtigung der Restitutionsfragen*, Frankfurt am Main, 2000.
- VOLLE, Nathalie (1992), *La restauration des »Noces de Cana« de Veronèse*. In: *Revue du Louvre*, Nr. 4, 1992, S. 10–15.
- VOLLE, Nathalie; NAFFAH, Christiane; FAILLANT-DUMAS, Lola; RIOUX, Jean-Paul (1993), *La Restauration de huit tableaux de Titien du Louvre*. In: *Revue du Louvre*, Nr. 1, 1993, S. 58–80.
- VOLLE, Nathalie (2007), *La recherche en histoire de la restauration des peintures et des arts graphiques en France*. In: PANZERI; GIMONDI (2007), S. 53–57.
- VOLLE, Nathalie; COURAL, Natalie; PHILIPPE, Emmanuelle (2007a), *Bibliographie générale sur l'histoire de la restauration des peintures et des arts graphiques en France*. In: PANZERI; GIMONDI (2007), S. 355–362.
- VOLLE, Nathalie; PHILIPPE, Emmanuelle (2007b), *Guide des sources d'archives pour l'histoire de la restauration des peintures en France*. In: PANZERI; GIMONDI (2007), S. 363–370.

- VOLTAIRE (1817), *Oeuvres complètes, Philosophie*, Bd. 6, Paris, 1817.
- VOMECOURT, Stéphanie de; HABERT, Jean (1989), *Le Louvre raconte son histoire*. In: *Revue du Louvre*, Nr. 2, 1989, S. 29–38.
- WACKER, Volker (2001), *Die alliierte Besetzung Frankreichs in den Jahren 1814 bis 1818*, Hamburg; Freiburg, 2001 (Studien zur Geschichtsforschung der Neuzeit, Bd. 20).
- WAGNER, Cornelia (1987), „*Von der Erfindung des vorzüglichen Gemäldefirnisses aus Dammarharz*“, *Zur Entwicklung eines eigenen Restauratorenstandes im frühen 19. Jahrhundert*. In: ALTHÖFER (1987), S. 302–304.
- WAGNER, Cornelia (1988), *Arbeitsweisen und Anschauungen in der Gemälderestaurierung um 1800*, München, 1988 (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 2).
- WAGNER, Cornelia (1988), *Die restauratorische Bibliothek im Jahre 1828*. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Nr. 2, 1988, S. 337–344.
- WAHL, Rainer (1999), *Kunstraub als Ausdruck von Staatsideologie*. In: STROCKA (1999), S. 27–39.
- WAIDACHER, Friedrich (1999), *Handbuch der allgemeinen Museologie*, Wien, 1999.
- WATIN, Jean-Félix (1753), *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris, 1753.
- WATIN, Jean-Félix; BOURGEOIS, Ch. (1823) (Hg.), *L'art du peintre, doreur, vernisseur, ouvrage nécessaire aux amateurs et aux propriétaires qui veulent décorer leur séjour, et aux artistes qui s'adonnent à peindre dorer et vernir, toutes les parties du bâtiment, ainsi que les meubles, bijoux, équipages et laques*, Paris, 1823.
- WEBER, Peter Johannes (1999), *Die Verbringung der Kulturgüter aus dem Kirchenstaat und ihre Rückholung am Ende der Napoleonischen Ära*. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, Nr. 94, 1999, S. 275–310.
- WELFELÉ, Odile (2007), *Le musée des Monuments français d'hier à aujourd'hui*. In: *Dossier de l'art*, Nr. 144, 2007, S. 18–25.
- WELSCH, F. (1834), *Vollständige Anweisung zur Restauration der Gemälde*, Quedlinburg, Leipzig, 1834.
- WERNER, Michael (2005), *Transfer und Verflechtung, Zwei Perspektiven zum Studium soziokultureller Interaktionen*. In: MITTERBAUER; SCHERKE (2005), S. 95–107.
- WERNER, Michael; ESPAGNE, Michel (1987), *La construction d'une référence culturelle allemande en France, genèse et histoire (1750-1914)*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Nr. 4, 1987, S. 969–992.
- WESCHER, Paul (1978), *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin, 1978.
- WILLIAMSON, Elaine (1989), *Stendhal et Dominique-Vivant Denon, De l'expédition d'Égypte à l'inventaire du Musée Napoléon*. In: *Stendhal Club*, Nr. 123, 1989, S. 171–196.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, UHLIG, Ludwig (Hg.) (2007), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, 2007.
- WOLFF, Paula (2005), *Studien zur Sammlungspolitik Napoleons, Der europaweite Kunstraub im Zuge der Napoleonischen Kriege als wichtigste Voraussetzung für die Gründung des 'Musée Napoleon' in Paris, beispielhaft gezeigt anhand der Ausfuhr von ca. 400 Gemälden aus der k.k. Gemäldegalerie im Oberen Belvedere in Wien*, Diplomarbeit, betr. von Werner Kitlitschka, Universität Wien, 2005.
- ZAISBERGER, Friederike (1985), *Salzburg in napoleonischer Zeit und die Verschleppung seiner Kunstschatze*. In: ARBEITSGEMEINSCHAFT ALPENLÄNDER (Hg.), *Die Alpenländer zur Zeit Napoleons*, Innsbruck, 1985 (Veröffentlichungen des Tiroler Landesarchivs, Bd. 5), S. 81–121.
- ZEDINGER, Renate (1999), *Lothringen – Toskana – Mitteleuropa, Kulturtransfer als Folge eines Ländertausches (1737-1765)*. In: MAZOHL-WALLNIG (1999), S. 549–570.
- ŽOLGER, Ivan Ritter von (1917), *Der Hofstaat des Hauses Österreich*, Wien; Leipzig, 1917 (Wiener Staatswissenschaftliche Studien, Bd. 14).

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 : Anonym, Lenoir verteidigt die Denkmäler von Saint-Denis, 18. Jh., Feder und schwarze Tinte, braun laviert, 23,8 x 34,9 cm, Musée du Louvre Paris, Inv. Nr. 3619DR (JOCONDE)

Abb. 2: B. Zix, Hochzeit Napoleons und Marie Louises (Zug durch die Grande Galerie, 2. April 1810), 1810, Feder und graue Tinte, braun laviert, 40 x 60 cm, Musée du Louvre Paris, Inv. Nr. 3340 (JOCONDE)

Abb. 3: B. Zix und Ch. Normand, Ansicht der Apollon-Rotunde bei der Ausstellung der in Deutschland eroberten Kunstwerke, Blick von Norden nach Süden, 1807, Umrissradierung (Savoy 2010)

Abb. 4: Ch. von Mechel, Grundriss des Oberen Belvedere oder der gegenwärtigen k.k. Bildergalerie in Wien, 1783 (Mechel 1783)

Abb. 5: Geografische Darstellung der Gemäldetransporte von und nach Wien (1797 bis 1815) (Bearbeitung der Verfasserin unter Verwendung einer Karte aus Putzger 1906)

Abb. 6: B. Zix, Das Einpacken der Gemälde in Wien, 1810 Feder und braune Tinte, laviert, Schwarzstein, 24,2 x 61,1 cm, Privatsammlung Paris (Paas et al. 2003)

Abb. 7: Anonym, Kuefsteinsches Ahnenporträt, 18. Jh., Öl auf Leinwand, 90x67,5 cm, Schloss Grellenstein, Niederösterreich, Inv. Nr. EG 23/11 (Gerhard Ramsebner)

Abb. 8: L. Giordano, Erzengel Michael stürzt die abtrünnigen Engel, um 1660/1665, Öl auf Leinwand, 419 x 283 cm, KHM Wien, Inv.-Nr. GG\_350 (KHM)

Abb. 9: P.P. Rubens, F. Snyders, J. Wildens, Cimon und Efigenia, um 1617, Öl auf Leinwand, 208 x 282 cm, KHM Wien, Inv.-Nr. GG\_532 (KHM)

Abb. 10: P. P. Rubens, Himmelfahrt Mariae, um 1611/1614, Öl auf Eichenholz, 458 x 297 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_518 (in rot die Sägespuren von 1809; Bearbeitung der Verfasserin unter Verwendung einer Aufnahme des KHM)

Abb. 11: B. de´ Pitati, Triumph der Keuschheit, um 1530/1540, Öl auf Leinwand, 153 x 245 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1521 (KHM)

Abb. 12: B. de´ Pitati, Triumph der Liebe, um 1530/1540, Öl auf Leinwand, 152 x 245 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1517 (KHM)

Abb. 13: Rückseite, Naht mit eingeschnittener Nahtzugabe, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1521 (Verfasserin)

Abb. 14: Über die Webkanten gewundene Naht, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1521 (Verfasserin)

Abb. 15: Auf die Rückseite durchgedrungenes Doubliermedium, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1521 (Verfasserin)

Abb. 16, Abb. 17, Abb. 18: Experimentelles Nachkochen des Kleister-Leim-Doubliermediums nach F.-T. Hacquin (Verfasserin)

Abb. 19: P. F. Mola, Geburt Mariens, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 309 x 420 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_3710 (KHM)

Abb. 20: Detail des rechten Umschlagrandes, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_3710 (Verfasserin)

Abb. 21: Gesamtaufnahme der Rückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_3710 (Verfasserin)

Abb. 22: G. B. Romanelli, Jephta erblickt seine Tochter, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 205 x 216 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1562 (KHM)

**Abb. 23:** Detail der Rückseite, Doublierleinwand mit Rückseitenanstrich, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1562 (Verfasserin)

**Abb. 24:** Detail der Rückseite, Aufschriften, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1562 (Verfasserin)

**Abb. 25:** Detail des Umschlagrandes, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1562 (Ina Slama)

**Abb. 26:** T. Vecellio (Tizian), Papst Paul III., nach 1546, Öl auf Leinwand, 89,2 x 78,7 cm, KHM Wien, Inv.-Nr. GG\_99 (Verfasserin)

**Abb. 27:** Rückseite der Doublierleinwand mit Anstrich, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_99 (Verfasserin)

**Abb. 28:** G. M. Crespi (Lo Spagnuolo), Der Kentaure Chiron und Achill, um 1695/1705, Öl auf Leinwand, 123 x 124,9 cm, KHM Wien, Inv.-Nr. GG\_270 (KHM)

**Abb. 29:** G. M. Crespi (Lo Spagnuolo), Äneas, die Sibylle und Charon, um 1695/1705, Öl auf Leinwand, 129 x 127 cm, KHM Wien, Inv.-Nr. GG\_306 (KHM)

**Abb. 30:** Detail des Umschlagrandes mit Gaze, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_306 (Verfasserin)

**Abb. 31:** Rückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_306 (Verfasserin)

**Abb. 32:** Detail des Umschlagrandes mit bedrucktem Papier, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_306 (Verfasserin)

**Abb. 33:** Mikroskopaufnahmen des Probenquerschliffes GG\_306/2 bei 100-facher Vergrößerung (Polarisationslicht, vor und nach Anfärbung mit Amidoschwarz; KHM)

**Abb. 34:** Gemälderückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_270 (Verfasserin)

**Abb. 35:** S. van Hoogstraten, Der innere Burgplatz in Wien, 1652, Öl auf Eichenholz, 78,5 x 84,5 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1752 (KHM)

**Abb. 36:** Parkettierte Gemälderückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1752 (KHM)

**Abb. 37:** Detail der Gemälderückseite mit Spuren eines Zahnhobels, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_1752 (Verfasserin)

**Abb. 38:** T. Vecellio (Tizian) und Werkstatt, Diana und Kallisto, um 1566, Öl auf Leinwand, 184,4 x 201,5 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_71 (KHM)

**Abb. 39:** Historische Abbildung der originalen Rückseite (1912), KHM Wien, Inv. Nr. GG\_71 (aus Stix 1913/14)

**Abb. 40:** Gemälderückseite, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_71 (KHM)

**Abb. 41:** M. Rosselli, Christus und die Samariterin, um 1620, Öl auf Leinwand, 241 x 194 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_287 (KHM)

**Abb. 42:** Titelblatt des Ausstellungskataloges von 1814, Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée royal, ouvert le 25 juillet 1814, (Musée Royal 1814)

**Abb. 43:** J. Robusti (Tintoretto), Danae, um 1550/1560, Öl auf Leinwand, 142 x 182,5 cm, MBA Lyon, Inv. Nr. A 91 (JOCONDE)

**Abb. 44:** Rückseite der Doublierleinwand mit eingeschnittener Nahtzugabe, MBA Lyon, Inv. Nr. A 91 (NARCISSE)

**Abb. 45:** P. P. Rubens, Triptychon der Beweinung Christi (Christus am Stroh), 1618, Öl auf Holz, Mitteltafel: 138 x 98 cm, Seitentafeln: 136 x 40 cm, KMSKA Antwerpen, Inv. Nr. 300-304 (KMSKA)

**Abb. 46:** Detailaufnahme der Rückseite mit Parkett an der Mitteltafel (Verfasserin)



**Abb. 47:** T. Vecellio (Tizian), La Bella, 1536, Öl auf Leinwand, 89 x 75 cm, Gal. Pal. Florenz, Inv. Nr. 1912, Nr. 18 (Soprintendenza 1999)

**Abb. 48:** Röntgenaufnahme, Gal. Pal. Florenz Inv. Nr. 1912, Nr. 18 (aus Soprintendenza 1999)

**Abb. 49:** P. Brueghel d. Ä., Die Kornernte, 1565, Öl auf Holz, 119 x 162 cm, MMA New York, Inv. Nr. 19.164 (Eva Charalampopoulos)

**Abb. 50:** Schematische Darstellung von Kulturtransfer (Verfasserin)

**Abb. 51 :** Darstellung der Werkzeuge eines Glasers (Diderot 1753)

**Abb. 52:** Mémoire F.-T. Hacquin, 4. Trimester 1809 (AN, O<sup>2</sup> 839) (Verfasserin)

**Abb. 53 :** Mémoire J. Fouque, 2. Trimester 1810 (AN, O<sup>2</sup> 839) (Verfasserin)

**Abb. 54 :** Mémoire J.-M. Hooghstoel, 2. Trimester 1813 (AN, O<sup>2</sup> 836) (Verfasserin)

**Abb. 55 :** Mémoire P. Carlier, 2. Trimester 1810 (AN, O<sup>2</sup> 839) (Verfasserin)

**Abb. 56 :** Stadtplan von Paris 1809 (BHVP, A 372)

**Abb. 57:** Mémoire E. Rey, 4. Trimester 1812 (AN, O<sup>2</sup> 836) (Verfasserin)

**Abb. 58 :** Detail eines Zierrahmens im „Belvedere-Typus“ (Verfasserin)

**Abb. 59:** C. da Sesto, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1512/1516, Öl auf Holz, 136,5 x 79,6 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_202 (KHM)

**Abb. 60:** Detail der parkettierten Rückseite (Aufnahme von 1984), KHM Wien, Inv. Nr. GG\_202 (KHM)

**Abb. 61:** Flämisch, Bildnis eines Mannes mit goldener Kette, 17. Jh., Öl auf Holz, 48,7 x 40 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_535, Detail der Gemälderückseite mit Parkett (Verfasserin)

**Abb. 62:** Venezianisch, Bildnis eines jungen Mannes mit Hut, um 1510, Öl auf Holz, 52 x 42 cm, KHM Wien, Inv. Nr. GG\_337, Gemälderückseite mit Parkett (Verfasserin)

# **TABELLENVERZEICHNIS**

**Tab. 1:** *Verteilung der Werke nach Raub- und Transportgeschichte*

**Tab. 2:** *Tabellarische Aufstellung der identifizierten, in den Pariser Restaurierakten lokalisierten und untersuchten Gemälde aus dem Bestand des KHM*

**Tab. 3:** *Vergleich der einzelnen Kunstraublisten von 1809*

**Tab. 4:** *Verteilung der 1815 nicht restituierten Wiener Werke laut Pariser Akten*

**Tab. 5:** *Tabellarische Aufstellung der einzelnen Wiener Evakuierungen*

**Tab. 6:** *Tabellarische Aufstellung der in Paris doublierten Wiener Gemälde (nach Doubliermethoden und Ausführenden)*

**Tab. 7:** *Tabellarische Aufstellung der in Paris übertragenen Gemälde (Zeitraum 4. Trimester 1809- 4. Trimester 1814)*

**Tab. 8:** *Trimestrielle Restaurierausgaben des Musée Napoléon (1809-1814)*

**Tab. 9:** *Pariser Restauriermethoden und ihre Erkennungsmerkmale*

**Tab. 10:** *Tabellarisch-chronologische Darstellung der Wiener Gemäldegaleriedirektoren und -kustoden*

# INHALTSVERZEICHNIS DES ANHANGS (AUF CD)

## ANHANG I – GEMÄLDELISTEN

- A. Evakuierung 1805
- B. Evakuierung 1809
- C. Kunstraub 1809 Ö1
- D. Kunstraub 1809 Ö2
- E. Kunstraub 1809 Ö3
- F. Kunstraub 1809 F
- G. État général des caisses (D.-V. Denon, 01.09.1809)
- H. Umverteilung F ab 1811
- I. Evakuierung 1813
- J. Restitution 1815 F1

## ANHANG II - TRANSKRIPTIONEN

- A. Sur la restauration (J.-M. Picault, 26.05.1794)
- B. Mémoire sur les impressions (F.-T. Hacquin, 06.02.1798)
- C. Mémoire du nouveau procédé de rentoilage (F.-T. Hacquin, 17.05.1798)
- D. Mémoire du rentoilage ordinaire (F.-T. Hacquin, 27.05.1798)
- E. Règlement sur la restauration, Départements (Foubert, 01.10.1802)
- F. Conduiteliste des Belvedere (J. Rosa, 1803)
- G. Bericht der Ereignisse 1809 (H. Föger, 22.11.1809)
- H. Reinigungsutensilien für die k. k. Gemäldegalerie (22.09.1829)
- I. Pflichten der Livreedienerschaft im Belvedere (20.03.1831)

## ANHANG III – IDENTIFIZIERUNGEN

- A. Tableaux des conquêtes 1809 remis aux rentoilers (AMN, P4, 1800-1809)
- B. Identifizierung der Wiener Gemälde in den Mémoires

## ANHANG IV – UNTERSUCHUNGEN

- A. Durchgeführte konservatorisch-restauratorische Bestandsaufnahmen
- B. Materialproben

1. Probenahmen, Präparate und Untersuchungsmethoden
2. Probenpräparation
  - a) Querschliffe (QS)
  - b) Streupräparate (SP)
3. Untersuchungsmethoden
  - a) Lichtmikroskopie
    - Auflichtmikroskopie (ALM)
    - Durchlichtmikroskopie im Polarisationslicht (POLM)
  - b) Rasterelektronenmikroskopie mit energiedispersiver Röntgenanalyse (REM-EDX)
  - c) Mikrochemische Tests (MCH)
  - d) Fouriertransformierte-Infrarotspektroskopie (FTIR)
  - e) Gaschromatographie-Massenspektrometrie (GC-MS)
  - f) Matrix-unterstützte Laserdesorptions/Ionisations-Flugzeit-Massenspektrometrie (MALDI-TOF-MS)
4. Herstellungsprotokoll der Standards des Doubliermediums nach F.-T. Hacquin
  - a) Ingredienzen
  - b) Standards der Mischungen
  - c) Einzelstandards
5. Ergebnisse nach Proben
6. Einzelne Untersuchungsprotokolle
  - a) Protokolle: REM-EDX, ALM
  - b) Protokolle: MCH
  - c) Protokolle: FTIR
  - d) Protokolle: GC-MS
  - e) Protokolle: MALDI-TOF-MS
7. Abkürzungen
8. Literaturverzeichnis