



Abb. 1: Fastentuch aus Rietz, Gesamtansicht; Foto: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

TÜCHLEINMALEREI

Eine seltene Maltechnik am Beispiel der Fastentücher aus Rietz und Obervintl sowie der Fahne der Schwazer Knappen

Claudia Eger

ABSTRACT

In the collections of the Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum there are three works of art which were created by an uncommon painting technique called "Tüchleinmalerei". These are two Lenten veils from Rietz and Obervintl and a flag of the miners of Schwaz. In Europe canvas was not used as a support for paintings until the Middle Age. Beside oil paintings, "Tüchlein", using watercolours, were also supported by canvas. There are some "Tüchlein" from the 15th and 16th century, however, only a small number of these have been preserved and survive today. This is because they are easily damaged due to their fragility, careless use and display, poor storage and the use of incorrect conservation techniques in the past. "Tüchlein" were originally unvarnished, however, many have subsequently been varnished for protection, which has changed the appearance of the originally matt surface completely. This article studies "Tüchleinmalerei", aims to expand our knowledge of this special technique and helps to prevent further errors during conservation and restoration. Comprehensive analysis are necessary to create a successful concept for the conservation and restoration of "Tüchlein" and help to preserve these rare "Tüchlein" for the future.

1. EINLEITUNG

Textilien werden bereits seit langer Zeit bemalt, wie z. B. ägyptische Mumientücher aus 900 v. Chr. bezeugen.¹ In Europa kam es jedoch erst im Mittelalter zu einem verstärkten Aufkommen von Malerei auf Leinwand.² Neben Ölgemälden gab es vor allem im 15. und 16. Jahrhundert auch viele Tüchleinmalereien. Diese wurden meist auf feinem, ungründerten Gewebe mit mageren, wasserlöslichen Farben ausgeführt und nicht gefirnisst.³

Die frühesten erhaltenen Gemälde auf Leinwand sind die Darstellungen „Heilige Euphemia“ (1454) und „Heiliger Markus“ (1448/50) von Andrea Mantegna sowie die Darstellung „Heiliger Georg mit dem Drachen“ (um 1460) von Paolo Ucello.⁴ Diese mit Ölfarben ausgeführten Leinwandbilder waren jedoch zu dieser Zeit noch eine Ausnahme.⁵ Holz wurde als Bildträger für Gemälde noch häufiger verwendet. Bosshard bezeichnet den Übergang von der Holztafel zur Leinwand als Bildträger als einen der markantesten Wendepunkte in der Geschichte der Maltechnik.⁶ Weitere Gemälde auf Leinwand traten in Italien erst wieder in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts auf. Nach 1500 gab es bereits mehr Leinwand- als Holztafel-

¹ Seifert, Oliver: Tüchleinmalerei. Funktionswandel eines Bildträgers, Diplomarbeit am Kunsthistorischen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1991, S. 9.

² Sodermanns, Christina: Tüchlein-Malerei, Diplomarbeit am Kunsthistorischen Institut der RWTH Aachen, Aachen 1989, S. 13.

³ Straub, Rolf E.: Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Kühn, Hermann/Roosen-Runge, Heinz/Straub Rolf E. et al. (Hg.): Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Bd. 1, Stuttgart 1988, S. 152.

⁴ Die Gemälde Mantegnas befinden sich im Museo Capodimonte in Neapel und das Gemälde von Ucello hängt in der National Gallery in London. Beide Gemälde wurden mit Ölfarben auf einer gründerten Leinwand ausgeführt.

⁵ Bosshard, Emil: Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 45, München–Berlin 1982, S. 32.

⁶ Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 31.

bilder.⁷ Besonders in Venedig wurde ab Beginn des 16. Jahrhunderts fast nur noch auf Leinwand gemalt. Italien war sehr fortschrittlich, was die Verwendung textiler Bildträger für Gemälde betrifft. In Deutschland dauerte es noch etwas länger bis sich Leinwand als Bildträger zu etablieren begann. Die frühesten bemalten Leinwandbilder in Deutschland sind die Außenflügel des Claren-Altars im Kölner Dom. Diese waren grundiert und auf einen Holzrahmen aufgespannt. Sie werden auf die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert und waren zu dieser Zeit auf deutschem Boden noch eine große Ausnahme.⁸ Erst ab etwa 1550 entstanden in Deutschland nach Bosshard weitere Gemälde auf Leinwand. Ihm zu Folge entwickelte sich in den Niederlanden die Malerei auf Leinwand erst ab etwa 1570.⁹

Im frühen Mittelalter hatte der Goldhintergrund noch eine große Bedeutung innerhalb der Ikonografie. Parallel zur Ablösung des vergoldeten Hintergrunds durch einen Landschaftsausblick konnte sich die Malerei auf textilem Bildträger entwickeln, weil sich Leinwände für eine Polimentglanzvergoldung nicht so gut eigneten wie Holztafeln. Im 16. Jahrhundert gab es im europäischen Raum bereits viele Leinwandgemälde. Holz wurde jedoch weiterhin als Bildträger verwendet. Erst im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert kam es zur Verdrängung von Holz als Bildträger. Dies stand mit einem wachsenden Bedürfnis nach größeren Bildformaten im Zusammenhang. Die Herstellung großformatiger Bildträger wurde durch die Verwendung von Textilien einfacher und billiger. Außerdem waren Holztafelbilder in ihrer Größe materialbedingt eingeschränkt. Das Gewicht spielte besonders bei der Hängung großer Altar-

und Deckengemälde sowie bei Orgelflügel¹⁰ eine große Rolle. Außerdem gestaltete sich der Transport von Leinwandgemälden einfacher. Sie ließen sich zusammenrollen und waren leichter als Holztafelbilder. Vasari schrieb 1550 dazu: „Um Bilder von Ort zu Ort transportieren zu können, haben die Menschen die Bequemlichkeit bemalter Leinwände erfunden, denn diese wiegen wenig und sind gleichzeitig nicht schwer zu transportieren. Man fertigte sie in Öl, damit sie schmiegsam bleiben, und wenn sie nicht an einem festen Ort zu stehen kommen, werden sie nicht mit Gips grundiert, denn der Gips spränge beim Aufrollen ab.“¹¹ Tüchleinmalereien besitzen im Gegensatz zu Ölbildern keine oder nur eine sehr dünne, flexible Grundierschicht. Sie können zusammengerollt werden, ohne ein Abspringen der Grundierung befürchten zu müssen. Der problemlose Transport von Tüchlein ist einer der Gründe für ihre Herstellung. Armeni schrieb in seinem Traktat von 1587: „Andere grundieren mit Leim und feingestossenem Gips (gesso marzo), [...], aber nicht für Dinge, die transportiert werden sollen, weil sich die Oberfläche leicht abschaben würde.“¹²

2. TÜCHLEINMALEREI

2.1. Gründe für die Entstehung

Ein weiterer Grund für die Anfertigung von Tüchleinmalereien war der Versuch einer Imitation von Tapisserien. Jean Le Begues Traktatsammlungen enthalten bereits um 1410 Anleitungen zur Herstellung von bemalten Leinwänden als „billigen Ersatz“ für bestickte Wandteppiche.¹³ Die Anfertigung

⁷ Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 32.

⁸ Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei (wie Anm. 3), S. 152.

⁹ Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 33.

¹⁰ Orgelflügel sind bemalte Leinwände, die beidseitig über hölzerne Blindrahmen gespannt wurden. Diese Klappflügel wurden zum Schutz des Prospekts an die Orgeln angebracht. Sie dienten dem Schutz der empfindlichen Mechanik und sollten vor allem Staub und Verunreinigungen abschirmen. Die Bemalung auf beiden Seiten erfolgte auf selbstständigen Gewebeträgern. In der Innsbrucker Hofkirche befinden sich auf der Orgel von Jörg Ebert aus Ravensburg Gemälde von Domenico Dapazzo aus Trient, um 1555–61. Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei (wie Anm. 3), S. 151. – Koller, Manfred: Das Staffeleibild der Neuzeit, in: Kühn, Hermann/Roosen-Runge, Heinz/Straub Rolf E. et al. (Hg.): Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Bd. 1, Stuttgart ²1988, S. 294f.

¹¹ Koller: Staffeleibild (wie Anm. 10), S. 289.

¹² Berger, Ernst: Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.–XVIII. Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England, München ²1993, S. 54.

¹³ Sodermanns: Tüchlein-Malerei (wie Anm. 2), S. 74.

gung von Tüchleinmalereien war viel schneller und billiger möglich, als die Produktion von Wandteppichen mit eingewebten oder eingestickten Darstellungen. Das Bemalen von Wandbehängen galt als Dekorationsmalerei und wurde nicht besonders geschätzt. Bosshard bemüht sich in seinem Aufsatz „Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?“ zu widerlegen, dass es sich bei Tüchleinmalerei nur um eine günstige Maltechnik zur Imitation von bestickten Wandteppichen handeln soll. „Diese Maltechnik [...] entwickelte sich im 15. und 16. Jahrhundert zu einer eigenständigen, künstlerisch hochstehenden Technik, in welcher große Meister hervorragende Werke schufen.“¹⁴ Abschätzige Bemerkungen über Tüchleinmalerei kamen auch daher, weil sie im Vergleich mit Ölmalerei relativ einfach und in kurzer Zeit hergestellt werden konnte.¹⁵ Van Manders bezeichnete die Tüchleinmalerei als „schlechte Sorte Arbeit.“¹⁶ Es wird angenommen, dass einige der heute erhaltenen Tüchleinbilder als Entwürfe für Ölbilder hergestellt wurden. Darauf deuten unter anderem die meist sehr kleinen Formate hin. Die Tatsache, dass die Tüchleinmalerei auch unter Künstlern hohen Ranges¹⁷ beliebt war, ist ein Hinweis darauf, dass es sich bei ihr nicht nur um eine billige Ersatztechnik zur Imitation von Wandteppichen handelte. Bosshard verweist außerdem auf die vielen in der Technik der Tüchleinmalerei gemalten Porträts von reichen und einflussreichen Persönlichkeiten, die es seiner Meinung nach nicht nötig hatten, sich in einer billigen Maltechnik porträtieren zu lassen. Der deutsche Renaissancekünstler Albrecht Dürer schickte ein Selbstporträt, welches er in der Technik der Tüchleinmalerei anfertigte,

seinem Malerkollegen Raffael nach Italien. Da Dürer damit sein Können unter Beweis stellen wollte, kann davon ausgegangen werden, dass diese Maltechnik zu Dürers Zeit als hochwertig angesehen wurde. Dazu Bosshard: „Auch hier ist anzunehmen, dass Dürer seinem italienischen Malerkollegen nur das Beste dessen, was er hervorzubringen imstande war, zukommen ließ.“¹⁸

2.2. Terminologie

Der heute allgemein gültige Terminus „Tüchlein“ geht auf Dürers Reisetagebuch in den Niederlanden von 1520 bis 1521 zurück, in dem er erstmals diesen Begriff verwendete.¹⁹ Die Begriffe „Tüchlein“ und „Tüchleinmalerei“ werden sowohl für die Maltechnik als auch für die Objekte selbst verwendet.

2.3. Verbreitung und Maltechnik

Tüchlein wurden in Italien, England, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und Spanien hergestellt. Die Anfänge der Tüchleinmalerei sind nicht genau zurückverfolgbar, aber die frühesten erhaltenen Werke stammen aus dem sakralen Brauchtum des Mittelalters. Bereits um 1200 wurden in einer Schenkungsurkunde bemalte Stoff-Antependien erwähnt, die in der Technik der Tüchleinmalerei hergestellt wurden.²⁰ Die früheste Beschreibung dieser Maltechnik entstammt dem Heraclius Manuskript aus dem 12./13. Jahrhundert.²¹ Tüchleinmalereien bestehen

¹⁴ Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 42.

¹⁵ Peres, Cornelia: Materialkundliche, wirtschaftliche und soziale Aspekte zur Gemäldeherstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2. Jg., H. 2 (1988), S. 273.

¹⁶ Sodermanns: Tüchlein-Malerei (wie Anm. 2), S. 45.

¹⁷ Künstler hohen Ranges waren z. B. Albrecht Dürer, Lukas Cranach d. Ä., Grünewald, Hans Baldung Grien, Hans Schäuffelein, Pieter Brueghel d. Ä., Lucas van Leyden, Hans Holbein d. J., Hugo van der Goes.

¹⁸ Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 41f.

¹⁹ Andreas, Henning/Konstanze, Krüger: Bevilacqua, Giovanni Ambrogio, gen. Liberale Milanese, Maria, das Kind anbetend. Um 1500/10, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 22. Jg., H. 1 (2008), S. 7. – Sodermanns: Tüchlein-Malerei (wie Anm. 2), S. 9.

²⁰ Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei (wie Anm. 3), S. 150f.

²¹ Heraklius schrieb: „Wenn du Leinwand bemalen [...] willst, so richte sie also her. Nimm Pergament oder Abschnitzel davon, gib sie in einen Topf mit Wasser, stelle ihn ans Feuer, lasse es siedend [...], tauche die Leinwand hinein, ziehe sie allsogleich heraus, breite sie auf der Tafel voll von dem Wasser aus, lasse sie so trocknen und glätte sie dann mit einem Stück Glas und polire sie durchweg. Sodann spanne sie auf, befestige sie mit Fäden an dem Holze, worauf du sie mit Farben, die mit Leim- oder Eistoff oder Gummi bereitet wurden, bemalen kannst.“ Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 35.

meist aus einer feinen Leinwand. Es gibt jedoch auch Tüchlein, die auf Seide, Batist, Wolle oder Samt gemalt wurden. Fastentücher stellen dabei eine Ausnahme dar, weil sie hauptsächlich auf grobe Leinwände gemalt wurden. Es war üblich, den Bildträger vorzuleimen, um ein Auslaufen und Durchdringen der Farben auf die Rückseite zu vermeiden. Dafür wurde häufig Pergamentleim, aber auch Gummiarabicum verwendet. Tüchleinmalereien wurden in den nördlichen europäischen Ländern nicht grundiert. In Italien war es üblich, eine sehr dünne Grundierschicht aufzubringen. Dazu finden sich genaue Anweisungen in Cenninis „Libro dell’arte“ um 1400.²² Da es sich um eine sehr dünne Grundierung handelte und das für Tüchleinmalereien sehr charakteristische Relief der Fadenstruktur des Bildträgers sichtbar blieb, kann die von Cennini beschriebene Technik der Tüchleinmalerei zugeordnet werden.²³ Nach der Vorleimung bzw. dünnen Grundierung in Italien erfolgte die Malerei mit Gouache-, Tempera- oder Leimfarben. Übliche Bindemittel waren dabei Gummiarabicum, Eiweiß, Eigelb oder tierischer Leim. Tüchlein wurden nicht gefirnisst, weshalb ihre Oberflächen eine matte Farbwirkung aufweisen. Eine Ausnahme sind Prozessionsfahnen, die laut Cennini gefirnisst wurden, um die Malschicht vor Witterungseinflüssen während der Prozessionen zu schützen.²⁴

Auch in England war die Technik der Tüchleinmalerei bereits um 1400 bekannt.²⁵ Die Art der Bemalung unterschied sich aber von der üblichen Vorgangsweise anderer Ländern. Die aufgetragenen Farben waren mit Laugenwasser oder Essig

gebunden.²⁶ Diese Überlieferung stammt aus Le Begue’s Werk „Experimenta de coloribus“ von 1431.²⁷ Aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts ist eine Malanweisung von Leonardo da Vinci vorhanden, die sich auf die Tüchleinmalerei bezieht.²⁸ Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts finden sich weitere Beschreibungen zur Technik der Tüchleinmalerei in mehreren Quellenschriften, wie z. B. in Paolo Pino’s Abhandlung zur Malerei von 1548²⁹ sowie in Raphael Borghini’s und Armenini’s Werk „Riposo“ von 1584.³⁰ Ab dem Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden in Italien jedoch kaum mehr Tüchlein.³¹ Nördlich der Alpen war die Tüchleinmalerei hingegen noch bis zum Ende des 16. Jahrhunderts eine verbreitete und beliebte Maltechnik. Niederländische Maler fertigten große, dekorative Behänge wie z. B. Antependien und Wandteppichimitationen in der Tüchleintechnik an. In der Mitte des 16. Jahrhunderts war Mecheln ein Herstellungszentrum für Tüchleinmalerei.³² Eines der ersten in Tüchleintechnik ausgeführten Werke im deutschsprachigen Raum waren die Orgelflügel aus der Valeriakirche in Sitten in der Schweiz um 1435.³³ Bosshard schreibt dem Maler Stefan Locher ein weiteres frühes Tüchlein im deutschsprachigen Raum zu. Dieses kleine Bild mit dem Titel „Anbetung des Kindes“ ist auf das Jahr 1445 datiert.³⁴ Ihren Höhepunkt erreichte die Tüchleinmalerei im deutschsprachigen Raum bei Dürer. Von ihm sind insgesamt 16 Tüchlein erhalten oder schriftlich überliefert, darunter viele Porträts. Ende des 16. Jahrhunderts wurden auch im Norden kaum noch Tüchlein hergestellt. Der Grund dafür ist

²² Sodermanns: Tüchlein-Malerei (wie Anm. 2), S. 65.

²³ Gips und Leim wurden mit etwas Stärke und Zucker vermischt und mit einem flachen Messer auf den vorgeleimten Bildträger gestrichen. Anschließend wurde diese „Grundierung“ sofort wieder abgeschabt, so dass sie nur in den Fadenzwischenräumen haften blieb. Von Edelberg, Eitelberger: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. I. Cennino Cennini. Das Buch von der Kunst, Osna-brück ²1970, S. 110.

²⁴ Sodermanns: Tüchlein-Malerei (wie Anm. 2), S. 77.

²⁵ Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei (wie Anm. 3), S. 152.

²⁶ Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei (wie Anm. 3), S. 152.

²⁷ Sodermanns: Tüchlein-Malerei (wie Anm. 2), S. 72.

²⁸ Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei (wie Anm. 3), S. 22.

²⁹ Koller: Staffeleibild (wie Anm. 10), S. 323.

³⁰ Berger: Quellenschriften (wie Anm. 12), S. 40.

³¹ Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 36.

³² Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 40. – Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei (wie Anm. 3), S. 153.

³³ Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 41.

³⁴ Das Tüchlein von Lochner befindet sich im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln. Bosshard: Tüchleinmalerei (wie Anm. 5), S. 41.

nicht bekannt.³⁵ Fastentücher stellen dabei eine Ausnahme dar, weil sie noch bis ins 17. Jahrhundert in der Technik der Tüchleinmalerei angefertigt wurden.

2.4. Verwendung

Zu den am häufigsten in der Technik der Tüchleinmalerei hergestellten Gattungen zählen Altarvelen, Antependien³⁶, Altarbilder, Fastentücher, Orgelflügel, Paramente, Fahnen und Staffeleibilder. Tüchlein weisen verschiedenste ikonografische Themen auf. Dabei handelt es sich sowohl um sakrale und mythologische Themen als auch um Porträts, Historien-, Landschafts- oder Architekturbilder.

2.4.1. Fastentücher

Die Bezeichnung „Fastentuch“ ist darauf zurück zu führen, dass es während der Fastenzeit, der „Quadragesima“, aufgehängt wurde.³⁷ In mittelalterlichen Schriftquellen wurden Fastentücher mit den lateinischen Begriffen „vela quadragesimalia“ und „cortina“ bezeichnet. Später wurden sie auch „velum templi“ genannt, was ein Bezug auf den Tempelvorhang in Jerusalem war. Die Bezeichnung Fastentuch war vor dem 16. Jahrhundert nicht gebräuchlich.³⁸ In der Schweiz und Deutschland war der gängigste Ausdruck „Hungertuch“, es wurde aber auch als „Schmactlappen“ oder „Schmactfetzen“ bezeichnet.³⁹ In Tirol war auch die Bezeichnung „Leidenstücher“ üblich.⁴⁰ „Die Fastentücher sind liturgische, d. h. funktional zweckbestimmte Ausstattungsgegenstände vieler Kirchen gewesen.“⁴¹ Fastentücher wurden während

der vierzig-tägigen Fastenzeit aufgehängt. Es war Brauch, sie am Aschermittwoch oder am ersten Fastensonntag am Chorbogen (zwischen dem Altarraum und dem Kirchenschiff) aufzuhängen. Sie bildeten einen Sichtschutz, um die Reliquien und die Messfeier vor den Blicken der Gläubigen zu verdecken.⁴² Am Abend vor dem Gründonnerstag wurden sie meist wieder abgenommen.⁴³ In einigen Kirchen war es auch üblich, das Fastentuch am Mittwoch in der Karwoche während der Lesung der Bibelstelle vom Zerreißen des Tempelvorhangs „[...] et velum templi scissum est medium“⁴⁴ zu Boden fallen zu lassen oder sie auseinander zu ziehen. Es sind Fastentücher erhalten, die zu diesem Zweck in der Mitte geteilt waren. Das Fastentuch in Gurk ist ein Beispiel dafür. Dieser Brauch sollte eine Analogie zum „velum templi“, das beim Tod Christi zerriss, sein. Neben dieser Begründung fand Emminghaus in Schriften aus dem Mittelalter weitere Erklärungen für den Brauch der Aufhängung von Fastentüchern.⁴⁵ Das Fastentuch stand z. B. für die Unwürdigkeit der Menschen, Gott zu schauen. Es sollte außerdem an frühere Altarverhüllungen und die frühe mittelalterliche Bußdisziplin erinnern. Eine weitere Erklärung war, dass das Fastentuch für die Demütigung Christi im Leiden und dem Zurücktreten seiner gepeinigten menschlichen Natur stehen sollte. Es könnte auch ein Hinweis auf das Grabtuch Christi gewesen sein. Ein weiterer Grund könnte gewesen sein, dass es ein Gleichnis für die Auferstehung Christi aus dem Grabe und der Erlösung nach vielem Leiden war, weil das Leinen des Fastentuchs dem Boden entstammt und ein Produkt harter Arbeit ist. Eine weitere Theorie war, dass das Fastentuch wegen der langwierigen Bleichung von Leinen ein Gleichnis

³⁵ Peres: Gemäldeherstellung (wie Anm. 15), S. 273.

³⁶ Antependien sind bemalte Leinentücher, die an Festtagen an einem Holzgerüst vor den Altar gehängt wurden. Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei (wie Anm. 3), S. 153.

³⁷ Emminghaus, J.[ohannes] H.: Fastentuch, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII, Stuttgart 1981, S. 826.

³⁸ Koller, Manfred: Das Fastentuch von 1640 des Österreichischen Museums für Volkskunde. I. Zur Bedeutung und Restaurierung im Rahmen der Fastentücher Österreichs, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Bd. L/99 (1996), H. 1, S. 61.

³⁹ Sörries, Reiner: Die Alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit, Klagenfurt 1988, S. 15.

⁴⁰ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 15.

⁴¹ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 281.

⁴² Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 9.

⁴³ Emminghaus: Fastentuch (wie Anm. 37), S. 827.

⁴⁴ Matth. 27,50. – Lk. 23,45

⁴⁵ Emminghaus: Fastentuch (wie Anm. 37), S. 831.

für die nach vielen Bußübungen gereinigten Seelen gewesen sein könnte.

Die Anfänge von bemalten Fastentüchern können nicht genau bestimmt werden.⁴⁶ Als das derzeit älteste erhaltene bemalte Fastentuch gilt ein Fragment von 1421, welches die Erschaffung Adams darstellt.⁴⁷ Aus schriftlichen Quellen geht jedoch hervor, dass der Brauch der Aufhängung von Fastentüchern während der Fastenzeit bereits kurz vor dem 10. Jahrhundert aufkam.⁴⁸ Über das Aussehen wurde aber nichts erwähnt, weshalb heute nicht klar ist, seit wann Fastentücher mit figürlichen Darstellungen bemalt sind. Aufgrund schriftlicher Überlieferungen weiß man aber, dass die vier (heute nicht mehr auffindbaren) Fastentücher von St. Ulrich und Afra (Augsburg) aus dem 12. Jahrhundert bereits mit figürlichen Darstellungen bemalt waren. Vor dem 12. Jahrhundert wurden die Fastentücher einfarbig bemalt bzw. eingefärbt oder mit figürlichen Darstellungen, Ornamenten und Inschriften bestickt.⁴⁹

Im Hoch- und Spätmittelalter fand das Fastentuch nach Emminghaus eine weite Verbreitung in ganz Europa.⁵⁰ Sodermanns fand im Rahmen ihrer Recherchen für ihre Diplomarbeit heraus, dass die größte Gruppe von ungefähr 20 erhaltenen Fastentüchern zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert in Österreich, vorwiegend in Kärnten und Tirol, entstanden ist.⁵¹ Das größte erhaltene Fastentuch des europäischen Mittelalters von 1458 befindet sich nach wie vor im Gurker Dom und enthält 100 Bildfelder.⁵² Das Fastentuch wurde als religiöses Brauchtum bis ins 18. Jahrhundert nur in katholischen Gegenden beibehalten, weil sich Luther gegen diese Sakralkunst aussprach. Seit der Reformation im 16. Jahrhundert wurden die Fastentücher in protestantischen, aber auch in katholischen Gebieten immer weniger verwendet.⁵³

In einigen Kirchen finden sich noch heute historische Fastentücher. Diese werden manchmal entgegen ihrem ursprünglichen Sinn auch ganzjährig präsentiert.

3. VERÄNDERUNGEN UND SCHÄDEN AN TÜCHLEINMALEREIEN

Heute sind nur noch wenige Tüchleinmalereien erhalten.⁵⁴ Davon befinden sich die meisten in einem schlechten Zustand. Die Schäden sind sowohl auf alterungsbedingte Materialveränderungen als auch auf unsachgemäßen Umgang zurückzuführen. Durch die ungefirnisste Oberfläche war die Malschicht insbesondere mechanischen Beschädigungen, Verschmutzungen sowie anderen Eingriffen und Umwelteinflüssen ausgesetzt. Licht, vor allem kurzwellige UV-Strahlen, führen bei Tüchleinmalereien in vielen Fällen zu einem Ausbleichen der Farben. Aufgrund des dünnen, empfindlichen Gewebes, welches häufig Beschädigungen aufwies, wurden viele Tüchleinmalereien im Zuge früherer Restaurierungen doubliert. Durch die Doublierungen ging viel vom ursprünglichen Charakter verloren, abgesehen davon, dass die originale Rückseite nicht mehr eingesehen werden konnte. Der optische Eindruck wird bei einem hängenden Fastentuch durch eine Doublierung beeinträchtigt, weil der fließende Fall des Gewebes behindert wird. Ein besonders großes Problem stellen heute doublierte Tüchleinmalereien dar, bei denen das Klebemittel auf die Vorderseite durchgedrungen ist und zu Schäden in der Malschicht geführt hat. Wasserflecken aufgrund von Feuchteinwirkung sind ein weiterer häufiger Schaden bei Tüchlein. Dies hängt damit zusammen, dass die Farben wasserlöslich sind und außerdem nicht durch einen Firnis

⁴⁶ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 276.

⁴⁷ Dieses wurde in Altdorf, in der Schweiz, gefunden. Koller: Fastentuch (wie Anm. 38), S. 66.

⁴⁸ Emminghaus: Fastentuch (wie Anm. 37), S. 876.

⁴⁹ Emminghaus: Fastentuch (wie Anm. 37), S. 834f.

⁵⁰ Emminghaus: Fastentuch (wie Anm. 37), S. 827.

⁵¹ Sodermanns: Tüchlein-Malerei (wie Anm. 2), S. 78.

⁵² Koller: Fastentuch (wie Anm. 38), S. 60.

⁵³ Emminghaus: Fastentuch (wie Anm. 37), S. 827.

⁵⁴ Henning/Krüger: Bevilacqua, Giovanni Ambrogio (wie Anm. 19), S. 7.

geschützt werden. Bei früheren Restaurierungen wurden zahlreiche Werke aufgrund unzureichender Kenntnis über diese Maltechnik gefirnissst. Dadurch ist viel von ihrem ursprünglichen matten Erscheinungsbild verloren gegangen. Der dabei entstandene Schaden ist meist irreversibel, weil die vollständige Entfernung des in Malschicht und Bildträger eingedrungenen Firnisses meist nicht mehr möglich ist. Farbumwandlungen durch Kupferfraß ist ein häufig auftretendes Schadensbild bei Tüchleinmalereien. Dabei werden grüne, kupferhaltige Pigmente in der Malschicht infolge von Kupferoxidation in einen Branton umgewandelt. Durch die dabei entstehenden Säuren wird auch der Bildträger stark beschädigt, indem er brüchig wird und sich braun verfärbt.⁵⁵ Da Tüchleinmalereien meist keine Grundierung aufweisen, ist der Bildträger der Oxydation durch kupferhaltige Pigmente besonders ausgesetzt. Tüchleinmalereien, wie liturgische Textilien und Prozessionsfahnen, weisen außerdem häufig Gebrauchsspuren auf.

An vielen Fastentüchern sind schwere Schäden durch die große Belastung bei der Hängung und zu enges Rollen während der Lagerung entstanden.

4. MÖGLICHKEITEN DER KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG VON TÜCHLEINMALEREIEN

Vor Beginn einer Konservierung und Restaurierung werden idealerweise naturwissenschaftliche und strahlendiagnostische Untersuchungen durchgeführt. Zu den gängigsten strahlendiagnostischen Untersuchungen zählen UV-Untersuchungen, Infrarotreflektografie und Röntgenuntersuchungen. Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen dienen der Bestimmung der Maltechnik, indem das Bindemittel und die Pigmente analysiert werden. Zusätzlich wird abgeklärt,

welche Materialien original sind und welche später hinzukamen.

Bei einer professionell durchgeführten Konservierung und Restaurierung werden alle Maßnahmen fotografisch und schriftlich dokumentiert. Die üblicherweise durchgeführten konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen beinhalten Arbeitsschritte wie die Festigung der lockeren Malschicht, die Oberflächenreinigung und Abnahme schädigender bzw. später hinzugekommener Substanzen, das Glätten von Deformierungen sowie die Rissverklebung und Stabilisierung des brüchigen Bildträgers. Abschließend erfolgt eine farbliche Integrierung von Fehlstellen, alten Retuschen und Übermalungen in die originale Malschicht. Dunkle Wasserränder, welche auf Tüchleinmalereien häufig auftreten, können ebenfalls durch eine Retusche zurück gedrängt werden, sodass sie das optische Erscheinungsbild weniger stören. Die durchgeführten Maßnahmen dürfen das optische Erscheinungsbild und den natürlichen Fall des textilen Bildträgers nicht negativ beeinträchtigen.⁵⁶ Nach abgeschlossener Konservierung und Restaurierung sollte unbedingt auf eine fachgerechte Lagerung geachtet werden, um vorbeugend weitere Schäden zu vermeiden.

4.1. Festigung der Malschicht

Das Festigungsmedium wird mit einem Pinsel unter die lockeren Malschichtschollen aufgebracht und diese unter leichtem Druck niedergelegt. Speziell für die Restaurierung entwickelte Heizspachteln können ebenfalls zu Hilfe genommen werden, um die mit Festigungsmittel benetzten Malschichtschollen unter leichtem Druck und mit geringer Wärme nieder zu bügeln und damit wieder am Untergrund zu fixieren.

Das gewählte Festigungsmittel sollte bestimmten Anforderungen entsprechen.⁵⁷ Es muss eine ausreichende Klebe-

⁵⁵ Christoph, Schölzel: Untersuchungen zur Maltechnik von Giovanni Ambrogio Bevilacqua's Gemälde „Maria, das Kind anbietend“ in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 22. Jg. (2008), H. 1, S. 19.

⁵⁶ Gössler, Stefanie: Kärntner Fastentücher. Das Fastentuch aus St. Martin in Kraßnitz von 1663, Pfarre Strassburg. Untersuchung, Konservierung und Lagerung, Diplomarbeit an der Universität für Angewandte Kunst, Wien 2009, S. 85.

⁵⁷ Gössler: Kärntner Fastentücher (wie Anm. 56), S. 86f.

kraft zur Fixierung der lockeren Malschicht am Untergrund besitzen, sollte aber bei wechselnden klimatischen Bedingungen möglichst geringe Volumsänderungen und damit verbundene Spannungen erzeugen. Ein gutes Alterungsverhalten und keine Veränderungen der Oberflächenerscheinung, wie z. B. Glanzspuren, sind weitere wichtige Anforderungen.

4.2. Oberflächenreinigung

Tüchleinmalereien müssen aufgrund ihrer großen Empfindlichkeit mit besonders großer Vorsicht gereinigt werden. Die Reinigung mit Radierpulver ist sehr schonend und effektiv, weil das feine Radierpulver auch Verschmutzungen in den Vertiefungen erreichen kann. Speziell für die Konservierung und Restaurierung entwickelte Wishab-Schwämme eignen sich auch gut für die Reinigung besonders sensibler und strukturierter Untergründe, wie das bei Tüchleinmalereien der Fall ist. Sowohl bei Radierpulver als auch bei Wishab-Schwämmen muss darauf geachtet werden, dass nach Abschluss der Reinigung alle Rückstände sorgfältig abgekehrt bzw. abgesaugt werden. Eine weitere geeignete Reinigungsmethode, die häufig bei Tüchleinmalereien angewendet wird, ist eine leichte Befeuchtung des Bildträgers unter Zuhilfenahme eines Goretex-Vlieses. Goretex ist ein einseitig feuchtedurchlässiges, beschichtetes Vliesmaterial. Dadurch wird gewährleistet, dass die Tüchlein nur minimal befeuchtet werden, um das Entstehen von Wasserrändern oder das Anlösen der Farben zu vermeiden. Das vollständige Entfernen der Wasserränder wäre aus konservatorischer Sicht zu empfehlen, weil die darin enthaltenen Schmutzablagerungen den Abbau des Gewebes beschleunigen können. Dies wäre aber nur durch das Eintauchen des Werks in Wasser möglich, was ausgeschlossen wird, weil die Farben wasserlöslich sind. Die Schmutzablagerungen können durch feuchte Kompressen reduziert

werden, was aber ebenfalls riskant für die wasserlösliche Malerei ist und außerdem zur Bildung neuer Wasserränder führen könnte.⁵⁸

4.3. Abnahme schädigender Materialien und Substanzen

Aufgeklebte und aufgenähte Flicker werden abgenommen, wenn sie zu weiteren Schäden im Bildträger führen. Doublierleinwände werden bei einer Konservierung und Restaurierung entfernt, wenn gewährleistet werden kann, dass der originale Bildträger dabei nicht beschädigt wird. Die Flicker und die Doublierleinwand werden mechanisch oder mit geeigneten Lösungsmitteln abgenommen. Farblich veränderte und störende Retuschen, Übermalungen und ein später aufgebracht Firnis werden durch Lösungsmittel angelöst und mit Wattestäbchen entfernt. Ein Ziel bei der Konservierung und Restaurierung von Tüchleinmalereien ist es, den ursprünglich matten Effekt der mageren Wasserfarbenmalerei wieder herzustellen, falls diese im Zuge früherer Restaurierungen gefirnisst oder/und übermalt wurden. Firnis und Übermalungen lassen sich jedoch nur schwer abnehmen bzw. herauslösen, weil sie aufgrund der fehlenden Grundierung meist tief in die Leinwand eingedrungen sind.

4.4. Glätten von Deformierungen

Die Methode der leichten Befeuchtung unter Zuhilfenahme eines Goretex-Vlieses eignet sich gut, um Deformierungen wie z. B. Knitterungen und Falten im Bildträger zu reduzieren. Sie können auch durch ein minimales Befeuchten der Rückseite des Bildträgers unter Zuhilfenahme eines Ultraschallverneblers⁵⁹ und anschließendem Beschweren unter leichtem Druck entfernt werden.⁶⁰

⁵⁸ Gössler: Kärntner Fastentücher (wie Anm. 56), S. 88.

⁵⁹ Ein Ultraschallvernebler ist ein Gerät, welches durch Ultraschallvibration aus einem flüssigen Lösungsmittel einen Nebel erzeugt, in dem feinste Tröpfchen verteilt sind.

⁶⁰ Gössler: Kärntner Fastentücher (wie Anm. 56), S. 89.

4.5. Rissverklebung und Stabilisierung des Bildträgers

Risse, Löcher und Fehlstellen lassen sich durch Fadenverklebung oder das Einsetzen von Intarsien schließen. Dabei werden an die Fadenenden im Bereich der Fehlstellen einzelne Fäden oder die Fadenenden einer Intarsie angeklebt. Wenn die Fäden des originalen Bildträgers für diese Methoden bereits zu brüchig sind, muss eine flächige Sicherung mittels eines Stützgewebes erfolgen. Üblicherweise wird das Stützgewebe aufgenäht. Bei einer nähtechnischen Sicherung werden die Risse, Löcher und Fehlstellen mittels Spannstichen auf dem Stützgewebe abgenäht.⁶¹ Beim Stützgewebe ist darauf zu achten, dass es in seiner Struktur (Fadenzahl und Fadendichte) dem originalen Bildträger ähnelt. Fastentücher, bei denen ein vollständiges Aufnähen auf eine Stützleinwand nicht möglich ist, können auch partiell mit Leinwandstreifen hinterlegt werden. Dies ist häufig bei den stark beschädigten Randbereichen notwendig.

4.6. Retusche

Intarsien, hinterlegte Leinwandstreifen und die Stützleinwand, im Bereich der Fehlstellen, werden abschließend mittels Retusche an die Farbigkeit der originalen Malschicht angeglichen. Die Retusche erfolgt mit feinen Punkten und Strichen. Als Retuschierfarben eignen sich für Tüchleinmalereien Aquarell- oder Gouachefarben, Pigmente mit Methylcellulose als Bindemittel oder Pastellkreiden.⁶² Diese lassen sich am besten an die matte Farbwirkung von Tüchlein angleichen. Vor Beginn der Retusche sollte ein geeignetes Isoliermittel auf die betreffenden Stellen aufgetragen werden, um ein Eindringen der Farben in den Bildträger zu vermeiden. Bei früheren Restaurierungen wurde dies häufig nicht gemacht, wodurch die Retuschierfarben in den originalen Bildträger eingedrungen sind. In diesem Fall sind farbige Flecken auf der Leinwandrückseite sichtbar. Prinzipiell muss jede konservatorische und restauratorische Maßnahme reversibel sein.

4.7. Lagerung

Fastentücher werden häufig eng gerollt und in Kisten gelagert. Da diese Form der Lagerung für die Objekte schädlich ist, sollte unbedingt davon abgesehen werden. Ideal wäre, die Fastentücher in hängendem Zustand aufzubewahren. Das Bundesdenkmalamt in Wien hat ein Konzept für eine objektgerechte Lagerung entwickelt. Es wird empfohlen, die Fastentücher auf eine Kartonrolle mit einem Durchmesser von mindestens 40 cm, mit der Malschicht nach außen, aufzurollen. Sowohl der Vorgang des Aufrollens als auch die Lagerung des aufgerollten Fastentuchs sollten in einer vertikalen Lage stattfinden. Für Fahnen ist es prinzipiell am sichersten, wenn sie liegend gelagert werden. Dies ist in vielen Museen und Kirchen aber aufgrund von Platzmangel nicht möglich. In den für die Lagerung der Objekte vorgesehenen Räumlichkeiten sollte außerdem auf geeignete klimatische Bedingungen, wie Temperatur und Luftfeuchtigkeit, geachtet werden. Licht und Schädlinge, wie Motten und Käfer, können ebenfalls zu erheblichen Schäden führen, weshalb diese Faktoren ebenfalls berücksichtigt werden müssen.

5. OBJEKTE IM BESTAND DES TIROLER LANDESMUSEUMS FERDINANDEUM – DIE FASTENTÜCHER AUS RIETZ BZW. OBERVINTL UND DIE FAHNE DER SCHWAZER KNAPPEN

Bei den drei Objekten aus dem Bestand des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum wurden bisher noch keine naturwissenschaftlichen Analysen zur Bestimmung des Bindemittels der Farben durchgeführt. Aufgrund der optischen Erscheinung wird angenommen, dass es sich um Wasserfarben, wie z. B. Gouache- oder Temperafarben, handelt.⁶³ Die vielen Wasserränder und verlaufene Malschicht auf den beiden Fastentüchern sprechen außerdem für Farben mit einem

⁶¹ Gössler: Kärntner Fastentücher (wie Anm. 56), S. 93.

⁶² Gössler: Kärntner Fastentücher (wie Anm. 56), S. 97.

⁶³ Das Bindemittel bei Temperafarben ist entweder Öl oder Eigelb. Bei Gouachefarben wird Gummiarabicum als Bindemittel verwendet. Neben Pigmenten und Bindemittel enthalten Gouachefarben auch Füllstoffe.



Abb. 2: Fastentuch aus Obervintl, Detail, Wasserränder; Foto: Verfasserin.



Abb. 3: Fastentuch aus Obervintl, Detail, ungrundierte Leinwand mit gut sichtbarer Fadenstruktur; Foto: Verfasserin.



Abb. 4: Fastentuch aus Rietz, Detail, mit freiem Auge erkennbare Grundierung auf der Leinwand; Foto: Verfasserin.

wasserlöslichen Bindemittel (Abb. 2). Mit freiem Auge ist erkennbar, dass die Bildträger des Fastentuchs aus Obervintl und der Schwazer Knappenfahne ungründiert sind (Abb. 3). Das Fastentuch aus Rietz ist dünn grundiert (Abb. 4). Die beiden Fastentücher sind nicht gefirnisst, worauf das matte Erscheinungsbild hinweist. Die Fadenstruktur der Leinwand ist bei allen drei Objekten gut sichtbar, was neben der matten Oberflächenwirkung ein weiteres typisches Merkmal für Tüchleinmalerei ist.

5.1. Fastentücher aus Rietz und Obervintl

Das Rietzer Fastentuch⁶⁴ mit den Maßen 2,90 x 3,48 m stammt aus Rietz bei Stams und wird auf das Jahr 1490 datiert.⁶⁵ Es befindet sich seit 1925 im Bestand des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Das Fastentuch aus Obervintl⁶⁶, mit einer Größe von 3,10 x 3,68 m, aus dem Südtiroler Pustertal wird auf das Jahr 1460 datiert. Es wird angenommen, dass es von einem Südtiroler Meister, vermutlich aus der Schule von Hans von Bruneck, gemalt wurde.⁶⁷ Der Bildträger für Fastentücher wurde üblicherweise aus mehreren vertikalen Leinwandbahnen zusammengenäht. Das Fastentuch aus Rietz stellt da eine Ausnahme dar, weil die Leinwandflächen in der Größe der einzelnen Bildfelder zusammengesetzt wurden.⁶⁸

5.1.1. Bildkomposition

Bei den Fastentüchern aus Rietz bzw. Obervintl sind die einzelnen Darstellungen in Bildfeldern aneinander gereiht und durch ein gemaltes Rahmensystem voneinander getrennt. Sie werden mit dem von Sörries eingeführten Begriff des „Feldertyps“ bezeichnet.⁶⁹ Der Feldertyp war im Alpenraum vom 15. bis ins 17. Jahrhundert gebräuch-

⁶⁴ Das Fastentuch aus Rietz weist die Inventarnummer T44 auf.

⁶⁵ Gürtler, Eleonore: Fastentuch aus Rietz, um 1490, in: Hastaba, Ellen/Amman, Gert (Hrsg.): SammelLust. 180 Jahre Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck–Wien 1998, S. 222.

⁶⁶ Das Fastentuch aus Obervintl weist die Inventarnummer T 45 auf.

⁶⁷ Gürtler: Fastentuch (wie Anm. 65), S. 222.

⁶⁸ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 65.

⁶⁹ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 255ff.

lich.⁷⁰ Ab dem 17. Jahrhundert wurde diese Komposition durch den „Zentraltyp“ bzw. „einszenigen Typ“ ersetzt.⁷¹ Sörries beschreibt den Zentraltyp als eine Bildkomposition, bei der Medaillons mit Szenen aus der Passion Christi um ein zentrales Thema angeordnet sind, wie z. B. ein Kreuzifix oder eine Kreuzigungsgruppe. Unter dem einszenigen Typ versteht er Fastentücher, die auf der ganzen Tuchfläche nur eine Darstellung abbilden.⁷² Diese Form der weiterentwickelten Fastentücher haben viel kleinere Formate als der Feldertyp. Außerdem wurde die Ikonografie auf die Passion Christi eingeschränkt, was bis ins 19. Jahrhundert gebräuchlich war.⁷³

5.1.2. Ikonografie

Das Fastentuch aus Rietz weist drei Bildreihen mit je fünf hochformatigen Bildfeldern auf. Bei den 15 Bildfeldern werden in drei Reihen zu je fünf Feldern Szenen aus dem Neuen Testament dargestellt (Abb. 1). Gürtler beschreibt diese folgendermaßen: Die Bilderfolge in der obersten Reihe zeigt von links nach rechts die Flucht nach Ägypten, den 12-jährigen Jesus im Tempel, den Einzug in Jerusalem, das Abendmahl und Christus mit seinen Jüngern am Ölberg. In der mittleren Reihe sind die Darstellungen der Gefangennahme Jesu, Christus vor Annas, Christus vor Kaiphas, Christus vor Pilatus und die Geißelung zu sehen. Die unterste Reihe beinhaltet die Themen Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung.⁷⁴ Ikonografisch gibt das Rietzer Fastentuch Rätsel auf, weil der Beginn der Bilderfolge mit der Flucht nach Ägypten und das Fehlen alttestamentarischer Szenen ungewöhnlich sind. Sörries äußert aufgrund dieses untypischen Beginns und des ungewöhnlich kleinen Formats die Ver-

mutung, dass der Bildträger im oberen Bereich beschnitten wurde.⁷⁵

Das Fastentuch aus Obervintl ist größer und besteht aus 24 Bildfeldern, wobei zehn aus dem Alten Testament und 14 aus dem Neuen Testament stammen (Abb. 5). Die Bildfelder sind in je vier Reihen zu je sechs hochformatigen Feldern angeordnet und zeigen folgende Szenen:⁷⁶ In der ersten Reihe sind die Erschaffung der Erde, die Erschaffung der Fische, die Erschaffung der Vögel und Tiere, die Erschaffung Adams, die Erschaffung Evas und der Sündenfall dargestellt. Reihe zwei zeigt von links nach rechts die Vertreibung, die Folgen des Sündenfalls, das Opfer Kains und Abels, den Brudermord, die Verkündigung Mariä und Christi Geburt. In der dritten Reihe sind der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Ölbergszene, die Gefangennahme Jesus, Christus vor Pilatus und die Dornenkrönung dargestellt. In der vierten und letzten Reihe ist die erste Darstellung aufgrund einer großen Fehlstelle im Fastentuch nicht erkennbar. Die weiteren Darstellungen derselben Reihe sind die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Grablegung, die Auferstehung und das Weltgericht.

Koller vergleicht die Lesbarkeit der Darstellungen auf den meisten Fastentüchern von links nach rechts ohne Text mit der „Biblia pauperum“, der Armenbibel. Dieses Prinzip narrativer Bilderzählung war im Mittelalter sehr bewährt, weil die Heilsgeschichte auch für Menschen, die nicht lesen konnten, verständlich wurde.⁷⁷ Egg, ehemaliger Direktor des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, erwähnte in diesem Zusammenhang, dass die Kirche den Malern bewusst den Auftrag gab, das Leben Christi, Mariens und der Heiligen möglichst eindrucksvoll darzustellen. Dadurch sollten die des Lesens unkundigen Menschen über die Grundlagen des Glaubens in Kenntnis gesetzt werden.⁷⁸

⁷⁰ Koller: Fastentuch (wie Anm. 38), S. 61.

⁷¹ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 258ff.

⁷² Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 261f.

⁷³ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 257f.

⁷⁴ Gürtler: Fastentuch (wie Anm. 65), S. 222.

⁷⁵ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 64.

⁷⁶ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 55.

⁷⁷ Koller: Fastentuch (wie Anm. 38), S. 60.

⁷⁸ Egg, Erich: Kunst in Tirol, Innsbruck 1972, S. 12.



Abb. 5: Fastentuch aus Obervintl, Gesamtansicht; Foto: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

5.1.3. Kunst oder Volkskunst?

Es gibt sowohl künstlerisch sehr hochwertige Fastentücher von bekannten Künstlern, als auch einfache Handwerksarbeit unbekannter Hersteller. Daher können sie nicht eindeutig entweder der Kunst oder der Volkskunst zugeordnet werden. Am Beispiel der beiden Fastentücher aus dem Bestand des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum ist nach Sörries ein großer Unterschied in der Qualität der künstlerischen Leistung erkennbar. Während das Fastentuch aus Rietz eine einfache, plakative Malweise aufweist, ist Sörries der Meinung, dass das Fastentuch aus Obervintl künstlerisch sehr wertvoll ist.

Weiters schreibt er, dass die Darstellungen des Rietzer Fastentuchs sehr schematisch gestaltet sind, während die Figuren auf dem Fastentuch aus Obervintl feinfühlig und detailreich gemalt wurden. Die Landschaften im Hintergrund des Fastentuchs aus Obervintl sind naturgetreu und realistisch wiedergegeben. Dennoch vermittelt auch das Fastentuch aus Rietz eine ausdrucksstarke Wirkung, die sich nach Sörries in einer „naiven Eindringlichkeit“ zeigt.⁷⁹ Sörries ordnet das Rietzer Fastentuch der volkstümlichen Kunst zu, während die künstlerische Leistung des Fastentuchs aus Obervintl seiner Meinung nach mit den besten Tafelbildern seiner Entstehungszeit vergleichbar ist.⁸⁰

⁷⁹ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 64.

⁸⁰ Sörries: Alpenländische Fastentücher (wie Anm. 39), S. 57.



Abb. 6: Fastentuch aus Obervintl, Detail, auf der Stützleinwand angenähte Bereiche um die Löcher und Fehlstellen; Foto: Verfasserin.



Abb. 7: Fastentuch aus Rietz, Detail, beriebene Malschicht im Gesicht von Maria; Foto: Verfasserin.

5.1.4. Veränderungen und Schäden

Die Vorder- und Rückseiten der Fastentücher sind leicht verunreinigt. Die Bildträger weisen zahlreiche Löcher und größere Fehlstellen auf, die jedoch bereits durch das Aufnähen jeweils einer Stützleinwand stabilisiert werden konnten. Das Fastentuch aus Obervintl wurde während einer Restaurierung von 1997 bis 1998 auf eine Leinwand mit ähnlicher Fadenstärke genäht, um den fragilen Bildträger zu unterstützen. Die Bereiche um die Risse, Löcher und Fehlstellen im Bildträger wurden ebenso wie die Randbereiche auf die Trägerleinwand genäht (Abb. 6).

Das Fastentuch aus Rietz wurde ebenfalls im Zuge von Restaurierungsarbeiten auf eine neue Leinwand genäht.⁸¹ Wann diese Maßnahme stattgefunden hat, ist nicht bekannt. Während die Nähte beim Fastentuch aus Obervintl kaum sichtbar sind, stören sie beim Fastentuch aus Rietz das ästhetische Erscheinungsbild aufgrund ihrer Größe und der Tatsache, dass sie weit in die originale Malschicht hineinreichen. Das Fastentuch aus Obervintl weist im linken unteren Bereich eine große Fehlstelle auf. Der obere Rand des Rietzer Fastentuchs ist vermutlich beschnitten. Dem Restaurierungsbericht des Fastentuchs aus Obervintl ist zu entnehmen, dass es vor Beginn der Konservierung und

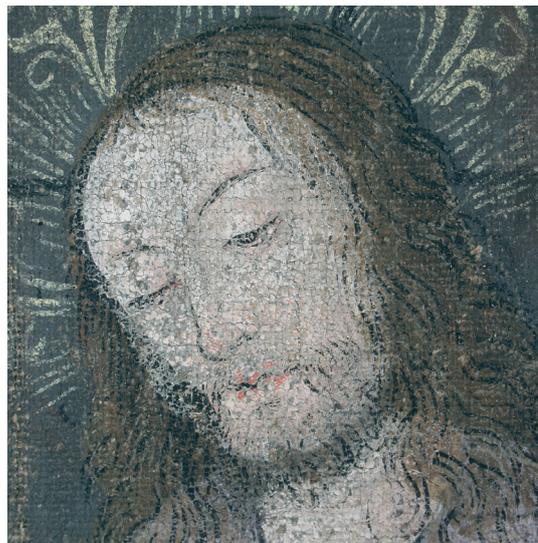


Abb. 8: Fastentuch aus Rietz, Detail, Craquelée und schollenartig gesprungene Malschicht; Foto: Verfasserin.

Restaurierung doubliert war. Die Doublierleinwand wurde mechanisch abgelöst und anschließend alle Kleberreste von der originalen Leinwandrückseite abgekratzt.⁸² Die Malschicht ist bei beiden Fastentüchern partiell stark berieben, und es treten Farbverluste auf (Abb. 7, Abb. 9).

⁸¹ Es ist nicht bekannt, wann diese Restaurierung stattgefunden hat. Gürtler: Fastentuch (wie Anm. 65), S. 222.

⁸² Die Informationen zur Konservierung des Fastentuchs aus Obervintl entstammen dem Restaurierungsbericht von Gabriela Fiala, Atelier für Kunststicken und Textilrestaurierungen, Wien, am 04.04.1989.



Abb. 9: Fastentuch aus Rietz, Detail, Wasserfleck und Malschichtausbrüche. Foto: Verfasserin.

Das Rietzer Fastentuch hat ein ausgeprägtes Craquelée zu verzeichnen und weist an einigen Stellen eine schollenförmig aufstehende Malschicht auf (Abb. 8). Beide Fastentücher sind mit mehreren, zum Teil großen Wasserflecken bedeckt (Abb. 9).

5.1.5. Möglichkeiten der Konservierung und Restaurierung

An der Oberfläche aufliegende Staub- und Schmutzpartikel sollten abgesaugt werden. Die Stützleinwand des Rietzer Fastentuchs sollte durch ein Gewebe mit einer feineren Struktur ersetzt und mit feinen Nähten am originalen Bildträger angenäht werden. Dabei sollte darauf geachtet werden, dass die intakte Malschicht nicht durchstoßen wird. Fadenzwischenräume, in denen sich weder Grundierung noch Farbe befinden und Fehlstellen sollten für das Durchführen der Nadel genützt werden.

Die Malschicht des Rietzer Fastentuchs sollte aufgrund des ausgeprägten Craquelées gefestigt und die aufstehenden Malschichtschollen wieder am Untergrund angeklebt werden. Die Fehlstellen am Rietzer Fastentuch sind ästhetisch nicht sehr störend, weil sie klein und regelmäßig über die

Oberfläche verteilt sind. Dennoch wäre es empfehlenswert, sie zu kitten und zu retuschieren. Wasserränder, die bei der Reinigung nicht entfernt werden konnten, können mit Pastellfarben optisch zurückgedrängt werden.

5.2. Die Fahne der Schwazer Knappen

Die 1,96 x 1,42 m große Fahne wird in die maximilianische Zeit, in die Jahre zwischen 1499 und 1508, datiert. Aufgrund der Darstellung des Wappens des Römischen Königs nimmt Sporerer-Heis an, dass sie vor der Annahme des Kaisertitels durch Maximilian I um 1508 entstanden ist. 1939 wurde die Fahne erstmals im Ferdinandeum gezeigt. Heute ist sie in den Schauräumen des Zeughauses ausgestellt. Sporerer-Heis bezeichnet die Fahne der Schwazer Knappen aufgrund ihres hohen Alters, aber auch wegen der künstlerischen Qualität, als das Spitzenobjekt der Sammlung historischer Fahnen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum.⁸³ Die Bemalung wird in der älteren Literatur dem Tiroler Maler Jörg Kölderer zugeschrieben. Wie für Fahnen typisch, wurde die Schwazer Knappenfahne beidseitig bemalt (Abb. 10, Abb. 11). Aufgrund des optischen Erscheinungsbildes kann angenommen werden, dass die vergoldeten Bereiche der Fahne vermutlich in der Technik der Ölvergoldung ausgeführt wurden.⁸⁴ Der Bildträger der Fahne wurde aus zwei horizontalen Leinwandbahnen miteinander vernäht.

5.2.1. Ikonografie

Im Zentrum der Fahne befindet sich der Tiroler Adler und über diesem sind das österreichische Bindenschild und der schwarze Adler des Römischen Königs dargestellt. Das rechte Wappen, auf dem nach Sporerer-Heis vermutlich das Bergwerkswappen mit Schlegel und Eisen dargestellt war, fehlt heute. Links vom Tiroler Adler sind der Heilige Georg als Drachentöter und darunter ein kniender Bergknappe zu

⁸³ Sporerer-Heis, Claudia: Fahne der Schwazer Knappen, 1499/1508, in: Hastaba, Ellen/Amman, Gert (Hg.): SammelLust. 180 Jahre Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck–Wien 1998, S. 250.

⁸⁴ Auf die zu vergoldenden Bereiche wurde dabei mit einem Pinsel das Anlegeöl aus Leinölfirnis aufgetragen. Anschließend wurde das Blattgold aufgetragen und mit einem weichen Tuch angedrückt.



Abb. 10: Fahne der Schwazer Knappen, Gesamtansicht, Vorderseite; Foto: Verfasserin.



Abb. 11: Fahne der Schwazer Knappen, Gesamtansicht, Rückseite; Foto: Verfasserin.

sehen. Wegen des abgebildeten Bergmannes wird die Fahne laut Sporer-Heis als Feldzeichen der Schwazer Knappen identifiziert. Sie verweist auf den Krieg König Maximilians gegen die Schweizer, bei dem im Jahr 1499 etwa 1.000 bewaffnete Schwazer Bergleute in die Schlacht zogen.⁸⁵ Der Knappe, welcher die seiner Zeit übliche Bergmannstracht trägt, kniet vor dem geharnischten Heiligen Georg, der damals Patron des Landes Tirol war.

5.2.2. Veränderungen und Schäden

Die Schwazer Knappenfahne ist aufgrund ihres hohen Alters und zahlreicher restauratorischer Eingriffe stark beschädigt. Der Bildträger ist insgesamt sehr brüchig und weist zahlreiche Löcher, Risse und Fehlstellen auf. Dies ist ein typisches Schadensbild bei Tüchleinmalereien, die meist eine

sehr feine Leinwand als Bildträger haben. In den Randbereichen der Fahne befinden sich Löcher, die durch korrodierte Nägel entstanden sind. Im unteren Bereich fehlt ein großer Teil des Bildträgers. Starke Deformierungen der Leinwand sind ein weiterer Schaden. Die Leinwand ist verbräunt, was an den unbemalten Stellen im Hintergrund besonders auffallend ist. Die brüchigen Stellen, Risse, Löcher und Fehlstellen wurden bei früheren Restaurierungen zusammengeknüpft oder durch Flecken geschlossen. Die Flecken wurden entweder aufgenäht oder -geklebt (Abb. 12). Viele Nähte haben sich teilweise wieder gelöst und bei einigen Flecken haftet der Kleber nicht mehr ausreichend, wodurch sie teilweise vom Bildträger abgelöst sind. Durch die zahlreichen, unterschiedlich großen Flecken und Nähte wirkt die Oberfläche sehr unruhig und beeinträchtigt das ästhetische Erscheinungsbild stark. Der mittlerweile verhärtete Klebstoff

⁸⁵ Sporer-Heis: Fahne (wie Anm. 83), S. 250.

an den aufgeklebten Flickern belastet das abgebaute und brüchige Gewebe, wodurch im Bereich der Klebestellen viele neue Risse entstanden sind. Die Ränder der großen Fehlstellen im unteren Bereich wurden nähtechnisch eingesäumt.



Abb. 12: Fahne der Schwazer Knappen, Detail, aufgeklebte und aufgenähte Flickern; Foto: Verfasserin.

Die Malschicht ist berieben und es treten teilweise große Verluste auf. Die Fehlstellen innerhalb der Malschicht wurden auf beiden Seiten übermalt und retuschiert. Das ästhetische Erscheinungsbild wird durch die großflächigen, teilweise auch farblich unpassenden Übermalungen und Retuschen sehr beeinträchtigt (Abb. 13). Teile der Schwazer Knappenfahne sind möglicherweise von Kupferfraß betroffen. Um dies genau bestimmen zu können, wären besondere Untersuchungen notwendig.

Weitere Schäden im Bildträger entstanden dadurch, dass die Leinwand im Bereich der Übermalungen gekittet wurde. Dadurch entwickelten sich große Spannungen, welchen der feine und bereits brüchige Bildträger nicht standhalten konnte. Es entstanden neue Risse und Fehlstellen (Abb. 14, Abb. 15). Ein Teil der originalen Malschicht und der



Abb. 13: Fahne der Schwazer Knappen, Detail, Risse im Bildträger aufgrund von Flickern, Kittungen und Übermalungen, Vorderseite; Foto: Verfasserin.

Vergoldung auf der Schwazer Knappenfahne wurde mit Bronzefarbe übermalt. Diese ist oxidiert, wodurch ein grünlich-bräunlicher Farbton entstand, der ästhetisch sehr störend ist.

5.2.3. Möglichkeiten der Konservierung und Restaurierung

Bei der Schwazer Knappenfahne ist es aufgrund der zahlreichen, später hinzu gekommenen Flickern, Retuschen und Übermalungen sehr wichtig, den Originalbestand mit Hilfe von naturwissenschaftlichen und strahlendiagnostischen Untersuchungen zu definieren.

Bevor mit der Reinigung der Oberfläche begonnen werden kann, muss die Malschicht gefestigt werden, um weitere Farbverluste zu vermeiden. Später hinzugekommene Materialien, wie Übermalungen, Retuschen, Flickern und Leinwandüberklebungen sollten abgenommen werden, weil sie sich schädigend auf die Originalsubstanz auswirken. Die dadurch wieder zum Vorschein kommenden Risse, Löcher und Fehlstellen sollten durch Rissverklebung und das Einsetzen geeigneter Intarsien geschlossen werden. Wenn die Fäden im Bereich der Risse, Löcher und Fehlstellen zu brüchig für diese Maßnahmen sind, benötigt der Bildträger in diesen Bereichen eine flächige Sicherung mittels sehr feiner und transparenter Gewebe. Abschließend sollte die farbliche Angleichung der Intarsien und Fehlstellen an die originale Malschicht erfolgen.



Abb. 14: Fahne der Schwazer Knappen, Detail, Risse im Bildträger aufgrund von Flickern, Kittungen und Übermalungen, Vorderseite; Foto: Verfasserin.

Eine interessante Frage ist außerdem, wie mit dem fragmentarischen Zustand umgegangen werden soll. Eine Möglichkeit wäre, die fehlenden Teile so zu rekonstruieren, dass sie als Rekonstruktion klar erkennbar bleiben.

6. AUSBLICK

Das Wissen über die Maltechnik der Tüchleinmalerei, ihre Verbreitung und ihre Anwendungsgebiete ist noch nicht ausreichend groß, um in Zukunft Fehler bei der Konservierung und Restaurierung zu vermeiden. Es bedarf systematischer Analysen der Bindemittel und Fadenanalysen der Bildträger, um die bisherigen Erkenntnisse vertiefen und ausbauen zu können. Ein Ziel ist die Beantwortung aktueller Fragen im Zusammenhang mit der Konservierung und Restaurierung von Tüchleinmalereien. Von besonderem Interesse ist z. B., wie mit Fehlstellen in der Malschicht umgegangen wird. Eine weitere noch unzureichend beantwortete Frage ist, wie mit der Oxydation von kupferhaltigen Pigmenten und den damit verbundenen Braunverfärbungen sowie dem Abbau des Bildträgers umgegangen werden soll. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tüchleinmalereien unter konservatorischen und restauratorischen Gesichtspunkten ist erforderlich, um die verbliebenen Werke so gut wie möglich erhalten und der Öffentlichkeit weiterhin zugänglich machen zu können.



Abb. 15: Fahne der Schwazer Knappen, Detail, Risse im Bildträger aufgrund von Flickern, Kittungen und Übermalungen, Rückseite; Foto: Verfasserin.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 2009

Band/Volume: [2](#)

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

Artikel/Article: [Tüchleinmalerei. Eine seltene Maltechnik am Beispiel der Fastentücher aus Rietz und Obervintl sowie der Fahne der Schwazer Knappen. 63-79](#)