

Konservierungs- und Forschungsprojekt: Romanische Wandmalereien in der Johanneskapelle von Pürgg

Baugeschichte der Johanneskapelle

Entrestaurierung der Johanneskapelle

Entscheidungsprozesse bei Konservierung und Restaurierung

Dendrochronologische Analysen am Dachwerk

Denkmal erforscht

Echte und falsche „Marmorino“putze an Baudenkmalen

Monumentum factum est

Archiv Backhausen · Wohnung Schütte-Lihotzky



TITELBILD

Katzen-Mäuse-Krieg, südliche Langhauswand der Johanneskapelle in Pürgg, Aufnahme 2018

Foto: Irene Hofer / Petra Laubenstein, Bundesdenkmalamt
Umschlaggestaltung: Bundesdenkmalamt, Johannes Thaler

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXVI · 2022 · Heft 3

Die „ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND DENKMALPFLEGE“ erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I/1902 – Band IX/1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

Impressum

Herausgeber: Bundesdenkmalamt, Paul Mahringer
Redaktionsleitung: Johannes Thaler
Inhaltliche Redaktion: Bernd Euler-Rolle, Markus Santner
Satz und Layout: Martin Spiegelhofer, Berger-Crossmedia

Hersteller: Druckerei Berger, Horn
ISSN: 0029-9626

Inhalt

<i>Paul Mahringer</i>	
Vorwort.....	5

BEITRÄGE

FOKUS – Konservierungs- und Forschungsprojekt: Romanische Wandmalereien in der Johanneskapelle von Pürgg

<i>Bernd Euler-Rolle</i>	
Konservierungs- und Forschungsprojekt: Romanische Wandmalereien in der Johanneskapelle von Pürgg	9
BILDSTRECKE.....	11
<i>Martin Mittermair</i>	
Ein Beitrag zur Baugeschichte der Johanneskapelle in Pürgg.....	32
<i>Helmut Stampfer</i>	
„... es sei da oben was gar Merkwürdiges und Schönes zu sehen.“ – zur kunsthistorischen Bedeutung der Johanneskapelle in Pürgg.....	42
<i>Markus Santner</i>	
Eine „Flickschusterei“ – Die Stil-Restaurierung der Johanneskapelle in Pürgg (1889–1894).....	50
<i>Markus Santner</i>	
Der „Verlust der gewohnten Geschlossenheit“ – Die Entrestaurierung der Johanneskapelle in Pürgg (1937–1948).....	69
<i>Markus Santner / Bernd Euler-Rolle</i>	
Tradition und Neuerung: Entscheidungsprozesse bei der Konservierung und Restaurierung der Johanneskapelle in Pürgg.....	89
<i>Beate Sipek / Robert Linke</i>	
Die romanischen Wandmalereien in der Johanneskapelle: „...hoffentlich wird der berufene Conservator Licht in diese Wirnis bringen...“.....	102
<i>Kurt Nicolussi / Martin Mittermair / Thomas Pichler / Michael Grabner / Elisabeth Wächter / Lukas Wacker</i>	
Zur Datierung der Johanneskapelle in Pürgg – dendrochronologische und ¹⁴ C-Analysen am Dachwerk des frühen 12. Jahrhunderts.....	113

Denkmal erforscht

Manfred Koller

Echte und falsche „Marmorino“putze an Baudenkmalen in Österreich vom
18. bis 20. Jahrhundert.....132

MONUMENTUM FACTUM EST

Sabine Bauer

Das Archiv Backhausen: Ein einzigartiger Bestand aus über 100 Jahren
österreichischer Textilproduktion steht nun unter Denkmalschutz.....149

Manuela Legen-Preissl / Sabine Weigl

Eine Wohnung als Denkmal: Margarete Schütte-Lihotzkys Wohnung in der
Franzengasse 16, 1050 Wien.....152

AKTUELLES

Christoph Bazil

Wilhelm Georg Rizzi. Eine Würdigung zum 75. Geburtstag.....154

ENGLISH ABSTRACTS.....156

MITARBEITER:INNEN DIESES HEFTES.....159

ABBILDUNGSNACHWEIS.....160

Vorwort

Der Fokus des vorliegenden Heftes ist dem Konservierungs- und Forschungsprojekt zu den romanischen Wandmalereien der Johanneskapelle von Pürgg gewidmet, einem, wie Bernd Euler-Rolle es in seiner Einleitung schildert, mehrjährigen Projekt des Bundesdenkmalamtes in Zusammenarbeit mit anderen Institutionen und Expert:innen. Wesentliche Schwerpunkte liegen daher neben der Baugeschichte und kunsthistorischen Einordnung auf der Restauriergeschichte der Wandmalereien und den Entscheidungsprozessen, die zu den gegenwärtigen konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen geführt haben, inklusive neuer Erkenntnisse zur Datierung durch die Dendrochronologie.

Im Kapitel „Denkmal erforscht“ widmet sich Manfred Koller den echten und falschen „Marmoriono“putzen an österreichischen Baudenkmalen des 18. bis 20. Jahrhunderts, ein Plädoyer für genaues Hinsehen und Analysieren historischer Putze, um Fehlinterpretationen zu vermeiden. In der Rubrik „Monumentum factum est“ stellt Sabine Bauer das Großprojekt der Unterschutzstellung der Sammlung des Backhausenarchivs vor und Manuela Legen-Preissl und Sabine Weigl beschäftigen sich mit der Unterschutzstellung und Wiederherstellung der Wohnung der berühmtesten österreichischen Architektin des 20. Jahrhunderts, Margarete Schütte-Lihotzky.

Paul Mahringer



FOKUS – Konservierungs- und Forschungsprojekt: Romanische Wandmalereien in der Johannes- kapelle von Pürgg



Konservierungs- und Forschungsprojekt: Romanische Wandmalereien in der Johanneskapelle von Pürgg

Die romanischen Wandmalereien in der Johanneskapelle in Pürgg stellen den bedeutendsten Bilderzyklus des 12. Jahrhunderts in Österreich dar. Eine Zustandskontrolle im Jahr 2010 ergab einen erheblichen konservatorischen Handlungsbedarf in Verbindung mit baulichen Sanierungserfordernissen, um eine gesicherte Bestandserhaltung der Wandmalereien zu gewährleisten. Daraus ergab sich ein umfangreiches Konservierungs- und Forschungsprojekt, das in den Jahren 2011 bis 2019 von der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes in Kooperation mit dem Institut für Konservierung – Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste in Wien durchgeführt und von Markus Santner seitens des Bundesdenkmalamtes geleitet wurde. Der erfolgreiche Projektablauf wäre ohne das lokale Engagement in der Pfarre Pürgg, namentlich des mittlerweile verstorbenen Pfarrers Peter Schleicher, und ohne Unterstützung durch verschiedene Institutionen, namentlich die Abteilung für Steiermark des Bundesdenkmalamtes, nicht möglich gewesen. Die große Bedeutung des Bauwerks und der Wandmalereien sowie die komplexe Aufgabenstellung ließen von Anfang an eine breite interdisziplinäre Zusammenarbeit unter Einbindung verschiedener Universitäten und Expert:innen sowie auch eine wissenschaftliche Begleitung und Aufarbeitung geraten erscheinen.

Ein Ausschnitt der Ergebnisse wird unter dem Fokusthema Pürgg in dieser Ausgabe der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege vorgelegt. In diesem Rahmen kann nicht die gesamte Breite der wissenschaftlichen Erkundungen abgebildet werden, die beginnend mit den archäologischen Untersuchungen über naturwissenschaftliche, mikrobiologische und konservierungswissenschaftliche Themenfelder bis hin zur meteorologischen Methodik geführt haben. An dieser Stelle ist allen beteiligten Expert:innen, die sich mit Inte-

resse und Engagement diesem Gesamtprojekt gewidmet haben, der größte Dank auszusprechen.

In den vorliegenden Beiträgen wird vorab die Bedeutung der romanischen Wandmalereien durch eine kunsthistorische und ikonographische Einordnung deutlich gemacht (Stampfer). Im heutigen Denkmalverständnis erfordert dies auch eine Kontextualisierung mit der Genese des Bauwerks, um dem Charakter der Wandmalereien als Raumkunst gerecht zu werden. Deshalb wurde begleitend eine umfangreiche Bauforschung auf den Weg gebracht und deren Ergebnisse im vorliegenden Heft dokumentiert (Mittermair). Eine spezielle Rolle spielte hierbei in Pürgg die Dendrochronologie, weil durch die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Altersbestimmung der Bauhölzer im Decken- und Dachstuhlbereich unmittelbare Folgerungen für die Datierung der Wandmalereien zu erwarten waren. Demzufolge hat die Diskussion der dendrochronologischen Ergebnisse ihren Platz in der vorliegenden Auswahl (Nicolussi et alii). Breiten Raum nimmt naturgemäß die Aufarbeitung der beiden prägenden Phasen der Restaurierungsgeschichte von 1889–1894 sowie von 1937–1948 ein, welche die Objektbiographie der Wandmalereien stark bestimmten und zu gewichtigen Faktoren ihrer authentischen Überlieferung geworden waren (Santner). Daraus ergab sich die aktuelle Aufgabenstellung einer „Restaurierung der Restaurierung“, die in einem „Weiterschreiben“ des Konzepts von 1937–1948 gelöst wurde. Der Entscheidungsprozess und die Überlegungen, die zu diesem aktuellen Restaurierziel geführt haben, werden dargelegt und die Konsequenzen in der restauratorischen Handlungsweise bei der Umsetzung dieses Restaurierziels werden in Relation zu anderen geläufigen Restaurierungsmethoden gesetzt (Santner / Euler-Rolle). In weiterer Folge werden die Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen dokumentiert und die

hierbei gewonnenen konservierungswissenschaftlichen Erkenntnisse zum Bestand und zur Werktechnik der Wandmalereien zusammengefasst (Sipek / Linke).

Das Konservierungs- und Forschungsprojekt zu Pürgg verstand sich in bester Tradition der österreichischen Denkmalpflege, welche die Einheit von Erforschung und Erhaltung seit der Gründung der „k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ im Jahre 1850 zu ihrer Maxime gemacht hat, davon ausgehend, dass Erkundung und Verstehen wesentliche Grundlagen für Wertschätzung und Erhaltung sind. Das Projekt zu Pürgg

vermag in den vorliegenden Beiträgen zu zeigen, wie sehr sich die wissenschaftlichen Themenfelder seitdem erweitert und ausdifferenziert haben und um wieviel genauer sie mit ihren Ergebnissen Denkmalbedeutung generieren und besichern. Dazu kommt der besonders gewichtige Fortschritt in den konservierungs- und naturwissenschaftlichen Forschungsbereichen, der heute eine unverzichtbare Grundlage für eine qualifizierte Erhaltung der materiellen Substanz eines Denkmals bildet. Die vorliegenden Beiträge zeigen einen Ausschnitt aus dem Spektrum, das in diesem Projekt zusammengeführt wurde.

Bildstrecke



Nr. 1: Außenansicht der Johanneskapelle in Pürgg, Aufnahme 2022



Nr. 2: Einblick in den Kapellenraum gegen Osten, Aufnahme 2022



Nr. 3: Blick in den Chorraum, Aufnahme 2022



Nr. 4: Südliche Wand im Chorraum, Aufnahme 2022



Nr. 5: Nördliche Wand im Chorraum, Aufnahme 2022



Nr. 6: Chorgewölbe vor der Restaurierung, Aufnahme 2011



Nr. 7: Chorgewölbe nach der Restaurierung, Aufnahme 2022



Nr. 8: Bärtige Heiligenfigur an der östlichen Wand im Chorraum, Zustand vor der Restaurierung, Aufnahme 2011



Nr. 9: Bärtige Heiligenfigur an der östlichen Wand im Chorraum, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022



Nr. 10: Triumphbogenwand, Zustand während der Restaurierung, Aufnahme 2018



Nr. 11: Triumphbogenwand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022



Nr. 12: Abel mit Lamm, Triumphbogenwand, Zustand vor der Restaurierung, Aufnahme 2011



Nr. 13: Weltlicher Stifter an der Triumphbogenwand, Zustand nach der Probearbeit, Aufnahme 2018



Nr. 14: Linke Hälfte der nördlichen Langhauswand, Zustand nach der Reinigung und Entfernung der schadhafte Kittungen, Aufnahme 2017



Nr. 15: Nördliche Langhauswand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022



Nr. 16: Szene der wunderbaren Brotvermehrung an der nördlichen Langhauswand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022



Nr. 17: Christus, Nördliche Langhauswand, Zustand vor der Reinigung, Aufnahme 2011



Nr. 18: Christus, Nördliche Langhauswand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2021



Nr. 19: Südliche Langhauswand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022



Nr. 20: Rechte Hälfte der südlichen Langhauswand, Zustand nach der Reinigung, Aufnahme 2017



Nr. 21: Rechte Hälfte der südlichen Langhauswand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022



Nr. 22: Südliche Langhauswand, Katzen-Mäuse-Krieg, Aufnahme 2018



Nr. 23: Geburt Christi, Südliche Langhauswand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022



Nr. 24: Verkündigung, Südliche Langhauswand Zustand nach der Reinigung, Aufnahme 2017



Nr. 25: Verkündigung, Südliche Langhauswand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022



Nr. 26: Einblick zur Westwand, Aufnahme 2022

Ein Beitrag zur Baugeschichte der Johanneskapelle in Pürgg

So zahlreich die Publikationen zur Johanneskapelle von Pürgg auch sind, behandeln sie doch vorrangig deren kunstgeschichtliche Aspekte. Nicht zuletzt wegen der nur schwerlich greifbaren Hinweise auf Bauzeit und Auftraggeber der Kapelle blieben speziell diese Fragestellungen ausgeklammert oder sie wurden nur ansatzweise behandelt. Mit der Entdeckung der über dem barocken Gewölbe des Kapellenschiffs offen gelegenen romanischen Wandmalereien in den 1870er Jahren¹ erweckte das kunsthistorische Interesse für die kaum genutzte Johanneskapelle. Bereits damals erkannte man den außerordentlich hohen historischen wie auch künstlerischen Wert der Malereien. Erst mit ihrer Freilegung und Restaurierung bei zeitgleichem Abbruch des nachträglich eingebauten Gewölbes und des „*hölzernen Musikchores*“ zwischen 1889 und 1894 erschloss sich das vollständige Bildprogramm.² Als Auftraggeber sowohl der Malereien als auch des Baues wurde ein *Heinricus archidiaconus* ausgemacht, „*der am Schlusse des XII. und tief ins XIII. Säculum hinein in Pürgg gewaltet hat.*“³ Hinsichtlich der künftigen liturgischen Nutzung der Kapelle entschied man sich im Restaurierungsprozess die zwei nachträglich geöffneten Türen am Ostende der Längswände abzumauern und die Wandbilder unter der Leitung der k. k. Zentralkommission durch Theophil Melicher res-

taurieren zu lassen. Mit der Abnahme der historistischen Übermalungen in den Jahren zwischen 1939 und 1948 gewann die Kapelle in weiten Teilen ihren mittelalterlichen Charakter zurück. Mehrere Baudetails und Anhaltspunkte in den Malereien geben Rückschluss auf die romanische Baugestalt, die dendrochronologische Analyse der Konstruktionshölzer liefert das exakte Baudatum der Kapelle. Die auf einer kleinen Anhöhe östlich des Dorfzentrums von Pürgg inmitten einer Umfassungsmauer stehende Johanneskapelle (Abb. 1) präsentiert sich als einfacher Saalraum mit Flachdecke und abgeschnürtem, annähernd quadratischem Chor mit Kuppelgewölbe. Ihre lichten Weiten von 4,46 × 8,23 m im Laienraum bzw. 3,20 × 3,53 m im Chor muten bescheiden an. Von Westen erschlossen, begleiten je drei rundbogige Trichterfenster in den Längswänden des Kapellenschiffs den Gang zu dem über zwei Stufen erhöht liegenden Chor im Osten. Dessen Seitenwände sind innen mit 1948 wiederhergestellten Blendarkaden und einem darin sitzenden Trichterfenster aufgelockert. Ein hölzerner Glockenreiter setzt auf der westlichen Giebelmauer der mit Satteldach am Chor wie Langhaus gedeckten Kapelle auf.

Der historische Dorfkern von Pürgg liegt zirka 300 m westlich der Johanneskapelle, rund um die um 1130

1 Johann Graus, Romanische Wandmalereien zu Pürgg und Hartberg, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission NF 28, 1902, S. 78–82, hier S. 79 (Graus 1902); siehe auch die Nachricht n. 62 in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission NF 7, 1881, S. CIV mit dem Hinweis auf die spärlich freiliegenden Malereireste.

2 Bericht über die Freilegung der Malereien: Philipp zu Hohenlohe-Schillingsfürst, Die romanischen Fresken zu Pürgg in Steiermark, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission NF 20, 1894, S. 17–18 und Notiz n. 171 auf S. 196; Johann Graus, Romanische Malerei zu Pürgg, in: Kirchenschmuck 1894, S. 134–144.

3 Graus 1902, S. 79. Dieser Interpretation stimmt auch Walter Frodl, Die romanischen Wandgemälde in Pürgg nach der Entrestaurierung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 2, 1948, S. 147–163, hier S. 162 zu (Frodl 1948). Sie wird jüngstens von Johann Tomaschek, Vom Zeitgeist des 12. Jahrhunderts. Die Fresken der Johanneskapelle von Pürgg in theologischer und kirchengeschichtlicher Betrachtung, in: Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte 34, 2013, Heft 2, S. 4–24, und von Wilhelm Deuer, Kunstgeschichte, in: Wolfgang Suppan (Hg.), An der Wiege des Landes Steiermark. Die Chronik Pürgg-Trautenfels, Gnas 2013, S. 427–496, hier S. 428 und S. 449 – er datiert die Malereien um 1180/90 – (Deuer 2013) wieder aufgegriffen, nachdem sich seit 1969 (Evelyn Weiss, Der Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pürgg, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22, 1969, S. 7–42 (Weiss 1969)) die Identifizierung des geistlichen Stifters mit Abt Gottfried I. von Admont (1138–1165) und des weltlichen mit Markgraf Otakar III. (1129–1164) durchgesetzt hatte.



Abb. 1: Pürgg, Johanneskapelle gegen Westen

geweihte Pfarrkirche zum hl. Georg⁴ und dem daneben stehenden Pfarrhof. Auf einer Erhebung nordwestlich oberhalb des Pfarrhofes oder an dem nach Westen zum Grimmingbach steil ansteigenden Berg⁵ wird ein Burgstall vermutet, auf dem das um 1160⁶ urkundlich überlieferte, archäologisch bislang aber nicht nachgewiesene, von den Traungauer Markgrafen errichtete „castrum“ Gruscharn gestanden haben dürfte. Als Burgkapelle wird in diesem Zusammenhang die Johanneskapelle angesprochen.⁷ Aber

auch der Hügel, auf dem die Johanneskapelle steht, wird als möglicher Standort der Burg in Erwägung gezogen,⁸ wobei diesbezüglich bauliche Hinweise gänzlich fehlen. Die Kapelle arrondiert heute eine im Kern aus lagigem Schichtmauerwerk bestehende spätromantische Umfriedungsmauer.⁹

Die Errichtung der Johanneskapelle ist nach den neuesten Erkenntnissen losgelöst¹⁰ von der malerischen Ausstattung zu betrachten. Bereits 1940 hatte der damalige Landes-

4 Ferdinand Tremel, Die Markgrafenpfalz auf der Pürgg, in: Mitteilungen des Steirischen Burgenvereins 2, 1952–1953, S. 3–6, hier S. 4 (Tremel 1952–1953).

5 Ingo Mirsch, Die Archäologie des mittleren Ennstales und steirischen Salzkammergutes, in: An der Wiege des Landes Steiermark. Die Chronik Pürgg-Trautenfels, Wolfgang Suppan (Hg.), Gnas 2013, S. 55–194, hier S. 170.

6 Mit besagter Urkunde, „Acta est hec traditio in castro Gruscharn“, übertrug Markgraf Otakar III. (+1164) dem Kloster Admont in der Person des Abtes Gottfried die Schoberalm bei Eppenstein. Steirisches Urkundenbuch I, Nr. 410; Tremel 1952–1953, S. 3–6.

7 Deuer 2013, S. 428 und S. 440; Walter Brunner. Geschichte I. Siedler – Grundherren – Untertanen. Die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse in Pürgg-Trautenfels bis 1848, in: An der Wiege des Landes Steiermark. Die Chronik Pürgg-Trautenfels, Wolfgang Suppan (Hg.), Gnas 2013, S. 195–266, hier S. 212.

8 Georg Tiefengraber, Die mittelalterlichen Funde vom Burgstall bei Pürgg, in: Schild von Steier 19, 2006, S. 201–206, hier S. 201. Anm. 175.

9 Eine bislang unpublizierte Grabung im Nordwesten des Friedhofes belegt wohl neuzeitliche Bestattungen – Fiale, Bericht zu den archäologischen Untersuchungen in der Johanneskapelle auf der Pürgg (25.–28. März 2013), S. 10.

10 Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz), bearb. von Kurt Woisetschläger / Peter Krenn, hg. Bundesdenkmalamt, Horn-Wien 2013, S. 382: Der Bau wird anhand der Malereien um 1160 datiert.

konservator Walter von Semetkowski angesichts des in der Sockelzone des südlichen Triumphbogenpfeilers aufgefundenen, mit roter Farbe¹¹ nachgezogenen Fugenquadernetzes (Abb. 3) eine zeitliche Differenzierung vorgeschlagen. Unter Einrechnung eines zeitlich nicht näher definierbaren Hiatus zwischen der Fugenquaderung und den Malereien aus der Zeit „vor die Mitte des 12. Jahrhunderts“¹² war die Errichtung der Kapelle im ausgehenden 11. Jahrhundert bzw. um 1100¹³ seine konsequente Schlussfolgerung. Substantielle Belege konnte Semetkowski aber nicht anbieten. Auch die archäologische Grabung in der Kapelle im Jahr 2013 erbrachte keine weiterführenden Befunde. Das Fehlen von datierenden Funden in den Baustraten verunmöglichte einen argumentativen Diskussionsbeitrag.¹⁴ Die Kapellenmauern setzen unmittelbar auf dem Felsen aus Dachsteinkalk auf, gehören mit Ausnahme einiger weniger nachträglich ergänzter und im Diskurs der Restaurierungen der Kapelle vermauerter und dann wieder geöffneter Architekturöffnungen¹⁵ einer einheitlichen romanischen Bauphase an. Nur wenige bauplastische Details lockern den kubischen Kapellenbau etwas auf. So lasten am westlichen Eingangsportal auf den störungsfrei in das lagige Mauerwerk der westlichen Außenwandung einbindenden Gewändesteinen zwei gekahlte Kämpferplatten, um die vier kantig zugehauenen Werksteine des runden Torbogens zu tragen. Analog dazu sind auch auf Kämpferhöhe des Triumphbogens am Übergang zum Chor

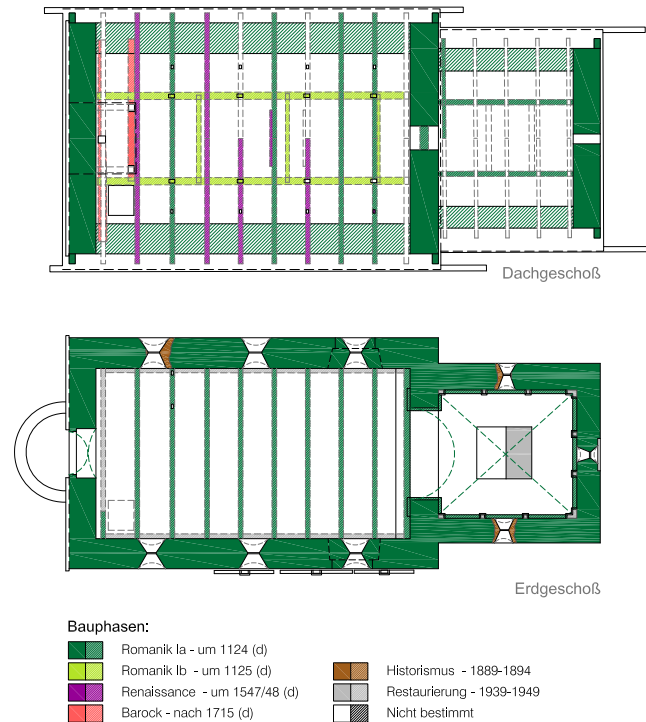


Abb. 2: Pürgg, Johanneskapelle, Baualtersplan Erd- und Dachgeschoß, Martin Mittermair 2022 (nach Vorlage Inst. für Baukunst und Bauaufnahmen/TU Wien 1997)

leicht vorkragende, gekahlte Platten eingelegt – nachträglich mit dem romanischen Malereiputz überdeckt. Besondere Beachtung gebührt dem Chor, der als kleiner Zentralraum mit Kuppelgewölbe und mittels gestaffelter Blendarkaden aufgelockerten Seitenwänden gestaltet ist (Abb. 4). Wenn auch in ihrer heutigen Form eine

- 11 Laut Aussage von Markus Santner wurden während den letztjährigen Restaurierungen auch an den Langhauswänden Reste der roten Fugenmalerei nachgewiesen. Die Akzentuierung der in den kellengeglätteten Mauermörtel eingezogenen Fugenritzungen mit roten Farblinien scheint im hohen Mittelalter eine gängige Interpretationsmöglichkeit von unverputzten Wandflächen gewesen zu sein. Vergleiche hierzu etwa die farbliche Betonung der Stoßfugen an den Bögen der Seitenapsiden in der Krypta von Kloster Marienberg/Burgeis (verdeckt von Weiheinschrift um 1160) – Helmut Stampfer / Hubert Walder, Romanische Wandmalerei im Vinschgau. Die Krypta von Marienberg und ihr Umfeld, Bozen 2002, S. 43; des Weiteren das rote Quadernetz an der Fassade der romanischen Kirche St. Johann im Dorf/Bozen (um 1180) oder das aufgeputzte und rot nachgezogene Fugenquadernetz an der Nordfassade der Klosterkirche der Kartause Seitz in Slowenien (gegr. um 1160 durch Markgraf Ottokar III. von Traungau) – Katarina Predovnik / Danijela Bresnik / Miha Murko, Archäologische Forschungen zu Kartausen in Slowenien, in: Fundberichte aus Österreich. Tagungsbände 4, 2016, S. 61–80, hier S. 61–71.
- 12 Walter von Semetkowski, Denkmalpflege in Steiermark. Ausschnitte aus einem Arbeitsbericht, in: Das Joanneum. Beiträge zur Naturkunde, Geschichte, Kunst und Wirtschaft des Ostalpenraumes 1, 1940, S. 47 ff., hier S. 54.
- 13 Letztens Astrid Steinegger, Im Boden verborgen? Die archäologischen Untersuchungen in der Johanneskapelle von Pürgg im Jahr 2013 und ihre Erkenntnisse zur Bau- und Restaurierungsgeschichte, in: Da schau her 35, Heft 3, 2014, S. 16–21 (Steinegger 2014).
- 14 Ebenda, S. 21.
- 15 Am Ostende der südlichen Langhausmauer wurde in spätgotischer Zeit eine zweite Eingangstür mit Kielbogensturz eingebrochen, ihr gegenüber in der Nordmauer eine dritte, barocke Rundbogentür. Das wohl barocke Flachbogenfenster in der unteren Wandzone der Südmauer ist in graphischen Aufzeichnungen, am Bestand anhand von Flickstörungen im Mauerwerk dokumentiert. Es sitzt 1,56 m über dem Ziegelboden und in 2,49 m Abstand zur Westwand und misst im Lichten 94 × 140 cm.



Abb. 3: Pürgg, Johanneskapelle, Innenseite südlicher Triumphbogen: rote Quadermalerei unter Malereiputz

Rekonstruktion aus den 1940er Jahren,¹⁶ so dürften die Arkaden doch bauzeitlich angelegt gewesen sein, denn die „eingestellten“ Figuren der romanischen Malschicht aus den frühen 1160er Jahren¹⁷ sind in den Nischengrund hineinkomponiert. Der Auflockerung der Baumasse dient auch die Blendnische an der Außenseite des östlichen Trichterfensters.¹⁸

Entgegen den Bestrebungen am Chor, die Baumasse durch einen zweischaligen Wandaufbau aufzulösen, erhielt der Laienraum eine klare kubische Gestalt mit blockhaften Wänden, die mit je drei rundbogigen Trichterfenstern in den Längswänden und einem Oculus über dem westlichen Eingangsportal bestückt ist, dazu einen Mörtelboden,¹⁹ des Weiteren eine flache Holzdecke und



Abb. 4: Pürgg, Johanneskapelle, Chor mit Blendarkaden

im Westen eine Empore. Position und Größe der Empore zeichnen Abdrücke im Freskenputz und der Wechsel in

16 Die Lisenen mit bekrönenden Kehlsimsen zwischen den Blendarkaden waren bereit vor der Restaurierung in den 1890er Jahren beseitigt worden (Mitteilungen der K.K. Central-Commission 17, N.F. 1891, S. 70 f., Notiz 50, S. 71). Im Bericht an die k. k. Zentralkommission vom März 1891 über Bauzustand und Sanierungsarbeiten beschreibt Architekt Deininger eine „eigentümliche Beschaffenheit der Wände“, aus welcher er nicht klug werde und die „unmöglich deren ursprünglichen Bauzustande angehören kann“. In der dem Bericht beigelegten Skizze fehlen die drei Blendarkaden. Um „für die Restaurierung der Fresken [k]eine unüberwölbare Brücke“ darzustellen, rekonstruierte Restaurator Theophil Melicher die drei gestaffelten Blendarkaden. Die Lisenen wurden im Zuge der Ent-Restaurierung der Malereien in den 1940er Jahren abermals beseitigt, da Baubestand der 1890er Jahre, im Jahr 1948 zur Rahmung der Figuren aber wiederum aufgebaut.

17 Otto Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, S. 208–203; Weiss 1969, 7–42; Elga Lanc, Pürgg, Johanneskapelle, in: Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs 2, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Wien 2002, S. 357–376, hier S. 370; Idem, Zur Rolle Salzburgs in der Monumentalmalerei der österreichischen Alpenländer, in: Romanische Wandmalerei im Alpenraum, Referate der wissenschaftlichen Tagung Schloss Goldrain, 16. bis 20. Oktober 2001, hg. Helmut Stampfer (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes 4), 2004, S. 223–264, hier S. 232–239.

18 Das vor der Restaurierung in den 1890er Jahren abgemauerte östliche Chorfenster wurde 1891 wieder geöffnet. Theophil Melicher hält dabei fest: „... ursprüngliches Fenster gefunden und geöffnet.“ – Zwei weitere romanische Rundbogenfenster sitzen in der Nord- und Südwand des Chores. Diese waren wohl in barocker Zeit vergrößert und in den 1890er Jahren anhand der vorgefundenen Befunde auf die romanische Gestalt rückgebaut worden.

19 Bei dem während der Renovierung in den 1890er Jahren erwähnten Mörtelboden (Bericht von Architekt Julius Deininger an die k. k. Zentralkommission im März 1891), in den für die Lagerung der Polsterhölzer für den 1890 stark marod vorgefundenen Bretterbodens in Abständen „Rinnen“ geschlagen worden waren, könnte es sich durchaus noch um den romanischen Mörtelboden gehandelt haben. Er musste 1892 einem Zementboden weichen. Dieser wurde seinerseits während der Restaurierung in den 1940er Jahren durch einen Ziegelboden erneuert.



Abb. 5: Pürgg, Johanneskapelle, Nordwestecke Kapellenschiff: Zapflöcher von Emporenzugang an Deckenbalken und Abdruck Türpfosten und Holzdecke im Malereiputz

der Bildeinteilung der romanischen Fresken am Westende der Längswände nach. Demnach lastete sie auf drei Nord-Süd-gerichteten, zwischen den Längswänden eingespannten Tragbalken,²⁰ stand 2,06 m weit in den Raum ein und war über eine an der Nordwand angelehnte²¹ Block(?)treppe zu erreichen. Die an der Oberfläche des Malereiputzes sich abzeichnenden Trittstufen führen bis auf Höhe des knapp unterhalb der Sohlbank der Rundbogenfenster liegenden Trennstreifens zwischen den Maleregistern. Der Zutritt auf die Empore lag somit 3,65 m über dem heutigen Ziegelboden, die Kote ist an der Südwand durch eine waagrechte Anputzkante des Malereiputzes auf den verlorenen Emporenboden belegt. In Zusammenschau mit einer am Nordende der Westwand erhaltenen weiteren Anputzkante des Malereiputzes an die Unterseite der Empore betrug der Bodenaufbau

30 cm über rund 20 cm hohen Tragbalken – analog zu den hochkantigen Balken im Kapellenschiff. Darauf lagen entweder dünne Laufbretter mit einem abschließenden Mörtelboden oder wohl eher nur dicke Bodenbohlen. Integriert in die höhenmäßig nicht weiter rekonstruierbare Emporenbrüstung²² versperrte eine Tür den Zutritt von der Treppe auf die Empore. Ihre zwei in einem Abstand von 76 cm zueinander gesetzten Türpfosten waren an ihrem unteren Ende in den östlichen der drei Emporenbalken, an ihrem oberen Ende in Zapflöchern an der Unterseite des dritten Deckenbalkens von West eingerastet (Abb. 5). Der nördliche Türpfosten lehnte direkt an der Steinmauer, der romanische Malereiputz bündelte an ihm an und hält nach dem Ausbau der Empore seine Position in Form einer aufgratenden Putzkante fest. Die romanische Empore musste in der Mitte des 17. Jahrhunderts²³ dem Einbau

20 Die Westmauer weist auf Höhe des Emporenbodens keine Flickstörungen für die Einlagerung von Kragbalken auf.

21 Architekt Julius Deininger schreibt im März 1891 in seinem Bericht über den Bauzustand und die Sanierungsarbeiten an die k. k. Zentralkommission, dass er an der Nordwand Spuren einer Treppe, „welche in die Mauer eingegriffen haben muß“, gefunden habe. Da sich die Treppe an der Oberfläche des Malereiputzes abzeichnet, kann sie nur an der Wand angelehnt gewesen sein.

22 An der Südwand läuft die romanische Malerei oberhalb des Emporenbodens ungestört durch, so dass die Brüstung dort nicht in der Mauer verankert gewesen sein dürfte, wenn überhaupt, dann wohl nur durch Fixiereisen.

23 Die Datierung des Gewölbes um 1650 beruht auf einer auf der ersten Kalktünche angebrachten Inschrift: „... wie ich aus einer alten Inschrift, die auf der ersten Tünche über die Fresken angebracht, entnommen habe“. – Brief von Th. Melicher an Dr. Ilg



Abb. 6: Pürgg, Johanneskapelle, Nordwand, Aquarell von Theophil Melicher, 1892

einer Stichkappentonne weichen, an ihre Stelle trat eine neue, etwas tiefer sitzende Empore.²⁴ In der von Theophil Melicher 1892 angefertigten Aquarellstudie²⁵ von den Wandmalereien an der Nordwand (Abb. 6) ist der Abdruck der barocken Emporenbrüstung durch zwei begrenzte, übereinander liegende geometrische Flächen in Braun festgehalten. Auf Höhe des unteren Emporenabschlusses zeigt sich ein waagrechter, „verschmutzter“ Wandstreifen, der einst hinter dem Emporenboden lag und dort zur Wahrung eines kleinen Malereirestes vor der Zerstörung beigetragen hat. Das einst auf die romanische Empore blickende westliche Rundbogenfenster der Nordwand wurde im Zuge des barocken Umbaus zu einer boden-

bündig sitzenden Architekturöffnung abgeändert, die als Tür mit außen vorgelagerter Treppe zu rekonstruieren ist – in Ergänzung zu dem von Julius Deininger in einer Berichtsskizze von 1889 festgehaltenen „leiterartigen“ Emporenzustieg im Kapelleninnern (Abb. 7). Eine Festlegung der zeitlichen Abfolge der zwei vielleicht auch zeitversetzt angelegten Emporenzugänge ist nach den mehrmaligen Restaurierungen der Kapelle am Baubestand nicht mehr möglich.²⁶

Die bislang wenig beachtete, in sechs Metern Höhe des Laienraumes eingelegte Balkendecke liefert zusammen mit der Dachkonstruktion den entscheidenden Hinweis für die zeitliche Einordnung der Kapelle. Nach dem Abbruch

am 10. Juli 1889; BDA Archiv, Kt. Pürgg, Z. 797/1889.

24 Bericht von Theophil Melicher an die k. k. Zentralkommission am 19. Februar 1892 zu den vorgelegten Kartons. Die romanische Empore lag „nur etwas höher, als die die im Jahre 1890 entfernt wurde“.

25 Archiv BDA, Wien

26 Nach dem Abbruch der barocken Empore wurde keine weitere Empore mehr eingebaut – wie irrtümlich angeführt bei Frodl 1948, S. 147; Philipp Dollwetzl, Die romanische Wandmalerei in der Johanneskapelle in Pürgg-Trautenfels (Steiermark), Salzburg 2010, S. 5 (Dollwetzl 2010); Deuer 2013, S. 445; Steinegger 2014, S. 18.

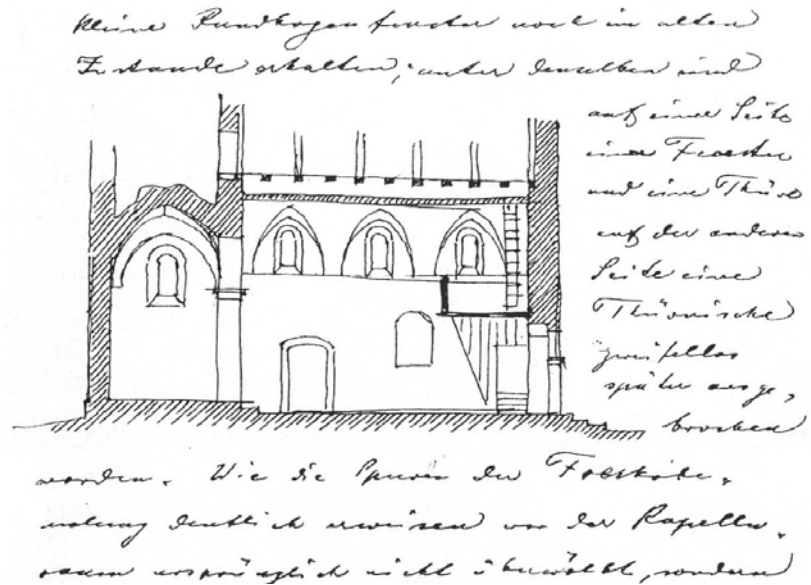


Abb. 7: Pürgg, Johanneskapelle,
Längsschnitt, Skizze von Julius Deininger,
1889

des barocken Gewölbes im Jahr 1890 war aufgrund der fehlenden Deckenverkleidung der Blick frei in den Dachraum, dessen „Balkenlage [...] durch Einschaltung direkt zu Herstellung einer horizontalen Balkendecke verwendbar“²⁷ war. Damit wird eine bestehende Tramdecke nachgewiesen, welcher Julius Deininger aufgrund der „ganz roh behauenen Dachbalken“ kein bauzeitliches Alter zuwies. Als Fehlinterpretation ist die nachmalige Auslegung der Tramdecke als „Neueinbau“ um 1890²⁸ bzw. als Ersatz in den 1940er Jahren²⁹ anzusehen. Die zehn hochformatigen, 12 × 22 cm messenden, handgehackten Deckenbalken lasten wohl auf zwei vom Mauerwerk der Längswände voll umhüllten Schwellbohlen. Sie sind integrativer Bestandteil des abschließenden Sparrendaches³⁰ mit stehendem Stuhl. Vom bauzeitlichen, pietra-rasa-artig verstrichenen Mauermörtel eingebunden, reichen die Mauersteine in den bis auf Oberkante der Balken ausgemauerten Intervallen bis auf einen Zentimeter nahe an die Bauhölzer

heran. Allein aufgrund dieser Baubeobachtung wäre die Erneuerung der Balkendecke durch Ausziehen der Balken nach oben durchaus möglich. Der für frühe romanische Deckenkonstruktionen typische hochformatige Balkenquerschnitt und insbesondere der Beleg, dass am Südennde des 4. Trambalkens von West der Pietra-Rasa-Mörtel nachweislich an den Balken anstreicht (Abb. 8), belegen den unmittelbaren baustratigrafischen Zusammenhang der Deckenbalken³¹ mit dem umliegenden romanischen Mauerwerk und im Weiteren mit dem gesamten Kapellenbau. Den Pietra-Rasa-Mörtel überlappend endet der romanische Malereiputz 6,5 cm unterhalb der Trambalken in einer waagrechten Linie mit scharfer Putzkante und Holzabdruck. Der Holzabdruck, in Kombination mit einigen der zahlreichen Nagellöcher an der Unterseite der Deckenbalken, legt eine abgehängte romanische Deckenverkleidung, wohl in Form einer Bretterlage mit aufgelegten Deckleisten – Kassettendecke? – nahe. Diese könnte im

27 Zustandsbeschreibung der Kapelle durch Architekt Deininger, an Dr. Ilg vom 9. Oktober 1889.

28 Alice Harnoncourt, Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei um 1900, Dipl., Wien 1999, S. 45. Sie spricht sogar von Erneuerung des Dachstuhls; Dollwetzl 2010, S. 5.

29 Frodl 1948, S. 151, bes. Anm. 7; Dollwetzl 2010, S. 5; Steinegger 2014, S. 19.

30 Hermann Fuchsberger / Elisabeth Wahl, Kirchendachwerke des 12. bis 16. Jahrhunderts: Entwicklung in Österreich zwischen Donau und Drau, in: Hermann Fuchsberger (Hg.), Mittelalterliche Dachkonstruktionen in Österreich, Studien zur Internationalen Architekturgeschichte 177, Bd. 1, Petersberg 2020, S. 57–129.

31 Die Deckenbalken stehen über die Fassadenfluchten vor und bilden zusammen mit den Sparren großformatig den Giebelwänden angepasste Konstruktionsdreiecke. Auf diese Weise konnte die abschließende Dachhaut auch die Kronen der Giebelwände überdecken. Der Rhythmisierung der außen vorstehenden Balkenköpfe, in deren Kontext auch die an den Bauecken vorstehenden Traufsteine einbezogen wurden, dürfte es geschuldet sein, dass der westliche Deckenbalken des Kapellenschiffs nicht unmittelbar an der Westwand entlangstreicht, sondern um 13 cm von dieser abgerückt wurde.



Abb. 8: Pürgg, Johanneskapelle, Südwand Kapellenschiff, 4. Deckenbalken von West: an Balken anstreichender Pietra-Rasa-Mörtel, darüber Malerei mit Abdruck Holzdecke



Abb. 9: Pürgg, Johanneskapelle, Ausschnitt Dachraum Kapellenschiff gegen Osten: Sparrendach mit stehendem Stuhl, um 1125, Sparrenknechte in den 1940er Jahren versetzt

Einklang mit der farblichen Raumfassung sekundär bemalt worden sein.³²

An den am Kapellenschiff 26 cm weit über die Fassadenfluchten vorstehenden äußeren Enden der Decken-/ Binderbalken zapfen ohne Vorholz mit verdecktem Scherzapfen die jeweils ein Konstruktionsdreieck bildenden Dachsparren mit 42° Neigung ein (Abb. 9). In weit verbreiteter Art und Weise sind im Bereich des Überstandes parallel zu dem gegen die Fassaden hin schräg abgebeilten unteren Balkenenden Nuten für das Einschleiben von „Wind“-brettern,³³ die den schmalen Spalt zwischen Mauerkrone und Dachhaut verschließen, ausgenommen. Die unmittelbare Zugehörigkeit der anhand von 2,5 cm großen Bohrlöchern im unteren Bereich der Sparrengebilde rekonstruierbaren Sparrenknechte zum bauzeitlichen Dachstuhl ist nicht zu belegen, waren diese doch nur mit Holznägeln an den Gebinden angeheftet, nicht aber daran angeblattet. Zudem gehört der einzige dendrodatierte Sparrenknecht einer Sanierphase in der

32 Die Bretterdecke war im Zuge der Wölbung des Laienraumes entfernt und in den 1890er Jahren als abgehängte Bretterdecke mit profilierten Längskanten und aufgelegten Querleisten erneuert worden. Seit den 1940 Jahren liegen diese historistischen Deckenbretter, mit der „Sonntagsseite“ noch oben verkehrt, in an den oberen Längskanten der Balken 3,5 × 6 cm breit ausgestemmt Falzen und bilden mit ihrer nach unten gekehrten sägerauen Fläche eine ästhetische Einheit mit den verschmutzten, handgehackten romanischen Deckenbalken.

33 Die Windbretter sind heute durch an der Unterseite der Balkenenden angenagelte Deckbretter ersetzt.



Abb. 10: Pügg, Johanneskapelle, Ansicht gegen Osten, um 1940

Mitte des 16. Jahrhunderts an.³⁴ Dasselbe gilt für die Kehlbalken, für die ebenfalls an jedem Gebinde Bohrlöcher vorgesehen sind, aber nur an zweien von ihnen hängt heute ein Balken – einer von ihnen datiert wiederum in das 16. Jahrhundert. Der eingestellte Stuhl mit auf den Binderbalken aufgeblatteten Schwellbalken, ehemals zehn³⁵ Stuhlsäulen, Kopfrähmen und drei Querbalken übernimmt die Aussteifung der Sparrendreiecke. In leer stehenden Zapflöchern an den Seitenflächen der Stuhlsäulen und an

den Oberseiten der Schwellbalken saßen vielleicht ebenfalls bauzeitliche Streben zur Längsaussteifung der Stühle. Am Chor steht das Kuppelgewölbe in den Dachraum hoch. Daher musste dort eine etwas abgeänderte Dachstuhlkonstruktion gewählt werden. Die Sparren zapfen in kurzen, wohl ebenfalls auf einer ummauerten Schwellbohle aufliegenden, bis an die Gewölbeschale heranreichenden Sattelbalken ein, auf den Einbau von Sparrenknechten wurde verzichtet. Anstatt eines stehenden Stuhls wie im Kapellenschiff spannen hier auf mittlerer Raumhöhe zwei originär vom Mauerwerk der zwei Giebelwände bis zu 43 cm tief ummauerte Mittelpfetten zur Stützung der sehr grazilen Dachsparren durch. An ihnen sind mit Holzdübeln die Sparren und auf letzteren wiederum mit ebensolchen Dübeln die Dachlatten für die abschließende Bretterschindeldeckung angenagelt.

Nach Ausweis der gesammelten bauhistorischen Befunde gehört die Johanneskapelle mit Ausnahme einiger weniger Architekturelemente einer einheitlichen Planungsphase in romanischer Zeit an (Abb. 2). Dazu gehört entgegen aller bisherigen Beteuerungen auch die Trambalkendecke als Teil des abschließenden Sparrendaches mit stehendem Stuhl. Da die Malereien einer jüngeren Ausstattungsphase angehören, liefern diese lediglich einen terminus ante quem. Die spärlichen bauplastischen Details (gekehlte Kämpferplatten, Traufsteine mit Rundstab) haben kaum aussagekräftige Datierungskraft. Die Auflockerung der raumseitigen Mauerschale des Chores mit gestaffelten Blendarkaden und die Position des östlichen Trichterfensters im Grund einer flachen Rundbogennische, verbunden mit der Überkuppelung des Altarraumes, streichen die Einmaligkeit der Chorgestalt der Johanneskapelle hervor, die in der lokalen Sakralarchitektur seinesgleichen sucht. Demgegenüber vertritt das bis vor der Neuverfugung mit anschließender flächiger Übertünchung an den Fassaden offen gelegene Mauerwerk mit seinen quaderförmig zugehauenen und in unterschiedlich hohen Lagen ebenmäßig versetzten Kalksteinen, die zumeist ein- bzw. zum Teil zweilagig an markanten Ecksteinketten anbinden, zeitspezifische Merkmale

34 Siehe hierzu den Beitrag von Nicolussi et al. im vorliegenden Band. Einige der Bohrlöcher in den Binderbalken liegen unterhalb der in den 1940er Jahren eingebauten Deckenbretter. Für den Einbau der Deckenbretter in ihrer heutigen Lage wurden die Sparrenknechte ausgebaut und gekürzte Stummel hiervon in den Fußpunkt der Balkendreiecke eingeschoben und mit maschinell hergestellten Nägeln fixiert.

35 Die zwei ehemals an die westliche Giebelwand angelehnten Stuhlsäulen wurden für den Einbau des barocken Glockenreiters ausgebaut.

der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 10). Mit der dendrochronologischen Analyse der originären Bauhölzer kann die Bauzeit der Kapelle um 1125 eingegrenzt werden.³⁶ Die Lage der Kapelle „weit“ abseits der Siedlung und der in deren Umfeld vermuteten Burg Grauscharn lässt eine

Funktion der Johanneskapelle als Burgkapelle als wenig wahrscheinlich erscheinen bzw. schließt diese wohl gänzlich aus.³⁷ Die mit einer romanischen Mauer arrondierte Johanneskapelle ist wohl eher als abseits der Siedlung errichtete „Berg“-Kapelle zu interpretieren.

36 Nicolussi et al. im vorliegenden Band.

37 Allein der Verweis auf ähnlich gelagerte Vergleichsbeispiele genügt nicht als Erklärung für diese Funktionszuweisung – so bei Wilhelm Deuer, *Der romanische Kirchenbau in der Steiermark. Unter Ausklammerung der Stiftskirchen*, Wien 1982, S. 247. Die Errichtung von außerhalb der Burganlage stehenden Kapelle kann zeitlich jener der Burg vorausgehen (z. B. Hocheppan, Lamprechtsburg in Reischach/Bruneck in Südtirol), oder sie entstand erst viel später als die Burg.

„... es sei da oben was gar Merkwürdiges und Schönes zu sehen.“ – zur kunsthistorischen Bedeutung der Johanneskapelle in Pürgg

Die von Menschenhand geschaffene Kulturlandschaft der Alpen wird auch von zahllosen kleinen Kirchen und Kapellen geprägt, die einerseits die natürlichen Reize des Standortes, häufig Graskuppen oder Felsköpfe, steigern, andererseits mitunter vorgeschichtliche Kultstätten christlich überhöhen. Gemeinsam ist ihnen allen ein architektonisch sehr schlichtes Erscheinungsbild mit meist weiß getünchtem Mauerwerk.

Zu diesen Sakralbauten in besonderer landschaftlicher Einbettung zählt auch die Johanneskapelle oberhalb des „Bilderbuchdorfes Pürgg“ im Ennstal, die Johann Graus mit den im Titel zitierten Worten priest.¹ Sobald man in den kleinen Raum eintritt, vergisst man Berg und Tal, nähere und weitere Umgebung – die bis auf die Westseite zur Gänze bemalten Wände eröffnen den Blick auf eine andere Welt. Unwillkürlich erinnere ich mich an kleine byzantinische Kirchen in Griechenland und Georgien, die ebenfalls erst im Inneren ihr wahres Wesen zu erkennen geben, macht doch allein ihr Freskenschmuck die Qualität des Raumes aus. Von einzelnen kostbaren Farbpigmenten abgesehen führen die Malereien mit bescheidenem Materialaufwand, aber umso geistvollerem Konzept und Können eine neue Wirklichkeit vor Augen. Solcherart zur Gänze ausgemalte Innenräume aus dem Mittelalter machen unter den eingangs genannten alpinen Sakralbauten nur einen verschwindend kleinen Teil aus. Stammen außerdem wie in Pürgg die Malereien aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, so kommt dem Raum eine elitäre

Sonderstellung zu, die im Folgenden annäherungsweise umrissen werden soll.

Ikongrafische Notizen

Beim spontanen Vergleich mit byzantinischen Kapellen vermisst man angesichts der hölzernen Flachdecke vorerst die bemalte Kuppel, um kurz darauf festzustellen, dass die zentrale Darstellung Christi nicht fehlt, sondern nur einen anderen Platz erhalten hat. Einer Ikone ähnlich, zieht das gerahmte Brustbild des segnenden Pantokrators am Scheitel des Triumphbogens und somit an bevorzugter Stelle im Raum nicht nur die Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich, sondern bildet auch den unübersehbaren Bezugspunkt des gesamten Bildprogramms. Der schlechte Erhaltungszustand des Christusbildes schmerzt daher besonders. In den oberen Ecken der Ostwand blicken Kain und Abel zu Christus auf. Während Abels Opfer angenommen wird, ausgedrückt durch die aus den Wolken ragende Segenshand, findet die Garbe Kains keine Beachtung. Es fällt auf, dass Kain den Ehrenplatz auf der linken Seite, d. h. zur Rechten Christi einnimmt, während er in St. Nikolaus in Burgeis, St. Johann in Münstair, St. Jakob in Söles und St. Jakob in Grissian zur Linken steht und außerdem als Zeichen seiner schlechten Gesinnung den Kopf von Christus abwendet.² Auch in Santa Maria di Castello di Udine bringt er seine Garbe im rechten Zwickel der Triumphbogenwand dar, wendet aber ebenso wie in Pürgg

1 Johann Graus, Romanische Malerei zu Pürgg, in: Der Kirchenschmuck 25, 1894, S. 134 (Graus 1894).

2 Helmut Stampfer / Thomas Steppan, Die romanische Wandmalerei in Tirol. Tirol-Südtirol-Trentino, Regensburg 2008, Kat. Nr. 4, 6, 8 und 21 (Stampfer / Steppan 2008).

sein Gesicht nicht ab.³ Da nicht nur Kain, sondern auch die Törichten Jungfrauen auf der Nordseite platziert wurden, könnte die Volksmeinung, dass Böses generell aus dieser Himmelsrichtung komme,⁴ mitgespielt haben. Außer den Kindern der Stammeltern treten auch die beiden Männer unmittelbar darunter in Beziehung zu Christus: Der weltliche Stifter rechts blickt zu ihm auf, der geistliche mit dem Kirchenmodell wendet sich auch dem Betrachter zu und bindet diesen mit ein. Die Anordnung erinnert an St. Benedikt in Mals (um 800), allerdings hält dort der weltliche Stifter, der hier mit leeren Händen auftritt, ein Schwert als Statussymbol.⁵ Evelyn Weiß vermutete den Markgrafen der Steiermark Otakar III. als Stifter,⁶ während Johann Tomaschek an dessen Sohn Otakar IV. denkt, der die landesfürstliche Pfalz Grauscharn der Kirche übergeben hat und aus diesem Grund mit leeren Händen dargestellt worden sei.⁷ Am Bogen zwischen den Pfeilerkapitellen betont ein ungewöhnliches zweifarbigen kufisches Schriftband mit dem mehrmals wiederkehrenden Namen Allahs die Heiligkeit des Ortes. Die zwischen Blumen und Blättern liegenden Buchstaben lassen sich auf die im 12. Jahrhundert durch Kreuzfahrer und Pilger intensivierten Kontakte mit der arabischen Kultur zurückführen. Dem einzigartigen Wandschmuck kann im Alpenraum der zwischen 850 und 1200 datierte persische Seidenstoff mit Sinnsprüchen in kufischer Schrift, der auf der Marienberger Kasel (um 1160) zur Verdeckung der Nähte angebracht war, an die Seite gestellt werden.⁸ Die drei Engel in der Leibung des Triumphbogens, häufig als Erzengel bezeichnet, deutet Tomaschek als Cherubim mit dem Hinweis auf die Bibelworte, Gott throne über den Cherubim, befindet sich doch das Brustbild Christi tatsächlich oberhalb des Bogens.⁹

Die Längswände weisen über einem gemalten Vorhang am Sockel zwei Bildregister auf, von denen das untere im Süden die Geburt Christi zwischen der Verkündigung an Maria und an die Hirten darstellt. Erzählende Szenen aus der Heilsgeschichte begegnen häufig in Bildprogrammen der Romanik, hier sind es aber nicht getrennte Bildfelder, sondern drei Sequenzen einer einzigen Komposition vor durchgehend grünem und blauem Streifenhintergrund. Diese Gestaltung eröffnet neue Wege, auch wenn die Ikonografie im Allgemeinen, wie schon öfter hervorgehoben, byzantinischen Vorbildern verpflichtet ist. Die dort meist mit gezacktem Umriss dargestellte Felsengrotte von Bethlehem wird hier zum sanft gewellten Hintergrund, der den Bildmittelpunkt hervorhebt. Gleichsam hinter der Geburtsgrotte stehend verknüpft ein Engel, der mit beiden Händen auf das wunderbare Ereignis hinweist, Verkündigung und Geburt. In gleicher Position bringt ein weiterer Engel zu Beginn der dritten Bildsequenz den Hirten die frohe Botschaft.

Im unteren Bildregister der Nordwand umfasst die wunderbare Brotvermehrung wiederum drei Teile: In der Mitte steht Christus zwischen zwei Aposteln, die ihm fünf Brote und zwei Fische bringen. Ein dritter Apostel sendet Männer mit zwei gefüllten Körben aus, zwei weitere Körbe zu beiden Seiten Christi unterstreichen die Verbindung der beiden Szenen. Ganz links, mehr ein Füllelement als eine eigene Szene, überdies leider schlecht erhalten, sieht man die Volksmenge, eingeeengt zwischen dem Apostel mit den Fischen und der ehemaligen Treppe zur Empore. Diese dreiteilige Komposition geht auf mittelbyzantinische Zeit zurück, wobei Christus allerdings im Profil dargestellt wird.¹⁰ Eine frontale Ansicht wie hier

3 Giuseppe Bergamini, *La chiesa di Santa Maria di Castello in Udine*, Udine 2004, S. 39.

4 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 4, Berlin-Leipzig 1931/32, Sp. 31.

5 Nicolò Rasmò, *Karolingische Kunst in Südtirol*, Bozen 1981, Farbtafel XII.

6 Evelyn Weiß, *Der Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pürgg*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22, 1969, S. 33 (Weiß 1969).

7 Johann Tomaschek, *Vom Zeitgeist des 12. Jahrhunderts. Die Fresken der Johanneskapelle von Pürgg in theologischer und kirchengeschichtlicher Betrachtung*, in: *Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte* 34/3, 2013, S. 20 (Tomaschek 2013).

8 Magdalena Hörmann-Weingartner, *Die Uta-Kasel in Kloster Marienberg*, in: *Romanische Wandmalerei im Alpenraum. Referate der wissenschaftlichen Tagung veranstaltet vom Südtiroler Kulturinstitut in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt und dem Landesarchiv der Autonomen Provinz Bozen-Südtirol. Schloss Goldrain, 16. bis 20. Oktober 2001*, hg. Helmut Stampfer, *Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes* 4, Bozen 2004, S. 129–148.

9 Tomaschek 2013, S. 12.

10 *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 1 (1968), Sp. 328 (LCI).

findet sich aber bereits im 6. Jahrhundert in San Apollinare Nuovo in Ravenna¹¹ und zeitlich näher auf den Mosaiken des Markusdoms in Venedig.¹²

Beide Bildthemen werden von der Parabel der Klugen und Törichten Jungfrauen im oberen Register der Süd- bzw. Nordwand räumlich überhöht und gedanklich verbunden. Von den verschiedenen Versuchen, die drei neutestamentlichen Bildthemen unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zu sehen, überzeugt Tomascheks Interpretation am meisten.¹³ Bezugnehmend auf Bernhards von Clairvaux' Lehre von der dreifachen Ankunft Christi deutet er die Geburt als erste, die Brotvermehrung, wobei er eine entsprechende Textstelle von Beda Venerabilis heranzieht, als zweite Ankunft „*im Geiste und in der Kraft*“, schließlich die auf das Jüngste Gericht hinweisende Parabel der Klugen und Törichten Jungfrauen als Wiederkunft am Ende der Zeiten. Zweimal erscheint Christus im Bild, als Kind in der Krippe und als Wundertäter im Kreis der Apostel, nicht aber in der Parabel, obwohl andere Darstellungen ihn als Pförtner darstellen, wie er der ersten der Klugen Jungfrauen die Tür öffnet. Die langen Fackeln anstelle der in der Bibel genannten Öllampen zeigt bereits der Codex Purpureus Rossanensis aus dem 6. Jahrhundert.¹⁴ Aber nicht nur die Art der Lampen, auch der Standort der Jungfrauen an den Längswänden unterscheidet sich stark von Vergleichsbeispielen in Graubünden, Südtirol und Friaul. In Müstair, Lana und Hocheppan¹⁵ sowie in Summaga¹⁶ schreiten sie im unteren Bereich der Apsis auf deren Mitte zu, wobei nur die Klugen einen Heiligenschein tragen (Abb. 1, 2). Sie nehmen dort eine hieratisch-liturgische Stellung ein, während sie in Pürgg im Bereich der erzählenden Szenen auftreten.

Von der Hirtenverkündigung nur schwach abgegrenzt führt der Katzenmäusekrieg unvermittelt in die Welt von Kampf,

Ungerechtigkeit und verkehrten Beziehungen zwischen Macht und Ohnmacht, wie bereits Weiß angemerkt hat.¹⁷ Literarisch reicht das Motiv ins Alte Ägypten zurück, die Bildvorlage dürfte aus der Buchmalerei stammen. Als Kontrastelement zur Sphäre des Heiligen wurde die Szene, ebenso wie eine Figur und ein laufender Teufel auf der gegenüberliegenden Wand, im ursprünglichen Halbdunkel unter der Empore angebracht.

Im Unterschied zu den allermeisten romanischen Sakralbauten verlangt das in sich geschlossene Bildprogramm des Kapellenraumes nicht zwingend eine abschließende Weiterführung in der Apsis. Auch architektonisch hebt sich der quadratische, flach gewölbte Chor vom Langhaus stark ab, eine Gestaltung, die bei kleinen Kirchen im Alpenraum selten zu finden ist, während der ehemalige Westchor der Stiftskirche Lambach¹⁸ und die Burgkapelle von Ottenstein¹⁹ in Ober- bzw. Niederösterreich durchaus Vergleichsbeispiele bieten. Wie in den genannten Sakralräumen verleiht auch in Pürgg die konzentrisch angeordnete Malerei dem Gewölbe den Charakter einer Kuppel, die an das Himmelsgewölbe erinnert. Der Kreis mit dem Lamm Gottes im Zentrum und einem Kreuz zwischen den vier Evangelistensymbolen wird in den Zwickeln von vier Atlanten getragen, „*Naciones*“ laut einer fragmentarischen Inschrift, die schon Graus auf die vier Weltteile oder Nationen bezogen hat.²⁰ Die drei symmetrisch gestalteten Chorwände weisen zwischen kleinen Pfeilern auf durchgehendem Sockel jeweils drei Rundbogennischen auf, von denen sich die mittleren zu Trichterfenstern öffnen. Die längeren Inschriften unter den Fenstern sind leider unleserlich, vielleicht überlieferten sie wie unter dem Apsisfenster in Summaga den Namen des Malers.²¹ In den seitlichen Nischen der Nord- und Südwand stehen sich die Könige Melchisedek und David als alttestamentliche Vorbilder

11 LCI, Bd. 1, Sp. 327.

12 Weiß 1969, S. 29.

13 Tomaschek 2013, S. 16.

14 LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 459/60.

15 Stampfer / Steppan 2008, Kat. Nr. 6, 20 und 22.

16 Abbazia di Santa Maria Maggiore Summaga. Guida storico-artistica. Parrocchia di Summaga 2020, S. 52 (Summaga 2020).

17 Weiß 1969, S. 25.

18 Otto Demus / Max Hirmer, Romanische Wandmalerei, München 1968, S. 202 (Demus / Hirmer 1968).

19 Elga Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs 1, Wien 1983, S. 207–215.

20 Graus 1894, S. 142.

21 Summaga 2020, S. 51.

Christi sowie zwei Bischöfe gegenüber, die meist mit den Heiligen Rupert und Vigil identifiziert wurden. Tomaschek deutet sie mit überzeugenden Argumenten als Augustinus und Johannes Chrysostomus,²² die in ihren Schriften besonders auf das Lamm Gottes hingewiesen haben. Die prominentesten Plätze an der Stirnwand nehmen Johannes der Täufer links und eine zweite Figur rechts ein, die seit der Erstveröffentlichung als Johannes Evangelist interpretiert wurde.²³ Deren Bezug zum Lamm Gottes scheint zwar offenkundig zu sein, Tomaschek verweist aber auf die Tatsache, dass der im Adlersymbol am Gewölbe dargestellte Evangelist kaum nochmals darunter abgebildet worden sein dürfte und schlägt daher vor, die Figur mit dem Propheten Jesaja zu identifizieren.²⁴ Dafür spricht auch, dass Johannes der Evangelist in byzantinischer Tradition entweder als bartloser Jüngling oder als weißhaariger alter Mann dargestellt wird, während dies hier nicht der Fall ist. Zwischen dem Gewölbe und den drei Nischen an den Wänden vermitteln im Norden zwei weibliche Figuren als Allegorien von Misericordia und Veritas, im Osten zwei Engel, die aus Wolken herabstürzen, im Süden ein weiteres Frauenpaar, das Iustitia und Pax sein könnte,²⁵ von dem sich aber nur eine fragmentarische Figur erhalten hat.

Während sich die drei Bildmotive im Kapellenraum jedem einigermaßen bibelkundigen Betrachter erschließen, lässt sich das Programm des Sanktuariums, das auf das Messopfer am Altar ausgerichtet ist, nicht so leicht entschlüsseln. Im Vergleich mit anderen Bildprogrammen kleiner Kirchen und Kapellen des späten 12. Jahrhunderts stellt es weit größere Ansprüche an den Betrachter und unterstreicht die Sonderstellung von Pürgg. Mit größter Wahrscheinlichkeit wurde es vom geistlichen Stifter, dem Archidiakon Heinrich konzipiert, der bereits von Graus genannt wurde und den Tomaschek wieder namhaft machte, nachdem er Abt Gotthard I. von Admont mit überzeugenden Argumenten ausgeschlossen hat.²⁶ Das Konzept schöpft aus dem im 12. Jahrhundert voll ausgebildeten Fundus christlicher

Ikongrafie, aber erst die Kombination verschiedener Motive in den beiden Räumen begründet in dieser Hinsicht die Einzigartigkeit der Ausmalung.

Figurenstil, Raum und Ornament

Ebenso unikal wie das Programm präsentiert sich der Stil der unbekanntem Maler, die vielleicht eine Werkstatt gebildet haben. Von Askese und Vergeistigung der aus Venedig und Aquileja stammenden und auf das Kunstzentrum Salzburg einwirkenden byzantinischen Vorbilder,²⁷ denen Ikonografie und Komposition entlehnt wurden, sind die Figuren in Pürgg weit entfernt. Eine rundliche Gestaltung der Köpfe, mit weißen Lichtern modellierte Gesichter, volle Wangen und fleischige Lippen charakterisieren den Stil. Nur die Köpfe Johannes des Täufers, dessen Gesicht dem struppigen Haupt- und Barthaar entsprechend spitz zuläuft, sowie von Melchisedek und David sind etwas weniger rundlich gestaltet, während sich deren Mundpartie von den anderen nicht abhebt. Klare Frontalansicht kennzeichnet die hieratischen Gestalten im Chorraum und den Christus der Brotvermehrung, während sich die Apostel, die Träger der Körbe und die Jungfrauen der Parabel etwas freier bewegen. Räumliche Tiefe suggerieren die großen Füße, die immer wieder aus dem Bildfeld heraustreten. Die Verschneidungen der beiden Engel mit der Geburtsgrotte und der Körbe in der Brotvermehrung deuten verschiedene Bildebenen und somit ebenfalls Raumtiefe an. Noch deutlicher wird dies bei den Stifterfiguren, deren Hände über ihre Bildfelder ausgreifen und gleichsam vor den gemalten Säulen zu beiden Seiten des Triumphbogens liegen, ein Kunstgriff, der den Wohltätern der Kapelle besondere Lebendigkeit verleiht. Stilistisch lassen sich die voluminösen Gestalten, die in den beiden Mariendarstellungen und im Christus der Brotvermehrung geradezu monumentalen Charakter annehmen, aus der Salzburger Buchmalerei ableiten.

22 Tomaschek 2013, S. 9.

23 Graus 1894, S. 140.

24 Tomaschek 2013, S. 11.

25 Johann Graus, Romanische Wandmalereien zu Pürgg und Hartberg, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale 28, 1902, S. 80 (Graus 1902).

26 Tomaschek 2013, S. 18.

27 Otto Demus, Salzburg, Venedig und Aquileja, in: Otto Benesch (Hg.), Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959, Wien-Wiesbaden 1959, S. 75–83.



Abb. 1: Hocheppan, Ostwand der Burgkapelle mit den Klugen und Törichten Jungfrauen im unteren Register der Hauptapsis, um 1210

Der Kapellenraum wird durch den Mäander oben und den Vorhang unten vereinheitlicht. Vom Streifenhintergrund heben sich die Gestalten ab, die im oberen Register auf einem mit Pflanzen stilisierten Erdboden, im unteren auf einem mehrfachen, von weiß bis dunkelbraunrot wechselnden Streifen stehen. Dieses dominante Bodenelement, das als einzige Dekoration in den Chorraum reicht, leitet sich von den gelb-braunen bzw. grünlichen Schuppen ab, die in Lambach (vor 1089) mit allerletzten naturalistischen Anklängen den Boden bilden. Im Laufe des für die Romanik charakteristischen Abstraktionsprozesses entstanden daraus ornamentale Formen, wie in Pürgg und in der Kirche von Perschen bei Nabburg in der Oberpfalz, deren Wandmalereien um 1160/70 datiert werden.²⁸ Auch in den um 1250 entstandenen Fresken im Karner von Hartberg begegnet nochmals das gleiche Muster als Standfläche.²⁹ Oberhalb der Bildregister waren erklärende Inschriften

aufgemalt, denen sich weitere Bildbezüge hätten entnehmen lassen, aber leider haben sich nur einzelne Worte bzw. Buchstaben erhalten.

Den Sockelbereich des Chores schmückt anstelle des Vorhanges eine Marmorimitation in verschiedenfarbigen Streifen mit rautenförmigen Ornamenten. Gemalte Quader umrahmen auch die drei Nischen an der Ostwand – an den anderen Wänden waren sie wahrscheinlich auch vorhanden, sind aber verloren gegangen – und betonen in senkrechter Anordnung die beiden östlichen Ecken des Kapellenraumes. Schließlich schmücken sie auch die Süd- und Nordwand, ursprünglich wohl auch die Westwand der ehemaligen Herrschaftsempore. Gemalten Steinschnittmustern, die echte Marmorplatten am Sockel byzantinischer Kirchen nachahmen, begegnet man in der romanischen Wand- und Buchmalerei häufig, in der Spätromanik und Gotik auch in der Glasmalerei.³⁰

28 Demus / Hirmer 1968, S. 190 und Abb. 208.

29 Elga Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs 2, Wien 2002, S. 152–157.

30 Roland Möller, Steinstrukturbilder in Bauwerken, Wand- und Glasbildern in der Spätromanik und Gotik, in: Bau- und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung. Festschrift zum 80. Geburtstag von Prof. Dr. Edgar Lehmann, Berlin 1989, S. 101–113.



Abb. 2: Summaga, ehemalige Abteikirche Santa Maria Maggiore, Kluge und Törichte Jungfrauen im unteren Register der Hauptapsis, nach 1211

In der Burgkapelle von Hocheppan bilden rote, gelbe und blaugraue Scheinquader mit Rautenmuster die Sockelverkleidung aller Wände, in Pürgg zeichnet die Marmorimitation Chor und Empore aus. Auch in der Krypta von Marienberg stellen die Steinquader am Sockel der Apsis eine Steigerung gegenüber dem Vorhang an der Westwand dar.

Von den 16 Ornamenten, die Weiß in Pürgg gezählt hat,³¹ möchte ich nur drei herausgreifen. Die schwachen Reste von pflanzlichen Ornamenten an den Kämpfern der Triumphbogenpfeiler zeigen deutlich, wie die Malerei, der meist schon aus Kostengründen die Aufgabe zufiel, Architekturteile und Materialien, deren Ausführung bzw. Verwendung zu kostenintensiv gewesen wäre, vorzutäuschen, die bescheidene architektonische Gliederung verstärken sollte. Das Zickzack-Muster in den Fensterleibungen zielt

auf optische Tiefenwirkung ab. Ein rot-gelber Streifen mit weißen Punkten auf der Trennlinie, ein dekoratives Leitmotiv der gesamten abendländischen Romanik, tritt in Pürgg oberhalb des Katzenmäusekrieges und an der äußeren Rahmung der Fenster auf.

Das einfache rote Fugennetz auf weißem Grund, das am Sockel des rechten Triumphbogenpfeilers an einer Fehlstelle des Freskoputzes zu sehen ist, bezeugt eine erste schlichte Raumgestaltung unmittelbar nach Fertigstellung des Baues. Wie andernorts liegt auch in Pürgg zwischen dem Abschluss der Bauarbeiten und der Ausmalung ein zeitlicher Abstand. In der urkundlich am 13. Juli 1160 geweihten Krypta von Marienberg im Vinschgau bilden rote Fugen eine provisorische Erstfassung, die bis zur ungefähr 20 Jahre später erfolgten Ausstattung mit Fresken sichtbar war. Ob die finanziellen Mittel durch den

31 Weiß 1969, S. 20.



Abb. 3: Tonadico, SS. Vittore e Corona, profane Reiter-schlacht im unteren Register der Südwand, 1250–1270

Bau erschöpft waren oder ein geeigneter Maler nicht zur Verfügung stand, bleibt offen.

Von der Entdeckung bis heute

Nachdem Theophil Melicher 1889–1894 die Fresken freigelegt und übermalt hatte, veröffentlichte Johann Graus den außergewöhnlichen Neufund in der steirischen Zeitschrift „Der Kirchenschmuck“. In ausführlicherer Fassung und angereichert mit Abbildungen stellte er die Malereien 1902 in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission vor, wobei er erstmals die vorgenommenen Ergänzungen kritisierte.³² Seit damals bemüht sich die österreichische Denkmalpflege um die Erhaltung dieses einzigartigen

kulturellen Erbes, dessen Erforschung europäisches Interesse gefunden hat. Maßnahmen und begleitende Publikationen reichen von anfänglicher Entdeckerfreude über gestiegenes Problembewusstsein, was Erhaltung, Schäden und Konservierung betrifft, bis zu interdisziplinär abgesicherter Professionalität.

Aufgrund der in den bedeutenderen Kunstzentren durch Abbrüche, Umbauten und Neugestaltungen verursachten großen Verluste kommt den an abgelegenen Orten über die Jahrhunderte erhalten gebliebenen mittelalterlichen Malereien eine ganz besondere Bedeutung zu. Was die Vollständigkeit einer romanischen Ausmalung betrifft, so behauptet Pürgg selbst heute nach zahlreichen neueren Funden in Österreich den ersten Platz.

³² Graus 1902, S. 78.

Im Alpenraum bietet sich die mehrfach erwähnte Burgkapelle von Hocheppan in Südtirol, etwas kleiner in den Maßen und etwas später (um 1208/10) ausgemalt, als Vergleich an (Abb. 1). Das Bildprogramm erstreckt sich über zwei Register von der Verkündigung an Maria im Südosteck über Kindheit und Passion zur Auferstehung Christi im Nordosteck. Im oberen Bereich der Triumphbogenwand thront umgeben von den Aposteln Christus, dessen Standort genau jenem des Brustbildes in Pürgg entspricht. Da der Kopf Christi fehlt, wäre es denkbar, dass hier tatsächlich eine Ikone angebracht war, was die ikonenhafte Darstellung in Pürgg zusätzlich unterstreichen würde.³³ Die Mittelapsis zeigt Maria mit Kind zwischen zwei Engeln, die nördliche Seitenapsis das Lamm Gottes mit den beiden Heiligen Johannes im Norden, die südliche die „*Traditio legis*“ mit Petrus und Paulus. Im Vergleich mit diesem Programm, das auf den Auftraggeber der Fresken, Graf Ulrich III. von Eppan, zurückgehen dürfte, verraten die komplexen Bildbezüge in Pürgg einen weit höheren, theologisch gebildeten Anspruch.

Der Kunsthistoriker Xavier Barral I Altet hat vor einigen Jahren den provozierenden Vorwurf erhoben, die romanische Kunst sei in wesentlichen Teilen eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts, an der vor allem Architekten, Restauratoren und Denkmalpfleger beteiligt gewesen wären.³⁴ Die Malereien von Pürgg stellen keineswegs eine Neuschöpfung, sondern ein genuines Zeugnis des 12. Jahrhunderts dar, das durch Freilegung und Abbruch des jüngeren Gewölbes wieder ans Licht geholt worden ist. Theophil Melicher hat den 1889/91 vorgefundenen Zustand in Aquarellkopien genau festgehalten, bevor er, den „Restaurierungs“-Vorstellungen von damals entsprechend, mit den Übermalungen und Auffrischungen begann. Diese sind inzwischen aber wieder abgenommen worden, um einen möglichst unverfälschten Zugang zum Werk zu ermöglichen.

Eine weitere Kritik Barrals, dass unser Bild der Romanik allzu sehr von sakraler Kunst geprägt sei, während der profane Aspekt weitgehend fehle, trifft tatsächlich zu, da insgesamt viel mehr religiöse Wandmalerei erhalten geblieben ist. Die beiden Bereiche wurden im Mittelalter allerdings nicht so scharf getrennt wie heute, schließt doch auch der profane Katzenmäusekrieg unvermittelt an die Bilder der Inkarnation an, wobei die Quader der äußeren Mauer der Mäuseburg die gleiche Ornamentierung zeigen wie die Krippe, in der das Jesukind liegt. Der Standort unter der ehemaligen Empore erinnert an die Sockelzonen zahlreicher romanischer Kirchen, die kämpfende Wesen zeigen, die Szene liegt aber immerhin im Bildregister. So folgt der Verkündigung des Friedens auf Erden an die Hirten die harte Wirklichkeit des Kampfes, ausgedrückt in einer alten Tierfabel.

Vergleichbares zeigt die spätromanische Ausmalung der Kirche zu den Heiligen Viktor und Corona in Tonadico (um 1250/70) im östlichen Trentino (Abb. 3). Mit den Kindheitsszenen Jesu im oberen Register der Südwand kontrastiert in krasser Weise ein breit angelegtes Kampfgetümmel zwischen zwei Ritterheeren, das sich über das gesamte untere Register erstreckt.³⁵ Die Deutungen als biblische Schlacht, als Ereignis aus der Lokalgeschichte oder als Episode aus den Kreuzzügen überzeugen nicht ganz, möglich, dass ähnlich wie in Pürgg die raue Kriegswirklichkeit bewusst der frohen Botschaft von Frieden und Erlösung gegenübergestellt wurde. So hätten auch hier, wie Viktor Byčkov im Hinblick auf byzantinische Kirchen schreibt, „die abgebildeten Ereignisse der Vergangenheit und Zukunft im Raum ihre Bezogenheit auf eine bestimmte historische Zeit eingebüßt und ihre unvorübergehende Realität erlangt“,³⁶ eine Feststellung, die für die gesamte Ausmalung von Pürgg zutrifft.

33 Stampfer / Steppan 2008, S. 220.

34 Xavier Barral I Altet, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris 2006.

35 Stampfer / Steppan 2008, Kat. Nr. 47.

36 Viktor Byčkov, Zum Problem der ästhetischen Bedeutsamkeit der Kunst des byzantinischen Raums, in: *Wandmalerei des Hochfeudalismus im europäisch-byzantinischen Spannungsfeld (12. und 13. Jahrhundert)*, hg. von Heinrich L. Nickel, Halle (Saale) 1983, S. 150.

Eine „Flickschusterei“ – Die Stil-Restaurierung der Johanneskapelle in Pürgg (1889–1894)

Die Entwicklung der Restaurierung von Wandmalerei in Österreich ist im 19. Jahrhundert eng mit der Geschichte der staatlichen Denkmalpflege verbunden. Seit ihrer Gründung 1850 nahm die „k. k. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ eine führende Rolle bei Restaurierungsprojekten ein, indem sie Maler-Restauratoren auswählte, Gutachten erstellen ließ, beratend tätig war, das Restaurierziel definierte oder auch zur Finanzierung beitrug. Eine immer größer werdende Unzufriedenheit über ausgeführte Stil-Restaurierungen veranlasste die Kommission schließlich 1883 zur Erarbeitung der so genannten „*Rathschläge in Betreff alter Wandgemälde in Kirchen, Schlössern etc.*“, die in der Geschichte der Wandmalereirestauration erstmalig ein methodisches Vorgehen beschreiben. Die „*Rathschläge*“ thematisieren die materielle Substanz und die unterschiedlichen Erhaltungszustände, für die sie verschiedene Techniken der restauratorischen Behandlung vorgeben. Die Stil-Restaurierung der romanischen Wandmalerei in der Johanneskapelle in Pürgg von 1889 bis 1894 war eines jener Projekte der Zentralkommission (ZK), bei denen man versuchte, nach diesen neuen Regeln zu arbeiten. Im Folgenden wird versucht, die tiefgreifenden Diskussionen und das Tauziehen um das Restaurierziel zwischen den verschiedenen Interessenslagen nachzuzeichnen.

Als der Kaplan Andreas Strempl 1870 im Dachraum der Johanneskapelle in Pürgg die romanischen Wandbilder wiederentdeckte, zeigte sich der Bau durch eine barocke Umformung nach 1600 stark verändert¹ (Abb. 1). Nach der Entdeckung kam es durch Einheimische immer wieder zu Freilegungsversuchen der teils mit weißer Farbe über-tünchten Malerei.² Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst-Friedberg entwickelte zu dieser Zeit ein Interesse an der Kapelle, welche die Fürstin gerne als Grabkapelle für ihre Familie erwerben wollte.³ Der geistliche Rat, Kunsthistoriker und Konservator Johann Graus (1836–1921) beschreibt 1881 die an der südlichen Langhauswand freigelegte Darstellung einer „*Stadtmauer, auf deren Zinnen [...] phantastische Tiere*“ hockten.⁴ 1887 reiste der Kunsthistoriker und Direktor des Museums für Kunst und Industrie in Wien, Albert Ilg (1847–1896) in die Obersteiermark. Beeindruckt von der künstlerischen Qualität der Malerei stellte er im folgenden Jahr im Rahmen einer Sitzung der ZK den Antrag auf eine „*totale Aufdeckung der Fresken*“.⁵ Der Antrag wurde positiv behandelt und Ilg sollte sich auf Rat des zuständigen Fachmanns für Fragen zu Malerei und Restaurierung in der ZK, Josef Mathias Trenkwald (1824–1897)⁶, an den Wiener Maler und Restaurator, Theophil Justus Melicher (1869–1926)⁷, wenden.⁸

1 1830 erfolgte dann die Umwandlung in eine Kalvarienbergkirche und die Montage von drei großen Holzkreuzen südseitig im Außenbereich zur Talseite. Auch wird von Renovierungsarbeiten berichtet, die aber nicht näher beschrieben werden. Walter Brunner, *Steirische Kalvarienberge*, Graz 1990, S. 32 (Brunner 1990).

2 Johann Graus, *MZK, N.F. VII*, 1881, Notiz Nr. 62 (Graus 1881) und Alice Harnoncourt, *Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei um 1900*, Diplomarbeit Universität Wien 1999, S. 44 (Harnoncourt 1999).

3 Brunner 1990, S. 32.

4 Graus 1881, S. CIV.

5 Ebenda, S. 259 und Harnoncourt 1999, S. 44.

6 Trenkwald war Historienmaler und Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

7 Melicher war Historienmaler, der bei Trenkwald an der Akademie ausgebildet wurde.

8 Siehe dazu auch Markus Santner, *Bild versus Substanz. Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XXIV)*, 2016, S. 30–75 (Santner 2016).



Abb. 1: Außenansichten der Kirche um 1894

Die Freilegung der Wandmalerei im Langhaus (1889)

Melicher erhielt im Juni 1889 von der ZK den Auftrag zur „*Besichtigung und Berichterstattung*“ und reiste Ende des Monats nach Pürgg.⁹ Melicher beschreibt die Ausgangslage durch die barocke Umformung der Kapelle nach 1600, die u. a. folgende Veränderungen ergeben hatte: Durchbruch des Nordportals und Errichtung neuer Fenster sowie Einbau eines Stichtappen- (Chor) und Tonnengewölbes (Langhaus) mit Auflagern das die Wandmalereien an den Langhauswänden überschnitt. Die unterhalb im Kirchenraum verbliebene Hälfte der Wandmalerei über-tünchte man mehrfach „mit Leimfarbe“.¹⁰ Dieser Umbau verursachte also massive Zerstörungen an Bau und Ausstattung. Melicher berichtete über seine Untersuchung an Ilg. Dabei beobachtete er auch eine hohe Feuchtigkeit in der Kapelle. Nach einer ersten Freilegungsprobe erkannte er, dass die Wandbilder „*sehr gelitten [...] haben und [...] mit Temperafarben übermalt, theils auch corrigiert*“

worden sind.¹¹ Diese Beobachtung ist insofern interessant, als dies auf eine frühe Überarbeitung der romanischen Malerei hinweisen könnte. Über die Berichterstattung des Maler-Restaurators war man in der ZK überaus angetan, sodass Präsident Alexander Freiherr von Helfert ihn persönlich aufforderte, seine „*Wahrnehmungen*“ in Zukunft direkt an die Kommission zu senden.¹² Daraufhin erfolgte am 12. Juli die Beauftragung zur gesamten Freilegung. Melicher stellte in Aussicht, die Langhauswände bis zu seiner Weiterreise nach Thörl-Maglern am 24. Juli „*ganz bloßzulegen*“.¹³ In seinem vierwöchigen Aufenthalt war es ihm tatsächlich gelungen, das „*Schiff bis auf einige Stellen, des mit einem Teppich verzierten Sockels*“ freizulegen, sodass nur noch der Chor übrig blieb.¹⁴ In seinem späteren Bericht beurteilte er die erhaltene „*Farben-Gebung [als] eine reiche, kräftige*“, sodass die Wandbilder „*ziemlich klar zu sehen und eine genaue Wiederherstellung*“ seiner Ansicht nach gut möglich wäre.¹⁵ Zur Vermittlung des bis dato freigelegten Bestandes fertigte er Skizzen mit Bleistift und Aquarell an und dokumentierte dabei besser erhaltene sowie auch zerstörte Bereiche. Für einige Fehl-

9 Melicher besuchte bei dieser Reise auch die PK in Thörl-Maglern in Kärnten. Archiv Melicher, Ein Lebensbild, M. D. Huf-Melicher 1987, S. 30.

10 Sichtbar blieb teilweise die oberste Reihe der klugen und törichten Jungfrauen im neu geschaffenen Dachraum. Melicher vermutete eine Leimfarbe. Archiv Melicher, Kostenüberschlag vom 18.11.1889.

11 Archiv Melicher, Brief Melicher an Ilg, 10.7.1889.

12 Archiv Melicher, Brief von Helfert an Melicher, 16.7.1889.

13 Archiv Melicher, Brief Melicher an Ilg, 10.7.1889.

14 Archiv Melicher, Bericht Melicher an ZK, 1889.

15 Archiv Melicher, Bericht Melicher, 25.8.1889.



Abb. 2: Farbstudie Theophil Melicher 1889 nach der Freilegung der Wandmalerei an der südlichen Langhauswand

stellen in wichtigen Szenen, wie bei der Verkündigung an die Hirten, erstellte er bereits skizzenhafte Rekonstruktionen (Abb. 2, 3).

Während Melicher mit der Freilegung beschäftigt war, führte Ilg im Juli eine zeichnerische „Aufnahme des Bauwerks“ durch und übergab anschließend auf Wunsch der ZK die Planunterlagen an den Wiener Architekten Julius Deininger (1852–1924).¹⁶ Deininger war Mitarbeiter in Friedrich von Schmidts Atelier gewesen und seit 1883 Professor an der Staatsgewerbeschule in Wien.¹⁷ Ende August reiste Deininger in die Steiermark und führte eine

weitere „genaue Bauaufnahme“ durch: u. a. vermutete er einen im Zuge der barocken Umbauten erfolgten Einbau „eine[r] hölzerne[n] Orgelbühne, zu welcher seitwärts eine leiterartige Treppe“ hinaufführte.¹⁸ Deininger berichtete über eine allgemein gute Bausubstanz mit einigen wenigen Problemzonen und machte Vorschläge für eine stilgemäße bauliche Rückführung, die u. a. die Entfernung des barocken Tonnengewölbes und eine Verschalung der darüber erhalten gebliebenen tragenden Elemente der hölzernen Balkendecke vorsah.¹⁹ Im November schickte Melicher einen ungefähren „Kostenüberschlag“ an die ZK, der für

¹⁶ Archiv Melicher, Bericht Melicher an ZK, 1889.

¹⁷ Für die ZK war Deininger ab 1886 als Korrespondent für Niederösterreich, ab 1899 Mitglied und ab 1906 als technischer Generalkonservator tätig: www.biographien.ac.at/oebl/oebl_D/Deininger_Julius_1852_1924.xml; internal&action=hilite.action&Parameter=Deininger* (2.2.2022).

¹⁸ Archiv Melicher, Bericht Melicher, 25.8.1889 und Brief Deininger an Ilg, 9.10.1889.

¹⁹ Archiv Melicher, Brief Deininger an Ilg, 9.10.1889.



Abb. 3: Farbstudie Theophil Melicher 1892 von der südlichen Langhauswand mit den Spuren der barocken Umformung

die restlichen Freilegungsarbeiten 200 Gulden und für das „Restaurieren nebst Ergänzungen [...] verloren gegangener Figuren [und] das Malen dreier Fensternischen“ sowie das Neuverputzen schadhafter Bereiche 1400 Gulden beinhaltete.²⁰

Die baulichen Abrissarbeiten und Konzepte zur Stil-Restaurierung (1890)

In den Sommermonaten von 1890 wurden unter der Leitung Deiningers folgende baulichen Arbeiten umgesetzt: Heraus schlagen des „Tonnengewölbes, bestehend aus sechs

Kappen und deren acht Auflager“ im Kapellenraum und Entfernung des Stichkappengewölbes im Chor sowie des hölzernen Musikchores an der Westwand.²¹ Ein ehemals westseitig vermauertes Fenster im Chor wurde wiederentdeckt und freigelegt. Der offene Dachstuhl wurde durch flach profilierte Holzbretter an den ursprünglichen Balkenträgern der Holzdecke verschlossen. Deininger vermutete an den Chorwänden ehemals „vertiefte Nischen“, die vermutlich im Zuge der barocken Adaptierung abgeschlagen wurden.²² Deininger notiert, dass alle ursprünglich „nicht vorhanden gewesenen Fenster u. Thüren“ zu vermauern seien.²³ Unter dem bestehenden, morschen Bretterboden wurden Reste eines „alten glattgeschliffenen, harten Mör-

²⁰ Archiv Melicher, Zusammenstellung Melicher jr. 2013, S. 52.

²¹ Archiv Melicher, Bericht von Deininger, 03.1891.

²² Ebenda.

²³ Ebenda. Dabei vermutete er damals noch, dass der Chorraum „gar keine Fenster besessen und [nur] durch den Triumphbogen vom Hauptschiffe aus beleuchtet [wurde].“ Melicher nahm an, dass hier „Halbsäulen, aus stucco oder gebrannten Ziegeln ruhten“, auf deren Größe sowohl die Malerei als auch der Mörtelbruch verwiesen. Archiv-Melicher, Bericht Melicher an die ZK 19.2.1892.

telestrichs“ gefunden, der auf den „gewachsenen Boden“ gelegt war.²⁴ Damit wurde die Kapelle in ihrer Bausubstanz von den barocken Adaptierungen befreit.

Deiningers äußerte sich zudem bezüglich der restauratorischen Arbeiten von Melicher. Dabei betonte er den hohen „historischen und künstlerischen Wert“ der Kapelle und dass die Malereien im Sinne eines möglichst „vollständige[n] Bild[es]“ unbedingt freizulegen wären. Hinsichtlich des weiteren Umgangs mit den Wandbildern würde er diese nicht „als solche [...] ‚restaurieren‘, sondern [...] Contouren [...] wo sie fehlt[en]“ nur andeutungsweise ergänzen.²⁵ Deiningers bezog sich mit dem Begriff des „Restaurierens“ auf die in der Vergangenheit oftmals stark verändernden Überarbeitungen, die er vehement ablehnte.²⁶ Daher vertritt er eine Behandlung der Wandmalereien „ohne diese Stellen wirklich zu bemalen oder [...] verblichene Farbentöne [...] mit Farbe zu ‚übergehen‘.“²⁷ Deiningers sprach sich also dezidiert gegen eine Übermalung des mittelalterlichen Bestandes aus, betonte zugleich aber die Wichtigkeit eines möglichst vollständigen Bildes, ohne das Kunstwerk durch die „Restaurierung für alle Zeiten zu fälschen“.²⁸ An dieser Stelle werden von Deiningers zwei wichtige Wertvorstellungen eines Kunstwerks angesprochen, nämlich der historische und künstlerische Wert, die wenige Jahre später in den programmatischen Schriften zur modernen Denkmalpflege eine zentrale Rolle einnehmen und zu einem Leitgedanken im 20. Jahrhundert werden sollten.²⁹ Ebenso der Gedanke, dass das Kunstwerk durch einen zu derben restauratorischen Eingriff eine Wertminderung erfahre, oder wie er es ausdrückte, zu einer „Fälschung“ führe, wird zu einem Kernpunkt denkmalpflegerischen Handelns.³⁰

Die Freilegung der Wandmalerei im Chor (1891)

Im Juli 1891, knapp zwei Jahre später, wurde Melicher schließlich beauftragt, die Freilegungsarbeiten im Chorraum fortzuführen und zu beenden. Der Maler-Restaurator berichtet von „fausthohe[n] Schwämmen in der Apsis“ und beobachtet, dass die bereits „bloßgelegten Freskobilder [im Langhaus] bedeutend verbleicht“ wirken.³¹ Nach wie vor dürfte also ein Feuchteproblem in der Kapelle geherrscht haben. Die Abnahme der Tüncheschichten im Chor gestaltete sich offensichtlich schwieriger, da an der Oberfläche eine glatte sperrende „Kruste von krystallinisch-kohlensaurem Kalk“ vorlag.³² Diese Schicht hatte sich wohl bereits vor langer Zeit gebildet, da sie von den barocken Handwerkern zwecks besserer Haftvermittlung für die Tünche aufgekratzt bzw. angespitzt wurde. Im Gewölbe beschreibt Melicher zusätzlich die Bildung von „ölsaurem Kalk [was eine] Bloßlegung ungemein erschwerte“.³³ Die technischen Möglichkeiten einer schonenden Freilegung waren damals noch begrenzt; gerne verwendete man Schaber, Spachteln, Schlitzmesser, Kellen oder kleine Hämmer. Melicher dürfte die Freilegung eigenständig durchgeführt haben, was damals nicht selbstverständlich war, da diese Arbeit als minderwertig eingestuft wurde. Durch die rasche Arbeitsweise wollte man meist so schnell als möglich die Entdeckerlust stillen und so entstanden massive Schäden an der darunterliegenden Mal- und Putzschicht. Die Sensibilität für die originale Substanz, die man eigentlich bewahren und erhalten wollte, war noch nicht stark ausgeprägt, sodass Verluste in Kauf genommen wurden. Melicher glaubte nicht an eine langfristige Erhaltung der freigelegten Wandbilder, was ihn veranlasste, stark reduzierte Malschichtoberflächen

24 Archiv Melicher, Bericht von Deiningers, 03.1891. Die Kosten für die baulichen Maßnahmen wurden durch die Fürstin Hohenlohe-Schillingfürst, von Gutsbesitzern, dem Grafen Lamberg und Herrn Nikolaus Dumba aus Liezen bereitgestellt.

25 Archiv Melicher, Bericht von Deiningers, 03.1891.

26 Siehe dazu Santner 2016, S. 34–45.

27 Archiv Melicher, Bericht von Deiningers, 03.1891.

28 Archiv Melicher, Bericht Deiningers an die ZK, 03.1891.

29 Siehe dazu Ulrich Conrads (Hg.), Georg Dehio und Alois Riegl, Konservieren, nicht restaurieren. Streitschrift zur Denkmalpflege um 1900, Braunschweig 1988.

30 Siehe dazu Max Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, 2. Auflage, Wien 1918 (1. Auflage 1916).

31 Archiv Melicher, Bericht Melicher an die ZK 19.02.1892.

32 Ebenda.

33 Archiv Melicher, Bericht Melicher an die ZK 19.02.1892.



Abb. 4: Farbstudie Theophil Melicher von 1891, damalige restauratorische Zielvorstellung

mit „Bleistift [zu ergänzen], um wenigstens eine zeitweilige Sicherstellung des Vorhandenen“ zu gewährleisten.³⁴ Diese Art von Dokumentation am originalen Bestand sollte im Falle eines Verlustes zumindest die Konturen überliefern. Am 24. August 1891 schloss der Maler-Restaurator seine Arbeit im Chorraum und an der Triumphbogenlaibung ab.³⁵

Die bauliche Rückführung und Stil-Restaurierung im Chor (1892)

Im Jänner 1892 drängte Ilg Melicher dazu, seine „Farbskizzen von der Kapelle in Pürgg“ endlich in der ZK abzugeben, da die Entscheidung über eine Fortführung „nur davon, d. h. also von Ihnen, das allerwichtigste in der Sache“ abhängen würde.³⁶ An der Reaktion des Museumsdirektors erkennt man, welche wichtige Funktion diese sogenannten „Concept-Skizzen“³⁷ in der weiteren Entscheidungsfindung einnahmen. Fotografien in schwarz-weiß fertigte man zu dieser Zeit noch selten an. In den großformatigen Farbstudien im Maßstab von 1:16 dokumentierte der Maler-Restaurator zerstörte Flächen der ehemaligen Auflager für das barocke Gewölbe ebenso wie er auch die einzelnen Größenverhältnisse von Architekturformen und Dekorationen festhielt.³⁸ Gleichzeitig vermittelten diese künstlerisch qualitätvollen Farbstudien einen Eindruck, wie das „Bild der Malereien“ nach der Restaurierung aussehen könnte³⁹ (Abb. 4). Dieser Aspekt spielte neben der

kunstwissenschaftlichen Bedeutung des Kunstwerks eine nicht unwesentliche Rolle, um etwa weitere Subventionen locker zu machen.⁴⁰ Nur von einer stehenden Figur im Chorbereich dokumentiert Melicher den tatsächlichen Zustand und schreibt dazu: „so und noch viel schlechter, an manchen Stellen, sehen eigentlich die gesamten Fresken aus“⁴¹ (Abb. 5). Melicher verheimlichte gegenüber der ZK also gar nicht den tatsächlichen Zustand, hob ihn aber auch nicht besonders in den Vordergrund.

Ein anderer interessanter Aspekt war die Diskussion über das weitere Vorgehen mit den in den Farbskizzen von Melicher bewusst weiß belassenen großen Fehlstellen – „Eigencompositionen des Künstlers sind nicht erwünscht“ – da hierfür ein Konzept noch fehlte.⁴² Ilg plädierte in dieser Frage „keineswegs blos [für] eine technische Conservierung mit Belabung aller Lücken und Schäden, noch weniger [aber für] eine Ergänzung [...] durch einen modernen Künstler“, sondern für eine farbliche Rekonstruktion jener Flächen, wofür im Bestand Vorbilder vorhanden waren.⁴³ Beeindruckt von den Farbstudien äußert man in der Kommission sogar den Wunsch, die ganz „vorzüglichen Aufnahmen der merkwürdigen Fresken [...] käuflich zu erwerben“.⁴⁴ Im steirischen Landesauschuss zeigte man sich mit den „Directiven [...] für eine rein conservierende Thätigkeit des Restaurators“ einverstanden.⁴⁵

In seinem Bericht von Februar 1892 legte Melicher seine Arbeit vom Vorjahr dar: Der Erhaltungszustand der Malerei

34 Ebenda.

35 Ebenda.

36 Archiv Melicher, Brief von Ilg an Melicher, 19.1.1892. Die meisten dieser künstlerisch wertvollen Studien befinden sich in Privatbesitz der Familie Melicher. Grundsätzlich beauftragte man viele Künstler häufig mit solchen Studien über altertümliche Kunstwerke, die der Kunstgeschichte insbesondere für Forschungszwecke dienten.

37 Archiv Melicher, Bericht Melicher an die ZK 19.2.1892.

38 Im Chorbereich könnte dies auch die Grundlage für die damalige bauliche Rekonstruktion der Rundbogennischen gewesen sein. Im Zuge von Untersuchungen 2018 konnte somit über die Studie der südlichen Langhauswand das Vorhandensein eines vermauerten barocken Fensters bestätigt werden.

39 Archiv Melicher, Bericht Melicher an die ZK 19.2.1892.

40 Ilg bezeichneten die Malereien einmal als ein „in Österreich kein gleichwertiges Denkmal von solcher kunstgeschichtlichen Bedeutung“. Aus: Harnoncourt 1999, dort: Archiv BDA, Karton Pürgg, Z. 144/1892.

41 Archiv Melicher, Bericht Melicher an die ZK 19.2.1892.

42 Ebenda.

43 Vorbilder wie „z. B. bei den Ornamenten, bei den Vorhängen, die einfachen Faltenwürfe der Gewänder u. dgl., daß dagegen fehlende Köpfe, Körpertheile oder gar ganze Gruppencompositionen, wie z. B. die Verkündigung der Hirten an der rechten Längswand durchaus nicht nach seiner Erfindung erneuert werden dürften.“ Aus: Harnoncourt 1999, S. 47, dort: Archiv BDA, Karton Pürgg, Z. 144/1892, Ilg an die ZK am 28.1.1892.

44 Archiv Melicher, Brief der ZK an Melicher 8.2.1892. Die Farbkartons wurden für 500 Gulden erworben und später im Künstlerhaus in Wien ausgestellt.

45 Ilg, der für Melicher die Vorgaben formulierte, betonte nochmals, man „entherzige jegliche Ergänzung und Zuthat, welcher Art sie immer sein möge.“ Archiv BDA, Kt. P., Z. 680/1892: Ilg an die ZK am 26.5.1892.

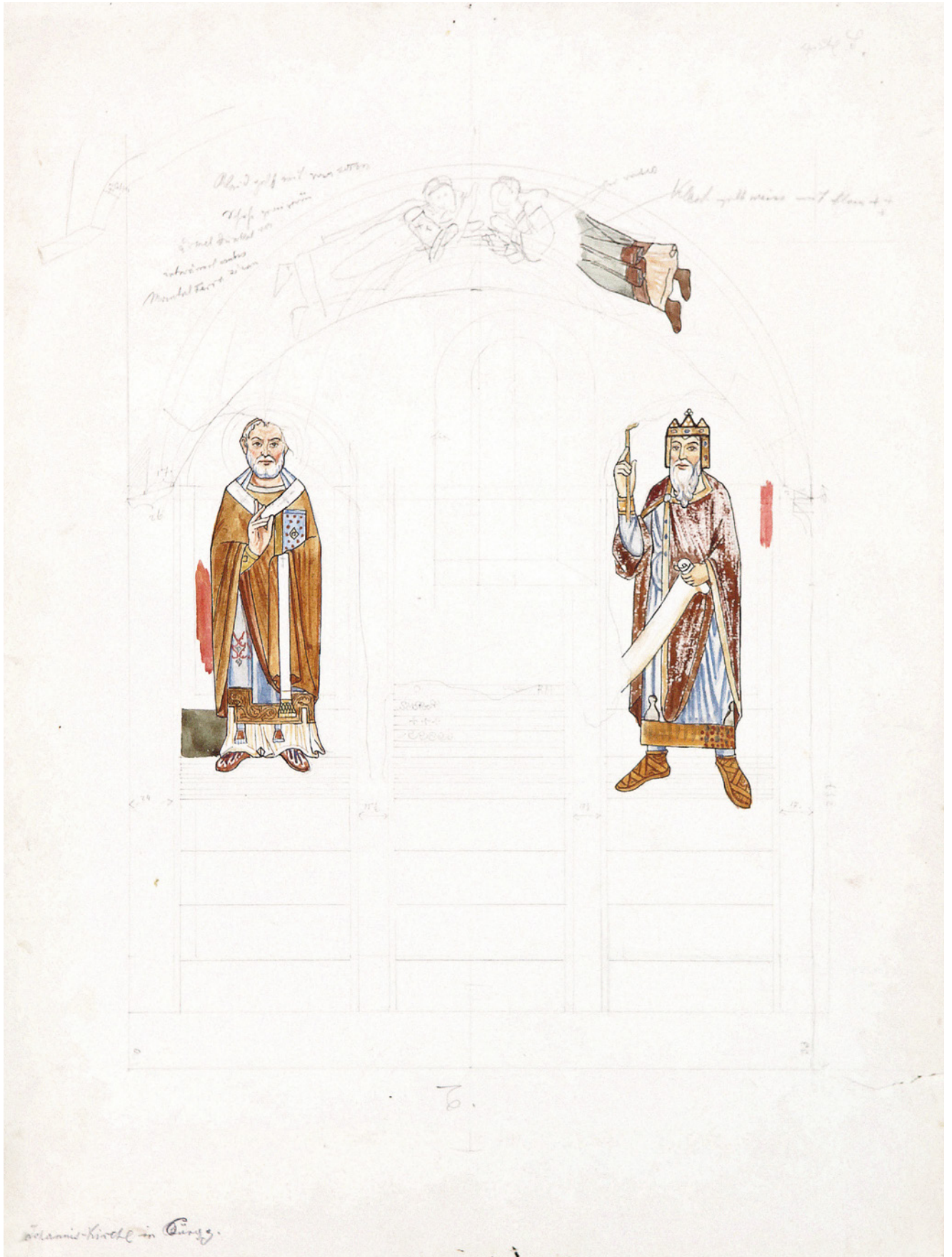


Abb. 5: Farbstudie Theophil Melicher von 1891, die rechte Heiligenfigur zeigt den damaligen Erhaltungszustand nach der Freilegung

sei insgesamt nicht sehr gut, da „manche Farbtheilchen, wie natürlich erschüttert“ vorliegen; zusätzlich herrsche nach wie vor ein Problem mit den „feuchten Dämpfe[n], [die wie ein] natürliche[s] Gewicht [die Farbpartikel] beschwerten“, sodass es seiner Ansicht zu Verlusten komme.⁴⁶ Melicher benennt zwei Arten von Schadensprozessen: einerseits einen „chemischen Process“ und andererseits einen Mechanismus, der durch „äußere, zerstörende Einflüsse zu Flechten und Pilzen [sowie] zu Mauerfraß“ führe.⁴⁷ Außerdem bilden ältere mechanische Schäden „rauhe Furchen und Löcher, [die somit für] de[n] Staub eine willkommene Sammelstätte“ darstellen würden.⁴⁸ Daraus schließt der Maler-Restaurator, wie „notwendig ein Schutzüberzug“ für einen langfristigen Erhalt der Wandbilder sei und zieht einen Vergleich zu Ölbildern, die ebenfalls „Schutz und Nachhilfe gegen das Austrocknen des Firnisses und dessen Verschwinden“ benötigen; daher bedürfe die „Maurermalerei in gleichem, ja erhöhterem Maße“ ebenso eines Schutzes.⁴⁹ Aus dieser Einschätzung und Beurteilung des Erhaltungszustandes schließt Melicher, dass die Wandbilder „nicht Luft, nicht Licht beständig [sind und daher] gekräftigt, gestärkt werden“ müssen.⁵⁰ Er stellt anschaulich den Vergleich mit einem „Pastellbild auf der Mauer [her], [welches] noch immer in der ursprünglichen Farbenkraft, aber nicht mehr befestigt“ vorliegt.⁵¹

Diese für damalige Verhältnisse detaillierte Beschreibung zeigt eine bestimmte Beobachtungsgabe, jedoch auch die fehlende Kenntnis über die Eigenschaften der mittelalterlichen Malerei. Das führte zu dem folgenreichen Schluss einer umfassenden und letzten Endes nachteiligen restauratorischen Behandlung der Malerei durch einen Schutzüberzug. Die ZK konnte mit dieser Darstellung mitsamt

den *Concept-Skizzen* von der Notwendigkeit weiterer Maßnahmen überzeugt werden.⁵² Darüber hinaus war wohl auch Ilg's Empfehlung sowie die Tatsache, dass Melicher bereits zum wiederholten Male mit „Erfolg bei Gemälde Restaurierungen (Znaym) thätig war“,⁵³ ausschlaggebend, dass dieser mit der Fortsetzung der Arbeiten beauftragt wurde. Die Gelder wurden im Mai 1892 aufgebracht und setzten sich aus Subventionen des steirischen Landtags, der Gemeinde Pürgg sowie des Ministeriums und der erneut großzügigen Spende der Fürstin zusammen, welcher der „Hauptantheil an dem Verdienste“ zukam.⁵⁴

In den Konzepten (Deiningner und Ilg) zeigen sich eine Forderung nach bestandserhaltenden Maßnahmen, also einer rein „conservierenden Thätigkeit“, sowie eine Absage gegenüber einer stark überformenden Bearbeitung, wie sie in der Vergangenheit im Sinne einer Stil-Restaurierung als Nachbildung⁵⁵ häufig umgesetzt wurde. Reduzierte Malschichten sollten keineswegs bearbeitet und fehlende Konturen höchstens angedeutet werden (Deiningner) bzw. sollten Ergänzungen der großen Fehlstellen nur dann umgesetzt werden, wenn dafür Vorbilder im Bestand vorhanden waren (Ilg). Aus dem Kostenvoranschlag von Melicher lässt sich nur vermuten, dass die „Ergänzung verloren gegangener Figuren“ und das „Malen dreier Fensternischen“ wohl ausschließlich auf Neuverputzungen beschränkt werden sollte.

Um mit seiner Arbeit im Mai 1892 beginnen zu können, ist man dem Wunsch des Maler-Restaurators nachgekommen, anstelle des hölzernen Fußbodens einen neuen „Betonfußboden“ zu verlegen.⁵⁶ Dabei orientierte man sich an den Resten des „ursprünglich[en] [...] Mörtel-Estrichs“, der unter dem Holzboden noch festgestellt werden konnte, jedoch „ganz verfault und mit Schimmelbildung überzogen“

46 Archiv Melicher, Bericht Melicher an die ZK 19.2.1892.

47 Ebenda. Unter Mauerfraß verstand man früher die Bildung von Mauersalpeter = durch Salze verursachte Schäden im Mauerwerk.

48 Ebenda.

49 Ebenda.

50 Ebenda.

51 Ebenda.

52 ZK 237/1892 vom 19.2.1892.

53 Harnoncourt 1999, S. 48, dort: BDA-Archiv, Kt. P. Z. 144/1892: ZK an MUC am 8.2.1892.

54 Archiv BDA, Karton Pürgg, Z. 144/1892, Stellungnahme Ilg an die ZK, 26.5.1892.

55 Siehe dazu Santner 2016, S. 34–45.

56 Harnoncourt 1999, S. 48.

war.⁵⁷ In diesem Frühjahr führte der Baumeister Antonio Franz aus Admont noch folgende bauliche Maßnahmen aus: An der südlichen und nördlichen Langhauswand erfolgten die Vermauerung und Verputzung der beiden Zugänge (gotisch/barock) und der zwei vermutlich „barocken“ Fenster, die damals „gegenwärtig ganz überflüssig“ erschienen.⁵⁸ Alle großen Löcher und Fehlstellen, die durch das Ausbrechen der Gewölbe und Stichkappen entstanden waren, wurden von den Maurern wieder geschlossen und verputzt.

Hinsichtlich der ehemals mittelalterlichen plastischen Wandvorlagen im Chor notierte Deininger: ursprünglich wurden jede der „3 Wände der Apsis in je 3 Bogenfelder unterteilt [und] in späterer Zeit weggeschlagen u. die Fenster [...] unregelmäßig erweitert“.⁵⁹ Aus seiner Sicht schien es daher unbedingt erforderlich, die „Lisenenstreifen u. die dieselben verbindenden Bögen“ sowie ein Fenster wieder zu rekonstruieren.⁶⁰ Die Entfernung der nach 1600 neu gearbeiteten Vorlagen, deren genaues Aussehen unbekannt ist, stellten wohl einen weiteren massiven Eingriff in die Bausubstanz der Kapelle dar. Über die von Deininger konzipierten und der Admonter Bau-firma umgesetzten baulichen Rückführungsmaßnahmen herrschte in der ZK offenbar Einigkeit, da – zumindest laut den Quellen – nicht sonderlich viel darüber diskutiert wurde. Spätere Veränderungen als eine Art historisches Zeitdokument zu belassen, stand damals noch nicht zur Diskussion. Ende Juni waren die baulichen Arbeiten abgeschlossen.⁶¹

Im Juni 1892 äußerte Melicher gegenüber Ilg erstmals die Befürchtung, dass die Restaurierungsarbeiten in die-

sem Jahr nicht fertig gestellt werden könnten und dass dadurch ein „farbenprächtiger mit einem vergilbten nicht restaurierten Theil“ in starken Kontrast treten würde, was seiner Erfahrung nach zu Kritik in der Bevölkerung führen würde.⁶² Um diese Situation zu vermeiden, wollte er vorerst auf eine Farbsättigung verzichten, um einen zu großen Gegensatz zwischen „conservirten und derzeitigen Stand“ zu vermeiden.⁶³ Genaue Einzelheiten über das Restaurierverfahren bzw. die Abstimmung über die „Farbenverhältnisse“ dürfte Trenkwald im Rahmen seines Besuches Ende Juni mit Melicher besprochen haben.⁶⁴ Die von Melicher befürchtete Kritik ließ nicht lange auf sich warten. Noch bevor der Maler-Restaurator über seine Fortschritte berichten konnte, wurde Ilg von der Fürstin Hohenlohe über die „zornige Kritik des Grafen Lamberg und der ganzen Nachbarschaft“ folgendermaßen informiert⁶⁵: Melicher wurden seine „Lindheit und die kleinen ausgelassenen Flecken“ zum Vorwurf gemacht, die neben der „grelle Durchführung jeder Details der Gewandung die plötzlichen Lücken noch unmotivierter“ erscheinen ließen. Der Graf wollte zudem auf „seine Kosten schöne Photographien“ anfertigen lassen; jedoch lehnte er es strikt ab, eine „Restaurierung mit mangelnden Stellen“ zu fotografieren, da die Fotos anschließend den „Gelehrten“ zur Verfügung gestellt werden sollten.⁶⁶ Mit dem bisherigen Ergebnis war man also höchst unzufrieden. Daher ersuchte die Fürstin den Konservator Ilg, dem „Drängen der Bevölkerung nachzugeben und die Lücken“ ergänzen zu lassen.⁶⁷ Ilg verteidigte jedoch die von der ZK vorgegebene *Directiven* und wollte unter keinen Umständen vom Standpunkt einer „kunstwissenschaftlichen Restaurierung“

57 Archiv-Melicher, Brief von Deininger an die ZK, 28.7.1892. Ob sich dabei um den mittelalterlichen Fußboden gehandelt hat, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Für den neuen Boden wurden für die „Polsterlöcher Rinnen bis auf das Erdreich ausgeschlagen“. Archiv-Melicher, Bericht Melicher an die ZK 19.2.1892.

58 Archiv-Melicher, Brief von Deininger an die ZK, 28.7.1892.

59 Ebenda.

60 Ebenda. Auch Melicher beschreibt in seinem Bericht ausführlich über die an der Wand noch ablesbaren Spuren der ehemaligen Bogenfelder.

61 Diese Bauarbeiten wurden vom Baumeister Antonio Franz aus Admont ausgeführt, der dafür 244 k 52 kz in Rechnung gestellt hat. Ebenda.

62 Melicher dürfte ähnliches im Zuge seiner Restaurierung in Znaim wiederfahren sein, wie er selber schrieb. Archiv Melicher, Brief Melicher an Ilg, 1.6.1892.

63 Archiv Melicher, Brief von Melicher an Ilg, 1.6.1892.

64 Ebenda.

65 Aus Harnoncourt 1999 und da: Archiv BDA, Kt.P., Z 1014/1892, Ilg an die ZK am 28.7.1892.

66 Ebenda.

67 Ebenda.

abrücken.⁶⁸ Dem Kunsthistoriker war es wichtig, von einer allgemeinen Zusage zur farbigen Rekonstruktionen abzu- sehen und gegen den Wunsch der Bevölkerung weiterhin auf ein *conservierendes* Vorgehen zu bestehen.

Auch Trenkwald sah sich veranlasst, auf die Kritik aus Pürgg zu reagieren; nicht zuletzt deshalb, da er die oberste fachliche Instanz für Fragen der Restaurierung in der ZK war. Dabei zeigte er für die Beschwerde sogar Verständnis und benennt aus der Sicht der Bevölkerung zwei durchaus nachvollziehbare Gründe: Durch die Behandlung mit einer „transparenten Wachslösung“ traten einerseits die Farben und das Kolorit wieder intensiver in den Vordergrund und andererseits stieß das „Nichter- gänztsein solcher Stellen, wo vom Originalen nichts mehr vorhanden“ auf wenig Verständnis.⁶⁹ Melicher führte also trotz seiner ersten Befürchtungen eine Behandlung mit Wachs durch. Gleichzeitig wies Trenkwald darauf hin, dass sich der Maler-Restaurator „exakt an die vorgegebenen Richtlinien und Bedingungen gehalten“ hatte, die zuvor mit der ZK festgelegt wurden, womit dieser den Anspruch einer „wissenschaftlichen Restaurierung“ erfüllt hätte.⁷⁰ Die Behandlung mit Wachs besaß aus seiner Sicht zwei besondere Vorteile: „Alles und Jedes [kommt] zum Vor- schein“, was von der romanischen Malerei noch erhalten ist, bis zum „allerfeinsten flüchtigsten Pinselstrich des alten Künstlers“; außerdem werde die Wand gegen die „zwei ärgsten Feinde, Verwitterung und Feuchtigkeit, dauernd geschützt“.⁷¹ An dieser Stelle wird deutlich, dass der Schutzüberzug als eine unerlässliche konservatorische Maßnahme für eine langfristige Erhaltung angesehen wurde. Trenkwald beruhigte zudem, indem er darauf hin- wies, dass sich die angesprochene Farbsättigung im Laufe der Zeit zurückbilden würde, wenn das „ätherische Öl verdunstet“ und sich damit auch die Kontrastwirkung zur

unbehandelten weißen Flächen vermindert.⁷² Damit sollte „so manches Auge“ beruhigt werden und die Besucher wieder ihre „Freude am unberührten Original“ haben.⁷³ Trenkwald sah durch die Imprägnierung keinen Nachteil für die Malerei und hielt an diesem Punkt noch daran fest, Fehlstellen nicht zu ergänzen. Um aber die verschiedenen Interessensvertretungen besser in das Projekt einzubezie- hen sowie um Melicher auch die Möglichkeit zu geben, zu seiner Arbeit Stellung zu nehmen, schlug Trenkwald für das kommende Frühjahr eine kommissionelle Besichtigung vor.⁷⁴ Im November stellte Melicher eine Rechnung über 450 Gulden für die von ihm ausgeführten Arbeiten im Chor, wo bis auf einen Bereich im Sockel und der großen Fehlstellen alles fertiggestellt war.⁷⁵

Erste kommissionelle Besichtigung (1893)

Zur kommissionellen Besichtigung in Pürgg trafen sich am 28. Juli 1893 folgende Personen: Trenkwald, Ilg,⁷⁶ Graus, Melicher und von Seiten des steirischen Landesausschuss der Landeshauptmann persönlich, Ladislaus Gundakar Graf Wurmbrand-Stuppach, der scheinbar ein großes Interesse an diesem Projekt hatte.⁷⁷

Die erste schriftliche Reaktion über dieses Treffen lieferte der geistliche Rat und Kunsthistoriker Graus, der den „Gesamteindruck [...] und [...] den Zustand wieder herstellen [möchte], wie er [...] bei der Entstehungszeit“ ausgesehen hatte.⁷⁸ Die darauffolgende Stellungnahme von Trenkwald ist aufschlussreicher, insbesondere was die Bemerkungen des Landeshauptmanns angeht: dieser kritisierte nämlich den im „kunsthistorischen Interesse als nicht annehmbaren [...] zu trüben und dunklen Farbton [sowie das] zu mechanische pastose Nachfahren der Originalconturen“⁷⁹

68 Ebenda.

69 Archiv Melicher, Brief von Trenkwald an Melicher 30.7.1892.

70 Ebenda.

71 Ebenda.

72 Ebenda.

73 Ebenda.

74 Harnoncourt 1999, S. 50, dort: Archiv BDA, Kt. P. Z 1014/1892: Schriftliche Äußerung Trenkwalds vom 6.9.1892. Der Landesauschuß wollte einen „Vertrauensmann“ zur Kommission schicken.

75 Ebenda.

76 Ilg fungierte auch als „Vertrauensmann“ der Fürstin. Harnoncourt 1999, S. 51.

77 Harnoncourt 1999, S. 52, dort: Archiv BDA, Kt. P. Z. 1356/1892, Schreiben von Ilg an die ZK vom 26.10.1892.

78 Harnoncourt 1999, S. 52, dort: Archiv BDA, Kt. P. Z 1016/1893: Graus an ZK am 1.8.1893.

79 Aus Harnoncourt 1999, S. 52, dort: Archiv-BDA, Kt.P., Z 1081/1893: Trenkwald an die ZK am 4.8.1893.



Abb. 6: Blick auf die südliche Wand im Chor nach der Stil-Restaurierung 1894

(Abb. 6). Offensichtlich vertrat Wurmbrand auch den Standpunkt der von ihm genannten „Gelehrten“, die eine künstlerische Überarbeitung strikt ablehnten. Trenkwald widersprach dem Vorwurf eines „pastosen Nachfahren“ vehement und war der Meinung, dass dieser Eindruck der Behandlung mit Wachs geschuldet sei. Nach „einigen Controversen“ verständigte man sich auf folgendes Vorgehen: besser erhaltene Malschichten seien „behufs Conservierung mit transparenter Wachslösung zwar satt [zu tränken] – sonst aber vom Restaurator nicht weiter“ zu bearbeiten, hingegen seien die für die „Gesamtwirkung störende[n] Stellen nach Thunlichkeit“ zu ergänzen bzw. neu zu malen.⁸⁰ Mit dieser Aufteilung nach Erhaltungsständen wollte man erreichen, dass künstlerisch wichtige

und gut erhaltene Bereiche „vollständig Original bleiben [und] dem Kunstforscher Befriedigung gewähren“ und gleichzeitig durch die farbliche Ergänzung der großen weißen Fehlstellen nun auch die „Geistlichkeit und die Bevölkerung [...] Freude“ finden werden.⁸¹ Dem Wunsch der Bevölkerung und der kirchlichen Vertreter nach einer Vollständigkeit der Bilder wurde somit von Seiten der ZK nachgegeben.

Die wirkliche Empörung Wurmbrands wird aber erst in seinem Bericht an den steirischen Landesausschuß deutlich, wo er folgendes festhielt: Der Chor sei bereits „völlig übermalt und tritt in grellen Farben wie ein neues, oder erneuertes romantisches Fresko“ dem Besucher entgegen. Dies stehe in klarem Widerspruch zur zuvor getroffenen Übereinkunft, dass es sich in „erster Linie um Conservierung“ handeln sollte und die Malerei „soweit es möglich ist, in ihrem ursprünglichen Zustande“ erhalten wird. Eine farbliche Ergänzung der großen Fehlstellen sollte seiner Ansicht nach nur mit der „äußersten Beschränkung und Reserve“ behandelt werden. Der Charakter einer mittelalterlichen Malerei sei durch die Behandlung nicht mehr erkennbar, wodurch die Stil-Restaurierung dem „kunsthistorische[n]“ Standpunkt nicht gerecht werde.⁸² Gleichzeitig seien für Wurmbrand aber auch die „künstlerische[n]“ Anforderungen nicht erfüllt, indem zwar die Farbkraft durch die Wachsbehandlung wiederhergestellt, aber durch die Uneinheitlichkeit von Malerei und Fehlstelle das gewünschte ursprüngliche Gesamtbild nicht befriedigend erscheine.⁸³ Der Landeshauptmann zieht daher folgenden Schluss: der „durch die ungünstige Restauration der Apsis“ bereits geschaffene Zustand werde akzeptiert und belassen, dafür müsse aber die Kapelle „außen und innen vollständig“ wiederhergestellt werden.⁸⁴ Für die Malerei im Langhaus bedeutete dies, dass sie „absolut nicht übermalt werden [dürfe], sondern nur mit einer erhaltenden Schichte von Wachs und Firniß“ zu konservieren sei. Im Bereich von „fehlerhaften Theilen“ seien nur jene

80 Ebenda.

81 Ebenda.

82 Ebenda.

83 Ebenda. Wurmbrand beschreibt den kunsthistorischen Standpunkt damit: „das vorhandene zu conservieren, ohne Rücksicht darauf, was an den Fresken gänzlich fehlt, oder welchen Eindruck der Innenraum der Kapelle macht“ und den künstlerischen Standpunkt damit: das „so gut er [der Maler-Restaurator] kann, alles Fehlende ergänzt, den Farben ihre Kraft wiederzugeben sucht, und den Innenraum der Kirche dann so darstellt, wie er annähernd ursprünglich gemalt war.“

84 Ebenda. Als bauliche Maßnahmen benennt er die Neueindeckung des Daches, die Verlegung eines Pflasterbodens sowie die Rekonstruktion der hölzernen Empore.

Bereiche zu ergänzen, wo Vorbilder vorhanden sind. Fehlstellen in figurativen Darstellungen, „wo der Maler selbst eine Ergänzung nicht durchführen kann“, seien nicht zu rekonstruieren.⁸⁵ Wie diese Stellen zu behandeln seien, erläutert er nicht näher. Wurmbrand muss eine bestimmte künstlerische Auffassung besessen haben, wie seine detaillierte Kommentierung zum bisherigen Ergebnis erstaunt sowie auch seine Auffassungen über die weiteren restauratorischen Behandlungsschritte zeigen.

Aufgrund des „scharfen Tons des Berichtes“ des Landeshauptmanns sah sich Trenkwald veranlasst, ja geradezu „herausgefordert“, in einem Brief an die Kommission persönlich wie folgt zu reagieren: Ein Problem stellen noch die vielen hellen Tüncheresten „zwischen den alten Farben“ an den unbehandelten Langhauswänden dar, da sie das mittelalterliche Erscheinungsbild in „Zeichnung und Farbe undeutlich“ erscheinen ließen. Dann räumte Trenkwald ein, dass Melicher „die Konturen [...] übermalt [...] beziehungsweise mit schwarzer Farbe nachgezogen“ habe, betonte aber gleichzeitig, dass die übrige Malerei im Chor „bloß regeneriert, d. h. in Folge transparenter Wachslösung energisch hervorgehoben“ wurde. In nur ganz wenigen Bereichen wurde mit „Farbe lasiert, da, wo die Farbenergie erloschen“ war. Völlig zerstörte Stellen wurden „blos nachgetupft“.⁸⁶ Dies ist ein interessanter Hinweis, da Melicher – wie es scheint – doch auch die verputzten weißen Fehlstellen mit Farbe behandelte. Insgesamt betonte Trenkwald die tadellose Arbeit Melichers und dass sich dieser streng an die Vorgaben gehalten habe: „Konservierung des Vorhandenen, Ausschluß von Neubemalung, Ergänzung ausgesprengter Stellen mit ähnlicher Farbe“. Nur in der Sache des „pastosen Nachfahrens [...]

der Conturen“ konnte er trotz „wiederholter Einsprache [...] bisher dem jugendlichen Feueereifer Melichers“ keinen Einhalt gebieten.⁸⁷ Der durch die Wachstränkung hervorgerufene kräftige Farbtön führte bei den Betrachtern zu Irritationen und ließ vermuten, der „Restaurator hätte die Flächen übermalt“.⁸⁸ Ganz so falsch dürfte der Eindruck Wurmbrands also nicht gewesen sein, da Trenkwald für das weitere Vorgehen die „Enthaltung jedes Nachfahrens der Contouren“ versprach.⁸⁹ Bei der Kritik dürfte es u. a. um die Ergänzung einer „dicken Contur am Kleidsaum“ einer königlichen Figur in einer der Chornischen gegangen sein. Melicher verteidigte sein Vorgehen später einmal und meinte, dass ein ähnliches „Band mit Perlen“ bei Kain und Abel an der Triumphbogenwand vorhanden wäre.⁹⁰ Hinsichtlich des Restaurierverfahrens verweist Trenkwald zum Schluss noch auf seine Teilnahme an dem vor kurzen in München stattgefundenen Kongress „Zur Beförderung rationeller Malverfahren“, wo wichtige „Männer der Wissenschaft und Praxis“ gesprochen und die „Vorzüge des Wachses und flüchtiger Öle anerkannt und hervorgehoben“ hätten.⁹¹

Die Kritik und Auseinandersetzung über die bisherige Restaurierung dürfte Spuren hinterlassen haben, da sich Trenkwald und Melicher erneut über das technische Verfahren austauschten: Melicher führte noch genaue Untersuchungen durch und betrachtete die Wandmalerei „durch die Lupe“, mit welcher er eine „pastose Malerei, d. h. man sieht die Pinselstriche“ feststellte. Er berichtet von den Schwierigkeiten, die zwischen den „Farbmolekülen haftenden Tünche-Teilchen“ zu entfernen.⁹² Melicher beklagte erneut die feuchten Mauern in der Kapelle und die Schwierigkeiten bei der Trocknung,⁹³ woraufhin

85 Ebenda.

86 Ebenda.

87 An dieser Stelle vergleicht Trenkwald das Vorgehen Melichers mit dem Maler-Restaurator Jobst, der an den Wandbildern auf Schloss Runkelstein in Südtirol ein ähnliches Verhalten gezeigt hätte. Archiv Melicher, Brief an Trenkwald am 10.6.1894.

88 Aus Harnoncourt 1999, S. 52, dort: Archiv-BDA, Kt.P., Z 1081/1893: Trenkwald an die ZK am 4.8.1893.

89 Ebenda.

90 Archiv Melicher, Brief an Trenkwald am 10.6.1894.

91 „Denn wie neu erscheinend ist das verblichen gewesene Originale vollständig hervorgerufen – wenn wie erneuert entspricht es dem was zu geschehen hatte.“ Aus Harnoncourt 1999, S. 57, dort: Archiv BDA, Kt. P. Z. 1161/1893: Stellungnahme Trenkwalds an die ZK vom 9.10.1893.

92 Archiv Melicher, Brief von Melicher an Trenkwald, 8.8.1893.

93 Archiv Melicher, Bericht 2013, S. 105: Brief von Trenkwald an Melicher im Oktober 1893. In seiner späteren Stellungnahme auf Wurmbrands Bericht erwähnt Trenkwald nochmals, dass „man in der Wahl der Petroleums Sorte vorsichtiger sein müssen. Bei alten Bauten sind die Wände oft bleibend wasserhältig, die Lufttemperatur in unserem Klima dem völligem Auftrocknen

Trenkwald vorschlug, die Wände durch eine „*künstliche Erwärmung*“ zu beeinflussen.⁹⁴ Das Hauptproblem schien durch die Behandlung mit der *transparenten Wachslösung* entstanden zu sein, die neben einem zu *kräftigen Farbton* auch Flecken und Verdunkelungen hervorrief. Trenkwald empfahl daher zusätzlich die „*Streichung mit Schellack oder Sandlack*“, also eines Harzes, die Melicher „*in Pügg noch nicht angewendet*“ hätte. Davon erhoffte er sich eine „*größere Helligkeit und Frische des Gesamttones*“.⁹⁵ Zudem überlegte man auch den Einsatz von Wasserglas, entschied sich jedoch dagegen, da seine Verwendung die „*hygroskopischen Eigenschaften einer Wandfläche nur erhöht*“ hätte, die man aber gerade durch die Behandlung zu vermindern versuchte. Über Wasserglas besaß man damals hinsichtlich seiner konservatorischen Eignung noch wenig Kenntnisse, da seine Anwendung nicht nur die physikalischen Wechselwirkungen in der Wand stark eingeschränkt hätte, sondern auch einen Glanz oder eine harte Oberfläche bilden konnte.⁹⁶ Trenkwald und Melicher diskutierten auch über die Möglichkeit, noch andere Bindemittel der Eitempera beizumengen. Melicher meinte dazu gegenüber Trenkwald, dass die Zusätze von Firnis und Harzen das „*Verdunsten des Petroleums (nach Ludwig)*“ nicht behindern würden.⁹⁷ Trenkwald empfahl hinsichtlich der Trübung und Verdunkelung „*weniger öliges Petrol sondern ein Gutteil Benzin als das flüchtigere Element beizumischen*“.⁹⁸ Zum Schluss lässt Trenkwald Melicher noch wissen, dass er ganz besonders für die Restaurierung befähigt sei, wozu auch das „*eifrige und verständige Studium physikalischer und chemischer Beziehungen*“ zähle.⁹⁹ Einen Vorschlag von Graus, weitere Maler-Restauratoren zu einem Treffen nach Pügg einzuladen, wies Trenkwald

schröff zurück: „*So frage ich wo und wer sind sie? Mir ist hierorts niemand bekannt, den ich als eine Autorität ansehen könnte*“; einzig die „*Einbeziehung eines Chemikers*“ konnte sich Trenkwald vorstellen.¹⁰⁰ Am 3. November 1893 fand in Wien eine neuerliche Versammlung statt, an der Wurmbrand, Graus, Trenkwald, Ilg, Deininger und Karl Lind¹⁰¹ teilnahmen. Lind verfasste von diesem Treffen einen Bericht, in welchem er vermerkt, dass erneut kontrovers über das Restaurierverfahren und die Notwendigkeit einer Wachstränkung diskutiert worden sei. Trenkwald verteidigte dieses international anerkannte Vorgehen und betonte das Ziel, den „*ursprünglichen Farbton des Gemäldes*“ wieder herstellen zu wollen.¹⁰² Wurmbrand hingegen plädierte für den reinen Erhalt des gegenwärtigen Zustands und erwähnte vergleichbare italienische Restaurierungen, die er gesehen hätte. Daher machte der Landeshauptmann den Vorschlag, an Stelle von Melicher, einen italienischen Maler-Restaurator zu beauftragen, was Ilg jedoch aufgrund patriotischer Bedenken sofort ablehnte. Trenkwald referierte über die Vorzüge von Melicher und man einigte sich schließlich darauf, im nächsten Jahr eine neuerliche Kommission vor Ort einzuberufen.¹⁰³

Zweite kommissionelle Besichtigung und Fertigstellung (1894)

Am 2. und 3. Juni 1894 fand schließlich die zweite kommissionelle Besichtigung vor Ort statt. Teilgenommen haben wiederum Trenkwald, Ilg, Deininger, Graus, Melicher sowie der ursprünglich aus Rumänien stammende Chemiker Nicolae Teclu (1839–1916). Trenkwald dürfte Teclu von seiner Tätigkeit an der Akademie in Wien her gekannt haben,

der Wachslösung sehr ungünstig“. Aus Harnoncourt 1999, S. 57, dort: Archiv BDA, Kt. P. Z. 1161/1893: Stellungnahme Trenkwalds an die ZK vom 9.10.1893.

94 Archiv Melicher, Bericht 2013, S. 105: Brief von Trenkwald an Melicher im Oktober 1893.

95 Ebenda.

96 Siehe Jürgen Pursche, Zur Entsorgung restauratorischer Eingriffe an Wandmalereien. Zum Problem der Entrestaurierung, in: Hefte des Deutschen Nationalkomitees ICOMOS 21, 1996, S. 80.

97 Archiv Melicher, Bericht 2013, S. 105. Brief von Trenkwald an Melicher im Oktober 1893.

98 Ebenda.

99 Ebenda.

100 Aus Harnoncourt 1999, S. 57, dort: Archiv BDA, Kt. P. Z. 1293/1893: Trenkwald an die ZK am 11.10.1893.

101 Lind (1831–1901) war Kunsthistoriker und Denkmalpfleger und in der ZK vor allem als Redakteur sowie ab 1881 als Generalreferent der „*Berichte und Mitteilungen*“ zuständig.

102 Aus Harnoncourt 1999, S. 57, dort: Archiv BDA, Kt. P. Z. 1161/1893: Bericht von Lind über die Sitzung der ZK am 3.11.1893.

103 Aus Harnoncourt 1999, S. 57, dort: Archiv BDA, Kt. P. Z. 1161/1893: Bericht von Lind über die Sitzung der ZK am 3.11.1893.



Abb. 7: Farbstudie von Theophil Melicher 1892 für das Ziel der Restaurierung des Chorgewölbes ohne eine Ergänzung der großen Fehlstellen

da dieser dort zwischen 1875 und 1883 über die Chemie der Farben gelehrt hat.¹⁰⁴ Für den steirischen Landesausschuss war anstatt Wurmbrand ein gewisser Martin Ritter von Schreiner anwesend. Im Protokoll wurde u. a. festgehalten: Die Kommission spricht sich für das zuletzt von Melicher angewendete konservatorischen Verfahren zum „Zwecke der Wiederbelebung und Fixierung der verbliebenen Farbtöne durch eine Harztränke, dann durch eine Wachstränke“ aus. Dies wird damit begründet, dass die Kapelle nicht ausschließlich als „Alterthumsobject“ sondern auch zu kirchlichen Zwecken genutzt werden soll und daher nicht im „*blos archäologisch-wissenschaftlichen Sinne*“ bearbeitet werden könne. Außerdem



Abb. 8: Blick in das Gewölbe und die östliche Wand des Chores nach der Stil-Restaurierung 1894

erzielte man bezüglich des Umgangs mit den großen Fehlstellen eine Einigung, indem unter der „*Vermeidung jeglicher Willkür [...] blos solche Dinge erneuert werden, für welche Vorbilder*“ im Bestand vorhanden waren; eine „*vollständig neue Erfindung und Composition*“ schloss man dezidiert aus.¹⁰⁵ Nach diesen eher „*allgemeinen Grundsätzen*“ wurde im Protokoll das weitere Vorgehen Melichers genau festgehalten: Die noch unbehandelten Flächen im Chor seien in der bisher ausgeführten „*Art und Weise*“ fertig zu restaurieren. Der Maler-Restaurator solle lediglich von der zu „*scharfen Contourierung mit Schwarz künftig absehen*“ und die „*Lücken*“ ergänzen¹⁰⁶ (Abb. 7, 8). Die Inschriften seien unbehandelt zu belassen,

¹⁰⁴ Österreichisches Biographisches Lexikon, www.biographien.ac.at/oebl/oebl_T/Teclu_Nicolae_1839_1916.xml;internal&action=highlight&Parameter=Teclu* (7.2.2022). Teclu wurde als „chemische Fachkapazität“ hinzugezogen.

Siehe dazu Harnoncourt 1999, S. 59.

¹⁰⁵ Archiv BDA, Pürgg, Kt. P., Z 979/1894: Vorgetragenes Protokoll vom 26.6.1894 und P.Nr. 251, 1894. Siehe auch MZK, NF, XX, 1894, S. 196. Im Vergleich dazu, wird in den *Rathschlägen* davon gesprochen, die „*Schäden im Geiste des Künstlers [...] auszubessern*“ und fehlende wichtige Bereiche im „*richtigen Style anzufügen*“.

¹⁰⁶ Damit meinte man die fehlenden „*Evangelistensymbole in der Kuppel, die schwebenden Figuren über den Fenstern und die Ornamentik*“.



Abb. 9: Darstellung der Szene Verkündigung an die Hirten mit den Farb-ergänzungen von Theophil Melicher 1894



Abb. 10: Blick auf die Triumphbogenwand im Kapellenraum, an der linken Seite ist möglicherweise der Maler-Restaurator Theophil Melicher zu erkennen, Aufnahme 1894 (?)

da Professor Teclu den Vorschlag machte, mit von ihm noch „anzugebenden Chemikalien, vielleicht aber auch auf photographischen Wege oder durch Abdrücke in

Bleiblättchen“ die Beschriftungen entziffern zu wollen. Teclu hat darüber hinaus von der gesamten „*Palette des Bilderzyklus Proben behufs chemischer Untersuchung*“

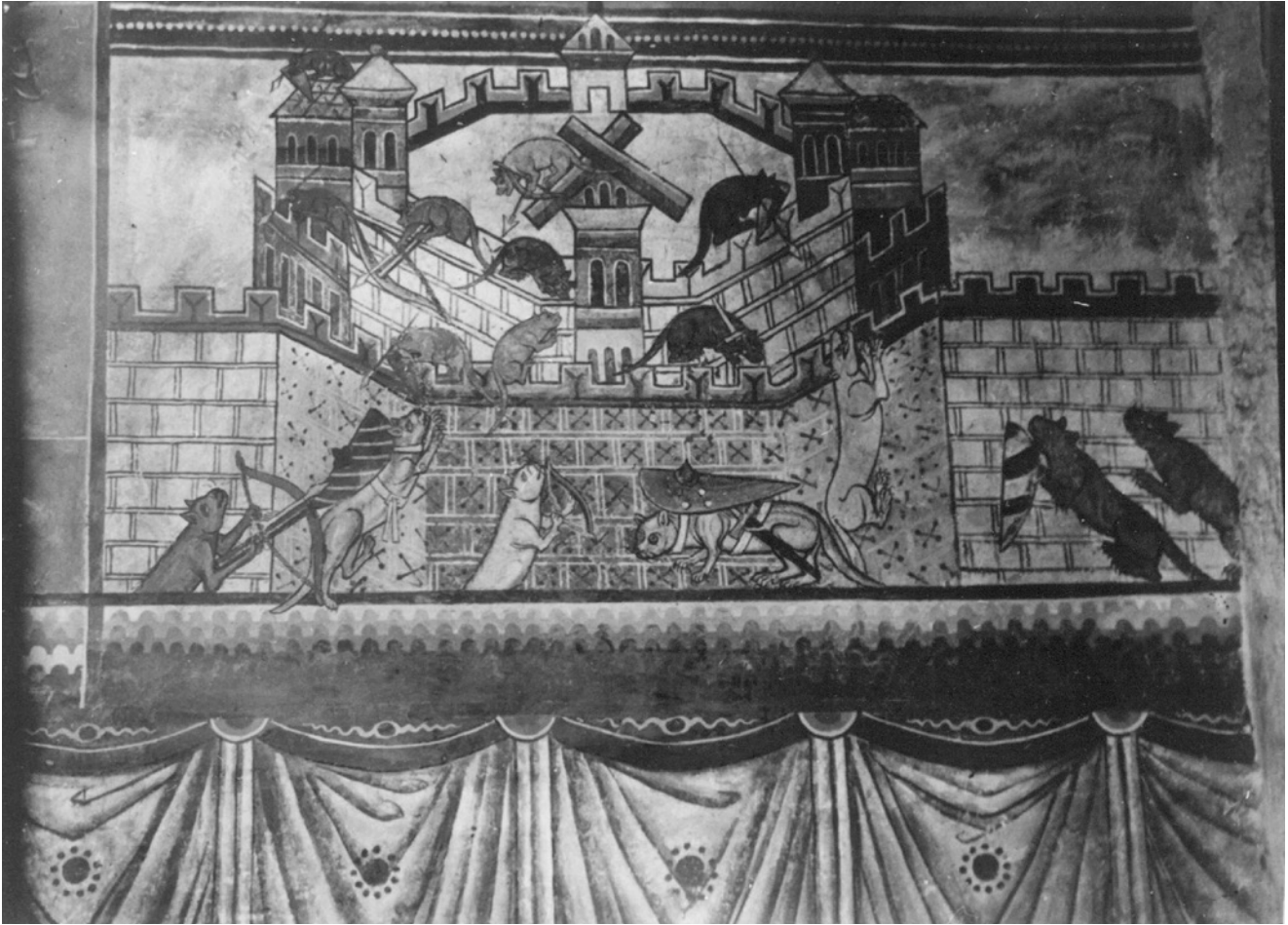


Abb. 11: Darstellung der Szene des Katzen-Mäuse-Kampfes nach der Stil-Restaurierung 1894

mitgenommen. An der südlichen Langhauswand seien von den großen Fehlstellen in der Szene der Hirtenverkündigung ausschließlich die „Figur des Hirten [...] sowie die Gestalt des heiligen Joseph“ zu ergänzen. Die restlichen Bereiche, wo die Darstellung nicht mehr genau nachvollzogen werden kann, seien mit einem „neutralen Ton“ zu bearbeiten, welcher die „coloristische Harmonie des Ganzen nicht stört“; dabei merkte man an, dass der „fehlende Hirte vielleicht als bloß leichte Skizzierung angedeutet“ werden könnte, damit für die Betrachter „keine Zweifel über den ursprünglichen Charakter“ entstehen (Abb. 9). Die „Spuren der Stiege“ an der nördlichen Langhauswand seien zu erhalten und der „gemalte Vorhang entsprechend“ zu ergänzen. Die Westwand sei neu zu verputzen und in einer „entsprechenden Tönung“ anzugleichen, außer im Bereich der „Vorhänge am Sockel“, die analog zu den anderen Wänden zu ergänzen seien.

Im Außenbereich sei die „Verfugung und Verputzung der Wände auf allen Seiten dringlich“, die „nicht mit Zement, sondern mit gutem Weißkalkmörtel“ auszuführen sei. Als letztes werden noch künftige weitere bauliche Projekte genannt, u. a. überlegte man, anstatt der derzeitigen hölzernen eine „stilgemäße steinerne Vorhalle“ zu bauen. Melicher und der Baumeister Franz wurden mit der sofortigen Fortführung der Arbeiten beauftragt und das Protokoll von allen Beteiligten unterzeichnet.¹⁰⁷

Melicher dürfte die Arbeiten weitestgehend nach diesen Vorgaben umgesetzt haben. Die Tränkung mit Wachs und Harz entsprach einer in der Wandmalerei restaurierung damals üblichen konservierenden Behandlung, die gleichzeitig die Lesbarkeit erhöhte, dafür aber die mineralischen Eigenschaften der Putz- und Malschicht verminderte. Ob Melicher neben der Eitempera für die Ergänzungen auch Leimfarben für die originalen Flächen verwendete,

¹⁰⁷ Archiv BDA, Pürgg, Kt. P., Z 979/1894: Vorgetragenes Protokoll vom 26.6.1894 und P.Nr. 251, 1894. Siehe auch MZK, NF, XX, 1894, S. 196.

wie das in den *Rathschlägen* vorgeschlagen wird, kann nicht mehr beurteilt werden. Hinsichtlich eines einheitlichen Erscheinungsbildes liegt es aber nahe, dass er mit Eitempera auf allen Flächen gearbeitet hat. Melicher beschrieb seine Retusche später einmal folgendermaßen: es sei für ihn enorm schwierig gewesen, eine „Grenze zwischen Austupfen, Lasieren etc.“ zu ziehen und die „Flickschusterei in Pürgg machte [ihm] wenig Freude“. Um eine einheitliche Gesamtwirkung zu erreichen, „blieben die wenigsten Stellen“ unbehandelt¹⁰⁸ (Abb. 10, 11). Daraus kann man schließen, dass letztlich die gesamten Wand- und Gewölbeflächen, zwar in unterschiedlicher Intensität und mit verschiedenen Techniken, überarbeitet wurden. Die damalige Vorstellung einer Konservierung beinhaltete auch ein bestimmtes Maß einer malerischen Bearbeitung und, wenn Vorbilder vorhanden waren, eine Ergänzung. Interessant ist die Anforderung nach einem „neutralen Ton“ für nicht rekonstruierbare Fehlstellen. Diese Art der Fehlstellenbehandlung sollte in den kommenden Jahrzehnten häufig angewendet werden. Melicher schloss seine Arbeiten rund vier Wochen später am 8. Juli 1893 ab (Abb. 12). Im August kontrollierte Graus das Ergebnis und urteilte, dass der Maler-Restaurator in „solider Technik und pietätvoller Behandlung“ gearbeitet hätte.¹⁰⁹ Teclu berichtete in der Zwischenzeit, leider kein geeignetes Verfahren zur Entzifferung der Inschriften gefunden zu haben. Die Westwand wurde noch im November von Franz verputzt.¹¹⁰ 1894 wurde die Westwand farblich noch angepasst und der Sockel rekonstruiert. Im Chor wurde eine neue stilgerechte Mensa mit einem Retabel errichtet.¹¹¹

Fazit

Damit endet die spannende Geschichte einer Auseinandersetzung um eine Restaurierung, die von hohen Erwartungen und großen Ansprüchen getragen war. Grundlegende materialwissenschaftliche, konservatorische oder restauratorische Kenntnisse waren damals noch nicht vorhanden. Die (Fehl-)Einschätzung des Erhaltungszustandes führte zur Entscheidung für eine Behandlung

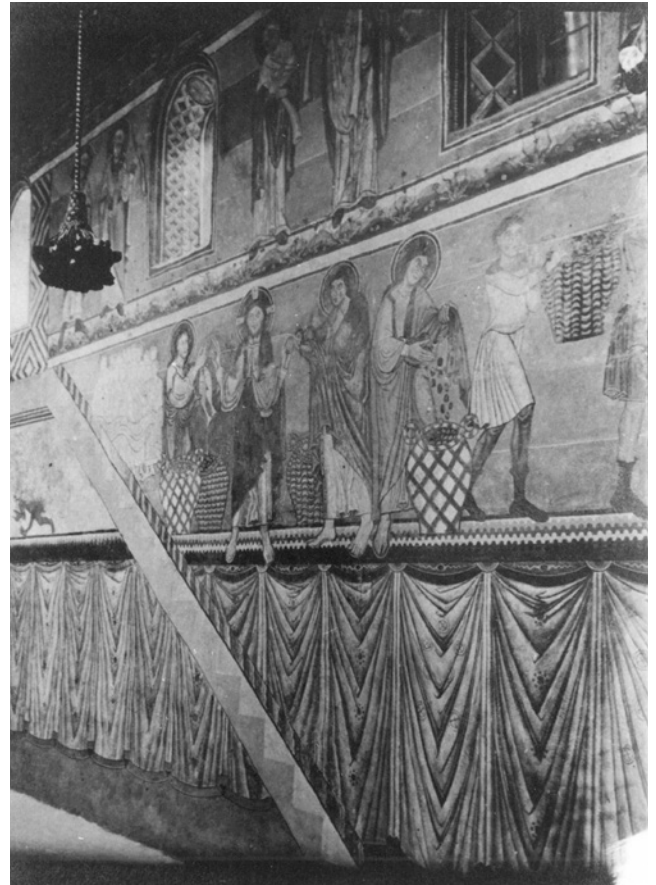


Abb. 12: Blick auf die nördliche Langhauswand nach der Stil-Restaurierung 1894

mittels Schutzimprägnierung. Damit meinte man, eine langfristige Erhaltung der mittelalterlichen Malerei zu gewährleisten und die Putz- und Malschichten dauerhaft zu schützen. Eine solche Annahme sollte durchaus noch weit bis in das 20. Jahrhundert hinein Geltung behalten. Die meisten Maler-Restauratoren waren ausgebildete Künstler. Aufgrund der fehlenden restauratorischen Ausbildung oder langjährigen Erfahrungen mussten viele Verfahren und Techniken durch experimentelle Versuche erst erprobt werden. Dies lässt sich aus der Diskussion von Melicher und Trenkwald gut nachvollziehen, die häufig auf Annahmen beruhte. Dass Trenkwald den Chemiker Teclu miteinbezog, war ein Fortschritt, jedoch hatte seine Expertise keinen großen Mehrwert für die restauratorischen Fragestellungen erbracht. Die durch

108 Archiv BDA, Steiermark, Akt Pürgg, Brief 8.8.1893.

109 Graus 1894, S. 136. Graus hat im selben Jahr noch eine Zusammenfassung der Restaurierung in der Zeitschrift „Der Kirchenschmuck“ publiziert. Archiv BDA, Kt. P., Z. 1252/1895: Bericht Melichers an die ZK vom 28.7.1895.

110 Aus Harnoncourt 1999, S. 61, dort: Archiv BDA, Kt. P., Z. 1455/1895: Bericht Teclu an die ZK.

111 Aus Harnoncourt 1999, S. 66, dort: Archiv BDA, Kt. P., Z. 1232/1894: Bericht von Graus an die ZK vom 4.8.1894.

die Schutzimprägnierung hervorgerufene Farbintensität der Malerei hatte Konsequenzen für die großen, weiß verputzten Flächen. Der Maler-Restaurator musste die von der Bevölkerung empfundene Unvollständigkeit durch seine künstlerische Begabung und sein künstlerisches Können tilgen. Bild und Substanz wurden zwar als eigenständige Parameter verstanden, jedoch verschieden wahrgenommen und letztlich unterschiedlich gewichtet. Melicher überarbeitete schließlich nicht zuletzt wohl auch in seinem „*jugendlichen Feuereifer*“ fast den gesamten romanischen Wandmalereibestand.

Für den damaligen Prozess waren die verschiedenen Interessenslagen ein entscheidender Faktor. Die Bevölkerung und der Klerus erwarteten sich ein vollständiges Gesamtbild und konnten mit fragmentarischen Formen und Störungen in der Wahrnehmung wenig anfangen. Für die Kunsthistoriker, die „*Gelehrten*“, zählte das unverfälschte Dokument, wobei das Schließen von Fehlstellen als ein gewisser Beitrag zur Wiedergewinnung des verlorenen Originals gesehen wurde. Eine realitätsnahe Darstellung der unterschiedlichen Interessensvertretungen, die einige Jahre später von Alois Riegl in seiner systematisierenden Analyse umfassend niedergeschrieben wurde.¹¹²

Aus heutiger Sicht betrachtet man die damaligen Entscheidungen, Vorgänge und Maßnahmen meist mit großer Zurückhaltung, da sie häufig genau das Gegenteil von dem bewirkten, was sie ursprünglich intendierten: anstatt einer langfristigen Erhaltung entstanden zeitnah wieder Schäden durch die Art der Oberflächenbehandlung und der eingesetzten Malmittel. Dem Projekt selbst haftet jedoch ein großer Fortschrittsgedanke an, indem man in einer für damalige Zeiten bemerkenswerten reflektierten Art und Weise vorgegangen war, sich der Kritik gestellt hat und immer den Anspruch hatte, die restauratorischen Verfahren zu verbessern. Die Ambivalenz zeigt sich zwischen dem zunehmenden Bewusstsein um den dokumentarischen Wert des entstehungszeitlichen Bildes und der Interpretation und Wiederherstellung eines mittelalterlichen Kunstwerks. Die Zeit für eine zurückhaltende Restaurierung war also noch nicht reif, die Zeit des Historismus noch gegenwärtig und große leere Flächen fanden keine Akzeptanz. Das Projekt in Pürgg ist als ein Höhepunkt der künstlerisch angeleiteten Stil-Restaurierungen zu bewerten, welches einige Anzeichen auf die bevorstehende große Veränderung in der Denkmalpflege in sich trug.

112 MZK 3, 2, 1903, Sp. 14–31.

Der „Verlust der gewohnten Geschlossenheit“ – Die Entrestaurierung der Johanneskapelle in Pürgg (1937–1948)

Der Paradigmenwechsel in der europäischen Denkmalpflege nach 1900 hin zu einer modernen Ausrichtung bewirkte einen wesentlichen Wandel in der Konservierung und Restaurierung, was mit einer kritischen und letztlich ablehnenden Haltung gegenüber dem Historismus und seinen Stil-Restaurierungen einherging. Für die restauratorischen Konzepte und deren praktische Umsetzungen bedeutete das weitreichende Veränderungen, wie auch für die ausführenden Künstler-Restauratoren, die – eben noch hoch gelobt – nun nicht mehr auf der Höhe der Zeit waren. Die Folge war ein Mangel an „verlässlichen Fresken-Restauratoren“.¹ In der staatlichen Denkmalpflege des Habsburgerreiches erfolgte mit der Reform 1911 eine tiefgreifend administrative Umgestaltung, die unter anderem die Einsetzung von hauptberuflichen Landeskonservatoren vorsah.² Federführend in dem internationalen Umwälzungsprozess waren in der Denkmalpflege tätige Kunsthistoriker wie Georg Dehio oder Alois Riegl, die mit ihren programmatischen Schriften einen neuen Weg einforderten.³ Für die kunsthistorische Forschung zählte das Kunstwerk nur in seinem unberührten überlieferten

Zustand, frei von jedweder rezenten Hinzufügung, womit der dokumentarische Nachweis des als so wichtig erachteten Originalwertes gegeben war. Die Stil-Restaurierung wurde von dieser neuen Strömung als eine große Wertminderung für das Kunstwerk angesehen. Vorangegangene Stil-Restaurierungen führten oft zu neuerlichen massiven restauratorischen Eingriffen in das Kunstwerk, was mit dem Begriff der „Entrestaurierung“ Eingang in die denkmalpflegerische Terminologie gefunden hat. Stimmen gegen diese restriktive Haltung gegenüber den jüngsten Restaurierungsergebnissen des 19. Jahrhunderts gab es nur wenige, wie etwa jene von Robert Eigenberger, der – in seinem Aufsatz von 1915 – im Falle von qualitativollen Überarbeitungen eine gewisse Akzeptanz einforderte.⁴ Die Johanneskapelle in Pürgg mit ihrer 1894 abgeschlossenen Stil-Restaurierung durch Theophil Justus Melicher⁵ geriet im Lichte dieser Entwicklungen immer wieder in den Fokus der denkmalpflegerischen Debatte. Mehrfach wurde von kunsthistorischer Seite ein abwertendes Urteil über das Restaurierungsergebnis in Pürgg gefällt.⁶ An einem für die Kunstgeschichte so bedeutsamen Kunstwerk fand

1 1910 werden von der ZK nur drei Restauratoren für die Wandmalerei genannt, die man „mit einiger Beruhigung“ empfehlen könnten. BDA-Archiv, Akt Viertelberger, Z. 49, 11.9.1910.

2 Walter Frodl, Die österreichische Denkmalpflege. Tradition und Erneuerung, in: Montfort, Denkmalpflege in Vorarlberg 18, H2, 1966, S. 124.

3 Siehe dazu Ulrich Conrads (Hg.), Georg Dehio und Alois Riegl, Konservieren, nicht restaurieren. Streitschrift zur Denkmalpflege um 1900, Braunschweig 1988; Georg Dehio, Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert. Festschrift an der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Straßburg, den 27. Januar 1905.

4 Die Beurteilung der künstlerischen Qualität der Überarbeitung obliege dabei natürlich der Kunstgeschichte. Robert Eigenberger, Über einige Fragen der praktischen Denkmalpflege, in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale XIV., 1915, S. 201.

5 Siehe dazu den Beitrag von Santner in diesem Band.

6 Ernst Bacher sprach noch 1985 von „Verfälschungen des künstlerischen Tatbestandes“. Ernst Bacher, Kunstwerk und Denkmal – Distanz und Zusammenhang, in: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes II., 1985, S. 22–24. Siehe dazu Markus Santner, Bild versus Substanz. Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungs-

man den scheinbaren Verlust an mittelalterlicher Malerei, ungeachtet ihres zuvor überlieferten Zustandes, als besonders beklagenswert.⁷ Im Folgenden wird der Umgang und die Diskussion um den weiteren Erhalt der Kapelle nachgezeichnet, der in der Zeit zweier Weltkriege und großer politischer Umwälzungen stattfand.

Forderungen nach einer zeitnahen Maßnahme

Im Juni 1900 berichtet die Fürstin Hohenlohe-Schilling von einem beschädigten Dach sowie von offenen Fenstern, wodurch Schnee in den Kapellenraum hineingeweht wurde, den man wieder „*hinaus schaufeln*“ musste. Aufgrund von ersten sichtbaren Schäden an den Wandmalereien spricht sie in einem Brief gegenüber der Zentralkommission von einer „*schlechten Conservierung*“.⁸ Der Konservator Johannes Graus machte sich daraufhin selbst ein Bild: die Malereien sähen eigentlich noch „*recht frisch aus*“ und es sei nur eine einzige schadhafte Stelle erkennbar; auch habe sich der „*Fettglanz [...] zum größten Theil ausgezogen*“, was die Farben stumpfer wirken, dafür aber den freskalen Charakter der Malerei besser zur Geltung kommen lasse.⁹

1909 werden „*mannigfache Schäden [und] Abblätterungen*“ im Bereich der beiden vermauerten und übermalten Zugänge an den Langhauswänden protokolliert, die auf einen fehlenden Feuchteausgleich in der Wand zurückgeführt werden.¹⁰ Aufgrund der häufigen Luftwechsel, hervorgerufen durch Undichtigkeiten in der Bausubstanz, dürften im Kapellenraum wechselnde klimatische Bedingungen geherrscht haben. Der Pürgger Gastwirt und Kaufmann Anton Adam berichtet von diversen Arbeiten, wie 1909 über die Errichtung eines hölzernen Schutzvor-

baus und 1913 über die Verglasung sämtlicher Fenster mit neuen Butzenscheiben.¹¹

Im Juni 1910 wurde der Restaurator Hans Viertelberger von der Zentralkommission mit der Ausbesserung der schadhafte Stellen beauftragt. Auf Grund von Arbeitsüberlastung konnte dieser die Arbeiten jedoch nicht durchführen;¹² daher übergab man den Auftrag 1912 schließlich an Gustav Lang. Der Kunsthistoriker Paul Hauser, der im gleichen Jahr als erster Landeskonservator für die Steiermark berufen wurde, ließ bei einem Ortsaugenschein von Lang an zwei Stellen die Melicher'schen Farbschichten abnehmen. Dabei zeigten sich erhebliche „*Tonunterschiede zwischen der Uebermalung und [den] ursprünglichen Farben*“ und man konnte erkennen, dass Melicher in der „*Zeichnung nicht so ganz genau den alten Linien gefolgt*“ war.¹³ Hauser befürchtete aber im Falle einer vollständigen Abnahme eine große Unzufriedenheit in der Bevölkerung, da noch zu wenig Zeit seit der umfangreichen Stil-Restaurierung vergangen sei und die zu erwartenden hohen Kosten für eine neuerliche Bearbeitung nicht nachvollziehbar begründet hätten werden können. Aus seiner persönlichen Überzeugung heraus und aus kunstwissenschaftlicher Perspektive würde er aufgrund der künstlerischen Einzigartigkeit der Malereien jedoch eine Abnahme befürworten, da im derzeitigen Zustand nur „*allgemeine Schlüsse auf die stilistischen Eigenschaften*“ gezogen werden könnten.¹⁴ Hauser war sich offenbar unsicher und ließ Lang nochmals zwei „*1/2 m breite Streifen*“ reinigen, um eine gute Referenzfläche für eine geplante „*grosse Kommission unter Beteiligung aller interessierten Kreise*“ zu haben.¹⁵ Durch diese Musterfreilegung wurden viele Fehlstellen sichtbar und die mittelalterliche Malerei vermittelte einen „*zerstörten Eindruck [obwohl sie] auf ihren wahren Zustand zurückgeführt*“ wurde; Hauser

feld zwischen Theorie und Praxis (1850–1970). Entwicklungslinien in Kärnten und Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XXIV), 2016, S. 160–166 (Santner 2016).

7 Ebenda.

8 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 977/1900, Schreiben der Fürstin an Karl Lind am 13.6.1900.

9 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 1143/1900, Bericht von August Schaffer am 9.9.1900. Auch der Referent Karl Rosner besichtigt die Kapelle, konnte jedoch „*keinerlei nennenswerthe Schäden*“ feststellen. Archiv BDA, Pürgg, Zl. 1388/1900.

10 MZK 1909, Notiz, S. 197. Später werden auch Salzausblühungen beschrieben.

11 Archiv Melicher, Brief von Adam an Melicher am 7.3.1913. Adam berichtet auch, dass vor einigen Jahren die Steinfugen im Außenbereich verputzt und der kleine Turm mit Schindeln neu eingedeckt.

12 Archiv BDA, Pürgg, Z. 266, Aktennotiz von Schubert 1914.

13 Archiv BDA, Pürgg, Z. 951 ex 1913, Hauser an die ZK am 18.11.1913.

14 Ebenda.

15 Ebenda.

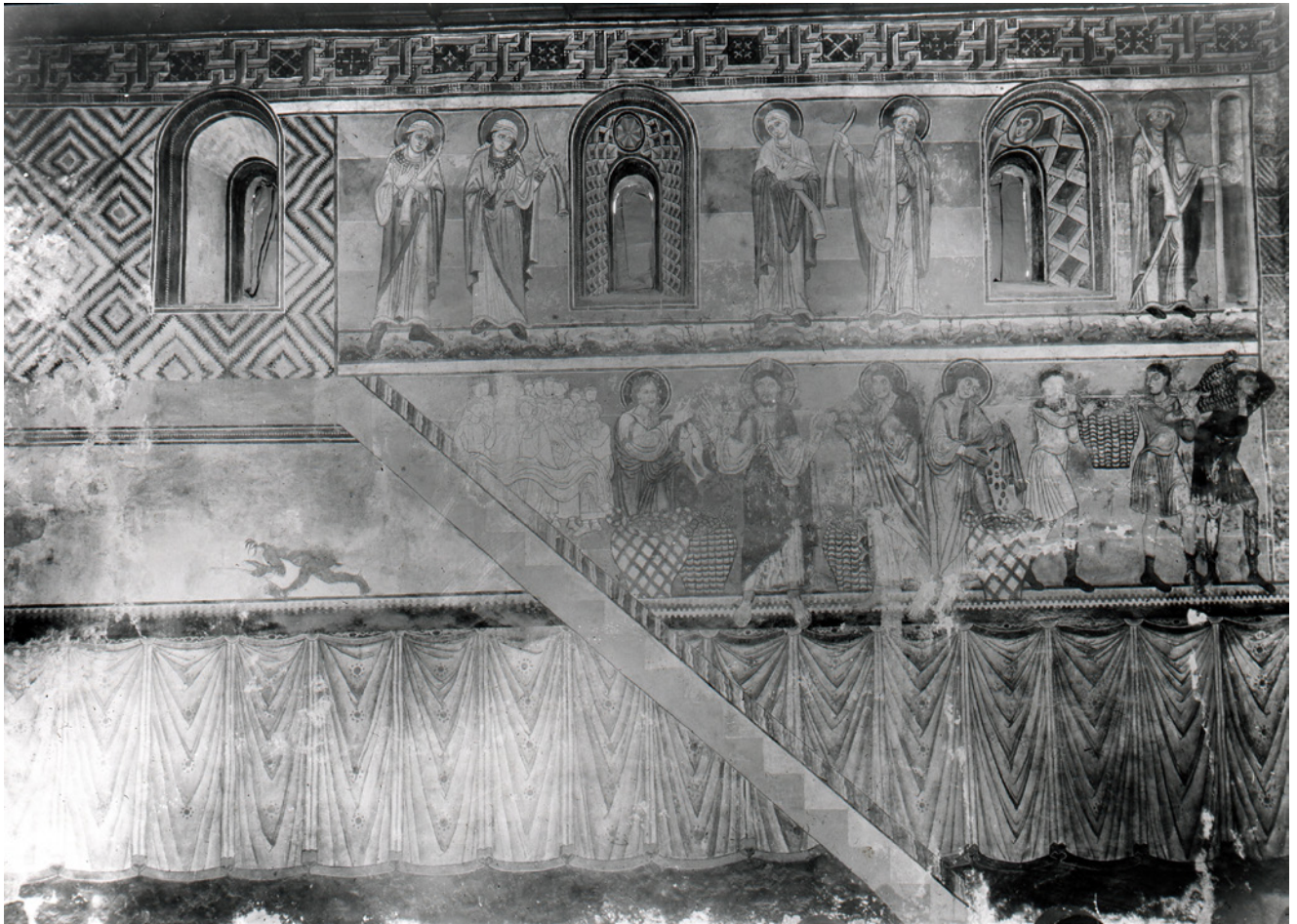


Abb. 1: Ansicht der nördlichen Langhauswand mit Schäden in der Übermalung von Melicher, Aufnahme vor 1937

lehnte aufgrund des „*hohen dokumentarischen Wertes*“ des mittelalterlichen Bestandes den Vorschlag von Lang ab, an einer kleinen Fläche ein „*probeweises Austupfen [...] der am meisten störenden Fehlstellen*“ zu versuchen.¹⁶ An dieser Haltung ist die neue programmatische Ausrichtung der Denkmalpflege gut erkennbar, die auf jedwede farbliche Hinzufügung verzichtete, aber Störungen in der Wahrnehmung zu beseitigen suchte. Hauser fiel 1914 bereits zu Beginn des Ersten Weltkrieges in Galizien, was weitere Bemühungen vorerst stoppte. Die von ihm angedachte kommissionelle Beratung fand nicht statt. Seine Amtsgeschäfte wurden von dem Archäologen und Kunsthistoriker Walter von Semetkowski übernommen. Dieser berichtete 1924 erneut von massiven Feuchtigkeits-

problemen und der „*Abhebung des Mörtels an mehreren Stellen*“ und erwog eine zeitnahe Intervention; neben der Feuchtebelastung scheint der von Melicher zum Mörtel beigemengte Gips für die Schäden mitverantwortlich gewesen zu sein¹⁷ (Abb. 1).

Nach dem Ersten Weltkrieg entdeckte man im Zuge von Kirchenrenovierungen an verschiedenen Orten zahlreiche mittelalterliche Wandmalereien. Die Wandbilder wurden als eine zusätzliche Verschönerung für die Gesamtwirkung des Kirchenraums und als ein großer materieller Zugewinn mit (kunst-)historischer Bedeutung angesehen.¹⁸ Die Freilegung einer Wandmalerei wurde gerne damit begründet, dass es vom „*kunsthistorischen Standpunkte aus notwendig*“ sei.¹⁹ Das Reisen und die Erreichbarkeit der Objekte

16 Archiv BDA, Pürgg, Z. 266, Kostenvoranschlag Lang an das Landeskonservatorat Steiermark.

17 Frodl vermutet, dass Melicher den Gips aufgrund des rascheren Abbindens zugesetzt habe. Archiv BDA, Stmk., Zl. 333/2-1926, 5.8.1926 und Walter Frodl, Die Romanischen Wandgemälde in Pürgg nach der Entrestaurierung, in: ÖZKD, II. Jg., 1948 Wien, S. 147–163.

18 Santner 2016, S. 145 f.

19 BDA-Archiv, Akt Viertelberger, Brief am 24.7.1923 und Gurker Domverein, 3, 1926.



Abb. 2: Szene der wunderbaren Brotvermehrung, nördliche Langhauswand, gut erkennbar sind Schäden in der Übermalung von Melicher im Bereich des zugemauerten Zugangs, Aufnahme vor 1937

dürften für die Forscher:innen von damals aber nach wie vor nicht einfach gewesen sein. Ein weiteres Manko stellte die Fotografie in Schwarz-Weiß dar sowie die Zufälligkeit der Funde, wodurch es häufig an Vergleichsobjekten fehlte. Der Kunsthistoriker Karl Maria Swoboda arbeitete seit den 1920er Jahren an einem umfangreichen Verzeichnis zu romanischen Wandmalereien in Kärnten und der Steiermark und führte dabei auch Studien in Pürgg durch. Hinsichtlich der Farbigkeit der Malereien fertigte er zeichnerische Studien an und dokumentierte sehr genau die einzelnen Farbgestaltungen an den Gewändern und Dekorationen. In seinem Kapitel zum Erhaltungszustand notiert Swoboda, dass man nur aus „wenigen kleinen Stellen auf den Zustand vor der Übermalung schließen“ könne und dass man als Kunsthistoriker meist auf die „wenigen genauen Berichte“

der Zentralkommission angewiesen sei. Die vorhandenen Zeichnungen seien erst nach der Bearbeitung Melichers angefertigt worden und daher „kaum verlässlich“ für eine objektive Betrachtung des mittelalterlichen Bestandes.²⁰ Bezüglich der Stil-Restaurierung merkt Swoboda an, dass in der Szene der wunderbaren Brotvermehrung nur die „Zeichnung in breiten Strichen nachgezogen und ergänzt, die übrige Fläche im alten Zustand“ belassen worden sei²¹ (Abb. 2). Eine eingehende kunsthistorische Untersuchung sei aber schwierig, da „die Farben durchwegs neu [und] Detail[s] meist willkürlich verändert u. ergänzt“ seien.²² Swoboda beschließt daher, eine neuerliche Restaurierung abzuwarten.

Der damals für die juristischen und administrativen Agen- den im Bundesdenkmalamt zuständige Wilhelm Ambros

20 Ebenda.

21 Institutsarchiv Kunstgeschichte Wien, Karl M. Swoboda (1889–1977), Archivalien, Swoboda 8: „Beschreibendes Verzeichnis der romanischen Wandmalerei in Kärnten und Steiermark“. Manuskript nach geografischen Orten geordnet.

22 Ebenda.

verweist 1929 erneut auf die Dringlichkeit, die künstlerisch wie kunstgeschichtlich hochwertigen Malereien von den „*argen und entstellenden Uebermalungen [...] zu befreien, sobald es die Mittel gestatten*“.²³ Der Kunsthistoriker Otto Demus, der seit 1929 die Funktion des Landeskonservators in Kärnten innehatte, beklagt auf ähnliche Art und Weise, dass die „*Malereien in ihrer künstlerischen Wirkung aufs schwerste beeinträchtigt*“ seien.²⁴ In den 1920er/30er Jahren vermehrten sich die Stimmen, die eine Maßnahme an den Malereien forderten. Die Schäden haben im Laufe der Zeit zugenommen, was das ästhetische Erscheinungsbild des Ergebnisses der Stil-Restaurierung zusätzlich nachteilig beeinflusste.

Ein neues Restaurierverfahren (1937)

Der Aufsatz des Kunstschriftstellers Arthur Roeßler in den „Wiener Neuesten Nachrichten“ vom 19. Jänner 1937 mit erneuten Hinweisen auf „*zunehmende Schäden*“ und der Forderung nach „*unverzügliche[n] Vorkehrungen*“, brachte den Stein schließlich ins Rollen.²⁵ Der Jurist und Kunsthistoriker Herbert Seiberl, der seit 1936 als wissenschaftliche Hilfskraft in der Zentralstelle für Denkmalschutz – der Nachfolgeinstitution der am 25. Mai 1934 aufgelösten Behörde des Bundesdenkmalamtes – arbeitete und ab September 1938 als Leiter der Abteilung für geschichtliche Kulturdenkmale fungierte,²⁶ erwägt in einem Brief an Semetkowski, selbst „*einen Versuch zur Abnahme der Übermalung und Sicherung*“ auszuführen.²⁷ Seiberl verweist dabei auf die guten Erfahrungen bei der Durchführung von „*Entrestaurierungen*“.²⁸ Diese Art des Restaurierens umfasste damals eine konsequente Entfernung aller Übermalungen sowie historischen Ergänzungen. Eine neue farbliche Zutat in Form einer Retusche sollte – wenn

überhaupt – auf ein Minimum beschränkt bleiben, um einen größtmöglich authentischen Zustand zu erreichen. Dieses methodische Vorgehen entsprach der sogenannten „archäologischen Restaurierung“. Das Kunstwerk sollte in seinem unverfälschten Erscheinungsbild präsentiert werden, ohne Retuschen oder Ergänzungen, was auch der Vorliebe für das Fragment in der zeitgenössischen Ästhetik entsprach. In den seltensten Fällen wurde eine fotografische Dokumentation vom Vorzustand angefertigt, was nicht zuletzt daran lag, dass man die Übermalungen möglichst rasch entfernen wollte.

Der Landeskonservator begrüßte die von Seiberl formulierten Absichten, wies jedoch auf das Erfordernis hin, die „*kirchlichen und lokalen Kreise von der absoluten Notwendigkeit der Herstellungen*“ noch zu überzeugen; diese würden nämlich von dem „*weitgehenden Verlust der gewohnten Geschlossenheit*“ sehr enttäuscht sein.²⁹ Wie schon Hauser äußerte auch Semetkowski hier Bedenken, wie eine Entrestaurierung und der damit einhergehende Verlust der Gesamtwirkung empfunden werden würde. Seiberl dürfte bei seiner Untersuchung am 21. August 1937 einen heterogenen Wandmalereizustand vorgefunden haben. In seinem Bericht notiert er: „*das Bindemittel der neuen Farbe [sei] abgestorben*“ und dadurch haben sich „*weißlich graue Schicht[en]*“ gebildet; zudem „*blättert die Farbe schabenartig ab*“, was zur Folge hatte, dass in Bereichen, wo die Putzschicht beschädigt war, auch „*die alte Farbe mit abgehoben*“ wurde; zusätzlich bildeten sich in den neu verputzten Stellen „*überall große Blasen*“.³⁰ Im Rahmen einer anschließenden Unterredung vereinbarte Seiberl mit dem zuständigen Dechant Rudolf Pichler, dem Bürgermeister und dem Gastwirt Anton Adam, dass Professor Robert Eigenberger von der Akademie der Bildenden Künste in Wien um eine tieferegehende Unter-

23 Archiv BDA, Pürgg, Z. 7490/D ex. 1929, Brief von Ambros an Dr. Braun-Fernwald, 16.12.1929. Dieses Schreiben wurde auch Swoboda zur Kenntnisnahme übermittelt.

24 Archiv BDA, Pürgg, GZ. 3448/Dsch., Notiz von Demus am 17.9.1937.

25 Wiener Neueste Nachrichten, vom 19.1.1937, Arthur Roeßler, Ein steirischer Kunstschatz.

26 Lexikon der Provenienzforschung, www.lexikon-provenienzforschung.org/bundesdenkmalamt (10.3.2022).

27 Archiv BDA, Pürgg, GZ.3079/Dsch., Brief Seiberl an den Landeskonservator in der Steiermark, 26.1.1937.

28 Dabei erwähnte er die Entrestaurierungen von St. Nikolaus in Matrei sowie am Karner in Maria Saal, die beide von Franz Walliser ausgeführt wurden.

29 Archiv BDA, Pürgg, GZ.3079/Dsch., Brief Seiberl an den Landeskonservator in der Steiermark, 26.1.1937. Semetkowski begrüßt die Absichten BDA Archiv, Mappe Pürgg, Zl. 102/5-1937, am 9.02.1937.

30 Archiv BDA, Pürgg, GZ.3079/Dsch., Notiz Seiberl am 26.8.1937.

suchung ersucht werden sollte.³¹ Der Kunsthistoriker, Maler und Restaurator Eigenberger leitete seit 1934 das Extraordinariat für Konservierungs- und Restaurierungstechniken an der Akademie, welches die erste staatliche Ausbildungsstätte für Restauratoren in Österreich darstellte. Eigenberger dürfte rasch zugestimmt haben, da dieser gemeinsam mit seinem Privatassistenten und Chemiker Albert Magnaghi³² zwei Wochen später bereits nach Pürgg reiste. Im Beisein von Seiberl und Semetkowski wurden am 11. und 12. September 1937 Untersuchungen an der Kapelle und den Malereien durchgeführt.

Im Protokoll wird folgendes festgehalten: Als bauliche Maßnahmen schlägt man die Anfertigung von „Trockengräben“ im Außenbereich sowie die Entfernung aller „späteren Einmauerungen“ vor; ein großes Problem bestand im „ganz vermorscht(en)“ Dachreiter, der in seinem „jetzigen Zustande nur mehr ein Feuchtigkeitsreservoir“ darstellte, was an der „vollkommen durchnäßt(en)“ Holzdecke gut ersichtlich war.³³ Als Maltechnik der romanischen Wandmalerei vermutet man eine in der „spätantiken Malerei wurzelnden Wandmalerei-Tempera [oder] Emulsionstechnik“; hier dürfte man sich vermutlich von den Wachs- bzw. Harzrückständen etwas täuschen haben lassen. Eine freskale Bindung wurde nur an wenigen Stellen erkannt. Das Bindemittel der Übermalung Melichers wird als „fette Kaseintempera“ beschrieben, die sehr „spröde ist und zur Schimmelbildung neigt“. Eigenberger und Magnaghi erprobten zur Abnahme der Kaseintempera ein Reinigungsmittel. Nach mehreren „Putzversuchen“ erbrachte eine Mischung aus „denaturiertem Alkohol und französischem Terpentin mit einigen Prozente[n] Amoniak“ die besten Ergebnisse. Durch ein rasches Anlösen der Farbschicht sollte die darunterliegende „ältere Malerei“ nicht angegriffen werden.³⁴ Darüber hinaus überlegte man ein neues Regenerationsmittel, bestehend aus folgenden Ingredienzen: Bienenwachs, französisches Terpentin, Benzin, Alkohol,

Wasser, Harzsubstanzen (vorwiegend venezianisches Terpentin), einer Zellulose und gelöschtem Kalk. Das Benzin und der Alkohol würden als „dispansiver Vorspann für die festigenden Substanzen“ beigemischt werden, der eine mehrere Millimeter tiefe Durchtränkung der Poren ermöglichen soll. Die Zellulose diene der „Festigung [anstatt] des in der bisherigen Technik verwendete(n) [...] Kasein“ und der gelöschte Kalk solle ein „inniges Zusammengehen [...] mit der alten Malerei herbeiführen“. Aufgetragen wird die Substanz mit Pinsel oder Tüchern. Damit wollte man die „vielfach erstickten Farben und abgeriebene Malerei in einer tiefen lüstrigen Leuchtkraft“ wieder neu beleben und besser lesbar machen. Zudem glaubte man, mit diesem „Überzug [...] eine[n] gute[n] Schutz gegen die atmosphärischen Einflüsse“ gefunden zu haben, der gleichzeitig auch den so wichtigen Feuchteaustausch im porösem System erhalte. Durch die Schutzschicht sollten später zusätzlich Verschmutzungen auf „ungefährliche und leichte Weise“ entfernt werden können.³⁵

Durch die Reinigung und Abnahme der Melicher'schen Kaseinfarbe entstand jedoch ein neues Problem. Die im Zuge der barocken Umbauten entstandenen großen Fehlstellen wurden durch die Abnahme der Melicherschen Ergänzungen wieder sichtbar und lösten so nun eine Störung der malerischen Gesamtausstattung aus. Daher benötigte man ein Konzept, um den Kontrast zwischen den Fehlstellen und der reduzierten mittelalterlichen Malerei zu vermindern. Es wurden daher im Vorfeld zwei Vorschläge zum Umgang mit den bestehenden Ergänzungen diskutiert: Diese sollten entweder durch eine Bearbeitung abgemildert werden, womit eine „Zurückdrängung ihrer Wirkung“ erreicht werden sollte, oder sie sollten „samt dem Neuputz“ komplett entfernt werden, da ohnehin viele „Stellen unzulänglich hergestellt [sind] und abzuwittern beginn[en]“.³⁶

31 Archiv BDA, Pürgg, GZ.3079/Dsch., Notiz Seiberl am 26.8.1937. Die Gemeinde Pürgg hat sich bereits erklärt, die Kosten für die Untersuchung zu übernehmen.

32 Archiv Akademie der Bildenden Künste Wien, <http://ns-zeit.akbild.ac.at/suche/33> (10.3.2022).

33 Archiv BDA, Pürgg, GZ. 3361/Dsch., Protokoll 14.9.1937 von Seiberl über die Untersuchung.

34 „Der Alkohol- u. Ammoniakteil wird verwendet zur Auflockerung der neuen Kaseinfarbe. Durch die Flüchtigkeit des Salmiakgeistes ist eine längere als notwendige Einwirkung nicht zu befürchten [...]“. Als weitere Reinigungsmittel werden Wasser, Wasser mit Alkohol oder Terpentin oder Benzin genannt. Archiv BDA, Pürgg, GZ. 3361/Dsch., Protokoll 14.9.1937 von Seiberl über die Untersuchung.

35 Ebenda.

36 Ebenda.



Abb. 3: Zustand während der Abnahme der Übermalung von Melicher, südliche Chorwand, Aufnahme 1939 (?)

Dieses Protokoll gibt einen Einblick in die damalige restauratorisch-denkmalpflegerische Auffassung. Im Vordergrund stand die Abnahme der Kaseintempera sowie die Absicht einer neuerlichen Regeneration. Die gleiche Diskussion wurde bereits Jahrzehnte zuvor von Melicher und Trenkwald geführt. Diese Auseinandersetzung zeigt den damaligen Wissensstand und das begrenzte Verständnis zu den Eigenschaften des mineralischen Systems, das in diesem Kreis zumindest noch nicht vollständig bekannt gewesen sein dürfte. Offensichtlich überzeugt, ein „neue[s] Verfahren zur Freilegung und Regenerierung“ für mittelalterliche Malereien gefunden zu haben, berichtet Seiberl in diversen Zeitungen und Artikeln darüber und spricht von einer „grundlegenden Neuerung in der Freskenrestaurierung“.³⁷

Entfernung aller Elemente der Stil-Restaurierung (1939)

Am 28. Juni 1939, kurz vor dem Beginn des Zweiten Weltkrieges, führten der Wiener Restaurator Fritz Weninger und der Chemiker Albert Magnaghi erneut Untersuchungen in Pürgg durch. Weninger, der im gleichen Jahr in den Dienst des Bundesdenkmalamtes gestellt wurde, hält in seinem Bericht unter anderem fest: Der Chor sei „sehr stark“ und die nördliche Langhauswand zu einem großen Teil mit Kasein übermalt; die Übermalung ließe sich mit einer „7%igen Ammoncarbonat(lösung) in destill. Wasser, [die] fallweise mit Ammoniakzusatz“ verstärkt wurde, gut entfernen. Zur Nachreinigung verwendeten sie eine „2%ige Seifenflockenlösung in destill. Wasser“ sowie reines Wasser (Abb. 3). Die Rezeptur veränderte sich also nochmals etwas gegenüber jener von vor zwei Jahren. Weninger und Magnaghi legten auch eine Testreihe zur Abnahme der Wachsreste an, die dann mit Petroläther (1 Teil plus 2 Teile Benzol) gelöst und mit Filterpapier aufgesogen werden konnten. Hinsichtlich der nach wie vor bestehenden Feuchtebelastung und zwecks einer besseren Querdurchlüftung sollten die vermauerten Durchgänge an den Langhauswänden möglichst zeitnah geöffnet und der westliche Holzvorbau von 1909 abgetragen werden, wofür keine genaueren Gründe benannt wurden. Für die Umsetzung schätzte Weninger für 2 Personen mindestens 5 Wochen Arbeit.³⁸

Die baulichen und restauratorischen Maßnahmen wurden schließlich einen Monat später, am 20. Juli, von den Restauratoren Fritz Weninger und Bruno Malanik³⁹ in Angriff genommen. Bei der Anwendung des erprobten Reinigungsmittels hatten die Restauratoren Probleme mit dem „starken Amoniakgeruch des aufgelösten Reinigungssal[z]es“; auf eine Anfrage hin rät ihnen Magnaghi, für eine ausreichend „gute Lüftung zu sorgen“ und darauf zu achten, dass das überschüssige Ammoniumsalz mit Wasser gut nachgereinigt werde.⁴⁰ Die Anwendung des

37 Archiv BDA, Pürgg, Zeitungsbericht aus der Reichspost vom 21.9.1937. 1943 kam eine Anfrage aus Münster hinsichtlich der genauen chemischen Zusammensetzung, da man mit ähnlichen Übermalungen zu kämpfen hatte.

38 Archiv BDA, Pürgg, GZ 3963/Dsch./39, Bericht Weninger, 30.6.1939.

39 Malanik stammte aus Petrovaradin im heutigen Serbien und war Student an der Akademie der Bildende Künste in Wien, welches er 1937/38 jedoch unterbrochen hatte und erst Anfang der 1960er neuerlich inskribierte: http://ns-zeit.akbild.ac.at/suche#b_start=0&c1=malanik (15.3.2022).

40 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 3963/Dsch./39, Brief von Magnaghi an Weninger am 22.7.1939.



Abb. 4: Zustand nach/während der Abnahme der Übermalung von Melicher, südliche Chorwand, die Pilaster der Stil-Restaurierung sind bereits entfernt, Aufnahme um 1939

Regenerationsmittels wollte man noch abwarten, bis ein größerer Teil der Arbeit abgeschlossen war. Die beiden Restauratoren wurden zusätzlich von zwei Bildhauern, Julius Tutschka und Ernst Fisko, unterstützt. Diese berichten am 7. August über einen guten Arbeitsfortschritt: Sie arbeiten im Moment an der „Südseite [wo] das Fenster bereits zugemauert“ ist.⁴¹ Möglicherweise handelte es sich dabei um das ehemalige barocke Fenster in der Szene der Hirtenverkündigung, welches durch die Abnahme der großen Putzkittungen zum Vorschein ge-

kommen sein dürfte. Die beiden Bildhauer informieren auch über diverse Materiallieferungen: so wurden bis unterhalb der Kapelle mit Pferdezügen „0.5m³ grober und 3 Risten feiner Bachsand von der Grimming“ herauf transportiert, die anschließend dann mit Schubkarren hinaufgebracht wurden.⁴² Hingegen scheinen die dringend notwendigen Reparaturen am Dach noch immer nicht ausgeführt worden zu sein, wie die beiden Bildhauer festhalten.

Seiberl reiste mehrmals zur Kontrolle nach Pürgg und zeigt sich erfreut über den Fortschritt der Arbeiten: Teile der romanischen Malerei seien „überraschend gut erhalten“.⁴³ Abgeschlagen wurden auch die „maurisch anmutenden Bögen“ an den Chorwänden, die 1892 aus Holz, Ziegeln und Gips rekonstruiert worden waren. Darunter fanden sich Spuren sowohl der „barocken [als auch der] romanischen Bogenführung“.⁴⁴ Dies ist ein interessanter Befund, der darauf schließen lässt, dass man die romanischen Bögen im 17. Jahrhundert abgeschlagen – Seiberl spricht von „ausgemeißelt[en] flachen Bögen“ – und offenbar durch *barocke* ersetzt hat, die wiederum in den 1890er Jahren entfernt wurden. Eine Rekonstruktion der mittelalterlichen Gestaltung lehnte Seiberl jedoch ab und wollte die romanischen Spuren erhalten wissen⁴⁵ (Abb. 4).

Die ausgeführten Maßnahmen lassen sich anhand diverser Berichte rekonstruieren: Bauliche Eingriffe betrafen den Abbruch des neoromanischen Altares und der Bögen im Chor, der hölzernen Westempore und im Außenbereich des hölzernen Zubaus; sowie den Ausbruch der beiden vermauerten Zugänge an den Langhauswänden; das Zementplattenpflaster wurde abgetragen und an den Wand- und Gewölbeflächen wurden vermutlich alle großen Mörtelputzungen entfernt. Die Kaseinfarbenübermalung und die Reste der Harz-Wachsbehandlung wurden zum größten Teil entfernt bzw. reduziert.⁴⁶ Danach begann man mit den Wiederherstellungsarbeiten. Der Fußboden wurde mit Kies gepflastert und die großen Fehlstellen an

41 Archiv Melicher, Telegram von Tutschka und Fisko an den Landeskonservator in Graz, am 7. August.

42 Ebenda.

43 Archiv BDA, Pürgg, GZ 3963/Dsch./39, Notizen Seiberl, 16.8.1939.

44 Archiv Melicher, Notiz von Seiberl, am 16.8.1939.

45 Ebenda.

46 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 216/31-1948, Bericht von Semetkowski an das BDA Wien am 19.2.1948 und Zl. 622/1949, Brief von Frodl an das BDA am 10.5.1949.

den Wänden mit Kalkmörtelputz wieder geschlossen.⁴⁷ Die Arbeiten mussten wohl augenblicklich abgebrochen werden, als am 1. September 1939 der Zweite Weltkrieg begann. Man hatte daraufhin berechtigte Sorge um den Erhalt der Kapelle und zweifelte an einer zeitnahen Fortführung der Arbeiten. Am 26. Oktober setzte man daher in Wien ein Protokoll auf, das von Seiberl, Weninger, Adam und Josef Zykan, der seit 1938 die neu gegründeten Restaurierungswerkstätten als eigene Abteilung der Zentralstelle leitete, unterschrieben wurde. Im Falle einer langen Unterbrechung und zum Schutz der Kapelle und der Wandmalerei formuliert man sechs wichtige Punkte: Noch *„aufgebrochene Türen und Fenster sind wetterfest zu schließen“*, das Dach und der Turm seien *„so gut als möglich gegen die Witterung“* zu sichern. Alle *„Gerüste“* in der Kapelle seien zu entfernen und der Fußboden sei zu *„belassen wie er jetzt ist“*. Im letzten Punkt werden die Rezeptur und die Reinigungsmethode benannt und Magnaghi beschreibt nochmals die Zusammensetzung des Regenerationsmittels, welches jedoch bisher *„noch nicht erprobt“* wurde.⁴⁸ Damit endete der erste Teil der Wiederherstellungsarbeiten.

Kriegs- und Nachkriegsjahre

Seiberl berichtet im Oktober 1940 erstmals wieder über Pürgg und benennt noch folgende offene Arbeiten: in der Kapelle seien die Fenster im Chor und Langhaus zu verglasen sowie müsse ein *„eichene(r) Wetterschenkel an der Südtüre“* außen angebracht werden; anstatt der abgebrochenen alten, solle eine *„einfache Mensa [bestehend] aus 9 Steinblöcken“* aufgestellt und mit einem romanischen Kreuzifix gestaltet werden. Die *„Deckenbalken [seien] mit Kasein“* zu behandeln. Hinsichtlich der Feuchtebelastung dachte man zuerst über *„Lüftungslöcher“* in

der Holzbalkendecke nach, entschließt sich dann aber zwecks einer effektiveren Querdurchlüftung zu einem zweigeteilten Chorfenster an der südlichen Wand, welches man öffnen kann. Ein *„Muster“* von der Stil-Restaurierung soll an der linken Seite der Triumphbogenlaibung als Zeitdokument belassen werden. Die mit *„weissem Mörtel verputzten Fehlstellen“* seien von einem Restaurator mit *„besonderem Feingefühl“* in einem *„hellgeblichen Farbton“*, der als Grundton in der Malerei vorhanden ist, zu bearbeiten. Damit ist ein wesentliches Element angesprochen, welches das Erscheinungsbild des Raumes aus dieser Restaurierungsphase stark bestimmen sollte. Offensichtlich wurden vor der Abreise im Sommer 1939 doch alle großen Kittungsflächen neu verputzt, die nun im Kontrast zum mittelalterlichen Bestand erschienen.⁴⁹ An der Westwand seien bis auf vereinzelte Reste keine Putz- und Malschichten mehr vorhanden. Das offenliegende Quadermauerwerk dort solle daher mit einer *„dünnen Kalkschlämme, den Fehlstellen entsprechend getönt“* werden. Nicht einverstanden war Seiberl mit der geplanten Rekonstruktion der *„Blendbögen und Pilaster im Chorraum [...] in einfachen kantigen Formen“*, da er gerne die romanischen Spuren erhalten wollte. Zu diesem Punkt gab es offenbar verschiedene Standpunkte. Seiberl stimmte aber einer Musterfläche zu. Im Außenbereich seien die *„Bruchsteinböschungsmauer rings um die Kirche“* zu ergänzen und zu erhöhen. Nach Möglichkeit sollten die Verglasung und die Arbeiten im Außenbereich noch im gleichen Jahr durchgeführt werden⁵⁰ (Abb. 5).

1941 wurde der Professor, Maler und Restaurator Emmerich Bergthold, der seit 1940 Angestellter in der Zentralstelle für Denkmalschutz war,⁵¹ mit einem Gutachten zum *„Stand der Restaurierungsarbeiten“* beauftragt: große Fehlstellen beurteilt Bergthold als *„zu glatt verputzt“* und, um den *„Gesamteindruck“* im Kapellenraum zu erhalten,

47 Ebenda.

48 *„Rezept des Institutes für Konservierung und Technologie: 66 g Benzol plus 34g Petroläther plus 1.5g-2g Wachs. (Wachs geschmolzen). Zuerst Benzol dann Petroläther, dann erst Wachs. Mauer muss vollkommen trocken sein.“* Archiv BDA, Pürgg, Protokoll vom 26.10.1939.

49 An anderer Stelle verweist Seiberl auf einen Grundton, der *„etwas heller gehalten ist als [jener] der aus Kreuzen und Hackenkreuzen zusammengesetzten Musterungen im Chorraum, nördl. Wand“*. Archiv BDA, Pürgg, 2. Einlegeblatt zu Zl. 2186/Dsch/40, Bericht Seiberl am 6.10.1940.

50 Ebenda.

51 Bergthold hat viele bedeutende Gemälde, Altäre und Wandmalereien restauriert. Theodor Brückler/ Ulrike Nimeth Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege (1850–1990), Wien 2001, S. 24.



Abb. 5: Außenansicht der Westseite mit diversen Materialresten; gut erkennbar sind u. a. Gerüstböcke, Gerüstbretter und Holzbottiche, Aufnahme um 1940

seien auch kleine Fehlstellen zu verkitten.⁵² Bergthold beschreibt trotz der durchgeführten Reduzierung der Harz-Wachsreste einen nach wie vor „*unangenehme[n] Glanz*“, der an den Wandbildern zu erkennen sei. Das als historisches Zeitzeugnis bewusst belassene Campione in der Triumphbogenlaibung beschreibt der Professor als „*zu viel gemalt*“ und interpretierte es wahrscheinlich irrtümlich als eine neue Retuscheprobe. Kritisch beurteilt er auch die in der Vorhangzone ausgeführten Retuschen, die im Farbton „*nicht richtig*“ getroffen seien und meist zu warm erscheinen würden. Daraufhin legte Bergthold selbst ein Muster in der rechten Nische im Chorraum an, wo er zuerst die „*neue Farbe weggekratzt*“ hat, da seiner Ansicht nach der „*Mörtelton [...] besser zum Originalton*“ passen würde. Möglicherweise handelte es sich hierbei ebenfalls noch um Reste der Stil-Restaurierung, da es in den Berichten keine Hinweise für eine Bearbeitung mit Farben gab. Hinsichtlich der großen verputzten Fehlstellen merkt er an, dass sie, „*falls sie nicht ergänzt werden, neutral / kühl / mit frisch angeriebener Kalk-Caseinfarbe zu tönen*“ seien. Dabei sei zu beachten, dass die Kaseinfarbe „*sehr dünn, auf trockene*

nen Putz“ aufgetragen werde. Diese von ihm als schwierig eingestufte Maßnahme müsse mit „*grossem Takt und Einfühlung in die Zeit beherrscht*“ werden, da ein Erfolg „*nur in dieser Technik*“ gewährleistet sei.⁵³ Bergthold machte interessanterweise keinerlei Angaben zu noch offenen Durchbrüchen oder einem beschädigten Dach. Wie es scheint, wurden die baulich dringenden Maßnahmen in der Zwischenzeit von örtlichen Handwerkern umgesetzt. Höchstwahrscheinlich angeregt durch das Gutachten von Bergthold beschloss Seiberl, den Restaurator Weninger „*hinsichtlich der malerischen Behandlung der Fresken*“, also für eine Musterarbeit, erneut nach Pürgg zu entsenden. Gegenüber Semetkowski berichtet Seiberl folgendes: Die großen Fehlstellen seien „*lediglich [durch] eine neutrale Angleichung an die Umgebung*“ einzugliedern und die kleinen Fehlstellen „*durch Retuschen*“ zu behandeln, wodurch eine „*Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes*“ erzielt werden könne. Damit wird wiederum eine wesentliche Ausrichtung des Restaurierungskonzepts angesprochen. Die Unterscheidung von großen und kleinen Fehlstellen beschrieb bereits Bergthold in seinem Gutachten. Anstatt einer *hellgelben Tönung* spricht Seiberl nun von einer *neutralen Angleichung*. Da eine *neutrale* Farbe nicht existiert, verstand man darunter in der Regel einen Grauton, der je nach Umgebungsfarbe in einen warmen oder kühlen Ton abgemischt wurde. Ob Seiberl damit einen bewussten Wechsel der Farbtönung erwog, von hellgelb zu grau, bleibt wohl Spekulation. Für die Retusche verwendete man Aquarellfarben. Noch nicht geklärt war die Wahl des Bindemittels zur Bearbeitung der großen Fehlstellen, da für ein gutes „*Gelingen möglic[hst] die Lasierbarkeit der Farben*“ eine wichtige Voraussetzung darstellte.⁵⁴

1942 berichtet Semetkowski dem Pfarramt in Pürgg, dass man von Seiten des Bundesdenkmalamtes dem Wunsch der Anbringung des romanischen Kruzifixes aus der Pfarrkirche gerne nachkomme. Zusätzlich stellte man in Aussicht, „*in nächster Zeit einen Restaurator*“ zu entsenden⁵⁵ (Abb. 6–8). Trotz der schwierigen Kriegsjahre versuchte

52 Bergthold schreibt auch von einer Wachsbehandlung der Oberflächen der großen Kittungen, auf die man aus seiner Sicht verzichten hätte können. Eine zusätzliche Behandlung von gekitteten Flächen mit Wachs wäre eher ungewöhnlich gewesen.

53 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 2186/K40, Gutachten von Bergthold am 25.10.1941.

54 Archiv BDA, Zl. 2186/K40, Brief von Seiberl an Semetkowski am 7.11.1941.

55 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 120/K/42, Brief von Semetkowski (?) an das Pfarramt in Pürgg, 1942. Aus einer Aktennotiz wird ein angeblicher Aufenthalt von Weninger vom 22.9.–3.10.42 als Irrtum interpretiert, da dieser für seinen Aufenthalt 1941 in Pürgg „*nicht wesentlich gefördert wurde, wird er sich empfehlen, in diesem Falle von der Refundierung der Reisekosten durch den Gaukonservator in Steiermark abzusehen.*“ Archiv BDA, Pürgg, Zl. 423/K/42, Notiz von Zykan am 22.10.1942.



Abb. 6: Blick auf die Triumphbogenwand und in den Chor, die großen Fehlstellen sind mit Kalkmörtel bereits wieder verputzt, Aufnahme 1943



Abb. 7: Blick in das Gewölbe des Chores, die großen Fehlstellen sind bereits wieder mit Kalkmörtel verputzt, Aufnahme 1943

man einen Weg zu finden, die Arbeiten zu Ende zu bringen. Von Seiten der kunsthistorischen Abteilung des Instituts für Denkmalpflege im Bundesdenkmalamt beschäftigte man sich zusätzlich mit den bisher noch nicht vollständig entschlüsselten Inschriften in der romanischen Wandmalereigestaltung. Mit Infrarot-Aufnahmen und mit „Spektralplatten u. verschiedenen Farbfiltern“ erstellte

man Farbauszüge und hoffte damit, fehlende Buchstaben zu identifizieren.⁵⁶

Im Juni 1944 überlegte Semetkowski eine Beauftragung an Bergthold. Aus seinem Brief ist die schwierige Situation erkennbar, Gelder und eine Unterkunft zu organisieren. Er schaffte es zwar, beim Bürgermeister „*Unterkunft und Frühstück für drei Arbeitskräfte bei Gastwirt Kajetan*

⁵⁶ Aufnahmen mit Grün-Filtern hätten zusätzliche Details gezeigt bzw. versuchte man durch „überfiltern“, wodurch das „Rot oder das Blau verstärkt zutage tritt“ zu weiteren Erkenntnissen zu gelangen. Archiv BDA, Pürgg, Zl. 38/K/43, Brief von Seiberl an Prof. Deiner an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt.



Abb. 8: Blick in die Laibung der Triumphbogenwand, gut erkennbar sind noch Reste der Stil-Restaurierung von Melicher, Aufnahme 1943

Stenitzer in Unterburg“ auszuhandeln, es blieb jedoch nur bei der Planung. In Pürgg und Umgebung war man aufgrund der „erweiterten Kinderlandverschickung wie auch durch die Unterbringung Bombengeschädigter“ vollständig ausgelastet.⁵⁷

Semetkowski behielt auch nach Kriegsende das Amt des Landeskonservators bei und notiert im Februar 1947 rückblickend, dass die 1939 „begonnene Entrestaurierung [...]

infolge der Kriegslage und der katastrophalen Verhältnisse der Nachkriegszeit“ leider nicht zum Abschluss gekommen sei.⁵⁸ Abgesehen vom Gutachten Bergtholds und der Probefläche Weningers seien an den Wandmalereien keine Maßnahmen ausgeführt worden. Die Bevölkerung und wohl auch die kirchlichen Behörden waren jedoch mit dem „halbfertigen Zustand“ sehr unzufrieden. Die Stimmungslage spielte in der Frage des Restaurierziels nach

57 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 403/23-1944, Brief von Semetkowski an das Institut für Denkmalpflege am 19.6.1944.

58 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 125/26-1947, Brief von Semetkowski, am 14.2.1947.

wie vor eine wichtige Rolle. Semetkowski vermerkt die aus seiner Sicht noch ungeklärten Fragen: „1. die *endgültige Sicherung und Regenerierung der Malereien*, [und] 2. die *Behandlung der vorläufig nur im Verputz hergestellt[en] Fehlstellen*.“⁵⁹ Für die restauratorischen Arbeiten käme aus der Sicht des Landeskonservators nur der Kunsthistoriker und Restaurator Franz Walliser in Frage. Walliser war der wohl bekannteste Restaurator der damaligen Zeit und gleichzeitig auch „*Leiter der Restaurierungsgruppe*“ im Bundesdenkmalamt.⁶⁰ Demus, der 1946 zum neuen Leiter des Bundesdenkmalamtes bestellt wurde, hält im April 1947 fest, dass für die geplanten Maßnahmen für das laufende Jahr weder „*Dr. Walliser noch Restaurator Weninger*“ zur Verfügung stünden und ersuchte, die „*Aktion auf das kommende Jahr*“ zu verschieben.⁶¹ In den Nachkriegsjahren herrschte aufgrund der vielen Zerstörungen ein großer Mangel an Fachkräften. Trotzdem schien die Fertigstellung in Pürgg für das Bundesdenkmalamt ein wichtiges Anliegen gewesen zu sein, sodass die Maßnahmen 1948 dann endlich in Angriff genommen wurden.

Fertigstellung der restauratorischen Arbeiten (1948)

Die Kriegsjahre hinterließen auch ihre Spuren an der Johanneskapelle, wie der Landeskonservator im Februar 1948 schildert: alle Fenster im Langhaus seien schwer beschädigt und im Chor überhaupt „*unverglast, jedoch [wurden sie] mit Holz abgeschlossen*“. Daher seien die restlichen grünen Butzenscheiben durch „*Altglas*“ sowie auch das feuchtigkeitsabsperrende Kiespflaster durch ein kapillaroffeneres Steinplattenpflaster zu ersetzen.⁶² Der Wunsch der Pfarre nach einem Altar in Form einer „*einfach gemauerte(n) Mensa, ohne Tabernakel, lediglich mit einem Kreuz und einfachen Leuchtern*“ bestand weiterhin. An einigen größeren Putzkittungen seien hohlklingende

Stellen feststellbar, die „*durch Einspritzen von Mörtel*“ gefestigt werden müssen. Von dem 1937 vorgeschlagenen Regenerationsmittel – einer Emulsion aus Wachs – zur Wiederbelebung der „*alte[n] Leuchtkraft der Farben*“ wurde nun abgesehen und eine Behandlung mit „*Kalkwasser ohne Zusatz organischer Substanzen*“ in Erwägung gezogen.⁶³ Es ist gut denkbar, dass dieser Vorschlag von Walliser kam, der mittelalterliche Wandbilder gerne mit Kalkwasser festigte. Die zu glatt gearbeiteten großen Kittungsflächen seien aufzurauen und in einem „*goldigen Ton*“ zu retuschieren. Semetkowski schwebte dabei vor, dass die Malerei dann wie „*Email auf Metall wirken*“ und eine stimmige Gesamtwirkung erzeugen sollte; „*zeichnerisches Ergänzen*“ stand jedenfalls nicht zur Diskussion. Wer von den Restauratoren beauftragt werden sollte, wurde bereits im Oktober 1947 im Rahmen der „*Konservatorentagung in Wien*“ diskutiert. Dabei kam man zu dem Schluss, wieder Weninger und Malanik zu fragen, da diese bereits „*in Pürgg gearbeitet haben*“. ⁶⁴ Ein Treffen mit Weninger im Frühjahr 1948 verlief jedoch weniger erfolgreich, da man sich mit ihm über eine Fortsetzung nicht einigen konnte. Unter der Kontrolle von Walliser, der auch die „*Behandlungsmethode*“ festlegen würde, sollte Malanik alleine in einer Zeit von 6 bis 8 Wochen die Arbeiten zu Ende bringen. Mit dem „*sehr ehrgeizigen*“ Malanik hatte man von Seiten des Bundesdenkmalamtes „*ein gutes Verhältnis*“, erwartete aber für seine hohen Honorarwünsche „*eine Höchstleistung*“. Dieser wollte jedoch kein Offert „*ohne vorherigen Lokalausweis*“ legen.⁶⁵ Am 20. und 21. Mai fand schließlich eine Besprechung vor Ort mit Semetkowski, Walliser, Malanik und Weninger sowie dem „*Geschäftsführer des Ennstaler Arbeitskreises, Herr[n] Walter Stipberger*“ statt. Die Arbeiten sollten nun doch von Weninger und Malanik im „*ständigen Einvernehmen mit Dr. Walliser*“ ausgeführt werden. Das von Semetkowski im Februar formulierte Programm wurde im Wesentlichen

59 Ebenda.

60 Archiv BDA, Pürgg, Bericht Walliser am 25.6.1948 an das BDA in Wien.

61 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 1099/47, Brief von Demus an Semetkowski, am 6.4.1947.

62 Für den Steinfußboden überlegte man Chloritschiefer-Platten aus der Sölk.

63 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 216/31-1948, Bericht von Semetkowski an das BDA Wien am 19.2.1948.

64 Ebenda.

65 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 1545/48, Notiz Hainisch, 27.2.1948. In einer internen Aktennotiz wurde zudem festgehalten, dass – sollte „*der Betrag zur Durchführung [...] nicht ausreichen*“ – man mit den Arbeiten im Folgejahr gedenkt fortzufahren und abzuschließen.

übernommen und nur durch einige Punkte erweitert.⁶⁶ Kurz vor Beginn der Arbeiten stellte sich jedoch heraus, dass Malanik von der Salzburger Kajetanerkirche nicht abkömmlich war. Walliser, der laut dem Landeskonservator „am Beginn, in der Mitte und am Ende der Arbeitszeit selbst eingreifen wird“, veranlasste am 8. Juni die Aufstellung des Gerüstes und Weninger reiste schließlich am 15. Juni mit „eine[m] jungen Maler als Hilfskraft“ nach Pürgg.⁶⁷ Walliser notiert bezüglich der geplanten Maßnahmen folgendes: Ziel der Arbeit sei es, die Kapelle „ihres ehrwürdigen Alter[s] entsprechend wiederherstellen“ zu wollen. Nach Abnahme der Melicherübermalung und der Entfernung des „Altars und der Kirchenbänke“ sei die Sorge der Bevölkerung groß gewesen, dass der „Kapellenraum sein[em] kultische[n] Zweck entzogen [wird] und nur mehr für ein paar Kunstfeinschmecker“ von Interesse sein werde. Walliser beruhigt und versichert, dass man den kirchlichen Bau wieder als „Kunst- und Kultraum“ nutzen werde können. Ein großes Augenmerk werde man dem „alten Bestand“ entgegenbringen und versuchen, diesen „streng archivalisch“ zu erhalten.⁶⁸ Damit wird wieder die Spannweite zwischen dokumentarischer Erhaltung der Malereien und geschlossener Gesamtwirkung des Raumes angesprochen.

Die Arbeiten waren bereits nach zehn Tagen, am 25. Juli 1948, abgeschlossen. Walliser berichtet von den „umfangreiche[n] Restaurierungsarbeiten“: Die Holzdecke behandelte man mit einer „leichte[n] Beize“, wodurch sie eine „vornehme Wirkung“ erhielt. Die restlichen Butzenscheiben wurden entfernt und durch eine „neue Verglasung mit Altglas“ ersetzt. Die Pflasterung aus Stein wurde nur im Chorraum umgesetzt, wo man auch den Mensablock aufmauerte und das romanische Kruzifix montierte. Um dem Raum wieder einen „alten, historischen Charakter“ zu verleihen, pflasterte man das Langhaus mit roten Ziegeln „nach romanischer Art“. Hinsichtlich der Frage einer Ergänzung der Bögen im Chor einigte man sich – entgegen

der Bedenken von Seiberl von 1940 – darauf, die Lisenen in „einfachen kantigen Form [...] wieder herzustellen, weil deren originale Form auf Grund der Spuren“ festgestellt werden könne und die Wandmalerei architektonisch damit wieder besser eingebunden werden könnten.⁶⁹ An den Wandbildern entfernte man die noch vorhandenen „Ölvergilbungen sowie Reste von Übermalungen [und] Schleier“ mit Ammoncarbonat und Petrolether. In der Frage der Regenerierung hielt man eine weitere „Fixierung [...] als nicht nötig“; wo „Trübungen in der Malerei“ vorhanden waren, wären diese „zu beheben“.⁷⁰ Mit welcher Behandlungsmethode man dies umsetzte, wurde nicht



Abb. 9: Szene einer törichten Jungfrau im 1. Register an der nördlichen Langhauswand, die große Kittung wurde bereits farblich mit Schwamm und Tüchern behandelt bzw. wurden die Rahmenstreifen angedeutet, Aufnahme 1948

66 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 650/38-1948, Brief von Semetkowski an das BDA Wien am 24.5.1948.

67 Archiv BDA, Pürgg, GZ. 4626/48, Akteneintrag von Frodl am 7.4.1948. Die Hilfskraft, deren Namen nicht bekannt ist, hatte zuvor bereits öfters für das Institut für Denkmalpflege gearbeitet.

68 Archiv BDA, Pürgg, GZ. 4626, Bericht Walliser aus Pürgg ohne Datum und Archiv BDA, Mappe Pürgg, Bericht Walliser am 25.6.1948 an das BDA in Wien.

69 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 650/38-1948, Brief von Semetkowski an das BDA Wien am 24.5.1948 und Bericht Walliser am 25.6.1948 an das BDA in Wien.

70 Ebenda.

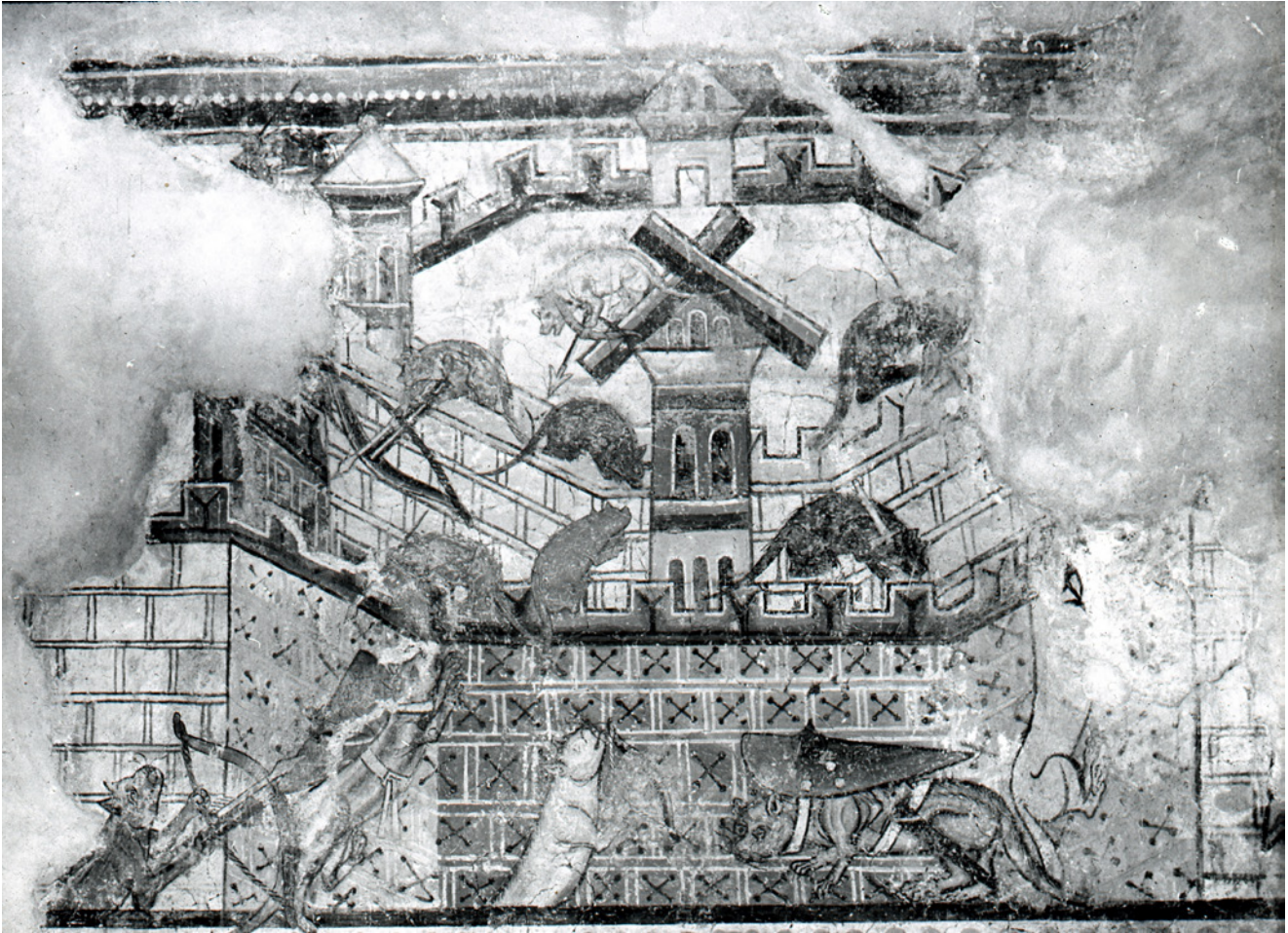


Abb. 10: Szene des Katzen-Mäuse-Kampfes, Aufnahme 1948

näher erläutert. Damit rückte man aber vollständig von der ursprünglichen Intention ab, die Putz- und Malschichten mit einem organischen Material zu regenerieren. In der Bearbeitung der Fehlstellen verfolgte man die bestehende Konzeption der Restaurierung weiter und unterschied meist zwischen den großen und kleinen Fehlstellen: große Fehlstellen seien durch eine farbliche Behandlung in einer „entsprechende(n) Tönung“ der Umgebungsfarbigkeit in den Hintergrund zu drängen und kleine Fehlstellen seien, „wo sie störten, erkennbar“ farbig zu schließen (Abb. 9–11). Von Demus – der während der Arbeiten nach Pürgg reiste – kam die Forderung, Fehlstellen „streng neutralisiert“ zu behandeln, womit dieser wohl eine klare farbliche Abgrenzung zum mittelalterlichen Bestand hin meinte. Ein Vorschlag von Semetkowski, die großen Fehlstellen in „leichten wechselnden Lokaltönen“ einzugliedern – was als eine „Konzession an die Bevölkerung“ gedacht war – wurde

abgelehnt. Die Retuschen müssten für den „*Fachmann erkennbar bleiben*“.⁷¹

An der Auflistung der Wiederherstellungsmaßnahmen erkennt man die Vielzahl an durchgeführten Arbeiten. Kaum eine Fläche blieb unbehandelt. Die historisierende Stil-Restaurierung wurde durch eine Restaurierung ersetzt, die an einer programmatischen In-Wert-Setzung des mittelalterlichen Bestandes nach den neuen dokumentarischen Kriterien orientiert war. In Bezug auf das von Walliser als *streng archivarisch* formulierte Restaurierziel verwundert der Wunsch nach der Wiedererrichtung der hölzernen „Musikempore“ dann doch, wofür nach der Ansicht des Restaurators noch „*Anhaltspunkte an den Wänden vorhanden*“ seien. Dazu kam es dann aber ohnehin nicht mehr (Abb. 12).

Zum Abschluss überlegte man noch die Herstellung einer „*Vorhalle zum Schutz gegen die Niederschläge*“ an der

71 Ebenda.

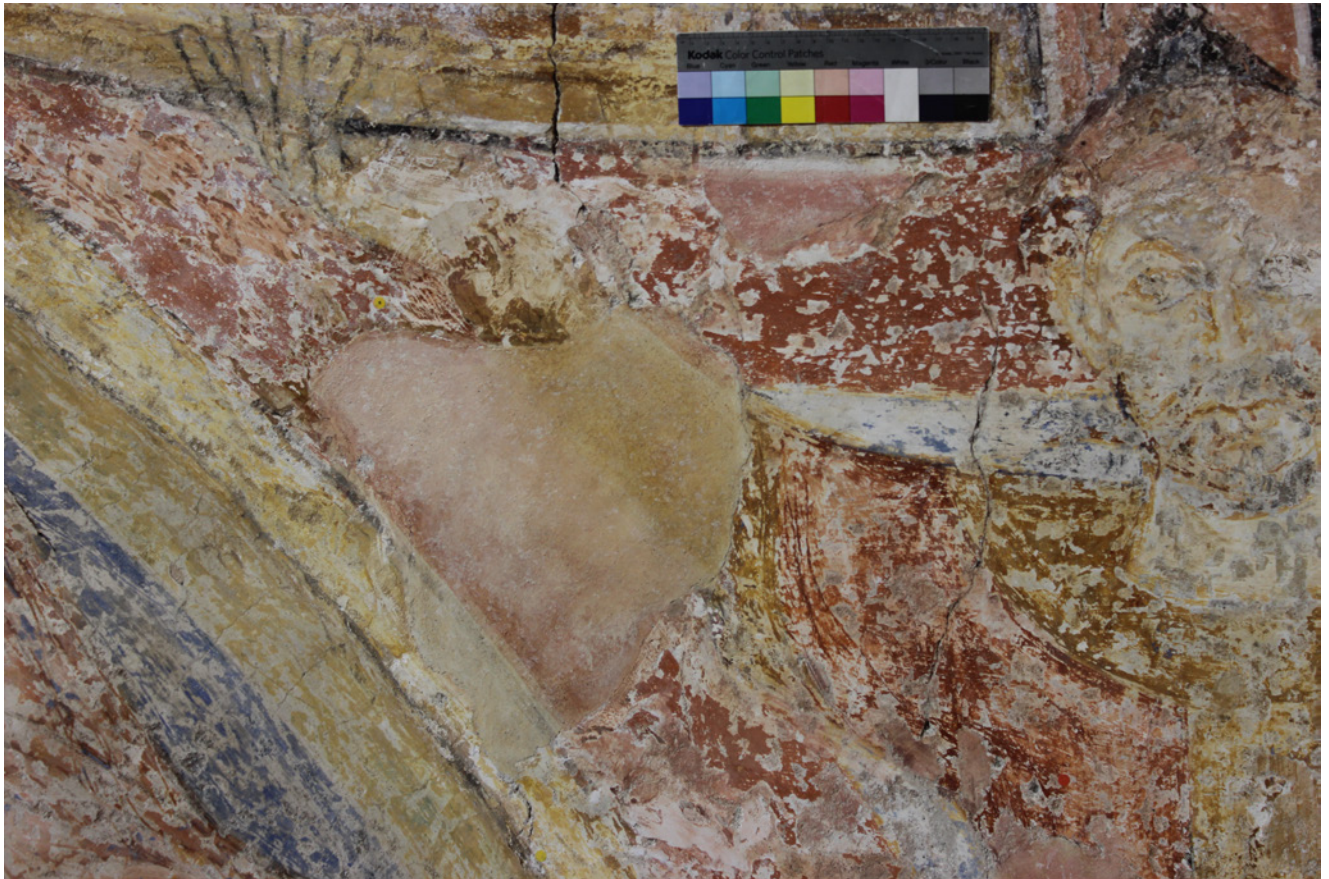


Abb. 11: Detail aus dem Gewölbe des Chores mit einer farblichen Ergänzung von 1948 auf einer Kittungsfläche, Aufnahme 2016

Westseite.⁷² Der Kunsthistoriker Walter Frodl, der seit 1936 Landeskonservator von Kärnten war, machte dazu im Frühjahr 1949 den Vorschlag, die Westwand außen mit Holzschindeln zu bedecken, um sie gegen die Witterungseinflüsse besser zu schützen.⁷³ Im Eingangsbereich könnte man hölzerne „Aussenflügeln“ montieren und dafür auf eine Vorhalle verzichten. Frodl bezog sich dabei auf die „nicht sehr glücklich geratene Vorhalle“ von 1909, die 1939 wieder abgerissen wurde.⁷⁴ Vom denkmalpflegerischen Standpunkt aus war man sich hinsichtlich eines Schutzes für die Westwand uneins, die durch die Niederschlagswässer jedoch immer wieder massiv durchfeuchtet wurde.

Frodl verglich in diesem Zusammenhang den Schadensverlauf in Pürgg mit dem Zustand der Malereien im Hartberger Karner, die von Melicher in der „gleichen Technik [ausgeführt und im] Zustand völlig intakt“ seien.⁷⁵ Zur Entscheidungsfindung hielt man nochmals Rücksprache mit Magnaghi und dem Geologen Alois Kieslinger. Magnaghi sprach sich für eine Behandlung der Steinwand mit Fluaten bzw. für einen wasserabweisenden Putz aus, Kieslinger hingegen für eine „landesübliche Verschindelung der ganzen Wand“ mit zusätzlicher Imprägnierung der Schindeln.⁷⁶ Die Verschindelung wurde noch im Herbst 1949 von der Firma Stocker in Trautenfels umgesetzt.

72 Ebenda.

73 Archiv BDA, Pürgg, Frodl Brief an das BDA Wien, 10.5.1949, GZ3475/49. Frodl meint, dass der Feuchtigkeitseinfluss über die Westwand und „die mangelnde Lüftung ha[ben] den katastrophalen Verfall der Bemalung auch der übrigen Wände herbeigeführt“. Archiv BDA, Frodl, Bericht an BDA Wien am 14.6.1948, Zl. 790/1949.

74 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 918/1949, Brief Frodl an BDA Wien, am 7.7.1949.

75 Archiv BDA, Pürgg, Zl. 918/1949, Brief Frodl an BDA Wien, am 7.7.1949.

76 Archiv BDA, Pürgg, GZ3475/49, Notiz vom 2.6.1949 von Hainisch.

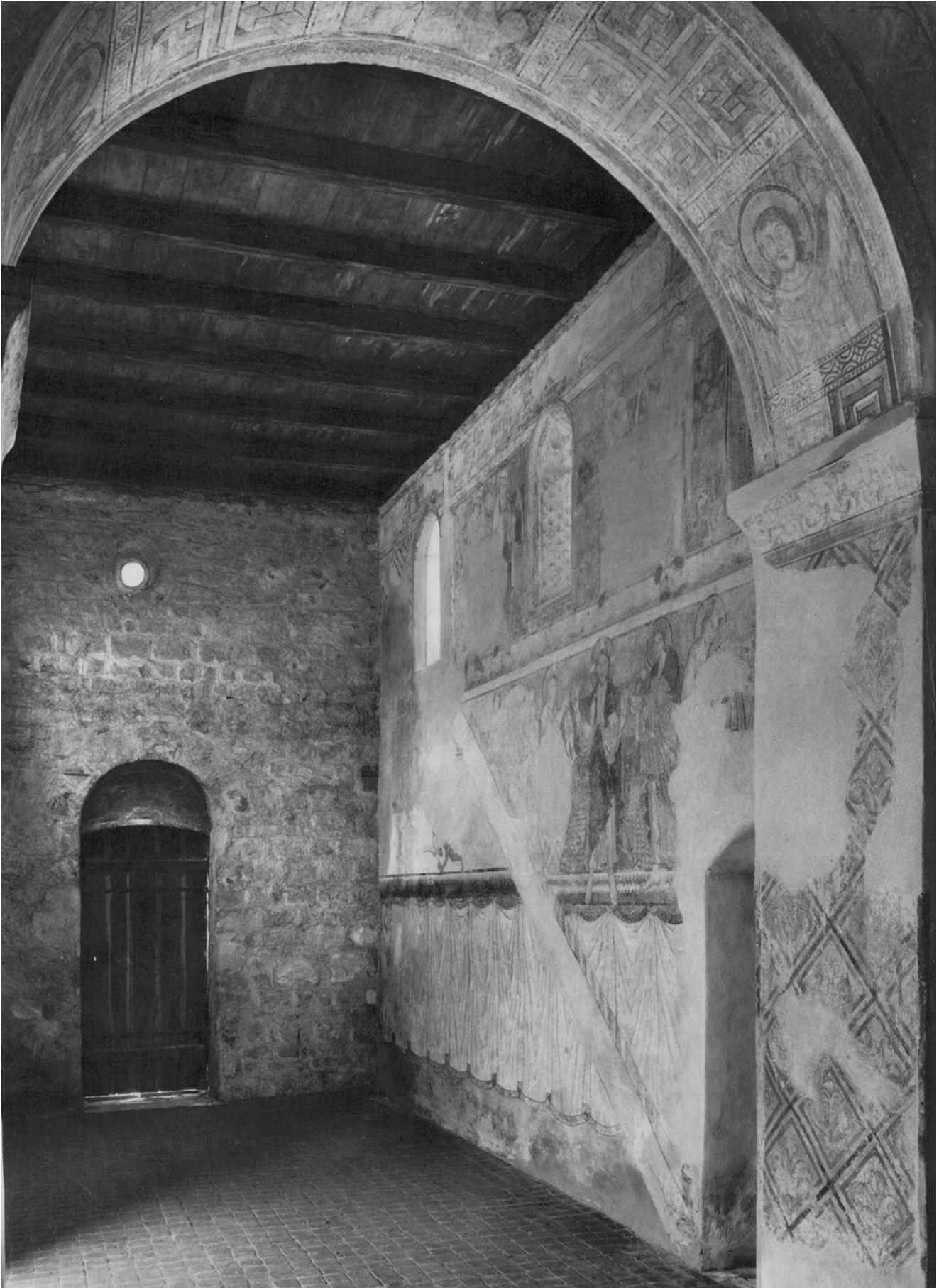


Abb. 12: Blick in das Langhaus nach der Entrestaurierung, Aufnahme 1948

Fazit

Der lange Prozess um die Entrestaurierung der Johanneskapelle in Pürgg und seiner romanischen Wandmalereiausstattung war geprägt vom Paradigmenwechsel in der Denkmalpflege nach 1900 und war gezeichnet von vielen Unterbrechungen im Kontext der politischen Ereignisse. Die treibende Kraft ging von der kunsthistorisch geprägten Denkmalpflege in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus, die mit ihrer programmatischen Ausrichtung auf den historischen Bestand das mittelalterliche Kunstwerk wieder in seinen vermeintlichen Originalzustand zurückführen wollte. Gestützt wurde diese ablehnende Haltung gegenüber der stilgerechten Restaurierung von einer zunehmenden Verschlechterung des Erhaltungszustandes durch den Einfluss von Feuchte und Salzen. Das immer heterogenere Erscheinungsbild bestärkte die Be- und Verurteilung der Melicherschen Übermalung. Damit stand die Entfernung aller baulichen und restauratorischen Ergänzungen der Zeit vor 1900 im Fokus der Bemühungen. Mit der Einbindung von Eigenberger und Magnaghi versuchte man, das Vorgehen auf ein wissenschaftliches Niveau zu heben, was nicht zuletzt daran erkennbar ist, dass man das „*neue Restaurierverfahren*“ als einen großen Erfolg verbuchte. Dass letztlich auf die zuerst angedachte „*Regenerierung*“ mit einem organischen Bindemittel verzichtet wurde, stellt einen Glücksfall für die Malerei dar und ist den vielen Unterbrechungen zu verdanken.

Durch die Reinigung der Wandflächen und das Ausführen von Neuverputzungen ging die Geschlossenheit von Raum und Malerei verloren, wie sie von der Stil-Restaurierung vollzogen wurde. Der Kontrast, der nunmehr zwischen den weißen Flächen der Fehlstellen und dem mittelalterlichen Bestand der Malereien entstand, führte zu Störungen in der Wahrnehmung, was insbesondere in der Bevölkerung und beim Klerus auf Widerstand stieß. Aus kunsthistorischer Perspektive hätte man sich vermutlich mit dem Ergebnis arrangieren und die optische Fragmentierung als Nachweis des Originalzustands der erhaltenen Malereien verstehen können. Die Kittungen der großen Fehlstellen

wurden 1939 – auch auf Grund der raschen Arbeitsweise – zu glatt ausgeführt; die Ausführung einer auf die Umgebung abgestimmte Oberflächentextur gehörte auch noch nicht zur restauratorischen Methodik. Deshalb finden sich in den schriftlichen Aufzeichnungen immer wieder die Lösungsansätze durch Benennung verschiedener Farben zur Eintönung, um eine Einbindung in einen Gesamteindruck zu gewährleisten. Auf den mittelalterlichen Malschichtoberflächen standen Retuschen jedoch nicht zur Diskussion. Man kann annehmen, dass zumindest innerhalb des Restauratorenteams im Juli 1948 Diskussionen über die Art und den Umfang der farblichen Bearbeitung geführt worden sind. Ganz bewusst wurden an bestimmten strukturgebenden Partien formale Ergänzungen angedeutet, die darauf ausgelegt waren, die malerische Gesamtausstattung verstärkt als eine zusammenhängende Einheit im Raum zu präsentieren. Bei der Tönung der großen Fehlstellen orientierte man sich technisch an jenem flimmernden Bild der mittelalterlichen Malschichtoberfläche, das dadurch entstanden ist, dass noch vielfach Reste der Übertünchungen sowie auch der Übermalungen aus den früheren Phasen bestehen geblieben sind. In restauratorischer Hinsicht entsprach das Freilegungsergebnis dem allgemeinen restaurierungstechnischen Vermögen jener Zeit und in denkmalpflegerischer bzw. kunsthistorischer Hinsicht galt das flirrende Erscheinungsbild als Nachweis für Originalität und Alter des historischen Bestands.⁷⁷ Eine weitere Nachfreilegung durch Entfernung dieser Auflagen lag also nicht in den Möglichkeiten jener Zeit.

In Anbetracht der insgesamt doch kurzen Zeitspanne und der knappen finanziellen Ressourcen, die zwischen 1939 und 1948 für Pürgg zur Verfügung standen, erstaunt nicht nur die große Arbeitsleistung, sondern auch die umfassende Vorgehensweise an einem solch bedeutsamen Kunstwerk. Das Ziel der Restaurierung war von der kunsthistorischen Vorstellung geprägt, die Kapelle und ihre malerische Ausstattung wieder im Status der mittelalterlichen Entstehungszeit zu zeigen und ein „Original“ wiederzugewinnen.⁷⁸ Dies wurde von erfahrenen Restauratoren, welche Kunsthistoriker, Künstler oder Bildhauer

77 Siehe dazu Ernst Bacher, Einige methodische Fragen zum Thema Wandmalerei – Restaurierung, in: Restauratorenblätter 1, 1973, S. 82–92.

78 Siehe dazu Walter Frodl, Die romanischen Wandgemälde in Pürgg nach der Entrestaurierung, in: ÖZKD II 1948, Heft 5/6, S. 147–165.

waren, in die Praxis umgesetzt. Eine staatliche Ausbildung für die Restaurierung von Wandmalerei existierte noch nicht. In manchen Fragen kam es durch die vielen Unterbrechungen zu einem Prozess in der Vorgehensweise. Dies stellte den geschichtlichen Referenzrahmen dar, in welchem das Projekt stattfand. Vom Grundsätzlichen her bestanden zu jener Zeit keine weiteren Alternativen neben dem Belassen oder dem Entfernen der Melicherschen

Überarbeitung. Die Entfernung führte bis zum Austausch fast aller Kittungsflächen, was einen immensen Eingriff in die Substanz darstellte und aufgrund des Schadenspotentials durch die Gipsbelastung wohl gerechtfertigt war. Das Ergebnis dürfte die kunsthistorische Hoffnung auf eine „originale“ Malerei ohne rezente Zutaten erfüllt haben und die Johanneskapelle hat ein neues Kapitel ihrer so bewegten Geschichte erhalten.

Tradition und Neuerung: Entscheidungsprozesse bei der Konservierung und Restaurierung der Johanneskapelle in Pürgg

Im Rahmen eines Ortsbesuches in Pürgg im Sommer 2010 wurde schnell klar, dass die bauliche Substanz und die mittelalterliche Malerei der Johanneskapelle in keinem guten Zustand waren. Feuchtigkeitseinträge, Salzausblühungen, ein Befall aus Pilzen und Bakterien sowie starke Verschmutzungen waren die Problemfelder. Damit einher ging eine biologische, chemische und mechanische Degradation, die zu Verlust und Zerstörung von Putz- und Malschichten sowie zu einer Beeinträchtigung der Lesbarkeit führte. Ein Blick in die Quellen zeigte, dass bereits Heinz Leitner nach seiner von 1990 bis 1994 umfassend durchgeführten restauratorischen Untersuchung einen akuten Handlungsbedarf konstatiert hatte.¹ Im Jahr 2011 wurde von der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes ein Projekt zur Untersuchung sowie zur Konservierung und Restaurierung der mittelalterlichen Wandmalereiausstattung gestartet. Aufgrund der hohen Bedeutung der Kapelle wurde eine Forscher:innengruppe zusammengestellt, mit der in ge-

meinsamen Arbeitstreffen die Vorgehensweise diskutiert und abgewogen sowie interdisziplinär begleitende Untersuchungen umgesetzt wurden.²

Aus der Diskussion um die Vorgehensweise entwickelte sich die Idee zur Erarbeitung eines Leitfadens für Zustandsuntersuchung und Monitoring an Wandmalerei und Architekturoberfläche. Nach zahlreichen Arbeitstreffen wurde 2012 die erste Fassung publiziert.³ Das Restaurator:innenteam in Pürgg arbeitete in den Jahren von 2011 bis 2019 meistens nur im Monat Juli vor Ort, was in erster Linie organisatorische und finanzielle Gründe hatte.⁴

Feuchteproblematik und bauliche Maßnahmen

Aufgrund der hohen künstlerischen und historischen Bedeutung der romanischen Wandmalereiausstattung wurde von Beginn an bewusst ein schrittweises Vorgehen gewählt. Die Erfahrungen zeigen, dass es nicht immer

-
- 1 Zuletzt wurde Ende der 1990er Jahre auf die Situation aufmerksam gemacht, danach schiefen die Aktivitäten ein. Siehe dazu auch diverse Restaurierberichte von Heinz Leitner im Archiv des Bundesdenkmalamtes.
 - 2 Folgende Personen gehörten der Gruppe an: Wolfgang Baatz, Christian Brugger, Bernd Euler-Rolle, Erich Mursch-Radlgruber, Markus Santner, Pfarrer Peter Schleicher †, Beate Sipek, Katja Sterflinger, Johannes Weber. Zusätzlich unterstützt wurde das Projekt noch von zahlreichen anderen Personen, wie u. a. von Robert Linke, Michael Grabner, Kurt Nicolussi, Martin Mittermair, Hermann Fuchsberger, Walter Hauser.
 - 3 Der Leitfaden liegt seit 2019 in einer zweiten Fassung vor und wurde auch ins Englische übersetzt: Bundesdenkmalamt (Hg.), Leitfaden Zustandserhebung und Monitoring an Wandmalerei und Architekturoberfläche, 2. Fassung 2019, www.bda.gv.at/dam/jcr:8ed38ca4-7336-4861-ab24-2f6a0bff8a41/Leitfaden%20Zustandserhebung%20und%20Monitoring%20an%20Wandmalerei%20und%20Architekturoberfl%C3%A4che.pdf (8.7.2022); Markus Santner, Zustandserhebung und Monitoring an mittelalterlichen Wandmalereien in Österreich. Leitfaden und Umsetzung in die restauratorische Praxis, in: Mathias Pfeil (Hg.), Inhalte – Projekte – Dokumentationen (Schriftenreihe des Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege 17), München 2017, S. 237–248.
 - 4 Das Kernteam wurde von Markus Santner und Beate Sipek gebildet. Zusätzlich wurden abwechselnd immer wieder Restaurator:innen aus Österreich und anderen Ländern hinzugezogen bzw. auch Studierende aus der Fachklasse Wandmalerei von der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

möglich ist, den Gesamtverlauf einer Maßnahme im Detail vorab zu definieren und dass ein unbeirrtes Abarbeiten eines Konzepts auch zum Nachteil eines Objektes werden kann. Dies gilt sowohl für die Erkenntnisse und Lösungsansätze zu allen baulichen Problemfeldern, als auch für den Entwicklungsprozess der restauratorischen Maßnahmen selbst. Am Beginn stand eine umfassende restauratorische Bestands- und Zustandsuntersuchung im Sommer 2011, die von materialwissenschaftlichen Analysen begleitet wurde.⁵ Zusätzlich wurden im Innen- und Außenraum für eine mehrjährige Messung der Temperatur und Luftfeuchte Klimamessgeräte installiert und regelmäßig ausgelesen.⁶ Die ersten Ergebnisse bestätigten eine starke Feuchtebelastung⁷ und die bereits vermuteten hohen Klimaschwankungen im Kapellenraum.

Dies führte zu ersten baulichen Instandsetzungsmaßnahmen, und zwar an der Drainage im Außenbereich, am Dach sowie durch die Entfernung des salz- und feuchtebelasteten Ziegelbodens.⁸ 2012 wurde zwecks einer Reduzierung der Luftwechselraten ein Türschließer bei der hölzernen Haupteingangstür eingebaut, da diese von den Besucher:innen häufig offen gelassen wurde. 2013 fanden in Zusammenhang mit der anstehenden Sanierung des Bodenaufbaus im Chorraum archäologische Grabungen statt. Im gleichen Jahr wurden alle Glasfenster adaptiert bzw. neu angefertigt sowie Kondenswasserrinnen eingebaut. Hinsichtlich des neuen Fußbodenbelags wurde eine Ausführung in der Art eines Kalkmörtelestrichs geprüft.⁹ Aufgrund der immer wiederkehrenden hohen Feuchtebelastung sollte der Boden gute Absorptions- und Desorptionseigenschaften aufweisen sowie mechanisch abriebfest für die Nutzung

sein. Zunächst wurde zwecks einer möglichst baldigen Begehbarkeit wieder eine Rollierung aus grobem Kies eingebracht, die als Bestandteil des späteren Bodenaufbaus gedacht war. Aufgrund der Gefahr eines zu hohen Feuchteintrages entschied man sich, erneut einen Ziegelbelag zu verlegen.¹⁰ Die Klimamessungen zeigten einen nach wie vor hohen Feuchtegehalt in der Kapelle, der insbesondere durch die häufigen Luftwechsel aufgrund von Undichtigkeiten beeinflusst wurde. Daher wurde der nordseitige aus der Barockzeit stammende Zugang abgemauert, um die Luftwechselraten noch weiter zu vermindern. Damit entfiel auch der an der Außenseite befindliche hölzerne Zubau, der 1994 eigentlich als Klimapuffer für den Kirchenzutritt errichtet wurde und auch für das Deponieren von nasser Kleidung oder von Regenschirmen gedacht war.¹¹ Diese Funktion kam aber nicht ausreichend zum Tragen.

Die Kapelle ist an der Westseite schon immer einer starken Verwitterung ausgesetzt gewesen, die mit der topographischen Lage des Ortes und mit dem Kapellenstandort in Zusammenhang steht. Eine über Jahrhunderte regelmäßige Durchfeuchtung des Mauerwerks hat zum vollständigen Verlust der Malerei an der Westwand im Inneren geführt. 2014 wurde daher beschlossen, die seit 1949 bestehende Holzverschindelung an der Außenwand zu erneuern. Starker Wind beförderte zudem durch die Undichtigkeiten am Westeingang immer wieder Regen und Schnee in den Kapellenraum. Eine weitere Maßnahme bestand daher in der Erbauung eines neuen hölzernen Schutzvorbaus, um die Luftwechselraten zu mindern, kalte Luft vermehrt auszusperren und warme Luft besser abzuspeichern¹² (Bildstrecke Nr. 1).

5 Die Analysen wurden von Robert Linke und Johannes Weber durchgeführt und interpretiert.

6 Diese Messungen wurden maßgeblich von Erich Mursch-Radlgruber unterstützt.

7 In regelmäßigen Abständen wurden Leitfähigkeit- und Kapazitätsmessungen an den Wandflächen durchgeführt. Siehe dazu den Beitrag von Sipek und Linke in diesem Band.

8 Zuerst wurde über eine Entsalzung der 1948 verlegten Ziegel nachgedacht. Der historische Aspekt stellte in diesem Fall jedoch keinen so großen Faktor dar.

9 1891 wurden Hinweise auf einen „glatt geschliffenen, harten Mörtelstrich“ gefunden. Archiv Melicher, Bericht von Deininger, 03.1891. Siehe dazu die Beiträge von Santner in diesem Band.

10 Als Belag wurden historische, nicht salzbelastete Ziegel verwendet.

11 Die Klimamessungen und Beobachtungen zeigten auch eine erhebliche Feuchteansammlung an der nördlichen Choraußenwand, die an den Wandmalereien innen in Verbindung mit Salzen zu Schäden geführt haben. Aus diesen Gründen musste auch der große Baum an der Nordseite gefällt werden.

12 An einer historischen Aufnahme konnte nachgewiesen werden, dass bereits im 19. Jahrhundert ein solcher Vorbau bestanden hatte. Der neue Vorbau wurde in historischer Bauweise aus Eichenholz nach den Plänen von Architekten Johannes Sima umgesetzt. Nasses Regengewand kann in diesem Raum vor dem Betreten der Kapelle ebenfalls abgelegt werden sowie können diverse Informationen über digitale und analoge Medien vermittelt werden.

Im Kontext der Thematik der Feuchtebelastung wurden 2012 auch Proben für eine molekularbiologische Analyse entnommen, die einen aktiven Pilzbefall sowie flächig vorliegende rosa und gelbe Bakterien feststellte.¹³ Bereits 1995 waren dazu Untersuchungen ausgeführt worden, die eine Präsenz von Pilzgeflechten und Sporen mit abfärbenden Eigenschaften ergaben, welche sich bereits in tiefer liegende Mal- und Putzschichten ausgebreitet hatten und somit ein akutes Schadensproblem darstellten.¹⁴

Ausgangslage für die Wandmalereirestauration

Der überlieferte Zustand der Wandmalerei in Pürgg war in erheblichem Maße von den Eingriffen der Vorgängermaßnahmen bestimmt, also in einigen wenigen Teilen noch von der Stil-Restauration von 1889 bis 1894,¹⁵ vor allem aber von der „Entrestauration“ von 1937 bis 1948.¹⁶ Dieser letzte Eingriff war auf die dokumentarische Wiedergewinnung des Originals ausgerichtet und beinhaltete neben einigen Rückbaumaßnahmen vor allem die Entfernung der stilgemäßen Übermalung. Unter der strengen Maßgabe der Erhaltung des noch greifbaren romanischen Bestandes wurden die großflächig vorhandenen Fehlstellen im Bestand wieder verputzt bzw. gekittet und das Erscheinungsbild mit ästhetischen Maßnahmen geschlossen. Im Bereich der Wandmalerei wirkten dabei partiell auch Reste der Stil-Restauration weiter am Erscheinungsbild mit. In den beiden Restaurationsetappen wurden ganz unterschiedliche Konzepte erarbeitet und umgesetzt, die für ihre jeweilige Zeit charakteristisch sind. Dabei spielte der Umgang mit den durch eine barocke Umformung des

Raumes entstandenen massiven Beschädigungen schon immer eine zentrale Rolle. Die Akzeptanz eines fragmentierten Zustands der Malerei war 1948 wesentlich höher und unterstützte die auf den mittelalterlichen Bestand ausgerichtete Restauration.

Parallel zur aktuellen Definition der konservatorischen Erfordernisse wurde naturgemäß auch die Frage des Restaurierziels virulent, da die Durchführung der Konservierungsmaßnahmen in Verbindung mit einer Reinigung der verschmutzten Raumschale unausweichlich auch ästhetische Konsequenzen haben würde. Die methodische Vorgehensweise der konservatorisch-restauratorischen Behandlung sowie die dabei eingesetzten Materialien waren anhand einer Musterfläche an der rechten Hälfte der Triumphbogenwand zu erproben.¹⁷ Dies sollte auch Gelegenheit geben, sich mit den Fragen der Zielstellung einer „Restauration der Restauration“ auseinanderzusetzen. Die generelle Ausrichtung der Wandmalereirestauration in Österreich war seit den 1950er Jahren von den Entwicklungen in Rom und Florenz geprägt. Die neuen Restaurationstheorien, Technologien und Methoden wurden durch einen vermehrten internationalen Austausch zwischen Amtswerkstätten und Institutionen, durch Besuche wichtiger Protagonisten¹⁸ in Österreich sowie durch die Ausbildung junger österreichischer Restaurator:innen im Rahmen von diversen Kursen oder Auslandsaufenthalten¹⁹ verbreitet. Eine wichtige Neuerung stellte die Kategorisierung von Fehlstellen und die Entwicklung neuer Retuschieretechniken dar. Die neuen Prinzipien aus Italien wurden 1975 erstmals in dem Aufsatz von Paolo und Laura Mora sowie von Paul Philippot in die deutsche Sprache übertragen und praxisbezogen besprochen.²⁰ Am Istituto

13 Die Untersuchungen wurden von Katja Sterflinger und Team ausgeführt. Siehe dazu: Jörg D. Ettenauer et al., Halophilic Microorganisms Are Responsible for the Rosy Discolouration of Saline Environments in Three Historical Buildings with Mural Paintings, *PLOS One* 9 (8), 2014.

14 Die damaligen Untersuchungen wurden von Helen Howard (Courtauld Institute, London) und von Karin Petersen (Universität Oldenburg) durchgeführt. Siehe dazu den Bericht von Heinz Leitner vom 27.10.1995 im Archiv des Bundesdenkmalamtes.

15 Siehe die Beiträge von Santner in diesem Band.

16 Siehe die Beiträge von Santner in diesem Band.

17 Siehe Beitrag von Sipek / Linke in diesem Band.

18 Cesare Brandi, Laura und Paolo Mora, Paul Philippot und andere wurden mehrmals auf Baustellen oder zu Vorträgen nach Österreich eingeladen.

19 Am bekanntesten war der internationale Wandmalereikurs von ICCROM in Rom, aber auch Aufenthalte in Amtswerkstätten im Ausland waren üblich.

20 Fehlstellen wurde dabei nach ihrer Größe, Lage, Ausdehnung oder Tiefe unterschieden sowie in rekonstruierbare und nicht rekonstruierbare unterteilt. Siehe dazu: Paul Philippot / Paolo Mora / Laura Mora, Die Behandlung von Fehlstellen in der Wandmalerei, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, Walter Frodl zum 65. Geburtstag gewidmet, Wien-Stuttgart, 1975, S. 204–218.

Centrale del Restauro in Rom entwickelte man für große nicht rekonstruierbare Fehlstellen eine Methode, welche vorsah, dass diese Bereiche tiefer als die originale Oberfläche ergänzt wurden. Aus theoretischer Betrachtung wollte man ihre störende Wirkung auf die Wahrnehmung des Kunstwerks damit reduzieren, indem die Fehlstellen durch ein tiefer liegendes Niveau in ihrer Struktur und Farbigkeit als Hintergrund definiert wurden.²¹ Im Falle einer Wandmalerei bearbeitete man die Fehlstellen mit einer Putzergänzung, häufig im Sinne eines Grob- oder Malputzes. In gewisser Weise fügt man damit eine zweite Bildebene²² ein, die dadurch optisch hinter die entstehungszeitliche Malerei zurücktritt.²³ Diese Art der Fehlstellenbehandlung findet bis heute in der Wandmalereirestauration breite Anwendung.²⁴

Ebenfalls auf großen Anklang stießen die in Rom für rekonstruierbare Fehlstellen entwickelten neuen Retuschier-techniken wie das Rigatino, nördlich der Alpen besser bekannt als Tratteggio. Diese Strichretusche wurde in den 1980er Jahren in Florenz unter Umberto Baldini bei der Restaurierung der Brancacci Kapelle zur sogenannten Selezione Cromatica weiterentwickelt.²⁵ In der strengen Auslegung der römischen oder florentinischen Schule fand die Technik der Strichretusche in der österreichischen Wandmalereirestauration selten Anwendung, sondern wurde eher in einer unspezifischen Art und Weise tradiert. Dies ließ manchmal eine methodische Klarheit vermissen und führte zu großen Qualitätsunterschieden in der praktischen Ausführung. Zuletzt sei noch auf die für den

Umgang mit kleinen Beschädigungen in der Putz- und Malschicht entwickelte Lasurtechnik hingewiesen, die ebenfalls ihren Niederschlag in Österreich gefunden hat und bis heute angewendet wird. Von der Terminologie gibt es hierfür mehrere Bezeichnungen, wie „acqua sporca“, „colour mending“, „abbassamento di tono“ oder „sotto tono“.²⁶

Tradition, Erfahrung und Ausbildung sind also wichtige Faktoren, die restauratorische Entscheidungen beeinflussen. Vor diesem Hintergrund ist auch die schrittweise Entwicklung der Vorgehensweise in Pürgg von 2011 bis 2019 zu betrachten, die von Probe- und Musterflächen ihren Ausgang nahm. Nachdem die Reinigung und andere konservatorisch notwendige Maßnahmen ausgeführt waren,²⁷ stand die Frage des Umgangs mit den großen Fehlstellenkittungen im Vordergrund. Durch die Verschmutzung und Feuchteinflüsse verschmolzen diese Kittungen seit 1948 vermehrt mit ihrer Umgebung, was zu einem einheitlich gewachsenen Erscheinungsbild führte. Der Zustand der Kittungen in der Gesamtschau war bis auf wenige Ausnahmen gut. Die Mängel waren in einer aktuellen Betrachtung eher in der handwerklichen Bearbeitung ihrer Oberfläche und Textur zu benennen. Sie waren teils zu hoch, zu glatt und zu ungleichmäßig bzw. über die Kanten hinaus auf die romanische Malerei gearbeitet. Diese Kittungen mitsamt ihren Tönungen waren ein stark bestimmender Faktor und spielten im Gesamterscheinungsbild eine wesentliche Rolle. Damit stellte sich die Aufgabe nach einer Definition und Bewer-

21 Ursula Schädler-Saub, Cesare Brandis Theorie der Restaurierung, ihre historische Bedeutung und ihre Aktualität, in: Cesare Brandi, Theorie der Restaurierung, hg. Ursula Schädler-Saub / Dörthe Jakobs, Publikation des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Kooperation mit dem Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Baden-Württemberg und dem Istituto Centrale per il Restauro in Rom, München 2006, S. 21–36, hier: 28.

22 Ernst Bacher, Einige methodische Fragen zum Thema Wandmalerei-Restauration, in: Restauratorenblätter 1, 1973, S. 82–92 (Bacher 1973).

23 Nicht selten führte dies eher zu einer stärkeren Fragmentierung der ästhetischen Bildwirkung durch die tiefer liegenden Putzergänzungen.

24 Die Putzergänzungen werden heute vermehrt nur mehr knapp unter oder auf Niveau der originalen Putz- und Maloberfläche gearbeitet. Zudem hat sich eine Vielfalt an Möglichkeiten zur Behandlung der Oberfläche mit verschiedenen Techniken und farbigen Zuschlägen ausgebildet.

25 Der Kontrast durch die strenge römische vertikale Ausrichtung der Striche wurde zugunsten einer den Bildformen entsprechenden Angleichung gemildert, was zu einem einheitlicheren Gesamtbild führte. Siehe dazu Ursula Schädler-Saub, Italia und Germania: Die italienischen Restaurierungstheorien und Retuschiermethoden und ihre Rezeption in Deutschland, in: Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, Ursula Schädler Saub (Hg.), München 2005, S. 105–121.

26 Diese Methoden zur Fehlstellenbehandlung werden bis heute auch in der Restaurator:innenausbildung an die jüngere Generation am Institut für Konservierung-Restauration an der Akademie der bildenden Künste in Wien vermittelt.

27 Bezüglich der konservatorischen und restauratorischen Arbeiten siehe den Beitrag von Sipek und Linke in diesem Band.



Abb. 1: Weltlicher Stifter, rechte Seite Triumphbogenwand, Zustand nach der Abnahme der alten Bestandskittung und mit neu gearbeiteten grauen Kittungen, Aufnahme 2018

tung der damaligen restauratorischen Redaktion sowie des überlieferten Bestandes. 1948 erfolgte die farbliche Bearbeitung der Kittungen mit großem Respekt vor der mittelalterlichen Malerei. Sie war auf einen Gesamtzusammenhang der Bildfelder bzw. auf eine Gesamtwirkung der Raumschale abgestellt und versuchte, die Fragmentierung im Erscheinungsbild abzumildern. Ausgehend von dieser überlieferten Redaktion als grundsätzliches valides Restaurierungsziel, das weiterhin Geltung beanspruchen konnte, war das aktuelle methodische Vorgehen zu entwickeln. Dabei war zu klären, ob das Ziel konservatorisch und ästhetisch am besten im Wege einer Beibehaltung und

Bearbeitung der Bestandskittungen oder im Wege einer Neuherstellung der Kittungen erreicht werden könnte. Hierfür wurden Probe- und Musterflächen im Bereich des Pantokrators über dem Triumphbogen sowie des weltlichen Stifters am rechten Triumphbogenrand angelegt. An diesen Stellen entschied man sich in einem ersten Schritt aufgrund des starken Pilzbefalls sowie aufgrund der ästhetisch wenig ansprechenden Ausführung zur Abnahme und Neuherstellung der Kittungen. Gemäß der vorherrschenden Orientierung in der Wandmalereirestaurierung war vorgesehen, graue, mit verschiedenfarbigen Sanden hergestellte und minimal abgesetzte strukturierte Kittungen zu erarbeiten, die anschließend im Bedarfsfall noch Lasuren erhalten sollten. Retuschen am entstehungszeitlichen Bestand der Malereien sollten vorerst keine ausgeführt werden (Bildstrecke Nr. 10).

Prozessschritte zu neuen Wegen

Die bisherigen Erkenntnisse und die restauratorischen Musterflächen wurden im Rahmen eines Arbeitsgesprächs im Juli 2014 der Forscher:innengruppe sowie Vertretern der Pfarre vorgestellt.²⁸ In der Diskussion wurde festgehalten, dass sich die neuen kleineren Kittungen im Bereich des Pantokrators gut integrieren, dass jedoch die graue große Kittung neben dem Triumphbogen eine zu große Störung darstellt (Abb. 1). Im unmittelbaren Vergleich zur linken noch unbehandelten Seite neben dem Triumphbogen ergab sich rechts durch die neue graue Putzfarbigkeit eine noch größere Fragmentierung in der Wahrnehmung. Daher stellte sich die Frage, ob durch derartige neue Kittungen ein Gleichklang bzw. ein Zusammenhang mit der Wirkungsweise der gut erhaltenen Kittungen zu erzielen wäre. Diese Frage wäre vor allem dann von Bedeutung, wenn sich in dem Prozess herausstellen sollte, dass die Kittungen aus der Restaurierung von 1937–1948 in beträchtlichem Maße beibehalten werden sollen. Konservatorisch betrachtet wäre die Entfernung aller Fehlflächenkittungen auch ein massiver Eingriff in die Substanz gewesen. Daher wurde über eine Variante mit Beibehalt der Bestandskittungen nachgedacht. Hierfür wurde erwogen, die Oberfläche der

28 Das Arbeitsgespräch fand am 24.7.2014 statt. Anwesend waren: Wolfgang Baatz, Christian Brugger, Bernd Euler-Rolle, Roland Lenz, Erich Mursch-Radlgruber, Markus Santner, Peter Schleicher, Magdalena Schindler, Beate Sipek, Katja Sterflinger-Gleixner, Johannes Weber.



Abb. 2: Verkündigung an Maria, südliche Langhauswand, Zustand vor der Reinigung, Aufnahme 2011

Kittungen mit diversen Materialien und Techniken zu bearbeiten, wie zum Beispiel mit Stahlwolle, um sie in ihrer Oberflächenstruktur und Farbigkeit besser zu integrieren. Die Arbeitshypothese war, dass die Putzfarbigkeit und die verbliebenen gelblichen Pigmentreste eine einheitliche Tönung ergeben sollten.

Im weiteren Prozess wurde zuerst die Reinigung der gesamten Wand- und Gewölbeflächen abgeschlossen, um die Beurteilung der ästhetischen Konsequenzen für die Bestandskittungen zu vertiefen (Abb. 2). Die bereits begonnene Nachfreilegung diverser Farbreste am mittelalterlichen Bestand war weiter fortzusetzen, um dem Wert der erhaltenen Substanz und der Wirkung der hochbedeutenden Malereien besser gerecht zu werden.²⁹

Durch die konservatorische Behandlung der pilzbefallenen Flächen und die damit verbundenen Reinigungsvorgänge trat jedenfalls schon eine Veränderung des überlieferten Erscheinungsbildes und eine Klärung des Originalbestandes ein.³⁰ Erst auf der Basis dieser Ergebnisse könnte man in sinnvoller Weise die Folgeschritte für die Präsentation abwägen.

Gesamtlösung: Fehlstellenbehandlung und Retusche

Nach Abschluss der Reinigung wurde erkennbar, dass zahlreiche kleine Beschädigungen und Ausbrüche in der Putz- und Malschicht vorlagen (Abb. 3). An den großen

²⁹ In den 1940er Jahren war man arbeitsmethodisch noch nicht ausreichend in der Lage, eine filigrane und zeitaufwändige mechanische Nachfreilegung der Tünche-, Kasein- oder Gipsreste durchzuführen, und dies spielte auch in der ästhetischen Zielstellung keine Rolle.

³⁰ 2014 wurde die bis dahin lose Zusammenarbeit zwischen dem Bundesdenkmalamt und dem Institut für Konservierung-Restaurierung an der Akademie der Bildenden Künste in Wien durch eine Kooperation verstetigt. Im Rahmen von Forschungsaufträgen sollten in den nächsten Jahren vertieft weitere Grundsatzfragen der Konservierung und Restaurierung sowie insbesondere der Behandlung der Pilzaufgaben und der Reinigung gemeinsam erörtert werden. Die wissenschaftlich-künstlerischen Arbeitsschritte dienten dem bestmöglichen Erfolg für eine langfristige Erhaltung und Pflege.



Abb. 3: Nördliche Langhauswand, Zustand nach der Reinigung und nach der Entfernung der schadhafte Kittungen, Aufnahme 2017

Kittungsflächen zeigte sich ein heterogenes Bild von nachgedunkelten Retuschen bis hin zu störenden Tonwertunterschieden. In der Gesamtschau integrierten sich die Bestandskittungen trotzdem noch deutlich besser in die malerische Ausstattung der Raumschale als die neue sandgraue Kittung der Probefläche neben dem Triumphbogen. Nach der Reinigung waren sowohl die Retuschen der Restauratoren Franz Walliser und Fritz Weninger, die diese 1948 ausgeführt hatten, als auch ihre Bearbeitung der großen Kittungen deutlicher erkennbar und nachvollziehbar. Damit konnte die Frage geklärt werden, ob die damaligen ästhetischen Maßnahmen einer in sich zusammenhängenden Methodik folgten, die eine allgemeine Zielstellung erkennen lässt. Es zeigte sich, dass die großen Kittungen von den Restauratoren damals mittels farblicher Behandlung mit Schwamm und Tüchern dem flirrenden Erscheinungsbild der umliegenden Malerei angepasst wurden. Dabei bediente man sich einer lasierenden und gestuften warmen Tönung in verschiedenen Gelb- und Umbraabstufungen, wobei die Farbe oft lasurhaft ver-

trieben wurde.³¹ In der aktuellen Zusammenschau wurde nun deutlich, dass die Retuschen in der Intensität und vereinzelt auch in der Farbstellung variierten und sich dem jeweiligen Umgebungscharakter annäherten. Ausgewählte Fehlstellenkittungen bei figuralen Szenen oder bei Dekorationen wurden mit formangepassten lasurhaften Retuschen in einem helleren Umgebungston integriert. Das Ziel der letzten Restaurierung bestand also darin, eine Bild- und Raumwirkung zu gewährleisten, ohne irgendeine Komplettheit im neu gewonnenen romanischen Bestand der Malerei anzustreben.

Diese Redaktion von 1948 bildete nicht nur eine einschneidende Intervention in den Bestand, sondern sie war als prägende Zeitschicht in der Objektbiographie von Pürgg sichtbar erhalten geblieben. Somit war das Ergebnis der letzten Restaurierung in anschaulicher Weise Teil einer historischen Zeitschicht der Wandmalerei und damit Teil ihrer Authentizität geworden. Das damalige Konzept hatte überdies zu einem schlüssigen und konsistenten Ergebnis geführt, in welchem der wiedergewonnene

31 Damals waren keine großen Ressourcen an Geld oder Zeit vorhanden, um die zahlreichen Reste von weißer Tünche oder der Kaseinfarbe der Stilrestaurierung in kleinteiliger und aufwändiger Manier zu entfernen. Das flirrende Erscheinungsbild war in der Phase der kunsthistorisch angeleiteten Restaurierungen als optisch wirksame Anmutung von Originalwert akzeptiert, wenn nicht sogar willkommen gewesen.

fragmentarische Bestand der romanischen Wandmalerei sowie eine nachvollziehbare Gesamtwirkung von Raum und Ausstattung zu einem Ausgleich gebracht wurden. Damit war eine wesentliche Orientierung der Wandmalereirestaurierung seit dem Paradigmenwechsel um 1900 weiterverfolgt worden, die sich nicht allein an möglicher Substanzgerechtigkeit, sondern durchaus auch an Kategorien der Wahrnehmung ausrichtete. Dieses Konzept der Vorgängerrestauration in Pürgg von 1948 war das eigentlich Erhaltenswerte, dem man auch durch ein „Weiterschreiben“ Rechnung tragen konnte, wenn es galt, die romanische Substanz der Malerei in ihrer Erscheinung zu klären bzw. zu stärken, und auch wenn es galt, die Gesamtwahrnehmung von Raum und Ausstattung durch ästhetische Maßnahmen zu unterstützen, die sich an die ästhetischen Maßnahmen von 1948 anschlossen. Der Zustand der Malereien im Zeitschnitt von 1948 konnte naturgemäß nicht der gleiche sein wie nach einer technologisch einwandfreien Freilegung nach aktuellen Maßstäben und somit konnte auch der gegenwärtige Umgang mit den Malereien nicht der gleiche sein wie unmittelbar nach einer erstmaligen Freilegung.

Für die konkrete Umsetzung stellte sich die Frage, wie sich unser heutiger ästhetischer Anspruch gegenüber der Oberfläche und Struktur der Bestandskittungen verhält, wenn man das Konzept von 1948 in der aktuellen Maßnahme grundsätzlich beibehalten und „weiterschreiben“ möchte. Versuche zur Reduzierung der Kittungen erbrachten kein befriedigendes Ergebnis. Ein Kriterienkatalog sollte die Entscheidungen über den weiteren Umgang mit den großen Fehlstellen auf eine methodische Grundlage stellen. Zu erfassen waren die Argumente für die Entfernung³² bzw. jene für das Belassen³³ der bestehenden Kittungen. Diese Beurteilung führte dazu, dass ein großer Teil der Putzergänzungen im Bestand erhalten blieb. Die strukturelle Behandlung mit Schwämmen von 1948 wurde aufgegriffen, adaptiert und mit weiteren Retuschieretechniken kombiniert. Spuren der Vorgängerrestaurationen

wurden, wo dies aus konservatorischer Sicht möglich war, erhalten. Das damalige Präsentationskonzept wurde damit in adäquater Weise gewürdigt und die historischen Zutaten blieben mit ihrer geschichtlichen Dimension weiterhin entscheidend an der Authentizität des überlieferten Bestandes beteiligt.

Ästhetische Einzelmaßnahmen

Die Adaptierung der Putzergänzungen erforderte eine individuelle Anpassung der Arbeitsweise, die je nach Erhaltungszustand und Erscheinungsbild in Zusammenhang mit der umliegenden Malerei variierte. Die Intensität der Bearbeitung verringerte sich dabei nach oben hin, wobei in der Registerzone der klugen und törichten Jungfrauen die Putzergänzungen gemäß dem besseren Erhaltungszustand weitestgehend in ihrem überlieferten Erscheinungsbild belassen werden konnten. Die Randbereiche, über welche die Kittungen hinaus gearbeitet worden waren, wurden freigelegt und vereinzelt an den Rändern und an schadhafte Stellen gekittet. Die Flächen wurden – wo erforderlich – in Schwammtechnik aufgehellert, indem sie mit transparenten, abgetönten Farben stufend gemildert und eingebunden wurden. In einem zweiten Arbeitsschritt erfolgte eine Nachbearbeitung mit feuchtem Schwamm (Abb. 4 und 5).

Bunte Farbstreifen zur Strukturierung des Bilderzyklus stellen in Pürgg ein Charakteristikum in der künstlerischen Gestaltung der romanischen Malerei und im Zusammenwirken einzelner Bildszenen dar. Sie unterteilen einzelne Register und fassen architektonische Bauteile ein. Fehlende Streifen führen demzufolge zu einer Unterbrechung der strukturellen Bild-Raum-Einheit. Bereits 1948 wurden diese fehlenden Farbstreifen in abgesetzten Tonwerten auf gekitteten Bereichen teilweise ergänzt. Dieses Konzept wurde in der aktuellen Maßnahme dahingehend weitergeschrieben, dass fehlende Streifen konsequenter ergänzt wurden und dies auch an jenen Stellen, wo man

32 Wenn der Befall von rosa Bakterien und Pilzen vorliegt / Wenn sich darunter noch originale Putzschichten befinden / Wenn die alte Kittung im Vergleich zur gereinigten Umgebungsfläche nach der Reinigung immer noch deutlich dunkler ist / Wenn für die originale Malerei nachteilige Materialien verwendet wurden, wie etwa Gips, den Melicher teils als eine Art Grundierungsschicht für seine farbliche Übermalung aufgebracht hatte.

33 Wenn sich die Kittung in Farbe und Struktur der Umgebungsfläche einordnet / Wenn eine zu große Belastung während der Herausnahme für die originale Putz- oder Malschicht entstehen würde / Wenn farbliche Rekonstruktionen von Melicher bzw. Walliser auf den Kittungen erkennbar sind.



Abb. 4: Kluge Jungfrauen im obersten Register der südlichen Langhauswand, Zustand nach der Reinigung, Aufnahme 2017



Abb. 5: Kluge Jungfrauen im obersten Register der südlichen Langhauswand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2019

1948 noch darauf verzichtet hatte. Im Übergang vom Chorgewölbe zu den Wandflächen befinden sich besonders große ergänzte Bereiche, die 1948 zwar farblich integriert, bei denen jedoch die Rahmenstreifen formal nicht ergänzt wurden. 2017 wurde zu dieser Thematik eine Musterfläche angelegt, um zu erproben, ob die Komplettierung der fehlenden Streifen durch eine im Ton abgesetzte Farbigkeit zu einer Verbesserung der Wahrnehmbarkeit des Gesamtzusammenhangs führen würde (Bildstrecke Nr. 6 und 7). Flächen zwischen den rekonstruierten Rahmenstreifen wurden mittels Schwamm farbverlaufend in transparenten Farbtönen in mehreren Lagen gestupft (Abb. 6 und 7). Die Dichte der Retuschen in den romanischen Darstellungen orientierte sich am Erhaltungszustand der jeweiligen Umgebungsfarbe. Ebenso wurde die Intensität der Retuschen vom unteren zum oberen Bereich der Wandflächen verringert, da die störende Wirkung von Fehlstellen in der Fernsicht abnimmt. Die Retusche darf jedenfalls an keiner Stelle eine Grenze überschreiten, die den ursprüng-

lichen Ausdruck verändert und als entstehungszeitliche Malweise missverstanden werden könnte. Die Farben für die Lasurretuschen wurden auf der Palette vorgemischt und zwecks Erreichung einer höheren Transparenz oft in mehreren Lagen aufgetragen. Als Orientierung dienen dabei häufig degradierte Stellen im Bild. Die Technik der Lasurretusche wurde für rekonstruierbare Fehlstellen, das waren kleine Beschädigungen oder fehlende Farbschichten, angewendet. Die Unterscheidbarkeit von Original und Zutat blieb aufgrund von Tonwertunterschieden aus der Nähe bei allen Retuschiertechniken gewährleistet (Abb. 8 und 9).

Die romanische Malerei charakterisiert sich weiter durch eine ursprünglich intensive Farbigkeit und verschiedenfarbige Konturlinien für die dekorative Gestaltung von Figuren, Tieren sowie Architektur- oder Blumenelementen. Fehlende Konturlinien im entstehungszeitlichen Bestand sind daher ein besonderer Verlust für die Akzentuierung der Bildwirkung. Auf eine Vervollständigung reduzierter



Abb. 6: Abdrücke der ehemaligen Emporentreppe in der Vorhangzone, Zustand vor der Restaurierung, Aufnahme 2011



Abb. 7: Abdrücke der ehemaligen Emporentreppe in der Vorhangzone, Zustand nach der Restaurierung. Die Verdichtung von Hintergrundflächen durch die Retuschen stärkt die Silhouetten bzw. Konsistenz von Formen, Aufnahme 2022

oder ausgerissener Konturlinien wurde jedoch bewusst verzichtet, obwohl sie an vielen Stellen hätte imitiert werden können, da der lesbare Zusammenhang in der Regel gewährleistet ist³⁴ (Abb. 10 und 11).

Einige wenige Fehlstellen, die in gut erhaltenen Farbpartien eine prägnante Störung verursachten, wurde mit einer Strichretusche auf einer zuvor aufgetragenen farblichen transparenten Lasur geschlossen. Im Bereich von reduzierten Malschichten (z. B. Abrieb) wurden große Helligkeitsunterschiede in einem lasierend grauen kühlen oder grauen warmen Grundton, gemäß einer acqua sporca, gedämpft (Bildstrecke Nr. 15). Fehlstellen, die durch kleine Ausbrüche in der Farbschicht (z. B. Schabspuren, Verkratzungen) entstanden sind und das flimmernde Erscheinungsbild generieren, wurden, sofern sie innerhalb von gut erhaltenen Farbpartien liegen, in einem helleren

Farbton abgestimmt an die umliegende Lokalfarbe transparent zurückgedrängt (Bildstrecke Nr. 18, 23, 25).

Die Vorhangzone war an beiden Langhauswänden stark beschädigt und durch farbliche Reste der Vorgängerrestaurierungen geprägt, die aber noch wesentliche Informationen der Malereigestaltung vermittelten (z. B. Treppenaufgang, Vorhangmotive). Diese farblichen Rückstände wollte man daher erhalten und durch farbliche Adaptierungsmaßnahmen integrieren. An der Langhaussüdwand wurden die Walliser-Kittungen größtenteils erhalten, jedoch mittels Schwammtechnik aufgehellt, indem die Flächen mit abgetöntem Weiß stupfend überarbeitet wurden. Die Farbe wurde hierbei nicht deckend, sondern transparent aufgetragen, sodass die Informationen der damaligen Ergänzungen weiterhin durchwirkten (Bildstrecke Nr. 19–21). Dadurch traten wiederum die entste-

34 In ähnlicher Weise hat sich Ernst Bacher bereits 1973 geäußert. Siehe dazu: Bacher 1973.



Abb. 8: Figur aus der Szene der wunderbaren Brotvermehrung, Zustand nach der Reinigung, Aufnahme 2017



Abb. 9: Figur aus der Szene der wunderbaren Brotvermehrung, Zustand nach der Restaurierung. Die Lasurretuschen variieren in der Dichte und Farbigkeit, Aufnahme 2022

hungszeitlichen Farbschichtreste einschließlich der Anteile von Melicher (z. B. die Blütenmotive im oberen Band der südseitigen Vorhänge) in den Vordergrund. An der Langhausnordwand wurden die vielen kleinen Furchen und Zerklüftungen mit einem dünnflüssigen Kalk-Sand-Gemisch überschlämmt und anschließend im feuchten Zustand mit einem Schwamm ausgerieben (Bildstrecke Nr. 14 und 15). Um das Vorhangmotiv in der Wahrnehmung weiter lesbar zu erhalten, wurden an einigen zerstörten Abschnitten – soweit es erforderlich war – farbliche Ergänzungen auf gekitteten Flächen ausgeführt. Hierbei wurde dort eine Grenze gezogen, wo eine schematische bzw. graphische Wirkung durch die Ausbildung der Konturen einzutreten drohte. Besser erhaltene Bereiche in den Vorhangsäumen oder Binnenkonturen wurden wiederum in Lasurtechnik entsprechend der Umgebungsfarben retuschiert. Eine bildgebende Wirkung hat auch das untere bzw. obere Abschlussband der Vorhänge, sodass eine lasierende Schließung von fehlenden Partien in einem aufgehellten warmen Umbraton den Gesamtverlauf konsolidierte ebenso wie

die Ergänzung von Konturen. Somit wurde eine Balance in der Anwendung der farblichen Ergänzungen bei den ästhetischen Maßnahmen angestrebt. Die Sockelstreifen unterhalb der Vorhangsäume wurden unter Niveau (sotto livello) verputzt und die abgeklutte Kalkmörteloberfläche in einem grau-warmen Putzton belassen (Abb. 12 und 13). 2019 wurden die restauratorischen Arbeiten abgeschlossen. Unklar war vorerst noch der Umgang mit dem romanischen Kruzifix, welches eine Kopie und seit langer Zeit an der Mensarückseite montiert gewesen war. Es erschien für den Chorraum überdimensioniert und auch quellenkundlich ist an dieser Stelle kein Kruzifix belegt. Trotzdem hatte es durch die Entscheidung einer schöpferischen Denkmalpflege einen gewissen Anspruch auf Erhaltung. Nach reiflicher Überlegung konnte schließlich in der Pfarrkirche ein neuer Aufstellungsort gefunden werden. Eine Adaptierung erfolgte auch an der Mensa. Die Seitenflächen mussten wegen des Pilz- und Bakterienbefalls abgeschlagen und neu verputzt werden. Als Altarplatte wurde ein Stein aus einem nahegelegenen Steinbruch ge-



Abb. 10: Katzen-Mäuse-Krieg an der südlichen Langhauswand, Zustand nach der Reinigung



Abb. 11: Katzen-Mäuse-Krieg an der südlichen Langhauswand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022. Der entstehungszeitliche Zinnenkranz wurde nicht vervollständigt, ebenso nicht die Zinnen in den von Theophil Melicher übernommenen Partien. An der aus Haaren gebildeten Kontur des Katzenrückens und anderen kleinen Ausbrüchen innerhalb von Linien wurde mit einer hellen Lasur ausgepunktet



Abb. 12: Vorhangzone an der Triumphbogenwand, Zustand nach der Reinigung, Aufnahme 2017



Abb. 13: Vorhangzone an der Triumphbogenwand, Zustand nach der Restaurierung, Aufnahme 2022

wählt. Die Einweihung der Kapelle fand im September 2019 statt. Im Kapellenraum wurde als Begrenzungselement eine Abschränkung mit integrierter Beleuchtung montiert. An der Zugangstür beim Schutzvorbau wurde ein digital verschließbares Schloss montiert, das ein kontrolliertes Auf- und Zuschließen ermöglicht.

Fazit

Ziel der Maßnahmen an den Malereien war es, den romanischen Bestand mitsamt den wenigen Farbresten aus der Stil- und Entrestaurierung nicht nur zu erhalten, sondern durch konservatorische und restauratorische Maßnahmen auch im Erscheinungsbild zu klären. Dies sollte in Anbetracht der ursprünglich zusammenhängenden malerischen Ausstattung, die für die Kapelle raumbildend gewesen war, nicht zur Vereinzelung und Fragmentierung der erhaltenen Partien führen. Daher lag ein zentraler Fokus des aktuellen Restaurierungskonzepts auf der Beibehaltung bzw. auch der Wiedergewinnung von Kontinuität und räumlicher Wirkung, also der Zusammenhänge zwischen den Bildern und der Architektur. Die großen Fehlstellen mit ihrer Geschichte haben einen nicht zu übergehenden Anteil an der tatsächlichen Überlieferung und somit an der Authentizität der romanischen Ausstattung.

Der Umgang mit dem Ergebnis der Entrestaurierung von 1937–1948 bestand nicht in einer bloßen Konservierung des Restaurierungsergebnisses, sondern in einem „Weiterschreiben“ der Geschichte und des damaligen Konzepts. Dabei ging es nicht um eine minutiöse Erhaltung der früheren Leistung als bloßes Dokument, sondern es ging um eine integrierende Erhaltung dieser Zeitschicht und ihres Narrativs. Die „Erzählung“ dieser Vorgängerrestaurierung wurde gewissermaßen in einer akzentuierteren Sprache fortgesetzt. Der Anteil der zu verbleibenden Spuren der letzten Restaurierung und

in wenigen Teilen auch der 1890er Jahre wurde nicht vorab quantitativ festgelegt, sondern von dem Prozess konservatorisch und ästhetisch notwendiger Maßnahmen bestimmt. So wurden die reduzierten romanischen Partien einschließlich der historischen Kittungen und Retuschen wieder wirksam gemacht. Das Ziel war es, ein ausgeglichenes und abgewogenes Erscheinungsbild von Raum und Bild zu schaffen und ein nachvollziehbares Narrativ zu gewährleisten. Elemente aus der romanischen Gestaltung wie Rahmenstreifen oder auch die Sockelzone als Basisstreifen besitzen wichtige tragende Funktionen und wurden daher in den Maßnahmen zur ästhetischen Konsolidierung im Gesamtverlauf behandelt und integriert. Dadurch erhält die mittelalterliche Malerei wieder eine zusammenhängende und konsistente Erscheinung. Der „turning point“ des Konzeptes bestand in der Abkehr von der gleichwertigen Präparierung der entstehungszeitlichen, vermeintlich „originalen“ Partien vor einem gleichartigen Fond einer als „neutral“ verstandenen Putzergänzungsebene, wie man sich das von der geläufigen Methodik der Wandmalereirestauration erwarten hätte können. Die Weiterentwicklung war das Ergebnis eines Prozesses, in welchem denkmalpflegerische und restaurierungswissenschaftliche Perspektiven den jeweiligen Zwischenstand der Arbeit beleuchteten. Dabei spielten in diesem Fall die zeitlichen Abstände und die damit verbundenen Nachdenkpausen zwischen den Arbeitsetappen eine sehr förderliche Rolle. Oftmals wurden die im Jahr zuvor ausführlich überlegten und diskutierten Versuche wieder neu abgewogen und bewertet. Dies war insofern eine besondere Erfahrung, als sich zeigte, wie sehr ein solcher Prozess von der Wahrnehmung der Zwischenergebnisse abhängt. Aktuelle Restaurierungstheorien wurden in jeder Phase der Restaurierung eingebunden sowie stets der Maßstab des größtmöglichen Respekts gegenüber dem Kunstwerk und seiner Geschichte eingehalten.

Die romanischen Wandmalereien in der Johanneskapelle: „...hoffentlich wird der berufene Conservator Licht in diese Wirnis bringen...“¹

Im Inneren der Johanneskapelle von Pürgg hat sich ein bedeutender romanischer Wandmalereizyklus des späten 12. Jahrhunderts erhalten. Der im Jahr 2010 vorgefundene Zustand war ausschlaggebend für die Entscheidung, diesen zu einem wesentlichen Ausgangspunkt für das vom Bundesdenkmalamt initiierte Projekt zum Thema „Zustandserhebung und Monitoring an mittelalterlicher Wandmalerei in Österreich“ aufzunehmen.

Im Frühjahr 2011 wurde damit begonnen, die vorhandenen Unterlagen, Aufnahmen und Publikationen zusammenzutragen und auszuwerten. Gleichzeitig erfolgte der Beginn der Klimamessungen im Außenbereich und im Innenraum, um den klimatischen Verhältnissen und den daraus resultierenden, schädigenden Wirkungen auf den Grund zu gehen.

Bei der ersten Kampagne im Sommer 2011 lag der Fokus auf dem technologischen Befund und der Zustandserfassung, die in die Definition des Restaurierziels und des Maßnahmenkonzeptes münden sollten. Die restauratorische Bestands- und Zustandserfassung wurde durch ein umfassendes Untersuchungsprogramm ergänzt, in dem auch Analysen der Materialwissenschaften, der Mikrobiologie, der Meteorologie, der Bauphysik und weiterer Disziplinen zum Einsatz kamen. Der holistische Ansatz ermöglichte es, die verwendeten Materialien sowie die vorherrschenden Einflüsse und deren Auswirkungen auf

die Malereien zu erfassen, sodass ein integrales Konzept zur Erhaltung entstehen konnte.

Ein Werk, ein Ziel, zwei Hände?

Aufgrund der bewegten Bau- und Restauriergeschichte der Kapelle² ist es erstaunlich, dass sich ein aussagekräftiges Bild der Werktechnik zeichnen lässt.

Bereits im Rahmen der Untersuchungskampagne im Juli 2011 wurde der gesamte Malereibestand mit Auflicht, Streiflicht und ultraviolettem Licht untersucht sowie fotografisch und grafisch dokumentiert. Die Erkenntnisse wurden durch Beobachtungen in den darauffolgenden Jahren und durch die vorhandenen Unterlagen zur Bau- und Restauriergeschichte, zur Werktechnik und zu den materialwissenschaftlichen Untersuchungen ergänzt. Die Analysen zu technologischen Fragen und Schadensursachen wurden in Einrichtungen des Bundesdenkmalamts und des Kunsthistorischen Museums Wien, der Montanuniversität in Leoben, der Universität für Bodenkultur Wien und der Universität für Angewandte Kunst Wien durchgeführt.³ Auf dem in ihrer Größe variierenden, behauenen Steinquadern aus kristallinem Kalkmarmor bestehenden Mauerwerk manifestiert sich an mehreren Putzausbrüchen im Langhaus und der Triumphbogenlaibung eine erste Dekoration in Form einer pietra rasa. Der aus den Fugen

1 Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1900, S. 163.

2 Siehe den Beitrag von Martin Mittermaier und Markus Santner in dieser Publikation.

3 Dank an dieser Stelle an Farkas Pintér am Naturwissenschaftlichen Labor des Bundesdenkmalamtes (BDA); Martina Griesser und Václav Pitthard am Naturwissenschaftlichen Labor des Kunsthistorischen Museums Wien, Johannes Weber am Institut für Kunst und Technologie der Universität für Angewandte Kunst Wien, Walter Prochaska an der Montanuniversität Leoben, Katja Sterflinger am Institut für Bioverfahrenstechnik der Universität für Bodenkultur (BOKU) Wien und Erich Mursch-Radlgruber am Institut für Meteorologie und Klimatologie der BOKU Wien.



Abb. 1: Erste Dekoration mit geritztem und Rot nachgezogenem Fugenstrich an der südlichen Triumphbogenlaibung

zwischen den Steinquadern gequollene Verputz wurde auf dem Stein verstrichen und mit einem Kellenzug versehen. Die geritzten Fugen wurden mit einer roten Linie betont, wobei diese nicht immer mit dem Fugenstrich übereinstimmt (Abb. 1).

Für die heute sichtbare Ausmalung der Kapelle wurde über die erste Dekoration ein einschichtiger, mit der Kelle geglätteter Kalkputz aufgetragen, der den Unregelmäßigkeiten des Mauerwerks folgt. Der Auftrag des Verputzes erfolgte entsprechend den Gerüstlagen, die eine Aufteilung in unterschiedlich große Putzflächen zur Folge hatten. An den Wandoberflächen befinden sich nebeneinander Flächen mit unterschiedlicher Maltechnik, die bereits Heinz Leitner dokumentierte und Elga Lanc beschreibt.⁴ Einerseits lassen sich Bereiche identifizieren, in denen die Malerei auf eine dicke Kalktünche mit deutlich sichtbarem



Abb. 2: Ritzungen und Vorzeichnung in der Darstellung der klugen Jungfrauen an der Südwand im Langhaus

Pinselduktus zumeist auf einen bereits oberflächlich trockenen Verputz appliziert wurde, andererseits wurde die Farbschicht direkt auf den noch feuchten Verputz, also freskal, aufgetragen⁵ (Abb. 2). Im Langhaus ist ein Großteil der Malereien auf einer Kalktünche ausgeführt. Lediglich die „Verkündigung Mariä“ und die „Geburt Christi“ an der Südseite, sowie die zentralen Figuren an der Nordseite, Christus mit zwei seitlichen Begleitfiguren, in der Szene „Die wunderbare Brotvermehrung“, wurden direkt auf den noch feuchten Verputz angelegt. Im Gegensatz zum Langhaus wechseln die Techniken der Ausführung an den Wänden und am Gewölbe im Chor ab.

In den freskal ausgeführten Bildteilen wurden Konstruktionslinien und die Form der Figuren und Gegenstände mittels gelber Pinselvorzeichnung in den noch feuchten Verputz vorgegeben. In den Darstellungen, die auf einer Kalktünche ausgeführt wurden, ritzten die Künstler die Darstellung mit einem abgerundeten Werkzeug in die noch feuchte Tüncheschicht, wobei die Ausführenden die Form suchten, indem sie mehrere Linien nebeneinander setzten. Danach wurde die endgültige Form durch eine gelbe und teilweise rote Pinselvorzeichnung festgelegt (Abb. 2). Konstruktionslinien, wie sie zum Beispiel im Mäanderfries im Langhaus oder in den Gewölbe tragenden Figuren im Chor vorhanden sind, wurden mit Hilfe eines Lineals mit gelbem Ocker gezogen. Abweichend von dieser Praxis

4 Heinz Leitner, Dokumentationsbericht über die Erhaltung der Johanniskapelle von Pürgg 1994, unveröffentlichter Bericht, Obdach 1996 (Leitner 1996); Elga Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreich, Band 2, Wien 2002, S. 359 f. (Lanc 2002).

5 Unveröffentlichter Untersuchungsbericht des Naturwissenschaftlichen Labors der Abteilung für Konservierung und Restaurierung im Bundesdenkmalamt, GZ 14.829/6/2012, 2012.



Abb. 3: Blaue Linien auf dem weißen Untergewand in der Geburtsszene an der Südwand im Langhaus



Abb. 4: Untermalung in den grünen und blauen Hintergründen

sind die Ritzungen des Rautenmusters in der Rahmung des Pantokrators über dem Scheitelpunkt des Triumphbogens anzusehen, die in den bereits angetrockneten Untergrund eingeritzt wurden. Für die kreisrunden Formen, wie die Nimbusse und die Kreise im Scheitelpunkt der Fenster, wurde ein Zirkel verwendet.

Die Palette beschränkt sich auf wenige Pigmente, jedoch variierten die Ausführenden die Farbwirkung durch die

Untermalung mit unterschiedlichen Farbtönen, um, wie im Fall der annähernd schwarzen Untermalung, in den blauen Hintergründen die Farbtiefe des Ultramarins zu verstärken oder die Leuchtkraft des selben Pigments durch den Auftrag auf einem hellen Untergrund zu erhöhen, wie bei den formgebenden Linien im Untergewand Mariens in der Geburtsszene⁶ (Abb. 3). Ein ähnliches Ziel verfolgten die Maler durch die Unterlegung des kupferhaltigen Grünpig-

⁶ Helen Howard, *Scientific Examination of the Wall Paintings in the Johanneskapelle, Pürgg, Styria* [Wissenschaftliche Untersuchung der Wandmalereien in der Johanneskapelle in Pürgg, Steiermark], unveröffentlichter Laborbericht, London 1995.



Abb. 5: Detail des Malschichtaufbaus im Kopf des Abel an der südlichen Triumphbogenwand des Langhauses



Abb. 6: Pinselduktus im Gesicht des Abel



Abb. 7: Vielfalt der Muster im Gewand des Abel an der südlichen Triumphbogenwand im Langhaus

ments mit gelbem Ocker oder seinen Auftrag auf eine weiß getünchte Fläche (Abb. 4). Die Anwesenheit des Kupferpigments wie auch der Umstand, dass einige Farbpartien

heute unterbunden vorliegen, deuten auf die Nutzung von organischen Bindemitteln wie auch auf den Auftrag auf den bereits einigermaßen trockenen Untergrund hin. Ein naturwissenschaftlicher Nachweis der organischen Zusätze war jedoch aufgrund der Bearbeitungen der Malereien in der jüngeren Vergangenheit nicht möglich. Durch die Ausmischung mit Kalk konnte die Farbwirkung der Erdpigmente, wie etwa roter und gelber Ocker sowie Holzkohle, nuanciert werden. Eindrucksvoll ist dies in den Inkarnaten nachvollziehbar. Jene großen Figuren im Langhaus und im Chor wurden in pseudo-byzantinischer Art aufgebaut. Zuerst wurde ein flächiger Lokaltön aufgebracht, danach die Schatten in Grün oder Gelb ausgeführt und die roten Flächen und weißen Höhungen aufgesetzt. Zuletzt wurden die roten und schwarzen Konturen und teilweise eine blaue Begleitlinie gezogen (Abb. 5). Die mit Kalk ausgemischten Lokaltöne wurden pastos aufgetragen: Der Pinselduktus wirkt formgebend, gewollt plastisch und der Kontur folgend, als wolle er den Gesichtern eine Lebendigkeit verleihen (Abb. 6).

Die pastos applizierten Schmuckelemente und die vielfältigen Muster in den Gewändern und der Vorhangzone sollen ebenso wie die heute zumeist nur mehr als Abdruck erkennbaren Schablonenmuster im Mäanderfries den Wert des Dargestellten und dessen Wirkung steigern sowie die Stellung und den Repräsentationswillen der beiden Stifter dokumentieren (Abb. 7).

Der Zustand der Wandmalereien

Trotz der unbestreitbaren Qualität der malerischen Ausstattung sind einige wenige herstellungstechnische Mängel vorhanden, die sich in unterschiedlichen Schadensbildern äußern.

Zum einen sind an der Südwand im oberen Register zwischen erstem und zweitem östlichen Fenster millimetergroße und bis in den Putzträger reichende Ausbrüche festzustellen, in deren Mitte sich jeweils ein Glimmerkorn befindet. Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen belegen die Anwesenheit von Glimmer und Pyrit im romanischen Verputz.⁷ Durch den wiederholten Eintrag von Feuchtigkeit reagieren diese Schichtsilikate mit einer Volumenzunahme, die zu einem Wegdrücken der

7 Untersuchungsbericht des Naturwissenschaftlichen Labors des Bundesdenkmalamts, GZ 14.829/14/2013, 10.7.2013.



Abb. 8: Rötelschrift des Schulmeisters auf der Pürgg von 1600 in der Laibung des westlichen Fensters an der Südwand des Langhauses

aufliegenden Teile führt und in weiterer Folge zu einem Abplatzen von kleinteiligen Putzschollen mit Malschicht. Zum anderen sind Frühschwundrisse festzustellen, die bereits bei der Ausmalung vorhanden waren und daher mit Farbe gefüllt sind.

Ein weiteres Schadensbild, das jedoch nicht eindeutig auf eine herstellungstechnische Unachtsamkeit zurückzuführen ist, sind die wenigen unterbundenen Malschichtstellen. Der Großteil der Malschicht ist gut gebunden, doch sind einzelne pastos aufgetragene Farbflächen, insbesondere an der südlichen Triumphbogenwand, das gelbe, horizontale Band und das braune Gewand des Stifters, unterbunden und empfindlich gegenüber mechanischer Belastung. Bereits vor der Übertünchung im Barock entstanden durch die Nutzung Schäden an den Wandmalereien. Besucher der Kapelle hinterließen zum Beispiel eingeritzte und mit Rötel ausgeführte Inschriften an den Wänden. Besonders an den Wandflächen über der ehemaligen Empore sind Graffiti aus unterschiedlichen Zeiten vorhanden. Eine Inschrift mit Rötel in der westlichen Fensterlaibung an der Südseite mit der Jahreszahl 1600 kann einen terminus ante quem für die Umbauarbeiten bzw. den Abbruch der Empore liefern (Abb. 8).

Mehrere bauliche Veränderungsphasen haben ihre Spuren an den Wänden hinterlassen, so zum Beispiel die zwei Türöffnungen aus unterschiedlichen Zeiten an der

Nord- und Südwand im Langhaus. Die in regelmäßigen Abständen vorhandenen Fehlstellen im oberen Register des Langhauses zeugen von dem Einbau des barocken Gewölbes. Auch die Form des barocken Fensters lässt sich heute noch anhand der Kittung im unteren Register der Südwand nachvollziehen.

Die Freileigungsarbeiten im späten 19. Jahrhundert haben zu weiteren kleinteiligen Schäden an der Malschicht, der Tünche und dem Putzträger geführt. Über die Oberfläche verteilt sind Hackspuren und Kratzer von unterschiedlichen Werkzeugen und die durch die Freilegung reduzierte Malschicht zu sehen. Gleichzeitig sind Tünche-, Gipsgrundierungs- und Übermalungsreste auf der Oberfläche vorhanden, die teilweise als Schichtenpaket wie auch als Schleier vorliegen.

Ob bei der Freilegung im späten 19. Jahrhundert auch der romanische Verputz von der Westwand entfernt wurde oder bereits vorher aufgrund der Durchfeuchtung der Westwand so stark geschädigt war, dass er nicht mehr vorhanden war, oder vor dem 19. Jahrhundert ersetzt wurde, bleibt ungewiss.

Im Zuge der Restaurierung von Theophil Melicher zwischen 1889 und 1894 wurde nach der Freilegung auf die gesamte Oberfläche eine Öl-Harz-Wachsemlusion aufgetragen, um die ungleichmäßige Oberflächenerscheinung zu reduzieren, die Schleier verschwinden zu lassen und die Farben

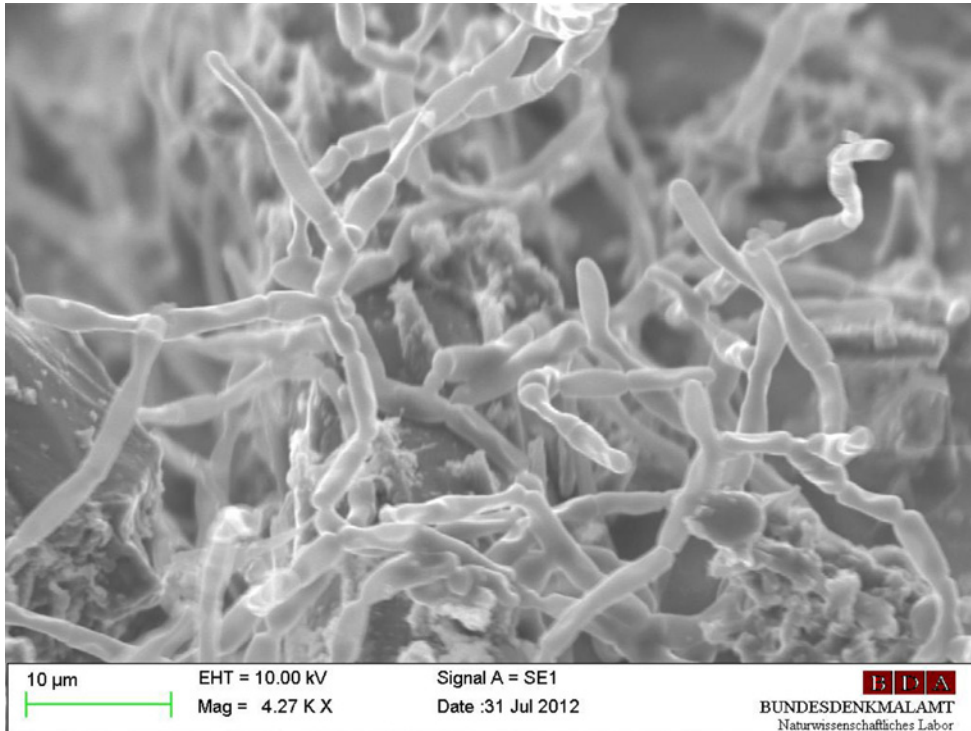


Abb. 9: Langhaus, Nordwand, starker aktiver Bewuchs mit Mikroorganismen, Aufnahme im Rasterelektronenmikroskop

anzufern.⁸ Zur Vereinheitlichung der Oberfläche und als Träger für die Übermalung wurde in einigen Bereichen großflächig eine Gipsglätte aufgetragen und die Malereien im romanischen Stil ergänzt.⁹ Die Tränkung mit dem Öl-Wachs-Harz Gemisch äußert sich noch heute durch die veränderte, glänzende Oberfläche, die im Streiflicht besonders ins Auge sticht.

Nachdem sich bereits 1902 Schäden an den restaurierten Wandmalereien zeigten und 1915 erste Freilegungsversuche durchgeführt wurden, dauerte es bis 1937, bis die malerische Ausstattung „entrestauriert“ wurde.¹⁰ Die Übermalung wurde mit Hilfe einer 7% Ammoniumkarbonatlösung abgenommen, mit einer 2% Seifenlösung und zuletzt mit Wasser nachgewaschen. Wachs von der Behandlung der 1890er Jahre wurde mit Petrolether in einem Verhältnis von 1 zu 2 mit Benzol gemischt, reduziert. Nach der Trocknung der Wände wurde eine Regeneration der Malerei mit einer Mischung aus 66 g Benzol, 34 g

Petrolether und 1,5–2 g geschmolzenem Bienenwachs laut Rezept des Instituts für Konservierung und Technologie in Wien empfohlen.¹¹ Aufgrund des Zweiten Weltkrieges mussten die Restaurierungsarbeiten 1939 unterbrochen werden.¹² Erst 1948 konnten die Arbeiten, diesmal unter der Leitung von Franz Walliser, wiederaufgenommen und beendet werden. Da es zu den Maßnahmen dieser Restaurierung kaum Aufzeichnungen gibt, können nur die Beobachtungen vor Ort Aufschluss über die getätigten Arbeitsschritte geben.

Die Übermalungen und die Gipsglätte wurden mit unterschiedlichen Werkzeugen großflächig, aber nicht vollständig entfernt. In Bereichen wie jener der alttestamentarischen Figuren und der Wandteppiche im Chor sowie der Evangelistensymbole im Chorgewölbe und in der Vorhangzone im Langhaus und dem Fries darüber verblieb mehr von der Überfassung als in anderen Flächen. In der nördlichen Triumphbogenlaibung über dem Gesims

8 Lanc 2002, S. 360.

9 Die materialwissenschaftlichen Analysen einer Probe mit Gaschromatographie-Massenspektrometrie (GC-MS), durchgeführt 2011 am Naturwissenschaftliches Labor des Kunsthistorischen Museums Wien von Václav Pitthard, konnten eine Mischung aus einem natürlichen Öl, vermutlich Walnussöl und Spuren von Kiefernharz und Bienenwachs nachweisen.

10 Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale, dritte Folge, erster Band, Wien 1902, S. 208; Lanc 2002, S. 360.

11 Herbert Seiberl / Josef Zykan / Fritz Weninger / Adolf Adam, Gegenstand Entrestaurierung der Johanneskapelle in Pürgg, unveröffentlichtes Protokoll aufgenommen am 26. August 1939 in Pürgg, Archiv des Bundesdenkmalamtes.

12 Ebenda.



Abb. 10: Dunkle Pilzspots in der Stifterfigur an der südlichen Triumphbogenwand im Langhaus

wurde eine rechteckige, intakte Fläche der Bemalung von Theophil Melicher als Primärdokumentation belassen. Die in einigen Figuren vorhandenen Bleistiftstriche, vor allem in den Gesichtern und den Händen sind nicht eindeutig einem Eingriff zuzuordnen, ebenso die Bleistiftkreuze, die sich in regelmäßigen Abständen an allen Wandflächen befinden. Fehlstellen wurden je nach Tiefe mit Grobputz und/oder einem hellen Feinputz, der teilweise an den Rändern das Original überlappt und nicht niveaugleich ausgeführt ist, geschlossen. Die geglättete Oberfläche der Kittungen wurde durch einen farbigen, organisch gebundenen Anstrich in die umgebende Fläche integriert und einige Rahmungen und Konturen der Darstellungen wurden angedeutet. Um den reduzierten Zustand zu imitieren, wurde auf die bereits farbig integrierten Kittungen mit einem Schwamm oder einem Tuch eine helle, organisch gebundene Farbe aufgetragen. Die Malschichtfehlstellen wurden an wenigen Stellen vollflächig oder mit Strichen farbig retuschiert.

Die Ergänzungen dieser letzten Restaurierung an den romanischen Wandmalereien zeigten 2011 unterschiedliche Schadensbilder, die auf die klimatischen Verhältnisse, die Mauerwerksfeuchte und die damit verbundene Anreicherung mit bauschädlichen Salzen sowie die starke Verschmutzung und das Wachstum von Mikroorganismen zurückzuführen waren. An den Kittungen, die 1939

erfolgten, waren im westlichen Bereich die massivsten Schäden vorhanden, die sich in Form von Verfärbungen/Versinterungen der Oberfläche und Ausbrüche sowie geschädigter, absandender Putzstruktur äußerten. Alle farbigen Ergänzungen auf den Kittungen waren unterbunden und ähnlich verschmutzt wie die restliche Wandoberfläche.

Das Aussehen der Malereien wurde durch Verschmutzung, Veränderungen auf Grund der vergangenen Bearbeitungen und den biogenen Befall beeinträchtigt, der in Zusammenhang mit Feuchtigkeit und bauschädlichen Salzen, aber auch mit den in der Vergangenheit eingebrachten Materialien steht. Die klimatischen Bedingungen, die undichten Fenster, die Staubauflagen und vermutlich der Auftrag von organischen Substanzen auf der Oberfläche haben das Wachstum von Pilzen und Mikroorganismen auf den Malereien begünstigt (Abb. 9). Der Befall von Pilzen in Form von runden, braunen Spots und von flächigen schwarzen Belägen ist vermehrt an den oberen Wandbereichen der Nord-, Süd- und Ostwand des Langhauses in Zusammenhang mit den kompakten Schmutzaufgaben festzustellen. Durch die unruhige Oberfläche haben sich besonders an den erhabenen Stellen massive Schmutzablagerungen gebildet, die durch das wiederholte Einwirken von Feuchtigkeit gut an der Oberfläche anhaften (Abb. 10). Die Analysen haben gezeigt, dass sich das Pilzwachstum



Abb. 11: Rosa Verfärbungen durch Mikroorganismen und Feuchte und Salz induzierte Schädigung des Verputzes



Abb. 12: Risse und lose Putzschollen im Mäanderfries an der Südwand im Langhaus

nicht nur auf die Oberfläche beschränkt, sondern auch die Schichten unterhalb der Malschicht betrifft.¹³

Die rosa Verfärbung an der Westwand, den Sockelbereichen in Langhaus und Chor, den Laibungen der seitlichen Öffnungen im Langhaus und den Sohlbänken der nördlichen Fenster sind auf das Wachstum von Bakterien zurückzuführen, die den originalen Bestand wie auch die Kittungen irreversibel verfärben (Abb. 11). Die bisherigen Erkenntnisse deuten auf halophile Bakterien hin, deren Wachstum durch die Kondensation an kalten Wandbereichen und Feuchteintrag begünstigt wird.¹⁴ Ein Algenbewuchs konnte an den dauerhaft durchfeuchteten und den durch Wassereintritt geschädigten Bereichen festgestellt werden.

Die Leitfähigkeitsmessungen von 1976 und 2011/12 sowie die quantitativen Salzuntersuchungen bestätigten die Vermutung, dass es in der Vorhangzone und den durch Kondensation und Wassereintrag beeinträchtigten Bereichen zu einer Anreicherung mit bauschädlichen Salzen, zumeist Magnesiumsulfat und Kalziumsulfat, gekommen ist.¹⁵

In der von Heinz Leitner 1994 durchgeführten Kartierung wurden exemplarisch die Hohlstellen an der Nordwand

grafisch erfasst.¹⁶ Bei der Untersuchung 2011 zeigte sich, dass gefährdete Hohlstellen vermehrt in den Bereichen der Putzgrenzen unter den nördlichen Fenstern und in originalen Partien angrenzend an Kittungen auftraten. Begleitet wurden diese Schwachstellen von Putzschollen, die auch entlang von statischen Rissen anzutreffen waren (Abb. 12).

Maßnahmen zur Erhaltung

Das überlieferte Erscheinungsbild der romanischen Malereien und der Raumschale wird durch die baulichen Veränderungen in den folgenden Jahrhunderten und die Vorgängermaßnahmen von 1889 bis 1894 und von 1939 bis 1948 geprägt. Das aufgrund des vorgefundenen Zustands angestrebte Restaurierziel sollte die Geschichte des Objektes respektieren und die Wirkung der durch die Malereien definierten Raumschale nicht stören. Dieses Ziel verfolgte bereits Franz Walliser, der durch die angedeutete Ergänzung von Rahmungen und Konturen die Fehlstellen integrierte und so eine erlebbare Raumwirkung erzielte.¹⁷

13 Leitner 1996.

14 Mündliche Auskunft von Katja Sterflinger.

15 Johannes Weber / Walter Prochaska, Untersuchung der Salze, unveröffentlichter Untersuchungsbericht, 2012; Ivo Hammer / Jürgen Pursche / Nicolas Waltz, Leitfähigkeitsmessungen, unveröffentlichte Kartierung, 1976–1977, Archiv des Bundesdenkmalamts.

16 Leitner 1996.

17 Siehe den Beitrag von Bernd Euler-Rolle und Markus Santner zu den Entscheidungsprozessen zum Restaurierziel in dieser Publikation.

Vor den Überlegungen und Diskussionen zur zukünftigen Präsentation der Raumschale war das Ausmaß der substanzerhaltenden Maßnahmen durch den Grad der Schädigung und das von den Ursachen ausgehende Schadenspotenzial vorgegeben. Die konservatorischen Maßnahmen konzentrierten sich auf die Bekämpfung des biogenen Befalls, die Reduktion des Feuchteintrags und der materialimmanenten Schadenspotenziale. Eine große Bedeutung bei der Erhaltung der Malereien kam auch der Stabilisierung des Klimas zu.

Um die Schwankungen und die zumeist hohe relative Luftfeuchte zu minimieren und die Wassereinträge über die Fenster und Anbauten zu verhindern, wurden bauliche Maßnahmen gesetzt, deren jeweilige Wirksamkeit mittels kontinuierlicher Klimamessungen beobachtet wurde. Zusätzlich zu den Klimaaufzeichnungen im Außen- und Innenbereich wurden die Leitfähigkeitswerte an definierten Referenzflächen jährlich dokumentiert und einer optischen Überprüfung unterzogen.

Die baulichen Instandsetzungsarbeiten umfassten die Verlegung des Eingangs an seinen ursprünglichen Ort in der Westwand, die Vermauerung des Eingangs an der nördlichen Langhauswand, den Abbruch des rezenten nördlichen Vorbaus, die Abdichtung der Türe in der Südwestwand des Langhauses und der Fenster, die Erneuerung der Drainage im Außenbereich und die Einbringung einer Rollierung und eines neuen Bodens im Inneren des Langhauses nach den archäologischen Grabungen. Diese Maßnahmen erfolgten im Vorfeld der Konservierung und Restaurierung der Raumschale und sollen in Zukunft durch periodisch durchgeführte Monitoringkampagnen ebenso wie durch eine kontinuierliche Klimamessung überprüft werden.

Der Konservierung wie auch den restauratorischen Arbeitsschritten gingen Testreihen und eine Arbeitsprobe voran. Gefährdete Hohlstellen und Putzschollen wurden mit kalkbasierten Hinterfüllmaterialien verfüllt bzw. fixiert. Unterbundene Malschichtbereiche wurden mit in Ethanol dispergiertem Nanokalk gefestigt. Die Verwendung organischer Festigungsmaterialien wurde aufgrund des Befalls mit Schimmelpilzen und anderen Mikroorganismen von Anfang an ausgeschlossen.¹⁸ Die umfangreichste Aufgabe



Abb. 13: Vor (obere Bildhälfte) und nach (untere Bildhälfte) der Trockenreinigung

bildete die Bekämpfung des biogenen Befalls, der sich nicht nur auf die an der Oberfläche sichtbaren, dunklen und rosa Auflagen beschränkte, sondern auch den Putzträger infiltriert hatte.

Nach Rücksprache mit Katja Sterflinger wurde eine Behandlung der Mikroorganismen mit 70%igem Ethanol angedacht. Im Rahmen einer Testreihe stellte sich die Applikation mit Zellstoffkompressen über Japanpapier als effektivste Methode heraus. Nach der Abnahme des aufliegenden Schmutzes mit Gomma Pane erfolgte die großflächige Anwendung auf allen Flächen (Abb. 13). Die an der Oberfläche sichtbaren Spots und dunklen Auflagen ebenso wie einzelne durch Mikroorganismen rosa verfärbte Bereiche konnten auf ein Minimum reduziert werden. Behandlungsversuche zur Abnahme permanenter Verfärbungen durch rosa Mikroorganismen mit einem

¹⁸ Untersuchungsberichte des Naturwissenschaftlichen Labors des Bundesdenkmalamts, GZ. 14.829/3/2011 und GZ. 14.829/7/2011.



Abb. 14: Integration der großen Kittungen an der Langhaus Nordwand

Laser an den Steinflächen der Westwand waren erfolgreich, von einer Reinigung der verputzten und gefassten Flächen wurde jedoch aufgrund von aufgetretenen Farbveränderungen abgesehen.¹⁹

Mit der Reinigung nach einem vorab definierten Reinigungsgrad wurde bereits ein erster Schritt der Präsentation und der Klärung des Bestandes gesetzt. Die Verfärbungen, Schleier, Tünche- und Gipsreste verunklärten in unterschiedlichem Ausmaß die Lesbarkeit der romanischen Malerei in ihrem Detailreichtum. Die partielle Nachfreilegung offenbarte einerseits exquisite Details der Malweise und der ornamentalen Vielfalt in den Gewändern und Friesen und führte zu einer Lesbarkeit so mancher nur schwach erahnbaren Inschriften. Andererseits zeigte sie auch den partiell stark reduzierten Zustand der Malschicht und die starken Kontraste zwischen den gut und schlecht erhaltenen Bereichen auf. Um ein Auseinanderdriften der ergänzten und der originalen Bereiche in der Vorhangzone und an den Figuren an den Wandflächen im Chor zu minimieren, wurden Gipskittungen mit Malschichten

und großflächige Übermalungen von Theophil Melicher dort belassen, wo darunter keine romanische Ausmalung zu erwarten war. Die Gefahr für den Bestand, die von den gipshaltigen Materialien in Zusammenhang mit Feuchtigkeit ausgeht, wurde nach den gesetzten Instandsetzungsmaßnahmen und der Kontrolle der klimatischen Verhältnisse als vertretbar eingestuft.

Dieser „gemischte“ Erhaltungszustand wurde unter der Prämisse akzeptiert, dass die Geschichte der Kapelle und ihrer Ausstattung so tradiert werden kann und trotz der vielfältigen Schichten eine einheitliche Raumwirkung erzielt wird. Nach anfänglichen Diskussionen zur Art der Präsentation der Kittungen der Restaurierung von 1939 bis 1948 und ihrer Auswirkung auf das angedachte Restaurierungsziel, entschloss sich das Team der Restaurator:innen zur Übernahme aller Ergänzungen mit Informationswert und der Adaptierung des Konzeptes, das bereits Walliser verfolgte.

Die strukturell geschädigten Ergänzungen aus Gips wie auch jene aus Kalkmörtel wurden entfernt und gegen

19 EOS 1000, LQS, Q-switched Nd:YAG, 1064 nm im Energiebereich von 130 bis 380mJ.

an die umgebende Fläche angepasste Kalkmörtel ausgetauscht. Der ergänzte, dunkle Sockelbereich wurde ebenso erneuert wie auch die 1948 neu entstandenen Pilaster im Chor. Die farbige Integration der Oberfläche der neuen wie auch der bereits vorhandenen Kittungen erfolgte mit Kalklasuren und einer anschließenden „Strukturierung“ durch unterschiedlich eingefärbte Kalktünchen. Die übereinander gestupften, farbig unterschiedlichen Kalklasuren lassen eine leicht flirrende Oberfläche entstehen, die sich in ihrer Wirkung der reduzierten Umgebung anpasst.

Das Präsentationskonzept Franz Wallisers aufnehmend, wurden die Rahmungen und die wandverbundenen Teile der romanischen Empore auf den großflächigen Kittungen ergänzt. Auf Letztere wurde hierfür eine Kalklasur aufgestrichen und anschließend die Rahmung nach-

gezogen. Als letzter Schritt erfolgte der Auftrag der Schwammstrukturierung, um optische Differenzierungen entstehen zu lassen und den fragmentarischen Charakter der romanischen Malerei zu imitieren, ähnlich der Idee des *tratteggio*. Die Farbwirkung und Dichte der gestupften Fläche orientierten sich an der umgebenden romanischen Wandmaleroberfläche.

Die kleinen Fehlstellen in der Malerei wurden mit grauen Farblasuren in unterschiedlicher Intensität geschlossen. An größeren Ausbrüchen wurde mit einer Strichretusche gearbeitet. Die angewandten Retuschetechniken wurden in ihrer Dichte, Intensität und Art an die umgebende romanische Oberfläche angepasst, um den gealterten Charakter nicht zu beeinträchtigen, jedoch die originale Malerei in den Vordergrund zu stellen und die Fehlstellen optisch zurückzudrängen.

Zur Datierung der Johanneskapelle in Pürgg – dendrochronologische und ¹⁴C-Analysen am Dachwerk des frühen 12. Jahrhunderts

Die Johanneskapelle in Pürgg ist aufgrund ihrer Wandmalereien berühmt, die – einzigartig für Malereien des 12. Jahrhunderts in Österreich – hier weitgehend erhalten sind.¹ Während die inzwischen mehrfach restaurierte Ausmalung lange in die frühen 1160er Jahre datiert wurde, stellen neuere Studien sie ins späte 12. Jahrhundert.² Der Kapellenbau selbst wird meist mehrere Generationen früher, kurz vor bzw. um 1100 angesetzt.³

Eine präzise zeitliche Einordnung der Errichtung der Kapelle ist über historische Angaben nicht möglich, da die erste historische Erwähnung ins Jahr 1350 datiert.⁴ Zur Gebäudedatierung bietet sich neben kunsthistorischen und bauanalytischen Ansätzen⁵ vor allem die dendrochronologische Analyse von Konstruktionshölzern an, eröffnet doch dieser methodische Ansatz prinzipiell die

Möglichkeit einer jahrgenaue Bestimmung von Fälldaten und damit, so bauzeitliche Hölzer erhalten sind, auch der Errichtungszeit. Wesentlich dabei ist, dass eine zeitliche Übereinstimmung der Schlagdaten der originären Bauhölzer mit der Errichtung des Gebäudes selbst gegeben ist, etwas, was im Alpenraum inzwischen durch vielfache Vergleiche eindeutig belegt ist.⁶

Holzmaterial ist in der Johanneskapelle mit der Balkendecke im Langhaus, den beiden Dachstühlen über Langhaus und Chor sowie dem barocken Glockenreiter vorhanden (Abb. 1). Eine bauzeitliche Stellung und damit mittelalterliche Datierung dieser Hölzer wurde in Beschreibungen der Johanneskapelle bisher jedoch nicht angenommen, vielmehr ist von einer „rekonstruierten Flachdecke“⁷ oder auch von einer „flachen neuen Holzdecke“⁸ die Rede, erneuert

-
- 1 Elga Lanc, Pürgg (Stmk.). Johanneskapelle, in: Hermann Fillitz (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 1. Früh- und Hochmittelalter, Prestel, München u. a. 1998, S. 427–430, besonders S. 429 (Lanc 1998).
 - 2 Wilhelm Deuer, *Kunstgeschichte*, in: Wolfgang Suppan (Hg.), *An der Wiege der Steiermark. Die Chronik Pürgg- Trautenfels, Gnas 2013*, S. 427–496, besonders S. 435–449 (Deuer 2013); Johann Tomaschek, *Vom Zeitgeist des 12. Jahrhunderts. Die Fresken der Johanneskapelle von Pürgg in theologischer und kirchengeschichtlicher Betrachtung*, in: *Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte*, 34. Jg., H. 3, 2013, S. 4–23, besonders S. 21 (Tomaschek 2013).
 - 3 Deuer 2013, S. 440; Walter von Semetkowsky, *Denkmalpflege in Steiermark. Die Johanneskirche in Pürgg und ihre Ausmalung*, *Das Joanneum. Beiträge zur Naturkunde, Geschichte, Kunst und Wirtschaft des Ostalpenraumes* 1, 1940, S. 54 f. (Semetkowsky 1940); Astrid Steinegger, *Im Boden verborgen? Die archäologischen Untersuchungen in der Johanneskapelle von Pürgg im Jahr 2013 und ihre Erkenntnisse zur Bau- und Restaurierungsgeschichte*, in: *Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte*, 35. Jg., H. 3, 2014, S. 16–21 (Steinegger 2014).
 - 4 Evelyn Weiss, *Der Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pürgg*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXII, Wien 1969, S. 4–42, besonders S. 9.
 - 5 Eine Bauanalyse der Johanneskapelle wurde von Martin Mittermair durchgeführt (vgl. diesen Band).
 - 6 Kurt Nicolussi / Thomas Pichler, *Altes Holz in feuchten Mauern. Zur Frage der zeitlichen Kongruenz von Fälldaten und Baudaten in Tirol*, in: Anja Diekamp (Hg.), *Naturwissenschaft und Denkmalpflege*, Innsbruck 2007, S. 91–99; Michael Grabner / Günther Buchinger / Markus Jeitler, *Stories about building history told by wooden elements – case studies from Eastern Austria*, in: *International Journal of Architectural Heritage* 12/2, 2018, S. 178–194.
 - 7 Lanc 1998, S. 427.
 - 8 *Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark*, Kurt Woisetschläger / Peter Krenn (Hg.), Wien 1982, S. 382 (Dehio-Handbuch 1982).



Abb. 1: Die Südseite der Johanneskapelle in Pürgg mit den Satteldächern über Chor und Langhaus sowie dem barocken Glockenreiter (Aufnahme: 15. Juli 2021)

während der Restaurierungsarbeiten um 1890 bzw. in der Periode 1939–1948.⁹ In einer jüngst publizierten Studie werden die Dachstühle erstmals genauer beschrieben und mit der Einschätzung „um 1200“ wird zumindest ein mittelalterliches Datum angenommen.¹⁰

Die Analysen zur dendrochronologischen Datierung der Kapellenhölzer wurden im Auftrag des Bundesdenkmalamtes 2018 begonnen¹¹ und mit mehrfachen Nachbeprobungen bis 2021 fortgeführt. Ergänzend erfolgten am Holzmaterial auch ¹⁴C-Analysen um erzielte Dendro-Daten abzusichern beziehungsweise bei unklarer dendrochronologischer Datierungslage eine erste zeitliche Eingrenzung der Bauhölzer zu erreichen.

Die zehn im Langhaus ansichtigen Balken der Flachdecke (Abb. 2) dienen funktional auch als Binderbalken des Dachstuhls, bilden sie doch mit den Sparren des Dachstuhls konstruktiv jeweils Dreiecke. Die Balken kragen dabei

jeweils über die Seitenmauern hinaus vor, die Traufzone wird durch in Nuten der Balken eingeschobene Bretter abgedichtet.¹² Die durch hochrechteckige Querschnitte charakterisierten Deckenbalken¹³ sind heute im Dachraum an der Oberseite mit Längsfalzen versehen, in die kurze Deckenbretter quer eingelegt sind. Im Kirchenraum ergibt sich dadurch der Eindruck einer Balkendecke mit aufliegenden Brettern. Konstruktiv verstärkt werden die zehn Sparrendreiecke des Langhausdachstuhls (Abb. 3, 4) vor allem durch einen doppelt stehenden Stuhl, bestehend aus jeweils zwei Kopfrähmen und Schwellen, je vier Säulen auf beiden Seiten des Stuhls und drei Querbalken, die die beiden Kopfrähme überspannen und verspreizen. Die Kopfrähme und Stuhlschwellen sind dabei im Dachraum zwischen den beiden Giebelwänden mit jeweils wenigen Zentimetern Abstand zu den Mauern eingespannt, jedoch nicht in diesen eingerastet. Die Stuhlschwellen sind in Aus-

9 Walter Frodl, Die romanischen Wandgemälde in Pürgg nach der Entrestaurierung, in: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege, Bundesdenkmalamt (Hg.), Wien 1948, S. 147–176, S. 150 f. (Frodl 1948); Alice Harnoncourt, Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei um 1900, Dipl.Arb., Wien 1999, S. 45.

10 Hermann Fuchsberger / Elisabeth Wahl, Kirchendachwerke des 12. bis 16. Jahrhunderts: Entwicklungen in Österreich zwischen Donau und Drau, in: Hermann Fuchsberger (Hg.), Mittelalterliche Dachkonstruktionen in Österreich, Studien zur Internationalen Architekturgeschichte 177, Bd. 1, 2021, S. 57–129, besonders S. 60–63 (Fuchsberger / Wahl 2021); Hermann Fuchsberger / Michael Grabner / Elisabeth Wahl, Pürgg – Filialkirche Hl. Johannes, in: Hermann Fuchsberger (Hg.), Mittelalterliche Dachkonstruktionen in Österreich – Steiermark, Studien zur Internationalen Architekturgeschichte 177, Bd. 6, 2021, S. 115–120 (Fuchsberger / Grabner / Wahl 2021).

11 Hermann Fuchsberger wurde vom Leiter des Restaurierungsprojekts St. Johannes Kapelle Pürgg Markus Santner 2018 eingeladen, die Untersuchung der beiden Dachkonstruktionen auszuführen.

12 Vgl. den schematischen Dachstuhlquerschnitt in Fuchsberger / Grabner / Wahl 2021, S. 116.

13 Die Maße der Deckenbalken variieren kaum und betragen im Mittel Höhe x Breite circa 23/22 x 12/13 cm.



Abb. 2: Untersicht Flachdecke Langhaus mit den weitgehend bauzeitlichen Deckenbalken

nehmungen der Deckbalken eingelegt und so verankert. Lediglich zwei Sparrenpaare sind durch kurze Kehlbalken verbunden, daneben sind acht Sparrenknechte Teil des heutigen Langhaus-Dachstuhls. Am westlichen Ende des Dachraums befindet sich auch die Konstruktion des barocken Glockenreiters, die unter anderem aus drei Säulen besteht, die auf über den Deckenbalken des Dachstuhls quer liegenden Schwellen stehen.

Im kleinen Chor-Dachraum (Abb. 5) finden sich fünf Sparrendreiecke, wobei die in die Mauerbank eingelassenen liegenden Binderbalken aufgrund der in den Raum hochragenden Chorkuppel nur als Balkenstummeln beziehungsweise Sattelbalken ausgeführt sind. Ausgesteift wird die Konstruktion durch zwei Mittelpfetten, die originär in den gemauerten Giebelwänden verankert und mit denen die Sparren über Holznägel verbunden sind. Über die Mittelpfetten spannen sich zwei Querbalken augenscheinlich jüngeren Datums.

Analysierte Hölzer

Insgesamt wurden 58 Holzelemente der Johanneskapelle analysiert. So wurden alle zehn Deckenbalken im Langhaus dendrochronologisch bearbeitet. Diese sind, wie im Dachraum nachweisbar, bauzeitlich in die Langhaus-Seitenmauern eingebettet.¹⁴ Der entlang der Westwand streichende Deckenbalken ist aus zwei unterschiedlichen Abschnitten zusammengesetzt, die beide analysiert wurden. Auch von 13 der 20 Sparren des Langhaus-Dachstuhls wurden Bohrkerne gezogen. Nicht in die Analyse miteinbezogen wurden Sparren, die nach ihrem Erscheinungsbild offensichtlich jüngeren Datums sind und potentiell nicht zum Originalbestand des Dachstuhls zählen, wie etwa die vier entlang der Giebelwände des Dachraums streichenden Holzelemente. Ebenfalls wurden 13 der 15 vorhandenen Hölzer des Stuhls im Langhaus-Dachraum, die je zweifach

14 Vgl. die bauanalytischen Ergebnisse von Martin Mittermair in diesem Band.



Abb. 3: Langhaus Dachraum,
Blickrichtung Westen



Abb. 4: Langhaus Dachraum,
Blickrichtung Osten

vorhandenen Kopfrähme und Schwellbalken, die drei Querbalken und sechs der acht Stuhlsäulen, untersucht. Dazu kommen am Langhaus-Dachstuhl noch zwei Proben von Sparrenknechten, eine von einem Kehlbalken und eine weitere von einem Traufeneinschubbrett. Bearbeitet wurden auch einzelne Hölzer des im Langhaus-Dachraum eingestellten Glockenreiters, Bohrkerne wurden an den beiden Schwellen sowie den drei Säulen gewonnen.

Vom Chor-Dachstuhl stammen insgesamt elf Bohrkern-Proben. Bearbeitet wurden sieben der zehn Binderbalken-Stummel, ein Sparren, eine Dachlatte und die originär in den beiden Giebelwänden sitzenden Mittelpfetten. Ebenfalls originär im Mauerwerk sitzt ein desgleichen beprobter Sturzbalken über der rechteckigen Maueröffnung in der Giebelwand zwischen Langhaus- und Chor-Dachraum (Abb. 6).



Abb. 5: Chordachraum, Blickrichtung Osten



Abb. 6: Der Durchlass zum Chordachraum in der östlichen Langhaus-Giebelwand mit Untersicht des Sturzbalkens puer-42

Methoden

Die Bohrkern (Abb. 7) wurden jeweils mit Hohlbohrern gezogen. Zum Einsatz kamen Fräs-¹⁵ sowie Verdrängungsbohrer, die Bohrkern mit 7 bzw. 5,5 mm Durchmesser erbrachten. Die Jahrringanalysen an den Bohrkernproben wurden sowohl im Dendrolabor des Instituts für Holztechnologie und nachwachsende Rohstoffe an der Universität für Bodenkultur, Tulln, als auch im Labor für Alpine Dendrochronologie des Instituts für Geographie der Universität Innsbruck ausgeführt. Die Bohrkern wurden vor den Jahrringbreitenmessungen jeweils feingeschliffen oder mit Klingen geglättet. Die Messungen erfolgten einerseits mit bildanalytischen Methoden sowie mit Binokular und Messtisch. An drei Fichtenproben wurden zusätzlich Blue Intensity (BI) Auswertungen durchgeführt.¹⁶ Ziel dieser Analysen war es, Proxy-Daten für die maximalen Holzdichten der Jahrringe zu erarbeiten als zusätzlich für Datierungszwecke nutzbare Parameter.¹⁷

-
- 15 Michael Grabner / Elisabeth Wächter / Elisabeth Johann, Wald, Holz und Dendrochronologie, in: Hermann Fuchsberger (Hg.), *Mittelalterliche Dachkonstruktionen in Österreich*, Studien zur Internationalen Architekturgeschichte 177, Bd. 1, 2021, S. 27–40, besonders S. 29.
- 16 Zur angewandten Methodik der Blue Intensity Analysen vgl. Andreas Österreicher / Georg Weber / Markus Leuenberger / Kurt Nicolussi, Exploring blue intensity – comparison of blue intensity and MXD data from Alpine spruce trees, in: Rob Wilson / Gerd Helle / Holger Gärtner (Hg.), *TRACE – Tree Rings in Archaeology, Climatology and Ecology 13*, Proceedings of the Dendrosymposium 2014, May 6th – 10th 2014 in Aviemore, Scotland, UK, Scientific Technical Report 15/06, GFZ German Research Centre for Geosciences, Potsdam 2015, S. 56–61.
- 17 Rob Wilson / David Wilson / Miloš Rydval / Anne Crone / Ulf Büntgen / Sylvie Clark / Janet Ehmer / Emma Forbes / Mauricio Fuentes / Björn E. Gunnarson / Hans W. Linderholm / Kurt Nicolussi / Cheryl Wood / Coralie Mills, Facilitating tree-ring

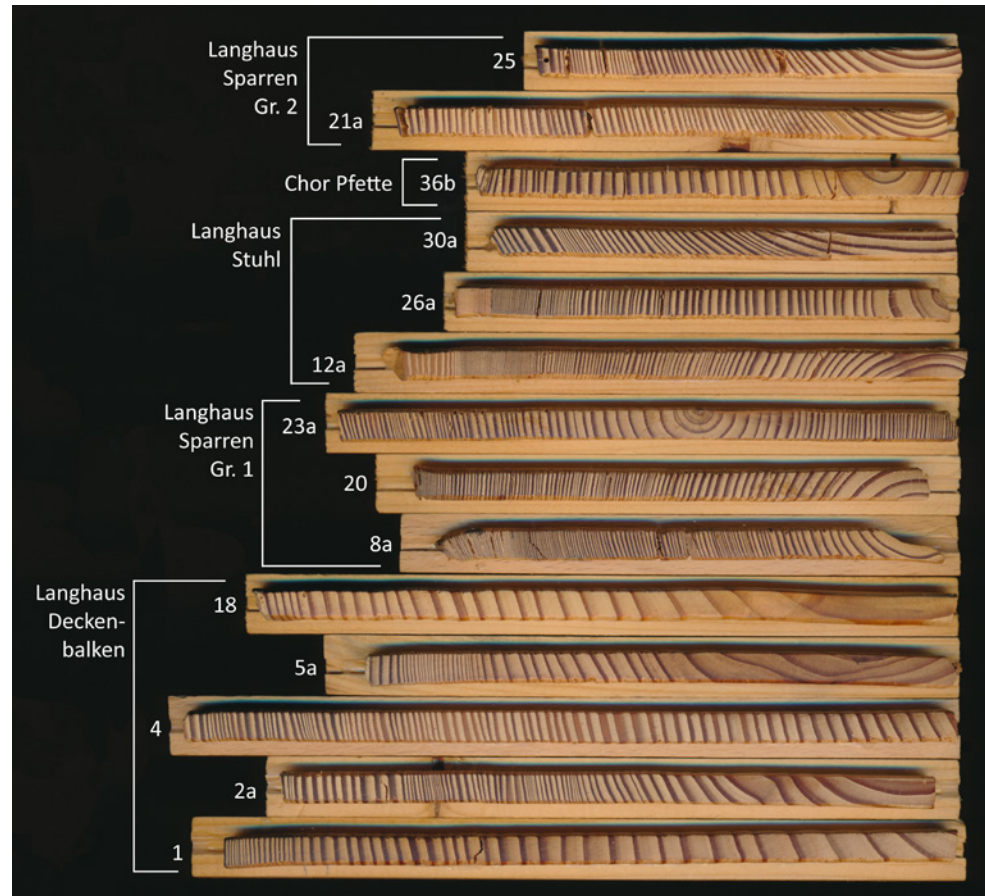


Abb. 7: Die ausgewählten Bohrkerne der Lärchenhölzer der Johanneskapelle dokumentieren die Heterogenität des verbauten Holzmaterials

Mit den Messdaten konnten jeweils Probenreihen erstellt werden, die die Basis für die Datierungsanalysen bildeten. Parallel zu den Jahringmessungen erfolgte immer die Bestimmung der Holzart und bei Lärchenhölzern die Identifizierung des eventuell vorhandenen, farblich differenzierbaren Splintholzes. Bei einem Fehlen des Kerns an einer Bohrprobe wurde zudem die Zahl der fehlenden Jahrringe bis zum Kern geschätzt. Genauso wurde an allen Proben bestimmt, ob es sich beim äußersten erfassten Jahrring um eine Waldkante, und damit den letzten vor dem Absterben oder der Schlägerung gebildeten Jahrring, handelt. Im Idealfall kann dabei auch die Saisonalität der Schlägerung (Sommer oder Herbst/Winter) bestimmt werden. Fehlt die Waldkante an der Holzprobe, etwa aufgrund von Holzbearbeitung oder Verwitterung, dann ist der letzte ausgewertete Jahrring der Probe ein *terminus post quem* für die Schlägerung und nachfolgende Nutzung.

Für Lärchenproben, an denen Splintholz identifizierbar war, erfolgte zudem eine Schätzung des Fälldatums, eine sogenannte Splintholzdatering. Für die Splintholzdaterungen kam ein statistisches Modell unter Berücksichtigung der Kernholz-Jahringzahl und des mittleren Jahringzuwachses im Splintholz zur Anwendung.¹⁸ Der bei solchen modellierten Fälldaten jeweils angemerkte Fehler der Schätzung ($\pm 11,4$ Jahre) besagt, dass mit 95,4% Wahrscheinlichkeit das gesuchte Fälldatum innerhalb des Zeitintervalls liegt.

Zur dendrochronologischen Datierung wurden die erarbeiteten Probenreihen untereinander statistisch sowie visuell verglichen und in weiterer Folge zu Dendro-Gruppen zusammengefasst. Auf Basis der relativ zueinander in Übereinstimmung gebrachten Serien dieser Dendro-Gruppen erfolgte die Bildung von Mittelkurven und in weiterer Folge wurden sowohl diese als auch die Einzelserien mit Referenzdatensätzen abgeglichen. Dafür standen verschiedene

dating of historic conifer timbers using Blue Intensity, in: Journal of Archaeological Science 78, 2017, S. 99–111.

18 Kurt Nicolussi, Dendrodaten zur Baugeschichte von Schloss Tirol. Eine Übersicht, in: Walter Hauser / Martin Mittermair (Hg.), Schloss Tirol. Bd. 1, Baugeschichte. Die Burg Tirol von ihren Anfängen bis zum 21. Jahrhundert, Schloss Tirol 2017, S. 526–549.

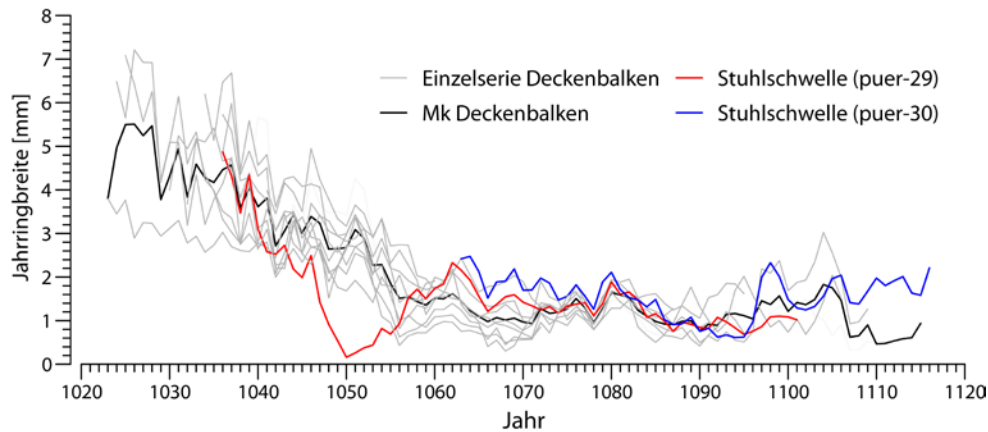


Abb. 8: Die Jahrring-Einzelserien der Deckenbalken bzw. deren Mittelkurve im Vergleich mit den Serien der beiden Stuhlschwellen puer-29 und puer-30 des Stuhls im Langhaus-Dachraum

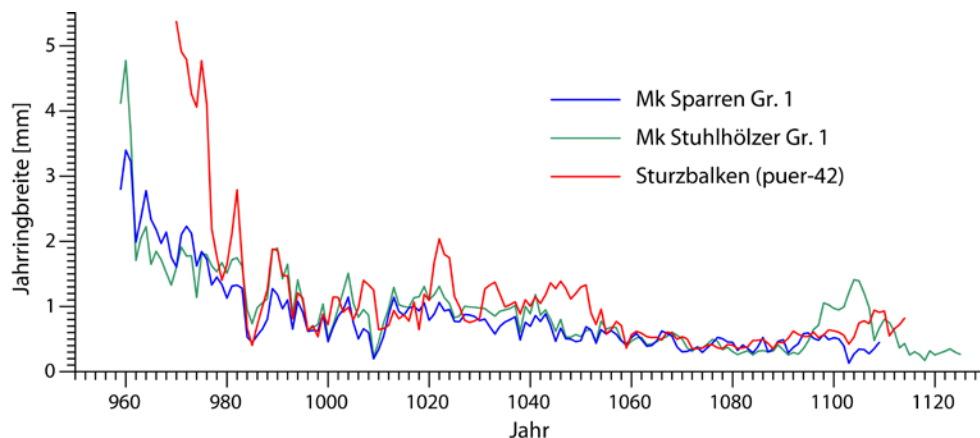


Abb. 9: Die Mittelkurven der Sparren Gr. 1 und der Stuhlhälzer Gr. 1 des Langhaus-Dachstuhls im Vergleich mit der Giebelwand-Sturzbalken puer-42

Referenzdatensätze und Jahrringchronologien für Lärche und Fichte bzw. Jahrringbreiten und Holzdichten aus dem Ostalpenraum zur Verfügung.¹⁹

Die ¹⁴C-Messungen an ausgewählten Holzproben erfolgten am Labor für Ionenstrahl Physik der ETH Zürich.²⁰ Das für diese Messungen verwendete Holzmaterial, das jeweils

einen bis maximal drei Jahrringe umfasst, wurde davor definiert, also mit Bezug zu den Jahrringserien, den Bohrkernen entnommen (Tab. 1). Die erzielten ¹⁴C-Messdaten konnten mit dem Programm Oxcal 4.4 und der ¹⁴C-Kalibrationskurve IntCal20 in Kalenderjahre umgerechnet werden.²¹ Das Programm Oxcal 4.4 wurde auch zur ver-

19 Unter anderem wurden Jahrringbreiten- und Holzdicke-Datensätze aus dem Dachstein-Gebiet und dem Tiroler Raum einschließlich Südtirols und Norditaliens verwendet. Vgl. Anna E. Bebbler, *Una chronologia del larice (Larix decidua Mill.) delle Alpi orientali italiane*, in: *Dendrochronologia* 8, 1990, S. 119–140; Kurt Nicolussi, *Schloss Tirol. Hölzer als Zeugen von 900 Jahren Bauentwicklung / Castel Tirol. 900 anni di storia attraverso i reperti lignei*, in: *Bauforschung auf Schloss Tirol / Studi di storia edilizia a Castel Tirol*, H. 4, Schloss Tirol 2006, S. 9–50; Michael Grabner / Andrea Klein / Daniela Geihofer / Hans Reschreiter / Fritz E. Barth / Trivun Sormaz / Rupert Wimmer, *Bronze Age dating of timber from the salt-mine at Hallstatt, Austria*, in: *Dendrochronologia* 24, 2007, S. 61–68; Jan Esper / Ulf Büntgen / David Frank / Thomas Pichler / Kurt Nicolussi, *Updating the Tyrol tree-ring data set*, in: Kristof Haneca / Anouk Verheyen / Hans Beeckman / Holger Gärtner / Gerd Helle / Gerhard Schleser (Hg.), *TRACE – Tree Rings in Archaeology, Climatology and Ecology*, Vol. 5, Proceedings of the Dendrosymposium 2006, April 20th – 22nd 2006 in Tervuren, Belgium, Schriften des Forschungszentrums Jülich, Reihe Umwelt/Environment, Bd. 74, Jülich 2007, S. 80–84.

20 Zur Probenaufbereitung und Messung: Mojmir Nemeč / Lukas Wacker / Irka Hajdas / Heinz Gäggeler, *Alternative Methods for Cellulose Preparation for AMS measurement*, in: *Radiocarbon* 52, 2010, S. 1358–1370; Lukas Wacker / Georges Bonani / Michael Friedrich / Irka Hajdas / Bernd Kromer / Mojmir Nemeč / Matthias Ruff / Martin Suter / Hans-Arno Synal / Christof Vockenhuber, *Micadas: Routine and High-Precision Radiocarbon Dating*, in: *Radiocarbon* 52, 2010, S. 252–262.

21 Die kalibrierten ¹⁴C-Alter, kenntlich am Zusatz „cal AD“, werden in der Regel als Zeitspanne angegeben, innerhalb welcher mit 95,4% Wahrscheinlichkeit das wahre Alter der analysierten Probe zu finden ist. Christopher Bronk Ramsey, *Radiocarbon calibration and analysis of stratigraphy. The OxCal program*, in: *Radiocarbon* 37/2, 1995, S. 425–430; Paula J. Reimer et al., *The IntCal20 Northern Hemisphere Radiocarbon Age Calibration Curve (0–55 cal kBP)*, in: *Radiocarbon* 62/4, 2020, S. 725–757.

¹⁴ C Probe	Zuordnung	Jahrringserie	Jahrringe [n]	¹⁴ C-datierte Jahrringserie	Labornummer ETH	¹⁴ C Datum [J. BP]	kalib. ¹⁴ C Datum [1 σ, J. AD]	kalib. ¹⁴ C Datum [2 σ, J. AD]	Dendro-Datum ¹⁴ C Probe [J. AD]
Puer-2n	Langhaus Deckenbalken	puer-2	74	71.–73.	100969	1041±14*	1001–1021*	992–1024*	1106–1108
Puer-2B	Langhaus Deckenbalken	puer-2	74	27.	105863	938±13	1045–1156	1040–1158	1062
Puer-13	Langhaus-Dachstuhl Stuhlsäule	puer-13	134	128.–129.	100971	962±14	1034–1147	1030–1154	1104–1105
Puer-13B	Langhaus-Dachstuhl Stuhlsäule	puer-13	134	48.–49.	105864	1046±13	1003–1020	992–1024	1024–1025
Puer-19	Langhaus-Dachstuhl Sparren	puer-19	79	2.	110057	394±17	1453–1486	1447–1618	1465
Puer-36	Chor-Dachstuhl Pfette	puer-36	51	15.	110058	956±17	1037–1150	1030–1158	1088
Puer-42	Giebelwand Sturzbalken	puer-42	145	136.–138.	100970	958±14	1031–1155	1029–1158	1105–1107
Puer-67	Langhaus Deckenbalken	puer-67	54	1.	100968	1009±14	998–1033	992–1038	1025
Puer-2B/67	Langhaus Deckenbalken	Mk Deckenbalken	93	–	–	wiggle matching	1103–1118**	1080–1124**	1115**
Puer-13/13B/42	Langhaus-Dachstuhl/ Sturzbalken	Mk Sparren Gr.1 / Stuhl / 42	167	–	–	wiggle matching	1104–1117**	1101–1126**	1125**
Puer-2B/13/13B/36/42/67	Deckenbalken/ Dachstühle/ Sturzbalken	Mk 12. Jh.	167	–	–	wiggle matching	1117–1129**	1104–1130**	1125**

Tabelle 1: Die ¹⁴C-Daten, deren Einzelkalibrationen und die wiggle matching Ergebnisse zur Johanneskapelle. *: Ausreißer-Ergebnis, nicht weiter berücksichtigt. **: die Altersangaben beziehen sich jeweils auf das Endjahr der angegebenen Mittelkurve

knüpften Kalibration von einzelnen ¹⁴C-Messdaten („wiggle matching“)²² verwendet, womit die Altersbestimmungen gegenüber den Einzelkalibrationen in der Regel deutlich präzisiert werden konnten.

Ergebnisse

Für die Deckenbalken, Dachkonstruktionen und den Glockenreiter der Johanneskapelle wurde fast ausschließlich Lärchenholz (*Larix decidua*) verwendet, nur sechs der 58 analysierten Holzelemente sind aus Fichtenhölzern (*Picea abies*) gearbeitet. Bei diesen Elementen aus Fichte handelt es sich um untergeordnete Hölzer, wie Kehlbalcken und Sparrenknechte, Einschubbrett und Schwellen für den Glo-

ckenreiter. Für alle wesentlichen Konstruktionselemente wie Decken- bzw. Binderbalken, Sparren und Stuhlhölzer kam hingegen Lärche zum Einsatz.

Für die Langhaus-Deckenbalken kam im Hinblick auf Baumalter, Jahrringbreitenniveau und Wachstumstrend relativ einheitliches Holzmaterial zur Verwendung (Abb. 8). Es wurde zur Bauholzgewinnung ein etwa 90 Jahre alter Lärchenbestand genutzt. Die Deckenbalken sind durchwegs stark bearbeitet, als Konsequenz konnte an keinem Holzelement eine Waldkante erfasst werden, und nur an vier Balkenproben war Splintholz identifizierbar. Die Jahrringserien der zehn originär in den Seitenmauern des Langhauses sitzenden Deckenbalken konnten untereinander synchronisiert und in weiterer

22 Christopher Bronk Ramsey / Johannes van der Plicht / Bernd Weninger, 'Wiggle matching' radiocarbon dates, in: Radiocarbon 43/2A, 2001, S. 381–389.

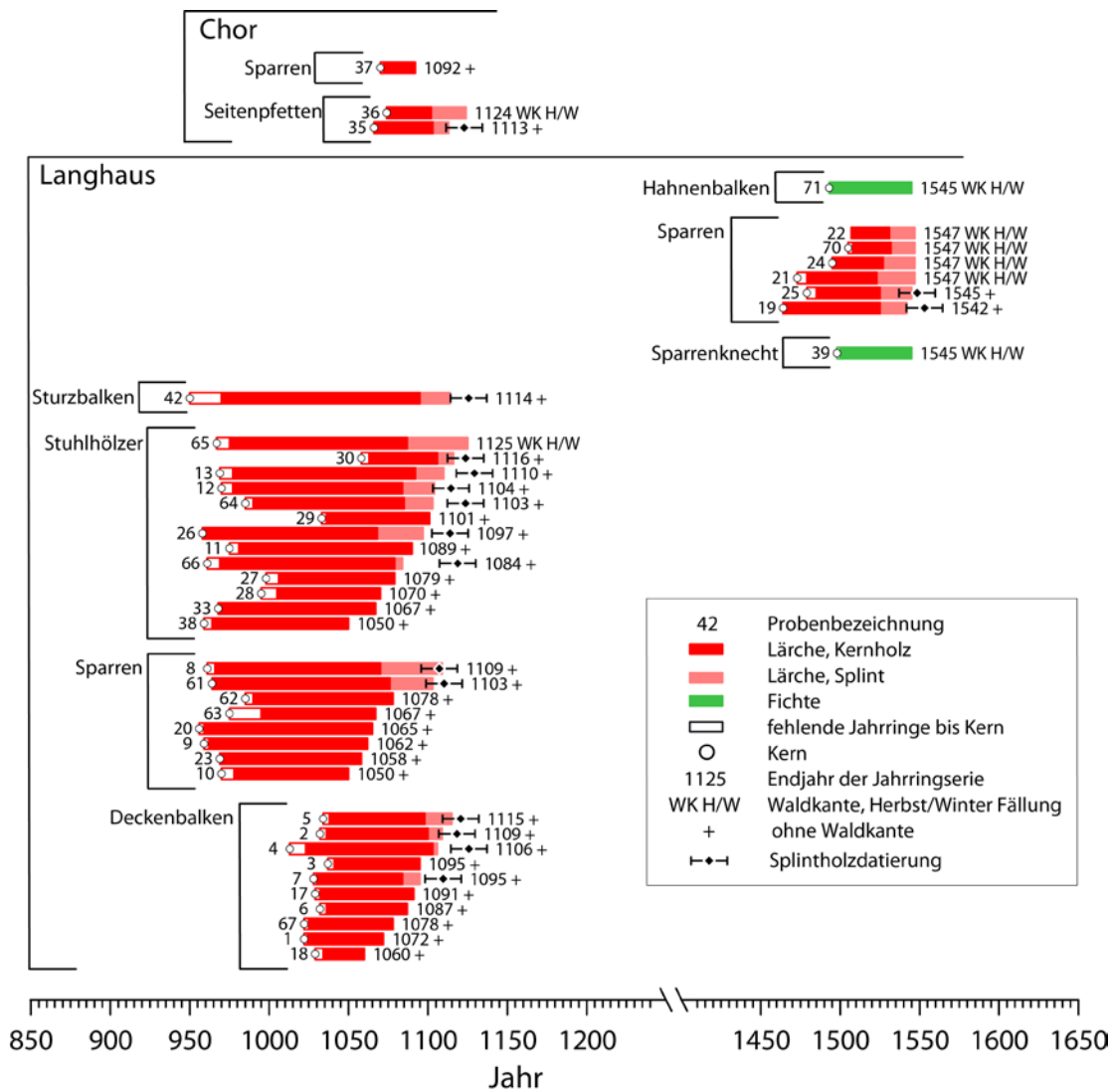


Abb. 10: Die datierten Hölzer des 12. und 16. Jahrhunderts der Johanneskapelle; jedes Holzelement ist mit einem Balken dargestellt dessen Länge die zeitliche Erstreckung der zugehörigen Jahrringserie darstellt; genannt ist jeweils das Endjahr der Serie und – falls erfasst – die Saisonalität der Waldkante und damit der Schlägerung

Folge auch datiert werden. Zu dieser Dendro-Gruppe gehört auch das vergleichsweise kurze Teilstück des entlang der Westwand streichenden Deckenbalkens, während der erneuerte, längere Teil des Holzelements bisher ohne Datierungsergebnis ist. Die dendrochronologische Datierung der Deckenbalken beruht weniger auf den vielfach belegten Regionalchronologien des Ostalpenraums, sondern auf einem Datensatz, der selektierte Lärchenserien vor allem des Südtiroler Gebietes beinhaltet. Entsprechend datiert das Endjahr der Mittelkurve der Deckenbalken 1115 AD.²³ Da hier keine

Waldkante vorliegt ist dieses Datum ein *terminus post quem* für die Schlägerung der Lärchen. Nimmt man eine übereinstimmende Fällung der Bäume an und mittelt die Splintholzdatierungen von vier Balken, dann erfolgte die Holzgewinnung in den Jahren um 1119 AD (Tab. 2). Zur Absicherung des Dendro-Datums der Deckenbalken wurden drei ¹⁴C-Daten erarbeitet (Tab. 1). Während zwei Messresultate auch die nach den dendrochronologischen Analysen erwarteten Altersdaten erbrachten, ergab eine Messung (¹⁴C-Probe Puer-2n, Tab. 1) ein auffallend hohes Alter. Das Holzmaterial für diese ¹⁴C-Analyse stammt

23 Die 93 Werte lange Deckenbalken Mittelkurve datiert statistisch signifikant an der Referenzserie: 1023–1115 AD, Gleichläufigkeit 71%; Weiserintervall-Gleichläufigkeit 78%; t-Wert_{bp} 6,3; t-Wert_H 6,5.

Holz- element	Zuordnung	Holzart	Jahrringe [n]	Waldkante	Datierung Jahringserie [Jahre AD]	Balkenmaß [Höhe x Breite, cm]
Langhaus Deckenbalken						
puer-1	3. DB v. W.	Lärche	49	–	1024–1072	–
puer-2	5. DB v. W.	Lärche	74	–	1036–1109	–
puer-3	6. DB v. W.	Lärche	55	–	1041–1095	23 x 13
puer-4	7. DB v. W.	Lärche	84	–	1023–1106	–
puer-5	8. DB v. W.	Lärche	78	–	1038–1115	23 x 11
puer-6	9. DB v. W.	Lärche	52	–	1036–1087	23 x 13,5
puer-7	10. DB v. W.	Lärche	66	–	1030–1095	23 x 13
puer-17	2. DB v. W.	Lärche	60	–	1032–109-1	–
puer-18	4. DB v. W.	Lärche	27	–	1034–1060	–
puer-67	1. DB v. W. (origin. Abschnitt)	Lärche	54	–	1025–1078	23,5 x 13
puer-16	1. DB von W. (sekund. Abschnitt)	Lärche	98	–	–	–
Langhaus Dachstuhl - Sparren						
puer-8	N-Seite, 9. Sparren v. W	Lärche	144	–	966–1109	13,5 x 9,5
puer-9	N-Seite, 8. Sparren v. W.	Lärche	101	–	962–1062	13,5 x 10
puer-10	N-Seite, 6. Sparren v. W.	Lärche	73	–	978–1050	12,5 x 9,5
puer-19	S-Seite, 2. Sparren v. W	Lärche	79	–	1464–1542	13 x 10
puer-20	S-Seite, 3. Sparren v. W	Lärche	107	–	959–1065	11,5 x 10
puer-21	S-Seite, 4. Sparren v. W	Lärche	69	WK H/W	1479–1547	10 x 12
puer-22	S-Seite, 7. Sparren v. W	Lärche	41	WK H/W	1507–1547	10 x 11,5
puer-23	S-Seite, 8. Sparren v. W	Lärche	90	–	969–1058	–
puer-24	N-Seite, 4. Sparren v. W	Lärche	63	WK H/W	1495–1547	13 x 9,5
puer-25	N-Seite, 2. Sparren v. W	Lärche	51	–	1485–1545	9,5 x 11,5
puer-61	N-Seite, 3. Sparren v. W.	Lärche	141	–	963–1103	11,5 x 10
puer-62	S-Seite, 9. Sparren v. W.	Lärche	89	–	990–1078	11,5 x 10
puer-63	S-Seite, 6. Sparren v. W.	Lärche	73	–	995–1067	12 x 10
puer-70	S-Seite, 5. Sparren v. W.	Lärche	40	WK H/W	1508–1547	14,5 x 10
Langhaus Dachstuhl – Stuhlkonstruktion						
puer-11	N-Seite, 3. Stuhlsäule v. W.	Lärche	109	–	981–1089	15 x 9,5
puer-12	N-Seite, 2. Stuhlsäule v. W.	Lärche	128	–	977–1104	16 x 10,5
puer-13	S-Seite, 2. Stuhlsäule v. W.	Lärche	134	–	977–1110	17 x 11
puer-26	N-Seite, 1. Stuhlsäule v. W.	Lärche	139	–	959–1097	15 x 9
puer-27	N-Seite, 4. Stuhlsäule v. W.	Lärche	74	–	1006–1079	11 x 12
puer-28	S-Seite, 1. Stuhlsäule v. W.	Lärche	66	–	1005–1070	11 x 11,5
puer-29	N-Seite, Schwelle	Lärche	62	–	1036–1101	10,5 x 18
puer-30	S-Seite, Schwelle	Lärche	54	–	1063–1116	–
puer-33	N-Seite, Kopfrähm	Lärche	100	–	968–1067	11,5 x 14,5
puer-38	S-Seite, Kopfrähm	Lärche	87	–	975–1033	11,5 x 13,5
puer-64	oberer Querbalken, 3. v. W.	Lärche	114	–	990–1103	17,5 x 9
puer-65	oberer Querbalken, 2. v. W	Lärche	151	WK H/W	975–1125	18 x 11
puer-66	oberer Querbalken, 1. v. W	Lärche	116	–	969–1084	12 x 10,5
Langhaus Dachstuhl – sonstige Hölzer						
puer-39	S-Seite, Sparrenknecht auf 9. Sparren v. W.	Fichte	46	WK H/W	1500–1545	7 x 15,5
puer-40	S-Seite, Sparrenknecht auf 7. Sparren v. W.	Fichte	53	WK X	–	7,5 x 13

Holz- element	Zuordnung	Holzart	Jahrringe [n]	Waldkante	Datierung Jahrringserie [Jahre AD]	Balkenmaß [Höhe × Breite, cm]
puer-41	S Seite, Traufeneinschubbrett zw. 1. u. 2. Gespärre	Fichte	54	–	1662–1715	–
puer-71	Kehlbalken an 6. Sparren v. W.	Fichte	52	WK H/W	1494–1545	9 × 6
Langhaus Dachreiter						
puer-14	südl. Säule	Lärche	101	WK S	–	23 × 16,5
puer-15	Säule an W-Wand	Lärche	89	WK?	–	19 × 19,5
puer-31	östl. Schwelle	Fichte	91	WK H/W	1624–1714	–
puer-32	Schwelle an W-Wand	Fichte	61	–	1645–1705	–
puer-34	nördl. Säule	Lärche	106	WK S	–	23 × 14,5
Langhaus Giebelwand						
puer-42	Sturzbalken	Lärche	124	–	970–1114	22,5 × 13
Chor Dachstuhl						
puer-35	südl. Mittelpfette	Lärche	45	–	1169–1113	12,5 × 12
puer-36	nördl. Mittelpfette	Lärche	51	WK H/W	1074–1124	13,5 × 11
puer-37	N-Seite, 1. Sparren v. W	Lärche	21	–	1072–1092	9,5 × 10

Tabelle 2: Daten zu den dendrochronologisch untersuchten und in Abb. 12 verorteten Hölzern der Johanneskapelle in Pügg (DB: Deckenbalken; WK H/W: Waldkante vorhanden, Fällung im Herbst/Winter; WK S: Waldkante v.h., Sommerfällung; WK X: Waldkante v.h., Saisonalität nicht bestimmbar; WK?: Waldkante möglich)

von einer Außenkante an der Unterseite des Deckenbalkens puer-2 (Abb. 2, 12). Auch mehrfache ^{14}C -Messwiederholungen an diesem Probenmaterial erbrachten keine nennenswerten Änderungen des ursprünglichen ^{14}C -Ergebnisses. Demgegenüber ergab jedoch eine zweite an diesem Deckenbalken, nun aber dem inneren und kernnahen Bereich entnommene ^{14}C -Probe (Puer-2B, Tab. 1) ein vergleichsweise jüngeres Alter. Damit lässt sich ableiten, dass bei der ^{14}C -Probe Puer-2n offensichtlich eine Altersverfälschung vorliegt, die wohl durch eine chemische Behandlung der unteren, ansichtigen Seite der Deckenbalken im Zuge einer der mehrfachen Restaurierungen in der Johanneskapelle verursacht wurde. Die Ergebnisse für die ^{14}C -Proben Puer-2B und Puer-67, entnommen den Bohrkernen der Balken puer-2 und puer-67, bestätigen auch die Dendro-Datierung der Deckenbalken: die wiggle matching Auswertung dieser beiden ^{14}C -Daten datiert das Endjahr der Deckenbalken-Mittelkurve in den Zeitraum 1080–1124 cal AD und stimmt damit mit dem Dendro-Datum 1115 AD überein (Tab. 1).

Durchwegs Lärchenhölzer wurden auch zur Herstellung der 14 analysierten Sparren des Langhaus-Dachstuhls verwendet. Bemerkenswert sind die vergleichsweise geringen Querschnitte dieser Hölzer mit im Mittel circa 12,5 × 10 cm. Die Jahrringserien erlaubten eine Differenzierung des Holzmaterials in zwei Dendro-Gruppen. Für die Sparren Gruppe 1 wurden rund 150-jährige Lärchen genutzt, und an keinem der acht Sparren war eine Waldkante bestimmbar. Für die Herstellung jener Langhaus-Sparren, die zur Gruppe 2 zusammengefasst werden konnten, fanden hingegen nur maximal etwa 80-jährige Lärchen Verwendung, an der Mehrzahl dieser Hölzer konnte die Waldkante identifiziert werden.

Die Jahrringserien der Sparren Gr. 1 erbrachten hohe Übereinstimmungen mit jenen der Mehrzahl der Konstruktionshölzern des Stuhls im Langhaus-Dachraum. Demnach wurde derselbe Lärchenbestand für die Bauholzgewinnung genutzt, teilweise stammen Stuhlhölzer bzw. Sparren wahrscheinlich sogar von denselben Bäumen wie sehr hohe dendrotypologische Übereinstimmungen nahelegen.²⁴ Charakteristisch für diese Dendro-Gruppe der

24 Beispielsweise zeigt der statistische Vergleich der Serie der Stuhlsäule puer-11 mit jener des Sparrens puer-61 eine bemerkenswert hohe Übereinstimmung: Überlappung: 109 Jahrringe; Gleichläufigkeit 80%; $t\text{-Wert}_{\text{bp}}$ 11,2; $t\text{-Wert}_{\text{h}}$ 12,9.

OxCal v4.4.4 Bronk Ramsey (2021); r:5 Atmospheric data from Reimer et al (2020)

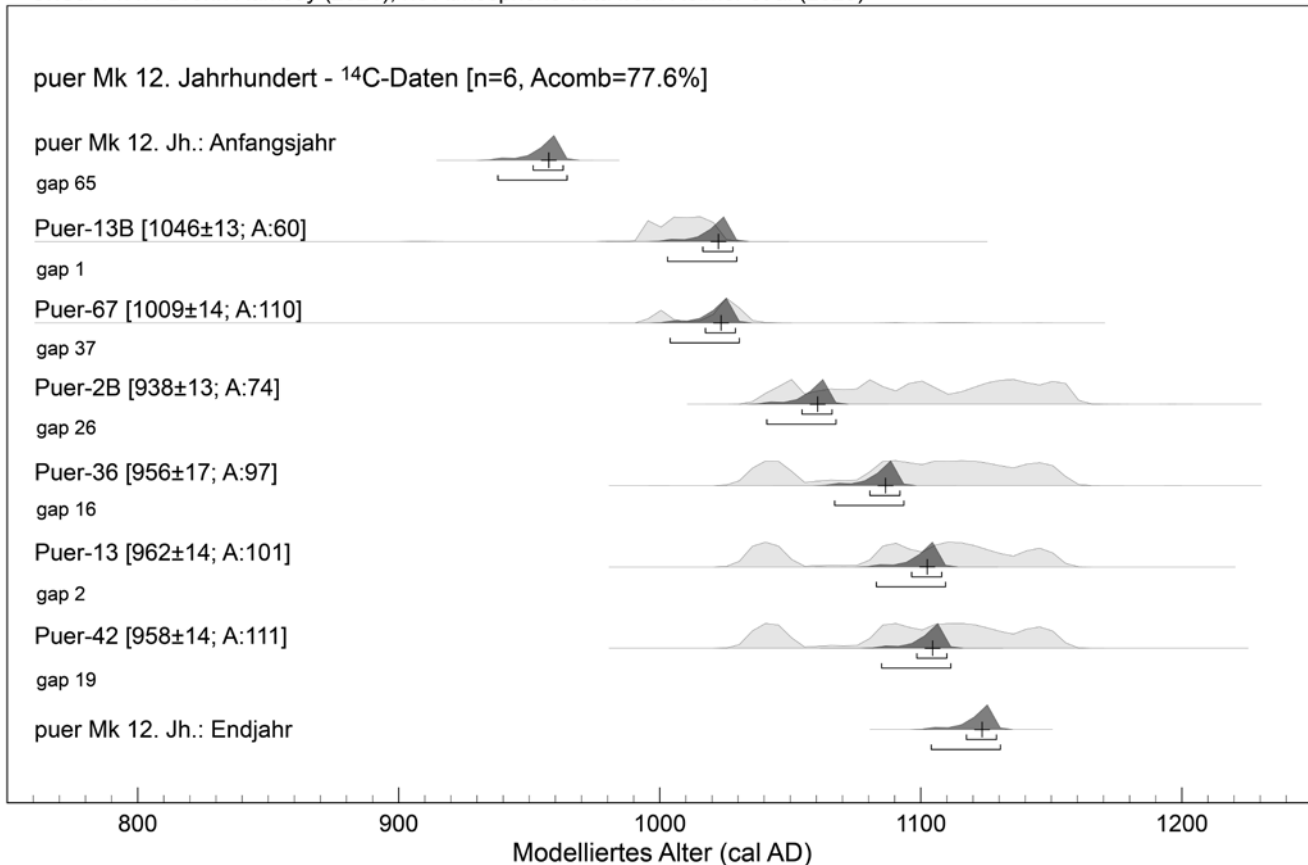


Abb. 11: Die ^{14}C -Daten zur Johanneskapelle; kalibrierte ^{14}C -Daten und wiggle matching Ergebnisse zu den Hölzern der Johanneskapelle; abgebildet sind die Wahrscheinlichkeitsverteilungen der Einzelkalibration der sechs ^{14}C -Daten (jeweils Probenbezeichnung und hellgraue Kurvenfigur) bzw. jene der wiggle matching Ergebnisse (dunkelgraue Kurvenfigur); für die wiggle matching Resultate sind jeweils auch die 1σ und 2σ Bereiche (schmale bzw. breite Klammern unter den Kurvenfiguren, diese grenzen die Bereiche mit 66,4% bzw. 95,4% der Wahrscheinlichkeitsverteilung der Kalibration ab), die Median-Ergebnisse (+) sowie die Wahrscheinlichkeitsverteilungen für das Anfangs- sowie Endjahr der 167 Jahrringe langen Mittelkurve der Pürgg-Hölzer des 12. Jahrhunderts dargestellt; mit A und Acomb (jeweils %) wird die Übereinstimmung eines einzelnen Kalibrierungsergebnisses mit dem wiggle matching Modell (A%) bzw. die kombinierte Übereinstimmung aller ^{14}C -Daten des Modells (Acomb%) angegeben

Sparren und Stuhlhölzern sind einerseits abrupte Wachstumsreduktionen, fallweise auch mit an den Bohrkernen fehlenden Jahrringen,²⁵ sowie teilweise beobachtbare Druckholzbildungen (Abb. 7). Auch die Stuhlhölzer sind ähnlich jener der Sparren Gr. 1 stark bearbeitet, jedoch konnte an einem der Querbalken die Waldkante identifiziert werden. Elf der 13 Jahrringserien der Stuhlhölzer sind mit jenen der Sparren Gr. 1 synchronisierbar. Auch der originär in der Giebelwand zwischen Langhaus- und

Chor-Dachraum verbaute Sturzbalken (puer-42) gehört dendrotypologisch zu diesen Sparren und Stuhlhölzern. Abbildung 9 zeigt die auf Basis der Einzelserien gebildeten Mittelkurven der Stuhlhölzer Gr. 1 bzw. der Sparren Gr. 1 im Vergleich mit der Sturzbalken-Serie puer-42 und dokumentiert die hohe Übereinstimmung dieses Holzmaterials.²⁶ Die Datierung der Dendro-Gruppe aus Sparren Gr. 1, Stuhlhölzer Gr. 1 und Sturzbalken puer-42 an Referenzdatensätzen beruht auf einer gekürzten Version der

25 An drei beprobten Hölzern fehlt der Wachstumsring aus dem Jahr 1009 gänzlich oder, falls mehrere Bohrkern vorhanden sind, zumindest bei einem der Kerne.

26 Die Mittelkurve Sparren Gr. 1 korreliert mit der Mittelkurve Stuhlhölzer Gr. 1 signifikant: Überlappung 151 Werte; Gleichläufigkeit 77%, $t\text{-Wert}_{\text{bp}}$ 14,2; $t\text{-Wert}_{\text{H}}$ 13,0. Die statistischen Ergebnisse für die Datierung der Sturzbalken-Serie puer-42 an der Sparren- bzw. Stuhlhölzer-Mittelkurve: puer-42 – Mk Sparren Gr. 1: Überlappung 140 Werte; Gleichläufigkeit 68%; $t\text{-Wert}_{\text{bp}}$ 6,2, $t\text{-Wert}_{\text{H}}$ 5,8; bzw. puer-42 – Mk Stuhlhölzer Gr. 1: Überlappung 145 Werte; Gleichläufigkeit 67%; $t\text{-Wert}_{\text{bp}}$ 5,7, $t\text{-Wert}_{\text{H}}$ 4,5.

Mittelkurve dieser 20 Probenreihen, gebildet ohne die juvenilen oder durch Zuwachsstörungen gekennzeichneten Abschnitte der Einzelreihen. Danach datiert das Endjahr der Mittelkurve 1125 AD,²⁷ der Stuhlquerbalken puer-65 – das einzige Holzelement dieser Dendro-Gruppe mit Waldkante – wurde im Herbst/Winter 1125/26 geschlägert (Abb. 10). Die Ergebnisse der Splintholzdattierungen der Hölzer mit identifiziertem Splintholz fallen im Mittel etwas älter (circa 1115 AD) aus als das Waldkantendatum, das modellierte Fälldatum für den Sturzbalken puer-42 (1125,6±11,4) stimmt gut mit dem Datum der Mittelkurve der Dendro-Gruppe überein.

An Holzmaterial der Dendro-Gruppe Sparren Gr. 1 / Stuhlhölzer Gr. 1 / Sturzbalken puer-42 wurden drei ¹⁴C-Analysen durchgeführt (Tab. 1). Die kalibrierten Ergebnisse der einzelnen Messungen überlappen jeweils mit den Dendro-Daten. Die wiggle matching Analyse zeigt auch unter den drei ¹⁴C-Daten eine hohe Übereinstimmung, das kombinierte und kalibrierte ¹⁴C-Datum von 1108–1127 cal AD für das Endjahr der Dendro-Gruppe (1125d) bestätigt wiederum das Ergebnis der Jahrringanalyse.

Die beiden Stuhlschwellen stimmen dendrotypologisch nicht mit den übrigen Hölzern des Stuhls bzw. der Sparren Gr. 1 überein. Die Serien dieser beiden Balken datieren hingegen an den Serien der Deckenbalken mit den Endjahren (jeweils ohne Waldkante) 1101 und 1116 (Abb. 8).²⁸ Die für die Stuhlschwelle puer-30 erarbeitete Splintholzdattierung 1123,7±11,4 stimmt gut mit dem Dendro-Datum 1125d der Stuhlhölzer Gr. 1 überein.

Vergleichsweise kurze Jahrringserien erbrachten Auswertungen der Bohrkerne vom Chor-Dachstuhl, die längste an diesen Lärchen erarbeitete Probenreihe weist gerade 63 Werte auf. Drei Jahrringserien, gewonnen an Bohrkerne der beiden Mittelpfetten und eines Sparrens,

die von den beiden originär verbauten Mittelpfetten und einem Sparren stammen, waren synchronisierbar. Die ¹⁴C-Dattierung (Probe Puer-36, Tab. 1) einer Mittelpfette (puer-36) bestätigt das bauzeitliche Alter dieser Dendro-Gruppe, die dendrochronologische Dattierung der Serien basiert auf dem Abgleich mit der Mittelkurve der übrigen hochmittelalterlichen Hölzer des Johanneskapelle. Danach deckt die Chorhölzer-Mittelkurve den Zeitraum 1069–1124 AD ab, die für die nördliche Mittelpfette verwendete Lärche wurde im Herbst/Winter 1124/25 geschlägert (Abb. 10).

Während die Mehrzahl der bearbeiteten Sparren des Langhaus-Dachstuhls bauzeitlichen Alters sind, datieren die sechs Lärchenhölzer der Sparren Gr. 2, deren Jahrringabfolgen untereinander präzise synchronisierbar waren, deutlich jünger. Nach einem ¹⁴C-Datum weisen diese Holzelemente ein spätmittelalterlich-frühneuzeitliches Alter auf (Tab. 1), die Dendro-Dattierung erbrachte für die Mittelkurve der Serien dieser Hölzer schließlich das Endjahr 1547.²⁹ An den Bohrkerne von vier der sechs Sparren dieser Dendro-Gruppe war die Waldkante identifizierbar und auswertbar, die Schlägerung der Hölzer erfolgte durchwegs im Herbst/Winter 1547/48 (Abb. 10). Ein nur wenige Jahre abweichendes Dattierungsergebnis erbrachten die Jahrringbreiten- und BI-Analysen an einem der beiden untersuchten Sparrenknechte und dem einzigen bearbeiteten Kehlbalke, die jeweils aus Fichtenholz hergestellt wurden. Die Schlägerung beider Hölzer erfolgte im Herbst/Winter 1545/46.³⁰

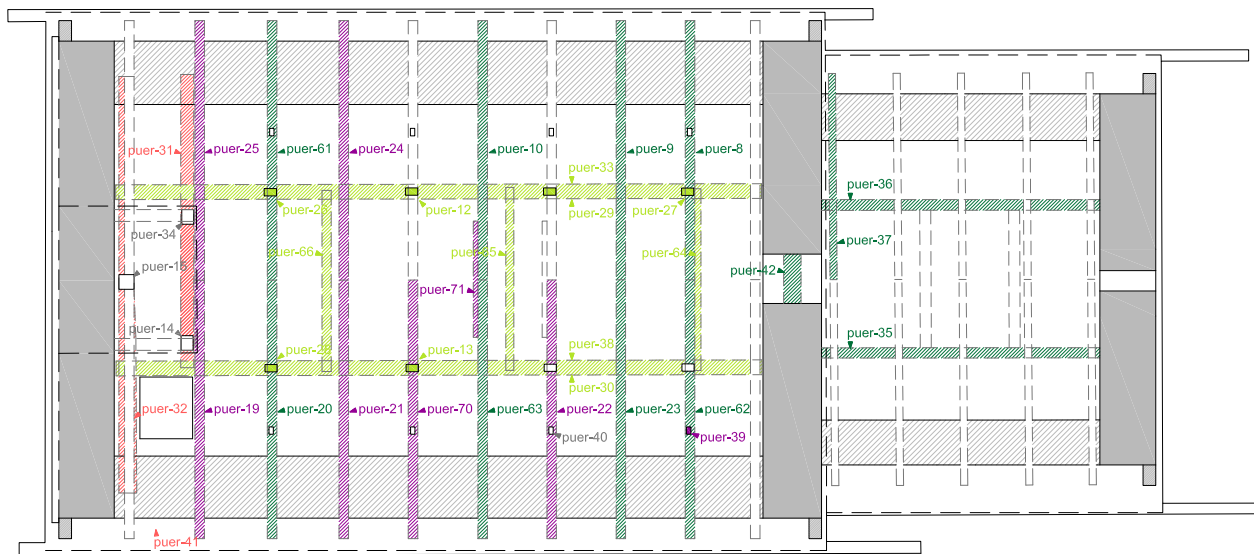
Von den fünf bearbeiteten Hölzern des barocken Glockenreiters wurden die beiden Schwellen, die nach heute funktionslosen Ausnehmungen wohl als sekundär verwendet einzustufen sind, datiert. Die Serien der beiden Fichtenhölzer enden 1705 und 1714, für einen der beiden

27 Die Mittelkurve dieser 20 Einzelreihen (ohne juvenile Abschnitte) datiert mit 118 Jahrringen Überlappung an der Referenzchronologie Lärche-Tieflage Tirol: Gleichläufigkeit 65 %, Weiserintervall-Gleichläufigkeit 78 %; t-Wert_{BP} 4,5; t-Wert_H 4,7.

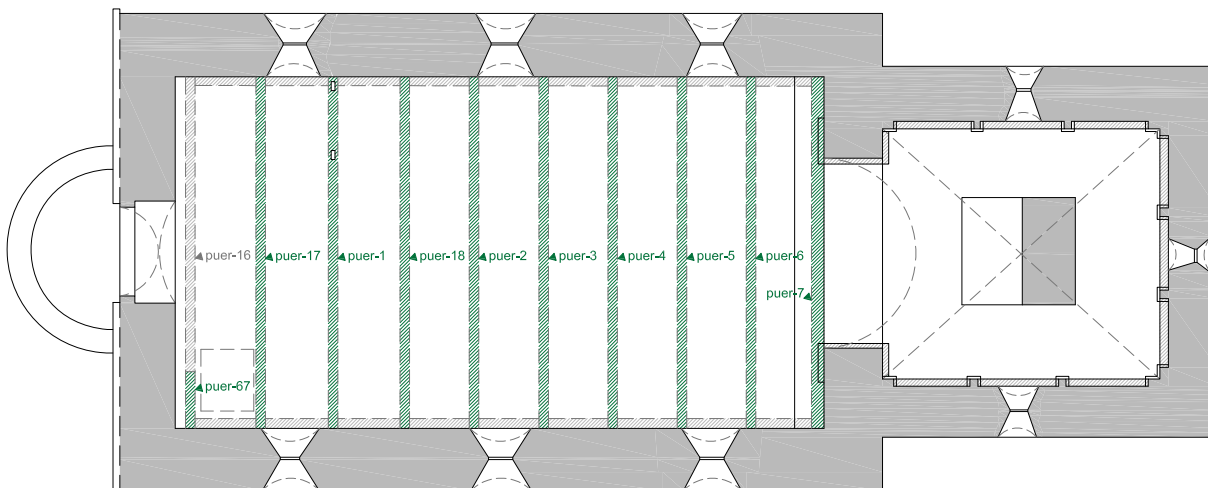
28 Ohne die Berücksichtigung des Wachstumseinbruchs der Serie puer-30 korreliert die Mittelkurve der beiden Stuhlschwellen puer-29 und puer-30 mit der Mittelkurve der Deckenbalken-Hölzer: Überlappung 69 Werte; Gleichläufigkeit 76 %; t-Wert_{BP} 6,5; t-Wert_H 6,2.

29 Die Mittelkurve der sechs Sparren des 16. Jahrhunderts, gekürzt um juvenile Jahrringe am Beginn der Reihe, datiert eindeutig an einer Referenzchronologie für Lärche Tirol (77 Werte Überlappung: Gleichläufigkeit 76 %, Weiserintervall-Gleichläufigkeit 85 %; t-Wert_{BP} 5,2; t-Wert_H 6,9).

30 Die BI-Serien des Sparrenknechts puer-39 (44 Werte Überlappung: Gleichläufigkeit 79 %; Weiserintervall-Gleichläufigkeit 85 %; t-Wert_{BP} 6,9; t-Wert_H 6,5) als auch des Kehlbalke puer-71 (50 Werte: Gleichläufigkeit 72 %; Weiserintervall-Gleichläufigkeit 87 %; t-Wert_{BP} 4,0; t-Wert_H 4,9) korrelieren mit statistisch eindeutigen Ergebnissen an der Holzdicke-Referenzchronologie Tirol.



Dachgeschoß



Erdgeschoß

Bauhölzer / Dendro-Gruppen:

- ▲puer-1 Dachwerk - 1124 (d)
- ▲puer-1 Stehender Stuhl - 1125 (d)
- ▲puer-1 Dachreparatur - 1547 (d)
- ▲puer-1 Glockenreiter - nach 1714 (d)
- ▲puer-1 Nicht datiert

Abb. 12: Kartierung der analysierten und datierten Hölzer der Johanneskapelle in Pürgg, Plangrundlage: Institut für Baukunst und Bauaufnahmen TU Wien, 1997, bearb. Martin Mittermair, Stand April 2022

Balken ist das Fälldatum Herbst/Winter 1714/15 belegbar. Die Serie des einzigen bearbeiteten Traufeneinschubbrettes endet nahezu zeitgleich mit dem Endjahr 1715 (Tab. 2), mit diesem Datum liegt jedoch nur ein *terminus post quem* für die Schlägerung vor.

Diskussion

Die dendrochronologischen und ¹⁴C-Analysen belegen, dass die Mehrzahl der Dachstuhlhölzer der Johanneskapelle bauzeitlichen Alters und damit Chor- und Langhaus-Dachstuhl sowie Deckenbalken weitgehend originär erhalten sind (Abb. 10, 12). Wesentlich für diese Ein-

schätzung sind speziell die originär verbauten Hölzer, so die Deckenbalken im Langhaus, der Sturzbalken in der Giebelwand zwischen Langhaus- und Chor-Dachraum und die Mittelpfetten des Chor-Dachstuhls, die auch die Errichtung des Kapellenbaus dendrochronologisch mit 1124d datieren (saisonales Fälldatum Herbst/Winter 1124/25). Der Langhaus-Stuhl datiert mit 1125d (saisonales Fälldatum Herbst/Winter 1125/26) nahezu ident. Die Bauholzgewinnung könnte sich über mehrere Jahre erstreckt haben. So lassen die Splintholzdatierungen der Deckenbalken Baumschlägerungen um 1120 möglich erscheinen.

Die Dendro-Daten der Bauhölzer stimmen mit den Ergebnissen der ¹⁴C-Auswertungen überein. Das für das Endjahr der Mittelkurve der hochmittelalterlichen Hölzer auf Basis von sechs ¹⁴C-Daten berechnete wiggle matching Alter von 1104–1130 cal AD (Median 1123 cal AD) zeigt einen sehr geringen zeitlichen Spielraum und deckt das Dendro-Datum 1125d auch ab (Abb. 12).

Die nun vorliegende Datierung der Deckenbalken der Johanneskapelle ins frühe 12. Jahrhundert steht im auffallenden Widerspruch zu Erwähnungen der Langhaus-Flachdecke in der Literatur. Nach Abbruch des barocken Gewölbes im Langhaus im späten 19. Jahrhundert wurde nach Walter Frodl³¹ eine Tramdecke mit einem unteren Bretterabschluss eingebaut, die dann bei den Restaurierungsaktivitäten 1939–1948 durch eine Decke mit sichtbaren Trämen ersetzt wurde. Jüngere Beschreibungen sprechen schließlich überhaupt von einer „neuen Holzdecke“.³² Während die Träme wie gezeigt bauzeitlich sind, so handelt es sich bei den gegenwärtigen, an der Oberseite profilierten Brettabschnitten der Langhaus-Flachdecke um die wiederverwendeten, dabei aber umgedreht eingebauten Bretter des Deckenabschlusses aus den 1890er Jahren. Die heutige Verwendung dieser

Bretter geht auf die Entrestaurierungsmaßnahmen um 1940 zurück.³³

Für die nachweislich bauzeitlichen Elemente der Dachstühle der Johanneskapelle wurden durchwegs Lärchenhölzer verwendet (Abb. 10). Dies ist eine auffallende Ausnahme, denn in Österreich dominiert zumindest ab dem 13. Jahrhundert Fichte deutlich als bevorzugtes Holzmaterial für Dachstühle.³⁴ Hochmittelalterliche Dachstühle mit ausschließlicher Verwendung von Lärchenhölzern sind hingegen, wenn auch vergleichsweise klein dimensioniert, für Kirchtürme in Südtirol (St. Medardus in Tarsch: 1094d; Prokulus, Naturns: 1182d³⁵) nachgewiesen.

In der Johanneskapelle von Pürgg fanden für die Holzkonstruktionen des 12. Jahrhunderts zwar durchwegs Lärchen Verwendung, es wurden dabei aber durchaus unterschiedliche Waldbestände genutzt. Während sich am Chor-Dachstuhl Hölzer mit bis zu etwa 60 Jahrringen nachweisen lassen, wurden für die Deckenbalken und die beiden Stuhlschwellen des Langhaus-Dachstuhls etwa 90-jährige Lärchen geschlägert. Für die übrigen Stuhlhölzer, die bauzeitlichen Sparren des Langhaus-Dachstuhls und den Giebelwand-Sturzbalken wurde ein gut 150-jähriger Lärchenbestand verwertet. Die übereinstimmenden Zuwachsstörungen, wie fehlende oder auskeilende Jahrringe und Druckholzbildungen, sprechen bei diesen letztgenannten Hölzern für die Nutzung eines eingegrenzten Waldareals mit sehr ähnlichen Wuchsbedingungen. Die Jahrringserien der Lärchenhölzer des 12. Jahrhunderts erbrachten kaum Übereinstimmungen mit Referenzdaten von Hochlagen- oder Waldgrenzstandorten. Das lässt ableiten, dass die Hölzer für das Dachwerk der Kapelle wohl aus niedrigeren Lagen in der unmittelbaren Umgebung von Pürgg gewonnen wurden.

Hermann Fuchsberger stuft den Langhaus-Dachstuhl vor allem unter Bezug auf die Kehlbalcken als Kehlbalcken-

31 Frodl 1948, S. 150 f. und Anmerkung 7.

32 Dehio-Handbuch 1982, S. 382; Steinegger 2014, S. 19.

33 Frodl 1948, S. 151.

34 Kurt Nicolussi, Zur Verwendung von Holz als Baumaterial im Bereich von Tirol. Ergebnisse dendrochronologischer Untersuchungen, in: Hausbau im Alpenraum: Bohlenstuben und Innenräume, Bericht über die Tagung des Arbeitskreises für Hausforschung e.V. in Hall/Tirol vom 1.–6.6.2000, Jahrbuch für Hausforschung, Bd. 51, Marburg 2002, S. 235–242; Grabner / Wächter / Johann 2021, S. 36.

35 Kurt Nicolussi / Martin Mittermair / Klaus Oeggel, Zur Datierung von St. Prokulus in Naturns. ¹⁴C- und Dendro-Daten zur Baugeschichte, in: Günther Kaufmann (Hg.), St. Prokulus in Naturns, Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstituts, Bd. 10, Bozen 2020, S. 83–96.

dachwerk mit Sparrenstreben³⁶ ein und postuliert eine Errichtung des doppelt stehenden Stuhls mit sekundär verwendetem Holzmaterial zeitgleich mit jener des Glockenreiters erst für das frühe 18. Jahrhundert.³⁷ Jedoch sind Stuhl und Glockenreiter nicht zeitgleich errichtet, der Stuhl datiert jedenfalls früher, da beim Einbau des Glockenreiters die westlichsten Stuhlsäulen entfernt wurden, wie heute funktionslose Zapflöcher an Unterseite der Kopfrähme zeigen. Möglicherweise erfolgten bei der Entfernung der westlichen Stuhlsäulen auch weitere Eingriffe am Langhaus-Stuhl. Darauf deuten heute funktionslose, aber symmetrische angeordnete Ausnehmungen an beiden Stuhlschwellen, die mit Ausnehmungen an manchen Stuhlsäulen korrespondieren, hin. Mutmaßlich hier ehemals in Längsrichtung eingesetzte Fußstreben fehlen heute.

Die dendrochronologischen Analysen belegen einen bauzeitlichen Kehlbalkendachstuhl bisher nicht, stammt doch der einzige analysierte Kehlbalken ebenso wie der datierte Sparrenknecht aus den 1540er Jahre und ist zeitlich einer Dacherneuerung, bei der auch zumindest sechs Sparren ersetzt wurden, zuzuordnen.³⁸ Es ist jedoch denkbar, wenn auch bisher nicht nachgewiesen, dass sowohl heutige Kehlbalken als auch Sparrenknechte ältere Holzelemente an selber Stelle zumindest teilweise ersetzen. Demgegenüber datieren alle analysierten Stuhlhälzer durchwegs in die Errichtungszeit der Kapelle im frühen 12. Jahrhundert. Bei einer nachträglichen Errichtung des doppelt stehenden Stuhls müsste in späterer Zeit ein bauzeitlicher Holzbestand, der dendrotypologisch überwiegend den originären Sparren vollkommen entspricht und auch mehrere über acht Meter lange Balken umfasst haben müsste, zur Verfügung gestanden und genutzt worden sein.³⁹ Auch zeigt der deutlich kleiner dimensionierte

Chor-Dachstuhl mit seinen Mittelpfetten dieses Konzept einer Längsaussteifung der Dachkonstruktion. Ohne doppelt stehendem Stuhl wäre dies beim Langhaus-Dachstuhl einzig der Dachlattung überlassen gewesen. Allerdings sind uns keine Dachstühle mit vergleichbaren Stuhlkonstruktionen aus der Zeit um 1100 bekannt. Datierete Dachkonstruktionen aus dieser Periode zeichnen sich durch simple Sparrendächer ohne jegliche Stützhölzer für die Sparren oder durch Sparrendächer mit Sparrenknechten bzw. sich überkreuzenden Unterstützungshölzern aus.⁴⁰ Diese Hölzer stützen die Sparren dabei etwa in der Mitte, während die Sparrenknechte am Langhaus-Dachstuhl in Pürgg nur bei jedem zweiten Gespärre vorhanden sind und hier im unteren Sparrenbereich bei etwa einem Viertel der Sparrenlänge ansetzen. Insgesamt ist für die Johanneskapelle in Pürgg eine originäre, also bauzeitliche, Stuhlkonstruktion zu erwägen, würde diese doch auch die relativ geringen Querschnitte der bauzeitlichen Sparrenhälzer verständlicher machen. Die fehlenden Vergleichsbeispiele für solch einen doppelt stehenden Stuhl des frühen 12. Jahrhunderts ist wohl auf die insgesamt geringe Zahl der überlieferten Dachstühle aus den Jahrzehnten um 1100 zurückzuführen.

Die Datierungsergebnisse der Hölzer der Johanneskapelle bestätigen die aufgrund von Beobachtungen im Chorbereich formulierte These, dass die heute berühmte Malausstattung, die nach letzten Überlegungen in das späte 12. Jahrhundert gestellt wird,⁴¹ nicht die primäre Ausgestaltung darstellt und das Gebäude selbst entsprechend früher, und zwar im frühen 12. Jahrhundert, errichtet wurde.⁴² Mit den Dendro-Daten 1124d/1125d ist das Dachwerk der Johanneskapelle zudem die älteste erhaltene bzw. bekannte Dachkonstruktion in Österreich.

36 Fuchsberger / Grabner / Wahl 2021, S. 116.

37 Fuchsberger / Wahl 2021, S. 60–63.

38 Der zweite vorhandene Kehlbalken wurde nicht bearbeitet, dieser weist noch einen etwas geringeren Querschnitt auf als das datierte Holzelement puer-71 (H × B: 9 × 6 cm) bei sonst überstimmendem Erscheinungsbild. Beide Kehlbalken sind lediglich mit Holznägeln an die Sparren angeheftet. Der zweite analysierte Sparrenknecht ist bisher ohne Datierung, die weiteren Sparrenknechte wurden nicht bearbeitet, erweckt das Aussehen doch den Eindruck eines relativ jungen Holzmaterials.

39 Eine Nachnutzung eventuell bauzeitlicher Hölzer der Empore, die im Barock abgetragen wurde, ist aufgrund der Längen von Kopfrähmen und Stuhlschwellen auszuschließen.

40 Burghard Lohrum, Neue Ergebnisse zu Dachwerken sakraler Bauten des 11. und 12. Jahrhunderts in Hessen, in: Denkmalpflege und Kulturgeschichte, 4, 2014, S. 2–5.

41 Deuer 2013, S. 449; Tomaschek 2013, S. 21.

42 Semetkowski 1940, S. 54 f.



Denkmal erforscht



Echte und falsche „Marmorino“putze an Baudenkmalen in Österreich vom 18. bis 20. Jahrhundert

Zum Gedenken an Josef Zykan (1901–1971)

Vor gut 50 Jahren starb Josef Zykan, der als einer der Pioniere im Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg das Bundesdenkmalamt als solches wieder in Funktion gebracht hat. Als Landeskonservator für Wien (bis 1951 bzw. bis 1966 für Sakralbauten) und Niederösterreich (bis 1962) war er zugleich Leiter der amtlichen Restaurierwerkstätten (bis 1966) und setzte sich an beiden „Fronten“ vielseitig und innovativ mit der Restaurierpraxis auseinander, darunter dem Wiederaufbau und der Restaurierung der Wiener Belvedereschlösser von 1947 bis 1951.¹ Die aktuelle Aufarbeitung meiner Untersuchungsbefunde zu den Oberflächen und Farben der Bauten Johann Lucas von Hildebrandts bietet Anlass, eines der von Zykan seit 1947 behandelten Probleme in heutiger Sicht als Teil der Geschichte der Denkmalpflege in Österreich näher zu betrachten.²

Das Verputzthema in der Denkmalpflege Österreichs

Die Erforschung historischer Verputzarten in Österreich begann in systematischer Weise nicht vor den 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts.³ Denn Verputz wurde seit Beginn amtlicher Denkmalpflege nicht als historisch oder künstlerisch bedeutsames Architekturelement gewertet, sondern als bloße Verschleißschicht, die in der regionalen Handwerkstradition ausgeübt und weitergegeben wurde.⁴ In diesem Zusammenhang war es 1946 eine weitblickende Entscheidung Josef Zykans, den gelernten Maurer Josef Frais als „Amtsmaurer“ in den Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes anzustellen.⁵ Mit ihm konnte man eine eigene Kalkgrube beim Oberen Belvedere einrichten, Baufirmen praktisch in Kalkputztechniken anleiten und Freskoputze für

1 Gertrude Tripp, Josef Zykan zum 70. Geburtstag, in: ÖZKD XXV, 1971, S. 99–103; Otto Demus, Nachruf in: ÖZKD XXVI, 1972, S. 82 f.; Theodor Brückler / Ulrike Nimeth, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege, Bundesdenkmalamt (Hg.), Horn 2001, S. 309 (Brückler / Nimeth 2001).

2 Manfred Koller, „Aber lind muss es sein“ – Farbe und Oberfläche von Johann Lucas von Hildebrandts Werken in Österreich, in: Anna Mader-Kratky, Heinrich Jahn (Hg.), Akten der Hildebrandt-Tagung, Wien 2018, ÖAW, Petersberg 2022 (im Druck).

3 Publikationen begannen 1980: Ivo Hammer, Historische Verputze, Befunde und Erhaltung, in: Restauratorenblätter Bd. 4, Österreichische Sektion des International Institute for Conservation (Hg.), Wien 1980, S. 86–98; Peter Vierl, Putz und Stuck, Herstellen, Restaurieren, München 1984, S. 84, 117 (Glanzputz mit Kalk, Glättstück mit Gips); Jürgen Pursche, Historische Putze. Befunde in Bayern, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2, 1988, H. 1, S. 7–52, hier S. 17 f. (Beispiele: Süddeutschland 16./17. Jh., Pompeij, Vitruv, Venedig: Marmorino) (Pursche 1988).

4 Bei Max Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916, ²1918. Dvořák geht auf historische Verputze nicht eigens ein – unnötige Neuverputze kann man aber unter den kritisierten „falschen Verschönerungen“ vermuten.

5 Frais stammte aus St. Lorenzen am Steinfeld (Niederösterreich, Bezirk Neunkirchen). Als weitgehend selbständige Aufgabe führte er in den 1980er und 1990er Jahren jeden Sommer die Restaurierung der mittelalterlichen Stadtmauer der Kleinstadt Oberwölz (Steiermark) durch.



Abb. 1: Amtsmaurer Josef Fraiss, ganz rechts im Bild

die anstehenden Rekonstruktionen barocker Deckenbilder herstellen (Abb. 1). Auf Initiative von Werkstättenleiter Zykan legte Fraiss an der Ostseite des Reitschulhofes in der Hofburg eine größere Fläche als Musterwand mit historischen Putztechniken an, für die aber leider die historischen Vorbilder nicht protokolliert sondern nur „Rezepte“ notiert wurden. Sie wurde nach Fraiss Pensionierung ebenso wie die Kalkgrube am Belvedere aufgegeben.

Zykan legte nach Übersiedlung der Amtswerkstätten ins Wiener Arsenal auch eine „Technologische Sammlung“ an, die bis heute besteht. Er konzentrierte sich dabei anfangs mehr auf Bruchstücke von historischer Wandmalerei und Stukkatur. Erst mit den systematischen Fassadenuntersuchungen seit 1968 wurden auch Belegproben für normale sowie Glatt- und Rauputze mit ihrer Farbgebung gesammelt und im Arsenal archiviert. Nach Einrichtung eines naturwissenschaftlichen Labors 1976 konnten diese nach 1980 auch materialanalytisch in „Laborberichten“ erfasst und dem jeweiligen Projekt zugeordnet werden.⁶ Im Unterschied zu den Verputzen der Gotik und des Barock in Österreich sind die geglätteten Wandputze aus der Renaissance aber erst wenig untersucht (Abb. 2).

Die Untersuchungen konzentrierten sich – orientiert an den Nachfragen der Landeskonservatoren – zunächst auf Wien und Niederösterreich. Entferntere Bundesländer folgten nach und nach, je nach Interesse der Landeskonservatoren, wobei sich Kärnten und Steiermark erst spät aktuellen Befunduntersuchungen öffneten. So kam es, dass der Kärntner Landeskonservator noch 1970 den falschen „Marmorino“putz der Belvederestaurierung von 1947 in Kärnten auf regionalen Bauten des 15. bis 17. Jahrhunderts anwenden ließ (nach „palladianischem Rezept“).⁷ Mit der Einrichtung einer eigenen Abteilung für Baudenkmalpflege durch das BDA in der Kartause Mauerbach in den 1980er Jahren wurden das Studium und die Erhaltung historischer Verputze schrittweise in die Praxis umgesetzt. Historische Materialien und Techniken (z. B. Kalkbrennen) wurden in Seminaren, Ausbildungskursen und Publikationen für alle Berufsfelder in der Denkmalpflege, vom Architekten bis zum speziellen Handwerker, zum Thema. Trotzdem sind die antiken und neuzeitlichen Glättputze bis heute sowohl in der Forschung als auch in der Erhaltungspraxis ein offenes Problemfeld geblieben.

6 Manfred Koller, Historische Architekturfarbigkeit: Befunde und Bedeutung, in: Restauratorenblätter Bd. 4, Wien 1980, S. 109–129 (Koller 1980).

7 Siegfried Hartwagner, Die Restaurierung des Landhauses zu Klagenfurt, in: Denkmalpflege in Österreich 1945–1970, Ausstellungskatalog, Wien 1970, red. Peter Pötschner, S. 85–90 (Anm. 6 mit Rezeptur) (Hartwagner 1970); siehe dazu Koller 1980, S. 121–124.



Abb. 2: Pöggstall, Schloss Rogendorf, Niederösterreich, Südtrakt, 2. Stock, Glattputz um 1500

Die Glattputze in der römischen Antike und seit der italienischen Renaissance

Die frühe Auseinandersetzung mit historischen Verputztechniken verdanken wir – wie bei der Farbgebung – in erster Linie praktizierenden Architekten, die sich vor allem im Historismus des 19. Jahrhunderts grundlegende Gedanken über die Ästhetik und Haltbarkeit der Materialien (besonders am Außenbau) machten. Eine unerschöpfliche

Quelle dafür bietet noch heute die „Allgemeine Bauzeitung“, die der Ringstraßenarchitekt Ludwig Förster seit 1836 in Wien im Eigenverlag herausbrachte.⁸

Ein von der Lehrkanzel für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München koordiniertes Forschungsprojekt (2009–2012) untersuchte jüngst die im 2. und 7. Buch von Vitruvs Architekturtraktat beschriebenen Wandtechniken grundlegend neu durch genaues Studium der Quellentexte und ihres Vokabulars (siehe Anhang 1) und verglich deren Aussagen mit erhaltenen römischen Beispielen. Dazu diskutierte man Vitruvs Nachleben in den Architekturbüchern der Neuzeit von Alberti bis zu Palladio und in der Baupraxis in der süddeutschen Renaissance.⁹ Im Zentrum steht dabei der mehrschichtige Putzauftrag und das vor allem im 3. Kapitel des 7. Buches Vitruvs beschriebene Glätten und Polieren (*politio, expolitio*)¹⁰. Es bewirkt Verdichtung und Härtung, aber auch Glanz und dauerhafte Haltbarkeit dieser Putze. Derartige Putze wurden auch mit Farbe und Malerei kombiniert und tragen mit diesen zum „Schmuck“ der Bauwerke bei. Sie geben auch einfachen Ziegelwänden Festigkeit und „sind so glatt verputzt, dass sie die Durchsichtigkeit von Glas zu haben scheinen“ hebt Vitruv im 2. Buch, Kapitel 8 (über die Arten des Mauerwerks) am Beispiel des Palastes von König Mausolos in Kleinasien hervor.¹¹ Leider fehlen dazu konkrete archäologische Reste und Befunde.¹²

In der Frührenaissance vermittelt vor allem Leon Battista Alberti mit seinen 10 Büchern über die Baukunst den Vitruvtraktat mit inhaltlichen Variationen weiter¹³ (Text verfasst 1452, lateinische Ausgabe erschienen 1485 in Florenz, italienische Ausgabe 1546 in Venedig, französische Ausgabe 1553, spanische Ausgabe 1582) (Anhang 2). Nach der Beschreibung von Putzauftrag und Glättung fügt er, nach vollkommener Trocknung des Putzes noch dessen Bestreichung mit in Öl verdünntem Wachs und

8 Ludwig Förster (Hg.), Allgemeine Bauzeitung, Wien 1836–1918 (<https://anno.onb.ac.at>).

9 Erwin Emmerling / Stefanie Corell / Andreas Grüner / Ralf Kilian (Hg.), Firmitas et Splendor. Vitruv und die Techniken des Wanddekors (Studien aus dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München), München 2014 (Emmerling et al. 2014); Rezension von Manfred Koller in: Restauratorenblätter Bd. 38, 2022 (im Druck).

10 Vgl. Emmerling et al. 2014, S. 95–102 (Textkommentar zu Buch 7, Kap. 3).

11 Vitruv. Zehn Bücher über Architektur, hg. und übersetzt von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 109.

12 Wolfram Hoepfner, Halikarnassos und das Maussolleion, Darmstadt/Mainz 2016, S. 53 und Anhang.

13 Thomas Reiser, Techniken des Raumdekors. Interpretationen von Vitruv 7, 1–4. Von Palladius zu Palladio, in: Emmerling et al. 2014, S. 225–298, hier 242–247 (Reiser 2014).

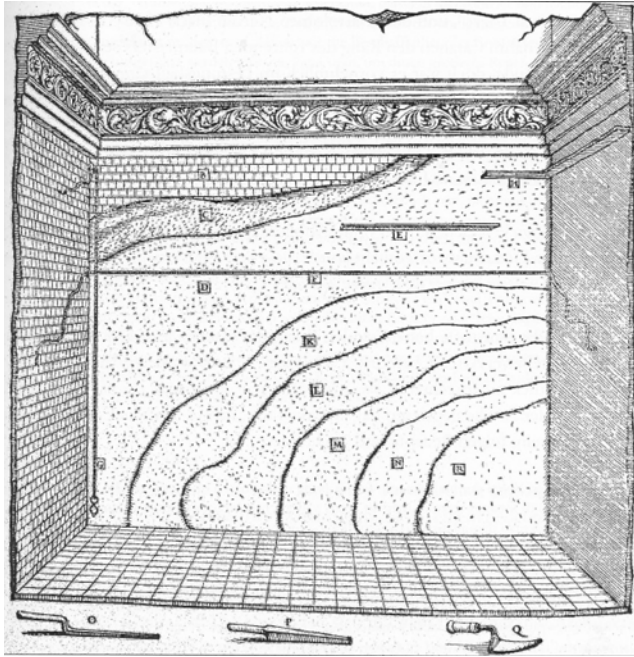


Abb. 3: Giovanni Antonio Rusconi, Vitruv, De architectura libri decem, Venedig 1590

Mastix unter Erwärmung mit einem Kohlebecken zum besseren Eindringen hinzu. Dann wird der Glättputz den „Glanz eines Spiegels zeigen“ und die Wand wird „Marmor an Glanz übertreffen“.¹⁴ Im 16. Jahrhundert bietet die Vitruvausgabe von Rusconi, Venedig 1590 (fertig 1552), zum Text auch instruktive Holzschnitte zur Illustration¹⁵ (Abb. 3). Obwohl in den Bauten Andrea Palladios weiße Glättputze eine zentrale Rolle spielen, finden sie in den vier Büchern seines Traktates keine Erwähnung.¹⁶ Für den in Palladios Traktat aufgenommenen Palazzo Thiene in Vicenza (Buch 2, S. 13–15), vollendet um 1556, konnten Stein- und Putzoberflächen am piano nobile untersucht werden. Dabei zeigten die glatten Putzflächen einen Feinputz von 1–3 mm und darüber „einen einlagigen, dünn aufgetragenen und stark verdichteten Kalkputz (Stärke ca. 1–2 mm), der (...) die Architektur also wie eine Haut überzog.“ Organische Glanzhilfen (Wachs, Öl etc.) waren nicht

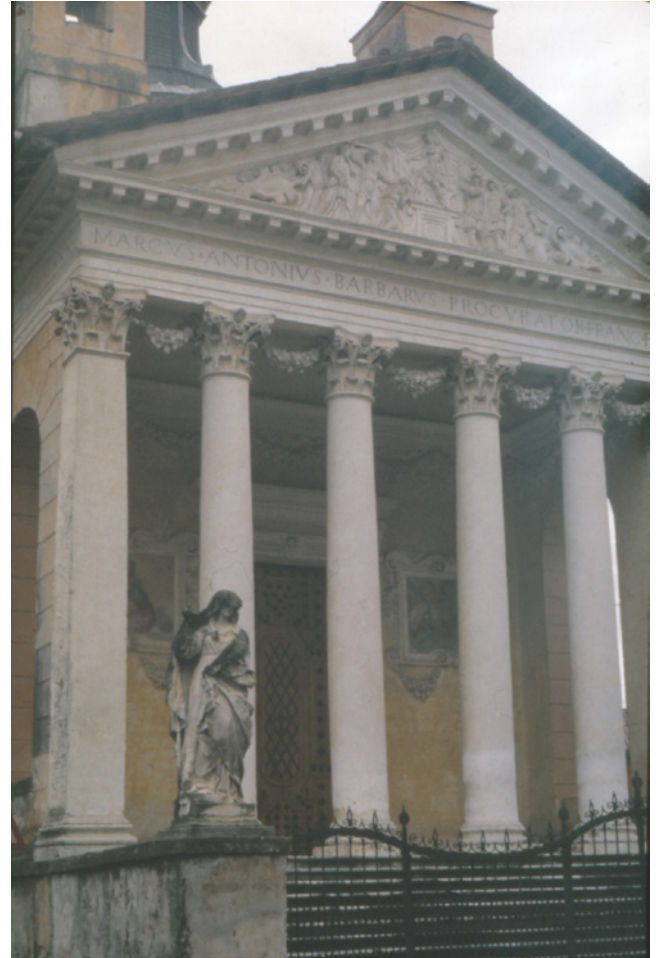


Abb. 4: Andrea Palladio, Villa Barbaro in Maser, Tempietto 1580, Portikus

nachweisbar. Die Farbe entsprach dem „leicht gelblichen Weißton“ der ursprünglichen Steinoberflächen und ergab mit diesen zusammen eine helle Monochromie.¹⁷ Beim *tempietto* der Villa Barbaro in Maser (bei Montebelluno, Prov. Treviso), dem letzten Werk Palladios von 1580,¹⁸ ist der freskal wirkende Glättputz auf den Portikussäulen noch gut erhalten (Abb. 4, 5).

Eine besondere Tradition des erstmals 1473 in einem Kontrakt für St. Chiara in Murano sogenannten „Marmorino“ ist für Venedig belegt. Er wurde vom 16. bis 19. Jahrhundert,

14 Ebenda, S. 246.

15 Ebenda S. 269–276.

16 Andrea Palladio, Die vier Bücher zur Architektur, übersetzt von Andreas Beyer und Ulrich Schütte nach der Ausgabe Venedig 1570, Darmstadt 1983, 41993. Ursprünglich plante Palladio auch 10 Bücher, die Vorarbeiten dazu gingen aber verloren: Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, München 31991, S. 98.

17 Ursula Schädler-Saub, Historische Verputze auf den Fassaden der Palladio-Flügel des Palazzo Thiene in Vicenza. Ergebnisse der Befunduntersuchung (italienisch mit deutscher Zusammenfassung), in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 8, 1994, S. 234–254, Zitate S. 252 f.

18 Paolo Marton / Manfred Wundram / Thomas Pape, Palladio, sämtliche Bauwerke, Köln 1988, S. 234–237.

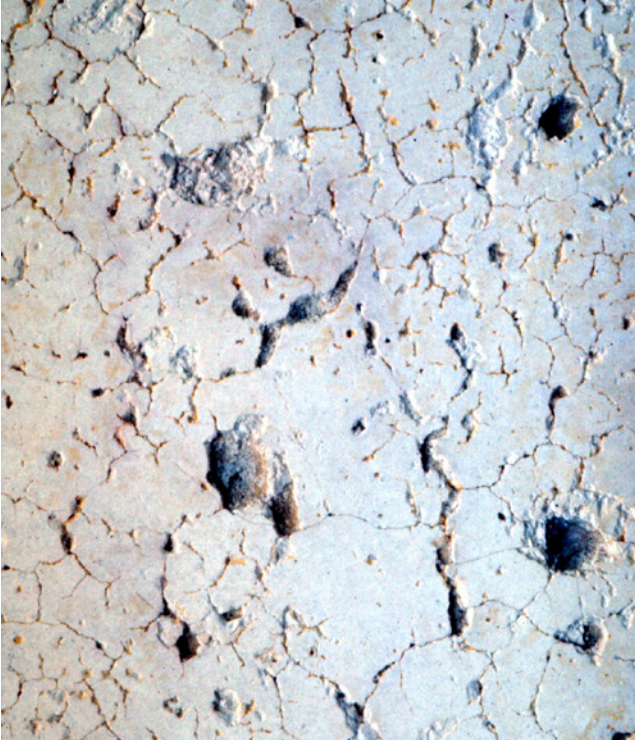


Abb. 5: wie Abb. 4, Detail des originalen freskalierten Glättputzes der Portikussäule rechts außen

vor allem in der Barockepoche, zur vorherrschenden Putzart in der Lagunenstadt.¹⁹ Prominente Beispiele sind die scuola San Giovanni Evangelista, Ende des 15. Jahrhunderts von Pietro Lombardo, oder der ehemalige *convento della carità* ab 1561 von Andrea Palladio erbaut (heute Gallerie dell' Accademia)²⁰ (Abb. 6, 7).

Analysierte Beispiele (darunter von der Spanischen Synagoge von Baldassare Longhena 1635) zeigten auf den Ziegelmauern zuerst einen rosa Unterputz (mit Ziegelmehl, bis 1 cm dick) und darauf bis 2 cm starke, geglättete Oberschichten in Kalkbindung mit bis an die 5 mm großen Splintern von Kalkstein aus Istrien. Im 18. Jahrhundert häufen sich Nennungen von „*marmorin(o)*“ in venezianischen Archiven.²¹ Die meisten Quellen betonen das Feuchthalten von Mauer und Putz. Der Architekturtraktat von Giuseppe Viola Zannini, Padua 1629, geht auf verschiedene Varianten



Abb. 6: Venedig, Scuola di San Giovanni Evangelista, nach Restaurierung und Ergänzung des weißen „Marmorino“ mit „Schatten“-Rand in der unteren Hälfte um 1980

von Glanzputzen auf Kalkbasis ein: „*Zur Ausführung von polierten Überzügen (polite smaltature) in bedeckten Räumen von weißem Aussehen macht man den Überzug und wenn er noch frisch ist, aber nicht mehr Risse bildet, gibt man einen ganz dünnen Überzug aus einfachem [Kalk-] Weiß ohne Sand, der fleißig mit der Kelle, nicht mit dem Pinsel, wie man sonst weißt, geglättet werden muss (...). Man macht auch weiße Kalküberzüge von leuchtendem Glanz (lucido splendore) mit Glaskörnung statt Sand (...). Auch mit zerstoßenem Marmor gemischter Kalk anstelle*

19 Guido Biscontin / Mario Piana / Gianna Riva, Research on limes and intonaco of the Venetian architecture, in: Mortars, Cements and Grouts used in the Conservation of Historic Buildings. Symposium 3.–6.11.1981, Rome 1982, S. 359–374 (Biscontin / Piana / Riva 1982); ausführlicher bei: Emanuele Armani, Materiali e tecniche di esecuzione degli intonaci dell'architettura veneziana, in: Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica. Atti del convegno, Roma 25–27 ottobre 1984, in: Bollettino d'Arte. Supplemento al N. 35–36, Bd. 1, 1986, S. 69–76 (Armani 1986).

20 Armani 1986, Bd. 1, S. 71 (Marmorino aktuell aus Marmorpulver zu Kalk 3:2) und Bd. 2, tav. XX; Mario Piana, Una esperienza di restauro sugli intonaci veneziani, in: Bollettino d'Arte. Supplemento 6, 1984, S. 103–106. (Scuola S. Giov. Ev. und Gallerie dell'Accademia).

21 Enio Concina, Pietre, parole, storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV–XVIII), Venezia 1988, S. 96, und Armani 1986, S. 72–74 (Concina 1988).



Abb. 7: Venedig, Galleria dell'Accademia (ex-convento della carità): stark salzbelastete Ziegelmauern, dünner Original(?) putz und plattige (spätere?) Marmorinoglätten als Quaderung

von Sand ergibt einen polierten und glänzenden Überzug. Derartige Glanzüberzüge, die Säulen wie aus Marmor erscheinen lassen, besonders wenn sie farbig geädert sind, habe ich auf den Säulen der [villa] Rotonda [von Palladio] nahe Vicenza gesehen, die viele für [echten] Marmor halten.“²² Zannini beschreibt ferner nach der ersten Glättung den „Pinsel Auftrag von Damaszenerseife für ein fleißiges Nachglätten mit der Kelle sowie anschließendes Einreiben mit einer Wachstafel und Polieren mit einem Leinentuch.“ Der am Beginn der Zitate genannte dünne polierte, reine Kalküberzug ohne Füllstoff passt gut zu den Ergebnissen der Untersuchungen am Wiener Belvedere.²³ Denn dabei konnte ich nach Freilegung der untersten bauzeitlichen



Abb. 8: Wien 3, Unteres Belvedere, Südfassade während Restaurierung

Putzoberflächen immer nur weiße Kalkglätten von wenigen Millimetern Dicke finden (Abb. 8, 9). Ganz ähnliche Befunde boten auch zahlreiche andere Fassaden von Bauten Hildebrandts und Fischer von Erlachs.²⁴

So wundert es nicht, daß der spätere Ringstraßenarchitekt und Schwiegervater Theophil Hansens Ludwig Förster bereits 1836 im ersten Jahrgang seiner „Allgemeinen Bauzeitung“ eine genaue Beschreibung für diese Marmorinotradition in Venedig und Triest mit Rezeptur veröffentlicht, deren Weiße und Glätte noch an klassizistische Ideale erinnert. Auffällig ist, dass hier im Kohlebecken erwärmte Eisen zum Polieren für höheren Glanzeffekt verwendet werden (Anhang 3). Auch die Möglichkeit der Bemalung in Öl- oder Wachstechnik wird erwähnt, aber nur im Inneren auf trockenem Putz und damit vom Poliervorgang getrennt. Im Jahrgang 20, 1855, findet sich ein ausführlicher Bericht über das Patent von Clinton in New York, wobei auf das 7. Buch Vitruvs verwiesen wird (Anhang 4). Im gleichen Jahrgang folgt eine Notiz des Architekten Rondelet über den „Cement des Vitruv“ für einen dünnen Kalkfeinputz aus gleichen Teilen Marmorstaub, reinem Kieselstein und Kreide, der nach dem Glätten mittels Kelle mit venezianischem Talkpulver abgerieben wird.²⁵ Es ist bemerkenswert, dass nach diesen drei Veröffentlichungen zur Tradition antikrömischer Glättputze in den folgenden Jahrgängen keine Berichte für deren Anwendung in Wien und anderen

22 Armani 1986, S. 73.

23 Giuseppe Viola Zannini, Della architettura libri due, Padova 1629; Zitate nach Armani 1986, S. 73; ferner siehe Biscontin / Piana / Riva 1982, S. 362 und Pursche 1988, S. 18.

24 Siehe Anm. 2 und 28; ferner Manfred Koller, Zur Farbigkeit der Salzburger Bauten des Johann Bernhard Fischer von Erlach; in: Barockberichte 18/19, Salzburg 1998, S. 77–87.

25 Notiz über den Cement des Vitruv, in: Allgemeine Bauzeitung 20, 1855, Notizblatt, S. 158.



Abb. 9: Wien 3, Unteres Belvedere, Mittelrisalit, Gesims Ostseite: Schichtenbefund mit originaler Glätte und Färbelung um 1716 und „Marmorino“ nach 1947

Orten vorkommen. Aber obwohl ich dazu keine direkte Aussage kenne, stehen die glatten weißen Feinputze in der Wiener Moderne um 1900 letztlich in dieser Putztradition (Szeession von J. M. Olbricht, Stadtbahnstationen von Otto Wagner, siehe Abb. 10²⁶, Häuser von Adolf Loos).

Wahrheit und Irrtum beim Fassadenputz des Belvedere in Wien

Die Geschichte der Restaurierung der Belvedereschlösser ist aus den Archivquellen für die Fassadenverputze bis zum Ende der Monarchie wenig ergiebig.²⁷ Dagegen berichtete Bruno Grimschitz (1892–1964), der seit 1928 als Kustos der Österreichischen Galerie fungierte und 1932 sein erstes Hildebrandtbuch veröffentlichte, aus eigener Anschauung detailreich über die Fassadenrestaurierung von 1934 zu Verputz und Farbe: Er beobachtete auf allen Oberflächen einen „*schwebenden, lichten Ockerton*“ und einen „*fast spiegelglatten*“ Feinputz von 0,5–0,75 cm.²⁸ Grimschitz stieg im Zweiten Weltkrieg als Parteigänger der Nationalsozialisten zum Direktor des Belvedere auf, wurde nach Kriegsende seiner Funktionen enthoben,



Abb. 10: Wien 9, Stadtbahnstation Nußdorferstraße, Otto Wagner 1897, Ostfassade: weißer Originalverputz mit späterem Naturputz-Überrieb

konnte aber nach 1955 wieder Vorlesungen auf der Wiener Universität halten.²⁹ Dort besuchte ich im Wintersemester 1960/61 noch seine letzte Vorlesung über „Fischer, Hildebrandt und Prandtauer“.

Mit der Amtsenthebung von Grimschitz 1945 ging im Bevedere die Erinnerung an die Restaurierung von 1934 verloren und auch im seit 1946 wieder amtierenden Bundesdenkmalamt konnte niemand seinen eindeutigen Untersuchungsbericht in der wohl erst später wieder aufgestellten Amtsbibliothek konsultieren. Im Wiederaufbau von 1947–1950 engagierte sich Josef Zykan als

26 Manfred Koller, *Architektur und Farbe. Zu ihrer Geschichte, Untersuchung und Restaurierung*; in: *Maltechnik restauro* 1975, Heft 4, S. 177–198, hier S. 194 f.; Simone Donaubauer et al., *Restauratorische Untersuchung an drei Stadtbahnstationen Otto Wagners – Bauzeitliche Gestaltung*, in: *ÖRV-Journal* 11, Wien 2018, S. 15–23, hier S. 17: „auf *Materialsichtigkeit* angelegte *Kalkglätte*“ als „*marmorähnliche verdichtete Steinoberfläche*“ – die Innenwände zeigten dagegen ursprünglich weiße Gipsglätten.

27 Gertrud Aurenhammer, *Die Geschichte des Belvedere nach dem Tod des Prinzen Eugen*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Wien 1963, S. 41–183.

28 Bruno Grimschitz, *Sicherungsarbeiten am oberen und unteren Belvedere*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 1935, S. 95–98. Die Redaktion der DKD lag damals bei Dagobert Frey in Wien.

29 Hans H. Aurenhammer, *Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LIII, 2004, S. 11–54, hier S. 42, Anm. 107.

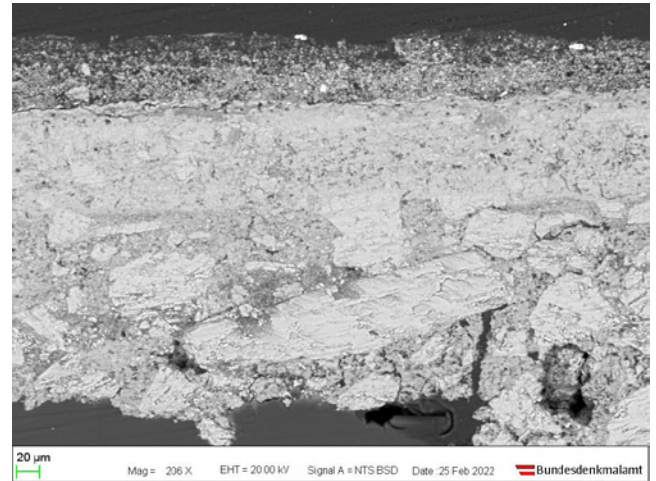
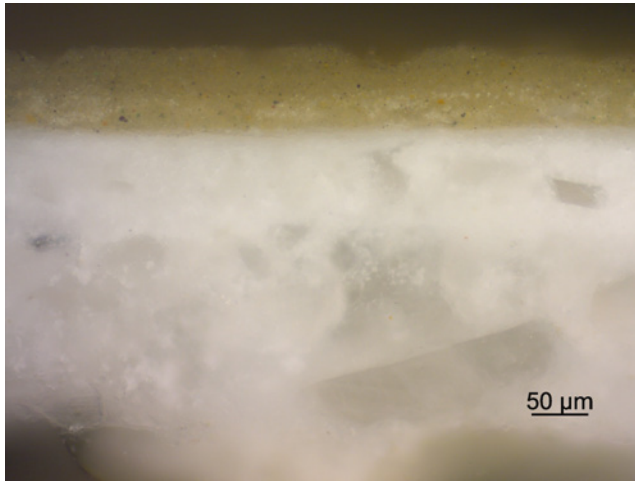


Abb. 11 a, b: Wien 3, Unteres Belvedere, Mittelrisalit, Pilaster: Mikroschliff und REM-Aufnahme zeigen ganz gleichmäßigen Schichtverlauf, weiße Putzglätte ohne Silikat Körnung, ev. Bianco di San Giovanni als Füllstoff

Landeskonservator besonders auch für die historisch richtigen Oberflächen der Putz- und Steinteile (Anhang 5). Er wurde bei den Belvedereschlössern durch einen Gerüstbesuch italienischer Denkmalpfleger 1947 aber zu einer falschen Interpretation der Verputzbefunde verleitet. Denn diese bezeichneten die dünnen, mit einer feinen Kalk-Faser(Haare?)-Masse abgeglätteten Oberflächen der Hildebrandtzeit als „*intonaco palladiano*“.³⁰ Stattdessen fand ich bei meinen Untersuchungen am Belvedere und anderen Fassaden aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (z. B. ehemaliges Palais Trautson von J. B. Fischer 1710³¹) nur dünne Kalkglätten (ohne Sand- oder Steinmehlanteile). Diese waren manchmal mit Haaren oder Fasern verstärkt, wie sie in stukkierten Innenräumen in Österreich nachgewiesen sind (Schloss Weinberg, OÖ, um 1600).³² Eine genaue Nachuntersuchung der am Unteren Belvedere an der Südfassade 1997 entnommenen Proben (Abb. 11 a, b) ergab in einem Fall poröse Kornstrukturen im geglätteten Feinüberzug, die auf Bianco di San Giovanni, also getrockneten und zerstoßenen Sumpfkalk, hinweisen. Im hier abgebildeten Mikroschliff wirkt die dünne Schichte unterhalb der ockerfarbigen Färbelung wie eine verdichtete Kalkschlämme mit geringer Körnung.³³

Die Nacherfindung eines „*intonaco palladiano*“ in Wien

Die von den italienischen Kollegen für den ursprünglichen Außenputz der Wiener Belvedereschlösser gelegte falsche Fährte wurde von Landeskonservator Zykan und Architekt Richard Braun, dem von der Burghauptmannschaft eingesetzten Bauleiter, offenbar als Bestätigung der eigenen Beobachtungen von Glättputzen als ursprünglicher Oberfläche der Wiener Barockbauten gesehen. Der Hinweis auf Palladio und damit auf die Nachfolge der von Vitruv geprägten antiken Verputztradition traf offenbar einen Nerv zur Wiederbelebung dieser, Schönheit und zugleich Haltbarkeit verbindenden, Putzglätten als „Idealputz“ für den Wiederaufbau der öffentlichen Wiener Barockbauten. „*Der neue Putz ist auf Grund langwieriger Untersuchungen der Bauleitung und einem von Vitruvius überlieferten Rezept entwickelt worden*“ hält Architekt Braun in seiner Beschreibung der Technik zum Abschluss der Wiederherstellung der Belvederefassaden im Herbst 1951 fest (Anhang 6). Dabei weist er darauf hin, dass sich der Glättputz nur für reich gegliederte Barockbauten eignet und nicht für solche mit großen Wandflächen, da diese einen

30 In den venezianischen Archiven konnte dieser Ausdruck nicht dokumentiert werden: siehe Concina 1988.

31 Manfred Köller, Untersuchungen am Palais Trautson in Wien, in: ÖZKD XXII, 1968, S. 206–219.

32 Manfred Köller, Die Stucktechnik in Renaissance und Frühbarock, in: Bernd Euler-Rolle, Georg Heilingsetzer, Manfred Köller, Schloss Weinberg im Lande ob der Enns (Messerschmitt-Stiftung, Berichte zur Denkmalpflege VI, Linz 1991, S. 121–143, hier S. 131, Abb. auf S. 135.

33 Mikroskopische Nachuntersuchung von Robert Linke, BDA-Labor, zum Laborbericht von Hubert Paschinger 1997 zu Probe 212/97: Südfassade 1,5 m Bodenhöhe, 7. Achse v Mittelrisalit, Nullfläche (Bundesdenkmalamt, Archive Abt. Konservierung und naturwiss. Labor).



Abb. 12: Wien 3, Unteres Belvedere, Mittelrisalit, Ostgesims: Schichtenbefund mit „Marmorino“auflage nach 1947

homogenen, randfreien Auftrag erschweren. Ferner hebt er die „sehr harte Oberfläche“ und den „terrazzoartigen (durch das Glätten) Charakter“ dieses Putzes „von großer Schönheit“ hervor (Abb. 12).

Werkstättenleiter Josef Zykan hat in seiner, maschinenschriftlich verbreiteten, „Werkstätten-Mitteilung Barocker Putz“ die praktische Entwicklung und die Herstellung eines Glättputzes ausführlich beschrieben (siehe Anhang 7). Er weist dabei auf die über 100 Putzmuster hin, die er (wohl vom Amtsmaurer Josef Fraiss) anlegen ließ. Als großes Musterprojekt war dem die Restaurierung der Fassaden der ehemaligen Hofstallungen vorausgegangen. Zusammengefasst wird hier „Barocker Putz“ an sich ganz unhistorisch verallgemeinert: Dreischichtiger Putzaufbau aus Mannersdorfer Sand (Korngröße bis 7 mm im Unterputz und 0,2 mm in der Glättschicht) im Verhältnis von 3 zu 1 mit Sumpfkalk, auch mit hydraulischen Zugaben von steirischem Trass und Trassit. Bei den Fassaden der



Abb. 13: Wien 1, Peterskirche, linker Fassadenturm, Nische der Petrusfigur: Schichtenuntersuchung, „Marmorino“ der Restaurierung nach 1950

Hofstallungen (siehe Anhang 7, Beilage) jedoch betrogen die Mischungsverhältnisse in Grob- und Feinputz circa 2:1, in der Glätte 3:2. Der hydraulische Anteil zum Kalkbindemittel betrug im Grob- und Feinputz ein Drittel, in der Glättschicht aber etwa zwei Drittel (gemischt aus Trass, Trassit und 1/10 Romazement).

Bemerkenswert ist vor allem, dass in der Denkmalpflegepraxis der 1950er Jahre für Außenfassaden an Stelle des ausschließlichen Kalkbindemittels in der historischen Tradition bei den Restaurierungen der Wiener Barockbauten ein Kalk-Zementputz von 1:2 bis 1:1 Mischungen als denkmalgerecht angesehen wurde. Diese plattig harten Glättungen kamen auch bei anderen von der Burghauptmannschaft und Architekt Braun betreuten Fassadenrestaurierungen (Hofburg, Bundeskanzleramt, Nationalbibliothek), aber auch an der Wiener Peterskirche (Abb. 13) und der Karlskirche zur Anwendung. Sie hielten sich über 30 bis 40 Jahre bis zu den nächsten Restaurierungen, bei denen sie wo möglich belassen, aber nach neuen Farbbefunden angestrichen wurden.³⁴

Der „Palladianerputz“ als Universalputz für Baudenkmale in Kärnten

Ein regionales Nachleben fand dieser Irrweg noch in den 1960er Jahren in Kärnten unter Landeskonservator Siegfried Hartwagner (1916–2000).³⁵ Im Katalog der

³⁴ Manfred Koller, Die Fassaden der Wiener Hofburg. Erforschung und Restaurierung 1987–1997, in: ÖZKD LI, 1997, S. 494–536, hier S. 530 ff., Abb. 662.

³⁵ Brückler-Nimeth 2001, S. 99 f.



Abb. 14: Klagenfurt, Landhaus, Hofseite nach Restaurierung 1969

Ausstellung 25 Jahre Denkmalpflege nach 1945, die das Bundesdenkmalamt 1970 in der Wiener Sezession zeigte, berichtete er über die Restaurierung des Landhauses in Klagenfurt im Jahre 1964 und seine Außenfassaden. Denn Kalkanstriche wären in der Stadt nur mehr von „kurzer Lebensdauer“ und „altern häßlich“. Als Ersatz bot sich für die Hofseite des Landhauses als „stilgerechte und bewährte Methode“ das „Aufziehen eines Putzes nach palladianischem Rezept“ an, wie er sich auf der Wiener Hofburg nach über zwanzig Jahren „noch beinahe unverändert“ erhalten habe. Das dazu angemerkte Rezept betrifft: 1. das radikale Abschlagen des alten Mauerputzes, 2. einen Grundputz mit Sumpfkalk und reschem Sand in 1:4 Teilen ohne Zementzusatz und 3. den „Aufputz mit Gummerner Marmorokies 0,2 mm, Farbe weiß bis gelb, mit rund zwei Jahre altem Sumpfkalk im Mischungsverhältnis 1:4, ohne jeden Zusatz“, der 5–6 mm stark auf den gut



Abb. 15: Spittal an der Drau, Schloss Porcia, Eingangsfassade: am Scharnier der ehem. Fensterflügel erkennt man die Dicke des neuen Palladianerputzes

genästen Unterputz aufgetragen und mit einer „Glättkelle geglättet“ wird.³⁶

Auf meine Rückfrage nach dem Umfang dieses „Importes“ der „palladianischen“ Verputzmode der 1960er und 70er Jahre von Wien nach Kärnten erhielt ich vom amtierenden Landeskonservator Gorazd Žifkovič „nach ersten Recherchen“ eine vorläufige Liste von 22 Objekten, deren Fassaden unter Siegfried Hartwagner als Landeskonservator (1946 bis 1981) „Palladianerputz“ bekamen: Landhaus in Klagenfurt (Abb. 14), Schloss Porcia in Spittal an der Drau (Abb. 15), Pfarrkirche in Ötting (Gemeinde Oberdrauburg), Stiftskirche in Ossiach, Pfarrkirchen Klein St. Veit (nur Langhaus), Kappel am Krappfeld (?), Möllbrücke und Maria Gail, evangelische Kirche Feffernitz, sowie die Pfarrkirchen Grades, Keutschach am See, St. Georgen am Weinberg und Völkermarkt. Viele Beispiele befinden sich im Lavanttal: Pfarrkirchen Klein St. Paul, Bad St. Leonhard i. L. und St. Margarethen i. L., Filialkirche Jakling, Pfarrkirche St. Marein, Filialkirche Prebl, Pfarrkirchen Preitenegg, St. Peter bei Reichenfels und Reichenfels.

Im Rückblick staunt man, wie in der Nachfolge der Wiederherstellung der Belvederefassaden in Wien unter dem Schlagwort „palladianischer Putz“ innerhalb der österreichischen Denkmalpflege ganz verschiedene Rezepturen ausgeführt wurden. Dafür war man auch ohne Bedenken bereit, den am jeweiligen Baudenkmal noch vorhandenen historischen Putzbestand zu opfern. Ebenso tragisch war, dass die erste und richtige Beobachtung von Bruno Grimschitz zu den im frühen 18. Jahrhundert

36 Hartwagner 1970, S. 86, Anm. 6.

in Wien ausgeführten reinen Kalkputzglätten mit (wohl freskal ausgeführter) Kalkfärbelung kaum 12 Jahre später unter den Umständen der Nachkriegszeit zur Gänze in Vergessenheit geraten ist.

Anhang

1. Vitruvius Pollio, 10 Bücher über die Architektur, Buch 7 (Übersetzung nach: Erwin Emmerling, Stefanie Corell, Andreas Grüner, Ralf Kilian (Hg.), *Firmitas et Splendor. Vitruv und die Techniken des Wanddekors (Studien aus dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München)*, München 2014, S. 27 f.

Siebenschichtiger römischer Putz (Buch 3, 5–9):

3, 5: *Wenn die Gesimse gezogen sind, muß mit der Kelle (trulla) eine möglichst raue erste Putzschicht auf die Wände aufgetragen werden, danach aber, wenn diese anfängt zu trocknen, müssen darüber Schichten aus Sandmörtel so angebracht werden, dass sie in der Länge nach Lineal und Richtschnur, in der Höhe nach dem Lot und in den Ecken nach dem Winkel ausgeführt werden (...). Wenn sie beginn zu trocknen, muß eine zweite und dritte aufgetragen werden; wenn die Schicht aus Sandmörtel so ein stabiles Fundament hat, wird der Putz auf lange Sicht umso fester und dauerhafter sein.*

3, 6: *Wenn mit Sand außer der ersten Putzlage nicht weniger als drei Schichten angebracht wurden, muß man dann aus Marmorkörnern Schichten auftragen, wobei der Mörtel so angemacht werden muss, dass er, während der gemischt wird, nicht an der Hacke (rutrum) hängenbleibt, sondern das Eisen sauber aus dem Mörtelbecken gezogen wird.*

Wenn eine dicke Schicht aufgetragen ist und anfängt zu trocknen, muss eine zweite, mitteldicke Schicht aufgezogen werden; wenn diese aufgetragen und gut glattgerieben ist, muss noch eine dünnere angebracht werden. Wenn so die Wände mit drei Schichten aus Sandmörtel und ebenso vielen aus Marmormörtel einen festen Putz erhalten haben, werden weder Risse noch andere Mängel an ihnen auftreten. (...)

3, 7: (...) *wenn sowohl durch die Bearbeitung mit Glättern (liaculae) gut fundamentierte Festigkeit erzielt wurde, als auch durch das Glätten der strahlend weiße Marmorputz gehärtet wurde, dann werden sie, wenn die Farben zu-*

sammen mit Glättungen (politiones – dazu Kommentar auf S. 97–102) aufgetragen wurden, leuchtenden Glanz zeigen. Die Farben lassen aber, wenn sie sorgfältig auf den feuchten Putz aufgetragen wurden, deshalb nicht nach, sondern halten sich dauerhaft, weil der Kalk, der, wenn in den Öfen die Feuchtigkeit herausgebrannt wurde, durch Poren geschwächt wurde, durch seinen Durst gezwungen alles an sich reißt, was zufällig mit ihm in Berührung kommt (...). 3, 8: Daher werden Putze, die auf die richtige Weise hergestellt wurden, weder stumpf, wenn sie alt werden, noch verlieren sie die Farben, wenn sie abgewischt werden, es sei denn, sie werden zu wenig sorgfältig und auf trockenem Grund aufgetragen. (...) Wenn aber nur eine Schicht Sandmörtel und eine aus zerkleinertem Marmor aufgetragen wurde, bekommt dieser dünne Putz, der weniger Widerstandskraft hat, leicht Risse und wird wegen der Schwäche seiner Dicke durch Glättungen nicht seinen charakteristischen Glanz erzeugen.

3, 9: (...) *die Putze aber, die aufgrund eines stabilen Untergrunds aus Sand- und Marmormörtel dicht und dick sind, glänzen nicht nur, wenn sie mehrfachen Glättungen unterzogen wurden, sondern reflektieren den Betrachtern von dieser Verkleidung auch deutliche Bilder.*

2. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri X (1452)*, gedruckt: Florenz 1485 (zitiert nach Emmerling u. a. 2014, wie Anhang 1, S. 242–247, hier S. 245 f.).

6, 9: *Bei allen Wandüberzügen ist es dienlich, nicht weniger als drei Putzlagen von Sandmörteln aufgeworfen zu haben. (...) Je mehr Sandmörtelschichten es sein werden, desto glänzender wird man glätten, und desto massiver gegen das Alter werden sie überdauern. (...) Die letzte äußerst gleißende von allen soll mit Marmoranteil sein. (...) Jenen letzten Teil einen halben Finger dick aufzubringen genügt. (...) Es soll achtgegeben werden, daß alle Lagen in einem Zuge zugleich trocknen. Indem sie, solange sie frisch sind, mit leichten Schlagkellen und Stäben geschlagen werden, werden die Wandüberzüge verdichtet. Die letzte Lage in reinem Stuck, sorgfältig abgerieben, wird den Glanz eines Spiegels zeigen. Und, wenn du die nämliche, da sie durch und durch trocken geworden ist, bestreichst mit maßvoll mit Öl verdünntem Wachs und Mastix, und die so bestrichene Wand mit entzündeter Kohle aus einem Becken erwärmst, damit sie den Anstrich aufsaugt: Übertreffen wird sie Marmor an Glanz. (...) Wenn*

Du weiße Seife, in siedendem Wasser maßvoll aufgelöst, maßvoll während des Glättens aufgesprengt hast, so wird der Aufstrich überaus bleich werden.

3. Ludwig Förster (Hg.), Allgemeine Bauzeitung , 1. Jg., Nr. 23, Wien 1836, S. 183 f. (<https://anno.onb.ac.at>).

Ueber die venezianische Marmortünche, oder den Marmorin.

Unter den Hilfsmitteln, die Wände von Gebäuden zu dekorieren, verdient die Art, wie die Venezianer, und nach ihnen auch die Triestiner, gegenwärtig die meisten Fassaden von öffentlichen und Wohngebäuden mit Beiwurf und Anstrich versehen, eine ausgebreitete Anwendung und Nachahmung, indem damit den Wänden der Gebäude durch ein sehr wohlfeiles, aller Orten nachahmbares Verfahren das Ansehen gegeben werden kann, als wären sie aus polirten weißen oder gefärbten Marmorplatten zusammengesetzt, während zugleich auch durch die Bestandtheile dieses Bewurfes und durch die demselben gegebene Glätte, Regen und üble Witterung nicht so verderblich daraufwirken können, als auf Mauertünche anderer Art.

Man nennt diese Tünche intonaco a marmorino, auch bloß marmorino, nämlich Marmortünche oder Marmormörtel, und verfährt dabei auf folgende Weise: Das rohe Mauerwerk aus Stein oder Ziegel wird zuerst mit einem, aus Kalk und Ziegelniehl bereiteten Mörtel(terrazzo) beworfen und ausgeglichen, worauf mit der Kelle wetten- oder auch kreuzförmige Einritzungen gemacht werden, damit ein zweiter Anwurf desto besser darauf hält, der gegeben wird, wenn der erste gut ausgetrocknet ist, und der aus einem Mörtel von feinem Sande und Kalk besteht. Dieser zweite Anwurf wird mit der Latte und dem Reibbrette möglichst gut geebnet, jedoch nur so dick aufgetragen, als zum vollkommenen Ausgleichen der Mauerfläche nöthig ist. Wenn auch der zweite Anwurf angezogen hat, und noch nicht ganz getrocknet ist, so wird auf demselben die letzte Schicht, nämlich der Marmormörtel gegeben, welcher aus sehr feinem Marmorpulver, am besten von Karrara-Marmor, und sehr festem und weißem Kalk bereitet und einen Messerrücken dick möglichst gleichförmig aufgetragen wird. Sobald der Marmormörtel zu trocknen anfängt, aber noch feucht und dehnbar ist, wird er mit einer polirten, mit abgerundeten Ecken versehenen Kelle geglättet, indem die zu polirenden Flächen mit dünnem Seifenwasser benetzt werden.

Auf diese Weise erhält man einen ganz weißen, dem geschliffenen Karrara-Marmor ähnlichen Anwurf. Will man aber eine andere Art Marmor von verschiedenen Farben darstellen, so wird der Marmormörtel, gleich wenn er aufgetragen und noch nicht polirt ist, nämlich a fresco bemalt und dann erst geglättet. Es hängt, wie es sich von selbst versteht, von der Geschicklichkeit des Arbeiters ab, farbige Marmorarten gut zu imitiren. Bei der Bereitung jeder der drei hierbei anzuwendenden Mörtelarten wird der ungelöschte Kalk in eine Grube, welche gleich aus dem Ziegelmehle oder Sand oder Marmorstaube gebildet wird, abgelöscht und mit dem ihn umgebenden Material verbunden, und unmittelbar darauf verarbeitet. In Venedig wendet man für die den Stürmen ausgesetzte Wand, oder für die Wasserseiten, immer das ausgesuchteste und dauerhafteste Material an und ökonomisirt, indem man an den andern Wänden minder gutes Material gebraucht.

Die Erfordernisse für einen Quadrat-Meter dieses Mauerputzes sind:

0.019 Kubik-Meter sehr guter, weißer, ungelöschter Kalk,

0.01 Kubik-Meter guter Kiessand,

0.013 Kubik-Meter Ziegelmehl,

2 1/2 Kilogramm Marmorpulver (von Karrara-Marmor) und an Arbeitslohn 1/6 von dem Taglohne eines Maurers und eines Handlangers. Für einen Quadrat-Meter (beiläufig 9 Quadratfuß) wird in Venedig 2 österreich. Lire (40 kr. Conv. Münze oder 10 gr. 9 dr. sächs. Cour.) bezahlt.

Diese Marmortünche übertrifft den Gipsmarmor wohl nicht an Schönheit, doch bei weitem an Dauerhaftigkeit und Wohlfeilheit, und wird nicht nur an den Außenseiten der Gebäude, sondern auch vielfach zur Dekorazion von Sälen und Gängen mit gutem Effekte angewendet.

Will man diesem Bewurf einen höheren Glanz geben, so polirt man ihn nicht bloß mit der Kelle, sondern auch mit einem auf Kohlen erwärmten Eisen von der Form einer kleinern Kelle mit abgerundeten Ecken, welches Eisen beiläufig 4 Linien dick ist. Man muß jedoch, wenn man das warme Polireisen anwendet, den Bewurf zuvor gut aus trocknen lassen. Für den Quadrat-Meter des auf diese letzte Art polirten Marmorin bezahlt man in Venedig nur einige Kreuzer mehr, als für den mit Seifenwasser polirten. Der warmpolirte Marmorin wird vorzüglich in Zimmern angewendet, und entweder a fresco, nämlich in feuchtem Zustande, oder selbst,

wenn er gut getrocknet ist, mit Oelfarben oder enkaustisch bemalt. Wenn die Malereien vollkommen getrocknet sind, so gibt man gewöhnlich einen sehr dünnen Ueberzug von Kopallack, oder auch Wachsfirniß, entweder über die ganzen Wände, oder nur über die bemalten Felder oder Stellen, was jedoch in der Regel bei den Fresko- Malereien nicht geschieht, welche auch nicht polirt werden. Bei den Fresko- Malereien darf man nur Mineralfarben anwenden, welche auf dem Marmorin so gut halten, daß man sie, wenn die Wände schmutzig sein sollten, mit einem Schwamme abwaschen kann, ohne besorgen zu müssen, dadurch die Malereien zu verderben. Das Reinigen der Marmorinwände überhaupt wird mit Wasser und einem Schwamme, so oft es nöthig ist, bewerkstelliget. Wenn an den polirten Marmorwänden mit der Zeit der Glanz verloren geht, so überzieht man sie entweder mit Kopallack oder mit flüssigem Wachsfirniß, je nach dem Materiale des ersten Ueberzuges. Für Oelmalereien wendet man gewöhnlich Kopallack, für Wachsmalereien, Fresko- Malereien und weiße Wände den Wachsfirniß an, welcher einen gleichen und sanften Glanz gibt und mit Wasser und einem Schwamme sich sehr gut reinigen läßt.

4. Engelhard (aus Kassel). Die unvollkommene Tünchung der heutigen Baukonstruktionen und die vollkommene der altrömischen Gebäude, die vollkommnere der altrömischen Gebäude und der Anwurf zur Nachahmung von Marmor des Amerikaners Clinton, in: Ludwig Förster (Hg.), Allgemeine Bauzeitung , 20. Jg., Wien 1855, S. 24–28 (<https://anno.onb.ac.at>).

Eine zweckmäßige Tünchung der Gebäude, die besonders auswendig im Wetter allen Erfordernissen entspräche, ist der modernen konstruktiven Architektur nicht bekannt. Zu diesen Erfordernissen gehört, daß solche den Einwirkungen von Wärme und Kälte, von Feuchtigkeit und Trockenheit, von direkten Sonnenstrahlen, so wie von mehreren dieser Kräfte vereinigt widerstehe, daß solche durch äußeren Anstoß nicht leicht beschädigt werde, daß sie schön sei und nicht theuer; sie wird die größte Vollkommenheit haben, wenn sie alle Eigenschaften einer Marmorinkrustierung hat, ohne eben so theuer zu sein. Der Quadratfuß Inkrustierung mit polirtem weißen carrarischen Marmor wird in Deutschland gar nahe an zwei Thaler zu stehen kommen; dieselbe von polirtem Porphy-

und Granit noch mehr, während der Quadratfuß gewöhnlicher Kalkmörteltünche nicht viel mehr als 1/200 dieses Preises kostet. Es ist also einleuchtend, daß es ein außerordentlicher Gewinn wäre, wenn es gelänge, diese gewöhnliche Tünche ohne sehr große Preiserhöhung so sehr zu vervollkommen, daß sie eben so dauerhaft und schön wie eine Marmorinkrustierung wäre.

Die Unmöglichkeit einer solchen Tünchung kann aber um so weniger behauptet werden, da dergleichen an Gebäuden des Alterthums wirklich vorkommt und vorhanden ist. Ich habe an anderem Orte mehrere Beispiele davon an altrömischen Gebäuden angeführt, unter andern das der Tünchung des Frieses von dem Tempel des Kaisers Marcus Aurelius Antonius zu Rom, welche jetzt noch nach fast zweitausendjährigem Bestehen so gut erhalten ist, daß man sie für eine Quadersteinoberfläche hält; ebenso die Tünchung, womit die Kannelirungen der Säulen des ionischen Tempels der Sybilla Tiburtina zu Tivoli überzogen sind, welche den Stein gegen Verwitterung gesichert hat und jetzt noch hart und fest ist, wiewohl der Tempel schon zur Zeit des Kaiser Augustus erbaut sein möchte. Letztere ist dabei sehr dünn, etwa nur eine halbe Linie dick aufgetragen und hat fast eine metallische Härte.

Sehr nahe läge deshalb das Mittel, die Entdeckung der Bereitung dieses Ueberzuges im Vitruv aufzusuchen, da derselbe specielle Vorschriften über dergleichen gibt, die auch in der That lehrreich sind und besonders zeigen, daß die Alten diesen Arbeiten eine große Sorgfalt widmeten. Vitruv verlangt, daß, nachdem zunächst ein rauher Anwurf auf eine Wand oder Mauer gemacht worden sei, dieselbe in drei Tagen mit Sandkalk und in abermaligen drei Tagen mit Kalk und gepulvertem Marmor überzogen werde. Der erste Anwurf soll mit Sand und Kalk und an feuchten Orten mit Kalk und Ziegelmehl (tosta) gemacht werden. Außerdem empfiehlt er sehr die sorgfältige Bereitung des Kalkes und gute Auswahl des Sandes. (...)

So mußte es mich denn lebhaft interessiren, als ich in Heimchens vortrefflichem Hand- und Hausbuch gemeinnütziger Kenntnisse³⁷ folgenden Artikel fand:

„Clinton's Anwurf zur Nachahmung von Marmor für Säulen, Wände und dergleichen“. Diese künstliche Steinmasse, auf

37 Dresden 1843, Verlag Dr. Bromme.

welche Clinton in Neu York patentirt wurde, bereitet man nach dem Franklin-Journal auf folgende Art: Man brennt Kalksteine, bis sie zu 2/5 in Aetzkalk verwandelt werden, zu welchem letzteren man, nachdem er erkaltet ist, auf 4 Bushels [4,728 Wiener Achtel] 4 Pfund Pottasche und 3 Pfund Alaun zusetzt, worauf man das Ganze fein mahlt und in offenen Bottichen stehen läßt, bis der Kalk ganz gelöscht ist. Nachdem dies geschehen, vermengt man ihn mit der nöthigen Menge Wasser und trägt ihn auf die Wände der Gebäude oder auf Säulen und Zimmerwände auf, denen man ein marmorartiges Ansehen geben will. Man braucht diese Masse nur abzureiben, damit sie wie polirter Marmor aussieht, und kann sie auch verschieden färben. Bei Außenwänden kann man feinen Sand zusetzen, dann diese mit einer reinen Lage überziehen und sie demnächst Poliren.«

Ich gestehe, daß ich nicht ,das größte Zutrauen zu dem Recepte hatte und wohl kaum einen Versuch damit hätte machen mögen, wenn es nicht in einem so guten Buche empfohlen worden wäre. Die Procedur, die Kalksteine bis zu 2/5 zu Aetzkalk zu brennen, schien mir namentlich unpraktisch und mit einiger Genauigkeit gar nicht ausführbar. Ich vermutete, daß Clinton's Absicht bei dieser Procedur dahin gehe, den Kalk hydraulisch zu machen, und wählte daher eine Sorte, die, weil der rohe Kalkstein, aus dem sie gebrannt wird, viel Thon enthält, dem hydraulischen Kalk nahe kommt. Dieselbe wurde durch allmähliche Benetzung zu Staub (Mehlkalk) gelöscht und alsdann gesiebt, um sie von den Steinen zu trennen, die sich nicht gelöscht hatten, welches beiläufig gesagt, nur bei wenigen stattfindet, wenn man ihnen durch langsames Benetzen Zeit läßt sich zu zerbröckeln.

(...) An diesem sehr ungünstigen Postamente ließ ich nun die Clintonische Masse probiren. (...) Dieses geschah im April 1851.

Das erste Erfreuliche dabei war, daß sich diese Masse ungemein gut auftragen und vergleichen ließ; sie verarbeitete sich, wie der Tünchergeselle sich ausdrückte, ganz herrlich. Eine zweite Annehmlichkeit bestand darin, daß der Zusatz von Alaun und Pottasche, von dem ich eine beträchtliche Vertheuerung erwartet hatte, nur geringe Mehrkosten machte. (...) Nachdem diese Tünchung unter den ungünstigsten Verhältnissen zwei Winter und drei Sommer der Witterung ausgesetzt gewesen ist, hat sie

folgende Ergebnisse geliefert. Im ersten Jahre blieb sie ziemlich unverändert, besonders gefiel es mir sehr, daß sie den Marmorglanz, den sie ohne weitere Politur als die Glättung mit der Kelle beim nassen Auftrag angenommen hatte, behielt. Nach überstandenen erstem Winter zeigten sich jedoch oben, unmittelbar unter der Sandsteinplatte, sowie auch unten an Stellen, die dem feuchten Erdboden nahe sind, auch von demselben berührt wurden, kleine Risse in der Tünchung, und es schienen sich Ablösungen derselben vorzubereiten. Diese Risse hatten sich in diesem Frühjahr, also nach dem zweiten Winter, noch vermehrt und über das ganze Postament verbreitet. Außerdem bemerkte ich an demselben einen Ueberzug, als wenn das Postament mit sehr fein pulverisirtem Salze bestreut wäre. Ich erwartete, daß sich die Tünche völlig auflösen und an der Lust zerfallen werde. Dieses geschah aber nicht, der Salzstaub ließ sich abwischen und verschwand überhaupt ohne andere Folgen, als daß der Glanz etwas matter geworden war.

5. Josef Zykan, Fragen der Denkmalpflege in Wien, in: ÖZKD I, 1947, S. 180–190, hier S. 185 f.

Erfreulich ist, welche liebevolle Sorgfalt der Frage der Oberflächenbehandlung von Stein und Putz allseits entgegengebracht wird. (...) Es ist beachtenswert, daß von verschiedenen Seiten gleichzeitig auf das zugestrebt wird, der Oberfläche die gleiche Bedeutung zuzumessen, wie sie der übrigen architektonischen Gestaltung eines Bauwerks zukommt. (...) In nächster Zeit wird versucht werden, an einem staatlichen Gebäude, einem bedeutenden Baudenkmal aus der Hand Fischer von Erlachs, eine solche Oberflächenbehandlung herzustellen, wie sie den barocken Baudenkmalen eigen war. Der Mörtel barocker Baudenkmale bestand aus einem mehrschichtigen Putzauftrag, welcher schließlich mit einer mit dem Stahlbrett erzeugten „Glätte“ versehen wurde. Diese „Glätte“ bildete nicht nur den Schmuck der Putzflächen, sondern überzog auch die Steinteile, wie an vielen Baulichkeiten durch Untersuchungen nachgewiesen werden konnte. Wenn gleich uns die Herstellungsart dieser „Glätte“ nicht in allen Einzelheiten vollkommen bekannt ist, so scheint doch kein Zweifel, daß im Wesentlichen eine Paste aus fettem Weißkalk mit Zusatz von Leinöl und feinstem Steinmehl auf den frischen Putz mit dem Stahlbrett gepreßt und daß das gleiche Material auf den angefeuchteten gereinigten

Stein aufgebracht wurde. Eine solche edle Oberfläche ist selbstverständlich von größerer Haltbarkeit als jeder andere Putz, weist den Schmutz stärker ab und kann nach Jahren noch durch Waschen gereinigt werden. (...) Die klassische Zeit Fischer von Erlachs kennt freilich nur den einheitlichen Klang des geglätteten Naturputzes und Stucktones (...).

6. Architekt Richard Braun, Wien 8, Bennogasse 3 – Wien, 31. Oktober 1951 (Notizen der Werkstätten des Bundesdenkmalamtes).

Betr: Beschreibung des weißen Marmorputzes, wie er im Schloß Belvedere durch die staatl. Bauleitung anlässlich der Wiederaufbauarbeiten i. d. Jahren 1947–1951 hergestellt wurde.

Vorbemerkung: Der geglättete Marmorputz war in derselben Farbe, Konsistenz und Herstellung an allen Objekten des Schlosses und allen Nebenbauten festzustellen. Dieser schöne Putz ist jedoch einem Patschock aus früheren Jahren, bei dem zwecks besserer Haftung die Unterlage angeschlagen wurde, zum Opfer gefallen. Der neue Putz ist auf Grund langwieriger Untersuchungen der Bauleitung und einem von Vitruvius überlieferten Rezept entwickelt worden.

Auf dem, samt den Fugen gereinigten Untergrund wird ein grober und feiner Unterputz aufgezogen, der aus reinem, nicht organisch verunreinigtem und nicht lehmhaltigen Bachsand bestehen soll (kein Donausand), auch gequetschtes, nicht glimmerhaltiges Sandmaterial ist geeignet. Dieser Unterputz bildet die Form der Fassadengliederung. Der eigentliche Marmorputz wird in 2 bis 3 dünnen Lagen von grob bis ganz fein aufgetragen. Es beginnt mit einer Art Spritzwurf mit gequetschtem Mannersdorfer Marmor von Körnung 0,3 bis fein mit Holzgebranntem Kalk im Mischungsverhältnis 1:2. Diese Schicht bildet auch die Isolierung gegen eventuelles Durchschlagen und Verfärbung durch den Untergrund. Nach dem guten Abbinden dieser Unterlage kann schon mit der Glätte begonnen werden, die aus feinem Mannersdorfermehl mit Holzgebranntem Kalk im Mischungsverhältnis 1:2 [besteht], so daß die Kelle beim Herausziehen rein bleibt, begonnen werden.

Dieser für Barockbauten schön geeignete Putz eignet sich nicht so gut für Fassaden, die große Flächen haben, da die Absätze beim Glätten in größeren Flächen sichtbar

werden. Geglättet wird mit Stahlbrettern, einwandfrei nur von gut qualifizierten Arbeitern zu erreichen.

Es ist darauf zu achten, daß nicht bei Wind oder Regen gearbeitet wird, da meistens Verfärbungen eintreten, die wie bei einem echten Fresko nicht mehr zu beseitigen sind. Der geglättete Marmorputz ist bei Grundfeuchtigkeit sehr frostempfindlich, es ist deshalb stets eine gute Trockenlegung feuchter Mauern zu empfehlen. Die Verbindung von Mannersdorfer Sand und Kalk bildet eine sehr harte Oberfläche, die unter starker Vergrößerung einen terrazzoartigen (durch das Glätten) Charakter hat, fühlt sich samtartig an und ist von großer Schönheit. Mannersdorfer Mehl gibt es von fast weißem Couleur bis zu einem gelblichen Ton.

Braun e.h.

7. Josef Zykan, Barocker Putz (Notizen der Werkstätten des Bundesdenkmalamtes 1962).

Die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes haben mehr als 100 Putzproben angelegt, wobei versucht werden sollte, Verputzarten historischer Bauten nachzuahmen und durch richtige Auswahl von Material und Technik eine möglichst große Haltbarkeit zu erzielen.

Da bei der Untersuchung barocker Bauten in Wien, wie vor allem bei den Baudenkmalern Fischers von Erlach immer wieder die Beobachtung gemacht wurde, daß der originale Putz eine überaus glatte Oberfläche hatte, wurden auch viele Untersuchungen und Versuche in dieser Richtung angestellt. Das Ergebnis der Untersuchungen geht dahin, daß es sich um einen dreischichtigen Putz handelt, bei dem die oberste Schicht als „Glätte“ meist mit einem Stahlbrett aufgebracht ist. Letzten Endes geht diese Technik auf weiterlebende antike Traditionen zurück, weswegen italienische Fachleute einen solchen Putz als „intonaco Palladiano“ bezeichnen. (Antike Putze weisen oft 5 Schichten auf.) Die Haltbarkeit und Schönheit eines solchen Putzes hängt natürlich nicht allein von der Mehrschichtigkeit ab, doch ist die Mehrschichtigkeit eine wesentliche Voraussetzung.

Bei seinen Proben hat das Bundesdenkmalamt immer nur Holzgebranntem Kalk verwendet, der durch mehrere Jahre eingesumpft gewesen ist. Die Kalkgrube muß vor Frost geschützt sein, sie soll mit Ziegeln gemauert sein, wobei die Verwendung von Zement zu vermeiden ist. Mitunter wird empfohlen, den gelöschten Kalk mit einer etwa

50 cm hohen Schicht aus sterilem Sand zu bedecken, um ein Abbinden der Oberflächen zu verhindern. Manchmal wird jedoch die Oberfläche nur durch Feuchthalten davor geschützt. Hierbei konnte freilich kein Einfluß auf die Auswahl des Kalkgesteines genommen werden, welcher zum Brennen verwendet wurde. Dem Bundesdenkmalamt stand immer nur Kalk aus Gestein der n.ö. Voralpen (Hohe Wand) zur Verfügung. Für manche Zwecke würde sich jedoch in Flußbecken gefundenes Kalksteinmaterial, reiner Marmor oder Kalktuff zur Erzeugung von Spezialkalken besser eignen, worauf ja auch Vitruv hinweist.

Von größter Wichtigkeit ist die richtige Wahl des Sandmaterials. Die Grobschichte und die mittlere Schichte sind bei barocken Bauten meist aus einem Material hergestellt, das aus Schotterablagerungen diluvialer Zeit oder aus den Ablagerungen am Flußbett der Donau zu stammen scheint. Es dürfte vor allem die sorgfältige Aufbereitung des Mörtels gewesen sein, welche demselben so große Haltbarkeit gab. Bei der letzten Schichte, der Feinschichte oder „Glatte“ ist freilich immer besseres Material, wahrscheinlich im wesentlichen Marmor- oder Kalkmehl verwendet worden. (Die Verwendung von Ziegelsplit, wie dies beim opus signinum vorkommt, ist in der Barockzeit kaum nachzuweisen, doch wußte man von den Qualitäten der Sande aus vulkanischem Schein, ähnlich der Terra Pozzuolana, die freilich hier nicht vorkommt, aber durch Traß ersetzt werden kann.)

Das Bundesdenkmalamt hat bei seinen Versuchen gerne Material aus den Bergflüssen der Voralpen genommen, wie aus der Schwarza und der Erlauf, Nebenflüssen der Donau, die in ihrem Oberlauf sehr reines und gleichmäßiges Material ablagern. Diese beiden Sande wurden häufig miteinander gemischt und ergeben sodann, aus nicht näher erklärlichen Gründen, einen besonders qualitätvollen Mörtel. Um die Reinheit des Sandmaterials zu gewährleisten, wird dasselbe häufig auch noch gewaschen und gerüstet, wodurch die humösen Bestandteile sowie die doch vorhandenen Bakterien zum Verschwinden gebracht werden. Vor der Wiederverwendung alten Materials (Mörtelschutt) muß besonders gewarnt werden.

Von wichtiger Rolle ist auch der Größenaufbau der Sandkörner, wobei sich jede Gleichmäßigkeit des Materials ungünstig, eine stetige Kurve des Größenaufbaus jedoch vorteilhaft auswirkt. Für die erste Schichte wird ein Material in Korngröße von ≥ 7 mm verwendet. Für die zweite

Schicht, die Feinschicht, kommt feiner Sand ungesiebt in Betracht, während für die „Glatte“ feinstes Marmor- oder Kalksandsteinmehl in Größe 0,2 mm gewählt wird. Die Grobputzschicht ist die stärkste, der Feinputz schwächer, die „Glatte“ am dünnsten.

Das Mischungsverhältnis zwischen eingesumpftem Kalk und Zuschlagmaterial ist im wesentlichen 1:3, nach dem Hohlmaß gerechnet, doch hängt die Relation stark von der Beschaffenheit des Kalkes und des Zuschlagmaterials ab. Kalk und Sand müssen gründlich untereinander gemischt und verteilt werden, bevor Wasser zugeworfen wird.

Mit gutem Erfolg haben die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes feingemahlene vulkanische Gesteine (steirischen Traß) dem Mörtel beigemischt, wodurch gewisse hydraulische Qualitäten erreicht werden. Die Beimischung von Traß soll jedoch nicht mehr als 1/6 der Kalkmenge beitragen.

Vor Aufbringung des Mörtels an die Mauer ist darauf zu achten, daß dieselbe steril ist und mit reinem Wasser genetzt wurde. Die Fugen sollen tief ausgekratzt werden. Eine allenfalls notwendige oberflächliche Sterilisierung wird mit der Lötlampe oder einem ähnlichen größeren Gerät, einem mit Erdgas geheizten Bauföhn erreicht. Im wesentlichen wird mit der Kelle gearbeitet, doch ist kein Zweifel, daß in der Barockzeit die Latte und auch das Holunderbrett für den Feinputz verwendet wurden. Für die Glatte nimmt man meist ein rechteckiges Stahlbrett, das gleichmäßig, meist von unten nach oben zum „Hobeln“ der Glatte bewegt wird, wobei jede Gratbildung vermieden werden muß. Bei Renaissanceputzen wurde die Glatte vielfach mit der Fläche der Kelle angefertigt, wobei die damals gewünschte Ondulation der Oberfläche entstand. Bei der Aufbringung der „Glatte“ ergeben sich horizontale und manchmal auch vertikale Stöße, die heute vielfach als störend empfunden werden, in alter Zeit jedoch als Dokument sorgfältiger Handwerksarbeit betrachtet wurden, ein ähnliches Prinzip, wie es bei der Vergolderarbeit zu beobachten ist. Die Stöße liegen bei einer gut gearbeiteten „Glatte“ mit geringen Unregelmäßigkeiten horizontal, etwa 1 m oder mehr von einander entfernt, wie eben die Länge des Armes dem Fassader das Arbeiten gestattet. Die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes haben versucht, der „Glatte“ organische Substanzen wie Leinöl oder Magermilch beizumischen. Versuche, die zu einem guten Ergebnis führten, die jedoch bei mangelnder Sorgfalt zu

Mißerfolgen führen müssen. Bei großen Arbeiten wird daher immer davon abzuraten sein. Dies gilt auch von jenen Beimischungen, welchen man für alte Putze manchmal nachweisen kann oder worüber es Überlieferungen gibt, wie etwa die Beimischung von Kuhhaaren oder von kleinen Holzkohlenstücken zum Grobputz.

Nicht unwichtig ist, daß die einzelnen Schichten bis zu einem gewissen Grade, aber nicht vollkommen abgebunden haben sollen, bis die nächste aufgebracht wird. Auch sollen die Schichten vor einer zu schnellen Abbindung und vor allem vor Austrocknung durch Sonnenbestrahlung und vor Wind geschützt werden. Die Verwendung von Rohrgeflechten an den Gerüsten geht ursprünglich gewiß nicht auf soziale Gesichtspunkte den Arbeitenden gegenüber zurück, sondern auf die Erfahrung, daß der frische Putz nicht von der Sonne beschienen werden soll. Der Frühling ist die beste Jahreszeit zur Anfertigung haltbarer Putze. Bei der Vergebung großer Arbeiten an Baufirmen ist es kaum jemals zu erreichen, daß alle gewonnenen Erfahrungen tatsächlich beachtet werden. Der Denkmalpfleger muß sich meist damit zufrieden geben, wenn generelle Richtlinien Beachtung finden. So sind auch die Ergebnisse, welche bei den Putzen an dem von Lukas von Hildebrandt erbauten Belvedere in Wien und an den von Fischer von Erlach errichteten Hofstallungen erreicht wurden, nicht für den Denkmalpfleger vollständig befriedigend. Soviel hier erinnerlich ist, wurde beim Belvedere im wesentlichen nur 2-schichtig gearbeitet. Teilweise wurde über einer vorhandenen alten Putz Feinschicht und Glätte angebracht. Als Zuschlag wurde für die Glätte Steinmehl aus tertiärem Kalksandstein verwendet.

Bei den Hofstallungen wurde das Prinzip der drei Schichten eingehalten, doch wurde aus Gründen besserer Haltbarkeit zum Kalkmörtel nicht nur ein Zusatz von Traß bzw. Trassit, sondern auch eine Beimischung von Romanzement gegeben. Es wurde damit eine relativ gute Haltbarkeit erreicht, wenn gleich die Oberflächentönung etwas stärker ausfiel, als dies die untersuchten Teile des Originalputzes gezeigt hatten. Eine gewisse zarte rötlich-braune Tönung ist öfters und zu verschiedenen Zeiten bei Putzen nachweisbar und geht wohl auf die Verwendung von Material zurück, bei welchem der Eisengehalt durch physikalische Vorgänge natürlicher und künstlicher Art zum Vorschein kommt.

Da im Falle der Hofstallungen die beauftragte Baufirma (Schlosser und Trost) die genaue Mischung für alle 3 Putzschichten angegeben hat, soll dieses Mörtelrezept als Beilage zur Kenntnis gebracht werden, wobei hinzugefügt werden muß, daß trotz der guten Oberflächenwirkung die erzielte Farbtonung gewiß nicht in allen Fällen erwünscht sein wird. Auch erscheint dem Bundesdenkmalamt der Zuschlag von Traß und Romanzement zu hoch. Weiters wird eine Beschreibung des Arbeitsvorganges beim Belvedere angeschlossen, wie ihn der beauftragte Architekt Richard Praun festgehalten hat.

Wien, im Feber 1962

Beilage (Abschrift aus Zl. 5854/49): Mörtelrezepte (Messepalast):

1.) G r o b p u t z

Romanzement.....	70 Lt.
Speck-Kalk (gelöscht).....	110 Lt.
Sand.....	<u>360 Lt.</u>
	<u>540 x 0,83</u>
	<u>Mörtel: 450 Lt.</u>

2.) F e i n p u t z

Romanzement.....	30 Lt.
Kalk (gelöscht).....	90 Lt.
Trass (Fa. Quester).....	60 Lt.
Sand(x).....	<u>360 Lt.</u>
	<u>540 x 0,83</u>
	<u>Mörtel: 450 Lt.</u>

x) gewöhnlicher Schleifsand für die Putzarbeit. Für die Zugarbeit wird „Mannersdorfer“ verwendet, wie er von der Firma Hauser geliefert wird.

3.) G l ä t t s c h i c h t e

Romanzement.....	14 Lt.
Kalk (gelöscht).....	75 Lt.
Trass (Fa. Quester).....	75 Lt.
Trassit (Fa. Quester).....	75 Lt.
Sand(x).....	<u>330 Lt.</u>
	<u>569 x 0,83</u>
	<u>Mörtel: 455 Lt.</u>

(x) Sand: gesiebter „Mannersdorfer“ (Fa. Hauser) – Sieb 0,2 mm (sehr fein, Mehl!)

Monumentum factum est

Das Archiv Backhausen: Ein einzigartiger Bestand aus über 100 Jahren österreichischer Textilproduktion steht nun unter Denkmalschutz

Das seit Anfang des Jahres 2022 als Einheit unter Denkmalschutz stehende Archiv der Firma Backhausen stellt eine in Umfang, Vielfalt und Qualität unikale Dokumentation von rund 100 Schaffensjahren eines der bedeutendsten und traditionsreichsten Unternehmens der österreichischen Textilbranche dar. Die insgesamt 11.166 Einzelobjekte und Konvolute umfassen tausende in unterschiedlichen Techniken ausgeführte Entwurfszeichnungen und -skizzen, Stoffproben verschiedenster Größe und Materialien aus eigener wie auch fremder Produktion, über Jahrzehnte firmenintern systematisch und detailliert geführte Dessin- und Musterbücher, dazu Vorlagenwerke aus dem In- und Ausland, technische Patronenzeichnungen und Geschäftsunterlagen, aber auch Raritäten wie japanische Färberschablonen, hölzerne Druckmodellen und vieles mehr. In ihrer Gesamtheit ermöglichen sie ein faktisch lückenloses und zugleich facettenreiches Bild der österreichischen textilen Interieurgestaltung der Jahre 1861 bis 1965. Von der vielfältigen Formenwelt des Historismus über die Schöpfungen des Jugendstils und der Secession sowie den Einflüsse des Art Déco und Kinetismus¹ aufnehmenden Dessins der Zwischenkriegszeit bis hin zu den zeittypischen Entwürfen der 1950er und 1960er Jahre bildet sich ein eindrücklicher Bogen der Kunstströmungen dieser Zeit ab. Ebenso steht die im Archiv bewahrte Produktion Backhausens in Zusammenhang mit zahllosen herausragenden Künstlern wie auch Bauten und Projekten der österreichischen Kunst- und Architekturgeschichte, die bis heute maßgeblich zur fachlichen Wertschätzung und großen Popularität des heimischen Kunstschaffens beitra-

gen und oftmals sinnbildhaft für ganze Epochen stehen. Mit seinen Produkten wie Möbel- und Vorhangstoffen oder Teppichen errang das 1849 gegründete, von Anfang an technisch und künstlerisch innovative Familienunternehmen über Jahrzehnte internationale Preise und konnte ab 1888 den prestigeträchtigen Titel eines „Hoflieferanten“ führen. „Joh. Backhausen & Söhne“ stattete mit der Oper, dem Burgtheater oder dem Rathaus – zur Zeit der Erbauung wie auch später während des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg – einige der bedeutendsten Wiener Bauten der Gründerzeit aus und produzierte den sogenannten „Ananasdamast“ für kaiserliche Residenzen wie die Hofburg oder Schloss Schönbrunn. Mit seiner von Anfang an engen Verflechtung mit modernen und richtungweisenden Künstlervereinigungen wie der Wiener Werkstätte oder der Secession und heimischen Bauten wie der Postsparkasse, dem Hofwartesalon der Wiener Stadtbahn, der Villa Skywa-Primavesi oder dem nicht mehr erhaltenen Cabaret Fledermaus (Abb. 1), aber auch mit internationalen Projekten wie dem Gesamtkunstwerk des Palais Stoclet in Brüssel leistete die heute noch existierende Firma „Pionierarbeit“². Backhausen wurde als „erste Adresse für experimentelles Textildesign“³ zum maßgeblichen Teil des kulturellen Phänomens „Wien um 1900“. Die Namen der Persönlichkeiten, die für das Unternehmen entworfen haben oder deren Dessins angekauft und produziert wurden, lesen sich wie ein *Who is Who* der Elite der heimischen Kunst- und Architekturgeschichte: Otto Wagner, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Dagobert Peche, Otto Prutscher, Joseph Maria Olbrich, My Ullmann oder Josef Frank. Zahlreiche Objekte des Archivs, vor allem die oft sorgfältig ausgeführten und zum Teil signierten Reinzeichnungen von Entwürfen bzw. deren endgültige textile Umsetzung, sind auch per se von herausragendem künstlerischem Wert und musealer

1 Vgl. Brigitte Fasz binder-Brückler, My / Marianne Ullmann und ihre Arbeiten für die Firma Backhausen, in: ÖZKD LXXI, 2017, Heft 2/3, S. 308–310.

2 Angela Völker, Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910–1932, hg. Österreichisches Museum für angewandte Kunst in Wien, Wien 1990, S. 22.

3 Ursula Graf, Johann Backhausen & Söhne, in: Eva B. Ottillinger (Hg.), Wagner, Hoffmann, Loos. Das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten, Wien-Köln-Weimar 2018, S. 137.

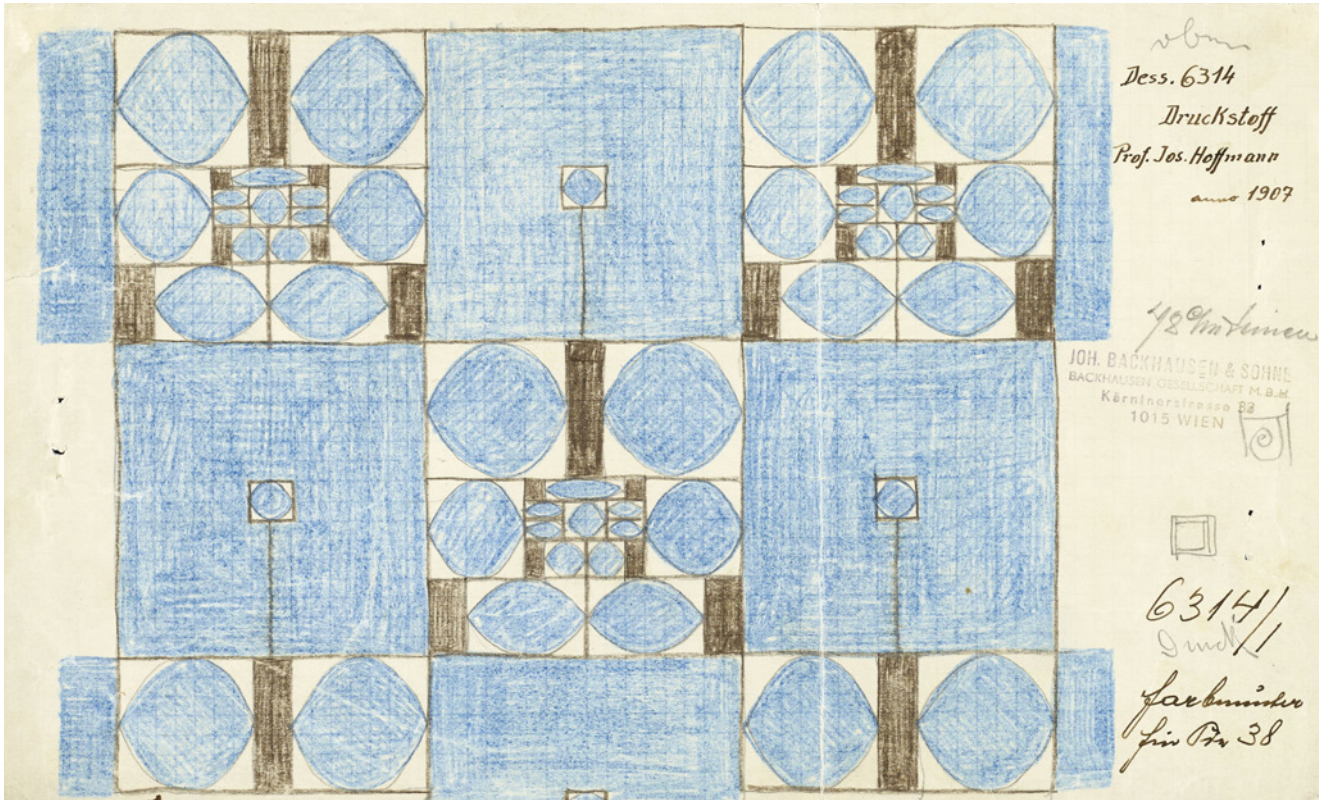


Abb. 1: Josef Hoffmann, Entwurfszeichnung, Dessin 6314, Druckstoff für das Cabaret Fledermaus, 1907, Buntstift auf kariertem Papier

Qualität. Es entstanden „Kunstwerke, die damals vielleicht nicht viel mehr als simple Arbeitsvorlagen waren und erst heute als unschätzbare Dokumente einer künstlerisch und kunsthandwerklich einzigartig kreativen Epoche gehütet werden“⁴ und nun als „Ikonen“ der Kunst der Jahrhundertwende gelten. Die Qualität und vielschichtige Bedeutung der Backhausenschen Produktion beschränkt sich allerdings ausdrücklich nicht auf diese Epoche und die stets gepflegte Zusammenarbeit mit der künstlerischen Elite, sondern umfasst das gesamte Spektrum der Bestände ebenso wie oftmals wenig bekannte oder gar anonyme Entwerfer:innen. Von besonderem Wert ist zudem der Charakter des Archivs als ein von Beginn der Firmengeschichte an historisch gewachsener, laufend und oft intensiv genutzter Arbeitsbehelf, den zahlreiche aufschlussreiche Gebrauchsspuren, Notizen und Veränderungen an den Objekten belegen.

In exemplarischer Zusammenarbeit mit der derzeitigen Firmeneigentümerin sowie der Archivverantwortlichen wurden die zunächst in Wien, dann in Niederösterreich gelagerten

Bestände des Archivs Backhausen von Brigitte Faszbinder-Brückler und Sabine Bauer (beide Bundesdenkmalamt, Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer) im Laufe mehrerer Jahre inventarisiert. Nach der Erstellung eines Projektkonzepts inklusive der Festlegung eines von fachlichen Kriterien bestimmten zeitlichen und inhaltlichen Rahmens wurden dabei über 11.000, nur zum Teil in historischen Vorsortierungen vorgefundene, Objekte und Konvolute einzeln begutachtet, systematisch und umfassend in Form einer – später in eine Datenbank übertragenen – Liste beschrieben sowie in zumeist mehreren Aufnahmen fotografisch festgehalten. Die so entstandene, äußerst umfangreiche Dokumentation der wissenschaftlich bisher lediglich in Teilbereichen intensiver bearbeiteten Bestände ist aber nicht nur essentieller Bestandteil des amtlichen Unterschutzzustellungsgutachtens. Sie dient neben der Nutzung in der weiterhin bestehenden Tradition eines firmeninternen Arbeitsarchivs auch als unverzichtbare Quelle für die wissenschaftliche Forschung verschiedenster Disziplinen wie der (inter-)nationalen Kultur-, Technik-,

4 Maria Rennhofer, Kunst zum Sitzen. Wiener-Werkstätte-Möbelstoffe aus dem Backhausen-Archiv, in: Parnass, Sonderheft 14/1998 Möbel, 18. Jg., S. 128.



Gewisslich die schönsten Beispiele, ob aus der Natur oder künstlich mit der Feder gezeichnet,
 kann es nicht enthalten zu befehlen zu werden; - gewisslich ist die Natur, was das
 gewöhnliche Werk nicht ganz zu befehlen.

Abb. 2: S. Schröder, Entwurfszeichnung, 1887, Bleistift und Aquarell auf Papier

Wirtschafts- und insbesondere der Kunstgeschichte. Als ein Beispiel seien hier die Beiträge der hauseigenen Entwerfer:innen der Firma genannt, deren „wissenschaftliche Aufarbeitung [...] u. a. wertvolle Rückschlüsse über und ein völlig anderes Bild von Vielfalt und Modernität des Formen- und Farbenrepertoires der Raumausstattung im Historismus ermöglichen“⁵ würde (Abb. 2).

Mit der Unterschutzstellung des Archivs Backhausen kann nun ein herausragendes und einzigartiges Zeugnis heimischer kunst- und kulturhistorischer Leistungen und der Geschichte eines Traditionsunternehmens dauerhaft als untrennbare Einheit in Österreich bewahrt werden.

Sabine Bauer

Eine Wohnung als Denkmal: Margarete Schütte-Lihotzkys Wohnung in der Franzensgasse 16, 1050 Wien

Im Jahr 2021 konnte die Wiener Wohnung der international renommierten Architektin Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000) durch die Erhebung zum Denkmal in ihrem Bestand gesichert werden. Nach einer Restaurierung wurde das bedeutende Kulturdenkmal 2022 nun der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Die in Wien geborene Schütte-Lihotzky gilt bis heute als bedeutendste Architektin Österreichs. Ihr bewegtes Leben als Architektin, Friedensaktivistin, Frauenrechtlerin, Kommunistin und Widerstandskämpferin führte sie unter anderem nach Frankfurt, Moskau, Japan, China, London, Paris, Istanbul, Sofia und Berlin. Die von ihr entwickelte, weltberühmte „Frankfurter Küche“ (1926), der Urtyp der modernen Einbauküche, findet sich mittlerweile in zahlreichen Museen. Schütte-Lihotzky beschäftigte sich bereits während des Ersten Weltkriegs mit den zum Teil katastrophalen Wohnverhältnissen in Wien und arbeitete in den 1920er-Jahren gemeinsam mit Adolf Loos in der Wiener Siedlungsbewegung und im Wohnbauprogramm des Roten Wien an der Lösung dieser Misere. Für die bedeutende Wiener Werkbundsiedlung (1932) entwarf sie – einzige Architektin neben 30 Architekten – würfelförmige Reihenhäuser.

Schütte-Lihotzky war auch Spezialistin für Kindergarten- und Schulbauplanungen. Die Kindergärten am Kapaunplatz (1952) und in der Rinnböckstraße (1964) wurden von Schütte-Lihotzky geplant. Auch beim mittlerweile denkmalgeschützten Globus Druckerei und Verlagsgebäude



Der kirgisische Wandbehang in der Wohnung von Margarete Schütte-Lihotzky

(1956) am Wiener Höchstädtplatz war Schütte-Lihotzky Teil des Planungskollektivs.

Margarete Schütte-Lihotzkys Terrassen-Wohnung

Margarete Schütte-Lihotzky plante ihre Mietwohnung im damals neu errichteten Genossenschaftsbau im fünften Wiener Gemeindebezirk vom Grundriss bis zur Einrichtung genau nach ihren Vorstellungen. Sie verbrachte hier von 1970 bis 2000 ihre letzten dreißig Lebensjahre. Die kompakte Kleinwohnung mit 55,82 Quadratmetern Wohnfläche und einer 35 Quadratmeter großen Dachterrasse zeichnet sich durch eine äußerst ökonomische und praktische Raumaufteilung aus. Von dem kleinen Vorzimmer aus, das als einziger Raum der Wohnung über Türen verfügt, können an

5 Ursula Graf, Backhausen interior textiles. Seit 1849 – stoffliche Vision und Vielfalt, in: Textilien. Denkmalpflege in Niederösterreich, Bd. 47, Mitteilungen aus Niederösterreich Nr. 1/2012, S. 29.

der linken Seite ein kleiner Abstellraum sowie eine Toilette begangen werden. Rechts liegt die etwa fünf Quadratmeter große Küche. Gemäß der jahrelangen Forschung der Architektin zu den Arbeitsschritten in der Küche und ihrer Praxis in der Typisierung von Arbeitsküchen bietet sie mit ihren knapp zwei mal zweieinhalb Metern einen perfekten Arbeitsplatz. Schütte-Lihotzky brachte die Wichtigkeit von optimaler Funktion und Gestaltung auf kleinstem Raum zum Ausdruck. Essenziell ist hier zum einen die Durchreiche ins Wohnzimmer, die eine Verbindung zum dortigen Esstisch herstellt, als auch das Fenster zur Terrasse, das einen direkten Kontakt zum Essbereich im Freien ermöglicht. Damit schaffte Schütte-Lihotzky die Erweiterung der Küche zum Wohn- und Außenraum. An den Vorraum schließt geradeaus das etwa 21 Quadratmeter große Wohnzimmer an. Die bodentiefen Fenster zur Terrasse durchfluten den Raum mit Licht und gewähren einen Ausblick auf den Dachgarten. Die Architektin unterteilte den vier mal 5,3 Meter großen Raum in Ess- und Wohnplatz. Der Essbereich ist bei der Durchreiche von der Küche situiert, der Wohnbereich an der gegenüberliegenden Wand.

Auf den lichtdurchfluteten Raum folgt ohne Zwischentür ein Kabinett. Es diente der Architektin als Arbeits- und Schlafzimmer mit direktem Zugang zum Badezimmer und zum Schrankraum. Über die gesamte Länge der Wohnung zieht sich eine fast 35 Quadratmeter große, nach Süd-Westen ausgerichtete offene Terrasse, zu der sich Fenster von Küche und Kabinett sowie Türen von Wohnzimmer und Kabinett öffnen. Ein Zugang zu einem Freibereich war für Margarete Schütte-Lihotzky seit ihrer Zeit in der Siedlerbewegung essenziell. Gerade Menschen in der Stadt sollten ihrer Ansicht nach einen direkten Zugang zur Natur haben.

Die Wohnung spiegelt mit ihrer ökonomischen Raumstruktur die politische Weltanschauung der bedeutendsten Architektin Österreichs wider. Daher besitzt die Wohnung an sich einen enormen Seltenheitswert und ist als Architektinnen-Wohnung einzigartig in Österreich.

Die in ihrem Erhalt nun gesicherte Wohnung ist nicht nur ein wichtiges österreichisches Kulturgut, sondern erfüllt auch in der Vermittlung dieses Erbes eine bedeutende Rolle. Durch die Nutzung der Wohnung als Margarete Schütte-Lihotzky Zentrum ist ein Glücksfall eingetreten, der nicht nur für deren Erhaltung essentiell ist, sondern

auch internationales Publikum und Forscher:innen nach Wien bringen wird.

Restaurierung

2022 wurde die Restaurierung und Wiederherstellung des Original-Zustandes in Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt durchgeführt. Wesentlich für die gelungene Instandsetzung waren eine umfassende Projektvorbereitung, die intensive Erforschung des Bestandes, der detaillierten Originalpläne sowie des Archiv- und Fotomaterials. Die restauratorischen Untersuchungen der Wand- und Deckenoberflächen und naturwissenschaftlichen Materialrecherchen lieferten wichtige und zum Teil überraschende Ergebnisse, wie zum Beispiel den originalen gelben Farbbefund im Eingangsbereich. Auf dieser Basis konnten Mosaikparkettböden, Möbelstücke, Vorhänge, Markisen und der Schlafbereich samt original erhalten gebliebenem, nun restauriertem kirgisischen Wandbehang exakt rekonstruiert werden.

So ist heute das ursprüngliche Erscheinungsbild und vor allem die Atmosphäre des präzise komponierten Raumkonzepts der Wohnung samt Terrasse wieder erlebbar und die künstlerische Bedeutung der Architektinnen-Wohnung als authentisches Denkmal nachvollziehbar.

Schütte-Lihotzky kämpfte Zeit ihres Lebens für soziale Gerechtigkeit und bessere Lebensbedingungen, insbesondere für Frauen und Kinder. Der Architektur maß sie dabei eine besonders wichtige Rolle bei. Die Wohnung bietet damit auch gute Anknüpfungspunkte für aktuelle Fragen nach sozialem Engagement in der Architektur. Wie wollen wir morgen gemeinsam leben? Auf solche auch heutzutage aktuellen Fragestellungen für die Wohnung der Zukunft lieferte Schütte-Lihotzky bereits 1970 mit ihrer Wohnung in der Franzensgasse, ihrem dabei verwendeten Terrassen- und Freiraumkonzept, den Fassaden- und Rankbegrünungen, mit „Urban Gardening“, Sonnenschutz und dem offenen Raumkonzept richtungsweisende Antworten.

Mit der Erhebung zum Denkmal und der darauffolgenden Restaurierung ist es gelungen, ein wichtiges und einmaliges österreichisches Kulturgut zu bewahren und es als „Margarete Schütte-Lihotzky Zentrum“ für Interessierte zugänglich zu machen.

Aktuelles

Wilhelm Georg Rizzi. Eine Würdigung zum 75. Geburtstag

Am 21. Oktober dieses Jahres beging der langjährige Präsident des Bundesdenkmalamtes Dipl.-Ing. Dr. Wilhelm Georg Rizzi seinen 75. Geburtstag. Rizzi wurde in Wien geboren, wo er das Akademische Gymnasium besuchte. Nach der Matura begann er das Studium der Architektur an der damaligen Technischen Hochschule Wien. Ergänzend besuchte er Vorlesungen und Lehrveranstaltungen der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Nach Erlangung des akademischen Grades eines Diplom-Ingenieurs setzte er seine Studien mit einer Dissertation zum Werk von Johann Lucas von Hildebrandt fort. Im Jahr 1975 wurde Rizzi, der seit 1973 als wissenschaftlicher Assistent am Institut für Kunstgeschichte und Denkmalpflege der Technischen Hochschule (später: Universität) wirkte, mit Auszeichnung zum „Doktor der technischen Wissenschaften“ promoviert. Bis 1991 unterrichtete er als Universitätslektor das Fach „Erhaltung historischer Gartenanlagen“. 1983 wechselte er von der Universität ins Bundesdenkmalamt, war dort zuerst im Landeskonservatorat für Wien tätig, wirkte ab 1991 als Architekturdirektor im Präsidium des Bundesdenkmalamtes und wurde 1998 zum Präsidenten bestellt. Rizzis mehrseitige, wohl eine dreistellige Zahl an Titeln umfassende Publikationsliste dokumentiert heute seine umfassende wissenschaftliche Tätigkeit. Wie sich bereits während seiner Zeit an der Technischen Universität abzeichnete, sind Rizzis Forschungsschwerpunkte in barocker Architektur und in der Erhaltung historischer Gärten zu finden. Zahlreiche seiner Publikationen betreffen große Namen des österreichischen Barock und des Klassizismus, insbesondere den Barockarchitekten Antonio Beduzzi, sowie auch ihre bis dahin noch unentdeckten oder zumindest weniger bekannten Werke. Einem vielleicht ebenso wenig bekannten, aber künstlerisch außergewöhnlich dicht ausgestatteten Bauwerk ist auch eine jüngste Publikation gewidmet, erschienen im Heft 3/4 des Jahres 2020 der vorliegenden Zeitschrift: Gemeinsam mit dem früheren Diözesankonservator von St. Pölten Johann Kronbichler legte er eine umfangreiche Würdigung der Pfarrkirche



von Rappoltenkirchen vor. Auch bei diesem relativ kleinen Objekt analysiert er bis ins Detail die reiche Ausstattung, die Beziehungen der einzelnen Elemente zueinander, die Eigenarten der unterschiedlichen Hände und verliert doch nie den Bogen, der den Innenraum und das Gebäude überhaupt zu einem Ganzen macht.

Das Gefühl für die Proportionen des Ganzen, für den Schwung der Linie, für die Größe im Kleinen durchziehen die Arbeit von Rizzi und sind wohl ein Merkmal seiner herausragenden Persönlichkeit. Wer ihn im Bundesdenkmalamt besuchte, wird sich erinnern, dass er von den vier repräsentativen Räumen des Präsidiums in der Wiener Hofburg gerade den kleinsten, aber jenen mit den besten Proportionen und der dichtesten Atmosphäre als seine Wirkungsstätte wählte. An der Wand seines Zimmers hingen Stiche römischer Ruinenfantasien aus eigenem Besitz, die auf seinen weiteren Interessensschwerpunkt, nämlich die Kunst der Grafik, weist. Jene Kunst spricht nur oberflächliche Menschen nicht an. Jenen aber, die sich mit ihr beschäftigen, lässt sie durch das Setzen des klaren Striches, des Kontrastes zwischen Hell und Dunkel

und durch die Konzentration auf das Wesentliche eine größere Welt erwachsen. Am Rundkamin des Zimmers fehlte eine abschließende Bekrönung, an deren Stelle Rizzi einen weißen Keramiktopf, aus dem große vergoldete Blätter ragten, übergeblieben bei einer Restaurierung der Wiener Secession, setzte – auch das ein kleines Detail, das auf Rizzis feinen, stets akzentuierten und niemals vordergründigen Humor verweist.

Wilhelm Georg Rizzi hat im Bundesdenkmalamt über viele Jahre maßgeblich gewirkt, zehn Jahre davon als dessen Präsident. In diese Jahre fielen zahlreiche Umstellungen: die beginnende Digitalisierung im Bundesdenkmalamt, die vom Gesetzgeber angeordnete umfassende Überprüfung des bis dahin kaum übersehbaren Bestandes der Denkmale, die die gesetzliche Vermutung des § 2 Denkmalschutzgesetz erfasste und nun durch Verordnungen zu sichten waren, aber auch zunehmend hohe Ansprüche an die Nutzung der Objekte sowie ein der Erhaltung unseres kulturellen Erbes nicht immer freundliches, gesellschaftliches und politisches Umfeld. Diesen Herausforderungen

hat Rizzi sich mit der ihm eigenen Ruhe und Beharrlichkeit mit Erfolg gestellt. Nur auf den ersten Blick kann überraschen, dass er auch der Öffentlichkeitsarbeit, dem breiten Vermitteln der Aufgaben und Ziele des Bundesdenkmalamtes besondere Aufmerksamkeit schenkte. Er ließ nicht nur Informationsbroschüren auflegen, sondern beauftragte auch die erste Website des Bundesdenkmalamtes. Die Kartause Mauerbach als Zentrum der Fort- und Weiterbildung in der Denkmalpflege, als Ort der an alle Interessierte gerichteten Information, aber auch als Raum für Begegnungen, für Gespräche und für die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen, war ihm ein großes Anliegen. Aus vielen Projekten sei hier nur an die Ausstellung „Aus Trümmern wiedererstanden“ und die Präsentation der sensationellen Baurisse von St. Stephan erinnert. Das Bundesdenkmalamt ist dem früheren Präsidenten vielfach verbunden und wir wünschen ihm alles erdenklich Gute.

Christoph Bazil, Präsident des Bundesdenkmalamtes

English Abstracts

Martin Mittermair

A CONTRIBUTION TO THE ARCHITECTURAL HISTORY OF THE JOHANNESKAPELLE IN PÜRGG

The architectural history of the Johanneskapelle (Chapel of St. John) is always viewed in connection with Burg Grauscharn, a medieval castle presumed to have been close to the parish church, even though there is no evidence to confirm this assumption. The construction of the chapel, located in the small village of Pürgg in Styria, dates back to some time between the year 1100 and the late twelfth century, depending on the interpretation of the donors depicted in the Romanesque murals. The chapel takes the widespread form of a hall with a recessed chancel. While the nave is very simple in its appearance – with a beamed ceiling, three arched windows on the two side walls and a gallery on the west side – the chancel features architectural accents in the form of graduated blind arcades and a domed vault. Investigations into the stratigraphy of the architectural elements have established that the roof beam, an integral component of the finished common rafter roof, was part of the original building; the dendrochronological analysis of these beams therefore determines the period in which the chapel was constructed. The dendro-date of around 1125, which is in keeping with the masonry structure, shows that the artistic decorations inside the chapel are to be viewed in isolation from its construction.

Helmut Stampfer

“... THERE IS SOMETHING VERY REMARKABLE AND BEAUTIFUL TO BE SEEN UP THERE.” – ON THE HISTORICAL IMPORTANCE OF THE WALL PAINTINGS AT THE JOHANNESKAPELLE IN PÜRGG

The frescos at the Johanneskapelle in Pürgg are of particular significance in art history. Today, almost 130 years on from the discovery, these wall paintings are still Austria's most extensive pictorial decoration of a small

sacred space from the second half of the twelfth century. The iconography is nothing short of singular, especially in the nave. Here, the lower register of the wall is adorned with three scenes from the Nativity and the same number from the Feeding of the Five Thousand, while the upper register depicts the Parable of the Wise and Foolish Virgins. Johann Tomaschek convincingly construes the three biblical motifs as depictions of the “Threefold Coming of Christ”. Following on from the biblical scenes, the cycle continues on the west side, beneath the derelict patrons' gallery, with a painting of the famous war between cats and mice and a fragmented depiction of the devil. Finally, a half-length portrait of Christ appears at the top of the triumphal arch wall, and below it we see Cain and Abel, as well as two of the chapel's donors. The chancel is dominated – again, in groups of three – by mighty prophets, kings, saints, allegorical figures, and the Lamb of God on the vault. Byzantine principles and the influence of Salzburg illumination are evident in the iconography and style of the murals.

Markus Santner

“SHODDY WORK” – THE STYLISTIC RESTORATION OF THE JOHANNESKAPELLE IN PÜRGG (1889–1894)

The stylistic restoration of the Johanneskapelle in Pürgg between 1889 and 1894 was an important project for the Imperial-Royal Central Commission. The project was influenced by various stakeholder groups with widely varying ideas about the objective of the restoration work. In the midst of these complicated relationships, painter and conservator Theophil Melicher took on a key role in the execution of the project. Working closely with those in positions of responsibility, he tried to meet the high expectations of the project. His approach was underpinned by the requirement for the paintings to be preserved for as long as possible through the use of a variety of protective treatments. Given the lack of specialist training in conservation at that time, many of the

procedures and techniques adopted were experimental and had never been tested before. Lofty ideas of progress, combined with a basic lack of knowledge of materials and conservation, defined this project like no other.

Markus Santner

A “LOSS OF THE USUAL COHERENCE” – THE DE-RESTORATION OF THE JOHANNESKAPELLE IN PÜRGG (1937–1948)

The “de-restoration” of the Johanneskapelle in Pürgg was carried out between 1937 and 1948, reversing earlier conservation work on the chapel from the previous century. The project took place in a period of major political upheaval and was characterised by a paradigm shift in the approach to cultural heritage preservation around the turn of the century. More damage had been caused to the Romanesque wall paintings soon after the stylistic restoration, and the aim of the “de-restoration” was to return the chapel and its pictorial decorations to their “original” state by means of extensive structural work and conservation measures. These measures and the application of new plaster, however, resulted in a lack of cohesiveness between the space and the wall paintings. Therefore, new solutions for the aesthetic treatment of major imperfections had to be found. Not only is the large workload surprising considering the relatively short duration of the on-site works and the limited financial resources available; the radical approach to an artwork of such artistic importance is also astonishing.

Markus Santner / Bernd Euler-Rolle

TRADITION AND INNOVATION: DECISION-MAKING PROCESSES DURING THE CONSERVATION AND RESTORATION OF THE JOHANNESKAPELLE IN PÜRGG

When planning the ongoing conservation and restoration work on the Romanesque wall paintings in Pürgg, the mission was to bring about a “restoration of the restoration”. The present-day condition of the chapel and its wall paintings was very much impacted by the outcome of the “de-restoration” work carried out between 1939 and 1948, during which large surface areas were treated

with toned putties to give the surviving fragments of Romanesque wall paintings a more uniform appearance and so that the wall structure could have a more cohesive impact. Since then, a restoration concept has been gradually developed as a continuation of the work that was completed in 1948. Rather than following the usual approach of using new, plaster-coloured putties to patch up the imperfections, the existing smoothed-down putties and washes were retained and touched up to improve the aesthetic impact. The Romanesque essence of the artwork was brought to the fore while ensuring greater cohesion between the wall structure and the cycle of wall paintings. The continuation and reinforcement of the 1948 approach to the restoration work also ensured that this definitive period of time remained embedded in the “story” of this architectural monument.

Beate Sipek / Robert Linke

THE ROMANESQUE WALL PAINTINGS IN THE JOHANNESKAPELLE – “HOPEFULLY THE CONSERVATOR APPOINTED WILL SHED SOME LIGHT ON THIS CONFUSION...”

The largely well-preserved cycle of wall paintings in the Johanneskapelle in Pürgg is one of the few examples of such monuments in Austria that allow visitors to gain an impression of a room from the twelfth century. Structural alterations, coats of paint applied in the past, and the rediscovery and restoration of the chapel in the late nineteenth century left behind marks that were mostly reversed thanks to the “de-restoration” work carried out between 1937 and 1948. Since then, a more restrained concept has been adopted, focusing on respecting the authenticity and unity of the Romanesque decorative elements. Two research campaigns from 1976 revealed that the wall paintings had suffered progressive damage due to moisture, corrosive salts and microorganisms. In 2011, an interdisciplinary study of the chapel and its condition revealed the causes of this damage and allowed experts to develop approaches to rectifying it. A modified concept based on the restoration work carried out between 1937 and 1948 was chosen for the current conservation and restoration.

Kurt Nicolussi / Martin Mittermair / Thomas Pichler / Michael Grabner / Elisabeth Wächter / Lukas Wacker
 DENDROCHRONOLOGY AND RADIOCARBON DATING
 OF THE EARLY TWELFTH CENTURY ROOF STRUCTURE
 AT THE JOHANNESKAPELLE IN PÜRGG

For the first time, a dendrochronological analysis has been carried out on the Johanneskapelle in Pürgg. The investigations on the chapel, which was built in the High Middle Ages, were focused on the two roofs above the nave and the chancel. Timber that was clearly part of the original woodwork was also analysed, such as the ceiling beams in the nave, which are a functional component of the roof there, as well as a lintel of the gable wall between the attics of the nave and the chancel, and the middle purlins of the roof above the chancel. All the timber used for the chapel's construction came from the trunks of larch trees. In total, 35 of the wooden specimens analysed were dendro-dated to the period in which the chapel was built; a purlin from the chancel roof framework was also found to have been felled in autumn/winter 1124/25 (1124d), and a collar beam from the nave in autumn/winter 1125/26 (1125d). The dendrochronology of these high medieval larch woods is confirmed by radiocarbon dating; the combination of six radiocarbon dates resulted in the calibrated date of 1104–1130 cal AD. Parts of the roof of the nave were renewed using timber cut in the 1540s. Several rafters as well as other roof elements date back to this period. Based on the dendro-date of 1714d for a sill of the ridge turret, which is however in secondary use today, the ridge turret is likely to have been built in the eighteenth century. With the dendrochronological and ¹⁴C-dating of the timbers from the building time, the construction of the Johanneskapelle can be accurately determined for the first time. The dendro-dates of 1124d/1125d prove that

the roof framework of the Johanneskapelle is the oldest roof construction to be found in Austria.

Manfred Koller

GENUINE AND MISUNDERSTOOD “MARMORINO” PLAS-
 TERS ON HISTORIC MONUMENTS IN AUSTRIA FROM THE
 18TH TO THE 20TH CENTURY

It was not until 1945 that scholars in the fields of historical monument research and conservation began to take a greater interest in historic plasters as authentic characteristics of historic monuments. Even today, the subject is sometimes under-represented in university research. A smoothing render intended to imitate the traditional “Marmorino” or Palladian-style plaster originally used in Venice and Veneto. It was used as part of the restoration work on the facades at the Belvedere in Vienna in 1947. Although Ludwig Förster published a formula for “Marmorino” in his journal on building-news in Vienna 1836 the use of smooth lime plaster only came into fashion in Vienna around 1900. Bruno Grimschitz had observed and spoken about the use of smooth lime plaster painted with light ochre for the facades of the Vienna Belvedere during the 1934 restoration work, but the post-war restoration work carried out in 1947 failed to take this into account. Instead, a hard lime-cement plaster in wrong interpretation of the Roman tradition by Vitruvius was developed. Until around 1970, this smoothing render was used on numerous facades of Viennese baroque buildings erected after 1700. The Carinthian state conservator Siegfried Hartwagner had this smoothing render used for the replastering of not only Renaissance facades but also numerous Gothic churches in the region up until 1981. The original texts on Marmorino plaster are attached.

Mitarbeiter:innen dieses Heftes

Sabine Bauer
Bundesdenkmalamt
sabine.bauer@bda.gv.at

Christoph Bazil
Bundesdenkmalamt
christoph.bazil@bda.gv.at

Bernd Euler-Rolle
Bundesdenkmalamt
bernd.euler@bda.gv.at

Michael Grabner
Universität für Bodenkultur
michael.grabner@boku.ac.at

Manfred Koller
manfred.koller@kabsi.at

Manuela Legen-Preissl
Bundesdenkmalamt
manuela.legen-preissl@bda.gv.at

Robert Linke
Bundesdenkmalamt
robert.linke@bda.gv.at

Paul Mahringer
Bundesdenkmalamt
paul.mahringer@bda.gv.at

Martin Mittermair
docmittermair@web.de

Kurt Nicolussi
Universität Innsbruck
kurt.nicolussi@uibk.ac.at

Thomas Pichler
Universität Innsbruck
t.pichler@uibk.ac.at

Markus Santner
Hochschule für Bildende Künste Dresden
santner@hfbk-dresden.de

Beate Sipek
Akademie der bildenden Künste Wien
b.sipek@akbild.ac.at

Helmut Stampfer
helmut@stampfer.com

Lukas Wacker
Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
wacker@phys.ethz.ch

Elisabeth Wächter
Universität für Bodenkultur
elisabeth.waechter@boku.ac.at

Sabine Weigl
Bundesdenkmalamt
sabine.weigl@bda.gv.at

Abbildungsnachweis

Trennblätter doppelseitig:

S. 6 f.: Irene Hofer / Petra Laubenstein, Bundesdenkmalamt.

S. 130 f.: Manfred Koller.

BILDSTRECKE:

Nr. 1–26: Irene Hofer / Petra Laubenstein, Bundesdenkmalamt.

Beitrag Martin Mittermair:

Abb. 1, 3–5, 8, 9: Martin Mittermair.

Abb. 2: Plan Martin Mittermair.

Abb. 6, 7: Bundesdenkmalamt.

Abb. 10: Eva Kraft, Bundesdenkmalamt.

Beitrag Helmut Stampfer:

Abb. 1: Landesdenkmalamt Bozen.

Abb. 2: Helmut Stampfer.

Abb. 3: Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento.

Beitrag Markus Santner (S. 50–68):

Abb. 1a, 1b, 3, 9–11: Bundesdenkmalamt.

Abb. 1c, 6, 8, 12: Johann Graus, Bundesdenkmalamt.

Abb. 7: Repro nach Original alte Ansichten-Sammlung, Bundesdenkmalamt.

Abb. 2, 4, 5, 7: Archiv Melicher.

Beitrag Markus Santner (S. 69–88):

Abb. 1, 2, 9, 10, 12: Bundesdenkmalamt.

Abb. 3, 5: Franz Walliser, Bundesdenkmalamt.

Abb. 4: Hans Ballack, Bundesdenkmalamt.

Abb. 6–8: Foto Lala Aufsberg, Bundesdenkmalamt, Bildarchiv Foto Marburg.

Abb. 11: Beate Sipek.

Beitrag Markus Santner / Bernd Euler-Rolle:

Abb. 1–13: Irene Hofer / Petra Laubenstein, Bundesdenkmalamt.

Beitrag Beate Sipek / Robert Linke:

Abb. 1–8, 10–13: Beate Sipek.

Abb. 9: Robert Linke, Bundesdenkmalamt.

Abb. 14: Irene Dvorak, Bundesdenkmalamt.

Beitrag Kurt Nicolussi et al.:

Abb. 1, 2, 6–11: Kurt Nicolussi.

Abb. 3–5, 12: Martin Mittermair.

Tabelle 1, 2: Kurt Nicolussi.

Beitrag Manfred Koller:

Abb. 1, 2, 4–10, 12–14: Manfred Koller.

Abb. 3: Giovanni Antonio Rusconi, *De architettura libri decem*, Venedig 1590; Repro nach: Thomas Reiser, *Techniken des Raumdekors. Interpretationen von Vitruv 7, 1–4. Von Palladius zu Palladio*, in: Emmerling et al. 2014, S. 225–298, Abb. auf S. 275.

Abb. 11a, b: Hubert Paschinger, Bundesdenkmalamt.

MONUMENTUM FACTUM EST

Sabine Bauer:

Abb. 1: Josef Hoffmann, Entwurfszeichnung 1907, Backhausen Archiv.

Abb. 2: S. Schröder, Entwurfszeichnung 1887, Backhausen Archiv.

Manuela Legen-Preissl / Sabine Weigl:

Abb.: Bettina Neubauer-Pregl, Bundesdenkmalamt.

AKTUELLES

Christoph Bazil:

Abb.: Bettina Neubauer-Pregl, Bundesdenkmalamt.