



# Fastentuch und Kultfiguren



Österreichisches Museum für Volkskunde  
Laudongasse 15-19, A-1080 Wien  
Direktion: OR Dr. Franz Grieshofer

# Fastentuch und Kultfiguren

Sonderausstellung  
des Österreichischen Museums  
für Volkskunde in Wien  
in Zusammenarbeit mit dem  
Bundesdenkmalamt Wien

22. März bis 12. Mai 1996

## Inhalt

Manfred Koller      Kleider machen Heilige.      19  
Über Bedeutung und Pflege bekleideter Bildwerke

Das Fastentuch von 1640 des  
Österreichischen Museums für Volkskunde:

Manfred Koller      I. Zur Bedeutung und Restaurierung      59  
im Rahmen der Fastentücher Österreichs

Margot Schindler    II. Erwerbung und Wiederaufnahme      83  
der Fastentuchtradition in der Gegenwart

Ausstellung und Katalog: Manfred Koller  
Margot Schindler

Ausstellungsgestaltung: Alexander Kubik  
Graphik: Atelier A Et H Haller  
Photos: Bundesdenkmalamt  
Satz: Christl Weismayer, Salzburg  
Druck: Novographic, Wien

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Fastentuch und Kultfiguren : Sonderausstellung des  
Österreichischen Museums für Volkskunde Wien in  
Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt Wien vom 22.  
März bis 12. Mai 1996 / [Ausstellung und Katalog: Manfred  
Koller ; Margot Schindler]. – Wien : Österr. Museum für  
Volkskunde, 1996

(Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde : Bd. 67)

ISBN 3-900359-67-9

NE: Koller, Manfred; Schindler, Margot; Österreichisches Museum für  
Volkskunde <Wien>; Kataloge des Österreichischen ...

Wien 1996, 2. Auflage 1997

Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde

(= Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde Band 67)

Sonderdruck aus: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Band L/99, Wien 1996, 19-89, 29 Abb., 2 Fig.

## **Kleider machen Heilige Über Bedeutung und Pflege bekleideter Bildwerke**

Von Manfred Koller

In der fortschreitenden Auffächerung der Interessen, Forschungs- und Arbeitsgebiete der Gegenwart werden vielschichtige Besonderheiten des Kunstschaffens und Brauchtums früherer Zeiten leicht übersehen, selbst wenn diese noch mancherorts mehr als erwartet geschätzt und gepflegt werden. Zu diesen halb im Verborgenen bewahrten Kulturschätzen gehören die bekleideten Bildwerke, ein Thema, dem bisher von seiten der Volkskunde und der Kunstgeschichte nur am Rande Beachtung geschenkt worden ist<sup>1</sup>. Aber auch in technisch-restauratorischer Hinsicht galt lange die Verbindung polychromer Skulptur mit Textilien und anderen Materialien eher als Kuriosum für Dilettanten, anstatt daß man sich von der Erfassung und Behandlung ihrer funktionellen und technisch-formalen Zusammenhänge hätte herausfordern lassen<sup>2</sup>. Seit einigen Jahren nun haben die Landeskonservatoren des Bundesdenkmalamtes die amtlichen Restaurierwerkstätten in Wien mit verschiedenen Problemfällen dieser Art konfrontiert, die zum Handeln gezwungen haben. Daraus ist eine nähere Befassung

---

1 Gugitz, G.: Österreichische Gnadenstätten in Kult und Brauch. 5 Bde. Wien 1955 – 1958. Wentzel, H.: Bekleiden von Bildwerken (Heiligenfiguren und Gnadenbilder). In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. I. Stuttgart 1937, Sp. 219 – 225. Kriss-Rettenbeck, L.: Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. München 1963. Beitzl, K.: Der brotsegnende Heiland. Beschreibung eines Gründonnerstags- und Wallfahrtsbrauches von Mariazell, Steiermark. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. XIX/68, Wien 1965, S. 105 – 150, 9 Abb. (Gliederpuppe eines Abendmahlschristus). Krafft, B.: Traumwelt der Puppen. Ausstellungskatalog. München 1992, Kat. Nr. 98 – 113 (Bekleidete Heilige) und Brückner, W.: Von Modepuppen, Traggestellen, Scheinleibern, Schandbildern und Wachsfiguren. Ebd., S. 1 – 24.

2 An einer volkskundlich-textiltechnischen Diplomarbeit über bekleidete Gnadenbilder in Österreich arbeitet Gisela Illek, Wien – Riggisberg. Ferner Koller, M.: Die beiden perlengestickten Kaseln der Mariazeller Schatzkammer. In: Schatz und Schicksal. Stmk. Landesausstellung. Mariazell 1996 (im Druck).

mit Theorie und Praxis in Zusammenarbeit mit Textil- und Skulpturrestauratorinnen und bei Bedarf weiteren Spezialisten (für Wachs, Metall ect.) entstanden<sup>3</sup>. Die in den letzten beiden Jahren restaurierten Bildwerke werden im Frühjahr 1996 vor dem Hintergrund der dazu auch an anderen Werken gewonnenen Erfahrungen erstmals in einer kleinen Ausstellung im Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien präsentiert.

Die Thematik bekleideter Figuren in ihren verschiedenen Formen und Bedeutungen reicht im Profanbereich vom Spielzeug über Künstlermodelle bis zu Modefigurinen – im Sakralen von Christkindpuppen zu Gnadenbildern, Prozessionsfiguren und Krippenszenen bis zu kostbar ausgestaffierten Reliquienleibern<sup>4</sup>. Im folgenden konzentriere ich mich auf die aus kirchlicher Herkunft in Österreich bearbeiteten Beispiele und ihren Zusammenhang mit den wesentlichen Entwicklungen dieser teilweise bis heute kultisch genützten Gattung religiöser Kunst. Nur erwähnt werden kann, daß auch die Profankunst des 20. Jahrhunderts auf diese Kunstform mehrfach zurückgegriffen hat (z.B. Tänzerinnenfiguren von Edgar Degas, Polyestermenschen von Duane Hanson).

## 1. Gliederpuppen

Am Beginn dieser Typenreihe stehen in der Antike kleine Ton- oder Elfenbeinfigürchen mit in einfachen Scharnieren beweglichen Gliedmaßen (z.B. Trient, Museo del Buonconsiglio, 4. Jahrhundert n.Chr.: Schulter- und Hüftscharnier, Florenz: Schulter-, Ellbogen-, Hüft- und Kniescharnier)<sup>5</sup>. Diese Figürchen kann man wohl zu Recht als Spielzeug deuten, wobei sich von einer durchaus möglichen ehemaligen Bekleidung nichts erhalten hat. Über bewegliche Kultfiguren antiker Zeit ist mir nichts bekannt. Im Mittelalter hat sich die kirchliche Osterliturgie anfangs auf die *depositio crucis* mit oder ohne Kruzifixus beschränkt (12./13. Jahrhundert), und seit dem Ende des

3 Amtsrestaurator Franz Höring, Textilrestauratorin Elisabeth Macho-Biegler und Wachsrestauratorin Rita Furrer und der Autor waren mit den im Katalog beschriebenen Figuren am häufigsten befaßt. Für Literaturhilfen und die gute Zusammenarbeit in der Projektbearbeitung danke ich Frau Dr. Margot Schindler, Österreichisches Museum für Volkskunde in Wien, und Herrn Dr. Reinhard Rampold vom Landeskonservatorat Innsbruck.

4 Vgl. Brückner (wie Anm. 1) sowie Anm. 42.

5 Abbildung in OPD Restauero, I. Florenz 1989.

13. Jahrhunderts sind geschnitzte Figuren des Grabchristus als Totenbild bekannt. Ab etwa 1330/40 treten in der Zeit der Mystik sowohl in Mittelitalien als auch im Alpenland Kruzifixe mit beweglichen Armen (und vereinzelt auch Beinen) auf, deren dramaturgische Rolle seit dem 14. Jahrhundert Schriftquellen zu Liturgieordnungen und Passionsspielen bestätigen<sup>6</sup>. Dazu kommen noch die Himmelfahrtsbräuche, deren Kultfiguren an einem Zugring im Kopfscheitel erkennbar sind<sup>7</sup>. Diese Skulpturen weisen zwar in der Regel polychrome Fassungen auf, doch ist der ergänzende Gebrauch von echten Tüchern als liturgisch-theatralische Versatzstücke für die Riten der *adoratio* und der *depositio crucis* sowie der *visitatio sepulchri* überliefert<sup>8</sup>. Nach neuen Befunden wurden Kruzifixe im Umkreis Giovanni Pisanos († nach 1314) bereits als volle Gliederpuppen mit beweglichem Kopf, beweglichen Armen und Beinen konstruiert, wobei die Gelenkfunktion mit einem einfachen Scharnierdorn die Bewegungen aber noch auf eine Richtung eingeschränkt hat<sup>9</sup>. Erst mit der Ausbreitung der Drechseltechnik im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts konnte man diese auch für Gelenkfiguren und richtige Drehbewegungen nutzen<sup>10</sup>. Der als lebensgroße spätgotische Gliederfigur noch unpublizierte stehende Schmerzensmann in der Ecce Homo-Kapelle der ehemaligen Servitenkirche in Rattenberg in Tirol besitzt gedrechselte Gelenkscharniere für Hals und Ellenbogen, die Seitenbewegungen gestatten, aber einfache Gelenke in den Schultern, die nur Heben

6 Kretzenbacher, L.: Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiele in den Südost-Alpenländern. Salzburg 1952. Taubert, G. und J.: Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIII. Berlin 1969, H. 1 – gekürzt in: Taubert, J.: Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München 1978, S. 38 – 50.

7 Krause, H.-J.: „Imago ascensionis“ und „Himmelsloch“. Zum „Bild“-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie. In: Möbius, F. und E. Schubert (Hg.): Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Weimar 1987, S. 280 – 353. Ein schön gefaßter spätgotischer Himmelfahrtschristus wurde vor kurzem für das Südtiroler Volkskundemuseum in Bruneck-Dietenheim restauriert.

8 Taubert (wie Anm. 6), S. 44 f.

9 Ehrlich, V.: Der konstruktive Aufbau zweier italienischer Holzkruzifixe aus dem Bestand der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Ergebnisse einer Untersuchung. In: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken 4. Berlin 1989, S. 98 – 106. Ders.: Berichte und Bemerkungen. In: Neue Museumskunde 1987/3, S. 219 ff. mit Abb.

10 Steinbrucker, Ch.: Drechsler, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. IV. Stuttgart 1958, Sp. 382 – 394.

und Senken zulassen. Leider hat man den für die Aufstellung im Barockaltar der Ecce-Homo-Kapelle um 1710 fixierten Barockzustand als Ecce Homo mit textilem Spottmantel bei der Vorbereitung der 1976 im Salzburger Landesmuseum gezeigten Spätgotikausstellung rücksichtslos zerstört und die Figur wegen des aufgedeckten fragmentarischen Erstbestandes dann jahrelang deponiert. Das Bundesdenkmalamt hat schließlich den verbliebenen Fragmentzustand gesichert, untersucht und soweit als nötig ergänzt sowie nach dem Schnitt eines alten Spottmantels der barocken Ecce Homo-Statue in der Kapelle der Burg Hohenwerfen, Salzburg, den verlorenen Purpurmantel erneuert (Kat. 2 im Anhang)<sup>11</sup>. Der zeitlich und örtlich nächste Verwandte des Rattenberger Schmerzensmannes ist der im Kern um 1500 datierte Palmeselchristus von Thaur bei Innsbruck, dessen Zustand von Figur (bewegliche Gelenke ohne geschnitzten Körper) und Bekleidung in bezug auf spätere Veränderungen noch genauer beurteilt werden müßte<sup>12</sup>.

Seit dem 15. Jahrhundert werden in der Künstlerpraxis Italiens Gliederpuppen (italien. *manichino*, französ. *mannequin*, niederländ. *manneken*) als Arbeitsbehelf beim Entwerfen eingeführt. Auf eine erste Erwähnung in Filaretos Architekturtraktat (um 1450/60 entstanden) folgen Verwendungsnachweise bei Albrecht Dürer, Fra Bartolomeo und anderen vor allem für Draperiestudien<sup>13</sup>. Aus der süddeutschen Renaissance sind rund zehn künstlerisch herausragende Hartholzfiguren mit gedrechselten Gelenken erhalten, darunter ein schönes Paar im Innsbrucker Museum Ferdinandeum<sup>14</sup>. Eine nochmalige technische und funktionelle Steigerung der Beweglichkeit bedeutete die Konstruktion von Automatenfiguren, wie sie mit der

11 Vgl. Ausstellungskatalog Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400 – 1530. Salzburg 1976. Manche Ausstellungen und Kataloge beschränken das wissenschaftliche und konservatorische Interesse zu Unrecht nur auf den ursprünglichen Zustand als sogenanntes Original und tragen damit zur Geringschätzung und Zerstörung künstlerisch und geschichtlich interessanter Veränderungen aus anderen Epochen mit bei.

12 Mayrhofer, U.: Bekleidete Prozessionsfiguren in Tirol. Ein Beitrag zur Kulturfunktion von Bildern. In: Zeitschrift für Volkskunde NF, 8, 1985, S. 107 – 120 – nach Grass-Cornet, M.; Von Palmeseln und tanzenden Engeln. In: Grass, N. (Hg.): Ostern in Tirol (Schlernschriften 169). Innsbruck 1957, S. 178 ff.

13 Meder, J.: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung. Wien 1922, S. 555 ff. Krafft und Brückner (wie Anm. 1).

14 Philippovich, E.: Kuriositäten – Antiquitäten. Braunschweig 1963, S. 369 ff., Abb. 247.

Erfindung der Feder nach 1400 möglich und vor allem in der Renaissance beliebt geworden sind. Auch hier diene modisch-realistische Bekleidung sowohl der inhaltlichen Richtigkeit der Darstellung als auch dem Gelingen der optischen Illusion durch Verbergen der dahinter liegenden technischen Konstruktion<sup>15</sup>. Bekleidete Krippenfiguren des Barock benützten auch biegsame, stoffumwickelte Eisendrähte als Traggestell für die geschnitten Teile von Kopf und Gliedmaßen (z.B. Hall in Tirol, ehem. Jesuitenkirche, Krippenfiguren 18. Jahrhundert – Kat. 6).

In der religiösen Volkskunst des Barock lebten beweglich konstruierte Holzfiguren mit und ohne Bekleidung in vielen Formen am stärksten im mediterranen Katholizismus und in Südamerika fort<sup>16</sup>. Aber auch in den Alpenländern, deren religiös-theatralische Verwandlungsbräuche im Kirchenbarock (wie Wandelaltäre, Prozessionskunst) noch wenig erforscht sind, belegen Kruzifixe mit Hals- und Kiefern gelenken (z.B. Nauders, Tirol), hölzerne Kindfiguren mit beweglichen Gliedmaßen (z.B. Schloßkapelle Nikitsch, Bgld.) oder Madonnen mit gedrehten Arm gelenken (z.B. Burgkapelle Forchtenstein, Bgld., 1687) die große Verbreitung dieser Bräuche bis zur josephinischen Säkularisation. Dem rigorosen Schmuckverbot Kaiser Joseph II. (decretum caesareum von 1784) konnten sich vom Wiener Hof entlegene Gebiete wie Tirol oder fürstliche Privatkapellen (wie die Burgkapelle Forchtenstein, Bgld.) noch am ehesten entziehen. Die tiefen Zäsuren im religiösen Bilderkult der Neuzeit durch die reformatorischen Bilderstürme des 16. Jahrhunderts<sup>17</sup> und gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch die französische Revolution und die aufklärerischen Reformen in den österreichischen Ländern haben in besonderem Maße die Bekleidungs- und Verwandlungsbräuche plastischer Kultbilder betroffen.

---

15 Friß, P.: Restaurierung einer Automatenfigur. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 2, 1990, S. 193 – 206. Vgl. auch Brückner (wie Anm. 1), Abb. 12 (maschinengetriebener Ölbergchristus).

16 Gori, I. und S. Barbieri: Tecnicas y características estéticas e iconográficas de la imaginería de los siglos XVII – XX en el territorio Argentino. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 7, 1993, S. 1 – 72.

17 Belting, H.: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, S. 510 ff., Abb. 281. Warnke, M. (Hg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Frankfurt am Main 1977, S. 65 ff.

## 2. Das Bekleiden von Kultbildern seit der Gotik

Die wirklichkeitsnahe Darstellung von Kultbildern war schon im Altertum verbreitet. Im Alten Testament verspottet der Prophet Jeremia in seinem Brief an die in Babylon gefangenen Israeliten die Nichtigkeit der Götzenbilder: „Man schmückt sie auch, die Götter aus Silber, Gold und Holz, mit Gewändern wie Menschen. Diese Götter können sich aber nicht vor Schmutz und Wurmfraß schützen ...“ (Buch Baruch 6,10). Nach Plinius dem Älteren hat man im kaiserzeitlichen Rom die Statue des *Herkules triumphalis* auf dem Rindermarkt bei den Triumphzügen mit einem Triumphkleid geschmückt (Nat. hist. 34/7, 16).

Der christliche Brauch der textilen Bekleidung und Schmückung von als *imagines* verehrten Kultfiguren entsteht mit der Gotik. Überlieferte Nachrichten von kostbaren Gewändern und Schmuck als Votivgaben von Frauen im 14. und 15. Jahrhundert hat Hañs Wentzel gesammelt<sup>18</sup>. Deren Kostbarkeit hat in Lübeck und Stralsund damals sogar die Bewachung einzelner Statuen notwendig gemacht. Die ältesten erhaltenen Figurenkleider stammen vor allem von Christkindfiguren in Nonnenklöstern (z.B. Sarnen Kindl in der Benediktinerinnenkirche von Sarnen in Unterwalden, Schweiz). Geschnitzte Christkindstatuen waren in der Spätgotik auch in Flandern als Gnadenbilder beliebt und fanden weite Verbreitung. Ein spätgotisches bekleidetes Christkind des Brüsseler Typus verwahrt das Kestner-Museum in Hannover<sup>19</sup>. Auch vom Jesuskind von Mecheln haben die dortigen Schnitzwerkstätten (mit der Markenpunze *M* gekennzeichnet) weithin Repliken verbreitet.

Das Mechelner Jesuskind im St. Annen-Museum zu Lübeck trägt einen alten blauen Granatapfelsamtmantel mit hermelinbesetzten Säumen, applizierte Prägerosetten aus vergoldetem Silberblech und eine große Haube mit Stein- und Perlenbesatz, Silberdrahtgeflecht und beweglichen Silberblättern. Dazu kommt ein großer Rosenkranz um den Hals aus Perlmutter, Korallen und Silberkugeln und eine Pergamentinschrift vor der Brust<sup>20</sup>. Bei derartigen Bekleidungen goti-

18 Wentzel (wie Anm. 1).

19 Wentzel, H.: Christkind. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Bd. III. Stuttgart 1954, Sp. 590 – 608, Abb. 3. Gräfin Preysing, M.: Über Kleidung und Schmuck Brabanter Christusfiguren. In: Documenta Textilia. Festschrift S. Müller-Christensen. München 1981.

scher Christkindstatuen ist bereits der zeitgenössisch-modische Gewandstil auffallend. Zwei Christkinder der Benediktinerinnenabtei Salzburg-Nonnberg sind mit der Bekleidung des 18. Jahrhunderts erhalten und als Profeßgeschenke belegt<sup>21</sup>. Die Verbreitung von als Reliquien verehrten *heiligen Kleidern* wie der in Aachen gezeigten Heiltümer (Marienkleid aus der Geburtsnacht, Windeln des Christkinds, Kleid des Täufers bei der Enthauptung und Kleider des Gekreuzigten) oder des heiligen Rockes in Trier wären eine näher zu untersuchende Frage<sup>22</sup>. Die fast reportagehafte Illustration vorreformatorischer Bilderverehrung durch das Volk auf dem bekannten Holzschnitt der Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg von Michael Ostendorfer 1519 stellt vor der Fahnen und Votivgaben tragenden Prozessionsgruppe eine Marienstatue auf einer Säule vor der Kirche dar, die von Wallfahrern handgreiflich inbrünstig verehrt wird. Dort ist das Jesuskind auf dem Arm der Gottesmutter mit einem Mantelumhang textiler Art dargestellt, was als Hinweis auf eine (wohl nur temporäre) Bekleidung von Heiligenstatuen auch im Freien bemerkenswert ist<sup>23</sup>.

Die katholische Gegenreformation nimmt bei der Neuordnung von Liturgie und Heiligenkult die Inszenierung der Kultbilder in verstärktem Umfang wieder auf. Bei dieser Glaubenspropaganda kam auch den neuen Orden eine besonders aktive Rolle zu. So haben etwa die Serviten in der österreichisch-ungarischen Ordensprovinz die bekleideten Gnadenstatuen ihrer Niederlassungen programmatisch in Gemälden und Stichen dokumentiert und verbreitet. Im Wiener Servitenkloster in der Rossau hängt eine derartige qualitätvolle Gemälde-*serie* von Klostersveduten mit den zugehörigen Gnadenbildern in voller Bekleidung, von der sich Repliken in den meisten anderen Ordensfilialen der Provinz befinden<sup>24</sup>.

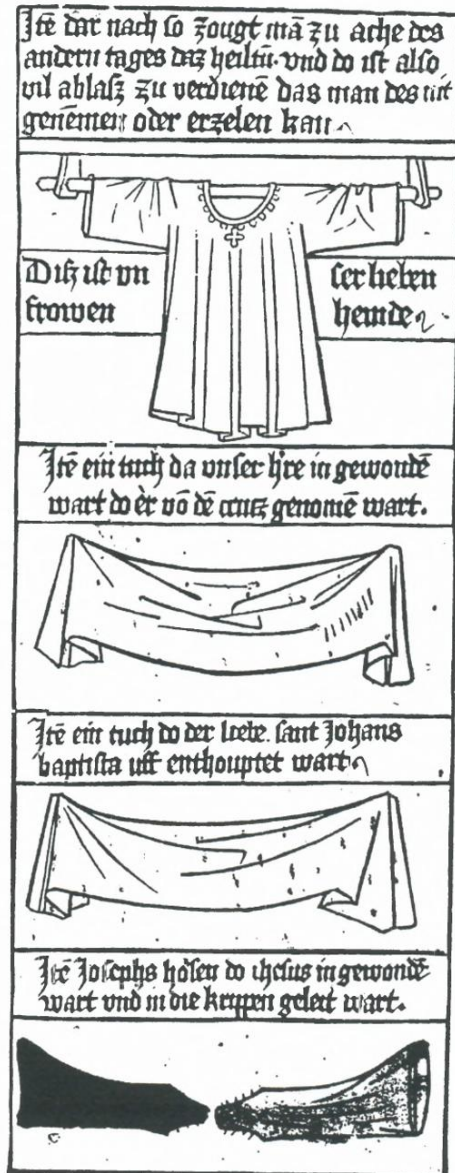
20 Wittstock, J.: Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Kataloge des St. Annen-Museums. Lübeck 1981, Kat. 105 mit Abb.

21 Tietze, H.: Die Denkmale des Benediktinerinnenstiftes Nonnberg. Österr. Kunsttopographie VII. Wien 1911, S. 108 ff., Taf. 28.

22 Beissel, St.: Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter. Nachdruck Darmstadt 1976, S. 125 ff. Sauser, E.: Heiltum, Heiltumschatz – Ihr Ort in Theologie und Volksfrömmigkeit. In: Heiltum und Wallfahrt. Ausstellungskatalog. Innsbruck 1988, S. 52 ff.

23 Belting (wie Anm. 17), Abb. 276.

24 Die Wiener Gemälde-*serie* wurde 1970 durch das Bundesdenkmalamt restauriert. Vgl. Lechner, K.: Kirche und Kloster der Serviten in der Rossau in Geschichte



Aachener Heiligtumschatz: sog. Heilige Kleider, Holzschnitt um 1470  
 (München, Staatliche Graphische Sammlung)

Hans Belting deutet die auffallend häufigen historischen Rückbezüge dieser barocken Bildpropaganda des 17. Jahrhunderts als Legitimation der Neueinrichtung von Kultstätten und ihrer Bilderverehrung – einem unterdrückten „Anachronismus des Bildkults“ zum Trotz<sup>25</sup>.

Die Kultbildproduktion des Barock vollzog sich auf zwei verschiedenen Wegen. Einerseits werden lokale ältere, meist gotische Kultfiguren durch immer wieder modernisierte Farbfassungen und Übertragungen in neuerrichtete Barockaltäre aktiviert (z.B. Hochaltar 1618 aus der Stiftskirche Kremsmünster, jetzt Grünau im Almtal, OÖ, oder Hochaltar von Zell am Pettenfirst 1666 von Thomas Schwanthaler<sup>26</sup>). Zum anderen hat man serienweise Kopien alter heimischer oder vorbildlicher fremder Gnadenfiguren herstellen lassen. Dazu bemerkte Kriss-Rettenbeck, daß bei Gnadenbildern die plastischen Kopien meist den Originalzustand wiedergeben, während gedruckte oder gemalte Wiedergaben nur dessen Verkleidung mit barockem Prunkgewand darstellen (z.B. Madonnen von Mariazell, Alt-Ötting, Einsiedeln)<sup>27</sup>. Bemerkenswert ist hier, daß von der bekanntesten bekleideten Gnadenstatue Österreichs, der Mariazeller Muttergottes, deren volkstümliche gotische Schnitzerei und Fassung noch zu untersuchen wäre, nur rund 50 Kleider des Dreieckstypus aus barocker und nachbarocker Zeit, aber nicht von früher erhalten sind. Sie werden derzeit inventarisiert. Bei der im Stil und der künstlerisch guten Qualität nach dem Altöttinger Gnadenbild<sup>28</sup> ähnlichen Madonnenstatue in der Wallfahrtskirche von Kaltenbrunn im Kautental in Tirol konnte unter der Spätrokobekleidung eine Barockfassung festgestellt und konserviert werden (Kat. 1). Daran zeigt sich, daß Neufassung und Bekleidung alternierend je nach Anlaß und vermögenden Stiftern einander ergänzt haben können. Zu erforschen wäre, ob nicht auch schön gefaßte Gnadenbilder von Fall zu Fall abwechselnd mit und ohne Bekleidung gezeigt worden sind. Bei etlichen Figuren ist evident, daß ihre Bekleidung erst in der Zeit nach dem josephinischen Verbot von

und Kunst. Wien 1970.

25 Belting (wie Anm. 17), S. 538 ff.

26 Pühringer-Zwanowetz, L.: Metamorphosen eines Kunstwerks. Der Hochaltar der Pfarrkirche von Grünau im Almtal und seine Vorgeschichte im Raum der Stiftskirche Kremsmünster. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVII, 1974, S. 83 – 139. Bauböck, M.: Rieder Altarbauverträge vor 300 Jahren. In: Jahresbericht des Bundesgymnasiums Ried im Innkreis 1963, S. 2 – 20.

27 Kriss-Rettenbeck (wie Anm. 1), S. 87.

28 Wentzel (wie Anm. 1), Abb. 4, 5.

1784 in Aufnahme der alten Tradition entstanden sein muß (z.B. Mariathal Kat. 6, Wien 14, Mariabrunn). Jedenfalls steigerten Textilien, echte Haare (vielleicht auch als Haaropfer<sup>29</sup> zu sehen) und Schmuck die Illusion stellvertretender Wirklichkeit und stimulierten Identifikationsbezüge von Votanten und Wallfahrern mit dem betreffenden Kultbild.

Bei keiner der vielen künstlerisch bedeutenden Sakralfiguren gotischen Ursprungs in Österreich (z.B. Schöne Madonnen und Vesperbilder um 1400) hat sich leider eine barocke oder ältere Bekleidung erhalten. Diese ist jedoch häufig bildlich dokumentiert (z.B. Pachermadonna im neuen Hochaltar Fischers von Erlach um 1708 in der Salzburger Franziskanerkirche<sup>30</sup>). Bei vielen anderen Skulpturen sind heute verlorene Bekleidungen auch archivalisch oder durch die Spuren von Überarbeitungen im Kopf- und Schulterbereich sowie bei Madonnen an der erneuerten rechten Holzhand für das Marienszepter nachzuweisen (z.B. Salesianermadonna in Wien 3, Madonna aus Krumau im Kunsthistorischen Museum Wien, Annagruppe im Hochaltar von Annaberg, NÖ)<sup>31</sup>. Die systematische Sammlung dieser Belege und Befunde von im Barock veränderten gotischen Skulpturen wäre nicht nur religions- und restaurierungsgeschichtlich aufschlußreich, sondern würde auch die Spurentilgung wichtiger Fakten bei unachtsamen neueren Restaurierungen leichter vermeiden helfen.

Der Bruch mit der Tradition barock inszenierter älterer Bildwerke als Folge der puristischen Verordnungen Kaiser Joseph II ist noch an vielen improvisierten Altargestaltungen mit alten Kultbildern im Zentrum abzulesen (z.B. Maria Saal, Kärnten, Maria Scharten, OÖ). Ein wichtiges Dokument der prompten Durchführung des kaiserlichen Bekleidungsverbotes durch Abt Berthold von Stift Altenburg im niederösterreichischen Waldviertel ist ein Zettel auf der Rückseite der Madonnenfigur von St. Marein bei Horn, NÖ, mit der Aufschrift: „Propter caesareum Decretum Josephi II Imperatoris ut omnes sta-

29 Kriss-Rettenbeck (wie Anm. 1), S. 105 f.

30 Gritsch, P. B.: Zur Geschichte des Hochaltars der Franziskanerkirche in Salzburg. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde LXIV, 1924, S. 153 – 163.

31 Zyan, M.: Zwei gotische Madonnenstatuen und ihre Restaurierung. In: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXII, 1968, S. 171 ff. Abb. 225 (Stich mit Barockbekleidung), S. 185 ff. (Restaurierbericht). Die Restaurierberichte über die Annaberger Gruppe und die Krumauer Madonna sind noch nicht veröffentlicht.

tuae vestibus exuantur et decentius pingentur et inuentur (?) hac statua Mariana renovata et exornata est Anno 1784. 25. Julii ...“<sup>32</sup>.

Neue barocke Fassungen älterer Heiligenfiguren wurden zumeist als Übermalung der bestehenden vorgenommen und haben auf diese Weise die Kontinuität bewahrt. Sie folgten häufig in Schnitt, Farbigekeit und Musterung (im 17. Jahrhundert Blumenmuster, im Rokoko Goldstickerei: z.B. Steinmadonna des 14. Jahrhunderts in der Spitalkirche St. Florian, OÖ, 1993 – 95 freigelegt<sup>33</sup>) gerne der jeweils aktuellen Textilmode, die ihrerseits auch die geltenden Kleiderordnungen zu respektieren hatte, die erst 1766 durch Maria Theresia aufgehoben worden sind<sup>34</sup>. Es kommen aber auch Ummantelungen gotischer Gnadenbilder in zeitgemäßen Stilformen mit Holz (z.B. Garsten und Schauberg, OÖ oder Dormitz bei Nassereith, Tirol<sup>35</sup>) oder mit leimgesteiften Stoffzutaten vor (z.B. Imbach bei Krems<sup>36</sup>).

Das Bekleiden von Heiligenfiguren hatte sich nach dem tridentinischen Konzil an der geltenden kirchlichen Bilderlehre auszurichten: „In den Bildern ist dreierlei zu beachten: sie bestehen aus einem materiellen Stoff ..., tragen in dem gewählten Stoff eine ihnen gegebene Form und besitzen schließlich, in der Verbindung beider das eigentliche Bild, die Darstellung von etwas anderem mittels Ähnlichkeit ... Auf letztere richten wir unsere Gedanken ...“ als Mittler des Glaubens<sup>37</sup>. Bei den im Zeitstil neu hergestellten bekleideten Heiligenfiguren des 17. und 18. Jahrhunderts fiel somit die Legitimation durch die Tradition der alten Herkunft und Verehrung fort und galten nur die zuvor zitierten Regeln von Erzbischof Paleotti aus Bologna aus dem Jahre 1582. Material und Form zielten dabei vorwiegend auf lebensnahen Realismus des Aussehens bei oftmals hieratischer Strenge der Haltung und kostbarem Prunk von Kleidung und Schmuck.

32 Koller, M.: Barockaltäre in Österreich. Technik, Fassung, Konservierung. In: Adelman, A. u.a.: Der Altar des 18. Jahrhunderts. München 1979, S. 223 – 269, Abb. 5, 6.

33 Restauriert 1990 – 1995 im Bundesdenkmalamt von Margaret Campidell. Siehe Koller, M.: Hochgotische Monumentalskulpturen in barocken Metamorphosen. 187. Wechseiausstellung der Österr. Galerie. Wien 1995.

34 Loschek, I.: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 1994, S. 288 (Kleid 18. Jahrhundert), S. 298 ff. (Kleiderordnungen), S. 358 (Mode).

35 Mayrhofer (wie Anm. 12), Abb. S. 114. – Das eindrucksvolle Gnadenbild der Marienstatue im Hochaltar von Damüls in Vorarlberg, um 1730, wäre auf seinen alten Kern lohnend zu untersuchen.

36 Zykan (wie Anm. 31), S. 187 f.

37 Belting (wie Anm. 17), S. 219.

Wesentliche Impulse dazu lieferte bis zur Zäsur durch den spanischen Erbfolgekrieg 1710/12 der dynastisch-kulturelle Austausch zwischen den habsburgischen Erbländern und dem spanischen Königreich. Die bei spanischen Statuen häufigen echten Haare sind schon bei Kruzifixen in der alpenländischen Spätgotik verbreitet, doch das Aufkommen von Glasaugen und bemalten Wachsteilen ist mediterranem Einfluß zuzuschreiben. Diese Verbindungen belegt auch die Geschichte eines der im Barock Mitteleuropas verbreitetsten Gnadenbilder, des „Prager Jesulein“ in der Karmeliterkirche Maria Schnee auf der Kleinseite in Prag. Die spanische Wachsstatuette des 16. Jahrhunderts gelangte als adeliges Hochzeitsgeschenk schon 1587 nach Böhmen. Im Jahre 1628 wurde sie den Karmeliten geschenkt, doch erst gegen Ende der Schwedenkriege erfolgten ab 1644 reiche Stiftungen, die auch zu einer Garderobe von Spitzen- und bestickten Samt- und Brokatkleidern des späten 17. bis 20. Jahrhunderts geführt haben, die den dreieckigen Grundtypus immer beibehalten<sup>38</sup>. Aus der ersten frühbarocken Phase des gegenreformatorischen Bilderkultes vor dem Dreißigjährigen Krieg fehlen aber auch sonst Bekleidungen wohl wegen der Vergänglichkeit des Materials und infolge hoch- und spätbarocker Erneuerungen. Bei diesen bleiben Ausführende und Werkstätten üblicherweise anonym. Die Beurteilung vorhandener Ensembles erschweren teilweise spätere Veränderungen oder Ergänzungen, die jedoch wieder auf Kontinuität der Verehrung und Benützung hinweisen. Die kritische Wertung derartiger Kultfiguren setzt eine genaue Prüfung des heutigen Zustandes auf seine Zusammenhänge und seine Entstehungsphasen voraus. Eine erste vorbildliche Bestandsaufnahme hat für die Diözese Hildesheim Monika Tontsch erstellt. Sie konnte dabei 31 Figuren erfassen und neben Recherchen zur Verwendung früher und heute einen systematischen Zustands- und Maßnahmenkatalog als Grundlage für Erhaltung und Pflege zusammenstellen<sup>39</sup>.

Die bisher früheste der hier vorgestellten bekleideten Kultfiguren befindet sich im Burgenland. Sie sticht durch ihre Qualität und ihre ausführliche historische Dokumentation hervor. Die stehende Ma-

38 Forbelsky, J., J. Royt und M. Horyna: Das Prager Jesuskind. Prag 1992.

39 Tontsch, M.: Prozessionsfiguren – Vergangene Schätze brauchen unsere Hilfe. Eine Bestandsaufnahme in der Region Hildesheim. In: Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart. Jahrbuch des Vereins für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim 61, 1993, S. 61 – 72.

donna mit Kind befindet sich als Stiftung Paul Esterhazys aus dem Jahr seiner Erhebung in den Reichsfürstenstand 1687 bis heute in einer mit Strahlenkranz bemalten Nische über dem Eingang zur Herrschaftsempore der Burgkapelle auf Forchtenstein im Burgenland (Kat. 3)<sup>40</sup>. Auf diesen Stifter, der selbst eine volkstümliche und berühmt gewordene Schrift über *Sämtliche Marienbilder der Welt* publiziert hat (Tyrnau 1690), gehen die meisten burgenländischen Marienwallfahrten zurück<sup>41</sup>. Bis auf die verlorenen Perücken besitzt die Gruppe mit beweglichen Armen, grünen Seidenbrokatkleidern, Kronen und Angebinden in der Technik von Klosterarbeiten und einem Anhänger mit einem kleinen Kupferstich noch vollständig ihre ursprüngliche Aufmachung. Eine Mariazellerfigur mit Kleidern des 18. Jahrhunderts in verglastem Altarschrein befindet sich in der Radegundiskapelle von Großhöflein, Burgenland, während die spätgotische Madonna im Hochaltar der ehem. Servitenkirche in Forchtenstein sich heute nur mehr in entkleidetem Zustand präsentiert (ein zeitgenössisches Gemälde des barocken Bekleidungsstandes befindet sich im Wiener Servitenkloster).

Aus der Steiermark wurde aus der Pfarrkirche von Nestelbach bei Graz eine nicht mehr aktive Prozessionsfigur einer sitzenden Maria mit Kind restauriert, die noch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen könnte (Kat. 4). Der rohe Holzkern von Maria und Kind ist am Rumpf zunächst mit Maisblättern überformt und dann mit Draperien aus geleimter Leinwand und Papiermaché belegt, grundiert und reich bemalt worden. Dazu kamen bemalte Wachsköpfe mit Glasaugen, jetzt fehlende Haare sowie holzgeschnitzte Hände, Kronen und Szepter. Die frontale Kopfhaltung ist für Prozessionsmadonnen typisch.

In Salzburg wurden 1977 zahlreiche kleinere bekleidete Wachsfiguren aus Klöstern und Kirchen des Landes im Dommuseum gezeigt<sup>42</sup>.

Die in Tirol erhaltenen und teilweise noch bei Prozessionen mitgetragenen bekleideten Barockfiguren, die Ursula Mayrhofer an 17 Orten erfaßt hat, sind alle erst im Rokoko ab etwa 1740 entstanden<sup>43</sup>.

40 Schmeller-Kitt, A.: Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks Mattersburg. Österr. Kunsttopographie XLIX. Wien 1993, S. 277, Abb. 412, 413 (ohne Kleidung vor Restaurierung).

41 Fazekas, I.: Paul Esterhazy. In: Bollwerk Forchtenstein. Katalog der Burgenländischen Landesausstellung. Eisenstadt 1993, S. 42 ff., bes. S. 49.

42 Neuhardt, J. (Hg.): Köstlich altes Wachsgebild. Ausstellungskatalog (Dommuseum). Salzburg 1977, Titelbild, Abb. 20 – 24.

43 Siehe Mayrhofer (wie Anm. 12).

Darunter befinden sich außer Marienfiguren auch mehrere Anna- und Schutzengelgruppen sowie eine Michaelsfigur. Mayrhofers Katalog kann hier durch mehrere in den letzten Jahren vom Bundesdenkmalamt restaurierte Marien- und Heiligenfiguren ergänzt werden. Auf Kaltenbrunn im Kaunertal wurde schon im Zusammenhang mit bekleideten gotischen Figuren verwiesen (Kat. 1). In der Pfarrkirche von Haiming im Oberinntal stehen vier nicht untersuchte Figuren in Glasschreinen, und in der zugehörigen Expositurkirche Haimingerberg kommt eine Muttergottes mit Kind aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, die wie die folgenden auf der Ausstellung im Wiener Museum gezeigt wird. Ihre Qualität von Bildhauerarbeit und Fassung von Büste, Händen und Füßen ist ausgezeichnet und gut erhalten, dazu kommen echte Haare, Glasaugen und eine teilweise ergänzte vierteilige Garderobe (Kat. 5). Diese Statue ist ein schönes Beispiel für die Nobilitierung und zugleich Aktualisierung der Figurenbekleidung *à la mode* auch im bäuerlichen Umfeld. Eine noch wesentlich umfangreichere Garderobe dieser Zeit für eine kleine Wachsmadonna mit mehreren Strümpfen, Schuhen und Stecktüchlein aus dem Institut der Englischen Fräulein in München verwahrt das Diözesanmuseum Freising<sup>44</sup>. Im Unterinntal besitzt die Kirche von Mariathal bei Kramsach mehrere zum Teil bewegliche bekleidete Holzfiguren, die in Glasschreinen in der Kirche aufgestellt sind. Diese weisen neben Schutzgittern auch Vorhänge als Blick- und Lichtschutz auf. Ihrem Figuren- und Kleidungsstil nach sind sie erst im frühen 19. Jahrhundert nach der Umwandlung des 1782 aufgehobenen Dominikanerinnenklosters 1791 in eine Pfarrkirche entstanden. Sie stellen eine Madonna mit Kind, den heiligen Joseph und den guten Hirten dar. Dazu ist noch eine vielleicht ältere beschädigte bewegliche Marienfigur vorhanden. Ihre Bekleidung mit gold- und silberbestickten roten und blauen Samtkleidern folgt in vereinfachten Formen den Vorbildern des Rokoko (Kat. 7 und 8). Eine ebenfalls ausgestellte, nach Verlust des halben Wachskopfes mühevoll wieder hergestellte Replik der Freisinger Madonna befindet sich in Privatbesitz in Obern bei Leutasch (Kat. 9). Sie besteht aus einer tuchumhüllten Strohpuppe mit papiergefülltem Unterrock und Fleischteilen aus Wachs mit Flachshaaren. Kleidung und Schmuck sind der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Biedermeier) zuzurechnen. Das im Jahre 1802 zerstörte

44 Diözesanmuseum Freising, Kataloge Bd. 2. Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol. 12. bis 18. Jahrhundert. Freising 1984, S. 182 ff. mit Abb.

Urbild in Freising hat Maria als unbefleckte Braut des heiligen Geistes dargestellt. Eine schöne kleine Nachbildung als beweglich geschnitzte Holzfigur mit prunkvoller Bekleidung befindet sich im Diözesanmuseum in Freising<sup>45</sup>. Ferner wären die bekleideten Barockkrippen in Tirol eine eigene Untersuchung wert.<sup>46</sup> An dieser Stelle sei nur auf die Weihnachtskrippe in der ehem. Jesuitenkirche von Hall in Tirol verwiesen, für die neue Befunde vorliegen (Kat. 6).

Das historische und noch heute gepflegte Brauchtum religiöser Figurenbekleidung scheint noch wenig erforscht, auch unter dem Blickwinkel der Brüche und Wiederaufnahmen dieser Sitte.

Mayrhofer nimmt die Pfarrkirche von Axams bei Innsbruck als Beispiel, wo neben zwei bekleideten Prozessionsfiguren auch eine Reihe barocker Prozessionsbildfahnen beeindruckend, deren textile Teile leider alle in jüngster Zeit erneuert worden sind. Bei der thronenden Rosenkranzmadonna in Axams handelt es sich um eine hölzerne Gliederpuppe, deren Holzköpfe für die Prozessionen durch solche aus Wachs ausgetauscht werden können. Für die etwas jüngere Immaculatafigur gibt es sogar zwei Wachsköpfe, sodaß hier nicht nur das Bemühen um Beweglichkeit der Glieder, sondern auch um Variation des Ausdruckes zur funktionsbezogenen Verlebendigung bekleideter Heiligenfiguren deutlich wird.<sup>47</sup>

Schließlich ist bei bekleideten Sakralfiguren in Österreich noch das Thema der geschmückten Reliquienskelette und Scheinleiber als durch Körperreliquien ausgewiesenen echten oder scheinbaren Toten-*effigies* anzudeuten<sup>48</sup>. Deren profane Erscheinungsformen und Zeremonielle leiten sich aus der Rechtsgeschichte her, doch tritt die stellvertretende figürliche *repraesentatio* auch bei frommen Votivbräuchen mit Wachsfiguren auf. Von diesen ist die bekannte Votivstatue der Anna Bruggmayr von 1778 aus dem Kreszentia Kloster in Kaufbeuren, Bayern, exemplarisch untersucht worden<sup>49</sup>. Dieses

45 Freising (wie Anm. 44), S. 169 mit Abb.

46 Vgl. Arnold-Öttl: Krippendorf Götzens. In: Götzens. Hg. von der Gemeinde Götzens, Innsbruck 1988, S. 167 – 180.

47 Mayrhofer (wie Anm. 12). Ferner Götzner Madonna und Prozessionsordnung. In: Müller, G.: Götzens – ein Zentrum des Glaubens (wie Anm. 46), S. 123 ff.

48 Keller, H.: Effigie. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV. Stuttgart 1958, Sp. 743 – 749. Ferner Brückner (zit. Anm. 1), S. 17 ff.

49 Hückel, A. und I. Schnell: Die Untersuchung und Restaurierung der Wachsvotivfigur der Anna Bruggmayr im Kreszentia-Kloster in Kaufbeuren. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1, 1987, S. 143 – 155. Dies.: Filippo

Wachseffigies soll sowohl Lebensgröße (172 cm) als auch Gewicht (ca. 50 kg) der Votantin reproduzieren. Es ist vom Augsburger *Lebzelter und Waxarbeiter* Peter Stürzer rückseitig signiert. Textilmaterial ist hier aber im Unterschied zu anderen Keroplastiken nur als wachstränkte Unterlage eingesetzt. Reliquien als Sammelobjekte und ihre Bedeutung haben zuletzt zwei Ausstellungen bekannt gemacht<sup>50</sup>.

Die noch an sakralen Orten unseres Landes befindlichen bekleideten Körperreliquien sind kaum publizistisch erfaßt und noch weniger untersucht. Das wohl prominenteste Beispiel ist die im Hochaltarschrein der Pfarrkirche von Eben am Achensee, Tirol, um 1740 aufgerichtete heilige Notburga. Das Ensemble ist vor wenigen Jahren restauriert worden. Der verglaste Schrein kann mit bemalten Metallplatten verschlossen werden und bereichert als Sondertypus die Vielfalt barocker Wandelaltäre. Die prunkvolle Inszenierung erkennbar gelassener Totengerippe mit Mitteln der Textil- und Goldschmiedekunst bezieht ihren Reiz und ihre Bedeutung vor allem aus dem Gegensatz von Prunk und Vergänglichkeit im Sinne des Vanitasgedankens der Barockliteratur. Als Beispiele sei hier auf die bekleideten Skelette in vergoldeten Glasschreinen in der Waldaufkapelle der Pfarrkirche Hall, in der Stiftskirche von Stams und in Mariathal bei Kramsach (hl. Privata um 1730), alle Tirol, in der Stiftskirche Melk, NÖ (hl. Koloman um 1735) und in der Kapelle von Schloß Esterházy in Eisenstadt (hl. Konstantin um 1685) verwiesen.

### 3. Pflege und Restaurierung bekleideter Bildwerke

Licht, Staub, Feuchtigkeit und mechanische Beanspruchungen sind allgemein die stärksten Schadensfaktoren für Textilien. Sie bewirken nicht nur äußerliche Veränderungen wie Ausbleichen oder Vergrauen, sondern beschleunigen wesentlich die Alterung, die sich als Brüchigkeit, Schimmelbildung (Stockflecken), Risse oder Auflösen von Nähten sichtbar macht. Sorgloser Umgang beim Gebrauch, mehr aber

Agrippis „Kunstleib“ in der Pfarrkirche zu Gerzen. Zur Restaurierung einer bekleideten Wachsfigur aus dem 19. Jahrhundert. In: Jahrbuch des bayerischen Amtes für Denkmalpflege 43. München 1989, S. 85 – 88.

50 Legner, A. (Hg.): Reliquien. Verehrung und Verklärung. Skizzen und Notizen zur Thematik und Katalog zur Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgenmuseum. Köln 1989. Neuhardt, J. (Hg.): Religiöse Volkskunst aus den Alpenländern. Die Sammlung Louis Peters. Salzburg 1993.

noch bei der Lagerung beschleunigen den Verfall und führen nicht selten zu Reparaturen, die den Bestand noch weiter schädigen. Zu bedenken bleibt natürlich bei jeder Maßnahme an sakralen Kultfiguren, die noch im Gebrauch stehen, daß hier nicht nur museale Maßstäbe angelegt werden dürfen, doch sollte bei der oftmals hohen Qualität von Figuren und Bekleidung auch der Kunstwert ein Grund für angemessene Pflege und Wertschätzung im Umgang mit den Stücken sein. Die in Mariathal vorhandene Kirchenaufbewahrung in Glasvitrinen mit Vorhängen erfüllt, ein nicht zu feuchtes Kirchenklima vorausgesetzt, die entsprechenden Schutzbedingungen.

Reparaturen an alten Wachsbildwerken, Farbfassungen, Metallschmuck und Figurenbekleidungen sollten nur geschulten Restauratoren anvertraut werden, da gewerbliche Werkstätten oder Laien häufig viel mehr als nötig am Altbestand erneuern und diesen dadurch unnötig verfälschen oder auch ganz zerstören<sup>51</sup>. Außerdem sind textile Erneuerungen (darunter die sogenannten Übertragungen von aufgelegten Goldstickereien auf neue Trägerstoffe) wesentlich teurer als die Konservierung und behutsame Ausbesserung der Altsubstanz. Wichtig ist auch die Bestandsaufnahme der jeweils vorhandenen alten Attribute und Schmuckstücke und deren materialgerechte Pflege (z.B. Edelmetallteile nur mit Handschuhen anfassen und mit trockenem Pinsel reinigen)<sup>52</sup>. In der Regel sollten Kleidung und zugehörige Figur zugleich gepflegt werden, um auch für das Textil nachteilige Figureschäden zu beheben und die richtige Paßform zu sichern.

Bei den gezeigten und anderen aktuellen Restaurierungen in den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes in Wien (siehe den folgenden Katalog) waren an den gefaßten Holzskulpturen nur kleinere Formergänzungen, Reinigung und Ausbesserung der Fassungen notwendig. Bei der Nestelbacher Leinen-Papiermachéplastik wurde zwar nach kleinen Freilegungsproben und Farbanalysen der Schich-

51 Zur wissenschaftlichen Problemstellung vgl. Zander-Seidel, I.: Bild – Text – Original. Zur Zusammenarbeit von Kunsthistoriker und Restaurator in der historischen Textilforschung. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 2, 1988, S. 365 – 374. Zur wissenschaftlich begründeten Textilrestaurierung siehe Flury-Lemberg, M.: Textilkonservierung im Dienste der Forschung (Schriften der Abegg-Stiftung Bern). Bern 1993, S. 19 ff. (Konservierungsmethoden), 233 ff. (Grabfunde), 268 ff. (Tuchreliquien).

52 Ein Muster für Schmuckinventarisierung liefert Egger, G.: Der Schmuck des Gnadenbildes von Maria Dreieichen. In: alte und moderne kunst 189, 1983, S. 22 – 25.

tenbefund von mindestens 5 Übermalungen dokumentiert, letztlich aber nur der Letztbestand gereinigt, konserviert und farbig ergänzt. Am kompliziertesten erwiesen sich die gebrochenen Wachsköpfe wiederherzustellen. Bei der Nestelbacher Gruppe konnten falsch verklebte Brüche wieder eingerichtet und die Fugen verkittet und eingetönt werden. Ferner wurde der Gewichtsdruck der Holzkrone über eine tiefer verankerte Metallarmierung abgeleitet. Bei der Freisinger Madonna aus Obern hat die Wachsbildhauerin Rita Furrer die fehlende linke Gesichtshälfte in Gips nachmodelliert und die fehlenden Teile als dünnwandigen Wachsguß mit einer nach Farbe und Transparenz ähnlichen Wachsmischung ergänzt. Neugekaufte Glasaugen wurden hier wie vordem mit Wachs eingesetzt und die Tönung der Hautfarbe lasierend an den Bestand angepaßt. Bei Verlust der echten Haare haben wir auf verfälschende Ergänzungen bewußt verzichtet. Der vom Brüsseler Restaurierinstitut veröffentlichte Restaurierbericht einer in ihrer Vielfalt vergleichbaren belgischen Madonnenfigur des Rokoko bestätigt im Vergleich die hier beschriebene Arbeitsweise<sup>53</sup>.

Die genannten Restaurierbeispiele aus Österreich bleiben zwar nach wie vor als Teile der Ausstattung in historischen Sakralräumen integriert, doch werden sie nicht oder nur mehr sehr eingeschränkt für den Gebrauch in Prozessionen oder Kulthandlungen beansprucht. Ihre Wirkung ist damit auf ihre kulturbildhafte Präsenz und die Schönheit von Darstellung und Material beschränkt. Nach strengen methodischen Maßstäben der Denkmalpflege und Restaurierung unlösbar sind Fälle wie der der gotischen stehenden Madonna mit Kind aus der Pfarrkirche von Enns-Lorch, OÖ, wo die Entfernung der Barockinszenierung nur mehr einen kahlen Kopf und entstellte Schulterbereiche zurückgelassen hat. Mit einer Leinwandfaltenkaschierung wurde versucht, die Statue durch Ergänzung der Schleierform wieder aufzuwerten, um die Verluststelle nicht zum optischen Ärgernis oder Mißverständnis für uninformierte Betrachter werden zu lassen. So erfreuen uns bekleidete sakrale Bildwerke einerseits noch heute in ihrer naiven oder modisch-verspielten Vergegenwärtigung des Heiligenhimmels und führen zum anderen aber auch die Brüche der Geschichte im religiösen Brauchtum in Gestalt von Klitterungen, Mißbildungen und Verlusten vor Augen.

---

53 Allard, D. (Hg.): S.O.S. Polychromies. Ausstellungskatalog Musée des Arts Anciens Namurois. Namur 1995, S. 105 – 108 mit Abb.

#### 4. Katalog von restaurierten bekleideten Heiligenfiguren<sup>54</sup>

Die im folgenden besprochenen Figuren sind in den letzten Jahren in den Wiener Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes untersucht und konserviert worden. Das heißt, daß der überkommene Bestand erhalten, gesichert, gereinigt und behutsam ausgebessert worden ist – mit Ausnahme der im Katalog eigens angeführten Zutaten. Die naturwissenschaftlichen Materialanalysen führte das Amtslabor (Dr. Hubert Paschinger, Dr. Helmut Richard) durch. Die vollständigen Arbeitsdokumentationen befinden sich im Werkstättenarchiv. Die Katalognummer 10 betrifft im Depot des Österr. Museums für Volkskunde gefundene Figurengerüste ohne Bekleidung unbekannter Herkunft, die eigens für die Ausstellung konserviert wurden. Deren Katalogbeschreibung verfaßte Dr. Margot Schindler.

1) *Kaltenbrunn im Kaunertal, Tirol*, Wallfahrtskirche, Gnadenstatue stehende Madonna mit Kind, 14. Jahrhundert, Lindenholz, 64 cm hoch, vollrund geschnitzt, einige barocke (?) Überarbeitungen der Form (Kind, Scheitel und Schulterbereich Mariens). Über älteren Resten (vergoldete Haare) wurde eine Barockfassung festgestellt und in Tratteggiomanier retuschiert (weißes Kleid und Schleier, glanzvergoldeter Mantel mit blauem Umschlag). Die vergoldeten Silberkronen stammen aus dem Rokoko, ebenso die goldgestickten Kleider mit Metallpailletten und Klöppelspitzen. Kettenbehang und Mantel sind Erneuerungen des 19. Jahrhunderts (vgl. Kat. 5, Kleidungsstück Nr. 7). Restaurierung 1980/81 Rosl Laub (Skulpturfassung).

2) *Rattenberg, Tirol, ehem. Servitenkirche*, Ecce Homo-Kapelle, Altar um 1710 mit stehendem Schmerzensmann um 1510 (Barockisierung zerstört), 170 cm hoch, Lindenholz: aus mehreren Holzteilen hohl gefertigter Korpus mit einfachen Schulterscharnieren und gedrechselten Gelenken für Hals und Ellenbogen. Durch 1976 entfernte barocke Zutaten wurden die umfangreichen formalen Überarbeitungen von Kopf und Lententuch (um 1710) freigelegt und dabei bis zu 8 spätere Überfassungen des Bildwerks und der alte Spottmantel zerstört. Verblieben sind Reste der Erstfassung mit typischer spätgotischer orange Untermalung (Miniumrot) beim Inkarnat, Smalteblau

<sup>54</sup> Die meisten im Katalog genannten Tiroler Figuren sind in der letzten Ausgabe des Dehio-Handbuches der Kunstdenkmäler Österreichs, hg. vom Bundesdenkmalamt, nicht aufgenommen.

beim Lententuch (paßt für 17. Jahrhundert) mit Vergoldung und Indigoblau darüber (18. Jahrhundert). Die Restaurierung konnte nur mehr den skelettierten Zustand auf dem jeweiligen Niveau zur Einheitlichkeit bringen und einen neuen Spottmantel nach barockem Vorbild und Schnitt (Ecce Homo in der Kapelle von Hohenwerfen, Salzburg) anfertigen.

Restaurierung 1983 durch Emil Schkrohowsky (Bildhauerarbeiten), Lötte Widmann (Fassung), Hilde Neugebauer (Spottmantel).

3) *Forchtenstein, Bgld., Burg*, Stehende Madonna mit Kind über dem Eingang zur Kapellenempore, 113 cm hoch, Lindenholz gefaßt, bewegliche Arme, ursprüngliche Bekleidung und Schmückung, gestiftet 1687 aufgrund der Rückseiteninschrift mit Wappen des im gleichen Jahr gefürsteten ungarischen Palatins Paul Esterhazy: "Hanc Deiparae Mariae Imaginem Pro Arcis Suae Frakno Capella Fieri Curavit Cel: Sac: Rom: Imp: Princeps Paulus Estoras Reg: Hung: Palatinus: Anno M:DC:LXXXVII:"

Originale Farbfassung von Inkarnat und blau-weiß geblütem Kleid, Haarperücke ist verloren, ursprüngliche Bekleidung im Dreiecksschnitt mit Armlöchern aus hellgrünem Seidenbrokat mit Goldfäden, blaues Leinen-(Maria) bzw. Seidenfutter (Kind) und vergoldeter Klöppelspitze (oxydiert) sowie leimgesteiftes Leinengewebe als Zwischenlage. Originale Kronen und Blumensträußchen aus vergoldetem Silberblech mit Goldstickerei, Glasperlenbesatz, Seidenblumen etc. Zum Schmuck gehören ferner ein an die Brust geheftetes Medaillon mit Marienkupferstich (?) auf Seidenrips unter Glas in reicher Golddrahtrahmung mit cremefarbener Seidenmasche sowie drei Glasperlenketten.

Restaurierung 1992/93 durch Zea Fio (Fassung) und Elisabeth Macho-Biegler (Bekleidung und Schmuck).

4) *Nestelbach, Stmk., Pfarrkirche*, Sitzende Madonna mit Kind, wohl erste Hälfte 18. Jahrhundert, 130 cm hoch: grober Holzkern, Rumpf mit getrockneten Maisblättern gefüttert, darüber Marienkleid mit leimgesteifter Leinwand mit Papiermachéauflage (beim Kind nur Leinwand), alles grundiert und gefaßt, Köpfe Wachsgüsse mit Glasaugen, Echthaarperücken sind verloren (plumpe Hanfergänzung), Hände und Attribute Holz gefaßt.

In der Erstfassung war das Marienkleid rosa (Bleiweiß mit Rotlack) mit grün-gelb-goldenem floralem Streumuster, der Mantelumhang blau (Preußischblau mit Bleiweiß) und das Kinderkleid hellrot (ver-

schnittenes Bleiweiß mit Zinnoberrot und Rotlacklasur). Durch die Verwendung von Preußischblau ergibt sich für diese Erstfassung ein terminus post von 1720/30, während die erste Übermalung des Mantels mit künstlichem Ultramarinblau erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sein kann.

Restauriert 1994 von Zea Fio.

5) *Haimingerberg (Silzerberg), Tirol, Expositurkirche*, stehende bekleidete Gottesmutter mit Kind, Mitte 18. Jahrhundert, Fichtenholz, 126 cm hoch:

Roh belassener Holzkörper (nur Büste, Arme, Schuhe und Kind sind geschnitzt) mit nie übermalter Erstfassung, Glasaugen und echten Haaren. Siebenteilige Bekleidung Mariens und zweiteilige des Kindes ist teilweise erneuert. Als Attribute und Schmuck sind barock geschnitzte und vergoldete Kronen, Szepter und Weltkugel sowie zwei barocke Sträußchen aus Metallblumen, zwei Glasperlenketten und ein Rosenkranz aus teils silbergefaßten Speckstein(?)kugeln vorhanden.

Die Kleiderfolge Mariens besteht aus: 1. langem Unterhemd aus weißem Leinen, 2. Leinenunterrock mit Hüftpolstern aus Filz, 3. Bluse mit weißen Ärmeln mit Spitzenmanschetten und schwarzem Stoffmittelteil, 4. bodenlanges tailliertes Kleid aus rosarotem Baumwollchintz (glänzende, gewachste Oberfläche) mit goldenem Klöppelspitzenbesatz und seitlich gestaffeltem Faltenrock, 5. bodenlanger rotbrauner (wohl früher dunkelrot) Samtrock mit barocker Goldstickerei und Paillettenbesatz (ehem. Oberteil dazu fehlt), 6. rotbraunes bodenlanges, tailliertes Samtkleid mit Goldstickerei in Auflegetechnik mit barocken Motiven, 7. Mantelumhang aus hellblauer Seide mit Goldstickerei in Auflegetechnik mit Wellenrankenmotiv. Von dieser Garderobe sind 1 bis 5 aufgrund von Ausführung und Motiven barocken Ursprungs, Nummer 6 ist wohl im frühen 19. Jahrhundert nach barockem Muster entstanden und Nr. 7 ist eine Neuschöpfung des 19. Jahrhunderts.

Restaurierung 1995 durch Pia Maria Gazzola (Skulpturfassung), Johannes Nigisch (Fingerergänzungen) und Elisabeth Macho-Biegler (gesamte Bekleidung).

6) *Hall in Tirol, ehem. Jesuitenkirche*, Weihnachtskrippe, zweite Hälfte 18. Jahrhundert, dreizehn reich bekleidete Figuren von halber Lebensgröße vor einem hohen gemalten Krippenprospekt.

Die großen Standfiguren (z.B. Maria, Joseph und die Könige) haben geschnitzte Holzkörper mit beweglichen Gelenken und mit Stoffen

gepolstertem Körper, geschnitten und gefaßten Händen, aber bemalten Wachsköpfen mit Glasaugen und Flachsperücken. Die kleineren Figuren bestehen aus kleiderpuppenartigen Holzkörpern mit gedrehten oder aus Draht gebogenen Armen und geschnitzten drehbaren Holzköpfen und -händen mit ursprünglicher Bemalung. – Diese Krippe betreut die Marianische Männerkongregation von Hall.

Restaurierung 1989 durch Rita Furrer (Wachsteile) und Gabriele Fiala (Bekleidungen).

7) *Mariathal bei Kramsach, Tirol, Pfarrkirche*, stehende Madonna mit Kind, zweite Hälfte 18. Jahrhundert, Nadelholz, 165 cm hoch (mit Krone): bei Maria ist der rohe Nadelholzkörper mit Stoffen umhüllt, bewegliche rohe Holzarme münden in geschnitzte und gefaßte Hände, die Köpfe zeigen Originalfassung mit Glasaugen und tragen Echthaarperücken sowie einfache silber-goldene Metallkronen des Rokoko. Die Bekleidung Mariens besteht aus einem weißleinenen Unterrock, einem weißleinenen langen Unterhemd, einem zweiteiligen Kleid aus rotbraunem Samt mit spätbarocker Goldstickerei in Aufletechnik mit Paillettenbesatz. Der scharfgelbe Mantelumhang ist neuere Zutat.

Restaurierung 1996 in Arbeit.

8) *Mariathal bei Kramsach, Tirol, Pfarrkirche*, heiliger Joseph, Ende 18. Jahrhundert (?), Standfigur mit beweglichen Holzarmen, geschnitzten und gefaßten Händen und Kopf (mit Glasaugen? übermalt?), 145 cm hoch. Die Figur trägt ähnlich wie Nr. 7 weißleinenes Unterkleidung, darüber einen dunkelblauen Samtmantel mit goldener einfacher Randstickerei und einen neueren Mantelumhang. Für eine Entstehung noch im 18. Jahrhundert als Gegenstück zur Madonna Nr. 7 sprechen die kunstvollen Metallblumen-Glasperlengewinde des Kopfkranzes und der aus geprägten Metallblättern gewickelte Aaronstab.

Restaurierung 1996 in Arbeit.

9) *Obern bei Leutasch, Tirol*, Privatbesitz, Nachbildung der ehem. Freisinger Madonna (Maria als unbefleckte Braut des heiligen Geistes), erste Hälfte 19. Jahrhundert, 87 cm hoch:

Der Körper der Plastik besteht aus einem gebündelten Strohkern, der bis in den Wachskopf reicht. Der Rumpfteil und die Beine sind mit Wolle überformt und mit Leinengewebe überzogen, Kopf, Hände und Füße bestehen aus bemaltem Wachsguß, dazu kommen Haare aus Baumwolle mit Flachs überlegt und (jetzt) erneuerte Glasaugen. Die

Figur schwebt wie ihr Vorbild durch eine rückseitige Metallstange gehalten über einer blaugefaßten Holzku­gel als Basis.

Die Bekleidung besteht aus einem Hüftunterrock aus gefaltetem beschriftetem Papier, den Kleidoberteil bildet ein gemustertes Seidenjacquardgewebe mit Blütenmotiven, das rückseitig zusammengebunden ist. Die Mitte trägt vorne Goldstickerei umrahmt mit silberner Klöppelspitze über papierverstärktem Leib, dazu Seidenfütterung. Der ausgebleichte Rock ist schürzenartig um die Taille gebunden, zur Versteifung ganz mit Papier unterlegt und vorne mit silberner Klöppelspitze verziert. Bunte Seidenbänder sind um Hals und Hüfte gebunden. Kopfkranz und Sträußchen in der Hand bestehen aus bunten Stoff- und Papierblumen über Metallkern.

Restaurierung 1994/95 durch Rita Furrer (Wachsteile) und Elisabeth Macho-Biegler (Bekleidung und Schmuck).

10) Wien 8, *Österreichisches Museum für Volkskunde*, drei Grundformen von ehemals bekleideten Skulpturen unbekannter Herkunft:

Krippengroßfigur (?), Weichholz, geschnitzt, Kopf und Beine gefaßt, 115 cm hoch. Die sichtbaren Teile (Kopf, Hände, Beine) sind ausgeführt, der für Bekleidung vorgesehene Rest des Körpers ist nur roh bearbeitet. Engelkopf mit jugendlichem Antlitz, mit langem, lockigem Haar. Gliederfigur mit in alle Richtungen drehbaren Kopf-, Schulter-, Ellbogen- und Kniegelenken. Mit Holzwolle gepolsterter, taillierter Leib, Brust aus grobem Leinen, Bauch aus geblütem Zeug. Füße mit angeschnitzten Bühnenschuhen in Form von römischen Sandalen. Die Figur war ursprünglich mit Trachtenstücken bekleidet, die stark unter Mottenfraß gelitten haben und nicht mehr erhalten sind. Möglicherweise Südtirol, spätes 17., Anfang 18. Jahrhundert. ÖMV Inv. Nr. 53.463

Krippengroßfigur (?), ähnlich der vorigen, Hl. Joseph?, Apostel? (Johannes, Petrus?), Weichholz, geschnitzt, Kopf und Beine gefaßt, 118 cm hoch. Kopf, Arme und Beine beweglich wie oben. Männlicher Kopf mit Vollbart, Körper ohne Taille, grobes Leinen, gepolstert. Beine mit angeschnitzten Bühnenschuhen, römische Stiefel. Die Figur könnte auch ein Wächter von einem Hl. Grab sein oder von einer Abendmahlszene stammen. ÖMV Inv. Nr. 53.464

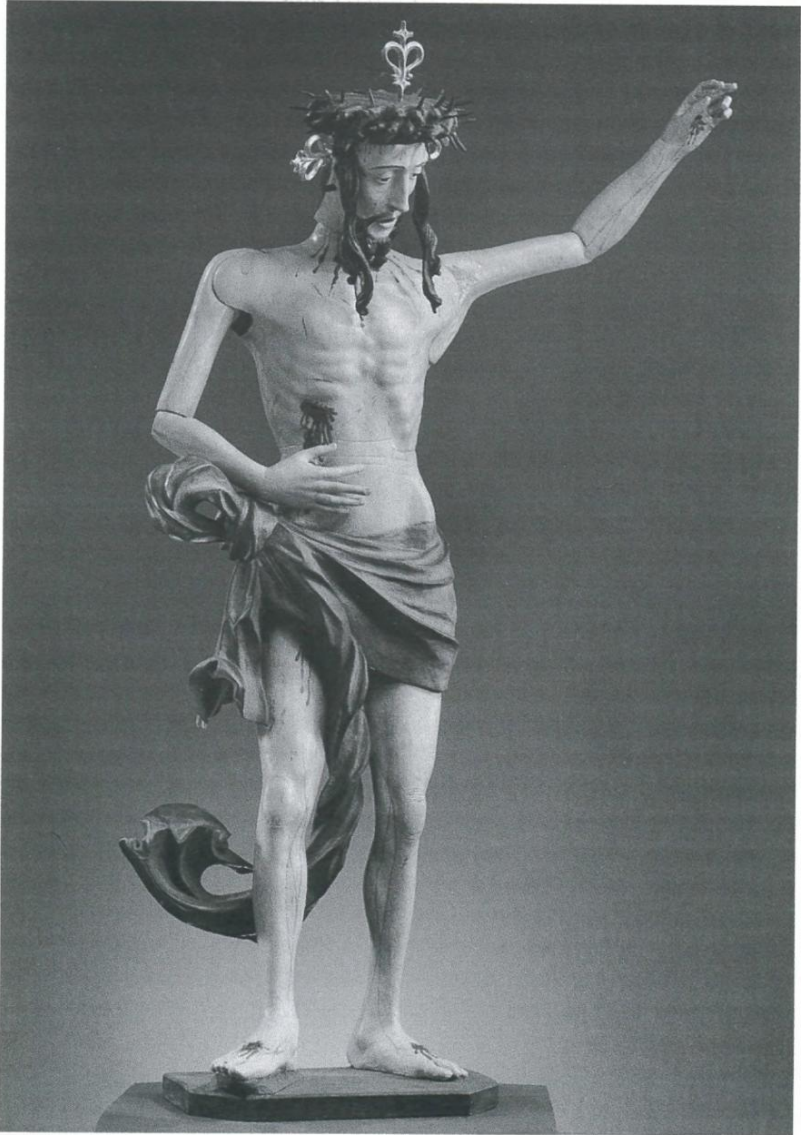
Krippengroßfigur (?), Weichholz, geschnitzt, Kopf und Beine gefaßt, 117 cm hoch. Engelkopf mit weiblichen Zügen, Kopf-, Schulter- und Ellbogengelenke beweglich, Beine bis über die Knie gefaßt, am linken Fuß Rest einer angeschnitzten, bemalten Sandale, rechter Fuß

fehlt, linker Unterarm fehlt, um die sehr schmale Taille liegt lose ein mit Holzwolle gepolsterter Hüftring. ÖMV Altbestand o. Nr.





Abb. 1a und 1b: Kaltenbrunn im Kaunertal, Tirol, Gnadenbild Madonna mit Kind 14. Jahrhundert in Farbfassung des 18. Jahrhunderts bzw. mit Bekleidung und Rokokokronen des späten 18. und 19. Jahrhunderts (Kat. 1) (© Bundesdenkmalamt Wien)



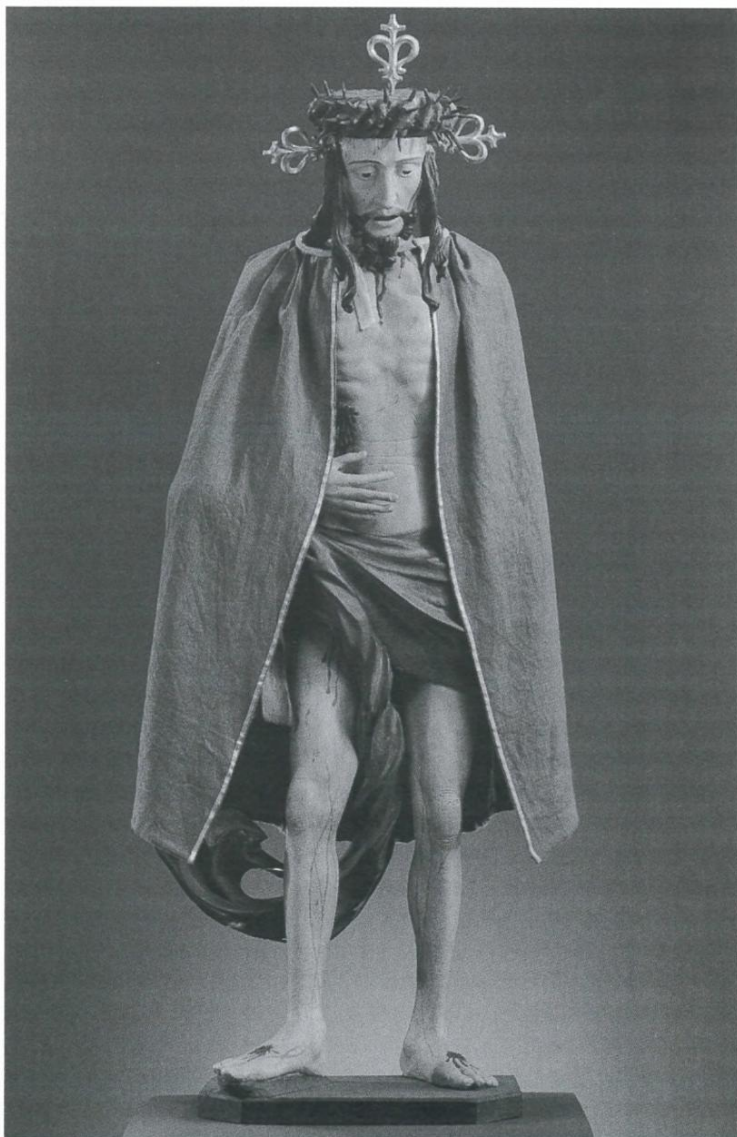


Abb. 2a und 2b: Rattenberg, Tirol, ehem. Servitenkirche, Ecce Homo-Kapelle, Schmerzensmann um 1510 mit beweglichen Gliedern bzw. in 1710 eingerichteter barocker Haltung mit Spottmantel (Kat. 2) (© Bundesdenkmalamt Wien)





Abb. 3a und 3b: Forchtenstein, Bgld., Burgkapelle, Madonna mit beweglichen Gliedern, gestiftet von Paul Esterhazy, ohne ihre originale Bekleidung (Kat. 3)  
(© Bundesdenkmalamt Wien)



Abb. 3c: Forchtenstein, Bgld., Burgkapelle, Madonna mit beweglichen Gliedern, gestiftet von Paul Esterhazy, mit originaler Bekleidung (Kat. 3)  
(© Bundesdenkmalamt Wien)



Abb. 4: Nestelbach, Stmk., Pfarrkirche, sitzende Madonna mit Kind, 18. Jahrhundert, mit Wachsköpfen und bemalter Kleidung aus Steifleinen mit Papierauflagen und Grundierung im Zustand der belassenen Bemalung des späten 19./frühen 20. Jahrhunderts (Kat. 4) (© Bundesdenkmalamt Wien)





Abb. 5a und 5b: Haimingerberg, Tirol, Filialkirche, Stehende Madonna mit Kind, 18. Jahrhundert, mit geschnitzten und gefaßten sichtbaren Körperteilen, dazu Glas-  
 augen und Echthaare, in Rokokokleid Nr. 4 (über Holzgerüst und Unterhemden)  
 bzw. mit vollständiger Gewandung und Schmückung des 18. und 19. Jahrhunderts  
 (Kat. 5) (© Bundesdenkmalamt Wien)

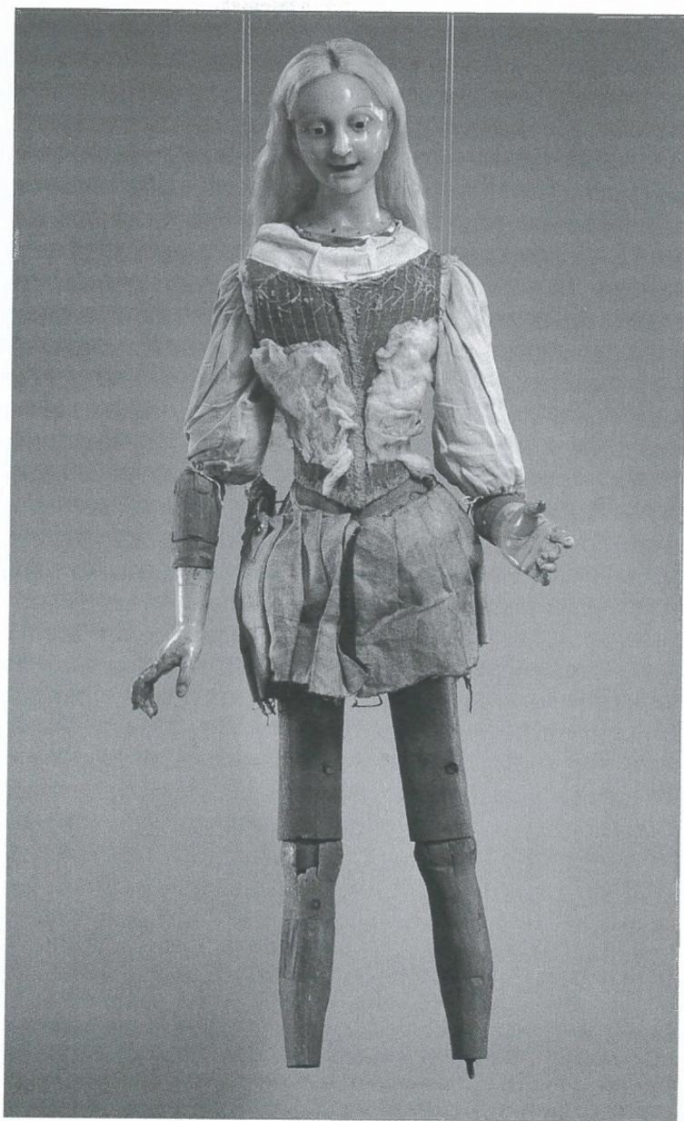




Abb. 6a und 6b: Hall in Tirol, ehem. Jesuitenkirche, Weihnachtskrippe des 18. Jahrhunderts, Marienfigur bzw. kniende Hirten im Zustand ohne Bekleidung zeigen die verschiedenen Beweglichkeitskonstruktionen mit Holzgelenken oder Draht sowie bemalte Wachs- oder Holzköpfe (Kat. 6) (© Bundesdenkmalamt Wien)





Abb. 7a und 7b: Obere bei Leutasch, Tirol, Nachbildung der Freisinger Madonna, 19. Jahrhundert, mit sichtbaren Körperteilen aus Wachs, Rumpf als leinenbespannter Strohpuppe und zeitgleicher Bekleidung, Vorderansicht vor bzw. nach Restaurierung (Kat. 9) (© Bundesdenkmalamt Wien)



Wahre Abbildung des Bralten gnadenbilds  
bey denen P.P. Serviten zu Forchtenau  
in Hungarn



Abb. 8a und 8b: Forchtenstein, Bgld. Pfarr( ehem. Serviten)kirche, ehemalige Barockkleidung der Hochaltarmadonna in Gemäldedarstellung des 18. Jahrhunderts (Wien, Servitenkloster) und heutiger, nach den josefinischen Reformen entkleideter Zustand des Gnadenbildes (© Bundesdenkmalamt Wien – Abb. 8a, M. Koller, Wien – Abb. 8b)



**Das Fastentuch von 1640 des  
Österreichischen Museums für Volkskunde.  
I. Zur Bedeutung und Restaurierung im Rahmen der  
Fastentücher Österreichs**

Von Manfred Koller

Im Frühjahr 1996 wird das im Bildfeld der Himmelfahrt Mariä mit H.A.M. 1640 bezeichnete große Fastentuch des Museums nach Jahren langer, durch den Museumsumbau und die Restaurierung in den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes bedingter Abwesenheit wieder ausgestellt. Es ist mit seinen 36 Szenen auf 32 m<sup>2</sup> Bildfläche aus dem Alten und Neuen Testament eines der späten und gut erhaltenen Beispiele dieses seit der Gotik mit Denkmälern belegten kirchlichen Fastenbrauchtums. Als monumentale Bilderbibel zeigt es für seine Gattung eindrucksvoll die Vielschichtigkeit religiöser *Volkskunst* als Mittel mancherorts noch lebendiger Traditionen, für die Religions- und Kunstgeschichte, Volkskunde, Denkmalpflege und historische Technologie Interesse und Verpflichtungen tragen.<sup>1</sup>

### **Darstellung und Komposition**

Inhaltlich gibt diese in sechs Zeilen zu je sechs gleichgroßen Einzelbildern angeordnete *Bilderbibel* das Heilsgeschehen in acht alttestamentarischen Szenen von der Schaffung Adams bis zur Opferung Isaaks wieder, gefolgt von sieben Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi (von der Verkündigung bis zum zwölfjährigen Jesus vor den Schriftgelehrten), drei Bildern über Christi Wundertaten und seine

---

<sup>1</sup> Die grundlegende Literatur zum Fastentuchproblem entstand erst in den letzten 15 Jahren: Emminghaus, J. H.: Fastentuch. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII. Stuttgart 1981, Sp. 826 – 848. Sörries, R.: Die alpenländischen Fastentücher. Klagenfurt 1988.

Versuchungen, zwölf Darstellungen der österlichen Leidensgeschichte (vom Einzug in Jerusalem bis zur Grablegung) und schließlich sechs Erlösungsthemen (von Abstieg in die Vorhölle, Himmelfahrt Christi, Pfingstwunder bis zur Himmelfahrt und Krönung Mariens). Die buchähnliche Lesbarkeit von links nach rechts wie in filmischer Abfolge ohne Texte entspricht dem seit der Romanik für hölzerne Kirchendecken (Hildesheim, Zillis), bei gotischen Wandmalereizyklen (z.B. Hochfeistritz oder Gerlamoos, Kärnten) oder in den Buchillustrationen der *biblia paupera* bewährten Prinzip narrativer Bilderzählung in Form einer nach Format und Komposition gleichgerichteten Einzelbilderfolge. Die im größten erhaltenen Fastentuch des europäischen Mittelalters im Gurker Dom von 1458 konsequente Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament (100 Bildfelder!) ist schon beim zeitlich nächsten Tuch in der Stiftskirche von St. Lambrecht, Stmk. (aus Veitsch stammend) mit 56 Feldern in ähnlicher Aufteilung wie das Wiener Stück zugunsten der Wunder Christi und des Marienlebens verändert. Bei den nächstfolgenden Fastentüchern des 16. Jahrhunderts in Haimburg, Bad St. Leonhard, Steuerberg, Baldramsdorf, Maria Bichl, Millstatt und Lienz sind die Themen der Wundertaten und des Marienlebens wohl unter dem Einfluß der Reformation ausgelassen.<sup>2</sup> Während aber die Tücher der Spätrenaissance in Millstatt 1593, Lienz 1598 und Bendorf 1612 mit der Abfolge von Himmelfahrt Christi – Pfingsten – Weltgericht (in Sternberg 1629 ohne Weltgericht) in seit dem 15. Jahrhundert üblicher Ikonographie schließen, folgen im Wiener Tuch von 1640 Himmelfahrt und Krönung Mariä auf das Pfingstbild als neue marianische Schlußthemen entsprechend dem erstarkten Marienkult der Gegenreformation.

Die jeweils 90 mal 78 cm großen Bildfelder sind von einem roten Rahmenraster von durchschnittlich 10 cm Breite umgeben. Von den Rahmenkreuzungen ausgehend ist ein weißer, formal zeitgemäßer floraler und perlstabartiger Rahmendekor aufgemalt. Der Übergang von Bildfläche und Rahmung ist, wie seit dem 16. Jahrhundert üblich (z.B. Haimburg, Ktn, 1504), mit weißen bzw. schwarzen Randstrichen versehen, die eine fensterartige Beleuchtungssituation andeuten. Realistisch genommen wäre für das Wiener Tuch also die Aufhängung für eine Beleuchtung von links zu interpretieren. Dies ist aber schon deshalb unwahrscheinlich, weil die meisten alten Kirchen geostet sind

<sup>2</sup> Sörries (wie Anm. 1), Kat. 1, 3, 7, 10 bis 15, 57 gibt für diese und das Wiener Tuch Kat. 20 vollständige Beschreibungen der gesamten Bilderfolgen.

und ihre links vom Hochaltar gelegenen Nordwände aus Licht- und Klimagründen vorwiegend fensterlos sind.

Die von Sörries als „Feldertyp“ eingeführte rasterförmige Simultandarstellung kanonischer Bibelthemen seit dem 15. Jahrhundert dokumentiert das konservative Beharren der im Alpenbereich verbreiteten Kultformen bis ins frühe 17. Jahrhundert, wie wir es ja auch von anderen Typen wie dem gotischen Flügel- oder Wandelaltar kennen. Sie geht gegen 1650 aber rasch zu Ende (Wien 1640, Strassburg 1663 aus Krassnitz, Kärnten). Denn kultgeschichtlich hatte sich diese Bildform durch die Einführung ständiger Kreuzwegbilderzyklen im Kirchenraum und ganzer Kalvarienberge im Freien zu dieser Zeit bereits überholt.<sup>3</sup> Sie wird durch die auf ein Hauptthema konzentrierte Andachtsbildform abgelöst, die sich seit der Mystik vor allem in Tafelmalerei und gefaßter Skulptur herausgebildet hat.<sup>4</sup>

### Form, Bedeutung und Brauch

Die im Mittelalter *Fasten-* oder auch *Hungertücher* genannten Bildwerke sind eigentlich liturgische Textilien. Ihre Form folgt demnach ihrer Funktion primär als Gebrauchskunst mit einfacher Ausführungstechnik (ungrundierte Leinwand, plakative Malweise), leichter Transport- und Lagerfähigkeit (aufrollbar) sowie meistens großem Format. Denn diese Tücher des Bilderbibeltypus hat man in der Regel am Aschermittwoch im Chorbogen aufgehängt, um den ganzen Altarraum zu verhüllen und die vierzigtägige vorösterliche Fastenzeit allen damit anzuzeigen. Es wurde schon bemerkt, daß diese Funktion einen der seltenen christlichen Verhüllungsbräuche darstellt, der nach den Schriftquellen in England im 13. Jahrhundert bereits kirchlich vorgeschrieben war, aber von Martin Luther 1526 als *gauckelwerk* mit anderen Osterbräuchen wie *palmen schießen* und *bilde decken* (= Kultfiguren bekleiden?) verspottet und bekämpft worden ist.<sup>5</sup> Das Wort *Hungertuch* findet sich nicht vor dem 16. Jahrhundert gebraucht,

3 Schiller, G. (Hg.): Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2. Freiburg i.Br. 1970, S. 490 f. (Kalvarienberg) und S. 645 f. (Kreuzweg).

4 Klein, D.: Andachtsbild. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1. Stuttgart 1937, Sp. 681 – 687. Belting, H.: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, S. 459 ff.

5 Nach Emminghaus (wie Anm. 1), Sp. 828

doch schon im 12. und 13. Jahrhundert werden *vela quadragesimalia* als *depicta* beschrieben (z.B. in St. Ulrich und Afra, Augsburg).<sup>6</sup>

Emminghaus hat im mittelalterlichen Schrifttum als Begründungen für diesen Brauch unsere Unwürdigkeit Gott zu schauen, die Demütigung im Leiden Christi und die Analogie zum Tempelvorhang Christi, der bei Jesu Tod entzweierteilt ist, nachweisen können. Dazu kommen spätere Vorstellungen wie der Hinweis auf das Grabtuch Christi oder die Gleichnishaftigkeit des Leinens als Produkt harter, der Erde abgerungener Arbeit für Tod und Erlösung sowie Buße und Läuterung im Herstellungsprozess der Leinenreinigung und Bleichung.<sup>7</sup> Diesen Interpretationen folgend kann man sich derartige rhetorische Bilder in den zeitgenössischen Fastenpredigten vor im Hintergrund hängendem Fastentuch gut vorstellen.

Die Wegnahme des Fastentuches erfolgte im Mittelalter formlos am Abend vor dem Gründonnerstag, während später zur Morgenliturgie des Mittwochs in der Karwoche die Fastentücher zugleich mit der Lesung der Bibelstelle vom Zerreißen des Tempelvorhangs (Matth. 27,50 – Lk. 23,45) fallengelassen worden sein sollen. Auf den mittelalterlichen Ursprung dieser theatralischen Bildfunktion weisen zweiteilige, auf Ringen verschiebbare Fastentücher (z.B. Westminster Abbey 1388), aber auch die symmetrische Aufteilung des Gurker Fastentuchs oder die deutliche Mittelnaht am Tuch aus Bändern in Vaduz.<sup>8</sup> Aufgrund des Erhaltungszustandes der bisher restaurierten bemalten Fastentücher des Feldertyps aus Österreich ist jedoch ein jährliches Fallenlassen und davon bedingtes Knicken und Knittern der großen Leinwände aufgrund des Schadensbildes der Malerei eher unwahrscheinlich. Denn die stärksten Schäden finden sich in der obersten oder in der untersten Bildzeile, je nachdem, welche Seite beim Aufrollen außen zu liegen gekommen ist und bei Transport und Lagerung dadurch stärker gelitten hat.

Die vom 17. bis 19. Jahrhundert vorherrschenden Kompositionen hat Sörries als „Zentraltyp“ (Mittelfigur mit Randszenen) oder „einszenigen Typ“ bezeichnet.<sup>9</sup> Sie stellen eigentlich monumentale Andachtsbilder dar und dienen nicht mehr zur Altarraumverhüllung, sondern nur mehr zur Verhüllung des Altarbildes des Hochaltars und

6 Sörries (wie Anm. 1), S. 10 ff.

7 Emminghaus (wie Anm. 1), Sp. 832.

8 Emminghaus (wie Anm. 1), Sp. 830 f., Sörries (wie Anm. 1), Kat. 57.

9 Sörries (wie Anm. 1), S. 255 ff.

mancherorts auch der Seitenaltäre. Für Hochaltäre stellen diese Andachtsbildtypen entweder die Pietà mit oder ohne Engel und Rosenkranz (z.B. Mondsee, OÖ, 1674) oder die Kreuzigung Christi mit Assistenzfiguren (z.B. Lilienfeld, NÖ, 1636, Garsten, OÖ, 1697) und manchmal mit seitlichen Randszenen des Passionsgeschehens dar (z.B. Pisweg, Kärnten, 1793). Bei auch auf Seitenaltäre ausgedehntem Programm kommen je nach Auswahl weitere Passionszenen dazu (z.B. Spitz, NÖ, Geißelung und Dornenkrönung).

Charakteristisch für die Askese dieser Bildform im Barock ist weniger die glanzlose Maltechnik, sondern vor allem der Verzicht auf alles Beiwerk und illusionistischen Bildraum. Die Gestalten werden zwar modellierend gemalt, stehen jedoch silhouettenhaft isoliert vor einfarbigen Hintergrundflächen in Dunkelblaufärbung (z.B. Garsten 1697), mattschwarzer Bemalung (z.B. Mondsee 1674) oder seltener Weiß bzw. Leinenfarben (St. Stephan am Krappfeld, Kärnten, 1612). Mehrfigurenszenen sind die Ausnahme (z.B. Beweinung Christi nach der Abnahme vom Kreuz als Nachtszene in der Stiftskirche von Innsbruck Wilten 1623).

Das wohl umfangreichste und besterhaltene Beispiel für den liturgisch bestimmten Bilderwandel mit Altar- und Wandbehängen und drei verschiedenen Bildprogrammen kann man in der ehemaligen Benediktinerstiftskirche zu Garsten, OÖ, noch in voller Funktion erleben. Der fast vollständig erhaltene Zyklus stammt jedoch aus zwei verschiedenen Perioden, nämlich aus Hochbarock (von Johann Reslfeld um 1700) und Spätbarock (von Martin Johann Schmidt 1777). Daran wird auch die schöpferische Kontinuität der barocken Kirchenkunst deutlich, denn das Hochaltartuch Reslfelds von 1697 hat der Kremser Schmidt noch 80 Jahre später durch sechs weitere Tücher für die Seitenaltäre ergänzt. Dazu kommen noch die zehn Wandpfeilerbehänge über den gemalten Tapissereien mit der Makabäergeschichte seines Vorhängers. Diese hat Kremser Schmidt in indigoblauer Grisaillemalerei wie die Altartücher ausgeführt, jedoch doppelseitig mit Szenen für die Adventzeit (vom 1. Adventsonntag bis Aschermittwoch) und mit Passionsbildern auf der Gegenseite (von Aschermittwoch bis Ostern).<sup>10</sup>

10 Koller, M.: Die barocken Wandbehänge der ehemaligen Stiftskirche Garsten in Oberösterreich. In: Oberösterreich 3/1985, S. 77 – 88. Feuchtmüller, R.: Der Maler Martin Johann Schmidt. Innsbruck 1988, Kat. 566, 567. Sörries (wie Anm. 1) Kat. 29, 34. Koppensteiner, E.: Der Garstener Stifts-Hof-Maler Johann

## Herkunft und Verbreitung

Das Wiener Fastentuch kam knapp vor dem ersten Weltkrieg in das Österreichische Museum für Volkskunde und soll, ohne nähere Hinweise, aus der Steiermark stammen.<sup>11</sup> Traditionsbestimmte Inhalte und Formen und typisierte Handschrift der Ausführung erschweren ikonographische und stilistische sowie kunstgeographische Vergleiche zur näheren Bestimmung von Entstehung und Herkunft. Selbst das Monogramm H. A. M. kann für den Auftraggeber oder für den Maler stehen. Seine Position unter dem Himmelfahrtsbild mit den nach der Zeitmode gekleideten Zeugen des Wunders könnte einen Bezug auf einen der Dargestellten haben, der aber ohne sonstige Dokumente nicht aufzulösen ist. Sörries hat zurecht für das Wiener Tuch wie für den Feldertyp allgemein die konservative Bindung an die Tradition betont. Dem entspricht etwa, daß für das riesige Gurker Tuch die lokale Herstellung durch die Werkstätte des Konrad von Friesach inschriftlich gesichert ist. Für das Veitscher Tuch in St. Lambrecht wurden dagegen schon früher die Einflüsse des Wiener Schottenmeisters erkannt und als Anhaltspunkte für eine Datierung um 1470 genommen.<sup>12</sup> Die 1995 im Joanneum in Graz ausgestellten Fragmente von zwei Tüchern im Eigenbesitz und dem der Österreichischen Galerie in Wien ergeben stilistisch eine Entstehung um 1440 mit deutlichen Bezügen zu steirisch-kärntnerischen Bildwerken aus der Übergangsphase vom Weichen Stil zum Realismus.<sup>13</sup> Erst mit der Renaissance werden häufiger Malernamen von nicht immer nur lokaler Bedeutung bekannt wie zum Beispiel Oswald Kreusel 1593 für Millstatt, Stephan Flaschberger 1598 für das Lienzer Tuch aus Virgen, Osttirol, der Innsbrucker Hofmaler Paul Honecker (Honegger) 1623 für Innsbruck, Stiftskirche Wilten, oder der Villacher Jakob Kazner 1629 als Autor des Velums in Sternberg.<sup>14</sup>

Carl von Reslfeld (ca. 1658 – 1735). Ungedr. phil. Diss. Salzburg 1993.

- 11 Siehe die Nachbemerungen von Margot Schindler in diesem Heft bzw. Sörries (wie Anm. 1), Kat. 20 mit älterer Literatur.
- 12 Benesch, O.: Der Meister des Krainburger Altars I. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VIII, 1932, S. 56, Abb. 102.
- 13 Letzte Provenienz war Privatbesitz in Kapfenberg: Wild, B. in: Neuerwerbungen. Mitteilungen der Österr. Galerie 32/33. Wien 1988/89, S. 66 mit Abb. (Datierung Ende 14. Jahrhundert ist zu früh) und Leitner, K.: „Und der Vorhang zerriß“. Gotische Fastentücher. Text auf Ausstellungsposter. Graz (Landesmuseum Joanneum) 1995 (Datierung um 1440).

Für das Jahr 1558 belegt eine Gurker Urkunde Verhandlungen des dortigen Bischofs für das Malen eines Hungertuches durch einen bayerischen „Meister Daniel“ um 18 Gulden mit Größen- und Inhaltsangaben.<sup>15</sup>

Die Pionierforschungen von Emminghaus und Sörries haben das Interesse für oftmals vergessene Fastentücher stimuliert, wie zuletzt der Millstätter Kongress 1993, die Grazer Ausstellung 1995 und die Forschungen von Buxbaum für Oberösterreich beweisen.<sup>16</sup>

Dazu werden auch im Zuge der kunsttopographischen Inventarisierung durch das Bundesdenkmalamt unbekannte Bestände aufgespürt und in den Bänden der Österreichischen Kunsttopographie publiziert. Auch die Ergebnisse der von den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes seit den 1950er Jahren restaurierten insgesamt 23 Fastentücher aus Österreich und Liechtenstein tragen neben der Erhaltungsaufgabe auch zur Forschung mit bei, was bisher teilweise übersehen worden ist.<sup>17</sup>

Statistisch hat sich in den Alpenländern Kärnten vom Ursprung und der Erhaltungsgeschichte her mit 23 Beispielen als führend erwiesen. Aus den angrenzenden Gebieten wie Krain oder Friaul fehlen aber noch gesicherte Befunde. Für die Steiermark sind immerhin drei gotische Tücher belegbar und nachgotische wenig erfaßt. Ähnliches gilt für Tirol und Vorarlberg. Über Fastentücher im Bundesland Salzburg wurde bisher nichts berichtet. In Ober- und Niederösterreich sind bisher nur Beispiele des 17. bis 19. Jahrhunderts aufgetaucht, wobei Buxbaums Katalog für Oberösterreich davon 18 Stücke vorstellen konnte.<sup>18</sup> Damit hat sich der von Sörries erarbeitete Katalog innerhalb von wenigen Jahren von 41 auf mindestens 70 Objekte vergrößert.

14 Kienzl, B.: Der Villacher Maler Jacob Kazner, sein Hauptwerk, das Sternberger Fastentuch, und die Kärntner Malerei um 1600. In: Neues aus Alt-Villach, 26. Jahrbuch des Stadtmuseums. Villach 1989, S. 49 – 78. Egg, E.: Kunst in Tirol, Bd. 2. Innsbruck 1972, S. 162.

15 Anschaffung eines „Hungertuches“ im 16. Jahrhundert. In: Der Kirchenschmuck XXXIV. Graz 1903, S. 183 f.

16 Huber, A. (Hg.): 400 Jahre Millstätter Fastentuch (Tagungsbericht). Millstatt 1993. Leitner (wie Anm. 13). Buxbaum, E. M.: Historische Fastentücher in Oberösterreich. In: OÖ Heimatblätter 49. Linz 1995, S. 24 – 42.

17 Z.B. von Sörries (wie Anm. 1) in bezug auf das St. Lambrechter Fastentuch (Kat. 3), für das im Bundesdenkmalamt nicht nur Fotos, sondern auch technische Befunde vorliegen, oder Virgen (Kat. 15), wo die Angabe von Wachsfarben falsch ist.

18 Buxbaum (wie Anm. 16).

Die zeitliche Frühstufe wurde auf der Millstätter Tagung mit dem wichtigen Hinweis auf das 1421 datierte Fastentuchfragment mit dem selten dargestellten Begräbnis Adams im Historischen Museum von Altdorf, Schweiz, als dem bisher ältesten erhaltenen Beispiel erweitert.<sup>19</sup>

## Material und Technik

Die bisher in Österreich bekannt gewordenen Fastentücher sind ohne Ausnahme alle auf normalbindige Leinwand gemalt. Dabei sind die gotischen Gewebe mit 11 – 13 Fäden pro cm<sup>2</sup> (z.B. St. Lambrecht-Veitsch, um 1470) feiner als die späteren – durchaus übereinstimmend mit der Entwicklung der Bildträger von Staffeleibildern auf Leinwand, vor allem der sogenannten *Tüchleinmalerei*, die in der altniederländischen Malerei am stärksten verbreitet gewesen ist.<sup>20</sup> Die Webbreiten der einzelnen Stoffbahnen gotischer Tücher betragen 90 bis 100 cm (ca. 3 Fuß, z.B. Gurker und St. Lambrechter Tücher).

Das Wiener Tuch von 1640 weist eine Webdichte von 9 – 10 Fäden pro cm<sup>2</sup> auf. Die Bahnen sind mit ca. 105 cm (dreieinhalb Fuß) breiter als die Bildfelder. Die Webkanten sind sauber geendelt und vernäht. Vor allem ist das zug- und faltenfreie händische Vernähen mehrerer Parallelbahnen auf 6 bis 8 m Länge zu bewundern, wofür wohl einfache Spannvorrichtungen zu Hilfe genommen worden sind. Auch die Fastentücher des barocken Andachtsbildtyps sind auf ähnliche Weise gestückelt (z.B. Mondsee 1674). Sonst ist nur die obere Kante mit einer Schlaufe für Stangen von 6 bis 8 cm Durchmesser ausgebildet, die zur Aufhängung, aber auch als Rollenkerne für die Lagerung gedient hat. Ein ursprünglich mit der Sakristeieinrichtung mitgeplantes barockes Fastenbilddepot ist in der ehem. Stiftskirche von Garsten, OÖ, noch vorhanden. Es sind dies lange rechteckige Holzkästen

19 Gasser, H.: Das Adamsbegräbnis des Fastentuchfragments von Altdorf/Schweiz. In: Huber (wie Anm. 16), S. 60 – 64 mit Abb.

20 Kühn, H., H. Roosen-Runge, R. E. Straub und M. Koller: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1. Stuttgart 1984, S. 150 pass. (Fastentücher), S. 152 pass. (Tüchleinmalerei), S. 71 pass. (Tüchleinmalerei). Wolfthal, D.: The beginnings of Netherlandish canvas painting 1400 – 1530. Cambridge 1989. Bosshard, E. D.: Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik? In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 31 ff. Brachert, T.: Anmerkungen zur Problematik des Tüchleinbildes (von A. Dürer). In: Maltechnik restaura 1985/5, S. 43 f. Stoll, A. und J. Sander: Ein „Tüchlein“ aus der van-der-Goes-Nachfolge. Zur Identifikation, Technik und Restaurierung. In: Restaura 1993/5, S. 347 – 353.

mit Holzdeckel, die auf den Sakristeischränken liegen und für die Aufnahme mehrerer solcher dünner Bilderrollen gedient haben. Für mehrhundertjährige bemalte Tücher darf aber heute diese Lagerform nicht mehr fortgesetzt werden, weshalb das Bundesdenkmalamt gemeinsam mit der Pfarre in Garsten ein auch für andere ähnliche Fälle vorbildliches Rollendepot in Verbindung mit einem fahrbaren Aufhängegerüst entwickelt hat.<sup>21</sup>

Maltechnisch verzichten die Fastentücher des Feldertyps wie die schon genannten Tüchleinbilder der Gotik durchgehend auf Grundierung und sind in wässriger Deckfarbentechnik (Guache oder Temperabindemittel) direkt auf der vorgeleimten Leinwand gemalt. Als Bindemittel für die Malerei konnten chemische Analysen bisher Stärke und tierischen Leim bestimmen. Für das Wiener Tuch konnte jetzt Stärkekleister als einseitige Vorimprägung und *magere Leimtempera* als Maltechnik bestimmt werden.<sup>22</sup> Daraus erklären sich einerseits die Frische guterhaltener Malereien (am besten die Tücher von Haimburg 1504 oder Baldramsdorf 1555, beide in Kärnten), andererseits aber auch die häufig starken Verluste und Abreibungen durch das jährliche Auf- und Abrollen und feuchte Lagerung.

Beim Wiener Fastentuch ist die oberste Bildzeile mit dem ersten Menschenpaar am wenigsten beschädigt und zeigt bis ins Detail die kräftige Deckfarbenmodellierung und die graphische Kontur- und Binnenzeichnung. Die hier verwendeten Farbpigmente entsprechen der jeweils zeitabhängigen Malerpalette, für die seit der Gotik Bleiweiß, Beinschwarz, gelbe und rote Ocker allgemein verbreitet sind. Zeitlich begrenzte Pigmente sind das für die gotischen Tücher bedeutsame leuchtende Bleizinn gelb (siehe Haimburger Tuch von 1504),

21 Koller, M.: Zur Restaurierung großformatiger Leinwandbilder in Österreich – ein Überblick. In: Arbeitsheft 42. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. München 1988, S. 29 – 53, bes. S. 31 ff. Hoke, K.: Zur Restaurierung gotischer Fastentücher. In: Restauratorenblätter 13. Wien 1992, S. 97 – 104 (hier Verwechslung der Tücher von Millstatt und Maria Bichl). Höring, F.: Bemalte Wandbehänge als Restaurierproblem. Ebenda, S. 109 – 116.

22 Analysen von Dr. W. Kress von 1959 zum Fastentuch Veitsch-St. Lambrecht und seit 1976 zu weiteren Stücken vom naturwissenschaftlichen Labor des Bundesdenkmalamtes Wien, Dr. H. Paschinger, Dr. H. Richard im Archiv der BDA-Werkstätten. Der Analysebericht zum Wiener Fastentuch von 1640 (W 8163) ergab reinen Stärkekleister als einseitige Vorimprägung und tierischen Leim mit etwas Ölzusatz als Bindemittel für die Farben. Damit ist die Maltechnik des Wiener Tuches als *Temperatechnik* definiert. Dazu siehe Kühn u.a. (wie Anm. 20), S. 323 (Abgrenzung gegen Guache) und *passim*.

aber auch die blauen und grünen Kupferpigmente (Azuritblau, Malachitgrün und Grünspan). Für das Wiener Tuch von 1640 zeittypische Pigmente sind Smalteblau, das eher seltene gelbe Arsensulfid/Auripigment und natürlicher Malachit für Grüngewänder. Der Verzicht auf reine Kupferfarben bedingt auch die gute Blau-Grünbeständigkeit im Wiener Tuch, da diese sonst in Reaktion mit Feuchtigkeit den Leinenträger zerstören können (z.B. Szenen der Welterschaffung auf dem Tuch in Klagenfurt aus Maria Bichl).<sup>23</sup> Zeittypisch ist auch die Einführung von dunklen Lasurfarben, die der Guachemalerei eigentlich widersprechen (z.B. roter Mantel Christi in der Auferstehung).

Bemerkenswert ist, daß auf allen bisher restaurierten Fastentüchern kaum spätere Übermalungen vorhanden waren, was wohl mit ihrer nur temporären Verwendung und mit der im ungerahmten Zustand schweren Manipulierbarkeit zusammenhängt. Denn nach Größe und maltechnischen Voraussetzungen läßt sich nur eine Herstellung in am Boden liegendem Zustand vorstellen, da auf dem Lande nur Kirchen die entsprechenden Platzgrößen für eine derartige Malarbeit geboten haben können. Für eine Bemalung in senkrechtem Zustand wären umfangreiche Spannrahmen und Stehgerüste notwendig gewesen, für die weder an den Bildrändern noch sonst Indizien vorhanden sind. Im liegenden Zustand dürften die vernähten Gewebebahnen mit einfachen Holzrahmen provisorisch gespannt worden sein, um beim Trocknen der Vorimprägnierung mit Leim oder Kleister und des wasserhältigen Farbauftrags ihre Form zu behalten.

Das Wiener Tuch läßt an den abgeriebenen Stellen sehr schön den nächsten Arbeitsvorgang, die dreifache schwarze Rasterlinierung zur gleichförmigen Felderteilung und Festlegung der Bildformate, erkennen. Anschließend wurden mit derselben Schwarzfarbe die wichtigsten Figurenformen gezeichnet (sogenannte *Unterzeichnung* wie in der Tafelmalerei: z.B. bei Christus in der Vorhölle gut sichtbar). Dann füllte der Maler die Szenen in zwei- bis dreifachem Farbauftrag aus und führte erst am Schluß die rote Rahmung mit den Licht- und Schat-

23 Die Pigmentanalysen des BDA-Labors zum Wiener Tuch von 1640 ergaben die für Frühbarock üblichen Pigmente wie Smalteblau, natürlichen Malachit mit Holzkohle (für Dunkelgrün) oder rein (für türkise Töne), Minium- mit Zinnoberrot (Mantel Johannes) und Eisenoxidat mit Zinnober (ebenda Schattierung), seltenes Auripigment (Nimbus Christi) und für Inkarnate eine Mischung aus Kreide/Gips/Zinnoberrot als Untermalung mit einer Auflage (Modellierung) von Minium- und Zinnoberrot mit Gips und Bleiweiß. – Zur Schadensbehandlung von Kupferfraß siehe Hoke (wie Anm. 21). S. 102 f. mit Abb.

tenkanten aus, bei denen die verschiedenen Stadien der Farbansätze durch den Abrieb jetzt gut erkennbar sind. Die für die Fernsicht wichtige graphische Schlußkonturierung und Binnenzeichnung in Schwarz (z.B. Schöpfungsgeschichte) oder Rot (Figuren des Auferstandenen) ist leider nur mehr zu etwa 20 Prozent vorhanden und muß bei der Beurteilung der heutigen reduzierten Wirkung immer berücksichtigt werden.

## Schäden und Restaurierung

Neben den bereits genannten generellen Schäden wie Abrieb der Farbschichten, Feuchtigkeit (meist dunkelbraune Ränder an den Stellen des Wasserschadens) oder Kupferfraß (ähnlich den Papierschäden in der Buchmalerei) sind noch die mechanischen Risse und Löcher in der Leinwand häufig, die sich vor allem an den Rändern konzentrieren. Bei den barocken Fastenbildern kommt dazu, daß dort, wo als Bindemittel Ölfarben vorliegen, die Ölsäuren des Bindemittels die Leinenfaser abgebaut haben, wodurch die Malerei samt Leinengrund extrem brüchig wird und ganze Teile ausgefallen sind. Solche Fastentücher dürfen auf keinen Fall mehr gerollt werden und können nur mehr schräg liegend museal präsentiert werden (z.B. Fastentuch 1674 im Heimathaus Mondsee, OÖ). Bei anderen barocken Fastentüchern in Öltechnik auf durchgehender Grundierung (z.B. Innsbruck-Wilten 1623 oder Pisweg, Kärnten, 1793) ist die dicke spröde Farbschicht durch zu enge Rollen in Gefahr, sodaß Rollendurchmesser von mindestens 30 cm notwendig sind. Dabei muß mit der Farbschicht nach außen aufgerollt werden, um Stauchungen zu vermeiden. Am besten sind derartige große Kartonrollen auch für die guachebemalten Leinentücher und alle neuerlichen Manipulationen sollten nur durch erfahrene Fachrestauratoren ausgeführt werden.<sup>24</sup>

Beim Wiener Tuch war zunächst die frühere Aufhängung an der Decke mit punktueller Befestigung und dadurch lokaler Dehnung der Leinwand zu beheben (Befeuchten, Auslegen, Beschweren). Dann wurden in liegendem Zustand mittels Radierpulver (wie in der Papierrestaurierung) alle Szenen händisch mindestens dreimal durchgerei-

<sup>24</sup> Höring (wie Anm. 21). S. 115 mit Abb. – Am besten haben sich Wartungsverträge mit geeigneten regionalen Restaurierbetrieben bewährt, z.B. dem von W. Campidell, Feistritz an der Drau, der die jährliche Auf- und Abhängung der meisten noch aktiven Fastentücher in Kärntner Kirchen durchführt.

nigt, um auch die verschmutzten Poren zu erfassen. Der nächste Arbeitsschritt betraf die Beseitigung der braunen Wasserflecken vor allem in den Szenen von der Erschaffung der Welt. Dies gelang fast perfekt mit Befeuchtung unter Einsatz der sogenannten Gore-tex-Methode, einem nur einseitig feuchtedurchlässigen Vliesmaterial. Anschließend war mit der schwachen Bindemittelfixierung der Farbschicht durch eine alkoholische Zelluloselösung (Klucel) die Konservierung der Malerei abgeschlossen. Als besonders arbeitsaufwendig hat sich die Sicherung des textilen Bildträgers erwiesen. Denn die vielen Löcher und Risse vor allem an den Rändern mußten in systematischer Näharbeit ausgerichtet, vernäht und an den Rändern mit Leinenstreifen ähnlicher Dichte unterlegt sowie eingesäumt werden. Die kleineren Leinwandverluste wurden nicht eigens neu eingesetzt. Denn mittels Aquarellfarben wurde die unterlegte Stützleinwand farbig passend eingetönt, ebenso wie alle zu hellen Ausbruchstellen innerhalb der Malerei. Dabei wurde aber auf alle Formergänzungen bewußt verzichtet, um den authentischen Zustand des Tuches auch in seiner Alterung unverfälscht zu erhalten.<sup>25</sup> Der zeitliche Aufwand hat etwa 900 bis 1000 Arbeitsstunden betragen. An künftigen vorbeugenden Schutzmaßnahmen sind erforderlich: keine direkte Beleuchtung (niedriger UV-Anteil), Vermeiden von Feuchte- und Staubeinwirkung sowie einseitiger mechanischer Belastungen. Angesichts seines nunmehr stabilisierten Zustands kann – trotz eines Alters von 350 Jahren – mit den getroffenen Maßnahmen und bei guter Pflege das Bestehen dieses Heils- und Fastenspiegels frühbarocker Volksfrömmigkeit auch für die nächsten Jahrhunderte als gesichert gelten.

---

25 Die Restaurierarbeiten am Fastentuch des Wiener Museums für Volkskunde haben sich die freiberufliche Gemälderestauratorin Mag. Eva Baminger und die Textilrestauratorin des Österreichischen Museums für Volkskunde Monika Preinstorfer mit Hilfskräften geteilt. Rat und Hilfe boten die Textilrestauratorin Elisabeth Neugebauer und Amtsrestaurator Michael Vigl. Für die gute Zusammenarbeit ist von seiten des Bundesdenkmalamtes den Kollegen des Volkskundemuseums, vor allem Dr. Margot Schindler und Prof. Mag. Martin Kupf zu danken.

*Katalog seit 1951 restaurierter Fastentücher (\* bisher in der Fachliteratur nicht publiziert)*

Bundesland	Ort/Zeit/Darstellung	Technik/Größe	Restaurierdatum
<b>Kärnten</b>	Gurk, Dom [1458] 100 Bildfelder Steuerberg (jetzt Klagenfurt, Diözesanmuseum) [um 1530] 25 Felder	Guache/Leinen/77,3 m <sup>2</sup>	1955 – 57
	Mariabichl (jetzt Klagenfurt, Christkönigskirche) [2. Hälfte 16. Jahrhundert] 36 Felder	Guache/Leinen/12,7 m <sup>2</sup>	1969
	Millstatt, Stiftskirche [1593] 41 Felder	Guache/Leinen/23,7 m <sup>2</sup>	1985
	St. Stefan am Krappfeld [1612] Kreuzigung	Guache/Leinen/51 m <sup>2</sup>	1996
	Sternberg [1629] 24 Felder	Tempera/Leinen/16 m <sup>2</sup>	1958/60
	Krassnitz (jetzt Strassburg) [1663] 16 Felder	Guache/Leinen/17 m <sup>2</sup>	1979
	Pisweg [1793] Kreuzigung	Guache/Leinen/10 m <sup>2</sup>	1992
		Öl/Leinen/11 m <sup>2</sup>	1986
<b>Tirol</b>	Haimburg [1504] 36 Felder	Guache/Leinen/16 m <sup>2</sup>	1958
	Virgen (jetzt Lienz Schloß Bruck) [1598] 42 Felder	Guache/Leinen/44 m <sup>2</sup>	1965
	*Innsbruck-Wilten [1623] Beweinung	Öl/Leinen/26 m <sup>2</sup>	1988
<b>Steiermark</b>	Veitsch (jetzt St. Lambrecht) [um 1470] 56 Felder	Guache/Leinen/34,5 m <sup>2</sup>	1959/63
	eh. Kapfenberg (? jetzt Graz – Wien) [um 1440] Felder-Typ	Guache/Leinen/ Fragmente	1988
	*Bad Aussee [1. Hälfte 19. Jahrhundert] Kreuzigung	Öl/Leinen/11 m <sup>2</sup>	1988
<b>Oberösterreich</b>	*Mondsee [1674] Pietà	Öl/Leinen/12 m <sup>2</sup>	1978
	Garsten Josefialtar (jetzt Wien NÖ Mus.) [1777] Grablegung	Guache/Leinen/6 m <sup>2</sup>	1951
	Garsten Bertholdialtar [1777] Kreuzabnahme	Guache/Leinen/6 m <sup>2</sup>	1976
<b>Niederösterreich</b>	*Lilienfeld [1636] Kreuzigung	Tempera/Leinen/3,2 m <sup>2</sup>	1996
	*Spitz a.d. Donau [Mitte 18. Jahrhundert] Kreuzigung	Öl/Leinen/2,5 m <sup>2</sup>	1965
	*Spitz a.d. Donau [Mitte 18. Jahrhundert] Dornenkrönung	Öl/Leinen/4 m <sup>2</sup>	1965
	*Spitz a.d. Donau [Mitte 18. Jahrhundert] Geißelung	Öl/Leinen/4 m <sup>2</sup>	
<b>Wien</b>	Museum für Volkskunde [1640] 36 Felder	Tempera/Leinen/32 m <sup>2</sup>	1995
<b>Liechtenstein</b>	Vaduz (aus Bendern) [1612] 24 Felder	Guache/Leinen/15 m <sup>2</sup>	1971

Erschaffung Adams	Erschaffung Evas	Zusammenführung Adams und Evas	Sündenfall	Vertreibung	Arbeit der Stammeltern
Arche Noahs	Opferung Isaaks	Verkündigung an Maria	Heimsuchung	Geburt Jesu	Beschneidung
Anbetung der Könige	Darstellung Jesu im Tempel	12jähriger Jesus im Tempel	Hochzeit zu Kana	Versuchung Jesu	Wunderbare Brotvermehrung
Einzug in Jerusalem	Abendmahl	Fußwaschung	Ölberg	Gefangennahme	Geißelung
Dornenkrönung	Kreuztragung	Kreuzannagelung	Kreuzigung	Kreuzabnahme	Grablegung
Christus in der Vorhölle	Auferstehung	Himmelfahrt Christi	Pfingsten	Mariä Himmelfahrt	Marienkronung

Bildlegende zum Fastentuch von 1640,  
 Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien  
 Aus: Reiner Sörries, Die alpenländischen Fastentücher, Klagenfurt 1988, S. 112.



Abb. 1a: Fastentuch 1640, Wien Österreichisches Museum für Volkskunde, Gesamtaufnahme nach Restaurierung (© Bundesdenkmalamt Wien)

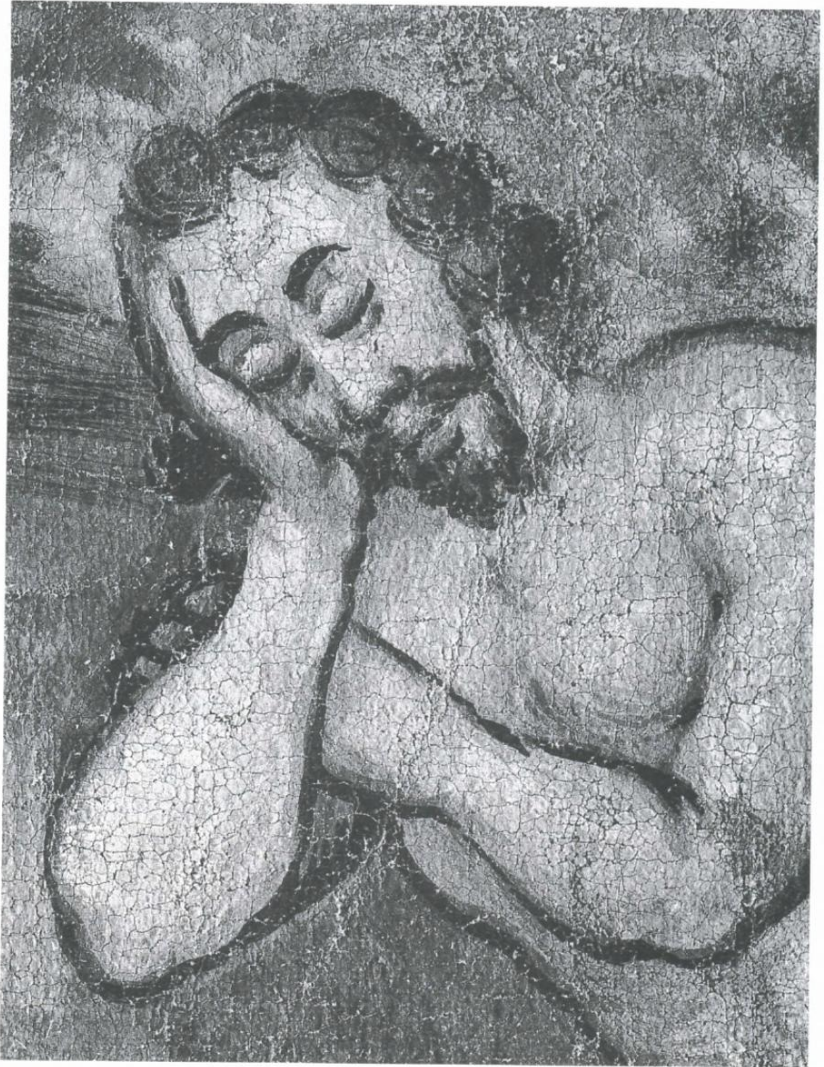


Abb. 1b: Detail aus der Erschaffung Adams: gut erhaltene Schlußkonturierung  
(© Bundesdenkmalamt Wien)



Abb. 1c: Himmelfahrt Mariä mit Monogramm und Datierung: reduzierte Malerei am unteren Rand (© Bundesdenkmalamt Wien)



Abb. 2a: Fastentuch aus Veitsch in St. Lambrecht, um 1470, Anbetung der Könige: schwarze Pinselunterzeichnung in der Nachfolge des Schottenmeisters wird durch Abrieb der Farbe sichtbar (© Bundesdenkmalamt Wien)



Abb. 2b: Fastentuch aus Bendern in Vaduz 1612, Engel aus der Verkündigung Mariä: schwarze Pinselunterzeichnung im Stile der Spätrenaissance  
(© Bundesdenkmalamt Wien)

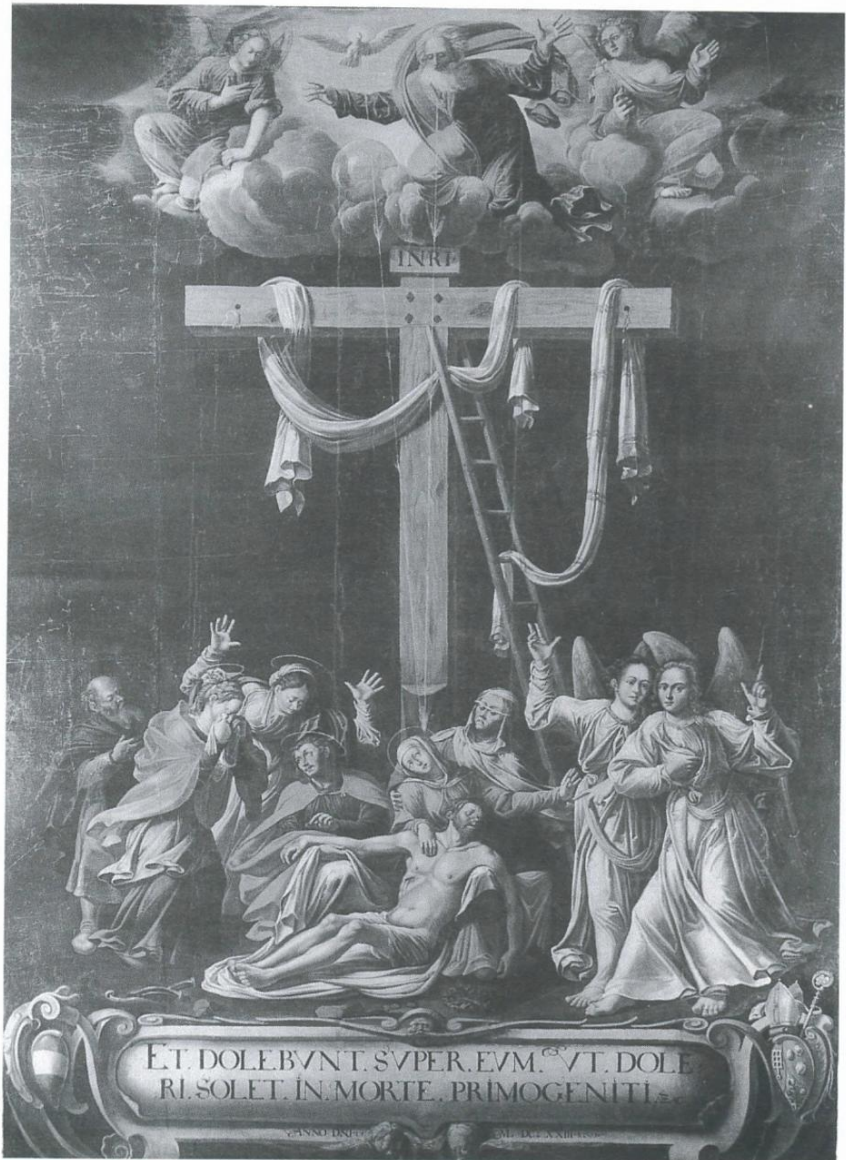


Abb. 4a: Innsbruck, Stiftskirche Wilten, Beweinung Christi von Paul Honecker 1626, nach Restaurierung (© Bundesdenkmalamt Wien)



Abb. 3: Fastentuch aus Virgen in Lienz, Rückseiteninschrift: Dokumentarische Präsentation des auftraggebenden (?) Pfarrers, der Honoratioren und des Lienzer Malers Stephan Flaschberger, vollendet in der Fastenzeit, am Samstag vor Letare (= 3. Fastensonntag) des Jahres 1598 (© Bundesdenkmalamt Wien)

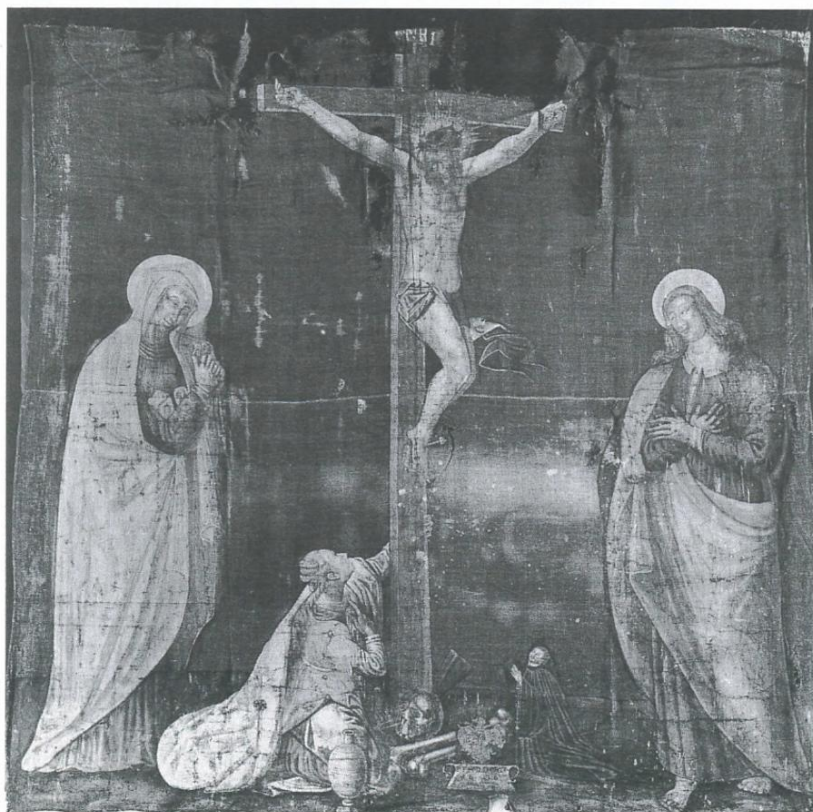


Abb. 4b: Lilienfeld, NÖ, Stift, ehem. Fastentuch Kreuzigung, 1636, vor Restaurierung (© Bundesdenkmalamt Wien)



Abb. 5: Mondsee, OÖ, Heimathaus, ehem. Fastentuch 1674, Pietà im schmerzhaften Rosenkranz, nach Restaurierung (© Bundesdenkmalamt Wien)



Abb. 6: Spitz an der Donau, NÖ, Pfarrkirche, Fastenbild Kreuzigung Mitte 18. Jahrhundert (Umkreis Kremser Schmidt), nach Restaurierung (© Bundesdenkmalamt Wien)



Abb. 7: Bad Aussee, Stmk., Pfarrkirche, Fastenbild Kreuzigung,  
1. Hälfte 19. Jahrhundert, nach Restaurierung (© Bundesdenkmalamt Wien)

**Das Fastentuch von 1640 des  
Österreichischen Museums für Volkskunde.  
II. Erwerbung und Wiederaufnahme der  
Fastentuchtradition in der Gegenwart**

Von Margot Schindler

**Erwerbung**

Michael Haberlandt verzeichnet unter der Inventarnummer 33.790 für den Beginn des Jahres 1914 im Inventarbuch des Österreichischen Museums für Volkskunde den Eingang eines „Fastentuch[es], groß, mit 36 gemalten Darstellungen aus dem Leben Christi. Bez. H.A.M. 1640. Werk eines Tiroler Malers.“ Die bedeutende Neuerwerbung wird auch unter den Mitteilungen aus dem k.k. Museum für Österreichische Volkskunde in der Zeitschrift des Jahres 1914, allerdings nur in einer kurzen Aufzählung ohne nähere Angaben, erwähnt.<sup>1</sup> Zusammen mit dem Tuch werden zwei Teufelsmasken von einem Komödienspiel, tönernerne Vorratstöpfe aus dem 16. bis 18. Jahrhundert und ein Wirtshauschild um 1800, alles aus dem Kärntner Raum, inventarisiert. Das Konvolut stammt von einer „Kollektion Ambros Rohracher in Lienz, Tirol“ und wurde um 1680 Kronen angekauft, was heute einem Wert von 85.680,- Schilling entspräche, allerdings nicht von Haberlandt selbst, sondern es handelt sich um eine „Spende Sr. Durchlaucht d. Fürsten von u. zu Liechtenstein“.

Johannes II. von Liechtenstein (1840 – 1929) war der letzte bedeutende Kunstsammler und Mäzen des liechtensteinischen Fürstenhauses. Er bedachte nahezu alle Wiener Museen, Bibliotheken und andere kulturelle Institutionen mit Schenkungen. Man denke an die fünfunddreißig wertvollen Gemälde des Wiener Biedermeier, die er 1894 dem in Gründung begriffenen Historischen Museum der Stadt Wien widmete<sup>2</sup>, oder an die Anekdote über den Ankauf eines Aquarells von

1 Zeitschrift für Österreichische Volkskunde XX. Jg., Wien 1914, S. 75.

2 Feuchtmüller, Rupert: Vom Kunstgeschmack der Liechtensteins. Die Gemälde-

Rudolf von Alt anlässlich des 80. Geburtstages des Künstlers 1892 um die beachtliche Summe von 5.500 Gulden, das später an die Albertina ging.<sup>3</sup>

Das fürstlich liechtensteinische Hausarchiv in Wien und Vaduz bewahrt zahlreiche Spendenvermerke der Widmungen des Fürsten auf, darunter auch viele an karitative Organisationen. Bislang konnte darunter leider noch nicht die besagte Spende an das Österreichische Museum für Volkskunde verifiziert werden.<sup>4</sup> Vermutlich würde dies aber, ohne Auffindung weiterer Erwerbsdokumente, ohnehin keine näheren Aufschlüsse über die Umstände des Ankaufs unseres Fastentuches und dessen Herkunft bringen, da die Spendenlisten meist nur die Objektbezeichnungen und Angaben über den Wert der Gegenstände und die beschenkte Institution enthalten.

Fürst Johann unterhielt, gemäß den Gepflogenheiten von Sammlern seines Standes und seines Vermögens, Kontakte zu einem ganzen System von Antiquitätenhändlern der gesamten Monarchie, die ihm laufend Angebote machten. Der Fürst war auch ein eifriger Bauherr und stets interessiert an Möbeln und Kunstwerken zur Ausstattung seiner Schlösser. Er war aber auch ein vielseitig gebildeter und den Wissenschaften aufgeschlossener Mann, der in vielen Gremien kultureller und wissenschaftlicher Vereinigungen zumindest als Ehrenmitglied saß, sodaß es nicht verwundert, daß er auch an den Aktivitäten des jungen Museums für österreichische Volkskunde Anteil nahm und dort im Verzeichnis der Stifter aufscheint.

Das Wiener Fastentuch des Österreichischen Museums für Volkskunde wurde – abgesehen von einigen bloßen Nennungen in der einschlägigen Literatur – bislang in drei Arbeiten publiziert.<sup>5</sup> Reiner Sörries beschäftigte sich hauptsächlich mit der Ikonographie und der

---

galerie der Fürsten Liechtenstein und das Wiener Biedermeier. In: Parnass. Sonderheft 11/95 Liechtenstein. Wien 1995, S. 60.

3 Koschatzky, Walter: Etwas Wertvollem, Begehrtem nachzuspüren. Die Aquarelle des XIX. Jahrhunderts in der fürstlichen Sammlung. In: Parnass. Sonderheft 11/95 Liechtenstein. Wien 1995, S. 66.

4 Für diesbezügliche Nachforschungen danke ich Dr. Evelin Oberhammer, Fürstlich liechtensteinisches Hausarchiv.

5 Beitzl, Klaus: Volksglaube. Salzburg 1978, Taf. 39, S. 150. Kollreider, Franz: Ein bisher unbekanntes Fastentuch aus Lienz? In: Osttiroler Heimatblätter. 55. Jg. Nr. 5. Lienz 1987, 2 S., 3 Abb. Sörries, Reiner: Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit. Klagenfurt 1988, S. 112 – 115, 4 Abb.

historischen Einordnung, Franz Kollreider ging der bislang ungelösten Frage nach der Herkunft des Kunstwerks und der Auflösung der Künstlerinitialen H.A.M. nach. Nach dem Ankauf vom Lienzer Antiquitätenhändler Rohracher wurde bisher eine Osttiroler Herkunft des Stückes vermutet, bzw. auch eine steirische.<sup>6</sup> Für den osttiroler-kärntnerischen Raum spricht der Stilvergleich und die Entstehungszeit.

Kollreider konnte in den Lienzer Verfachbüchern, zusammengefaßt in einem eigenen Faszikel in Jos. Oberforchers Regestenwerk, einen „Stadtmaler“ Joh. Hofmann d.Ä. ausfindig machen, der von 1638 bis 1667 die Kunstszene von Lienz beherrscht habe. Es gibt jedoch keinen Nachweis, daß H.A.M. (Hofmann d.Ä., Maler?) mit diesem identisch sei.<sup>7</sup> Überdies könnte das Monogramm auch für den Auftraggeber (Stifter?) stehen.<sup>8</sup> Für welche Kirche und von wem das Werk also geschaffen wurde, bleibt vorläufig weiter im Dunkeln.

## Volkskunst

Ohne hier auf die in der Praxis ohnehin obsoleete Unterscheidung Volkskunst – Hochkunst und diesbezügliche Definitionsfragen näher eingehen zu wollen, erscheint mir die Erwähnung dieses Gesichtspunktes im Zusammenhang mit den Fastentüchern doch von Belang. Sofern die Fastentücher nicht in kirchlichem Besitz geblieben sind, sind sie in diverse Museen gelangt, da sie aufgrund ihrer beträchtlichen Größe für den privaten Sammelmarkt nicht in Frage kommen. In den Landesmuseen wurden sie den Kunstabteilungen zugeschlagen: Alte Galerie des Landesmuseums Joanneum<sup>9</sup>, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum<sup>10</sup>, Vorarlberger Landesmuseum<sup>11</sup>. Ein Fasten-

6 Vgl. Koller, Manfred: Das Fastentuch von 1640 des Österreichischen Museums für Volkskunde. I. Zur Bedeutung und Restaurierung im Rahmen der Fastentücher Österreichs. S. 64, Anm. 11.

7 Kollreider (wie Anm. 5).

8 Vgl. Koller (wie Anm. 6), S. 64.

9 Leitner, Karin und Anna Schwinger: „Und der Vorhang zerriß“. Gotische Fastentücher. Text auf Ausstellungsposter. Graz, Alte Galerie des Landesmuseums Joanneum, 1995.

10 Sörries, Reiner: Alte Fastentücher in Südtirol. In: Der Schlern Jg. 64, Heft 3, S. 123 – 141, 16 Abb.

11 Sörries, Reiner: Die Fastentücher im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz. In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins 1986. Bregenz 1986, S. 123 – 144, 13 Abb.

tuchfragment wurde 1988 von der Österreichischen Galerie in Wien angekauft. Auch in Südtirol, in der Schweiz und in Deutschland sind eine größere Anzahl von Fastentüchern in Museen bekannt.<sup>12</sup> In Diözesanmuseen und Klöstern werden die Fastentücher naturgemäß hauptsächlich nach ihrer theologischen Aussage beurteilt. Warum der Fürst Liechtenstein als ausgesprochener „Kunst“-Sammler mit seiner Widmung gerade das Wiener Volkskundemuseum bedacht hat, ist nicht überliefert. Daß das Fastentuch zusammen mit Keramik und Masken, also klassischen „Volkskunst“-Objekten der Frühzeit der Sammlung, ins Haus gekommen ist, ist jedoch immerhin bemerkenswert.

Sörries widmet in seinem grundlegenden Werk über die alpenländischen Fastentücher der künstlerischen Einordnung der Fastentücher eine interessante Schlußbemerkung.<sup>13</sup> Qualitative Merkmale zur Unterscheidung zwischen Kunst und Volkskunst hält er zurecht für ungeeignet und ebenso das Kriterium der Anonymität der Hersteller. Die gesamte Objektgruppe der Fastentücher fiele so auseinander, denn ihr künstlerisches Niveau bewegt sich innerhalb einer weiten Bandbreite von höchster artifizieller Qualität und bekannten Künstlernamen bis hin zu fast naïver, rein reproduzierender Handwerkerarbeit oft unbekannter Herkunft.

Am ehesten der Volkskunst zuzurechnen wäre da noch die textile Nadelmalerei der oft von Nonnen und anderen anonymen Frauenhänden hergestellten westfälischen Hungertücher. Textile Kunst genoß unter den angewandten Künsten stets die geringste Reputation.<sup>14</sup> Als

12 Zahlreiche Hinweise dafür in der einschlägigen Literatur, vor allem bei Sörries: Die alpenländischen Fastentücher, Klagenfurt 1988; für die Schweiz bei Marxer, Felix: Das Fastentuch von Bendern. In: Jahrbuch des historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, 74. Bd. Vaduz 1974, S. 133 – 152, besonders S. 145; für Deutschland bei Emminghaus, Johannes: Fastentuch. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. München 1981, Sp. 840 – 845.

13 Sörries, Die alpenländischen Fastentücher. Klagenfurt 1988, hier S. 349 – 351.

14 Originell klingt in diesem Zusammenhang die gedankliche Verbindung von Fastentüchern mit dem oft künstlerischen Ungenügen ihrer Herstellung, welches sich in der Bedeutungswandlung der Bezeichnung ausdrückt. Das „velum quadragesimale“ oder Hungertuch wird erst ab dem 16. Jahrhundert als Fastentuch bezeichnet. Die niederdeutsche Bezeichnung „Smachtlappen“ („schmachten“ für Hunger und Durst leiden, „Lappen“ für Fetzen, Tuch) läßt Sepp Walter an „Schmachtfetzen“ denken, also an ein volkstümliches rührseliges Lied. Das Wort Fetzen wurde früher ja keineswegs mit abwertender Bedeutung verbunden. Vgl. Walter, Sepp: Unser festliches Jahr IV. In: Heimatwerk in Österreich. Heft 2, Wien 1985, S. 4.

das „bedeutendste textile Werk der religiösen Volkskunst in Deutschland“<sup>15</sup> wird etwa das Hungertuch von Telgte, Kreis Münster in Westfalen, von 1623 eingestuft. Es gelangte daher bezeichnenderweise 1907, als es wegen starker Abnützung nicht mehr für den Gebrauch geeignet war, in die Sammlungen für deutsche Volkskunde nach Berlin<sup>16</sup>, wurde aber Anfang der siebziger Jahre wieder zurückgekauft und ist heute im Heimathaus Münsterland in Telgte zu sehen.<sup>17</sup>

Sörries stellt die bemalten alpenländischen Fastentücher in eine Reihe mit anderen Gegenständen der kirchlichen Ausstattung, mit Altären, Kanzeln, Wandmalereien, von denen auch niemand auf die Idee käme, sie der religiösen Volkskunst zuzurechnen. Er schlägt vor, die religiöse Mentalität ihrer Benutzer und Betrachter als Klassifikationskriterium einzuführen. Nicht die Herkunft der Fastentücher, ihre Qualität oder ihre Verfertiger entschieden über ihre Zugehörigkeit zur Volkskunst, sondern allein ihre Verwurzelung im volksfrommen Brauchtum.<sup>18</sup>

## Wiederaufnahme der Tradition in der Gegenwart

Der Brauch, während der Fastenzeit Tücher vor den Altären aufzuhängen, wird etwa ab dem Jahre 1000 erwähnt, vom 12. Jahrhundert an mehren sich die Zeugnisse.<sup>19</sup> In der Frühzeit waren die Tücher einfarbig, später bemalt, bestickt, seltener auch in anderen Techniken gefertigt. Im Hoch- und Spätmittelalter waren die Verhüllungen am weitesten verbreitet. Die Reformation bekämpfte die Bildlichkeit der Fastentücher und nach und nach kamen sie auch in katholischen Gebieten außer Gebrauch beziehungsweise wurden sie zumindest

15 Fischer, Editha: Ein Symbol der Fastenzeit: das Hungertuch. In: *Volkskunst. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur*. 10. Jg. Heft 1, München 1987, S. 52.

16 Brunner, Karl: Das Hungertuch von Telgte in Westfalen. In: *Mitteilungen aus dem Verein der Königlichen Sammlung für Deutsche Volkskunde*. Band 3, Heft 4, Berlin 1907/8, S. 185 – 196, 1 Abb.

17 Zum Hungertuch von Telgte vgl. Engelmeier, Paul: *Westfälische Hungertücher vom 14. bis 19. Jahrhundert*. (= Veröffentlichung aus den westfälischen Museen, 4) Münster, Westfalen, Aschendorff, 1961, 64 Seiten, 71 Abb. auf Taf., 1 Karte. Jakob, Volker: *Das Telgter Hungertuch von 1623*. (= *Westfalen im Bild, Reihe Westfälische Kulturgeschichte*, 2) Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 1985, 33 Seiten, Abb.

18 Sörries: *Die Alpenländischen Fastentücher*. Klagenfurt 1988, S. 351.

19 Emminghaus, *Reallexikon* (wie Anm. 12), Sp. 827 f.

verkleinert und im Bildtypus verändert.<sup>20</sup> Die josephinischen Verbote betrafen die Fastentücher ebenso wie die Weihnachts- und Fastenkrippen, die Hl. Gräber, die frommen Spiele und Umzüge. Immer wieder fanden sich später Objekte theatralischer Frömmigkeit, oft nach Jahrzehnten des Vergessens, auf Dachböden im Umkreis von Kirchen und Pfarrhöfen, unter anderem auch so manches Fastentuch. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts verschwanden weitere Fastentücher aus dem Gebrauch, entweder weil sie schadhaft waren oder das Bildprogramm bzw. dessen Stil nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprachen. Der heutige kirchliche Usus verlangt das Verhängen von Kreuzen und Bildwerken während der Passionszeit mit einfachen Tüchern in violetter Farbe.

Dort, wo historische Fastentücher vorhanden sind, werden sie in Kärnten und Tirol noch oder nach einer Restaurierung wieder verwendet.<sup>21</sup> In einigen wenigen Kirchen werden sie entgegen ihrem ursprünglichen Sinn ganzjährig präsentiert. Pflegerische Bemühungen, aber auch touristische Überlegungen haben ebenfalls zu einem Aufleben des Brauches beigetragen und nicht zuletzt auch die Forschungen, Buchpublikationen und Ausstellungen der vergangenen Jahre.<sup>22</sup>

Helga Maria Wolf berichtet in ihrem *BrauchBuch* 1992, daß neuerdings in jeder vierten Wiener katholischen Pfarrkirche ein Fastentuch hänge<sup>23</sup>. Es diene weniger der Verhüllung der Altäre sondern pädagogischen Zwecken, und dementsprechend entstammten die Motive moderner Hungertücher der Symbolik der Dritten Welt zur Unterstützung der Fastenaktionen, aber sie gingen auch auf gegenwärti-

20 Zur Typeneinteilung und Ikonographie vgl. Sörries, *Die alpenländischen Fastentücher*. Klagenfurt 1988, S. 255 ff.

21 Sörries, *Die alpenländischen Fastentücher*, Klagenfurt 1988, S. 157, und diverse Mitteilungen in der Zeitschrift: *Die Kärntner Landsmannschaft*. Klagenfurt. Neckheim, Heft 3/1965; Neckheim, Heft 10/1970; Neckheim, Heft 3/1974; Maierbrugger, Heft 2/1975; Deuer, Heft 12/1987; Huber, Heft 4/1988; Huber, Heft 3/1991.

22 Huber, Axel: *Das Millstätter Fastentuch*. Klagenfurt 1987, 96 Seiten, 41 Abb. Sörries, Reiner: *Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit*. Klagenfurt 1988, 365 Seiten, 268 Abb. Huber, Axel (Hg.): *100 Jahre Millstätter Fastentuch. Ein Tagungsbericht sowie Bildtexte zu jeder Szene des Millstätter Fastentuches in italienischer Sprache*. Millstatt 1993. ... und der Vorhang zerriß. *Gotische Fastentücher. Ausstellung der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum Graz*, 21. März bis 16. April 1995.

23 Wolf, Helga Maria: *Das BrauchBuch*. Freiburg, Basel, Wien 1992, S. 84 – 85.

ge Probleme wie Umweltschutz oder das vereinte Europa ein. Das deutsche Missionswerk Misereor hat seit 1976 verschiedene Hungertücher in zwei Formaten, für Kirchen und für den Hausgebrauch, aufgelegt. Unmittelbar nach dem Einsetzen dieser Aktion berichtet darüber auch Iso Baumer für die Schweiz.<sup>24</sup>

Für die Motivik neuer Fastentücher geben oft die Pfarrer der jeweiligen Kirchen die Anregungen. Man orientiert sich formal manchmal an den älteren Vorbildern, inhaltlich überwiegen „moderne“ Themen. Bei der Ausführung der Tücher wird stets der gemeinschaftsbildende Charakter der Handarbeit betont, an der aufgrund der Größe der Tücher meist mehrere weibliche Pfarrgemeindemitglieder Anteil haben. Die neuen Tücher sind vorwiegend in textilen Techniken (Filetarbeit, Weißstickerei, Applikationstechnik) gefertigt, für malerische Ausführungen fehlen gewöhnlich die künstlerischen Fähigkeiten.

Auf diese Weise hat auch das oben bereits erwähnte Hungertuch von Telgte rezente Nachfolger bekommen. Nach einem Photo von 1895 eines verschollenen Fastentuches der Pfarrkirche St. Brictius in Schöppingen wurde 1984/85 in alter westfälischer Tradition ein neues Tuch gestickt.<sup>25</sup> Schon viel früher, nämlich 1948, wurde für den Dom zu Xanten (Niederrhein) ein neues Fastentuch in Filetarbeit im Ausmaß von 8 x 9 Metern geschaffen, das die vierzehn Kreuzwegstationen zeigt. Die weibliche Jugend der Pfarrei St. Heinrich in Bende bei Bielefeld fertigte 1958 ein 7,5 x 4,8 Meter großes Tuch des Arma-Christi-Typs in Applikationsarbeit an.<sup>26</sup>

Eine entsprechende systematische Untersuchung über die Revitalisierung der Fastentücher in Österreich steht noch aus. Die Neupräsentation des restaurierten Fastentuches von 1640 des Österreichischen Museums für Volkskunde könnte dafür eine Anregung bieten.

24 Baumer, Iso: Das Fastenopfer – Hungertuch. „Sonntag“ 58. Jg., Nr. 8, 23.2.1977. Olten 1977, 2 Seiten. Diesen und weitere Literaturhinweise verdanke ich Dr. Klaus Beitzl.

25 Fischer (wie Anm. 15).

26 Baumer (wie Anm. 24). Weitere Hinweise auf die Neugestaltung des alten Brauches finden sich bei: Hausl, Rudolf: Das Fastentuch in der Freisinger Stadtpfarrkirche St. Georg. In: *Amperland* 6, (1970) S. 5 – 6, 1 Abb.; Niermeyer, M.: De hongerdoek: oud en nieuw symbool van de Vastentijd [Das Hungertuch: altes und neues Symbol der Fastenzeit]. In: *Antiek* 13, 1978 – 79, S. 533 – 542, 9 Abb., Bibliogr.; Heim, Walter: Die Revitalisierung des Hungertuches. Ein alter Kirchenbrauch in neuer Bedeutung. In: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 23, 1981, S. 30 – 56, 3 Abb.





