

Herausgeber  
Rat für Museumswesen  
beim Ministerium für Kultur der  
Deutschen Demokratischen Republik  
unter Mitarbeit des  
Nationalen Museumsrates der DDR

VEB Deutscher Verlag  
der Wissenschaften Berlin

ISSN 0028-3282 - Index 32718

# NEUE MUSEUMS KUNDE

3/85

Theorie und Praxis der Museumsarbeit

Jahrgang 28

---

SONDERDRUCK

NMK

Printed in the  
German Democratic Republic  
VEB Druckhaus Köthen

## Restaurierung eines Anthonis van Dyck zugeschriebenen Gemäldes

aus der Gemäldegalerie  
der Museen der Stadt Gotha

Anfang 1976 waren an einem unter der Bezeichnung „Isabella Brant“ Anthonis van Dyck zugeschriebenen Gemälde aus der Sammlung des Schloßmuseums Gotha I (Inventar-Nr. SG 685) Konservierungsarbeiten an der Farb- und der Grundierschicht notwendig geworden. Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden führten zu interessanten Entdeckungen, die für Interpretation und Autorschaft neue Aspekte bieten. Es wurden zahlreiche Übermalungen festgestellt. In Zusammenarbeit mit der zuständigen Kunsthistorikerin I. Neumeister wurde deshalb mit umfangreichen Untersuchungen auf Basis neuzeitlicher Gemälderestaurierung begonnen.

Bereits die erste röntgenologische Untersuchung brachte interessante Hinweise für die weitere Restaurierung und wissenschaftliche Bearbeitung. Aus diesem Grund nahmen wir Verbindung mit der Hochschule für Bildende Künste Dresden (Abt. Restaurierung) und den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Gemäldegalerie Alte Meister) auf. Das ermöglichte weitreichende naturwissenschaftliche Untersuchungen.

Nachfolgend soll ein Einblick in die Arbeiten gegeben werden.

### 1. Vorgeschichte

Erstmals wird das Gemälde im Inventarverzeichnis der Gothaischen Herzoglichen Gemäldegalerie von 1826 – Abt. V Nr. 2 erwähnt: „Anthonius van Dyck – Bildnis der Frau von Rubens, sitzend in einem Lehnstuhl in schwarzer und gelber Kleidung, mit der rechten Hand einen Federwedel haltend.“

Maße: Leinwand H IV Fuß (franz. Fuß) 7 Zoll, B III Fuß (franz. Fuß) 4½ Zoll (umgerechnet = 146,97 cm × 109,65 cm).

Im Unterschied zu den Eintragungen in den darauf folgenden Inventarverzeichnissen wird das Gemälde in der am Schluß folgenden Zusammenfassung als Kopie gekennzeichnet. Die Inventarverzeichnisse von 1854 – Abt.



IV, 1868 (Schneider) Abt. IV, „2 Maße: H IV Fuß, 7 Zoll × III Fuß 4½ Zoll“ 1868 (Steinmeyer) S. 12, 1890 (C. Aldenhoven) Katalog „Maße L H 1,31 m × 0,97 m“ (die Maße 1978 sind: 1,34 m × 1,05 m) – nennen es jedoch nicht mehr Kopie, sondern schreiben es A. van Dyck zu.

1 Gesamtaufnahme  
vor der Restaurierung

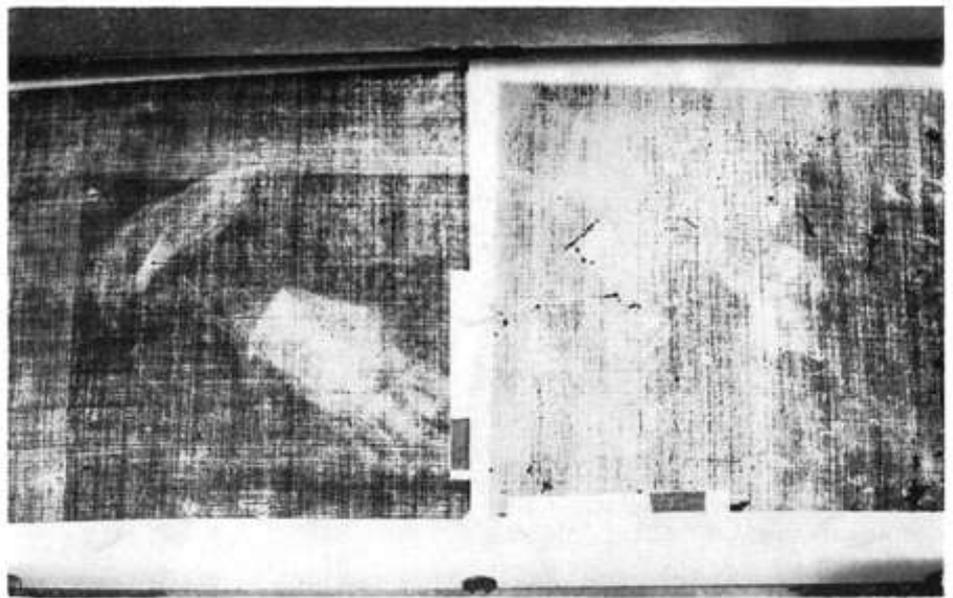
1909 allerdings rechnete A. Schaeffer es den Schul- und späteren Atelierwerken zu. Er stützte sich dabei auf Roose: „Dieses Porträt ist nach Rooses L'Œuvre de Rubens IV S. 138 nicht van Dyck, sondern ein Werk des Cornelis de Vos, und auch das Modell ist nicht identisch mit Isabella Brant.“ [2]. Auch im Inventar der Gemäldesammlung des Gothaer Schloßmuseums von 1935 wird es Cornelius de Vos zuerkannt.

Erst 1964 nahm I. Neumeister die wissenschaftliche Forschungsarbeit wieder auf. Im Jahr 1966 wurde das Gemälde dem Kunstexperten Julius S. Held vom Metropolitan Museum New York, USA, vorgestellt. Seinem Urteil zufolge könnte man es dem Umkreis van Dycks zuschreiben; eine Autorschaft de Vos' hielt er für unwahrscheinlich, wofür sich aber 1973 die sowjetischen Experten Dr. Linik und Dr. Kusnecova von der Eremitage Leningrad aussprachen.

## 2. Erscheinungsbild vor der Restaurierung

Das Porträt zeigt eine Dame in holländischer Tracht, auf einem Lehnstuhl sitzend, in der rechten Hand einen schwarzen Federwedel haltend. Der Hintergrund deutet eine Landschaft unter grauem Himmel an. Die Dame befindet sich in der Bildkomposition sehr weit rechts. Große Übermalungen in der Himmelspartie und im Hintergrund links (aus der Sicht des Betrachters) sind deutlich erkennbar. Die raumschaffende Wirkung des Hintergrunds ist durch die Übermalung wesentlich beeinträchtigt. Die Dame scheint in den Hintergrund eingeschlossen, wodurch der Eindruck einer verwachsenen Schulterpartie entsteht. Die Komposition wirkt disharmonisch und ist nicht für die Zeit des 17. Jh. und die Manier A. van Dycks typisch. Im Unterschied zu seiner Art zu malen hat das Gemälde eine sehr ausgewogene farbliche Ausstrahlung. Das Inkarnat und die Hände haben leuchtende, helle Fleischtöne. Die Spitzen des Kragens und der Manschetten sind lasurähnlich über den hellen Untergrund gelegt, das Übergewand ist dunkel mit hellen grauen Ornamenten, das Untergewand mit der Taille in goldgelben Ockertönen, nach den Schatten zu grünlich werdend, gemalt. Die Ornamente sind in leuchtenden Goldockertönen gehalten, hellere in lasierenden Tönen nur rechts und links erkennbar. Der Baum im Vordergrund rahmt die Dame von einer Seite her ein. (Abb. 1)

Das Erscheinungsbild war trotz der leuchtenden Farbgebung durch die Disharmonie der Komposition sehr



2



3

beeinträchtigt, was die kunsthistorische Bearbeitung in Hinsicht auf die Autorschaft sehr behinderte. Genaue Untersuchungen des Erhaltungszustands von Bildträger und Farb- und Grundierschicht ergaben folgendes:

Der Bildträger – aus einem Hanfgewebe in einfacher Bindung bestehend – war durch eine Doublierung stark in Mitleidenschaft gezogen. Als Bindemittel hatte man ein Warmleimgemisch verwendet. Der Auftrag war über die gesamte Fläche ungleichmäßig verteilt. Kaltpressung führte zu Beulen, Blasen- und Schollenbildung in der Farbschicht resultierten aus der Doublierungsmasse. Versprödung und Aushärtung gewährleisteten die Elastizität des Gewebes nicht mehr. Die Ränder an der Originalleinwand fehlten. Deutliche Spuren ließen darauf schließen, daß sie beschnitten worden war. Über restauratorische Eingriffe

2 Detailröntgenaufnahmen. Handpartie „Doppelporträt“ A. van Dyck (links), Handpartie „Junger Mann“ Frans Hals (rechts)

3 Handpartie der Dame, rechts (Infrarot)

4 Abnahmeprobe der Übermalungen

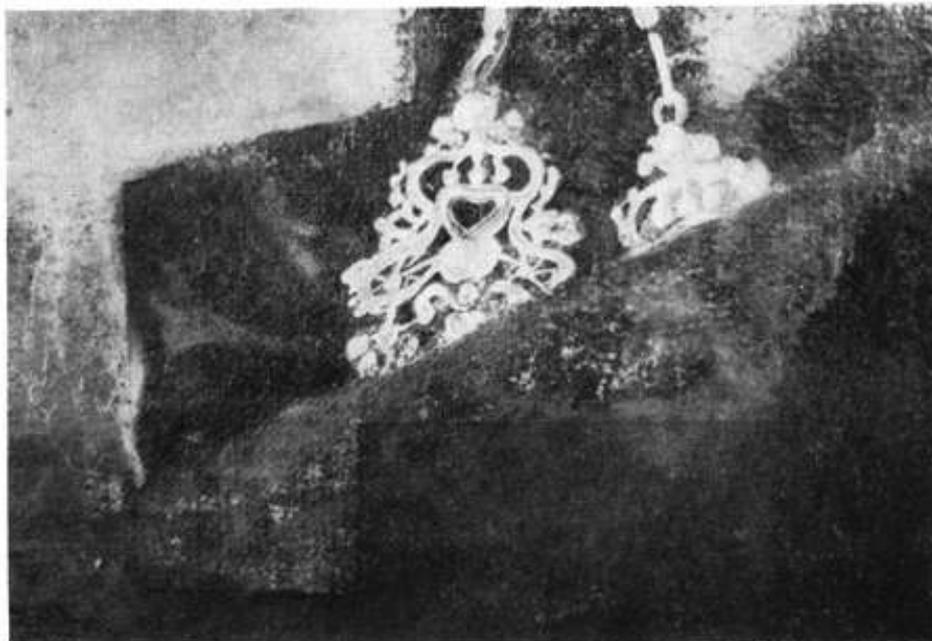
5 Abnahmeprobe der Übermalungen

fehlen jedoch jedwede Berichte und Unterlagen. Gleiches trifft für Farb- und Grundierschicht zu.

Das Erscheinungsbild des Gemäldes wirkte bei flüchtiger Betrachtung intakt, doch zeigten sich bei genauer



4



5

Untersuchung deutliche Spuren umfangreicher restauratorischer Eingriffe: große Übermalungen in der Himmelspartie und im Hintergrund, zahlreiche Retuschen an den Rändern und in den Gewändern der Dame, geschlossene Blasenbildung hauptsächlich im Inkarnat und an den Händen, Verputzungen an Schleier, Kopf- und Nackenpartie der Dame.

Aufgrund dieser Feststellungen wurden folgende sorgfältige Untersuchungen durchgeführt:

1. Röntgenuntersuchung;
2. Infrarotuntersuchung;
3. mikroskopische Untersuchung
  - a) Gewebe,
  - b) Farb- und Grundierschicht,
  - c) Keilrahmen;
4. UV-Untersuchung (wurde nicht weiter verfolgt, da sie nur eine Bestätigung der bereits erkannten Retuschen brachte).

### 3. Ergebnisse der Untersuchungen

Die Röntgenuntersuchungen sowohl an der Radiologischen Klinik Gotha als auch an der Dresdener Hochschule für Bildende Künste ergaben Umriss einer menschlichen Gestalt auf der rechten Seite des Gemäldes, geringe Bleiweißkonzentration und Lichtmodellierung im Inkarnat und in den Händen beider Figuren – ein kaum erkennbarer Pinselduktus – schwach sichtbare Krakeleebildung bei beiden Personen. Dame und neuentdeckte Figur waren zur gleichen Zeit geschaffen worden. Die Silhouette rechts ließ durchaus den Schluß zu, daß es sich um ein Doppelporträt handelt. (Abb. 2)

Die Infrarotuntersuchungen an der Hochschule für Bildende Künste Dresden erbrachten kaum verwertbare Ergebnisse; als hauptsächliche Unter-

suchungsgrundlage wurden deshalb die Röntgenaufnahmen verwendet. (Abb. 3 und 4) Die Basis der Oberflächenuntersuchung bildete hauptsächlich die mikroskopische Untersuchung.

Es bestätigte sich der Befund von 1964, daß große Partien der Farbschicht in unterschiedlicher Stärke übermalt worden waren. Farbschnitte an den Übermalungspartien lieferten interessante Befunde, die auf einen sehr unterschiedlichen Aufbau hinviesen.

Die mikroskopische Gewebeuntersuchung der Originalleinwand ergab ein Hanfgewebe mit einfacher Bindung aus einem Stück. Beeinträchtigt war das Originalgewebe nur durch die spätere Doublierung.

Der Keilrahmen ist wahrscheinlich nicht der Originalrahmen. Er zeigte auf der inneren Mittelleiste eine Beschriftung älteren Ursprungs, die aber schwer zu entziffern war. Möglicherweise handelte es sich um Maße und eine Rechnung. Genaue Anhaltspunkte gibt es jedoch nicht. Maßeinheit und Geldwert anzugeben war bis ins 19. Jh. hinein üblich.

Die UV-Untersuchung wurde nicht weiter verfolgt, da sie nur eine Bestätigung der bereits erkannten Retuschen brachte.

### 4. Abnahme der Übermalungen

Nach Abschluß der Untersuchungsarbeiten und Auswertung ihrer Ergebnisse wurde beschlossen, die beeinträchtigenden Übermalungen zu entfernen und so das Gemälde wieder in seiner ursprünglichen Komposition herzustellen. Die Ursachen dafür waren folgende:

1. Bereits 1964 war ein Teil der Übermalungen entfernt oder durch Retuschen verändert worden.
2. Die Farbschnitte ergaben, daß der Erhaltungszustand der noch vorhandenen Malerei eine Restaurierung rechtfertigte.
3. Es war notwendig, die Harmonie der ursprünglichen Komposition wieder herzustellen. Die Übermalungen hatten das Gemälde verfremdet; der Hintergrund war verfälscht worden, und die dargestellte Dame machte den Eindruck, als habe sie eine verwachsene Schulter.
4. Diese Veränderungen hatten neue Aspekte für die Autorbestimmung ergeben.

### 5. Erscheinungsbild nach der Abnahme der Übermalungen

Die Abnahme der Übermalungen erfolgte sowohl mechanisch als auch

chemisch unter ständiger mikroskopischer Kontrolle. Freigelegt wurde eine männliche Figur, wie sie schon aus der Röntgenaufnahme ersichtlich war. Haltung und Komposition machen deutlich, daß sie ursprünglich zu der dargestellten Dame gehört hatte.

Es handelt sich also eindeutig um ein Doppelporträt. Eine Verkleinerung bei einer früheren Restaurierung läßt das Herstellen der Originalgröße allerdings nicht mehr zu. Trotz Beschädigungen in der Farbschicht der freigelegten Partie gewann das Gemälde in kompositorischer Hinsicht, Farbigekeit und Kolorit des Kavaliere sind von gleicher feiner Differenziertheit wie bei der Dame. Sein Gewand ist in einem gedeckten Purpur gehalten, die Ornamentierung weist eine helle Tongebung auf. Der Schulter und Brustpartie bedeckende Schal ist dunkel, in den Schatten ins Schwarze gehend. Der Kragen ist fast reinweiß, ähnlich die Armmanschetten, doch in gelblicher Tönung. Inkarnat und Hände sind dunkler gehalten als bei der Dame. Deutlich ist der Schwung des Pinselstrichs in den Händen erkennbar. (Abb. 7) Der Ausdruck der gesamten Figur ist sehr bewegt. Trotz Beschädigung der Farbschicht sind die Gesichtszüge des Kavaliere gut erkennbar.

#### 6. Aufbau und Erhaltungszustand der Malerei unter den Übermalungen

Die darunter liegende originale Malerei zeigt den gleichen Aufbau und Charakter wie die von Übermalungen freien Partien:

Grundierung: dünner Auftrag hell mit dünner Imprimatur;

Imprimatur: grau-bräunlich einheitlich; Farbschicht: setzt sich aus dünnen übereinander liegenden Lasuren zusammen, darauf Lichtmodellierung.

Zur weiteren Vertiefung der Kenntnis über den Malereiaufbau wurden noch die Röntgenaufnahmen hinzugezogen. Sie zeigen die Ausführung der Köpfe und Hände gut. (Abb. 9) Weniger gut oder kaum erkennbar sind die übrigen Gemäldepartien, außer denen von Kragen und Manschetten. Ebenfalls nur wenig sichtbar sind die Lichtmodellierungen und Weißhöhungen sowie die Schattenpartien der Gewänder. Auch die Malerei des Hintergrunds ist im Röntgenbild nicht sichtbar.

Von einem guten Erhaltungszustand der freigelegten Malerei kann man nur teilweise sprechen. Der Schwerpunkt der Beschädigungen lag im Inkarnat des Kavaliere und im mittleren Teil seines Gewandes (Schal). Das Übrige zeigt einen relativ guten Zu-



6



7

stand der Farb- und Grundierschicht. Die Art der Beschädigungen weist teilweise auf Farbschichtverputzungen hin. Nur im Inkarnat waren außerdem noch Ausbrüche von Farbsubstanz deutlich sichtbar. Die Grundierungsschicht war im ganzen gesehen gut erhalten, allerdings ist an der linken Schulter des Kavaliere eine vier-eckige 2 cm x 2 cm große Kittstelle aus späterer Zeit vorhanden. Der Kitt zeigte deutlich eine andere Zusammensetzung als die Originalgrundierung. Hier lag offensichtlich eine Beschädigung des Bildträgers vor, die bei einem späteren restauratorischen Eingriff behoben wurde.

Die restlichen zahlreichen über das

6 Handpartie rechts der Dame mit Übermalungen

7 Daumen und Zeigefinger der linken Hand des Kavaliere nach Abnahme der Übermalungen

8 Handpartie beider Personen nach Abnahme der Übermalungen mit beginnender Retuschierung



8

ganze Gemälde verteilten Retuschen überdeckten die Fehlstellen nur dünn. Zum Krakeleernetz wäre noch hinzuzufügen, daß es gut ausgeprägt unter den Übermalungen vorhanden war, aber durch sie verdeckt wurde. Unter dem Mikroskop war deutlich das Eindringen der Übermalungssubstanz zu erkennen.

Archivunterlagen oder schriftliche Berichte, wann die Beschädigungen der Farbschicht entstanden, sind nicht vorhanden. Auch auf die zahlreichen restauratorischen Eingriffe gibt es nur spärliche Hinweise. Daß Restaurationsarbeiten vorgenommen wurden, ist erst 1934/35 und 1964 belegt. Schriftliche Restaurierungsberichte gibt es jedoch nicht. Die Übermalungen entstanden in diesem Umfang wohl in der Zeit vor 1826 – aber nicht vor 1800 –; denn das Gemälde wird im Inventarverzeichnis 1826 nicht als Doppelporträt bezeichnet. Wann es in den Bestand kam, ist aus den Archivalien nicht ersichtlich. Aus alten Archivunterlagen des Schlosses Friedenstein geht nur hervor, daß bereits in den Jahren 1735, 1778, 1800 Restaurierungs- bzw. Ausbesserungsarbeiten durchgeführt wurden. Aus dem Jahr 1800 ist bekannt, daß die Aufsicht über die Herzogliche Gemäldesammlung W. Doell oblag und daß unter seiner Anleitung und Mitwirkung Restaurierungsarbeiten mit Spiritus und Öl ausgeführt wurden, an denen Hofmaler Specht beteiligt war. Jedoch sind die Bilder, um die es damals ging, nicht angeführt. Vergleiche mit Gemälden W. Doells ergaben Ähnlichkeiten in Farbpigment und Pigmentkorn mit den Übermalungen.

### 7. Vergleiche mit der Maltechnik des A. van Dyck

Die Maltechnik van Dycks wurde 1938 wie folgt beschrieben:

„Grund grau gestrichen:

Prima mit brauner Aufzeichnung beginnend unter Benützung der durch Übergehen mit Weißhöhung oder hellerer Töne der Übermalung entstehenden optischen Grau das Bild höhte und vollendet. Der silbergraue Grund ist als Abkürzung der Grauuntermalung aufzufassen und sicher aus ihr hervorgegangen. Der graue Grundton wirkt in den Übergängen und Tiefen mit. Die Modellierung des Fleischtönen erfolgte aus weißer Deckfarbe mit zerstoßener Kohle. Vorzeichnung: Ocker dünn – Harzölfarbe mit Terpentin verd[ünnt], Schatten leicht angetuscht in kalter grüner Erde und eine Spur Bleiweiß, darauf Höhnungsprinzip mit frisch angeriebenem Kremserweiß mit Leinöl oder Nußöl und Zusatz von Mastixterpentin-Firnis. Nach dem Trocknen vom höchsten Licht aus übergeht er entsprechend dünner schummernder Halbtöne bis zu den Schatten und haucht gewissermaßen die Farbe darüber, Lichter und Drücker aufsetzend. Dünne Lagen von Firnißweiß ergeben das Email des Bildes; optisches Grau durch dünnes Übergehen der Halbtöne und Schatten; auch möglich auf dem mit Braun übertuschten Grau eine weiße Lichterhöhung, gegen den Schatten abnehmend; Braun Formdurchbildung prima übermalt.“ [1, S. 343 f.]

Im Vergleich zu dem hier untersuchten Gemälde ergeben sich hin-

sichtlich Technik und Farbschichtenaufbau wenig Anhaltspunkte. Ähnlichkeiten sind nur in Helligkeit und Leuchtkraft der Tongebung der Inkarnate und der Licht- und Schattenmodellierung vorhanden.

### 8. Röntgenologische Vergleichsuntersuchungen zwecks Autorbestimmung

Diesbezüglich wurden in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, und der Hochschule für Bildende Künste Dresden röntgenologische Vergleichsuntersuchungen an Gemälden der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, die van Dyck zugeschrieben wurden, durchgeführt. Weiterhin wurde in den Jahren 1979/80 röntgenologisches Material von Van Dyck-Gemälden aus der Prager Sammlung und aus der Sammlung in Kassel eingesehen und Vergleichsuntersuchungen vorgenommen. Eindeutige, aussagekräftige Ergebnisse in bezug auf den Autor des Gothaer Bildnisses ergeben sich nicht. Lediglich bei Vergleichen mit dem Röntgenbild des Gemäldes „Junger Mann“ von Frans Hals aus der Gothaer Sammlung, die 1979 durchgeführt wurden, ergaben sich Übereinstimmungen in bezug auf Bleiweißkonzentration, Struktur und Duktus der Maltechnik sowie in der Krakeleebildung. Hierauf soll ausdrücklich hingewiesen werden.

In den Jahren 1981 und 1983 wurden auf Anraten A. Mayer-Meintschels zwei Experten auf dem Gebiet der Niederländer-Forschung (insbesondere A. van Dycks) angeschrieben und um Meinungsäußerung gebeten: J. Kelch, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlin (West), und H. Vlieghe, National Centrum voor de Plastische Kunsten Antwerpen. Beide Kunsthistoriker waren der Ansicht, daß das Gemälde nicht von A. van Dyck stamme, zumal die Tracht der Dame mehr auf einen holländischen denn auf einen flämischen Meister hinweist. Auch vertraten sie die Ansicht, es handle sich um ein Doppelporträt, das nach dem Vorbild des Gemäldes „Die Geisblattlaube“ von Rubens oder einer Kopie desselben geschaffen wurde.

### 9. Restauratorische Maßnahmen

Nach Abschluß der Untersuchungen und Auswertungen konnte mit der praktischen Restaurierungs- und Konservierungsarbeit begonnen werden.

In erster Linie war für eine ausreichende Stabilisierung des Bildträgers zu sorgen. Zunächst mußte die



9 Gesamtaufnahme nach der Restaurierung. Zustand 1980–1983

alte Warmleimdoblierung entfernt werden, da sie die Elastizität des Originalbildträgers schädigend beeinflusste und Ursache der Blasen- und Beulenbildung in der Farb- und Grundierschicht war. Die Abnahme erfolgte mechanisch. Durch partielles Anfeuchten der Leinwand mit Wattebäuschen, die in warmes Wasser getaucht wurden, konnte die Doblierungsleinwand vom Bildträger ohne dessen Beschädigung abgelöst werden. Die verbliebene restliche Dobliermasse wurde durch Abschaben mit dem Skalpell und Abschleifen mit feinkörnigem Sandpapier entfernt.

Einer neuen Doblierung diente ein Wachs-Harz-Gemisch mit einem Baumwoll-Nessel-Gewebe als Träger. Es wurde bewußt auf eine Wachs-Harz-Doblierung zurückgegriffen, um das Gemälde vor Schäden, die durch die klimatischen Bedingungen des Ausstellungsstandortes entstehen könnten, ausreichend zu schützen.

Nach erfolgter Doblierung (die überschüssige Dobliermasse wurde mit rektifiziertem Terpentinöl entfernt) waren – Voraussetzung dafür, die Übermalung abzunehmen – Bildträger sowie Farb- und Grundierschicht genügend stabilisiert. Vor der Abnahme wurden Versuche mit nachstehenden Lösungsmitteln durchgeführt.

1. Reines rektifiziertes Terpentinöl,
2. Rektifiziertes Terpentinöl und Äthylalkohol (im Verhältnis 2 : 1),
3. Toluol.

Die Versuche ergaben, daß eine relativ leichte Lösung mit der Mischung von rektifiziertem Terpentinöl und Äthylalkohol im Verhältnis 2 : 1 möglich war. Als Methode bewährte sich das Auftragen mit Wattebäuschen und partielles Abrollen. Zur Kontrolle wurde das Mikroskop unter Zuhilfenahme des Röntgenbilds herangezogen. Die Abnahme der Übermalungen erfolgte schichtweise. Damit wurde das Risiko einer Beschädigung der noch vorhandenen Malerei auf ein Minimum reduziert.

Der Schwerpunkt der Restaurierungsarbeiten lag jedoch im wesentlichen bei der Retusche der freigelegten Malerei. Obwohl die Grundierschicht nicht beschädigt war und die Retusche auf die Originalgrundierung gesetzt werden konnte, zeigten sich bei näherer Untersuchung doch einige Probleme. Die hauptsächlichsten Fragen waren:

1. In welcher Form sind die Retuschen auszuführen? Welche Technik bietet sich dazu an?
2. Inwieweit ist es möglich, die vorhandene Originalfarbschicht durch eine Retusche zu verbinden, ohne zu dicht und untransparent in der Farbkonsistenz zu werden?

3. Welche Zwischenisolierung paßt sich am besten dem Original an?

4. Welcher Art muß die Ergänzung am Hutrand des Kavaliere und an der Kopfpattie der Dame sein?

5. Welcher Schlußfirnis eignet sich am besten?

Mehrere Probeversuche ergaben, daß sich eine Aquarelltechnik in getupfter Form am ehesten der feinen Lasurmalerei anpaßt. Die Transparenz konnte dadurch gewahrt werden. Gleichzeitig ergab dies die Möglichkeit, noch vorhandene Anschlußpunkte in der Originalfarbschicht locker miteinander zu verbinden, ohne eine unfreiwillige Formgebung hervorzurufen.

Die Isolierung mit Schellack BN hell 1 : 4 war besonders für ein Anpassen an die Farbschicht des Originals geeignet.

Von einer Schließung der Fehlstellen am oberen Hutrand des Kavaliere und der oberen Schleierpartie der Dame wurde abgesehen. Es gab noch zu wenig Vergleichsmöglichkeiten und Vorlagen, die im Sinne der heutigen Restaurierungsauffassungen den besten Erfolg ermöglicht hätten. Weitere Forschungsarbeiten in den Jahren 1981 bis 1983 und schriftliche Hinweise der Kunsthistoriker J. Kelch und H. Vlieghe führten zu wesentlichen Fortschritten bei der Untersuchung der Problemstellen. Aus den Hinweisen ging hervor, daß es sich bei der Fehlstelle am oberen Hutrand des Kavaliere um eine Krempe der Art handelt, wie sie runde Hüte, die man u. a. bei Frans Hals findet, haben. (Abb. 9) Zur Fehlstelle am oberen Schleierrand der Dame gibt es keine eindeutigen Hinweise. So besteht durchaus die Möglichkeit, daß die Form des Schleiers und des Kragens anders vorgesehen war, als es sich jetzt darstellt.

Für eine Rekonstruktion gibt es jedoch zu wenig Hinweise, und die Untersuchungsergebnisse der Farbschicht an diesen Partien sind als Unterlage nicht ausreichend, so daß nur der Hutrand des Kavaliere ergänzt werden kann.

Als Schlußfirnis wurde ein Dammarfirnis im Verhältnis 1 : 4 in rektifiziertem Terpentinöl mit einem Zusatz von Bienenwachs gewählt, um eine zu glänzende Oberfläche zu vermeiden.

#### Zusammenfassung

Die Dokumentation veranschaulicht die umfangreiche Problematik der Restaurierung. Das Anthonis van Dyck zugeschriebene Gemälde aus dem Bestand des Schloßmuseums Gotha wurde mit Hilfe naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden in der

ursprünglichen Komposition wiederhergestellt, was in Hinsicht auf Interpretation und Autorschaft neue Erkenntnisse brachte.

#### Резюме

Данная документация делает наглядной объёмистую проблематику реставрации. Картина из фондов дворцового музея г. Гота, якобы принадлежащая Антонию ван Дайку, при помощи естественнонаучных методов исследования была восстановлена в первоначальной композиции, что с точки зрения интерпретации и авторства привело к новым познаниям.

#### Summary

The documentation vividly reflects the big problems involved in restoration. The painting from the stock of the castle museum of Gotha, which is ascribed to Anthonis van Dyck, has been restored in its original composition, yielding new findings with respect to interpretation and authorship.

#### Sommaire

La documentation montre les problèmes étendus de la restauration. Le tableau sortant des effectifs du musée du château de Gotha, attribué à Anthonis van Dyck, fut restauré dans sa composition originale à l'aide des méthodes d'examen des sciences naturelles, rendant en considération de l'interprétation et de l'auteur des nouvelles connaissances.

#### Literatur

- [1] Doerner, M.: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde.
- [2] Schaeffer, E.: Van Dyck — Des Meisters Gemälde, Stuttgart; Leipzig 1909.

Fotos: K. G. Beyer (Abb. 9); A. Buse (Abb. 1, 4, 5, 6); Schloßmuseum Gotha (Abb. 2, 7, 8); A. Steuerlein/Hochschule für Bildende Künste Dresden (Abb. 3)

Anschrift der Verfasserin:  
Adelheid Buse, DDR-5080 Erfurt,  
Johann-Sebastian-Bach-Straße 11