



Band 16

Zur Restaurierung
2. Teil

Zur Restaurierung 2. Teil

*Ausstattungen und Erhaltung
von Innenräumen*



*Der Abt von Stift Zwettl
Dr. Paulus Winkelbauer
und Landeshauptmann
Dr. Erwin Pröll beim
Lokalausgleich*



Konten

Stichwort: Stift Zwettl
Renovierung 2000
Konto: 0000-001230
Bank- und Sparkassen AG
Waldviertel Mitte
BLZ 20272

Steuernfrei:
Treuhandkonto,
Stichwort: Stift Zwettl
Konto: 0000-008888
Bank- und Sparkassen AG
Waldviertel Mitte
BLZ 20272

Vorwort

Der drohende Verfall der Stiftskirche Zwettl hat das Stift zu einem Hilferuf an die Öffentlichkeit und zu einem Spendenaufruf veranlaßt. Denn die Sanierung soll viele Millionen Schilling ausmachen. Das Land Niederösterreich hat sich bereit erklärt die einlangenden Summen aus den Mitteln der Denkmalpflege zu verdoppeln.

Das 1138 gegründete Stift trug durch seine reiche und vielfältige Tätigkeit in Landwirtschaft, Kultur und Seelsorge einen Hauptanteil an der Aufschließung des Waldviertels und wurde dadurch ein kulturelles Wahrzeichen der Region. Gerade so einzigartige Architekturteile wie die barocke Kirchenfassade sind nunmehr akut vom Verfall bedroht. An den Skulpturen treten schwere Schäden auf. Auch die Turmhaube, anscheinend ein beliebtes Ziel für Schießübungen im und nach dem Zweiten Weltkrieg, muß saniert werden.

Die Sanierungs- und Restaurierungsarbeiten sind bereits voll im Gang. Wie in der Vergangenheit bei anderen Baudenkmalern ist es moralische Verpflichtung des Landes, für die Erhaltung solch bedeutender Denkmäler Hilfe zu leisten. Die Größenordnung der Gesamtkosten – rund 30 Millionen Schilling – ist jedoch nur gemeinsam bewältigbar. So sind alle, denen die Erhaltung unserer Kunst- und Kulturdenkmäler echtes Anliegen ist, um eine Spende auf nebenstehende Konten gebeten. Die aufgewendeten Mittel kommen schließlich im Wege der Umwegrentabilität wieder der Region und dem Lande zugute: Für die Arbeiten werden vornehmlich einheimische Handwerker und Betriebe herangezogen, und ein sanfter Kulturtourismus bringt einen zusätzlichen wirtschaftlichen Impuls.

Ich werde oft gefragt, warum die Denkmalpflege-Broschüren gratis versandt und nicht käuflich vertrieben werden. Abgesehen

von einem beachtlichen zusätzlichen – auch teuren – Verwaltungsaufwand, ist es nur auf diesem Weg möglich, eine breite Informations-tätigkeit zu entfalten. Ich möchte aber darauf hinweisen, daß alle, die einen Beitrag zur Denkmalpflege leisten wollen, herzlich eingeladen sind, durch Einzahlung auf nebenstehende Spendenkonten ihre Mithilfe unter Beweis zu stellen.

Auch die Spenden für die Erhaltung und Restaurierung der Klöster Geras-Pernegg werden aus dem Denkmalpflege-Budget des Landes verdoppelt. Spendenkonten hierfür sowie für die Erhaltung weiterer bedeutender und gefährdeter niederösterreichischer Denkmäler finden Sie auf Seite 56 dieser Broschüre.

Landeshauptmann Erwin Pröll



Zur Restaurierung 2. Teil

Editorial

Nachdem in der Broschüre Nr. 14 historische Schmucktechniken und Dekorationssysteme, wie sie vor allem am Außenbau auftreten, sowie ihre Restauriermethoden vorgestellt wurden, widmen sich die Beiträge dieses Heftes den Ausstattungen und der Erhaltung von Innenräumen. Dabei werden im ersten Artikel die für die Ornamente und Dekorationssysteme der Neuzeit grundlegenden Vorbilder, wie Vorlagenwerke und Musterblätter, behandelt. Drei Beiträge widmen sich in Form von Fallbeispielen bedeutenderen Ausstattungen und deren in den letzten Jahren vorgenommenen Restaurierungen. Der folgende Abschnitt behandelt in drei Artikel an Hand von konkreten Beispielen die Restaurierung von Schablonenmalereien und Stuck sowie die Verwendung von Stuckmarmor in Niederösterreich. Mit dem Thema verbunden sind auch die kürzeren Beiträge der Streiflichter, wo am Beispiel der Restaurierung der Krypta des Stiftes Dürnstein methodische Erwägungen und deren Umsetzung behandelt werden. Erfreulich ist, daß im folgenden Beitrag erste Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen in der ehemaligen Klosterkirche von Kleinmariazell vorgestellt werden können, wobei neben der Baugeschichte – dem inhaltlichen Schwerpunkt dieser Broschüre folgend – ein Hauptaugenmerk auf die mittelalterlichen und barocken Bodenbeläge und Putzausstattungen gerichtet ist. Der Tatsache, daß von neuzeitlichen Ausstattungen ungleich mehr als von mittelalterlichen erhalten ist, entspricht zwangsläufig die Thematik des Heftes, zumal bereits in einer früheren Broschüre (Nr. 8) dieser Reihe mittelalterliche Wandmalerei und Glasmalerei vorgestellt wurden; hier wird in einem kleinen Artikel auf diese wichtigen Kunstgattungen hingewiesen. Der Beitrag »Das Restaurierbeispiel aus Niederösterreich« behandelt eine

große denkmalpflegerische Aufgabe, die voriges Jahr abgeschlossen werden konnte, nämlich die Restaurierung der Kuppelfresken Paul Trogers in der Stiftskirche von Altenburg. Dabei wird dem Leser bewußt, welch komplexes Vorhaben ein solches Unternehmen bedeutet, das über die Erarbeitung sensibler Restauriermethoden hinaus mit aufwendigen naturwissenschaftlichen Untersuchungen und Messungen verbunden ist. Im Werkstattartikel werden neu entwickelte Methoden für die Restaurierung von historischen Papiertapeten vorgestellt. Da diesen Objekten lange Zeit keine besondere Bedeutung beigegeben wurde, ist ihr Bestand weitgehend reduziert und von weiteren Verlusten bedroht.

Abschließend sei festgehalten, daß eine Restaurierung nicht »Eneuerung oder Auffrischung« bedeutet, sondern unter Respektierung von Alterungsprozessen die Substanz bewahren und vor schädlichen Einflüssen schützen soll; von dieser Prämisse ausgehend, sollten denkmalpflegerische Maßnahmen gesetzt werden. War es ursprünglich vorgesehen, dieser Thematik zwei Hefte zu widmen, mußte aufgrund der – hier natürlich nur schlagwortartig zu behandelnden – Vielfalt des Themas und der Objektgruppen dieses Vorhabens auf eine weitere Nummer ausgedehnt werden. Die nächste Broschüre »Zur Restaurierung 3. Teil« wird sich mit weiteren, vielleicht weniger geläufigen Bereichen beschäftigen.

Wolfgang Huber

Zur Restaurierung 2. Teil

- Werner Kilitichka*
Ornamente und Dekorationssysteme historischer Räume 6
- Margit Kohlert*
Burg Kreuzenstein – Die Burg als Museum und Denkmal 10
- Werner Kilitichka*
Zur Restaurierung sakraler Innenräume in Niederösterreich 13
Zur Restaurierung des ehemaligen Sanatoriums „Westend“ in Parkersdorf 16
- Axel Hubmann*
Gesamtkunstwerk und Restaurierproblematik 18
- Helene Maissen-Jarisch*
Schablonenmalerei – Erhaltung und Restaurierung 24
- Karl Neubarth*
Stuckmarmor in Niederösterreich 27
- Jakob Werner*
Die Schloßkapelle Schwarzenau –
Das gelungene Beispiel einer Stuckrestaurierung 31

Streiflichter zum Thema

- Crista Linsinger, Hannes Hoffmann*
Methodisches zur Restaurierung der Krypta des Stiftes Dürnstein 34
- Angelika Geischläger, Johann Offenberger*
Erste Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen in der Stiftskirche
des ehemaligen Klosters Kleinmariazell: Bodenbeläge und Putzausstattung 36
- Wolfgang Huber*
Hinweise zu mittelalterlichen malerischen Raumausstattungen 40
- Literatur zum Thema 42

Das Restaurierbeispiel

- Renate Madritsch*
Restaurierung der Kuppelfresken in der Stiftskirche Altenburg von Paul Troger 43

Aus der Werkstatt

- Barbara Schrems*
Die Restaurierung von Papiertapeten aus dem 18. Jahrhundert 48

Aktuelles aus der Denkmalpflege in Niederösterreich

Ornamente und Dekorationssysteme historischer Räume

Werner Kilitzsch,
Dr. phil., Hofrat,
Bundesdenkmalamt,
Landeskonservator
für Niederösterreich

Raumschöpfungen der Vergangenheit sind sehr häufig komplexe künstlerische Gebilde, die sich aus vielen, mitunter formal kontrastreichen Einzelementen zusammensetzen. Zwischen den zahlreichen Einzelteilen stellen Ornamente ästhetische Beziehungen her. Sind die ornamentalen Partien im Sinne der architektonischen Gliederung und Strukturierung eingesetzt, so ist von Dekorationssystemen zu sprechen, die sich der einzelnen Ornamentformen gewissermaßen als Bausteine bedienen.

Architektur und Ausstattungskunst im Europa des späteren 15. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne sind ohne Existenz und ausgiebige Verwendung weithin verfügbarer Ornamentvorlagen nicht denkbar. Die euro-

päische Kunst benutzte über Jahrhunderte für viele ihrer Leistungen Musterblätter und Vorlagenwerke, ohne daß ihr der Grundcharakter des Schöpferisch-Originalen abhanden gekommen wäre. Ornamente zählen zu den frühesten Manifestationen der Kunst und dürften ihre Wurzeln ebenso im Bedürfnis des Menschen nach Symbolen wie nach Schmückung besitzen. Das ägyptische Lotos-Ornament etwa, das zur Palmette, dem sogenannten Eierstab und dem Akanthus weiterführt, ist auf die Bedeutung der Lotosblüte als Einigkeitsymbol zurückzuführen.

Während die einzelnen Ornamentmotive über relativ lange Zeit nahezu gleich bleiben, sind die Dekorationssysteme in Verbindung mit dem eher raschen Wechsel der künstlerischen Strömungen praktisch unablässigen Veränderungen unterworfen. Mit der Erfindung vervielfältigender graphischer Techniken im 15. Jahrhundert – Holzschnitt, Kupferstich und Radierung – setzte eine nahezu unabsehbare Flut graphischer Vorlageblätter ein. Damit wird die Ornament-, Dekorations- und Ikonographic-Tradition der früheren Zeiten radikal durch eine gut vermarktete Massenproduktion ersetzt. Vorerst entstanden die ornamentalen Vorlageblätter einzeln, mitunter auch in Form von Buchillustrationen oder Buchtitelverzierungen. Später wurden sie als »Serie« in kleinen Heften und schließlich im selbständigen Buch publiziert. Der Bogen der Vorlageblätter spannt sich vom Einzelornament bis zu vielseitig verwendbaren Ornament-Bild-Kompositionen und Entwürfen, welche die Gestalt des einzelnen Objektes mit der jeweils dafür erdachten Dekoration verbinden.

Hinter diesen unzähligen Vorlagen stehen nur höchst selten die großen bekannten Vertreter der europäischen Kunst, sie sind in erster Linie die Schöpfungen von Kleinmeistern, Dekorateurs oder, wie sie sich selbst oft nannten, Ornamentisten.

Für die letzte Generation der deutschen Spätgotik sind in diesem Zusammenhang der Meister E. S., Martin Schongauer sowie Vater und Sohn Israhel van Meckenem zu nennen. Die Anregungen der italienischen Renaissance des Quattrocento griffen zu Beginn des 16. Jahrhunderts in ihren Ornamentvorlagen



Daniel Hopper,
Entwurf für einen
Kirchenstuhl, 1527

Burgkmaier, Daniel und Hieronymus Hopper, Urs Graf, Aldegrever, Barthel und Hans Sebald Beham, Altdorfer und in seinen Titelblättern Albrecht Dürer auf.

Auf die Dekorationskunst ganz Europas wirkten sich bis Ende des 18. Jahrhunderts und

dann wieder in der Epoche des Historismus die Grottesken Raffaels in den Loggien des Vatikan aus, in denen römisch-kaiserzeitliche Wanddekorationen aufgegriffen worden waren. Der Name »Grotteske« leitet sich von »grotte«, der Bezeichnung für unterirdische Gewölbe, her.

Ein namentlich unbekannter Meister, der seine Musterblätter für Grotteskenornamentik lediglich mit dem Buchstaben »E« bezeichnete, führte als eine im arabischen Bereich vollzogene ornamentale Umformung des antiken Akathus-Ornamentes die »Maureske« ein. Francesco Pellegrino verhalf mit seinen Entwürfen diesem Ornamentmotiv zur Verbreitung über ganz Europa.

Italien blieb auch für die weitere Entwicklung des Ornamentes im 16. Jahrhundert entscheidend. Als weitere Neuerung führte Francesco de Rossi das sogenannte »Rollwerk« ein. König Franz 1. berief italienische Künstler nach Frankreich, vor allem den betagten Leonardo da Vinci, und bewirkte die Gründung der auch für die Ornamentgeschichte bahnbrechenden Schule von Fontainebleau.



*Martin Schongauer,
Ornamententwurf,
um 1470/80*

*Schule von Fontainebleau,
Landschaft in
Rollwerkdekoration,
um 1545*



Die Hauptleistung dieses Künstlerkreises bestand in der Verbindung »grotesker« Ornamentik mit antik-mythologischen Bildern. Von den Vertretern dieser Kunstrichtung erlangte Jean Androuet Ducerceau mit seinem System der phantasievollen Weiterführung antik-römischer Kompositionen, das wesentlich in die Architekturkonzeptionen eingriff, eine nachhaltige Auswirkung hin bis zu den französischen Meistern des 17. Jahrhunderts.

In Deutschland wird das italienisch-manieristische System gleichfalls übernommen. So hält sich der knapp vor der Mitte des 16. Jahrhunderts tätige Peter Flötner an oberitalienische Vorbilder. Der Illustrator Virgil Solis, sein großer Nachfolger, schuf sowohl Ornamentvorlagen und Gefäßentwürfe als auch Bildillustrationen zu Bibelausgaben und historischen Werken. Er verband meisterhaft antike Dekorationstradition mit szenischen Darstellungen und konnte so zu einem der wichtigsten Anreger des Sgraffitoschmuckes der Wohnbauten des protestantischen Bürgertums im nördlichen Niederösterreich werden.

Auch die Maureske fand im späteren 16. Jahrhundert in Deutschland eine Nach-

folge bei Niklas Manuel Deutsch und bei Jost Amman.

In den Niederlanden des ausgehenden 16. Jahrhunderts erreichen die eine Welt des Absurden spiegelnden Ornamentkompositionen des Manierismus einen absoluten Höhepunkt. Cornelis Bos, Cornelis Floris und Balthasar Bos-Sylvius steigern in ihren Entwürfen die phantasievollen Wändedekorationen der italienischen und französischen Künstler zu einer absurd-surrealen Scheinwelt von bannender Wirkung. Daneben entwickeln Hans Vredeman de Vries und Theodor de Bry phantastische Architekturprospekte.

Die entscheidenden Impulse für die Entwicklung der barocken Ornamentik gehen im 17. Jahrhundert wieder von Italien aus. Antonio Tempesta, Agostino Mielli und Stefano della Bella machen in ihren Entwürfen das Akanthus-Ornament zum dekorativen Hauptelement. Nun lösen weiche großformatige Ranken aus Akanthusblättern und Voluten die kleinteiligen, verspielten Architekturen des Manierismus ab. In dieser neuen Formenwelt tummeln sich nun antikisierende, mythologische und allegorische Figuren. Diese aktuelle

Virgil Solis,
Ornamententwurf mit der
Gestalt der Discordia,
um 1550



Federico Zuccaro,
Ornamententwurf,
um 1600



Jean Bérain der Ältere,
Ornamentvorlage, Anfang
18. Jahrhundert

Ornamentik wird in Deutschland zum Teil mit manieristischen Reminiszenzen von Lukas Kilian, Christoph Jamnitzer und Paul Flindt übernommen. Der Niederländer Adam van Vianen vertritt eine vergleichbare Richtung in der Prager Hofwerkstatt Rudolfs II.

Mit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts endet die enorme Bedeutung der Niederländer für die Ornamententwicklung in Europa, und auch die Leistung der deutschen Künstler in der zweiten Jahrhunderthälfte entbehrt größerer Selbständigkeit, übernehmen doch Matthias Echter und Johann Unselt mit ihrem »Laubwerk« lediglich Akanthus-Ornamente italienischer Prägung.

Um 1700 kommt der in Frankreich am prunkliebenden Hofe König Ludwig XIV. entwickelten Ornamentik und Raumdekoration allergrößte Bedeutung und Folgewirkung zu. Jean Lepautre und Jean Bérain der Ältere verbanden in ihren Konzeptionen in souveräner Weise das System der Grotteske mit szenischen Darstellungen und Akanthus-Ornament, verwendbar für Wand- und Saaldekorationen ebenso wie für die Gestaltung von Textilien und Gewändern. Dieser neue Stil fand vor allem in den Klöstern und Schlössern Süddeutschlands und Österreichs weite Verbreitung. So sind etwa die Innenraumdekorationen Johann Lukas von Hildebrandts in erster Linie auf diese französischen Wurzeln zurückzuführen. Als betreffende Beispiele aus Niederösterreich seien hier die Orangerie des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf und der Gartenpavillon im Schloßpark von Obersiebenbrunn genannt.

An der Spitzenposition Frankreichs innerhalb der Dekorationskunst des Barock haben neben Lepautre und Bérain auch noch Paul Androuet DuCerceau und Daniel Marot mit ihren stärker architekturgebundenen Entwürfen einen entscheidenden Anteil. Jean Antoine Watteau und Jean Francois Blondel schufen, auf diesen Lösungen aufbauend, Vorlageblätter, die für die Wanddekorationen so gut wie aller Schloßbauten des frühen 18. Jahrhunderts als richtungweisend gelten können.

Paul Decker, Albrecht Biller und Johann Jacob Schübler halten sich gleichzeitig in Deutschland in ihren Entwurfsblättern an die

Spätform des als »Laubwerk« bezeichneten Akanthusranken-Ornamentes und integrieren dieses Wanddekorationen und Innenraumeinrichtungen nach französischem Vorbild.

Im Frankreich des zweiten Drittels des 18. Jahrhunderts jedoch entsteht die neue Dekorationsform des Rokoko, wobei Spuren der alten Grotteske noch mitwirken. Charakteristisch für die neue Dekoration ist die Asymmetrie der Kompositionen und ihre Labilität, die sich bis in die sechziger Jahre des Jahrhunderts noch steigert. Einen entscheidenden Faktor hierbei macht der Einfluß der Kunst Chinas aus, der in Verbindung mit der Einfuhr des beliebten chinesischen Porzellans steht. Es tritt nun die »Chinoiserie« als eine Art theatralischer Chinamode auf. Das nunmehr aktuelle Ornament wird als »Rocaille« bezeichnet, was wörtlich kleiner Fels bedeutet. Felsen und Wasser spielen in den figürlichen Wandfeldern des Rokoko eine große Rolle. Sie werden als labile und asymmetrische Kompositionselemente mit ebensolchen Rahmenornamenten umgeben und verleihen den Gesamtkonzeptionen jeweils die Illusion starker Beweglichkeit. Hauptmeister dieser neuen Form in Frankreich sind Jean de Lajoue, Francois Boucher, P. E. Babel und Jean Baptiste Pillement. François de Cuvilliers überträgt sie in virtuoser Ausprägung nach Bayern und damit in den gesamten deutschsprachigen Raum. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die sechziger Jahre übernehmen und steigern hier Gottfried Bernhard Göz, Jeremias Wachsmuth, Franz Xaver Feichtmayer und Franz Xaver Habermann das neue Formenrepertoire und übersetzen es großteils direkt in das Medium Stuck.

Gleichzeitig blickt sich im Frankreich des letzten Jahrhundertdrittels eine entscheidende Wandlung der Ornamentik und des Dekorationsprinzips an, deren Auswirkungen bis ins 20. Jahrhundert reichen. Von dieser neuen künstlerischen Bewegung, die unter dem Zeichen der aufkeimenden wissenschaftlichen Archäologie sowie der neuerlichen Auseinandersetzung mit antiken Kunstwerken und der geistigen Strömung der Aufklärung steht, soll in einem zweiten Beitrag die Rede sein.

Burg Kreuzenstein – Die Burg als Museum und Denkmal

Margit Kohler,
Mag. phil., Ing.,
Landeskonservatorin
für Niederösterreich

Johann Nepomuk Graf von Wilczek erwählte die Ruine der ehemals bedeutenden Burg Kreuzenstein, um dort eine Familiengrablege zu errichten. Seit dem 12. Jahrhundert hatten dort fast alle bedeutenden politischen Ereignisse ihren Niederschlag gefunden, bis die Burg durch die Schweden 1645 in die Luft gesprengt wurde. In diesen pittoresk in die Landschaft ragenden Ruinen sollte die Familiengruft neben der einst bestandenen Kapelle entstehen, wobei die überkommenen Mauerreste die Fundamente für die neu zu errichtenden Bauwerke bildeten. Während der Arbeiten ab 1874 erfuhr der Plan dann aber eine wesentliche Erweiterung. Um das Herzstück der Familiengruft sollte die ganze Burg im romanischen und gotischen Stil wiedererstanden. Diese Idee nahm Gestalt an, als Graf Wilczek den gelehrten Architekten Hans Gangolf Kayser mit der »Restaurierung« der Burg, wie sie damals verstanden wurde, beauftragte. Ein Generalplan dazu wurde nie entworfen, und so entstand innerhalb von 32 Jahren ein Bauwerk etwa im Ausmaß der Kubatur der ursprünglichen Anlage. Dabei versuchte man, möglichst archäologisch getreu zu rekonstruieren, soweit es aus der Bausubstanz selbst (Fundamente, archäologische Grabungsbefunde), aus bildlichen und schriftlichen Quellen und aus vergleichender Forschung möglich war.

Die heute phantastisch anmutende Idee, die lange versunkene Welt des Mittelalters mit ihrem als heldenhaft verehrten Rittertum wiederzuerrichten, beschränkte sich jedoch nicht nur auf einen möglichst detailgetreuen Wiederaufbau von Bauten, sie ist auf das Engste verbunden mit der Verwendung von Originalen. Originalstücke aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit kamen als Baumaterial, Bauplastik, Türen und Tore, Fenster, Fußböden, Decken, Stiegen und Vertäfe-

lungen zur Verwendung, weiters Möbel und Tapisseries und sogar Gegenstände des täglichen Bedarfs wie Koch- und Tafelgerät.

Hans Wilczek war als hervorragender Kenner der mittelalterlichen Kunst berüht, er hatte im Laufe seines Lebens eine reichhaltige Sammlung der kostbarsten Kunst-, Kunsthandwerks- und Gebrauchsgegenstände des Mittelalters und der frühen Neuzeit erworben, zu deren Unterbringung nun die wiederaufgebaute Burg dienen sollte. Denn obwohl der Bau unter der Vorgabe erfolgte, eine möglichst originalgetreue Ritterburg entstehen zu lassen, die sich grundsätzlich für Verteidigungs- und Wohnzwecke eignet, sind die Räume dennoch in erster Linie als Schauräume konzipiert. Sie dienen primär der Aufbewahrung und Präsentation der überaus reichen Sammlung. Aus diesem Umstand erklärt sich auch die völlig willkürlich anmutende Raumfolge.

Da sich viele bei der Rekonstruktion des Bauwerks auftretende Fragen nicht aus Quellen oder aus Analogieschlüssen über Vergleichsbeispiele beantworten ließen, wurden in diesen Fällen Form und Größe der Räume auf die vorgesehene Innenausstattung hin ausgerichtet.

Dies ist offensichtlich so beim gotischen Saal (Rittersaal): Sein wertvollstes Einrichtungsstück, der gotische Sakristeischrank aus dem Kloster Neustift bei Brixen, hat Ausmaße und Proportion des Raumes bestimmt. Der Saal wurde somit um sein bedeutendstes Einrichtungsstück herum gebaut, um die besondere Wirkung des kostbaren Kunstwerks zu verstärken. Es befinden sich noch viele wertvolle Ausstattungsstücke im großen Saal, wie zwei gotische Schränke, ein Teil eines spätgotischen Chorgestühls, spätgotische Sitzbänke und Tische, Scheren-, Klapp- und Schemelstühle, eine Spindeluhr, Glasgemälde aus dem 14. und 15. Jahrhundert, ein Ofen mit figuralen Kacheln, eine spätgotische florentinische Schmiedeeisengittertür, eine Reihe kunstvoller spätgotische Standbilder, unter anderem der vom Kefermarkter Altar stammende hl. Georg, Gemälde, niederländische Gobelines, gotische Luster, weiters Keramik, Zinn- und Holzgeschirr.

In dieser Dichte und Kostbarkeit sind fast alle Räume ausgestattet. Als Beispiel seien



Herrenschlafgemach. Der Raum ist mit Möbeln des 15. und 16. Jahrhunderts sowie einer gefärbten Holadecke mit reliefierten Heiligenfiguren, einem Bett mit farbigem Schnitzwerk, einem Giebelchrank und Kunstgegenständen wie dem Kreuzfixus ausgestattet.

Schlafkammer für Gäste. Der Schrank mit Giebelohren und schweren Eisenbeschlägen wurde im 14. Jahrhundert in Süd-Deutschland hergestellt.

Innerer Burghof im Jahre 1908. Im Ambiente der Burg posieren in Kostümen des Spätmittelalters gekleidete Personen.



einige besonders originelle beziehungsweise aussagekräftige angeführt: Bibliothek, Archiv, Herrenstube, Herrenschlafgemach, Mädgestuben, Glöcknerstube, Pfaffenstube, Alchmistenkammer, Gesindestube, Trinkstube, etc.



In der Sakristei steht als kostbarstes Stück der aus Tamsweg stammende Paramentenschrank, der laut Inschrift 1455 hergestellt wurde. Bis zur Plünderung der Burg zu Kriegsende 1945 enthielt er noch wertvolle gotische und venezianische Paramente.

Der Orgelchor der Burgkapelle enthält wertvollste Glasgemälde aus dem 13. und 14. Jahrhundert und eine Orgel, deren spätgotisches Gehäuse aus Limburg an der Lahn erworben wurde. Einzelne wenige Kunstwerke wie die geschnitzten Kapellentüren sind Kopien nach Vorbildern, die Hans Wilczek trotz eifrigstem Bemühen nicht erwerben konnte.

Mitunter stellte Hans Wilczek ein Ausstattungstück aus vielen Einzelobjekten seiner schier unerschöpflichen Sammlung mit feinstem Kunstsinne zusammen wie beispielsweise den Altar der Burgkapelle, dessen Einzelobjekte (Skulpturen, Ornamente, Reliefs, etc.) aus dem 15. Jahrhundert stammen und unterschiedlicher Provenienz sind.

Die aus aller Herren Länder zusammengetragenen Einrichtungsgegenstände und Einzelobjekte sind mit soviel Kunstsinne zusammengestellt, daß sie «einen harmonischen Eindruck» ergeben, der «wie durch eine überirdische Fügung entstanden ist», wie Hans Wilczek es selbst kommentiert.

Besonders bedeutende mittelalterliche Originale enthält die Fürstenstube, die als Schlafzimmer für hohe Gäste prunkvoll mit Möbeln des 15. und 16. Jahrhunderts, Tapisserien, bemalten Glasfenstern und vielen Originalen mehr ausgestattet ist. Im obersten Geschöß des Wohngebäudes befinden sich kleine Gästezimmer, alle mit gotischen Einrichtungen, die teilweise aus Tiroler Gebirgstälern und aus dem Thüringerwald stammen. Einmalig ist auch die Badestube, deren Wände mit Freskomalereien von mittelalterlichen Badeszenen und Majoliken aus Parma geschmückt sind. Der kostbarste Schatz dieses Raumes ist die spanisch-maurische Fayence-Badewanne aus dem frühen Mittelalter. Die Burkküche enthält eine einzigartige Sammlung gotischer Küchengeräte. Hervorragend sind auch die Rüst- und Waffenkammern ausgestattet, die ein Waffenmuseum ohnegleichen darstellen.

*Rüstammer.
Harnische, Helme, Schilde,
Sättel und Schwerter
sind nicht museal, sondern
wie in einer mittelalter-
lichen Rüstammer ange-
ordnet. Damit gibt die
Waffenammlung eine gute
Vorstellung vom Ausri-
stungsbedarf der annähernd
100 Mann, die zur
Verteidigung der Burg
Kreuzenstein erforderlich
wären.*



Alles in allem macht die Burg den sehr stimmungsvollen Eindruck, als hätten sie ihre Bewohner eben erst verlassen. Doch wurde die Burg Kreuzenstein nie bewohnt, nur fallweise benutzte der Bauherr die etwas bescheidener eingerichteten Räume des obersten Stockwerks.

Die Burg mit ihren Schätzen bezeichnete Graf Wilczek selbst als »Märchenschloß«. Die malerisch gruppierten Baukörper und Ausstattungselemente ergeben eine kulissenhafte, theatrale Wirkung, die der Burgherr als Ambiente für seine Auftritte schätzte. Das bezeugt eine zeitgenössische Fotografie, auf der mit Kostümen des 15. Jahrhunderts bekleidete Figuren im inneren Burghof abgebildet sind.

Bemerkenswert ist, daß die Burg von Anfang an einem breiten Publikum geöffnet war, dem in den Schauräumen die einstige Wohnkultur mit ihren künstlerischen und kunsthandwerklichen Meisterwerken demonstriert wurde und das so eine verklarte Welt des Mittelalters erfahren konnte.

Das Konzept, künstlerisch hochwertige historische Ausstattungen in neuem Zusammenhang zu verwenden und damit neu errichtete Architektur zu adeln, kam bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Österreich in der Laxenburger Franzensburg (1798–1801, erweitert 1822–1836) zur Verwirklichung. Diese unterscheidet sich jedoch wesentlich von der Wilczek'schen Burg durch die Art, wie mit

dem originalen historischen Einzelobjekt verfahren wird. Das Einzelkunstwerk wird in der Franzensburg völlig in das neue Ensemble eingefügt und so verschmolzen, daß es zu einem untrennbaren Bestandteil der ganzen Anlage wird.

In dem wesentlich jüngeren Kreuzenstein (1874–1923) ist ein völlig anderer Zugang zum historischen Einzelobjekt gegeben: Das Originalkunstwerk wird als Einzeldenkmal in eine Kunstsammlung gestellt, wo ihm selbst der gleiche individuelle Denkmalcharakter wie dem ganzen übergeordneten Bauwerk zukommt.

Hans Wilczek hat den Wiederaufbau der Burg Kreuzenstein selbst als Restaurierung bezeichnet. Er ließ an beschädigt erworbenen Objekten umfangreiche Ergänzungen anbringen, an in der Barockzeit umgestalteten Kunstwerken puristische Stilbereinigungen durchführen, und er vereinigte Einzelobjekte verschiedener Entstehungszeiten und Provenienzen in phantasievollen Rekonstruktionen zu einem neuen Ganzen. Der aus unserer Sicht unbeschwerter Umgang Hans Wilczeks mit wertvollem Kunstgut mutet befremdlich an, widerspricht er doch völlig unserer modernen Auffassung von Restaurierung, die ausschließlich als substanzerhaltende Maßnahme mit möglichst geringem Eingriff in das Originalkunstwerk ihre Berechtigung findet, wobei das Kunstwerk als authentisches und damit unveränderliches Dokument zu achten ist.

Heute stellt Burg Kreuzenstein die praktische Denkmalpflege vor eine schwer bewältigbare Aufgabe. Sowohl die reiche Architektur als auch die kostbare Ausstattung stellen intensive Anforderungen an die verschiedensten restauratorischen Fachbereiche wie Stein, Holz, Schädlingsbekämpfung, Fassungen, Metall, Leder, Glasmalerei, Keramik, Textil, etc.

Die Burg Kreuzenstein als letzte historische Burg in Österreich, deren Fertigstellung bis in unser Jahrhundert reichte, versuchte in einer einem starken Wandel unterworfenen Zeit Kontinuität zu zeigen. Diese Idee beeindruckt den heutigen Besucher ebenso wie das stimmungsvolle Ambiente der Anlage und die Vielzahl sowie der Wert ihrer kostbaren Kunstschatze.

Zur Restaurierung sakraler Innenräume in Niederösterreich: Geras–Göttweig–Melk–Pernegg

*Werner Kitzlschka,
Dr. phil., Hofrat,
Bundesdenkmalamt
Landeskonservator
von Niederösterreich*

In umfassende bauliche Sanierungen und restauratorische Konzepte eingebunden, beschäftigt sich die Denkmalpflege in Niederösterreich nunmehr seit nahezu zwei Jahrzehnten mit der Restaurierung künstlerisch hochbedeutender Sakralräume, von denen die Kloster- beziehungsweise Stiftskirchen von Geras, Göttweig, Melk und Pernegg besonders hervorzuheben sind.

In den genannten Fällen waren Ausgangslage und Problemsituation jeweils unterschiedlich und mußten mit Hilfe von Restauratoren und Baufachleuten in komplexen Projekten individuell aufgearbeitet werden. Erst die Resultate dieser aus fachlich vernetzten Einzel-

leistungen bestehenden Pilotarbeiten ermöglichten die eindeutige Definition der Restaurierziele und die Festlegung der zu ihrer Erreichung notwendigen Arbeitsschritte.

Bodendenkmalpflegerische und bauanalytische Untersuchungen waren ebenso wie Abklärungen der bautechnisch-statischen und klimatischen Gegebenheiten mit restauratorischen Analysen und pastoralen oder liturgischen Notwendigkeiten so aufeinander abzustimmen, daß ein klares Arbeitskonzept erstellt werden konnte.

So kam es nach Durchführung von Musterarbeiten in der nördlich situierten Epiphaniekapelle von 1978 bis 1987 zur Durch-

*Stift Melk, Stiftskirche,
Epiphaniekapelle, Wand
mit Gewölbeansatz*

*Stift Melk, Stiftskirche,
Blick gegen Westen zur
Orgelempore*



führung der Innenrestaurierung der Kirche des Benediktinerstiftes Melk. Eine sanfte Klimaverbesserung ging hierbei Hand in Hand mit der möglichst schonungsvollen Restaurierung des künstlerisch überaus reich ausgestatteten Barockraumes.



*Stift Geras,
Gewölbemalerei
Franz Zollers,
70er Jahre 18. Jhd.*

*Stift Göttweig,
Gewölbefresko, dritte linke
Altarnische, Jakobi Traum
von der Himmelleiter*

Ungeachtet der Auswirkungen zweier Kuppelbrände – 1738 und 1947 – und verschiedener Materialalterungsprozesse konnte die zahlreiche Einzelsparten umfassende Restaurierung dem Raum seine stupende barocke Wirkung in einem relativ sehr einheitlichen und intensiven Sinne zurückgeben. Weitreichende Ergänzungen waren lediglich an den Vergoldungen der Zierelemente der Wände notwendig und erschienen in Verfolgung des Restaurierzieles möglicher Annäherung an die authentische künstlerische Wirkung denkmalpflegerisch vertretbar.

Nach Durchführung von Klimamessungen sowie nach eingehenden restauratorischen Befundungen und Probearbeiten konnte in den Jahren 1990 bis 1994 die Innenrestaurierung der Kirche des Prämonstratenserstiftes Geras realisiert werden. Bautechnische Sanierungen und der Einbau einer Anlage zur Klimaverbesserung bildeten die Voraussetzung für die Maßnahmen an der künstlerischen Substanz. Die Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts entstandenen Gewölbemalereien Franz Zollers gaben hierbei den Orientierungspunkt für die Wiederherstellung der zeitlich dritten feststellbaren Wandfassung mit rötlich-ockertoniger Stuckfärbung ab. Die Rückversetzung des vermutlich ursprünglichen Gemäldes in den Hochaltar vermittelt ebenso wie die liturgische Neugestaltung dem Presbyterium eine künstlerisch überzeugende Wirkung, die sich in den erzielten spätkarockfarbintensiven Grundcharakter des Raumes konfliktlos integriert.

Grundsätzlich anders lagen die Verhältnisse bei der Kirche des Benediktinerstiftes Göttweig. Der aus einem frühbarocken Schiff und einem spätgotischen Chorbau zusammengesetzte Raum erhielt seine letzte ganzheitliche Farbfassung mit gemaltem Dekor im Jahre 1860. Diese Fassung verbindet die stark plastisch stukkiernten Seitenkapellen, die Wände des Langhauses und die in der Barockzeit ohne Stuckdekor gebliebenen Gewölbeflächen des Schiffes mit dem gotischen Chorraum zu einem einheitlich wirkenden künstlerischen Ganzen. 1860 wurden auch die barocken figuralen Malereien der Seitenkapellen überarbeitet.

In Anbetracht dieses gewachsenen und 1860 ästhetisch vereinheitlichten Zustandes konnte es keinesfalls sinnvoll erscheinen, im Zuge der Innenrestaurierung ältere – barocke – Fassungen freizulegen oder wiederherzustellen. Nach eingehender Diskussion der komplexen Befundsituation wurde einvernehmlich die sorgfältige Reinigung und Konservierung der letzten ganzheitlichen Rauminterpretation festgelegt und im Jahre 1993 auch verwirklicht. Der Göttinger Kirchenraum präsentiert sich nunmehr in der nach der Reinigung besonders farbenfrischen, auf Blau, Rosa und gebrochenes Weiß gestimmten Polychromie der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Besonders erfreulich ist, daß diese Restaurierung in engem und vorbildlichem Zusammenwirken von Restaurator und handwerklichem Malerbetrieb durchgeführt werden konnte.

Der Innenraum der mächtigen spätgotischen Wandpfeilerkirche des ehemaligen Prämonstratenserklosters Pernegg, deren Außenrestaurierung in den vergangenen Jahren als Pilotprojekt der Altputzkonservierung

Ehemalige Klosterkirche Pernegg, Freilegungs- und Restaurierungsarbeiten an den Chorgewölben



verwirklicht wurde, ist derzeit in Restaurierung begriffen. Ausgehend vom Chor soll in mehreren Arbeitsetappen in Richtung Westen vorgegangen werden. Auch dieser Restaurierung ist ein ausführlicher Vorlauf in Form restauratorischer Untersuchungen vorangegangen.

Im Gegensatz zu der um 1960 durchgeführten, gutgemeinten, jedoch befundlich nicht genügend abgesicherten Innenrestaurierung wird auf Grund des nunmehr erreichten Wissensstandes von den prägenden Raumveränderungen des 17. Jahrhunderts und der zugehörigen Polychromie auszugehen sein, die über einer Färbelungsschicht von 1603 liegt. Der Einbau von Seitenkapellen und Oratorien führte im 17. Jahrhundert zu einem alle Einzelteile vereinheitlichenden barocken Raumcharakter, der im 18. Jahrhundert noch eine weitere Verdichtung durch dekorative malerische Ausschmückungen des Presbyteriums und der Westwandbereiche seitlich der Orgel erfuhr.

Als Konsequenz dieser auf den restauratorischen Befunden basierenden Erkenntnis ist als Restaurierziel die Wiederherstellung des alle Elemente verbindenden barocken Polychromiekonzeptes zu definieren. Zur Zeit werden an den Chorgewölben erste Freilegungs- und Ergänzungsproben ausgeführt, die für die Rippen eine Farbdifferenzierung in Grün-Blau und Rosa ergeben, wozu auch noch spontane hingesezte Ornamentmalerei kommt.

Zur Restaurierung des ehemaligen Sanatoriums »Westend« in Purkersdorf

*Werner Kitzitschka,
Dr. phil., Hofrat,
Bundesdenkmalamt
Landeskonservator
von Niederösterreich*

Der 1903 von Josef Hoffmann geplante Sanatoriumsbau in Purkersdorf zählt weltweit zu den künstlerisch bedeutendsten Leistungen der Architektur der Moderne. Eduard F. Sekler, einer der besten Kenner des Oeuvres von Josef Hoffmann, hebt die Klarheit der Disposition, die Folgerichtigkeit der formalen Durcharbeitung sowie vor allem die äußerste Einfachheit seiner kubischen Grundformen als die spezifischen Qualitäten des Bauwerkes hervor und hält dieses für ebenso bedeutend wie etwa Frank Lloyd Wrights Larkin Building in Buffalo, New York, die Scotland Street School in Glasgow von Mackintosh und Otto Wagners Postsparkassenamt in Wien.

Der viergeschossige, über längsrechteckigem Grundriß konzipierte Bau wurde aus Ziegelmauerwerk errichtet, für die Decken- und Stiegenkonstruktionen ist Stahlbeton als damals modernste Technologie verwendet. Durch die Ausbildung der Decken als balkenverstärkte Betonplattenkonstruktion konnte der Architekt diesen eine konstruktive wie ästhetisch in gleicher Weise motivierte und damit Konstruktion und Ästhetik in absolute Übereinstimmung bringende Kassettenstruktur verleihen.

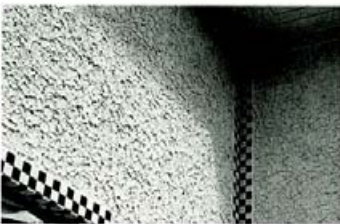
Diese prägende Deckenform findet in zahlreichen Elementen der Ausgestaltung ihre Entsprechungen. So etwa in den schachbrett-

artig verlegten schwarz-weißen Fliesenbelägen oder in den kubischen Sitzmöbeln der Eingangshalle und in den Feldergliederungen der Stiegenhausparapete.

Als oberster Abschluß diente ursprünglich ein flaches Holzemtendach. 1926 wurde gegen den Willen Josef Hoffmanns durch Architekt Leopold Bauer mit Rücksicht auf den großen Raumbedarf eine Aufstockung vorgenommen, welche die ursprüngliche künstlerische Konzeption entscheidend beeinträchtigte. Hoffmann hat seine Schöpfung als gestuften Block mit strahlend hell verputztem Mauerwerk konzipiert, wobei rauh strukturierter Putz und weiß-blaue Kachelstreifen an den Gebäudekanten und Fensterrahmungen als akzentuierende Mittel eingesetzt sind. Die künstlerische Wirkung des Bauwerkes wird sowohl außen als auch im Inneren durch die spannungsvolle Verbindung kubischer und plattenförmiger Elemente bestimmt. Unter Einschuß der ausgedehnten Gartenanlage und des im Süden anschließenden Wandelganges stellt das Sanatorium in Purkersdorf ein mit äußerster Konsequenz auf höchstem ästhetischen Niveau geplantes Gesamtkunstwerk dar, dessen Ausstattung die »Wiener Werkstätte« in vollendeter Abstimmung von Raumstruktur und Möblierung besorgte.

Bauherr des als Kuranstalt für Heilbäder und physikalische Therapie konzipierten Hauses war Direktor Viktor Zuckerkandl. Seine Schwägerin Bertha Zuckerkandl, Kunstkritikerin und nachhaltige Förderin der neuen künstlerischen Bewegung der Secession, hatte den damals erst dreiunddreißigjährigen Josef Hoffmann für diese Aufgabe empfohlen. Nach einer Zeit größter Veranstaltungen und Vernachlässigung konnte innerhalb der vergangenen drei Jahre unter dem neuen

*Rauhstrukturierter
Putz und Kachelstreifen
nach Restaurierung*



*Sanatorium
Parkersdorf,
Ansicht
von Osten
nach Ab-
tragung der
Aufstockung*



*Halle mit
originaler
Sitzeinheit*



Eigentümer Baumeister Walter Klaus eine denkmalpflegerisch musterghltige bauliche Sanierung und AuBenrestaurierung des Baudenkmales durchgefuhrt werden, wobei das entstellende oberste GeschoB abgetragen sowie die ursprungliche Putzstruktur und Putzfarbe einschlieBlich der gliedernden blauweiBen Fliesenstreifen rekonstruiert wurde. Die Planung und Bauleitung lag in den bewahrten Handen von Architekt Sepp Muller und seinem Team. Bislang nicht wiederhergestellt wurden die Reliefs von Richard Luksch im Eingangsbereich der Ostfassade.

Bund und Land Niederosterreich fordern dieses Vorhaben, das die Wiedergewinnung eines Hauptwerkes der Architektur des 20. Jahrhunderts bedeutet, als Restaurierschwerpunkt. Hinsichtlich der Innenrestaurierung sind die denkmalpflegerischen Abklarungen bereits abgeschlossen. Der Umstand, daB wichtige Einrichtungsgute und die originale Treppenhausverglasung sichergestellt und der ursprungliche Wanddekor restauratorisch befundet werden konnten, laBt fur die Haupt-raume eine weitgehende Annaherung an die authentischen Zustande erwarten. Allerdings muB fur das Bauwerk, das vorerst mit kleineren kulturellen Veranstaltungen der Offentlichkeit erschlossen werden soll, eine adaquate Widmung noch gefunden werden, um die auBerst wunschenswerte Innenrestaurierung in Angriff nehmen zu konnen.

Es ist zu hoffen, daB die aus wirtschaftlichen Grunden unumgangliche, derzeit zum Teil bereits weitgediehene Randverbauung des Sanatoriumsareals einer optimalen Nutzung dieses Pionierbaues der Moderne und der benachbarten sogenannten »Paula-Villa« Leopold Bauers mehr forderlich als hinderlich sein moge.

Gesamtkunstwerk und Restaurierproblematik

Axel Hubmann,
Dr. phil.,
Bundesdenkmalamt,
Landeskonservatorat
für Niederösterreich

In einer Zeit, die zunehmend vom »Spezialistentum« beherrscht wird, wo auch in der Denkmalpflege die Spezialisierung zunimmt und auch gefordert ist, scheint es nötig, nicht nur auf Einzelaspekte einzugehen, sondern auf die Ganzheitlichkeit von Kunstwerken, Baudenkmalen und dergleichen, hinzuweisen. Das »Gesamtkunstwerk« im Sinne des 19. Jahrhunderts ist ja kein singuläres Phänomen, sondern findet zum Beispiel in Bauformen des beginnenden 20. Jahrhunderts, wie in der Wiener Werkstätte oder im Bauhaus, ebenfalls seinen Niederschlag.

Aber auch diese Verbindung von Architektur, bildender und angewandter Kunst sowie die Einbeziehung der Natur sind an sich nichts Neues, sondern treten bereits verstärkt in Renaissance und Barock auf. Daß damit im Zusammenhang stehende Restaurierungsarbeiten einer besonders umfassenden, die verschiedenen Parameter der einzelnen Gewerke zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließenden, sorgfältigen Vorbereitung bedürfen, um eben das Gesamtkunstwerk zu bewahren oder wiederzugewinnen, liegt also auf der Hand.

Die Komplexität derartiger Arbeiten kann aus den nachfolgenden Beispielen, Breitenfurt, Pfarrkirche St. Johann, Laxenburg, Franzensburg und Klein-Wetzdorf, Schloß Wetzdorf, erschen werden.

Breitenfurt, Pfarrkirche hl. Johann v. Nepomuk

Die heutige Pfarrkirche ist die ursprüngliche Kapelle einer ehemals großen Schloßanlage, die der Freiherr Gregor Wilhelm von Kirchner (geb. 1670 – gest. 1735) seit 1714 erbauen ließ und die nach seinem Tod an den kaiserlichen Hof kam. Die 1732 durch Bischof Kollonitsch geweihte Kirche ist ein kleiner, durch seine Einheitlichkeit bestechender Zentralbau, der von

Erhard Anton Martinelli erbaut wurde. Dieser war mehrfach für Fischer von Erlach d. J. tätig. Die klassizistisch wirkende, mit seitlichen Doppelpilastern und Dreiecksgiebel versehene Fassade, an die westlich noch einige Achsen des 1796 abgebrochenen Schloßbaus anschließen, erhält durch die Portal-Fensterlösung und den darüber auf geschwungener Giebelwand befindlichen Aufsatzurm ihre barocke Akzentuierung. Das Innere wird durch das ausgeglichene Zusammenspiel von Architektur, Ausstattung, Form und Farbe bestimmt. Der längs-ovale, tambourlose Kuppelraum wird durch flache, rechteckige Querschiff-Apsiden sowie den tieferen, rechteckigen Chor und eine analoge Orgelempore in den Hauptachsen ausgeweitet. Halbkreisnischen mit den Statuen der 4 Evangelisten sowie darüber in den Bogenzwickeln eingespannte Oratorien mit vorgebauten Balkonen betonen die Diagonalachsen. Ein durchgehendes Gebälk mit wenig Verkröpfungen sowie das darüber sitzende, zart profilierte Kranzgesims, das das Kuppelfresko abgrenzt, geben zusätzliche Gliederung. Das Fresko zeigt die Aufnahme des hl. Johannes v. Nepomuk in die himmlische Glorie; darunter sind in den von drei Ädikulen gerahmten Grisailen Szenen aus dem Leben des Heiligen gezeigt. Das Werk wurde ursprünglich dem Umkreis Johann Michael Rottmayrs zugeordnet; nach jüngeren Forschungen (Eckhardt Knab) scheint aber die Urheberschaft durch Daniel Gran – von dem auch das Hochaltar-gemälde stammt – gesichert.

Der Hochaltar mit reichem Marmor und Stuckmarmor und dem oben erwähnten Bild Grans, ist ebenso wie die Seitenaltäre mit Bildern der Altomonteschule sowie die Stuckfiguren der Evangelisten von Giovanni Giuliani in die Gesamtarchitektur eingebunden. Der grau-rosa gehaltene Stuckmarmor sowie die vergoldeten Leuchter, Kapitelle und dergleichen sind mit Malerei, Skulptur und Ornament harmonisch abgestimmt und geben dem Raum ein unaufdringliches Gepräge. Eingelegte Türen und Sakristeischränke sowie das »Kaiserrzimmer« über der Sakristei, das die elegante Pracht der ursprünglichen Gesamtanlage ahnen läßt, vervollständigen diesen Eindruck. Aufgrund der Verbindung Martinellis mit Fischer



v. Erlach d. Jüngeren scheint es möglich, die geschlossen aus dem 1. Drittel des 18. Jahrhunderts stammende Anlage dessen künstlerischem Umkreis zuzuordnen.

Die Probleme der Restaurierung waren sehr vielfältig. Bedingt durch Zeitablauf und fehlende Geldmittel beschäftigte man sich seit 1979 mit den nötigen Maßnahmen. Diese mußten eine vorausgehende bauliche Sanierung inkludieren. Die Gesamtbefundung ergab folgendes: die durch ein Erdbeben verursachten Sprünge und Setzungen müssen durch einen Verschleißrost des Dachstuhls sowie durch die Entlastung der Kuppel vom Glockenturm behoben werden. Weiters war dringend das anfallende Niederschlagswasser mittels Drainage zu beseitigen, wobei aber als Schwierigkeit für

einen Lüftungsgraben der gewachsene Fels, auf dem das Objekt teilweise ruht, hinzukam. Auch die Gruft mußte von Wasser und Feuchtigkeit befreit und trockengelegt werden. Diese Arbeiten wurden 1984–1987 durchgeführt.

Im Inneren stand eine Restaurierung an allen Ausstattungsteilen – Deckenfresko, Steinplastik, Vergolderarbeit, Malerarbeit, Stuckmarmorrestaurierung, Tischlerarbeiten – bevor. Die durchgeführten und absolut notwendigen Arbeitsproben ergaben zum Beispiel, daß die Arbeiten am Stuckmarmor und den Stuckfiguren – über einer Armierung und einem Holzkohletern zum Teil hohl mit grobem Kalk-Gipsmörtel aufgebaut, mit feiner Leim-Stuckmasse überzogen, geschliffen und poliert – sehr sensibel und aufwendig sind. Dazu kam

*Pfarrkirche Breitenfurt,
Blick auf den Altar*

*Nische mit Figur
hl. Johannes Ev.*



beim Stuck ebenso noch das oft sinnstörende Fehlen einzelner Dekorelemente. Auch die Schäden am Hochaltarbild waren dem Zeitablauf entsprechend: Schollenbildung, Farbblätterungen, mechanische Beschädigungen, schwache Haftung der Malschichten, vergilbter Firnis, Staub und Verschmutzung, im unteren Bereich Spritzer von Kerzenwachs. Der Rahmen wies starken Würmbefall auf. Das Kuppelfresko zeigte abgesehen von den statisch bedingten Rissen und Sprüngen noch Hohlstellen, kreiende Malschicht und Oberflächenverschmutzung. Auch alte Rißkittungen waren zu entfernen.

Nach Abschluß der Probearbeiten und der Erstellung eines Kostenvoranschlages konnte die Innenrestaurierung 1992 bis 1994 realisiert werden. Wegen der Bedeutung und der Geschlossenheit der Gesamterscheinung der Kirche war es besonders nötig, daß die einzelnen Gewerke in enger Verzahnung arbeiteten. Grundlage und Maßstab war hier – wie bei allen Restaurierungsarbeiten – der Grundsatz der möglichst geringen Intervention, um den Bestand zwar weiterhin zu erhalten, ihm aber keinesfalls ein »neuwertiges« Aussehen zu geben.



Luxemburg, Franzensburg

Die Entstehung und Ausstattung der Franzensburg fällt in die Zeit zwischen dem Ausbruch der französischen Revolution und dem Revolutionsjahr 1848. Es scheint, als ob – gleichsam als »Ausgleich« für die Reformen Joseph II. – eine »Wiedergutmachungs« durch das Schätzen des Mittelalters im Sinne des romantischen Klassizismus erfolgte. Diese europaweite Wertschätzung des Mittelalters hatte auch in Österreich ihren Widerhall gefunden. Auch der spätere Schloßhauptmann Michael Riedl, nachmals zum »Edlen von Leuenstein« geadelt, scheint großen Einfluß auf Kaiser Franz II. bezüglich der Zuwendung zur Gorik gehabt zu haben. Durch die Auflassung oder Profanierung kirchlicher Objekte infolge der josephinischen Reformen waren viele Kunstwerke ihrer ursprünglichen Funktion und Wirkung entzogen. Sie sollten dafür in einem entsprechenden Ambiente wiederum, sozusagen von »allerhöchster Hand«, die ihnen gemäße Bedeutung erhalten.

Die Errichtung der ersten Anlage erfolgte 1798–1801 durch Michael Riedl und den Hofsteinmetzmeister Franz Jäger. Franzensburg und Knappenhof waren ursprünglich voneinander getrennt, auf je einer Insel gedacht. Vielleicht auch aus dem Grunde, daß das »burgähnliche Gartenhaus« oder »ritterliche Lustschloß« für den Hof, der Knappenhof für das Gefolge bestimmt war. Die Eröffnung fand am 15. Oktober 1801 statt.

Die Franzensburg war mit Ravelins und Bastionen umgeben, die schon 1803 nicht mehr gefielen, ebenso wie die Tatsache, daß der Knappenhof über eine Holzbrücke erreichbar war. Die weiteren Aus- und Umbaumaßnahmen nach den Plänen von Michael Riedl leitete der k.k. Hofbauübergeber Felbinger. 1822–1836 wurde der »Vereinigungsbau« – an dem seit 1806 geplant wurde – mit Habsburger-, Lothringer- und ungarischem Krönungsaal errichtet, und erhielt die Anlage letztlich ihr überkommenes Aussehen. Der Komplex besteht aus dem Knappenhof, dessen Eingangsturm man mit der – seinerzeit handbetriebenen – Fähre erreicht, der eigentlichen Burg mit hohem, überragendem Turm, der wohl von englischen Vorbildern beeinflußt ist, und eben dem Vereinigungsbau. Material aus aufgelassenen oder abgebrochenen Klöstern, sonstigen kirchlichen Objekten und Burgen oder Schlössern wurde im Sinne des romantisch-klassizistischen Geistes zur qualitativollen Neuschöpfung vereinigt. Man verwendete Material der aufgelassenen Klöster Säusenstein (Glasfenster und Steine), Waldhausen, Melk, Kremsmünster, Lilienfeld, Heiligenkreuz, Schlierbach und Wilhering. Aus Klosterneuburg kamen Teile der Capella speciosa, der Hofkapelle Leopolds VI.; sie wurden für die Schloßkapelle und für den kuppelgewölbten Speisesaal verwendet. Für die Kapelle kam aus dem Stift Zwettl ein Sakramentshäuschen aus der Zeit um 1500. Glasmalereien kamen aus Gaming, Chorgestühlteile wiederum aus Klosterneuburg. Von der Kirche Maria am Gestade wurden Glasfenster und Maßwerkfensterteile eingebaut, aus der Rosenburg, Rapottenstein, Greillenstein und auch Zwettl (Stift) stammen Holzdecken und Türrahmen. Die Holzdecke des ungarischen Krönungsaales kam aus Eger. Die Ausstattung



Loosenburg, Franzensburg, Thronaal in zerstörtem und restauriertem Zustand

der Räume schließt in ihrer Wertigkeit an die baukünstlerische Gestaltung an. Im Habsburgersaal führte Josef Klieber in den Lünetten die Grisaille-Malereien nach Entwürfen Peter Fendis aus; die meisten Habsburger-Marmorstatuen stammen von Paul und Peter Strudel. Zahlreiche Bildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts sowie der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts schmücken die Räume. Vor allem die Ahnengalerie im Lothringersaal ist für die österreichische Malerei des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Namen wie Leopold Kupelwieser, Ferdinand Waldmüller, Friedrich von Amerling, ferner Franz Geyling, Josef Berger, Martin von Meytens, Anton von Perger, Carl von Sales, Leander Russ sind hier vor allem zu nennen. Für Glasmalereien scheinen Wilhelm Görner, Ernst Ehrenhaus, Anton Kothgasser, Gottlob Samuel Mohn und Wilhelm Vösl auf.

Für dieses Hauptwerk des österreichischen romantischen Klassizismus stellt sich auch hier die entsprechende Problematik der Restaurierung. Grundsätzlich kamen noch Probleme

mit aufsteigender Feuchtigkeit dazu, worunter nicht nur Mauerwerk und Steinteile, sondern auch die Einrichtung und die Waffen in Waffensaal und Vorhalle litten. Ein kostenintensives Trockenlegungsprojekt bildete letztlich die einzige Möglichkeit, die Feuchtigkeitsproblematik einigermaßen in den Griff zu bekommen. Gleichzeitig waren bauliche Instandsetzungen an Dächern und Steinteilen der Außenhaut durchzuführen. Ein besonderes Problem stellen die verschiedenen eingebauten Kunstwerke dar, da jedes aufgrund seiner jeweiligen Herkunft aus anderem Material besteht. Hier sind jeweils durch Probearbeiten die nötigen Maßnahmen, Vorgangsweisen und Parameter zu erarbeiten. Weitere Probleme entstehen dadurch, daß verschiedene Ausstattungstücke fix mit dem Bau verbunden sind, wodurch nur eine Restaurierung vor Ort in Frage kommt. Hier muß – wie bei allen Arbeiten – auf die spezifische Temperatur- und Klimasituation der Franzensburg, die ja keine Heizung hat, geachtet werden. Grundsätzlich gilt auch und gerade hier, daß die geringstmögliche Intervention bei größtmög-

licher Haltbarkeit und Lebensdauer der Maßstab für die Arbeiten und das Maßnahmenpaket zu sein hat und, daß eine sorgfältige Abstimmung der verschiedenen Gewerke erfolgt, um das überkommene Erscheinungsbild des gewachsenen Gesamtkunstwerkes und Baudenkmal weiterhin tradieren zu können.



Klein-Wetzdorf, Schloß Wetzdorf

Die Schloßanlage von Wetzdorf ist in Zusammenhang mit den Gartenanlagen – dem Schloßgarten, Englischen Garten, Landschaftspark – und dem Heldenberg, dem Denkmal- und Ehrenhain für die siegreichen Armeen der Feldzüge in Italien und Ungarn 1848/49, zu sehen. Vorbilder für eine derartige Anlage gab es genug: Hier sind etwa das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, die Gloriette in Wien (für den Sieg von Kolin), das äußere Burgtor (anlässlich der napoleonischen Kriege 1813 gewidmet) und die von König Ludwig I. von Bayern bei Donaustauf nahe Regensburg als »nationale Weihestätte« errichtete »Walhalla« zu nennen. Eigen ist all diesen Bauten die künstlerische

Qualität sowie das Streben nach vollkommener Einbindung in die Landschaft, kurzum nach ausgewogener Harmonie. Die Herrschaft Wetzdorf wurde von Joseph Gottfried Pargfrieder, der als Armeelieferant tätig war, 1832 käuflich erworben. Die ausgedehnte, um drei Höfe situierte, zweigeschossige Rechteckanlage geht in ihrem Kern auf das 16./17. Jahrhundert zurück; aus dem 19. Jahrhundert existiert noch ein Hinweis auf spätmittelalterliche Fresken, die damals noch sichtbar waren. Durch Umbauten 1726 erhielt sie den Charakter einer kleinen, spätbarocken Grundherrschaft. Nach dem Erwerb durch Pargfrieder wurde der Schloßkomplex im Sinne des Klassizismus auch in seiner Ausstattung total adaptiert bzw. umgebaut. Diese Phase umfaßt den Zeitraum von 1833–1841. In einer Niederschrift von Pargfrieder selbst heißt es dazu: »Der gefertigte Herrschaftsbesitzer hat die Hft. Wetzdorf (...) in den schlechtesten Zustand erkaufte. (...)«. Pargfrieder adaptierte nicht nur das Schloß im Stil der Zeit, er legte auch Gärten an, in denen Figuren und Tierplastiken aus der mährischen Gießerei Blansko zur Aufstellung kamen. Er ließ von mehreren Künstlern Figuren anfertigen, z.B. ist der steinerne Löwe auf dem sogenannten Löwentor ein Werk von Prof. Schaller in Wien.

Der technischen Neuerungen sehr aufgeschlossene Pargfrieder hat auch eine Reihe neuartiger Materialien und Techniken beim Um- und Ausbau des Schlosses berücksichtigt: So wurden etwa die Wege im Garten und die Durchfahrt in den 1. Hof mit Asphalt (datiert 1840) belegt, eine Berieselungsanlage für das Dach gebaut, die ähnlich einer Sprinkleranlage einen Brand verhindern sollte, und außerdem Kanäle und Wasserleitungen sowie Lüftungssysteme angelegt. Auch wurden – wie er selbst schreibt – die meisten hölzernen Fensterrahmen durch eiserne ersetzt. Außer diesen bautechnischen Maßnahmen und der Umgestaltung der Architektur ließ er auch die Innenausstattung ganz im Sinne des Klassizismus erneuern: Wandvertäfelungen mit Pilastergliederungen und teils bemalten, hinter Glas befindlichen Spiegelfeldern in Türen und Raumnischen, Schablonenmalerei, bedruckte Tapeten und Bildtapeten, Grisaille-Tapeten



Kleinwetzdorf, Schloß,
Spiegelraum

aus Frankreich, Doppeltüren in Einfilade, Sternparkettböden, bemalte Spiegelnischen, Empire-luster, Konsol- und Spiegeltische, mit Damast oder Seidenstoffen bespannte, qualitätvolle Empiregarnituren gaben den Räumen insgesamt das Gepräge. Eine reiche Ausstattung mit Tafelgeschirr aus der Wiener Porzellanmanufaktur ist ebenfalls zu nennen, wobei einige Services eigens für Pargfrieder angefertigt wurden und sein gekröntes Monogramm aufweisen.

Im seinerzeitigen Unterschutzstellungsbescheid heißt es in der Begründung: »Sämtliche 18 Räume stellen in ihrer Dekoration noch völlig unversehrte Interieurs aus der erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wie sie sich kaum an einer anderen Stelle erhalten haben, dar. Die einzelnen Zimmer besitzen noch original erhaltene Tapeten, zum Teil mit französischer inter-

Interieurs so erhalten, daß eine gute Vorstellung vom seinerzeitigen Bestand gegeben ist. Durch die Nachkriegswirren – russische Besatzungszone –, Plünderungen, Zerstörungen und bauliche Schäden hat die Anlage sehr gelitten. Seit Ende des 2. Weltkrieges bemühen sich die Eigentümer um die Gesamtrestaurierung, die aber durch ihren Umfang und ihre Vielfalt bisher noch nie auf den Stand gebracht werden konnte, daß nur mehr »normaler« Pflegeaufwand notwendig ist. In diesem Sinne sind bei den Restaurierungsarbeiten außer den fachlichen Parametern auch Innovation und Hilfe der öffentlichen Hand notwendig. Der Zusammenklang der Kunstwerke eines derart harmonischen Ensembles bedarf der ausgewogenen, fundierten Vorbereitung und konsequenter Probarbeiten. Die Probleme an den Stücken, oft am Material schon allein, sind vielfältig: Die Hinterglasmalereien vor den Spiegelscheiben zeigten Abplatzungen, Stoffe für Sitzgarnituren und Wandbespannungen waren zu suchen oder in eventu nachzuweben, die Möbel zu behandeln, Papiertapeten zu konservieren, ebenso Wand- und Deckenmalereien; Fußböden waren zu sanieren – Einlege- und Sternparkette –, Kacheln von Öfen zu ergänzen, und – last but not least – natürlich die Bauschäden am Turm, am Kapellentrakt und an den Dächern zu beheben, wie ja überhaupt die Fassaden und die Wasserableitung insgesamt zu sanieren bzw. zu restaurieren waren. Erst in den letzten Jahren ist es gelungen, mit Hilfe der öffentlichen Hand die Etappenprogramme der Arbeiten weiter zu treiben, sodaß heute ein akzeptabler Stand der Restaurierung des Gesamtkomplexes inklusive Inventar gegeben ist.

Auch hier konnte nur durch Zusammenarbeit der einzelnen Fachrichtungen das Gesamtkunstwerk Bau-Ausstattung restauriert und erhalten werden.



Vorraum zum sogenannten Schwarzen Saal, die Tapeten mit aufgemalter Olivergoldung

essanter Schablonenmalerei. Die bemalten Spiegelnischen hinter dem Ofen, die Jalousien und besonders die in allen Zimmern noch in der ursprünglichen Art der höchst kunstvollen Drapierung erhaltenen Mullvorhänge an den Fenstern und Betten sind besonders bemerkenswert. Die gesamte Einrichtung der Räume zeigt noch vollkommen ihren ursprünglichen Charakter. Die Unterschutzstellung nach §§ 3 und 6 des zitierten Gesetzes ist daher geboten.«

Auch heute, nach den Ereignissen des 2. Weltkrieges und der nachfolgenden Besatzungszeit, sind die auf uns gekommenen Stücke des

Schablonenmalerei – Erhaltung und Restaurierung

*Heliane Maisen-Jarisch,
akad. Restauratorin,
Chavherri/Nieder-
österreich*

Geschichtliches

Die Technik der Schablonenmalerei wurde schon in der Gotik bei der Faßmalerei angewandt. Die früheste mir bekannte Schablonenmalerei an der Wand ist um 1700 zu datieren. Da die Verwendung von Schablonen nur dort sinnvoll ist, wo immer wiederkehrende Muster angebracht werden sollen, beschränkte sich diese Technik anfangs auf Bordüren und Bänder, die individuell gestaltete Motive einrahmten bzw. begrenzte. Aus dieser Verwendung in »Rand«-bereichen ergibt sich auch die meist künstlerisch weniger bedeutungsvolle Gestaltung. Damit ist meistens auch eine technisch billigere Ausführung (durch gute Handwerksbetriebe) verbunden. Durch die einfache Reproduzierbarkeit ist der Künstler oftmals nur mehr der Gestalter von Dekonationskonzepten, aber nicht mehr Ausführender. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Schablonen auch zur Dekoration von Flächen herangezogen. Beliebte waren diverse »Brokatmuster« als Imitation einer textilen Wandgestaltung wie Vorhänge, Draperien oder Tapeten. Ein Beispiel ist der schablonierte Vorhang im Altarbereich der Pfarrkirche in Großengersdorf, NO. Damals waren die verschiedensten Schablonen für Bordüren und Flächen, nach Katalognummern verfügbar und bereits maschinell hergestellt, für jeden Malerbetrieb erhältlich. Die diversen Dekors verkommen somit zur Massenware. Im Jugendstil gab es eine Rückbesinnung auf Qualität statt Quantität. Die Dekoration der Innenwände wurde individuell auf das Gesamtkonzept abgestimmt. Ein Beispiel dafür ist das Sanatorium Purkersdorf von Josef Hoffmann.

Technisches

Prinzipiell läßt sich jedes Muster mit klar abgegrenzten Farbflächen mittels Schablonen

vervielfältigen. Grundsätzlich wird jede Farbe mit einer eigenen Schablone (Schlag) aufgetragen. Liegen die einzelnen Farben nebeneinander, spielt die Reihenfolge keine Rolle. Sind jedoch die Farben übereinander gesetzt, so muß auf die Reihung des Farbauftrages Rücksicht genommen werden. Um ein exaktes Erscheinungsbild zu gewährleisten, befinden sich spezielle Punkte oder auch Formen auf jedem Schlag, die genau übereinander gesetzt werden müssen. Sind sie nicht integraler Bestandteil des Musters, werden sie entweder mit dem letzten Farbauftrag übermalt oder durch Randlinierungen überdeckt. Das meistgebräuchliche Material für Schablonen ist ein eigener ölgetränkter Schablonenkarton. Dieser wurde früher noch mit Leinölfirnis mehrmals gestrichen, um ihn möglichst wasserabweisend und strapazfähig zu machen. Trotzdem sind Schablonen verschleißanfällig und begrenzt brauchbar. Aus diesem Grund sind originale Schablonen äußerst selten erhalten geblieben. An der Wand wurden meist Leimfarben verwendet. Seltener wurden auch Ölfarben verarbeitet. Durch das Auftragen der Farbe mit eigenen Pinseln und der dabei üblichen kreisenden Bewegung entsteht an den Rändern jeder schablonierten Farbfläche ein mehr oder weniger stark ausgebildeter Grat aus Farbüberschuß, während in der Mitte der einzelnen Flächen der Farbauftrag oft sehr mager oder auch schwach deckend sein kann. Das sind die ganz typischen Erkennungszeichen einer Schablonenmalerei.

Restaurierung

Die Probleme einer Restaurierung von Schablonenmalereien ergeben sich aus dem bisher Gesagten. Die »Minderwertigkeit« in technischer und künstlerischer Hinsicht führte lange Zeit zu einer Nichtachtung dieser Dekonationsart. Sie wurden übermalt, entfernt und was Menschen nicht taten, erledigte die Zeit. Schablonenmalereien waren wegen ihrer relativ leichten Reproduzierbarkeit gering geschätzt, und ihr herstellungstechnisch bedingter Verfall wurde hingenommen. Anhand von drei Beispielen soll die Problematik erläutert werden.

Synagoge
St. Pölten,
rekonstruiertes
Schablonen-
muster



Originales
Schablonenmuster



1. Synagoge St. Pölten

Die 1912 von den Architekten Theodor Schreim und Viktor Postelberger errichtete Synagoge weist im Inneren über 1.000 m² reiche Schablonenmalerei auf. Die Verwahrlosung durch über 43 Jahre hat der Leimfarbenmalerei so stark zugesetzt, daß im Jahr 1981 eine Erhaltung un-



Synagoge
St. Pölten,
Thorawand-
muster
rekonstruiert

Thorawand-
muster
original



möglich schien. Der Mangel an geeigneten Festigungs-, bzw. Fixiermaterialien, die extrem starke Farbveränderung (Verrußung und Verschmutzung) sowie der finanzielle Aufwand für ein dem Auftraggeber inakzeptabel erscheinendes Ergebnis einer Restaurierung führte zum Entschluß für eine komplette Rekonstruktion aller Dekorationen. Insgesamt wurden 31 verschiedene Muster auf die diversen Wand- und Deckenfelder schabloniert. Dazu waren 111 Schläge (Schablonen) notwendig. Das prachtvollste Ornament an der Hauptwand hinter dem Thoraschrein benötigte für neun Farben insgesamt 12 Schläge inklusive Goldauflage.

Schloßkapelle Grafenegg, schablonierte Bordüren neben frei gemalten Blattmotiven



2. Schloßkapelle Grafenegg

Im Jahr 1853 wurde die von Architekt Leopold Ernst erbaute Kapelle geweiht. Jahrelange Verwahrlosung führte zur Verwitterung und im Deckenbereich infolge von Wassereintritten zum Totalverlust der Dekorationsmalerei.

Diese Dekoration zeigt ganz typisch die Kombination von künstlerisch frei gemalten Wein- und Eichenblattranken mit begleitenden Schablonenbordüren. Da die Verschmutzung wegen der nicht täglichen Nutzung relativ gering war, konnte die vorhandene Dekorationsmalerei erhalten werden. Nach vorsichtiger Reinigung und anschließender Fixierung wurden lediglich die verlorengegangenen Teile rekonstruiert. Kleinere Farbverluste wurden retuschiert.



Schloßkapelle Grafenegg, schablonierte Bordüren

3. Stiegenhaus im Palais

Erzherzog Anton in Baden bei Wien

Das gegen Ende des 19. Jahrhunderts erbaute Palais weist an der Decke des Stiegenhauses interessante Dekorationen auf. Zentralmotiv ist ein mittels Lochpause angelegtes, ansonst freihändig gemaltes Ornament. Umrandet wird der Spiegel von einem schablonierten Palmettenrand. Der auf braunem Grund gemalte Ornamentfries wurde in seinen Grundformen und Farben schabloniert. Die Modellierung erfolgte freihändig. Im Hohlkehlenbereich befindet sich gemalte Scheinarchitektur und auf plastisch ausgebildeten Profilen ein schabloniertes Ochsenaugenornament. Auch hier wurde erhalten, soweit es möglich war, und in gleicher Technik ergänzt. Auch die Kombination von vorschabloniertem Ornament und freier Modellierung wurde möglichst originalgetreu nachvollzogen.



Abschließend kann gesagt werden, daß die Restaurierung von Schablonenmalerei neben der Erhaltung fast immer mit Rekonstruktionsarbeiten verbunden ist. Da Schablonenmalerei im allgemeinen sehr farbtensiv und raumdominant ist, ergibt sich meist die Notwendigkeit der Komplettierung, um ein der Malerei adäquates Erscheinungsbild zu erzielen. Die der Technik entsprechende leichte Reproduzierbarkeit erleichtert eine Rekonstruktion fehlender Teile, soll aber nicht das Erhalten originaler Schablonenmalerei ersetzen.

Stuckmarmor in Niederösterreich

Karl Neubarth,
Dipl. Ing.,
Bundesdenkmalamt,
Abteilung für historische
Handwerkstechniken

Wer sich die Pracht der barocken Sakral- und Festräume ins Gedächtnis ruft, wird oft ungewußt an die steigende Wirkung des Marmors in seinen unterschiedlichsten Erscheinungsformen erinnert. Die Einbindung dieses Materials in die Raumarchitektur der großen Ordnung, abgeleitet von den bedeutenden südlichen Vorbildern, entspricht der erwarteten – beabsichtigten Wirkung von Festlichkeit und Repräsentation. Nun sind diese Elemente nur ausnahmsweise echter Marmor (polierter Kalkstein), sondern vielfach aus dem Ersatz – Stuckmarmor – gefertigt. Aus der Gleichgültigkeit des barocken Denkens in der Frage nach »Schein und Sein« wurde von dem damals billigerem Ersatzmaterial unbeschwert Gebrauch gemacht. Lediglich besonders beanspruchte Zonen – Sockel, Fußböden, Stufen, Türwände und natürlich alle mit Wasser in Berührung kommende Elemente, wie Weihwasser- und Taufbecken, Wandbrunnen etc., – wurden aus technischen Gründen in Marmor gefertigt.

Wie schon Alois Kieslinger (Die Steine von St. Stephan) aufzeigt, war die Farbe und Gestaltung des Marmors und seiner Nachahmungen in Stuckmarmor oder gefäßigem Holz Moden unterworfen. Ausgenommen spezielle Ordenstraditionen und sehr persönliche Vorlieben von Auftraggebern, konnte man in dem Wechsel der Bevorzugung einzelner Steinsorten, wie rote, schwarze, wieder rote, hellbunte und endlich ruhige graue oder grünliche Marmoren, Parallelen zu den allgemeinen stilgebundenen Entwicklungen der jeweiligen Architekturauffassungen ziehen. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts werden für Altaraufbauten schwarze Marmore bevorzugt (St. Stephan, Hochaltar – Wien). Ab 1700 bis in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts entsprechen die verwendeten Sorten den stark farbigen Adneter Marmoren, z.B. Melk – Stiftskirche – oder

Maria Enzersdorf – Schlüssel an der Weide. In der weiteren Folge werden dann die naturalistischen Marmorvorbilder verlassen, und lichtbunte, aus der Phantasie geschöpfte Farbigkeiten bevorzugt. Hier sind die außerordentlichen Beispiele von Stift Altenburg, Stiftskirche und Bibliothek, zu nennen. Die beiden blau- bzw. graubraunmarmornen Altäre im Dom von Wiener Neustadt stellen in der architektonischen Gestaltung, die nur in Stuckmarmor technisch möglich ist, sicherlich einen Höhepunkt in dieser Entwicklung dar. Im Klassizismus werden ruhige graue oder graugrüne, den Granit als Vorbild aufgreifende Farbstrukturen bevorzugt.

Begriffsbestimmung

Die historischen Quellen kennen keine genauen Abgrenzungen zwischen den einzelnen Techniken der Steinimitation. E. Neumann grenzt den Begriff Scagliola gegenüber dem von ihm für Stuckmarmor verwendeten Ausdruck Kunstmarmor willkürlich, seinem Thema entsprechend, ab. Die italienischen Synonyme aus den unterschiedlichsten Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts nennen das Produkt *mischia*, *stuccolucido*, *marmo finto*, *stucco machiato simile alle pietre*. Vom Europäischen Zentrum für Handwerkstechnik in Venedig wurde neuerdings der Ausdruck *stucco marmorato* geprägt.

Die entsprechenden Begriffe in den deutschen Quellen lauten Gipsmarmor und Stuckmarmor. Die Tätigkeit wird in alten Verträgen meistens als marmorieren bezeichnet, daneben auch noch »auf Marmelart auspalieren«. Der Handwerker wird »Stockharterer auf Marmorarth«, Marmorator, Marmorario und häufig Marbolierer genannt.

Historische Entwicklung

Die Technik der Herstellung von Kunstmarmor aus Gips und Leimwasser kann nach Neumann bereits um 1600 als bekannt vorausgesetzt werden. Damit wird allerdings ausschließlich die am Arbeitstisch hergestellte Scagliolaplatte zu verstehen sein, die vor allem als Tischplatte, Stripesverkleidung oder in Einzelfällen als montierte Wandplatte auftreten kann. Die eigentliche Anwendung von Stuck-



Stift Altenburg, Bibliothek; Säulenschäfte aus blauem Stuckmarmor mit Messingbeschlägen

marmor als Ersatz für massiven Marmor kann nördlich der Alpen ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts auf eine Verbreitung der Technologie der Scagliolawerkstätte des Münchner Hofes zurückgeführt werden.

Waren einerseits die Mitarbeiter der Hofwerkstätte im bayerischen Raum als Marmorierer für fürstliche Auftraggeber tätig, so treten in den 80er Jahren die berühmten oberitalienischen Stukkateure als Marmorierer auf. Ob diese die Herstellung des Stuckmarmors aus dem von italienischen Quellen mit der Stadt Carpi genannten Zentrum über die Alpen gebracht haben, oder ob sie sich erst in Konkurrenz zu den einheimischen Handwerkern rasch die Fähigkeit erworben haben, muß einer zukünftigen Untersuchung vorbehalten werden. Fest steht jedenfalls, daß in den 80er und 90er Jahren des 17. Jahrhunderts Giovanni Battista Carlone, Giovanni Nicolo Perti, Domenico Simonetti und andere italienische Künstler im ostbayerischen Raum mit dem Zentrum Passau bedeutende Portale und Altaraufbauten in Stuckmarmor ausgeführt haben. Wie sehr in dieser Phase der Stuckmarmor noch als Ersatz für den Naturmarmor verstanden wurde, zeigt der Austausch einiger Stuckmarmorportale in Kremsmünster, wo die 1699 von Bartholomäus Provisor ausgeführten Portaleinfassungen schon 1716 von Johann Baptist Spaz durch echten Marmor ersetzt wurden.

Diese Entwicklung muß aber grundsätzlich mit der architektonischen Auffassung des Raumes in Verbindung gesehen werden. Im 17.

Jahrhundert waren die stukkerten Räume in ihrem architektonischen Gefüge vorwiegend monochrom weiß gefaßt und lediglich die Portale und die in der Grundstruktur verwandten Altaraufbauten durch farbige Materialien (Marmor, Stuck oder marmoriertes Holz) hervorgehoben. Mit dem beginnenden 18. Jahrhundert, wohl unter dem Einfluß römischer Vorbilder, wird der gesamte Wandaufbau der Intention nach mit farbigem Marmor verkleidet. Es wurden nicht nur die vertikalen Elemente wie Pilaster, Säulen und Sockel, sondern auch die gesamten Wandflächen und das Hauptgesims in Stuckmarmor ausgeführt. In der nun beginnenden Übernahme dieser Technologie durch die im bayerisch-österreichischen Raum tätigen Stukkateure kommen aber unmittelbar die Vorbilder heimischer Marmorarten zum Tragen. Es sind hauptsächlich die Adneter Rot- und Graumarmore, die in den ersten Jahrzehnten als Vorlage für den Stuckmarmor und oft in Kombination mit diesen heimischen Marmorarten ausgeführt wurden. Die unteren Bereiche, die einerseits durch die Feuchtigkeit und andererseits durch die Benützung höherer Beanspruchung ausgesetzt sind, werden aus Marmor angefertigt. Darüber wird ein möglichst farbig und strukturell angeglichener Stuckmarmor hochgezogen.

Bis in das erste Viertel des 19. Jahrhunderts führten Stukkateurbetriebe aus der Tradition des 18. Jahrhunderts die Arbeiten aus. Nach dem Aussterben dieser Betriebe im Biedermeier und mit den neuen Prunkausstattungen des Historismus kam es zu einem fast völligen Erliegen dieses Gewerbes.

Die neuen Aufgaben im Historismus wurden wieder von aus Oberitalien herangezogenen Stukkateuren ausgeführt. Die Techniken der Herstellung sind wohl gleichgeblieben, das Erscheinungsbild des Stuckmarmors hat sich jedoch der geänderten Natursteinbearbeitung angepaßt. Die nun völlig plan geschliffenen Oberflächen des Natursteins fanden ihr Pendant im großflächig homogenen Erscheinungsbild des Stuckmarmors. Der durch die neuen Transportmöglichkeiten gegebene Einsatz von Gesteinssorten aus ganz Europa wurde durch täuschend ähnliche Stuckmarmore ergänzt. Man versuchte in dieser Zeit eine möglichst

*Melk, Stifkirche,
Verierungspfeiler, Pilaster
und Hauptgeisim;
Stuckmarmor in der Art
des »Adrezer Rot-Gräu-
Schmoll«*

*Wiener Neustadt, Dom,
Kenzaltar; Gesamtaufbau
in einheitlichem Phantasiemarmor*



exakte Nachahmung einer bestimmten Steinsorte zu erzielen und konnte durch den Einsatz des ganzen Repertoires der technischen Möglichkeiten auch täuschend echt imitieren.

Im Prinzip hat sich diese Auffassung und die damit verbundene Technologie bis in die Zeit des Wiederaufbaues nach dem 2. Weltkrieg und bei den zahlreichen Restaurierungs- und Instandsetzungsaufträgen bis in die Gegenwart erhalten.

Allerdings muß festgehalten werden, daß die Stuckmarmortechnik nur mehr von wenigen Fachkräften beherrscht wird. Aus Gründen der Kosteneinsparung nehmen die Auftraggeber Vereinfachungen der Technik, die auch eine kürzere Lebensdauer des Ergebnisses erwarten lassen, in Kauf. Für größere Instandsetzungen werden ausländische Firmen beschäftigt, oder man läßt Ungelernte für das »Auffrischen« einschulen. Die alten Lehrmeister, die in der Lage wären, jüngeren Kräften das erforderliche umfangreiche Wissen weiterzugeben, sind längst aus dem Arbeitsprozeß ausgeschieden. Wie bei keinem anderen Gewerbe ist aber die ständige Beschäftigung mit der Materie, eingebunden

in die Anleitung durch ältere, erfahrene Mitarbeiter, Voraussetzung für die erforderliche Sensibilität in Farb- und Gestaltwirkung und der zur Umsetzung der Vorlage benötigten prozessorientierten Vorstellungskraft.

Zur Herstellungstechnik

Die handwerksgerechte Herstellung von Stuckmarmor ist bis heute prinzipiell unverändert geblieben. Der weiße Gips wird trocken auf dem Arbeitsplatz ausgebreitet. Durch Zugabe von Leimwasser und intensivem Abmischen entsteht daraus das Grundmaterial, der Gipsteig. Dieser wird in die Anzahl der gewünschten Farbkomponenten geteilt, und die einzelnen Teile mit den verschiedenen Farben homogen abgemischt. Um die Struktur und die Zeichnung des gewünschten Marmors zu erreichen, werden die einzelnen Farbkomponenten vermengt. Dem Arbeitsvorgang der Mischung kommt besondere Bedeutung zu, da er das Erscheinungsbild des Stuckmarmors in seiner gesamten Bewegung und Zeichnung bedingt. Die Ausführung bedarf nicht nur eines sehr hohen Farbempfindens, sondern neben



Wien 1., Jesuitenkirche
(Ignaz Seipel-Platz);
Säulenschäfte mit
geschnittenen Adern

einer jahrzehntelangen Erfahrung auch einer ausgeprägten künstlerischen Begabung und Vorstellungskraft. Vielfältig sind die Handgriffe und Kunstkniffe, um bestimmte Effekte zu erzielen.

Farbkomponenten werden im halbfesten Zustand auf trockene Ziegel gelegt, die der Masse Wasser entziehen, bis die Konsistenz butterartig fest wird. Um den Festigkeitsgrad zu erhöhen, wird trockener Gips, eventuell bereits mit Staubfarben abgemischt, darübergestreut. Die Masse läßt sich dann kneten oder bei weiterem Wasserentzug brechen.

Die einzelnen Farben werden grob oder fein zerbrochen, auf den Arbeitstisch gelegt, mit gefärbtem Gips bzw. mit Staubfarben bestreut, gerollt und geknetet zu einem Knollen geformt. Zur Prüfung kann dieser entzweigebrochen werden und zeigt dann bereits grob die Struktur des Marmors.

Mann kann die einzelnen Farbkomponenten aber auch im halbfesten Zustand direkt auf dem Tisch mischen und erst dann auf die trockenen Ziegel auflegen. Diese Struktur entspricht einem »fließenden« Marmorbild.

Zur Erzielung eines breccienähnlichen Aussehens des Stuckmarmors können einzelne Farbkomponenten durch weiteren Wasserentzug auf den Ziegeln zu einer noch härteren Konsistenz gebracht werden, die beim Brechen und beim Neuzusammenkniten mit kontrastierender Farbe ihre scharfen Bruchkanten auch in der endgültigen Erscheinung bewahren.

Adern können durch Zerbrechen des Knollens und Einfügen von kontrastierendem, weicherem Grundmaterial oder nach dem Auftragen, durch Einscheiden der gewünschten Aderlinien in die noch nicht abgehärtete Fläche hergestellt werden. Aber auch in die ausgehärtete Fläche können in Scagliolatechnik Adern und Linien eingeschnitten werden. Der Untergrund, Stein- oder Ziegelmauerwerk, wird durch das Aufbringen einer »Schmier« vorbereitet. Diese muß als Haftbrücke vorerst härten, darf aber nicht austrocknen. Vom endgültig fertiggestellten Knollen werden mit der geschliffenen Stahlkelle (früher ein zweiseitig geschliffenes Messingmesser) einzelne Scheiben geschnitten. Nachdem die Wand und die Rückseite der Schnitte nochmals mit

frischer »Schmier« eingestrichen wurden, werden die Schnitte für kleinere Partien mit der Hand direkt auf die vorbereitete Wand aufgebracht, wobei der Ausführende auf die Musterung im Großen (Diagonalwirkung) zu achten hat. Hierauf wird mit der Messingkelle eingeebnet. Bei größeren Wandflächen wird der weiche Stuckmarmor mit Hilfe von Brettern angedrückt: auf das horizontal liegende Brett stiftet man ein mit »langem Wasser« (Leimwasser) gehärtetes Sackleinen (Jute) an, darauf wird der Marmor schnittenweise aufgelegt. Die jetzt sichtbare Marmoroberfläche (im applizierten Zustand die Rückseite) streicht man mit dünner »Schmier« ein, danach wird der Marmor mit dem Brett an die Wand geschlagen. Zur Herstellung einer intensiven Verbindung mit der vorgehäßten Wand wird mit dem Hammer auf das Brett geschlagen, dann das Brett nach unten geschoben und das Sackleinen abgezogen. Eventuell vorhandene Luftblasen werden angestoßen. Mit der Messingkelle wird die Oberfläche geglättet und die Auftragstärke mit der Nagelprobe kontrolliert.

Bei Säulen dienen Kapitellrand und Basis als Schiene für die Lehre. Das Auflegen erfolgt mit schmalen Brettern, die mit Lederstreifen rolladenartig der Rundung der Säule folgen können. Die Aufbringung erfolgt wieder mit Sackleinen, das in »langem Wasser« getränkt wurde. Bei hohen Säulen fungieren aufgeputzte Ringe als Maßhalter der Festigkeit. Gegen zu rasches oberflächliches Trocknen (d.i. nicht Erhärten) kann man nasse Jutesäcke vorhängen.

Der noch nicht völlig harte Marmor wird mit der scharfen Kelle vorgeschritten. Nach dem Anziehen der Masse wird sie mit dem Zahneisen auf die Form geschabt. Der ausgehärtete, aber noch feuchte Stuckmarmor wird nun mit Raspeln, Hobeln, grobem Bimsstein auf die endgültige Form gebracht. Danach erfolgen mehrere Spachtel- und Schleifvorgänge, um zuletzt den erwünschten Hochglanz zu erzielen. Überzüge aus Wachs können wohl kurzzeitig den Hochglanz vortäuschen, die Haltbarkeit von richtig hergestelltem oder restauriertem Stuckmarmor ist jedoch durch keine andere Maßnahme als durch die ehrliche, zeitaufwendige Handarbeit zu erzielen.

Schloßkapelle Schwarzenau – Das gelungene Beispiel einer Stuckrestaurierung

*Jakob Werner,
Mag. phil.,
Stuckrestaurator,
Wien*

Das Renaissanceschloß Schwarzenau birgt in seinen repräsentativen Innenräumen eine bemerkenswerte Stuck-Ausstattung aus dem 18. Jahrhundert. Glanzstück dieses stilistisch einheitlichen Ensembles ist wohl die Schloßkapelle mit ihrer überreichen, figuralplastischen und dekorativen Ausgestaltung von der Hand des Stukkateurs Giovanni Battista Allio, einem

aus der Carlone-Werkstatt hervorgegangenem Meister. Mit einem Zyklus von Apostelstatuen, paarweise in sechs Wandnischen angeordnet, und den in den reichen Dekor eingebundenen Figuren- und Relieffdarstellungen theologischen Inhaltes entwickelte der damalige Schloßherr Franz Adam Graf Polheim ein tüppiges, lehrhaftes Programm, das seine katholische Gesinnung und seinen Repräsentationsanspruch zum Ausdruck brachte.

Die Sätze des lateinischen Glaubensbekenntnisses, bezogen auf die zwölf Apostel, liest man auf Tafeln, gehalten von Putten über den Figurennischen. Gottvater erscheint im Gewölbescheitel, das Christusmonogramm über dem Hochaltar in einer Engelsgloriole. Zwei kleine Seitenaltäre, der heiligen Maria und Johannes Nepomuk geweiht, mit Relief- und Figurenschmuck, unterbrechen die optisch beherrschende Reihe der lebensgroßen Apostelfiguren. Gegenüber der reliefgeschmückten Kanzel, auf der wiederum Gottvater thront, befindet sich zwischen den Aposteln noch eine Statue Johannes des Täufers. Zur Opulenz und dekorativen Üppigkeit im Plastischen tritt der farbige Eindruck, wiederhergestellt durch die letzte Restaurierung. Der bunte Kunstmarmor der Altäre mit Vergoldungen, die Stuckfassung in weiß, grau, gelb und grün auf rosa, der Glanz der Stuckmarmorplastiken entspricht ganz dem vollstümlichen und doch repräsentativen Charakter dieser originalen, spätbarocken Ausstattung.

Die Schloßkapelle nimmt im südlichen Eckturm des Schlosses das Erdgeschoß und den ersten Stock ein. Sie besitzt über einem quadratischen Grundriß ein Spiegelgewölbe, in das ein Kranz von Stichkappen einschneidet. An den Gewölbegraten sind die Schmuckleisten des späten 16. Jahrhundert in Prägestucktechnik erhalten, Zwickel und Kappen sind mit frei



Einblick in den farbigen Kapellenraum gegen Nordwesten, mit rechtem Seitenaltar und Kanzel nach der Restaurierung



Die Apostel Philipps und Bartholomäus mit Schüden an der Stuckmarmoroberfläche vor und nach der Restaurierung

Putto vom Korb der Kanzel vor und nach der Restaurierung

modellierten Reliefs und Bandwerkdekor von 1732 gefüllt – darunter befinden sich noch gemalte Blattornamente aus dem späten 16. Jahrhundert –, und die Mitte trägt ein großes figurales Relief, darstellend Gottvater umgeben von Putti. Ebenso in Kalkmörtel stuckiert sind die Brüstung mit allegorischen Reliefs und der Fuß der Empore über dem Eingang sowie Wandfelder und Fensternischen, aber auch die Putti über den Figurennischen. In Stuckmarmor ausgeführt sind Kanzel und Hochaltar mit

ihrem figuralen Schmuck, die zwei Seitenaltäre, Türrahmen sowie die zahlreichen Skulpturen der Kapelleneinrichtung wie Apostelfiguren und eine Figur Johannes des Täufers.

In den Jahren 1989 bis 1993 erfolgte die Restaurierung des durch Bauschäden, eindringende Bodenfeuchtigkeit und mutwillige Zerstörungen stark in Mitleidenschaft gezogenen Kapellenraumes. Der restauratorische Befund ergab folgendes Bild. Im Gewölbe fand sich eine gut erhaltene farbige Originalfassung, die nicht übermal war. Dies ist ungewöhnlich, da sonst meist zahlreiche Kalktüncheschichten über der Stuckoberfläche liegen. Festzustellen waren jedoch dunkle Flecken von Schimmelbefall infolge mangelnder Entlüftung des Raumes. An einer der Wände hatte einst ein ungenügender Restaurierungsversuch stattgefunden: Schwer zu entfernende Dispersionsfarbe überzog schlechte Ergänzungen aus Gips und eine durch Mauerfeuchtigkeit und Salzausblühungen zerstörte Stuckoberfläche. Vor allem im unteren Bereich der Wände und an den Figuren waren Schäden durch Feuchtigkeit und abgebrochene Teile der Plastiken festzustellen. Der Stuckdekor am Fuß der Empore drohte abzustürzen, da der Putzträger, eine Holzkonstruktion mit Rohrung, durch Pilzbefall (Hausschwamm) zerstört war. Die Untersuchung durch einen Sachverständigen für Holz war notwendig. Augenfällig war auch der schlechte Zustand des Kunstmarmors an Türrahmen, an Altären und Plastiken. Die ursprünglich polierte Oberfläche war durch Beschlagwasser ausgelaugt und blind geworden.

Bei der Restaurierung wurde von oben nach unten vorgegangen: Zuerst erfolgten die Reinigung und Desinfektion des Gewölbes sowie Ergänzungen von Fehlstellen am Stuckdekor – ein größerer Schaden befand sich im Mittelrelief an einem Putto – und eine Retusche der alten Kalkfassung. Voraussetzung für die weitere Restaurierung an den Wänden waren Maßnahmen zur Trockenlegung der Mauern. Es wurden Drainagegräben außen um die Kapelle gezogen. Das Anbringen einer Dachrinne, die Sanierung eines schadhaften Abwasserstranges in der Ostwand waren erforderlich. Der Fußboden mußte bis zu einem Meter tief ausgekoffert werden und erhielt eine Rollierung.

Nun erfolgte die zum Teil etwas mühevollere Freilegung der Wände. Das Entfernen der dichten Dispersionsfarbe an der an das Schloß grenzenden Ostwand war nur durch Lösungsmittel und Abbeize möglich. Gips-Ergänzungen mußten entfernt, gelockerte Stuckteile abgenommen werden. Besonders ein Relief mit dem Heiligen Florian war stark zerstört. Es erfolgte eine langwierige Entsalzung der Stuckoberfläche und des Putzes durch wiederholtes Auflegen von Zellstoff-Kompressen. Erst dann konnten abgenommene Teile wieder angesetzt und eine materialgerechte Ergänzung in Kalkmörtel durchgeführt werden.

Einige Zeit erforderten anspruchsvolle Bildhauerarbeiten an den stark beschädigten Stuckplastiken – vor allem an den Putti über den Aposteln mußten ganze Köpfe und abgebrochene Arme stilgerecht erneuert werden. Die Ergänzungen wurden in originaler Stuck-

Fuß der Empore nach Abnahme der gefährdeten Partien des Stuckdekor



Emporen-Fuß nach abgeschlossener Restaurierung



technik ausgeführt. Starke Schäden zeigte auch die Gruppe auf dem Kanzeldach und die beiden Putten am Korb. Insgesamt wurden zehn Engelsköpfe rekonstruiert. An den Aposteln erfolgten nur kleinere Ergänzungen wie Finger und Gesichtsteile, jedoch mußte bei diesen Stuckmarmorplastiken in mehreren Arbeitsgängen die polierte Oberfläche wieder hergestellt werden. Zwei Stuckvasen von den Aufbauten der Seitenaltäre waren verloren und wurden in einem speziellen »Drehverfahren« neu angefertigt.

Die etwas heikle Abnahme von Stuckdekor am Emporen-Fuß, wieder Applikation und Ergänzung nach Erneuerung der Holzkonstruktion und des Putzträgers waren die nächsten Schritte. Ergänzungen am Stuckdekor der Sockelzone, Wiederherstellen der Stuckfassung an Wanddekor und den Reliefs der Seitenaltäre bzw. die Bemalung der Figur des heiligen Nepomuk bildeten den Abschluß.

Die Kunstmarmorarbeiten an den Altären – Ausbesserungen, Schleifen und Polieren der bunten Marmorverkleidungen der Architekturteile – wurden durch Spezialisten einer Stuckateurfirma durchgeführt. Teile der Seitenaltäre mußten sogar neu aufgebaut werden, da die Aufbauten zu kippen drohten. Schließlich mußten von einem Schnitzer die Attribute der Apostel, der Ikonographie entsprechend, angefertigt und vergoldet werden. Ebenso nach entsprechenden Quellen rekonstruiert wurde die Schrift der den Aposteln zugeordneten Credo-Sätze über den Nischen.

Nur durch die Zusammenarbeit und das Engagement der beteiligten Spezialisten wie Bildhauer-Restauratoren, Kunsthistorikern, Handwerkern und nicht zuletzt durch die treibende Kraft des Schloßbesitzers konnte die Kapelle in dieser Qualität neu stehen. Sie ist inzwischen zu einem beliebten Ort für Hochzeiten und private Feiern geworden.

Streiflichter zum Thema

Methodisches zur Restaurierung der Krypta des Stiftes Dürnstein

Die Krypta des Stiftes Dürnstein ist durch ihr alle architektonischen Details umfassendes malerisches Programm ein wohl einzigartiges Denkmal barocken Begräbniskultes in Österreich. Die mittelalterliche Krypta wurde vermutlich 1676 in das barocke Gesamtkonzept des Stiftes miteinbezogen. Die bemerkenswerte Architektur umfaßt die Krypta, die Prälatengruft und die Chorherrengruft. Die Freskierung erfolgte erst 1719. Die Deckenfresken der Krypta wurden von Wolfgang Ehrenreich Priefer von Miesbach nach Stichvorlagen der Bibel von Christoph Weigel (1708) gemalt und sind signiert und 1719 datiert. Die Wände erfahren durch die Malerei eine zusätzliche architektonische Gliederung. Auf den Wand-

flächen und Wandnischen sind Allegorien, die sich auf den Tod und das jüngste Gericht beziehen, lebensgroß in Grisaille-Technik dargestellt. Die Medaillons über den Nischen in der Krypta (Tod, Himmel, Gericht, Hölle) bilden den Übergang von den Grisailen zur außerordentlich farbenprächtigen Decke mit Szenen der Apokalypse. Im Gegensatz dazu zeigen die Grablagen eine schlichtere Ausstattung. Die Architekturgliederung erfolgt nur durch die Malerei, Pilaster- und Nischengliederung mit lebensgroßen Grisaillefiguren und gemalte Stuckdecken. Die beiden Abgänge zur Krypta wurden nicht fertiggestellt. Offenbar wurde gleich nach der Fertigstellung kein Wert mehr auf die Vollständigkeit der Rahmengliederung um die Columbarien gelegt. Der Rahmen um die Grabplatte des 1720 verstorbenen Propstes Carolus Donreij wurde



*Stift Dürnstein, Krypta,
Nische mit allegorischer
Darstellung des Jüngsten
Gerichtes, Zustand vor
der Restaurierung 1993*



*Restaurierter Zustand
nach Pilotarbeit*



*Prälatengruft, Südwand,
Darstellung des Todes;
restaurierter Zustand*

nicht ergänzt. Seit der Aufhebung des Klosters unter Joseph II. war die Krypta mit den Grablegen nicht mehr in Verwendung. Mehrere datierte Sgraffiti aus dem 18. und 19. Jahrhundert bezeugen ebenfalls, daß die Malerei lediglich durch die Zeit verändert, sonst aber unberührt ist.

In den seit mehr als zweihundert Jahren ungenutzten Räumen entstanden schwere Schäden. Ursachen für diese sind aufsteigende Grundfeuchtigkeit bzw. Feuchtepolster an der Süd- und Ostwand durch das Erdreich des angrenzenden Gartens; in der Folge resultiert daraus hohe Salzbelastung des Mauerwerks und hygroskopische Feuchtigkeit. Einen zusätzlichen wesentlichen Schadensfaktor bildete die thermische Kondensation.

Die Deckenfresken der Krypta blieben bis auf einige Randbereiche unbeschädigt,

weisen allerdings starken Befall durch Mikroorganismen auf. Die Salzkristallisation an den Wänden führte teilweise zu einem zerklüfteten Erscheinungsbild mit Malereifragmenten, teilweise zum Totalverlust des Intonaco (Feinputz), bis hin zum offen liegenden Mauerwerk. Vergiftungen an der Oberfläche bewirkten dunkle Fleckenbildung. In der Gesamtheit gesehen war der Schaden irreversibel. Die Restaurierung stellte sich zum Ziel einerseits den fortschreitenden Verfall anzuhalten, andererseits die architektonische Raumeinheit soweit wie möglich wieder herzustellen. Einige Schadensursachen wurden bereits in einer ersten Sanierungsphase behoben (Drainage, Klimaanlage, etc.).

Vor dem großen restauratorischen Eingriff wurde durch Pilotarbeiten in unterschiedlichen Problemzonen der Krypta und Gruft



Chorherrngruft, restaurierter Zustand; ergänzter Pilaster (links) und Rahmengliederung

Die Inschriften auf den Columbarien (Grabnischen) waren größtenteils sehr reduziert; sie wurden als Fragmente belassen, weil die Namen der dort bestatteten Chorherren unbekannt sind

Prälatengruft, Nordwand, Todesallegorie mit Sense und Fackel; Zustand vor der Restaurierung

Prälatengruft, restaurierter Zustand mit Rahmung; ergänzter Pilaster, die große Fehlstelle nach rechts oben wurde durch eine chromatische Latur integriert

ein Restaurierungskonzept erarbeitet. Die Erprobung technisch-konservatorischer Maßnahmen zur Salzverminderung unter begleitenden Laboranalysen der Werkstätten des Bundesdenkmalamtes, Versuche zur Gipsumwandlung etc. bildeten den zeitaufwendigsten, hier nicht näher behandelten Teil der Arbeiten.

Gleichgewichtig zur Problematik der Konservierung stellte sich in diesem Fall die Frage nach der Präsentation der großen Fehlstellen. Es sei nochmals darauf hingewiesen, daß das erhaltene Original vom unberührten farbenprächtigen Deckenfresko über die großflächig fragmentierte Grisaillemalerei an den Wänden bis zum offenen Mauerwerk reichte, daß die Hülle des Raumes aus dem Gleichgewicht geraten war. Welche Möglichkeiten boten sich hier für eine Lösung an? Das Schließen der Fehlstellen auf dem Niveau des *arriccio* (Rauhputz) mit rauher Oberfläche wäre aus konservatorischer Sicht eine gut durchführbare Lösung gewesen. Durch diese dominante »Retusche« wäre die architektonisch konzipierte Einheit der Malerei jedoch empfindlich gestört worden.

Das Gegenteil dieses »Nicht-Eingriffes« wäre eine Vollretusche mit Rekonstruktionen aller Fehlstellen, nicht nur in der Architekturmalerei, sondern auch in den figuralen Darstellungen. Dieser immer wieder auftauchende Wunsch würde einer Fälschung gleichkommen und im Riegl'schen Sinn die Negation der geschichtlichen Dimension des Denkmals bedeuten. Nach langen Diskussionen zwischen dem Vertreter des Eigentümers, des Stiftes Herzogenburg, Propst Maximilian Fürnsinn, dem Landeskonservator Hofrat Kitlitschka und den Restauratoren wurde schließlich eine Lösung gefunden. Die Putzoberfläche wurde in einer Ebene geschlossen, wodurch das Ruinöse der Architektur beseitigt und der Raum wieder intakt wurde. Diese Geschlossenheit steht naturgemäß in Widerspruch zum fragmentierten Malereibestand, besonders in jenen Bereichen wo der *intonaco* (Feinputz) bereits eine raue, aufgewitterte Oberfläche zeigt, in der aber noch Vorritzungen und Farbpartikel vorhanden sind. Ein komplettes Verschließen der Oberfläche in diesen Bereichen hätte den Verzicht auf das reduzierte Original zur

Folge gehabt. Die Klammer für die figuralen Darstellungen, die Architekturmalerei, mußte daher als Konsequenz der geschlossenen Raumbofläche im Fehlstellenbereich ergänzt werden. In der Durchführung setzen sich diese Ergänzungen so sichtbar vom Bestand ab, daß sie unmöglich als Originalsubstanz gesehen werden können. Nur dadurch war es möglich, den eigentlichen Zerstörungsgrad zu dokumentieren und der Ergänzung ihren Stellenwert zuzuweisen. Diese »Retusche« ermöglichte erst die »Nicht-Retusche« in den figuralen Darstellungen. Hier wird der fragmentierte Bestand unverändert gezeigt, Punkt- bzw. Trattegioretuschen erfolgten nur im geschlossenen Malereibestand.

Der erste flüchtige Blick des Betrachters wird einen scheinbar intakten Raumeindruck gewinnen. Durch die Figurenfragmente aufmerksam gemacht, wird er des restauratorischen Eingriffs gewahr werden und sich die über zweihundertjährige Geschichte der Vergessenheit und des Verfalls diese Kunstwerks bewußt machen können. Dieses restauratorische Konzept wurde in der Prälaten- und der Chorherrengrube durchgeführt.

*Mag. Crista Linsinger, Hannes Hoffmann,
freischaffende Restauratoren, Wien*

Erste Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen in der Stiftskirche des ehemaligen Klosters Kleinmariazell: Bodenbeläge und Putzausstattung

Zur Geschichte

Die Legende berichtet, daß es nach dem Tode Haderichs II. von Schwarzenburg um 1120 zwischen seinen Söhnen Heinrich und Rapoto zu einem langandauernden Erbstreit kam. Die Brüder versöhnten sich an einem Wegheiligtum – an der Stelle der heutigen Stiftskirche – und beschlossen, als Dank für ihre Aussöhnung ein Kloster zu errichten. Schließlich wurde das Benediktinerkloster »Mariazell in Österreich« 1136 durch Markgraf Leopold III., den Heiligen als Stiftung der beiden Brüder gegründet und mit Mönchen aus dem bayerischen Kloster Niederaltaich besiedelt. Bereits um 1250 erfolgte die Zerstörung des Klosters durch die Kumanen Belas IV., 1252 die erneute



Kleinmariazell, ehemalige Klosterkirche, das Innere vor der Grabung

Grabung im Bereich der Vierung



Zerstörung, und erst 1256 wurden Kirche und Kloster nach dem Wiederaufbau geweiht. Um 1300 wurde das Kloster um ein Schlafhaus, einen Speisesaal, Gastgebäude, Fischbehälter und Wasserleitungen erweitert und ausgebaut. Aber 1464 wurde das Kloster abermals durch die Ungarischen Brüder zerstört; bereits zwei Jahre später erfolgte die Wiedereinweihung. Unter den Türken mußte das Kloster besonders leiden: Nach den Einfällen und Zerstörungen von 1529 und 1532 stand die Kirche über achtzig Jahre leer, ehe sie 1606 wiederhergestellt war und eingeweiht wurde; 1683 zerstörten die türkischen Horden abermals die Kirche, zerschlugen Grabsteine und plünderten die Gräfte. Nach 1752 erfolgte die Barockisierung der Kirche, 1764–1765 stattete Johann Wenzel Bergl die Gewölbe und Mittelschiffwände mit Fresken und die Altäre mit Bildern aus, ehe 1782 das Kloster von Joseph II. aufgehoben wurde.

Zu unserer Zeit jedoch erfolgten die größten Zerstörungen: In den Jahren 1964–1967 wurde die ruinöse, zum Teil romanische und gotische Klosteranlage abgebrochen. Heute befinden sich Kirche und Reste des Klosters – der teilweise wiederaufgebaute Kreuzgang – im Besitz der Erzdiözese Wien.

Sanierungsmaßnahmen und bauhistorisch-archäologische Untersuchungen

Nachdem die Kirche und ihre Innenausstattung

jahrelang ständiger Nässe und Durchfeuchtung ausgesetzt waren, wurde eine umfassende Sanierung beschlossen und im Herbst 1994 mit der Renovierung der Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt begonnen.

Die Freileger älterer Mauerzüge bei Trockenlegungsarbeiten im Fundamentbereich führte zur Verständigung des Bundesdenkmalamtes, und seit Februar 1995 werden mit Unterstützung der Erzdiözese Wien, des Landes Niederösterreich, der Marktgemeinde Altenmarkt / Triesting und der Pfarrgemeinde großflächige archäologische Untersuchungen durch die Abteilung für Bodendenkmale des Bundesdenkmalamtes unter der Leitung von Johann Offenberger durchgeführt.

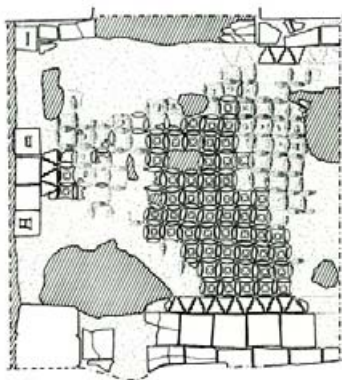
Zu Beginn der Untersuchungen war von der mit den Trockenlegungsarbeiten beauftragten Firma entlang der Fundamente der Kirche schon etwa 1 m abgetieft worden. Der Konnex zwischen Fußböden und Mauern war in weiten Teilen zerstört, die stratigraphische Zuordnung der Böden dadurch wesentlich erschwert. Die laufenden flächendeckenden Grabungen im Presbyterium, in der Vierung, im südlichen Quer- und Seitenschiff der Basilika sowie in der Sakristei erbrachten Ergebnisse, die über neue Bauphasen in die legendäre Gründungszeit und darüber hinaus in ein noch älteres Siedlungsgeschehen zurückführen.

Als älteste Befunde wurden ein vermutlich künstliches Gerinne und Bestattungen freigelegt. Dieser Horizont wurde in weiterer Folge von einer einschiffigen Hallenkirche mit Chorquadrat überbaut. Dieser Bau wurde sehr bald durch den Anbau eines Halbrundes, zu einem Seitenschiff oder einer Kapelle gehörenden Altarraumes nach Norden erweitert. Das aufgehende Mauerwerk dieser Kirche war bis auf den Fundamentbereich abgetragen worden.

Als Nachfolgebau wurde eine dreischiffige Basilika mit Querschiff und Staffelfchor mit flacher Apsis errichtet. Die ungleich großen Quader des aufgehenden Mauerwerks waren innen und außen durch Kellenstrich-Fugenstrich betont. Der Fußboden bestand aus einem einfachen, auf den gewachsenen Lehm aufgetragenen Mörtelstrich, teilweise mit Tuffsteinrollierung, und war an einigen Stellen

Maßstabgetreue Zeichnung
des Ziegelmosaiks

0,5 m



angeschmacht. Diese Kirche wurde vermutlich durch einen Brand zerstört.

Auf ihren Fundamenten wurde mit leichten Korrekturen der ursprünglichen Ausmaße eine neue Basilika errichtet, deren Grundkonzeption noch heute in der barockisierten Kirche erhalten ist. Der Fußboden dieser Kirche bestand aus einem auf einer Rollierung aus Backsteinen aufgetragenen Mörtelstrich, der an einigen Stellen rotgebrannt war. Die Innenwände waren mit roter Sockelmalerei versehen, darüber befand sich vermutlich ein weißer Anstrich mit roter Quadermalerei.

Nur wenige Architekturbruchstücke belegen die gotische Innengestaltung der Kirche. Der Kirchenraum war mit einem Ziegelplattenboden (Ziegelmaße 213/210/42 mm) ausgestattet, der nur fragmentarisch erhalten war und der dem unteren Niveau einer gotischen



Sakristei, sogenannter
»Wächtraum«, spätgotisches
Ziegelmosaik



Südliches Seitenschiff,
spätgotischer Ziegelplatten-
boden

Südliches Seitenschiff,
Ziegelplattenboden aus
dem 17. Jahrhundert



Restaurie-
rung des
Ziegel-
mosaiks

Türe in der Südwand des südlichen Seitenschiffes, die im Zuge der Ausgrabungen freigelegt wurde, entspricht.

Wahrscheinlich in der Hochgotik wurden die Seitenapsiden der romanischen Basilika geschleift und durch Türme ersetzt; im Inneren des südlichen Turmes konnten die Abdrücke eines Ziegelplattenbodens (222/220/- mm) im Mörtelbett festgestellt werden.

In der Spätgotik wurde der Kircheninnenraum wieder mit einem Ziegelplattenboden (222/220/40 mm, senkrecht zur Wand verlegt) ausgestattet, der an das obere Niveau der gotischen Türe anschließt.

Zur selben Zeit etwa wurde der südliche Turm abgerissen und auf seinen Fundamenten eine Sakristei mit einem südlich anschließenden Raum – Waschraum? – errichtet. Der Innenraum der Sakristei war vermutlich, wie Abdrücke im weißgetünchten Putz erkennen lassen, mit einem Holzboden ausgestattet, der später durch einen Ziegelplattenboden (230/230/50 mm) ersetzt wurde. Am Boden des »Waschraumes« war ein Ziegelmosaik verlegt, dessen Teile verschieden gefärbt und glasiert waren. Das Mosaik selbst war nicht mehr vollständig erhalten, im Schutt darüber befanden sich jedoch viele Einzelteile, und im Mörtelbett waren die Abdrücke deutlich zu erkennen. Ein Foto aus dem Bestand der Werkstätten des Bundesdenkmalamtes stellt die bisher einzige Parallele dar: in der Stiftskirche Heiligenkreuz wurde bei Grabungsarbeiten in der Vierung ein vergleichbares Mosaik gefunden. Derzeit befindet sich unser Mosaik

Sakristei, spätgotischer
Ziegelplattenboden



bei der Restaurierung – es soll später wieder an Ort und Stelle verlegt werden.

Im 16. Jahrhundert wurde in der Kirche wieder ein Ziegelplattenboden 210/210/- mm) verlegt, von dem allerdings nur mehr Abdrücke im Mörtelbett erhalten waren. Im 17. Jahrhundert wurde die Kirche abermals mit einem Ziegelplattenboden (250/250/45 mm) – diesmal aber schräg zur Wand verlegt – ausgestattet.

Einer der Höhepunkte der Grabung war die Auffindung des im 17. Jahrhundert für die Gebeine der Gründungsbrüder errichteten Grabes. Wie eine in deren Grab aufgefundene Ziegelplatte besagt, wurden – vermutlich nach der Zerstörung des Grabes durch die Türken – die Gebeine aufgefunden und am 13. Mai 1609 in einer kleinen Ziegelgruft wieder beigesetzt. Die Gruft wurde mit der zerschlagenen spätgotischen Grabplatte wieder abgedeckt. Durch die Auffindung des Stiftergrabes wurde der Wahrheitsgehalt der Gründungslegende bewiesen.

Im 18. Jahrhundert erfolgte schließlich die barocke Ausstattung der Stiftskirche mit den Bergl-Fresken. Wahrscheinlich in dieser Zeit wurde der letzte – heutige – Fußboden (Kehlheimerplatten) rund 140 cm über dem ursprünglichen Niveau verlegt.

Die bauhistorischen und archäologischen Untersuchungen sind noch im Gange und werden vermutlich zu Jahresende abgeschlossen sein.

Diese Kurzinformation kann die vielschichtigen und weit über den lokalen Bereich hinaus bedeutenden Ergebnisse nur streiflichterartig beleuchten. Siebzig Jahre vor »Mariazell in der Steiermark« gegründet war »Mariazell in Österreich«, wie das Kloster ursprünglich hieß, wesentlicher Bestandteil babenbergischer Klostergründungen. Gerade an der Schwelle zum Millenniumsjahr 1996 dokumentieren die über fast tausend Jahre zurückreichenden Befunde in eindrucksvoller Weise den geistigen und kulturellen Aufstieg des Kernlandes Österreich.

Angelika Geischläger, Grabungstechnikerin,
Johann Offenberger, Amtsrat,
Bundesdenkmalamt; Abt. für Bodendenkmalpflege

Hinweise zu mittelalterlichen malerischen Raumausstattungen.

In Anschluß an obigen Beitrag soll noch ein Blick auf das weite Gebiet mittelalterlicher Gesamtausstattungen geworfen werden. Diese wurden in der vorliegenden Broschüre etwas stiefmütterlich behandelt, jedoch kann hier zumindest auf Beiträge in vorhergehenden Bänden, vor allem auf Nr. 8, wo in zwei Artikeln Aufdeckungen mittelalterlicher Wandmalereien und monumentale Glasmalereien in Niederösterreich überblicksartig vorgestellt werden, verwiesen werden. Der verhältnismäßig reiche Bestand dieses Bundesland ist durch die Corpusbände der mittelalterlichen Glasmalereien und der Wandmalereien

*Gary-Thunau,
Pfarrkirche hl. Gertrud;
Fenster mit Darstellung des
Eintritts der hl. Gertrud ins
Kloster, um 1320-1330*

*Burg Ottenstein,
Einblick in die romanische
Schloßkapelle mit
Malereien um 1170*



ausführlich dokumentiert (Corpus Vitrarum Medii Aevi. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Niederösterreich Bd. 1, von Eva Frodl-Kraft, Wien 1972 und Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs Bd. 1, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich von Elga Lanc, Wien 1983). Diese Publikationen sind mit kunsthistorischen Einleitungen und einem Katalogteil sowie wissenschaftlichem Apparat und ausführlicher Bilddokumentation ausgestattet. Nun waren und sind neben den durch Geschmack- und Stilwandel bedingten Umbauten und Veränderungen der künstlerischen Ausstattungen gerade diese beiden Kunstgattungen am meisten von Zerstörungen und Verlusten bedroht: die Glasmalerei naturgemäß durch das leicht zerstörbare Material, die meist überputzten und übertünchten Wandmalereien durch verschiedene Eingriffe ins Mauerwerk, wie dem Ausbrechen von Fenstern und Türen, dem Einstemmen von Leitungen, Putzerneuerungen,

Litschau,
Pfarrkirche hl. Michael,
Wandmalerei im Chor,
Anbetung der Könige,
um 1380



unsachgemäße Aufdeckungen etc. Brachten früher gerade solche Arbeiten Unbekanntes zum Vorschein und gaben, wenn rechtzeitig eingeschritten wurde, den Anstoß für systematische Untersuchungen und Freilegungen, so ist man heute bestrebt, vor jedem Eingriff eine restauratorische Untersuchung durchzuführen. Freilegung bedeutet jedoch in der heutigen Zeit eine große Gefahr, denn die Schadstoffe in der Luft bewirken einen im Verhältnis zu früher rapiden Substanzverlust und ein Verblässen bzw. eine durch chemische Reaktionen bedingte Entstellung des Originals. Von diesen Umweltbelastungen sind auch die Glasmalereien aufs höchste, nämlich von zwei Seiten – außen vom sauren Regen, innen durch das mit Feuchtigkeit angereicherte Raumklima – bedroht. Der Denkmalpfleger steht hier vor letztlich unlösbaren Problemen und der Einsicht, daß der Prozeß des Verlustes nicht negiert, sondern nur hintangehalten werden kann.

Diese Umstände sollen dazu beitragen, den Wand- und Glasmalereien höchste Aufmerksamkeit und subtilste denkmalpflegerische Maßnahmen zu widmen.

Die spezifische Besonderheit dieser mittelalterlichen Kunstgattungen besteht darin, daß

sie in einer uns nicht mehr geläufigen Synthese den architektonischen und symbolischen Gehalt des Raumes bestimmen, daß sie eine symbolisch-hinweisende und stellvertretende Bedeutung mit der dinglichen Realität des Präsentierten verbinden. Im mittelalterlichen Wand- oder Glasmalerei, in den vieteiligen Zyklen, spiegelt sich das geistige und symbolische Wesen einer Zeit, die unseren Begriff des selbständigen Kunstwerks nicht kannte, sondern an den Träger – an die Wand oder an das diaphane Fenster – gebunden war. Im Zusammenhang und im Verhältnis der Raumrealitäten – nämlich der Architektur und der des Bildraums – gründen sowohl der eigentümliche Wirklichkeitscharakter mittelalterlicher Wand- und Glasmalerei als auch die stilistischen und formalen Unterschiede, die zusammen mit inhaltlichen Wandlungen im Kontext als Ausdruck geistiger Strömungen gesehen werden müssen. Diese Prämissen, der eigentümliche »Realitätscharakter«, ein Begriff, der sich auch auf die allzu realistischen Gegebenheiten der Umweltbedingungen übertragen läßt, sollten bei Betrachtung und konservatorischer Behandlung beachtet werden.

Dr. Wolfgang Huber

Berlinger, Rudolf-Egger, Gerhart:
Ornamentale Vorlageblätter des
15.-19. Jahrhunderts, 3 Bde.,
München 1981

Breckner, Gunter:
Revitalisierung des Sanatoriums
Parkersdorf,
Diplomarbeit an der TU Wien 1982

Ders. und Meyer, Christian:
Josef Hoffmann-Sanatorium Parkersdorf.
Ausstellungskatalog Galerie Metropol
Inc., New York-Wien 1985

Egger, Gerhart:
Lotos, Palmette, Akanthus,
ungedruckte Habilitationsschrift,
Wien 1955.

Eggert, Klaus:
Hans Graf Wilczek und sein Werk, in:
Alte und moderne Kunst, 23. Jg., 1978,
H. 156, S. 24 ff.

Frodl-Krafi, Eva:
Die mittelalterlichen Glasgemälde in
Niederösterreich, Bd., Wien 1972
(Corpus Vitrearum Medii Aevi)

Kieslinger, Alois:
Die Steine von St. Stephan,
Wien 1949

Ders.: Gesteinskunde im Dienste der
Baugeschichtsforschung, in: Anzeigen
der phil.-hist. Klasse der Öster-
reichischen Akademie der Wissen-
schaften, Jg. 1959, S. 399 ff.

Kinsky-Wilczek, Elisabeth:
Hans Wilczek erzählt seinen Enkeln
Erinnerungen aus seinem Leben,
Graz 1933, S. 135 ff.

Kirsch, Karl:
Burg Kreuzenstein, Geschichte
und Beschreibung,
Wien 1968

Kitlitschka, Werner:
Kreuzenstein oder die Denkmalpflege,
in: Das größte Österreich, Hrg.
K. Sottriffer,
Wien 1982, S. 92 ff

Kobler, F./Koller, M.:
Farbigkeit der Architektur. Reallexikon
zur deutschen Kunstgeschichte,
Bd. VII, 1975, Sp. 274 ff.

Koller, Manfred:
Architektur und Farbe. Probleme ihrer
Geschichte, Untersuchung und Restaurierung,
in: Maltechnik restauro 1975/4,
S. 177 ff.

Lanc, Elga:
Die mittelalterlichen Wandmalereien
in Wien und Niederösterreich,
Corpus der mittelalterlichen
Wandmalereien Österreichs Bd. 1,
Wien 1983

Liebhart, M.:
Die Münchner Scagliolaarbeiten des
17. und 18. Jahrhunderts, phil. Diss.
München 1987.

Mora, Paolo und Laura/Philippot, Paul:
Conservation of Wall Painting,
London (u.a.) 1984

Neumann, Erwin:
Materialien zur Geschichte der Scagliola,
in: Jahrbuch der Kunsthistorischen
Sammlungen in Wien, 55 (1959), S. 75 ff.

Philippot, Paul:
Die Wandmalerei. Entwicklung,
Technik, Eigenart, Wien-München 1972

Reclams Handbuch der künstlerischen
Techniken, Stuttgart 1990

Schemper, Ingeborg:
Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts
im Wiener Raum (Dissertationen
zur Kunstgeschichte Bd. 17),
Wien-Köln-Graz 1983

Dieselbe:
Die Stuckdekorationen in Schloß
Schwarzenau, in: Kampfstudien,
2. Jg. 1981/83 Bd. 3, S. 79 ff.
Sekler, Eduard F.:

Josef Hoffmann.
Das architektonische Werk. Mono-
graphie und Werkverzeichnis,
Salzburg 1983

Werner, Jakob:
Unveröffentlichter Restaurierbericht
zur Schloßkapelle Schwarzenau,
im Bundesdenkmalamt aufliegend

Weiters sei auf die von der
Österreichischen Sektion des Inter-
national Institute for conservation
of historic and artistic works herausge-
gebenen »Restauratorenblätter« hinge-
wiesen, sowie auf die einschlägigen
Beiträge in der Österreichischen
Zeitschrift für Kunst und Denkmal-
pflege.

Die Restaurierung der Kuppelfresken in der Stiftskirche Altenburg von Paul Troger

Seit einigen Jahren wurden im oberen Kuppelbereich am Ansatzpunkt der Laterne Farbveränderungen an den Fresken und in der mittleren Zone Wasserschäden festgestellt. Beim Vergleich mit alten Fotos von 1890 und 1911, abgebildet in der Österreichischen Kunsttopographie Zwettl, konnten bereits vergraute Zonen und Rinnspuren festgestellt werden. Diese haben sich im Laufe der Jahrzehnte sukzessive verschlimmert. Da diese Schäden sicherlich auf eine Veränderung an der Klimasituation in der Kirche zurückzuführen sind, wurde beschlossen, Klimamessungen, die über ein Jahr laufen sollten, durchzuführen. Hierzu wurden ein Gerüsturm aufgestellt, die Schäden aus der Nähe kontrolliert, Proben entnommen und ein Klimameßgerät installiert sowie eine genaue Fotodokumentation und fotogrammetrische Vermessungen durchgeführt.

Es ist befremdlich, daß bereits ursprünglich von Paul Troger keine Lüftungsöffnungen in der Kuppel vorgesehen waren. Die Be- und Entlüftung dürfte nur über die Laterne erfolgt sein. Um 1900 wurde eine Reparatur an der Laternenkonstruktion durchgeführt, wodurch sich der Schadensbefall durch Mikroorganismen beträchtlich verstärkt haben dürfte. Zudem wurde 1985 eine Isolierverglasung eingebaut, sodaß keinerlei Luftaustausch mehr möglich war.

Nach Vorliegen und Ausarbeitung der über ein Kalenderjahr laufenden Klimamessungen wurde das Institut für Gebäudeanalyse und Sanierungsplanung München, vertreten durch Dr. Ing. Claus Arendt, um ein Gutachten zu den raumklimatischen Problemen ersucht.

Dr. Arendt analysierte die Klimasituation und stellte folgendes fest: Der Befall von organischen Mikroorganismen an den Fresken steht in ursächlichem Zusammenhang mit den Luftfeuchtigkeitsverhältnissen und den zusätzlichen Feuchtequellen. Besonderes Augenmerk sollte der Kondensation und deren Behebung gelten. Man sollte sich nach den absoluten Werten der Außen- und Raumluft orientieren, und keinesfalls sollte die Abtrocknung der Fundamente forciert werden, da es dadurch zu Schäden am Fundamentmauerwerk kommen kann. Die Kondensation tritt vor allem im Winter auf, dann, wenn die Oberflächentemperatur des Deckengewölbes unter dem Taupunkt der Raumluft liegt. Zudem ist die Laterne außerhalb des Daches situiert, während die Kuppel sich noch innerhalb des Dachraumes befindet. Somit ergab sich, daß wiederum Kondensationsflächen an den Fenstern der Laterne geschaffen werden müssen. Hiefür entwickelte ein Klimafachmann, Dr. Ing. Eberhard Renner vom Institut für Bauklimatik der

Das Restaurierbeispiel

*Renate Madritsch,
Dr. phil.,
Bundesdenkmalamt,
Landeskonservatorin
von Vorarlberg*



*Stiftskirche Altenburg,
Hauptkuppel
vor der Restaurierung*

TU Dresden, ein Konzept zur Wärmedämmung der Kuppel durch Auflegen eines Vlieses aus Steinwolle, Wiedereinbringung einer Einfachverglasung der Laternenfenster und Anbringung von Lüftungsschlitzen und Windleitblechen. Weiters wurde festgelegt, daß die bestehende Bankheizung sofort entfernt werden muß, da diese zusätzlich zur kurzfristigen Erwärmung der Luft eine enorme Thermik in Bewegung bringt und somit zusätzlich Feuchtigkeit in die Kuppel befördert wird. Dieser Aspekt potenziert sich durch of-



*Detail der Apokalypse,
der feuerspeiende Drachen,
vor der Restaurierung*



Zustand
nach
der Restau-
rierung



Detail der
Apokalypse,
Kopf des
Drachens,
nach der
Restaurie-
rung

maliges Einschalten der Heizung und Erhöhung der Raumtemperaturen. Es wurde daher eine Sitzkissenheizung installiert, die durch Reihenschaltung je nach Bedarf, d.h. Anzahl der Kirchenbesucher, gesteuert werden kann. Thermals auch hygrostatische Messungen werden laufend durchgeführt, wobei die ideale Grenze für die Luftfeuchtigkeit bei ca. 70 % liegen dürfte. Weiters ist bei einer Klimaveränderung im Kirchenraum zu bedenken, daß die Ausstattung der Kirche, wie Altäre, Ölbilder, Stuck und Stuckmarmor, bislang

keinerlei Klimaschäden aufweist. Daraus ergibt sich, daß das bestehende Klima für die Ausstattung ideal und die Veränderung der Klimasituation für die weitere schadensfreie Erhaltung der Wandmalereien notwendig ist. Jede weitere Intervention muß sehr sorgfältig abgewogen und geplant werden.

Nach Beendigung der Restaurierung der Kuppel wurde ein Klimameßgerät installiert. Zusätzlich werden horizontale und vertikale Feuchte- und Salzverteilungsmessungen durchgeführt

Die Frau
vor der
Sonne
(Maria),
nach
der Restau-
rierung



Gott Vater,
nach der Restaurierung

und weitere Kontrollen erfolgen. Das Kuppelfresko in der Stiftskirche von Altenburg gehört zu den Hauptwerken des aus Weisberg in Tirol gebürtigen Malers Paul Troger. Er erhielt mit Kontrakt vom 7. April 1733 von Abt Placidus Much, der sicherlich das ikonographische Programm – die geheime Offenbarung des Johannes, Kapitel 4, 1–11 und Kapitel 12, 1–6, – angeregt hatte, den Auftrag zur Ausmalung. Das Honorar betrug 1900 Gulden und 10 Eimer Nussberger Wein. Für die Arbeit wurde ein Zeitraum von 2 Sommern veran-

schlagt. Paul Troger war jedoch nach sieben Monaten fertig, da er bereits am 29. November 1733 sein Honorar erhält. Anlässlich der Restaurierung konnten von Restaurator Ernst Lux 85 »giornate« (Arbeitsstage) fest-gestellt werden. Aus der Gedenkkunde, die im Turmknauf verwahrt war, und dem Vertrag gehen hervor, daß Troger mit Johann Jakob Zeiller und einem Gehilfen die Bemalung einer Fläche von 700 m² durchgeführt hat. Die künstlerische Komposition stellt eine Besonderheit dar, da Troger das traditionelle correggiske, ver-

dichtete Kompositionsschema verläßt und über die einzelnen Handlungshorizonte hinausgreifende monumentale Hauptthemen darstellt, die von seiner überaus freien und einzigartigen Kompositionsauffassung zeugen.

Die Hauptkuppel der Stiftskirche von Altenburg ist noch nie restauriert worden, es war daher mit einem, abgesehen von den durch die Mikroorganismen verursachten Schäden, noch unberührten Freskenbestand zu rechnen. Hinsichtlich der zu erwartenden überaus schwierigen Restaurier-

problematik und der weitgehend originalen Freskooberfläche kamen nur qualifizierteste Restauratoren für die Offerterstellung in Frage. Daraus ergab sich eine beschränkte Ausschreibung. Als Billigstbieter erhielt Restaurator Ernst Lux 1992 den Auftrag für die Untersuchung, Klimamessung, Dokumentation und Restaurierung der Fresken. Die Vorbereiten beanspruchten ein Jahr, während die Restaurierung und begleitenden Arbeiten über zwei Jahre, 1993 und 1994, erfolgten.

Durch die Unberührtheit der Malschicht konnte die Maltechnik Paul Trogers genauest studiert werden, geniale Pastosität wechselt mit detaillierter Darstellung, Korrekturen sowie Lichter wurden von ihm partiell mit Farbkreide aufgesetzt. Diese Feinheiten als auch Seccopartien, Granierungen und Änderungen im Programm konnten dokumentiert und die Abfolge der »giornate« nachvollzogen werden. Diese Details sind bei Nachrestaurierungen von bereits behandelten Malereien, die oftmals mit Wurzelbürsten abgewaschen wurden, da man ein Fresco buono für unverletzbar hielt, oftmals nicht mehr feststellbar.

Vor Beginn jeglicher Restauriermaßnahme wurde auf der Basis der vom Bundesdenkmalamt durchgeführten fotogrammetrischen Aufnahmen eine genaue Dokumentation der Schadensbilder, Salzsäuren, Befall der Mikroorganismen, »giornate« und Rißbilder durchgeführt. Gleichzeitig wurden am Institut für Silikatchemie Wien (Dr. Weber und Dipl. Ing. Baier), am Labor des Bundesdenkmalamtes (Dr. Paschinger und Dr. Richard) sowie an der Universität von Oldenburg (Dr. Petersen) Analysen durchgeführt.

Die Untersuchung zeigte, daß es sich bei den Mikroorganismen um zwei Befallsgruppen handelte, nämlich vier verschiedene Arten von dunkel bräunlichen Pilzarten und weiß graue Actinomyceten. Erstere entstehen durch die Wassereinträge des vormals schadhaften Daches, während die zweite Gruppe organische Substanzen, wie z.B. Eiweiß, als Nährboden braucht. Daraus ergibt sich der besonders starke Befall um den Ansatzbereich der Laterne, da dort hauptsächlich mit Tempera gemalt wurde. Die Hyphen dieser Schädlinge dringen tief in den Mörtel des Freskos ein und führen zu Abplatzungen der Malschicht.

Ziel der Restaurierung mußte es sein, die Mikroorganismen ohne Beschädigung der originalen Freskooberfläche zu entfernen und die durch Wasserinfiltration verursachten Salzsäuren zu beheben. Jeder Restaurierschritt wurde von einem für dieses Restauriervorhaben ernannten Arbeitsausschuß (Vertreter des Stiftes, des Bundesdenkmalamtes, des Amtes der niederösterreichischen Landesregierung, fachspezifische Gutachter) geprüft und entschieden.

Die Salzsäuren wurden durch Kompressen behandelt, die Pilze vorsichtig mit »Wisch-Ab« Schwämmen abgekehrt und die Sporen der Pilze durch einen speziell entwickelten Staubsauger abgesaugt; die Entfernung der Actinomyceten war mechanisch nicht möglich, daher mußte, da ein Ausprobieren am Original nicht in Frage kam, an simulierten und imitierten Testflächen im Atelier ein spezielles Verfahren entwickelt werden. Partielle Festigungen waren notwendig, danach erfolgte die Reinigung. Auch hier für erarbeitete der Restaurator

eine sensible Methode, wodurch es an den Kompressengrenzen zu keinen Schmutzrändern kommen konnte. Danach wurde zur Bewahrung des sehr guten Gesamterhaltungszustandes nur an den durch Salzsäuren verursachten größeren Fehlstellen gekittet und diese mit einer Trattegioretusche geschlossen. Die kleinen abgeplatzten Ausprägungen der Malschicht wurden mit acqua sporca ausgetupft. Eine Desinfektion der gesamten Oberfläche durch Biocide war unerlässlich.

Bei der Restaurierung der Laterne gelang es, das durch Feuchteschäden überaus krakelierte Altgold zu erhalten, die Fehlstellen durch im Farbton speziell geschlagenes Gold anzupassen; an den Temperamarmorierungen war lediglich eine Reinigung notwendig.

Durch die sorgfältige Restaurierung, wobei jeder Schritt geprüft und durch Fachgutachten bestätigt wurde, gelang Herrn Restaurator Lux das bereits vor Beginn der Restaurierung gesetzte Ziel, nur die notwendigsten Interventionen anzuwenden, um die ungestörte originale Gesamtwirkung der Malereien Paul Trogers zu erhalten.

Für die technologischen Aspekte dieses Artikels wurde der Restaurierbericht von Restaurator Mag. Ernst Lux, Wien 1995, herangezogen.

Die Restaurierung von Papiertapeten aus dem 18. Jahrhundert

*Barbara Schrems,
Mag. art.,
freischaffende
Restauratorin, Wien*

Historische Tapeten galten lange Zeit als Alltagsobjekte, denen keine kunsthistorische Bedeutung beigemessen wurde und die deshalb vielfach bei Renovierungsarbeiten verloren gingen. Aus diesem Grunde sind nur wenige Beispiele erhalten geblieben.

In England und Frankreich – zwei Länder, die über die Jahrhunderte hinweg ihre führende Rolle in der Tapetenherstellung behalten sollten – wurden bereits im 16. Jahrhundert Innenräume mit Papiertapeten ausgestattet. Die Motive beschränkten sich damals auf die Imitation von anderen Materialien, wie Textilien, Leder und Hölzern (Fladerpapiere).

Mit der weiteren Verbreitung im 17. Jahrhundert wurde auch

der Dekor immer aufwendiger und die Materialien, die man bedruckte, immer vielfältiger. Die einzelnen Papierbögen wurden nun vor dem Druck aneinandergelibt und hatten einen allseitigen Rapport (Rollentapete).

Mit der Entwicklung des Endlospapieres im 19. Jahrhundert wurde die Tapetenherstellung mechanisiert, fand jedoch erst am Anfang des 20. Jahrhunderts jene weite Verbreitung, die wir heute kennen.

Herstellung von historischen Papiertapeten

Die für die Holzdrucktechnik benötigten Arbeitsutensilien waren verschiedene Lagen von Filzen, Holzdruckstöcke mit Mustern

*Zustand beim Eingang der
Tapeten ins Atelier;
die zahlreichen Fehlstellen
und die Brüchigkeit sind
erkennbar*



Aufkaschieren von Japanpapier auf der Rückseite der Tapete



Ausspannen der Tapete auf einer Holzplatte

Ablösen des Japanpapiers

Aufkaschieren der Tapete auf Leinwand



und eine Wanne für die Farbe. Der Druckstock hatte einen dreischichtigen Holzaufbau, dessen untere Lagen aus Linden- oder Tannenholz geschnitten waren, während das Musterholz aus Birnbaum gearbeitet war. Im 19. Jahrhundert benutzte man auch Druckstöcke mit eingeschlagenen Drahtstiften oder Messingbändern. Neben der Holzdrucktechnik wurde auch der sogenannte Schablonendruck angewendet.

Zum Arbeitsvorgang: Die Tapete wurde zuerst mit Schwämmen und Bürsten farbig grundiert. Für jede Farbe benötigte man ein eigenes Holzmodell, das Paßmarken besaß. Nach jedem Farbauftrag mußte die Tapete trocknen und wurde von der Rückseite her mit einer großen Messingwalze geglättet.

Herstellung des Untergrundes für Papiertapeten

1. Wenn der Untergrund eine genügend glatte Oberfläche besaß, konnte die Tapete mit Kleister, eventuell mit Zusätzen von Alaun, direkt kaschiert werden.
2. Der Untergrund wurde mit einer Makulatur versehen, falls der Verputz zu rauh war, oder es sich um eine sehr wertvolle Tapete handelte.
3. Die aufwendigste Methode war das Kaschieren auf Jute oder Leinwand, die auf Spannrahmen gespannt wurde.

Beispiel einer Restaurierung von Papiertapeten

Auch die hier abgebildeten Papiertapeten waren ursprünglich mit Mehlkleister und einem Zusatz von Alaun auf Leinwand kaschiert und auf Holzrahmen montiert worden. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden sie aus nicht bekanntem Grund auf sehr brutale Weise aus dem Spannrahmen geschnitten. Diese losen Bahnen, die keine Spannänder mehr besaßen, wurden vom nunmehrigen Besitzer erworben.

Es handelte sich um 18 Streifen mit einer Länge, die von 223 bis 262 cm, und einer Breite, die von 55 bis 110 cm variierte, sowie um einige sehr schmale Streifen. Obwohl es keine Hinweise auf die Herkunft der Tapeten gibt, sprechen die grobe Struktur der Leinwand und die Nähte sowie der Alterungszustand des Papiers für eine Datierung in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Papierbahnen waren vor dem Druck zusammengeklebt in einem hellen Branton grundiert und mit leimgebundenen Farben in Holzdrucktechnik bedruckt worden. Dargestellt sind braune vertikale Ranken, aus denen rote und blaue Blüten und Blätter sprießen.

Die Tapete befand sich in einem außerordentlich schlechten Zustand: der Leinwandträger war ausgesprochen mürbe und stellenweise zerrissen, und das Papier



Der Endzustand nach der Retusche

selbst war enorm brüchig und wies zahlreiche Fehlstellen auf. Partiell haftete das Original nur mehr in unzusammenhängenden Bruchstücken auf der Leinwand.

Maßnahmen

Zuerst wurde der die Papierfasern schädigende Säuregehalt von pH 4,5 auf pH 6,5 angehoben. Zu diesem Zweck wurde die Tapete samt Leinwandträger 45 Minuten gebadet. Die Farbe hielt dieser Prozedur aufgrund ihres Alters unbeschadet stand. Das nächste Problem stellte die Ergänzung der fehlenden Papierteile dar. Die zwei gängigen Methoden, Fehlstellen im Papier zu ergänzen, schieden in diesem Fall aus. Die erste Technik, nämlich das Einpassen eines möglichst ähnlichen Papiers, das an den Rändern zuvor geschärft wurde, wäre in diesem Fall sehr aufwendig und das Resultat nur kurzfristig zufriedenstellend gewesen. Auch die zweite Technik,

das Anfasern mit flüssigem Papierbrei kam nicht in Betracht, weil die Leinwand an der Rückseite hinderlich war.

Die Methode, die gewählt wurde, war in Anlehnung an japanische Restaurierungsmethoden entwickelt worden. Diese Techniken finden in den letzten Jahren bei westlichen Papierrestauratoren immer größeren Anklang, denn es wird dabei mit sehr papierverträglichen Substanzen und mit scheinbar einfachen Methoden, die aber äußerste Präzision und jahrelange Übung erfordern, gearbeitet.

Um die Tapete handhaben zu können, wurde eine Vorderseitensicherung mit GLUCEL M in reinem Alkohol gelöst und mit nassfestem Modellbaupapier angebracht. Nach dem Trocknen der Sicherung konnte die Leinwand abgezogen werden. Auf die Rückseite der befeuchteten Tapete wurden überlappend Japanpapierstreifen, die mit einem dünnen

Weizenstärkekleister bestrichen worden waren, kaschiert. Anstelle des in Japan traditionellen Karibari (ein aus über 10 verschiedenen Lagen Japanpapier aufgebauter Trockenrahmen) wurde eine Holzplatte zum Ausspannen verwendet. Die Vorderseitenkaschierung konnte nun, solange die Tapete noch feucht war, leicht abgezogen werden. Der Vorteil des Ausspannens von Papierobjekten gegenüber dem herkömmlichen Glätten in einer Presse ist das Vermeiden von Verpressungen der Oberfläche und des Plattenrandes sowie die Möglichkeit, auch sehr große Objekte zu bearbeiten. Der ursprüngliche Plan, die originale Leinwand wiederzuverwenden, mußte leider aufgrund ihrer Brüchigkeit verworfen werden. Es wurde eine geeignete Leinwand ausgewählt, mit Nägeln ausgespannt, und die Tapete mit einer Weizenkleister-Zellulosemischung aufkaschiert.

Nach dem Trocknen erfolgte die Retusche in Aquarell und Tempera. Aufgrund des großen Formats wurden die Tapetenbahnen an Ort und Stelle gebracht und auf die ursprüngliche Weise über Holzrahmen gespannt.

Zusammengestellt von
Dr. Axel Hubmann

Melk, Stift

Nach Abschluß der Arbeiten an der Ostfassade und der derzeitigen Sanierung der Südfassade steht die Restaurierung des Stiftes Melk vor dem Abschluß. Bis Ende des Jahres sollen die 1977 begonnenen und in mehreren Etappen durchgeführten Arbeiten abgeschlossen werden. Die Direktiven dazu wurden bei einer Kuratoriumssitzung, der auch die Altlandeshauptleute beiwohnten, in diesem Frühjahr festgelegt. Die Gesamtkosten für die Restaurierung der Kirche und des Stiftes werden rund 200 Millionen Schilling betragen. Das Land Niederösterreich übernimmt rund ein Drittel der Kosten. Im Millenniumsjahr 1996, wo neben den beiden Länderausstellungsorten St. Pölten und Neuhofen an der Ybbs auch die Stifte des Landes im Mittelpunkt stehen, findet im dann fertig restaurierten Stift Melk vom 30. März bis 3. November eine Sonderausstellung unter dem Titel »Stift Melk – geistliches Zentrum« statt.



Auf den folgenden Seiten informieren wir Sie über die wichtigsten derzeit laufenden Restaurierungen und die anstehenden Probleme im Bereich der Denkmalpflege.

Stift Zwettl, Stift

Am Turm der Stiftskirche Zwettl (siehe Band 15, S. 55) begannen nunmehr erste Restaurierungsarbeiten an den Sandsteingurgen und -elementen; Siehe dazu das Vorwort in diesem Band.

St. Wolfgang bei Weitra, Pfarrkirche hl. Wolfgang

Die beherrschend auf einer Geländestufe im Osten über dem Ort gelegene spätgotische Pfarrkirche mit Wandmalereien des 15. und 16. Jhdts. und qualitativ besserer Ausstattung im Inneren bedarf dringend der Außenrestaurierung. Der Verputz ist total korrodiert, der Granitstein verwittert. Für die für 1996/97 geplanten Restaurierungsarbeiten wird eine entsprechende Pilotarbeit durchgeführt.

Pöggstall, Schloß

Im Zuge der Restaurierungsarbeiten an den Fassaden des unter Einbeziehung älterer Bauteile wie dem mächtigen Bergfried großteils im 16. Jhd. errichteten Schlosses Pöggstall kamen im Innenhof Seccomalereien zum Vorschein. Zu deren Schutz wurde nunmehr eine vordachartige Stahl-Glas-Konstruktion installiert.

Klein-Mariazell, Pfarr- und Wallfahrtskirche

Siehe den Beitrag zu den ersten Grabungsergebnissen in diesem Heft, S. 36 ff.

*Die Projekte wurden im
Landeskonservatorat
Niederösterreich von
folgenden Sachbearbeitern
betreut:*

*Dipl. Ing. Franz Reichl,
Dr. Axel Hubmann,
Dr. Peter König,
Mag. Ing. Margit Kohler,
Ing. Bärbel Leuchnig,
Dr. Renate Madritsch,
Dipl. Ing. Elisabeth
Sackmayer,
Mag. Gersond Zirkovitz*

Kleinzwert, Filialkirche hl. Jakob d. Ä.

Die Wehrrkirchhofanlage liegt abseits des Ortes, südwestlich auf einer Anhöhe. Es handelt sich um eine im Kern romanische, gotisch umgebaute Hallenkirche mit mächtigem Dachreiter, inmitten des von der originalen Bruchsteinmauer umschlossenen Kirchhofes. Die Kirche wurde einer kompletten Innenrestaurierung unterzogen: Ausmalung nach Untersuchungsbefund, Festigung und Restaurierung der vom Holzwurm befallenen qualitätvollen Altäre.

Grainbrunn, Bründlkapelle

Unterhalb der Pfarrkirche gelegener achteckiger, 1697 bezegneter Zentralbau mit Zubau und Fassadengestaltung aus dem 18. Jhd.; die Wand- und Deckengemälde im Inneren sind nachbarock und stammen vom Anfang des 19. Jhdts. Die Kapelle wurde inklusive Ausstattung restauriert.

Kirchberg am Walde, Schloß

An der südlich über dem Ort situierter, mehrteiligen im Barock



und Klassizismus ausgebauten Schloßanlage mit im Kern mittelalterlichem Vierflügelbau und Schloßkirche fanden Dachsanierungsarbeiten statt.

Joching, Prandauer-Hof

Die als Lesehof des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Pölten urkundlich 1308 erwähnte Anlage wurde durch Jakob Prandauer 1696 als repräsentativer Barockbau



neu errichtet. Die zweigeschossige Vierflügelanlage wurde putzmäßig saniert bzw. ausgebessert; die Neufärbelung erfolgte mit Kalkanstrich.

Weikerschlag an der Thaya, Pfarrkirche hl. Stephan

Im Zuge von Außenrestaurierungsarbeiten an den Fassaden der im Kern romanischen, im 18. Jhd. barokisierten Pfarrkirche konnten der Putz und die Sgraffitodekoration des 17. Jhdts. sowie die Reste eines mittelalterlichen Christophorus freigelegt werden.

Senftenberg, Haus Nr. 33

Die Innenhoffassade des im Kern aus dem 16. Jhd. stammenden breitgelagerten, zweigeschossigen Gebäudes wurde inklusive der Quaderung des 17. Jhdts. restauriert.

Schickenhof, Gutshof

Im Zuge der Innenhofsanierung bzw. -restaurierung des zu Beginn des 17. Jhdts. erbauten und bis ins

frühe 19. Jhd. erweiterten Gutshofes wurde auch die Fassadendekoration vom Beginn des 18. Jhdts. restauriert.

Baden, Leopoldsbad

Das 1812 in klassizistischen Formen errichtete Leopoldsbad in Baden wird derzeit als Sitz der Bäderverwaltung adaptiert und restauriert. Im Zuge der Fassadenrestaurierung wurden nicht nur die Fenster gemäß dem Originalbestand saniert, sondern es konnte auch der originale Farbeindruck wiedergewonnen werden.

Scheiblingkirchen, Pfarrkirche hl. Magdalena und Rupert.

Die dem Chorherren-Stift Reichersberg inkorporierte Pfarrkirche – Pfarre seit 1146 – ist ein mit Steinquadern verblendeter romanischer Rundbau. Die Schäden an den Steinteilen machten eine restauratorische Intervention notwendig, wobei man zum Teil auf die Ergebnisse der Restaurierung des Domes von Wr. Neustadt zurückgreifen kann.

Luberegg, Schloß – Herrenhaus

Im Zuge der Umbauarbeiten am Herrenhaus von Schloß Luberegg für Wohnzwecke werden die Fassaden komplett saniert. Die Fenster werden entsprechend dem Alte-



stand in Holz ausgeführt. Schloß Luberegg besteht aus fünf frühklassizistischen, locker angeordneten und symmetrisch auf den Hauptbau, das eigentliche Schloßchen, bezogenen Einzelgebäuden. Die Anlage wurde 1780 von Friedrich Joseph Edler von Fürnberg erbaut und war Ausgangspunkt der Fürnberg'schen Poststraße über Pöggstall nach Gutenbrunn.

Baden, Josefsbad

Das im 18. Jhd. errichtete Badehaus wurde 1804 grundlegend umgestaltet, östlich wurde ein Rundbau angefügt. Es wurde nunmehr komplett innen saniert und für Gastronomie zwecke adaptiert; auch die Fassaden wurden restauriert, wobei die originalen Holzfenster wiederhergestellt und die originale Farbgebung wiedergewonnen werden konnten.

Laa an der Thaya, Stadtplatz 35

In dem gegenüber dem Rathaus am Stadtplatz gelegenen Bürgerhaus sind bedeutende Funde zutage getreten, die neue Einblicke in die bauliche Entwicklung der Stadt geben: Die langgestreckte sechsachsige Fassade, die zuletzt durch Veränderungen der Nachkriegszeit sehr unansehnlich wirkte, birgt mittelalterliche Bauteile wie das repräsentative Portal einer Einfahrtshalle, Reste eines offenen Laubenganges und Fragmente eines Flacherkers. Das heute aus mehreren Gebäuden des 13. bis 15. Jhdts. bestehende Haus ist nach und nach zusammengewachsen. Diese ehemals vermutlich dreigeschossigen Bauten wurden zur Zeit der planmäßigen Stadtgründung im frühen 13. Jhd. errichtet und sind noch heute bis in Traufhöhe nachweisbar. Steingewände bei Fenstern und Portalen im Inneren sowie eine

Reihe von Gewölben zeigen die Bedeutung des ehemals qualitativ ausstatteten Bürgerhauses. Die relativ gut erhaltene Bausubstanz, soll nun unter Berücksichtigung des ehemals repräsentativen Erscheinungsbildes saniert werden, wobei jedoch nicht ein heute nur mehr sehr fragmentarisch vorhandener mittelalterlicher Zustand rekonstruiert werden, sondern der Anteil jeder Zeit an der Entstehung zwar respektiert, aber ganzheitlich in die Planung miteinbezogen werden soll.

Purkersdorf, Sanatorium

Abschluß der Fassadenrestaurierung bzw. -instandsetzung. Siehe auch Heft 15/Aktuelles, S. 54, sowie den diesbezüglichen Beitrag in diesem Heft, S. 16f.

Heiligenkreuz, Schüttkasten des Stiftes

Der an der Straße nach Baden gelegene, strebige und viergeschossige, im Kern aus dem 15./16. Jhd. stammende und in der heutigen Gesamterscheinung auf die 1. Hälfte des 17. Jhd. zurückgehende Bau bedurfte dringend der Fassadenrestaurierung. Aufgrund des noch erhaltenen Putzes konnten nicht nur die originale Putzstruktur sondern auch die zeitgleiche Fassadengliederung – Eckquaderung mit Ortsbändern – wiedergewonnen werden.

Aschbach, Bez. Amstetten, Pfarrkirche hl. Martin

Die heuer durchgeführte Innenrestaurierung der Pfarrkirche zum hl. Martin in Aschbach setzte sich zum Ziel, die Klarheit des weiten spätgotischen Raumes unter Bedachtnahme auf die aus der Barockzeit und dem späten 19. Jhd. stammende, künstlerisch hochwer-

tige Einrichtung wieder zur Geltung zu bringen. Die Restaurierung des 1897 entstandenen Hochaltars, des Marienaltars, der Kreuzwegstationen sowie der erhaltenen Kanzelreliefs zeigt auch die hohe handwerklich-technische Qualität des neugotischen Einrichtungsensembles, das durch das prächtige spätbarocke Orgelgehäuse von 1753 und den nahezu lebensgroßen, spätromantischen Formengut tradierenden Holz-Kruzifixus bereichert wird.

Pyhra, Pfarrkirche hl. Margareta

Die im Vorjahr mit der Instandsetzung des architektonisch markanten Ostturmes begonnene Außenrestaurierung der frühgotischen Pfarrkirche in Pyhra fand heuer mit den umfangreichen Arbeiten an Langhaus und Chor ihre Fortsetzung und Abschluß. Die seit der Außenrenovierung von 1935 freigelegten Sandsteinteile (Fenster-, Türgewände, Strebpfeiler) haben durch die immer aggressiver werdenden Witterungseinflüsse (saurer Regen) schwere Schäden aufgewiesen. Neben den notwendigen Putzsanierungen waren die Steinfeanigung und die sorgfältige Ergänzung der Quader sowie die Aufbringung einer sie schützenden Kalkschlämme die vordringlichen Anliegen.

Baden, Heiligenkreuzerhof mit Magdalenenkapelle

In den Erdgeschoß-Räumen des Heiligenkreuzerhofes, die bislang als Keller und Magazine genutzt waren, wurde nunmehr die Vinothek der Badener Weinhauer untergebracht. Im Kern geht der Bau auf das 12./13. Jhd. zurück. Mittelpunkt ist die kreuzrippengewölbte Kapelle des 14. Jhdts., bei deren Restaurierung Wandmalereien zum

Vorschein kamen, die nun ebenfalls restauriert werden.

Mostbach

**(Stadtgem. Raabs / Thaya),
Prozessionsfahne von 1886**

Bei Instandsetzungsarbeiten am Gerätehaus der Freiwilligen Feuerwehr Mostbach wurde 1994 am Dachboden eine Prozessionsfahne entdeckt. Sie diente seit 1856 für die zweitägigen Fußwallfahrten nach Maria Dreieichen und dürfte bis 1914 in Verwendung gewesen sein. Die aus roter, in sich gemusterter Seide bestehende Fahne zeigt auf der einen Seite eine Pietà vor drei Eichen, auf der anderen Seite einen hl. Florian. Durch die unsachgemäße Lagerung war die Fahne äußerst restaurierungsbedürftig.



Türnitz, Bez. Lilienfeld, Siebenbrunn-Kapelle

Die Kapelle »zu den 7 Brunnen« (auch Maria Siebenbrunn) wurde 1716 von dem Wiener Handelsmann Georg Wagner zu Ehren der Schmerzhafte Mutter Maria und zum Trost der armen Seelen gestiftet, 1729 vollendet und geweiht (Patrozinium: Mariae Heim-



suchung). Beiderseits der Kapelle ließ der Stifter zwei kleine Häuser errichten, die einerseits dem Einsiedler, der die Kapelle für die Wallfahrer nach Mariazell betreute, als Wohnung, respektive als kleines Gasthaus und Devotionalienhandlung diente. Seit dem Verlust des Stiftungsfonds unter Kaiser Joseph II. ist Stift Lilienfeld um die Erhaltung der als kleines barockes Gesamtkunstwerk geltenden Wallfahrerkapelle bemüht. Wegen des bedenklichen Zustandes des zuletzt 1956 außen instandgesetzten Bauwerkes war eine Gesamtrestaurierung notwendig.

Denkmalpflegerisches Ziel war es, das ursprüngliche Erscheinungsbild des 18. Jhdts. wiederzu-

gewinnen; nach einer ausführlichen Vorbereitungszeit konnten die Arbeiten 1993 bis 1995 zügig durchgeführt werden.

Hollenburg, Filialkirche hl. Kreuz

Südlich der Donau und des Marktes Hollenburg ist auf einer Anhöhe inmitten der Weinberge die weithin sichtbare sogenannte Wetterkreuzkirche gelegen. Das auch als Wallfahrtskirche dienende Gotteshaus wurde 1651 erbaut und 1727 erweitert. In mehreren Jahrestappen wurden nunmehr die nötigen Innen- und Außenrestaurierungsarbeiten durchgeführt, wobei in der Farbgebung auf die durchgeführten Befundungen zurückgegriffen wurde.



Wiederbelebung des Geburtshauses des ehemaligen österreichischen Bundespräsidenten Dr. Karl Renner in Dolni Dunajovice (Untertannowitz)
 Bald nach der Neugestaltung der politischen Situation in der CSFR konnte am Geburtshaus des ehemaligen österreichischen Bundespräsidenten und zweimaligen Staatsgründers Dr. Karl Renner eine Gedenktafel angebracht und feierlich enthüllt werden.

Darauf wurde vorgeschlagen, das Geburtshaus Renners mit österreichischer Unterstützung zu einer Stätte freundschaftlicher Begegnung zwischen Tschechen und Österreichern auszubauen. Ein überparteiliches Aktionskomitee wurde gegründet, über das die Präsidenten Dr. Vaclav Havel und Dr. Thomas Klestil die Schirmherrschaft übernommen haben. Der Verein Dr. Karl Renner-Gedenkstätte hat der Gemeinde Dolni Dunajovice in den Jahren 1992 und 1993 mehr als 400.000,- zur Verfügung gestellt, womit die Gemeinde das Geburtshaus erwerben konnte. Professor Gustav Peichl hat gemeinsam mit

Studenten der Wiener Akademie der bildenden Künste die Planung für die Revitalisierung übernommen. In dem Haus soll auch eine Dokumentation über bedeutende Österreicher tschechischer (mährischer) Abstammung untergebracht werden. Die Revitalisierungskosten in der Höhe von etwa 8 Millionen Schilling sollen durch Spenden aufgebracht werden.

Nach Fertigstellung des Projektes, das die guten nachbarschaftlichen Beziehungen dokumentieren und allgemein zugänglich sein soll, wird die dortige Gemeinde die Betriebsführung übernehmen.

Spendenkonto: Bawag, n.l.z. 14 000, Konto-Nr. 03910-66-242 lautend auf K. Renner Gedenkstätte Aktionskonto-DD Stichwort: Sanierung des Karl Renner Geburtshauses



Impressum

Redaktionskomitee

Gerhard Daferl
Wolfgang Huber
Werner Kitzlitschka
Gerhard Lindner
Kurt Waldhütter

Herausgeber und Verleger

Amt der NÖ Landesregierung, Abteilung
III/2, Kulturarbeitung,
Leiter: Univ.-Doz. Dr. Georg Schmitz,
Herrengasse 9, A-1014 Wien

Koordination

Arch. Dipl.-Ing. Gerhard Lindner, Baden
Dr. phil. Wolfgang Huber,
Klosterneuburg

Grafik Design

Bohatsch und Schedler,
Büro für grafische Gestaltung, Wien

Hersteller

Ueberreuter Offsetdruck, Ges.m.b.H.,
Korneuburg

Abbildungsnachweis

Bildarchiv der österreichischen
Nationalbibliothek; Bundesdenkmalamt,
Archiv, Abteilung für Bodendenkmal-
pflege, Abteilung für historische Hand-
werkstechniken; A. Geischläger; Stift
Geras; Stift Göttweig; Foto Hubmann,
Hubmann/Bundesdenkmalamt;
G. Krist; E. Lanc; C. Linsinger; Stif Melk;
Niederösterreichische Landesbibliothek,
Lichtbildstelle; H. Maissen-Jarisch;
B. Schrems; Prof. Ernst Werner, Wien.

Titelbild

Sanatorium Purkersdorf, Halle mit
originaler Sitzgarnitur.

Linie

Information über denkmalpflegerische
Vorhaben im Land Niederösterreich,
in Zusammenarbeit mit dem
Bundesdenkmalamt, Landeskonser-
vatorat für Niederösterreich. Namentlich
gezeichnete Beiträge müssen nicht
unbedingt die Meinung der Redaktion
bzw. des Herausgebers darstellen.

Spenden

Gelegentlich erhalten wir eine Nachricht
über die Bereitschaft zu einer Zahlung
für die Denkmalpflegebroschüre. Hierzu
dürfen wir feststellen, daß die Bro-
schüre weiterhin kostenlos erhältlich ist.
Spenden zur Erhaltung bedeutender
Denkmäler sind jedoch sehr willkom-
men, beispielsweise:

Wehrkirche St. Michael/Wachau
Raika Kreams, BLZ 32397 –
Konto 900 761 Stichwort: Vereinigung
zur Erhaltung der Wehrkirche
St. Michael/Wachau St. Michael/
Wachau

Schloß Greillenstein

Raika Horn, BLZ 32323 – Konto 40 261
Stichwort: Verein der Freunde und
Gönner des Schlosses Greillenstein

Stift Zwettl – Renovierung

Bank und Sparkassen AG Waldviertel
Mitte, BLZ 20272 – Konto 1230

oder

Treuhandkonto Stift Zwettl
Bank und Sparkassen AG Waldviertel
Mitte, BLZ 20272 – Konto 8888

Liebfrauentom Wr. Neustadt

PSK BLZ 60000 – Konto 9606.663
lautend auf Verein zur Erhaltung des
Liebfrauen-Domes

oder

Wiener Neustädter Sparkasse,
BLZ 20267 – Konto 100800 Stichwort:
Bundesdenkmalamt, Verein zur
Erhaltung des Liebfrauen-Domes zu
Wr. Neustadt

Stift Pernegg

Raiffeisenkasse Horn, BLZ 32323 –
Konto 807826 lautend auf Helft Kloster
Pernegg erneuern

oder

PSK BLZ 60000 – Konto 5031.050
lautend auf Bundesdenkmalamt mit
Verwendungszweck Stift Pernegg

Die steuerliche Absetzbarkeit dieser
Spenden gemäß den Bestimmungen des
Einkommenssteuergesetzes ist gegeben,
wenn auf der Anweisung folgender
Zusatz angebracht wird: »Bundesdenk-
malamtspende, vorgeschlagener Ver-
wendungszweck z.B.: Wehrkirche
St. Michael/Wachau.«



Bisher sind erschienen:

- Band*
- 1 Stift Dürnstein vergriffen
 - 2 Kleindenkmäler vergriffen
 - 3 Wachau vergriffen
 - 4 Industriedenkmalvergriffen
 - 5 Gärten
 - 6 Handwerk vergriffen
 - 7 Rückblicke – Ausblicke
 - 8 Sommerfrische
 - 9 Denkmal im Ortsbild
 - 10 Verkehrsbauten
 - 11 Elementares und Anonymes
 - 12 Burgen und Ruinen
 - 13 Kulturstraßen / Kulturparks
 - 14 Zur Restaurierung 1. Teil
 - 15 50 Jahre danach
 - 16 Zur Restaurierung 2. Teil

Nachbestellungen / Bezug

Kein Nachdruck vorgesehen!
Verwenden Sie die Rückseite der Karte für allfällige Mitteilungen und Anregungen.

Nur wenn Sie die Broschüre der Reihe Denkmalpflege in Niederösterreich noch nicht regelmäßig erhalten haben und die kostenlose Zusendung wünschen, senden Sie uns bitte die untenstehende Antwortkarte ausgefüllt zu.

Falls die Karte schon von einem Vor-Leser entnommen wurde, schreiben Sie bitte an:

11 Dr. Erwin Pröll
Herrengasse 11–13
1040 Wien

Bücher mit S. 5,00
frankieren

An Herrn
11 Dr. Erwin Pröll
Herrengasse 11–13
1040 Wien

Ich habe die Broschüre »Denkmalpflege in Niederösterreich« noch nicht erhalten und möchte diese in Zukunft kostenlos und ohne jede Verpflichtung zugesandt bekommen.

Abseher
bitte in Blockbuchstaben!

Telefon

Mitteilungen aus Niederösterreich Nr. 995
P. b. b. – Verlagspostamt 1020 Wien