



Lehrstuhl für Restaurierung,
Kunsttechnologie und
Konservierungswissenschaft

Die frühbarocke Skulpturengruppe „Heiliger Wandel“ im
Benediktinerinnenkloster Frauenwörth

Diplomarbeit
von Judith Regensburger
September 2007

Prüfer:
Prof. Erwin Emmerling
Dr. Johannes Hallinger

Judith Regensburger

Die frühbarocke Skulpturengruppe „Heiliger Wandel“ im Benediktinerinnenkloster Frauenwörth

Hiermit versichere ich an Eides statt, die vorliegende Arbeit selbstständig und nur mittels der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt zu haben.

München, 11. September 2007

Judith Regensburger

Danksagung

In meiner Diplomarbeit hatte ich die Möglichkeit die frühbarocke Skulpturengruppe „Heiliger Wandel“ aus dem Benediktinerinnenkloster Frauenwörth zu untersuchen. Hierfür danke ich dem Konvent Frauenwörth, allen voran der ehrwürdigsten Frau Äbtissin Johanna Mayer OSB. Bei meinen Prüfern, Prof. Erwin Emmerling und Dr. Johannes Hallinger, möchte ich mich für die Begleitung und Unterstützung der Arbeit bedanken.

Mein Dank gilt ferner den folgenden Personen und Institutionen, die mich bei den naturwissenschaftlichen Analysen unterstützt haben:

Dipl.-Restauratorin Isabell Raudies – Holzartenbestimmung

Dr. Christina Thieme – Farbmittelbestimmung

Dipl.-Restaurator Mark Richter, Dipl.-Mineraloge Klaus Rapp – REM/EDX-Analyse

Otto Gschwind, Verena Eyraier – Dendrochronologie

Dr. Thomas Warscheid – mikrobiologische Untersuchung

Für die Anregungen bei der Erstellung des Restaurierungskonzepts danke ich Dipl.-Restauratorin Eva Ortner M.A. Meinen Kommilitonen Stefanie Wand, Maria Seeberg, Katrin Beckh, Maria Wimmer, Florian Eyraier, Kristina Schelinski und Carola Sauter sowie Simone Miller danke ich für den fachlichen Austausch und die Unterstützung jedweder Art. Jörg Mandler und Stefanie Wand will ich für die Hilfe bei der Endredaktion danken.

Meiner Familie und meinen Freunden gebührt für die während des gesamten Studiums erfahrene Unterstützung mein besonderer Dank.

Zusammenfassung

In der Diplomarbeit *Die frühbarocke Skulpturengruppe „Heiliger Wandel“ im Benediktinerinnenkloster Frauenwörth* erfolgt unter kunsthistorischen und kunsttechnologischen Gesichtspunkten die Auseinandersetzung mit der Skulpturengruppe und dem Schrein. Die Figuren besitzen eine partielle Fassung. Die Schreinaußenseiten sind schwarz, das Schreininnere ist bemalt.

Neben der Beschreibung von Gruppe und Schrein erfolgen die Beschäftigung mit der Bildhauerfrage und die Erläuterung des neuzeitlichen Bildtypus' des Heiligen Wandels. Anhand kunsttechnologischer Untersuchungen werden die Werktechnik von Skulpturen und Schrein bestimmt. Hierbei werden die verwendeten Hölzer und Farbmittel analysiert und die Teilfassung der Figuren, die schwarze Fassung der Schreinaußenseiten und der Malschichtaufbau des Schreininneren untersucht. Bei den Figuren soll die Frage ihrer ursprünglichen Fassung geklärt werden.

Auf der Basis der kunsthistorischen und kunsttechnologischen Ergebnisse werden die Bildhauerfrage und die Frage der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Skulpturengruppe und Schrein erneut aufgegriffen.

Abstract

This thesis „The early-Baroque sculptures „Heiliger Wandel“ originating from the Benedictine convent Frauenwörth” examines the sculptures and the shrine with regard to art historical aspects and the used technology. The figures have a partial polychrome painting. The shrine`s exterior is black, the interior is painted.

Besides the description of the sculptures and the shrine the thesis discusses the authorship of the sculptures and illustrates the modern type of art of “Heiliger Wandel”. With the aid of a technical examination the technique of the sculptures and the shrine are determined. In this respect the utilised wood and colourants are analysed and the partial polychrome painting of the sculptures, the method of the black framing of the shrine`s exterior and the composition of the paint of the shrine`s interior are examined.

On the basis of the results of the art historical and technical examination the question of the authorship of the sculptures is taken up and the question of the original composition of the sculptures and the shrine is discussed.

Inhalt

Einleitung	1
Kloster Frauenwörth.....	2
1 Kunsthistorische Aspekte	3
1.1 Beschreibung	3
1.2 Herkunft, Zuschreibung und Datierung	9
1.3 Zur Zuschreibung an GEORG PETEL	9
1.4 Weitere Aspekte zur Zuschreibungsfrage	11
1.5 Der Heilige Wandel – Bildwerk und Kultgeschichte	13
1.5.1 Der neuzeitliche Bildtypus des Heiligen Wandels	13
1.5.2 Urbilder des Heiligen Wandels	15
1.5.3 Mittelalterliche Vorläufer des Heiligen Wandels.....	15
1.5.4 Bedeutungswandel und -verlust des Bildtypus’ des Heiligen Wandels.....	16
1.5.5 Die Rezeption des Bildtypus’ des Heiligen Wandels.....	17
1.6 Die Frauenwörther Skulpturengruppe im Schrein als Darstellung des neuzeitlichen Bildtypus’ des Heiligen Wandels.....	18
1.7 Zur ursprünglichen Funktion.....	19
1.8 Geschichte/Standortgeschichte.....	19
1.9 Die Veröffentlichung des Frauenwörther „Heiligen Wandels“ in der kunstgeschichtlichen Literatur	20
2 Kunsttechnologische Untersuchungen	21
2.1 Untersuchung der Skulpturen.....	21
2.1.1 Holzkern	23
2.1.2 Fassung.....	27
2.1.3 Postamente	28
2.2 Untersuchung des Schreins	30
2.2.1 Schreinkorpus.....	30
2.2.2 Schreinaußenseiten.....	33
2.2.3 Schreininneres	34
3 Auswertung der kunsthistorischen und kunsttechnologischen Ergebnisse	38
3.1 Zur Zuschreibung an GEORG PETEL unter stilistischen und technologischen Gesichtspunkten	38
3.2 Die Zusammengehörigkeit von Skulpturengruppe und Schrein	38
3.3 Zur Kombination von teilgefassten Figuren in einem schwarz gefassten Schrein mit einer farbigen Ausmalung des Inneren	39
4 Erhaltung und Restaurierungskonzept	40
4.1 Erhaltung	40
4.2 Restaurierungskonzept	42
4.2.1 Theoretische Grundlagen des Konzeptes	42
4.2.2 Maßnahmenkonzept	46
4.3 Durchgeführte Maßnahmen.....	48
Anhang	49
Literatur.....	215

Einleitung

Im Hofstock des Benediktinerinnenklosters Frauenwörth befindet sich in einem Schrein die Skulpturengruppe „Heiliger Wandel“. Diese Gruppe von Jesus als Knaben mit seinen Eltern Maria und Joseph wird von ZOHNER¹ GEORG PETEL (1601/02–1634) zugeschrieben und um 1625/30 datiert. Die aus Holz gearbeiteten, partiell gefassten Figuren stehen in einem mit Glastüren verschließbaren Holzschrein. Dessen Außenseiten sind schwarz, das Innere ist bemalt.

Neben der Erläuterung des neuzeitlichen Bildtypus` des Heiligen Wandels liegt das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf der kunsttechnologischen Untersuchung von Skulpturen und Schrein. Ein Aufschluss hinsichtlich der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Skulpturengruppe und Schrein ist wünschenswert. Die Klärung der Bildhauerfrage steht nicht im Mittelpunkt der Arbeit, jedoch werden Anhaltspunkte aufgenommen und diskutiert.

¹ Vgl. ZOHNER, WILHELM: Jesu Wandel – die Heilige Familie der Benediktinerinnen-Abtei Frauenchiemsee ein Werk Georg Petels? ; in: ALTMANN, LOTHAR (Hrsg.): Festschrift für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag, Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e. V., Bd. XVI, München 1987, S. 87–96.

Kloster Frauenwörth

Das auf der Fraueninsel im Chiemsee gelegene Kloster Frauenwörth² blickt auf eine mehr als zwölfhundertjährige Geschichte zurück. Damit ist es neben St. WALBURG in Eichstätt das älteste Frauenkloster Deutschlands.

Der Überlieferung nach wurde das Kloster Frauenwörth von Bayernherzog TASSILO III. (reg. 748–788) 766 gegründet. 788 wurde es Eigentum KARLS des Großen und somit Reichsstift. IRMENGARD (um 833–866), die Tochter LUDWIGS des Deutschen (reg. 843–876), gilt als erste Äbtissin und zweite Stifterin Frauenwörths. Die nach ihrem Tod einsetzenden Wallfahrten zu ihrem Grab dauern bis heute an. 1928 wurde sie von Papst PIUS XI. selig gesprochen.

Als Folge des Investiturstreits³ verlor das Kloster nach etwa 200 Jahre dauernden Wirren schließlich seine Reichsunmittelbarkeit. So besaßen ab 1275 die bayerischen Herzöge endgültig die Vogtherrschaft über das Stift, das somit zu einem landständischen Kloster wurde. Bis zur 1803 erfolgten Säkularisation in Bayern durfte die Abtei jedoch weiterhin die Bezeichnung „Königliches Stift“ führen. Von seiner Gründung bis 1821 war das Kloster dem Erzbistum Salzburg zugehörig.

1803 wurde das Kloster im Rahmen der Säkularisation aufgehoben. Dabei wurde die Klosterkirche zur Pfarrkirche. Außer den notwendigsten Kultgegenständen der Kirche wurden alle weiteren Wertgegenstände, Kunstwerke und Archivalien nach München verbracht. Bewegliche Einrichtungsgegenstände wurden öffentlich versteigert. Die meisten Nonnen verblieben auch nach der Aufhebung des Klosters im ehemaligen Klostergebäude.

1837 verfügte König LUDWIG I. die Wiederherstellung des Klosters. Ab 1838 Priorat wurde das Kloster 1901 wiederum Abtei. 1962 wurden dem Kloster die 1803 enteigneten Gebäude zurückgegeben. Von 1838–1995 wurden diverse Schulen unterhalten. Heute werden Seminare und Einkehrtage angeboten; zudem sind Tagungsräume vorhanden.

Zum Kloster gehören das Münster, das im Kern auf das späte 11. Jahrhundert zurückgeht, der freistehende Glockenturm nordwestlich der Kirche und die nördlich der Kirche gelegene Torhalle aus der Mitte des 9. Jahrhunderts. Das Klostergebäude lag in karolingischer Zeit zwischen Kirche und Torhalle. Im 11. Jahrhundert wurde es auf die Südseite der Kirche verlegt. Der heutige Klosterbau stammt von 1726–1730. Er besteht aus einer vierflügeligen Anlage mit zentralem Konventgarten.

² Vgl. BOMHARD, PETER VON: Frauenchiemsee. Kirche und Abtei Frauenwörth, Kunstführer Nr. 1176, 12. neu bearb. Aufl. 2003, Regensburg 2003, S. 4 ff.; Benediktinerinnen-Abtei Frauenwörth (Hrsg.): Geschichte der Abtei Frauenwörth, Frauenwörth/Chiemsee 1982, S. 10 ff.; BROCKDORFF, SILVIA: Die Benediktinerinnenabtei Frauenchiemsee im 17. Jahrhundert, Diss., München 1937, S. 369 ff.; BOMHARD, PETER VON, BRUGGER, WALTER: Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Frauenchiemsee; in: BRUGGER, WALTER, WEITLAUFF, MANFRED (Hrsg.): Kloster Frauenchiemsee 782–2003. Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer altbayerischen Benediktinerinnenabtei, Weißenhorn 2003, S. 521 ff.; KAISER, JÜRGEN: Klöster in Bayern. 1200 Jahre Kunst, Kultur und Alltagsleben, Stuttgart 2005, S. 81 ff.

³ „Bezeichnung für den mittelalterlichen Kampf zwischen Papst und Kaiser um die mit der Investitur (Einkleidung in das Amt) vollzogene Einsetzung der Bischöfe und Äbte, die, mit dem Reichslehen ausgestattet, zugleich weltliche Fürsten waren. Der Kaiser beanspruchte deshalb ihre Investitur für sich, wodurch die Kirche ihre Wahlfreiheit beeinträchtigt sah. Der Investiturstreit wurde durch den Kompromiss des Wormser Konkordats 1122 beendet.“, Universal-Lexikon, Bd. 1, A–K, S. 873.

1 Kunsthistorische Aspekte

Im ersten Teil der Arbeit erfolgen die Beschreibung, die Einordnung der Gruppe in einen Bildhauerkreis und die Datierung der Frauenwörther Skulpturengruppe und des Schreins. Hierbei werden Aspekte zur Zuschreibungsfrage an GEORG PETEL dargelegt. Anschließend wird der neuzeitliche Bildtypus des Heiligen Wandels vorgestellt.

1.1 Beschreibung

Der Schrein ist zweigeteilt. In den unteren, querrrechteckigen Korpus ragt mittig ein hochovaler Korpus. Dieser bildet quasi einen Auszug. In der unteren Zone stehen die drei Figuren: Jesus, Maria und Joseph. Der Knabe steht in der Mitte, Maria an seiner rechten und Joseph an seiner linken Seite. Das obere Register ist leer.⁴ (Abb. 1)

1.1.1 Skulpturen

Die drei Skulpturen sind kleinformatig, ganzfigurig und frontal dargestellt. Sie formieren den Bildtypus des Heiligen Wandels.⁵ (Abb. 2–64)

Jesus ist als Knabe dargestellt. Er hat den Kopf leicht in den Nacken gelegt und blickt zu seiner Mutter rechts neben ihm auf. Sein rechter Arm ist angewinkelt und nach oben gestreckt. Die Hand ist geöffnet. Sein linker Arm ist ebenfalls angewinkelt und zur Seite gedreht. In der Hand hält er einen Stab. In schreitender Bewegung hat er den rechten Fuß vor den linken gesetzt.

Christus hat nackenlange, stark gelockte Haare. Er ist mit einem bodenlangen, langärmligen Gewand bekleidet. Dieses ist um die Taille gegürtet, der Gürtel ist mit einer Schleife gebunden. Sein etwa knielanger Umhang, der am Halsansatz von einem Knopf zusammengehalten wird, ist über den Schultern umgeschlagen und fällt zunächst über beide Schultern und Oberarme auch vorderseitig, dann rückseitig hinab. Jedoch werden durch den linksseitig vorwehenden Umhang zusätzlich Bauch und Oberschenkel bedeckt. Der Knabe ist barfuß.

Seine Haare sind braun, die Pupillen, Iris und Augäpfel sind schwarz bzw. braun und weiß gehalten. Mundhöhle, Zunge und Ohrmuscheln sind rötlich. Der außenseitige Saum von Gewand und Umhang, der Gürtel und der untere Knauf des Stabes weisen Reste von Vergoldung auf.

Jesus steht auf einem schwarzbraunen Postament mit Wellenleisten an den Sichtseiten.⁶

Maria blickt mit geneigtem und gedrehtem Kopf zu ihrem Sohn hinab. Ihr linker Arm ist fast vollständig zur Seite ausgestreckt und weist zusammen mit der geöffneten Hand auf Jesus. Mit ihrer Rechten rafft sie ihr Kleid vor dem Schoß. Sie ist mehr in stehender als in schreitender Position dargestellt, so dass das rechte Bein das Spiel- und das linke das Standbein ist. Dadurch ergibt sich ein leicht S-förmiger, zu Christus gerichteter Körperschwung.

⁴ Vor Ort im Kloster Frauenwörth befand sich die Figur eines gezeißelten Heilands im Auszug. Dieser ist jedoch nicht ursprünglich zugehörig.

⁵ Zur Ikonologie des Heiligen Wandels und zur Einordnung der Frauenwörther Figuren vgl. Der Heilige Wandel – Bildwerk und Kultgeschichte bzw. Die Frauenwörther Skulpturengruppe im Schrein als Darstellung des Bildtypus' des Heiligen Wandels.

⁶ Zur Datierung der drei Postamente vgl. Untersuchung der Skulpturen.

Marias lange, gelockte Haare fallen offen bis in Brusthöhe. Auf dem Kopf liegt ein Reif. Sie trägt ein bodenlanges, langärmeliges Obergewand mit einer Schnürung an der Brust. Dieses ist im Zickzack geschnürt und lässt das darunter befindliche Hemd hervorschauen. Das Obergewand wird ebenso wie beim Knaben an der Taille von einem mit einer Schleife gebundenen Gürtel zusammengehalten. Über den Schultern liegt ein Tuch. Der bodenlange Umhang ist über ihre linke Schulter und Arm bis in Hüfthöhe nach vorn geschwungen und fällt rückseitig zu Boden. An ihrer rechten Seite ist er zwischen rechten Unterarm und Becken geklemmt und über den Ellbogen gezogen. Ihre Schuhe sind gerundet.

Die Haare sind braun gehalten. Pupillen, Iris und Augäpfel sind schwarz bzw. braun und weiß angelegt, Lippen und Ohrmuscheln sind leicht rötlich. Der äußere Saum von Kleid, Umhang und Tuch, der Gürtel, die Schnürung und der Reif zeigen Reste von Vergoldung.

Maria steht auf einem schwarzen Postament. Dieses unterscheidet sich deutlich von den anderen beiden. Es ist erheblich größer und trägt anstelle von Wellenleisten eine profilierte Rundleiste an den Sichtseiten. Zudem ist sein Farbton wesentlich dunkler und glänzender.

Joseph hat den Kopf leicht zu Jesus gedreht und nach unten geneigt. Er blickt jedoch nicht zu ihm, sondern in die Ferne. Seine Stirn weist Falten auf, die Muskeln zwischen den Augenbrauen sind gespannt. Sein rechter Arm ist gestreckt und der Zeigefinger weist auf Christus. Sein linker Arm ist angewinkelt und zur Seite gedreht. In der Hand hält er einen Stab. Bei ihm wird das Ausschreiten am deutlichsten. Der rechte Fuß ist vor den linken gesetzt.

Joseph besitzt dicht gelockte Haare und einen Vollbart. Über einem langärmeligen Hemd trägt er ein knielanges, geknöpftes Obergewand mit kurzen Ärmeln und einem kapuzenartigen Kragen. Die kurzen Ärmel sind geschlitzt. Sein Gürtel ist ohne Schleife. Der etwa knielange Umhang ist wie bei Maria über linke Schulter und Arm bis in Hüfthöhe nach vorn gezogen und fällt rückseitig hinab. Rechts ist der Umhang unter dem Arm nach vorn und mit einem Zipfel unter dem Gürtel hindurchgezogen, wodurch er über die Oberschenkel fällt. Joseph trägt kniehohe Schuhstrümpfe.

Haare und Bart sind grau, Augäpfel weiß, Pupillen schwarz, die Iris bräunlich und Mundhöhle, Zunge, Lippen, Nasenflügel und -löcher, Ohrmuscheln und Knie rötlich getönt. Die Stirnfalten und die Augen- und Kinnpartie sind weiß hervorgehoben. Der äußere Saum von Hemd, Obergewand, Kragen, Umhang und Schuhstrümpfen, der Gürtel und die Knöpfe weisen Reste von Vergoldung auf.

Das Postament entspricht in der Gestaltung dem des Knaben.

Die Skulpturengruppe ergibt in Komposition und Gestaltung ein harmonisches Bild. Trotzdem unterscheidet sich die Marienfigur in gewisser Weise von den anderen beiden. Aufgrund ihrer zurückhaltenden Gestik und Mimik und der grazilen Körperhaltung scheint sie im Gegensatz zu den anderen beiden Figuren retrospektiv. Sie vermittelt die geringste Dynamik der drei Figuren. Dies mag zunächst an ihrer mehr stehenden Position liegen. Auch ist der weisende Gestus ihrer Hand gegenüber dem zeigenden von Joseph wesentlich weicher. Zusätzlich verstärkt ihr in sich gekehrter Eindruck dieses Bild. Ebenso fällt der gegenüber der Jesusfigur deutlich zurückhaltender gearbeitete Umhang der Marienfigur auf. Während dieser bei Jesus von hinten vor den Vorderkörper geweht wird, fällt er bei ihr lediglich herab bzw. wird von ihr gerafft. Auch die Gestaltung der Haare scheint in dieser Hinsicht nur konsequent. Während die Locken Jesu und Josephs voluminös und eher ungezähmt scheinen, fallen die gelockten Haare Mariens brav an den Körper anliegend hinab.

Maria, Jesus und Joseph sind nicht in zeitgenössischem Gewand dargestellt. Dadurch sollen sie als nicht der Gegenwart angehörende Personen gekennzeichnet werden. Durch historisierende Kleidung wird aber dennoch ihr irdisches Leben verdeutlicht. Dies ist bei der Jesusfigur am besten gelöst. Das Kleid und die hohe Gürtung bei der Marienfigur stellen einen Rückgriff auf die Zeit um 1520/30 dar. Die Kleidung des Joseph ist in historisierender Weise zusammengestellt, jedoch stellt sie keinen Rückgriff auf eine bestimmbarere frühere Zeit dar.⁷

Die Proportionen der Figuren sind zum Großteil ausgewogen. Jedoch sind die Hände und Füße Christi relativ übergroß und seine Arme relativ überlang. Die Schuhe Mariens sind ebenfalls relativ übergroß.

Eigen ist allen Figuren die schmale Körperform, die aufgrund der anliegenden, in feinen Falten fallenden Gewänder hervortritt. Demgegenüber umgeben ausschwingende Umhänge die Figuren. Deren Faltenwurf ist überaus reich. Durch den Gegensatz der weich fließenden, kleinteilige Falten aufweisenden Gewänder und der raumgreifenden, in großen Falten fallenden Umhänge wird die unterschiedliche Stofflichkeit der verschiedenen Bekleidungsstücke ausgedrückt. Die Unter- und Obergewänder sollen feine Stoffe, unter anderem Leinen für die Hemden, und die Umhänge einen schweren, kräftigen Stoff vorstellen.

Auffallend sind bei allen Figuren die gesichtswirksamen Ohren. Diese brechen unnatürlich und gewaltsam unter den Haaren hervor.

Die Figuren besitzen eine genaue Ausbildung einzelner Details. So sind die Adern der Hände, die Lid- und Unterlidfalten, die Hand- und Fußknöchel, Zunge, Zähne und die Grübchen in Wangen und Kinn bei Jesus und Maria erkennbar.

1.1.2 Schrein

Der Schrein lässt sowohl eine horizontale, als auch eine vertikale Gliederung erkennen. Horizontal folgt auf eine querrechteckige eine hochovale Zone. Dieser als Auszug bezeichnare obere Korpus ragt mit etwa einem Fünftel seiner Höhe mittig in den unteren Korpus hinein. Dadurch wird die Geschlossenheit des unteren Korpus empfindlich gestört, jedoch entsteht gleichzeitig eine Verbindung zwischen den beiden Registern. Vertikal ergeben sich durch den mittig gesetzten Auszug drei Achsen.

Der architektonische Aufbau des Schreins ist achsensymmetrisch. Auffällig ist, dass die architektonischen Elemente nicht in der eindeutigen Sprache der Architektur zitiert werden. Die Schreinaußenseiten sind schwarz gehalten, das Schreininnere zeigt eine bunte, dekorative Ausmalung. (Abb. 65–113)

Schreinaußenseiten

An der Bodenplatte bildet eine profilierte Wellenleiste quasi ein Fußgesims. An den Eckpfeilern befindet sich über dem von Wellenleisten gerahmten, hochrechteckigen Wandfeld ein Wellenleistengesims. Das ursprünglich darüber befindliche zweite Gesims ist verloren. Ein Bogenfeld leitet jeweils zum Gebälk über. Das Bogenfeld ist mit einem flachen Band eingefasst, sein zur Schreininnenseite gewandter Bogen besitzt eine Korbbogenform, an der Schreinaußenseite folgt auf eine nach außen gedrehte Volute ein konkaver Bogen. Beim

⁷ Das Obergewand ist ungewöhnlich und nicht eindeutig benennbar. Der kapuzenähnliche Kragen stellt einen mittelalterlichen Rückgriff dar, die Schuhstrümpfe aus Leder gehören der Zeit um 1480 an. Hinweise von Barbara Wagner und Dipl.-Restauratorin Dagmar Drinkler, beide Bayerisches Nationalmuseum, Textilrestaurierung.

Gebälk bestehen unteres und oberes Gesims aus profilierten Wellenleisten. In der Frieszone befindet sich rechts und links dasselbe florale Ornament; eine Blüte mit vegetabilischen Ranken.

Der Auszug ist mittig in das Gebälk des unteren Korpus eingeschoben. Dessen unteres Gebälkgesims stellt eine Verbindung zwischen den beiden Gliedern dar. Als eine Art Fußgesims unterfängt es die Wandpfeiler des Auszugs. Unterhalb schließt der Auszug mit einem Korbbogen. Oberhalb rahmen Wellenleisten wiederum ein hochrechteckiges Wandfeld. Ein Gesims schließt die Wandzone ab. Analog zur unteren Zone erhebt sich hierüber das Bogenfeld mit Volute. Dieses ist jedoch geschlossen. Der Bogen zur Auszuginnenseite besitzt eine längsovale Rundung. Über diesem Feld findet sich wiederum analog zu unten ein Gebälk mit Wellenleistengesimsen und demselben floralen Ornament in der Frieszone. Darüber schließt ein durchbrochener Segmentgiebel ab. Jedoch sind dessen Segmentbogenteile mit je einem konkaven Bogen unten miteinander verbunden. In seiner Kehle befindet sich jeweils ein hochrechteckiger Kubus mit Wellenleiste. Die seitlichen Segmentteile sind mit einem Akanthusband und mit Wellenleisten in den Profilversprüngen besetzt. Am Mittelteil finden sich Wellenleisten unterschiedlicher Profilierung. Die Bekrönung fehlt.

Die architektonischen Elemente lassen sich nicht eindeutig benennen, sie sind nur scheinbar traditionell verwendet. Frontal als Architekturversatzstücke erkennbare Elemente verlieren ihre Definierbarkeit als solche durch das Weiterführen der Wellenleisten an den seitlichen Wandflächen des Schreins. Die vorderseitig als Kapitelle benennbaren Wellenleisten werden durch das Weiterführen an den Seitenflächen auch frontal zu Gesimsen, die vermeintlichen Pilaster zu Eckpfeilern. Sehr ungewöhnlich ist auch das Einschneiden des Gesimses des unteren Gebälks in den Wandbereich des Auszugs. Auch würde man über dem Gebälk der unteren Schreinhälfte einen Abschluss oder eine Überleitung zur darüber liegenden Zone erwarten.

Die fortgeführten Wellenleisten gliedern die Seitenwände in Sockel- und Gesimsbereiche. Die Rückseite ist nicht als Schauseite konzipiert. Sie besitzt keine architektonische Gliederung.

Die verglasten Türen des unteren Korpus und das Auszugfenster nehmen die Form des Schreines auf und sind mit profilierten Wellenleisten an den Rahmen der Frontseiten versehen. Das mittlere Fenster hat einen hochrechteckigen Rahmen ohne Wellenleisten.⁸

Schreininneres

Die Ausmalung ist ornamentaler Art. An den Wandfeldern der Rückwand befindet sich auf einem farbigen Hintergrund eine ornamental-figurale Malerei. Diese ist jeweils durch eine gemalte Rahmung in sich abgeschlossen. In der unteren Schreinhälfte befindet sich auf den Wandvorlagen eine die Wandfelder rahmende florale Malerei. An den Feldern der seitlichen Wände sind unten Kerzen und oben Lampen abgebildet. An der Bodenplatte sind drei farblich abgesetzte Felder und an der Deckenwölbung ist ein Sternenhimmel in abgegrenzten Flächen zu sehen.

Im Schreininneren entsteht durch die Wandvorlagen eine plastische architektonische Gliederung der Wandfläche. An den Feldern der Seitenwände tritt dies mit der Verwendung plastischer Gesimse hervor.

⁸ Mittig auf der Bodenplatte und an der Unterseite des Auszugs befindet sich jeweils eine Profilwellenleiste für den Einsatz des mittleren Fensters.

In der unteren Schreinhälfte ist an den Wandfeldern der Rückwand über floralen Motiven jeweils ein Engel mit Kopf und Flügeln dargestellt.

Im mittleren Wandfeld blickt der frontal dargestellte Engel nach unten. Seine Flügel sind ausgebreitet, eine Gloriole umgibt seinen Kopf. Ein Tuch schwingt zwischen den oberen Rahmenecken und der Brust und fällt von den Ecken entlang der gemalten Rahmung herab. Von seinem Hals hängen an einem Band zunächst eine Quaste und dann das florale Gebilde herab. Dieses besteht aus zwei untereinander hängenden, nach unten gerichteten Blütenkelchen mit Schleifen. Aus dem Kelch der oberen Blüte ranken geschwungene Zweige empor.

Das rechte und linke Wandfeld entsprechen sich in der Darstellung. Der Engel ist jeweils zur Schreinmitte gedreht und blickt nach unten zur Mitte. An den Flügelspitzen ist ein geschwungenes Tuch befestigt, das seitlich wiederum entlang der gemalten Rahmung herabfällt. Unterhalb des Engels steht auf einem Postament eine Vase in der Form eines Blütenkelchs. In dieser befinden sich drei Rosen beziehungsweise drei Lilien.

Die bemalten Wandfelder werden durch eine Malerei auf den Wandvorlagen seitlich und unten gerahmt. Hier finden sich an den Schnittpunkten der farblichen Rahmung Kreise, an die oben und seitlich Blütenkelche mit Schleifen gebunden sind. Aus den Blütenkelchen ragen Olivenzweige hervor.

An den Seitenwänden sind in rundbogigen Nischen Kandelaber mit brennenden Kerzen dargestellt.

Im Auszug befindet sich im oberen Bereich des Wandfeldes eine in Untersicht dargestellte Taube mit ausgebreiteten Flügeln und Nimbus. Oberhalb der Taube sind den Formen des Nimbus und der Rahmung angegliche geometrische Formen zu sehen. Unterhalb der Taube ist ein abstraktes ornamental-florales Motiv dargestellt. Neben dem Schwanzgefieder schwingen nach unten gerichtete Blütenkelche und Bänder seitlich aus. Zwischen diesen Blütenkelchen befinden sich ein nach oben gerichteter und zwei weitere nach unten gerichtete Blütenkelche unterschiedlicher Gestalt. Aus den nach unten gerichteten Kelchen entwachsen florale Formen, die an einen roten Gartenfuchsschwanz erinnern. Das geschwungene Tuch ist mit Schleifen an diesen befestigt. Im Bereich zwischen Tuch und Pflanzen befindet sich eine rautenähnliche Form mit längsovalen unterem Abschluss. Neben dem Tuch sind Blätter in Volutenform, darunter wiederum ein nach unten gerichteter Blütenkelch zu sehen. Unten befinden sich seitlich zwei Quadrate, in denen jeweils ein Kreis abgebildet ist.

An den Seitenwänden sind wiederum rundbogige Nischen mit brennenden Öllampen zu sehen.

Die Ausmalung zeigt über dem weißen Grundton, der die Wandflächen charakterisiert, eine bunte Farbigkeit.

In der unteren Schreinhälfte sind das mittlere Wandfeld rot, und die beiden seitlichen grün ausgeführt; zusätzlich sind sie weiß gerahmt. Das Inkarnat der Engel ist sehr hell, die Wangen sind rötlich betont. Die Haare sind blond, die Locken sind nochmals heller betont. Die Engelsflügel gehen von einem Blau an den Ansätzen zunächst in ein Gelb und dann in ein Weiß über. Die Flügelspitzen des linken Engels sind zudem rötlich betont. Die Gloriole des mittleren Engels ist gelbbraun. Die Tücher sind weiß mit einem leichten Rotstich, die Säume des linken sind rot betont. Die Postamente und Vasen sind ebenfalls weiß mit leichtem Rotstich. Die Blumenstängel sind hell, die Blätter grün, die Rosen rot und die Lilien weiß mit gelben Staubgefäßen. Die inneren Rahmen sind weiß. Die Rahmungen der Wandvorlagen sind in einem Roseton unterlegt. Die Kreise sind ockerfarben und die Blütenkelche und Schleifen weiß mit bläulichen Akzenten. Bei den Ölzweigen ist der Stängel weiß, die Blätter

sind unterschiedlich grün. Hiermit soll für einen plastischeren Eindruck in vordere und hintere Blätter unterschieden werden.

Das Wandfeld des Auszugs ist kräftig blau. Die Taube ist grau, ihre Federn sind dunkel konturiert, die Augen schwarz und die Füße orange. Die Gloriole ist gelbbraun. Die geometrischen Formen sind hell rötlich, ebenso die nach unten ausschwingenden Blütenkelche. Diese besitzen jedoch unterschiedliche Farbschattierungen. Die Bänder sind etwas dunkler. Der Gartenfuchsschwanz ist orange mit grünen Blättern. Das Tuch ist weiß, die Raute grau und die Voluten zeigen ein helles Grün. Der untere Blütenkelch ist gräulich-violett. Die innere Rahmung ist rot-orange. Die quadratischen Felder zeigen ein helles Grün. Die in diesem Quadrat befindlichen Felder sind schwarz, die Kreise weiß und grau.

Die Nischen der Seitenwände zeigen ein Gelbbraun unterschiedlicher Schattierungen. Die Gesimse sind ebenfalls gelbbraun. Die Kandelaber sind rötlich, die Kerzen weiß und die Öllampen blau. Die lichtabgewandten Seiten sind jeweils deutlich dunkler. Das mittige Feld der Bodenplatte ist violett, die seitlichen sind rot. Die Deckenfelder sind blau mit goldfarbenen Sternen.

Auffallend sind die Schatten- und Lichtstriche. Diese sind bei den Postamenten der Vasen, der rautenähnlichen Form, den Blättern der Ölzweige, den Kerzen, Kandelabern und Öllampen, den Feldern der Bodenplatte und den Deckenfeldern erkennbar. Die Schattierungen befinden sich rechtsseitig.

Die architektonische Gliederung des Schreinneren wird durch die Fassung verdeutlicht. In den seitlichen Wandfeldern der Rückwand sind die farbigen Felder durch eine zusätzliche hellere Rahmung nochmals vom hellen Hintergrund abgesetzt. An den seitlichen Wandflächen ist ebenfalls durch unterschiedliche Helligkeiten eine Nische, in der der Leuchter bzw. die Kerze steht, aufgespannt. An dieser Stelle treffen plastische und gemalte Architektur aufeinander. Die Wand wird durch den dunkleren Farbton als eine Ebene gekennzeichnet, jedoch bewirkt die weiter in den Raum ragende vordere Leiste einen Versprung. Dadurch ist diese Wand als einheitliche Fläche im Prinzip nicht vorhanden, sondern sie wird nur durch die Farbigkeit als solche gekennzeichnet. Ferner kann das über der Nische befindliche Gesims aufgrund der vorderen Leiste nicht durchlaufen.

Die Seitenfelder der Rückwand und die gemalten Rahmen der Wandvorlagen reagieren auf den eingeschobenen Auszug und die Deckenwölbung, indem sie deren Rundungen aufnehmen.

1.1.3 Skulpturengruppe und Schrein

In der Gesamtheit von Skulpturengruppe und Schrein ist die Abgestimmtheit des Schreins im Zusammenspiel von Farben und Symbolen auf die Figuren erkennbar.

Die Farben- und Formensymbolik ermöglicht jeweils eine breite Varianz der Deutungsmöglichkeiten. So kann der rote Hintergrund bei Jesus sowohl als Farbe des Siegers, als auch als Antizipation des Leidens verstanden werden. Als Verweis auf das Irdische könnte der grüne Hintergrund bei Maria und Joseph gelten. Die hinter Maria befindlichen Rosen ohne Dornen sind eines der vielen marianischen Symbole, die auf ihre unbefleckte Empfängnis hinweisen.⁹ Die Lilien als Attribut des Joseph weisen auf seine Keuschheit hin.¹⁰ Der Engel des mittleren Wandfeldes trägt als einziger eine Gloriole. Dadurch wird die besondere Stellung Jesu als Sohn Gottes betont. Auch die seitlichen Engel blicken durch ihre Ausrichtung auf Jesus, den Sohn Gottes.

⁹ Vgl. Lexikon der Kunst, Bd. IV, Kony–Mosa, Leipzig 1992, S. 558.

¹⁰ Vgl. BRAUN, JOSEPH: Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, 4. Aufl., Berlin 1992, S. 386.

1.2 *Herkunft, Zuschreibung und Datierung*

Die Skulpturengruppe des Heiligen Wandels wird als Arbeit eines Bildhauers aus dem Weilheimer Raum angesehen und um 1625/30 datiert.¹¹ Es sind keine Signaturen oder Datierungen vorhanden.¹²

Die Zuschreibung an einen Weilheimer Bildhauer beruht auf den engen Stilbeziehungen zur Weilheimer Frühbarockplastik. Weilheim war neben Augsburg bereits in der Zeit des 30jährigen Krieges mit der Stilrichtung des beginnenden Barock vertraut.¹³ In ihrer Ausdruckskraft und Faltenbildung liegt bei den Skulpturen die Sprache des im deutschsprachigen Raum beginnenden Barock vor.

Die Bildhauerfrage ist für die Figuren momentan nicht geklärt. Sie sind von ausgezeichneter bildhauerischer Qualität. Größere stilistische Gemeinsamkeiten sind mit Werken HANS DEGLERS (1564–1635) und BARTHOLOMÄUS STEINLES (um 1575–1628/29) vorhanden. ZOHNER schreibt sie anhand stilistischer und formaler Bezüge GEORG PETEL (1601/02–1634) zu.¹⁴

Den Schrein datiert ZOHNER in die Entstehungszeit der Figuren. Seiner Meinung nach lassen sich in der Ausmalung des Schreinneren allgemeine Stilparallelen zur Münchner, Augsburger und Weilheimer Malerei des frühen 17. Jahrhunderts erkennen.¹⁵ Als Maler hält er den Weilheimer ELIAS GREITHER (–1646) oder den Augsburger Stadtmaler MATTHIAS KAGER (1575–1634) für wahrscheinlich.¹⁶

Im symmetrischen Aufbau und in der Verwendung von Gesimsen und Gebälken, Voluten und Wellenleisten wird die barocke Formensprache des Schreins offensichtlich. Die Ausmalung erscheint jedoch retrospektiv.

1.3 *Zur Zuschreibung an GEORG PETEL*

ZOHNER schreibt die Figurengruppe GEORG PETEL zu. Seiner Meinung nach ist sie das Werk eines Künstlers, der aus der Weilheimer Bildhauerschule hervorgegangen ist, in München an Werken HANS KRUMPERS (um 1570–1634), HUBERT GERHARDS (1540/50–1620) und PETER CANDIDS (um 1548–1628) geschult worden ist und niederländische Einflüsse aus dem RUBENSKreis verarbeitet hat, was auf GEORG PETEL zutrifft. ZOHNERS Zuschreibung erfolgt anhand stilistischer Ähnlichkeiten und formaler Übereinstimmungen mit weiteren Figuren PETELS.¹⁷

¹¹ Vgl. ZOHNER 1987, S. 87 ff.

¹² Die Marienfigur wurde vom Sockel abgenommen, bei den anderen beiden wurde aufgrund der ursprünglichen Befestigung darauf verzichtet.

¹³ Dies kann nur für einige wenige Gegenden im deutschsprachigen Raum postuliert werden. Flächendeckend im deutschsprachigen Raum hält die Epoche des Barock erst nach dem Ende des 30jährigen Krieges Einzug.

¹⁴ Vgl. ZOHNER 1987, S. 87, 92 ff.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 91.

¹⁶ Mündliche Mitteilung von Dr. WILHELM ZOHNER am 9. Mai 2007. Die Auseinandersetzung mit den Malereien ELIAS GREITHERS oder MATTHIAS KAGERS kann im Rahmen der Arbeit nicht geleistet werden. Dieser Aspekt soll jedoch nach Abgabe der Arbeit erneut aufgegriffen werden.

¹⁷ Vgl. ZOHNER 1987, S. 93 ff.

GEORG PETEL

GEORG PETEL wurde 1601/02 in Weilheim geboren. Sein Vater CLEMENS PETEL (um 1560–1612) war Kistler. Nach dem Tod des Vaters wurden der Bildhauer BARTHOLOMÄUS STEINLE und der Krämer KASPAR SCHROPP als seine Vormünder eingesetzt. Wahrscheinlich ist somit eine erste Lehrzeit bei BARTHOLOMÄUS STEINLE in den Jahren 1615 bis 1618. Danach ist eine Ausbildung bei CHRISTOPH ANGERMAIR (nach 1580–1633) am Münchener Hof, während der er das Elfenbeinschnitzen erlernte, anzunehmen. Von HANS KRUMPER könnte er in dieser Zeit die Grundlagen des Bronzegusses erlernt haben. Ab 1620 folgte die Wanderschaft PETELS in die Niederlande, nach Frankreich und Italien. Aufenthalte in Antwerpen, Paris, Rom und Genua sind belegt. In dieser Zeit schloss er Bekanntschaft mit PETER PAUL RUBENS (1577–1640), ANTHONIS VAN DYCK (1599–1641) und FRANCOIS DUQUESNOY (1597–1643). 1625 ließ er sich in Augsburg nieder. Er arbeitete als Bildhauer, Elfenbeinschnitzer und Bossierer. Besonders die Bekanntschaft und der künstlerische Austausch mit RUBENS prägten seine Arbeiten. 1634 starb der Bildhauer vermutlich an der Pest in Augsburg und hinterließ seine Frau Regina und fünf Kinder.

GEORG PETEL gilt als einer der bedeutendsten Bildhauer der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Durch seine Wanderschaft und die enge Beziehung mit RUBENS gelangte er früher als die anderen deutschsprachigen Bildhauer dieser Zeit zu einem barocken Stil seiner Figuren.¹⁸

Übereinstimmungen mit Werken Petels

Laut ZOHNER finden sich in stilistischer und formaler Hinsicht Übereinstimmungen zwischen den Frauenwörther Figuren des Heiligen Wandels und Figuren GEORG PETELS.

So seien die weichen Rundungen der Gesichter des Jesusknaben denen des Jesuskindes auf den Schultern des Hl. Christophorus der St. Moritz-Kirche in Augsburg (um 1630), des Puttos im Württembergischen Landesmuseum (um 1628/29) und des Christkindes der Barfüßerkirche in Augsburg (1632) sehr ähnlich. Gemeinsamkeiten ließen sich auch beim Ausgreifen der Arme und beim Schrittstand beobachten. Der Christus Salvator der Augsburger St. Moritz-Kirche (1632) zeige, auch unter Einbeziehung des Gewandstils, die meisten stilistischen Entsprechungen.

Bei der Frauenwörther Marienfigur würden Bezüge zu der Elfenbeinstatue der Venus mit Cupido im Ashmolean Museum in Oxford (um 1624) und der Eva der Elfenbein-Gruppe Adam und Eva im Rubenshuis in Antwerpen (1627) erkennbar. Die Ponderation der Körper entspreche sich im Schrittstand und im Vorschieben des Oberschenkels. Übereinstimmung bestehe auch in dem Motiv der vor den Schoß gelegten Hand, in der Ausformung der Hände, in der Fingerstellung und bei Maria und Eva in der Anlage der Grübchen. Weitere Ähnlichkeiten ergäben sich zu der Marienfigur der Kreuzigungsgruppe des Hl. Geist Spitals in Augsburg (1631). Diese zeige in der Hinwendung zu ihrem gekreuzigtem Sohn eine parallele Körperhaltung. Beide weisen mit ausgestreckter linker Hand auf den Sohn. Im Gewandstil sei auf den Christus Salvator verwiesen. Formale Entsprechungen fänden sich in der Gürtelschleife der Frauenwörther Maria und in der Bindung des Halstuches der Augsburger Kreuzigungsmaria, aber auch am Lententuch des PALFFY-Kruzifixus¹⁹. Der schmale glatte Reif der Marienfigur finde sich auch bei PETELS Herkulesfiguren in Augsburg (1625) und München (1630).

¹⁸ Vgl. NORBERT LIEB: Lebensgeschichte Georg Petels; in: LIEB, NORBERT, MÜLLER, THEODOR, SCHÄDLER, ALFRED: Georg Petel 1601/2–1634, Berlin 1973, S. 51–68.

¹⁹ Der sogenannte PALFFY-Kruzifixus war für die 1632 errichtete Familienkapelle der Grafen PALFFY in der Augustinerkirche in Wien geschaffen. Heute befindet er sich in der Christkönig-Kirche in Marchegg, Niederösterreich.

Parallelen ergäben sich zwischen Joseph und dem Herkules im Bayerischen Nationalmuseum München (1630). Die Gesichtszüge, der geöffnete Mund, die Lippen und die Haar- und Bartlocken schienen gleich. Auch erinnere die Wangenbartgestaltung des Joseph an die einiger Kruzifixe; zum Beispiel der Gekreuzigte in der Schatzkammer der Münchner Residenz (um 1625/27) oder derjenige im Bayerischen Nationalmuseum (um 1629/31). Weitere Parallelen ergäben sich im Faltenwurf des Joseph zu den Gewändern des Hl. Sebastian in Aislingen (um 1629/30) und des Hl. Christophorus in der Moritzkirche in Augsburg (um 1630).

Für die Vermutung ZOHNERs, die Frauenwörther Novizinnen MARIA PÄLDTLIN und BARBARA KHREÜTTERIN mit GEORG PETEL und ELIAS GREITHER in Verbindung zu bringen und deshalb Skulpturengruppe und Schrein als gemeinsames Werk dieser beiden zu benennen²⁰, gibt es bislang keinen archivalischen Beleg.²¹

1.4 Weitere Aspekte zur Zuschreibungsfrage

Die von ZOHNER erfolgte Zuschreibung der Frauenwörther Skulpturengruppe an GEORG PETEL ist zu überdenken. Bildhauerische Charakteristika als auch die formale und kompositorische Charakteristik der Frauenwörther Figuren differieren gegenüber den PETELschen Bildwerken, wie zum Beispiel der Maria und dem Johannes der Kreuzigungsgruppe²² oder dem Christus Salvator²³. (Abb. 115–117)

Wichtige bildhauerische Charakteristika bei der Auseinandersetzung mit der Bildhauerfrage sind die bei Jesus und Maria vorhandenen Grübchen²⁴, die voluminösen Haare von Jesus und Joseph und die gesichtswirksamen Ohren der drei Figuren. Grübchen findet man bei PETELschen Figuren nur sehr vereinzelt. Die Haare sind bei seinen Werken weniger voluminös und gelockt, dafür länger. Zudem besitzen sie bei ihm einen Scheitelansatz. Gesichtswirksame Ohren finden sich bei seinen Figuren nicht.

Die Gesichter des Frauenwörther und der PETELschen Jesusknaben ähneln sich zwar wie von ZOHNER formuliert in den Rundungen, sind aber dennoch verschieden. (Abb. 118) Bei den Gesichtszügen der Josephsfigur finden sich keine Anklänge zu den männlichen Figuren des Neptun²⁵, Herkules²⁶, Sebastian²⁷ oder Christophorus²⁸. Weiter besitzen die Figuren PETELS eher relativ kleine Füße, bei den Frauenwörther Figuren sind sie jedoch relativ übergroß.

Einen wichtigen Anhaltspunkt stellt die in stilistischer Hinsicht retrospektive Marienfigur der Frauenwörther Skulpturengruppe dar. Der barock geprägte Bildhauer GEORG PETEL könnte nicht derart rückgewandt arbeiten. Dies müsste seinem Verständnis des Barock widerstreben. Auch die lieblich und verspielt wirkenden Gürtelschleifen müssten einem europäisch geschulten Barockbildhauer wie PETEL eigentlich fern liegen.

²⁰ Vgl. ZOHNER 1987, S. 93 ff.

²¹ Mitteilung von Dr. LEÓN KREMPEL, Haus der Kunst München.

²² Städtische Kunstsammlungen, Augsburg.

²³ St. Moritz-Kirche, Augsburg.

²⁴ Bei der Marienfigur waren die Grübchen aufgrund von Kittungen zunächst nicht erkennbar. Erst durch deren Abnahme wurde dieses charakteristische Detail sichtbar.

²⁵ Brunnenfigur im Königsbauhof der Residenz München.

²⁶ Herkules und der nemäische Löwe, Bayerisches Nationalmuseum München.

²⁷ Sebastianskapelle, Aislingen und St. Moritz-Kirche, Augsburg.

²⁸ St. Moritz-Kirche, Augsburg.

Die Frauenwörther Figuren vermitteln zwar die Dynamik des Barock, jedoch wirken sie mit der Formensprache des Barock nicht vollkommen vertraut, eher wie „gewollt“ barock. Die Haare besitzen trotz ihres Volumens noch vorbarocken Anklang. Die vielen Falten sind nicht gerichtet, sondern sollen rein barocke Dynamik vermitteln.²⁹ Im Gegensatz dazu herrscht bei PETEL nicht Dynamik um der Dynamik Willen, sondern seine Faltengebung ist zur Unterstützung der Figurenbewegung in barocker Weise dynamisch geordnet.³⁰

Auch in den Zeichnungen PETELS wird seine barocke Sprache deutlich. (Abb. 121, 122) Im Vergleich mit diesen kraftvollen, ausdrucksstarken und besonders auch muskulösen Figuren ist eine gleichartige Vorlage für die doch feinen Frauenwörther Figuren nicht vorstellbar.

Bekanntlich hat PETEL häufig nach Vorlagen von RUBENS gearbeitet. Vorstellbar wäre also eine Annäherung an dessen Darstellung des Heiligen Wandels.³¹ Die Frauenwörther Figuren unterscheiden sich jedoch eindeutig vom RUBENSschen Figurentypus. Dessen Figuren sind viel barocker, fleischiger. Außerdem ist Joseph deutlich jünger, und Maria ist mit geflochtenen Haaren und anderem Gewand dargestellt. Ferner besitzen die Haare der RUBENSfiguren nicht die wilde Gelocktheit der Frauenwörther Figuren. Sie sind fein ziseliert.³²

ZOHNERS formaler Ansatz in der Zuschreibung an GEORG PETEL ist schwierig, da formale Details nicht nur auf einen Künstler hinweisen. Bedeutende Werke waren weithin bekannt und dienten vielen als Anregung.

Anhand der dargelegten Gesichtspunkte ist ZOHNERS Zuschreibung an GEORG PETEL kaum haltbar. Aufgrund ihrer stilistischen Charakteristika sind die Figuren dem Weilheimer Bildhauerkreis des Frühbarock zuzuordnen. Eine genaue Zuordnung kann aber nicht erfolgen. Stilistische Bezüge bestehen zu Bildwerken HANS DEGLERS, zum Beispiel der Muttergottes in der Pfarrkirche Weilheim-Unterhausen, 1621 (Abb. 123), der Muttergottes auf dem Hochaltar der ehemaligen Zisterzienser-Klosterkirche Aldersbach, vor 1620 (Abb. 124), oder dem Christkind im Weilheimer Stadtmuseum, um 1620 (Abb. 125) BARTHOLOMÄUS STEINLES, zum Beispiel der Eva am Hochaltar der Zisterzienser-Stiftskirche Stams, um 1610 (Abb. 126), und CHRISTOPH ANGERMAIRS, zum Beispiel der thronenden Muttergottes in der Stadtpfarrkirche in Weilheim, um 1622 (Abb. 127), oder der Hl. Katharina in der Pfarrkirche Hirtelbach, um 1626 (Abb. 128). Jedoch sind die Körper der Frauenwörther Figuren feingliedriger und besonders das Gesicht der Frauenwörther Marienfigur ist wesentlich feiner als das der weiblichen Heiligen der Weilheimer Bildhauer.

Vergleichbare bildhauerische Charakteristika finden sich bei einigen Figuren. So besitzt zum Beispiel eine weibliche Heilige aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Grübchen, gesichtswirksame Ohren und am Körper anliegende, offen fallende Haare. Bei einer weiteren weiblichen Heiligen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind ebenfalls Grübchen und gesichtswirksame Ohren und zudem derselbe faltige Gürtel mit Schleife zu sehen (Abb. 129). Diese wirken auch in stilistischer Hinsicht der Frauenwörther Marienfigur nahe. Laut ZOEGER

²⁹ Vgl. besonders die Josephfigur.

³⁰ Außerordentlich gut ist dies beim Christus Salvator gelöst. Hier begleiten die diagonalen Falten am Oberschenkel seine schreitende Bewegung ohne diese zu überdecken.

³¹ Das von RUBENS geschaffene Altarbild mit der Darstellung des Heiligen Wandels für die Jesuitenkirche in Antwerpen wurde bei einem Brand zerstört. Es ist als Stichvorlage von SCHELTE À BOLSWERT (um 1630/45) erhalten. Vgl. ERLEMANN, HILDEGARD: Die Heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Ideologie, Schriftenreihe zur religiösen Kultur, Bd. 1, Münster 1993, S. 91.

³² Dies kann man auch bei den Figuren PETELS sehen.

VON MANTEUFFEL sind sie von demselben Meister aus dem Weilheimer Bildhauerkreis geschaffen. Verwandtschaft zeigen sie zum Werk HANS DEGLERS.³³ Auch die Heiligen Katharina und Margaretha aus Siegsdorf, Lkr. Traunstein, von DAVID DEGLER besitzen Grübchen und gesichtswirksame Ohren. Jedoch sind stilistische Unterschiede feststellbar. Diese werden besonders bei den Gesichtern der Maria und der weiblichen Heiligen offensichtlich.³⁴

Allerdings zeigt auch eine Muttergottes aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, die von ZOEGE VON MANTEUFFEL in die Nachfolge des im Bodenseegebiete tätigen HANS ULRICH GLÖCKLERS gerückt wird, deutliche Gemeinsamkeiten zur Frauenwörther Marienfigur. Die Grübchen, gesichtswirksamen Ohren, offen herabfallenden Haare und besonders der überaus ähnliche Brustbereich mit Schnürung und Brustfalten entsprechen sich (Abb. 130).³⁵

Die Frauenwörther Figuren besitzen nicht die Charakteristika des europäisch beeinflussten Barock von PETEL, sondern sie zeigen den regionalen, bayerischen Barock der Weilheimer Schule. In diesem besitzen sie noch Anklänge früherer stilistischer Charakteristika³⁶. Dies könnte für einen Bildhauer einer vorangegangenen Generation sprechen, der nun die moderne Formensprache des Barock in seinen Personalstil aufnimmt, um konkurrenzfähig zu bleiben. Für PETEL sind sie eindeutig zu rückständig.

1.5 Der Heilige Wandel – Bildwerk und Kultgeschichte

In der Neuzeit fand der Kult der Heiligen Familie in vielerlei Bildtypen Ausprägung.³⁷ Hierzu zählen das Porträt und die Szenen aus dem Alltagsleben der Heiligen Familie, der Loreto-Kult und der Heilige Wandel. Gegenüber den Darstellungen der Heiligen Familie allgemein besitzt der neuzeitliche Bildtypus des Heiligen Wandels die Besonderheit, dass mit ihm ein spezifischer, aber auch komplexer Glaubensinhalt verbildlicht wurde.

1.5.1 Der neuzeitliche Bildtypus des Heiligen Wandels

Kennzeichnend für den neuzeitlichen Bildtypus des Heiligen Wandels sind die Darstellungen der Figurengruppe von Jesus als Knaben, Maria und Joseph sowie von Gottvater und Heiligem Geist in Form einer Taube.³⁸ Gottvater und Heiliger Geist befinden sich über dem Jesusknaben, der zwischen den Eltern geht. Sie bilden die vertikale Mittelachse. Die Beziehung zwischen Gott und der Heiligen Familie kann durch von Gott ausgesandte Strahlen verdeutlicht sein. Gewöhnlich sind Maria und Joseph mit Attributen versehen. Durch die frontale Abbildung der Figuren wird die formale Gliederung der Darstellung deutlich.

Die Besonderheit der barocken Darstellung des Heiligen Wandels besteht in der Abbildung und damit Veranschaulichung einer „zweifachen Trinität“. In der horizontalen, also der irdischen Achse ist die Dreifaltigkeit der Heiligen Familie, die trinitas terrestris, in der vertikalen, also der in den Himmel führenden Achse ist die göttliche Dreifaltigkeit, die trinitas caelestis, dargestellt. Der Jesusknabe ist das verbindende Element beider Achsen. Dies wird

³³ Vgl. ZOEGE VON MANTEUFFEL, CLAUS: Die Bildhauerfamilie Zürn 1606–1666, Bd. 2, Bildtafeln und Werkkatalog, Weißenhorn 1969, S. 443, WU 22, 462, WU 59.

³⁴ Hinweis von FRIEDRICH OBERMAIER.

³⁵ Vgl. ZOEGE VON MANTEUFFEL 1969, S. 483, WU 103.

³⁶ Vgl. die Gestaltung der Haare.

³⁷ Vgl. ERLEMANN 1993, S. 37, 90 ff.

³⁸ Der Bildtypus des Heiligen Wandels umfasste in vorreformatorischer Zeit die Personenkonstellation Jesus, Maria und Joseph. Das neuzeitliche Kultbild wurde um Gottvater und den Heiligen Geist erweitert. Bei dem Begriff Heiliger Wandel ist folgend stets der neuzeitliche Bildtypus mit der Abbildung beider Trinitäten gemeint.

zum einen formal klar, da in ihm die beiden Achsen einen gemeinsamen Schnittpunkt haben, zum anderen inhaltlich, da er gleichsam der irdischen Familie von Maria und Joseph angehört, aber auch Teil der göttlichen Dreieinigkeit ist.

Der theologische Gehalt des nachtridentinischen Bildtypus' des Heiligen Wandels liegt in der Auffassung der beiden Dreiergruppen als „doppelter Trinität“. Zur Vermittlung dieser Auslegung besteht das wichtige Kennzeichen einer Darstellung des Heiligen Wandels somit in der simultanen Abbildung der irdischen und himmlischen Dreifaltigkeit. Die irdische Dreifaltigkeit von Jesus, Maria und Joseph wurde als Mittler zur göttlichen Dreifaltigkeit von Gottvater, Jesus und Heiligem Geist angesehen.³⁹ Somit war in den neuzeitlichen Bildtypus des Heiligen Wandels die besondere Bedeutung der Heiligen Familie in ihrer ausgezeichneten Beziehung zu Gott aufgenommen. Zentraler Punkt dieser Anschauung war die durch Maria Mensch gewordene und dadurch beiden Dreieinigkeiten angehörende Jesusfigur.

Diese theologische Bedeutungsebene macht den Bildtyp des Heiligen Wandels eindeutig und grenzt ihn von den anderen, frei variierbaren Darstellungen der Heiligen Familie ab. Gegenüber den weiteren Heilige Familie Darstellungen ist beim Heiligen Wandel in keinsten Weise ein narrativ-szenischer Charakter impliziert. Es wird nicht Bezug auf eine biblische oder apokryphe Begebenheit genommen. Ziel ist ausschließlich die Vermittlung der Dreifaltigkeitslehre. Aus diesem Grunde ist eine eindimensionale Betrachtung, wie die Assoziation mit den biblischen Begebenheiten der Rückkehr aus Ägypten⁴⁰ oder der Heimkehr aus Jerusalem⁴¹, nicht hinreichend.

Durch die Aufnahme des komplexen, theologischen Inhaltes der „doppelten Trinität“ wurde der Heilige Wandel zu einem abstrakten Kultbild⁴². Dadurch erhob er sich über den in der barocken Verehrung der Trinität beruhenden, allgemeinen Kult der Heiligen Familie. Der Schwerpunkt seiner Verbreitung lag in der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Der Begriff „Heiliger Wandel“ wurde im 17. und 18. Jahrhundert zunächst nicht explizit für den heute derart bezeichneten Bildtypus verwendet. Damit war vielmehr allgemein die Heilige Familie gemeint. Der Bildtypus des Heiligen Wandels war demgegenüber mit den Namen von Jesus, Maria und Joseph bezeichnet. Die Übertragung der Bezeichnung Heiliger Wandel auf den vorliegenden Bildtypus war vielmehr ein gegengerichteter Prozess. Zahlreiche der Bruderschaften zu Ehren des Heiligen Lebenswandels der Heiligen Familie⁴³

³⁹ „Zur Zeugnis aber, dass euch also von Herzen gehe, so schreiet namentlich zu der hochgelobten erschaffenen Dreifaltigkeit (trinitas creata) mit Herz und Mund, dass es einen Widerhall gebe bis in den Himmel, allwo ihr von der unerschaffenen (trinitas increata) allerhochwürdigsten Dreifaltigkeit begehret, auf ewig gesegnet zu werden: Rueffet dann einhellig von Grund eurer Seelen mit hellauter Stimm Jesus, Maria, Joseph.“. Zitiert nach ERLEMANN 1993, S. 98.

⁴⁰ Matthäus 2,19-23.

⁴¹ Lukas 2,41-52.

⁴² Der Begriff Kultbild orientiert sich hier an der Definition ERLEMANNs und nicht an derjenigen PANOFKYS. Laut ERLEMANN ist ein religiöses Kultbild eine „Darstellung mit zentraler dogmatischer Aussage, die von der kirchlichen Autorität in den öffentlichen Kultus bzw. die Liturgie der Kirche miteinbezogen wird bzw. in deren Zentrum steht und sanktioniert ist. Von dieser Definition unberührt bleibt die Möglichkeit der privaten Verehrung, die einem Kultbild vom Individuum durchaus auch außerhalb des Kollektivs, der Gemeinde oder den Konvents und auch außerhalb von Sakralräumen entgegengebracht werden kann.“, ERLEMANN 1993, S. 108.

⁴³ Zum Beispiel gab es die *Bruderschaft Jesus, Maria und Joseph, die heiligste auf Erden wandelnde Gesellschaft* (Münsing, 1675), die *Bruderschaft unter dem Titel des Hl. Lebens und Wandels Jesu, Maria und Joseph* (Dillingen, 1677), die *Bruderschaft unter dem Titel des hl. Lebenswandels von Jesus, Maria und Joseph* (Angath, 1701) und die *Bruderschaft zu Ehren des hl. Lebenswandels Jesus, Maria und Joseph* (Mittelpettnau, 1792).

wählten als Kultbild das auf dem WIERIX-Stich beruhende Vorbild. Dieser Konnex etablierte fortan die Bezeichnung Heiliger Wandel für Darstellungen nach dem WIERIX-Stich.

Der Begriff „Wandel“ ist in Anlehnung an den biblischen Sprachgebrauch als moralisch-sittliches Verhalten, also als rechte Lebensführung oder rechter Lebenswandel aufzufassen, und meint nicht die Fortbewegung der Gruppe.⁴⁴ Indem der neuzeitliche Bildtypus des Heiligen Wandels eine rein theologische Bedeutungsebene hatte, erfolgte mit der Übertragung des Begriffes „Heiliger Wandel“ auf die Darstellung der doppelten Dreifaltigkeit die Loslösung von seiner ursprünglichen Bedeutung. Durch diese Entbindung konnte der Begriff Heiliger Wandel zum Synonym für das neuzeitliche Kultbild und auf diese Weise zu dessen Sinnbild werden.

1.5.2 *Urbilder des Heiligen Wandels*

Die Darstellungen des Heiligen Wandels⁴⁵ in der Barock- und Folgezeit beruhen auf zwei verschiedenen Kompositionsformen: dem hieratischen und dem bewegten Typ. Während beim hieratischen Typ die frontale Darstellung der drei Figuren mehr einem in sich gekehrten Wandeln auf der Erde gleicht, entsteht beim bewegten Typ durch die deutlich ausgeprägte Gehbewegung der nicht frontal dargestellten Figuren ein szenischer Charakter. Dem neuzeitlichen Bildtyp des Heiligen Wandels nicht implizierte Assoziationen zu den biblischen Begebenheiten der Rückkehr aus Ägypten und der Heimkehr aus dem Tempel drängen sich in ihm unweigerlich auf.

Als neuzeitliches Urbild des hieratischen Typs gilt die Graphik des Antwerpener Kupferstechers HIERONYMUS WIERIX von 1600 (Abb. 131).⁴⁶ Diese entstand im Auftrag und unter Vorgabe der mit der Verbreitung der nachtridentinischen Glaubenslehren betrauten Jesuiten und war in der Folgezeit für die Katechese bedeutsam. Für Darstellungen des Heiligen Wandels auf Andachtsgraphiken wurde in der Regel dieser Typ verwendet. Mit ihm konnten die theologischen Inhalte der Dreifaltigkeitslehre deutlicher und unverfälschter vermittelt werden.

Der bewegte Typ wurde vermutlich von einem von RUBENS gemalten Altarbild⁴⁷ in der Antwerpener Jesuitenkirche geprägt (Abb. 132). Es liegt nahe, dass dieser – eigentlich fälschliche – Typ der Dynamik des Barock mehr entgegenkam und deswegen trotz fälschlich hervorrufender Assoziationen beliebt war.

1.5.3 *Mittelalterliche Vorläufer des Heiligen Wandels*

Bei der Ausbildung des Bildtypus des Heiligen Wandels griffen die Jesuiten auf bereits bekannte Bildelemente zurück.⁴⁸ Durch eine neue Kombination und eine neue Deutung entstand in der Folge der neuzeitliche Bildtypus des Heiligen Wandels.

Mittelalterliche Darstellungen von Jesus mit bzw. zwischen seinen Eltern gehören dem Bildtyp der *Infantia Christi*⁴⁹ an (Abb. 133, 134). Obwohl ohne epischen Hintergrund wurde dieser Typus variantenreich im 15. und 16. Jahrhundert auch im narrativen Sinne gebraucht. Die Vorstellung der das Jesuskind bei den Händen fassenden Maria und Joseph dürfte auf

⁴⁴ Hiermit wurde einem Sprachgebrauch gefolgt, der spätestens seit Luthers Bibelübersetzung allgemein gültig war. Das lateinische *conversatio* der Vulgata wurde schon im Mittelhochdeutschen in typischer Weise mit Wandel im Sinne von Lebensführung übersetzt und bis Luther für die Bibelsprache reserviert.

⁴⁵ Vgl. ERLEMANN 1993, S. 90 ff.

⁴⁶ In der Folgezeit nahm WIERIX diesen Bildtyp unter Abwandlungen mehrmals neu auf.

⁴⁷ Dieses wurde bei einem Brand 1718 zerstört.

⁴⁸ Vgl. ERLEMANN 1993, S. 93 ff.

⁴⁹ Dieser war seit der Mitte des 14. Jahrhunderts sehr geläufig.

eine Textstelle des *Mariens Lebens*⁵⁰ des Kartäuser-Bruders PHILIPP (2. Hälfte 13. Jh.) zurückgehen. Darstellungen dieser Drei-Personen-Gruppe finden sich erst nach seiner Schrift. Trotz Ähnlichkeiten in der Komposition der Heiligen Familie mit spätmittelalterlichen Darstellungen grenzte sich der neuzeitliche Heilige Wandel rein durch seinen theologischen Gehalt von seinen formalen Vorbildern ab. Seine statuenhafte, frontale Darstellung der drei Personen begünstigte die nötige Neudeutung, der jeglicher epische oder szenisch-narrative Charakter fern war.

1.5.4 Bedeutungswandel und -verlust des Bildtypus' des Heiligen Wandels

Bereits in der Barockzeit wurde das Kultbild des Heiligen Wandels reduziert. Häufig wurde die Darstellung von Gottvater und Heiligem Geist aufgegeben. Vermutlich wurde jedoch in der eindeutigen Personenkonstellation der irdischen Dreifaltigkeit das Bild von den Gläubigen ideell um die himmlische Dreifaltigkeit ergänzt und blieb dadurch die theologische Sinnschicht dieses verbreiteten Bildtypus' erhalten. Allerdings wurden Darstellungen des Heiligen Wandels von den Gläubigen aufgrund der tradierten Bedeutungsgleichheit von „Wandel“ mit „rechter Lebensführung“ weiterhin mit dem Beispiel frommer Lebensführung assoziiert und dadurch zum Träger einer sittlichen Aussage. Des weiteren gingen die Attribute Marias und Josephs immer häufiger verloren bzw. wurden sie durch Wanderstäbe bei Joseph und häufig auch bei Jesus ergänzt. Dadurch ergab sich wieder ein verstärkt szenisch-narrativer Charakter des Bildes. Variationen in der strengen Konstellation der drei Personen und Verbindungen der Heiligen Familie des Heiligen Wandels mit anderen Bildmotiven waren ebenfalls möglich. Auch fanden mit Reduktionen verbundene Übertragungen auf andere Verehrungsformen statt; so im Rahmen der Heilige Namen- und der Heilige Herzen-Verehrung. „Die Idee des Heiligen Wandels als eines ganz bestimmten und genau definierten Bildtyps löste sich mit der Reduzierung des WIERIX-Stiches z. T. auf, gleichzeitig wurden aber der Typus – soweit noch im Bewusstsein der Gläubigen – und seine Varianten zum Synonym für die Heilige Familie. So entwickelte sich der Heilige Wandel zu einer der beliebtesten Arten, die Heilige Familie darzustellen, ohne dass notwendigerweise die ursprünglich daran gekoppelte Idee der doppelten Trinität tradiert werden musste.“⁵¹

Bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts war die theologische Sinnschicht des Kultbildes des Heiligen Wandels vergessen. So wurde die Heilige Familie schließlich nur noch als Fürsprecher vor Gott und als Exempel einer idealen christlichen Familie im Hinblick auf die allgemein christliche Lebensführung und die bestimmten sozialen Rollen eines jeden Familienmitgliedes angesehen. Damit einher ging die Profanation der Heiligen Familie, indem ihr nicht mehr nur nachgeeifert werden sollte, wie im Barock, sondern die Überzeugung vorherrschte, dass auch eine gute christliche Familie die Heilige Familie verkörpern könne. So wurde das Kultbild der barocken Heiligen Familie mit all seiner Vielfältigkeit zu einem eindimensionalen Vorbild für konservative Verhaltensnormen.⁵²

⁵⁰ „mit beiden henden zwischen in
daz kind vuorten etwenn hin
Joseph ind Marja diu reine:
ir beider arbeit was niht kleine.“ (Ph. 3848 ff.; zitiert über ERLEMANN 1993, S. 93)

⁵¹ ERLEMANN 1993, S. 120 bzw. vgl. ebd. S. 114 ff..

⁵² Vgl. ebd., S. 114 ff., 167 ff.

1.5.5 Die Rezeption des Bildtypus' des Heiligen Wandels

Der Bildtypus und damit verbunden der theologische Inhalt des Heiligen Wandels wurde im 17. und 18. Jahrhundert in Schrift und Bild verbreitet.⁵³ Sein Verständnis wurde bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Predigten, Katechismen, Andachtsbüchern der Volkskatechese und in der schulischen Christenlehre betrieben. Auch mit der Existenz von Heiligen Wandel-Bruderschaften wurde seine Bedeutung popularisiert und verbreitet.⁵⁴ Ebenso trug das 1640 erstmals gedruckte Lied *Aller gueter Ding seind drey* hierzu bei.

Anknüpfend an die graphische Verbreitung des Kultes in Andachtsbildern und katechetischer Literatur (Abb. 135–138) wurde ab der Mitte des 17. Jahrhunderts der Bildtypus des Heiligen Wandels vermehrt in Bildwerken dargestellt. Ein besonderes Beispiel stellt die von 1650/1660 stammende Kanzel in der Loreto-Kirche von Hergiswald dar (Abb. 139). An der Frontseite des Kanzelkorbes tritt zu den vier Evangelisten die „irdische Trinität“. Durch die Plastiken der Heilig-Geist-Taube und Gottvater unter bzw. auf dem Schalldeckel wird das formale Programm des neuzeitlichen Kultbildes des Heiligen Wandels komplettiert. Auch als Kultbild auf Altarblättern ist der Heilige Wandel zu finden. Sehr frühe Beispiele bilden das bei einem Brand zerstörte, in den 1620/30er Jahren von RUBENS geschaffene Altarblatt des Seitenaltars der Antwerpener Jesuitenkirche St. Borromäus⁵⁵ und die Altarskizze eines unbekanntem italienischen Künstlers aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. Verbreitet war die Darstellung des Heiligen Wandels auf Altarblättern in der Zeit des 17. Jahrhunderts besonders im oberdeutschen Raum⁵⁶, aber auch in Ungarn finden sich Beispiele⁵⁷ (Abb. 140–145).

Altarpatrozinien des Heiligen Wandels sind trotz des bedeutungsvollen Inhalts des Bildtypus' in nachreformatorischer Zeit sehr selten⁵⁸; Kirchen- oder Kapellenpatrozinien sind nicht bekannt.⁵⁹

⁵³ Vgl. ebd., S. 91, 108 ff.

⁵⁴ Die erste Heilige Wandel-Bruderschaft wurde vor 1640 in Florenz von den Jesuiten gegründet., in der Folge waren sie besonders im süddeutschen Raum und in Tirol verbreitet. Im deutschsprachigen Raum erfolgte die erste Gründung 1640 in Görz/Südtirol, daraufhin in Absam/Tirol (1655), Laatsch/Tirol (1669), Mittelpettnau/Tirol (1674), Münsing (1675), München (1676), Stäzling (1676), Dillingen (1677), Prittriching, Winkel und Tandern (alle 1686), Angath im Inntal/Tirol (1701), an der Dompfarre in Bozen (1743), in Sterzing/Tirol (1772) und in Brixlegg/Tirol (1845).

⁵⁵ Dieses ist in einer Kopie von MARCANTONIO GARIBALDI im Metropolitan Museum of Art, New York, und in einem Kupferstich von SCHELTE à BOLSWERT erhalten.

⁵⁶ Im süddeutschen Raum am Hauptaltar der Kirche in Wertach (1685) und der Wendelinkapelle in Börlas (1706) und der Josephkapelle in Wilhams (1715) (jeweils Kopien von Wertach) und im Auszug des Hochaltars in Hinterstein, Schöllang, zudem in Oberelleg und Hinterschneid. In Tirol in der Annenkapelle in Mils bei Hall (1642), in der Kapelle in Eigenhofen (Mitte 17. Jh.), in Wallfahrtskirche Maria Waldrast bei Mühlbachl bei Matrei am Brenner (1666), in Dreifaltigkeitskirche am Kropfbüchl bei Längenfeld im Ötztal (1670) und in Reith bei Kitzbühel (um 1680). In Südtirol in der Hl. Familie-Kapelle in Holdernach bei Kappl (Mitte 17. Jh.) und in der Kapuzinerkirche St. Felix in Klausen (um 1700). Zudem in der Schweiz in den Loreto-Kapellen der Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau in Hergiswald (1654) und der Kirche in Loreto bei Zug (1705).

⁵⁷ In der Franziskanerkirche in Bücsúszentászlò ist am barocken Seitenaltar anstelle des Altarblattes eine plastische Darstellung des Heiligen Wandels. Vgl. AGGHÁZY, MÁRIA: Steirische Beziehungen der Ungarländischen Barockkunst; in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Bd. XIII, Heft 4, Budapest 1967, S. 326 f., 341, Abb. 12, 13.

⁵⁸ Altarpatrozinien des Heiligen Wandels sind 1666 in der Wallfahrtskirche Maria Waldrast bei Mühlbachl (bei Matrei am Brenner) und 1670 in der Dreifaltigkeitskirche am Kropfbüchl bei Längenfeld im Ötztal zu finden. Weiterhin besitzt der linke Seitenaltar in Brixlegg/Tirol das Patrozinium des Heiligen Wandels (1697).

⁵⁹ Vgl. ERLEMANN 1993, S. 17 ff.

Des weiteren wurde der Heilige Wandel als Prozessionsgruppe⁶⁰ (Abb. 146) oder auf Prozessionsstangen⁶¹ (Abb. 149) dargestellt oder in Glockeninschriften genannt. Die Annahme des Heiligen Wandels durch die Gläubigen belegen Wandmalereien, plastische Darstellungen kleinen Formats und besonders die Votivtafeln (Abb. 147, 148), die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Darstellungen des Heiligen Wandels sowohl alleine, als auch zusammen mit anderen Heiligen zeigen.⁶²

1.6 Die Frauenwörther Skulpturengruppe im Schrein als Darstellung des neuzeitlichen Bildtypus' des Heiligen Wandels

Anhand der folgenden inhaltlichen und formalen Gründe handelt es sich bei der Frauenwörther Skulpturengruppe von Jesus, Maria und Joseph im Schrein um die Darstellung des neuzeitlichen Bildtypus' des Heiligen Wandels, dessen ursprünglich im Auszug befundene Gottvaterfigur verloren ist.

Das wichtigste Kriterium für die Einordnung der Gruppe als neuzeitlicher Heiliger Wandel ist die im Auszug dargestellte Heilig-Geist-Taube. Durch sie wird die Figurengruppe inhaltlich zu einem Großteil zur „doppelten Trinität“ ergänzt. Auch der ungewöhnlich scheinende Aufbau des Schreins interpretiert formal diesen Bildtypus. Entsprechend des WIERIX-Stiches sind eine horizontale und eine vertikale Achse für die irdische und himmlische Dreiergruppe geschaffen. Zudem sind die drei Figuren wie beim hieratischen Typ frontal dargestellt. Des weiteren fällt die für das zweite Viertel des 17. Jahrhunderts angenommene Datierung der Skulpturengruppe in die Zeit der verstärkten Popularisierung dieses Kultbildes.

Die Frauenwörther Skulpturengruppe im Schrein ist ein Gesamtwerk zur Darstellung des neuzeitlichen Heiligen Wandels. Denn der Schrein nimmt in seiner formalen Gestaltung und der Ausmalung auf diesen Bildtypus und zusätzlich auf die Figuren Bezug. So wird erst durch die gemalte Taube im Auszug dieses spezielle barocke Kultbild vervollständigt. Des weiteren sind ein roter Hintergrund und ein Engel mit Gloriole hinter Jesus, Rosen hinter Maria und Lilien hinter Joseph dargestellt, und in der Himmelszone findet sich ein blauer Hintergrund.

Allerdings finden sich Reduktionen gegenüber dem ursprünglichen Bildtypus. Anhand der Wanderstäbe bei Jesus und Joseph ergibt sich ein narrativer Charakter. Dieser ist jedoch aufgrund der nur leicht schreitenden Bewegung gering ausgeprägt. Zudem fehlen die Attribute bei Maria und Joseph, jedoch können die gemalten Rosen und Lilien wohl als deren Ersatz angesehen werden.

Aus inhaltlicher und formaler Sicht ergibt sich somit eine Zusammengehörigkeit von Skulpturengruppe und Schrein. Die spätere Ergänzung einer Figurengruppe der Heiligen Familie zum Bildtypus des Heiligen Wandels durch die Hinzufügung einer Gottvaterfigur und den in der Form und Ausmalung thematisch Bezug nehmenden Schrein ist aufgrund der verlorenen theologischen Sinnschicht dieses Bildtypus in nachbarocker Zeit nicht möglich.

⁶⁰ Vgl. HÖRING, FRANZ, KOLLER, MANFRED: Ein „Heiliger Wandel“ von Andreas Thamasch (1639–1697); in: Restauratorenblätter Bd. 20, Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock. 1600–1780, 1999, S. 109 f.

⁶¹ Pfarrgemeinde St. Ingenuin und Albuin in Welschhofen (Südtirol), erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

⁶² Vgl. ERLEMANN 1993, S. 98, 111 f.

1.7 Zur ursprünglichen Funktion

Der Bildtypus des Heiligen Wandels war nicht nur im Kirchlichen durch Kultbilder, sondern durch Andachtsgrafik und katechetische Literatur auch im Privaten weit verbreitet. Beim Frauenwörther Heiligen Wandeln lassen die Größe der Gruppe und die Verwahrung in einem verschließbaren Schrein auf einen Standort im Privaten schließen. Hierdurch ergäben sich gleichsam eine Andachtsfunktion durch die Veranschaulichung der „doppelten Trinität“ und eine Vorbildfunktion durch das von den Gläubigen gleichsam implizierte Beispiel eines rechten Lebenswandels. Der Zweck einer privaten Andacht wäre sowohl in einem Kloster als auch in einem Privathaushalt gegeben. Aufgrund der theologischen Bedeutungsebene der Verbildlichung der „doppelten Trinität“ ist beides wahrscheinlich. Betrachtet man aber die mit dem neuzeitlichen Bildtypus verbundene volksfrömmige Reduktion auf die Vorbildfunktion der Heiligen Familie bezüglich des rechten Lebenswandels wird die Andachtsfunktion in einem Privathaushalt sehr wahrscheinlich.

1.8 Geschichte/Standortgeschichte

Bisher sind keine archivalischen Belege zur Herkunft von Skulpturengruppe und Schrein bekannt. Deshalb sind derartige Überlegungen⁶³ hypothetischer Natur. Jedoch wird von den Nonnen ein Besitz und Verbleib über die Säkularisation im Kloster angenommen.⁶⁴

Gesichert im Kloster ist die Gruppe im Schrein seit 1912. Bereits zu diesem Zeitpunkt scheint sie in einer rundbogigen Mauernische gestanden zu haben.⁶⁵ Noch 1987⁶⁶ befand sie sich wohl in derselben Nische im ersten Stockwerk des Refektoriumsstocks.⁶⁷ Dieser Standort ist jedoch nicht ursprünglich, denn nur aufgrund der verlorenen Bekrönung passt der Schrein in die Nische.

Der jetzige Standort ist im ersten Stockwerk des Hofstocks. Hier steht der Schrein erhöht auf einem Unterschrank.

⁶³ Auftragsarbeit des Klosters, Mitgift einer Chorfrau, Schenkung, Säkularisationsgut, späterer Erwerb.

⁶⁴ Bei einer archivalischen Recherche ergäben sich wohl Aufschlüsse zu Herkunft, Bestimmung und Standort der Gruppe im Schrein. Diese konnte im zeitlichen Rahmen der Arbeit nicht geleistet werden.

⁶⁵ Bei DOLL ist sie auf einer Photographie zu sehen. Vgl. DOLL, JOHANN: Frauenwörth im Chiemsee. Eine Studie zur Geschichte des Benediktinerordens, München 1912, S. 128, Abb. 38.

⁶⁶ Vgl. ZÖHNER 1987, S. 87, 369, Abb. 83.

⁶⁷ Diese Nische ist an der Südostecke der nördlichen Wand des südlichen Konventflügels gelegen.

1.9 Die Veröffentlichung des Frauenwörther „Heiligen Wandels“ in der kunstgeschichtlichen Literatur

Die früheste Veröffentlichung der Frauenwörther Skulpturengruppe im Schrein ist die von DOLL 1912 reproduzierte Photographie von Figuren und Schrein (Abb. 114).⁶⁸ Bei Prinz JOSEPH CLEMENS VON BAYERN ist sie 1929 erwähnt und abgebildet,⁶⁹ 1932 wurde die Skulpturengruppe von VON LEITGEB erstmals einzeln publiziert⁷⁰. Im THIEME/BECKER von 1947 wird sie von SCHÜRENBERG erwähnt⁷¹, ebenso im DEHIO/GALL 1952⁷² und 1964⁷³.

1960 wurde die Skulpturengruppe bei der anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses stattfindenden Ausstellung *Bayerische Frömmigkeit – 1400 Jahre Christliches Bayern* im Stadtmuseum München gezeigt.⁷⁴ ZOEGE VON MANTEUFFEL beschrieb 1969 die Figurengruppe und bildete sie ab.⁷⁵ Auf einer im Kunstverlag Frauenwörth erschienenen Postkarte um 1970/75 ist die Marienfigur zu sehen.

1987 erschien ZOHNERs Aufsatz zur Figurengruppe. Skulpturen und Schrein sind abgebildet.⁷⁶ 1988 wurde die Skulpturengruppe in der Ausstellung *Kunstwerke aus 1200 Jahren Klostersgeschichte Frauenwörth* auf der Fraueninsel präsentiert.⁷⁷ BRUGGER beschrieb 2003 Figuren und Schrein und bildete sie ab.⁷⁸

Vom 9. Mai bis 19. August 2007 wurde die Skulpturengruppe in der Ausstellung *Georg Petel – Bildhauer im dreißigjährigen Krieg* präsentiert.

Nicht aufgeführt ist die Figurengruppe im Kunstdenkmäler-Inventar des Königreichs Bayern ab 1887 sowie in den DEHIO-Handbüchern nach 1964 und in den Denkmallisten ab 1973. Auch ist im Bildarchiv des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege kein Bildmaterial vorhanden.

⁶⁸ Im Auszug befindet sich bereits zu diesem Zeitpunkt die nicht ursprünglich dazugehörige Figur des gezeißelten Heilands, die auch heute noch dort steht. Vgl. DOLL 1912, S. 128, Abb. 38.

⁶⁹ Vgl. JOSEPH CLEMENS VON BAYERN: Über einige alte Kunstwerke der Abtei Frauenwörth im Chiemsee; in: Kloster Frauenwörth im Chiemsee, München 1929, S. 34 f.

⁷⁰ Vgl. LEITGEB, GUIDO VON: Schöpfungen der Gebrüder Zürn; In: Belvedere XI, Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, Zürich–Leipzig–Wien 1932, S. 71, Abb. 101–103.

⁷¹ Vgl. SCHÜRENBERG, LISA: Zürn, Martin und Michael d. Ä.; in: Thieme, Ulrich, Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 36, Wilhelmy-Zyzyni, unveränderter Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1947, Leipzig 1999, S. 589.

⁷² Vgl. DEHIO, GEORG, GALL ERNST: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Oberbayern, München–Berlin 1952, S. 421.

⁷³ Vgl. DEHIO, GEORG, GALL ERNST: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Oberbayern, München–Berlin 1964, S. 430.

⁷⁴ Vgl. Bayerische Frömmigkeit – 1400 Jahre Christliches Bayern, Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses, München 1960, S. 226 f., Nr. 452–454. Im Stadtmuseum München sind keine weiteren Unterlagen bezüglich eventuell erfolgter Restaurierungsmaßnahmen oder Bildmaterial zu den Figuren vorhanden. Mitteilung von Frau SPRINGER, Stadtmuseum München, Abteilung Volkskunde, via E-Mail am 2. April 2007.

⁷⁵ Vgl. ZOEGE VON MANTEUFFEL 1969, S. 454 f.

⁷⁶ Vgl. ZOHNER 1987, S. 87 ff., Abb. 84–87.

⁷⁷ Vgl. Kunstwerke aus 1200 Jahren Klostersgeschichte. Sonderausstellung zur Wiederbegründung der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth im Chiemsee vor 150 Jahren vom 14. Mai bis 9. Oktober 1988, Frauenwörth 1988, ohne Seitenangabe und Abtei der Benediktinerinnen Frauenwörth im Chiemsee: Jahresbericht der Abtei Frauenwörth 1988, Frauenwörth im Chiemsee 1988, S. 3.

⁷⁸ Vgl. BOMHARD, BRUGGER 2003, S. 578, Abb. 257, S. 604, Abb. 258, 261.

2 Kunsttechnologische Untersuchungen

Es werden die werktechnischen Eigenschaften wie die Stückung und Schnitztechnik der Skulpturen und die Konstruktion und Fass- und Maltechnik des Schreins beschrieben. Holzarten und Farbmittel werden bestimmt.

Anhand der technologischen Untersuchungen soll eine Klärung der zwei wesentlichen Fragen erfolgen: Die einer eventuellen ursprünglichen Polychromie der Figuren und die der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Skulpturengruppe und Schrein. Die Untersuchungsverfahren sind dahingehend ausgerichtet.

Die technologischen Untersuchungen erfolgten optisch und unter dem Technoskop. Zu den Untersuchungsverfahren gehörten die mikroskopische Holzarten- und Farbmittelbestimmung, die mikroskopische Querschliffbetrachtung und die Dendrochronologie. REM noch.

2.1 Untersuchung der Skulpturen

Die drei Skulpturen sind vollplastisch gearbeitet. Sie sind teilgefasst, d. h. es sind Tönungen und Vergoldungen bestimmter Partien sichtbar, das meiste der Oberfläche ist jedoch „holzsichtig“, d. h. es ist auf eine Farbfassung verzichtet worden. Die Figuren sind auf Postamenten unterschiedlicher Größe angebracht. Das der Marienfigur ist erneuert und unterscheidet sich in Größe und Gestaltung von denen Jesu und Josephs.

Die Figuren besitzen eine relativ geringe Größe.

Maße:

Jesus, ohne Stab

ohne Postament	H	37,5 cm
	B	24,0 cm
	T	16,0 cm

mit Postament	H	42,5 cm
	B	24,0 cm
	T	16,5 cm

Postament	H	5,0 cm
	B	13,7 cm
	T	15,7 cm

Maria

ohne Postament	H	54,5 cm
	B	35,0 cm
	T	18,5 cm

mit Postament	H	60,0 cm
	B	36,0 cm
	T	20,5 cm

Postament	H	5,5 cm
	B	24,5 cm
	T	20,0 cm

Joseph, ohne Stab

ohne Postament	H	55,5 cm
	B	36,5 cm
	T	20,5 cm

mit Postament	H	60,5 cm
	B	36,5 cm
	T	20,5 cm

Postament	H	5,0 cm
	B	15,5 cm
	T	15,7 cm

2.1.1 *Holz*kern

Holzartenbestimmung

Für alle drei Figuren wurde Lindenholz verwendet.⁷⁹ Aufgrund seiner Eigenschaft als weiches Holz wurde es häufig zum Schnitzen verwendet. Der helle Farbton, der leichte Glanz und die geringe Ausprägtheit der Jahrringgrenzen sind besonders im Hinblick auf holzsichtige Skulpturen von Vorteil.

An den Postamenten erfolgte aufgrund des schadensfreien Zustands keine Probenahme zur Holzartenbestimmung. Anhand makroskopischer Merkmale sind jedoch ein Nadelholz, wohl Fichte, für das innere Holzstück und ein Laubholz, wohl ein Obsth Holz, für die Deckplatten und Wellenleisten anzunehmen.

Holzqualität

Die trocknungsbedingten Schwundrisse weisen auf die Verwendung frischen Holzes für die drei Skulpturen hin.⁸⁰ Bei aus getrocknetem Holz geschnitzten vollplastischen Figuren wurden aus werktechnischen Gründen vor Beginn der Schnitzarbeiten die Schwundrisse ausgespänt.⁸¹

Die Qualität des verwendeten Holzes ist sehr gut. Bei allen Figuren sind nur wenige Rund- oder Schrägäste mit geringem Durchmesser und wenige Punktäste zu sehen. Hierbei handelt es sich sowohl um fest verwachsene, als auch um Totäste. Rindeneinschlüsse sind selten. Ferner ist nur ein wohl zum Ausbessern eines Astes eingesetzter Holzdübel vorhanden; dieser findet sich bei der Marienfigur im Umhang.

*Lage des Holz*kerns

Bei den drei Skulpturen weisen die Textur des Holzes, die nur einseitig vorhandenen Äste⁸² und die Schwundrisse jeweils auf die Lage des Holzernes hin; bei Maria ist er zudem sichtbar.⁸³ Er liegt niemals in der Figurenachse, jedoch verläuft er stets parallel zu ihr.

Bei der Marienfigur ist der Holzern oberseitig zwischen linker Schulter und Hals im Umhang und unterseitig in der linken Ferse sichtbar. Bei Jesus befindet er sich in der linken Körperhälfte. Hier verläuft er quasi neben dem Gesicht, wodurch Teile des Kerns zur Vermeidung von Spannungen weggenommen sind, und durch das Gewand. Bei Joseph verläuft er durch die rechte Kopfhälfte und den Ober- und Unterkörper und schneidet den rechten Fuß.

⁷⁹ Die von den entnommenen Holzproben angefertigten Schnitte wurden unter dem Durchlichtmikroskop analysiert und die Holzart bestimmt. Die Holzartenbestimmung führte Dipl.-Restauratorin ISABELL RAUDIES durch. Vgl. Anhang Holzartenbestimmung.

⁸⁰ Beim Trocknungsprozess kann das chemisch gebundene Wasser aus den weiter außen liegenden Bereichen schneller entweichen. Aufgrund der damit verbundenen Volumenunterschiede kommt es im Folgenden zu Spannungen zwischen den Bereichen mit unterschiedlichem Feuchtegehalt. Die Folge sind radiale Rissbildungen des Holzstammes oder -blocks.

⁸¹ Vgl. STIBERC, PETER: Polychrome Holzskulpturen der Florentiner Renaissance. Beobachtungen zur bildhauerischen Technik; in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. XXXIII, Heft 2/3, 1989, S. 209 f.

⁸² Bei nicht entkernten Skulpturen können im Werkprozess unvorhergesehen innere Äste bloßgelegt werden. Diese sind von der Rindenseite eines Holzstückes nicht sichtbar, da sie abgestorben und überwachsen sind. Daher ist die rindennahe die astärmere Seite. Vgl. HOADLEY, BRUCE: Holz als Werkstoff, Ravensburger Holzwerkstatt, Bd. 1, Ravensburg 1990, S. 39.

⁸³ Vgl. Anhang Lage des Holzernes.

Stückung

Die Skulpturen sind trotz ihres kleinen Formats aus mehreren Holzstücken gearbeitet.⁸⁴ Diese wurden, mit Ausnahme derjenigen der Hände, vor dem Schnitzen miteinander verleimt. Eine zusätzliche Stabilisierung mit Holzdübeln ist wohl auszuschließen. Die Hände sind, bis auf die rechte Hand Mariens, separat geschnitzt und mit Holzdübeln angesetzt. Die separat gearbeiteten Stäbe von Jesus und Joseph liegen lose in den Händen.⁸⁵

Bei der Jesusfigur ist lediglich die vordere Hälfte des rechten Fußes mit geradem Stoß angesetzt.

Bei der Marienfigur finden sich Anstückungen an der rechten und linken Körperseite und am rechten Schuh. Das rechtsseitig angefügte Holzstück ist bei der Ausarbeitung des Umhangs in drei separate Stücke geteilt worden. Anhand des Fugenverlaufs ist jedoch eindeutig erkennbar, dass es sich ursprünglich um ein einziges Holzstück handelte. Dieses ist mit einer Kombination aus schrägem Stoß an der seitlichen Kante und vertikal verlaufender, schräger Überblattung an der vorderen Kante an das Mittelstück angefügt worden. Diese drei Teilstücke liegen im Bereich des Ober- und Unterkörpers im Umhang. Das linksseitig angefügte Holzstück ist mit schrägem Stoß angesetzt. Von diesem werden der Unterarm und der über den Unterarm fallende Teil des Umhangs gebildet. Die vordere Hälfte des rechten Schuhs ist mit geradem Stoß angestückt.

Bei der Figur des Joseph sind der rechte und linke Unterarm, linksseitig ein Teil des Umhangs und beide Schuhspitzen angestückt. Beim rechten Unterarm ist der Fugenverlauf im Ellbogenbereich sichtbar. An der linken Seite ist der angesetzte Bereich mit Unterarm und Umhang fast exakt dem der Marienfigur entsprechend. Beide Holzstücke wurden mit schrägem Stoß mit dem Mittelstück verbunden. Die Schuhspitzen sind mit geradem Stoß angestückt.

Die Verwendung mehrerer Holzstücke für die kleinformatischen Skulpturen des Heiligen Wandels erscheint ungewöhnlich, denn Lindenholz wäre aufgrund des Stammdurchmessers von 60 - 100 cm für den geringen Umfang der Figuren ausreichend. Da es jedoch an kleinvolumigen, aber raumgreifenden Stellen, wie Armen oder Füßen, infolge der gleichen Wuchsrichtung, aber der verminderten Stärke des Holzes zu Spannungen im Material und dadurch zu Rissen und Holzbruch kommen kann, soll durch das Ansetzen von Holzstücken mit gegenläufigem Jahrringverlauf an diesen Stellen ein Holzbruch vermieden werden. Aufgrund dieser Materialeigenschaft sind bei allen drei Figuren die Holzstücke mit gegeneinander verlaufenden Jahrringen aneinander gesetzt.⁸⁶

Beobachtungen zur Schnitztechnik

Die Skulpturen sind von ausgezeichneter schnitzerischer Qualität. Dies spiegelt sich nicht nur in den mit reichen Falten versehenen Gewandpartien, sondern auch in der überaus detailgenauen Ausführung wider.

Der entsprechend vorbereitete und miteinander verleimte Holzblock wurde wohl horizontal bearbeitet. Spuren einer Einspannvorrichtung finden sich am Scheitel aller drei Figuren. Bei Maria ist ein nachträglich beschnittener Holzdübel erkennbar. Dieser kann sowohl der

⁸⁴ Vgl. Anhang Stückung.

⁸⁵ Der Stab Jesu ist vermutlich der ursprüngliche. Zu seiner Entfernung muss der obere, erneuerte Knauf abmontiert werden. Der Stab Josephs ist erneuert.

⁸⁶ Bei den angesetzten Fußspitzen verlaufen die Jahrringe sogar in etwa im 90°-Winkel zu denen des Mittelstücks. Dadurch wird ein Verlust der Fußspitze sehr unwahrscheinlich.

Einspannung zugehören, als auch nachträglich in ein Dornloch eingesetzt worden sein. Bei Jesus und Joseph sind vermutlich von Eisendornen herrührende Löcher sichtbar.⁸⁷

Die Gesichter sind äußerst fein und detailliert geschnitzt. Bei den Augen ist die untere Lidfalte mittels einer länglichen, wohl mit einem sehr schmalen Hohleisen erzielten Einkerbung gebildet, für die Einkerbung der oberen Lidfalte wurde wohl ein Geißfuß oder ein Messer verwendet. Die Augenlider wurden mit einem schmalen Flacheisen, die Augäpfel mit einem sehr schmalen Ball- oder Flacheisen gearbeitet. Die Stirnfalten Josephs sind mit einem schmalen Hohleisen gearbeitet. An den Nasenflügeln ist eine Schnittlinie erkennbar, die Nasenlöcher sind ebenso wie die Mundwinkel gebohrt. In der Mundhöhle ist die Zunge mittels Flacheisen plastisch angelegt und die Zähne sind durch Messereinschnitte angedeutet. Die Lippen sind mit einem Ball- oder Flacheisen geschnitzt und leicht nachbearbeitet. Runde Einkerbungen bilden Grübchen. Die Oberfläche des Gesichts ist sehr fein poliert.

Die Ausarbeitung der Ohrmuscheln lässt auf die Verwendung von gekröpften Geißfüßen schließen. Am wohl mittels gekröpfter Eisen gebildeten Gehörgang erfolgte keine Nachbearbeitung.

Am Hals sind am Haaransatz Spuren von gerundeten, schmalen Hohleisen zu erkennen. Diese verlaufen waagrecht zu den Haaren hin.

Die Haare von Jesus und Joseph sind wohl mit einem gekröpften Gravierhaken modelliert. Die Locken sind tief ins Holz eingekerbt. Die Höhen sind geschliffen und poliert, rückseitig finden sich Spuren von Ball- oder Flacheisen. Bei der Jesusfigur sind Einschnitte des schmalen Hohleisens ins Holz zu sehen, durch die dünne Holzschichten aufstehen. Auch schneiden Ritzungen des Geißfußes in die Haut. Die Haare Mariens sind weniger plastisch als die der anderen Figuren geschnitzt. In kurzen Schwüngen sind flache Einkerbungen ins Holz gezogen, die Höhen sind flach belassen. Lediglich die herabfallenden Haarsträhnen sind plastischer gearbeitet. Hier sind die Einkerbungen tiefer, die Höhen sind durch Nachbearbeitung gerundet.

Der Reif bei Maria ist wohl mit einem Balleisen geschnitzt. Die Kanten sind durch Schleifen und Polieren gerundet.

Die Finger- und Zehennägel sind nicht rund, sondern sie erscheinen als drei abgeschrägt nebeneinander liegende Flächen. Sie wurden mit einem schmalen Balleisen geschnitten. Hinter den Nägeln finden sich längliche, leicht geschwungene Einkerbungen. Hierfür wurden schmale Hohleisen verwendet. Die Falten der Fingerglieder an den Innenseiten und die der Handinnenflächen sind durch längliche, sehr schmale Einkerbungen, die zum Teil an den Seiten abgeflacht sind, gebildet. Diese sind entweder mit einem Geißfuß oder Messer eingeritzt. Die Knöchel der Finger und Zehen sind rund eingekerbt. Plastisch hervorgehoben sind die Handgelenksknöchel und die Adern der Hände.

Gewänder und Umhang wurden wohl zunächst mit größeren Holzbildhauereisen angelegt. Die genauere Ausbildung erfolgte mit kleineren Hohleisen und -bohrern unterschiedlicher Breite. Dabei wurden für die Ausgestaltung auch der breiten Falten schmale Hohleisen eingesetzt. Diese wurden hierzu mehrmals nebeneinander gesetzt. Derartige Spuren sind bei Christus in der Bauchfalte oder bei Joseph an der Rückseite erkennbar. Für schmale und tiefe Falten wurden schmale Hohleisen verwendet. Hier entsprechen sich oftmals Falten- und Eisenbreite. Teilweise finden sich auch Spuren von Flacheisen. Schlecht zugängliche Stellen wurden wohl mittels gekröpfter Hohleisen ausgearbeitet. Die durch die Gürtung bedingten Gewandfalten wurden ebenfalls mit schmalen, unterschiedlich breiten Hohleisen geschnitzt. Der Ansatz des Schnitzeisens erfolgte stets zum Gürtel hin. Am Übergang zum Gürtel wie

⁸⁷ Vgl. RIEF, JULIA, RIEF, MICHAEL, GIESEN, SEBASTIAN: Tiroler Schnitzbänke des 19. und 20. Jahrhunderts, 1997, S. 67 ff.

auch zum Umhangumschlag bei Jesus finden sich Stemmspuren zur Entfernung der abgehobenen Holzspäne. Spuren schmaler Hohleisen finden sich an den Ärmelfalten. Insgesamt sind die Gewandoberflächen und dabei insbesondere die gerundeten Faltenhöhen sehr fein nachbearbeitet. Die Knöpfe bei Jesus und Joseph sind nicht separat geschnitzt.

Bei den Gürteln lassen die scharfen, schmalen Kerben auf den Einsatz von schmalen Geißfüßen schließen. Die Faltenhöhen sind flach. Die Faltentiefen der Schleifen sind mit schmalen Hohleisen herausgearbeitet. Derartige, zum Teil auch nebeneinanderliegende Bearbeitungsspuren sind sichtbar. Die Höhen von Gürtel und Schleife wurden vor der Nachbearbeitung mit Flacheisen geschnitten. Derartige Spuren sind an den Seiten der Figuren erkennbar.

Für die Schnürung wurde ein flaches Balleisen verwendet. Die Einkerbungen des darunter befindlichen Hemds sind unterschiedlich. Sie sind sowohl flach und rundlich, tief und rundlich, als auch tief und spitzwinklig. Dies weist sowohl auf schmale Hohleisen, als auch auf Geißfüße hin.

Beim Tuch Mariens und beim kapuzenartigen Kragen des Joseph finden sich in den Faltentiefen Spuren schmaler Hohleisen. An den Höhen der Falten sind an der Rückseite Spuren von Balleisen erkennbar. Die Höhen wurden bei der Nachbearbeitung gerundet.

Die Strümpfe bei Joseph sind wie die Ärmel gearbeitet. Die gerundeten Schuhspitzen sind vollkommen glatt geschliffen. Die Sohlen sind abgesetzt. Hierzu wurden wohl Balleisen verwendet.

Die grobe Nachbearbeitung der Holzoberflächen erfolgte zunächst wohl mit feinen Raspeln. Derartige Bearbeitungsspuren sind besonders an den Rückseiten der Figuren erkennbar. Diese verlaufen zumeist entlang der herabfallenden Falten, also parallel zum Faserverlauf. Zur feineren Oberflächenbehandlung erfolgten das Schleifen und an einigen Stellen, wie zum Beispiel den Gesichtern, wohl auch ein Polieren. Hierfür könnten feiner Schachtelhalm oder ein pulverförmiges Schleifmittel bzw. ein Ledertuch verwendet worden sein.

Vorderseitig sind an schwer zugänglichen Stellen wie Unterschneidungen, Gewandübergängen oder spitzen Einkerbungen der Falten Einschnitte von Bildhauereisen und Schnittlinien erkennbar. Auch die nicht einsehbaren Innenseiten der Bekleidung wurden nicht fein nachbearbeitet. Hier ist die Oberfläche rau. Die Rückseiten sind im Gegensatz zu den Vorderseiten nur mit feinen Raspeln nachbearbeitet.

Bei der Marienfigur ist am rechten Schuh und im Bereich des Holzkerns an der Schulter das weichere Frühholz beschädigt. Dies ist wohl durch eine falsche Ausrichtung des Schnitzeisens oder der Feile geschehen.

2.1.2 Fassung

Die Untersuchung der Fassung erfolgte makroskopisch und mit dem Technoskop, anhand von Querschliffen⁸⁸ unter dem Auflichtmikroskop und mit einer REM/EDX-Analyse⁸⁹. Die Farbmittelbestimmung⁹⁰ wurde unter dem Durchlichtmikroskop durchgeführt und durch die REM/EDX-Analyse ergänzt.

Bei den Skulpturen sind Haare, Augen, Mund, Ohrmuscheln, Handflächen und Knie farbig getönt und Gewandsäume, Gürtel, Knöpfe, Marias Schnürung und Haarreif und die Knäufe der Stäbe vergoldet. Sowohl die Farbschicht als auch die Metallfolie sind jeweils direkt auf die Holzoberfläche aufgebracht.

Im Holz befinden sich Glaspartikel. Zu vermuten ist, dass Glas beim Schleifprozess verwendet worden ist. Dies ist sehr ungewöhnlich. Auch war teilweise ein hoher Calcium-Gehalt im Holz nachweisbar.⁹¹ Möglicherweise ist dies ebenfalls auf den Schleifprozess bzw. das Polieren zurückzuführen.

Bei den Haaren fehlt die fasstechnisch übliche Isolierung des Holzes. Aufgrund des matten und offenporigen Eindrucks der Tönungen ist ein Bindemittel auf wässriger Basis wahrscheinlich. Als Farbmittel wurde bei den Haaren Josephs eine Mischung aus Holzkohlenschwarz und Bleiweiß verwendet. Bei den Haaren Jesu und Marias wurde natürlicher Ocker mit Holzkohlenschwarz verwendet. Der bei den Haaren Marias nachgewiesene hohe Eisen- und Sauerstoffanteil spricht für Eisenoxide wie Hämatit oder Goethit im Ocker. Zusätzlich bei den Haaren Marias nachgewiesen wurde ein hoher Bleianteil, was für ein weiteres bleihaltiges Pigment spricht. Das Rot in den Lockentiefen Jesu ist Mennige. Für die roten Tönungen⁹² wurde synthetischer Zinnober verwendet.

Unter den Metallauflagen liegen zwei Schichten. Die untere Schicht ist ins Holz eingedrungen und besitzt starke Fluoreszenz, was die Isolierung des Holzes mit einer Leimlöse macht. Die Schicht zwischen Isolierung und Metallfolie stellt wohl das Anlegemittel für die Metallauflage dar. Sie ist orangefarben und fein pigmentiert. Nachgewiesen wurden unter anderen die Elemente Blei und Eisen, was für Bleigelb oder Mennige sprechen könnte, sowie Aluminium und Silicium, was für einen Boluszusatz spricht. Bei der Metallfolie handelt es sich um Gold.

Die Holzoberflächen sind leicht dunkel. Trotz der mikroskopischen Querschliffuntersuchung ist es nicht eindeutig, ob es sich hierbei um eine Lasur oder lediglich um Staub handelt. Unter dem Lichtmikroskop ist eine dünne Schicht mit dunklen und rötlichen Partikeln erkennbar.⁹³ Ob diese in ein Bindemittel eingebunden sind oder lose als Staub aufliegen, kann mittels der Polarisationslichtmikroskopie nicht geklärt werden. Die Schicht ist weder unter der Vergoldung, noch unter den Tönungen zu sehen, was bei einer ursprünglichen Lasur fasstechnisch jedoch zu erwarten wäre. Daraus ist wohl zu schließen, dass die Skulpturen ursprünglich holzsichtig mit einer Teilfassung und Vergoldung bestimmter Partien waren. Möglich ist jedoch der spätere Auftrag einer Lasur.

Die Figuren waren nie polychrom überfasst, denn es sind auch in den Faserzwischenräumen keine Farb- und Grundierungsrückstände vorhanden.

⁸⁸ Vgl. Anhang Fassungs-Untersuchung.

⁸⁹ Die REM/EDX-Analysen führten Dipl.-Restaurator MARK RICHTER und Dipl.-Mineraloge KLAUS RAPP durch. Vgl. Anhang REM/EDX-Analyse.

⁹⁰ Die Farbmittelbestimmung führte Dipl.-Restauratorin CHRISTINA THIEME durch. Vgl. Anhang Farbmittelbestimmung.

⁹¹ Bis in ca. 300 µm Tiefe.

⁹² Nachgewiesen für das Rot der Ohrmuschel von Joseph.

⁹³ Da keine Metallpartikel in der Schicht vorhanden sind, kann eine mögliche Lasur nicht als Bronzefassung bezeichnet werden.

Holzlichtige oder teilgefasste Bildwerke des Frühbarock

Die Frauenwörther Figuren sind keine Seltenheit „holzlichtiger“ bzw. partiell gefasster Bildwerke frühbarocker Zeit. Bedeutende Beispiele sind die Figuren, wie auch die Architektur, der Hochaltäre im Überlinger Münster (1613–1616) von JÖRG ZÜRN und in der Stiftskirche Stams in Tirol (1613) von BARTHOLOMÄUS STEINLE. In Überlingen war ursprünglich eine Fassung vorgesehen, jedoch wurde auf diese noch während der Bildhauerarbeiten verzichtet und stattdessen eine partielle Fassung der Figuren⁹⁴ vorgenommen.⁹⁵ Der Stamser Altar war holzlichtig konzipiert; jedoch wurde er 1730/33 hochbarock überfasst. Der Seitenaltar der Pestkirche von Landeck in Tirol (1652) von MICHAEL LECHLEITNER, Werke der STROBEL-Sippe am Nonsberg in Südtirol⁹⁶ und die 1613/14 von MICHAEL und MARTIN ZÜRN geschaffene Kanzel der Wasserburger Stadtpfarrkirche⁹⁷ sind heute noch in ihrer ursprünglichen Holzlichtigkeit erhalten.

Auch bei einer um 1630/35 entstandenen, vermutlich DAVID ZÜRN (um 1598–1666) zuzuschreibenden Marienfigur sind nur die Augen, Brauen, Lippen und Wangen getönt.⁹⁸ Holzlichtig und wie bei den Frauenwörther Figuren mit Vergoldung an den Zierkanten des Mantels ist eine Marienfigur aus der Nachfolge MARTIN ZÜRNS (um 1590–nach 1665) um 1630.⁹⁹

In Anbetracht der überregional bekannten Überlinger und Stamser Hochaltäre ist zu vermuten, dass in frühbarocker Zeit Teilfassungen üblicher waren als heute bekannt. Häufig wurden sie, wie beim Stamser Hochaltar, wohl in späterer Zeit überfasst.

2.1.3 Postamente

Konstruktion

Die Postamente von Jesus und Joseph entsprechen sich konstruktiv und formal. Sie bestehen aus neun Stücken Holz, die jeweils verleimt sind. Den Grundkörper bilden zwei rechteckige Holzstücke, die mit gegenläufiger Faserrichtung übereinander liegen. An den drei Sichtseiten sind am unteren Holzstück Platten und am oberen Holzstück Wellenleisten angebracht. Die Deckplatte überfängt das obere Holzstück und teilweise die Oberseite der Wellenleisten.

Das Postament der Marienfigur ist erneuert und unterscheidet sich konstruktiv und formal von den anderen beiden. Es besteht aus einem Stück Holz, an das seitlich profilierte Rundleisten angeleimt sind. Wie auf der bei DOLL abgebildeten Aufnahme der Skulpturengruppe im Schrein zu erkennen ist, war das frühere Postament kleiner als das jetzige und entsprach formal den Postamenten von Jesus und Joseph.¹⁰⁰

⁹⁴ Tönung von Augen, Augenbrauen und Lippen; ursprüngliche bräunliche Lasur.

⁹⁵ Vgl. ZOEGE VON MANTEUFFEL 1969, S. 320 f.

⁹⁶ Die ursprünglichen Oberflächen – Leimabschluss, Hinweise auf Tönungen, Teilfassungen etc. – sind jedoch noch nicht genau untersucht. Vgl. KOLLER, MANFRED: Altar- und Skulpturfassungen des Barock in Österreich – Renovieren oder Konservieren?; in: Restauratorenblätter Bd. 20, Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock. 1600–1780, 1999, S. 47.

⁹⁷ Bei den Figuren sind Augen und Lippen getönt. Vgl. BUCHENRIEDER, FRITZ: Gefasste Bildwerke. Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958–1986, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Arbeitsheft 40, 1990, S. 75.

⁹⁸ Die Figur befindet sich im Augustiner-Museum Freiburg, Inv.-Nr. S 58/3. Vgl. ZOEGE VON MANTEUFFEL 1969, S. 456, WU 43.

⁹⁹ Die Figur befindet sich in den Staatlichen Museen Berlin, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. 8683. Vgl. ebd., S. 441, WU17.

¹⁰⁰ Vgl. DOLL 1912, S. 128, Abb. 38.

Fassung

Die Postamente von Jesus und Joseph sind schwarzbraun gefasst. Die Farbe besitzt einen mattseidenen Glanz. Bei der Fassung handelt es sich wohl um eine Färbung des Holzes, vermutlich um eine Beizung, denn die schwarze Farbe liegt nicht als Schicht auf der Holzoberfläche, sondern ist ins Holz eingedrungen.¹⁰¹ Gefärbt sind die Deck- und die seitlichen Platten, die Wellenleisten und das obere Holzstück. Die Holzoberflächen sind zur Farbaufnahme stark geglättet. Die Montage des Postamentes erfolgte nach der Fassung.

Das Postament der Marienfigur ist schwarz und glänzt stark. Bei der Fassung handelt es sich wohl um einen Lack. Dieser ist nach dem Bau des Postamentes an der Oberfläche und den Sichtseiten aufgestrichen worden.

Befestigung der Skulpturen auf den Postamenten

Jesus und Joseph sind mit Metallstiften auf ihrem Postament befestigt. Bei der Jesusfigur befindet sich je ein Stift am Fußgewölbe. Gut sichtbar ist die Steckverbindung bei der Josephsfigur in der linken Schuhsohle. Wahrscheinlich ist ein weiterer Metallstift zur Stabilisierung der Figur in der rechten Schuhsohle.¹⁰²

Die Marienfigur ist mit einer Schraube auf ihrem Postament befestigt. Diese ist von unten durch das Postament gedreht und dringt rechts neben der linken Ferse in den Holzkörper. Ursprünglich war wohl auch die Marienfigur mit Metallstiften auf dem früheren Postament angebracht. Nach der Abnahme der Figur vom Postament waren je zwei Löcher in der rechten und linken Schuhsohle sichtbar. Somit ist davon auszugehen, dass es sich bei Jesus und Joseph um die ursprüngliche Befestigung und damit um die ursprünglichen Postamente handelt.

¹⁰¹ Vgl. Anhang Fassungs-Untersuchung.

¹⁰² Von den Metallstiften der Jesusfigur und der Josephsfigur geht eine Rissbildung aus. Auch bei dem vermuteten Metallstift ist eine Rissbildung in der Deckplatte zu sehen.

2.2 Untersuchung des Schreins

Der Schrein besitzt einen horizontal zweigliedrigen Aufbau aus einem unteren querrechteckigen Korpus und einem mittig in diesen hineinragenden, hochovalen Auszug. Die Außenseiten sind schwarz gefasst, das Innere ist farbig bemalt. Mittels verglaste Türen und Fenster ist der Schrein verschließbar.

Maße:

Schrein	H	139,0 cm
	B	114,5 cm
	T	25,0 cm
unterer Korpus	H	80,5 cm
	B	114,5 cm
	T	25,0 cm
Auszug	H	86,5 cm
	B	46,0 cm
	T	25,5 cm
rechte Türe	H	68,0 cm
	B	39,5 cm
	T	2,5 cm
linke Türe	H	68,0 cm
	B	39,5 cm
	T	2,5 cm
mittleres Fenster	H	50,5 cm
	B	26,0 cm
	T	1,5 cm
Auszugfenster	H	62,0 cm
	B	32,5 cm
	T	2,5 cm

2.2.1 Schreinkorpus

Werktechnik und Konstruktion

Der Schreinkorpus besteht teilweise aus einer äußeren und inneren Schale¹⁰³: Seiten und Oberböden sind aus jeweils einem inneren und einem äußeren Brett konstruiert; Rückwand und Unterboden sind einschalig.

Die Rückwand des Korpus besteht aus einer Rahmenkonstruktion mit mehreren Füllungen. Als Holzverbindungen der einzelnen Rahmenteile dienen Schlitz-und-Zapfen-Verbindungen.¹⁰⁴ Der Zapfen befindet sich dabei vorrangig am vertikalen, der Schlitz am

¹⁰³ Der Begriff „Schale“ ist aus der Architektur übernommen. Durch die Ausbildung einer inneren Schale kann eine an den Außenmauern abweichende Raumwirkung erzielt werden.

¹⁰⁴ Dies gilt mit hoher Wahrscheinlichkeit auch für die nicht einsehbaren Holzverbindungen am mittleren horizontalen Fries, dem Gebälkfries zur Innenseite und den unteren Enden der mittleren vertikalen Friese.

horizontalen Fries. Die Verbindungen am mittleren, horizontalen Fries sind ebenso wie die der oberen Rahmenteile jeweils mit zwei Dübeln zusätzlich gesichert. Die Füllungen der Rückwand sind allseitig in die Rahmenteile eingenuet.

Das Unterbodenbrett des Korpus schließt rückseitig an den unteren horizontalen Fries der Rückwand an. Die Holzverbindung ist wegen einer am Unterboden angebrachten Leiste nicht einsehbar. Eine stumpfe Leimverbindung wäre relativ instabil, vorstellbar ist die zusätzliche Verdübelung der Teile oder eine Nut- und Federverbindung. Die an der vorderen Brettkante angebrachte Holzleiste ist wohl stumpf angeleimt.

Aufgrund der Doppelschaligkeit bestehen die Seitenwangen aus einem inneren und äußeren Brett. Das innere Brett ist mittels offener Zinkung¹⁰⁵ mit dem Unterbodenbrett verbunden, die jeweils vier Zinken des vertikalen Seitenbrettes sind durch das Bodenbrett durchgestemmt und an der Unterseite sichtbar. Die Enden des Unterbodens stoßen stumpf an die äußeren Seitenbretter, vermutlich sind sie verleimt. Die äußeren Bretter schließen tiefer als der Unterboden mit der aufgedoppelten Leiste ab. Äußeres und inneres Brett sind wohl miteinander verleimt, die Verbindungen von äußerem und innerem Brett mit dem Rahmenfries sind nicht erkennbar. Vorstellbar wären Nut- und Federverbindungen oder stumpfe Leimungen. Eine Rundleiste ist als oberer Abschluss auf die äußere Seitenwand aufgeleimt.

Die oberen Ecken des querrechteckigen Korpus sind auf der Außenseite abgeschrägt, ein schräg auf die Seitenwangen aufgesetztes Brett ist wohl mit schrägem Stoß auf den geraden Stoß des inneren Brettes aufgeleimt, und trifft wohl wiederum mit schrägem Stoß auf das untere Brett der Frieszone. Dadurch bildet sich jeweils ein hohler Kasten.¹⁰⁶ Auf dem unteren Brett sitzt das seitliche, darüber das Deckbrett. Vermutlich sind die Hölzer miteinander verleimt oder verdeckt verzinkt.

Die äußere Seitenwand des Auszugs sitzt stumpf auf dem Deckbrett der Frieszone und in einem Ausschnitt aus dem mittleren Rahmenfries. Dadurch wird das Gewicht des Auszugs nicht nur über die Außenwände, sondern auch über den Rahmenfries abgeleitet. Die innere Wandfläche ist wohl auf das untere Brett der Frieszone aufgesetzt. Als stabile Holzverbindung sind verdeckte Zinken denkbar. Unterhalb und oberhalb der inneren Wandfläche befinden sich angeleimte Gesimse. Die innere Wandfläche ist wohl ebenso wie unten mit der äußeren Wandfläche verleimt. Die obere Kante des äußeren Seitenbrettes ist gerundet. Über den Seitenwangen folgen analog zur unteren Schreinhälfte das schräge Brett und der Frieskasten.

Die seitliche Deckenwölbung des unteren Korpus besteht jeweils aus zwei, die des Auszugs aus vier Brettern. Diese sind wohl an das äußere schräge Brett bzw. an das untere Brett der Frieszone flächig angeleimt. Die gewölbten Bretter werden von dem vor die Innenwand geleimten Gesims unterfangen. Vorstellbar ist, dass jeweils vorder- und rückseitig in den Hohlraum formgleiche Hölzer geleimt sind, an deren Kanten wiederum die Deckenbretter der Wölbung geleimt sind. Die mittige Deckenwölbung der unteren Schreinhälfte besteht aus mindestens zwei, wohl aber drei, der Auszugsboden aus drei Brettern. Im Hohlraum zwischen Decke und Boden sind vermutlich vorder- und rückseitig Leisten zur Stabilisierung der Wölbung geleimt. Diese sind wohl an Rahmenfries geleimt.

Die Hölzer für die Fassade sind vorgeblendet und wohl nur stumpf aufgeleimt. Darauf sind die Wellenleisten, Voluten, Einfassungen und Zierelemente geleimt. Das Giebelsegment ist zurückversetzt auf die Deckplatte des oberen Frieskastens geleimt.

Die Profile der Wellenleisten sind verschieden, allerdings entsprechen sich diejenigen der Wandfelder, diejenigen der Türen und im Gebälk jeweils diejenigen der unteren und

¹⁰⁵ Unterseitig ist die Zinkung erkennbar, seitlich wird die Verbindung vom äußeren Seitenbrett verdeckt.

¹⁰⁶ Der Hohlraum ist im Auszug anhand der Fuge zwischen Rahmenfries und Deckbrett erkennbar.

diejenigen der oberen Gesimse. Aufgrund der entsprechenden Position ist aus architektonischer Sicht anzunehmen, dass das Profil des Gesimses unterhalb der unteren Volute mit dem unterhalb der oberen Volute identisch gewesen ist.

Die Türen und Fenster des Schreins bestehen aus mit Sägefurnieren überfurnierten Rahmen, bei den Türen und dem Auszugfenster sind zusätzlich Wellenleisten vorhanden. Die Rahmen sind jeweils einfach überblattet und geleimt. Bei den Rahmen der Türen und des Auszugfensters sind die Verbindungen zusätzlich mit ein bis zwei Nägeln gesichert.

Der Türrahmen und das Furnier bestehen jeweils aus sechs Teilen. Die Stückung des Furniers entspricht der der Rahmenteile. Die Wellenleisten bestehen aus vier Teilen, beim konkaven Bogen sind jedoch einzelne Stücke aufgesetzt. An den Ecken sind die Wellenleisten auf Gehrung gearbeitet. Beim Mittelfenster sind vier Rahmen- und vier Furnierleisten vorhanden. Die vertikalen Leisten des Furniers sind durchgehend. Der Rahmen des Auszugfensters besteht aus vier, das Furnier aus sieben, die Wellenleiste aus vier Teilen.

Die beiden Türen werden mit Bändern an den Schrein angesetzt. Das Mittelfenster wird in die an der Bodenplatte und an der Unterseite des Auszugs befindlichen Wellenleisten eingeschoben. Das Auszugfenster wird von Riegelschlössern im Auszug gehalten.

Bei den Türen, dem Mittel- und dem Auszugfenster ist das Furnier jeweils breiter als der Rahmen und hält dadurch die Glasscheibe. Rückseitig ist diese jeweils mit an den Rahmen geleimten Holzklötzchen fixiert. Beim Auszugfenster finden sich zusätzlich kleine Nägel.

Die Türen und Fenster besitzen unterschiedliche Gläser. Alle sind transparent, das der rechten Türe ist im Unterschied zu den anderen farblosen Gläsern gelblich. Alle Gläser sind mundgeblasen: sie haben Blaseneinschlüsse, Hobelspuren und Unebenheiten. Die Glasscheiben der rechten Türe und des Mittelfensters sind mit Bleiruten gefasst, Blaseneinschlüsse und Hobelspuren sind von einer Qualität, die darauf hindeutet, dass diese Gläser ursprünglich sind. Das Glas der linken Türe ist jünger, das des Auszugfensters ist das neueste. Beide besitzen keine Bleiruten, ihre Kanten sind ungeschliffen.

Alle Metallteile sind handgefertigt. Die Beschläge am Auszugfenster sind wohl geschnitten

Der Befestigung der Türen am Korpus dienen zwei in das Holz eingelassene Bänder. Diese besitzen eine L-Form und sind je mit zwei Nägeln an Rückseite und Außenkante des äußeren Rahmenfrieses befestigt. Am Korpus sind die flachen Bänder mit je drei Nägeln in den Holzaussparungen an den Innenkanten der Eckpfeiler befestigt. An den Türen ist am Rahmenfries zur Schreininnenseite rückseitig ein Schlosskasten mit einem einfachem Hebel eingesetzt. Die seitlichen Einfassungen sind an der Rückseite mit drei und an beiden Kanten mit je zwei Nägeln befestigt. Der Hebel wird zum Schließen der Türe an den vorderseitig auf der Rahmenleiste des Mittelfensters sitzenden Metallstift eingehängt.

Das Auszugfenster ist mit Riegeln im Auszug befestigt. An den vertikalen Rahmenfriesen befinden sich mittig, jedoch auf gering unterschiedlicher Höhe zwei Riegelschlösser mit formgleichen Beschlägen. Die Beschläge sind je mit zwei Nägeln befestigt. Ein Unterschied besteht hinsichtlich des Schlüssellocks beim linken und des waagrechten Schlitzes beim rechten Beschlag. Das Riegelschloss besteht aus Schlosskasten, Schließriegel und Metallstift statt eines Schlüssels. Die seitlichen Einfassungen des Schlosskastens sind in das Holz eingelassen und mit Nägeln am Rahmenfries befestigt; rückseitig jeweils mit fünf, an den Kanten jeweils mit zwei Nägeln. In den Stulpschnitt¹⁰⁷ greift der Riegel ein. Dieser ist jedoch nur beim rechten Schloss durch das Zurückziehen des Metallstiftes bewegbar. Beim linken Schloss ist eine Funktion mechanisch wohl nicht möglich, da Beschlag und Schlosskasten

¹⁰⁷ Dies ist die Öffnung in der frontseitigen Einfassung.

versetzt angebracht sind. Der Riegel lässt sich eindrücken, ohne dass der Metallstift im Schlüsselloch bewegt werden würde. Am Auszug sind die Schließbleche mit jeweils zwei Nägeln an den Wänden befestigt.

Holzartenbestimmung

Für die Rahmenfriese wurde Fichtenholz, für das vorgeblendete Holz und die Wellenleisten des Schreinkorpus' wurde Birnbaumholz bestimmt.¹⁰⁸ Anhand makroskopischer Merkmale ist auch bei den Füllungen Fichtenholz verwendet worden, die Rahmenteile der Türen, des Mittel- und des Auszugfensters sowie die vordere Leiste am Unterboden sind aus Eichenholz gefertigt. Analog zu den vorgeblendeten Teilen am Korpus besteht das Deckfurnier der Türen und Fenster ebenso wie die Wellenleisten wohl aus Birnbaumholz.

Dendrochronologie

Wegen der Frage der Zusammengehörigkeit von Skulpturen und Schrein erfolgte zur Datierung des Schreines eine dendrochronologische Untersuchung¹⁰⁹. Der letzte vorhandene Jahrring einer langen Jahrringserie fällt auf das Jahr 1622.¹¹⁰ Dadurch sind eine Fällung des Holzes und wohl auch die Entstehung des Schreines im 17. Jahrhundert anzunehmen. Eine zeitgleiche oder zeitnahe Entstehung von Skulpturengruppe und Schrein sind demnach möglich.

Ferner sind vier Friese der Rückwandrahmenkonstruktion einem Stamm zuzuordnen¹¹¹. Die weiteren untersuchten Hölzer sind von verschiedenen Stämmen von vermutlich unterschiedlichen Wuchsstandorten. Das datierte Stammholz stammt als Floßholz von Lech oder Isar aus den höheren Lagen des Alpenrandes. Dadurch ist eine Entstehung des Schreines im Augsburger oder Münchner, aber auch über Flöß- oder Triftmöglichkeiten über die Ammer im Weilheimer Raum möglich.

2.2.2 Schreinaußenseiten

Die Untersuchung der Schreinaußenseiten erfolgte makroskopisch und anhand von Fassungsquerschliffen. Durch diese sollten Vergleiche zur Fassung der Postamente der Figuren ermöglicht werden.

Die Schreinaußenseiten sind schwarz gefasst. Aufgrund eines nicht ursprünglichen Überzugs besitzt die Frontseite einen glänzenden Farbcharakter, die Seitenwangen sind matt. Das Schwarz liegt nicht als Schicht auf der Holzoberfläche, sondern ist etwas in das Holz eingedrungen.¹¹² Ob es sich bei dem Anstrich um eine Beize oder um eine gering eingedrungene färbende Lasur handelt, ist nicht unterscheidbar.¹¹³ Jedoch ist die Farbe geringer als bei den Postamenten der Figuren ins Holz eingedrungen. Die schwarze Fassung

¹⁰⁸ Die Holzartenbestimmung führte Frau Dipl.-Restauratorin ISABELL RAUDIES durch. Vgl. Anhang Holzartenbestimmung.

¹⁰⁹ Mittels einer Dendrochronologie kann über Vergleiche von Jahrringkurven eine zeitliche Datierung von Hölzern erfolgen. Die dendrochronologische Untersuchung führten OTTO GSCHWIND und VERENA EYRAINER durch. Vgl. Anhang Dendrochronologie.

¹¹⁰ Dieses Datum stellt einen „terminus post quem“ dar, d. h. es fehlen eine unbekannte Anzahl Jahrringe bis zum Fälldatum des Holzes.

¹¹¹ Im Einzelnen sind dies beide senkrechten seitlichen Friese, sowie der von vorne gesehene rechte mittlere, dazu der waagerechte mittlere Fries.

¹¹² Vgl. Anhang Malschicht-Untersuchung.

¹¹³ Vgl. VUILLEUMIER, RUTH: Historische Holzbeizen; in: Maltechnik, Restauro, Heft 3, 1978, S. 154.

des Schreines erfolgte nach seiner vollständigen Montage, also auch nach der Anbringung der Wellenleisten und Zierelemente. Die Tür- und Fensterrahmen wurden nach dem Einsatz der Metalle und vor dem Einsatz der Glasscheiben gefärbt, die Holzklötzchen zu deren Befestigung sind folglich separat gefärbt. Die Ausmalung erfolgte nach der Schwarzfärbung. Die Außenseiten wurden mindestens ein-, wohl aber mehrmals überstrichen. Bei den fehlenden Wellenleisten an den Seitenwangen ist die Holzoberfläche teilweise holzsichtig, teilweise schwarz. Zudem ist die Oberfläche der Frontseite teilweise wie auch die Beschläge am Auszugfenster und die Stulpseite der Schlosskästen der Türen mit einem glänzenden Überzug versehen.¹¹⁴ Durch diese späteren Maßnahmen unterscheidet sich der Oberflächeneindruck nicht nur im Glanz, sondern vermutlich auch im Farbton. Möglicherweise glich er stärker dem schwarzbraunen, matten Farbton der Postamente der Figuren.

Im 17. Jahrhundert wurde Holz vielfach zur Imitation des geschätzten, teuren Ebenholzes schwarz gefärbt. In den zeitgenössischen Quellen sind viele Rezepte für schwarze Beizen enthalten.¹¹⁵ Vorstellbar ist somit, dass der Schrein durch die Schwarzfärbung gleichsam wie Ebenholz wirken sollte.

2.2.3 *Schreininneres*

Die Untersuchung der Maltechnik und des Malschichtaufbaus erfolgte makroskopisch und anhand von Querschliffen unter dem Auflichtmikroskop. Die Farbmittelbestimmung wurde unter dem Durchlichtmikroskop durchgeführt. Mit dieser sollten Anhaltspunkte zur Datierung der Ausmalung und damit zur Zusammengehörigkeit von Skulpturengruppe und Schrein ermöglicht werden. Dafür wurden Farbtöne gewählt, bei denen im Falle einer späteren Malerei moderne Pigmente zu erwarten wären. Aufgrund des ursprünglichen Zustands der Ausmalung¹¹⁶ wurde jedoch nur eine geringe Anzahl Proben zur Bestimmung des Malschichtaufbaus und der Farbmittel entnommen.

Beobachtungen zur Maltechnik

Die Malerei besitzt einen feinen, luftigen Charakter. Durch die Zitterstriche der Bänder und Konturen wird sie lebhaft. Ihre schnelle, aber sichere Ausführung lässt auf einen erfahrenen Maler schließen.

Qualitativ lassen sich Unterschiede in der Ausmalung feststellen. Gegenüber den feinen Malereien fällt die grobe Anlage der Sterne und der Licht- und Schattenstriche an den Boden- und Deckenfeldern auf. Dies spricht wohl dafür, dass nur die Malereien vom Meister und die weniger anspruchsvollen Aufgaben wie die Ausführung der Sterne und Striche und wohl auch die Anlage der farbigen Hintergründe von einem Lehrling oder Mitarbeiter ausgeführt worden sind.

Aufgrund des matten und offenporigen Eindrucks der Oberfläche, der starken Blasenbildung der Farbschichten und der teils lasierend wirkenden Malerei ist eine wässrig gebundene

¹¹⁴ Dieser zeigt unter UV-Licht eine deutliche Fluoreszenz.

¹¹⁵ Vgl. das Kunstbüchlin gerechten gründtlichen gebrauchs aller kunstbaren Werckleut, 1535, das Brüsseler Manuskript, 1635, das Paduaner Manuskript, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, ein Londoner Traktat, 1688, und der zweite Band des Curieusen Kunst- und Werck-Spiegels, 1696.

¹¹⁶ Vgl. Anhang Erhaltung.

Malfarbe, wohl eine Leimfarbe¹¹⁷, wahrscheinlich. Auch die differenzierte und teilweise sehr detaillierte, aber auch lasierende Malweise legt dies nahe. Bei der Bodenplatte ist aufgrund der leicht glänzenden und im Gegensatz zu den Wänden glatten Oberfläche wohl ein Überzug aufgetragen. Unklar ist jedoch, ob dieser ursprünglich oder später ist. Für die Grundierung ist aus maltechnischen Gründen und aufgrund der Empfindlichkeit gegenüber Feuchtigkeit¹¹⁸ ebenfalls eine Leimbasis anzunehmen.¹¹⁹

Die Farben wurden auf der Palette gemischt und dann auf den Malgrund aufgetragen. Typisch ist die Strichelweise zur Ausformung der Gesichter und Federn. Auch sind Konturen vielfach als Gestaltungsmittel eingesetzt, so bei den Locken und Rosen. Sämtliche Konturen, Bänder, Zweige und Licht- und Schattenstriche sind mit nur einem Strich ausgeführt. Trotz der teilweise vielschichtig aufgebauten Malerei bleibt die Malschicht insgesamt sehr dünn.

Der schnellen Malerei entspricht die dünne Farbkonsistenz. Allerdings ist diese gleichzeitig für die starke Blasenbildung der Farbschichten verantwortlich. Einzig für die Öllampen wurde eine dickere Farbe verwendet. Aufgrund der dünnen Malfarbe ist die Maltechnik flach. Eine Ausnahme bilden die gelbbraunen Nischen der Seitenwände. Durch die dickere Konsistenz und das Vertreiben der Farbe wird hier der Pinselduktus sichtbar. Auch bei den Öllampen ist der Pinselduktus zu erkennen. Der gleichmäßige Charakter der Smalteschicht weist darauf hin, dass die Smaltekörner nicht aufgestreut, sondern mit einem Pinsel flächig aufgestrichen worden sind. Für die Sterne wurde keine Schablone verwendet, denn sie unterscheiden sich in ihrer Form und Gestalt.

*Malschichtaufbau*¹²⁰

Bei der Vorbereitung des Holzträgers sind Nachlässigkeiten zu erkennen. So sind Verletzungen des Holzes ohne Kaschierung grundiert. Das Holz ist, wahrscheinlich mit einer Vorleimung, vorbehandelt. Die Grundierung ist ziemlich dünn, vermutlich ist sie zweischichtig¹²¹ aufgebaut. Unebenheiten im Holz sind vielfach noch deutlich erkennbar.

An vielen Stellen ist die Vorzeichnung erkennbar. Diese ist rotbraun oder metallisch schimmernd grau. Als Materialien sind ein Rötel- bzw. ein Graphitstift wahrscheinlich. Mit der rotbraunen Farbe wurden die Umrisse der seitlichen Wandfelder¹²², der Rahmung auf den Wandvorlagen, der hochrechteckigen Nischen und Rundbogenöffnungen der Seitenwände und der Deckenfelder angelegt. Im mittleren Wandfeld wurde mit dem metallischen Stift vorgezeichnet. Erkennbar ist dies am Band um den Hals, am Tuch und an der inneren Rahmung. Pentimenti sind beim Band um den Hals, bei der Quaste, am rechten Tuchgehänge, am rechten Zweig und linksseitig an der Rahmung zu sehen. Im rechten Wandfeld wurde die Vorzeichnung zum Teil rotbraun, zum Teil grau ausgeführt. Erkennbar ist das Rotbraun an der inneren Rahmung. Das Grau ist an der Schulter und am Schlüsselbein des Engels und bei den Pentimenti zu sehen. Diese sind bei den Locken und am linken Flügel des Engels, beim mittleren Blütenkelch und linksseitig beim Postament erkennbar. Im linken Wandfeld ist die Vorzeichnung kaum sichtbar, jedoch sind wie beim rechten Wandfeld beide Materialien

¹¹⁷ Die Blasen erinnern an die des Leim-Kreide-Grundes, wenn er zu stark gerührt oder zu schnell angerieben wurde.

¹¹⁸ In der rechten Ecke des Schreins besteht eine großflächige Schädigung infolge Feuchtigkeitseinwirkung. Siehe hierzu die Zustandsbeschreibung an späterer Stelle der Arbeit.

¹¹⁹ Eine wässrig gebundene Malfarbe würde auf einem ölgebundenen Malgrund nicht halten.

¹²⁰ Vgl. Anhang Malschicht-Untersuchung.

¹²¹ Vermutlich wurde die Grundierung zunächst angerieben, dann folgte ein deckender Auftrag.

¹²² Für das mittlere und obere Wandfeld ist gleichsam eine Vorzeichnung anzunehmen, jedoch ist diese nicht erkennbar.

verwendet worden. Pentimenti sind bei der mit rotbrauner Farbe angelegten inneren Rahmung¹²³ und bei der grau vorgezeichneten mittleren Rose und am Postament erkennbar.

Auf allen Flächen wurden zuerst die farbigen Felder und danach die Grundfarbe für die Wand bzw. den Boden und die Decke angelegt. Hierauf folgte die helle Farbe für die Rahmung der farbigen Wandfelder und für die Anlage der hochrechteckigen Nischen an den Seitenwänden. Bei den farbigen Wandfeldern wurden dann die Vorzeichnung für die Malerei und die innere Rahmung¹²⁴ ausgeführt, bei den Deckenfeldern die Sterne aufgemalt und in den Nischen die rundbogigen Öffnungen angelegt. Nach der Ausführung der dekorativen Malereien schlossen die Licht- und Schattenstriche bzw. die Lichthöhen und Schattierungen¹²⁵ die Ausmalung ab.

Bei den Wandfeldern der unteren Schreinhälfte wurde bei den Engeln zunächst die Kopfform angelegt. Typisch ist hierbei der gestrichelte Farbauftrag. Am differenziertesten ist der rechte Engel gestaltet. Zunächst sind die Kinn-, Wangen- und Augenbereiche, dann der Stirn- und Nasenbereich angelegt. Hierauf folgen die Konturen für Mund, Nase, Augen und Kinn. Die Haare wurden zunächst mit einem Grundfarbton angelegt, dann wurden mit verschiedenen hellen Farbtönen einzelne Lockensträhnen aufgesetzt und in Licht und Schatten verschiedenfarbig betont. Die anschließend beim mittigen Engel ausgeführte Gloriole besteht aus zwei übereinander gesetzten, verschieden breiten Bogen. Nach dem Engelskopf wurde die Flügelform angelegt und flächig ausgemalt. Darüber folgen zwei wiederum flächig gemalte, verschieden kurze Federkränze in unterschiedlichen Farbtönen. Die einzelnen Federn sind mit Konturen hervorgehoben. Danach wurde das Tuch ausgeführt. Nach den Umrissen wurde die Form flächig ausgemalt und hierauf die herabhängenden Fransen angelegt.

Dann wurden im Mittelfeld das Gehänge und in den Seitenfeldern die Blumen in den Vasen ausgeführt. Beim Gehänge wurden nach dem Band mit Quaste, Fransen und Knoten die Blütenkelche, Zweige und Blätter angelegt. Dann erfolgten die Untermalung und der Farbauftrag bei den Schleifen und zum Abschluss die Bänder. In den seitlichen Wandfeldern wurde zunächst die Vase in Blütenkelchform angelegt und hierauf die Stängel und Blätter der Blumen ausgeführt. Bei den Rosenköpfen wurden nach der Untermalung, und der Blütenknospe bei der mittleren Rose, dunklere und hellere Konturen für die Blütenblätter und dann die Blütenansätze aufgetragen. Bei den Lilien wurden nach den Blütenkelchen die Staubgefäße gemalt. Danach wurden die weiteren Blütenkelchblätter der Vase angelegt und zum Schluss das Postament ausgeführt.

An den Wandvorlagen der unteren Schreinhälfte wurde zunächst die Rahmung angelegt und hierauf die Kreise, dann die Blütenkelche, die Ölzweige und die Schleifen gemalt. Bei den Kreisen erfolgten die horizontalen und vertikalen Striche nach den Schattierungen. Die Blütenkelche wurden farblich differenziert und konturiert. Bei den Ölzweigen wurde zunächst der Zweig angelegt und dann die Blätter ausgeführt.

In den Rundbogennischen der unteren Seitenwände sind die Kandelaber untermalt. Nach den Konturen erfolgte der Farbauftrag. Der Grundfarbton der Kerzen wurde seitlich dunkler abläsiert, darauf folgten der Docht, dann die Flamme.

Beim Wandfeld des Auszugs wurde zuerst die Taube gemalt. Nach der flächigen Anlage der Form erfolgten die Schatten im Gesicht und an der Brust und schließlich die Konturen für die Federn. Hierauf wurden Füße, Schnabel, Augen und Gloriole angelegt. Danach wurden wohl die geometrischen Formen oberhalb der Taube gemalt. Beim darunter befindlichen floralen Gebilde wurde zunächst die Form der seitlichen, dann die der unteren Blütenkelche angelegt.

¹²³ Hier sollte die Rahmung ursprünglich höher abschließen, ist in der Ausführung aber nach unten gerutscht. Daraus wie auch aus den unter der Rahmung liegenden Tuchknoten und Gehängen ist wohl zu schließen, dass die Rahmung – im Gegensatz zu den anderen beiden Wandfeldern – als letztes gemalt worden ist.

¹²⁴ Beim rechten Wandfeld wurde die innere Rahmung im Gegensatz zu den anderen Wandfeldern am Schluss ausgeführt.

¹²⁵ Teilweise wurden zuerst die Licht-, teilweise zuerst die Schattenstriche ausgeführt.

Hierauf folgten der Gartenfuchsschwanz und die Bänder, dann die Blätter des Gartenfuchsschwanzes. Danach wurden das Tuch und die Fransen, dann wohl der mittige Blütenkelch und die Raute und danach der untere Blütenkelch und die Akanthusblätter gemalt. Die grünen Rechtecke sind nach der Anlage des blauen Wandfeldes ausgeführt. Dabei wurde jeweils unter Aussparung der inneren Form zunächst das Grün und dann das Schwarz angelegt. Die horizontalen und vertikalen Striche erfolgten nach den Schattierungen.

An den oberen Seitenwänden sind die Öllampen in den rundbogigen Nischen flächig angelegt. Hierauf wurden die Flamme und der Rauch ausgeführt. Dieser ist mit Konturen umschlossen.

Verwendete Farbmittel

Für die Grundierung wurde Calcit verwendet. Als rotes Farbmittel des mittleren Wandfeldes und der Felder der Bodenplatte wurde synthetischer Zinnober bestimmt. Das Grün der seitlichen Wandfelder ist natürlicher Malachit, das Blau des Wandfeldes im Auszug und der Deckenfelder Smalte und das helle Weiß des Hintergrundes Bleiweiß. Mennige wurde für die rote Untermalung der Kandelaber verwendet.¹²⁶

Die verwendeten Pigmente sind für das 17. Jahrhundert üblich. Dadurch kann neben maltechnischer und stilistischer Merkmale die Ausmalung als zeitgleich mit dem Schreinkorpus angenommen werden.

¹²⁶ Die Farbmittelbestimmung führte Dipl.-Restauratorin CHRISTINA THIEME durch. Vgl. Anhang Farbmittelbestimmung.

3 Auswertung der kunsthistorischen und kunsttechnologischen Ergebnisse

3.1 Zur Zuschreibung an GEORG PETEL unter stilistischen und technologischen Gesichtspunkten

Die Zuschreibung der Frauenwörther Skulpturengruppe an GEORG PETEL wurde bereits aufgrund stilistischer Unterschiede der Figuren zu seinen Bildwerken in Frage gestellt. Schnitztechnische Verschiedenheiten der Plastiken bekräftigen dies.¹²⁷ So sind die Locken bei den Frauenwörther Figuren nur kurz eingekerbt, bei den PETELschen Figuren sind sie länger ins Holz geschnitten. Des weiteren sind die Finger- und Fußnägel bei den Skulpturen des Heiligen Wandels als drei nebeneinander liegende Flächen gebildet, PETEL rundet sie.¹²⁸ Beim Christkind¹²⁹ sind die Einkerbungen hinter den Nägeln anders geschwungen und weiter vom Nagel entfernt als bei Jesus, Maria und Joseph. Auch die Wächter der Geißelung Christi¹³⁰ sind in der Ausbildung von Gesichtern und Gewand deutlich unterschiedlich, sie sind noch detaillierter geschnitzt.

3.2 Die Zusammengehörigkeit von Skulpturengruppe und Schrein

Inhaltlich-formale und technologische Aspekte belegen die Zusammengehörigkeit von Skulpturen und Schrein. Der inhaltlich und formal bedingte Zusammenhang der Skulpturengruppe und des Schreines und damit ihr Charakter als Gesamtwerk aus Plastik, Malerei und Architektur wurde bereits dargelegt. Die Ergebnisse der technologischen Untersuchungen bekräftigen diese Schlussfolgerung. Eine Entstehung des Schreines im 17. Jahrhundert ist durch die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung gesichert.¹³¹ Ferner entsprechen die verwendeten Farbmittel der Malereien den im 17. Jahrhundert gängigen. Des weiteren ist Postamenten und Schrein eine Wellenleiste mit identischem Profil¹³² gemeinsam und sind die Innenmaße der unteren Schreinzone für die Figuren genau ausreichend.

Dass es sich bei der Frauenwörther Skulpturengruppe im Schrein um eine Zusammenfügung zweier ursprünglich nicht zusammengehöriger Teile von Darstellungen eines Heiligen Wandels handelt, ist besonders aufgrund des identischen Wellenleistenprofils und der den Figurenmaßen entsprechenden Dimensionierung des unteren Schreinkorpus' äußerst unwahrscheinlich.

¹²⁷ Ein eingehender schnitztechnischer Vergleich mit den PETELschen Holzbildwerken ist aufgrund der zumeist vorhandenen Fassung nur eingeschränkt möglich.

¹²⁸ Dies war bei einigen freigelegten Figuren, aber auch an Fassungsausbrüchen erkennbar.

¹²⁹ Barfüßerkirche, Augsburg.

¹³⁰ Bayerisches Nationalmuseum München.

¹³¹ Aufgrund des letzten vorhandenen Jahrrings beim Schrein von 1622 ist, unter Beachtung einer unbekanntem Anzahl weiterer Jahrringe des Stammes und einer Trocknungszeit des Holzes, sind die Figuren wohl etwas später als 1630 zu datieren.

¹³² Es besteht eine geringe Abweichung (0,1 mm) des Höhenmaßes.

3.3 Zur Kombination von teilgefassten Figuren in einem schwarz gefassten Schrein mit einer farbigen Ausmalung des Inneren

Die beim Frauenwörther „Heiligen Wandel“ anzutreffende Kombination von partiell gefassten Figuren in einem schwarz gefassten Schrein mit einer farbigen Ausmalung des Inneren ist ungewöhnlich. Erklärbar ist sie mit der hier anzutreffenden Verbildlichung des Bildtypus’ des Heiligen Wandels mittels Plastik und Malerei. Dreh- und Angelpunkt für die Verknüpfung der verschiedenen Gattungen ist also die inhaltliche Einheit von Skulpturen und Schrein. Damit geht die Frauenwörther Figurengruppe im Schrein über die Stufe der rein formalen Zusammengehörigkeit wie beispielsweise bei einem Altar hinaus.

Die Architektur des Schreines

Auch die ungewöhnlich scheinende Architektur des Schreines wird durch dessen Bezugnahme auf den Bildtypus des Heiligen Wandels logisch. Jedoch wird durch den formalen Bezug auf die Darstellung der Vergleich mit anderen Arbeiten schwierig.

Trotz der typologischen Verschiedenheit von Schrein und Altar erscheint die Betrachtung von Altären mit Hl. Wandel-Darstellungen im Hinblick auf die formale Behandlung der inhaltlichen Beziehung aufschlussreich. In Bűcsűszentàsrlò (Abb. 143) unterbleibt ein Verschleifen der Zonen von Altarblatt mit der irdischen Dreifaltigkeit und Auszug mit Gottvater miteinander. Diese bleiben durch ein durchlaufendes Gebälk getrennt. Der formal hergestellte Bezug zwischen irdischer und himmlischer Dreifaltigkeit ist also nicht wie beim Frauenwörther Schrein gegeben. In Längenfeld (Abb. 144) und Eigenhofen (Abb. 142) sind beide „Trinitäten“ im Altarblatt dargestellt.

Die Malerei

Die Malereien stehen in direktem Bezug mit dem plastisch dargestellten Bildtypus des Heiligen Wandels. Dadurch unterscheiden sie sich eindeutig von flächenfüllenden Malereien mit rein dekorativem Charakter. Zudem sind die Malereien wegen ihres ornamentalen und figuralen Gehaltes nicht als Grottesken, wie bei zeitgleichen Ausmalungen häufig, einzuordnen. Im mittleren und oberen Wandfeld sind aufgrund des Schabrackenmotivs zwar groteske Anklänge vorhanden, jedoch ist die Malerei unter Verzicht auf einen unendlichen Stellraum angelegt. Dies unterscheidet sie eindeutig von der Grotteske.

4 Erhaltung und Restaurierungskonzept

4.1 Erhaltung

Skulpturen, Schreinaußenseiten und -inneres weisen unterschiedliche Schädigungsformen und -grade auf. Im Gesamteindruck sind die Skulpturen gegenüber den Schreinaußenseiten und dem Schreininneren besser erhalten. Es sind Restaurierungsmaßnahmen durchgeführt worden.¹³³

Auf den Oberflächen von Figuren und Schrein liegt Staub. Bei den Skulpturen und im Schreininneren ist mikrobiologischer Befall in Form von Oberflächenmyzel erkennbar.¹³⁴ Besonders ausgeprägt ist dieses an stark hinterschnittenen Stellen mit geringer Luftzirkulation. Die nachgewiesenen, aktiven Schimmelpilze *Penicillium expansum* und *Aspergillus niger* bezeugen ungünstige klimatische Bedingungen¹³⁵ am Standort bzw. im Schreininneren. Der Standort des Schreins im ungeheizten Gang des Klostergebäudes begünstigt die Entstehung des schädlichen Mikroklimas bei kalter und feuchter Witterung.

Skulpturen

Die drei Skulpturen befinden sich in einem guten Zustand. Fehlend sind lediglich einige Fingerglieder bei Maria und Joseph, zudem sind der rechte Zeigefinger Jesu und der Stab des Joseph ergänzt. Die angesetzten Hände sind gering beweglich. Die bei allen drei Figuren vorhandenen Schwundrisse sind zum Teil deutlich geöffnet. Einige sind ausgespänt oder gekittet. Feine Risse sind häufig, die Astlöcher sind vereinzelt gerissen. Grobe Verletzungen des Holzes oder Ausbrüche im Holz sind selten. Kleine Löcher finden sich rückseitig bei Jesus und Joseph. Bei allen Figuren sind Ausfluglöcher eines inaktiven Holzwurmbefalls vorhanden; diese sind teilweise gekittet. Bei der Marienfigur sind der am Boden aufliegende Umhangsaum und die Fußsohlen für die Montage auf dem neuen Postament geringfügig beschnitten worden.

Die vergoldeten Partien sind bei allen drei Figuren sehr stark berieben. Auch die Holzoberflächen und Tönungen sind durch Abrieb zum Teil deutlich reduziert. Eine Laufnase ist rückseitig bei Jesus zu sehen.

Infolge restauratorischer Eingriffe unterscheiden sich die Oberflächen der drei Skulpturen. Die Jesus- und Josephsfigur sind besonders vorderseitig stark gereinigt worden; Waffefasern sind an rauen Stellen verhaftet. Bei der Marienfigur ist ein glänzender Überzug¹³⁶ aufgetragen worden. Zudem ist ihr ursprüngliches Postament durch ein neues ersetzt. Dieses ist größer dimensioniert, was anhand der Umrisse des früheren Postamentes auf der Bodenplatte erkennbar ist. Diese beiden Maßnahmen an der Marienfigur wurden wohl bei derselben Restaurierung durchgeführt. Nach dem Auftrag des Überzugs wurde die Figur auf das neue

¹³³ Zur detaillierten Beschreibung und Kartierung vgl. Anhang Erhaltung.

¹³⁴ Für die Figuren wurde eine hohe bis mäßige, im Schreininneren eine geringe Aktivität nachgewiesen. Die mikrobiologische Untersuchung führte Herr Dr. THOMAS WARSCHEID durch. Vgl. Anhang Mikrobiologische Untersuchung.

¹³⁵ Ungünstiges Mikroklima und fehlende Luftzirkulation.

¹³⁶ Aufgrund der Eigenschaften und der Löslichkeit mit Siedegrenzbenzin handelt es sich wohl um einen Wachsüberzug.

Postament montiert. Vermutlich aufgrund eines zu lockeren Standes der Figur auf dem neuen Sockel wurden der Umhangsaum und die Fußsohlen der Marienfigur etwas abgesägt.¹³⁷

Die Postamente sind gut erhalten. Teilweise sind die Fugen zwischen den einzelnen Hölzern oder der Gehrungen etwas geöffnet. Die Deckplatten der ursprünglichen Postamente haben sich konkav verwölbt. Risse finden sich rückseitig beim Postament der Josephsfigur und von den Metallstiften ausgehend in den Deckplatten der Postamente von Jesus und Joseph. Ausbrüche im Holz und in der Fassung sind nur vereinzelt erkennbar. Kratzer sind häufiger, Abrieb selten. Wenige Farbspritzer und wohl feuchtigkeitsbedingte Verfärbungen sind auf den Deckplatten sichtbar.

Schrein

Der Schreinkorpus ist gut erhalten. Einige Konstruktionsfugen sind geöffnet, aber stabil. Zum Teil finden sich Risse entlang der Konstruktionsfugen. Die Füllungen der Rückwand haben sich konkav verwölbt.

Einige Wellenleisten und Zierelemente fehlen teilweise oder ganz oder sind gelockert. Die Bekrönung fehlt ebenfalls. Risse sind selten, jedoch finden sich vielfach Ausbrüche im Holz, häufig infolge Fraßschädigung. Starker Schädlingsbefall ist besonders im vorgeblendeten Holz, in den Wellenleisten und in den Zierelementen erkennbar. Die Kanten und Höhen der Wellenleisten sind häufig berieben, Kratzer finden sich zahlreich. Zudem sind weiße und schwarze Farbspritzer, schwarze Laufnasen und Wattefasern früherer Maßnahmen sichtbar.

Es fehlen bei der linken Türe und beim Auszugfenster einige Holzklötzchen zur Fixierung der Glasscheibe sowie beim Mittelfenster der Metallstift der linken Rahmenleiste. Die Metalle sind korrodiert, der Hebel der linken Türe ist nicht mehr bewegbar. Einige Glasscheiben sind erneuert. Die Außenseiten sind mindestens einmal schwarz überstrichen worden, zudem ist an der Frontseite ein glänzender Überzug aufgetragen worden.

Die Ausmalung ist relativ gut erhalten. Es sind nur wenige Risse in der Malschicht erkennbar; diese finden sich, wohl aufgrund wölbbedingter Spannungen, besonders an der Decke. Die Grundiergrate der Wandfelder sind infolge der konkaven Verwölbung der Füllungen gerissen. Abgesehen von dem großflächigen, feuchtigkeitsbedingten Schaden mit starkem Malschichtverlust und Verfärbungen an der linken Wandvorlage und im linken Wandfeld sind Malschichtausbrüche sehr selten. Wohl auch ein Feuchteschaden ist die in sich zusammengesobene grüne Farbschicht mittig im linken Wandfeld durch das Drehen der Marienfigur.¹³⁸ Ein Abrieb und Verputzungen der Malschicht sind sehr selten. Kratzer sind teilweise erkennbar, ebenso weiße und schwarze Farbspritzer. Farbveränderungen durch Lichteinwirkung sind nicht extrem.¹³⁹ Wattefasern früherer Maßnahmen sind zu sehen.

¹³⁷ Am Umhangsaum und an den Fußsohlen der Marienfigur sind Sägespuren erkennbar; Sägestaub lag in den Hinterschneidungen. An den Fußsohlen sind Lacksuren einer zu zeitigen Anbringung auf dem Postament zu sehen.

¹³⁸ Grüne Farbpartikel finden sich am Rücken der Marienfigur. Vgl. Anhang Fassungs-Untersuchung.

¹³⁹ Auch der normalerweise ohne Schutzüberzug verschwärende Zinnober ist noch leuchtend rot und wohl nur gering gedunkelt.

4.2 Restaurierungskonzept

Die Skulpturengruppe im Schrein ist Eigentum des Benediktinerinnenklosters Frauenwörth. Sie befindet sich öffentlich unzugänglich im ersten Stock des Klostergebäudes. Wertgeschätzt wird die Gruppe von den Nonnen vornehmlich wegen der Darstellung der Heiligen Familie, aber auch aufgrund ihrer künstlerischen Qualität. Als Einzelstück ist die Gruppe im Schrein bei Restaurierungsmaßnahmen nicht an einen größeren Kontext gebunden.

Bedeutsam ist die inhaltliche und ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Skulpturengruppe und Schrein. Dadurch bilden sie, obwohl rein formal trennbar, eine Einheit. Aufgrund dessen ist für Figuren und Schrein ein gleichwertiger Zustand erstrebenswert. Hierdurch wird eine unterschiedliche Gewichtung der Einzelstücke verhindert.

Die Aspekte des religiösen Bezugs und der qualitativen Wertschätzung der Nonnen sowie die angestrebte Gleichwertigkeit von Skulpturengruppe und Schrein bilden die Grundlage für die Entscheidung nicht nur konservatorische, sondern auch restauratorische Maßnahmen an dem Frauenwörther Kunstwerk auszuführen. Anhand der vorangegangenen technologischen Untersuchungen baut die Restaurierung auf soliden Fundamenten auf und versucht mit objektiv nachvollziehbaren Kriterien zu arbeiten.

4.2.1 Theoretische Grundlagen des Konzeptes

Die Figuren wirken trotz vorhandener partieller Schädigung von Holzsubstanz und Fassung wenig schadhaft. Demgegenüber scheinen sowohl Schreinaußenseiten als auch Schreinneres teilweise abzufallen. Anhand eines stringenten und konsequenten Gesamtkonzeptes soll mit der Restaurierung ein gleichwertiger Zustand von Skulpturen und Schreinaußenseiten und Ausmalung erreicht werden. Mit den konservatorischen Maßnahmen geht zumeist die ästhetische Kategorie der Restaurierung, d. h. die Verbesserung des optischen Eindrucks, einher.

Skulpturen

Als konservatorische Maßnahme soll bei allen drei Figuren die Entfernung des mikrobiologischen Befalls und des Staubes durchgeführt werden. Die nachgewiesenen biokorrosiven Schimmelpilze *Penicillium expansum* und *Aspergillus niger* besitzen deutliche Aktivität. Aufgrund dessen können sie zu einer mikrobiell induzierten Schädigung der Materialoberfläche beitragen. Staub ist aufgrund seiner Zusammensetzung ein potentieller Nährboden für Mikroorganismen und besitzt aufgrund seiner Hygroskopizität ein weiteres Schädigungspotential.¹⁴⁰ Um dem Verlust weiterer Holzsubstanz vorzubeugen, sollen bei der Jesusfigur die aufstehenden Holzfasern der groben Verletzung im Holz niedergelegt und gesichert werden.

Restauratorische Maßnahmen sind nur bei der Marienfigur notwendig. Nach der Entfernung der Kittungen im Gesicht werden die Grübchen wieder erkennbar werden. Dadurch tritt ein schnitzerisches und auch bildhauertypisches Detail erneut hervor.¹⁴¹ Mit der Abnahme des später aufgebrachtten Überzuges wird eine falsche Maßnahme revidiert und der ursprünglich intendierte Oberflächencharakter vorgestellt. Die Anfertigung des neuen Postamentes erfolgt als Rekonstruktion. Grundlage ist zum einen die Fotografie von 1912, bei der die drei

¹⁴⁰ In Staubtaschen kann es zur Ausbildung eines Mikroklimas und infolgedessen zu Schäden kommen.

¹⁴¹ Dies ist für die Auseinandersetzung mit der Bildhauerfrage wichtig.

ursprünglichen Postamente der Figuren zu sehen sind. Zum anderen ist dessen Dimension anhand der Umrisse des früheren Postamentes auf der Bodenplatte¹⁴² und des Höhenmaßes der anderen beiden Postamente vorgegeben.

Nach der Abnahme des Überzugs und der Anfertigung des Postamentes werden die drei Figuren im Gesamtbild stimmiger sein.

Schreinaußenseiten und -inneres

Zu den konservierenden Maßnahmen am Schrein zählen die Entfernung von Mikrobefall, Staub und anderen Materialrückständen, die Festigung der Ausbrüche im Holz und der gelockerten Malschichtpartien, das Anleimen der gelockerten Wellenleisten und Zierelemente, die stabile Fixierung der Bänder, die Einpassung des Auszugfensters und die korrekte Montage des Glases der linken Türe.

Die Mikrobefall- und Staubentfernung erfolgt unter denselben Gesichtspunkten wie bei den Skulpturen dargelegt. Es erfolgt keine Holzfestigung im Sinne einer Verfestigung der gesamten Holzsubstanz, denn es ist das vorgeblendete Holz der Frontseite mit nur bedingter statischer Funktion stärker geschädigt. Durch die Festigung der Ausbrüche im Holz und der gelockerten Malschichtschollen und das Anleimen der gelockerten Wellenleisten und Zierelemente soll ein Verlust ursprünglicher Substanz verhindert werden.¹⁴³

Infolge der stabilen Fixierung der Bänder sind diese beim Ein- und Aushängen der Türen weniger belastet. Die Maßnahme am Auszugfenster dient seinem besseren Einsetzen und Herausnehmen. Durch diese beiden Maßnahmen sollen Erschütterungen des Schreins und somit das Schwanken der Figuren, die Lösung gelockerter Malschichtschollen und die Entstehung von Mikrorissen vermieden werden. Das Glas der linken Flügeltüre soll wieder montiert werden. Durch die Abnahme der weißen Farbspritzer sollen eventuelle schädigende Auswirkungen¹⁴⁴ auf die schwarze Fassung der Schreinaußenseite verhindert werden.

Zu den restauratorischen Maßnahmen zählen die Reduzierung der Stockflecken, die Ergänzung der Ausbrüche im Holz, die Rekonstruktion der Wellenleisten und bestimmter Zierelemente¹⁴⁵ und die Kittung und farbliche Ergänzung bzw. Retusche bestimmter Fehlstellen der bemalten Schreininnenseiten.

Durch die Reduzierung der Stockflecken wird der ästhetisch unschöne Eindruck des Schreinneren verbessert. Jedoch werden durch diese Maßnahme die Fehlstellen in der Malerei verstärkt auffallen.

Maßgeblich für das weitere restauratorische Konzept ist, dass Schreinaußenseiten und Schreinneres als gleichwertig betrachtet werden. Dies beruht zum einen auf der in ihrer Ursprünglichkeit erhaltenen Konzeption des Schreines mit schwarzer und polychromer Fassung, zum anderen stellen sowohl die Außen- als auch Innenseiten Architektur vor – hier plastisch, dort gemalt.¹⁴⁶ Dadurch sind die farbigen Innenseiten als Architekturfassung und Wandmalerei aufzufassen. Aus diesem Verständnis der identischen formalen Voraussetzungen kann die Diskussion um durchzuführende restauratorische Maßnahmen an sich entsprechenden Architekturteilen oder -versatzstücken der Außen- und Innenseiten konsequent geführt werden.

¹⁴² Breiten- und Tiefenmaß.

¹⁴³ Diese Maßnahmen sind substanzsichernd und besitzen deswegen dauerhaften Charakter.

¹⁴⁴ Möglich sind schadhafte Reaktionen durch Füllstoffe, Additive oder Weichmacher.

¹⁴⁵ Aufgrund der Holzartenbestimmung kann für die Ausbrüche, die Wellenleisten und die Zierelemente die entsprechende Holzart verwendet werden.

¹⁴⁶ Vgl. hierzu die Beschreibung der Schreinaußenseiten und des Schreinneren.

Bezüglich der Rekonstruierbarkeit bestimmter Elemente ist die Unterscheidung in handwerklich-nicht individuelle und in künstlerisch-individuelle Herstellung entscheidend. Dadurch können subjektive Entscheidungen und hypothetische Ergänzungen vermieden werden. Gleichzeitig trägt diese Unterteilung zur Gleichgewichtung entsprechender architektonischer Bestandteile auf Innen- und Außenseiten bei.

Aus dem architektonischen Verständnis stellen die Ausbrüche im Holz an den Außenseiten Löcher in der Wand dar bzw. wirken die Malschichtausbrüche im Schreininneren wie derartige. Somit sollen sie entweder beide Male geschlossen werden oder offen bleiben. Da bei den Flächen der Außen- als auch Innenseiten keine individuelle Handschrift hervortritt, bedeutet ihr Schließen eine rein handwerkliche Rekonstruktion von Form und Farbe und soll deshalb erfolgen. Für die Ergänzung der Wellenleisten spricht, dass es sich bei diesen um maschinell herzustellende Ware handelt und aufgrund der vorhandenen Wellenleistenprofile eine formgleiche Herstellung gewährleistet ist.¹⁴⁷

Das Rosè der gemalten Rahmung der Wandvorlagen ist ein rein handwerklich herzustellender Einheitsfarbton. Die aufgrund der Fehlstellen in der Rahmung notwendige formale Vervollständigung ist vertretbar, da durch den eindeutig geraden Strichverlauf keine freie Ergänzung vorzunehmen ist. Über die Ausführung dieser Maßnahme ist jedoch erst nach dem farblichen Schließen des Hintergrundes an der linken Wandvorlage zu entscheiden, denn der dann beruhigte, da optisch geschlossene Oberflächeneindruck könnte bereits ausreichend sein. Zudem würde bei einer Ergänzung des rosa Farbtones der nur mehr teilweise erhaltene Ölzeit noch deutlicher auffallen.

Die abgeriebenen, wie Kratzer wirkenden Stellen in den Farbfeldern der Bodenplatte sind anhand ihrer Flächengliederung und ihres einheitlichen Farbtons den Fehlstellen in der rosafarbenen Rahmung vergleichbar. Durch die rein farbliche Ergänzung handelt es sich wiederum um einen rein handwerklichen Eingriff. Auch bei den Fehlstellen im grünen Hintergrund der seitlichen Wandfelder handelt es sich um rein farbbasierende Ergänzungen.

Bei der unter der Volute in der unteren Schreinhälfte befindlichen, verlorenen Wellenleiste und der unter der Volute befindlichen Wellenleiste im Auszug entsprechen sich die architektonische Position und das Höhenmaß¹⁴⁸. Dadurch ergibt sich ein rekonstruktiver Charakter für die Ergänzung dieser Wellenleiste.

Die Ergänzung des Akanthusbandes am Segmentgiebel ist vertretbar, da die Blätter formgleich sind und es sich folglich trotz der individuellen, da geschnitzten Herstellung bei dem Band im Prinzip um die Abfolge einer identischen Form handelt. Durch diese formgleiche Herstellung wird die Individualität der schnitzerischen Handschrift in gewisser Weise beschränkt, wodurch die Ergänzung des Akanthusbandes nach dem vorhandenen Vorbild möglich wird. Demgegenüber ist eine formgleiche Vervollständigung der geschnitzten Zierelemente wegen der Größen- und Formunterschiede nicht möglich.

Auch bei dem nur mehr teilweise erhaltenen Ölzeit der linken Wandvorlage ist eine Ergänzung nicht vertretbar. Zwar wäre der Zweig durch die Übernahme der Blattformen eines anderen Zweiges mit der Handschrift des Künstlers rekonstruierbar, doch wäre jede Entscheidung für einen Zweig fehlerbehaftet, denn alle Zweige unterscheiden sich in der Ausführung der Blätter voneinander. Somit bedeutete jede Übertragung eine bewusst inkorrekte Ergänzung, wodurch diese Formübernahme auch nicht mehr als Rekonstruktion zu

¹⁴⁷ Die angebrachten Ergänzungen sind jedoch nur noch anhand der Sekundärdokumentation nachvollziehbar.

¹⁴⁸ Erkennbar an der Seitenwange des Schreins durch die Fehlstelle in der Fassung.

bezeichnen wäre.¹⁴⁹ Vielmehr wäre aufgrund der nicht formgleichen Zweige die Ergänzung als scheinbare Rekonstruktion mit der Hypothese vermischt.

Die fehlende Bekrönung wie auch die fehlenden kompositorischen Elemente der Malereien in den Wandfeldern werden nicht ergänzt, denn es würde sich hierbei um Hypothesen handeln.¹⁵⁰ Auch bei den Leuchtern sollen keine Retuschen erfolgen, denn diese wären auch formgebend und damit individueller Art. Demgegenüber besitzen die Retuschen bei den Rändern des Wasserschadens in der Ergänzung des einheitlichen Grundfarbtones rein handwerklichen Charakter.

Problematisch ist die Frage der Kittung der Malschichtausbrüche an der linken Wandvorlage. Unter dem Anspruch, dass durch das farbliche Ergänzen wieder eine geschlossene Architekturoberfläche vorgestellt werden soll, müsste in der Folgerichtigkeit das ursprüngliche Oberflächenniveau durch Kittung wiederhergestellt werden. Hierbei könnte jedoch leicht der Eindruck entstehen, dass die Oberfläche intakt erhalten und nur die Malerei verloren ist.¹⁵¹ Überlegungen zur technischen Durchführbarkeit sind an dieser Stelle wichtig. Denn aufgrund der zahlreichen, vielfach kleinteiligen Fehlstellen an der linken Wandvorlage besteht bei dem anschließenden Schleifen der Kittungen die Gefahr der Beschädigung der ursprünglichen Fassung.

Möglich wäre für einen geschlossenen Oberflächeneindruck auch eine farbliche Eintönung der Fehlstellen ohne Kittung.¹⁵² Dies würde optisch trotz der verschiedenen Niveaus¹⁵³ zunächst wohl funktionieren, jedoch würden die größeren farblichen Ergänzungen aufgrund ihrer unstrukturierten Oberfläche auffallen. Diese Methode besitzt jedoch einen formalen Fehlergehalt. Durch das zwischen den Farbtönen der Grundierung und des Hintergrundes vermittelnde farbliche, aber niveaueverschiedene Schließen kann eine Oberfläche weder anhand einer eindeutigen Farbigkeit, noch anhand eines einheitlichen Niveaus definiert werden. Vielmehr fände ein Verschleifen der Niveaus des Malgrundes, der Grundierung und des hellen Hintergrundes aufgrund des farbbasierten Zusammenziehens zu einer Oberfläche statt. Dadurch bekämen die Stellen, an denen die Grundierung offen bleibt, den falschen Anspruch einer Oberfläche. Diesen besitzt die Grundierung maltechnisch als Schicht unter der farbigen Oberflächenschicht aber nicht.

Eine weitere Möglichkeit wäre, die Entscheidung für eine Kittung jeweils vom Niveauunterschied zwischen Malschichtoberfläche und Ausbruch abhängig zu machen. Dies hieße diejenigen zu schließen oder deren Ränder abzuböscheln, deren Niveau deutlich tiefer liegt, und diejenigen, deren Ränder abgeflacht sind und dadurch bereits mit dem anderen Niveau verschliffen sind, zu belassen. Hierbei ergäbe sich gleichsam eine undefinierte Oberfläche.

Die Entscheidung für oder gegen eine Kittung an der linken Wandvorlage kann wohl im Verlauf der Maßnahmen am besten getroffen werden.

Bei den Fehlstellen in den farbigen Wandfeldern soll die Kittung auf das hier eindeutige Oberflächenniveau erfolgen. Die materialtechnisch bedingt geöffneten Konstruktionsfugen und Grundiergrate sollen nicht gekittet werden.

¹⁴⁹ Hier wird der Unterschied zum Akanthusblatt deutlich. Es handelt sich bei den Blättern nicht um eine formgleiche Wiederholung eines Motivs, also im Prinzip um eine Schablone, sondern um eine freie Gestaltung.

¹⁵⁰ Die Malerei wird in genügendem Maße vom Auge ergänzt, so dass ihre Unvollständigkeit zunächst nicht zu offensichtlich ist.

¹⁵¹ Dies müsste durch eine geeignete Retuschiermethode verhindert werden.

¹⁵² Diese Methode wird normalerweise für Wandmalereien verwendet. Dadurch dass aber die Ausmalung als Architekturfassung verstanden wird, soll sie hier diskutiert werden.

¹⁵³ Holzträger, Grundierung und heller Hintergrund.

4.2.2 Maßnahmenkonzept

Nach der Entnahme von Proben zur Analyse der Pilzgattung soll der mikrobiologische Befall und damit verbunden der Staub bei Figuren und Schrein trocken durch Lösung des Oberflächenmyzels mit einem weichen Pinsel und durch Absaugen entfernt werden.¹⁵⁴

Skulpturen

Bei der Jesusfigur eignen sich zum Niederlegen und Ausrichten der Holzfasern Silikonpinsel, Holzstäbchen und eventuell eine Pinzette. Anschließend sollen die ausgerichteten Holzfasern mit 3%iger Hausenblasenlösung¹⁵⁵ gefestigt werden. Eine 3%ige Lösung scheint aufgrund der hohen Klebekraft des Hausenblasenleims ausreichend. Zur Abnahme der Laufnase scheint eine erste Reduzierung durch Schleifen und eine Abnahme der dünnen Restschicht mit Lösungsmitteln geeignet.¹⁵⁶

Bei der Marienfigur scheint die mechanische Abnahme der Wachskittungen mit Spateln mit unterschiedlicher Kopfform sinnvoll. Durch den darunter befindlichen Wachsüberzug ist die Holzoberfläche vor Kratzern geschützt. Für die Abnahme des Wachsüberzugs ist sowohl die Entfernung mittels Siedegrenzbenzin 100-140° und Wattestäbchen, als auch eine Anlösung mit Kompressen und die anschließende Abnahme vorstellbar. Wahrscheinlich ist eine Kombination beider Methoden in Abhängigkeit der Stellen¹⁵⁷ sinnvoll.

Die Anfertigung des Postamentes soll sich werktechnisch an denen von Jesus und Joseph orientieren. Von diesen sind die Holzarten, das Höhenmaß und das Wellenleistenprofil zu übernehmen. Das Breiten- und Tiefenmaß ergibt sich aus dem Umriss des ehemaligen Postamentes an der Bodenplatte. Farbton und Glanzgrad sind in Versuchen zu ermitteln.

Schrein

Zur Festigung der Malschicht soll 3%ige Hausenblasenlösung¹⁵⁸ verwendet werden, ein Vornetzen mit Ethanol ist möglich. Hausenblasenleim entspricht dem Bindemittelsystem der Malschicht. Die Festigung der Ausbrüche im Holz soll im Hinblick auf die Kittungen und Ergänzungen mit einer Mischung von Haut- und Knochenleim im Verhältnis 1:1 erfolgen. Vor dem Anleimen der gelockerten Wellenleisten und Zierelemente an den Schrein müssen die Zwischenräume und Bruchkanten gereinigt werden. Die geleimten Partien werden mit Zwingen zusammengedrückt; Hostaphanfolie und Filz sind als Puffer zwischen Holzoberfläche und Zwingen zu legen.

Die Oberflächenreinigung soll zunächst trocken erfolgen. Für die Schreinaußenseiten und die Bodenplatte soll ein Wallmasterschwamm¹⁵⁹ verwendet werden. Dieser hinterlässt keine Materialrückstände und kann mit nur geringem Druck zur Schmutzaufnahme über die Oberfläche geführt werden. Für das Schreininnere scheint das Radiergranulat AG-K¹⁶⁰ geeignet. Dieses wird zur Schmutzaufnahme leicht über die Oberfläche gerollt. Eine feuchte Reinigung soll aufgrund der Beschaffenheit der Malschicht nicht erfolgen. Die Schreinaußenseiten können feucht gereinigt werden.

¹⁵⁴ Der Staubsauger muss hierfür mit einem zur Schimmelfentfernung geeigneten HEPA-Filter ausgerüstet sein. Aus gesundheitlichen Gründen sind bei der Entfernung Einmalhandschuhe, Schutzkleidung, Schutzbrille und eine Atemmaske mit geeignetem Filter zu tragen.

¹⁵⁵ Hausenblasenleim in destilliertem Wasser.

¹⁵⁶ Hierfür ist in Versuchen das geeignete Lösungsmittel oder Lösungsmittelgemisch zu finden.

¹⁵⁷ Fläche, Hinterschneidung, Locken etc.

¹⁵⁸ Hausenblasenleim in destilliertem Wasser.

¹⁵⁹ Dieser ist frei von Chemikalien, Lösungsmitteln und Additiven.

¹⁶⁰ Dieses Granulat entwickelte Restaurator ALFRED STEMP für die Papierrestaurierung.

Durch das Eindrücken der Nägel erfolgt die Fixierung der Bänder am Korpus. Beim Eindrücken mittels Zuziehens einer Zwinde soll ein Klötzchen zwischen Band und Zwinde gelegt werden. Das Glas der linken Türe soll mit entsprechend gefärbten Holzklötzchen fixiert werden. Die bessere Einpassung des Auszugsfensters ist wohl durch geringfügiges Abschleifen der Rahmenaußenkante zu erreichen. Die Materialrückstände und Farbspritzer sollen zunächst mechanisch durch ein Abschleifen mit Schleifpapier gedünnt und zur Vermeidung von Kratzern mit einem Lösungsmittel vollständig entfernt werden. Eine mechanisches Ablösen mit dem Skalpell ist wegen der Gefahr von Malschicht- und Fassungsverlusten nicht geeignet.

Zur Reduzierung der Stockflecken scheint das Radierpulver AG-L¹⁶¹ wegen seiner gering abrasiven Wirkung und der Möglichkeit des punktuellen Arbeitens zweckdienlich. Es kann auch ein Radierpulver aus pulverisiertem reinem Naturkautschuk-Radiergummi und leicht abrasiven Materialien selbst hergestellt werden.

Für die Ergänzungen der Ausbrüche im vorgeblendeten Holz und die Rekonstruktion der Wellenleisten ist Birnbaumholz¹⁶² zu verwenden. Die Ausbrüche sollen durch eine nach einer Negativform nachgeschnitzten Form ergänzt werden. Bei der Abformung der Ausbrüche ist zwischen Abformmasse und Holz eine Frischhaltefolie zu legen. Für die Herstellung identischer Wellenleisten sind die Profile abzunehmen, der Rekonstruktion des Akanthusbandes dient das vorhandene Band als Vorlage. Die nachgeschnitzten Formen und rekonstruierten Zierelemente sollen nach der Färbung der Oberfläche¹⁶³ mit einer Mischung aus Haut- und Knochenleim im Verhältnis 1:1 angeleimt werden.

Kleinere Ausbrüche im Holz sollen mit Kittmaterial aus Hautleim und Birnbaum- bzw. Fichtenmehl¹⁶⁴ geschlossen werden. Ein Zusatz von Hohlglaskügelchen könnte das Schwundverhalten der Masse verbessern.¹⁶⁵ Die Kittungen sind wiederum einzufärben.

Die Isolierung der Fehlstellen soll mit 1,5%iger Hautleimlösung¹⁶⁶ erfolgen. Als Material zur Kittung der Ausbrüche im Schreininneren soll eine Mischung aus Hautleim und Kreide verwendet werden.¹⁶⁷ Für die farblichen Ergänzungen sind Pastellkreiden oder auch Gouachefarben geeignet. Nachteilig bei Pastellkreiden ist ihre nur geringe adhäsive Bindung an den Untergrund, jedoch sind die zu ergänzenden Bereiche im Schreininneren vor Abrieb geschützt. Wichtig bei den farblichen Ergänzungen im einfarbigen Hintergrund ist, dass sie zurückhaltender als die Malerei bleiben müssen, die Fläche soll nur optisch geschlossen werden. Deshalb scheinen eine reine Strichretusche oder abstrahierende Technik als Retuschiermethode ungeeignet. Bei Pastellkreiden kann ein unruhiger Charakter durch ein Nebeneinandersetzen der Striche und deren Vertreiben vermieden werden. Bei Gouache scheint ein lasierender Farbauftrag geeignet.

¹⁶¹ Dieses Pulver entwickelte Restaurator ALFRED STEMP für die Papierrestaurierung. Es besteht aus Naturkautschuk und geringen Mengen Bimsmehl.

¹⁶² Dieses wurde mikroskopisch bestimmt. Vgl. Anhang Holzartenbestimmung.

¹⁶³ Der geeignete Farbton muss in vorherigen Versuchen ermittelt werden. Dies gilt im Folgenden bei allen die Außenseite betreffenden Ergänzungen.

¹⁶⁴ Die Verwendung von Birnbaum- oder Fichtenholz ist abhängig von der Lage der zu kittenden Stellen – in der Fassade aus Birnbaumholz oder im Korpus aus Fichtenholz.

¹⁶⁵ Bei kugeligen Füllstoffen besteht aufgrund der größtmöglichen Zusammenlagerung der Partikel ein günstiger Bindemittelbedarf. Dies verringert den Schwund.

¹⁶⁶ Hautleim in destilliertem Wasser.

¹⁶⁷ Kreide wurde mikroskopisch für die Grundierung des Schreines bestimmt. Es ist eine Leimmelerei anzunehmen. Vgl. Anhang Farbmittel-Bestimmung bzw. Beobachtungen zur Maltechnik.

Pflegemaßnahmen

Die Aktivität der nachgewiesenen Schimmelpilze *Penicillium expansum* und *Aspergillus niger* kann durch geringe Luftfeuchtigkeit und vorhandene Luftzirkulation unterbunden werden. Hierzu sind verschiedene Maßnahmen möglich. Das Einlegen von Art Sorb in das Schreinnere dient der Reduzierung der Luftfeuchtigkeit¹⁶⁸, auch können die Türen zur Luftzirkulation gering geöffnet werden.¹⁶⁹ Zugleich kann ein ätherischer Duftstoff mit fungizider Wirkung, wie zum Beispiel Thymol, in einen Luftraum des neu zu schaffenden Postamentes eingebracht werden. Im Extremfall ist ein Standortwechsel in Erwägung zu ziehen.¹⁷⁰

Die Skulpturen können mit einem weichen Pinsel, die Schreinaußenseiten mit einem weichen Tuch abgestaubt werden.

4.3 Durchgeführte Maßnahmen

Zunächst wurde an Skulpturen und Schrein der mikrobielle Befall entfernt. Das Oberflächenmyzel wurde mit einem Pinsel von der Holzoberfläche abgelöst und abgesaugt. Bei den Figuren und der Malerei wurde ein feiner, bei der Schreinaußenseite ein größerer Haarpinsel verwendet.¹⁷¹

Die Kittungen bei der Marienfigur wurden mechanisch mit einem Spatel entfernt.¹⁷² Versuche zur Abnahme des Überzuges ergaben eine gute Löslichkeit dessen mit Siedegrenzbenzin 100-140°. Bei der Jesusfigur wurden an der groben Verletzung im Holz die Holzfasern mit Holzstäbchen und Silikonpinseln niedergelegt und mit 3%iger Hausenblasenlösung fixiert. Die Laufnase an der Rückseite wurde mechanisch durch Abschleifen mit Schleifpapier entfernt.

Die Maßnahmen an den Schreinaußenseiten wurden von Kristina Schelinski im Rahmen des Fallstudienseminars SS 2007 durchgeführt. Die Beschreibung der durchgeführten Arbeiten erfolgte in ihrer Dokumentation.

¹⁶⁸ Die mit Art Sorb gefüllten Gaze-Kissen sind dabei so einzulegen, dass sie nicht zu augenfällig sind.

¹⁶⁹ Durch z-förmige Holzklötzchen zwischen den Rahmen von Tür und Mittelfenster bleibt die Öffnung. Negativ ist jedoch der Eintrag von Staub in das Schreinnere und die Erhöhung der Luftfeuchtigkeit bei kalter, feuchter Witterung.

¹⁷⁰ Da sich weitere Kunstgegenstände im Gang des Hofstocks befinden, wären auch diese auf einen aktiven Befall zu überprüfen und gegebenenfalls umfassendere Maßnahmen durchzuführen.

¹⁷¹ Der Staubsauger besaß den für die mikrobielle Entfernung notwendigen HEPA-Filter; da die Schimmelart zu dem Zeitpunkt noch unbekannt war, wurden aus gesundheitlichen Gründen Einmalhandschuhe, Schutzkleidung und Schutzbrille und eine Atemmaske mit geeignetem Filter getragen.

¹⁷² Die Abnahme des Wachsüberzuges und die Anfertigung des Postamentes sollen nach Ende der Ausstellung erfolgen. Die Durchführung dieser Maßnahmen war aus Zeitgründen nicht mehr vor Beginn der Ausstellung möglich.

Anhang

1	Bildmaterial.....	50
1.1	Skulpturen	50
1.2	Schrein.....	80
1.3	Skulpturengruppe im Schrein, um 1912.....	95
1.4	Bildwerke Weilheimer Künstler.....	96
1.5	Beispiele zum Heiligen Wandel.....	100
2	Lage des Holzkerns	105
3	Stückung.....	108
4	Holzartenbestimmung	111
5	Fassungs-Untersuchung – Querschlifflfe	117
6	Malschicht-Untersuchung – Querschlifflfe	141
7	Farbmittelbestimmung – Streupräparate	151
8	REM/EDX-Analyse	167
9	Dendrochronologie.....	173
10	Erhaltung	184
11	Mikrobiologische Untersuchung	213



Abb. 1: Gesamtaufnahme, Skulpturengruppe im Schrein



Abb. 2: Gesamtansicht, Skulpturengruppe



Abb. 3: Jesus, Vorderseite



Abb. 4: Jesus, Rückseite



Abb. 5: Jesus, linke Seite



Abb. 6: Jesus, rechte Seite



Abb. 7: Jesus, Ansicht des geneigten Kopfes



Abb. 8: Jesus, Profil von rechts



Abb. 9: Jesus, Profil von links



Abb. 10: Jesus, Portraitausschnitt



Abb. 11: Jesus, rechte Hand



Abb. 12: Jesus, Gewandfalten



Abb. 13: Jesus, Schleife



Abb. 14: Jesus, vorgewelter Umhang



Abb. 15: Jesus, Umhang



Abb. 16: Jesus, Umhang, tiefe Falten



Abb. 17: Jesus, Füße



Abb. 18: Jesus, linker Fuß



Abb. 19: Jesus, linkes Ohr,
Technoskopaufnahme



Abb. 20: Jesus, Finger rechte Hand,
Technoskopaufnahme



Abb. 21: Jesus, Schleife, Technoskopaufnahme



Abb. 22: Maria, Vorderseite



Abb. 23: Maria, über Eck



Abb. 24: Maria, Rückseite



Abb. 25: Maria, linke Seite



Abb. 26: Maria, rechte Seite



Abb. 27: Maria, aus Obersicht,
Dübel erkennbar



Abb. 28: Maria, aus Untersicht,
Sägespuren erkennbar



Abb. 29: Maria, aus Untersicht,
Spuren der Bildhauereisen



Abb. 30: Maria, aus Untersicht,
Sägespuren



Abb. 31: Maria, nach Abnahme der Kittungen



Abb. 32: Maria, Kopf, nach Abnahme der Kittungen



Abb. 33: Maria, Kopf, mit Kittung der Grübchen



Abb. 34: Maria, mit Kittung der Grübchen



Abb. 35: Maria, rechte Seite



Abb. 36: Maria, rechter Arm, geraffter Umhang



Abb. 37: Maria, rechtes Bein



Abb. 38: Maria, Oberkörper



Abb. 39: Maria, Schnürung



Abb. 40: Maria, Schleife



Abb. 41: Maria, rechte Hand mit Raffung des Gewandes



Abb. 42: Maria, Holzkern



Abb. 43: Maria, Stückerung



Abb. 44: Maria, rechtes Auge,
Technoskopaufnahme



Abb. 45: Maria, Schnürung,
Technoskopaufnahme



Abb. 46: Joseph, Vorderseite



Abb. 47: Joseph, über Eck



Abb. 48: Joseph, Rückseite



Abb. 49: Joseph, linke Seite



Abb. 50: Joseph, rechte Seite



Abb. 51: Joseph, Untersicht



Abb. 52: Joseph, Kopf, frontal



Abb. 53: Joseph, rechtes Ohr, Tönung



Abb. 54: Joseph, Kopf, Profil



Abb. 55: Joseph, Raffung des Umhangs



Abb. 56: Joseph, Unhang, Faltenwurf



Abb. 57: Joseph, Umhang, Faltenwurf



Abb. 58: Joseph, Faltenwurf



Abb. 59: Joseph, Unterkörper



Abb. 60: Joseph, Schuhstrümpfe



Abb. 61: Joseph, Knie, Tönung



Abb. 62: Joseph, linke Hand, Adern



Abb. 63: Joseph, Umhang, Schnitzspuren
Bildhauereisen



Abb. 64: Joseph, Umhang, Schnitzspuren
Bildhauereisen



Abb. 65: Schrein, Gesamtansicht, Frontseite



Abb. 66: Schrein, Gesamtansicht, Rückseite



Abb. 67: Schrein, Gesamtansicht, linke Seite



Abb. 68: Schrein, Gesamtansicht, rechte Seite



Abb. 69: Schrein, Segmentbogengiebel



Abb. 70: Schrein, unterer Schreinkorpus, rechte Seite, florales Zierelement der Frieszone



Abb. 71: Schrein, Auszug, linke Volute



Abb. 72: Schrein unterer Schreinkorpus, rechte Volute

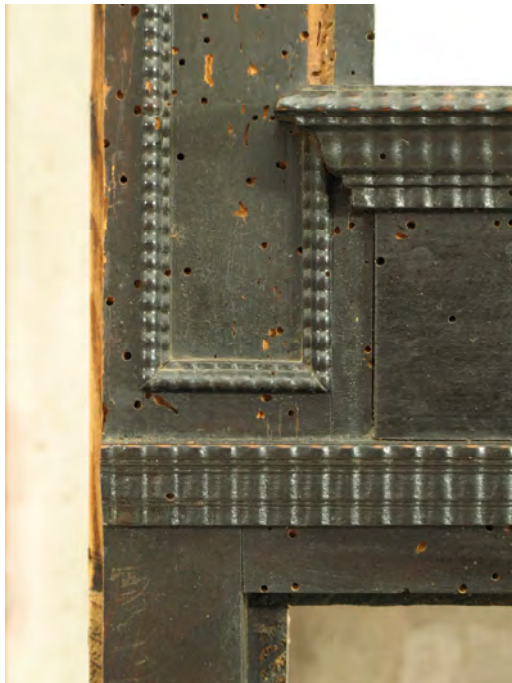


Abb. 73: Schrein, Übergang unterer Schreinkorpus – Auszug, rechte Seite



Abb. 74: Schrein, Übergang unterer Schreinkorpus – Auszug, linke Seite



Abb. 75: Schrein, Auszug, rechtes Wandfeld



Abb. 76: Schrein, unterer Schreinkorpus, Übergang Seitenwange – schräges Brett



Abb. 77: linke Türe, Gesamtaufnahme, Frontseite



Abb. 78: Schrein, unterer Schreinkorpus, linke Seite, Band zum Einhängen der Türe



Abb. 79: rechte Türe, Gesamtaufnahme, Frontseite



Abb. 80: rechte Türe, Hebelschloss und Holzklötzchen



Abb. 81: Mittelfenster, Gesamtaufnahme, Frontseite

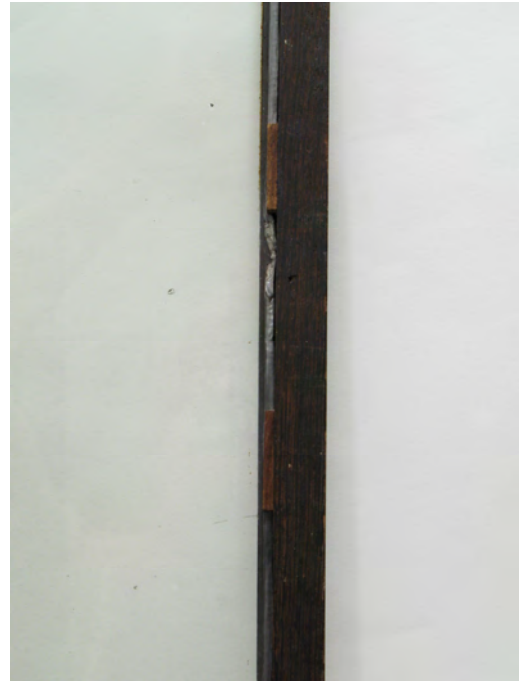


Abb. 82: Mittelfenster, Holzklötzchen



Abb. 83: Auszugfenster, Gesamtaufnahme, Frontseite



Abb. 84: Auszugfenster, linke Rahmenleiste, Riegelschloss



Abb. 85: Schrein, Ausmalung, mittleres Wandfeld



Abb. 86: Schrein, Ausmalung, mittleres Wandfeld, Engel



Abb. 87: Schrein, Ausmalung, mittleres Wandfeld, florales Ornament



Abb. 88: Schrein, Ausmalung, mittleres Wandfeld, Blütenkelch



Abb. 89: Schrein, Ausmalung, rechtes Wandfeld



Abb. 90: Schrein, Ausmalung, rechtes Wandfeld, Lilien



Abb. 91: Schrein, Ausmalung, rechtes Wandfeld, Engel



Abb. 92: Schrein, Ausmalung, rechtes Wandfeld, Pentimenti



Abb. 93: Schrein, Ausmalung, linkes Wandfeld



Abb. 94: Schrein, Ausmalung, linkes Wandfeld, Rosen

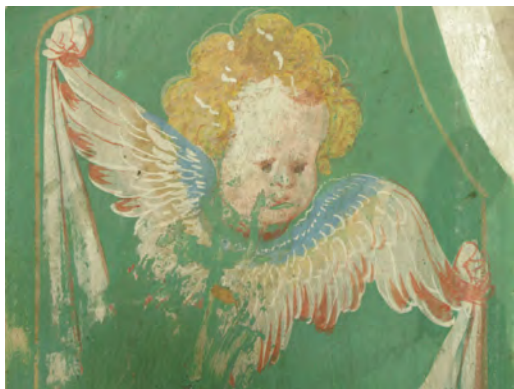


Abb. 95: Schrein, Ausmalung, linkes Wandfeld, Engel



Abb. 96: Schrein, Ausmalung, linkes Wandfeld, Rose



Abb. 97: Schrein, Ausmalung, Wandvorlage



Abb. 98: Schrein, Ausmalung, Wandvorlage



Abb. 99: Schrein, Ausmalung, Wandvorlage,
Vorzeichnung



Abb. 100: Schrein, Ausmalung, linke, untere Seitenwand



Abb. 101: Schrein, Ausmalung, rechte, untere Seitenwand



Abb. 102: Schrein, Ausmalung, rechte, untere Seitenwand, Kandelaber



Abb. 103: Schrein, Ausmalung, oberes Wandfeld



Abb. 104: Schrein, Ausmalung, oberes Wandfeld, florales Ornament



Abb. 105: Schrein, Ausmalung, oberes Wandfeld, Taube



Abb. 106: Schrein, Ausmalung, linke, obere Seitenwand



Abb. 107: Schrein, Ausmalung, linke, obere Seitenwand, Detail der Öllampe



Abb. 108: Schrein, Ausmalung, rechte, obere Seitenwand

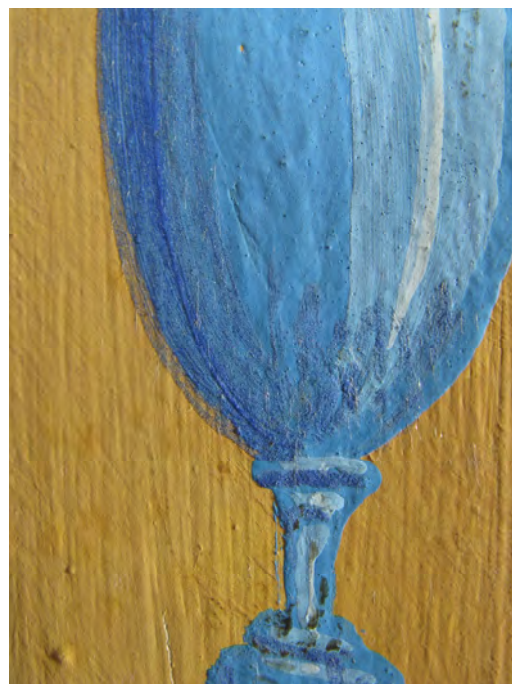


Abb. 109: Schrein, Ausmalung, rechte, obere Seitenwand, Detail der Öllampe



Abb. 110: Schrein, Ausmalung, linke Deckenwölbung



Abb. 111: Schrein, Ausmalung, Deckenwölbung unter Auszug



Abb. 112: Schrein, Ausmalung, Decke



Abb. 113: Schrein, Ausmalung, Decke, Blasenbildung



Abb. 114: Skulpturengruppe im Schrein, um 1912
Aus: DOLL 1912, S. 128, Abb. 38.



Abb. 115: Maria einer Kreuzigungsgruppe, GEORG PETEL, 1631, Städtische Kunstsammlungen Augsburg
Aus: KREMPEL 2007, S. 126



Abb. 116: Johannes einer Kreuzigungsgruppe, GEORG PETEL, 1631, Städtische Kunstsammlungen Augsburg
Aus: KREMPEL 2007, S. 127



Abb. 117: Christus Salvator, GEORG PETEL, 1632, St. Moritz-Kirche Augsburg
Aus: KREMPEL 2007, S. 129



Abb. 118: Christkind, GEORG PETEL, 1632, Barfüßerkirche Augsburg
Aus: KREMPEL 2007, S. 132



Abb. 119: Geißelung Christi, GEORG PETEL,
um 1625/26, Bayerisches
Nationalmuseum München
Aus: KREMPEL 2007, S. 49



Abb. 120: Hl. Sebastian, GEORG PETEL,
um 1630, Sebastianskapelle
Aislingen
Aus: KREMPEL 2007, S. 116



Abb. 121: Hl. Hieronymus, GEORG PETEL,
um 1630
Aus: KREMPEL 2007, S. 98



Abb. 122: Hl. Sebastian, GEORG PETEL, um
1630
Aus: KREMPEL 2007, S. 114



Abb. 123: Muttergottes, HANS DEGLER, 1621,
Pfarrkirche Weilheim-Unterhausen
Aus: SAUERMOST 1988, S. 91



Abb. 124: Muttergottes, HANS DEGLER,
vor 1620, Zisterzienser-
Klosterkirche Aldersbach
Aus: SAUERMOST 1988, S. 88



Abb. 125: Christkind, HANS DEGLER, um
1620, Stadtmuseum Weilheim
Aus: SAUERMOST 1988, S. 85



Abb. 126: Eva, BARTHOLOMÄUS STEINLE, um
1610, Zisterzienser-Stiftskirche
Stams
Aus: SAUERMOST 1988, S. 95



Abb. 127: Thronende Muttergottes,
CHRISTOPH ANGERMAIR, um 1622,
Stadtpfarrkirche Weilheim
Aus: SAUERMOST 1988, S. 123



Abb. 128: Hl. Katharina, CHRISTOPH
ANGERMAIR, um 1622, Pfarrkirche
Hirtelbach
Aus: SAUERMOST 1988, S. 125



Abb. 129: weibliche Heilige, süddeutsch, evtl.
Weilheim, 1. Hälfte 17. Jh.
Aus: ZOEGE VON MANTEUFFEL 1969, S. 462,
WU 59



Abb. 130: Muttergottes, Nachfolge HANS
ULRICH GLÖCKLER,
1. Viertel 17. Jh.
Aus: ZOEGE VON MANTEUFFEL 1969, S. 483,
WU 103



Abb. 131: Der Heilige Wandel, HIERONYMUS WIERIX, Antwerpen um 1600
Aus: ERLEMANN 1993, S. 91, Abb. 38



Abb. 132: Der Heilige Wandel, SCHELTE À BOLSWERT (nach RUBENS), Antwerpen um 1630/45
Aus: ERLEMANN 1993, S. 91, Abb. 37



Abb. 133: Maria und Joseph führen Jesus an der Hand, MICHAEL FURTNER, Basel um 1485
Aus: ERLEMANN 1993, Tafel XIII



Abb. 134: Die Heilige Familie, JACOB CORNELISZ VAN AMSTERDAM, Gouda 1500
Aus: ERLEMANN 1993, S. 95, Abb. 39



Abb. 135: Die Heilige Familie, JOHANN PHILIPP STEUDNER, Augsburg vor 1690

Aus: ERLEMANN 1993, S. 106, Abb. 49



Abb. 136: Der Heilige Wandel, anonym, Köln 1722

Aus: ERLEMANN 1993, S. 105, Abb. 48



Abb. 137: Der Heilige Wandel, anonym, Würzburg um 1625

Aus: ERLEMANN 1993, S. 103, Abb. 46



Abb. 138: Der Heilige Wandel, B. ANTHONIUS CÖATGEN (?), Mainz 1727

Aus: ERLEMANN 1993, S. 104, Abb. 47



Abb. 139: Kanzel in der Loreto-Kirche von Hergiswald, um 1650/60
Aus: ERLEMANN 1993, S. 102, Abb. 45



Abb. 140: Der Heilige Wandel, anonym, Altarbild in Loreto bei Zug, Anfang 18. Jh.
Aus: ERLEMANN 1993, S. 110, Abb. 53



Abb. 141: Der Heilige Wandel, CHRISTOPH JACOB, Josephkapelle Wilhams, 1715
Aus: ERLEMANN 1993, S. 111, Abb. 55



Abb. 142: Der Heilige Wandel, Kapelle Eigenhofen, Mitte 17. Jh.
Aus: FELMAYER 1967, Abb. 23



Abb. 143: Der Heilige Wandel, Franziskanerkirche Bücsüszentásló
Aus: AGGHÁZY 1967, S. 326, Abb. 12



Abb. 144: Der Heilige Wandel, KASSIAN GÖTSCH, Längenfeld, um 1670
Aus: ERLEMANN 1993, S. 117, Abb. 59



Abb. 145: Der Heilige Wandel, B. FAISTENBERGER, Reith bei Kitzbühel, um 1680
Aus: FELMAYER 1967, Abb. 37



Abb. 146: Der Heilige Wandel, ANDREAS THAMASCH, Pfarrkirche Strengen, 1691
Aus: HÖRING, KOLLER 1999, S. 112



Abb. 147: Der Heilige Wandel, anonym,
Wasserburg am Inn, 1668
Aus: ERLEMANN 1993, Tafel XV



Abb. 148: Votivbild, anonym, 1758
Aus: ERLEMANN 1993, Tafel XIV



Abb. 149: Der Heilige Wandel, anonym,
Zunftstange der Holzarbeiter,
Klausen, 2. Hälfte 17. Jh.
Aus: ERLEMANN 1993, S. 113, Abb. 56



Abb. 150: Jesus, Maria, Joseph, HEINRICH
NÜSSER, 2. Hälfte 19. Jh.
Aus: ERLEMANN 1993, S. 168, Abb. 85













Holzartenbestimmung

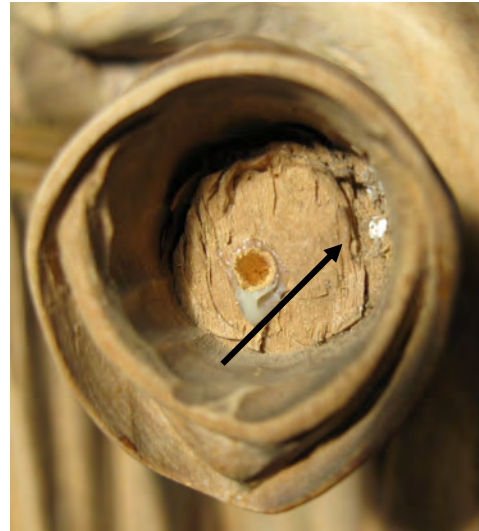
Objekt: Jesus

Entnahmestelle: linker Arm, Aushöhlung für Handansatz (F HA 1)

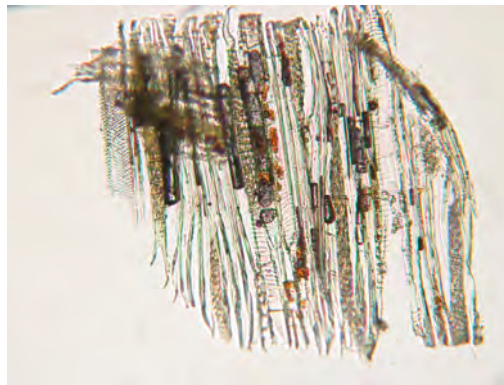
Entnahmestelle in Ansicht:



Detailaufnahme der Entnahmestelle:



Aufnahme der Probe unter sichtbarem Licht, 10fache Vergrößerung:



Mikroskopische Charakteristika:

Gefäße: zerstreut angeordnet, zahlreich, einzeln und paarig, in kurzen radialen Reihen, eckig und klein, einfache Durchbrechungen, spiralgige Verdickungen

Parenchym: häufig, einzeln und in einreihigen kurzen Tangentialbändern zwischen den Fasern des Grundgewebes, Längsparenchym mit rötlich-bräunlichen Inhaltsstoffen

Holzstrahlen: ein- bis sechsreihig, häufig dreireihig, homogen, Tüpfel

Fasern: Grundgewebe aus Libriformfasern und Fasertracheiden

Interpretation: Linde

Linde besitzt ein weißliches bis gelbliches Holz, das öfter eine rötliche oder hellbraune Tönung aufweist. Zuweilen ist das Holz grünlich gestreift oder gefleckt. Es ist mattglänzend.

Die Jahrringgrenzen sind wenig ausgeprägt, und Kern- und Splintholz sind farblich nicht unterschieden. Das Holz ist weich und mittelschwer. (Vgl. GROSSER 1977, S. 186.)

Holzartenbestimmung

Objekt: Maria

Entnahmestelle: Unterseite, neben linker Fußsohle (F HA 2)

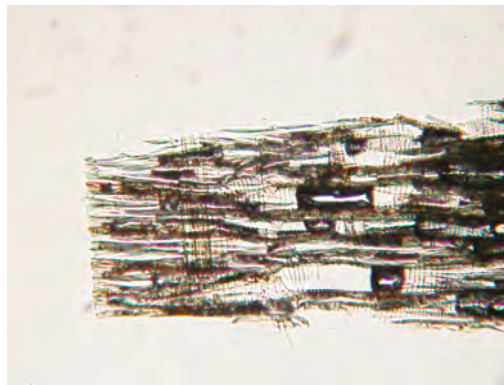
Entnahmestelle in Ansicht:



Detailaufnahme der Entnahmestelle:



Aufnahme der Probe unter sichtbarem Licht, 10fache Vergrößerung:



Mikroskopische Charakteristika:

Gefäße: zerstreut angeordnet, zahlreich, einzeln und paarig, in kurzen radialen Reihen, eckig und klein, einfache Durchbrechungen, spiralförmige Verdickungen

Parenchym: häufig, einzeln und in einreihigen kurzen Tangentialbändern zwischen den Fasern des Grundgewebes, Längsparenchym mit rötlich-bräunlichen Inhaltsstoffen

Holzstrahlen: ein- bis sechsstufig, häufig dreistufig, homogen, Tüpfel

Fasern: Grundgewebe aus Librifasern und Fasertracheiden

Interpretation: Linde

Linde besitzt ein weißliches bis gelbliches Holz, das öfter eine rötliche oder hellbraune Tönung aufweist. Zuweilen ist das Holz grünlich gestreift oder gefleckt. Es ist mattglänzend. Die Jahrringgrenzen sind wenig ausgeprägt, und Kern- und Splintholz sind farblich nicht unterschieden. Das Holz ist weich und mittelschwer. (Vgl. GROSSER 1977, S. 186.)

Holzartenbestimmung

Objekt: Joseph

Entnahmestelle: linker Unterschenkel, Rückseite, absteher Holzspan (F HA 3)

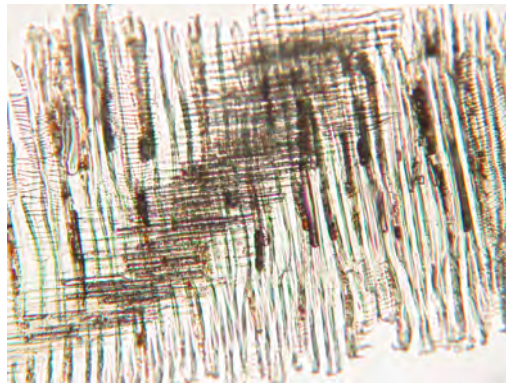
Entnahmestelle in Ansicht:



Detailaufnahme der Entnahmestelle:



Aufnahme der Probe unter sichtbarem Licht, 10fache Vergrößerung:



Mikroskopische Charakteristika:

Gefäße: zerstreut angeordnet, zahlreich, einzeln und paarig, in kurzen radialen Reihen, eckig und klein, einfache Durchbrechungen, spiralförmige Verdickungen

Parenchym: häufig, einzeln und in einreihigen kurzen Tangentialbändern zwischen den Fasern des Grundgewebes, Längsparenchym mit rötlich-bräunlichen Inhaltsstoffen



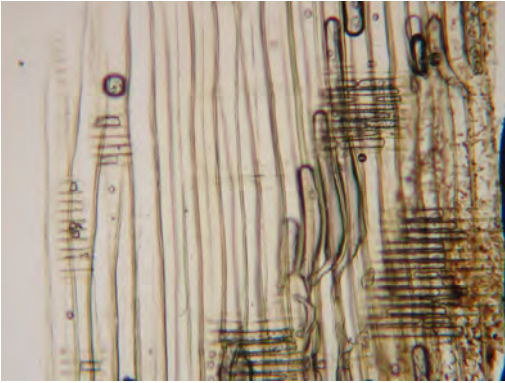
Holzstrahlen: ein- bis sechsreihig, häufig dreireihig, homogen, Tüpfel

Fasern: Grundgewebe aus Librifasern und Fasertracheiden

Interpretation: Linde

Linde besitzt ein weißliches bis gelbliches Holz, das öfter eine rötliche oder hellbraune Tönung aufweist. Zuweilen ist das Holz grünlich gestreift oder gefleckt. Es ist mattglänzend.

Die Jahrringgrenzen sind wenig ausgeprägt, und Kern- und Splintholz sind farblich nicht unterschieden. Das Holz ist weich und mittelschwer. (Vgl. GROSSER 1977, S. 186.)

Holzartenbestimmung	
Objekt: Schrein	
Entnahmestelle: Schreinkorpus, Rückseite, unterer Rahmenfries (S HA 1)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Aufnahme der Probe unter sichtbarem Licht, 10fache Vergrößerung:	
	
Mikroskopische Charakteristika: Tracheiden: Jahrringe deutlich voneinander abgesetzt, Übergang Spätholz – Frühholz gleitend, Spätholztracheiden infolge dickerer Zellwände und kleinerer radialer Durchmesser von den Frühholztracheiden deutlich unterschieden, Hoftüpfel Holzstrahlen: einreihig, harzgangführende Strahlen im Mittelteil mehrreihig, zwischen 3-10 Zellen, heterozellular, Parenchym: spärlich vorhanden, Zellen dickwandig, Tüpfel Harzkanäle: vertikale Harzkanäle einzeln, zumeist im Spätholz, Epithelzellen dickwandig	
Interpretation: Fichte Fichte besitzt ein gelblich-weißes Holz mit seidigem Glanz. Die Jahrringgrenzen sind deutlich ausgeprägt, das Spätholz ist rötlich-gelb. Splint- und Kernholz sind farblich nicht unterschieden. Das Holz ist weich und mittelschwer. (Vgl. GROSSER 1977, S. 74.)	

Holzartenbestimmung

Objekt: Schrein

Entnahmestelle: Auszug, vorgeblendetes Holz, konkaver Bogen, rechte Seite (S HA 2)

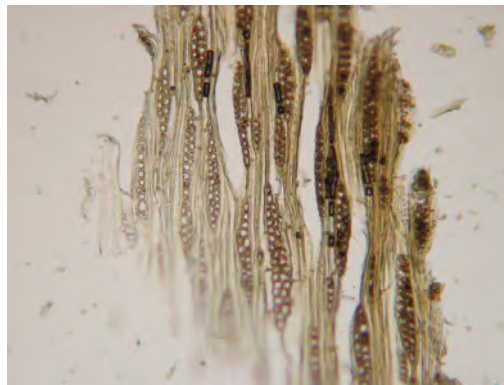
Entnahmestelle in Ansicht:



Detailaufnahme der Entnahmestelle:



Aufnahme der Probe unter sichtbarem Licht, 10fache Vergrößerung:



Mikroskopische Charakteristika:

Gefäße: zerstreutporig, sehr gleichmäßig über den Jahrring verteilt,

Parenchym: reichlich vorhanden, braune Färbung, Einzelstränge und kleine Zellgruppen, teilweise rhombische Kristalle

Holzstrahlen: zweireihig, relativ kurz, mit runden Zellen im Holzstrahl

Fasern: ziemlich dickwandig, überwiegend aus fein getüpfelten Fasertracheiden bestehend

Interpretation: Birnbaum

Birnbaum besitzt ein blass rötliches bis rötlichbraunes Holz. Ältere Bäume besitzen häufig einen dunkelrandigen Kern. Die Jahrringgrenzen sind als schmale Linien ausgebildet. Splint- und Kernholz sind farblich nicht unterschieden. Das Holz ist hart und schwer.

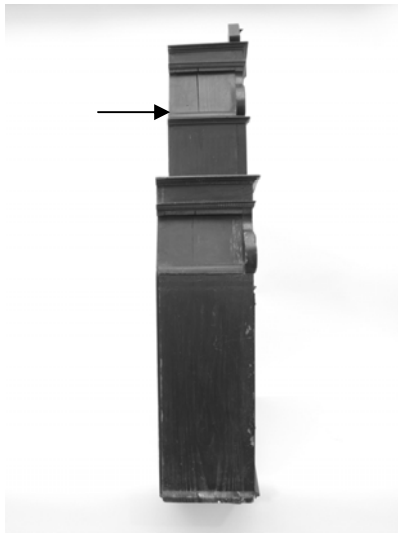
(Vgl. GROSSER 1977, S. 166.)

Holzartenbestimmung

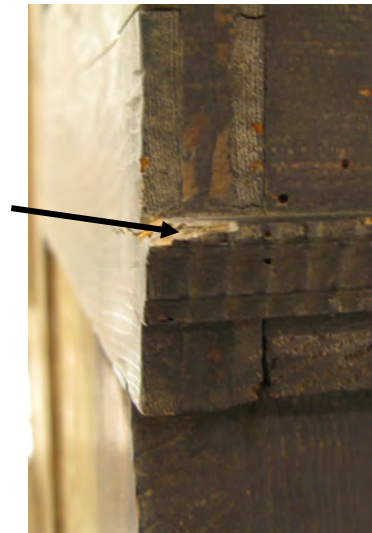
Objekt: Schrein

Entnahmestelle: Auszug, Gesimswellenleiste, hintere Kante, linke Seite (S HA 3)

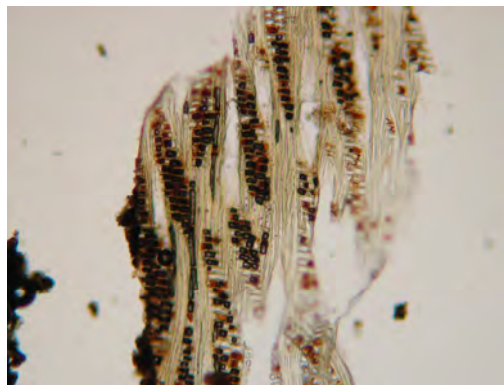
Entnahmestelle in Ansicht:



Detailaufnahme der Entnahmestelle:



Aufnahme der Probe unter sichtbarem Licht, 10fache Vergrößerung:



Mikroskopische Charakteristika:

Gefäße: zerstreutporig, sehr gleichmäßig über den Jahrring verteilt,

Parenchym: reichlich vorhanden, braune Färbung, Einzelstränge und kleine Zellgruppen, teilweise rhombische Kristalle



Holzstrahlen: zweireihig, relativ kurz, mit runden Zellen im Holzstrahl

Fasern: ziemlich dickwandig, überwiegend aus fein getüpfelten Fasertracheiden bestehend

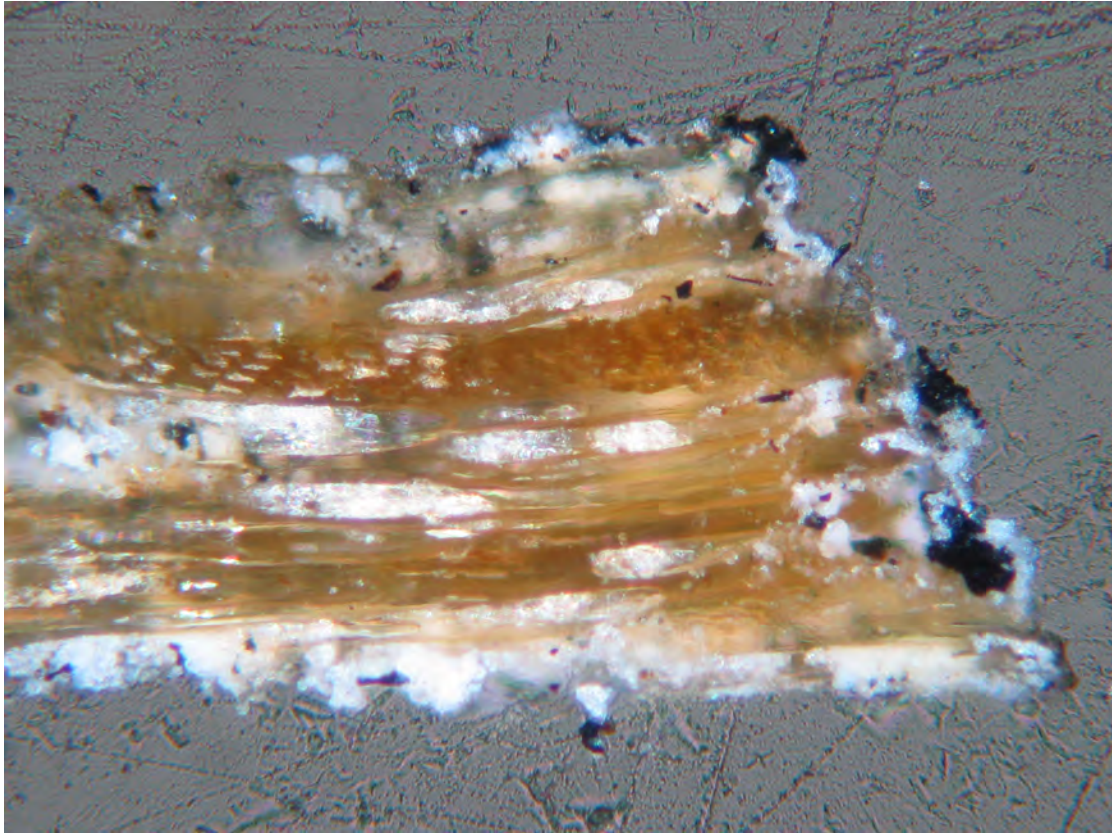
Interpretation: Obstholz, vermutlich Birnbaum, jedoch keine eindeutige Unterscheidung zu Apfelbaum möglich

Birnbaum besitzt ein blass rötliches bis rötlichbraunes Holz. Ältere Bäume besitzen häufig einen dunkelrandigen Kern. Die Jahrringgrenzen sind als schmale Linien ausgebildet. Splint- und Kernholz sind farblich nicht unterschieden. Das Holz ist hart und schwer.

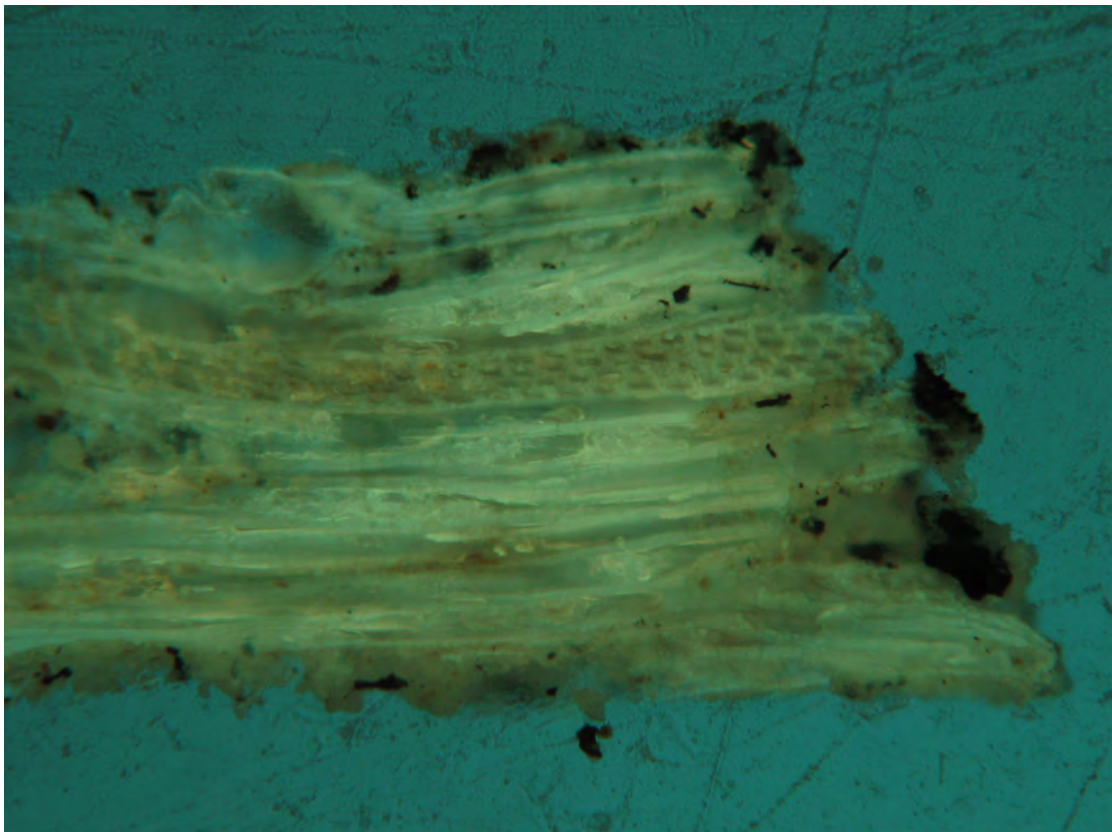
Das Holz des Apfelbaums ist dem des Birnbaums sehr ähnlich und kann leicht verwechselt werden. (Vgl. GROSSER 1977, S. 166.)



Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Joseph	
Entnahmestelle: Haare, Rückseite, Übergang der Haare zum Kragen (F QS 1)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)	Interpretation der Schichten:
1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen 2 Schicht mit weißen und schwarzen Partikeln	1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen 2 graue Farbschicht

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

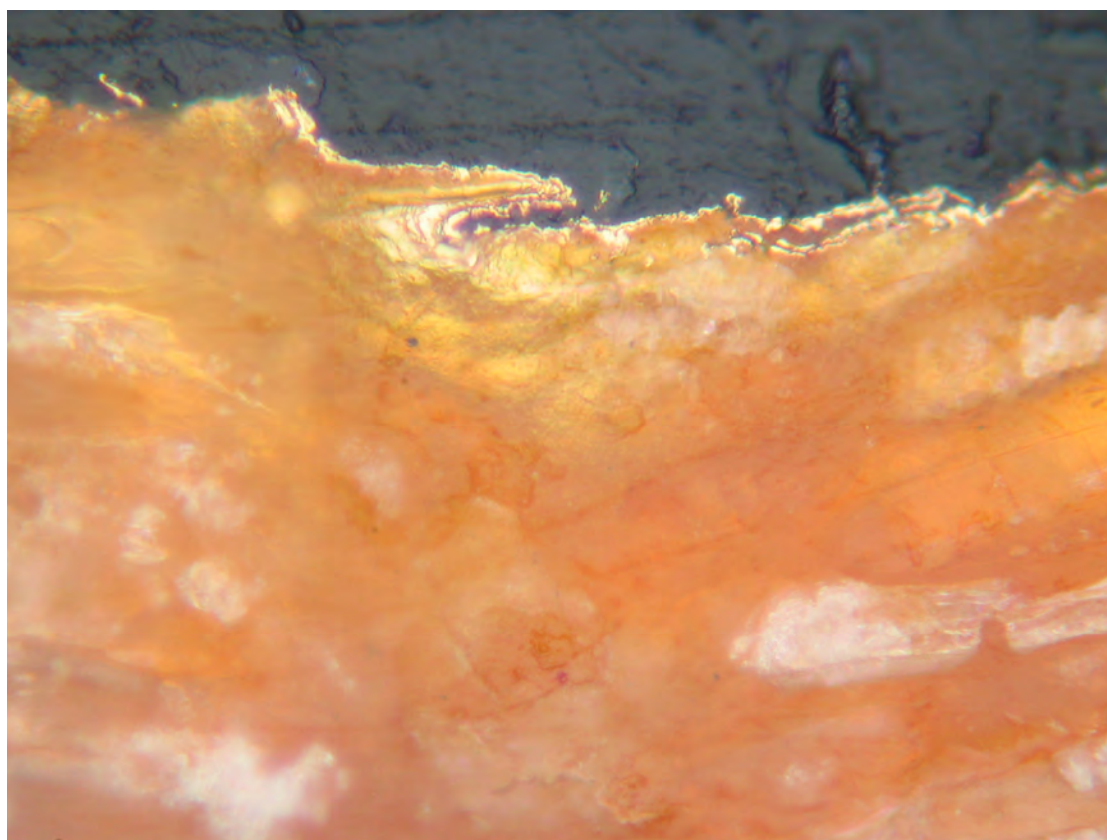


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

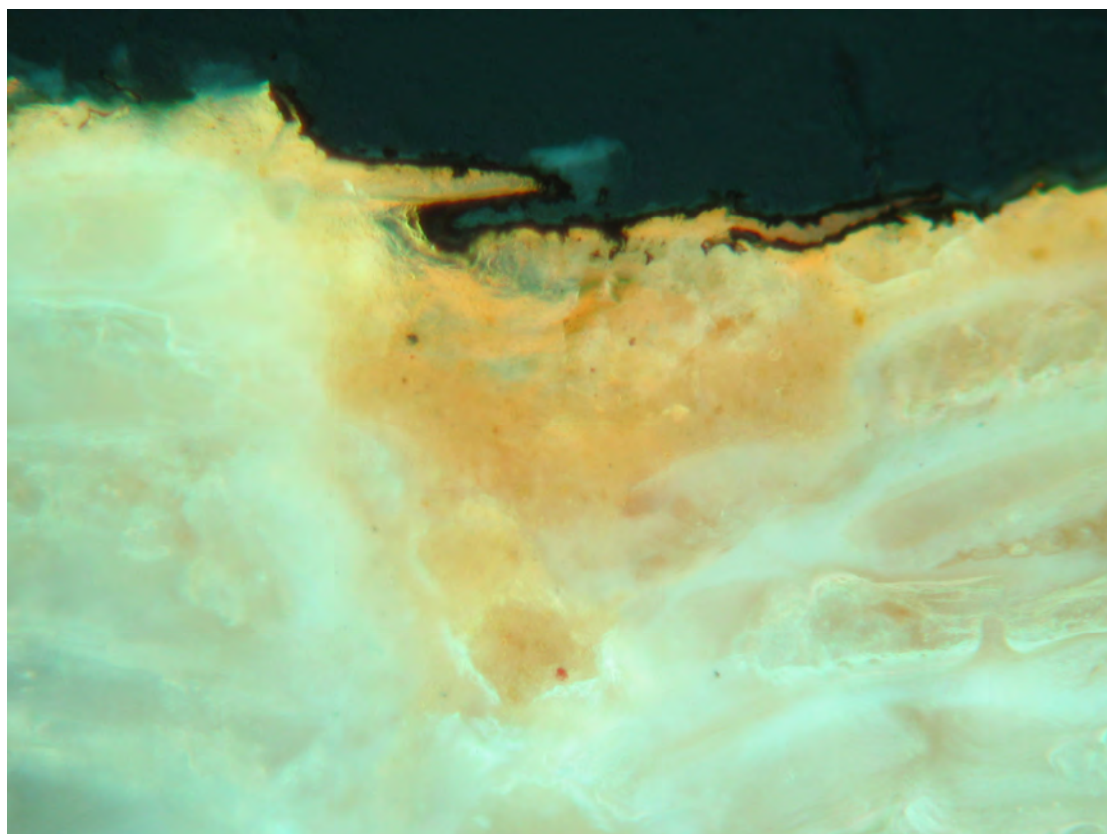




Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Joseph	
Entnahmestelle: rechte Seite, Umhangsaum, tiefe Falte (F QS 2)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)	Interpretation der Schichten:
<p>1 braune, poröse Schicht, dick, mit weißen Einschlüssen</p> <p>2 transparente Schicht, tief eingedrungen in Schicht 1, starke Fluoreszenz im UV</p> <p>3 orange Schicht, geringe Fluoreszenz im UV</p> <p>4 metallisch glänzende Schicht, sehr dünn</p> <p>5 transparente Schicht, dünn, geringe Fluoreszenz im UV</p>	<p>1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen</p> <p>2 Isolierschicht, ins Holz eingedrungen, wohl Leim</p> <p>3 Anlegemittel</p> <p>4 Schlagmetall, wohl Blattgold</p> <p>5 Überzug? Festigungsmittel?</p>

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 50fache Vergrößerung:



Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 50fache Vergrößerung:

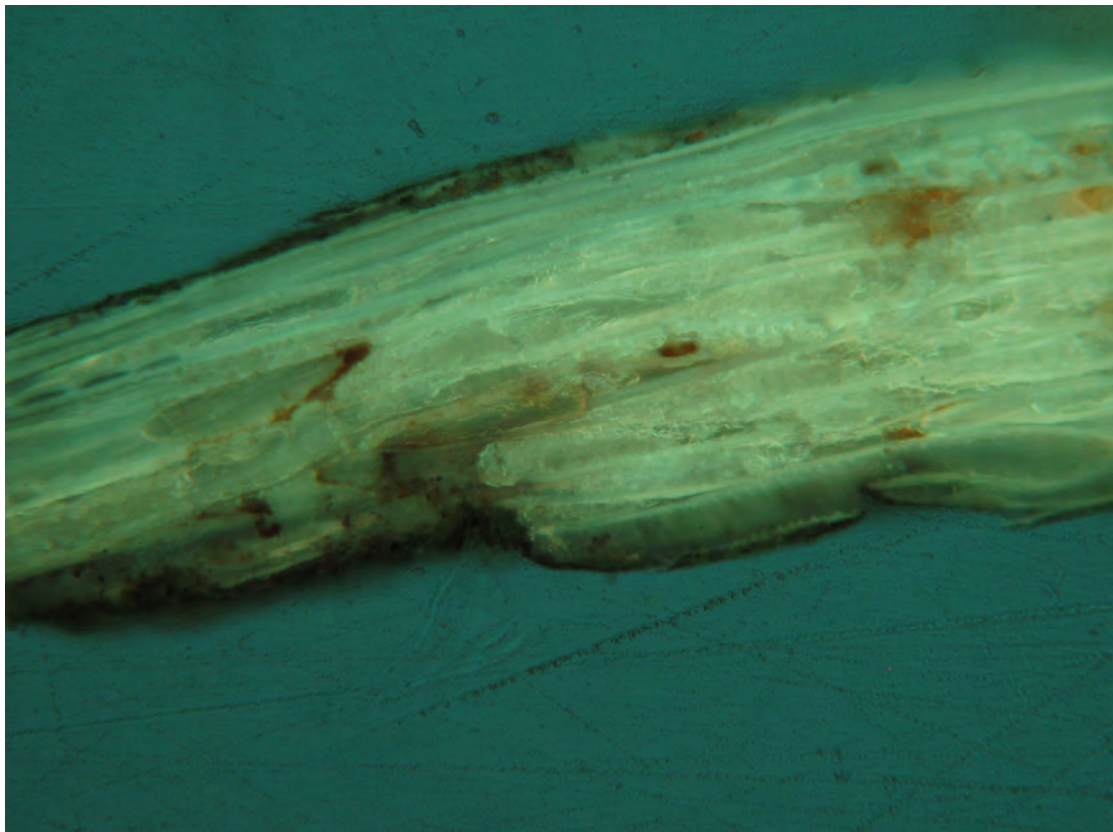



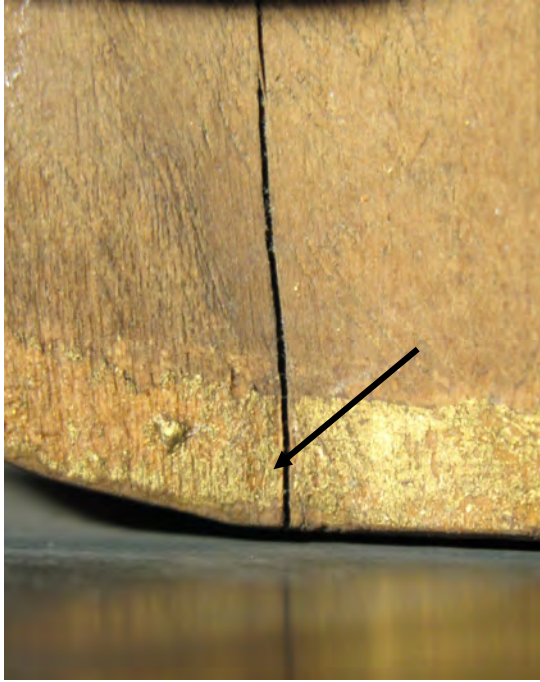
Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Jesus	
Entnahmestelle: Rückseite, Gewand, Riss, mittig (F QS 3)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)	Interpretation der Schichten:
1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen 2 dunkle Schicht, dunkle und rote Partikel	1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen 2 Überzug? Schmutz?

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

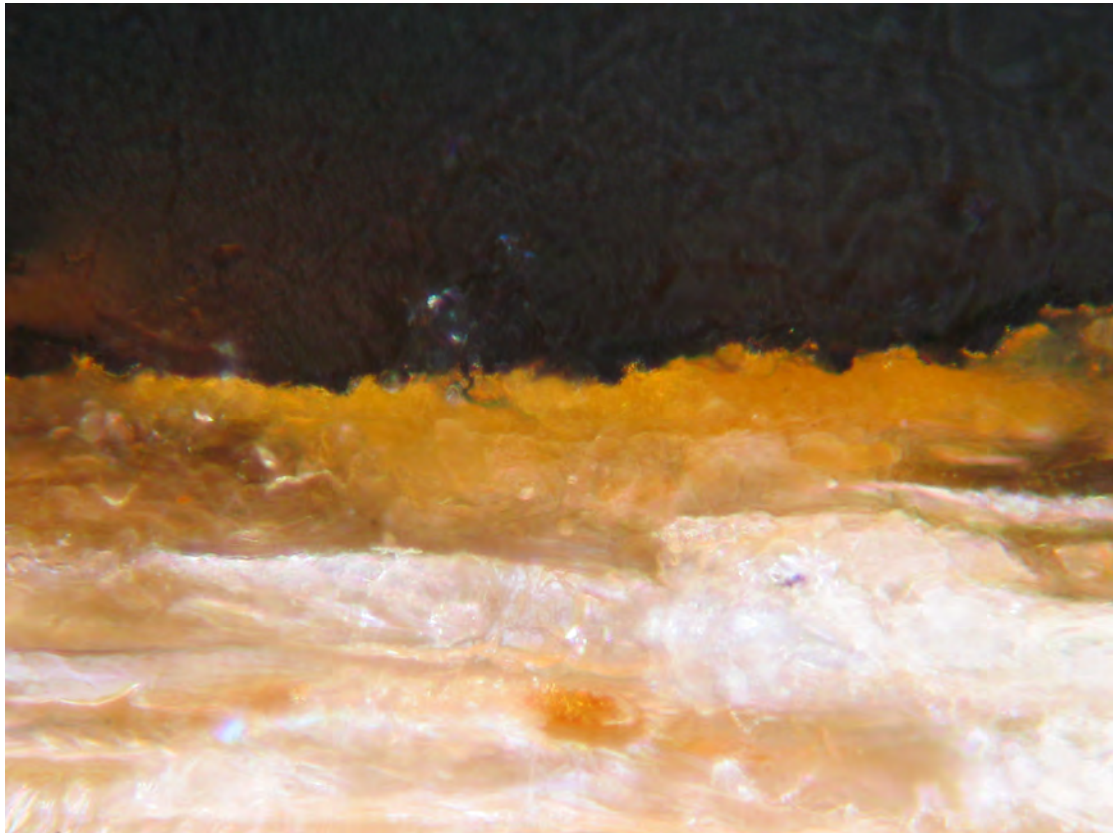


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

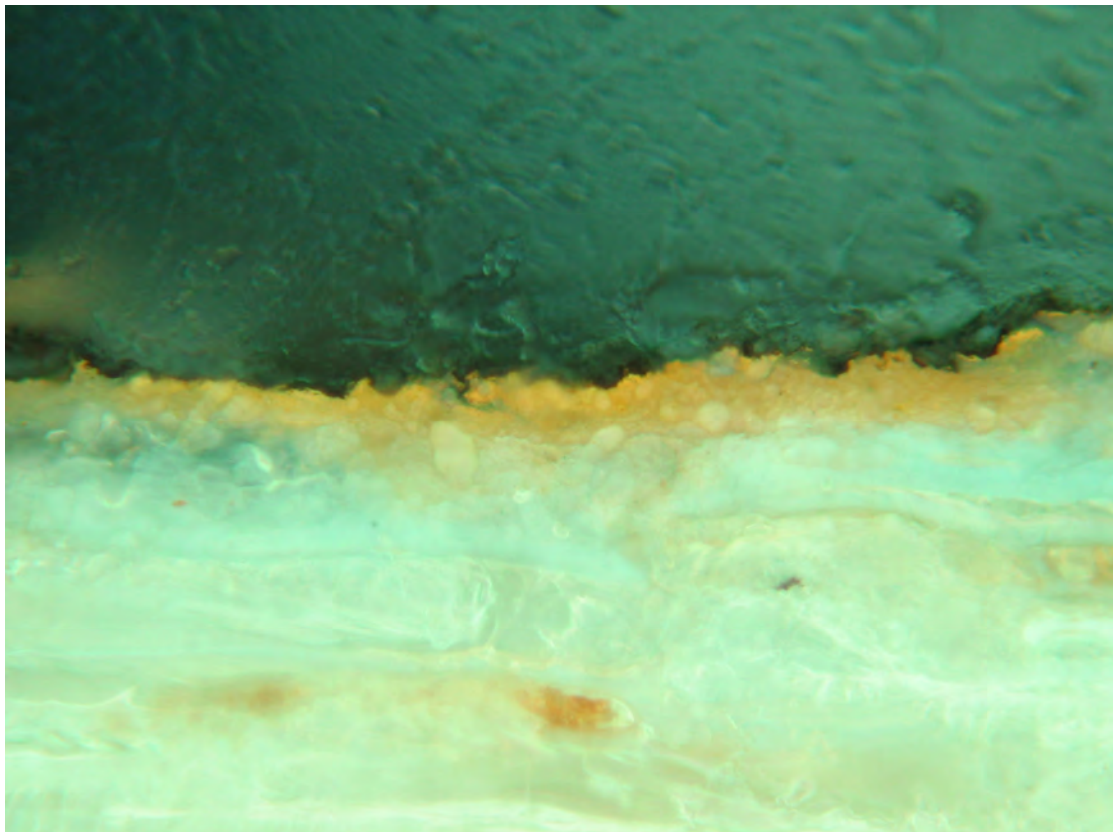




Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Jesus	
Entnahmestelle: Rückseite, Gewandsaum, linke Seite, Riss (F QS 4)	
Entnahmestelle in Ansicht: 	Detailaufnahme der Entnahmestelle: 
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben) 1 braune, poröse Schicht, mit weißen Einschlüssen, starke Fluoreszenz im UV 2 orange Schicht, geringe Fluoreszenz im UV 3 metallisch glänzende Schicht, sehr dünn 4 dunkle Schicht	Interpretation der Schichten: 1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen, Holz isoliert, wohl Leim, 2 Anlegemittel 3 Schlagmetall, wohl Blattgold 4 Überzug? Schmutz? vgl. Schicht 2 bei (6)

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 50fache Vergrößerung:

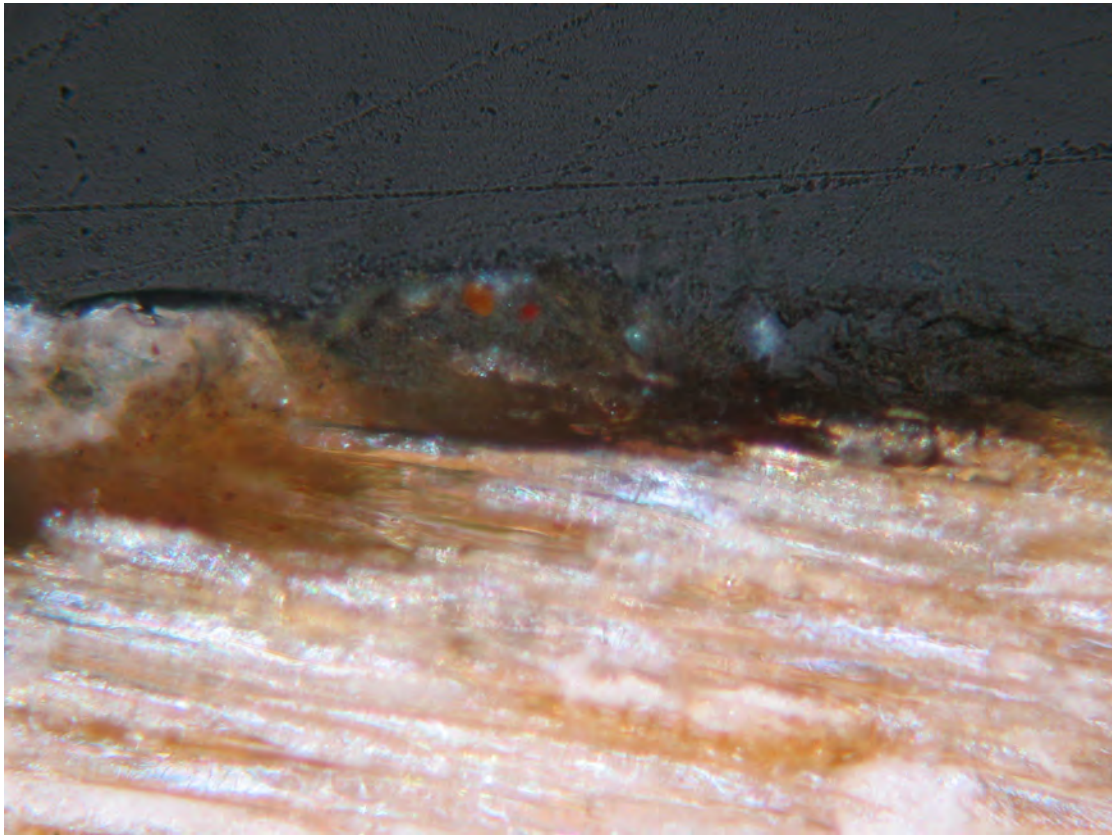


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 50fache Vergrößerung:

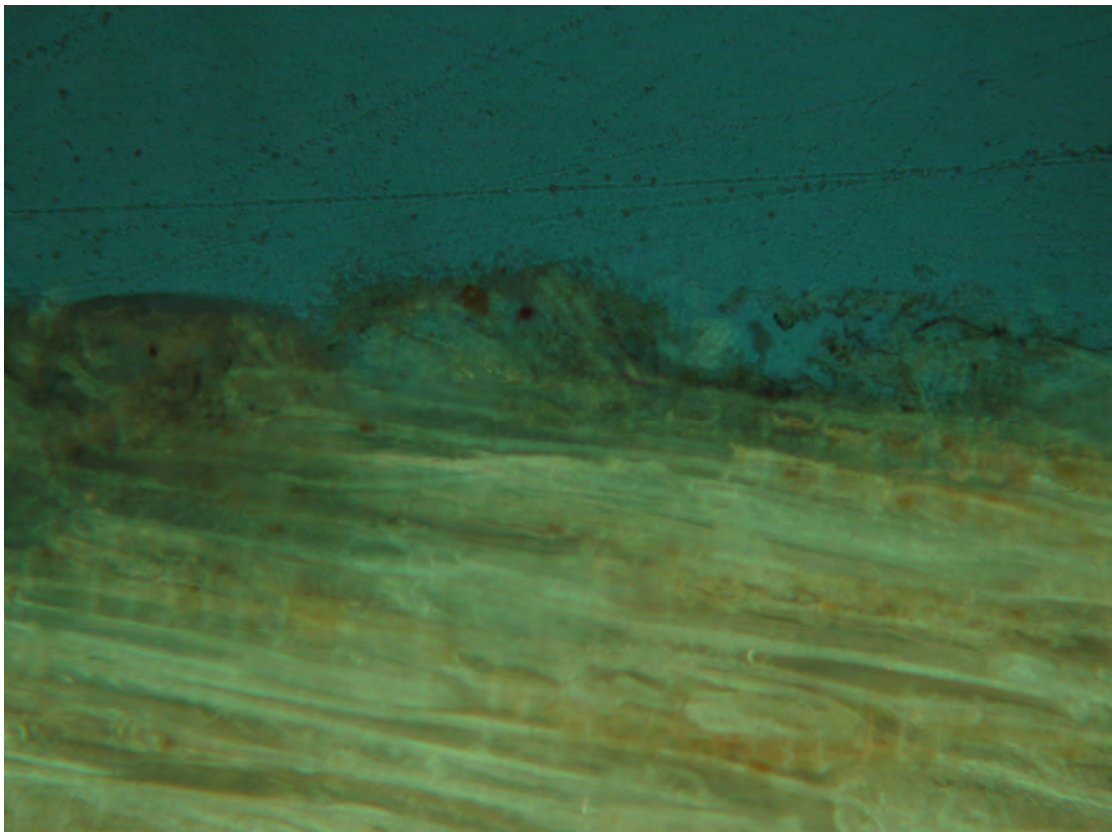




Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Maria	
Entnahmestelle: Rücken, mittig, oberhalb des Holzdübels (F QS 5)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)	Interpretation der Schichten:
1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen 2 dunkle, transparente Schicht, körnig	1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen 2 Überzug? Schmutz?

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

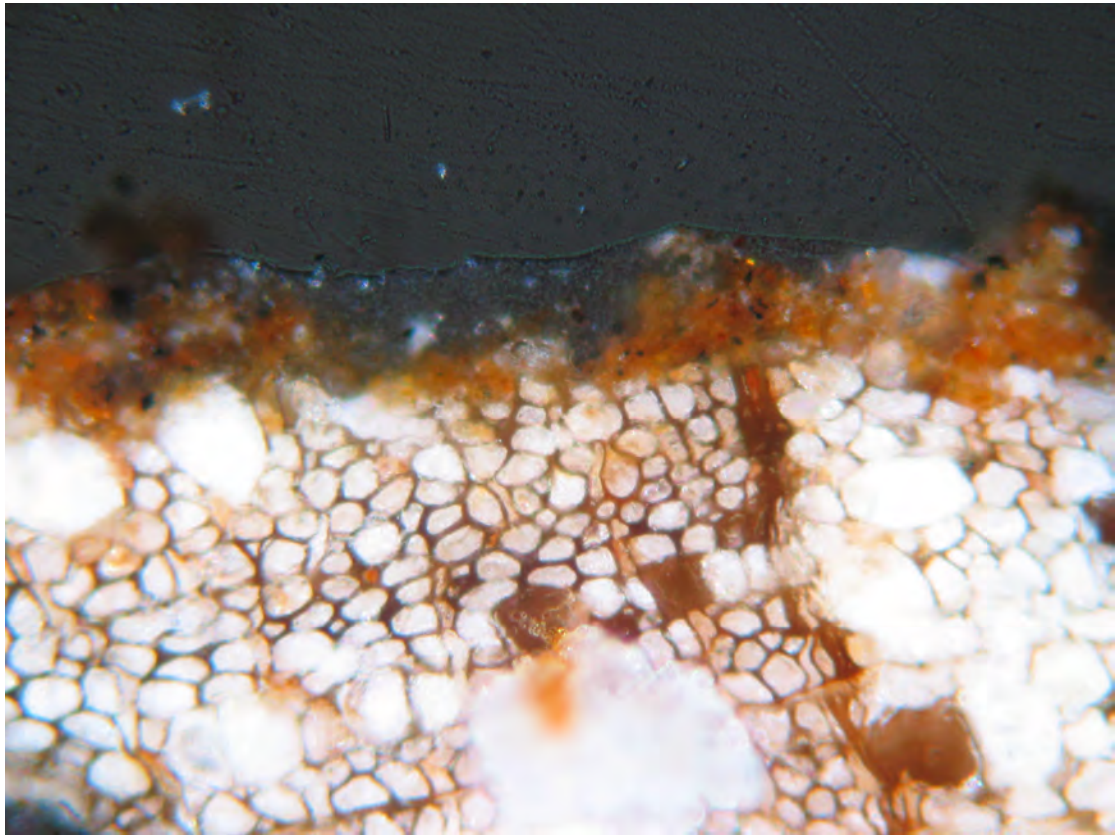


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

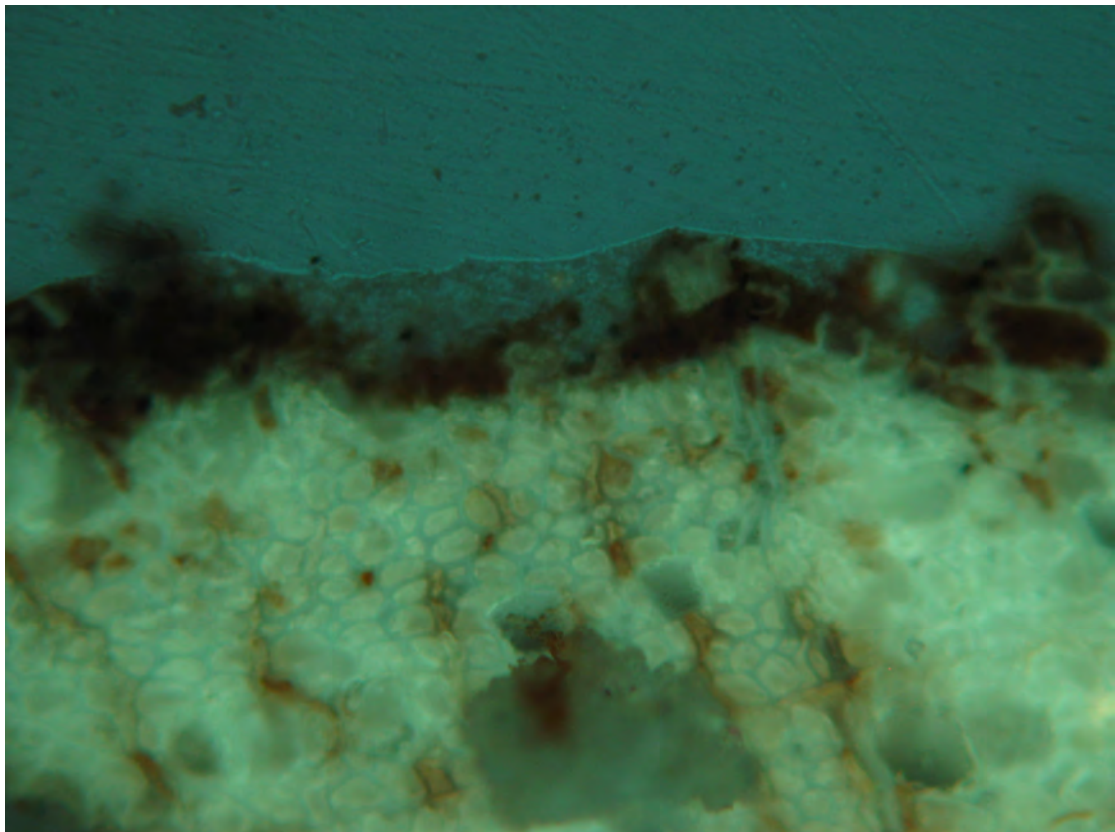


Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Maria	
Entnahmestelle: Haare, Locke unterhalb linkem Ohr, Rückseite (F QS 7)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)	Interpretation der Schichten:
<ul style="list-style-type: none">1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen2 orange-braune Schicht mit schwarzen Partikeln3 dunkle, transparente Schicht, Partikel4 helle Schicht, sehr dünn, Fluoreszenz im UV	<ul style="list-style-type: none">1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen2 orange-braune Farbschicht3 Überzug? Wachs ?4 Überzug? Festigungsmittel?

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

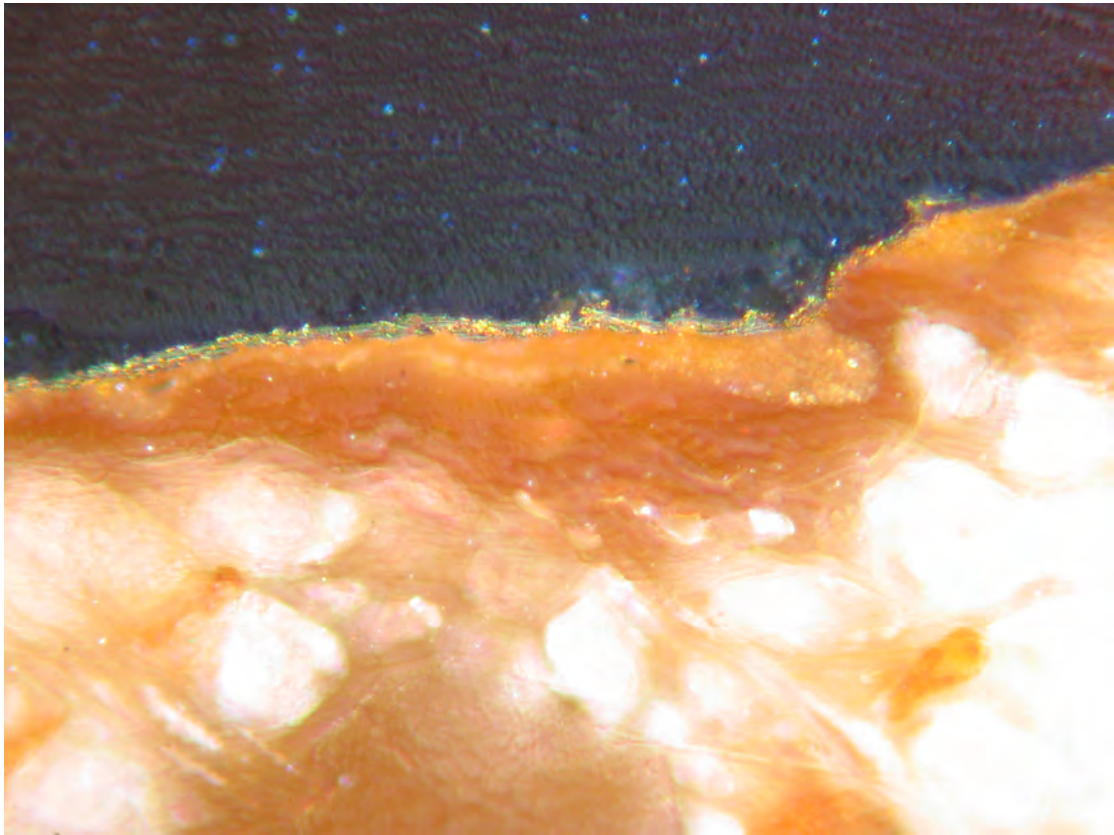


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

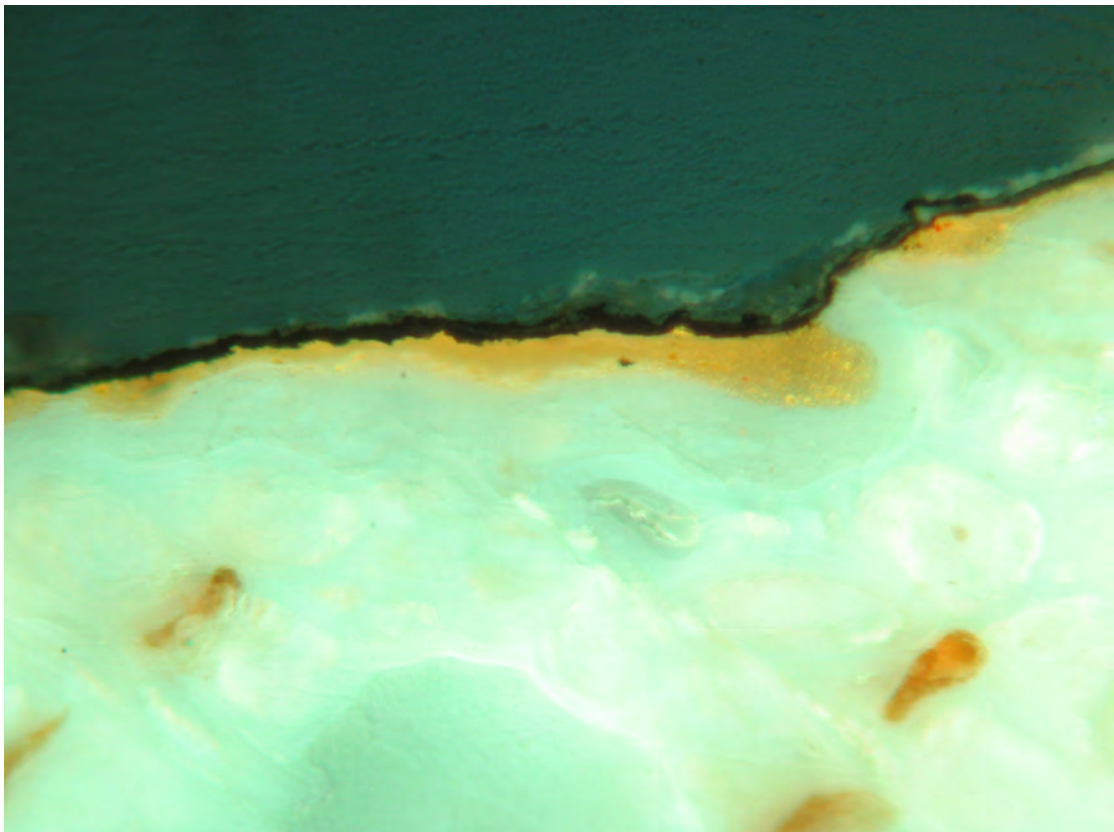




Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Maria	
Entnahmestelle: Rückseite Umhangsaum, mittig, Bodenhöhe (F QS 9)	
<p>Entnahmestelle in Ansicht:</p> 	<p>Detailaufnahme der Entnahmestelle:</p> 
<p>Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen 2 transparente Schicht, tief eingedrungen in Schicht 1, starke Fluoreszenz im UV 3 orange Schicht, geringe Fluoreszenz im UV 4 metallisch glänzende Schicht, dünn 5 dunkle Schicht 6 helle Schicht, sehr dünn, Fluoreszenz im UV 	<p>Interpretation der Schichten:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen 2 Isolierschicht, ins Holz eingedrungen, wohl Leim 3 Anlegemittel 4 Schlagmetall, wohl Blattgold 5 Überzug ? Wachs ? 6 Überzug? Festigungsmittel?

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 50fache Vergrößerung:

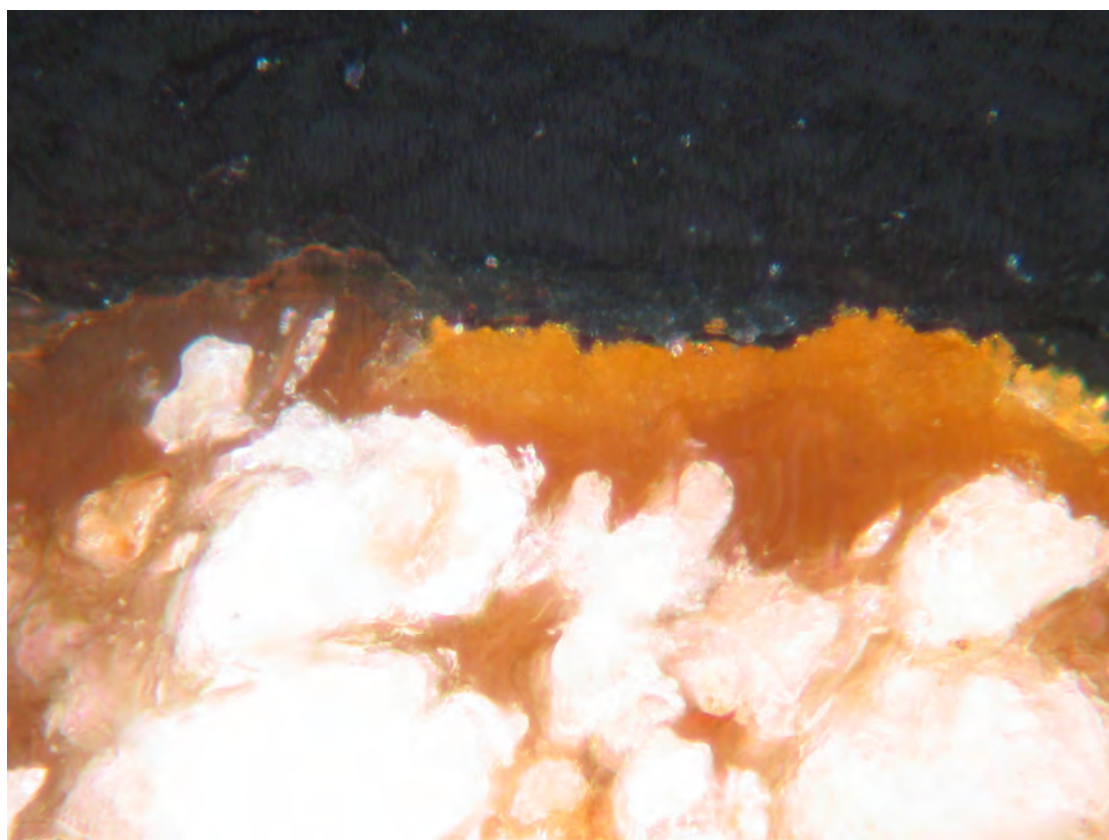


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 50fache Vergrößerung:





Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Maria	
Entnahmestelle: rechte Seite, Umhangsaum, Bodenhöhe (F QS 12)	
Entnahmestelle in Ansicht: 	Detailaufnahme der Entnahmestelle: 
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben) 1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen 2 transparente Schicht, tief eingedrungen in Schicht 1, starke Fluoreszenz im UV 3 orange Schicht, geringe Fluoreszenz im UV 5 metallisch glänzende Schicht, dünn 6 dunkle Schicht, dünn	Interpretation der Schichten: 1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen 2 Isolierung, ins Holz gedrungen, wohl Leim 3 Anlegemittel 4 Schlagmetall, wohl Blattgold 5 Überzug? Wachs?

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 50fache Vergrößerung:



Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 50fache Vergrößerung:





Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Maria	
Entnahmestelle: Haare, rückseitig, Schulterbereich (F QS 14)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)	Interpretation der Schichten:
<ul style="list-style-type: none">1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen2 orange-braune Schicht mit schwarzen Partikeln3 dunkle, transparente Schicht, leicht glänzend	<ul style="list-style-type: none">1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen2 orange-braune Farbschicht3 Überzug ? Wachs ?

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

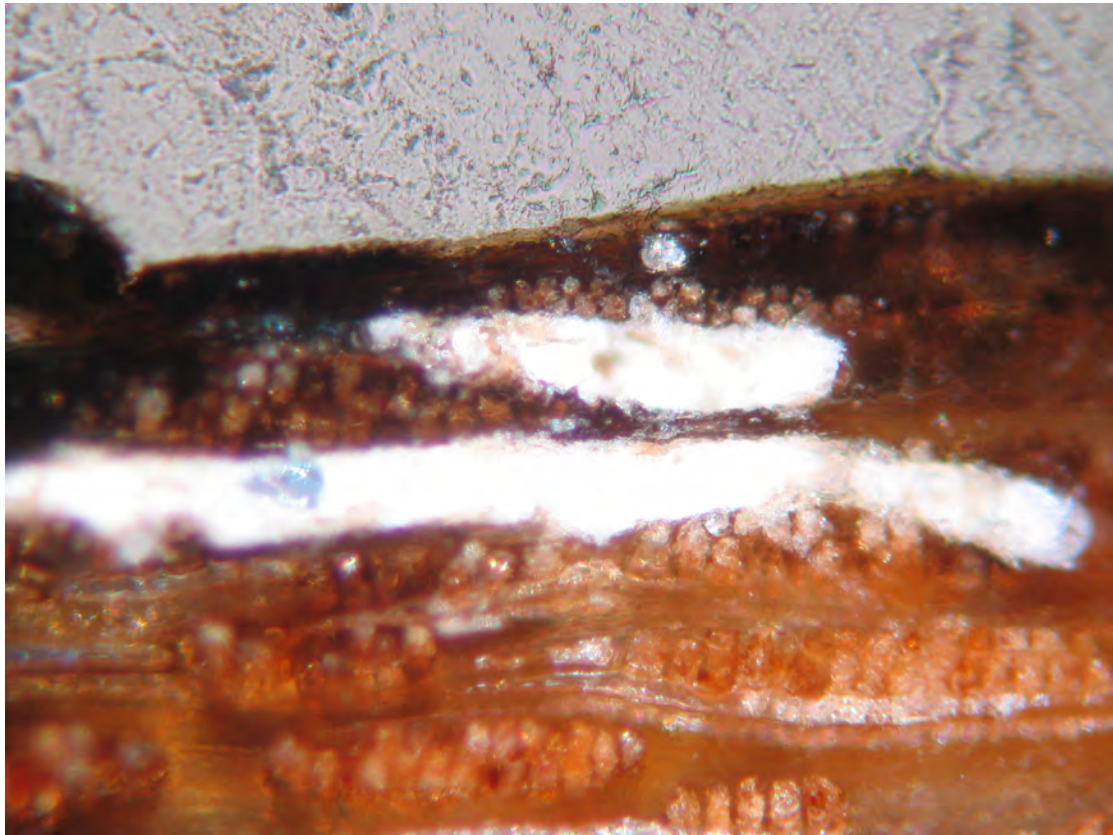


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

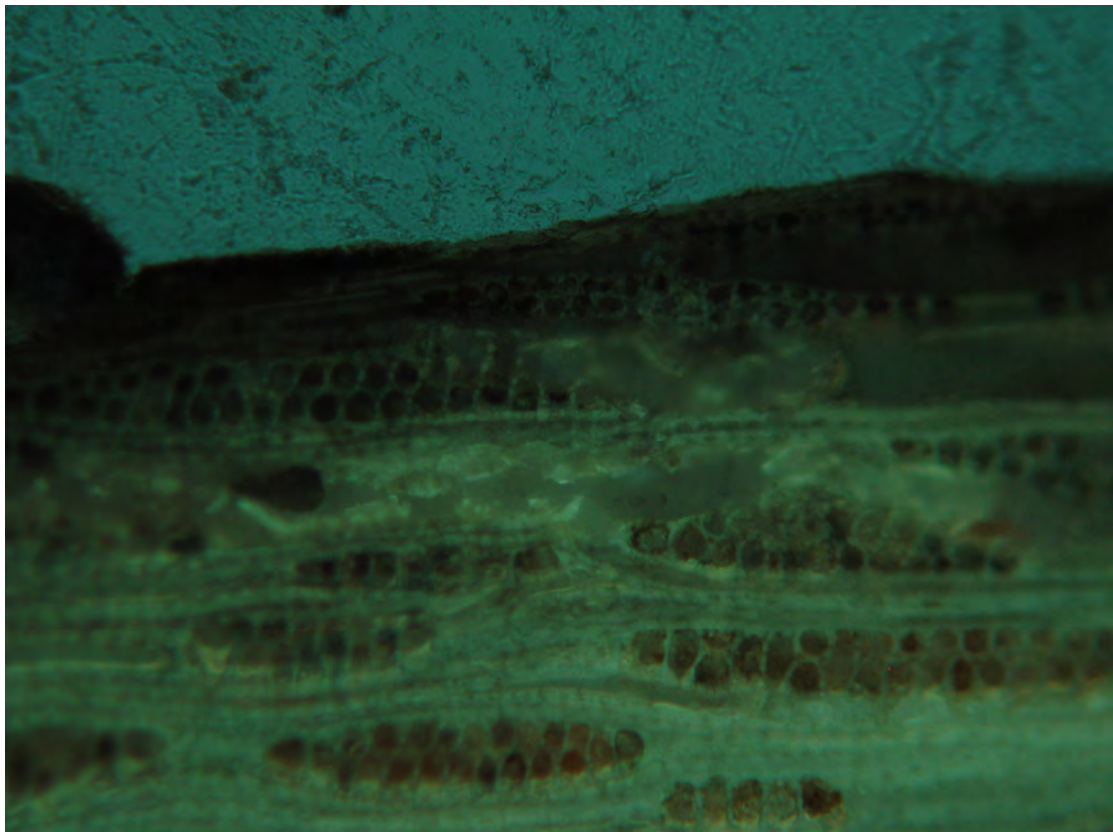




Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Postament der Jesus-Figur	
Entnahmestelle: Unterseite, rechte, seitliche Platte, Bodenkante (F QS 10)	
Entnahmestelle in Ansicht: 	Detailaufnahme der Entnahmestelle: 
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben) 1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen 2 schwarze Schicht, dünn, in Schicht 1 eingedrungen	Interpretation der Schichten: 1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen 2 färbende Lasur, ins Holz eingedrungen

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

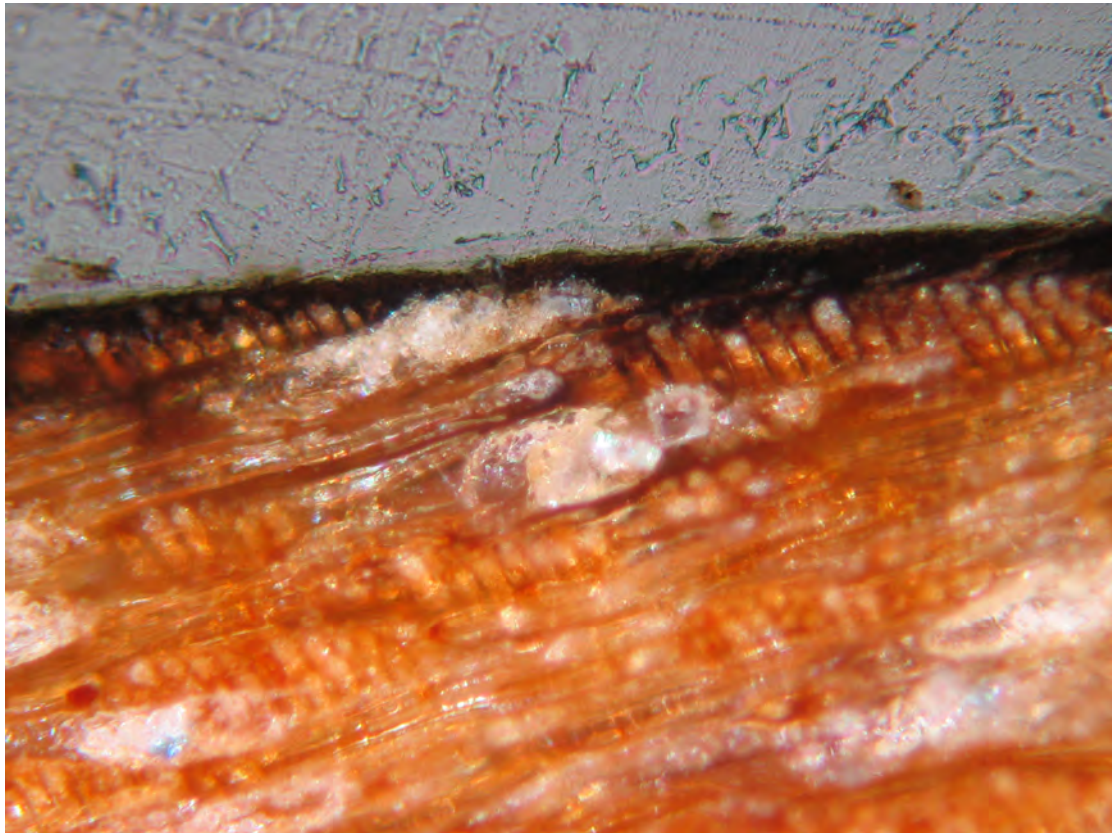


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

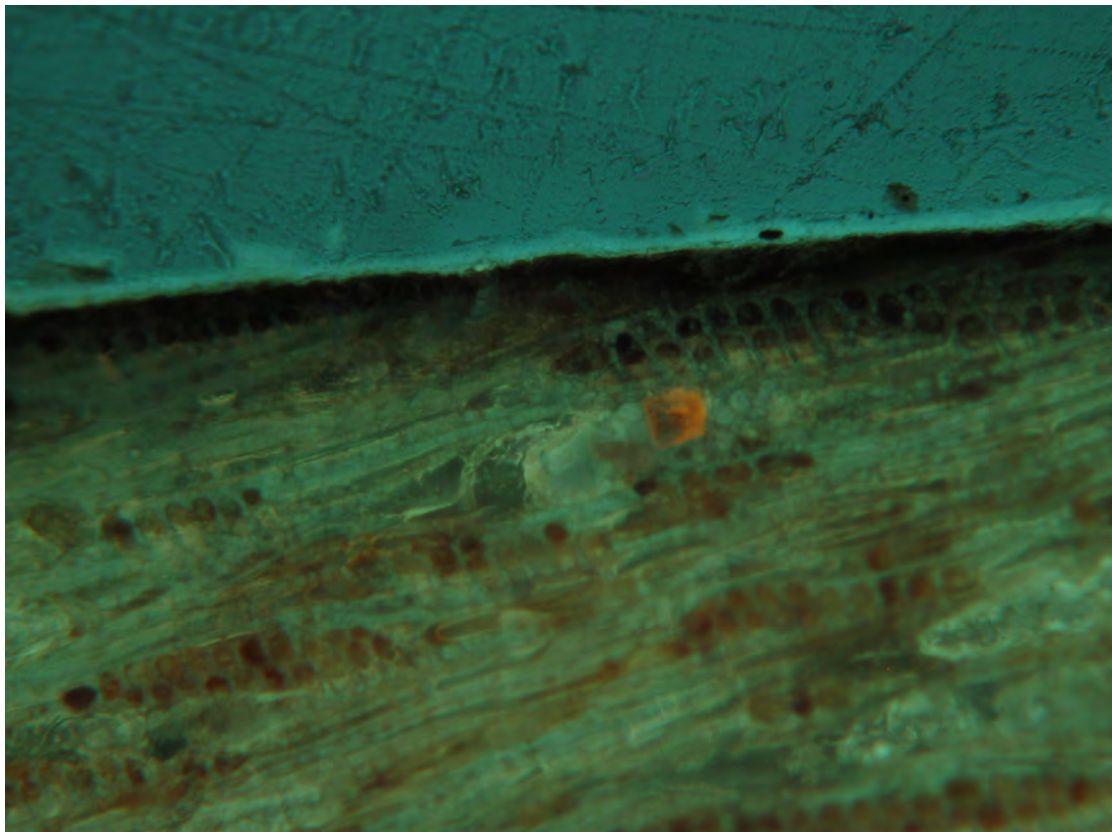


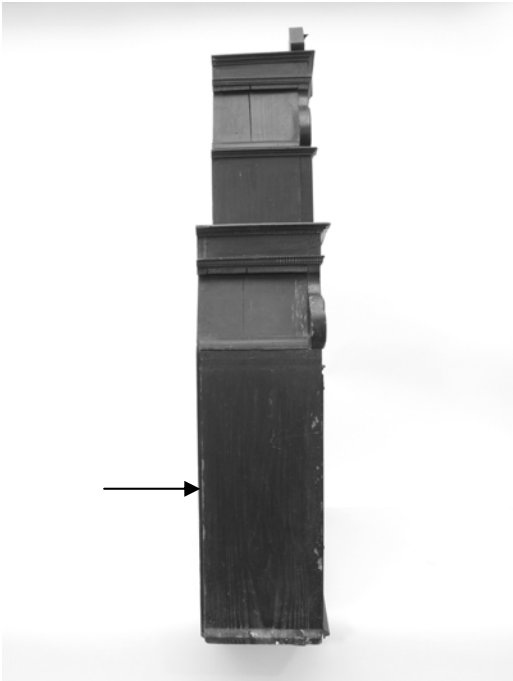

Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Schrein, Außenseite	
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, linker Eckpfeiler, Ausbruch an Außenkante (S QS 6)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)	Interpretation der Schichten:
<p>1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen</p> <p>2 schwarze Schicht, in Schicht 1 eingedrungen</p> <p>3 transparente Schicht, Fluoreszenz im UV</p>	<p>1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen</p> <p>2 färbende Lasur, ins Holz eingedrungen</p> <p>3 Überzug, wohl ein Klarlack</p>

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

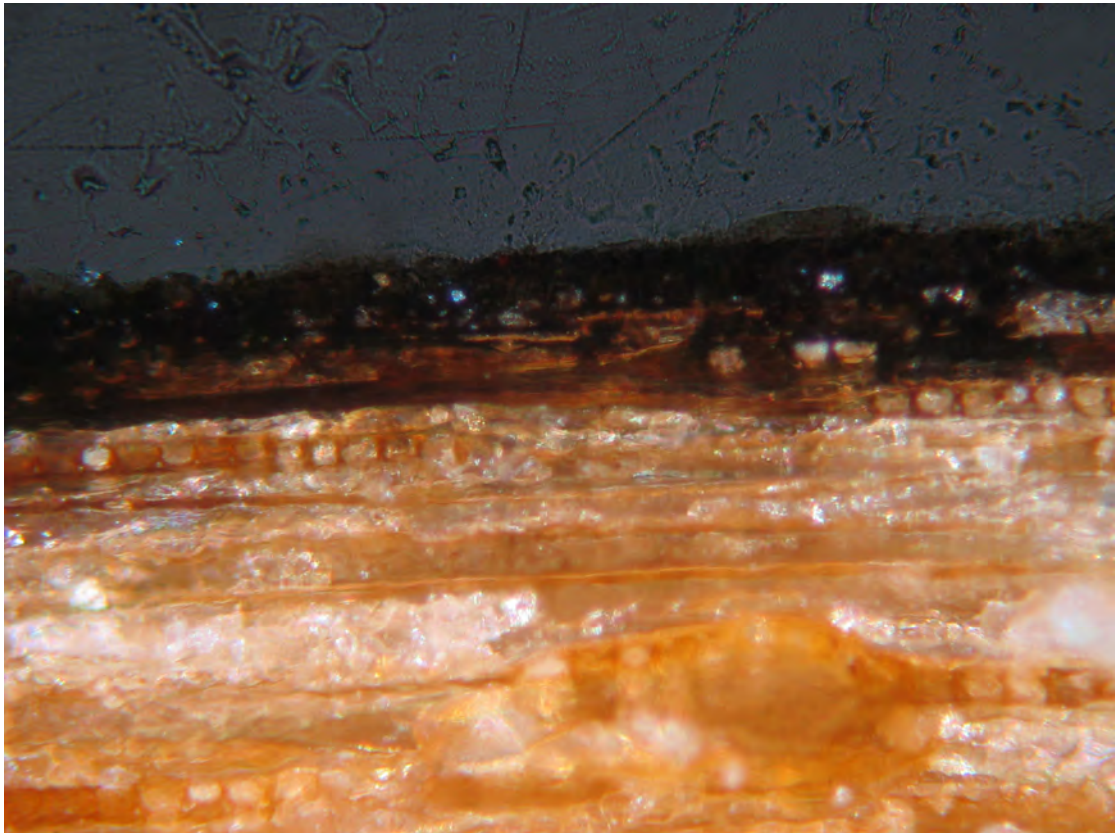


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

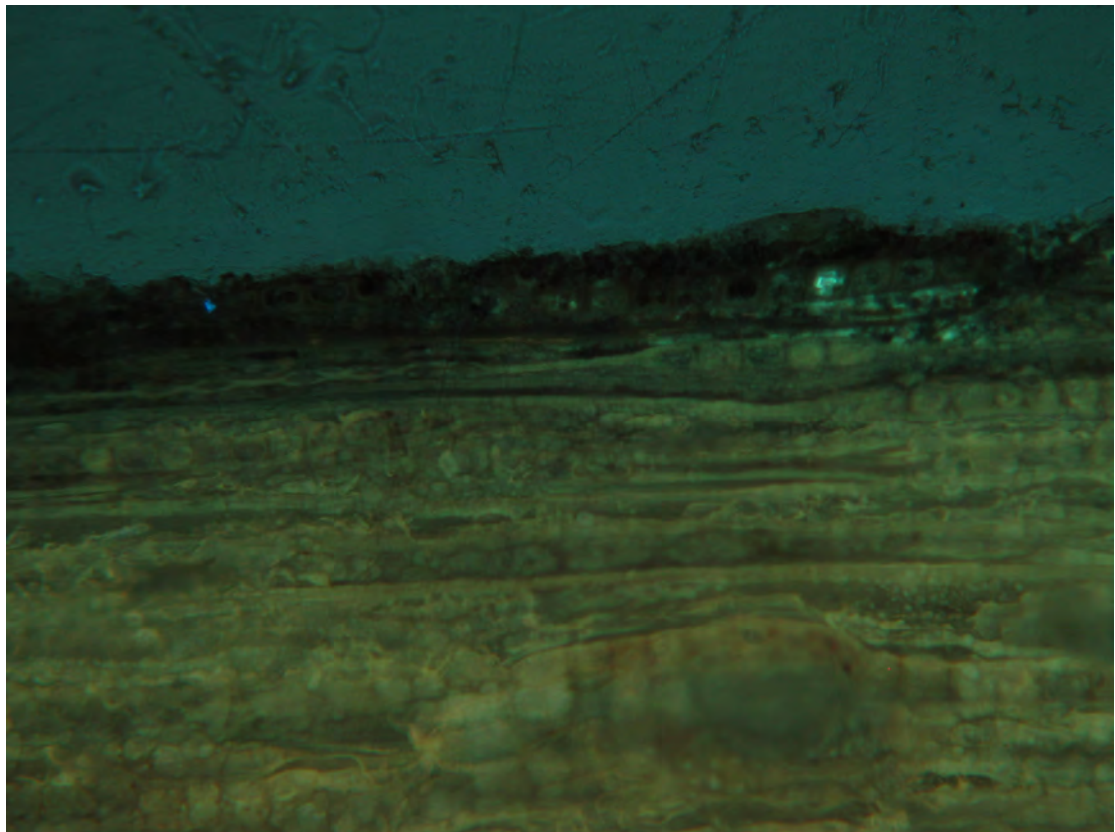



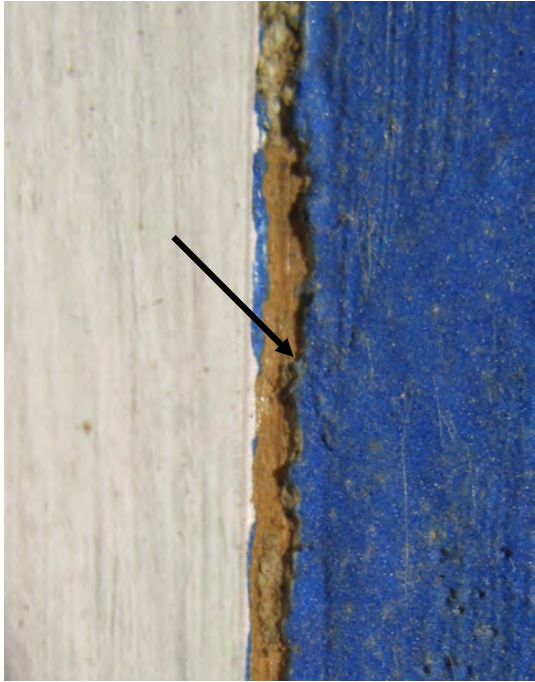
Fassungs-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Schrein	
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, linke hintere Kante, Ausbruch (S QS 7)	
Entnahmestelle in Ansicht: 	Detailaufnahme der Entnahmestelle: 
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben) 1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen 2 schwarze Schicht, in Schicht 1 eingedrungen	Interpretation der Schichten: 1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen 2 färbende Lasur, ins Holz eingedrungen

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

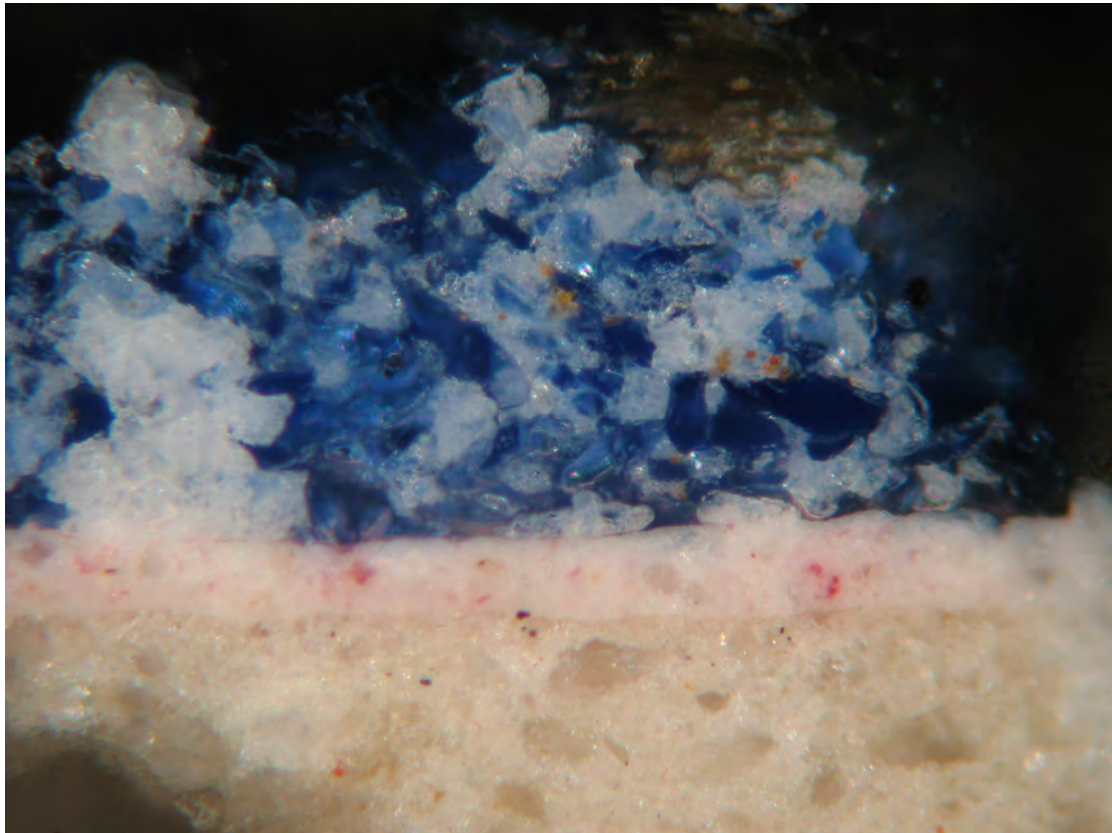


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

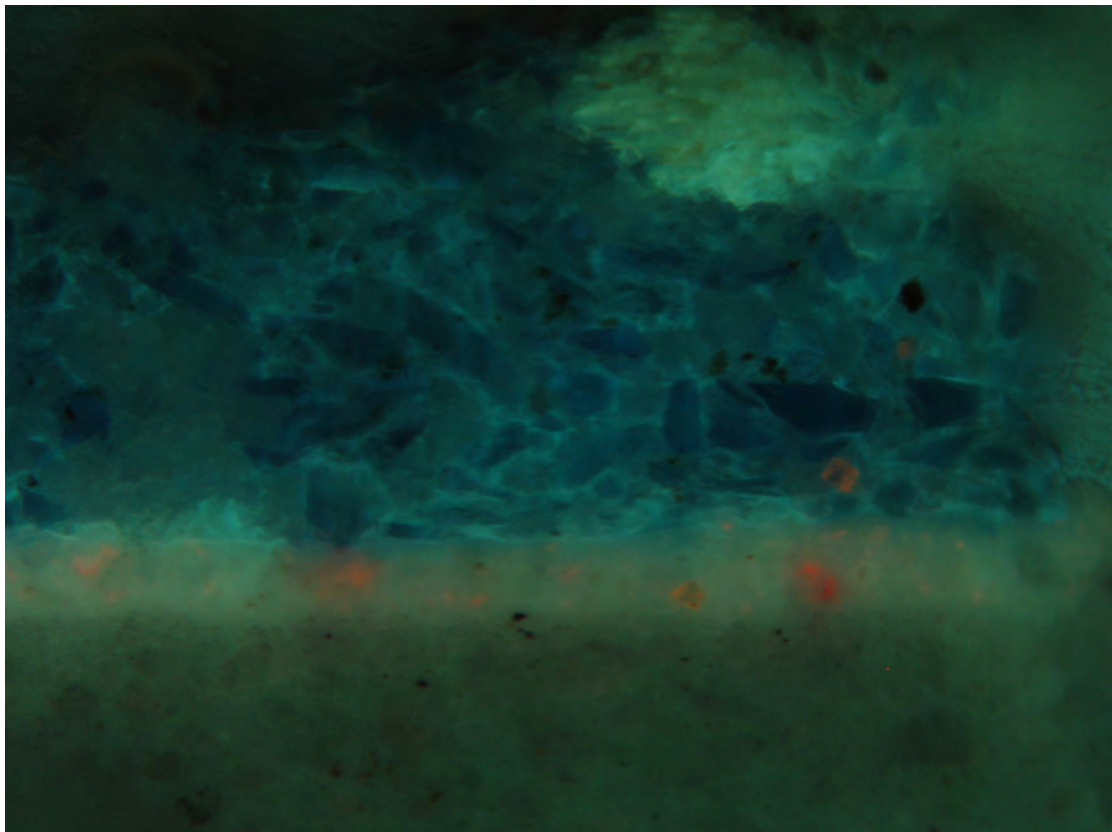



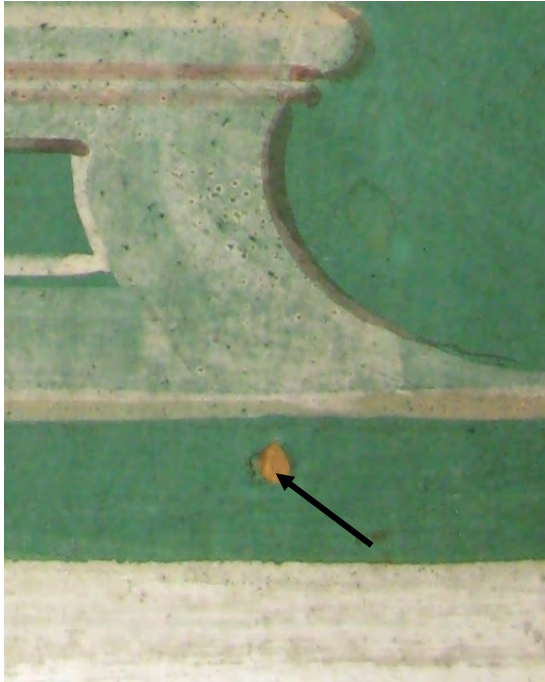
Malschicht-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Schrein, Ausmalung	
Entnahmestelle: Auszug, blauer Hintergrund, linke Seite, Grundiergrat (S QS 1)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
<p>Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)</p> <p>1 weiß-bräunliche Schicht, leicht glänzend, relativ dick</p> <p>2 weiße Schicht, vereinzelt rote Partikel, dünn</p> <p>3 blaue Schicht, blaue, transparente Partikel, relativ dick, Fluoreszenz im UV</p>	<p>Interpretation der Schichten:</p> <p>1 Grundierung</p> <p>2 weiße Farbschicht</p> <p>3 blaue Farbschicht, Smalte-Körner, evtl. Leim als Bindemittel</p>

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

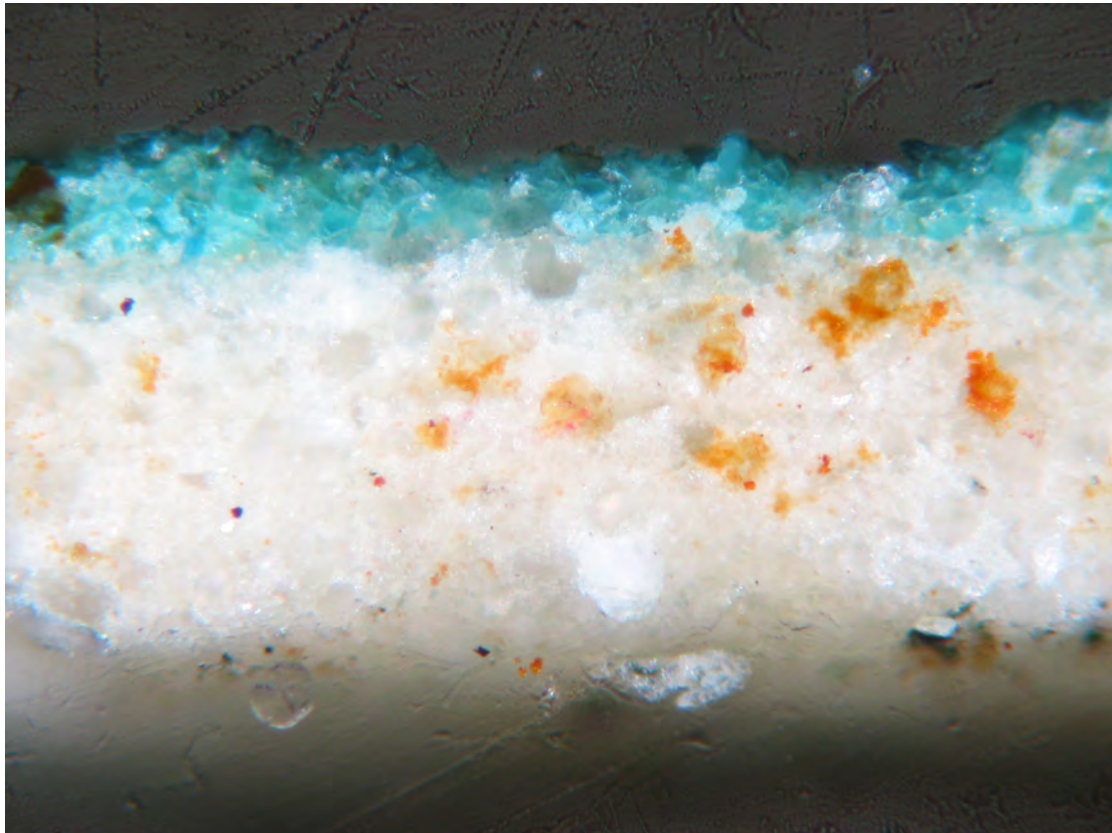


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

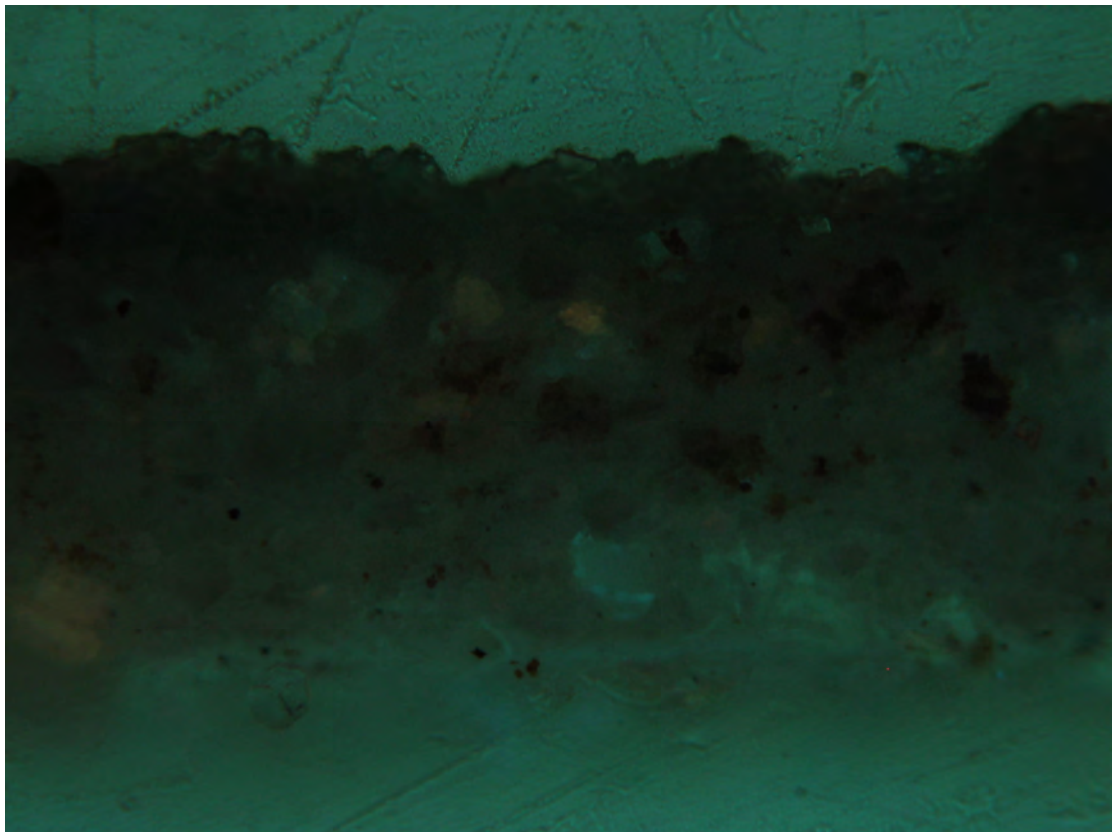




Malschicht-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Schrein, Ausmalung	
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, rechtes Wandfeld, grüner Hintergrund, Ausbruch unter Postament (S QS 2)	
Entnahmestelle in Ansicht: 	Detailaufnahme der Entnahmestelle: 
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben) 1 transparente Schicht, Fluoreszenz im UV 2 weiß-bräunliche Schicht, gelb-braune Partikel, leicht glänzend, relativ dick 3 grüne Schicht, dünn	Interpretation der Schichten: 1 Isolierung, wohl Leim 2 Grundierung 3 grüne Farbschicht

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung.

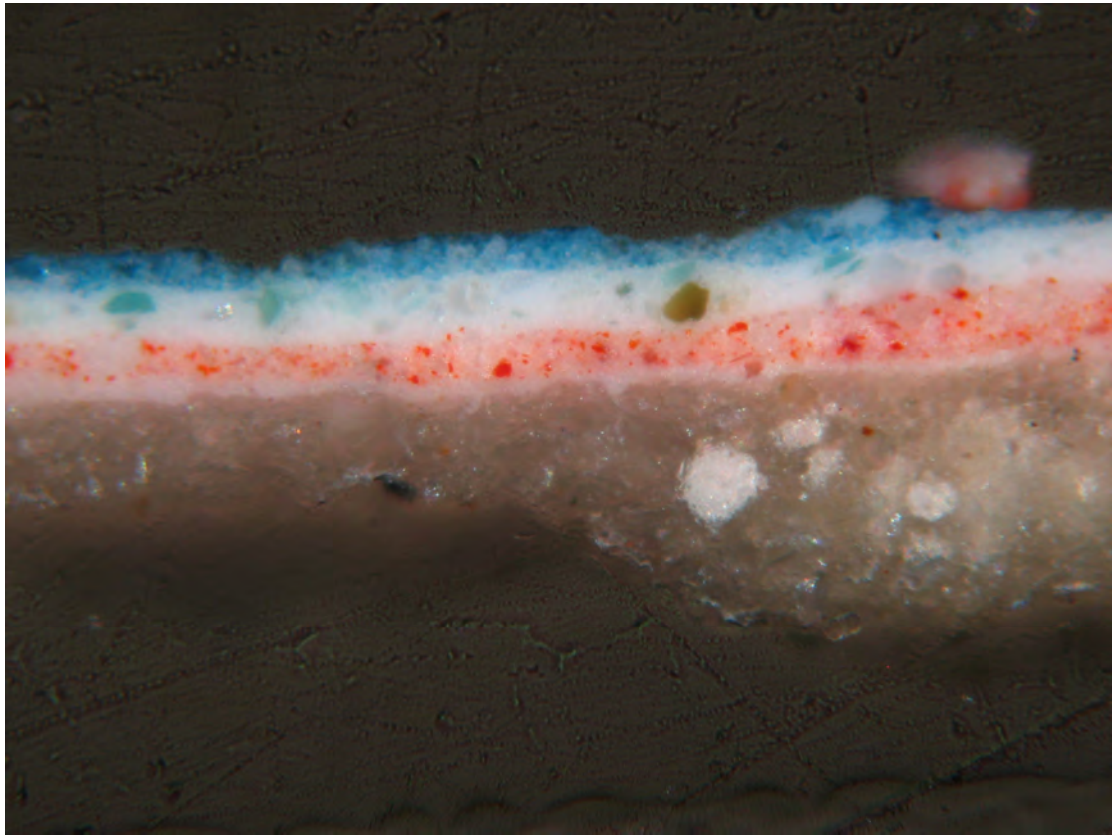


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

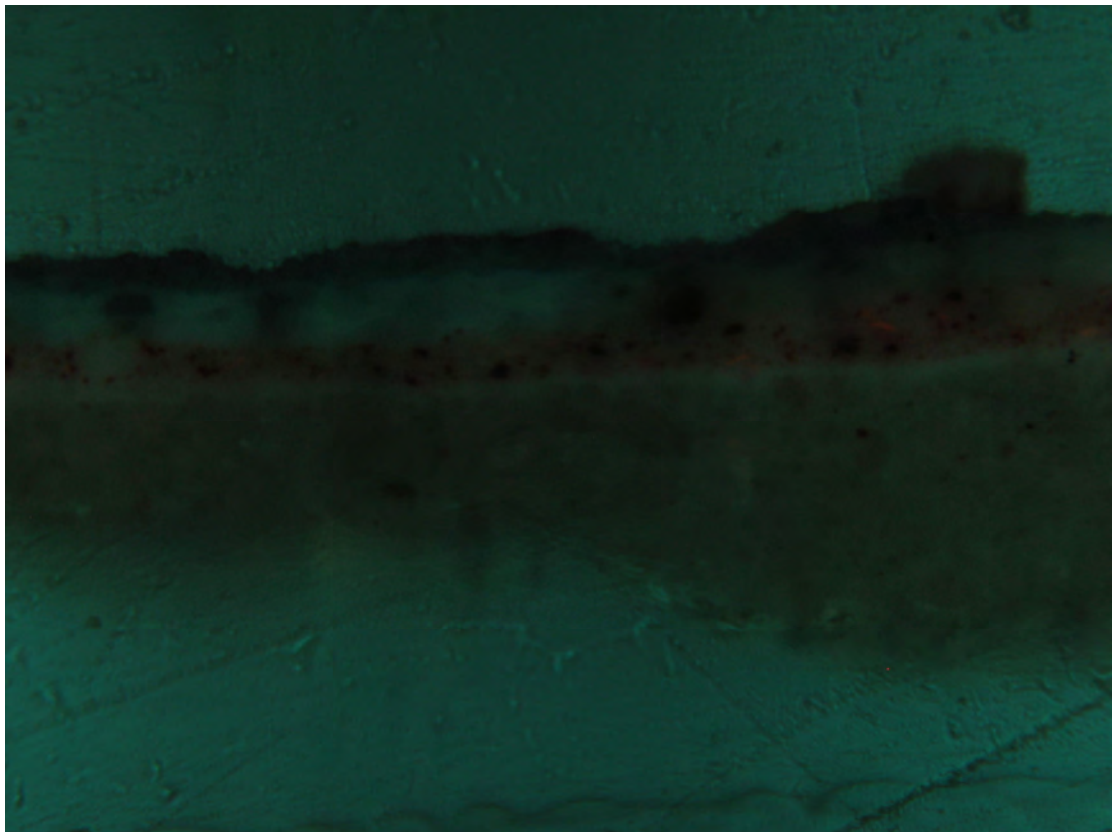




Malschicht-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Schrein, Ausmalung	
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, Wandvorlagen, gemalte Rahmung, linke untere Ecke, Fehlstelle (S QS 3)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)	Interpretation der Schichten:
<p>1 weiß-bräunliche Schicht, dünn</p> <p>2 weiße Schicht, sehr dünn</p> <p>3 rote Schicht, Partikel gut erkennbar, dünn</p> <p>4 weiße Schicht, vereinzelt grüne Partikel, dünn</p> <p>5 blaue Schicht, dünn</p>	<p>1 Grundierung</p> <p>2 weiße Farbschicht</p> <p>3 rote Farbschicht</p> <p>4 weiße Farbschicht</p> <p>5 blaue Farbschicht</p>

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:

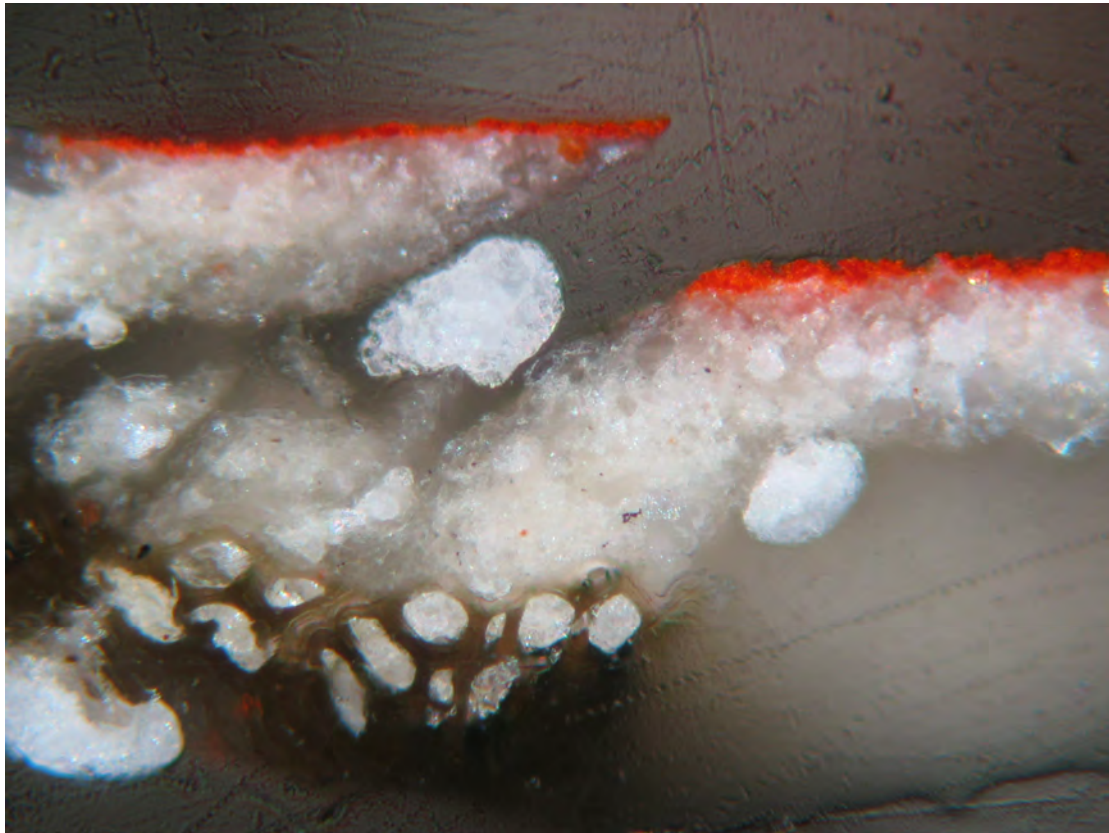


Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

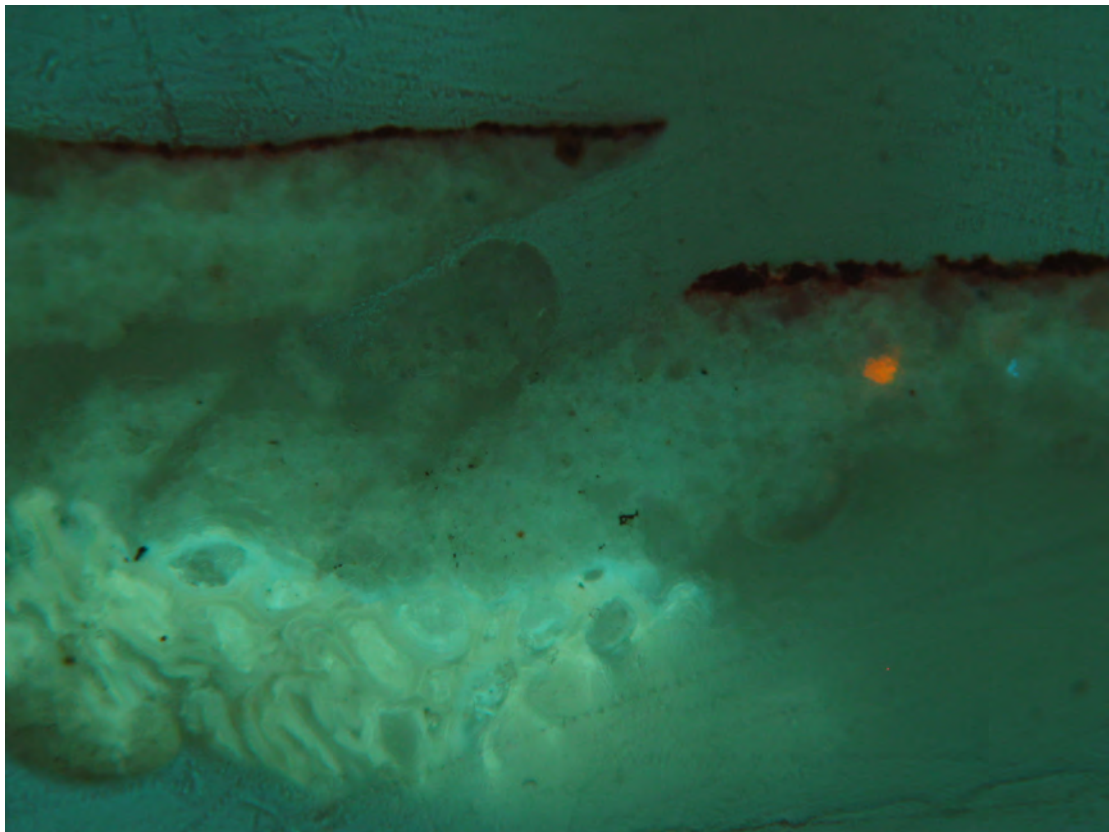



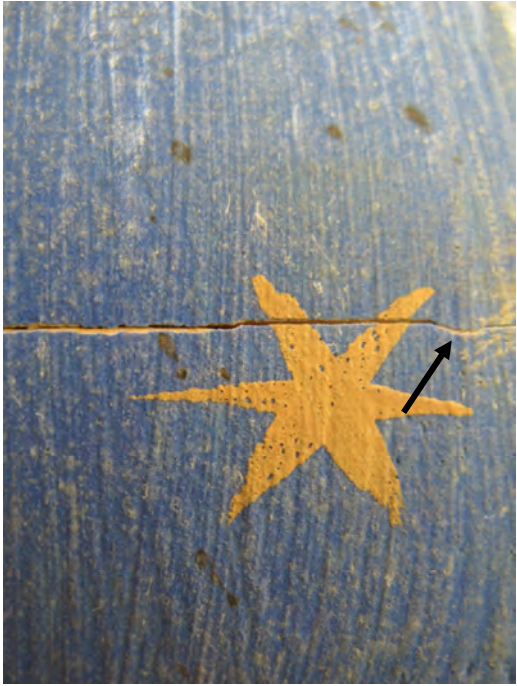
<p>Malschicht-Untersuchung Querschliff</p>	
<p>Objekt: Schrein, Ausmalung</p>	
<p>Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, Bodenplatte, rechtes Feld, Ausbruch an vorderer Kante (S QS 4)</p>	
<p>Entnahmestelle in Ansicht:</p> 	<p>Detailaufnahme der Entnahmestelle:</p> 
<p>Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)</p> <ul style="list-style-type: none">1 braune, poröse Schicht mit weißen Einschlüssen2 transparente Schicht, Fluoreszenz im UV3 weiß-bräunliche Schicht, leicht glänzend4 rote Schicht	<p>Interpretation der Schichten:</p> <ul style="list-style-type: none">1 Holz, Einbettungsmittel Technovit in den Zellen2 Isolierung, wohl Leim3 Grundierung4 rote Farbschicht

Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:



Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:

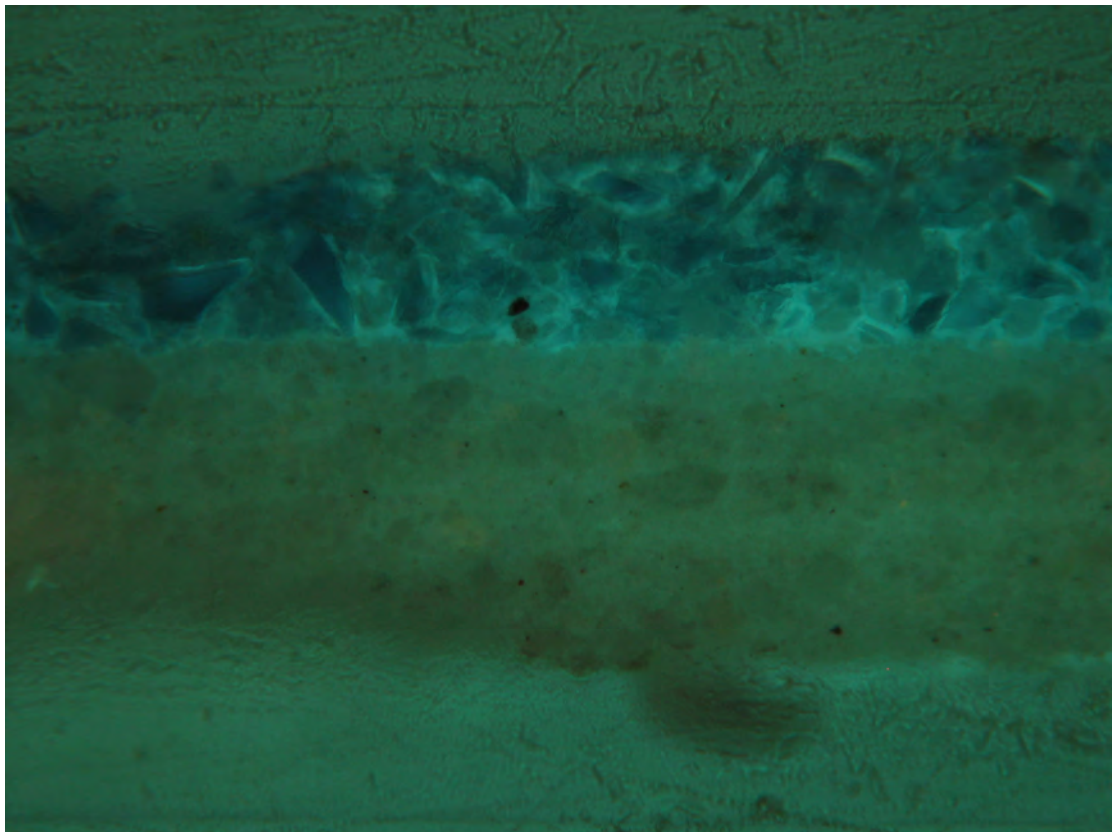


Malschicht-Untersuchung Querschliff	
Objekt: Schrein, Ausmalung	
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, Deckenwölbung unter dem Auszug, rechte Seite, Riss (S QS 5)	
Entnahmestelle in Ansicht:	Detailaufnahme der Entnahmestelle:
	
Beschreibung der Schichten: (von unten nach oben)	Interpretation der Schichten:
<p>1 transparente Schicht, sehr dünn, Fluoreszenz im UV</p> <p>2 weiß-bräunliche Schicht, leicht glänzend, dick</p> <p>3 blaue Schicht, blaue, transparente Partikel, Fluoreszenz im UV</p>	<p>1 Isolierung, wohl Leim</p> <p>2 Grundierung</p> <p>3 blaue Farbschicht, Smalte-Körner, evtl. Leim als Bindemittel</p>


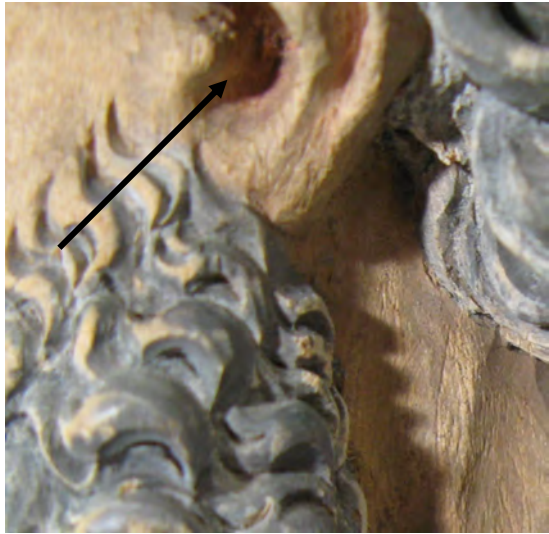
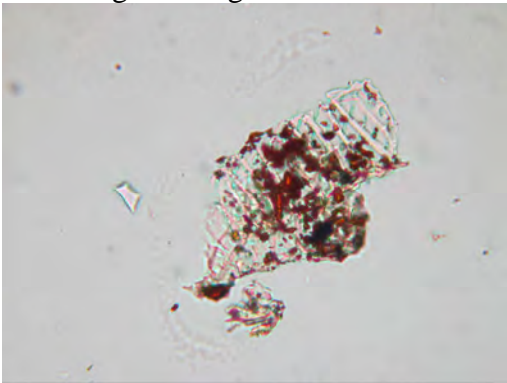
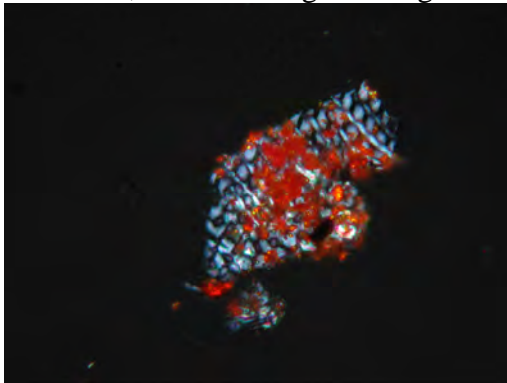
Aufnahme des Querschliffs unter sichtbarem Licht, 20fache Vergrößerung:



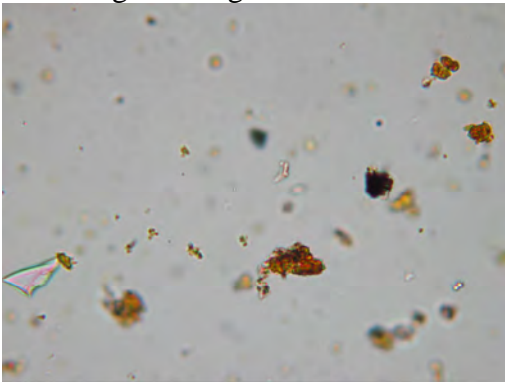
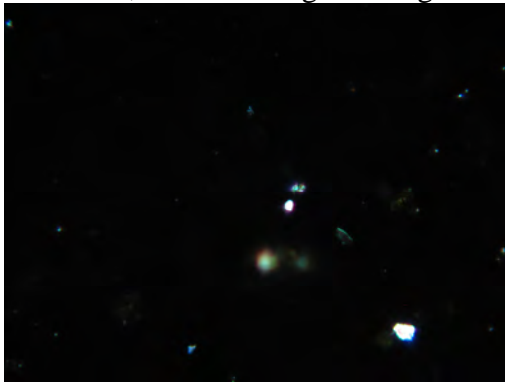




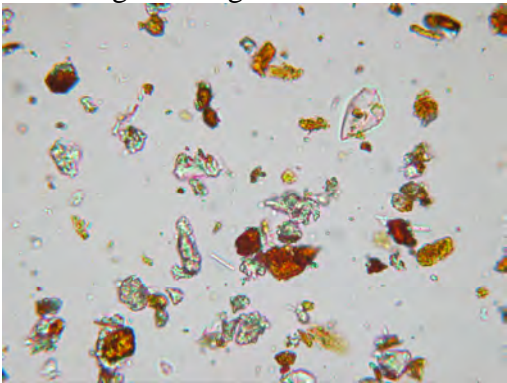
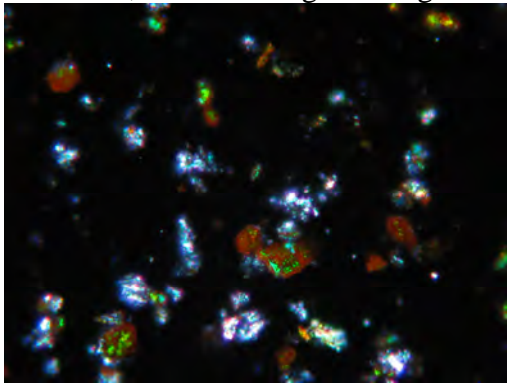
Aufnahme des Querschliffs unter UV-Licht, 20fache Vergrößerung:


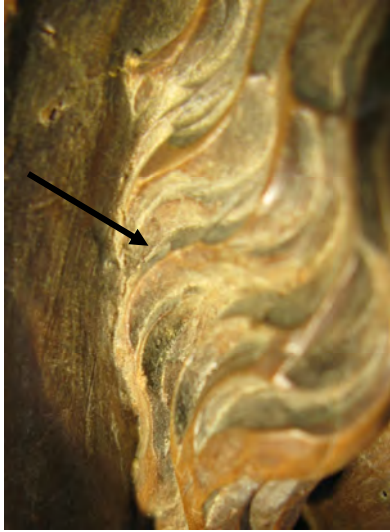
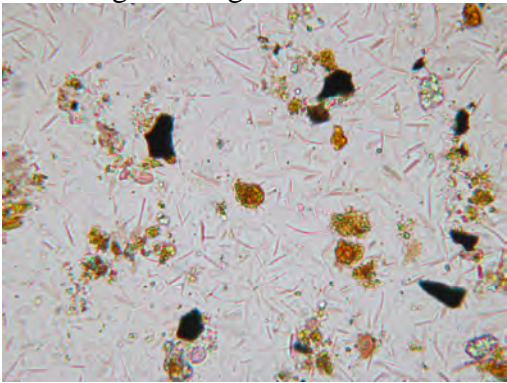
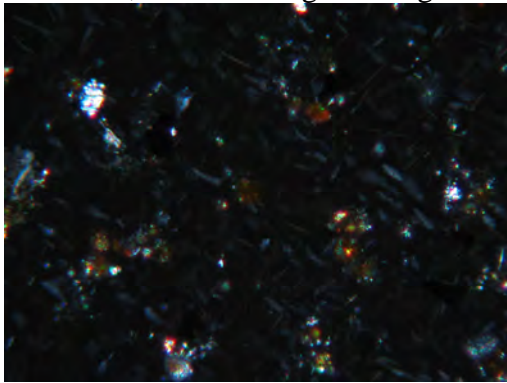



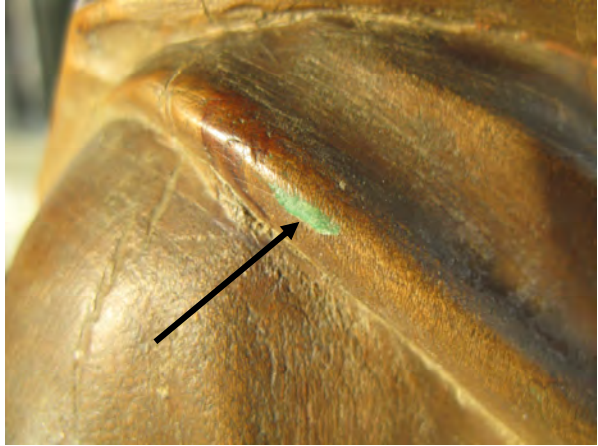
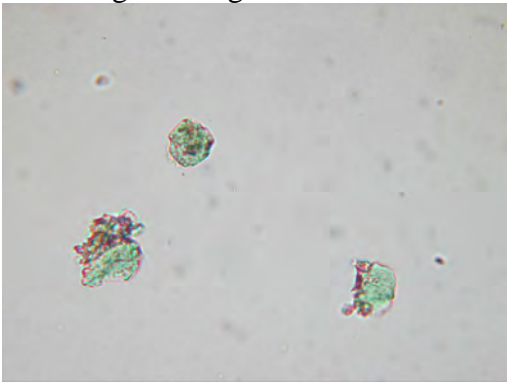
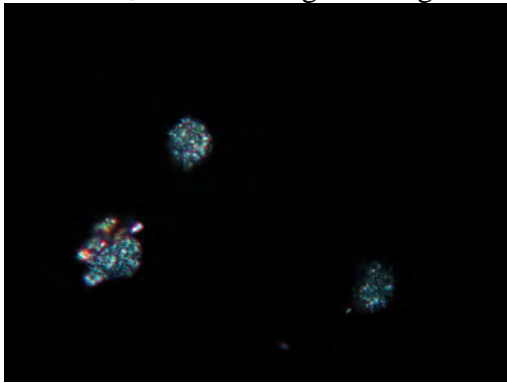
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Joseph			
Entnahmestelle: Haare, Rückseite (F FM 1)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: schwarz und weiß, grünlich	Relief: schwarz: wechselnd weiß: schwach	Brechungsindex: schwarz: $n_P < n_M$ weiß: $n_P > n_M$	Pleochroismus: schwarz: leicht rötlich weiß: Farbtiefe
Kornform: schwarz: eckig- splittrig, z. T. faserig, Tüpfel weiß: klein, tafelig, rund	Doppelbrechung: schwarz: vorhanden weiß: pseudoisotrop	Interferenzfarben: schwarz: Regenbogenfarben weiß: Regenbogenfarben	Auslöschung: schwarz: undulös weiß: scharf, parallel
Korngrößenverteilung: schwarz: inhomogen weiß: homogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: schwarz : --- weiß : positiv	
Interpretation: Holzkohlenschwarz mit Bleiweiß			


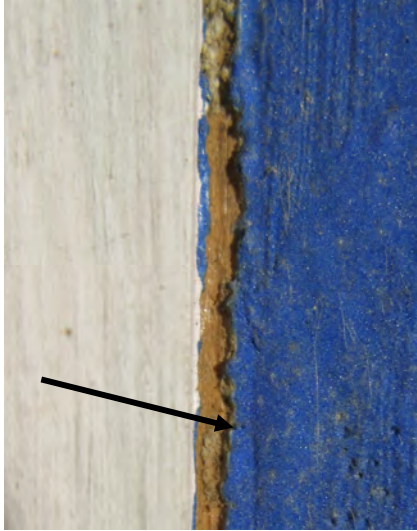
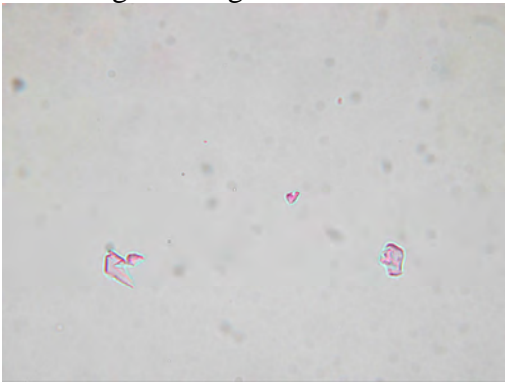

Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Joseph			
Entnahmestelle: linke Ohrmuschel (F FM 2)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: rot	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P < n_M$	Pleochroismus: Rot-Orangetöne
Kornform: klein, rund	Doppelbrechung: vorhanden	Interferenzfarben: typisches Spektrum, wie Glimmen	Auslöschung: vollständig
Korngrößenverteilung: homogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Zinnober, synthetisch			


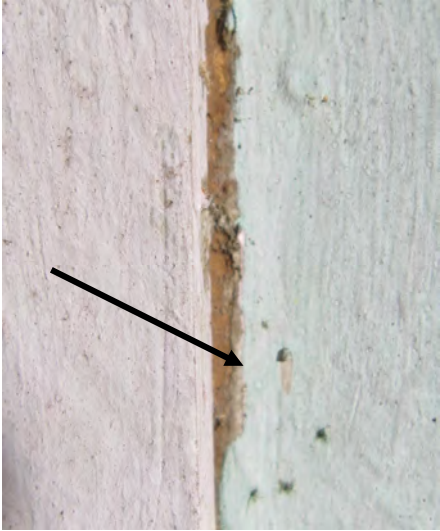
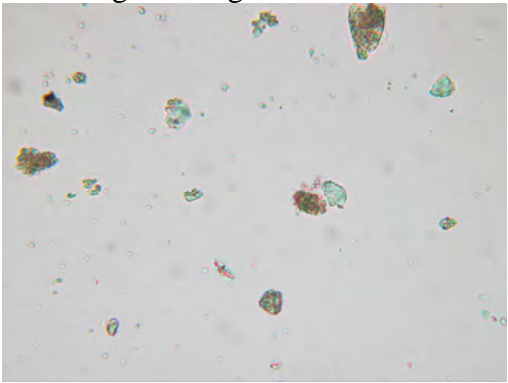
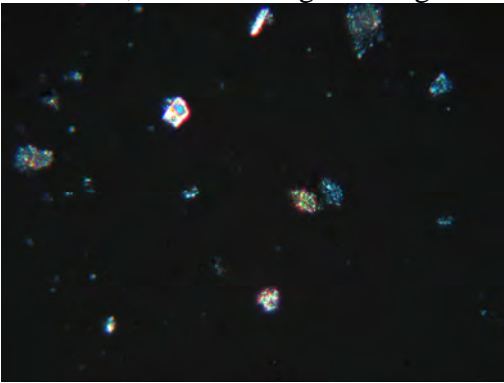
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Jesus			
Entnahmestelle: Haare, Rückseite (F FM 3)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: gelb und schwarz	Relief: gelb: stark schwarz: wechselnd	Brechungsindex: gelb: $n_P > n_M$ schwarz: $n_P < n_M$	Pleochroismus: gelb: gelb-orange schwarz: leicht rötlich
Kornform: gelb: nadelig, faserig schwarz: eckig-splittig, z. T. faserig, Tüpfel	Doppelbrechung: gelb: vorhanden schwarz: vorhanden	Interferenzfarben: gelb: helle Farben schwarz: Regenbogenfarben	Auslöschung: gelb: parallel schwarz: undulös
Korngrößenverteilung: gelb: inhomogen schwarz: inhomogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Ocker, natürlich, mit Holzkohlenschwarz			


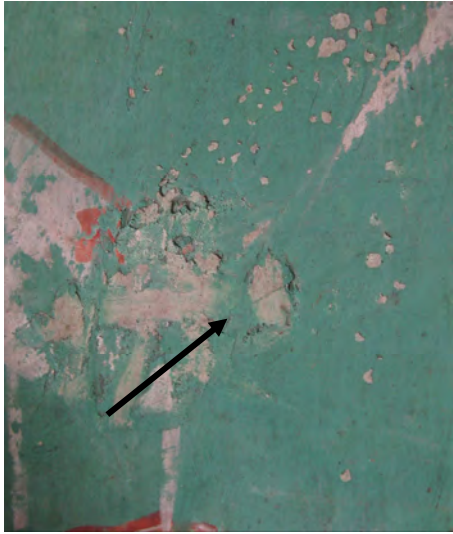
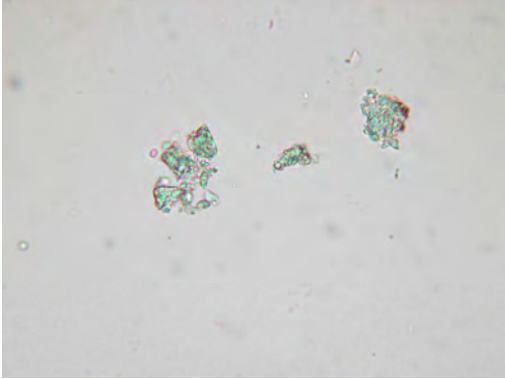
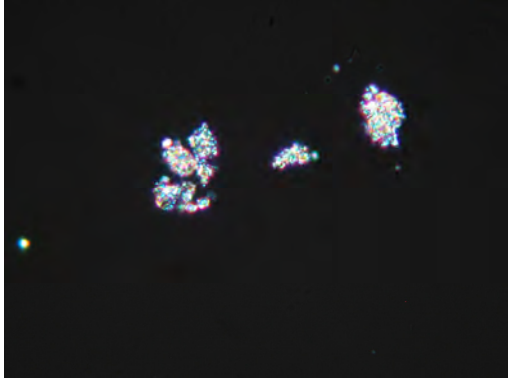
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Jesus			
Entnahmestelle: Haare, Lockentiefe (F FM 4)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: rot-orange	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P > n_M$	Pleochroismus: Farbtiefe
Kornform: verschieden, grobkörnig	Doppelbrechung: vorhanden	Interferenzfarben: anormal und orange	Auslöschung: vollständig oder undulös unvollständig
Korngrößenverteilung: inhomogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Mennige			


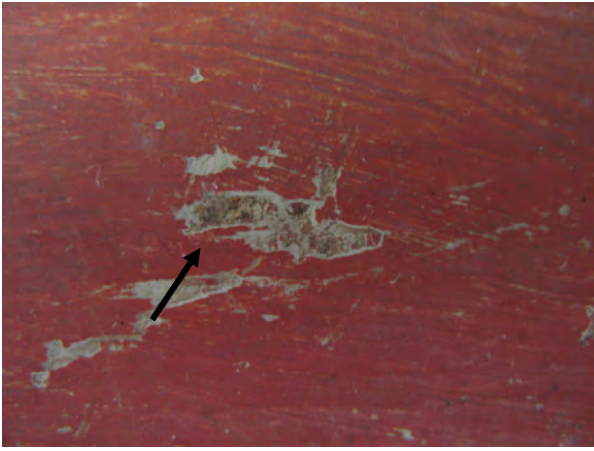
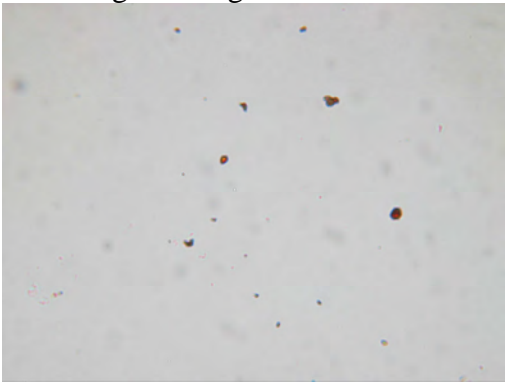
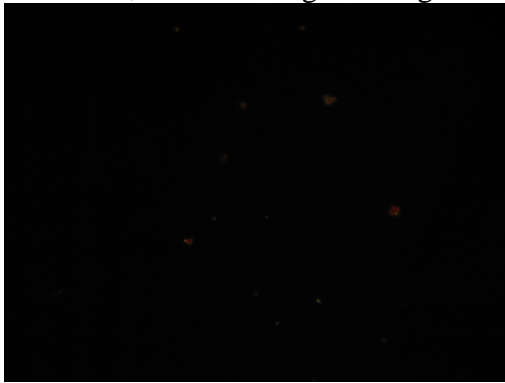
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Maria			
Entnahmestelle: Haare, Rückseite (F FM 5)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: gelb und schwarz	Relief: gelb: stark schwarz: wechselnd	Brechungsindex: gelb: $n_P > n_M$ schwarz: $n_P < n_M$	Pleochroismus: gelb: gelb-orange schwarz: leicht rötlich
Kornform: gelb: nadelig, faserig schwarz: eckig-splittig, z. T. faserig, Tüpfel	Doppelbrechung: gelb: vorhanden schwarz: vorhanden	Interferenzfarben: gelb: helle Farben schwarz: Regenbogenfarben	Auslöschung: gelb: parallel schwarz: undulös
Korngrößenverteilung: gelb: inhomogen schwarz: inhomogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Ocker, natürlich, mit Holzkohlenschwarz			



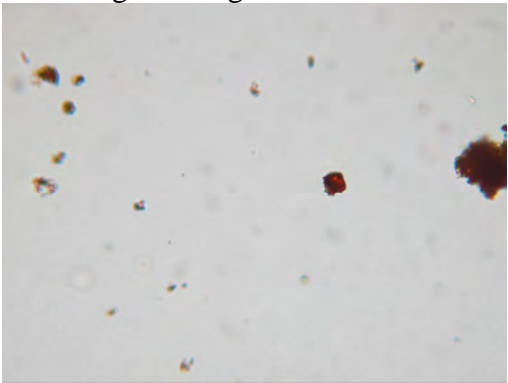

Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Maria			
Entnahmestelle: Rückseite, linke Schulter, grüner Farbreist (F FM 6)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: grün	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P > n_M$	Pleochroismus: Farbtiefen
Kornform: klein, kantig	Doppelbrechung: vorhanden	Interferenzfarben: Regenbogenfarben	Auslöschung: undulös,
Korngrößenverteilung: inhomogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Malachit, natürlich			


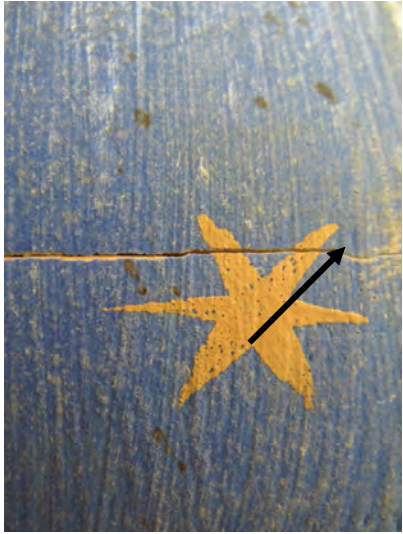
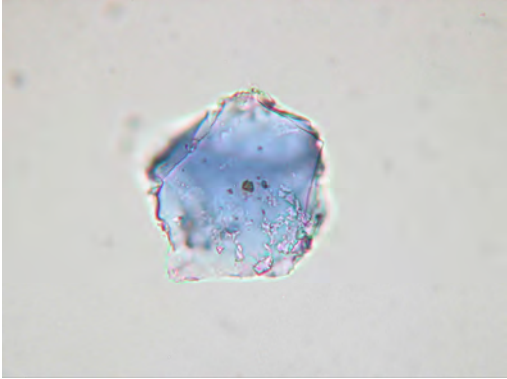

Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: Auszug, blaues Wandfeld, linke Seite, Grundiergrat (S FM 1)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: blau, klar transparent	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P < n_M$	Pleochroismus: nein
Kornform: Glasbruch	Doppelbrechung: nein	Interferenzfarben: Kantendepolarisation	Auslöschung: nein
Korngrößenverteilung: inhomogen	Chelsea-Filter: leicht rötlich	Elongation: ---	
Interpretation: Smalte			



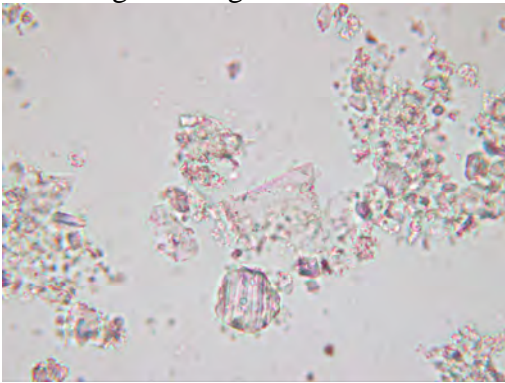
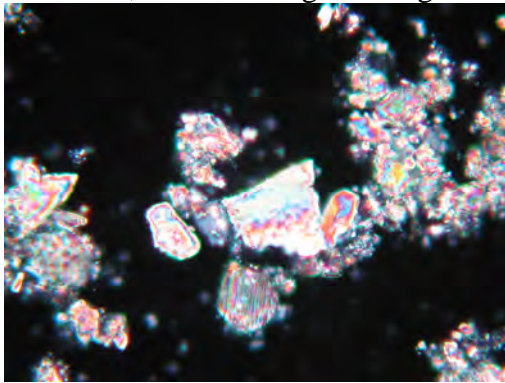
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: Auszug, grünes Viereck, linke Seite, Grundiergrat (S FM 2)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: grün	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P > n_M$	Pleochroismus: Farbtiefen
Kornform: klein, kantig	Doppelbrechung: vorhanden	Interferenzfarben: Regenbogenfarben	Auslöschung: undulös,
Korngrößenverteilung: inhomogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Malachit, natürlich			


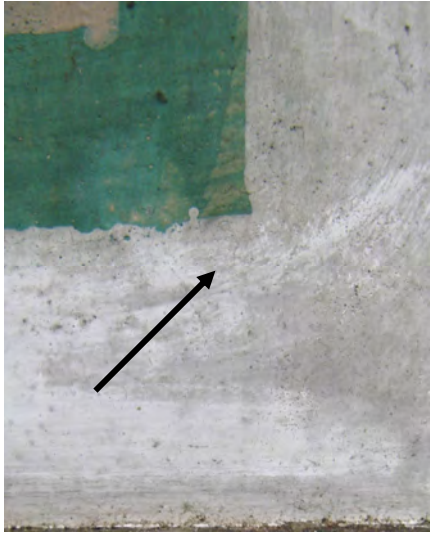
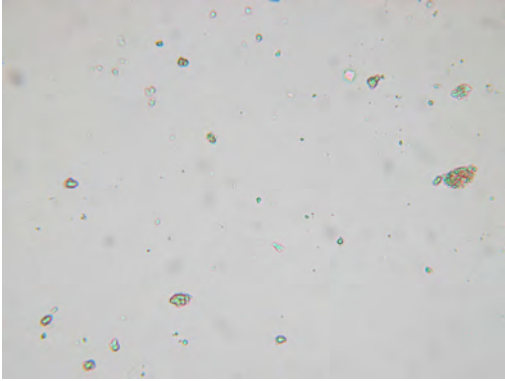

Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, linkes grünes Wandfeld, Fehlstelle beim Tuch (S FM 3)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: grün	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P > n_M$	Pleochroismus: Farbtiefen
Kornform: klein, kantig	Doppelbrechung: vorhanden	Interferenzfarben: Regenbogenfarben	Auslöschung: undulös
Korngrößenverteilung: inhomogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Malachit, natürlich			


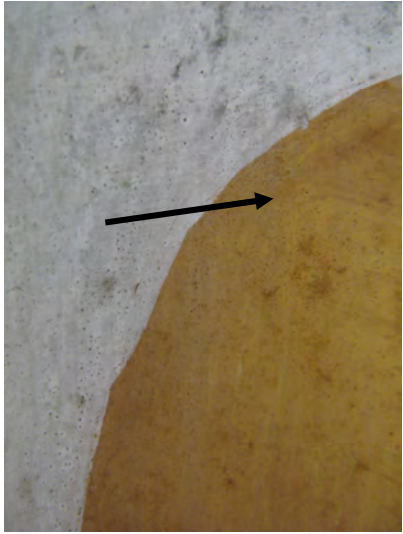
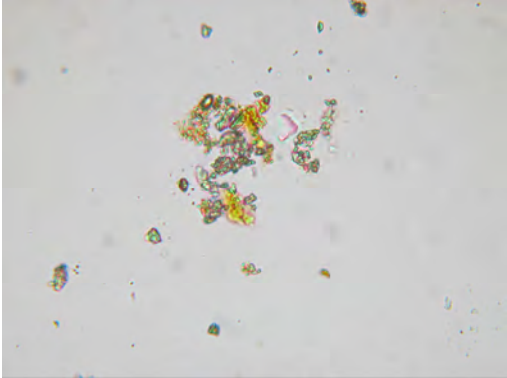
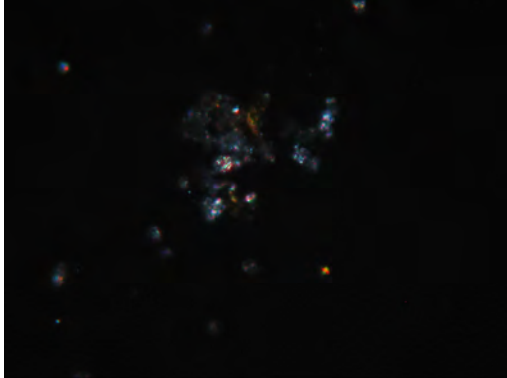
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, Bodenplatte, rechtes rotes Feld, Ausbruch (S FM 4)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: rot	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P < n_M$	Pleochroismus: Rot-Orangetöne
Kornform: klein, rund	Doppelbrechung: vorhanden	Interferenzfarben: typisches Spektrum, wie Glimmen	Auslöschung: vollständig
Korngrößenverteilung: homogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Zinnober, synthetisch			



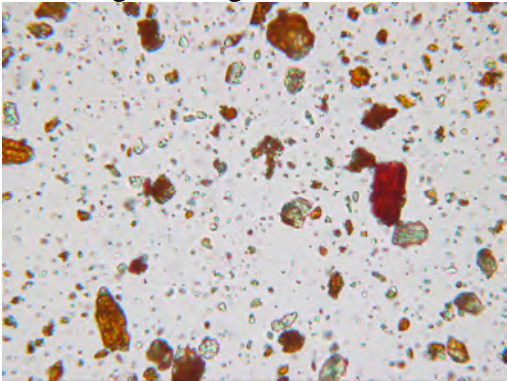
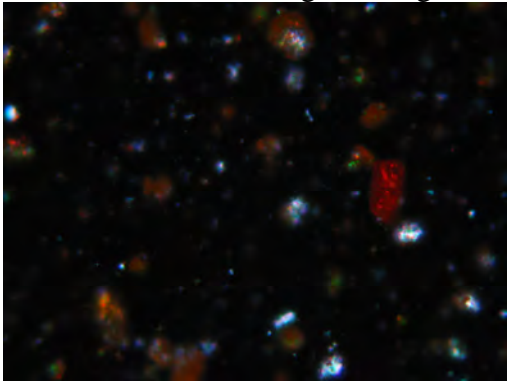
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, mittleres rotes Wandfeld, linke obere Ecke (S FM 5)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: rot	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P < n_M$	Pleochroismus: Rot-Orangetöne
Kornform: klein, rund	Doppelbrechung: vorhanden	Interferenzfarben: typisches Spektrum, wie Glimmen	Auslöschung: vollständig
Korngrößenverteilung: homogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Zinnober, synthetisch			

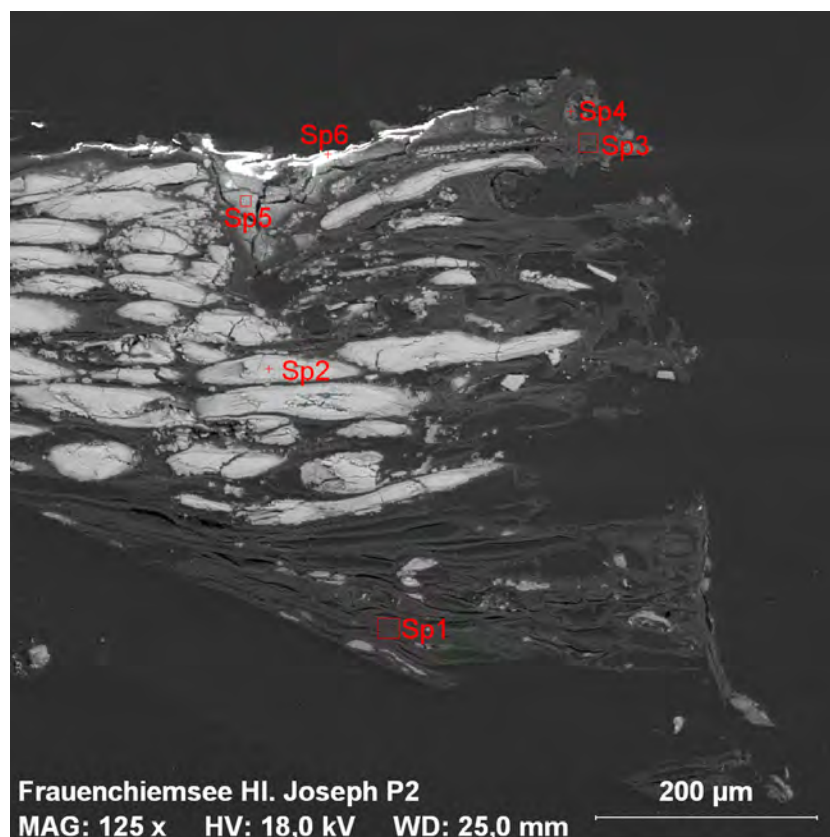
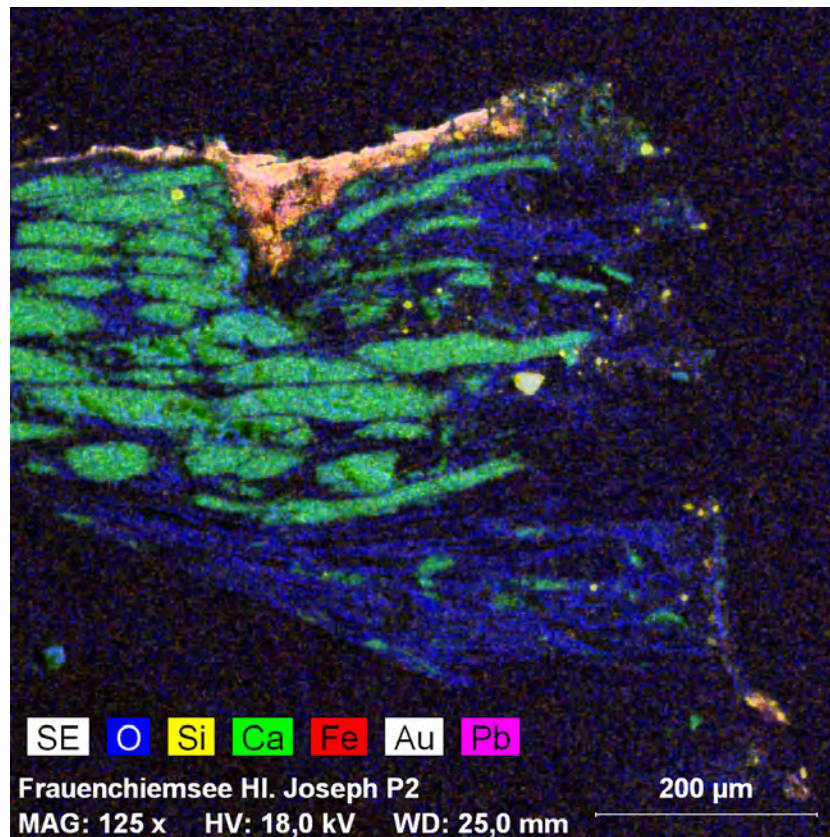
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, blaues Deckenfeld, rechte Auszugunterseite, Riss (S FM 6)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: blau, klar, transparent	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P < n_M$	Pleochroismus: nein
Kornform: Glasbruch	Doppelbrechung: nein	Interferenzfarben: Kantendepolarisation	Auslöschung: Nein
Korngrößenverteilung: inhomogen	Chelsea-Filter: leicht rötlich	Elongation: ---	
Interpretation: Smalte			

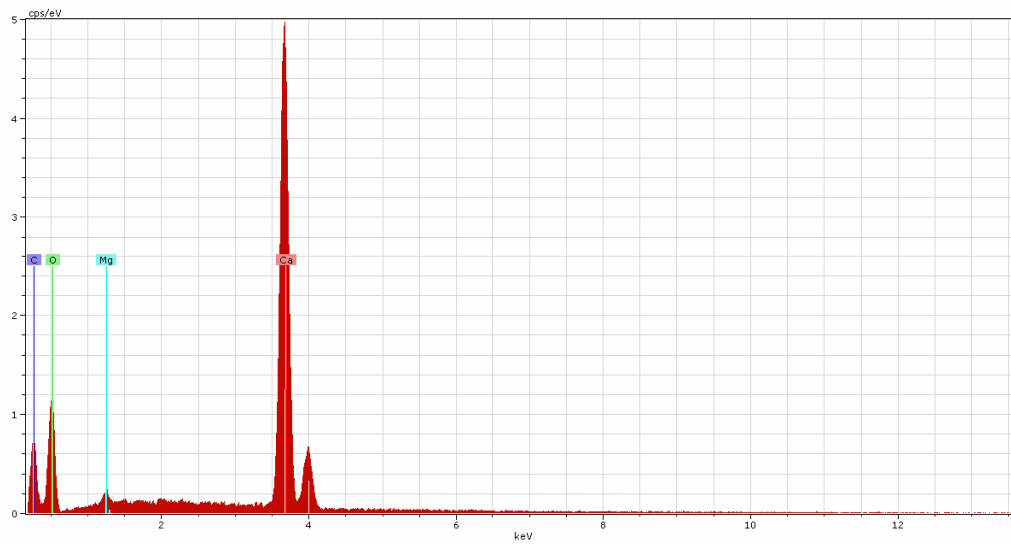
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, Grundierung, linke Wandvorlage, Ausbruch (S FM 7)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: Weiß	Relief: wechselnd	Brechungsindex: $n_P < n_M$	Pleochroismus: leicht violett
Kornform: tafelig, Glasbruch, keine Kokkolithen	Doppelbrechung: vorhanden	Interferenzfarben: grau	Auslöschung: unvollständig
Korngrößenverteilung: inhomogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Calcit			

Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, weiße Rahmung rechtes Wandfeld, rechte untere Ecke (S FM 8)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: weiß, grünlich	Relief: schwach	Brechungsindex: $n_P > n_M$	Pleochroismus: Farbtiefe
Kornform: klein, tafelig, rund	Doppelbrechung: pseudoisotrop	Interferenzfarben: Regenbogenfarben	Auslöschung: scharf, parallel
Korngrößenverteilung: homogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: positiv	
Interpretation: Bleiweiß			

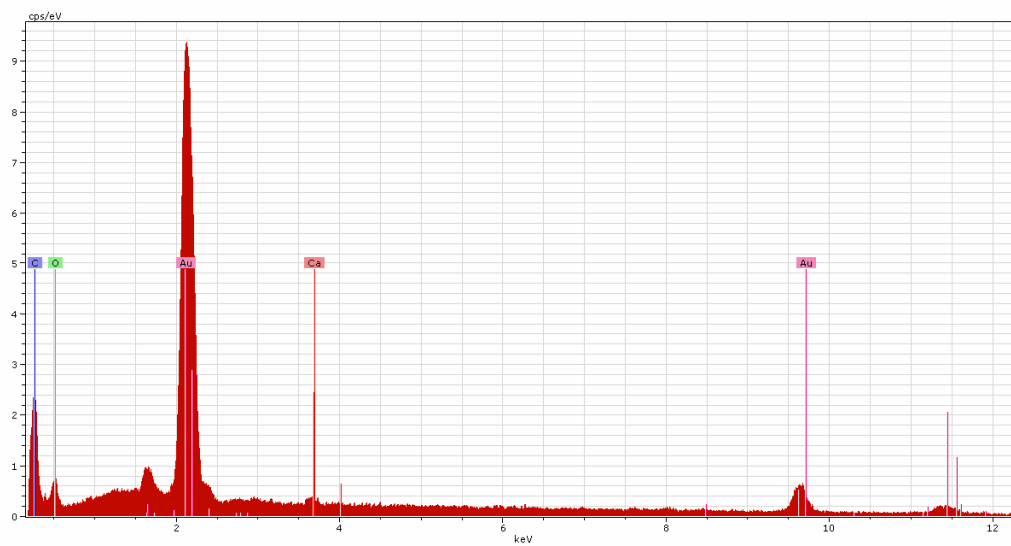
Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, rechte Seitenwand, gelbe Rundbogennische, Rundung linksseitig (S FM 9)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: gelb und weiß, grünlich	Relief: gelb: stark weiß: schwach	Brechungsindex: gelb: $n_p > n_M$ weiß: $n_p > n_M$	Pleochroismus: gelb: gelb-orange weiß: Farbtiefe
Kornform: gelb: nadelig, faserig weiß: klein, tafelig, rund	Doppelbrechung: gelb: vorhanden weiß: pseudoisotrop	Interferenzfarben: gelb: helle Farben weiß: Regenbogenfarben	Auslöschung: gelb: parallel weiß: scharf, parallel
Korngrößenverteilung: gelb: inhomogen weiß: homogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: gelb : --- weiß : positiv	
Interpretation: Ocker, natürlich, mit Bleiweiß			

Farbmittelbestimmung Streupräparate			
Objekt: Schrein, Ausmalung			
Entnahmestelle: unterer Schreinkorpus, rechte Seitenwand, rote Untermalung des Kandelabers (S FM 10)			
Entnahmestelle in Ansicht:		Detailaufnahme der Entnahmestelle:	
			
Farbmittel zwischen parallelen Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:		Farbmittel zwischen gekreuzten Polarisatoren, 63fache Vergrößerung:	
			
Farbe: rot-orange	Relief: stark	Brechungsindex: $n_P > n_M$	Pleochroismus: Farbtiefe
Kornform: verschieden	Doppelbrechung: vorhanden	Interferenzfarben: anormal und orange	Auslöschung: vollständig oder undulös unvollständig
Korngrößenverteilung: inhomogen	Chelsea-Filter: ---	Elongation: ---	
Interpretation: Mennige			

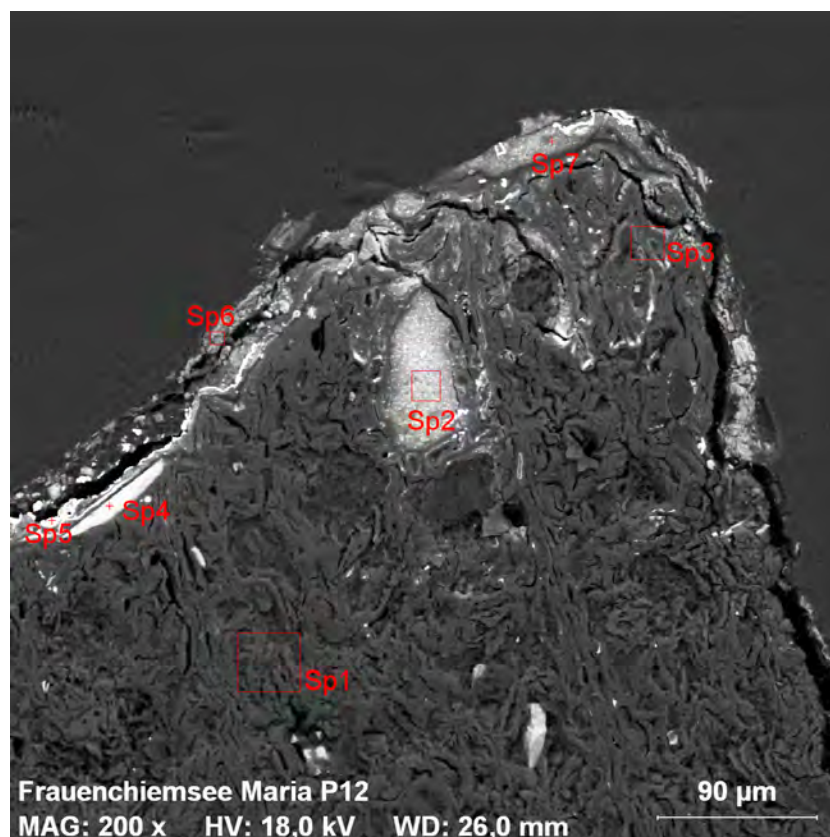
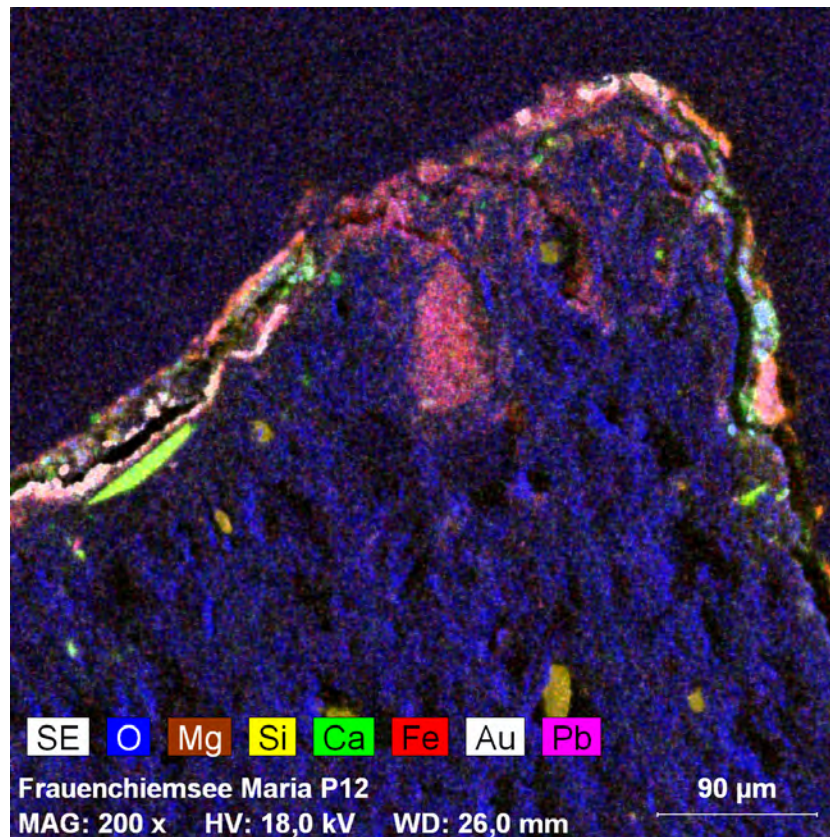


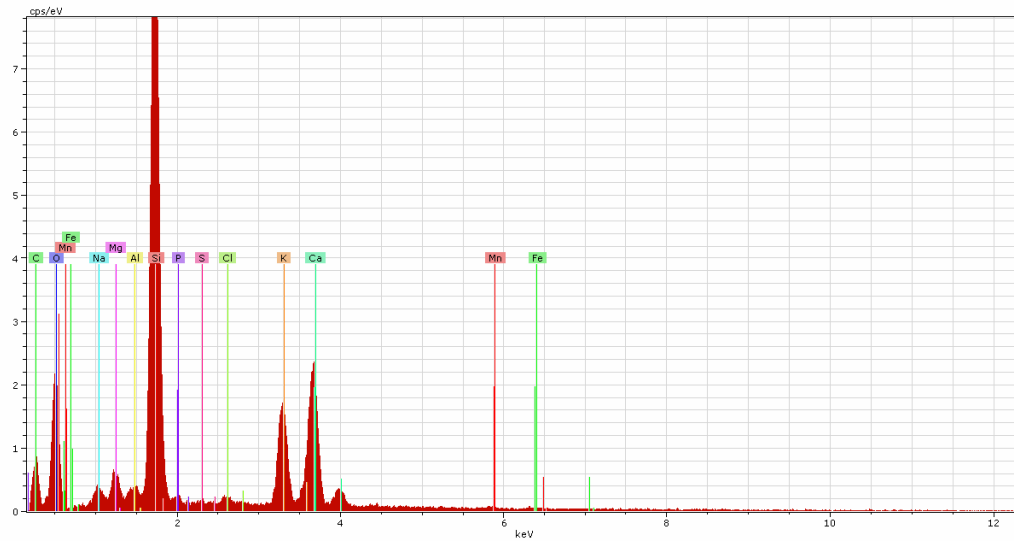


Sp 2, Holzzellen

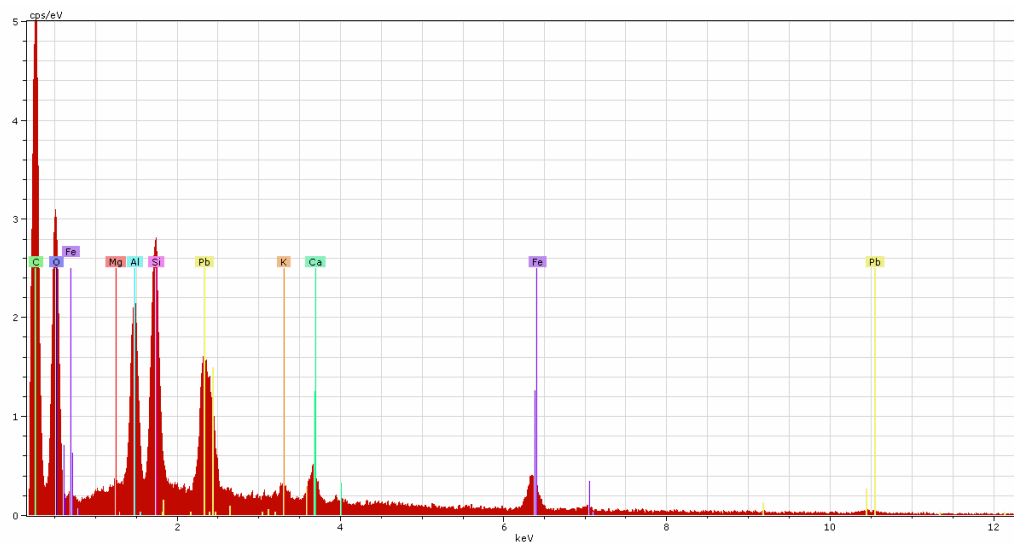


Sp 6, Metallfolie

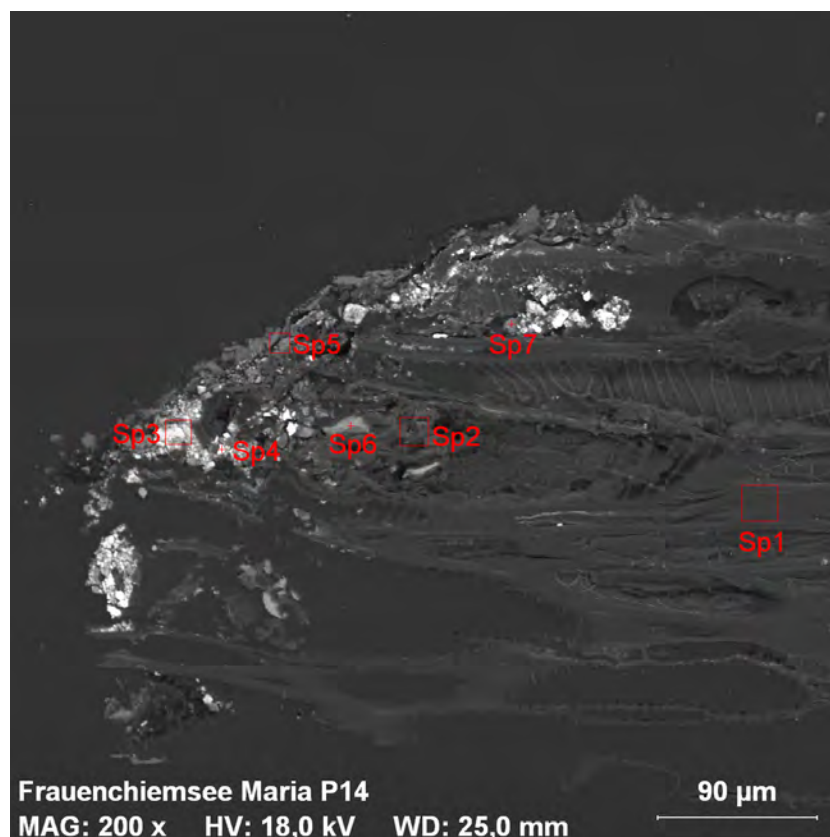
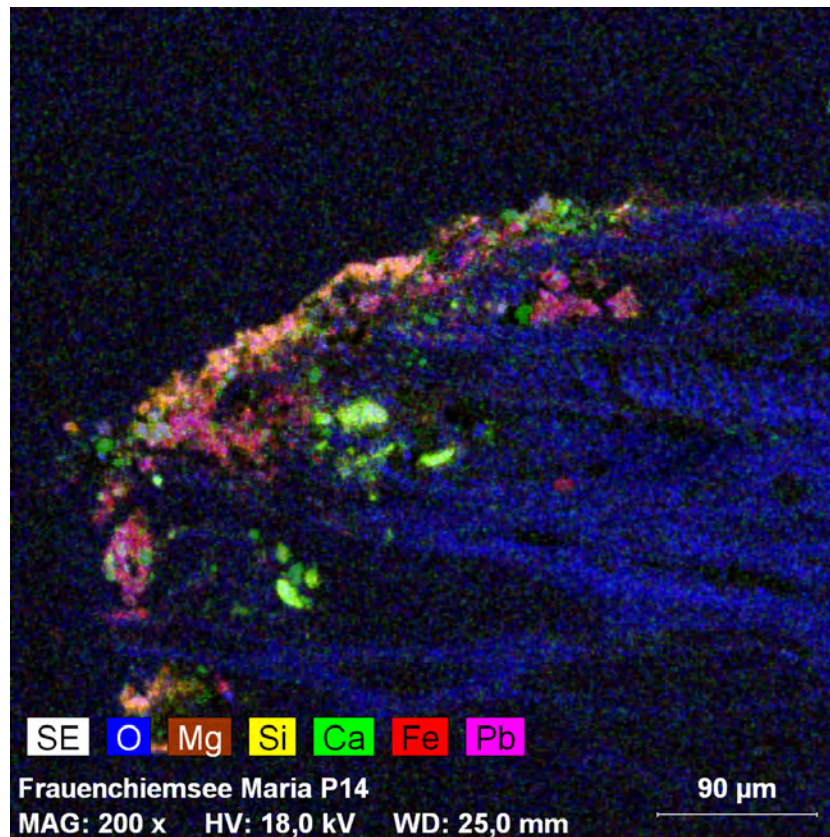


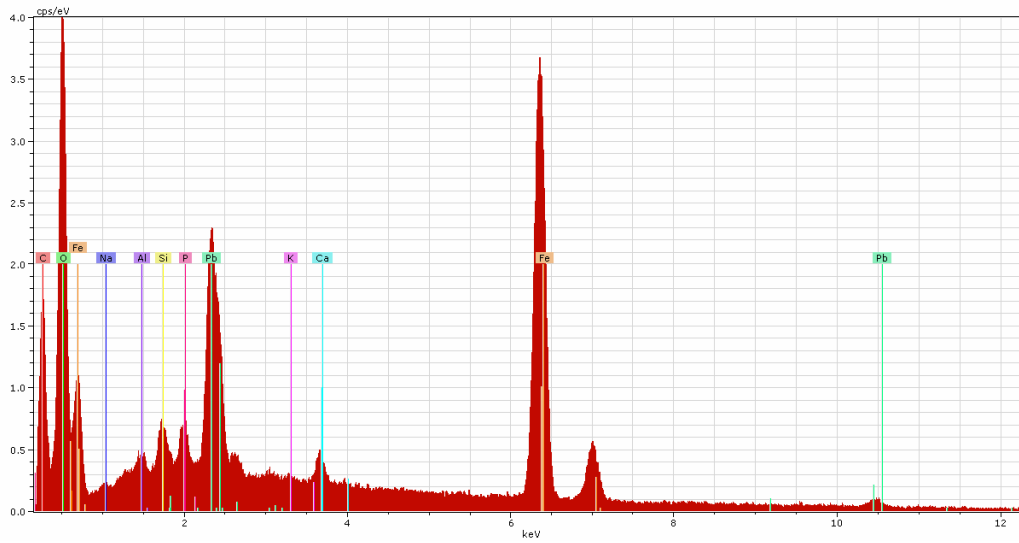


Sp 4, länglicher Partikel im Holz

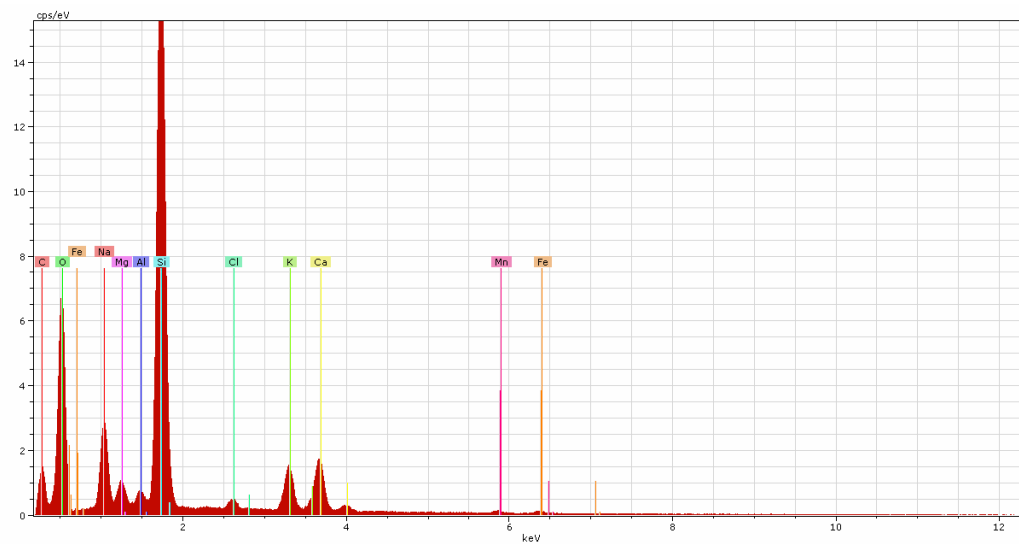


Sp 7, Anlegemittel





Sp 3, Partikel



Sp 6, Partikel

Dendrochronologischer Bericht

Schrein zur Figurengruppe „Heiliger Wandel“, Kloster Frauenwörth auf Frauenchiemsee, Lkr. Rosenheim

Im August 2007 wurde von Frau Judith Regensburger, Diplomantin an der TU-München, Studiengang Restaurierung- Konservierung, eine dendrochronologische Untersuchung der Konstruktionshölzer des Schreins zur Figurengruppe „Heiliger Wandel“ in Auftrag gegeben. Zu klären war die Frage der Bauzeit des Schreins, welcher eine Figurengruppe beherbergt, deren Entstehung in die Zeit um 1630 gesetzt wird. Diskutiert wurde eine einheitliche Zeitstellung im 17. Jahrhundert oder eine deutlich spätere Entstehung, möglicherweise auch erst im 19. Jahrhundert. Angenommen wird eine Herstellung im Augsburg oder Weilheimer Raum.

Als Untersuchungsgrundlage wurden von Frau Regensburger Digitalfotos und Digitalscans an verschiedenen Stellen des Schreins gemacht. Dargestellt wurden Rahmenfriese der Rückwand, sowie Wand- und Bodenbretter des Korpus. Überwiegend handelt es sich um Längsholzansichten, die annähernd radial orientiert sind, seltener Hirnholzansichten. Die auf Datenträger zur Verfügung gestellten Bilder wurden im Grafik-Programm Adobe Photoshop CS 2 eingemessen und die Messwerte in das zur dendrochronologischen Analyse verwendete TSAP-Format übertragen. Zur Auswertung herangezogen wurden acht der insgesamt 20 Holzansichten, i.d.R. Abbildungen von Hölzern mit größerer Jahrringanzahl (67 bis 108 Jahrringe). Eine Ausnahme bildet die einzige verwendbare Hirnholzansicht, die nur 33 Jahrringe umfasst (Bild DC 2). Eine Skizze mit den Entnahmestellen und ermittelten Datierungen liegt am Ende bei.

Die Holzart der Konstruktionselemente wurde von Frau Regensburger bestimmt und mit Fichte angegeben. Waldkanten (letzte gewachsenen Jahrringe des Baumes) waren auf den Abbildungen erwartungsgemäß nicht zu erkennen und wurden am Objekt offenbar nicht beobachtet. Da die Jahrringstrukturen auf den Abbildungen in manchen Bereichen verfahrensbedingt nicht optimal zu erkennen sind, wurden teilweise mehrere Messungen durchgeführt, um möglichst fehlerfreie Jahrringserien zu gewinnen.

Ergebnisse der Auswertung:

Die Auswertung gestaltete sich zunächst schwierig, da einige Jahrringserien erkennbar Mess- bzw. Ablesefehler enthielten, die optisch auf den Ansichten nicht oder nur schwer zu ermitteln waren. Durch das sog. Crossdating-Verfahren, d.h. den Abgleich der Jahrringkurven untereinander, konnten offensichtliche Unstimmigkeiten bereinigt werden und für etliche der Messstrecken aussagefähige Jahrringserien sichergestellt werden.

Vier Konstruktionshölzer konnten schließlich sicher datiert werden. Es handelt sich ausschließlich um Rahmenfriese der Rückwand. Die Jahrringserien der Rahmenfriese von Scan RSrF u. von Digitalfoto DC 6 lassen sich eindeutig einem Stammholz zuordnen, ebenso mit großer Wahrscheinlichkeit die Jahrringserien der Digitalfotos 4 u. 5 (bei DC 4 wurde ein Jahrringabschnitt entfernt, da Zweifel an der Korrektheit der Teilserie bestehen blieben). Für beide angenommenen Stamm-Mittelkurven wurde eine zeitlich deutlich verschobene Synchronlage ermittelt. Nachdem dieser -relativ kurze- Überlappungsbereich eine sehr gute Übereinstimmung zeigt, darf angenommen werden, dass die vier (eher schmalen) Friese aus einem breiten Stammquerschnitt geschnitten wurden, in der Lage deutlich versetzt.

Die aus allen vier Jahrringserien gebildete Mittelkurve repräsentiert daher vermutlich ein Stammholz. Die insgesamt 146 Jahrringe umfassende Serie fällt mit dem letzten vorhandenen Jahrring auf das Jahr **1622**. Dieses Datum stellt einen „terminus post quem“ dar, d.h. es fehlen eine nicht bekannte Anzahl Jahrringe bis zum Fälldatum des Holzes. Nachdem es sich um eine sehr lange Jahrringserie handelt, die zwei deutlich lageversetzte Hölzer umfasst, ist es wahrscheinlich, dass nicht allzu viele Jahrringe fehlen. Von einer Fällung im 17. Jahrhundert darf jedenfalls ausgegangen werden.

Die übrigen untersuchten Jahrringserien, die sich auf Seiten- u. Bodenbretter beziehen, lassen sich nicht untereinander synchronisieren und erbrachten als einzelne Jahrringserien keine Datierung. Für die Serie auf Digitalfoto DC 2 lässt sich allerdings eine Synchronlage mit dem datierten Rückwandholz vermuten. Da die Anzahl der Jahrringe auf der Seitenwand aber relativ gering ist (33 Jahrringe), kann diese anzunehmende Synchronstellung nicht abgesichert werden. Auf jeden Fall handelt es sich bei den übrigen untersuchten Korpusgehölzern um unterschiedliche Stämme, die anhand ihrer Jahrringmuster wohl auch einem unterschiedlichen Wuchsstandort entstammen dürften.

Für das datierte Stammholz der Rückwand lässt sich über die Ähnlichkeiten mit verschiedenen Referenzchronologien eine Aussage über die Herkunft dieses Baumstammes treffen. Es handelt sich demnach um Floßholz aus höheren Lagen des Alpenrandes. Signifikante statistische Werte lassen sich mit Floßholzchronologien von Lech und Isar erbringen, selbst mit der Hochgebirgschronologie aus Fichtenhölzern deutlich über 1000 m NN zeigen sich noch ablesbare Übereinstimmungen. Für die Eingrenzung des Entstehungsortes, ob Augsburger oder Weilheimer Raum, wären -sofern vorhanden- Erkenntnisse über historische Holzwirtschaft hinzuzuziehen. Für Augsburg ist, über den Lech geflößt, Floßholz aus höheren Lagen des Alpenrandes gesichert, für Weilheim bestünde zumindest eine Flöß- bzw Triftmöglichkeit über die Ammer.

In der Zusammenschau aller Ergebnisse lässt sich festhalten, dass für das Holz, aus dem die Rückwandfriese gefertigt sind, eine Fällung im 17. Jahrhundert gesichert ist. Die zeitliche Zugehörigkeit des Korpus ist dendrochronologisch über die angenommene Synchronstellung zu einem Seitenwandholz mindestens nahegelegt.

Die sicher datierte Stamm-Mittelkurve:

Schlagphase nach Endjahr 1622 (Fichte):

Die Jahrringkurven der Fichten-Serien RSrF u. DC6, sowie die –kurven der Serien DC 4 u. DC 5 wurden jeweils zu Stamm-Mittelkurven zusammengefasst. Die Stammkurven lassen sich miteinander synchronisieren; aus ihnen wurde die Mittelkurve MK 6 (=ROFCHSM1) gebildet. Die Mittelkurve ist wahrscheinlich eine Stammkurve. Die Stamm-Mk wurde am Anfang um 16 Jahrringe und am Ende um 19 Ringe gekürzt (unregelmäßige Bereiche aufgrund Wuchs oder ev. Messfehler). Waldkante ist nicht ablesbar.

	Referenz- chronologie	Datierung Letzter gemessener Ring*	GL.- Wert	SGL. -Wert	T-BP- Wert	T-Holl- Wert	Jahrring Überlapp.
ROFCHSM1	Fichten Weilheim- Schongau (Uni Bamberg/ Siebenlist Kerner)	1603	69	72	4.8	5.1	111
ROFCHSM1	Fichten/ Floßholz Dom Freising (Gschwind)	1603	72		4.3	5.5	110
ROFCHSM1	Fichten / Floßholz Dom Augsburg (Gschwind)	1603	65		3.4	4.8	111

Legende: Letzter gemessener Ring*: Serie wurde vorne um 19 Ringe gekürzt!

GL.: Gleichläufigkeit; SGL.: Signaturen-Gleichläufigkeit; T-BP-Wert: T-Wert nach Bailie-Pilcher; T-Holl-Wert: T-Wert nach Hollstein;

Einzelprobenbeschreibung.

Serie RSrF: Schrein; Rückwand, rechter aufrechter Rahmenfries

Fichte, 85 Jahrringe. Die Jahrringserie lässt sich mit Serie DC6 einem Stammholz zuordnen. Keine Waldkante ablesbar. Der letzte gemessene Jahrring datiert 1622. (Schlüssel-Nr. G01848S)

Serie DC2: Schrein; rechte Seitenwand, äußeres Brett

Fichte, 33 Jahrringe. Die Jahrringserie lässt sich vermutlich mit der datierten Stammkurve synchronisieren. Keine Waldkante ablesbar. Die Probe konnte nicht sicher datiert werden. (Schlüssel-Nr. G01849S)

Serie DC3: Schrein; Bodenbrett

Fichte, 67 Jahrringe. Keine Waldkante ablesbar. Die Probe konnte nicht datiert werden. (Schlüssel-Nr. G01850S)

Serie DC4: Schrein; Rückwand, rechter mittlerer Rahmenfries

Fichte, 75 Jahrringe. Die Jahrringserie lässt sich vermutlich mit Serie DC5 einem Stammholz zuordnen. Keine Waldkante ablesbar. Der letzte gemessene Jahrring datiert 1551. (Schlüssel-Nr. G01851S)

Serie DC5: Schrein; Rückwand, mittlerer waagrechtter Rahmenfries

Fichte, 84 Jahrringe. Die Jahrringserie lässt sich vermutlich mit Serie DC4 einem Stammholz zuordnen. Keine Waldkante ablesbar. Der letzte gemessene Jahrring datiert 1569. (Schlüssel-Nr. G01852S)

Serie DC6: Schrein; Rückwand, linker aufrechter Rahmenfries

Fichte, 81 Jahrringe. Die Jahrringserie lässt sich mit Serie RSrF einem Stammholz zuordnen. Keine Waldkante ablesbar. Der letzte gemessene Jahrring datiert 1621. (Schlüssel-Nr. G01853S)

Serie uSHIS: Schrein; Seitenwand, inneres Brett

Fichte, 108 Jahrringe. Keine Waldkante ablesbar. Die Probe konnte nicht datiert werden. (Schlüssel-Nr. GA1848A)

Serie DC8: Schrein; rechte Seitenwand des Auszugs

Fichte, 86 Jahrringe. Keine Waldkante ablesbar. Die Probe konnte nicht datiert werden. (Schlüssel-Nr. GA1848A)

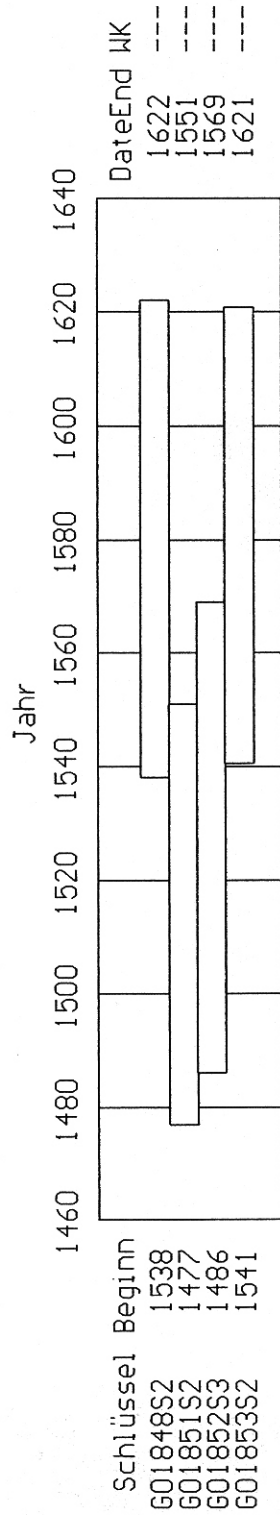


München den 21.08.2007

Otto Gschwind

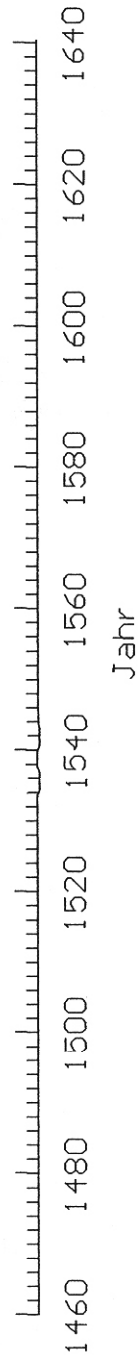
Balkengraphik

Endjahre der Einzelkurven



Jahresringkurven in Synchronanlage

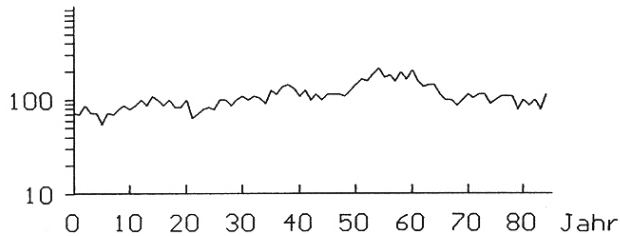
Fichten RSrF, DC4, DC5 u. DC6



Einzelkurven

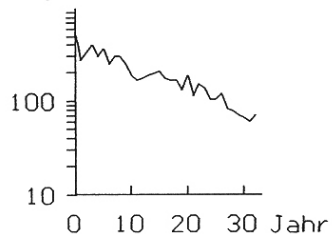
Kloster Frauenchiemsee, Schrein

Ringbreite



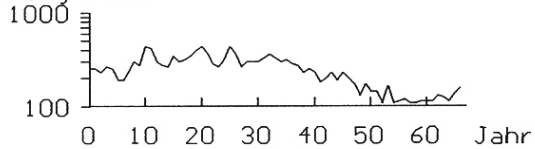
G01848S2 PIAB - --- 85 1538 1622

Ringbreite



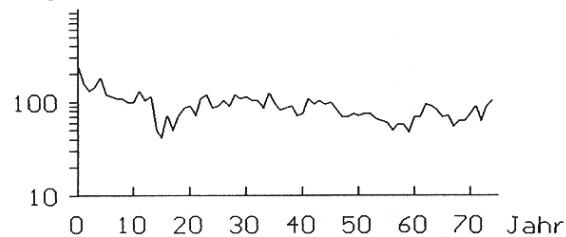
G01849S2 PIAB - --- 33 0 0

Ringbreite



G01850S2 PIAB - --- 67 0 0

Ringbreite

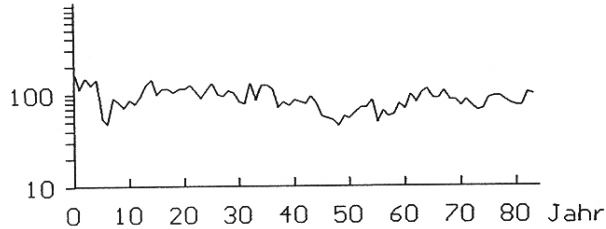


G01851S2 PIAB - --- 75 1477 1551

Einzelkurven

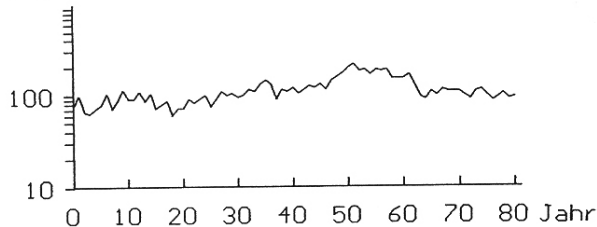
Kloster Frauenchiemsee, Schrein

Ringbreite



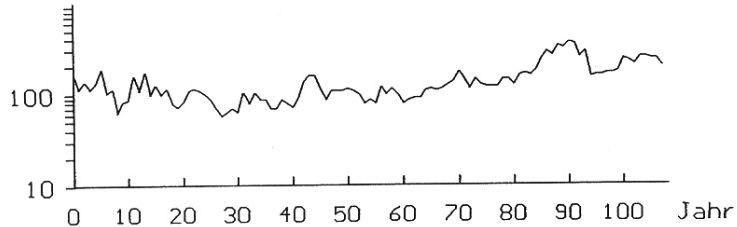
G01852S3 PIAB - 1569 --- 84 1486 1569

Ringbreite



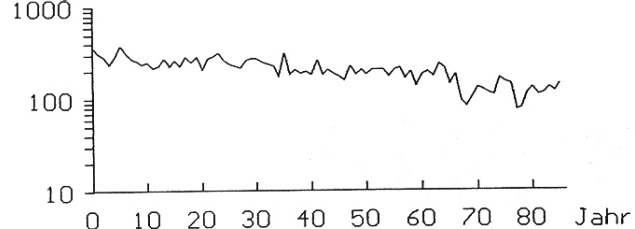
G01853S2 PIAB - --- 81 1541 1621

Ringbreite



GA1848A1 PIAB - --- 108 0 0

Ringbreite

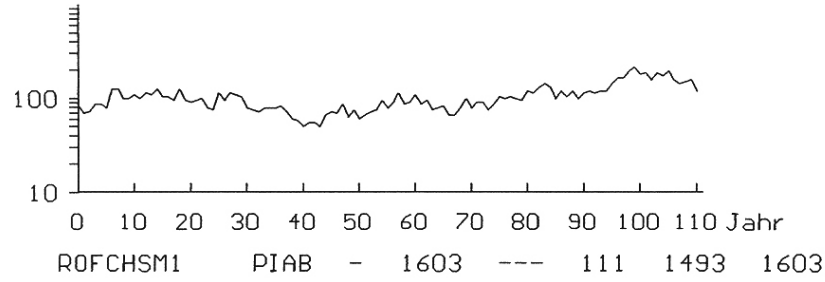


GB1848A1 PIAB - --- 86 0 0

Mittelkurve

Kloster Frauenchiemsee, Schrein

Ringbreite





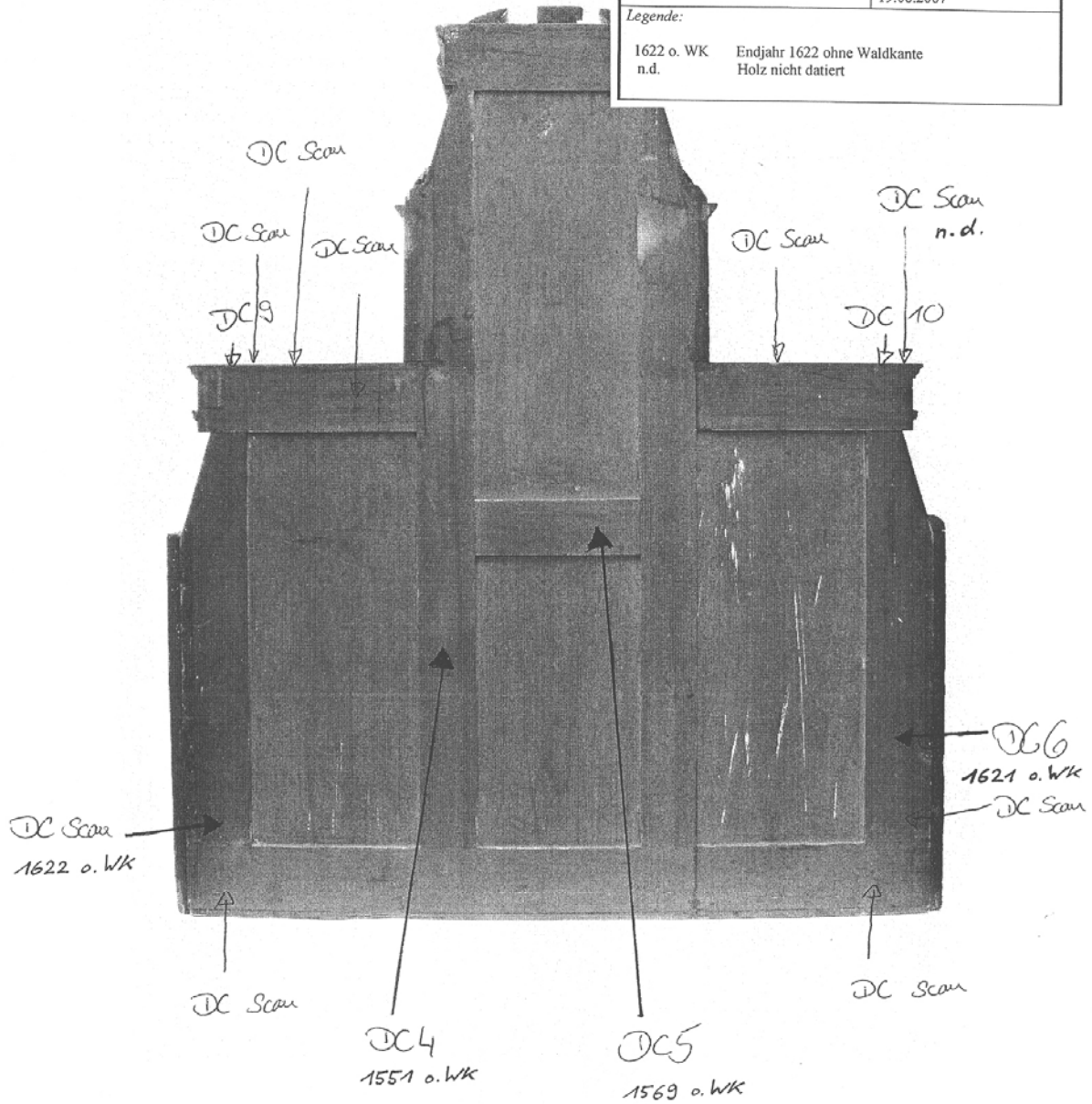
↑ ↑

DC3 DC2

n. d. n. d.

Dendrochronologische Holzaltersbestimmung		<i>Untersuchung:</i>
Schrein zur Figurengruppe „Heiliger Wandel“, Kloster Frauenwörth auf Frauenchiemsee		August 2007
<i>Untersuchter Bereich:</i>	<i>Laboranalyse:</i>	
- Konstruktionshölzer von Rückwand und Korpus	Otto Gschwind	
	<i>Auswertung am:</i>	
	19.08.2007	
<i>Legende:</i>		
1622 o. WK	Endjahr 1622 ohne Waldkante	
n. d.	Holz nicht datiert	

Dendrochronologische Holzaltersbestimmung		<i>Untersuchung:</i>
Schrein zur Figurengruppe „Heiliger Wandel“, Kloster Frauenwörth auf Frauenchiemsee		August 2007
<i>Untersuchter Bereich:</i>		<i>Laboranalyse:</i>
- Konstruktionshölzer von Rückwand und Korpus		Otto Gschwind
		<i>Auswertung am:</i>
		19.08.2007
<i>Legende:</i>		
1622 o. WK n.d.	Endjahr 1622 ohne Waldkante Holz nicht datiert	



Anhang 10: Erhaltung

Legende

- ◇ fehlende Glieder
- / geöffnete Gehrung/Fuge
- > Riss
- Verletzung des Holzes/Verlust von Holzsubstanz
- Ausbruch im Holz
- Fassungs-/Malschichtausbruch
- Loch/Nagelloch
- ⊙ gelockerte Scholle
- ▣ aufstehende Scholle
- △ alte Kittung
- ||| Verfärbungen
- ∫ Kratzer
- ≈ Bereibung/Farbabrieb
- xx Verputzung
- » Craquelée
- ⊗ Farbspritzer
- || Laufnase
- = Wasserschaden
- ... Verschmutzung

Jesus

an der rechten Hand Zeigefinger wieder angesetzt, wohl erneuert
am Stab oberer Knauf erneuert
beide Hände gering beweglich
im Schulter-, Oberarm-, Brust- und Hüftbereich, in den Haaren, an der Stirn, am Oberschenkel und rechts- und rückseitig unten im Gewand Schwundrisse, z.T. deutlich geöffnet
einige sehr feine Risse, z.T. mit Abhebungen dünner Holzschichten, besonders am Umhangsaum im Kniebereich
im Bereich der linken Ellenbeuge ausgespäter Riss erneut geöffnet
am Scheitel, am rechten Daumen und oberhalb des linken Fußes grobe Verletzung des Holzes (0,5 x 0,6 cm; 0,1 x 0,15 cm; 1,4 x 0,4 cm)
Ausbrüche im Holz:
 in den Haaren oberhalb des rechten Ohres (0,2 x 0,1 cm)
 im Kragen an der linken Schulter (0,2 x 0,9 cm)
 im Umhang im Bereich der linken Ellenbeuge (0,3 x 0,5 cm)
 am Gewandsaum zwischen den Füßen (0,1 x 0,1 cm)
am Rücken einige Löcher
einige alte Ausflüglöcher, besonders im Unterleibbereich und am Rücken
Lasuren an der Vorderseite sehr stark reduziert
Vergoldung sehr stark abgerieben
rechtsseitig am Rücken Laufnase
am Spann des rechten Fußes größere dunkle Verfärbung
Staub
mikrobiologischer Befall; weißes, flaumiges Oberflächenmyzel

Postament

Deckplatte konkav verwölbt (Zwischenraum vorn 0,2 cm, hinten 0,5 cm)
Fugen zwischen den Hölzern rückseitig geöffnet
Fugen zwischen den Seitenplatten und Hölzern minimal geöffnet
Gehrungen der Wellenleisten minimal geöffnet
rechtsseitig hinten und linksseitig mittig in der Deckplatte Risse
an der vorderen linken Ecke der Wellenleiste 1 Ausbruch in der Fassung
an der vorderen rechten Ecke der Wellenleiste geringfügig Abrieb
auf der Deckplatte und an den Seiten zahlreiche Kratzer
auf der Deckplatte wenige Farbspritzer
auf der Deckplatte Wasserflecken
an der Rückseite Materialrückstand, wohl Wachs
in der rechten Seitenplatte wenige Ausflüglöcher
Staub
sehr geringer mikrobiologischer Befall an den Kanten











Detail Gewand Jesus, Ausbruch im Holz



Detail Postament Jesus, gewölbte Deckplatte



Detail Postament Jesus, Farbflecken

Maria

an der linken Hand letztes Glied des kleinen Fingers fehlend
am Umhang im Bereich der rechten Ellenbeuge ausgebrochenes Holzstück wieder angesetzt (1,6 x 0,4 cm)

linke Hand beweglich

in den Haaren über der rechten Schulter, am Kopf, in der linken Körperhälfte, am rechten und linken Unterschenkel, am linken Schuh und im Gewand an der rechten Seite im Bodenbereich Schwundrisse, z. T. gekittet (Wachskitt)

oberhalb des rechten Fußes 3 kleine Verletzungen des Holzes

Ausbrüche im Holz:

an der rechten Seite in Rumpfhöhe am Umhangsaum (1,8 x 0,6 cm; 0,5 x 0,2 cm)

an der linken Seite in Kniehöhe am Umhangsaum (0,6 x 0,3 cm; 0,3 x 0,2 cm)

am Kleidsaum neben dem rechten Fuß am Ende des Schwundrisses (0,2 x 0,5 cm)

am Kleidsaum oberhalb des rechten Schuhs (0,3 x 0,1 cm; 0,2 x 0,1 cm)

am Umhangsaum im Bereich des linken Unterarmes (2,0 x 0,3 cm)

am linken Kleidärmel (0,8 x 0,1 cm; 1,0 x 0,2 cm)

auf der rechten Seite am Umhangsaum in Bodenhöhe (0,9 x 0,2 cm)

an der linken Seite im Kleidsaum in Bodenhöhe (0,4 x 0,2 cm)

am Umhangsaum oberhalb des rechten Handgelenkes (0,7 x 0,1 cm)

am Umhang unterhalb der rechten Hand (0,2 x 0,1 cm)

Umhangsaum im Bodenbereich an der Rückseite leicht beschnitten

an der rechten Seite im Umhang Astloch gekittet, Kitt z. T. wieder ausgebrochen

im Gesicht, an der rechten Hand und im Gewand Kittungen, wohl Wachs

gekittete Risse z. T. mit Adhäsionsbruch

einige Kratzer

einige alte Ausfluglöcher, z. T. gekittet

Holzoberfläche z. T. geringfügig abgerieben

Vergoldung sehr stark abgerieben

Überzug, wohl Wachs, z. T. abgebaut

am Rücken geringfügig grüne Farbreste, Abrieb der rückflächigen Malerei

Staub

mikrobiologischer Befall; weißes und gelbes, flaumiges Oberflächenmyzel

Postament

an der rechten Rundleiste zwei kleine Fehlstellen im Lack (0,2 x 0,1 cm ; 0,1 x 0,1 cm)

an den Ecken und Rundleisten geringfügig Abrieb

an den Seitenplatten geringfügig Kratzer

auf der Deckplatte einige Farbspritzer

Filzabklebung der Rückseite an den Rändern etwas abgelöst

Staub









Joseph

an der linken Hand letzte Glieder des mittleren und kleinen Fingers fehlend
an der rechten Hand letzte Glieder des Ring- und kleinen Fingers fehlend
rechte und linke Hand beweglich
im Bereich des linken Unterarms Leimfuge geöffnet
in den Haaren, in der rechten Gesichtshälfte, im Bauch- und Schulterbereich (vorne und hinten), im Umhang und Gewand im Kniebereich Schwundrisse, z. T. stark geöffnet, Schwundrisse in der rechten Gesichtshälfte und im Bauchbereich ausgespänt, aber erneut geöffnet
am Hinterkopf mittig und rückseitig im Umhang in Oberschenkelhöhe grobe Verletzung des Holzes
Ausbrüche im Holz:
in den Haaren über dem rechten Ohr (1,5 x 0,5 cm)
am rechten Ärmel unterhalb der Schulter (0,2 x 0,1 cm)
am Ärmelsaum der linken Hand (1,6 x 0,3 cm)
am Ärmelsaum der rechten Hand (1,6 x 0,2 cm; 1,0 x 0,2 cm)
im Umhang rechts neben dem linkem Knie (0,3 x 0,2 cm)
am Umhangsaum im Bereich des rechten Knies (0,2 x 0,2 cm)
rückseitig im Umhang in Rumpfhöhe (0,8 x 0,2 cm)
am Stab oberer Knauf (0,7 x 0,2 cm; 0,1 x 0,05 cm)
am Stab unterer Knauf zweimal gebrochen und wieder verleimt
am Rücken Loch
einige Ausflughöcher, z. T. gekittet
Oberflächen geringfügig berieben
Lasuren an der Vorderseite sehr stark reduziert
Vergoldung sehr stark abgerieben
an Höhen der Haare Tönung stark abgerieben
rückseitig Leimlaufnase
am rechten Fuß seitlich Verfärbungen
Staub
mikrobiologischer Befall; weißes, flaumiges Oberflächenmyzel

Postament

Deckplatte konkav verwölbt (Zwischenraum vorn 0,4 cm, hinten 0,4 cm)
in der Deckplatte im Bereich des rechten Schuhs zwei und im Bereich des linken Schuhs ein Riss
rückseitig zwei Risse im Holz
Fuge zwischen rechter seitlicher Deckplatte und Holz geringfügig geöffnet
in der frontalen Wellenleiste 1 Ausbruch (0,4 x 0,2 cm)
an den Wellenleisten und den Platten geringfügig Abrieb
an der Deckplatte Wasserflecken
an der Deckplatte geringfügig Farbspritzer
wenige Kratzer
Staub
geringfügig mikrobiologischer Befall











Gewand Joseph, Schwundrisse im Holzblock



Detail Gewand Joseph, Rissbild

Schrein

Schreinaußenseiten

unterer Schreinkorpus

Wellenleisten unterhalb der Voluten fehlend

an beiden Seitenflächen Wellenleisten der Wandflächen fehlend

geloockerte Stellen:

unterste Wellenleiste beidseitig

rechte Volute oberstes Blatt

rechte untere Gebälkwellenleiste rechtsseitig

in den Bogenfeldern und rückseitig im linken mittleren Rahmenfries zwischen den

Dübeln und im rechten oberen waagrechten Rahmenfries jeweils Rissbildung

Ausbrüche im Holz, häufig infolge Fraßschädigung:

an beiden vorderen und hinteren Ecken

rückseitig an der Kante der Bodenplatte (1,5 x 12,0 cm)

im rechten Wandfeld an der linken Wellenleiste (1,2 x 0,4 cm); wieder

überstrichen

an der vorderen linken Kante (2,5 x 1,1; 2,2 x 0,2; 1,7 x 0,2; 0,6 x 0,2; 0,6 x 0,2;
1,7 x 0,2; 0,3 x 0,2; 0,3 x 0,2 cm)

an der linken Seitenfläche (1,8 x 0,8; 0,6 x 0,6 1,7 x 0,8; 1,3 x 0,6; 1,0 x 0,3 cm)

an der hinteren linken Kante (3,0 x 0,6; 2,4 x 0,5 cm)

über dem linken Wandfeld an der äußeren Ecke der Wellenleiste (1,0 x 0,4 cm)

an der linken (0,5 x 0,1; 0,8 x 0,5; 1,2 x 0,2; 0,3 x 0,2; 0,9 x 0,6 cm) und rechten
Volute (1,5 x 0,5 cm; 0,5 x 0,3 cm)

an den inneren Ecken der unteren (2,0 x 0,6 cm) und oberen Wellenleiste des
linken Gebälks (2,6 x 0,6 cm)

an den Gebälkwellenleisten der linken (1,2 x 0,5; 1,2 x 0,2; 0,3 x 0,2 cm) und
rechten Seitenwände

(0,3 x 0,2; 0,4 x 0,3; 1,0 x 0,4; 0,5 x 0,4; 0,5 x 0,3; 1,0 x 0,4; 1,0 x 0,7 cm)

rückseitig am linken mittleren Rahmenfries am Übergang zum Auszug

(3,5 x 3,0 cm)

hintere rechte Kante z.T. stark bestoßen und dadurch Abrieb

an den unteren Kanten, der Ecke der oberen Wellenleiste des rechten Gebälks und

rückseitig weiße Farbspritzer und schwarze Laufnasen

Auszug

am rechten Wandfeld rechte Wellenleiste teilweise fehlend (5,3 x 0,6 cm)
am Mittelteil des Segmentbogens (unten beide Seiten, oben frontal und rechte Seite), am linken Segmentbogenteil (frontal zur Hälfte und seitlich), am rechten Segmentbogenteil (frontal und seitlich) und am linken Kubus (frontal und an der Oberseite) Wellenleisten fehlend
am linken Segmentbogenteil Akanthusband fehlend
Bekrönung fehlend (Aussparung)
gelockerte Stellen:
 rechte Wellenleiste und das darunter befindliche Furnier des linken Wandfeldes
 rechte Volute oberstes Blatt
 alle Wellenleisten der linken Seitenwand
 obere Gebälkwellenleiste der rechten Seitenwand
 untere Gebälkwellenleiste
 Wellenleisten des rechten Segmentbogens
in den Bogenfeldern zwei feine diagonale Risse
in der oberen Frieszone linksseitig waagrechter Riss
Ausbrüche im Holz, häufig infolge Fraßschädigung:
 mittig neben dem rechten Wandfeld (7,0 x 0,9 cm)
 oberhalb der linken Volute im Band (1,2 x 0,6 cm)
 oberhalb der rechten Volute im Band (0,8 x 1,5 cm)
 an der oberen Wellenleiste des Gebälks (0,3 x 0,1; 0,3 x 0,1; 0,5 x 0,2; 0,4 x 0,1; 0,6 x 0,4 cm)
rückseitig weiße Farbspritzer und schwarze Laufnasen
rückseitig an der rechten Leiste Fleckenbildung infolge Feuchtigkeit

linke Türe

an der rechten unteren Ecke ein Stück der Wellenleiste fehlend (4,8 x 0,7 cm)
an der Innenseite Holzklötzchen zur Fixierung der Scheibe fehlend (unten fünf, an der rechten Leiste oberhalb des Schlosses eines und an der oberen Leiste eines)
Konstruktionsfugen zum Teil leicht geöffnet, aber stabil

Mittelfenster

an der linken Leiste Metallstift fehlend
an der rechten und linken Leiste an den hinteren Kanten und an der inneren rechten Ecke
geringe Verletzungen der Holzsubstanz
an der oberen Leiste zwei Risse
Ausbrüche im Holz:
 an der unteren Leiste an der unteren Kante rückseitig (0,3 x 0,5 cm)
 an der rechten Leiste im Bereich des Metallstiftes (0,4 x 0,5 cm)
 an der oberen Leiste linksseitig (0,2 x 0,5 cm)
an der unteren und oberen Leiste Abrieb infolge des Einschlebens
an den Innenseiten und an der rechten Leiste zum Teil Abrieb
an der rechten Leiste im oberen Bereich einige kleine weiße Farbspritzer

rechte Türe

Konstruktionsfugen leicht geöffnet, aber stabil

Ausbrüche im Holz:

an der oberen linken Kante in der Wellenleiste (0,8 x 0,3; 0,4 x 0,5; 0,4 x 0,5 cm)

an der unteren linken Kante in der Wellenleiste (0,4 x 0,3 cm)

an der Innenseite der rechten Ecke (0,6 x 0,2 cm)

Glas erneuert

Auszugfenster

an der linken Leiste oberhalb des Schlosses ein Holzklötzchen zu Fixierung der Scheibe fehlend

Konstruktionsfugen leicht geöffnet, aber stabil

Rahmen in der oberen Hälfte verworfen

Wellenleiste mit einigen Ausbrüchen im Holz (0,7 x 0,8; 1,5 x 0,5; 2,6 x 0,1; 1,1 x 0,3; 0,2 x 0,2; 1,8 x 0,1; 0,7 x 0,5 cm); zum Teil infolge von Fraßgängen

Kittmasse an der Innenseite der unteren Leiste

Glas erneuert

Insgesamt

Konstruktionsfugen geöffnet, aber stabil

Füllungen konkav verwölbt

vorgeblendete Leisten, Wellenleisten und Zierelemente stark fraßgeschädigt

an den Kanten vielfach Ausbrüche im Holz infolge Fraßschädigung

an den hinteren rechten Kanten kleinere Ausbrüche im Holz und Abrieb

an den Kanten und den Höhen der Wellenleisten vielfach Abrieb

Kratzer

Metalle korrodiert

Staub

Watteflusen früherer Maßnahmen

Schreininneres

Konstruktionsfugen geöffnet, aber stabil

Risse entlang der Konstruktionsfugen

einige Risse in der Malschicht; besonders an der Decke, wohl infolge wölbbedingter Spannungen

Grundiergrate der bemalten Wandfelder infolge Verwölbung der Bretter sichtbar

an der inneren Kante der linken Leiste Verlust der Holzsubstanz (1,0 x 0,3 cm)

an der linken Seitenfläche und der rechten Leiste einige kleine Löcher im Holz

an der Decke des Auszugs mittig zwei Löcher

Malschichtausbrüche:

an der Bodenplatte

an der rechten Leiste, besonders an den Kanten

an der inneren Kante der linken Leiste

im linken grünen Wandfeld im mittleren und oberen Bereich

in der linken Ecke; großflächig infolge starker Feuchteeinwirkung

am Boden des Auszugs

an den Deckenfeldern

an den Kandelabern (aufgesetzte Konturen und Betonungen) und im dunkleren Gelbton der seitlichen Wandfelder oberste Farbschichten zahlreich kleinteilig abgesprungen (evtl. überleimtes Bindemittel)

an vielen Stellen oberste Farbschicht deutlich abgerieben, besonders an den Malereien und im Grün des linken Wandfeldes, im hellen Hintergrundton, auch an der Bodenfläche und an den Deckenfeldern

im linken grünen Wandfeld im mittleren und oberen Bereich zum Teil grüne Farbschicht weggeschoben durch Drehen der Marienfigur nach starker Feuchteeinwirkung wohl

Augen des linken Engels übermalt

wenige leicht verputzte Bereiche

an wenigen Stellen geringfügig Craquelèebildung

einige Kratzer, besonders in der Bodenfläche

einige Farbspritzer von weißer (Bodenplatte und Deckenfelder) und dunkler (im rechten und mittleren Wandfeld, an der linken, seitlichen Leiste und an der Bodenplatte;

schwarz für Schreinaußenseite) Farbe

Fleckenbildung infolge Wasserschadens:

im linken Wandfeld

im mittleren Wandfeld an der rechten Seite

in der linken Wandfläche des Auszugs

an den Wandvorlagen des Wandfeldes im Auszug

Farbveränderungen durch Lichteinwirkung

an den mittleren Wandvorlagen Materialrückstände, wohl Wachs

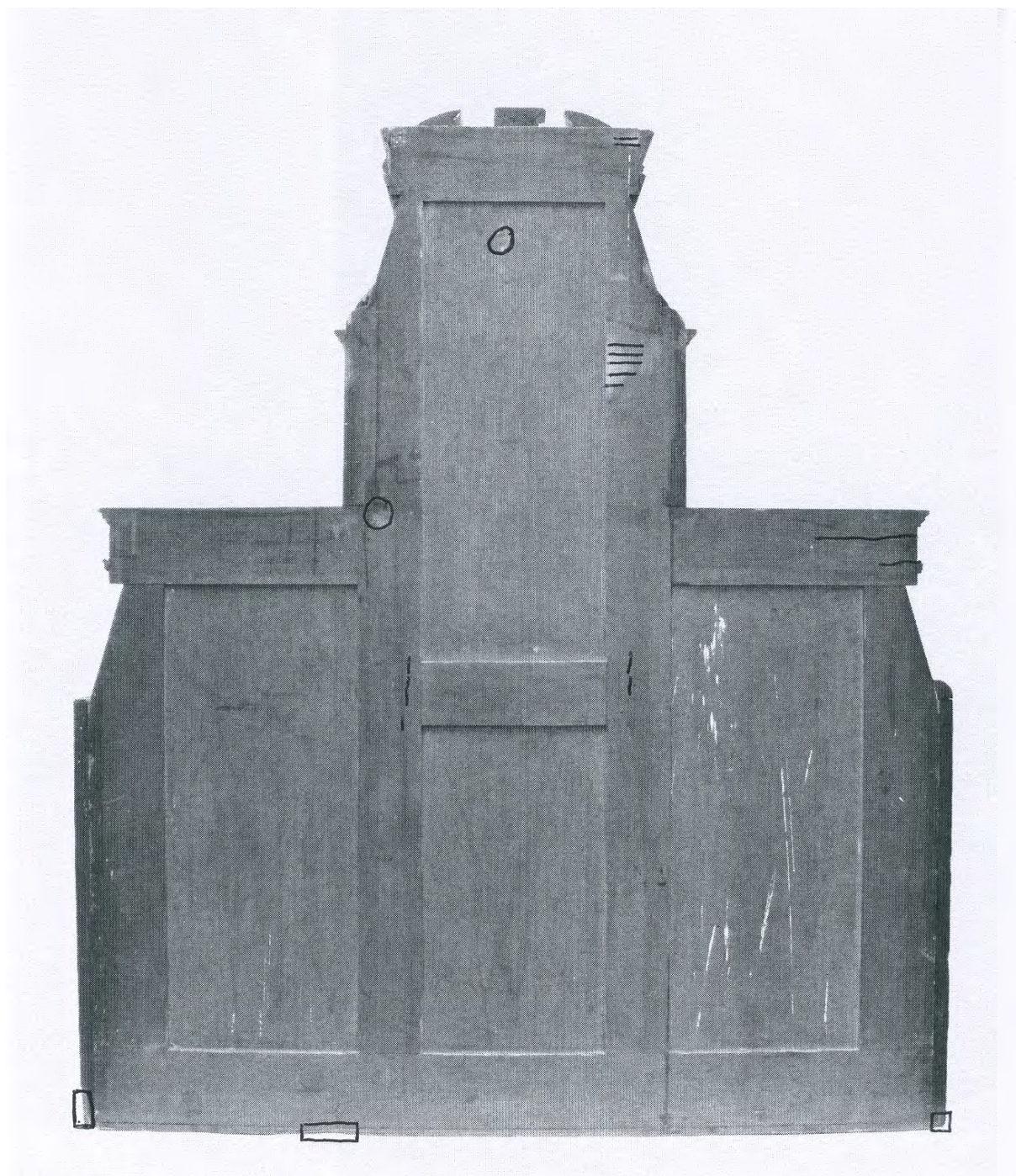
Staub

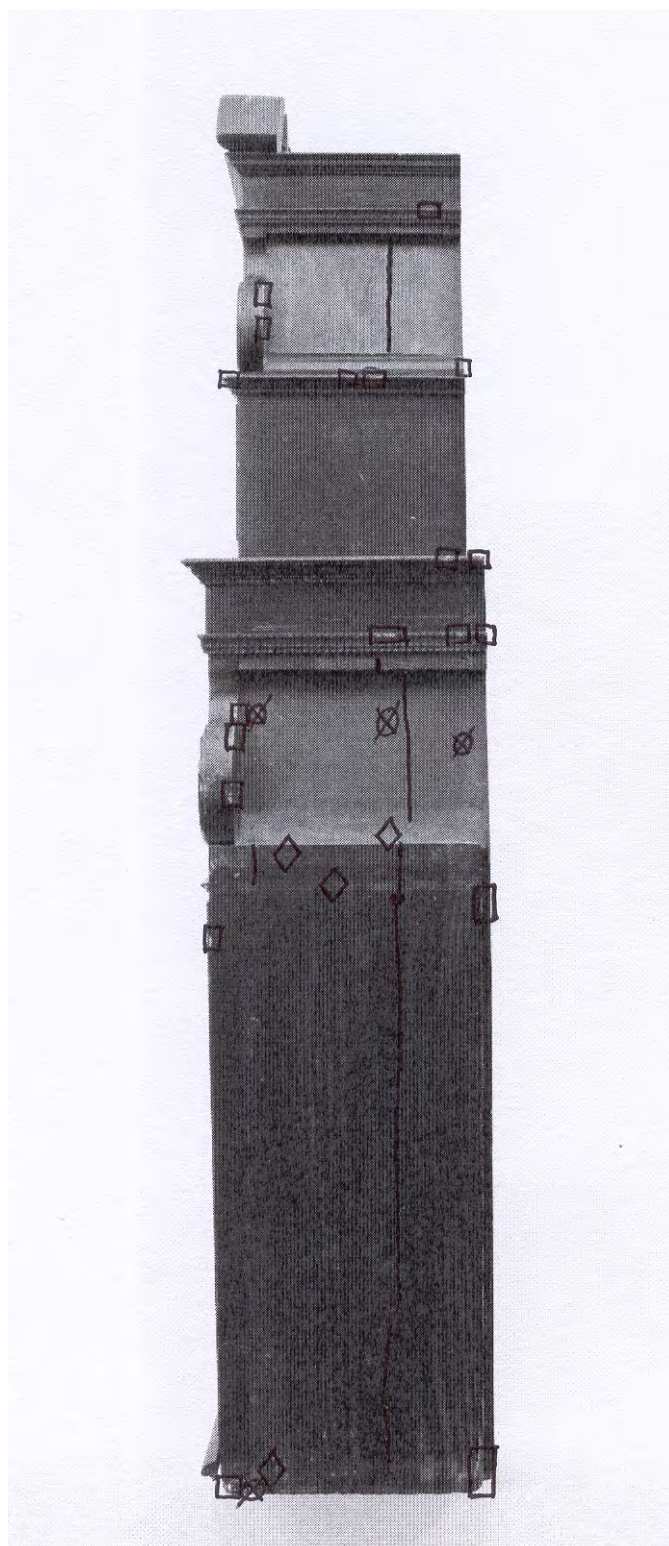
mikrobiologische Befall an den unteren Kanten der Wandflächen und teilweise auf den Wandflächen in Form von dunklem Oberflächenmyzel und punktueller, dunkler

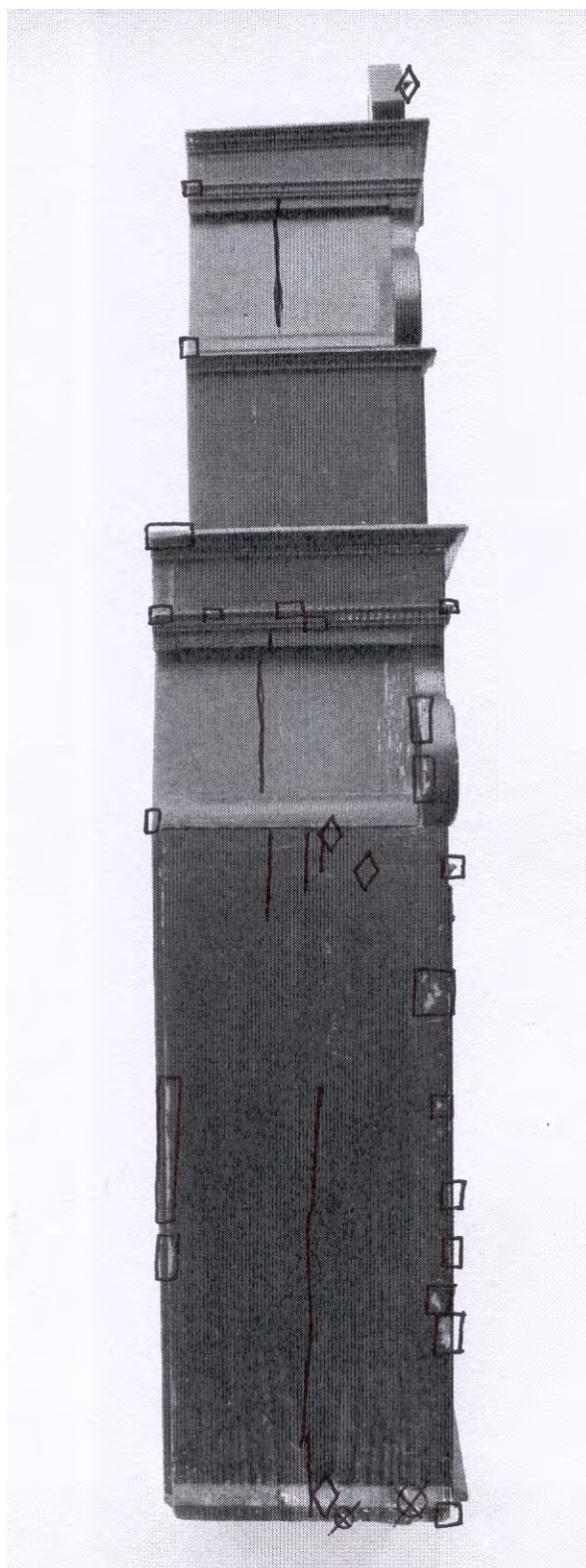
Verfärbung

im Auszug am Boden einige tote Holzschädlinge











Giebel mit fehlenden Zierelementen



Unterer Schreinkorpus, Volute, Detail
Ausbruchstellen



Auszug, rechtes Wandfeld, Ausbruch in Holz
und Wellenleiste



Unterer Schreinkorpus, linke Seitenwange,
Fraßlöcher und Ausbrüche



Unterer Schreinkorpus, linkes Wandfeld, Malschichtverlust und Abrieb



Unterer Schreinkorpus, linkes Wandfeld, Detail der schadhaften Malschicht,



Unterer Schreinkorpus, linkes Wandfeld, Detail der zusammen geschobenen Malschicht



Unterer Schreinkorpus, linke Wandvorlage, Detail mit Malschichtverlust



Unterer Schreinkorpus, linke Wandvorlage, Detail mit Malschichtverlust

Mikrobiologische Untersuchung

Aktivität:

Ein aktiver Befall wird über die ATP-Werte, also die Stoffwechselaktivität, nachgewiesen..

ATP-Werte in RLU (relative Lichteinheiten)

Jesus

Probe 1 955 RLU => hoch

Probe 2 820 RLU => hoch

Maria

Probe 3 424 RLU => mäßig

Probe 4 504 RLU => mäßig

Joseph

Probe 5 1245 RLU => hoch

Probe 6 742 RLU => hoch

Schreininnenseiten

Probe 7 245 RLU => gering

Probe 8 266 RLU => gering

Es zeigt sich also stellenweise deutlich aktiver Befall (Probe 1, 2, 5 und 6). An anderen Stellen ist er eher mäßig bzw. geringfügig ausgeprägt (Probe 3, 4, 7 und 8).

Pilzgattung:

Nachgewiesen wurden biokorrosive Schimmelpilze, wie *Penicillium expansum* und *Aspergillus niger*. Diese können aufgrund ihrer Aktivität durchaus zu einer mikrobiell induzierten Schädigung der Oberfläche beitragen.

Die nachgewiesenen Schimmelpilze *Penicillium expansum* und *Aspergillus niger* gehören zu den holzverfärbenden Pilzen. Diese wachsen ohne nennenswert in das Substrat einzudringen auf der Oberfläche. Verfärbungen bleiben auf die Oberfläche beschränkt, obwohl Hyphen in das Holzgewebe eindringen können. Schimmelpilze bauen in der Regel die Holzbestandteile nicht ab und verändern demnach die physikalischen Eigenschaften des Holzes nicht. Jedoch befindet sich schimmelbefallenes Holz in einem Feuchtigkeitszustand, der auch das Wachstum anderer gefährlicher Pilze ermöglichen kann.

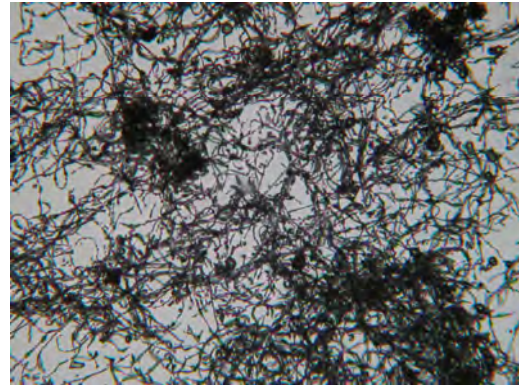
Temperaturoptimum der Schimmelpilze: 24-28°C.

Feuchtigkeitsgehalt des Holzes, bei dem Schimmelpilze wachsen können: 30-150%.

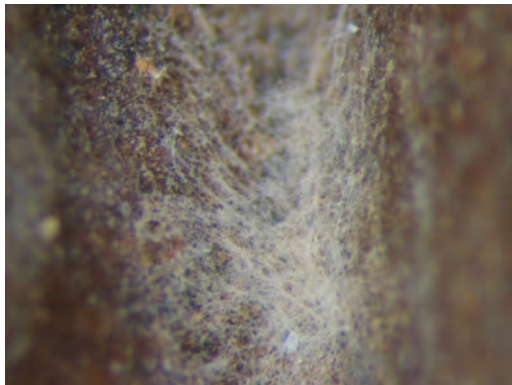
(Vgl. SUTTER 2002, S. 35 f.)



Oberflächenmyzel, Jesus, Umhang, linke Seite, 4fache Vergrößerung



Oberflächenmyzel unter Durchlicht, 10fache Vergrößerung



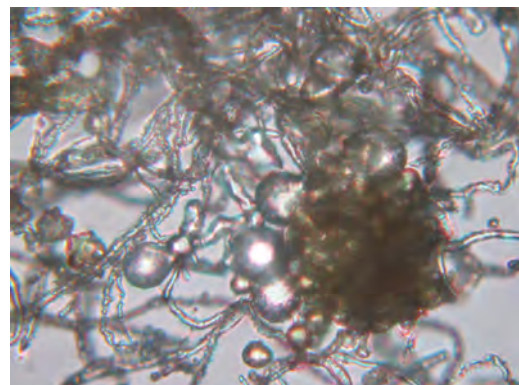
Oberflächenmyzel, Maria, Umhang über rechtem Ellbogen, 5fache Vergrößerung



Oberflächenmyzel unter Durchlicht, 63fache Vergrößerung



Oberflächenmyzel, Joseph, rechtes Handgelenk, 2,5fache Vergrößerung



Oberflächenmyzel unter Durchlicht, 63fache Vergrößerung

Literatur

Abtei der Benediktinerinnen Frauenwörth im Chiemsee: Jahresbericht der Abtei Frauenwörth 1988, Frauenwörth im Chiemsee 1988

AGGHÁZY, MÁRIA: Steirische Beziehungen der Ungarländischen Barockkunst; in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Bd. XIII, Heft 4, Budapest 1967

Bayerische Frömmigkeit – 1400 Jahre Christliches Bayern, Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses, München 1960

Benediktinerinnen-Abtei Frauenwörth (Hrsg.): Geschichte der Abtei Frauenwörth, Frauenwörth/Chiemsee 1982

BOMHARD, PETER VON: Frauenchiemsee. Kirche und Abtei Frauenwörth, Kunstführer Nr. 1176, 12. neu bearb. Aufl. 2003, Regensburg 2003

BOMHARD, PETER VON, BRUGGER, WALTER: Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Frauenchiemsee; in: BRUGGER, WALTER, WEITLAUFF, MANFRED (Hrsg.): Kloster Frauenchiemsee 782–2003. Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer altbayerischen Benediktinerinnenabtei, Weissenhorn 2003, S. 521–612

BOOCKMANN, HARTMUT: Bemerkungen zu den nicht polychromierten Holzbildwerken des ausgehenden Mittelalters; in: Kunstgeschichte und Gegenwart. 23 Beiträge für GEORG KAUFFMANN zum 70. Geburtstag, München 1994, S. 330–335

BRAUN, JOSEPH: Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, 4. Aufl., Berlin 1992

BROCKDORFF, SILVIA: Die Benediktinerinnenabtei Frauenchiemsee im 17. Jahrhundert, Diss., München 1937

BRUGGER, WALTER, WEITLAUFF, MANFRED (Hrsg.): Kloster Frauenchiemsee 782–2003. Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer altbayerischen Benediktinerinnenabtei, Weissenhorn 2003

BUCHENRIEDER, FRITZ: Gefasste Bildwerke. Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958–1986, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Arbeitsheft 40, 1990

DEHIO, GEORG, GALL ERNST: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Oberbayern, München–Berlin 1952

DEHIO, GEORG, GALL ERNST: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Oberbayern, München–Berlin 1964

DOLL, JOHANN: Frauenwörth im Chiemsee. Eine Studie zur Geschichte des Benediktinerordens, München 1912

ERLEMANN, HILDEGARD: Die Heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Ideologie, Schriftenreihe zur religiösen Kultur, Bd. 1, Münster 1993

FELMAYER, JOHANNA: Die Altäre des 17. Jahrhunderts in Nordtirol, Innsbruck 1967

GREBER, JOSEF MARIA, HAUG, INGRID: Flammleiste; in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. ??, Stuttgart–Waldsee 19??, Sp. 752–806

GROSSER, DIETGER: Die Hölzer Mitteleuropas. Ein mikroskopischer Lehratlas, Berlin–Heidelberg–New York 1977

HOADLEY, R. BRUCE: Holz als Werkstoff, Ravensburger Holzwerkstatt, Bd. 1, Ravensburg 1990

HÖRING, FRANZ, KOLLER, MANFRED: Ein „Heiliger Wandel“ von Andreas Thamasch (1639–1697); in: Restauratorenblätter Bd. 20, Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock. 1600–1780, 1999, S. 109–113

JOSEPH CLEMENS VON BAYERN: Über einige alte Kunstwerke der Abtei Frauenwörth im Chiemsee; in: Kloster Frauenwörth im Chiemsee, München 1929, S. 33–40

JUTZI, VOLKER, RINGGER, PETER: Die Wellenleiste und ihre maschinelle Herstellung; in: Maltechnik, Restauro, Heft 2, 1986, S. 34–62

KAISER, JÜRGEN: Klöster in Bayern. 1200 Jahre Kunst, Kultur und Alltagsleben, Stuttgart 2005

KOEPF, HANS: Bildwörterbuch der Architektur, 3. überarb. Aufl., Stuttgart 1999

KOLLER, MANFRED: Altar- und Skulpturfassungen des Barock in Österreich – Renovieren oder Konservieren?; in: Restauratorenblätter Bd. 20, Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock. 1600–1780, 1999, S. 41–52

KOLLER, MANFRED: Fragment und Alterswert – zum Ästhetizismus in Restaurierung und Denkmalpflege seit dem 18. Jahrhundert; in: SCHÄDLER-SAUB, URSULA (Hrsg.): Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums, München, 14.–17. Mai 2003, München 2005, S. 25–34

KRAUTH, THEODOR, MEYER, FRANZ SALES (Hrsg.): Das Schlosserbuch. Die Kunst- und Bauschlosserei in ihrem gewöhnlichen Umfange mit besonderer Berücksichtigung der kunstgewerblichen Form, 2. Aufl., Leipzig 1897

KREMPEL, LEÓN: Georg Petel, Bildhauer im Dreißigjährigen Krieg, München 2007

KÜHN, HERMANN: Erhaltung und Pflege von Kunstwerken. Material und Technik, Konservierung und Restaurierung, 3. Aufl., München 2001

Kunstwerke aus 1200 Jahren Klostergeschichte, Sonderausstellung zur Wiederbegründung der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth im Chiemsee vor 150 Jahren vom 14. Mai bis 9. Oktober 1988, Frauenwörth 1988

LEITGEB, GUIDO VON: Schöpfungen der Gebrüder Zürn; in: *Belvedere XI*, Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, Zürich–Leipzig–Wien 1932

Lexikon der Kunst, Bd. IV, Kony–Mosa, Leipzig 1992

LIEB, NORBERT: Lebensgeschichte Georg Petels; in: LIEB, NORBERT, MÜLLER, THEODOR, SCHÄDLER, ALFRED: Georg Petel 1601/2–1634, Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1972/73, Berlin 1973, S. 51–68

LIPP, WILFRIED: „In restauro“ – Assoziationen zu einer Metapher; in: SCHÄDLER-SAUB, URSULA (Hrsg.): Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums, München, 14.–17. Mai 2003, München 2005, S. 13–24

LOSCHKE, INGRID: Reclams Mode- & Kostümllexikon, Stuttgart 1999

MACHYTKA, LUBOR, SEIFERTOVÁ, HANA: Bemerkungen zur Augsburger Malerei des 17. Jahrhunderts; in: *Umàni/The Art, Rocník/Vol. XLI, Císlo/Issue No. 6*, 1993, S. 390–404

MÜLLER, THEODOR: Bildhauer, Bildschnitzer; in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. II, Stuttgart–Waldsee 1948, Sp. 582–614

MÜLLER, WERNER, VOGEL, GUNTHER: *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte*, Bd. 1, Allgemeiner Teil, Baugeschichte von Mesopotamien bis Byzanz, 2. Aufl., München 1977

PETZET, MICHAEL, EIKELMANN, RENATE: Vorwort; in: SCHÄDLER-SAUB, URSULA (Hrsg.): Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums, München, 14.–17. Mai 2003, München 2005, S. 9–10

RIEF, JULIA, RIEF, MICHAEL, GIESEN, SEBASTIAN: Tiroler Schnitzbänke des 19. und 20. Jahrhunderts. Bemerkungen zum Fortleben einer spätmittelalterlichen Bildhauertechnik; in: *Restauratorenblätter*, Bd. 18, Gefasste Skulpturen I, Mittelalter, 1997, S. 67–75

SCHÄDLER-SAUB, URSULA: Italia und Germania: Die italienischen Restaurierungstheorien und Retuschiermethoden und ihre Rezeption in Deutschland; in: SCHÄDLER-SAUB, URSULA (Hrsg.): Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums, München, 14.–17. Mai 2003, München 2005, S. 104–121

SCHIEBL, ULRICH: Festigkeitserhöhende Konservierung von Holz; in: Holzschutz, Holzfestigung, Holzergänzung, Beiträge einer Fortbildungsveranstaltung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege am 4. Mai 1992 in München, Tagungsberichte Nr. 1/1992, München 1992, S. 9–41

SCHIEBL, ULRICH: Techniken der Faßmalerei in Barock und Rokoko, Bücherei des Restaurators, Bd. 3, 2. Aufl., Stuttgart 1998

SCHÜRENBERG, LISA: Zürn, Martin und Michael d. Ä.; in: THIEME, ULRICH, BECKER, FELIX: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 36, Wilhelmy-Zyzyni, unveränderter Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1947, Leipzig 1999

SPELTZ, ALEXANDER: Der Ornamentstil, Nachdruck der Originalausgabe von 1923, Waltrop und Leipzig 1999

STIBERC, PETER: Polychrome Holzskulpturen der Florentiner Renaissance. Beobachtungen zur bildhauerischen Technik; in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. XXXIII, Heft 2/3, 1989, S. 205–228

SUTTER, HANS-PETER: Holzschädlinge an Kulturgütern erkennen und bekämpfen. Handbuch für Denkmalpfleger, Restauratoren, Konservatoren, Architekten und Holzfachleute, 4. überarb. Aufl., Bern–Stuttgart–Wien 2002

ULMANN, A. VON: Bildhauertechniken im Spätmittelalter und in der Frührenaissance; in: Arbeitsblätter, Gruppe 25, Skulptiertes Holz, Heft 1, 1991, S. 24–29

UNGER, ACHIM, UNGER, WIBKE: Holzkonservierung. Schutz und Festigung von Holzobjekten, 2. Aufl., München 1990

Universal-Lexikon, Bd. 1, A–K

VUILLEUMIER, RUTH: Historische Holzbeizen; in: Maltechnik, Restauero, Heft 3, 1978, S. 150-170

Welt im Umbruch, Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Bd. I + II, Augsburg 1980

ZOEGE VON MANTEUFFEL, CLAUS: Die Bildhauerfamilie Zürn 1606-1666, Bd. 2, Bildtafeln und Werkkatalog, Weißenhorn 1969

ZOENER, WILHELM: Jesu Wandel – die Heilige Familie der Benediktinerinnen-Abteil Frauenchiemsee ein Werk GEORG PETELS?; in: ALTMANN, LOTHAR (Hrsg.): Festschrift für NORBERT LIEB zum 80. Geburtstag, Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e. V., Bd. XVI, München 1987, S. 87–96