

Ein spätgotisches Schreinrelief aus dem Oberen Drautal und die Untersuchung seiner fragmentarischen Fassung

Ulrike Bültemeyer

Durch die Zusammenarbeit des Landesmuseums Kärnten und des Institutes für Wissenschaft und Technologie in der Kunst an der Akademie der Bildenden Künste in Wien konnte im Zuge einer Diplomarbeit in der Studienrichtung Restaurierung ein spätgotisches Schreinrelief mit der Darstellung der Geburt Christi um 1500 nach dem neuesten Stand der Wissenschaft und Forschung untersucht und konserviert werden¹. Die Analyse der Fassung ergab einige aufschlussreiche Entdeckungen von mineralischen Pigmenten, welche bisher sehr selten nachgewiesen werden konnten. Dadurch lieferte das Relief mit der Inventarnummer K 202 aus dem Depot des Landesmuseums Kärnten einen wichtigen Beitrag zur kunsttechnologischen Forschung der Polychromie von spätgotischen Bildwerken.

Das Hochrelief K 202 mit der Geburt Christi bildete vermutlich die zentrale Schreindarstellung eines Flügelaltars und weist als ikonografische Besonderheit die Heiligen Drei Könige in der Hintergrundlandschaft auf (Abb. 1). Sowohl die Provenienz als auch die Datierung und Zuschreibung sind bisher nicht untersucht worden und deshalb Teil der kunsthistorischen Analyse im Zuge der Diplomarbeit.

Provenienz und stilistische Einordnung

Eine alte Inventarnummer am Rahmenkasten ergab den entscheidenden Hinweis bei der Nachforschung zur Provenienz des Schreins. Dadurch konnte Herr Mag. Robert Wlattnig einen Ankauf des Schreins ungefähr zwischen 1860 und 1893 festlegen². Eine Verkaufssumme war nicht angegeben, jedoch lieferte der handschriftliche Inventareintrag „aus Stein im oberen Drautal“ die wichtige Ortsbezeichnung für die Herkunft des Reliefs K 202.

Stein im oberen Drautal ist ein kleiner Ort in Oberkärnten, der nahe an der Grenze zu Osttirol liegt. Die Erbauer und Gründer des Schlosses Stein sind unbekannt, alte romanische Mauerreste lassen jedoch eine Datierung bis ins 13. Jahrhundert zu. 1334 sind in Stein zwei urkundlich erwähnte Kapellen vorhanden, welche den hl. Maria, Pankraz und den Heiligen Drei Königen geweiht waren³. 1505 wurde die doppelgeschossige Schlosskapelle durch Bartlmä Viertaler umgebaut, der sich hier in seinem ersten dokumentierten Werk namentlich und zeitlich am Gewölbe verewigte⁴. Die Oberkapelle wurde dem hl. Martin geweiht (Abb. 2) und die Unterkapelle, die dem Volk zu Wallfahrtszwecken diente, dem hl. Valentin⁵. Es ist anzunehmen, dass mit dem Umbau der romanischen Kapelle zu einem gotischen Kirchenraum auch die Ausstattung erneuert wurde. Die sehr gut erhaltenen

Fresken sind Simon von Taisten zugeschrieben und wurden nach dem Umbau durch Viertaler geschaffen⁶. Die Auftraggeber für den Umbau sind noch nicht ganz identifiziert, denn es findet sich das Görzer Wappen in der Malerei Simon von Taistens, doch zu dieser Zeit war das Geschlecht der Görzer bereits ausgestorben und das Schloss Stein im Besitz der Habsburger. Leonhard von Görz war jedoch zuvor ein jahrelanger Mäzen Simons von Taisten gewesen, der wohl als Erinnerung oder Honoration das Wappen im Schloss Stein, welches vielleicht früher einmal zum Besitz der Görzer Grafen gehörte, verewigt hat⁷. Um 1500 war das Schloss Stein im Besitz von Kaiser Friedrich IV. und Maximilian I., welche die Burg in die Obhut von verschiedenen Pflegern gaben⁸. Seit 1669 befindet sich das Schloss Stein im Besitz der Familie Rosenberg. Die Innenausstattung der Oberkapelle beinhaltet heute Reste eines frühbarocken Altaraufbaues und einzelne Heiligenfiguren sowie eine romanische Madonna mit Kind. Es ist anzunehmen, dass bei einer Modernisierung ein neuer Altaraufsatz geschaffen und der ehemalige gotische Altar in die Unterkapelle überführt wurde. Im 19. Jahrhundert hat man ihn vermutlich überfasst und die Bestandteile einzeln verkauft. Dadurch gelangte der Schrein in das *Historische Museum Rudolfinum* in Klagenfurt (heute Landesmuseum Kärnten), wo er 1884 bereits ausgestellt war⁹. Es wäre aber auch eine andere umliegende Filialkirche als ehemaliger Herkunftsort des Reliefs denkbar, denn das Motiv der Dreikönigszüge findet sich häufig auf Wandmalereizyklen in den umliegenden Kirchen und lässt auf eine reiche ikonografische Tradition in diesem Gebiet schließen¹⁰.

Das Herzogtum Kärnten war ab 1335 im Besitz der Habsburger und stand immer unter dem Einfluss der Bistümer Salzburg und Aquileia. Eine kompakte Zusammenfassung des Kunstgebietes Kärnten in der Spätgotik lieferte Otto Demus in seinen zahlreichen Publikationen¹¹. Noch komplizierter ist die Lage in Lienz und Osttirol, denn die Stadt und ein Großteil des Pustertales gehörten zur Grafschaft Görz. Die ehemaligen Besitztümer in Krain, am Isonzo, in Istrien und Kärnten bis ins Pustertal konnten jedoch nie zu einem zusammenhängenden Gebiet ausgeweitet werden. Im 15. Jahrhundert verblieben nur noch das Pustertal und ein Teil Oberkärntens in Görzer Besitz. Lienz, Sillian und das untere Drautal gehörten kirchlich gesehen der Erzdiözese Salzburg an, während das restliche Pustertal zum Bistum Brixen zählte¹². Nach dem Tod des letzten Görzer Grafen Leonhard von Görz († 1500) teilte Maximilian I. das Pustertal Tirol zu und die Gebiete östlich vom Kärntner Tor wurden Kärnten zugeteilt. Osttirol mit Sillian und Lienz blieb noch bis 1522 eigenständig.

In Oberkärnten stand das Gebiet westlich von Spittal mit Lienz und Sillian unter dem künstlerischen Einfluss von Brixen und Bruneck. Oberkärnten war im



Abb. 1: *Geburt Christi aus Stein im Oberen Drautal*, um 1500, Lindenholz gefasst, Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. K 202. Aufn. U. Bültemeyer

Besitz der Grafen von Görz und die Beeinflussung der Kunstproduktion kam hauptsächlich aus dem Tiroler Raum. Die Kunst von Osttirol stand auch immer in enger Beziehung mit der Kärntner Kunst, die eher traditionell und konservativ ausgerichtet war. Dennoch

wurden vor allem hier Meister aus Tirol beschäftigt, wie Simon von Taisten (um 1480–1500) und Peter Paisch (um 1513/25), die ihrerseits wieder Bildschnitzergesellen aus der Villacher Schule beschäftigten¹³.



Abb. 2: Innenansicht der Oberkapelle im Schloss Stein im Oberen Drautal. Aufn. U. Bültmeyer

Ein Charakteristikum der Kärntner Schnitzplastik der Spätgotik ist eine Vorliebe für das flache Relief mit detailreicher Hintergrundgestaltung und ruhigen Kompositionen. Es gibt keine ausgefallenen räumlichen Verschachtelungen oder expressiv bewegten Figuren mit dramatischen Draperien, was Demus dazu bewogte, die Kärntner Schnitzkunst als unplastisch und ohne Tiefe zu bezeichnen. Weitere Merkmale sind flache hochgebaute Landschaften, die mit Staffagefiguren und Nebenszenen gefüllt sind und eine Vorliebe für Realismus im kleinen Detail bezeugen.

Ikongrafie

Als zentrales Bildmotiv des Hochreliefs K 202 aus dem Depot des Landesmuseums Kärnten erscheint eine Weihnachtsdarstellung mit der Geburt Christi, wie sie in der abendländischen Bildkunst der Spätgotik weit verbreitet ist.

Unsere Weihnachtsdarstellung bildete ursprünglich die zentrale Schreinszene eines spätgotischen Flügelaltars. Der Rahmenkasten, in welchen das Relief eingestellt ist, weist noch die Löcher und Fugen für ehemalige Scharniere auf, an denen die Flügel ursprünglich befestigt waren. Auf den Flügeln befanden sich vermutlich gemalte Szenen des Marienlebens, der Passion Christi oder großformatige Darstellungen

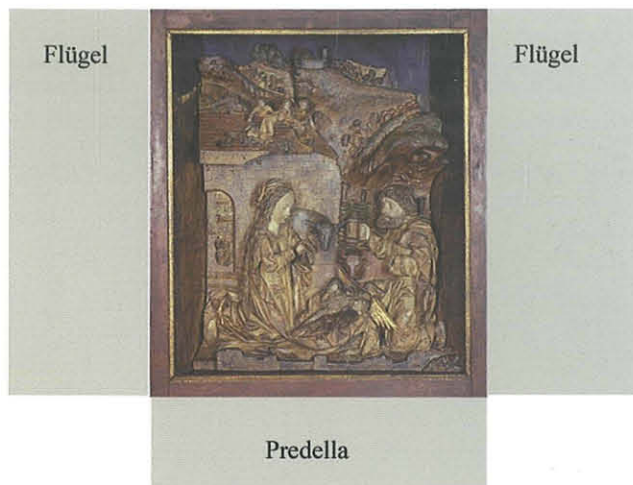


Abb. 3: Skizze des ehemaligen Altaraufbaus. Zeichnung U. Bültmeyer

von Heiligen, denen die Kirche geweiht war. Es gibt keine Anzeichen für eine ehemalige Montage von Gesprenge oder einer Predella.

Die ausgeprägte Plastizität von Josef und Maria am Relief des Landesmuseums deutet auf eine Positionierung im Schrein hin. Der als original anzusehende Rahmenkasten besitzt die Maße 94 x 82 cm, wodurch sich für die beiden Flügel je ein Umfang von 94 x 41 cm ergibt. Eine Rekonstruktion des Altares mit dem Hochrelief als zentrale Schreinarbeit ist in Abb. 3 dargestellt.

Die dominierende Figurengruppe bilden Maria und Josef, welche kniend dargestellt sind. In ihrer Mitte lag das Christuskind umgeben von zwei Engeln, Ochs und Esel¹⁴. Maria ist in Anbetungshaltung wiedergegeben und kniet am Boden. Ihr langes gewelltes Haar bedeckt ihren gesamten Rücken und ist in einzelne gelockte Strähnen geteilt. Sie trägt ein Kleid mit einem eckigen Ausschnitt und einen Umhang, welcher nur den Kopf und die linke Schulter verhüllt. Die mächtige Gewandformation des Umhangs bricht sich in zackigen Falten am Boden und macht einen großen Bogen nach rechts, wo das Ende des Mantels als Unterlage für das Christuskind dient. Der auslaufende Mantelsaum, welcher von zwei Engeln wie eine Schleppe huldigend gehalten wird, verdeckt dabei den geflochtenen Weidenkorb, der als Krippe dient. Beide Engel haben langes gewelltes Haar, strukturierte Flügel und tragen eine Albe mit einem Amikt um den Hals.

Auf der rechten Seite kniet Josef und hat das rechte Bein nach vorne gestellt (Abb. 5). Er trägt einen Mantelumhang über seinem gegürteten Gewand, den er über die linke Schulter geworfen hat, sodass das Innenfutter nach außen gewandt ist und in tiefen Falten über den linken Arm fällt. Am linken abgewinkelten Fuß ist der um 1500 typische Mauschuh erkennbar. Die Haare sind leicht gewellt, reichen über beide Ohren und tief in die Stirn, während der breite Vollbart kurz gestaltet ist. Josef hält in seiner rechten Hand eine vorne

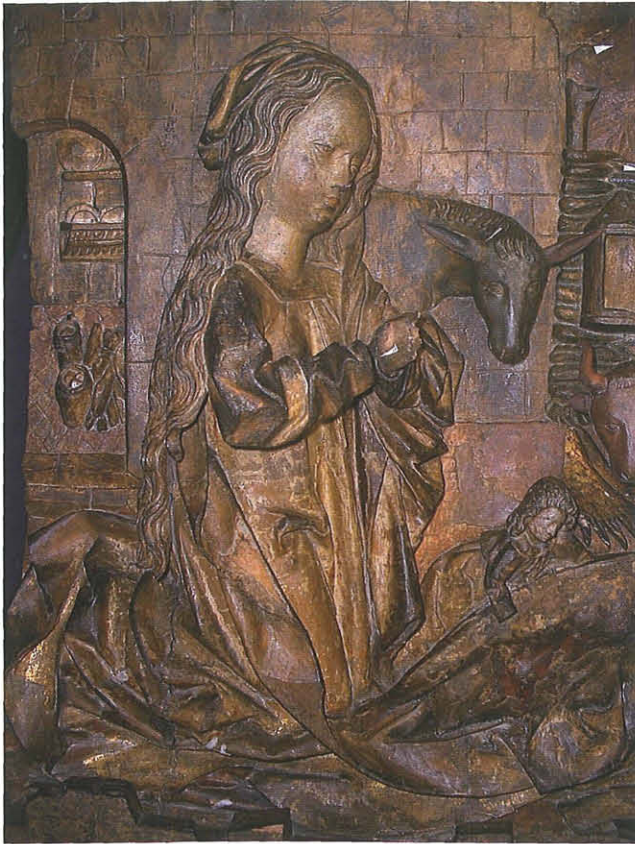


Abb. 4: Marienfigur und Kücheninterieur am Relief K 202, LMK. Aufn. U. Bültmeyer

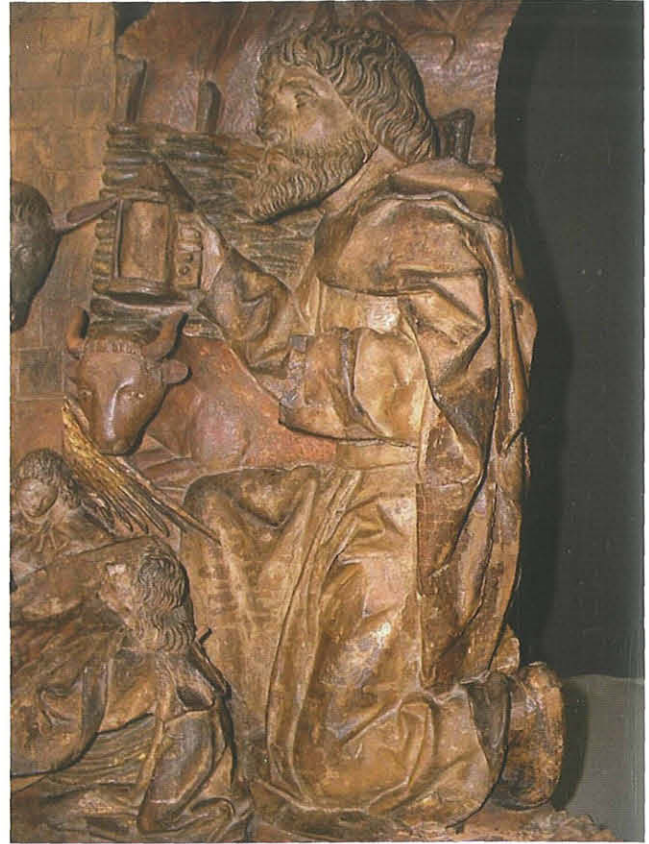


Abb. 5: Figur des Josef am Relief K 202, LMK. Aufn. U. Bültmeyer

geöffnete Laterne, die drei kleine Löcher im spitz zulaufenden Lampenaufsatz aufweist. Ochs und Esel beugen sich zwischen Josef und Maria über die beiden Engel, die den Umhang Marias tragen, und bilden mit der Laterne eine zentrale Dreieckskomposition. Josef ist vor einem geflochtenen Weidenzaun platziert, über dem sich eine Felsformation als Hintergrundlandschaft erhebt. Hinter Maria befindet sich eine stilisierte Stallarchitektur mit einem Rundbogenfenster, das den Blick auf das Interieur einer Küchenstube freigibt (Abb. 4). Zwei große Töpfe stehen auf einem mit Fliesen ausgelegten Boden und daneben stapeln sich längliche Gegenstände, Holz oder Lebensmittel darstellend. An der quervertäfelten Wand hängt ein hölzernes Tellerbord mit Sprossen und darüber ein schmales Bord für große Teller.

Die Vorderseite des Dachabschlusses oberhalb Marias ist verloren gegangen und war vermutlich mit einer Säule gebildet, welche bis zum Boden in das vorge-lagerte Mauerband reichte und eine baldachinartige Nische für die Muttergottes schuf. Über dem Dach des Stalles schweben drei Engel mit Albe und Amikt am Halsausschnitt bekleidet und mit einem Spruchband¹⁵. Die in die Höhe strebende Hintergrundlandschaft besteht aus hochgezogenen Hügeln mit schroffen Felsen, zwischen denen drei größere Personengruppen

platziert sind (Abb. 6). Es handelt sich dabei um die Reiterzüge der Drei Weisen. Der linke Zug ist gekennzeichnet durch den Mohrenkönig mit einem auffälligen Turban. Der König im vordersten Zug trug einen langen Bart, was an einigen Überresten des verloren gegangenen Kopfes noch zu erkennen ist. Die Soldaten tragen runde, tief ins Gesicht gezogene Helme und Gewänder mit ausgeprägten Helmbärten, welche das Kinn bedecken. Von den zwei noch erhaltenen Pferden kann man diagonal über das Gesicht gespannte Halfter erkennen. Auf den Anhöhen der Landschaft steht links ein Gehöft, bestehend aus einem Hauptgebäude mit dem für Kärnten und Tirol typischen Schopfdach und einem Getreidespeicher, umgeben von einem geflochtenen Weidenzaun. Am linken äußeren Felsen endet die Landschaftsgestaltung mit einer mauerartigen Befestigung. Auf dem mittleren großen Hügel erhebt sich eine zentrale Stadtarchitektur mit Türmen. Oberhalb des linken Königszugs, neben der zentralen Stadtarchitektur, befindet sich ein Waldstück. Die Felsformationen sind mit breiten, eckigen Kerben gestaltet, während die Wiesenflächen ähnlich einer Tremolierung strukturiert sind. Eine ganze Reihe von spätgotischen Bildwerken der Tafelmalerei sowie der Schnitzplastik folgen den grafischen Musterbüchern bis ins kleinste Detail. Die zen-



Abb. 6: Hintergrundlandschaft mit Königszügen und Engelschor am Relief K 202, LMK. Aufn. U. Bültmeyer

tralen Bildmotive im Relief K 202 sind die knienden Hauptfiguren Josef und Maria, in deren Mitte sich das Jesuskind mit zwei Engeln, Ochs und Esel befinden, und gehen von den Stichen Martin Schongauers und des Meisters E. S. aus (Abb. 7). Dieses Schema des Weihnachtsbildes mit Josef und Maria vor dem Jesusknaben in ihrer Mitte und Engeln um die Krippe sowie dem Engelschor am Dach der angedeuteten Stallarchitektur, in der Ochs und Esel stehen, war in der mittelalterlichen Kunst im gesamten Alpenraum verbreitet und findet sich auf Darstellungen von Kefermarkt bis Bozen wieder.

Eine ikonografische Besonderheit sind die drei Königszüge in der mit Wäldern und Dörfern detailreich gestalteten Hintergrundlandschaft. Diese Vorliebe für ausgefüllte Umgebungsszenerie erinnert ebenfalls an die Kupferstiche des Meisters E. S. Im Stich L 21 befinden sich auch die Züge der Drei Weisen am linken Bildrand. In der bildenden Kunst kommt der Reiterzug der Könige oft zwischen zerklüfteten Bergformationen hervor, mit einem immer aufwändiger gestalteten Gefolge, welches sogar Kamele und Geparde beinhalten kann. Oft geht der Zug in die Anbetung des Kindes über, wo der älteste König bereits vor Jesus kniet und die beiden anderen mit ihren

Gefolgschaften noch auf den Pferden reiten. In Kärnten und Tirol gibt es eine Reihe von gotischen Wandmalereien, die sich zuerst an die italienische Tradition der lang gezogenen Reitergruppen anlehnen¹⁶. Später entwickeln sich jedoch drei getrennte Einheiten von Königszügen, welche durch verschiedenste Landschaftsmotive räumlich voneinander getrennt werden. Eine klare Gruppierung von drei separaten Heeren stammt aus der abendländischen Idee des *triviums*, des Dreiwegs oder Scheidewegs. Diese Gestaltung basiert auf dem Text des Johannes von Hildesheim, in dem die Drei Weisen aus unterschiedlichen Richtungen kommend den Kalvarienberg erreichen¹⁷. Zahlreiche spätgotische Reliefs des alpinen Raumes von Südtirol über Kärnten bis Friaul zeigen eine phantasievolle Vielfalt an Kolorit und individueller Interpretation dieses Themas. Die auffällige Figur des dunkelhäutigen Königs mit dem dekorativen Turban ist der einzige Kopf, der sich von den drei Königen am Relief K 202 erhalten hat (Abb. 8). Anhand der originellen Kopfbedeckung kann man einen Einblick in das umfangreiche Musterbuch des Künstlers erlangen, der offenbar Kenntnis von Vorlagen aus ganz Europa aus der Zeit um 1500 hatte. Der große, spitz zulaufende Turban mit breiter Krempe und flatternden Verzierungsbändern sowie einer



Abb. 7: Kupferstich mit der Darstellung der Geburt Christi, Meister E. E. S., L 21, um 1450. Aufn. U. Bültmeyer

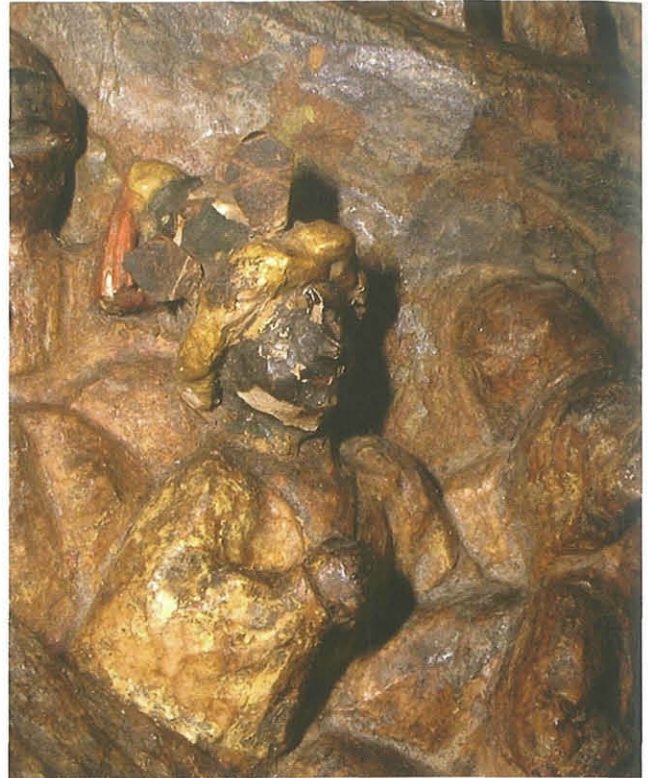


Abb. 8: Detailaufnahme des linken Königs aus dem Relief K 202, LMK. Aufn. U. Bültmeyer



Abb. 9: Detail aus dem Kupferstich „Die Apokalyptischen Reiter“, Albrecht Dürer, um 1497/80, Wien, Albertina. Aufn. U. Bültmeyer

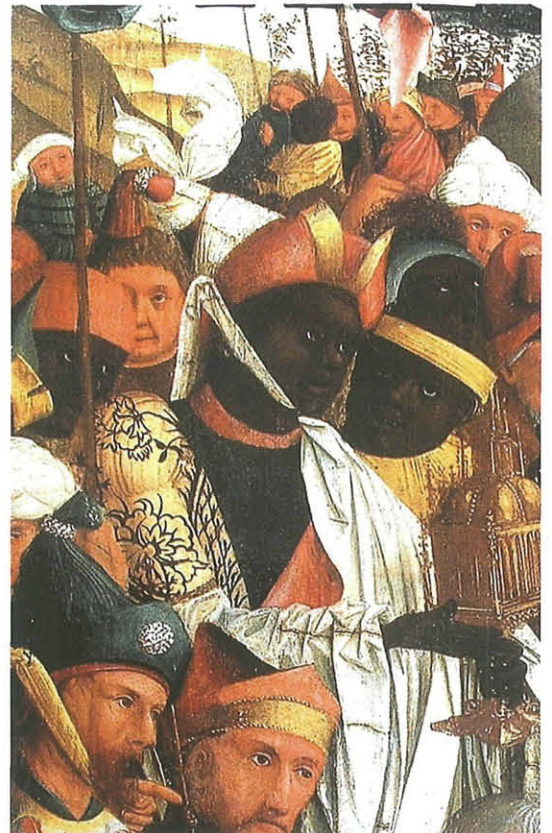


Abb. 10: Detailaufnahme des Mohrenkönigs aus der Epiphanie, Meister vom Mondsee, um 1492, Landesmuseum Linz. Aufn. U. Bültmeyer

Quaste hinten findet sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf der Schreintafel eines Passionstriptychons vom Oberrhein¹⁸. Die Figur des *guten Hauptmannes* auf dem Schimmel auf der Darstellung der Kreuzigung trägt den gleichen Turban mit derselben Farbigkeit. Der Elsässer Künstler hat dieses Motiv eindeutig von Stichvorlagen übernommen. So findet sich der spitz zulaufende Hut bei Martin Schongauer in der *Geißelung Christi* und der *Handwaschung des Pilatus* sowie bei Albrecht Dürer in seinem Stich *Die Apokalyptischen Reiter* wieder (Abb. 9). Wenden wir den Blick auf eine Anbetung der Könige des Meisters vom Mondsee, datiert um 1492 (Abb. 10), so kann man im Gewirr einer abwechslungsreich gestalteten Schar von Königszügen mit reichhaltiger Gefolgschaft den Mohrenkönig erkennen, der in Gelb gekleidet ist und einen großen Turban mit breiter Krempe und einer wedelnden Quaste trägt. Um den Turban ist ein weißes flatterndes Tuch gewickelt, welches im Holzrelief in Form von zwei Papierapplikationen umgesetzt wurde. Die Farbigkeit mit dem gelben Gewand und dem grünen Brustteil sowie der roten Quaste am Turban ist dieselbe.

Zwei ebenso reichhaltig gestaltete Beispiele gibt es von Hans Klocker in Südtirol, den Marienaltar von Tramin um 1485, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München, und den Flügelaltar in der Marienkapelle der Franziskanerkirche in Bozen um 1500¹⁹. Beide Altäre zeigen als Schreindarstellung die Geburt Christi mit einer gemauerten Wandzone, hinter der sich ein weiterer Schachtelraum öffnet und den Blick auf detailreiche und bunte Reiterzüge in bewegtem Terrain freigibt. Hans Kloppers Werkstatt war in Brixen ansässig und um 1475 bis 1500 tätig. Beim Vergleich der Marienfiguren der beiden Klockeraltäre mit dem Geburtsrelief des Landesmuseums lassen sich einige Parallelen ziehen. Der Einfluss der strengeren, härteren Linien kommt wieder aus Südtirol, was ein Vergleich mit einer knienden Madonna aus dem ehemaligen Flügelaltar des Hans Klocker aus St. Leonhard im Passeiertal, heute in der Österreichischen Galerie Belvedere (Abb. 11), und der Maria aus dem Geburtsrelief im Diözesanmuseum Brixen gut veranschaulicht²⁰. Die Figuren sind streng aufrecht gehalten mit ruhigem Ausdruck und einer sanften Kopfneigung, die durch die gesenkten Augenlider noch unterstützt wird. Der Saum der Ausschnitte verursacht an den Ecken kleine Zugfalten, welche an der Vorderseite in lange Bahnen übergehen, die durch die Körperlichkeit der Brust verursacht werden. Auch bei diesen Marienfiguren liegt der Umhang nur über der linken Schulter, wo der Stoff mit dem Arm an den Körper gepresst wird. An der rechten Seite bricht sich das voluminöse Gewand am Boden in kantige längliche Falten, die zackenförmig ausstrahlen²¹. Die Muttergottes am Relief K 202 hingegen (vgl. Abb. 4) hält ihren Oberkörper gerade und die Neigung des Kopfes



Abb. 11: Marienfigur aus einer Anbetungsszene von St. Leonhard, Hans Klocker, um 1490, Unteres Belvedere Wien. Aufn. U. Bültmeyer

ist nur leicht angedeutet. Der Gesichtsausdruck ist ruhig und der Wirklichkeit entrückt. Der eckige Halsausschnitt verursacht kleine Zugfalten über der Brust. Der Umhang liegt nur über der linken Schulter und bildet eckige Faltentäler um den linken Arm, während er sich an der Rückseite Marias in länglichen Bahnen am Boden bricht und einen auslaufenden Schwung in die Mitte der Gesamtkomposition vollzieht. Die Ähnlichkeit der beiden Figuren mit Maria am Relief K 202 ist offensichtlich und ihre Darstellungsweise könnte auf den oben erwähnten Stich von

Martin Schongauer zurückgehen²². Die Figur des Josef ist derber gestaltet mit breitem Bart und einem langärmeligen Leibrock, der bodenlang und in der Taille gegürtet ist. Die Kleidung von Josef orientiert sich an der Mode und Tracht des Mittelalters, als ältere Männer zum Zeichen ihrer Würde und ihres Ansehens lange Mäntel trugen, die so genannte *Schaube*²³. Ein ähnliches Kleidungsstück ist die *Heuke*, der bürgerliche Glockenmantel, welcher auf der Schulter oder an der Brust mit Knöpfen geschlossen wurde. Gegen 1500 waren breite runde Schuhe modern, die so genannten *Kubmäuler* oder *Maulschube*, welche die bisher üblichen spitz zulaufenden Schnabelschuhe ablösen. Die Haare von Josef reichen über die Ohren und sind in leichte Wellen gelegt. Diese Frisur nannte man *spân*; sie orientierte sich an der Tracht der Adeligen. Die Physiognomie Josefs hat wenig von den Südtiroler Werken Hans Kloppers, sondern ist provinzieller, mit breitem eckigem Gesicht und niederer Stirn. An den Heiligenfiguren des Nothelferaltars von St. Lambrecht (um 1510/20), die der Villacher Schule zugeschrieben werden, kann man ähnliche Gesichtszüge ablesen. Besonders deutlich tritt dieser schon renaissancehafte Kopftypus mit den schwach gewellten Haaren, die bis tief in die Stirn reichen, z. B. auch bei den Aposteln am Marienod in Pontebba (um 1517) auf.

Zusammenfassend kann man sagen, dass es sich bei der Gestaltung der unteren Reliefhälfte um einen Schnitzer handelte, der die Altäre von Hans Klocker gekannt haben muss und vielleicht in einer Südtiroler Werkstatt gearbeitet hat. Ein Einfluss aus Kärnten könnte

die Verbindung der beiden Hauptfiguren mit dem Reliefgrund sein, die somit keine vollplastischen Figuren bilden, wie es bei den Altären Klockers der Fall ist. Die Art der Herausbildung von Plastizität der Kleidung und die tiefen Faltentäler an den beiden vollplastischen Hauptfiguren lässt sich nicht abschauen, sondern wurde so erlernt. Die Gestalt Marias stellt die qualitätsvollste Figur im gesamten Relief dar und geht möglicherweise auf genaue Kenntnis der Marienfiguren von Hans Klocker zurück. In den Gesichtern von Josef und den Engeln sowie der flach gestalteten Hintergrundlandschaft ist hingegen der doch eher naiv-provinzielle Individualstil des Bildschnitzers abzulesen, der somit ursprünglich aus dem Kärntner Kunstraum stammen könnte.

Die Fassung

Bei dem Hochrelief K 202 aus dem Landesmuseum handelt es sich um ein polychromes Schnitzwerk, dessen ursprüngliche Fassung nur noch fragmentarisch erhalten ist. Um die Überreste von Farbigkeit zu definieren und auf ihre Originalität zu prüfen, wurde der Fassungsaufbau genau analysiert. Dazu ist die gesamte Oberfläche des Reliefs mit dem Stereomikroskop untersucht worden.

Die farbliche Gestaltung des Reliefs war besonders in der Fassung der Hintergrundlandschaft auffallend reich und vielfältig. Der Zug des Mohrenkönigs war vorwiegend in Gelb gehalten, was aufgrund der dunklen Hautfarbe eine besondere Kontrastwirkung erzielte. Die beiden anderen Könige sind in dunkelrotem Krapplack oder hellrotem Zinnober gekleidet und stimmen mit der Farbgebung der spätgotischen Tafelmalerei überein.

Die Verwendung von Mineralpigmenten in der Fassung, wie Bergkreide (Dolomit) in der Grundierung, violetter Fluorit als Untermalung für Bergblau (Azurit) und metallisch glänzende Erzpartikel zur dekorativen Belebung der Landschaft, deutet auf ein vielfältiges Angebot von farbigen Mineralien in der unmittelbaren Umgebung des Fassmalers hin. Die Kombination von Fluorit und Bleiglanz könnte auf das gemeinsame Vorkommen dieser beiden Mineralien in den historischen Blei-Zink-Lagerstätten von Hall oder Schwaz in Tirol hindeuten. Ein Parallellfall derselben Zeit wäre der im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts entstandene Georgsaltar im Schloss Ambras in Innsbruck, welcher violetten Fluorit in der Fassung der Felspartien und Bleiglanz in der Landschaftsgestaltung aufweist²⁴.

Um die geschnitzten Holzteile mit einer Fassung zu versehen, hat man die Oberfläche an Fugen und Rissen mit leimgetränkten Flachfasern ausgeglichen. Diese Wergausbesserungen konzentrieren sich besonders im plastischer gestalteten Teil des Reliefs, wodurch es vermehrt zu Schwundrissen gekommen ist²⁵.

Im Stereomikroskop und an allen Proben der Fassung der unteren Reliefhälfte konnte ein mehrschichtiger Aufbau mit Kreide und Dolomit festgestellt werden²⁶. Diese Grundierung wurde aufgetragen, um eine Polierfähigkeit der Glanzvergoldungen zu gewährleisten. Die Unterlage für die Farbfassung am fein geschnitzten Hintergrundrelief ist hingegen eine wesentlich dünnere Kreidegrundierung mit ölhältigem Bindemittel. Bei den Inkarnaten bietet dieses Grundierungspaket die Grundlage für zwei hellrosa Schichten mit einem Hauptbestandteil aus Bleiweiß und geringen Zusätzen von Krapplack und Mennige²⁷. An den Wangen wurde ein leuchtendes Hellrot aufgetragen, die Lippen sind in Orangerot gestaltet. Marias Teint ist eher blass und kühl, ohne rote Untermalung mit einem dezenten Wangenrot²⁸. Das Gesicht Josefs hingegen ist rosafarbig mit kräftig hellroten Wangen²⁹. Seine Hand wurde mit einer feurig orangen Untermalung versehen und in Rosa gestaltet. Die Gesichter und Hände der Engel sowie die kleinen Gesichter und Hände der Soldaten in den Zügen der Weisen haben ebenso eine Inkarnatfassung. Alle Reste dieser rosa Fassungen sind nur noch fragmentarisch erhalten und teilweise durch Überarbeitungen stark reduziert.

Die Gewänder von Maria und Josef waren außen vergoldet und das Innenfutter war blau gefasst mit einer violetten Untermalung. Reste dieser Azuritfassung finden sich auf der Innenseite des linken und des rechten Ärmels von Maria sowie beim Mantelsaum Josefs über seinem linken Bein. Der Umhang von Maria war an der Außenseite vergoldet, wovon besonders in der aufgebauchten Draperie am Boden noch einige Reste vorhanden sind. Die Innenseite, auf der auch das Jesuskind lag, zeigte eine Versilberung auf dunkelrotem Poliment. Die Reste der Versilberung sind zum Großteil oxidiert, nur an wenigen Stellen, wie an der Draperie unter dem rechten Arm, weist sie noch metallischen Glanz auf.

Der Mantel Josefs war außen vergoldet, wovon nur noch im Rückenbereich ein Teil erhalten ist. An den vorhandenen Fassungsresten konnte mit dem Stereomikroskop für das Mantelfutter eine Versilberung auf dunkelrotem Poliment festgestellt werden, auf der sich eine transparente grüne Lasur befand (Lüsterfassung). Ursprünglich hatten alle Engel vergoldete Gewänder, wovon heute nur noch wenige Reste von Bolus und Spuren von Gold vorhanden sind. Die Gesichter und Hände waren, wie bereits erwähnt, im Inkarnatton und mit abgesetztem Wangenrot gefasst. Von den Flügeln sind nur noch drei erhalten, der vierte ist eine neuere Ergänzung. Die Fassungen der originalen Flügel weisen eine Vergoldung auf einem gelben Poliment mit feiner dunkelroter Krapplackbinnenzeichnung auf. Die Hintergrundlandschaft ist als ein separat geschnitztes Relief gestaltet mit einer dünnen ölhältigen Grundierung. Teilweise lässt sich eine traditionelle Verwendung von farbigen Untermalungen feststellen,



Abb. 12: Mikroskopische Aufnahme eines Querschnitts durch die dunkelrote Krapplackfassung am Relief K 202, LMK. Aufn. U. Bültmeyer



Abb. 13: Detailaufnahme von zwei Soldaten mit blauen Gewändern am Relief K 202, LMK. Aufn. U. Bültmeyer



Abb. 14: Mikroskopische Aufnahme eines Querschnitts durch die blaue Malschicht am Relief K 202, LMK. Aufn. U. Bültmeyer



Abb. 15: Detailaufnahme der Felsenfassung mit eingestreuten Erzpateikeln am Relief K 202, LMK. Aufn. U. Bültmeyer

welche die Farbbrillanz der darüber liegenden Malschichten unterstützen³⁰. Die gelbe Fassung der Soldaten beim linken Königszug besteht aus den für das Mittelalter üblichen Pigmenten Bleizinngelb und Bleiweiß und wurde an vier Helmen der Soldaten als farbgebende Malschicht belassen³¹. Die anderen Figuren sind mit dunklem Rot gefasst, eine Mischung aus Krapplack und Bleiweiß, die als Lasur mit hoher Leuchtkraft über die gelbe Malschicht aufgebracht wurde (Abb. 12). Der linke König ist besonders aufwändig gestaltet, er trägt einen grünen Turban mit breiter, gelber Krempe und zwei vergoldeten Papierapplikationen an der Vorderseite sowie einer gelben Kugel mit roter Quaste. Das Gewand des Königs ist in hellem Bleizinngelb gefasst, was gleichzeitig als Unterma- lung für den braunen Farbton des Inkarnats dient, welches aus Schwarz, Rot und Orange (Eisenoxidrot oder Mennige) hergestellt wurde. Der Kragen und der

Revers sind wie der Schaft des Turbans in grünblauem Farbton gestaltet, welcher aus Malachit bzw. grünlichem Azurit auf einer lila Malschicht aus Fluorit und Bleiweiß besteht.

Am mittleren Königszug wurden alle Figuren dünn grundiert und mit derselben lila Unterma- lung versehen. Die Soldaten tragen großenteils blaue Mäntel und Mützen, nur ein gelber und zwei rote Helme dienen zur farblichen Abwechslung des sonst einheitlichen Zuges (Abb. 13 und 14). An der Figur des mittleren Königs konnte eine dunkelrote Fassung mit einer lila Unterlegung aus Fluorit und Bleiweiß festgestellt werden. Die darüber liegende Krapplackschicht, die mit Bleiweiß gemischt wurde, ist eine ölhältige Lasur. Auf diesem dunkelroten Gewand wurden partiell Reste von Gold gefunden. Es könnte sich dabei um goldene Verzierungs- elemente handeln, was aufgrund des frag- mentarischen Zustandes nicht mehr zu klären ist. Eine



Abb. 16: Mikroskopische Aufnahme der eingestreuten Messingspäne am Relief K 202, LMK. Aufn. U. Bültmeyer



Abb. 17: Gesicht Marias am Relief K 202, LMK, während der Restaurierung. Aufn. U. Bültmeyer

originale ganzflächige Vergoldung auf diesem zweischichtigen Malschichtaufbau scheint nicht in Frage zu kommen.

Am rechten Königszug sind sämtliche Figuren mit einer orangen Untermauerung aus Mennige und einer roten Malschicht aus Mennige und Zinnober gefasst³². Der rechte König trägt einen roten Mantel und einen langen gewellten Bart. Am Fragment des Kopfes sind Reste dieser Bartgestaltung erkennbar. Am Innenfutter des linken Ärmels und am Kragenrevers konnte eine Azuritfassung auf violetter Fluorituntermauerung festgestellt werden (vgl. Abb. 14).

In der Hintergrundlandschaft ist die farbliche Gestaltung ebenso differenziert und technologisch interessant gestaltet wie in den Königszügen. Natürliche und mineralische Streupartikel wurden in großen Mengen in die Fassung der Felspartien eingefügt. Als natürliches Streumaterial dienten silbrig glänzende Erzsplinter vorwiegend aus Bleiglanz und Hämatit, um Glanzeffekte und eine bewegtere Oberfläche zu erzeugen (Abb. 15). Die in die rotbraune Farbe der Felsen eingestreuten Erzpartikel ergeben dort eine grieselige Oberfläche³³. Neben diesen Mineralien wurden auch künstliche Metallspäne aus Messing verwendet und in den braunen Felsfassungen und grünen Wiesenflächen eingestreut³⁴. Im Stereomikroskop wird die geriffelte

Oberfläche der länglichen Messingpartikel, welche ca. 1 mm breit und 2 bis 3 mm lang sind, deutlich erkennbar (Abb. 16).

An den Wiesenkuppen befindet sich ein dunkles Grün, welches zweischichtig über einer Grundierung aufgebaut wurde. Beide Schichten enthalten Kupfergrün, wahrscheinlich Grünspan, gelben Ocker und Bleiweiß³⁵. Die untere Schicht ist deutlich blasser und wirkt matt, während die obere dunkelgrüne Schicht lasurartig aufgebracht wurde³⁶.

Von der Originalfassung des Rahmenkastens sind nur mehr sehr geringe Spuren an der Innenfläche vorhanden. Eine dünne weiße Grundierung bildet die Grundlage für die Fassung an der Innenseite des Kastens. Eine angedeutete Himmelspartie wurde mit grobkörnigem Azurit auf einer violetten Fluorituntermauerung ausgeführt. An den inneren Seitenwänden befinden sich Spuren einer gelben Bleizinnigelbfassung und einer grünen Farbschicht, wodurch bestätigt ist, dass der Rahmenkasten und das Relief in derselben Werkstatt gefasst wurden.

Die Schäden

Am hölzernen Bildträger lagen vorwiegend altersbedingte Schäden, wie geöffnete Leimfugen und Verluste von filigranen und extra montierten Teilen, vor. Bei

den erhaltenen drei originalen Flügeln der Engel ist die Verdübelung locker. Die rechte Hand Marias und die linke Hand Josefs sind verloren, an der linken Hand Marias sind alle Finger abgebrochen. Auch der vierte Engel hat seine Hand verloren und in der Schleppe über der Krippe war das Jesuskind montiert, welches ebenfalls verloren ist. An der rechten Reliefkante, unmittelbar oberhalb des mittleren Königszuges, sind Reste von abgebrochenen Teilen erkennbar. Dies lässt darauf schließen, dass sich über dieser Figurengruppe eine Waldformation befunden hat, wie sie auf der linken Seite noch vorhanden ist. Die Figurengruppen mit den drei Königszügen sind teilweise reduziert, die vordersten Köpfe der Figuren und Pferde sind entlang der Faserrichtung des Holzes abgebrochen. Da die Figuren der Königszüge nicht exponiert liegen, kann eine mutwillige Beschädigung nicht ausgeschlossen werden. Bei den Engeln am Dach fehlen teilweise die Arme und es gibt Einkerbungen und Absplitterungen entlang der Holzfaser. An der gesamten Rückseite Marias hat sich die Leimfuge zwischen den beiden Holzteilen der unteren Reliefhälfte geöffnet und bildet eine tiefe Spalte.

Über das Gesicht Marias zieht sich ein sternförmiger Riss im Holz, der vermutlich von einem Ast herrührt. Die Montage des rechten Armes von Maria erfolgte mittels eines Dübels und wurde mit einem Holzkitt gefüllt, der mittlerweile locker und bröselig geworden ist. Diese Verbindung hat ihre Festigkeit verloren, wodurch der Arm nur mehr locker am Oberkörper befestigt ist. Am vorderen Faltensteg des Umhangs von Maria unter dem rechten Arm sind zwei Stücke abgebrochen und verloren gegangen. Ein Rest des oberen Faltenbuges ist lose erhalten. Am Dachgesims sind noch drei Holzdübel erkennbar, an denen ein Vordach oder eine Säule montiert war, die bis zur unteren Mauerzone reichte. Dort fehlt der äußerste Begrenzungsstein, der vermutlich mit der Säule des Dachvorsprungs verbunden gewesen sein muss. Die originale Malschicht wurde im Lauf der Zeit durch Abreibungen und die Abnahme einer Überfassung zum Teil stark reduziert. Die Bäume des Waldes sowie die rechte obere Hügelkuppe in der Hintergrundlandschaft sind bis auf das Holz abgerieben. Auf der originalen Fassung lagen Reste einer früheren ölhaltigen Überfassung. Die gesamte rechte Hand Josefs ist mit einer grauen Farbe überfasst. Darunter befand sich die zum Großteil erhaltene rosa Inkarnatfarbe.

An den Königszügen befanden sich auf den kleinteiligen Figuren und Falten der Mäntel zahlreiche Reste der Überfassung. Darunter lag die originale Fassung teilweise noch unbeschädigt und in ihrer ehemaligen farblichen Wirkung vor. Als Isolierung und Unterlage für die ehemalige Überfassung diente eine dicke Isolierungsschicht mit tierischem Leim. Diese wurde direkt auf die beschädigte und verschmutzte Originaloberfläche aufgebracht, denn sie liegt teilweise auf

den Resten der Originalfassung und auf deren Fehlstellen am blanken Holz. Durch Schmutzablagerungen und den späteren Leimauftrag erscheinen diese Partien heute schwarz.

Zwei Harzüberzüge an der gesamten Oberfläche des Reliefs sind mittlerweile verbräunt und verleihen dem Relief einen gelblichen Gesamtton. Die große Wiesenpartie an der Hügelkuppe über der Figur Josefs ist eine ursprünglich dunkelgrün gestaltete Fläche. Dafür standen in der Spätgotik die Kupferpigmente Grünspan und Kupferresinat zur Verfügung. Beide neigen in Verbindung mit Öl zur Verbräunung und die ehemals leuchtenden grünen Malschichten erscheinen deshalb nur mehr dunkelbraun. Die ehemalige Polimentversilberung am Innenfutter von Marias Umhang ist einerseits oxidiert, wodurch sie schwarz erscheint, und andererseits bis auf den dunkelroten Bolus abgerieben. Der ursprüngliche silbrig glänzende Farbeindruck ist einer schwarzroten Farbigkeit gewichen. Ähnlich verhält es sich mit dem grünen Lüster auf der Polimentversilberung des Innenfutters von Josefs Mantel. Es sind nur mehr sehr wenige Reste dieser Lüsterfassung vorhanden und das heutige Erscheinungsbild ist gekennzeichnet durch den roten Bolus.

Am Mauerwerk hinter Maria und an der Interieurdarstellung ist die Farbfassung zum Großteil verloren und nur noch die Grundierung vorhanden. Das Inkarnat im Gesicht Marias ist bis auf die stark craquelierte Grundierung abgerieben. Die Fassungsreste des ehemals versilberten Innenfutters an ihrem Umhang sind bis auf das dunkelrote Poliment und stellenweise bis auf die Grundierung reduziert. Die Fassung der Engel ist im Inkarnat beinahe zur Gänze verloren und die Reste des Wangenrots sind fast vollständig bis aufs Holz abgerieben. Die ehemals vergoldeten Gewänder zeigen teilweise nur noch Grundierung mit Resten des dunkelroten Poliments und sind zum Großteil nur mehr holzsichtig.

Die senkrechten Spuren an der bis auf die Grundierung abgeriebenen Fassung von Ochs und Esel deuten auf eine Beschädigung durch die Abnahme der Überfassung hin.

Die Identifizierung seltener Mineralpigmente

Bei den Pigmentuntersuchungen konnte das seltene Pigment Fluorit gefunden werden, was als Besonderheit in der kunsttechnologischen Forschung gilt³⁷. Es ist gekennzeichnet durch violette, transparente, scharfkantige Partikel und wurde meistens als färbender Zuschlagstoff mit deckenden Weißpigmenten für hellviolette und rosa Malschichten verwendet (Abb. 18). Am Relief des Landesmuseums diente der Fluorit in der Hintergrundlandschaft durch die Zugabe von Bleiweiß als lila Untermalung für Azurit und Krapplack. Am unteren Teil des Reliefs haben die ehemals vergoldeten Mäntel von Josef und Maria ein blaues Azuritinnenfutter, das mit einer dunkelvioletten reinen

Flussspatschicht unterlegt ist. Am Rahmenkasten hat man die Azuritschicht für den stilisierten Himmelsbereich ebenfalls mit einer lila Fluoritschicht unterlegt, die mit Bleiweiß und Mennige ausgemischt wurde.

Bisher konnte Fluorit als Pigment nur in wenigen Kunstwerken des alpinen Raumes aus der Zeit um 1500 nachgewiesen werden, was mit dem Abbau von Flussspat in diesen Gebieten zusammenhängt³⁸. Die Wiederentdeckung von violetterm Flussspat in der maltechnischen Verwendung erfolgte durch Dr. Hubert Paschinger im Jahre 1969, was 1986 publiziert wurde³⁹. Bis dahin interpretierte man die violetten scharfkantigen Partikel in den Querschliffen häufig als violetten Farblack, da man das leichte Fluor instrumentell nicht nachweisen konnte.

Seit der Entdeckung von Fluorit und seiner relativ einfachen Identifizierung anhand seiner spezifischen Kornform beschäftigten sich im deutschsprachigen Raum besonders Mark Richter und Ernst Fuchs mit der Erforschung von violetterm Fluorit in Malschichten. Ergänzt wurde die Forschung durch Marika Spring, die über zehn weitere Funde von Flussspat in spätgotischen Tafelgemälden der National Gallery, London, nachweisen konnte⁴⁰. Weitere Nachweise konnten nach den ersten Veröffentlichungen von Hubert Paschinger und Mark Richter von Tirol über Bayern auch nach Salzburg, Kärnten, Polen, Tschechien und den Niederlanden ausgeweitet werden. Die zeitliche Verwendung von Flussspat in Malschichten erstreckt sich nach dem jetzigen Stand der Untersuchungen von 1450 bis 1550 und deutet auf eine durchaus übliche Verwendung dieses Pigmentes im auslaufenden Mittelalter hin. Flussspat wurde dabei in allen Medien verwendet, so konnte er in Fassungen von Holzskulpturen und Steinplastiken, in Tafelgemälden und aufgrund seiner Alkalibeständigkeit auch in der Wandmalerei nachgewiesen werden⁴¹.

Die Malschichtproben des Kärntner Reliefs wurden im Rasterelektronenmikroskop untersucht und der ele-

mentare Nachweis von Fluor und Kalzium konnte somit erbracht werden.

Zur Herstellung eines maltechnisch verwendbaren und noch im Querschliff als dunkelvioletten Partikel erkennbaren Pigments benötigt man einen dunkelvioletten, fast schwarzen Flussspat (Abb. 19). Solche dunklen, nicht mehr transparenten Mineralien heißen Stinkspat oder Antozonit, weil beim Zerkleinern des Kristalls ein stechend riechendes fluorhaltiges Sulfurylfluorid entweicht. In den dunkelgrünen Malschichtpartien der Landschaftsgestaltung am Geburtsrelief aus dem Kärntner Landesmuseum wurden in der aus Grünspan und Ocker gemischten Farbe blaue längliche Partikel gefunden. Bei der Analyse eines Streupräparates im Polarisationsmikroskop ist sehr schnell deutlich geworden, dass es sich bei den gelangten Partikeln um das seltene Blaupigment Vivianit handelt.

Vivianit ist ein wasserhaltiges Eisenphosphat mit der Summenformel $\text{Fe}_3(\text{PO}_4)_2 \cdot 8\text{H}_2\text{O}$. Der Kristall gehört der monoklinen Kristallklasse an und ist besonders weich und leicht spaltbar. Durch die optischen Fähigkeiten dieses anisotropen Kristalls ist er in der Polarisationsmikroskopie eindeutig zu identifizieren. Die monoklinen Kristallteilchen besitzen drei verschiedene Brechungsindizes⁴². Dadurch ergeben sich auffällige optische Phänomene, wie etwa ein starker Farbwechsel von Indigo zu Hellgelb und eine „tiefe“ Interferenz. Die bisherigen Nachweise von Vivianit in Malschichten sind besonders selten, wodurch die Identifizierung dieses Pigmentes in der Fassung des Geburtsreliefs K 202 als besondere Entdeckung anzusehen ist.

Die Restaurierung

Das Restaurierungskonzept am Geburtsrelief K 202 des Landesmuseums Kärnten beschränkte sich auf konservierende Maßnahmen und nur geringe restauratorische Eingriffe. Die Festigung und Freilegung von Resten der originalen Polychromie standen im Zent-



Abb. 18: Mikroskopische Aufnahme der Fluoritpartikel am Relief K 202, LMK, im Polarisationsmikroskop. Aufn. U. Bültmeyer



Abb. 19: Stinkspatbrocken aus Wölsendorf und seine Zerkleinerung bis zur pulverigen Form. Aufn. U. Bültmeyer



Abb. 20: Detailaufnahme des fünften Engels am Relief K 202, LMK, vor der Restaurierung. Aufn. U. Bültmeyer

rum und man verzichtete weitgehend auf ergänzende Maßnahmen, um den fragmentarischen Charakter des Schreinreliefs zu bewahren. Nur optisch stark störende Bereiche wurden mit Aquarellfarben eingetönt und der Umgebung angepasst. An der Draperie des Umhangs von Maria bildeten zwei originale Holzanstückungen zentrale Faltenstege, wovon einer nur mehr zum Teil erhalten war. Die obere Bruchkante war frisch und mit Resten von Werg und Originalfassung umgeben. Daher entschied man sich, diese Fehlstelle mit einer Holzergänzung in der Form eines Faltenbruchs zu schließen. Als Ergänzungsmaterial wurde ein Stück Lindenholz eingepasst und der originale Verlauf der Falte durch die umliegenden Linien und Bewegungen weitergeführt. Die Reste der Originalfassung konnten mit Hasenleim an die Ergänzung fixiert werden und ein Eintönen mit Aquarellfarbe passte die Holzergänzung optisch an die Umgebung an.

Im Mantel Josefs ist die dicke Fassung der Vergoldung durch starkes Schwinden des Holzes als hohle Schale stehen geblieben und ein Großteil dieser Fassung durch Abplatzungen verloren gegangen. Um weitere Verluste an diesen gefährdeten Bereichen zu vermeiden, hat man die Fehlstellen in diesen Bereichen mit Leimkreidekitt geschlossen. Da die Umgebung Reste einer Polimentvergoldung sind, konnten die weißen Kittungsbereiche mit einer Strichretusche integriert



Abb. 21: Detailaufnahme des fünften Engels am Relief K 202, LMK, nach der Restaurierung. Aufn. U. Bültmeyer

werden. Als Methode der Strichretusche in Goldbereichen kam eine abgewandelte Form der Goldselektion (selezione d'oro) zum Einsatz. Dabei wurde als erste Lage ein Netz aus gelben Strichen gelegt, das den Goldton nachahmen soll. Eine zweite Lage aus roten Strichen dient zur farblichen Verstärkung des roten Poliments und mit einer letzten Lage aus grünbraunen Strichen wird der Charakter von abgeriebenem patiniertem Gold erzielt. Im Bereich des linken Schuhs von Josef wurde eine Strichretusche mit diversen Brauntönen gewählt, die auf Entfernung die Fehlstelle integriert, bei näherer Betrachtung jedoch als Ergänzung erkennbar ist. An den Inkarnaten der Hauptfiguren von Maria und Josef sowie der Engel hat man störende dunkle und helle Flecken mit Aquarellfarbe abgetönt, wodurch eine Beruhigung der zerstörten Oberfläche erzielt wurde (Abb. 17, 20). Durch das Eintönen von Fehlstellen in der abgeriebenen Malschicht des Ochsen konnte ein geschlossener Charakter der beschädigten Fassung gewonnen werden.

Zusammenfassung

Durch die Arbeit des Restaurators ist es möglich, eine Verbindung zu schaffen zwischen der allgemeinen geisteswissenschaftlichen Forschung und den Erkenntnissen der chemisch-analytischen Ergebnisse aus den Untersuchungen am Objekt. Beide Disziplinen liefern

wichtige Informationen, die beim Zusammenführen und Vergleichen ein reichhaltiges Bild von kunsttechnologischer, geschichtlicher und kunsthistorischer Vielfalt liefern. Selbst ein so fragmentarisches Werk wie das Weihnachtsrelief aus dem Landesmuseum Kärnten beinhaltet noch immer eine Fülle an Information, die seine Entstehungszeit, die Geschichte sowie die zeitlichen Moden und Veränderungen widerspiegeln. Es ist nicht nur ein Kunstwerk, sondern auch

ein wertvolles Dokument seiner Zeit und hat somit eine neue Funktion erhalten, die nur im musealen Umfeld fachgerecht bewahrt werden kann.

Anschrift der Verfasserin
Mag. Ulrike Bültemeyer
Hansastraße 137
D-81373 München
riquet@gmx.at

Anmerkungen:

- 1 Dieser Text basiert auf der Diplomarbeit Ulrike Bültemeyer, Seltene Mineralpigmente in der fragmentarischen Originalfassung eines spätgotischen Schreinreliefs mit der Geburt Christi um 1500 aus dem Kärntner Landesmuseum, Wien 2003; vgl. auch Robert Wlattenig, in: *Rudolfinum*, Jahrbuch des Landesmuseums Kärnten 2002, Klagenfurt 2003, S. 279–281.
- 2 Im „Neuen Katalog für das Historische Museum und die Monumentenhalle des Rudolfinums in Klagenfurt“ von Karl Hauser aus dem Jahre 1894 ist das Relief bereits erwähnt (S. 46).
- 3 Vgl. Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, Band 45, Klagenfurt 1956, S. 12.
- 4 „Das paw hat gmacht maister partllme viert(a)ler von In[i]chhin 1505 jar“; vgl. Walter Brauneis, Bartlme Viertaler – Ein Kärntner Baumeister der Spätgotik und seine Bauten in Kärnten und Tirol, in: *Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten*, Klagenfurt 1997, S. 627.
- 5 Vgl. Der Kirchenschmuck, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau, Jg. 28, 1897, Nr. 3, S. 35.
- 6 Walter Frodl, Ein neues Werk des Malers Simon von Taisten, in: *Carinthia I*, 133, 1943, S. 129: „Die Figuren im Gewölbe von Stein zeigen dieselbe ländliche Derbheit, aber auch die nämliche farbige Klarheit und Fröhlichkeit, die besonderes Eigentum des Meisters Simon sind.“
- 7 Derselbe, S. 132.
- 8 F. Hann, Kunstgeschichtliches und Geschichtliches von Schloß Stein bei Oberdrauburg, in: *Carinthia I*, 84, 1894, Nr. 4, S. 102.
- 9 Siehe Anm. 2.
- 10 Pfarrkirche des Hl. Georg in Ötting, Pfarrkirche Maria Hilf in Malta, Pfarrkirche St. Andreas in Lienz.
- 11 Vgl. Otto Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991, S. 10 ff.
- 12 Vgl. Erich Egg, Gotik in Tirol, die Flügelaltäre, Innsbruck 1985, S. 222.
- 13 Diese Kombination von Tiroler Realismus und Plastizität mit konservativen Kärntner Stilelementen ist für das Geburtsrelief des Landesmuseums Kärnten sehr signifikant.
- 14 Die Figur des Christuskindes ist leider verloren gegangen; die Engel wurden im Text von links oben nach rechts unten durchnummeriert; so ergeben sich für die drei Engel am Dach die Nummern 1–3 und für die beiden Engel bei der Krippe die Nummern 4–5.
- 15 Es handelt sich um die häufige Darstellung der drei Gloria-Engel, also singende Engel, die oberhalb der Dacharchitektur schweben; Hinweis von Dipl.-Bibliothekarin Uta Henning, Ludwigsburg.
- 16 Freskenzyklus der Westempore des Gurker Doms; Feistritz an der Drau; Maria Saal, Fresko der Nordwand; Langhaus-Nordwand in Zweinitz; Maria Hilf bei Lind; St. Gandolf; Ötting; Pfarrkirche Lienz.
- 17 Die orientalischen Quellen sprechen ausnahmslos von einem gemeinsamen Weg der Drei Weisen; vgl. Janez Höfler, Das Treffen der heiligen Drei Könige – ein verkanntes Thema der gotischen Wandmalerei der östlichen Alpenländer, in: *Carinthia I*, 169, 1979, S. 111–141.
- 18 Stiftung Wilhelm Hack, Die Kunst des Mittelalters, Ludwigshafen am Rhein 1979, Abb. 55.
- 19 Tramin: Schreinmaße 180 x 152 cm; Franziskanerkloster: Schreinmaße 223 x 166 cm.
- 20 Die Marienfiguren aus der Franziskanerkirche Bozen und vom Traminer Altar im BNM folgen demselben Typus.
- 21 Vgl. Gisela Scheffler, Hans Klocker, Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol, Innsbruck 1967, S. 15.
- 22 Das Geburt-Christi-Relief ist wohl eine südtirolerisch anmutende Arbeit aus dem weiten Umkreis von Klocker mit ulmischen Einschlägen, um 1500, übrigens ein schönes Werk. Direkte Zitate vom Meister E. S. gibt es keine, wohl aber Anspielungen, wie diese um 1500 in Süddeutschland recht geläufig sind. Die Entstehung in Osttirol (Lienz?) ist nicht ganz auszuschließen, für Oberkärnten (Spital) fehlen jedoch die Bezüge; schriftliche Mitteilung von Univ.-Prof. Janez Höfler an das Landesmuseum Kärnten, 30. Nov. 2003.
- 23 Harry Kühnel, Gotik in Österreich, Krems 1967, S. 7.
- 24 Nachweis von Hofrat Dr. Paschinger, BDA Wien.

- 25 Vgl. Manfred Koller (Hrsg.), Der Pacher-Altar in St. Wolfgang, Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969–1976, Wien–Graz 1981, S. 182.
- 26 Ebenda.
- 27 Vgl. Thomas Brachert, Fassung von Bildwerken, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band VII, München 1981, Sp. 778.
- 28 Vgl. Hubert Wilm, Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Entstehung, Stuttgart 1944.
- 29 Vgl. Thomas Brachert, Fassung von Bildwerken, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band VII, München 1981, Sp. 804: Die Inkarnate sind bei Bildern von Frauen kühl, mit einem rosigen Schimmer der Wangen gehalten, bei den Männern bräunlich.
- 30 Vgl. Hubert Wilm, Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Entstehung, Stuttgart 1944, S. 55.
- 31 Vgl. Thomas Brachert, Die Techniken der polychromierten Holzsulptur, Teil I + II, in: Maltechnik und Restauro, München 1972, Heft 3, S. 237–264, Heft 4, S. 153–178.
- 32 Ebenda.
- 33 Vgl. Hubert Paschinger, Flußspat – ein unbekanntes „Tiroler“ Künstlerpigment um 1500, in: H. Trenkwalder (Hrsg.), Tagungsbeiträge, Interdisziplinäres Gespräch Geisteswissenschaft – Naturwissenschaft – Technik (Innsbruck, 6.–7. März 1986), Innsbruck 1987, S. 189 f.; Bleiglanz und Zinkblende wurden am Georgsaltar im Schloss Ambras gefunden; bei Tilmann Riemenschneider kam auch Antimonit in der Gestaltung der Landschaften vor.
- 34 Metallischer Streuglanz wird durch Feilen und Sägen von massiven Metallblöcken und ein anschließendes Walzverfahren hergestellt und erreichte seinen Höhepunkt in der Grottengestaltung des 18. Jahrhunderts.
- 35 Vgl. Thomas Brachert, Fassung von Bildwerken, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band VII, München 1981, Sp. 778.
- 36 Vgl. Isabell Zillich, Zur Restaurierung der Alexiusfigur, in: Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München 1994, S. 25.
- 37 Fluorit ist ein Mineral – Flußspat, nicht zu verwechseln mit Fluorid, dem Salz der Flußsäure.
- 38 Das hängt vermutlich damit zusammen, dass die violetten Partikel oft übersehen wurden, da sie in der instrumentellen Analytik nur einen hohen Calciumwert ergaben und das leichte Fluor nicht erfasst wurde.
- 39 Siehe Anm. 33.
- 40 Marika Spring, National Gallery Technical Bulletin, Vol. 21, 2000.
- 41 Vgl. Josef Čorban, Olga Jeřábková, Passion pictures in Olomouc, after 1500, paintings in the Church of the Immaculate Conception of the virgin Mary in Olomouc-Bělidla, in: Technologia Artis, Band 1, Praha 1990, S. 26.
- 42 Brechungsindizes von Vivianit: $\alpha = 1,579\text{--}1,616$, $\beta = 1,602\text{--}1,656$, $\gamma = 1,629\text{--}1,675$; aus: Handbook of Mineralogy, Band IV, Tucson, Ariz. 2000, S. 632.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Rudolfinum- Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten](#)

Jahr/Year: 2004

Band/Volume: [2003](#)

Autor(en)/Author(s): Bülttemeyer Ulrike

Artikel/Article: [Ein spätgotisches Scheinrelief aus dem Oberen Drautal und die Untersuchung seiner fragmentarischen Fassung. 291-305](#)