



Abb. 51: Detail aus Abbildung 53 (siehe Seite 253).

Manfred Koller, Michael Vigl

Die Seitenaltäre von Maria Kirchentäl: Untersuchung und Konservierung der Gemälde und ihres barocken Klimaschutzes

Die beiden hohen Seitenaltäre von Maria Kirchentäl sind nach Salzburger Tradition mit rötlichen Salzburger Kalkmarmoren wandfest verkleidet. Sie lassen in der Mitte flache Nischen für die eingesetzten Altargemälde frei, deren Abschluß die äußere Kirchenmauer bildet. Die Fugen zwischen Altaraufbau und Gemälden werden von glanzvergoldeten, direkt auf die Bildränder aufgesetzten Rahmenprofilen abgedeckt.

Aus nicht bekannten Gründen ist nur das linke Altarbild aus der ersten Ausstattungsphase erhalten, während das rechte Gemälde und wohl auch der rechte Altaraufbau erst um 1800 entstanden sein dürften. Im Rahmen der Innenrestaurierung haben die Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes in Wien diese beiden Großgemälde zur Konservierung und Restaurierung übernommen und auch für die Erhaltung des bemerkenswerten

und seit der Entstehung bewährten barocken Klimaschutzes in der Altarnische hinter den Bildern gesorgt.¹

Die heiligen Anna, Maria und Joachim

Das linke Seitenaltarbild ist mit „*Jac. Zanussi Pinse Salisb. 1719*“ signiert und datiert und zählt mit 355 × 234 cm zu den größten und besten Werken dieses Hofmalers der Salzburger Erzbischöfe Harrach und Firmian. Ein Jahr zuvor hatte er für die Pfarrkirche im Tiroler Rattenberg eine ähnliche Komposition dieses Themas gemalt, für die sich in Prag auch eine Entwurfszeichnung erhalten hat.² In einem mit Pilastern gegliederten Raum steht links ein Stufenpodest mit einer vorgehangenen mächtigen Säule. Auf diesem Podest sitzt Anna mit Maria als Jungfrau im Schoß, die durch ihre leuchtende Gewandung in Rot und Blau den Blick auf

sich zieht. Von rechts beugt sich mit weitem Schritt Joachim von seinem Stuhl weg zu Maria hin, deren Augen sich nach oben richten. Dort bricht die himmlische Erscheinung einer engelumspielten Weltkugel mit der Geisttaube und dem eine Krone haltenden Gottvater in den realen Raum ein. Von der Taube gehen zarte helle Strahlen in Richtung der Jungfrau, auf die im rechten Hintergrund auch ein großer geflügelter Engel mit theatralischer Pose weist. Links unter Maria im dunklen Vordergrund blättern zwei Engel ein Buch mit der Inschrift „*Ecce Ancilla Domini*“ auf. Damit hat der Maler verschiedene Stränge der historischen Marienikonographie, nämlich die der Großeltern Christi als Vorläufer seiner „heiligen Familie“ und der „Verkündigung seiner Geburt an Maria“ verküpft und ist damit wohl zeitgenössischen theologischen Ideen gefolgt.³ Koloristisch



Abb. 52 (links): Maria Kirchentel, Wallfahrtskirche. Linkes Seitenaltarbild „Anna und Joachim mit Maria“ von J. Zanusi, 1719; Zustand vor der Restaurierung.

Abb. 53 (rechts). Das Altarbild Zanusis nach der Restaurierung (Zustand 2001).

Über die zentrale Figurengruppe des Bildes hält ein Engel ein Spruchband mit den prophetischen Worten Elisabeths zum gesegneten Leib Mariens „*benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*“. Die antike Säulenhalle, in die die Begegnung versetzt ist, gibt den Blick in eine südliche Landschaft frei. Zur steinfarbig dunklen Architektur kontrastieren die lokalfarbigen Gewänder. Die Stilformen des unsignierten Heimsuchungsbildes, wie die statische Komposition von Raum und Figuren, das „griechische“ Profil Mariens, die akademisch gezeichneten Gewänder und die glatte Malweise, tragen bereits klassizistische Züge, womit eine Entstehung zwischen 1790 und 1810 in Frage kommt. Der letzte Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo war für die neuen Strömungen besonders aufgeschlossen, wie sie auch die auf Rom und Neapel in den Jahren 1779–89 konzentrierte Studienzeit seines Hofmalers Andreas Nesselthaler dokumentiert.⁵

Maltechnik und Zustand der Altarbilder

In den letzten 20 Jahren konnten für die entwicklungsgeschichtliche Stellung und die individuelle Praxis einiger Hauptmeister der Barockmalerei in Österreich erste Grundlagen zusammengetragen werden. Diese beruhen vorwiegend auf dem seit 1946 auf Großgemälde ausgerichteten Arbeitsschwerpunkt der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes in Wien und wurden seit 1975 durch die Möglichkeit eigener naturwissenschaftlicher Laboranalysen wesentlich erweitert.⁶ Für österreichische Barockmaler liegen technologisch-restauratorische Einzelstudien bisher für Peter Strudel⁷, Johann Michael Rottmayr⁸, Michelangelo Unterberger⁹, Franz Anton Maulbertsch¹⁰, Johann Martin Schmidt¹¹ und Jacopo Zanusi¹² vor. Das vom Beginn bis ans Ende des 18. Jahrhunderts reichende Schaffen dieser Maler umfaßt die wesentlichen Züge der Entwicklung im österreichischen Hoch- und Spätbarock. Im Bereich kirchlicher Altarbilder herrscht Ölmalerei auf Gewebeträgern vor, deren ungestückelte Formate bereits Mitte des 17. Jahrhunderts bis zu 3,5 m Webbreite betragen. Die vorherrschenden Ölmalweisen fußen bis um 1700 einerseits auf der italienischen „Fapresto“-Technik mit Rotockergrundierung, zum anderen auf der differenzierter vorgehenden flämischen Tradition mit mehrschichtigen und auch mehrfarbigen Grundierungen und Schichtenmalerei von teilweise perfekter Glättung. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominiert zunächst die italienische Richtung, aber nach der Jahrhundertmitte

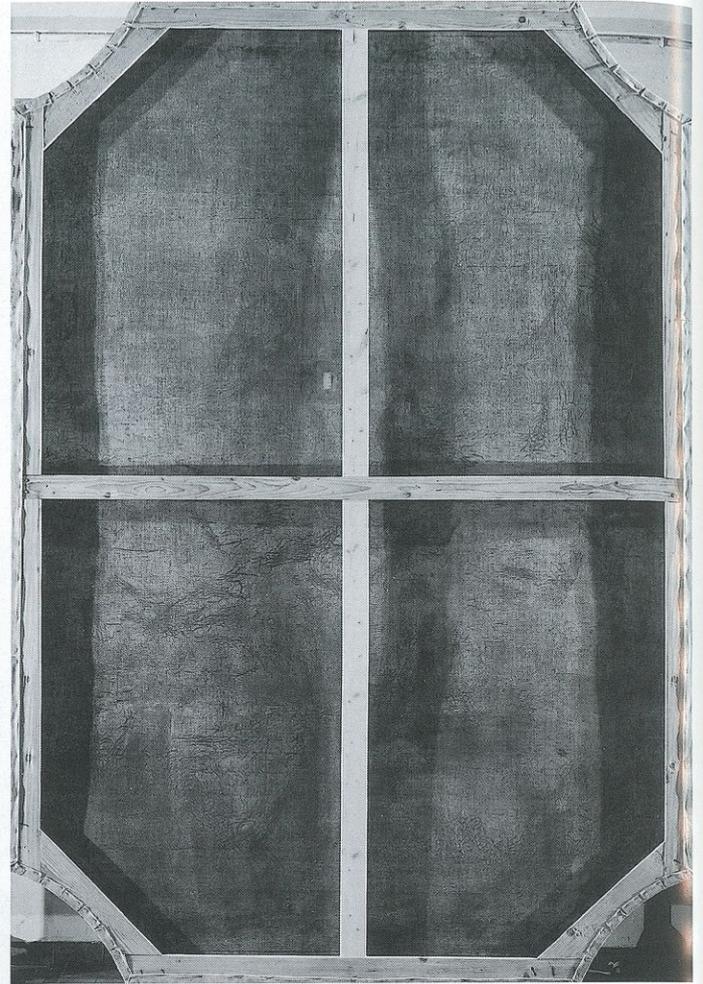
wird das Rot von Mariens Kleid bei den Außengewändern Joachims und des Engels hinter ihm fortgeführt. Die Kleider Annas und Joachims ordnen sich mit nach hellblau changierendem Rosa dem dominanten Farbakkoord Marias unter. Annas gelber Umhang und der gelbgrüne Stufenteppich ergänzen die leuchtende Farbharmonie.

Die Heimsuchung Mariens

Nach der Kirchenweihe im Jahre 1701 stiftete zufolge den Akten im Diözesanarchiv Max Graf Thun (1638–1701) das ursprüngliche Seitenaltarbild der Heimsuchung Mariä, von dem sich allerdings keine Spur erhalten hat.⁴ Auch das jetzt vorhandene rechte Altarbild

zeigt den Besuch Marias und Josephs bei Elisabeth und Zacharias, kann jedoch stilistisch erst aus der Zeit um 1800 stammen. Größtmäßig ist das rechte Seitenaltargemälde (377,5 × 232 cm) um 22 cm höher als das linke Gemälde von Zanusi. Da aber die beiden Bilder zentimetergenau in ihre Marmorrahmen passen, kommt für keines der beiden Gemälde eine Sekundärverwendung in Frage. Jedoch weicht der rechte Altaraufbau auch in seiner Ausführung von Marmorteilen und Klimaschutz vom linken deutlich ab. Diese Indizien lassen darauf schließen, daß die Ausführung des rechten Altares nicht zeitgleich mit dem linken, jedenfalls später erfolgt sein dürfte.





sind (analog zu den Stiltendenzen) auch wieder flämische und niederländische Malweisen gefragt. Nach 1770 werden Grundierungen und Farbauftrag immer glatter und werden auch maltechnische Experimente mit geänderten Bindemitteln bis zur Enkaustik aufgenommen.¹³ Innerhalb der österreichischen Entwicklung treten die neuen Ideen in Wien (mit seiner Kunstakademie) und in Salzburg am stärksten auf.

Als *Bildträger* verwendet Zanusi hier wie auch sonst normalbindige Leinwand mittlerer Fadenstärke und Webdichte (11–13 Fäden pro cm²) mit Webbreiten bis 270 cm für Großformate wie Maria Kirchentäl.¹⁴ Der Blindrahmen besteht wie üblich aus breiten, überplatteten Nadelholzleisten, der aus ganzen Bretteilen vom Rahmenschreiner dem Maß der lichten Altaröffnung angepaßt wurde. Der Bildträger des anonymen rechten Seitenaltarbildes ist zwar ähnlich getischlert, zeigt mit der Verwendung von sägerauhen statt gehobelten Brettern (wie beim Zanusbild) aber eine mindere Qualität der wohl nicht zeitgleichen Ausführung. Beide Seitenaltarbilder sind undoubliert und bestehen jeweils aus einem Stück Leinwand (keine Nähte) mit einfacher Leinenbindung.

Die *Grundierung* der Malgewebe erfolgte nach dem Aufspannen der Leinwand auf den Blindrahmen. Dabei dürfte Zanusi sich we-

nig an die bei De Mayerne für die flämische Tradition erwähnte Vorleimung zu Imprägnierung und Porenverschluß des Gewebes gehalten haben.¹⁵ Denn die Rückseiten seiner Bilder für Henndorf von 1715 und für Maria Kirchentäl zeigen rückseitig durchgedrungenen Rotockergrund und auch die Umriss der vorderseitigen Komposition infolge aufgesaugten Ölbindemittels. Die formatbezogene Grundierweise spricht noch für eine Ausführung in der eigenen Werkstatt, wie sie für Michelangelo Unterberger bezeugt ist (mit mehrwöchiger Trockenzeit¹⁶). Die Grundierungsfarbe von Zanusi ist sonst wie bei Peter Strudel, Johann Michael Rottmayr, Martino Altomonte und noch Paul Troger ein kräftiges Rotocker nach der Tradition des italienischen Hochbarock, womit die Ölfarben eine feurigere Grundstimmung erhielten. Merkwürdigerweise liegt nur bei seinem Seitenaltarbild von Maria Kirchentäl auf dem (nicht auf dem definitiven Rahmenformat aufgetragenen) Rotockergrund noch eine beigefarbene Zweitgrundierung oder flächige Imprimitur aus Gelb- und Rotocker mit Bleiweiß, Kreide und Schwarz gemischt. Diese ist in den Quellenschriften nach 1750 „lederfarbener“ Grund genannt und wird sonst in Österreich erst bei Malern der nächsten Generation üblich (Kremser Schmidt, Maulbertsch, J. B. Lampi). Allerdings

kommt der lederfarbene Grund (über Rotocker) in Venedig schon bei den Zeitgenossen Zanusis vor (G. B. Tiepolo, Francesco Guardi) und kennzeichnet deren neue Stilstufe farbiger Aufhellung.¹⁷ Vielleicht weist dieses Indiz gemäß der Herkunft des Salzburger Hofmalers aus dem Trentino auf frühe direkte oder indirekte Kontakte mit Venedig. Demgegenüber ist die reine Rotockergrundierung des späteren Heimsuchungsbildes maltechnisch konservativer.

Die *Farbenpalette* der Altarbilder Zanusis folgt – nach den Laboranalysen des Bundesdenkmalamtes – mit Bleiweiß, Gelb- und Rotocker, Neapelgelb, Zinnoberrot, rotem Farblack und Beinschwarz der zeitüblichen Praxis. Als maltechnisch auf dem letzten Stand erweist sich Zanusi in der frühen Verwendung von Preußischblau für die in seinem Kolorit sehr wichtigen Blau- und Lilatöne. Wie in Henndorf 1715, so verwendet er auch 1719 für Maria Kirchentäl bereits das erst um 1704 in die Malerei eingeführte Preußischblau. Diese Bilder liefern den bisher für Österreich frühesten Beleg für dessen Verwendung in der Ölmalerei.¹⁸ Dagegen fehlt das im 17. Jahrhundert häufige, aber als Ölfarbe verbräunende Smalteblau.¹⁹ Der *Farbauftrag* ist bei Zanusi in der Regel zweischichtig, wobei der häufige hohe Bindemittelgehalt der unteren Schichte mit einer er-

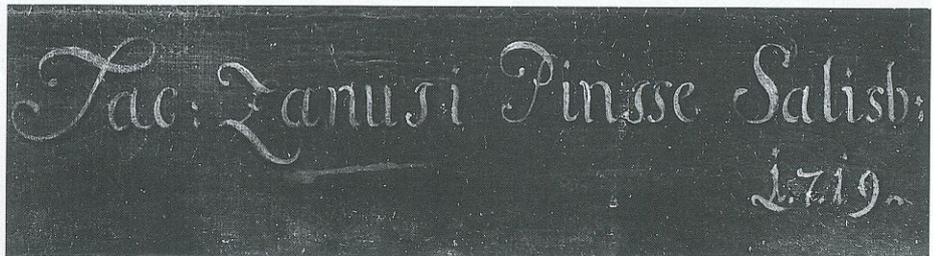
Abb. 54 (links außen): Maria Kirchental, Wallfahrtskirche. Linkes Seitenaltarbild (vgl. Abb. 53), Rückseite: Blindrahmen und Bildträger vor Restaurierung.

Abb. 55 (links innen): Maria Kirchental, Wallfahrtskirche. Linkes Seitenaltarbild (vgl. Abb. 53), Rückseite: Blindrahmen und Bildträger nach Restaurierung (2001).



Abb. 56 (rechts oben): Maria Kirchental, Wallfahrtskirche. Linkes Seitenaltarbild (vgl. Abb. 53), linke untere Ecke mit der Signatur, vor Restaurierung.

Abb. 57 (rechts): Maria Kirchental, Wallfahrtskirche. Linkes Seitenaltarbild (vgl. Abb. 53), die Signatur „Jac. Zanusi Pinsse Salisb. 1719“ nach Restaurierung.



sten, skizzenhaften Anlage der Malerei zusammenhängt. Auf der Grundierung legte der Maler seine Kompositionen wohl mit einer flüchtigen Kreideunterzeichnung an, die später nicht mehr feststellbar ist. Darauf folgte eine Pinselskizze mit flüssigen, gedämpften Ölfarben in Firnisverdünnung (Gelbfluoreszenz!), wobei in Schattenbereichen der Rotgrund noch sichtbar geblieben sein wird. Anschließend wurde dieses Bildstadium einige Zeit zum Trocknen stehengelassen. Die mikroskopischen Farbquerschnitte verschiedener Bildteile zeigen deutlich diesen Arbeitsbeginn, wie er auch den in der Maltheorie des 17. Jahrhunderts überlieferten ersten Arbeitsstadien, der „maniera lavata“ und der „maniera sbazzata“, entspricht.²⁰ Dieses Stadium bildet eine Analogie zu den lavierten Federzeichnungen der Kompositionsentwürfe von Barockmalern und war vor allem für diejenigen Künstler wichtig, die als Schnellmaler auf zeichnerische Vorbereitungsstufen weitgehend verzichtet haben (z. B. Peter Strudel). Nach dem Lavierstadium vollendete Zanusi in der „maniera finita“ die Ölbilder naß in naß, mit reinen, kräftigen Farbpigmenten und nur mit Bleiweiß aufgehellt. Das Zwischenstadium einer „maniera sbazzata“ scheint bei ihm nicht vorzukommen bzw. findet sich höchstens in weniger genau ausgearbeiteten Randbereichen. Im

Vollendungsstadium („maniera finita“) werden die Inkarnate von den bläulichen Schattten zu den rosaroten Höhungen fein modelliert und die Gewänder rokokohaft, mit changierenden Tönen in fließenden Übergängen von Gelb nach Blau, von Rot nach Violett angelegt, wie sie die Gewänder der Hauptfiguren in Maria Kirchental besonders schön zeigen. Auch die Schatten sind stets farbig und malerisch differenziert. Das spätere Heimsuchungsbild zeigt dagegen wesentlich stärkere Lokalfarbigkeit bei teilweise nur einschichtigem, lokalfarbig deutlich abgesetztem Farbauftrag. Der Marienmantel ist nach italienischer Tradition mit Bleiweiß und Holzkohle unterlegt und darauf mit reinem Ultramarinblau gemalt. Für das lila Kleid Mariens wurde roter Farblack mit Bleiweiß gemischt, und im Gelbton für den Mantel Elisabeths finden sich Gelbocker und Zinnober, Bleiweiß und Kreide. Bei stellenweise zweischichtigem Farbauftrag ist die untere Farblage – ähnlich wie in der für das Pendantbild Zanusis beschriebenen Barockmanier – lasierender als die obere Schichte angelegt. Damit weist, wie die oxydrote Grundierung, auch die Malweise auf einen Künstler der älteren Generation hin, der nur seinen Stil modernisiert hat, aber eine konservative Maltechnik beibehält.

Zustand der Seitenaltarbilder vor der Restaurierung

Der Erhaltungszustand der Gemälde ist trotz der exponierten Lage von Maria Kirchental auf über 1000 m Seehöhe und alpinem Klima bemerkenswert gut. Dies hängt auch mit dem abschließend beschriebenen barocken Klimaschutz zusammen. Aus der Restaurierungsgeschichte sind nur zwei Maßnahmen überliefert, die auch an den Gemälden abzulesen waren. Nach den Kirchenrechnungen hat im Jahre 1839 „Martin Pitzer Gemälde Restaurateur et Conservator a. Salzburg“ für die beiden Seitenaltarbilder, „welche der Restauration bedürfen und von hohem Werthe sind“, einen Kostenvorschlag erstellt. Dieser stellt ein frühes und wegen seiner methodischen Sorgfalt bemerkenswertes Dokument für die Geschichte der Gemälderestaurierung in Österreich dar.²¹ Nach einer treffenden Beschreibung des Zanusibildes stellt er fest: „Dieses Bild ist durchaus mit gereinigte körperhafte Farbe kräftig gemahlt, und darf für eins der besten vom Zanusi gehalten werden. Dasselbe ist aber schon zu sehr ausgetrocknet, und in krachender Sprödigkeit mit einigen aufgeworfenen Sprüngen versehen: auch hat es in der Mitte bereits ein 2 Zoll hoch, und 1 1/2 Zoll breites Loch bekommen. Es ist wegen guter Leinwand jedoch nicht notwendig, daß es auf einer guten



neuen Leinwand sollte aufgezogen werden; zu diesen künftigen Erhaltung aber ist es notwendig, daß es von der Stelle und Kirchenraum herabgenommen, gereinigt, dann wiederum festangespannt, angenagelt, ausgekittet, ausbesert, und mit dem dazu geeignetem besten Gemälde Firniß überzogen werden muß.²² Auch das Gegenstück „auf dem Epistelseitenaltar“ beschreibt Pitzer 1839 und macht ähnliche Vorschläge: „... wie oben in dem ersten Bilde beschrieben ist, indem jedes in einem und denselben Übeln zustande ist, blos, daß dieß letztere kein Loch hatte. Die Restauration beyder Bilder wird um den höchst billigen Preis pr Fünzig Gulden ems. w. w. vom Unterzeichneten übernommen.“ Es folgen noch Vorschläge für die Behandlung der Zierrahmen mit Erneuerung der Vergoldung, die „durch das Schwitzen des darangehefteten Marmorsteines gänzlich in die Faulung übergegangen ... ist ...“²³ Nach den Akten des Landeskonservatorates in Salzburg hat dann 1960 der auch sonst einschlägig bekannte Anton Bachmayr die Seitenaltarbilder gereinigt, regeneriert und für die „vorsorgliche Restaurie-

rung“ im September 1960 seine Rechnung über S 7000,- bezahlt bekommen.²⁴

Im Zuge der aktuellen Gesamtrestaurierung des Innenraumes der Wallfahrtskirche waren besonders die großformatigen Seitenaltargemälde vor den Einwirkungen der bevorstehenden baulichen Umbau- und Restaurierungsarbeiten zu schützen. Dazu wurden die beiden Leinwandgemälde aus den Altaraufbauten demontiert und zur Restaurierung in die Wiener Amtswerkstätten übernommen und erst nach Abschluß aller Maßnahmen zur Raumsanierung im Herbst 2001 wieder in die konservierten Marmoraltäre eingesetzt. Die Gemälde zeigten unterschiedliche Zustände. Beim Heimsuchungsbild führte unzureichende Spannung zu Leinwanddeformationen in Form von Wellen und Ausbauchung in der unteren Bildhälfte. Beide Gemälde waren bereits früher ab- bzw. nachgespannt worden. Dabei hat man die Nägel bildseitig entlang der Rahmenkanten mit ca. 35 Nägeln pro Meter sehr dicht eingeschlagen, was zu zahlreichen zusätzlichen Verlet-

zungen von Gewebe und Malschicht entlang der Ränder geführt hat.

Auch sind beide Bildträger in der oberen Bildhälfte mechanisch verletzt. Diese Leinwandbeschäden sind grob vernäht und an der Rückseite mit einem Leinenflicken (Dipersionskleber) hinterklebt worden.

Bei den beiden Blindrahmen mit jeweils einer horizontalen Mittelstrebe haben sich die Holzverbindungen zum Teil gelockert.

Die Wirkung des Anna-und-Joachim-Bildes von Zanusi war zuletzt durch großflächig stark vergilbten und vor allem in den Schattenzonen blind gewordenen, zweilagigen Firnis sehr beeinträchtigt. Die innere grauopaktübe Firnissschicht enthält aus der Malschicht verschleppte Pigmente, während die äußere Schicht klar, aber stark krakeliert ist und auch kleine Luftblasen enthält. Unter diesen Firnislagen (von 1839 und 1960?) befanden sich Fehlstellen nur im Bereich des Engels neben Joachim in Form von Verreibungen mit großzügigen, nachgedunkelten Retuschen. Die originale Malschicht war allgemein spröde und schollig mit teilweise geöffneten Kanten. Auch die Malschicht des Heimsuchungsbildes

Abb. 58 (links außen): Maria Kirchentäl, Wallfahrtskirche. Rechtes Seitenaltarbild, „Heimsuchung Mariens“, anonymen Maler um 1800; Zustand vor Restaurierung.



Abb. 59 (links innen): Maria Kirchentäl, Wallfahrtskirche. Rechtes Seitenaltarbild, „Heimsuchung Mariens“, anonymen Maler um 1800; Zustand nach Restaurierung.

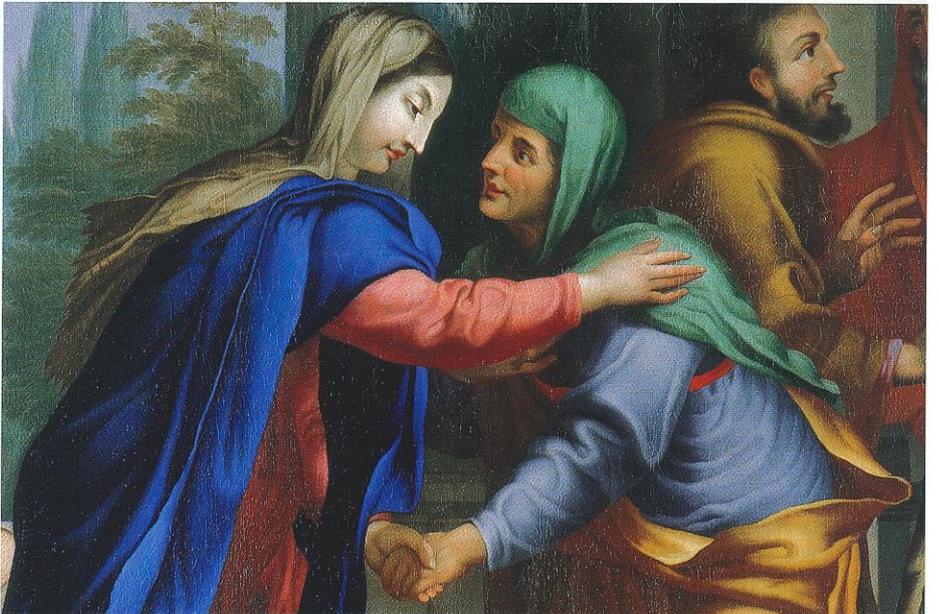


Abb. 60 (rechts oben): Maria Kirchentäl, Wallfahrtskirche. Rechtes Seitenaltarbild (wie Abb. 58); Ausschnitt der Mittelgruppe vor Restaurierung.

Abb. 61 (rechts Mitte): Maria Kirchentäl, Wallfahrtskirche. Rechtes Seitenaltarbild (wie Abb. 59); Ausschnitt der Mittelgruppe nach Restaurierung.

Abb. 62 (rechts unten): Detail aus Abbildung 61 mit der Hand Mariens, zeigt die barocken Reminiszenzen der Malweise und die volle Erhaltung der gealterten, originalen Oberflächenreliefs der Malerei, nach Restaurierung.



ist dicht krakeliert, spröde und schollig. Im Bereich der zentralen Darstellung kam es bereits zu unzähligen kleinen Malschichtabsplitterungen. Alte Kittungen und nachgedunkelte Retuschen weisen auf die schon früher bestandene Haftungsproblematik der Malschichten (bzw. ihre starke Klimabelastung) hin.

Als erster Schritt zur notwendigen Substanzkonservierung mussten zunächst die gefährdeten Malschichten beider Gemälde im gesamten Bildbereich gefestigt werden. Erst dann konnte man die Leinwandflecken mit den Kleberückständen von den Rückseiten abnehmen, die Risse in den Bildleinwänden punktuell verkleben und in die Lücken Textilergänzungen mit passenden Geweben einsetzen. Angesichts der sonst noch guten Tragfähigkeit der Bildgewebe und der sonstigen Unberührtheit der Bildrückseiten wurde wie schon 1839 von Pitzer bewußt auf eine Doublierung verzichtet. Die zu kurzen und durch die späteren Randnagelungen (ca. 480 Löcher pro Bild!) geschwächten Spannrahmen mußten mit Spannstreifen verstärkt werden, damit die Gemälde wieder auf die reparierten Blindrahmen aufgespannt werden konnten.



Abb. 63 (oben links): Linker Seitenaltar: Bei der Abnahme des Altarbildes kam die barocke Bretterverschalung zum Vorschein.



Abb. 64 (oben rechts): Li. Seitenaltar: Im Spalt zum Marmorrahmen ist die originale Holzkohlefüllung als Klimapuffer zu erkennen.

Abb. 65 (rechts): Linker Seitenaltar: Maßschema des holzkohlegefüllten, originalen Klimakastens hinter dem Altarbild Zanusis von 1719.

Nach Konsolidierung der Bildträger lieferten genaue Untersuchungen der Bildoberflächen unter dem Technoskop und Laboranalysen einiger Mikroproben der Farb- und Firnis-schichten die naturwissenschaftlichen Grundlagen zum Malschichtaufbau und seinen Veränderungen. Infolge der jeweils eindeutig späteren Zutaten von technisch wie optisch minderwertiger Qualität konnte als Restaurierziel der jeweils ursprüngliche Zustand mit seinen materialbedingten Alterungsformen bestimmt werden. Daraus folgte die Reinigung der Gemäldeoberflächen und die schrittweise Reduzierung der mehrlagigen Firnis-schichten entsprechend ihrem Lösungsverhalten. Dabei konnten auch die nachgedunkelten Retuschen und Kittungen, die meist über die tatsächlichen Fehlstellen hinausreichten, entfernt werden. Fast alle Blindstellen verschwanden mit der Firnisabnahme, und tieferliegende Trübungen erreichten durch partielles Nachfirnissen wieder die notwendige Transparenz. Die verbliebenen Fehlstellen in den Malschichten wurden entsprechend der farbigen Grundierung kantengenau gekittet und mit Gouache- und Harzölfarben präzise retuschiert und nach guter Farbtrocknung mit einem Mastixfirnis in frisch rektifiziertem Terpentineis abgeschlossen.

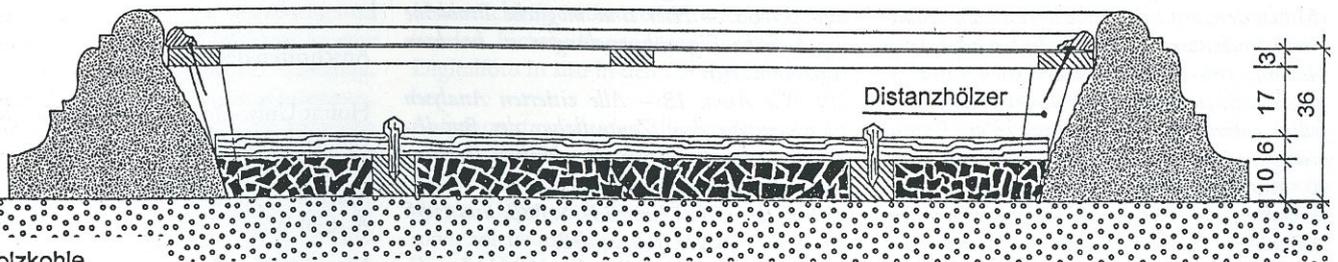
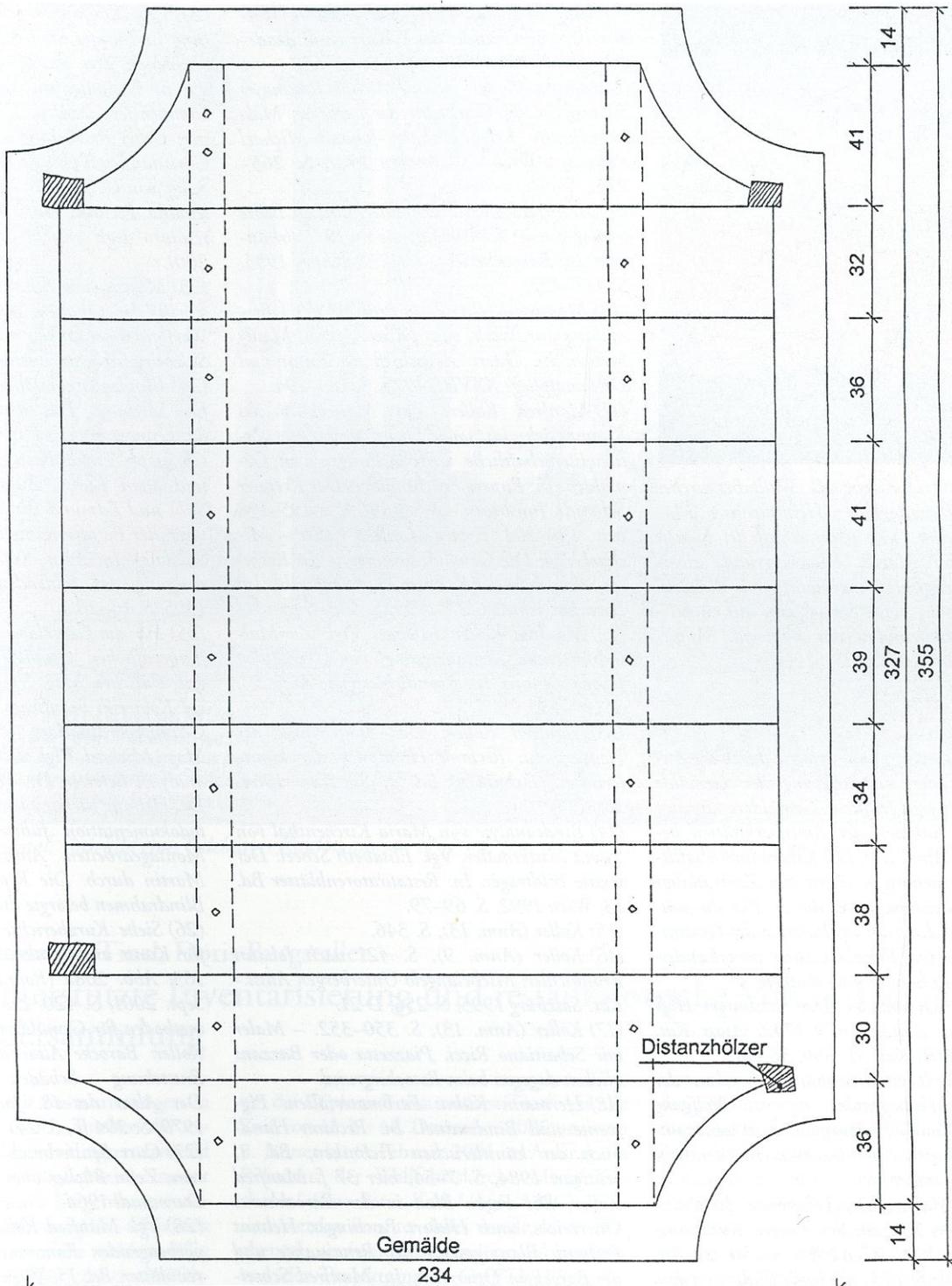
Der Gesamtkostenaufwand für diese Arbeiten betrug ca. S 320.000,-, die zu zwei Drittel

vom Bundesdenkmalamt und zu einem Drittel aus Mitteln der Kirchenverwaltung (S 104.800,-) getragen worden sind.²⁵

Barocker Klimaschutz der Altarnischen

Im Zuge der Abnahme der Gemälde aus den Marmoraufbauten konnten in den Altarnischen historische Klimaschutzvorrichtungen entdeckt werden, die bisher in Österreich in ähnlicher Form nur für die Seitenaltäre der Pfarrkirche von Grödig bei Salzburg und ein Gemälde von Michelangelo Unterberger in der Pfarrkirche von Rohrau im Burgenland nachgewiesen werden konnten.²⁶ Ähnlich wie dort ist auch in Maria Kirchentäl die linke Altarnische hinter dem Bild von Zanusi im Anschluß an die grob bossierten Innenseiten der Marmorrahmung zimmermannsmäßig auf senkrechten Polsterhölzern mit holzgenagelten Brettern verschalt. Diese bilden einen Kasten, der mit groben Stücken von Holzkohle aufgefüllt ist. Zwischen dem Gemälde Zanusis und der Bretterwand hat man noch einen Luftzwischenraum von etwa 20 cm Tiefe gelassen. Diese lufthältige Bretter-Holzkohle-Konstruktion speichert Luft und Wärme und wirkt damit als idealer Klimapuffer gegen Kälteeinwirkung und die damit verbundene Bildung von Kondensfeuchte in den an sich kalten, unbelüfteten Nischen innerhalb der Marmoraufbauten der Altäre.

Zudem beugt die desinfizierende Wirkung der Holzkohle einem Schimmel- und Ungezieferbefall wirksam vor. Es wundert nicht, daß diese gleichermaßen einfache wie wirksame Schutzmaßnahme für barocke Altarbilder bis auf die Bautechnik der römischen Antike zurückgeführt werden kann. Im 5. Buch von Vitruvs Architekturtraktat wird zur Füllung der Entwässerungsgräben seitlich von Spazierwegen mit Holzkohle geraten.²⁷ Diese Erfahrungen wurden mit der Wiederentdeckung Vitruvs seit der Renaissance in Italien wieder aufgegriffen, und so wundert es nicht, sie bei einem Bau des am römischen Barock geschulten Johann Bernhard Fischer von Erlach in der passenden Funktion anzutreffen.²⁸ Lokale Schäden dieser barocken Klimabarriere wurden originalgemäß repariert bzw. ersetzt und fehlende Holzkohle nachgefüllt. Beim rechten Heimsuchungsalter fehlt dieser Schutz und ist nur eine verputzte und dann mit Brettern verschalt Ziegelwand mit Luftzwischenraum zur Bildrückseite hin vorhanden. Dieser neuerliche Unterschied des rechten gegenüber dem linken Seitenaltar könnte, wie alle anderen Indizien auch, dahingehend interpretiert werden, daß die Fertigstellung des rechten Seitenaltars in der bestehenden Form erst zur Zeit des letzten Salzburger Fürsterzbischofs Colloredo gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfolgt ist.



-  Holzkohle
-  Hirnholzschnitt
-  Längsholzschnitt
-  Mauerwerk
-  Marmor

Maße: cm
 Planzeichnung:
 Vigl - BDA

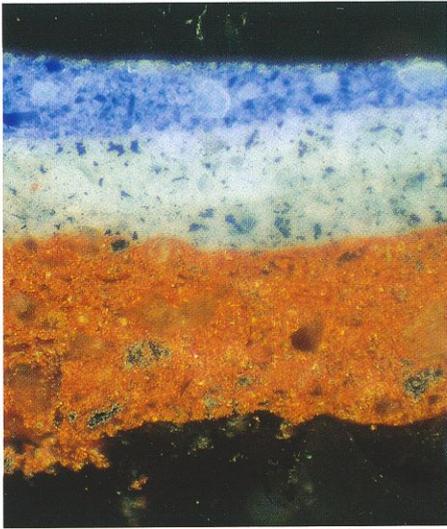


Abb. 66: Maria Kirchenthal, Wallfahrtskirche. Rechtes Seitenaltarbild (Heimsuchung Mariens, wie Abb. 59); Mikroschliff des blauen Mantels von Maria: Rotockergrund, zweischichtige hellgraue Untermauerung mit Bleiweiß und Holzkohle, blaue Schlussfarbe aus natürlichem Ultramarinblau mit Bleiweiß. (Abbildungstext auf Seite 263).

Anmerkungen:

(1) Die Projektbetreuung erfolgte durch die Autoren. Mit der Restaurierung der Gemälde selbst waren freiberufliche Gemälderestauratorinnen im Rahmen der Amtswerkstätten betraut (siehe Anm. 25). Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen führte das Zentrallabor des Bundesdenkmalamtes durch. Für die umsichtige Koordination im Rahmen des Gesamtprojektes ist Dr. Ronald Gobiet vom Landeskonservatorat Salzburg zu danken.

(2) Johann Kronbichler: *Der Salzburger Hofmaler Jakob Zanusi 1679–1742*. Ausst.-Kat. Salzburg 2001, Kat. 31, Abb. 36–38.

(3) Bei Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom – Freiburg 1974, ist weder unter Anna noch unter Joachim eine derartige Verbindung erwähnt.

(4) Franz Martin: *Die Denkmale des politischen Bezirkes Zell am See*. Österr. Kunsttopographie, Bd. XXV, Wien 1934, S. 130. Die Angaben ebenda S. 135, daß beide Bilder von dem gleichen unbekanntem Meister um 1705 entstanden seien, entsprechen nicht den Tatsachen.

(5) Das derzeit in den Amtswerkstätten restaurierte Hochaltarbild der Stadtpfarrkirche von Hallein, von Andreas Nesselthaler 1799 signiert, läßt sich schwer vergleichen, da es eine frühe, vollständige Übermalung trägt (Restauriersignatur: „Fr. v. Kurz renov. 1836“).

(6) Manfred Koller: *Zur Restaurierung großformatiger Leinwandgemälde in Österreich*. In: Arbeitsheft 22 des Bayer. Landesamts für Denkmalpflege, München 1989, S. 29–52. Manfred Koller: *40 Jahre Restaurierwerkstätten im Wiener Arsenal*. In: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLIX, 1995, S. 125–146.

(7) Manfred Koller: *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*. Innsbruck – Wien 1992, S. 61–65.

(8) Manfred Koller: *Johann Michael Rottmayrs Stellung in der Geschichte der barocken Maltechnik*. In: Erich Hubala: *Johann Michael Rottmayr*, Wien – München 1981, S. 265–275.

(9) Manfred Koller: *Zur maltechnischen Lehre an der Wiener Kunstakademie im 18. Jahrhundert*. In: *Barockberichte* 11/12, Salzburg 1995, S. 417–427.

(10) Manfred Koller: *Zum Problem der Übermalung im Werk von Franz Anton Maulbertsch*. In: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXVIII, 1975, S. 183–194.

(11) Manfred Koller: *Zur Maltechnik des Kremser Schmidt, sowie Franz Mairinger: Naturwissenschaftliche Untersuchungen von Gemälden*. In: Rupert Feuchtmüller: *Der Kremser Schmidt*, Innsbruck – Wien 1989, S. 195–198 bzw. 199–204. Ferner Manfred Koller – Michael Vigl: *Die Gemäldeausstattung des Kremser Schmidt in der Kremser Piaristenkirche*. In: *Barockberichte* 26/27, 1999, S. 533–543.

(12) Manfred Koller, Michael Vigl: *Zu Maltechnik und Restaurierung von Gemälden Jacopo Zanusi*. In: *Kronbichler* (wie Anm. 2), S. 127–130.

(13) Manfred Koller: *Das Staffeleibild der Neuzeit*. In: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 369 ff.

(14) Bindeanalyse von Maria Kirchenthal von Sylvia Mittermaier. Vgl. Elisabeth Scheel: *Der textile Bildträger*. In: *Restauratorenblätter* Bd. 13, Wien 1992, S. 69–79.

(15) Koller (Anm. 13), S. 346.

(16) Koller (Anm. 9), S. 421 nach Johann Kronbichler: *Michelangelo Unterberger*, Ausst.-Kat. Salzburg 1995, S. 256, D 21.

(17) Koller (Anm. 13), S. 350–352. – Maler wie Sebastiano Ricci, Piazzetta oder Bazzani blieben dagegen beim Rotockergrund.

(18) Hermann Kühn: *Farbmaterialien. Pigmente und Bindemittel*. In: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 7–54, hier 37 f. Manfred Koller: *Die Farbe Blau in der Barockkunst Österreichs*, und: Hubert Paschinger, Helmut Richard: *Blaupigmente der Renaissance und des Barock in Österreich*. In: Manfred Schreiner (Hg.): *Naturwissenschaften in der Kunst* (Festschrift Mairinger), Wien 1995, S. 57–62 und 63–66. – Hier sind mögliche Probleme durch frühe Eigenübermalungen zu beachten (vgl. Anm. 10).

(19) Wie Anm. 18 – Alle zitierten Analysen stammen aus dem Zentrallabor des Bundesdenkmalamtes in Wien (Dr. Hubert Paschinger, Dr. Helmut Richard).

(20) Koller 1984 (Anm. 13), S. 380, und 1995 (Anm. 9), S. 421, Abb. S. 418.

(21) Vgl. Manfred Koller: *Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich*. In: *Die Geschichte der Restaurierung in Europa. Internat. Tagung Interlaken* 1989, Bd. 1, Worms 1991, S. 65–83.

(22) *Zur Konjunktur der Gemälderestaurierung in Europa um 1820/30* vgl. die damals erschienenen drei ausführlichen Publikationen, die in Neuausgaben der wichtigsten Schrift kommentiert werden: Christian Philipp Koster: *Ueber Restauration alter Oelgemälde*, hg. Christian Rudi (Bücherei des Restaurators, Bd. 5, hg. von U. Schießl), Leipzig 2001, und Giuseppina Perusini (ed.): *Christian Köster. Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, Udine 2001.

(23) Martin (wie Anm. 4), S. 131 – eine Abschrift des genauen, hier erstmals zitierten Wortlautes verdanken wir Dr. Ronald Gobiet, Salzburg (siehe auch seinen Beitrag).

(24) Bundesdenkmalamt, Landeskonservator für Salzburg. Das Aktenexzerpt vermittelte dankenswerterweise Dr. Andreas Rudigier. Vgl. Christoph Tinzl: *Beziehungen zur Geschichte und alten Kunst*. Anton Bachmayr, Arthur Sühs und Edmund Blechinger. Drei Restauratoren der Berufsvereinigung bildender Künstler Salzburg. In: *Ausst.-Kat. „Spuren“*, Berufsvereinigung der bildenden Künstler, Salzburg 1995, S. 16–26.

(25) Für die Gemälderestaurierung waren die freiberuflichen Gemälderestauratorinnen Brigitte Futscher, Mag. Irmgard Kaffl, Mag. Ingrid Kobierski beauftragt, unter Mitarbeit und Gesamtkoordination von Amtsrestaurator Mag. Michael Vigl. Die begleitenden Laboranalysen lieferten Dr. Hubert Paschinger und Dr. Helmut Richard vom BDA-Labor, die Fotodokumentation führte Petra Laubenstein, Montagearbeiten Amtsrestaurator Wolfgang Martin durch. Die Reparatur der originalen Blindrahmen besorgte die Fa. Josef Vytisk.

(26) Siehe Kurzberichte in *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LIV, 2000, S. 165, Abb. 208a (Rohrau), und in *Restaur.*, Sept. 2001, S. 420. Zu den barocken Schutzmethoden für Gemälderückseiten vgl. Manfred Koller: *Barocke Altarbilder im Mitteleuropa: Entstehung – Schäden – Konservierung*. In: *Der Altar des 18. Jahrhunderts*, München 1979, S. 204 ff., S. 241.

(27) Curt Fensterbusch (übers. u. hrsg.): *Vitruv, Zehn Bücher über Architektur*, Neuausg. Darmstadt 1964.

(28) Vgl. Manfred Koller: *Zur Geschichte der vorbeugenden Konservierung*. In: *Restauratorenblätter*, Bd. 15, Wien 1995, S. 27–38.

Anschriften der Verfasser:

Hofrat Univ.-Doz. Dr. Manfred Koller
Bundesdenkmalamt
Restaurierwerkstätten
Arsenal – Objekt 15
A-1030 Wien

Mag. Michael Vigl
Bundesdenkmalamt
Restaurierwerkstätten
Arsenal – Objekt 15
A-1030 Wien