



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

Lehrstuhl für Restaurierung,
Kunsttechnologie und
Konservierungswissenschaft

MARIA SEEBERG

Das Flügelretabel aus Bad Reichenhall von 1521
im Bayerischen Nationalmuseum München (Inv.-Nr. R 17)

Diplomarbeit 2007

Kurzfassung

Im Bayerischen Nationalmuseum München befindet sich seit 1854 ein Flügelretabel aus Bad Reichenhall von 1521. Es handelt sich um ein – bis auf den oberen, abgesägten Abschluss – in Rahmung und Gemäldetafeln kaum verändertes Werk. Das Retabel ist stilistisch an der Wende zwischen Gotik und Renaissance anzusiedeln. Der ursprüngliche Aufstellungsort ist nicht bekannt, die Zuschreibungen variieren erheblich.

Inhalt der Arbeit ist die Erfassung des Bestandes und die technologische Untersuchung des Retabels. Die Erhaltung des Werkes wird dokumentiert und ein Restaurierungskonzept entwickelt. Neue Erkenntnisse zur Herkunft werden vorgestellt. Der Künstler wird anhand technologischer und künstlerischer Merkmale näher charakterisiert.

Abstract

Since 1854 the Bayerisches Nationalmuseum München keeps an altarpiece, dated 1521, coming from Bad Reichenhall. Except from the removal of the upper parts, the piece has hardly been altered in its framings or paintings. The altarpiece shows stylistic aspects of the gothic as well as of the renaissance age. The exact origin is unknown. The ascriptions to a certain artist or circle of artists do vary.

This diploma thesis contents the description of the altarpiece and the results of its technological examination. Its current state of preservation is described and, based on this, a conservation concept is developed. New insights into the origin of the altarpiece are presented. The artist is characterized by his technological and artistic features.

Inhalt

1	Einleitung	4
2	Herkunft und Geschichte	5
2.1	Stifter	5
2.2	Aufstellungsorte	5
2.3	Überlegungen zum Künstler	9
3	Beschreibung	14
3.1	Aufbau und architektonische Gliederung	14
3.2	Rahmung	15
3.3	Darstellung	17
4	Technologische Untersuchung	23
4.1	Konstruktion	23
4.2	Aufbau der Rahmung	25
4.3	Technologischer Aufbau der Tafelgemälde	27
5	Veränderungen und Schäden	31
5.1	Entfernung eines Teils des Retabels	31
5.2	Abnahme rückwärtiger (Gesims-) Leisten	32
5.3	Nagellöcher	32
5.4	Verschmutzung	32
5.5	Rahmung	33
5.6	Tafelgemälde	34
6	Vorausgegangene Restaurierungen	37
6.1	Holz und Rahmung	37
6.2	Tafelgemälde	38
7	Restaurierungskonzept	39
7.1	Rahmung	39
7.2	Tafelgemälde	42
7.3	Empfehlungen zur Prävention	45
7.4	Möglichkeiten der Präsentation	45
8	Schlussbetrachtung	45
	Dank	46
	Abkürzungsverzeichnis	47
	Quellen	47
	Literatur	48
	Abbildungen	51
	Zeichnungen	83
	Kartierungen	91

Anhang auf CD beigelegt:

- UV-Fluoreszenzuntersuchung
- Infrarotreflektographie
- Röntgenuntersuchung
- Holz- und Faserproben
- Pulverproben der Fassung
- Querschliffe
- REM/EDX-Untersuchung

1 Einleitung

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit einem gemalten Flügelretabel von 1521 aus Bad Reichenhall, das sich seit 1854 im Bayerischen Nationalmuseum München befindet. Es hat die Inventarnummer R 17 a-f. Im Nationalmuseum war es wohl bis zum Zweiten Weltkrieg ausgestellt gewesen, befindet sich seitdem aber im Depot. Da es der Öffentlichkeit wieder gezeigt werden soll, sind Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten notwendig. Im Rahmen der Diplomarbeit wurde das Retabel untersucht und in Absprache mit dem Museum ein Restaurierungskonzept erstellt.

Das Retabel wurde 1521 von LEINHART KUEFPECK und seiner Frau MARGARET, Bürger in Reichenhall, gestiftet. Angaben zum Künstler liegen nicht vor, die Zuschreibungen variieren. Auch der Ort der Stiftung ist unklar. In der Literatur wird als Aufstellungsort die „alte“ Salinenkapelle in Bad Reichenhall angenommen. Den Fragen nach Herkunft und Künstler wird in der Arbeit nachgegangen.

Ein interessanter Aspekt ist die Entstehungszeit des Werks am Wendepunkt der Spätgotik zur Frührenaissance. Der Aufbau entspricht dem klassischen Flügelretabel der Gotik, während die Formensprache und besonders die Ornamentik deutliche Renaissanceeinflüsse zeigen. Dargestellt sind Standfiguren, ohne Szenen mit Landschafts- oder Raumdarstellungen im Hintergrund. Die Figuren sind zeitgenössisch gekleidet und verstanden. Abgebildet sind die Heiligen Sebastian und Florian auf der Mitteltafel und auf den Werktagsseiten der Drehflügel. Flankiert werden diese auf der Alltagsseite von den Heiligen Dorothea und Margareta, auf der Festtagsseite von Leonhard und Bartholomäus. In der Predella finden sich auf der Mitteltafel Petrus und Paulus, die ein Tuch mit dem Antlitz Christi aufspannen, die Seitentafeln werden von je einem Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi eingenommen.

Neben den künstlerischen und ikonographischen Aspekten wird vor allem der materielle Bestand des Retabels erfasst. Da nur oberflächliche Veränderungen stattgefunden haben und das Stück recht gut erhalten ist, können Konstruktion, technologischer Aufbau und die Maltechnik untersucht und beschrieben werden.

2 Herkunft und Geschichte

Die Herkunft und Geschichte des Reichenhaller Retabels liegen bis auf wenige Daten im Dunkeln. Eindeutig bekannt sind die Stifter (das Ehepaar KUEFPECK), das Jahr der Stiftung (1521) und ab wann es sich im Bayerischen Nationalmuseum München befindet (1854). Mit einiger Sicherheit kann davon ausgegangen werden, dass das Retabel aus Bad Reichenhall stammt. Dagegen ist unklar, wo in Reichenhall es aufgestellt gewesen war und wer es geschaffen hat.

2.1 Stifter

Der Stifter des Altars ist auf dem inneren unteren Rahmenschenkel des linken Drehflügels als „LEINHART KUEFPECK“ bezeichnet und in traditioneller Weise klein dargestellt. Vor ihm ist seine Hausmarke oder sein Zeichen, ein „T“ auf gelbem Schild, aufgestellt. In gleicher Position auf dem gegenüberliegenden Drehflügel ist „MARGRET SEIN HAVSFRAV 1521“ zu sehen. Ihr gelber Wappenschild zeigt einen Pfeil: „↑“.

LEINHART KUEFPECK lässt sich im Reichenhaller Steuerbuch von 1494 als „*Linhart Kuefpeck Salzsender, Besitzer dreier Häuser*“ nachweisen. Er „*zahlt 1 Pfund 26 Pfennige Steuer*“.¹ Davor taucht der Name LEINHART KUEFPECK in Zusammenhang mit einem Rechtsstreit in den Akten auf. Am 8. November 1487 wird KUEFPECK zusammen mit drei anderen Reichenhaller Bürgern auf Befehl von HERZOG GEORG DEM REICHEN VON NIEDERBAYERN gefangen genommen, denn

„Der Kampf zwischen den alten Ratsgeschlechtern und den aufstrebenden Handwerkszünften hatte begonnen. Herzog Georg der Reiche befahl dem Pfleger von Reichenhall, die Urheber der Irrungen zwischen Rat und Gemeinde daselbst gefangen zu legen und der Gemeinde zu befehlen mit dem Rat nicht im Unguten zu haben.“

Dies waren: Wolfgang Ängstel – Besitzer des Spitzerhofes, Linhart Kuefpeck – Salzsender (er besaß 3 Häuser), Sebastian Steinhauf – ebenfalls Salzsender und Hausbesitzer, und Konrad Offlinger – Weinschenk und Stadtoberkämmerer.

Dem Schiedsspruch nach zu urteilen, wollten die Vier (Ängstel, Kuefpeck, Steinhauf und Offlinger) den Gemeindegliedern einen stärkeren Einfluß in der Kommunalpolitik verschaffen“.²

Eine Woche später ergeht der Befehl die Gefangenen zu bestrafen und gegen Urfehde freizulassen.³

Das Retabel ist 34 Jahre nach dieser ersten urkundlichen Erwähnung von LEINHART KUEFPECK datiert. Man darf also schließen, dass er zu diesem Zeitpunkt schon recht alt war, wahrscheinlich über 50 Jahre, oder dass es erst nach seinem Tod entstanden ist.

2.2 Aufstellungsorte

Das Retabel befand sich bis zum Ankauf durch das Bayerische Nationalmuseum München in Reichenhall. In der Literatur wird berichtet, dass es aus der Salinenkapelle stamme, wofür es aber keine eindeutigen Belege gibt. Aufgrund einiger Indizien kann auch St. Zeno, heute in Bad Reichenhall, als Herkunftsort angenommen werden. Ab 1854 ist das Retabel Eigentum des BNM und befand sich ab diesem Zeitpunkt in den Ausstellungsräumen oder Depots in München.

2.2.1 Bad Reichenhall

In der Literatur wird als ursprünglicher Aufstellungsort des so genannten Reichenhaller Retabels immer die dortige Salinenkapelle angegeben. Die früheste Quelle, der Cassabeleg über den Ankauf durch das BNM, besagt als Herkunftsort jedoch lediglich „*Reichenhall oder Traunstein u. Umgegend*“.⁴ Von Reichenhall als Ursprungsort ist auszugehen, da der Stifter LEINHART KUEFPECK nachweislich Reichenhaller Bürger war. Erstmals bringt JOACHIM SIGHART in

¹ VOGEL, HUBERT: *Geschichte von Bad Reichenhall*, München 1971, S. 43.

² HOFMANN, FRITZ: *Reichenhaller Salzbibliothek Bd. 1, Von Besitzern, Ratsberren, Richtern, Pflegern, Arbeitern bei der Saline Reichenhall, der Verstaatlichung durch den Herzog und vom Bergergericht bis zur Gründung der BHS*, Bad Reichenhall 1994, S. 76.

³ Vgl. VOGEL 1971, S. 42 [Urfehde = Verzicht auf Rache für erlittene Feindschaft (VOGEL 1971, S. 60)].

⁴ Information per E-Mail, MATTHIAS WENIGER, BNM, 18.01.2007.

seiner Abhandlung über *Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising* das Retabel mit der Salinenkapelle in Verbindung:

„Noch ein kleines Flügelaltärchen, das aus der alten Salinenkapelle stammen soll, war bis vor Kurzem im Stiegenhause der Hefewirtschaft zu Reichenhall aufgestellt mit der Jahrzahl 1523. Da Rahmen und Hintergrund bereits Renaissanceformen besitzen, sehen wir, dass damals bereits in Salzburg die Gotik auszuwandern begann“.⁵

Diese Abhandlung ist unmittelbar nach dem Ankauf durch das BNM entstanden. Es ist also davon auszugehen, dass die Angabe über die zwischenzeitliche Aufstellung in der Reichenhaller Wirtschaft stimmt. Das könnte auch erklären, warum das Retabel oben abgeschnitten wurde, es hätte sonst wohl nicht in den Flur der Gastwirtschaft gepasst (derzeitige Höhe: 1,63 m).

Interessant ist die Angabe von SIGHART, dass der Altar in der Salinenkapelle aufgestellt gewesen sein „soll“. Es handelt sich um eine Vermutung, die alle späteren Autoren übernehmen. Falls der Altar einmal in der Salinenkapelle aufgestellt gewesen war, dann höchstens bis zum Jahr 1824, also rund 30 Jahre vor SIGHARTS Erwähnung. Zu diesem Zeitpunkt wurde „ein neues Altarbild von der Hand eines Professors Huber dort aufgestellt [...], das die Wiederauffindung der von den ‚Hunnen‘ zerstörten Solequellen durch den Hl. Rupert darstellte. Dieses Bild ging beim Stadtbrand von 1834 in den Flammen zugrunde, während das alte Bild im Nationalmuseum bis in die Gegenwart erhalten blieb“.⁶ Die Salinenkapelle ist beim Stadtbrand zerstört, von OHLMÜLLER im neubyzantinischen Stil wiederaufgebaut und 1851 durch Erzbischof GRAF VON REISACH neu geweiht worden.⁷

Mit der Saline wurde die „alte“ Salinenkapelle, in der Literatur auch als „Salzbrunnenkapelle“ oder „Brunnhauskapelle“ bezeichnet, im Auftrag von HERZOG ALBRECHT VI. nach einem Entwurf von ERASMUS GRASSER 1507 erbaut. Es entstand „eine ‚wolgezürte Kapelle‘ mit drei Altären einschließlich einer Behausung für den Kaplan.“⁸ „1523 scheint der Neubau der Salinekapelle (auf jeden Fall) abgeschlossen gewesen zu sein; denn unterm 1. April wurde der Salinenkapelle auf Bitten der bayerischen Herzöge von einigen Kardinälen ein Ablass gewährt. Eine Weihe der Salinenkapelle ist allerdings erst für 1538 belegt“.⁹ Geweiht war und ist die Kapelle dem hl. Rupert, dem Patron des Salzes. Nebenpatron ist der hl. Sebastian, der an die alte Salzhandelsverbindung mit Ebersberg erinnert.¹⁰ Das Retabel im Bayerischen Nationalmuseum kann also keinesfalls der Hauptaltar der Brunnhauskapelle gewesen sein, da ihr Hauptpatron auf ihm nicht dargestellt ist.

Als Seitenaltar müsste es sich an der linken Wand vor der Apsis befunden und etwas in diese hineingeragt haben, so wäre die partielle Bemalung der Rückseite¹¹ zu erklären. Den Grundrissplänen vom Umbau der Kapelle um 1800 nach war dieses Wandstück jedoch circa drei Meter breit. Da der Altar nur 1,60 m breit ist, ist unwahrscheinlich, dass er so überstehend aufgestellt gewesen war, für eine Aufstellung mittig vor der Wand wäre ausreichend Platz gewesen.

Allerdings geben diese Pläne nicht die Situation in der Kapelle zur Entstehungszeit um 1500 wieder, denn „unter Maximilian I. wurde im Zug von Umbauten in den Jahren 1616–21 auch die alte Kapelle teilweise abgebrochen und ein erweiterter Neubau erstellt (Exsekrierung der Altäre 1618).“¹² Nach den Visitationsakten Reichenhall von 1617/18 bis 1627 wurde die Salinenkapelle „einer kurzen Untersuchung unterzogen, dabei aber auf die bereits ein Jahr zuvor [1617] vorgenommene Visitation verwiesen und lediglich die Behebung der damals festgestellten Schäden begutachtet“.¹³

⁵ SIGHART, JOACHIM: *Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising dargestellt in ihren Denkmälern*, Freising 1855, S. 171.

⁶ VOGEL 1971, S. 65.

⁷ Vgl. ebd. 1971, S. 72.

⁸ BRUGGER, WALTER: *Die Kirchen der Pfarrei St. Nikolaus, Bad Reichenhall*, 2. Aufl., Regensburg 1999, S. 23.

⁹ VOGEL 1971, S. 58.

¹⁰ Vgl. BRUGGER 1999, S. 23; VOGEL 1971, S. 32.

¹¹ Vgl. Kapitel 3.2.5.

¹² BRUGGER 1999, S. 23.

¹³ BUXBAUM 1981, S. 146; Archiv des Erzbistums München und Freising: Visitationsakten Reichenhall von 1617/18–1627: „*Visitation Capelle S^{ati} Ruperti in Domo salinaria in Reichenhal*
Hec capella fuit quidem de anno 1617 visitata, et in ea aliqui defectus repterti: iam eam tamen illa deiecta est, et alia nono edificata: ... ideo suo tempore habebitur debita ratio“.

Da sich im Salinenarchiv in Reichenhall kein Grundrissplan der Kapelle vor 1800 bzw. vor dem angeblichen Umbau um 1620 erhalten hat, kann nur spekuliert werden, ob es wahrscheinlich ist, dass ein privater Stifter, ein Salzsender, in eine kleine Kapelle der herzoglichen Salinenanlage einen Altar stiftete.

Ein repräsentativerer Ort für eine Stiftung wäre sicherlich St. Zeno vor den Toren Reichenhalls gewesen. Die Kirche wurde 810 von Erzbischof ARN von Salzburg nebst einem Friedhof angelegt und dem hl. Zeno geweiht. 1136 wurde dort ein Augustinerchorherrenstift gegründet und die Kirche in eine Klosterkirche umgewandelt, der in einer Bulle von 1144/45 die Kirchen Reichenhalls und der nächsten Umgebung unterstellt werden. Der Kirchenbau wird 1228 abgeschlossen und geweiht. Mit der Zeit wird St. Zeno als Ort für Stiftungen von Reichenhaller Patriziern, Zünften und Bruderschaften immer beliebter. Denn „*freilich war die gewaltig dimensionierte Zenokirche besser als jedes andere Gotteshaus im Reichenhaller Tal dazu geeignet, eine große Menschenmenge aufzunehmen. Daneben war es wohl auch der bedeutende Heilumsschatz, der zur größeren Attraktivität der Stiftskirche beitrug*“.¹⁴ Die Bedeutung des Klosters und St. Zenos wird auch durch über 50 Begräbnisse, überwiegend im 14./15. Jahrhundert, deutlich, die sich durch die Grabsteine des Reichenhaller Stadtpatriziats im Kreuzgang des Klosters nachweisen lassen. Infolge eines Brandes am 5. Juli 1512 wird der Kirchenbau entscheidend verändert. Der Wiederaufbau und die Umbaumaßnahmen finden unter der Leitung von Propst WOLFGANG LUEGER (1516–26) statt. „*Am 15. und 16. Juli 1520 weihte der Chiemseer Bischof Berthold Pürstinger die Kirche und zugleich 15 neue Altäre, da die gesamte Inneneinrichtung ein Raub der Flammen geworden war*.“¹⁵

Das ist ein Ansatzpunkt für die Lokalisierung des Retabels nach St. Zeno. Von den 15 neuen Altären befanden sich „*3 im Chorraum, einer in der Mitte des Gotteshauses, 5 im rechten und 6 im linken Seitenschiff*.“¹⁶ Die Altäre in den Seitenschiffen befanden sich „*alle an den Pfeilern, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennten*.“¹⁷ Ein Ausmessen der Pfeiler ergab Breiten von 1,67, 1,37 bzw. 1,17 m. Der unbemalte Teil der Rückseite des Retabels entspricht der Seitenbreite der heutigen Pfeiler von 1,17 Metern. Das Retabel könnte also auf einem Altar an einem Pfeiler gestanden und seitlich um die bemalte Rückseitenfläche in den Raum geragt haben. Der Zeitraum der Stiftung würde auch passen – vielleicht wurde der Altar 1520 geweiht und das Retabel 1521 aufgestellt.

Aus der Zeit von 1520 haben sich in St. Zeno keine Retabel erhalten. Sie wurden bei der Barockisierung in der Mitte des 17. Jahrhunderts, der Umgestaltung im Rokoko um 1745 oder spätestens bei der Säkularisation abgebrochen, verkauft oder versteigert.¹⁸ So fehlen direkte Vergleichsstücke zum Retabel, das bei einem dieser Anlässe aus der Kirche entfernt worden sein könnte. In St. Zeno befinden sich jedoch noch das Chorgestühl von 1520, eine bemalte Sakristeitür von 1524, der Taufstein von 1522 und die Kanzel aus denselben Jahren.¹⁹ Alle Werke sind im Stile der Frührenaissance gestaltet. Besonders die Sakristeitür mit ihrer ornamentalen Bemalung und das Chorgestühl mit seinen Ornamenten in den Rücklagen der Pilaster weisen Parallelen zum Retabel auf.

Ein weiterer Aspekt ist die Nennung eines Altares, der den hll. Sebastian, Florian, Rochus und Anastasia geweiht war und sich als sechster im linken Seitenschiff befunden hat. Bischof BERTHOLD PÜRSTINGER zeichnet von 1511 bis 1524 auf, welche Weihen er vorgenommen hat,²⁰ darunter sind alle 1520 in St. Zeno geweihten Altäre verzeichnet. Im Eintrag vom 16. Juli 1520 heißt es:

„*Sequenti di Lune, que fuit 16. Julij in dicta Ecclesia sancti Zenonis consecrata sunt sex altaria in sinistro latere: primum in honore sanctorum regum Oswaldi, Sigismundi et Heinrici; secundum in honore sanctorum Bartholomei, Mathei, Johannis et Pauli; tertium in honore beate Marie Virginis et sancti Josephi ac sancte*

¹⁴ LANG, JOHANNES: *St. Zeno in Reichenhall. Geschichte des Augustiner-Chorherrenstifts von der Gründung bis zur Säkularisation*, Diss., Salzburg 2001, S. 103.

¹⁵ BRUGGER, WALTER: *Bad Reichenhall, St. Zeno*, 2. Aufl., Regensburg 1995, S. 7.

¹⁶ LANG 2001, S. 102.

¹⁷ BRUGGER 1995, S. 8.

¹⁸ Vgl. BRUGGER 1995, S. 8 f.

¹⁹ Angaben nach BRUGGER 1995 oder durch Jahrgaben auf den Stücken selbst.

²⁰ In: *Consecratio et Reconciliatio Ecclesiarum, Altarium ac coemeteriorum peracta per Bertholdum Puerstinger, Episcopum Chiemensem annis 1511–1524*.

Anne; quartum in honore sanctorum Hieronimi et Anthonij; quintum in honore sancte Felicitatis et suorum septem filiorum ac etiam sanctarum Elisabethe et Affre; sextum in honorum sanctorum Floriani, Sebastiani et Rochi ac sancte Anastasie.“

Der Aufstellungsort im Seitenschiff²¹, der 16. Juli 1520 und die hll. Sebastian und Florian würden auf das Retabel zutreffen, doch fehlen Rochus und Anastasia.²² Falls sich das Retabel auf diesem Altar befunden hat, war entweder der Altar zwar den vier Heiligen geweiht – ohne zwei von ihnen abzubilden – oder diese waren auf den heute fehlenden Tafelbildern im oberen Teil des Retabels dargestellt.

Zu denken gibt auch, dass sich direkt daneben ein der heiligen Felicitas mit ihren sieben Söhnen und Elisabeth geweihter Altar befunden hat. Auf einer Tafel im Salzburger Museum Carolino Augustineum, die FISCHER demselben Künstler zuweist²³ und die in der künstlerischen Handschrift große Ähnlichkeit zum Retabel aufweist, ist auf der Vorderseite die heilige Felicitas mit ihren sieben Söhnen und auf der heute abgetrennten Rückseite Elisabeth dargestellt. Datiert ist diese Tafel durch einen aufgemalten Cartellino mit „1521“. Die Maße des Tafelgemäldes entsprechen mit 70 cm Breite und 100 cm Höhe denen der Mitteltafel des Reichenhaller Retabels.

2.2.2 Bayerisches Nationalmuseum München

Die Geschichte des Flügelretabels aus Reichenhall wird erst nach dem Ankauf durch das Bayerische Nationalmuseum eindeutig nachvollziehbar. Wie erwähnt, findet sich in den Quittungsbüchern der Eintrag: „1 kleiner Flügelaltar mit Gemälden v. J. 1521. 1854 in Reichenhall oder Traunstein u. Umgegend gekauft, Beleg v. Septbr. 1856. Er trägt die Cassa-Inventar-Nr. 1“.²⁴ Dem Cassa-Inventar ist also die genaue Herkunft nicht zu entnehmen. Die Summe, für die er gekauft wurde, ist auch im Katalog von 1908 erwähnt: „Erworben 1854 um 500 fl.“²⁵ Der erste Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, KARL MARIA VON ARETIN (1855–1868), sammelte seit 1854 im Auftrag von König MAXIMILIAN II. VON BAYERN Kunstgegenstände.²⁶ Ob das Retabel schon in der Herzog Max-Burg, die von 1855 bis 1867 der Sammlung als erste Heimstätte diente, aufgestellt war, ist nicht bekannt. Erstmals wird das Retabel in der ersten Publikation des Bayerischen Nationalmuseums von 1868 erwähnt; man erfährt, dass es im Gebäude an der Maximilianstraße (heute Völkerkundemuseum), das am 12. Oktober 1867 als Bayerisches Nationalmuseum eröffnet wurde, im II. Stock in Raum I aufgestellt war. Der Raum ist als „Saal der Renaissance und neueren Zeit“ benannt. 30 Jahre später erhielt das Retabel die Inventarnummer „R 17“ („R“ steht für Renaissance).²⁷ Auf einer vor 1900 entstandenen Aufnahme ist der Altar in der Mitte des Raumes auf einem Sockel stehend mit halb geöffneten Flügeln abgebildet. Im Katalog von 1868 heißt es:

„Sehr interessant ist der Altar des Augsburger Meisters Hans Burgkmair aus der Salinenkapelle von Reichenhall in der Mitte des Saales, der freilich durch die Ungunst der Zeit vielfach gelitten hat. Die Heiligen Elisabeth und Sebastian auf der einen, Florian und Margareta auf der anderen Seite schließen das Mittelbild >Sebastian und Florian< ein. Auf den äusseren Flügelthüren sehen wir St. Leonard, unter ihm den Stifter des Altarschreines Leinhart Kuebeck, dann St. Thomas, unter ihm die Stifterin >Margaret sein Hausfrau 1521<. Die Predella zeigt im Mittelbild die Apostelfürsten Petrus und Paulus, das Schweisstuch Christi haltend, zu beiden Seiten trauernde Engel mit den Leidenswerkzeugen.“²⁸

Man erhält einen Eindruck davon, wie sehr der Altar geschätzt wurde, was wohl auch auf die Zuschreibung an BURGKMAIR zurückgeht. Auffällig ist, dass die Heiligen nicht richtig benannt sind. Das ändert sich in dem *Führer durch das Königlich Bayerische Nationalmuseum in München* von

²¹ ALFRED KAISER lokalisiert den Altar in den Vorraum des nördlichen Seitenschiffs, die heutige Taufkapelle; KAISER, ALFRED: *St. Zeno in Reichenhall, Ein Beitrag zur Ikonologie der ehemaligen Stiftskirche der Augustinerchorherren*, Salzburg 1996, S.193–218, S. 217 f.

²² Siehe Kapitel 3.3 zur Darstellung.

²³ Vgl. FISCHER, OTTO: *Die altdeutsche Malerei in Salzburg*, Leipzig 1908, S. 156 f.

²⁴ Information per E-Mail, MATTHIAS WENIGER, BNM, 18.01.2007.

²⁵ Bayerisches Nationalmuseum München (Hrsg.): *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. 8*, München 1908, S. 71.

²⁶ Vgl. BAUER, INGOLF/EIKELMANN, RENATE (Hrsg.): *Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005, 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*, München 2006, S. 676.

²⁷ Inventarnummer in der GOS-Datenbank: R 17 a-f.

²⁸ *Das Bayerische Nationalmuseum – Mit Abbildungen und Plänen*, München 1868, S. 180.

1892: die Heiligen sind jetzt richtig benannt und das Retabel wird auch nicht mehr BURGKMAIR zugeschrieben.²⁹

Seit dem Neubau und der Eröffnung des Bayerischen Nationalmuseums an der Prinzregentenstraße im Jahr 1900 war das Retabel im Erdgeschoss in Saal 22, dem „Dachauer Saal“, aufgestellt. Im Führer von 1901 heißt es: „*An der Brüstung der Westwand ein Flügelaltar aus der Salinenkapelle zu Reichenhall, mit Gemälden, gestiftet von dem Ehepaar Kűfpeck.*“³⁰ Diese Aufstellung, auch hier mit nicht ganz geöffneten Flügeln, ist auf einer Abbildung des Dachauer Saales zu erkennen.

Eine ausführlichere Beschreibung des Retabels findet sich im Gemäldekatalog von 1908. Hier sind die einzelnen Tafeln beschrieben und es finden sich knappe Angaben zu Material, Maßen, Erwerb und Herkunft. Das Retabel wird der „Salzburger Schule“ zugeschrieben, ohne einen Künstler zu benennen.³¹

Bis mindestens 1922 wird das Retabel in den Führern und Wegweisern des Museums erwähnt. Im Führer von 1956 findet das Retabel keine Berücksichtigung mehr. Es ist zu vermuten, dass es bis zum Zweiten Weltkrieg im Dachauer Saal gezeigt wurde. 1939 wurden die Kunstwerke des Bayerischen Nationalmuseums in Luftschutzbunker und aus München heraus gebracht. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs muss das Retabel sich im Depot befunden haben, was auch die mangelnde Beschäftigung mit dem Stück erklärt. Im Werkstattbuch der Restaurierungsabteilung des BNM findet sich unter der Woche vom 7. mit 11. Mai 1962 folgender Eintrag: „R 1019 u. R 17 (*Salinen Altärchen*) für Photo-Aufnahmen“.³² Danach wurde das Retabel noch 1971 anlässlich der Ausstellung „Spätgotik in Salzburg“ des Salzburger Museum Carolino Augusteum begutachtet und im Katalog beschrieben, gelangte aber nicht zur Ausstellung.³³

2.3 Überlegungen zum Künstler

Das Reichenhaller Retabel trägt zwar eine Stifterinschrift, ist aber nicht signiert. Im Lauf der Zeit erfolgten Zuschreibungen an BURGKMAIR³⁴ oder GORDIAN GUCK aus Laufen³⁵, daneben wurde der Künstler der „Salzburger Schule“³⁶ zugerechnet. Im Saalbuch von 1889 findet sich die Bemerkung: „*Gebört derselben Schulrichtung an wie der Altar in Ravenden (Kopftypen!)*“³⁷

Laut ISOLDE HAUSBERGER zeigt sich der Maler „*ausburgisch wenn nicht oberitalienisch beeinflusst.*“³⁸ Nach MATTHIAS WENIGER „*verbinden sich Elemente der Dürer-Nachfolge (Wolf Traut) mit lokalen Ziigen.*“³⁹ In der Literatur wird der Maler meist mit dem Notnamen „Meister des Reichenhaller (Salinen-) Altars“⁴⁰ bezeichnet.

Aspekte der Arbeitsteilung bei der Herstellung des Retabels sind in der Literatur nicht berücksichtigt. Es ist jedoch kaum davon auszugehen, dass der Maler auch die Retabelkonstruktion gefertigt und die Gemäldetafeln zugerichtet hat. Vielleicht können hier später einmal, anhand von Profilformen oder Be- und Verarbeitungstechniken des Rahmens und der Bildtafeln, Parallelen zu anderen Werken gezogen werden. Im Folgenden sollen einige für das Retabel und damit den/die Künstler typische Gesichtspunkte genannt werden, die einer Zuordnung dienen können.

²⁹ Vgl. *Führer durch das Königlich Bayerische Nationalmuseum in München*, München 1892, 8. verb. Aufl., S. 121.

³⁰ *Führer durch das Königlich Bayerische Nationalmuseum in München*, neue offizielle Ausgabe, München 1901, 1. und 2. Aufl., S. 67 f.

³¹ Vgl. *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd. 8*, 1908, S. 69 ff.

³² Werkstattbuch III vom 2. Januar 1962 bis 29. Oktober 1971, S. 7.

³³ Vgl. Salzburger Museum Carolino Augusteum (Hrsg.): *Spätgotik in Salzburg – Die Malerei*, Jahresschrift Bd. 17, Salzburg 1972, S. 165 f. und 187 ff.

³⁴ Vgl. *Das Bayerische Nationalmuseum 1868*, S. 180.

³⁵ Vgl. BRUGGER 1999, S. 23.

³⁶ Vgl. *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd. 8*, 1908, S. 69.

³⁷ BNM, Saalbuch 23.1 1889 original 2°, begonnen am 7. Juni 1889, Eintrag 21. R 17.

³⁸ Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum 1971, S. 187.

³⁹ MATTHIAS WENIGER: *Gemälde vor 1550*, in: BAUER/EIKELMANN 2006, S. 255.

⁴⁰ Vgl. FISCHER 1908, S. 154 ff; Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum 1971, S. 165 und 187 ff; THIEME/BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 37 Meister mit Notnamen; Monogrammisten, Leipzig 1999, S. 286 f.

2.3.1 Arbeitstechnische Gesichtspunkte und Materialaspekte

Die Maltechnik und die verwendeten Materialien können helfen, ein Kunstwerk einem Kunstraum zuzuordnen. Das Reichenhaller Retabel zeigt einige spezielle Aspekte:

Der Rahmenaufbau ist nicht ungewöhnlich. Die Verwendung von schmalen Fichtenholzbrettern, die zu Tafeln verleimt werden, ist in Süddeutschland, aber auch im Nürnberger Raum üblich. Ungewöhnlich scheinen dagegen die Wergüberklebungen auf der Rückseite der Mitteltafel. Sie finden sich ähnlich bei LUCAS CRANACH D. Ä., der nach HEYDENREICH diese Technik aus Tirol oder Nürnberg übernommen haben könnte.⁴¹

Eine Leinwandkaschierung unter dem Goldhintergrund ist „in der gesamten österreichischen Tafelmalerei der Spätgotik bis in das 16. Jahrhundert hinein“⁴² gebräuchlich.

Das Füll- und Farbmittel der Grundierung ist Dolomit, der in der Malerei im südbayerischen Raum häufig in Grundierungen zu finden ist.⁴³

Dass der Maler regionaltypische Materialien verarbeitete, zeigt auch die Verwendung von violetterm Flussspat (Fluorit) als Farbmittel. Das Pigment wurde hauptsächlich im Spätmittelalter im nördlichen und östlichen Alpenraum und überwiegend als „Hilfspigment“ verwendet.⁴⁴ Für den Maler des Reichenhaller Retabels war es leicht zu beschaffen, da einige Fundstätten in Tirol (Schwaz, Hall, Obernberg, Nordtiroler Kalkalpen)⁴⁵ liegen.

An Kunstwerken, bei denen Flussspat als Farbmittel nachgewiesen wurde, ist es meist in Ausmischungen mit weißen Pigmenten als Untermalung blauer Partien verwendet.⁴⁶ Beim Reichenhaller Retabel dagegen ist Flussspat als farbgebendes Pigment in den obersten Malschichten feststellbar. Zum einen ist der gesamte Rahmen mit einer Mischung aus Flussspat mit Bleiweiß gefasst, zum anderen sind die Strumpfhose und wohl auch das Gewand von Sebastian auf der Festtagsseite mit Flussspat, wahrscheinlich in einer Ausmischung mit Bleiweiß, gemalt. Die Rücklagen des Ornaments auf der Rückseite sind der Farbigekeit nach mit reinem Flussspat in einem wässrigen Bindemittel ausgeführt. Auch in der Farbe roter Partien, besonders bei roten Lasuren, finden sich Flussspatpartikel. In Ausmischung mit Farblack zur Erzeugung eines rötlich-violetten Tons ist Flussspat auf Tafeln des MEISTERS VON GROSSGMÄIN von 1499 nachgewiesen.⁴⁷ Hier ist die regionale Verbindung eindeutig, Großgmäin liegt in unmittelbarer Nachbarschaft von Bad Reichenhall.

Ein anderes Hilfsmittel zur Identifizierung des Malers des Reichenhaller Retabels könnten seine Fingerabdrücke sein. In der Modellierung der Haare von Bartholomäus und Sebastian auf der Festtagsseite finden sich Fingerabdrücke (Abb. 40). Falls sich auf anderen Gemälden, die Parallelen in der Handschrift und Technik aufweisen, ebenfalls Fingerabdrücke nachweisen ließen, könnten sie mit Hilfe der Daktyloskopie verglichen und Zuschreibungsfragen so eindeutig geklärt werden.

2.3.2 Handschrift und Charakteristika der Malerei

Da es keine Landschafts- oder Architekturdarstellungen gibt, ist der Künstler anhand der Darstellung der Figuren zu charakterisieren. Es handelt sich um gelängte, schmale Gestalten mit kleinen Rundschädeln.

Die Köpfe haben ein schmales Kinn und sind meist im Dreiviertelprofil leicht nach unten geneigt. Die gerade Nase geht in einem Schwung in die Brauenpartie über. Die Augen sind von schweren, kugeligen Lidern mit langen, geraden Wimpern überschritten, zum Teil stehen sie schräg (Sebastian innen, Florian Werktagsseite, Vera Icon). Der Mund besteht aus innen

⁴¹ Vgl. HEYDENREICH, GUNNAR: *Herstellung, Grundierung und Rahmung der Holzbildträger in den Werkstätten Lucas Cranachs d. Ä.*, in: SANDNER, INGO (Hrsg.): *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund, Cranach und seine Zeitgenossen*, Ausstellungskat. und Tagungsband, Regensburg 1998, S. 181–200., S. 191.

⁴² KOLLER, MANFRED: *Der Albrechtsmeister und Conrad Laib, Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des „Realistischen Stiles“ in Österreich*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Wien, XXVI. Jg. 1972, S. 143–154, S. 145.

⁴³ Mündl. Auskunft MARK RICHTER.

⁴⁴ Vgl. RICHTER, MARK/FUCHS, ROBERT: *Violetter Flussspat, Ein seltenes Künstlerpigment im Spätmittelalter des süddeutschen und Tiroler Raums*, in: *Restauro* 5/1997, S. 316–323, S. 316.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 318.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 320 ff. und HEYDENREICH 1998, S. 195.

⁴⁷ Vgl. PASCHINGER, HELMUT/RICHARD, HELMUT/KOLLER, MANFRED: *Nachweise von Farbpigmenten zur Kunstgeschichte Österreichs*, in: *Restauratorenblätter* 24/25, Großgemälde auf textilen Bildträgern, Klosterneuburg 2005, S. 23–63, S. 40.

dreifach geschwungener Ober- und voller Unterlippe. Die meisten Figuren haben lockige Haare. Eine Ausnahme bildet das Jesuskind, das in der Unterzeichnung aber ebenfalls mit Locken konzipiert ist. Die Hände der Figuren sind recht klein und haben verhältnismäßig kurze Fingernägel. In der Unterzeichnung ist zu erkennen, dass der Maler Probleme hatte, sie schnell korrekt zu skizzieren.

Die Figuren haben lange schlanke Beine, die Taille sitzt weit oben. Oft ist die Anatomie durch weite Gewänder verhüllt. Die Arme sind meist angewinkelt, wenn nicht, hängen sie steif herab (Werktagsseite, Dorothea und Sebastian). In sich wirken die Figuren kaum bewegt. Lediglich Florian (Festtagsseite) weist in der Haltung einen leichten gotischen S-Schwung auf. Bei Sebastian und Florian (Werktagsseite) und bei Bartholomäus ist zwar jeweils ein Bein ein wenig angewinkelt, das Prinzip der Kontrapoststellung mit Stand- und Spielbein aber nicht wirklich umgesetzt. Aus diesen Gründen wirken die Figuren ungelent und eckig. Ein eigenartiges Detail ist auch der Flügel des linken Engels: er sitzt nicht am Rücken, sondern auf der Schulter.

Die Gewänder fallen bis auf das Hemdchen des Kindes in schweren, eckigen Falten. Oft sind die überlangen Ärmel an den Handgelenken aufgeschlagen (besonders bei den Predellenfiguren). Saumkanten von Stoffen wellen sich leicht und sind hell betont. Unter Mänteln und Überkleidern fallen die Unterkleider in steifen, gleichmäßig geraden Röhrenfalten (Dorothea, Margareta und Leonhard), der leichte Stoff des Hemdchen des Kindes hingegen ist weich und fein gefältelt.

Die Handschrift des Künstlers ist sehr graphisch. Er modelliert wenig, die Malerei wirkt dadurch eher „flächig“. Die Farbflächen sind oft durch dünne braune oder schwarze Linien begrenzt und konturiert. Auch Augen, Zehen, Fingerglieder und -nägel sind nur mit dünnen Strichen „gezeichnet“ (Abb. 12, 13, 39). Details wie die Haare, die Borten, die Krone Margaretas und die Pluvialschließen sind mit einem einheitlichen Grundton angelegt und durch präzise aufgesetzte, untereinander nicht verbundene Lichter und Schattenlinien gestaltet. Die Rüstung wirkt durch die starken Lichter zwar plastisch, der schwarzgraue Grundton ist aber in sich kaum modelliert.

Die Gewandpartien sind mit groben, nebeneinander gesetzten Pinselstrichen strukturiert. Die Farben sind leuchtend und kräftig. Höhen und Tiefen der farbigen Gewänder bleiben in der jeweiligen Farbfamilie und sind kaum mit Weiß oder Schwarz ausgemischt.

Der Künstler ging schnell und gekonnt vor. Er arbeitete nicht minutiös und sorgfältig alle Plastizitäten und Details heraus. Mit sicherer Hand sind in der Unterzeichnung in freien Schwüngen ohne Korrekturen die Umrisse und Faltenwürfe der Figuren angelegt. In der Ausführung ist der Entwurf nur wenig verändert. Auch während des Malprozesses sind kaum Veränderungen oder ein Herantasten an das Motiv zu erkennen. Bis auf wenige Details (Arm des Kindes, Fuß Sebastian Festtagsseite, Buch des Bartholomäus) haben keine Veränderungen oder Verbesserungen stattgefunden. Die Malerei ist mit sicheren, lockeren Pinselstrichen ausgeführt. Außer in den rot lasierten Bereichen sind die Flächen in einem Grundton angelegt und dann in einem Arbeitsgang strukturiert und modelliert. Zum Abschluss wurden die Details durch Begrenzungsstriche abgesetzt. Auch die Malerei des Rahmens ist in dieser schnellen und routinierten Art ausgeführt.

Probleme des Malers beobachtet man hauptsächlich bei der Anlage der Figuren. Sie wirken auch als Standfiguren steif. Die Köpfe der Figuren sind stereotyp leicht schräg im Dreiviertelprofil dargestellt. Lediglich das Antlitz Christi auf dem Schweiß Tuch ist frontal und der linke Engel im Profil wiedergegeben. Auch die Kopf Typen variieren kaum. Die Häupter der beiden Frauen scheinen an der Mittelachse gespiegelt. Interessant ist der rechte Engel auf der Predella, der dem Betrachter selbstbewusst in die Augen blickt.

Bemerkenswert ist die Lichtführung sowohl in der Bemalung des Rahmens und der Rückseite als auch der Figuren selbst, sie ist durchdacht aufeinander abgestimmt. Das Licht kommt, betrachtet man den Altar frontal, von einem Punkt rechts oben. Die Lichter auf der Rückseite scheinen von derselben Lichtquelle erzeugt. Bei Lichtreflexen auf sehr glatten Oberflächen ist in diesen ein Fensterkreuz erkennbar, wie auf der Rüstung des Florian innen und auf den unteren Kugeln der Pilaster (Abb. 19).

2.3.3 Weitere dem Künstler zugeschriebene Werke

Dem „Meister des Reichenhaller Salinenaltars“ schreibt OTTO FISCHER 1908 einige weitere Gemälde zu, bezeichnet aber das Reichenhaller Retabel als das Hauptwerk.⁴⁸ Er nennt zwei Brustbilder der hll. Petrus und Paulus, um 1500/10 in Radstadt (heute verschollen).⁴⁹ Die zwei erhaltenen Schwarzweißabbildungen⁵⁰ erlauben allerdings kaum Vergleiche.

Die gemalten Tafeln eines Schnitzaltars aus Gröbming, die FISCHER als Frühwerk des Meisters erwähnt⁵¹, „zeigen zwar ähnlich gelängte Gestalten mit eckigen Bewegungen, sind aber ungleich temperamentvoller, die drastisch verzerrten Gesichter erinnern an Marx Reichlich.“⁵²

Das Portrait eines knienden hohen Geistlichen, um 1520, in der Erzabtei St. Peter in Salzburg schreiben sowohl FISCHER als auch HAUSBERGER dem Künstler zu.⁵³ Anhand einer Schwarzweißabbildung⁵⁴ konnte der Zusammenhang aber nicht beurteilt werden.

Das fünfte und letzte von FISCHER dem Reichenhaller Meister zugeschriebene Werk ist eine Tafel mit der Darstellung der hl. Felicitas und ihren Söhnen Januarius, Felix und Philippus im Salzburger Museum Carolino Augusteum (Inv.-Nr. 69/29).⁵⁵ Es handelt sich um eine ehemals beidseitig bemalte Nadelholztafel (Höhe 100 cm, Breite 70 cm), die getrennt wurde. Die gespaltenen Bretter sind parkettiert. Datiert ist die Tafel durch einen aufgemalten Zettel vorderseits mit „1521“. Auf der Rückseite ist die hl. Elisabeth bei der Krankenspeisung abgebildet. Die Tafel soll aus Bergheim bei Salzburg stammen.⁵⁶

Bei näherer Betrachtung ergeben sich viele Parallelen zum Reichenhaller Retabel. Leider ist die Tafel wohl aus dem Zusammenhang gerissen. Auf einem gemalten Zettel am Boden steht: „*S felicitas mit iren VII senen 1521*“; zu sehen sind aber nur drei der sieben. Auch die Rahmung kann nicht die ursprüngliche sein, da Vorder- und Rückseite separat gerahmt sind. Entweder ist die Tafel beschnitten worden, wogegen die vollständige Wiedergabe der hl. Elisabeth mit Bettlern auf der Rückseite spricht, oder es gab seitliche Flügel, auf denen die übrigen Söhne zu sehen waren. Die Malerei der Tafeln ist teils verputzt, teils überarbeitet.

Dennoch finden sich Parallelen zum Reichenhaller Retabel, und zwar sowohl in der sorgfältig ausgeführten Malerei der Vorderseite, als auch in der skizzenhaften Anlage der Rückseite. Der Farbklang aus intensiv roten und grünen Gewändern ist ähnlich. Die Standfläche weist die gleiche graue Farbigkeit und Struktur wie der Boden der Festtagsseite der Reichenhaller Tafeln auf. Selbst der Schattenwurf der Figuren auf dem Boden ist gleich. Die Figuren sind, wie beim Reichenhaller Retabel, mit der Hintergrundfarbe beschnitten worden. Philippus trägt grauviolette Strümpfe, die im Farbton an die des Sebastian auf der Festtagsseite von Reichenhall erinnern und wahrscheinlich auch Flussspat als Farbmittel enthalten. Die Münder der Personen auf der Vorder- als auch Rückseite (auffällig der des vorderen Bettlers) weisen innen den Dreierschwung der Oberlippe und die volle Unterlippe auf. Die Linien der Nasen gehen in einem Schwung in die Augenbrauen über. Kugelige Lider mit langen Wimpern bedecken halb die Augen. Die Finger wirken ungelent und haben kleine Fingernägel. Die freie, skizzenhafte, dünne Malerei der Rückseite weist viele Parallelen zur Unterzeichnung des Reichenhaller Retabels auf. Der vordere Bettler hat lange, ähnlich geformte Beine wie Sebastian auf der Werktagsseite, sein Gesicht erinnert an die Unterzeichnung des Leonhard. Obwohl das Gesicht der Elisabeth in Salzburg stark verputzt ist, gibt es deutliche Entsprechungen zu Margareta und Dorothea. Der kleine, runde Kopf mit kleinem Kinn ist im Dreiviertelprofil leicht nach unten geneigt. Die meisten andern Personen sind ebenfalls im Dreiviertelprofil gegeben. Elisabeth hält ihr Kleid leicht gerafft, unter dem, wie bei Dorothea und Margareta, ein in gleichmäßige Röhrenfalten gelegter Rock zu sehen ist. Die Jahrzahl

⁴⁸ Vgl. FISCHER 1908, S. 154 ff.

⁴⁹ Vgl. Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum 1971, S. 188.

⁵⁰ MARTIN, FRANZ: *Die Kunstdenkmäler des Landkreises Bischofsjofen*, in: GINHART, KARL (Hrsg.): *Ostmärkische Kunsttopographie Bd. 28*, Baden bei Wien 1940, S. 167 und Abb. 430, 431.

⁵¹ Vgl. FISCHER 1908, S. 154 ff.

⁵² HAUSBERGER, ISOLDE in: Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum 1971, S. 187.

⁵³ Vgl. FISCHER 1908, S. 159 ff.; HAUSBERGER, ISOLDE in: Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum 1971, S. 188 f.

⁵⁴ TIETZE, HANS: *Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg*, in: *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 12, Wien 1913, Abb. 214.

⁵⁵ Vgl. Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum 1971, S. 188.

⁵⁶ Vgl. FISCHER 1908, S. 156; Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum 1971, S. 188.

„1521“ auf dem Zettel am Boden entspricht mit der geraden 1, der 5 und besonders der z-förmigen 2 genau jener auf der Rückseite des Reichenhaller Retabels. Auch die Malweise mit zuerst angelegten Farbflächen und aufgesetzten Strukturen und Lichtern (die Frisuren sowie die auch formal vergleichbare „Krone“ der Elisabeth und Margareta) und die mit dünnen schwarzen oder braunen Linien abgesetzten Umrisse stimmen bei beiden Werken überein.

Unterschiede zwischen den Stücken gibt es in der Ausführung des Goldgrundes. Während jener des Reichenhaller Retabels glatt und unstrukturiert ist, weist der Salzburger gravierte und gewugelte, florale Rankenmuster auf. Die Tafel in Salzburg ist beidseitig mit Figurendarstellungen bemalt, das Retabel aus Reichenhall dagegen rückseitig nur teilweise mit Ornamenten gestaltet.

Es wurde bereits auf St. Zeno als vermutlichen ursprünglichen Aufstellungsort des Reichenhaller Retabels eingegangen. Unmittelbar neben dem Altar der hll. Sebastian, Florian, Rochus und Anastasia befand sich, wie erwähnt, ein ebenfalls 1520 geweihter Altar der hl. Felicitas mit ihren sieben Söhnen, Elisabeth und Afra.⁵⁷ Da die Maße der Mitteltafel des Münchner Retabels mit jener Tafel in Salzburg übereinstimmen, die konsequente Lichtführung auf der Vorder- und Rückseite (Fensterkreuzreflex auf den Kugeln des Thrones der Felicitas!) bei beiden gleich ist sowie beide Stücke wahrscheinlich aus einer Hand stammen und 1521 datiert sind, ist eine ursprüngliche Aufstellung beider Werke in St. Zeno in Reichenhall wahrscheinlich.

2.3.4 Künstlerische Einflüsse

Künstlerische Zentren der Frührenaissance um 1500 waren im süddeutschen Raum Augsburg und Nürnberg. In Augsburg wurde die Aufnahme von Motiven der italienischen Renaissance in der Kunst durch Kaiser MAXIMILIAN und reiche Kaufmannsfamilien wie die FUGGER gefördert. Hier treten die ersten italienischen Bau- und Ornamentformen Deutschlands auf.⁵⁸ In Nürnberg ist die Kunst von ALBRECHT DÜRER geprägt, der von seinen Italienreisen Eindrücke mitbrachte, die von seinen Schülern und durch seine Graphiken weit verbreitet wurden.

Das Reichenhaller Retabel von 1521 steht am Wendepunkt von der Spätgotik zur Renaissance. Es zeigt Elemente beider Stilepochen. Als Flügelretabel hält es sich an die Konventionen der Spätgotik, Ausführung und Gliederung entsprechen aber dem Geist der Renaissance. Die Ornamentik zeigt durchweg Renaissance motive, während die Figuren und die Gestaltung des Hintergrunds noch der älteren Zeit verhaftet sind.

Die Architektur des Retabels lässt sich durch den fehlenden oberen Abschluss nicht genauer einordnen. Nach CLAUDIA BAER „*geschlossen sich die Salzburger Bildhauer bis in die zwanziger Jahre hinein den neuen [Renaissance-] Einflüssen, bevor auch sie Girlanden und – mitunter recht gotisch erscheinende – Rahmungen aus Pilastern und Lünetten entwarfen.*“⁵⁹ Als Beispiele für eine frühe Rezeption der Renaissanceformen nennt sie den Bildhauer, der 1521/22 für St. Zeno in Reichenhall die Kanzel, die Taufsteinreliefs und die Dekalogplatte geschaffen hat.⁶⁰

Die Ornamentik greift verschiedene Einzelmotive auf, die um 1520 bereits durch Illustrationen, Holzschnitte und Stiche von Augsburger und italienischen Künstlern wie HANS BURGMAYER, LEONHARD BECK, ZOAN ANDREA, dem PETRARCAMEISTER oder Angehörigen der HOLBEIN-Familie weit verbreitet waren. Die unteren Delphine haben einen „*aus der ungarischen Kunst vertrauten Schuppenpanzer*“, der sich auch bei Wiener Künstlern dargestellt findet.⁶¹

Die Figuren und die Hintergrundgestaltung der Bildtafeln weisen Parallelen zur Nürnberger Kunst der Zeit auf. Das Reichenhaller Retabel hat, wie HANS SÜSS VON KULMBACHS Annenaltar um 1510 in St. Lorenz in Nürnberg, als Hintergrund eine unstrukturierte goldene

⁵⁷ „*quintum in honore sancte Felicitatis et suorum septem filiorum ac etiam sanctarum Elisabethe et Afre; sextum in honorum sanctorum Florian, Sebastiani et Rochi ac sancte Anastasie*“, Consecratio et Reconciliatio Ecclesiarum, Altarium ac coemeteriorum peracta per Bertholdum Puerstinger, Episcopum Chiemensem annis 1511–1524.

⁵⁸ Vgl. BAER, CLAUDIA: *Die italienischen Bau- und Ornamentformen in der Augsburger Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1992, S. 1.

⁵⁹ Ebd., S. 355.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 355, Fußnote 54.

⁶¹ Ebd., S. 357.

Fläche, vor die auf halber Höhe ein grüner Vorhang gespannt ist. Ebenso finden sich in der Nürnberger Kunst nach 1500 blaue Hintergründe mit Ornamenten am oberen Bildrand. Oft sind auf den Altarflügeln Heilige in zeitgenössischer Kleidung als bildfüllende Standfiguren dargestellt. MATTHIAS WENIGER erkennt Anklänge an die Malerei WOLF TRAUTS. Sowohl die graphische Behandlung als auch die gelängten Gestalten mit verhältnismäßig kleinen Köpfen wirken in der Tat ähnlich. Ein auffälliges Faltenmotiv stellen beim Reichenhaller Retabel wie bei TRAUT „die regelmäßigen Röhrenfalten ... dar, die bisweilen in Kontrast zu benachbarten, glatten Stoffbahnen gesetzt sind.“⁶² Der Maler des Reichenhaller Retabels hat wohl Werke Nürnberger Meister der Zeit um 1510/15 gekannt und auf seine Weise interpretiert.

3 Beschreibung

Das Retabel folgt in seinen Einzelgliedern dem Vorbild gotischer Flügelaltäre. Seine Ausführung und Gestaltung ergibt in der Gesamtheit aber ein anderes Erscheinungsbild. Ungewöhnlich ist schon das Fehlen von Schreinskulpturen oder Reliefs. Das Reichenhaller Retabel verfügt „nur“ über Tafelgemälde.

3.1 Aufbau und architektonische Gliederung

Der Tradition gemäß hat das Reichenhaller Retabel eine zentrale Mittelzone, hier Mitteltafel, an die sich seitlich Standflügel anschließen. Diese werden bei geöffneter Festtagsseite von den beweglichen Flügeln verdeckt. Es ergibt sich ein dreigliedriges Bild mit dominanter Mitteltafel und zwei halb so breiten Flügeln. Geschlossen ist der Altar durch die zwei Stand- und Drehflügel gleichmäßig vierteteilt.

Eine Tiefenstaffelung, wie man sie von gotischen Altären mit eingetieftem Mittelschrein kennt, gibt es kaum. Die Mitteltafel ist zwar gegenüber den Standflügeln etwas zurückgesetzt, aber nur so weit, dass die beweglichen Flügel im geschlossenen Zustand bündig mit den Standflügeln schließen können.

Das Retabel hat wie gotische Altaraufbauten eine Predella. Im Unterschied zu diesen⁶³ ist die Predella hier aber rechteckig und von derselben Breite wie das gesamte Retabel einschließlich der Standflügel. Durch die Pilaster wird die Dreigliederung der Festtagsseite aufgegriffen und es werden ebenfalls vier Figuren gezeigt. Gotische Predellen sind unten meist schmaler und erreichen, wenn überhaupt, erst nach oben hin die ganze Breite des Retabels. Dadurch sind sie dem Schrein stärker untergeordnet. Auffällig ist auch die ungewöhnliche Höhe der Predella, sie ist – die Sockel und Gesimse eingerechnet – halb so hoch wie der Hauptteil des Retabels.⁶⁴

Es ist eine Besonderheit des Reichenhaller Retabels, dass die Predella und das Mittelbild mit Flügeln scheinbar eine große Fläche oder Tafel bilden, die einzig durch Pilaster und Gesimse unterteilt ist. Es gibt kein zentrales, herausgehobenes Darstellungsmoment, alle Glieder bilden eine Einheit. Lediglich die um 1,5 cm nach vorne versetzten, inneren Verkröpfungen des oberen Abschlussgesimses heben die Mitteltafel leicht hervor. Durch die Darstellung von zwei Figuren fehlt dem Retabel jedoch auch hier die „Mitte“. Sowohl bei geöffneten als auch geschlossenen Flügeln ist ein einheitlicher Bildraum über die Fläche geschaffen, auf dem je vier Heilige gereiht nebeneinander stehen. Auf der Predella wird diese Reihung aufgegriffen.

Das Bild, das sich heute bietet, wird durch den fehlenden oberen Abschluss des Altars verfälscht. Konstruktiv und anhand der Bearbeitungsspuren der Oberseite müssen die Pilaster über dem Abschlussgesims zunächst gerade weiter nach oben durchgelaufen sein. Je ein Nut dazwischen lässt wie die Konstruktion der anderen Teile des Retabels auf drei eingeschobene Tafelbilder schließen (Abb. 27, Zeichnung 6). Sie liegen etwa auf Höhe der Tafeln in der Predella und haben dieselbe Breite. Nach oben können sie aber einen runden oder dreieckigen

⁶² LATA, SABINE: *Wolf Traut als Maler*, Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 63, Nürnberg 2005, S. 32 f.

⁶³ Vgl. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 9, unter: BACHMANN, KARL WERNER/JÁSZAI, GÉZA/KOBLER, FRIEDRICH/PÉRIER-D'ETEREN, CATHELINE/ROMMÉ, BARBARA/WOLF, NORBERT: *Flügelretabel*, München 2003, S. 1508.

⁶⁴ „Die Höhe der Predellen übersteigt nur selten ein Drittel der Schreinhöhe.“, ebd. S. 1507 f.

Abschluss gehabt haben,⁶⁵ die mittlere Tafel könnte, wie oft zu beobachten, erhöht gewesen sein.⁶⁶

Nach architektonischen Regeln ist das Retabel nicht ganz mustergültig aufgebaut. Die Predella besteht korrekt aus einem Sockel oder einer Basis, der durch vertikale Elemente gegliederten Fläche und einem Abschlussgesims. Die Hauptzone jedoch ist ohne Sockel direkt auf das Abschlussgesims der Predella aufgesetzt. Auch auf der Oberseite des Retabels sind keine Anzeichen eines Sockels für den oberen Abschluss zu sehen.

Das betrifft auch die vertikalen Gliederungselemente. Bei ihnen handelt sich der Architekturtheorie nach um Lisenen, denn sie haben keine eigenen Sockel und Kapitelle. Durch die Verkröpfungen der Gesimse und die eingetieften Rücklagen, die Spiegel, haben sie jedoch die Wirkung von Pilastern und sollen im Folgenden als solche bezeichnet werden. Die neuen Renaissanceformen waren dem Planer oder Künstler des Retabels noch nicht so vertraut, dass er sie ohne Schwierigkeiten umsetzen konnte.

3.2 Rahmung

Die Rahmung des Retabels ist bis auf den abgesägten oberen Teil weitestgehend erhalten. Sie besteht aus horizontalen Rahmenfriesen, die gestalterisch als Gesimse fungieren, und vertikalen Rahmenfriesen, die als „Pilaster“ das Retabel gliedern. Die Rahmung folgt in Profilformen, Gliederung und ornamentaler Gestaltung den Ideen der Renaissance.

3.2.1 Gesimse

Die um die Pilaster verkröpften Gesimse und der Sockel sind profiliert. Sie sind, noch der mittelalterlichen Tradition verhaftet, an die Kanten der Rahmenfrieze angehobelt. Lediglich an den Verkröpfungen sind sie als vollständiges Profil aufgesetzt. Die Formensprache der Profile entspricht der Renaissancezeit. *„Während die gotischen Profile ausschließlich aus Platten, Fasen, Halbrundstäben und Hohlkehlen gebildet und direkt an die Kanten der Rahmenfrieze oder Stollen angehobelt waren, suchten die folgenden Stilepochen nach weiteren Gestaltungsmöglichkeiten. Die Renaissance verfeinerte und variierte die Profilglieder, zog sie teilweise in die Länge und erfand den Viertelstab mit Platte und den Karnies.“*⁶⁷

Am Retabel gibt es zwei verschiedene Profile. Die beiden nach oben abschließenden Gesimse haben das gleiche Profil, während der Sockel anders gestaltet ist.

In der Reihenfolge von unten nach oben sind die Gesimse wie folgt aufgebaut (Zeichnung 7.1): Über einer flachen Hohlkehle sitzt auf einer Platte ein schmaler Halbrundstab. Darauf steht eine auskragende Hohlkehle in Form eines Viertelkreises. Sie endet in der Unterschneidung einer Hängeplatte. Es folgt ein weit ausgreifendes, verkehrt steigendes Karnies, das ein kleines Plättchen nach oben abschließt.

Das Fußgesims hat ein einfacheres und in sich gespiegeltes Profil, das aber nicht ganz symmetrisch ist. Hier folgen von unten nach oben eine Platte, ein fallendes Karnies und eine kleine Fase. Die Mitte des Profils bildet eine Hohlkehle in Form eines Halbkreises. Ab hier wiederholt sich die untere Form. An einer kleinen Fase sitzt ein verkehrt fallendes Karnies, das von einer Platte gedeckt wird (Zeichnung 7.2).

Beispiele für vergleichbare zeitgenössische Profilformen konnten nicht gefunden werden. Karnies, Hohlkehlen, Platten und runde Stäbe kommen häufig an Werken der Frührenaissance vor.⁶⁸ Allerdings unterscheidet sich die Abfolge der einzelnen Elemente von der des Reichenhaller Retabels. Eine hinterschnittene Hohlkehle wurde nicht beobachtet

Die verkröpften Gesimse kragen weit aus und wirken durch die relativ große Hohlkehle leicht und zierlich. Zusätzlich werden sie durch eine aufgemalte stehende Blattornamentik in der Hohlkehle und auf dem Karnies strukturiert. Auf dem Sockelgesims ist diese wegen Bereibungen und Holzergänzungen nur noch auf dem oberen Karnies erhalten.

⁶⁵ „Als Bekrönung des Flügelretabels wurde, wie bisher, ein Kamm oder Gesprenge aufgesetzt, ferner Halbbaldachin, im 16. Jh. eine Lünette oder Ädikula mit einem Tafelbild oder Relief.“ RdK, Bd. 9., 2003, S. 1509.

⁶⁶ Beispiele bei RASMUSSEN, JÖRG: *Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit*, Diss., Hamburg 1974, Abb. 13 und 19.

⁶⁷ GREBER, JOSEF M.: *Die Geschichte des Hobels*, o. O. 1956, Reprint Hannover 1987, S. 300.

⁶⁸ Beispiele bei BAER 1993, Abbildungen S. 457–471 und THOMA, INGEBORG: *Vom Maßwerk baldachin zur Ädikula, Der Stilwandel zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland, exemplarisch dargelegt an Rahmungen der Augsburger Epitaphskulptur*, Diss., Hamburg 2006, Abbildungen S. 155–211.

3.2.2 Pilaster

Die optisch als Pilaster fungierenden vertikalen Elemente sind konstruktiv Rahmenfrieße oder -leisten, welche die Tafelgemälde halten.

In die glatten vertikalen Flächen ist jeweils ein hochrechteckiger Spiegel eingetieft. Der Rand der Vertiefung ist noch zusätzlich durch eine Platte abgesetzt (Querschnittzeichnungen 4.3 und 4.4). Nach unten laufen die Flächen schräg in einer Fase aus. Die Pilaster, bzw. Rahmenleisten sind aus einem Stück gefertigt. Die Rücklagen sind innen mit Renaissanceornamenten bemalt. Durch die zweifach in die Schäfte eingetieften Spiegel mit Ornamentleisten wirken die Frieße zierlich. Zusätzlich täuscht eine jeweils ober- und unterhalb aufgemalte Halbkugel Struktur vor. Die Kugeln haben einen unregelmäßigen Durchmesser von 3 bis 4 cm. Anhand der Licht- und Schattenführung wirkt die obere Halbkugel konkav, also vertieft, die untere konvex. Bemerkenswert ist der Reflex mit erkennbarem Fensterkreuz auf den unteren gemalten Kugeln (Abb. 18 und 19). Auf den Pilastern um die Mitteltafel finden sich diese Kugeln nicht. Sie sind durch die Bänder, welche die beweglichen Flügel halten, ersetzt.

3.2.3 Rahmen der beweglichen Flügel

Die Rahmenleisten der beweglichen Flügel zeigen einen einfachen rechteckigen Querschnitt. Um trotzdem „Struktur“ vorzustellen, sind sie außen mit einem Licht- und Schattenstrich versehen, der einen Lichteinfall von rechts oben andeutet. Auf der Festtagsseite finden sich gemalte Ornamentbänder, die an den Rändern auch durchgehende Licht- und Schattenlinien haben.

3.2.4 Bänder

Zur Befestigung der Flügel dienen einfache flache Metallbänder. Ihr schlichtes Aussehen liegt wohl darin begründet, dass sie mit dem Rahmen gefasst sind, und deshalb keiner aufwendigen Form bedurften. Sie sollten wenig sichtbar sein, denn die Licht- und Schattenlinien sind auf ihnen durchgezogen. Dennoch sind die Ränder leicht gebogen und ihre Enden spalten sich zu zwei Zacken auf. Die runden Köpfe der Nägel stehen erhaben aus der Fläche heraus (Abb. 22, 23).

3.2.5 Farbliche Gestaltung und Ornamentik

Die Rahmung ist einheitlich hellviolett Grau gefasst. Die Fassung der Rahmung erinnert an Stein, vielleicht Marmor. Eine Äderung ist nicht zu erkennen. Struktur erhält der Rahmen durch aufgemalte Ornamente und Licht- und Schattenlinien in Weiß, Mittel- und Dunkelgrau. Die Ornamente in den Spiegeln der Pilaster wirken ebenso wie die fingierten runden Vertiefungen und Erhöhungen bildhauerisch herausgearbeitet, also plastisch. Der angedeutete Lichteinfall kommt von rechts oben und stimmt mit der Lichtführung auf den Tafelbildern überein.

Auch der Figurenhintergrund in der Predella ist im hellen Grau der Pilaster und Gesimse ausgeführt; die Figuren stehen scheinbar vor einer Steintafel oder -wand. Hier sind die Ornamente ohne Tiefenwirkung einfach in Grau aufgesetzt.

Der ursprüngliche Gesamteindruck hatte die Wirkung eines homogenen steinernen Aufbaus, in dem es in der Mittelzone Ausblicke in Räume gibt, in denen die Heiligen stehen. Konstruktionsbedingte Fugen sind mit Werg kaschiert und verstärken so den Eindruck eines aus einem Stück gehauenen Gebildes. Durch Retuschen und Übermalungen der Gesimse und der Auflagen der Pilaster ist der ursprüngliche Gesamteindruck erheblich verändert.

Die Ornamentik auf den Rahmenleisten ist frei, ohne Vorzeichnung angelegt, deshalb ist sie von Leiste zu Leiste leicht unterschiedlich und in den Dimensionen verschoben (Abb. 14, 15). In den Pilastern sind die Ornamentbänder phantasievoll und abwechslungsreich aus Blütenkelchen, Kugeln, Zylindern, Ringen, Perlen, Perlenketten, kleinen Kindergesichtern u. a. gestaltet.

Die inneren und äußeren Ornamentleisten sind unterschiedlich gestaltet, aber an der Mittelachse des Altars gespiegelt. Lediglich in der des linken Außenpilasters ist im oberen Viertel ein Gesicht gemalt, das es auf der gegenüberliegenden Seite so nicht gibt. Die Ornamentik in den Spiegeln der Retabelseiten ist übermalt. An manchen Stellen ist sie noch zu

erahnen, für Vergleiche aber zu schlecht zu erkennen (Abb. 24). Man kann von einer ähnlichen Gestaltung wie bei den anderen Rücklagen ausgehen.

Die einfacheren Ornamente auf dem Rahmen der Festtagsseite der beweglichen Flügel bestehen aus Kugeln, Zylindern, Blütenkelchen, Sanduhrformen und flachen Perlen (Abb. 16). Bei den Ornamenten auf dem Sockel und den Gesimsen handelt es sich jeweils um einen Blattstab mit einfach gereihten Blättern. Die Blätter sind verschieden gestaltet, die unteren haben drei Zacken, die oberen fünf (Abb. 17).

Interessant ist eine rückseitige Bemalung des rechten Standflügels mit zugehörigem Predellenabschnitt (Abb. 3). Sie ist in derselben Farbigkeit wie die Rahmung ausgeführt. Ursache der nur partiellen Fassung der Retabelrückseite könnte die Aufstellung seitlich in den Raum ragend an einer Wand oder vor einem Pfeiler gewesen sein. Die partielle Bemalung wäre sonst nicht sichtbar, also funktionslos gewesen. Die Indizien deuten auf die Ostwand einer nördlichen Seitenkapelle, einen Pfeiler oder ähnliches hin. Unbemalte Flächen auf den waagerechten Rahmenfriesen mit Spuren von abgenommenen Holzteilen weisen darauf hin, dass die Gesimse auf die Rückseite herumliefen. Die Lichtführung der Malerei des Retabels würde mit einer solchen Aufstellung übereinstimmen, denn bei einer nach Osten ausgerichteten Kirche käme der hauptsächlichliche Lichtenfall von Süden, also von rechts oben.

Die Malerei der Rückseite ist in verschiedenen Grautönen auf einem violett anmutenden Hintergrund ausgeführt. Sie ist frei und locker mit groben Pinselstrichen angelegt. Auch hier wird durch Licht- und Schattenmalerei eine Räumlichkeit erzeugt. Beleuchtet wird die Malerei scheinbar aus derselben Quelle wie die Vorderseite, also hier von links oben.

Auf der Predellenrückseite sind zwei stilisierte, von einander abgewandte Delphine, die mit ihren „Mäulern“ gemeinsam einen Ring halten, zu sehen. Ihre Schwänze laufen in Blattmotiven aus (Abb. 21).

Die Rückseite des Standflügels (Abb. 20) zeigt unten einen Deckelpokal mit gebuckeltem Fuß, gedeckt von einer Blattform. Der Nodus ist eine Kugel, die unten und oben von Blattornamenten umschlossen wird. Darüber, unter dem geschuppten Kelch, befindet sich ein kleiner Perlstab. Vom unteren Schuppenkranz hängt eine Perlenkette herab. Der Rand des Kelches ist glatt und wird von kleinen Kreisen geziert. Bedeckt wird er von einer Art Glocke, die unten in drei Voluten ausläuft, in denen sich je eine vierblättrige Blüte befindet. Hier wird durch die vermeintlich in den Raum ragende, vordere Volute die Illusion von Räumlichkeit erzeugt. Oben endet der Deckel in zwei weiteren Blattvoluten, in die je ein skizziertes Gesicht einbeschrieben ist. Das linke ist deutlich ein kräftiges Männergesicht, das rechte könnte ein weibliches Antlitz darstellen. Über den Gesichtern nimmt eine rechteckige Tafel mit der Jahreszahl 1521 die gesamte Breite des Flügels ein. Die Bekrönung bildet ein weiteres Paar Delphine. Diese sind einander zugewandt und beißen in eine Kugel, die aus einer floralen Form entsteht. Ihre in Blattmotiven endenden Schwänze sind durch zwei Ringe miteinander verbunden.

3.3 Darstellung

Auf dem Reichenhaller Retabel sind sowohl auf der Alltags- als auch der Festtagsseite je vier Heilige als Standfiguren abgebildet. Zudem sind auf den Festtagsseiten der Drehflügel klein die Stifter portraitiert. Auf der Predella sind als Halbfiguren Petrus und Paulus sowie zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen zu sehen.

Die Gründe für die Wahl des ikonographischen Programms des Reichenhaller Retabels sind nicht vollständig zu klären, da die Herkunft des Stücks nicht eindeutig ist. Außerdem ist nur wenig über die Lebensumstände des Stifterehepaares bekannt. So sind einzig die Namenspatrone als solche eindeutig erklärbar. Auch der fehlende, obere Abschluss des Retabels erschwert die Lesart des ikonographischen Programms.

Es kann wegen der abgebildeten Heiligen davon ausgegangen werden, dass das Retabel nicht der Hauptaltar der Salinenkapelle war, da sonst der heilige Rupert, dem die Kapelle geweiht ist, sich unter den Dargestellten befinden müsste. Für eine Aufstellung als Seitenaltar in St. Zeno spricht die Wahl der Hauptheiligen des Altars, Sebastian und Florian, es fehlen jedoch Anastasia und Rochus. Vielleicht waren sie im heute fehlenden Auszug abgebildet. Ungewöhnlich ist die doppelte Wiedergabe von Sebastian und Florian.

Bei den Heiligen selbst fällt die unsystematische Beigabe von Nimben auf. Lediglich Petrus, Paulus, Sebastian auf dem linken Drehflügel und Margareta haben einen dünnen Heiligenschein. Auf der Werktagsseite erklärt sich das Fehlen der Nimben durch die Übermalung des schadhafte Hintergrund und damit auch der Heiligenscheine. Da der Baum hinter Sebastian nicht übermalt wurde, hat sich auch sein Heiligenschein gut erhalten. Warum auf der Festtagsseite den Heiligen keine Nimben beigegeben wurden, bleibt unklar.

3.3.1 Werktagsseite

Auf der Werktagsseite des Retabels sind bei geschlossenen Flügeln vier, etwa gleich große stehende Heilige dargestellt (Abb. 1), in der Mitte rechts Sebastian und links Florian. Auf den Standflügeln finden sich links Dorothea und rechts Margareta. Alle Figuren stehen auf einem felsigen, nackten Boden, der über die vier Flügel eine gemeinsame Ebene schafft. Den Hintergrund bildet heute eine braunschwarze Fläche. Lediglich hinter Sebastian ist der Hintergrund stärker farbig strukturiert. Florian tritt vom Felsenboden auf einen mit Fliesen belegten Absatz. Ursprünglich war der Hintergrund azuritblau (Kapitel 4.3.6). Am oberen Bildrand jeder Tafel war ein orangerotes, schmales Ornament aufgemalt (Abb. 4, 25).

Auf der Werktagsseite des linken Drehflügels ist der heilige Sebastian dargestellt (Abb. 5). Er ist als junger Mann mit blonden, halblangen, lockigen Haaren und Bart gezeigt. Er ist der Mitte des Retabels zugewandt und blickt sinnend nach unten. Mit dem Rücken ist er an einen Baumstamm gebunden. Der linke Arm ist leicht erhoben an einen kahlen Ast geschnürt, der rechte hängt gerade herab. Sein linker Fuß ist für den Betrachter unsichtbar hinter den Baum gestellt. Bis auf ein weißes Lententuch, das auf der rechten Seite geknotet ist, ist der Heilige nackt. Sein Körper wird von sechs Pfeilen durchbohrt.

Sebastian war der Legende nach Bürger von Mailand, geboren in Narbonne. Er lebte wohl gegen Ende des 3. Jahrhunderts. Er war ritterlicher Anführer der Leibwache von Kaiser Diokletian in Rom. Seine Stellung erlaubte ihm, christlichen Gefangenen beizustehen, außerdem versuchte er weitere römische Bürger zum Christentum zu bekehren. Daraufhin wurde er von Diokletian angeklagt und auf seinen Befehl an einen Baum gebunden und mit Pfeilen beschossen. Er überlebte, trat dem Kaiser wieder gegenüber und wurde daraufhin mit Knütteln zu Tode geschlagen. Der Leichnam wurde in die Kloake geworfen, aber von einer Christin geborgen und in den Katakomben bestattet. Das Heiligenfest des Märtyrers, der seit dem 4. Jh. in Rom verehrt wird, wird am 20. Januar begangen. Der heilige Sebastian ist der Patron der Schützen und wird seit den spätmittelalterlichen Pestepidemien als wichtiger Pestheiliger verehrt. Er ist auch Patron der Feuerwehrleute.⁶⁹

Auf dem Retabel ist Sebastian auf der Festtagsseite und auf der Werktagsseite dargestellt, so dass er immer auf der linken Mitte des Retabels zu stehen kommt. Auf dem Drehflügel ist er, wie es seit dem 15. Jh. ein beliebtes Motiv ist, als entblößter junger Mann zu sehen. Auf der Festtagsseite ist er als Mailänder Bürger in Patriziertracht abgebildet. Sein übliches Attribut, den Pfeil, hält er in der rechten Hand. Eine ähnliche Darstellung im Halbportrait schuf HANS SÜSS VON KULMBACH nach 1510.⁷⁰ Warum Sebastian auf dem Retabel in zentraler Position und gleich zweifach abgebildet ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Eine Erklärung könnte der Bezug des Stifters zum Salzhandel sein. „1290 nahm die Abtei Ebersberg (Patron St. Sebastian) eine Verbrüderung mit den Reichenhaller Salzsiedern vor, die dafür eine jährliche Salzabgabe an das Kloster leisteten.“⁷¹ Bei VOGEL und BRUGGER findet sich außerdem die Angabe, dass der Nebenpatron der Brunnhauskapelle, die bisher als ursprünglicher Standort des Retabels angenommen wurde, der hl. Sebastian sein soll. Diese Angabe findet sich sonst nicht in der Literatur zur Brunnhauskapelle. Als Patron der Brandschützer passt er gut zum hl. Florian an seiner Seite.

Sebastian leicht zugewandt ist auf dem rechten Flügel der heilige Florian zu sehen (Abb. 5). Er blickt aus dem Bild heraus auf den Betrachter. Seine Kleidung besteht aus einem Harnisch, über dem er einen roten Waffenrock trägt. Die Beine stecken in ockerfarbenen Strumpfhosen. Sein rechter Fuß, der auf dem gepflasterten Absatz steht, ist mit einem schwarzen Kuhmaulschuh mit Ristband bekleidet. Ein langes, um die Hüften gegürtetes Schwert hängt an seiner linken Seite herab. Mit seiner Linken stützt sich Florian auf den Dachreiter eines hohen schmalen Fachwerkhauses, aus dem Flammen schlagen. Den Wasserkübel zum Löschen stemmt er an seine rechte Hüfte. Der jugendliche Mann hat lockige, blonde, halblange Haare und einen leichten Flaum am Kinn.

Florian von Lorch war um 300 n. Chr. römischer Verwaltungsbeamter. Aus Unverständnis des Amtstitels wird er in der späteren Legende als militärischer Befehlshaber in Noricum bezeichnet. Er stellte sich 304 freiwillig der

⁶⁹ Vgl. BRAUNFELS, WOLFGANG (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968–1976, (LCI), Bd. 8, S. 318.

⁷⁰ Heute als Leihgabe der Sammlung Georg Schäfer auf der Veste Coburg. Vgl. LÖHR, ALEXANDER: *Studien zu Hans von Kulmbach als Maler*, Würzburg 1995, S. 37 f., Abb. 20.

⁷¹ VOGEL 1971, S. 32.

Verfolgung des Aquilinus in Lauracium, wurde gemartert und mit einem Mühlstein um den Hals in der Enns ertränkt.⁷² In seiner Jugend soll er ein brennendes Haus durch sein Gebet gerettet haben.⁷³ Wegen dieses Wunders und seiner Beziehung zum Wasser wird er als Schutzpatron gegen Feuergefahr verehrt. Daneben ist er Patron von Oberösterreich. Er wird bei Hochwasser, Sturm und Dürre angerufen. Der Gedenktag der Märtyrer ist der 4. Mai.

Warum Florian wie Sebastian auf dem Retabel gleich zweifach die zentrale Position einnimmt, kann nur vermutet werden. In beiden Fällen ist er eher traditionell dargestellt. Seit dem 12. Jahrhundert wird Florian besonders im süddeutschen Raum verehrt. Er gilt als einer der volkstümlichsten Heiligen des Alpengebiets. Die Verbindung zum Stifter und zu Reichenhall ergeben sich durch die Salzsieden. Durch diese war die Stadt ständig von Feuergefahr bedroht. Sieben Jahre vor der Datierung des Retabels hatte ein verheerender Stadtbrand stattgefunden, der 200 Menschen das Leben kostete. Daneben gab und gibt es in Reichenhall den St. Florians-Platz in der Nähe der alten Saline, der wegen seiner Lage von Bränden eher verschont bleibt.⁷⁴

Dorothea (Abb. 6) auf dem linken Standflügel ist leicht zur Altarmitte gewandt. Sie trägt ein leuchtend rotes Kleid mit schwarzem Besatz an den Säumen. Am unteren Saum findet sich eine dünne Pelzbesatz. Dorothea rafft mit dem linken Arm ihr Kleid vor dem Körper, darunter wird ein dunkelroter Faltenrock sichtbar. Ihr Dekolleté ist von einem weißen Goller bedeckt, der in der Mitte des Mieders von einer Brosche gehalten wird. Diese goldene Brosche ziert ein Pelikan, der mit seinem Herzen seine Jungen nährt. Dorotheas Kopf ist im Dreiviertelprofil nach unten geneigt, ihr Blick scheint auf die Vera-Ikon-Darstellung der Predella gerichtet. Das zu seitlichen Schnecken geflochtene Haar, von einem dünnen schwarzen Band um die Stirn gehalten, wird von einem Kranz aus abwechselnd weißen und roten Rosen bekrönt. Rosen finden sich auch in dem Korb, den Dorothea in der linken Hand vor dem Körper hält. Mit dem rechten Arm nimmt sie ein kleines, mit einem leichten weißen Hemdchen bekleidetes Kind an dessen linke Hand, welches in seiner Rechten eine weiße Rose hält.

Die Eltern der heiligen Dorothea von Cäsarea flohen mit ihren zwei Schwestern vor der Verfolgung durch Diokletian (285-305) aus Rom nach Cäsarea in Kappadokien. Weil Dorothea als Braut Christi dort den Präfekten Fabricius nicht heiraten wollte, wurde sie verschiedentlich gefoltert und schließlich enthauptet. Der Legende nach bekehrte sie den Gerichtsschreiber Theophilus, „dem ein Knabe bei Dorotheas Hinrichtung trotz der Winterszeit in einem Körbchen die versprochenen Äpfel und Rosen aus dem Garten ihres himmlischen Bräutigams bringt.“⁷⁵ Neben Theophilus bekehrte sie auch ihre Schwestern. Der Gedenktag der Jungfrau und Märtyrerin ist der 6. Februar.

Dorothea erfährt besonders im 14.-16. Jahrhundert im deutschen Raum Verehrung. In der Darstellung ist über dem Kopf des Kindes ein kleiner ornamentaler Strahl zu erkennen, es soll der Christusknabe sein. Auffällig ist Dorotheas Brosche mit Pelikandarstellung. Der Legende nach kann dieser seine rechte Brust öffnen und mit seinem Blut seine toten Jungen erwecken. Er gilt als Symbol der Liebe Gottes zu den Menschen und als Symbol Christi, der mit seinem Opfertod die Menschheit erlöst hat. Auf der Brosche ist er mit seinen Jungen gut zu erkennen, sogar das Blut ist rot hervorgehoben. Vielleicht soll die Brosche nochmals hervorheben, dass sich Dorothea Christus versprochen und sich für ihn geopfert hat. Dorothea wird als Patronin der Gärtner, Neuvermählten, Wöchnerinnen, Brauer und Bergleute verehrt. Als eine der „Virgines Capitales“ neben Barbara, Margareta und Katharina wird sie als Nothelferin bei Armut, falscher Anschuldigung sowie in Geburts- und Todesnöten angerufen. Auf dem Altar bildet sie das Pendant zu Margareta, der Namenspatronin der Stifterin.

Dorotheas Pendant auf dem rechten Standflügel ist die heilige Margareta (Abb. 6), die Namenspatronin der Stifterin. Auch sie ist mit einem roten Kleid mit schwarzen Säumen bekleidet. Der eckige Ausschnitt wird von einem weißen Goller bedeckt. Eingehüllt ist sie von einem hellgrünen Mantel, den sie um den linken Arm gerafft hat. Sie ist im Dreiviertelprofil der Mitteltafel des Retabels zugewandt. Sie blickt in ein aufgeschlagenes Buch mit rotem Einband, das sie mit beiden Händen vor dem Körper hält. Sie trägt die gleiche Frisur wie Dorothea, ihr Haar wird von einer goldenen Krone geschmückt. In der Rechten hält sie außer dem Buch noch einen langen Kreuzstab, mit dem sie der Legende nach den Drachen, der ihr zu Füßen liegt, besiegt hat.

Margareta (Marina) war christliche Jungfrau und Märtyrerin in Antiochien. Zur Zeit Diokletians weigerte sie sich, die Frau des Stadtpräfekten zu werden und ihrem Glauben zu entsagen. Sie wurde eingekerkert, verschiedentlich gefoltert und enthauptet. Im Kerker erschien ihr ein riesiger Drache, den sie mit dem Kreuzzeichen bändigte. Margaretas Heiligenfest ist am 20. Juli.

⁷² Vgl. LCI 1968–1976, Bd. 6, S. 250.

⁷³ Vgl. KELLER, HILTGART: *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, 10. Aufl., Stuttgart 2005, S. 239.

⁷⁴ Mündl. Auskunft von JOHANNES LANG, Stadtarchiv Bad Reichenhall.

⁷⁵ LCI 1968–1976, Bd. 6, S. 89.

Ihre Funktion als Namenspatronin der Stifterin des Retabels ist eindeutig. Dass die Stifterin nicht ihr zu Füßen kniet, sondern vor dem Hl. Bartholomäus, ist vermutlich der symmetrischen Verteilung der männlichen und weiblichen Heiligen auf den beweglichen und den Standflügeln geschuldet. Darstellungen der Margareta häufen sich im 15. und 16. Jahrhundert, da auch sie zu den „Quattuor Virgines Capitales“ und den Vierzehn Nothelfern gehört. Margareta wird besonders von Frauen in Kindsnöten angerufen.

3.3.2 Festtagsseite

Die Festtagsseite zeigt wie die Werktagsseite vier etwa gleich große, stehende Heilige (Abb. 2). Den Hintergrund bildet eine glatte, goldene Fläche, vor die auf etwa halber Höhe ein hellgrünes Tuch glatt gespannt ist. Ob es wirklich ein Textil oder etwa eine Mauer vorstellen soll, kann nicht genau bestimmt werden. Für ein Textil spricht der schmale dunkelgrünere Streifen am unteren Rand. Oben ist das Tuch in einem Bereich von 8 cm Höhe etwas heller. Die Figuren stehen auf einem glatten, hellgrauen Steinboden. Auf der Mitteltafel ist die Kante des Bodens zu sehen.

Eine zentrale Stellung nehmen auf der gemeinsamen Mitteltafel wie auf der Werktagsseite die Heiligen Sebastian und Florian ein. Beide sind einander leicht zugewandt und neigen die Köpfe zur Mitte hin (Abb. 7).

Sebastian ist in vornehmer Patriziertracht dargestellt. Er trägt eine rote Schube mit breitem Pelzkragen, die er mit der linken Hand zusammenhält und mit der rechten vor dem Körper rafft. Unter dieser ist er mit einem hellbraunen Rock bekleidet, unter dem der Spitzenkragen des Hemdes leicht hervorblitzt. Die Beintracht besteht aus fast hautfarbenen Strümpfen und schwarzen Kuhmaulschuhen mit Ristband. Auf seinen halblangen, blondgelockten Haaren trägt er einen perlenbesetzten Reif. Am Kinn ist ein leichter Bartflaum zu erkennen. Als Sebastian ist die Figur anhand des Attributs, des Armbrustpfeils in seiner rechten Hand, zu identifizieren.

Rechts steht Florian als Ritter in einer zeittypischen deutschen Prunkrüstung. Diese besteht aus einem Kettenhemd, einem Harnisch mit starren Schößen, Harnischkragen, -schultern sowie Armzeug mit Fausthandschuhen. Die Beine sind mit einer roten Stoffhose bekleidet, über der das Beinzeug, hier Diechling, Kniekachel mit Kniebuckel und Muschel sowie Beinröhre, befestigt sind. Die Füße stecken in breiten Eisenschuhen in Kuhmaulform mit Radsporen. Das Material der Rüstung ist ein auf Hochglanz poliertes schwarzes Metall, wohl gebläutes Eisen, das markante Lichtreflexe mit Fensterkreuz zeigt. Die Kanten und Details der Rüstung sind mit goldenen Ornamenten und Stegen geziert. Es kann sich um einen Riefelharnisch handeln, wie er überwiegend in deutschen Werkstätten im 1. Drittel des 16. Jahrhunderts hergestellt wurde.⁷⁶ Um den Hals trägt Florian einen Reif mit einem runden, goldenen Anhänger. Unter dem hochgeklappten Faltenvisier des Helms ist sein junges Gesicht mit leichtem Bartansatz zu erkennen. Sebastian gegenüber ist er dadurch hervorgehoben, dass er im Bild weiter vorne steht. Seine Füße ragen über die Kante des Bodens hinaus und werfen einen Schatten darauf. Die Lanze mit roter Fahne, die er im linken Arm hält, steht ebenfalls vor der Bodenkante auf. Der Künstler erzeugt so einen Trompe l'œil-Effekt. Die Lanze läuft diagonal in die obere linke Ecke der Tafel. Bewaffnet ist Florian mit einem großen Schwert, das an seiner linken Hüfte hängt, und einem Scheibendolch, der hinter seinem Rücken gerade noch hervorschaut. Das Schwert hat einen prismatischen Knauf, auf dem als Zierde ein Mensch dargestellt ist. Die Schwertscheide ist oben und unten an der Spitze mit goldfarbenen, verzierten Beschlägen besetzt. Florian löscht mit einem Wasserkübel in seiner Rechten ein Feuer, das aus einem Loch im Boden hervorzüngelt. Durch die enge Rüstung ist die Körperhaltung in leichter Kontrapoststellung und gotischen S-Schwung gut zu erkennen.

Flankiert werden Sebastian und Florian durch den heiligen Leonhard auf dem linken und den heiligen Bartholomäus auf dem rechten Flügel (Abb. 8). Beide sind im Dreiviertelprofil der Mitte des Retabels zugewandt.

⁷⁶ Vgl. KÜHNEL, HARRY (Hrsg.): *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*, Stuttgart 1992, S. 209, unter: „Riefelharnisch“.

Leonhard, der Namenspatron des Stifters, ist als Abt mit einer weiten, roten Flocke bekleidet. Darunter blitzt die weiße Albe hervor. Er ist als älterer Mann mit Tonsur und ohne Bart dargestellt. Seine in Pontifikalhandschuhe gekleideten Hände halten links ein Beutelbuch und rechts den Abtsstab, das Pedum, mit einem weißen Orarium. In die Krümme ist eine Darstellung der Muttergottes mit Kind eingefügt. Der Stab steht leicht schräg vor dem Körper des Heiligen, parallel zur Fahne des Florian. Über Leonhards linkem Arm hängt sein Attribut, eine gesprengte Fessel. Zu seinen Füßen kniet, im Profil dargestellt, der Stifter des Altars, „LEINHART KVEFPECK“, wie er auf dem unteren Rahmenschenkel des Flügels bezeichnet ist. Wie üblich ist er sehr viel kleiner als die Heiligen abgebildet. Er hat halb lange lockige Haare, trägt einen schwarzen Mantel und über den zum Gebet gefalteten Händen hält er seine Pelzmütze. Am Boden vor ihm ist sein gelber Wappenschild mit einem schwarzen „T“ darauf aufgestellt.

Leonhard, auch Lienhard, von Noblac wurde um 500 als Sohn eines vornehmen fränkischen Geschlechts am Hof des Merowingerkönigs Chlodwig durch den Bischof Remigius von Reims getauft und erzogen. Er lebte als Einsiedler und Missionar. Der Königin half er bei einer Geburt und bekam daraufhin ein Waldstück geschenkt, auf dem er das Kloster Noblac bei Limoges gründete. Dort starb er um das Jahr 570 als Abt. Ihm werden zahlreiche Mirakel der Gefangenenbefreiung (durch sein Gebet werden die Fesseln gesprengt) zugeschrieben, die er vor und nach seinem Tod vollbracht haben soll. Der Tag, an dem der Heilige verehrt wird, ist der 6. November.

Der ikonographische Bezug zum Altar ist in diesem Fall eindeutig, da Leonhard der Namenspatron des Stifters LEINHART KUEFPECK ist. Die Darstellung des Heiligen auf der Festtagsseite des linken Drehflügels zeigt, wie der Stifter betend zu seinen Füßen kniet. Wie üblich sind Leonhard seine Attribute, der Abtsstab und die gesprengte Fessel, beigegeben. Zusätzlich hält er ein Beutelbuch in der linken Hand, was auf seine Belesenheit hindeuten soll. Auch die Kleidung mit roter, faltenreicher, langärmliger Flocke folgt den üblichen Darstellungen. Fast identisch wie auf dem Retabel ist Leonhard auf dem Sippenretabel WOLF TRAUTS im BNM⁷⁷ wiedergegeben. Leonhard ist seit dem 16. Jahrhundert in Altbayern und den Alpenländern Viehpatron. Außerdem ist er aufgrund seiner Vita Patron der Schwangeren und der Gefangenen. Dabei ist daran zu erinnern, dass LEINHART KUEFPECK aufgrund eines gemeindepolitischen Streits in Reichenhall 1487 kurzzeitig gefangen genommen wurde.

Bartholomäus ist anhand des großen Schindermessers in seiner linken Hand zu identifizieren. Er hat einen dichten Bart und stark gekräuselte, dunkelbraune Haare. Sein Blick ist nach unten in das aufgeschlagene, rot eingebundene Buch in seiner rechten Hand gerichtet. Er trägt ein langärmliges, weißes Untergewand und darüber ein bodenlanges, weißes Übergewand, das über seinen Armen aufgeschlagen ist. Es hängt vor seinem Körper in tiefen Falten und erinnert im Schnitt an eine Kasel. Die Säume beider Gewänder sind mit schwarzgoldenen Borten aus Samt mit Granatapfelmuster verziert. Zu seinen Füßen kniet klein im Dreiviertelprofil die Frau des Stifters. Sie ist auf dem unteren Rahmenschenkel als „MARGRET SEIN HAVSFRAV 1521“ bezeichnet. Gemäß der Tracht der Zeit hat sie einen feingefalteten, schwarzbraunen Mantel an. Ihr Kopf wird von einer weißen Kugelhaube mit breitem Kinnband bedeckt. In den betend erhobenen Händen hält sie einen Rosenkranz. Ihr ebenfalls gelber Wappenschild zeigt einen aufstehenden Pfeil „↑“.

Bartholomäus' Heiligenfest ist am 24. August. Der Heilige ist in der Apostelliste bei Mt. 10,2ff genannt. Nach Christus ist er „ein wahrer Israelit ohne Falsch.“⁷⁸ Sein Wirkungskreis als Verkünder war groß. Er soll von Kleinasien über Armenien, Mesopotamien bis nach Indien, aber auch in den Oasen von Ägypten missioniert haben. Der Legende nach heilte er Kranke, bei seinem Nahen stürzten Götzenbilder und er trieb den Teufel aus.⁷⁹ Auch von der Art seines Martyriums gibt es verschiedene Versionen. Er soll gesteinigt und anschließend verbrannt, kopfüber gekreuzigt, im Meer versenkt, zu Tode geprügelt oder nach der Schindung enthauptet worden sein. Im Spätmittelalter wird im Westen die Ansicht vorherrschend, Bartholomäus sei gehäutet worden und habe anschließend ohne Haut gepredigt.

Auf dem Reichenhaller Retabel verweist lediglich das Schindmesser in seiner linken Hand auf die Schindung. Ein weiteres Attribut, ein Buch, hält er in seiner Rechten. Dieser Bildtypus mit Buch und Messer ist im 14. bis 16. Jahrhundert der gängigste. Bartholomäus ist der Patron der Landleute, zahlreicher Handwerksberufe, der Säumer, Bäcker und Winzer. Er wird bei Nervenkrankheiten und als Wetterheiliger angerufen. In welcher Funktion er auf dem Retabel abgebildet ist, bleibt unklar. Als Patron der Winzer kann die enge Beziehung zwischen Wein- und Salzhandel eine Rolle spielen. Denn „Wein ist [...] ein indirektes Indiz für den Salzhandel, der zuweilen überhaupt nur auf diese Weise fassbar ist: Die Wein-Gegenfrachten waren charakteristisch für den Ausfuhrhandel mit Salz.“⁸⁰

⁷⁷ Datiert 1514, Artelschöfener Altar, heute BNM, Inv.-Nr. R 722 b.

⁷⁸ LCI 1968–1976, Bd. 5, S. 322.

⁷⁹ Vgl. KELLER 2005, S. 78.

⁸⁰ TREML, MANFRED (Hrsg.): *Salz macht Geschichte*, Kat. Augsburg 1995, S. 218.

3.3.3 Predella

Die Predella ist dreigeteilt. Hier sind vier Halbfiguren abgebildet. Sie stehen vor einem hellgrauen Hintergrund, der im oberen Drittel mit Volutenbändern und floraler Ornamentik verziert ist. Die Schatten hinter den Figuren durch einen angedeuteten Lichtfall von rechts oben vermittelt eine Andeutung von Tiefenraum.

Die Mitteltafel zeigt die Darstellung des Vera Ikon. Petrus auf der linken und Paulus auf der rechten Seite halten mit beiden Händen das weiße Tuch, auf dem der Kopf Christi zu sehen ist (Abb. 9). Dieser ist frontal ohne Dornenkrone mit langen Haaren und Bart abgebildet. Er blickt den Betrachter mit offenen Augen an. Auf seinem Gesicht und unter dem Kopf erkennt man zahlreiche Blutstropfen. Von seinem Haupt gehen drei ornamental gestaltete, rote Strahlen aus.

Petrus auf der linken Seite hält mit der rechten Hand einen großen Schlüssel. Sein Kopf ist rund, mit dichtem grauen Bart und einer Halbglatze mit Stirnlocke gestaltet. Den Blick hält er schräg nach oben gerichtet. Sein weißer Mantel wird von einer Schnur zusammengehalten, darunter ist er mit einem langärmeligen Gewand in einem dunkelgrünblauen Farbton bekleidet. Sein Gegenüber, Paulus, hat dichtes, braunes, lockiges Haar und einen langen Bart. Sein rotes Untergewand bedeckt ein hellgrüner Mantel. In der rechten Hand hält er ein großes Schwert schräg nach oben.

Die Darstellungen der Predella stehen ikonographisch im Zusammenhang. Das Sudarium, das Petrus und Paulus im Mittelbild aufspannen, und die Gegenstände, welche die Engel zu beiden Seiten des Mittelbildes halten, zählen zu den Arma Christi. Der Legende nach wischte sich Jesus auf dem Weg nach Golgatha mit dem Tuch der Veronika den Schweiß vom Gesicht. In dem Tuch habe sich dann das Abbild seines Antlitzes erhalten.

In der Regel ist das Veronikabild, wie beim Reichenhaller Retabel, in der Mitte der Vorder- oder Rückseite der Predella angebracht. Aufgespannt wird es meist von zwei Engeln, deren Position auf dem Reichenhaller Retabel die Apostel Petrus und Paulus einnehmen. Diese Art der Darstellung ist gerade im bayerischen Raum zu der Zeit gebräuchlich.⁸¹

Die Leidenswerkzeuge werden als Majestätssymbole des erhöhten Christus aufgefasst. Ferner gelten sie als Reliquien Christi und als Waffen im Kampf gegen die Sünde.⁸²

Der Apostel, Heidenmissionar und Märtyrer Paulus, der in Tarsus in Kleinasien als Sohn einer streng jüdischen Familie geboren wurde, verfolgte zunächst die Christen, wurde aber um das Jahr 35 bekehrt. Daraufhin unternahm er drei ausgedehnte Missionsreisen als Verkünder des Christentums. Seine gediegene Ausbildung machte ihn zum überlegenen Kopf innerhalb der Apostelgemeinschaft.⁸³ Er befand sich zweimal in römischer Gefangenschaft und wurde zwischen 64 und 68 n. Chr. unter Kaiser Nero drei Meilen vor Rom auf der Straße von Ostia mit dem Schwert enthauptet. Sein Hauptfest findet wie das des Petrus am 29. Juni statt.

Paulus ist Patron der Arbeiter und Arbeiterinnen und der Theologen. Man ruft ihn gegen Unwetter am Meer, bei Schlangenbiss und für Regen und Fruchtbarkeit der Felder an.

Dargestellt wird er seit dem Mittelalter meist als betagter Mann mit langem, spitz auslaufendem Bart. Seit dem 13. Jahrhundert ist sein Attribut normalerweise das Schwert, mit dem er enthauptet wurde. In den zahlreichen gemeinsamen Darstellungen mit Petrus steht dieser rechts von Paulus an der Ehrenseite.⁸⁴ Die beiden Apostelfürsten erscheinen als Anführer der Apostel oft unmittelbar neben Christus, und so spannen sie im Fall des Reichenhaller Retabels das Tuch mit dem Antlitz Christi auf.

Der Apostel und Bischof von Rom Petrus (eigentlich Simon) war einer der ersten Jünger Jesu. Dieser gab ihm den Namen Petrus (= Fels) und verhiess ihm die Schlüssel des Himmelreichs. Im Lauf seines Lebens vollbrachte er viele Wunder und war in der Reihe der Apostel der Wortführer. Nach Christi Tod wurde er der Anführer der Jünger. Sein Martyrium fand in Rom während der Neronischen Christenverfolgung statt, wo er zur gleichen Zeit wie Paulus auf eigenen Wunsch mit dem Kopf nach unten vor dem Präфекten Agrippa gekreuzigt wurde.

In den Darstellungen hat sich schon sehr früh ein eigener Typus für Petrus entwickelt, der über die Zeit beibehalten wurde.⁸⁵ Auch auf dem Reichenhaller Retabel hat er einen breiten Rundschädel, sowie einen Kranz aus grauem und krausem, kurzem Haar mit einer Stirnlocke. Seine Züge sind bäuerlich schlicht, mit starker kurzer Nase, breiten Wangen, großen runden Augen, vollen Lippen und kurzem, starken Bart. Bekleidet ist er wie Paulus mit einer Tunika und darüber einem Mantel. Sein Attribut, einen übergroßen Schlüssel zum Öffnen der Himmelsporte, hält er in der rechten Hand. „Paulus ist örtlich unterschiedlich Patron der Fischer, Schiffer, Schlosser, Brückenbauer, Schmiede, Metzger, Steinbrucharbeiter und Uhrmacher. Er wird angerufen gegen Fieber, Fallsucht, Diebe und Schlangen, verehrt als Wettermacher und Himmelsfürter.“⁸⁶

⁸¹ Beispiele bei BRAUN, JOSEPH S. J.: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924, S. 455.

⁸² Vgl. LCI 1968–1976, Bd. 1, S. 183.

⁸³ Vgl. LCI 1968–1976, Bd. 8, S. 129.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 133.

⁸⁵ Vgl. LCI 1968–1976, Bd. 8, S. 161.

⁸⁶ Ebd., S. 160 f.

Die Vera-Ikon-Darstellung wird auf den Seitentafeln von je einem braun gelockten Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi flankiert (Abb. 10, 11). Das rote Pluviale des Engels auf der linken Seite ist mit Samtstreifen in Granatapfelmuster an den Säumen und dem Rand des Schilds besetzt. Es wird von einer großen, goldenen Pluvialschließe mit malachitfarbenem Stein gehalten. Das Gesicht des zur Mitte gewandten Engels ist im Profil nach unten gerichtet. Ein dunkelgrauer, großer Flügel sitzt auf seiner rechten Schulter. In der linken Hand hält er ein T-Kreuz mit dem INRI-Schild an einem Metallstab. Um den Querbalken ist rechts die Dornenkrone gewunden. Die Nägel hält der Engel in seiner rechten Hand.

Der Engel auf der rechten Seite schaut den Betrachter im Dreiviertelprofil direkt an. Er trägt ein rotes Pluviale mit Samtstreifenbesatz mit gold-schwarzem Rautenmuster und einer großen, goldenen Pluvialschließe mit rotem Stein, darunter zusätzlich ein weißes Gewand. Den linken Arm hat er um die dunkelrote Geißelsäule, die oben mit dem gleichen Blattmuster wie das Gesims verziert ist, gelegt. Sie ist mit einem Strick umwunden. Die Geißel selbst und eine Lanze hält er in der rechten Hand. Am Rücken trägt er ein großes, dunkelgraues Flügelpaar.

4 Technologische Untersuchung

Da das Reichenhaller Retabel nur oberflächliche Veränderungen erfahren hat, ist ursprüngliche Substanz weitgehend erhalten. Die Konstruktion von Rahmen und Bildtafeln kann nachvollzogen werden. Außerdem sind Materialien, die Fasstechnik der Rahmung und Maltechnik der Bildtafeln zu untersuchen.

4.1 Konstruktion

Die maximalen Maße des Retabels betragen 1,63 m in der Höhe, 1,73 m in der Breite und 14 cm in der Tiefe (Maße der einzelnen Tafeln und Bauteile: siehe Zeichnungen).

Das Retabel ist als Rahmen-Füllungs-Konstruktion gebaut. In die Rahmenfrieze sind in eine Nut die Gemäldetafeln eingesteckt. Das Retabel war mit den Tafeln vollständig zusammengebaut, bevor es bemalt wurde. Auch die beweglichen Flügel waren bereits mit Eisenbändern befestigt, bevor die Bemalung erfolgte.

4.1.1 Frieze

Die vertikalen Frieze bestehen aus Nadelholzleisten mit quadratischen Querschnitt. Die Kantenlänge beträgt 6,3 cm. An der Front und den Werktagsseiten sind zur Zierde rechteckige Vertiefungen eingehobelt. Seitlich haben die Frieze 2 cm tiefe und der Tafeldicke entsprechend 1 cm bis 1,3 cm breite Nuten, in welche die Tafeln der Gemälde eingesteckt sind. Die äußeren Leisten laufen vom Sockel bis zum Abschlussgesims durch und sind oben abgeschnitten. Die inneren senkrechten Frieze sind unten eingezapft und laufen bis oben durch, wo auch sie beschnitten wurden.

Von den horizontalen Friesen läuft nur der untere durch. Er ist an den Seiten in die vertikalen Leisten eingezapft. Die mittlere Leiste ist wie die obere dreiteilig. Die Stücke sind jeweils in die Längsfrieze eingezapft. Die Zapfenlöcher der mittleren Frieze gehen ohne Mittelsteg vollständig durch die Leisten hindurch (Abb. 29 und Zeichnungen 6 und 6.1). Die Querleisten bestehen nur aus einem Stück, die Profile sind direkt angehobelt. Lediglich die Verkröpfungen um die Längsfrieze (Pilaster) sind als Profilstücke aufgesetzt. Die Verkröpfungen der inneren Pilaster (Zeichnung 6.1) sind oben zusätzlich mit einem Holzstück von etwa 1,5 cm Tiefe unterlegt und ragen um dieses Maß weiter in den Raum als die anderen. Die Profilstücke der Verkröpfungen sind auf Gehrung gearbeitet und aneinander geleimt. Eine zusätzliche Sicherung oder Verbindung ist nicht erkennbar.

Die Eckverbindungen der Frieze sind immer als Schlitz- und Zapfenkonstruktion ausgeführt. Eine zusätzliche Sicherung durch Holznägel ist nur am untersten Rahmenschenkel zu erkennen. Diese haben einen ovalen Querschnitt von ca. 0,5 x 0,8 cm. Ob diese Holznägel ursprünglich sind, kann leider nicht geklärt werden. Die rückseitigen Wergüberklebungen über den Schlitz- und Zapfenverbindungen bieten hingegen kaum Sicherheit und Stabilität.

4.1.2 Gemäldetafeln

Die bemalten Tafeln sind einfache Nadelholz Bretter, zusammengesetzt aus 15 bis maximal 22,5 cm breiten, vertikalen Brettern, die auf Stoß verleimt sind. Erstaunlich ist, dass selbst schmale Tafeln aus mehreren Brettern bestehen (Zeichnung 3). Die Mitteltafel hat vier, die Mitteltafel der Predella fünf Teilstücke. Die seitlichen Tafeln bestehen aus je zwei Planken. Die Dicke der Tafeln ist unterschiedlich, wobei die große Mitteltafel mit 1 cm am dünnsten ist. Alle anderen Tafeln sind ca. 1,2 cm stark.

In den geöffneten Leimfugen der Mitteltafel und der Predella sind keine zusätzlichen Sicherungen der Stoßfugen wie etwa durch Dübel erkennbar. Nur von außen sind Wergüberklebungen als Sicherung aufgebracht. Die Bretter der Tafeln sind, wohl schon im verleimten Zustand, glatt gehobelt und bilden, auch auf der Rückseite, eine Ebene. Ihre Außenkanten sind nicht abgefast, sondern gerade belassen und so in die Nuten eingesteckt.

Auffällige Werkspuren sind die eines Zahnhebels auf der Rückseite der Mitteltafel und die schräg geritzten Kreuzschraffuren an den Stoßfugen aller Tafeln. Der Zahnhebel hat mehrere circa 2,5 mm breite Zähne. Die genaue Breite des Hebels und die Anzahl seiner Zähne konnte anhand der Spuren nicht ermittelt werden. Diese Aufrauungen sollen der besseren Haftung der Wergüberklebungen auf der Oberfläche dienen (Abb. 33).

Zu erwähnen sind noch die vorderseitig am Rand der Mitteltafel aufgeleimten Leisten mit einem Querschnitt von ca. 1,2 x 1,3 cm. Sie dienen den beweglichen Flügeln beim Schließen als Abstandhalter und geben der Mitteltafel noch zusätzlich etwas mehr Halt und Stabilität als die Nuten allein. Die untere der Leisten ist zusätzlich durch drei Holznägel gesichert, die sich anhand des Rissbildes in der Fassung abzeichnen.

4.1.3 Bewegliche Flügel

Die beweglichen Flügel bestehen ebenfalls je aus einem Rahmen mit Füllung. Die vertikalen Rahmenleisten laufen durch, die horizontalen sind eingezapft. Die Zapfen haben nicht die Höhe der Leisten. Sie sind 1,5 cm hoch und 0,7 cm tief. Die Leisten haben einen rechteckigen Querschnitt mit 2,5 cm Tiefe. Die vertikalen Leisten sind 3,8 cm breit, die horizontalen 3,5 cm. Die Tafeln sind ca. 1,75 cm tief eingenuet.

Da die Tafeln beidseitig bemalt sind und sich kaum Risse abzeichnen, konnte nur mittels Röntgenaufnahmen ihre Konstruktion erschlossen werden. Leimfugen zeichneten sich hier als dünne schwarze Linien ab, die aber nicht immer eindeutig von Jahresringen zu unterscheiden waren. Vermutlich ist der rechte Flügel aus drei, der linke aus bis zu fünf teils sehr schmalen, vertikalen Brettern zusammengesetzt (Zeichnung 5.1, 5.2). Auffällig sind zwei im Röntgenbild gut zu erkennende, eingesetzte Holzstücke in der Mitte des linken Flügels, von dem sich das größere auch im Craquelébild der Malschicht abzeichnet (Röntgenaufnahme im Anhang). Sie befinden sich jeweils im Bereich einer vermuteten Fuge und dienen wohl dem Ausspänen von Astlöchern oder Unregelmäßigkeiten im Holz.

Auch die beweglichen Flügel zeigen aufgrund großflächiger kreuzförmiger Ritzungen ein deutliches Craquelé. Man kann davon ausgehen, dass sie der Vorbereitung des Holzträgers für die Wergüberklebungen dienen. Diese sind wegen der beidseitigen Bemalung nicht zu erkennen. Im Röntgenbild zeichnen sie sich kaum ab.

Die Flügel sind mit metallenen Bändern am Rahmen montiert. Einen Schließmechanismus gibt es nicht. An der Werktagsseite findet sich in den mittigen Rahmenschenkeln auf halber Höhe je eine Bohrung. In diese kann ein Stift oder Ähnliches gesteckt werden, der die Flügel zusammenhält. Diese Bohrungen sind neueren Datums, da an ihren Rändern die Fassung ausgebrochen ist und sich auf dem rechten Drehflügel eine entsprechende Bleistiftmarkierung befindet.

4.2 Aufbau der Rahmung

Die Rahmung besteht aus Nadelholzleisten und gehobelten Profilen. Sie ist partiell mit Werg kaschiert. Die Fassung des Rahmens besteht aus einer mehrschichtigen weißen Grundierung, auf der die Malerei liegt.

4.2.1 Holz und Holzbearbeitung

Die Rahmenfrieze und somit auch die angehobelten Profile sind aus Nadelholz gefertigt. Es konnte durch die Holzuntersuchung mit dem Mikroskop als Fichte identifiziert werden.⁸⁷

Die Rahmenleisten haben eine glatte, wohl gehobelte Oberfläche. Die Profile sind an die Vorderseiten der Querfrieze angehobelt, an den Verkröpfungen sind Profilstücke aufgesetzt. Die Leisten und Frieze bestehen aus ganzen Holzstücken. Teilweise sind Astansätze im Holz belassen; jeweils am rechten Rahmenschenkel auf der Festtagsseite des linken und rechten beweglichen Flügels ist ein Bereich ausgestemmt und mit einem viereckigen Holzstück ersetzt worden. Die eingesetzten Holzstücke befinden sich auf einer Höhe von ca. 54 cm von unten, nehmen die Rahmenbreite ein und sind 3 cm hoch und 0,7 cm tief (Zeichnung 5.1, 5.2). Entweder wurden beide Leisten aus einem Stück ausgesägt und ein an dieser Stelle befindliches Astloch ausgespänt oder es war eine andere Konstruktion mit einem Beschlag zum Verschließen der Drehflügel an dieser Stelle geplant. Falls dem so ist, muss diese Überlegung früh verworfen worden sein, denn beide Flügel wären für diesen Zweck „falsch“ eingebaut und gefasst worden.

Die Holzleisten scheinen gut ausgewählt, da kaum Verwerfungen, Verwölbungen oder Risse zu beobachten sind.

Aufgesetzte Leisten und Profile sind wohl angeleimt. Darauf deuten die Spuren auf der Rückseite hin, wo das umlaufende Gesims abgenommen wurde. Hier sind deutlich die Ritzungen zur Haftverstärkung wie unter den Wergüberklebungen zu erkennen (Abb. 21). Außerdem finden sich Reste des Klebemittels, welche wegen ihrer Eigenspannung in leichten Schollen aufstehen. Da es wasserlöslich ist, könnte es sich um Glutinleim handeln. Löcher für die Befestigung mittels Holznägeln sind nicht auszumachen. Man kann davon ausgehen, dass die vorderen Profile, bzw. Gesimse ebenso befestigt sind.

4.2.2 Wergüberklebungen

Auf der Rückseite des Retabels finden sich an den Leisten über den Schlitz- und Zapfenverbindungen sich schräg überkreuzende Ritzungen, die für einen besseren Halt des aufgeklebten Wergs sorgen sollen. Diese Wergüberklebungen sind, außer auf den unteren, auf allen Verbindungspunkten der Quer- und Längsfrieze zur Stabilisierung aufgebracht (Abb. 30). Man kann annehmen, dass die Holznägel dort ursprünglich sind und Wergüberklebungen zur Stabilisierung überflüssig gemacht haben. Auf der Rückseite des Längsfrieses zwischen Florian und Margareta finden sich auf der ganzen Länge Wergüberklebungen. Ein Riss dieser Leiste sollte wohl auf diese Weise gesichert werden.

Auf der Vorderseite des Rahmens lassen sich wegen der Grundierung und Bemalung kaum Wergüberklebungen erkennen. An Ausbrüchen ist aber zu erkennen, dass die Eckverbindungen der beweglichen Flügel auf diese Weise gesichert sind (Abb. 31). Auch auf der Oberseite der Gesimse sind über den Fugen der verkröpften Profiltteile Wergüberklebungen angebracht.

Beim Werg selbst handelt es sich um ein recht grobes Fasermaterial, das allerdings etwas feiner als das auf den Tafelrückseiten ist. Die Fasern wurden als Hanf identifiziert,⁸⁸ das Klebemittel wurde nicht analysiert.⁸⁹

4.2.3 Fassung

Die Fassung des Rahmens ist in Grautönen mit einem leichten Violettstich gehalten. Da die Malerei auf den Tafelrückseiten die gleiche Farbigkeit hat, wird sie an dieser Stelle beschrieben. Bemalt sind alle sichtbaren Teile des Rahmens, also auch der Teil der Rückseite, der wohl in

⁸⁷ Vgl. Holz- und Faseruntersuchung im Anhang.

⁸⁸ Vgl. Holz- und Faseruntersuchung im Anhang.

⁸⁹ Da es in Wasser quillt, wird es sich um einen Glutinleim handeln, der transparent ist, jetzt jedoch leicht gelblich scheint.

den Raum geragt hat. Zur Mitte der Rückseite hin ist der Pinsel noch großzügig ausgestrichen worden.

Ob auf die Holzoberfläche vor dem Grundieren eine Vorleimung aufgebracht wurde, ist anhand der Querschliffe nicht festzustellen. Da bei den Gemäldetafeln eine transparente Schicht zwischen Holz und Kreidegrund zu erkennen ist, kann auch beim Rahmen davon ausgegangen werden.

Die Grundierung besteht aus vier Kreidegrundsichten. Auffällig ist eine weitere Zwischenschicht, wohl Kreidegrund, aber schon mit Flussspatpartikeln eingetönt. Die Grundierung ist vor dem Bemalen mit einer Leimlöse abgesperrt worden.⁹⁰ Beim Bindemittel der Grundierung handelt es sich vermutlich um Glutinleim. Die Farbmittel und Füllstoffe bilden Calcit, eine dolomitische Kreide (Calcium-Magnesium-Carbonat $\text{CaCO}_3 \times \text{MgCO}_3$), und etwas Quarz.⁹¹

Auf dem Rahmen und der Rückseite ist die Grundierung dünner aufgebracht als auf den Gemäldetafeln. Bei den Wergüberklebungen erreicht sie aber Stärken von bis zu 0,5 mm. Auch die Beschläge sind mitgrundiert.

Die Bemalung des Rahmens scheint auf den ersten Blick in verschiedenen Grautönen ausgeführt. Der Eindruck wird aber durch die vielen Übermalungen verfälscht. In beriebenen Partien erkennt man eine feine Differenzierung innerhalb der grauen Farbe. Der Grundton, in dem zunächst der gesamte Rahmen gestrichen wurde, hat einen Violettsschimmer. Die darauf gemalten, weißen Lichtlinien wirken dazu eher bläulich.

Der Farbauftrag ist unterschiedlich dick. Bei den vertikalen Ornamentleisten sind Schattierungen dünn lasierend in einem mittleren Grau aufgebracht. Darüber liegen die etwas deckender gemalten, fast schwarzen Schattenlinien mit klaren Konturen. Die Lichter sind zum Schluss pastos mit Weiß aufgesetzt. Der Pinselduktus ist klar erkennbar. Die Ornamente sind frei und ohne Untermalung ausgeführt. Die Stifterinschriften auf den unteren Rahmenschenkeln der Festtagsseite der Drehflügel sind nachträglich auf das durchlaufende Ornamentband gemalt (Abb. 26). Die horizontalen Gesimse sind ebenfalls im Grundton gefasst. Die Ornamentik hat jedoch nur einen Farbton: ein mittleres, grünstichiges Grau.

Das Bindemittel der Farbe (nicht analysiert) scheint fetter gebunden als die Grundierung. Es handelt sich wohl um eine Tempera.⁹²

Anhand des Querschliffs einer Probe an der Werktagsseite (rechter Drehflügel) konnte der Grundton der Fassung und der Schattenstrich näher begutachtet werden. Die Fassung besteht aus einer bleiweißhaltigen, feinkörnigen Schicht, in der sich recht große, weiße und violette, eckige Flussspatpartikel befinden. Diese sind im Querschliff im Auflicht anhand ihrer Bänderung gut zu erkennen.⁹³ Die REM/EDX-Analyse belegt eine Mischung aus violetter Fluorit (CaF_2), Bleiweiß und etwas Calcit und Dolomit.⁹⁴

Den Schattenstrich bildet eine dünne, feinkörnige graue Schicht mit feinsten schwarzen Partikeln.⁹⁵ Eine Pulverprobe vom weißen Lichtstrich der Werktagsseite des rechten Flügels ergab als Farbmittel Bleiweiß.⁹⁶

Rückseitig ist die Ornamentmalerei dünner und mit einem breiteren Pinsel als vorderseitig ausgeführt. Auch die Farbabfolge ist etwas anders. Auf die Grundierung sind über einem hellen, leicht grünlichen Grau mit dem violett schimmernden Grau die Rücklagen gemalt und leichte Schattierungen aufgebracht. Darauf liegen die breiten Ornamentkonturen in Schwarz. Die Farbe wird nach einer gewissen Zeit von Wasser angelöst, die Bemalung weist zudem viele Wasserflecken auf. Es könnte sich also um eine leimgebundene Farbe handeln. Eine Pulverprobe des grau-violetten Hintergrundes ergab Flussspat als Farbmittel und Calcit, das

⁹⁰ Vgl. Querschliffuntersuchung im Anhang, Probe Q 5 und Q 9.

⁹¹ REM/EDX-Analysen von MARK RICHTER und KLAUS RAPP (Anhang).

⁹² Bei Reinigungsproben mit Wasser wurde die Malerei nicht angelöst, was aber auch an einem darüber aufgetragenen Überzug liegen könnte.

⁹³ Vgl. Querschliffuntersuchung im Anhang, Probe Q 5 und Q 9.

⁹⁴ REM/EDX-Analysen von MARK RICHTER und KLAUS RAPP, siehe Anhang.

⁹⁵ Vgl. Querschliffuntersuchung im Anhang, Probe Q 5.

⁹⁶ Probe Nr. P 9.

aber auch aus der Grundierung stammen könnte.⁹⁷ Da kein Querschliff angefertigt wurde, kann der Malschichtaufbau nur vermutet werden. Vermutlich ist das Grau ein mit Calcit bzw. Dolomit gemischter Flussspat, die violetten Rücklagen hingegen sind mit unverschnittenem Flussspat gemalt.

Die Rahmenbemalung erscheint matt. Mittels UV-Fluoreszenz lässt sich auf den hellen, ursprünglich wirkenden Bereichen kein Firnis oder Überzug erkennen. Nur auf den deutlich gedunkelten und überarbeiteten Bereichen, z. B. am oberen Gesims, ist eine leicht orange Fluoreszenz zu beobachten. Im Querschliff ist auf der Fassung eine dünne, bräunlich transparente Schicht mit gelblicher Fluoreszenz unter UV-Licht zu erkennen.⁹⁸

Die Bänder zur Befestigung der Drehflügel sind aus Eisen (in Fehlstellen der Fassung treten Rostschäden zutage). Die Bänder sind ca. 4 mm dick, maximal 4 cm breit und 13 cm lang. Handgeschmiedete Nägel mit rundem, herausstehenden Kopf befestigen sie.⁹⁹ Die Bänder sind an den Rändern angeschrägt.

Die oberen Bandlappen wurden ursprünglich durch Stifte zusammengehalten, die vermutlich wie der des rechten oberen Beschlags aussahen (Abb. 22). Dieser Stift hat unten eine Öse, durch die er mit einem handgeschmiedeten Nagel vor dem Herausfallen gesichert ist. Der Nagel scheint ursprünglich zu sein. Er hat denselben runden Kopf wie die Nägel, mit dem die Bänder befestigt sind, und einen Schaft mit viereckigem Querschnitt. Bei allen anderen Bändern sind die Stifte durch Rundkopf-Schlitzschrauben ersetzt. Anhand eines Nagellochs unter der Schraube des linken oberen Bandes kann auf die gleiche Montage wie beim rechten Band geschlossen werden. Die unteren Bänder haben keine Nagellöcher über den Stiften, hier mussten sie aber auch nicht vor dem Herausfallen gesichert werden. Wie die unteren Stifte ausgesehen haben, ist also nicht zu ermitteln.

Bemerkenswert ist, dass die Bänder mit dem Rahmen gefasst wurden. Sie sind weiß grundiert und danach mit dem Rahmen grau bemalt. Licht und Schattenlinien laufen auf den Bändern durch (Abb. 23). Im UV-Licht ist der gleiche Überzug wie sonst erkennbar. Bis auf die Schrauben, welche die Stifte der Bänder ersetzen, sind diese auch mit ihrer Befestigung original erhalten, wie die durchgehende Fassung auf der Metalloberfläche beweist.

4.3 Technologischer Aufbau der Tafelgemälde

Die Tafelgemälde sind eingebaut in einem Zug mit der Rahmung grundiert und erst nach dem Fassen des Rahmens bemalt worden. Die Behandlung der Oberflächen vor dem Grundieren unterscheidet sich kaum von der des Rahmens.

4.3.1 Bildträger

Der Träger der Gemälde besteht aus Nadelholztafeln. Wahrscheinlich handelt es sich bei allen um Fichtenholz, wie es die Holzuntersuchung der Mitteltafel ergab.¹⁰⁰ Die Einzelbretter mit vertikaler Faserrichtung sind zumeist tangential aus dem Stamm geschnitten. Sie haben nicht die beste Qualität. Es finden sich große Astansätze in fast jedem Brett (Abb. 3). Beim linken Drehflügel sind die Schadstellen entfernt und mit viereckigen, fasergerecht eingesetzten Holzstücken ergänzt worden.

Zum Reißen neigende Partien der Tafeln und Stoßfugen sind mit einem spitzen Gegenstand schräg gitterförmig geritzt und aufgeraut worden, damit die Wergüberklebungen besser haften. Diese Ritzungen finden sich sowohl auf der Rückseite als auch noch großflächiger auf der Vorderseite der Tafeln. Das ist gut an dem dadurch entstandenen Craquelé und an Fehlstellen abzulesen. Die Rückseite der Mitteltafel ist mit einem Zahnhobel angeraut.

4.3.2 Wergüberklebungen und Leinwandkaschierung

Die Stoßfugen und Astansätze in den Tafeln sind mit Werg überklebt und so vor Reißen gesichert. Das Material ist auf der Rückseite gut zu sehen. Es handelt sich um ein sehr grobes

⁹⁷ Probe Nr. P 18.

⁹⁸ Vgl. Querschliffuntersuchung im Anhang, Probe Q 5.

⁹⁹ Vgl. Röntgenaufnahmen im Anhang.

¹⁰⁰ Vgl. Holz- und Faseruntersuchung im Anhang.

Fasermaterial aus Hanf.¹⁰¹ Teils scheinen ganze, nur grob aufgefaserte Pflanzenstängel aufgeklebt. Die Überklebungen sind auf der Rückseite großflächig aufgebracht (Abb. 3, 32, 33). Auf der Vorderseite sind sie nur in einigen Ausbrüchen zu erkennen. Aufgrund der sich abzeichnenden Ritzungen, die sich oft über die gesamte Bildfläche erstrecken, ist auch hier von großflächigen Sicherungen auszugehen. Bei Sebastian (Mitteltafel) sind im Gewand in Malschichtbereibungen Fasern zu erkennen, ebenso bei einer Fehlstelle im grünen Mantel Margaretas über einem Astansatz (Abb. 43). Beim Klebemittel, mit dem das Werg auf den Tafeln befestigt ist, handelt es sich wohl um einen Glutinleim.¹⁰²

Interessant ist die Anordnung der Wergüberklebungen auf der Rückseite der Mitteltafel. Auf den kleineren Tafeln sind sie immer dem Fugenverlauf nach angebracht und zusätzlich auf Astansätzen. Nur auf der Mitteltafel verlaufen sie großflächig quer zu den Stoßfugen (Abb. 32). Über die Gründe für diese Vorgehensweise kann nur spekuliert werden. Die Wergüberklebungen könnten die Funktion von Querriegeln übernehmen. Vielleicht war es auch einfacher, alle Fugen mit einer Überklebung zu sichern, als jede einzeln. Das Phänomen ist jedenfalls nicht singular, wie Tafelbilder von LUKAS CRANACH¹⁰³ beweisen. Auch hier sind Flächen horizontal mit Werg überklebt, während die Stoßfugen vertikal verlaufen und nicht zusätzlich durch Fasern gesichert sind.¹⁰⁴ SKAUG liefert im Text keine Erklärung dafür. Interessant ist zudem, dass die Holzoberfläche unter dem Werg mit denselben schrägen, kreuzförmigen Ritzungen wie am Reichenhaller Retabel aufgeraut ist. Auch andere Werke CRANACHS um 1515 weisen diese Technik auf.¹⁰⁵ HEYDENREICH vermutet, dass die Wergstreifen die Tafeln vor dem Verwölben beim Auftrag der wässrigen Grundierung schützen sollen. „Beispiele aus Tirol und Nürnberg verdeutlichen, daß diese Technik weiter verbreitet war und entweder durch einen zugereisten Handwerker oder im Ergebnis der bewußten Auseinandersetzung mit anderen Werkstattpraktiken übernommen wurde.“¹⁰⁶

Neben den Überklebungen mit Werg finden sich großflächige Textilkaschierungen unter den Goldhintergründen. Es handelt sich um ein relativ dichtes Gewebe in Leinwandbindung. Als Fasermaterial ist Flachs nachgewiesen.¹⁰⁷ Es ist nur in den kleinen Fehlstellen der Nagellöcher im Goldhintergrund (Abb. 34) und entlang des Risses der Mitteltafel zu erkennen. Wegen eines anderen Craquelés in der Malschicht können die Ausmaße der Überklebung abgeschätzt werden. Sie erstreckt sich wohl jeweils über die gesamte Fläche unter dem Goldhintergrund sowohl der Mitteltafel als auch der Festtagsseiten der Drehflügel. Sie bedeckt mindestens die oberen 35 cm der Bildfläche. Die Kaschierung ist unmittelbar auf die Holzoberfläche aufgeklebt. In den Röntgenaufnahmen ist das Gewebe nicht zu erkennen. MANFRED KOLLER schreibt: „Das bisher vorliegende Röntgenmaterial zeigt, dass diese offensichtlich mit der sorgfältigeren Zubereitung des Goldgrundes zusammenhängende, bisher unbekannte Maßnahme [der Leinwandkaschierung auf der Holzoberfläche unter dem Goldgrund] in der gesamten österreichischen Tafelmalerei der Spätgotik bis ins 16. Jahrhundert hinein gebräuchlich war.“¹⁰⁸

4.3.3 Grundierung

Die Tafeln sind über der Vorleimung¹⁰⁹ in mindestens vier Schichten weiß grundiert. Da das Retabel zusammengebaut wohl in einem Zug grundiert worden ist, weist die Grundierung der Tafeln die gleiche Zusammensetzung auf wie die des Rahmens: ein wahrscheinlich mit Glutinleim gebundener Kreidegrund, der als Füllstoffe Calcit, dolomitische Kreide (Calcium-Magnesium-Carbonat $\text{CaCO}_3 \times \text{MgCO}_3$) und etwas Quarz enthält.

¹⁰¹ Vgl. Holz- und Faseruntersuchung im Anhang.

¹⁰² Er ist wasserlöslich, weitgehend transparent, aber gelblich verfärbt.

¹⁰³ Z. B.: Lukas Cranach, St. Sebastian, 1543, National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norwegen, in: SKAUG, ERLING: *The third element: preliminary notes on parchment, canvas and fibres as structural components related to the grounds of medieval and renaissance panel paintings*, in: NADOLNY, JILLEEN (Hrsg.): *Medieval painting in northern Europe: techniques, analysis art history*, London 2006, S. 196 ff.

¹⁰⁴ Skizze ebd., Figure 13, S. 197.

¹⁰⁵ Beispiele bei HEYDENREICH 1998, S. 191.

¹⁰⁶ Ebd., S. 191; Im Text gibt es keine Verweise zu den Beispielen aus Tirol und Nürnberg.

¹⁰⁷ Vgl. Holz- und Faseruntersuchung im Anhang.

¹⁰⁸ KOLLER 1972, S. 145.

¹⁰⁹ Probe Q 6, Querschliiffuntersuchung im Anhang.

Die ersten Grundierschichten dienen wohl dem Ausgleichen der Unebenheiten von Ritzungen, Wergüberklebungen und Leinwandkaschierung. Die oberen bilden eine ebene, glatte Fläche als Träger der Malerei und einen hellen Untergrund, einen Reflektor, der das Licht, das durch die Malerei fällt, zurückwirft und diese leuchten lässt. Zwischen Rahmen und Tafel ist die Grundierung bis zu 5 mm in die Ritzen gelaufen, wie an aufstehenden Fugen zu erkennen ist (Abb. 35). Oft liegt sie nur dünn über den Wergüberklebungen und ist z. B. am Gewand Sebastians (Festtagsseite) bis auf die Wergfasern berieben. Die Grundierung ist ungleichmäßig dick aufgetragen. Über Wergüberklebungen kann sie bis zu einem Millimeter stark sein, in anderen Partien ist sie sehr viel dünner.

4.3.4 Unterzeichnung

Auf der Grundierung liegt die schwarze, recht frei mit einem Pinsel aufgetragene Unterzeichnung. Diese scheint besonders deutlich bei den Inkarnaten durch die transparenter gewordene und verputzte Malschicht (Abb. 12). Mittels IR-Reflektographie konnte sie in den meisten Bereichen sichtbar gemacht werden.¹¹⁰ Die Unterzeichnung ist wohl in flüssiger Form aufgebracht worden. Beim Farbmittel handelt es sich um Beinschwarz.¹¹¹

4.3.5 Vergoldung

Der Hintergrund aller Gemälde der Festtagsseite ist im oberen Drittel glatt, ohne Schmucktechnik polimentglanzvergoldet. Die Tafeln sind über den Gewebekaschierungen recht dick weiß grundiert. An Bereibungen ist ein rotes Poliment zu erkennen, auf dem das Blattgold liegt. Es ist homogen angelegt, nur auf der Tafel des Bartholomäus sind am oberen Rand im Streiflicht drei Blätter nebeneinander anhand der überlappenden Blattgrenzen zu erkennen. Sie haben eine quadratische Form mit ca. 9 cm Seitenlänge.

Die Vergoldung zeigt keine Ritzungen und Vorzeichnungen, um die Figuren abzugrenzen. Lediglich am oberen Rand sind waagrechte Ritzungen zu erahnen.

Die Vergoldung liegt bis zu 2 cm unter den Malschichten der Figuren. Ein Überzug auf dem Gold ist nicht zu erkennen. Nur an den Rändern der Malerei sind Reste eines Überzugs zu erkennen, wohl ein Firnis, der auf den Figuren liegt und unsauber über die Ränder hinaus aufgetragen worden ist. Das Gold wirkt hier gelber und hat kleine Rillen. Die Rahmenbemalung liegt in den Randbereichen oft auf dem Gold, sie wurde also nach der Vergoldung ausgeführt.

4.3.6 Malerei

Die Bemalung des Retabels erfolgte in mehreren Schritten. Aufgrund der Überlagerungen von Schichten wird von folgender Arbeitsreihenfolge ausgegangen: Zuerst wurde das Retabel vollständig grundiert, wobei die Grundierung der Tafeln meist dicker ist als die des Rahmens. Danach wurde der Hintergrund der Festtagsseite vergoldet. An den Rändern liegt die Rahmenfarbe auf der Vergoldung, der Rahmen wurde also in einem dritten Schritt gefasst. Zuletzt folgt die Ausführung der Darstellungen auf den Tafeln. Deutlich ist das am unteren Rand der Predellagemälde zu erkennen, die Gewandfarben finden sich auch auf der Oberseite des Sockelgesimses.¹¹²

Innerhalb der Malerei der Tafeln zeichnet sich eine gleichmäßige Arbeitsweise ab. Grundsätzlich sind Gewänder und Inkarnate zuerst angelegt und dann mit der Hintergrundfarbe beschnitten worden. Die Details, etwa die Lanze Florians, liegen auf der Hintergrundfarbe. Besonders die schwarzen Elemente und Schattenlinien wurden zuletzt aufgetragen. Meist handelt es sich um Details wie Haare und Accessoires. Einige der letzten Veränderungen in der Komposition zeichnen sich dadurch ab, dass sie wohl durch Bleiweißverseifungen mit der Zeit transparent geworden sind. Das sind z. B. der linke Schuh von Sebastian auf der Mitteltafel, der rechte Arm des Jesusknaben an Dorotheas Hand (Abb. 38) oder der rote Bucheinband Bartholomäus' (Abb. 39).

¹¹⁰ Ergebnisse und Abbildungen der IR-Untersuchung im Anhang.

¹¹¹ Bestimmung mittels PLM, Probe Nr. P 3.

¹¹² Vgl. auch Querschliiffuntersuchung Probe Q 2 im Anhang.

Der Malerei wurden wenige Proben für Querschliffe entnommen.¹¹³ So beschränkt sich die Untersuchung der Maltechnik zumeist auf die sichtbare Oberfläche. Eventuell vorhandene Untermalungen oder ein mehrschichtiger Fassungsaufbau konnten so aber kaum erkannt werden.

Die Farbe ist meist pastos mit einem erkennbaren Pinselduktus aufgetragen. Die Inkarnate sind dagegen dünn und lasierend gemalt, weshalb die Unterzeichnung oft durchscheint. Haare, Augen und Lippen sind mit einem feinen Haarpinsel gemalt. Dunkle Striche sind dünn gezogen. Lichter und der rote Farblack der Lippenfarbe sind pastoser ausgeführt.

Gewänder sind eher dickschichtig, mit einem breiteren Pinsel angelegt. Teile der Darstellung sind, weil sie ein bestimmtes Material oder eine Materialstruktur vorstellen sollen, anders gestaltet. Die Schabe von Sebastian auf der Mitteltafel ist lasierend gestupft, wie auch der Fellkragen. Der Stoff wirkt dadurch nicht so glatt und macht einen eher filzigen Eindruck. Auch am weißen Gewand Bartholomäus' ist im Bereich der Falten zwischen seiner Hand mit dem Messer und dem Buch die weiße Farbe mit dem Pinsel wieder leicht aufgerissen worden.

Der Maler hat nicht nur mit dem Pinsel gearbeitet, im Haar von Bartholomäus und Sebastian auf der Festtagsseite sind Fingerabdrücke zu erkennen (Abb. 40).

Die Malerei wirkt an vielen Stellen frei und locker. Die Striche stehen oft recht unvermittelt nebeneinander. Fein vermalte Übergänge sind selten. Lediglich einige Gewänder, die des Bartholomäus und des Engels links unten, sind so ausgeführt. Sorgfältig gemalt sind auch die Inkarnate. Sie sind in einem fleischfarbenen Grundton angelegt und dann weiter ausgearbeitet oder strukturiert. Der helle, gelbliche Grundton ist mit ockerfarbener bis bräunlicher Farbe lasierend abgedunkelt. Die Lichter sind in verschiedenen Rosatönen leicht pastos aufgesetzt.

Lasuren sind neben den Inkarnaten hauptsächlich im Rot zu finden und wohl mit einem roten Farblack über verschieden rote Untermalungen ausgeführt. Bei einer Querschliffprobe vom Gewand des Paulus ist bei Normallicht eine zweischichtige Untermalung in verschiedenen Rosatönen zu erkennen. Darüber liegt, bei Normallicht betrachtet, eine dicke, eher transparente, rote Lackschicht. Unter UV-Licht ist klar zu erkennen, dass auch diese aus zwei unterschiedlichen Lagen besteht.¹¹⁴

Die Untermalungen verleihen dem Rot seine Tönung. Mit Mennige unterlegte Partien wirken wärmer und gelber, mit rosa unterlegte Bereiche kühler und blauer. Deutlich ist das in Fehlstellen bis auf die Grundierung bei der Fahne des Florian (Drehflügel) zu erkennen. Hier liegt auf der weißen Grundierung eine mennigefarbene Schicht, welcher der dunkelrote Farblack Struktur und Tiefe gibt (Abb. 37). Auf diese Weise wirkt das Rot körperhaft und kräftig. Dagegen scheint beim linken Engel der Predella unter dem Rot des Pluviale die weiße, leicht rot getönte Untermalung durch¹¹⁵, was es fast seidig schimmern lässt (Abb. 36). Die Flocke des Leonhard ist dagegen ohne Lasuren gemalt, der Rotton ist direkt, unter anderem mit Hämatit, ausgemischt. Auch bei den Kleidern der weiblichen Heiligen scheint das, allerdings mehr mit orangerotem Mennige, der Fall zu sein. Der Stoff der Kleider und der Flocke wirkt deshalb matter und kompakter. Der Maler bemühte sich offensichtlich, eine gewisse Stofflichkeit mit malerischen Mitteln zu erzeugen.

In einem Ausbruch bei der Tafel des Florian ist zu erkennen, dass das grobkörnige Azurit des Hintergrunds der Werktagsseite mit Schwarz unterlegt ist. Das erklärt auch die geringe IR-Reflexion an intakten Stellen des ursprünglichen Hintergrundes. Fehlstellen in der Malschicht bis auf die Grundierung, die augenscheinlich durch die Übermalung nicht zu erkennen sind, zeichnen sich hier deutlich als helle Flecken ab.¹¹⁶ Eine schwarze oder graue Untermalung von Azurit war zur Entstehungszeit des Retabels übliche Praxis.¹¹⁷

In den meisten Bereichen der Malerei ist die Farbe ohne Untermalung aufgebracht. In einem Grundton angelegte Partien sind mit helleren und dunkleren Ausmischungen strukturiert. Das

¹¹³ Auswertung der Querschliffe im Anhang.

¹¹⁴ Vgl. Querschliffuntersuchung Probe Q 10 im Anhang.

¹¹⁵ Vgl. Querschliffuntersuchung Probe Q 1 im Anhang.

¹¹⁶ Vgl. IR-Untersuchung im Anhang.

¹¹⁷ „Azurit entwickelte seine größte Schönheit in grober Reibung, ließ sich dann aber nicht mit Pinseln vermalen, sondern wurde auf klebende Untergründe gestreut. Grob gerieben diente es zur Fassung gotischer Skulpturen und für Bildhintergründe in Leimbindung, meist auf dunklen Untergründen, wie schon bei Theophilus ... beschrieben, und wie sie noch de Mayerne erwähnt. ... Das kristalline Pigment erfuhr dadurch eine Verstärkung seiner Lichtreflexion.“ BRACHERT, THOMAS: *Lexikon historischer Maltechniken*, München 2001, S. 34.

fällt besonders bei Margaretas Mantel ins Auge. Der Grundton ist ein gelbliches, leuchtendes Grün. Die Höhen bestehen aus der Farbe des Grundtons, die mit Weiß ausgemischt ist. Die Tiefen sind mit einem blauerem Grün in dicken Pinselstrichen aufgesetzt. Ähnliche Malweisen finden sich bei der Rüstung Florians und Details, wie dem Korb, Fahnen, Borten, Flügeln, Stäben, Waffen u. a.

Bei den weißen Stoffen ist meist kein einheitlicher Grundton erkennbar. In verschiedenen Graunancen scheinen die Gewänder grob angelegt und dann durch pastose, weiße Lichter und dicke Pinselstriche in dunkelgrau und schwarz strukturiert worden zu sein (Abb. 13).

Folgende Pigmente wurden mittels PLM (und REM/EDX an Querschliffen) nachgewiesen: Bleiweiß, Quarz, Bleizinn gelb, Ocker, Bleioxid, Mennige, Hämatit, Zinnober, ein roter Farblack, Flussspat, Azurit, ein stark kupferhaltiges Grünpigment, Beinschwarz und ein anderes, nur aus Kohlenstoff bestehendes, schwarzes Pigment.¹¹⁸

Die Farbe ist zumeist pastos und undurchsichtig. Pigmentkörner oder Konglomerate können oft per Augenschein erkannt werden, die Farbe ist also nicht sehr fein verrieben und angemischt worden. Unter dem Technoskop sind oft einzelne Pigmentpartikel zu erkennen. Für die Inkarnate ist vorwiegend eine sehr feine, dünne und leicht durchscheinende Farbe verwendet worden.

Das Bindemittel der Farbe wurde nicht untersucht. Es handelt sich wohl um eine Temperamalerei. Dafür sprechen der dicke Farbauftrag und die Pinselstriche, die recht hart auf der Oberfläche stehen. Ein Vermalen nass in nass, wie bei einer langsam trocknenden Ölfarbe, ist nicht zu beobachten. Dennoch scheint die Farbe recht fett gewesen zu sein. Lasuren und späte Veränderungen könnten ölig gebunden sein. Bei Lasuren konnte so eine größere Transparenz erreicht werden. Auch das Verblässen der Korrekturen (rechter Arm des Kindes, rechtes Bein Sebastian innen) kann auf ein öliges Bindemittel hindeuten, das mit den Pigmenten, wie Bleiweiß, Seifen gebildet hat, wodurch die Malerei transparent geworden ist.

4.3.7 Überzug, älterer Firnis

Auf allen Tafelbildern liegt bis auf die heute schwarzen Hintergrundübermalungen der Werktagseite und den Goldgründen ein vergilbter Überzug und darunter die verbräunten Reste eines weiteren. Beide sind schon wegen ihres unsauberen Auftrags kaum die ursprünglichen. Dies beweisen auch die verputzten Inkarnate und die darauf liegenden Überzüge.

5 Veränderungen und Schäden

Veränderungen und Schäden treten am Reichenhaller Retabel nur partiell auf. Auf den gesamten Bestand gesehen, ist es gut erhalten. Der einzige massive Eingriff in die Substanz war die Entfernung seines oberen Abschlusses.

Unter Veränderungen sind keine früheren Restaurierungsmaßnahmen verstanden. Sie werden gesondert aufgeführt.

5.1 Entfernung eines Teils des Retabels

Der größte Eingriff ist dem Retabel durch die Entfernung seines oberen Abschlusses entstanden. Der obere Teil, der wohl auch drei Tafelgemälde enthielt, ist direkt über dem Gesims abgesägt worden. Deutlich wird das in der Aufsicht, wo an den vertikal durchlaufenden Rahmenfriesen Sägespuren zu erkennen sind (Abb. 27–29). Die Nuten, in welche die Tafelgemälde oben eingesteckt waren, sind noch vorhanden. Wann und wozu das Retabel gekürzt wurde, ist unbekannt. Falls die Angabe über die Aufstellung des Retabels im Stiegenhaus der Hefterwirtschaft stimmt, könnte die Maßnahme damit zusammenhängen, also im 19. Jahrhundert erfolgt sein. Da das Retabel vermutlich mindestens 2 m hoch war, eher 2,50 m, hat es wohl nicht in die niedrigen Räume gepasst.

Durch das Entfernen des oberen Abschlusses ist nicht nur in künstlerischer, ikonographischer und architektonischer Hinsicht ein wichtiger Teil des Retabels verloren gegangen, auch

¹¹⁸ Ergebnisse der Untersuchung im Anhang.

konstruktiv ist das Retabel geschwächt. Während der untere horizontale Rahmenfries durchläuft, besteht der obere aus drei Stücken. Die Schlitzlöcher, in welche die Zapfen eingesteckt sind, stehen nach oben auf und bieten so nur noch wenig Halt und Spannung. Es besteht die Gefahr, dass die Zapfen aus den Schlitzlöchern rutschen und sich so die Konstruktion im oberen Teil des Retabels löst. Ansatzweise ist das schon passiert. Die Konstruktionsfugen auf der Rückseite stehen bis zu drei Millimeter auf, die Gehrungen der Verkröpfungen drei Millimeter. Das Problem scheint schon früh erkannt worden zu sein, denn einige der Holzverbindungen sind rückwärts mit kleinen, industriell gefertigten Nägeln gesichert.

5.2 Abnahme rückwärtiger (Gesims-) Leisten

Im bemalten Teil der Rückseite sind unbemalte Partien auf den horizontalen Leisten auffällig. Sie haben ungefähr Leistenbreite und reichen von der Außenkante bis mindestens zum inneren Rahmenfries (Abb. 3, 21). Oben sind 35 cm unbemalt, mittig 64 cm und unten 63 cm. Auf den Flächen sind schräg kreuzförmige Ritzungen zu erkennen. Sie dienen wohl dem Aufrauen der Oberfläche vor dem Aufleimen der Profilleisten. Reste des Leims zeichnen sich als dunkle, manchmal aufstehende Schollen ab. Aufgeleimt waren Holzleisten, denn es finden sich im Klebemittel noch Holzfasern. Vermutlich liefen die Gesimse auf der Rückseite bis auf eine bestimmte Länge durch. Über den Schlitz- und Zapfenverbindungen fehlen Wergüberklebungen wie auf anderen Kreuzungspunkten der Rahmung. Das Gesims ist schon vor längerer Zeit abgenommen worden, worauf Verschmutzungen und die dunkle Verfärbung des Holzes hindeuten. Die Gesimsstücke haben wahrscheinlich gestört, nachdem das Retabel später vollflächig vor einer Wand aufgestellt wurde.

5.3 Nagellöcher

Auf dem Retabel finden sich im Rahmen und auf der Bildfläche der Tafeln Nagellöcher. Sie reichen durch die Malschicht ins Holz. An den Rändern der Löcher sind Grundierung und Malschicht ausgebrochen. Die Nagelspuren sind auf dem Goldgrund viereckig und stammen wohl von handgeschmiedeten Nägeln (Abb. 34). Das deutet auf ein gewisses Alter der Löcher hin, die wohl nicht erst im 20. Jahrhundert entstanden sind. Andere Löcher sind klein und rund. Wozu die Nägel gedient haben ist nicht klar. Bei der Vera Ikon ist eine Befestigung eines realen Tuches vor dem gemalten denkbar, denn die Löcher befinden sich bei den Zipfeln des Tuches und den haltenden Händen von Petrus und Paulus. Auf und über der Stirn Jesu könnten sie der Befestigung eines Kopfschmuckes oder einer Dornenkrone gedient haben. Auch um die Köpfe von Sebastian und Florian auf der Festtagsseite finden sich viele solcher Ausbruchstellen. Andere könnten dem Anbringen von Girlanden oder schmückenden Elementen gedient haben (links vom Stifternamen zu den oberen Ecken der Mitteltafel bis zu den Löchern rechts des Namens der Stifterin). Die Löcher auf den Profilleisten ober- und unterhalb der Mitte der Mitteltafel könnten darauf deuten, dass die Flügel vielleicht beim Transport zur Sicherheit mit Nägeln verschlossen wurden. In der Kartierung der Nagellöcher¹¹⁹ sind die Regelmäßigkeiten in der Anordnung deutlich zu erkennen.

5.4 Verschmutzung

Das Retabel ist verstaubt, hauptsächlich die Auflagen sind davon betroffen. Aber auch auf den vertikalen Flächen und in den Tiefen liegen lose graue Partikel. Dadurch wirkt besonders der Rahmen grau und schmutzig. Ein einfaches Abkehren mit einem weichen Pinsel und Absaugen konnte die Auflagen nicht ganz entfernen.

Auch auf den Tafelgemälden haftet Staub und Schmutz. Im Streiflicht gewinnt man den Eindruck, dass die Oberfläche einmal grob feucht gereinigt worden ist. Auf jeder Scholle scheint eine kleine Wasserperle mit Schmutzpartikeln stehen geblieben und eingetrocknet zu sein (Abb. 45). Das hat zu Krepierungen des Firnis an diesen Stellen geführt, die Mikrorisse sind unter dem Technoskop zu erkennen. Die hellgrauen „Pünktchen“ fallen besonders deutlich in den dunklen und hellen Partien der Malerei ins Auge.

¹¹⁹ Kartierung 1 im Anhang.

5.5 Rahmung

Die Rahmung des Retabels hat am meisten gelitten. Es überwiegen mechanische Schäden, die durch die Bewegung und Benutzung entstanden sind, wie abgebrochene Profiltteile und Fassungsausbrüche.

5.5.1 Holz

Das Holz der Rahmenfrieze befindet sich größtenteils in einem guten Zustand. Es sind keine Risse zu erkennen. Die Leisten sind auch kaum verwölbt oder verzogen. Lediglich durch ein ausgestemmttes Holzstück im unteren, horizontalen Fries ist das Retabel um cirka einen Zentimeter in der Fläche verzogen. Auf der Rückseite ist beim inneren rechten Fries ein trapezförmiges Stück Holz von ca. 5,5 x 2,5 cm Größe bis zum Zapfen entfernt (Abb. 50). Der Zapfen liegt frei und die vertikale Rahmenleiste scheint leicht in das Loch gesackt. Der Holznagel befindet sich noch an Ort und Stelle, aber der dünne Rest Holz darüber ist gebrochen und steht nach oben auf. Von vorne erkennt man, dass der linke Pilaster nicht in einer Ebene mit den anderen liegt. Im unteren Bereich befindet er sich 1 cm weiter hinten, am oberen Rand des Retabels stimmt die Flucht noch. Die untere Leiste hat sich also im Bereich der Schwachstelle nach hinten verzogen.

Der Schaden könnte durch Feuchte im Bereich der unteren Leiste noch verstärkt worden sein. Die horizontale Leiste weist am unteren Rand braune Verfärbungen auf. Das Retabel scheint auf einem feuchten Untergrund gestanden zu haben. Der Schaden könnte während der Auslagerung im 2. Weltkrieg oder auch früher entstanden sein. Die Verfärbungen reichen außen ca. 3 cm in das Holz, in der Mitte ist es nur ca. 1 cm. Im Bereich der Schlitz- und Zapfenverbindung hat sich die Feuchtigkeit weiter nach oben bis zu den Ansatzstellen der vertikalen Friese in das Holz gezogen. Auffällig sind die weißen Ausblühungen auf halber Höhe der Feuchteflecken (Abb. 50, 51). Unter dem Mikroskop waren keine organischen Strukturen zu erkennen. Es könnte sich um Salze oder ausgeschwemmte Reste eines Holzschutzmittels handeln.

Die untere Rahmenleiste mit Sockelgesims ist stärker angegriffen als der übrige Rahmen, was mit ihrer Funktion als Standfläche zusammenhängt. Nur der Teil unter dem Mittelbild der Predella scheint noch vollständig erhalten zu sein, auch wenn die Fassung sehr große Fehlstellen und Verputzungen aufweist und das Holz ebenfalls leicht berieben ist. Der Rest der Sockelleiste ist mindestens bis zur Hälfte des Profils ergänzt, die äußeren Verkröpfungen fast komplett. Auch Teile der anderen Gesimse müssen zum Teil abgebrochen gewesen sein und sind zwischenzeitlich ergänzt worden.¹²⁰ Dabei sind vor allem die wohl nur aufgeleimten Verkröpfungen betroffen. Teils sind die Verklebungen gelöst. Die Gehrungen und Konstruktionsfugen stehen leicht auf. Am Fußgesims ist die linke Profilleiste und die linke mittlere Verkröpfung lose.

Die vorstehenden Kanten der Gesimse sind berieben, bestoßen und verputzt. Auffällig sind auch die Schleifspuren an den Unterseiten der Drehflügel. Diese sind bedingt durch das Schleifen beim Öffnen und Schließen auf dem Gesims, da die Flügel ohne Abstand dazu angebracht sind. Der linke Drehflügel ist rechts an der Stoßseite zum andern Flügel im oberen Bereich leicht schräg abgehobelt worden.¹²¹

Alle Holzteile des Retabels zeigen Ausflughlöcher von Schadinsekten. Vermutlich ist das Retabel begast und die Schädlinge sind nicht mehr aktiv. Während der Bearbeitung sind keine Aktivitäten beobachtet worden. Die Ausflughlöcher und Fraßgänge finden sich vor allem an den Leimfugen. Besonders augenfällig ist das auf der Rückseite in den Partien, wo Gesimsprofile aufgeleimt waren und abgenommen worden sind. Hier finden sich oberflächlich viele Fraßgänge, die aber nicht weit in das Holz reichen (Abb. 21). Auch andere Leisten und Profile weisen einige Löcher auf, sind aber in der Substanz nicht so betroffen, dass die Stabilität gefährdet wäre.

Im oberen Teil des Retabels finden sich rückseits an den Leisten größere und kleinere Löcher von früheren Befestigungen.

¹²⁰ Kartierung 4 im Anhang.

¹²¹ Da das rohe Holz stark verschmutzt und dunkel verfärbt ist, muss dieser Zustand schon länger Bestand haben.

5.5.2 Wergüberklebung

Die Wergüberklebungen auf den Fugen der Holzverbindungen sind recht stabil. Lediglich durch mechanische Beschädigungen und an aufstehenden Stoßfugen sind sie ab- oder durchgerissen (Abb. 30). Das Klebemittel, mit dem das Fasermaterial befestigt ist, zeigt eine gute Haftung.

5.5.3 Fassung

Die Fassung des Rahmens ist schlecht erhalten, u. a. wegen der zahlreichen grauen Übermalungen und des verbräunten Überzugs. Akut aufstehende oder abblätternde Schollen gibt es jedoch nicht. An vielen Stellen ist ein feinteiliges Alterscraquelé zu finden, das sich meist an der Holzmaserung orientiert. Die Ränder der Risse durch Malschicht und Grundierung stehen nicht auf und die Schollen haften am Untergrund.

Die originale Fassung ist also stabil, allerdings finden sich kleine, ältere Fehlstellen. Diese reichen meist bis auf die Grundierung. Vor allem die Rücklagen der unteren Pilaster sind betroffen. Die Ausbrüche sind kleinteilig und folgen dem Faserverlauf des Holzes. Von den Abplatzungen sind meist nur die oberen zwei Farbschichten betroffen.

Auffällig viele Fassungsfehlstellen, oft auch bis auf das Holz, gibt es an den Seiten und der Rückseite. Hier ist die Fassung auch durch viele Wasserflecken verfärbt, die bräunlichen Ränder der Flecken sind störend.

An den Drehflügeln ist die Fassung besonders an den Eckverbindungen oft bis auf die Wergüberklebung ausgebrochen (Abb. 31).

Die meisten Schäden der Fassung rühren von der mechanischen Beanspruchung des Retabels her. Höhen und Auflagen sind verputzt und berieben. An vielen Stellen, besonders auf der Rückseite, finden sich Kratzer oder Bestoßungen. An den Scharnieren, auf dem unteren Gesims und den Unterseiten der Drehflügel ist die Fassung durch die Reibung der Teile aneinander beim Öffnen und Schließen der Flügel abgerieben.

5.6 Tafelgemälde

Die Tafelgemälde sind durch ihren Einbau in den Rahmen geschützt und haben deshalb meist nur oberflächliche Schäden wie Malschichtausbrüche. Lediglich die Mitteltafel und die mittlere Tafel der Predella weisen einen breiten Riss auf. Akut gefährdet sind die Gemälde nur in wenigen Bereichen.

5.6.1 Bildträger

Die Bildtafeln zeigen kaum Verwölbungen, die Stoßfugen sind weitgehend stabil. Minimal zeichnen sich die Stoßfugen an der linken Predellentafel (durch die gesamte Bildfläche) und am linken Standflügel (von unten aus 10 cm nach oben) ab. Auch am linken Drehflügel sind an der Werktagsseite links unten ein 12 cm langer und rechts oben ein 15 cm langer Riss erkennbar.¹²² Besonders auffällig ist jedoch jeweils ein Riss in der mittleren Predellentafel und der Mitteltafel. Die Risse verlaufen beide entlang der vertikalen Stoßfugen. Der Riss der Mitteltafel steht bis zu 3 mm auf, der Riss der Predellentafel bis zu 5 mm. Beide weisen einen unregelmäßig gezackten Rand auf. Es hat sich also nicht die Verklebung gelöst, sondern das Holz ist entlang der Stoßfuge gerissen. Die rückseitigen Wergüberklebungen und auch die Leinwandkaschierung unter dem Goldhintergrund konnten die Spannungen nicht mindern und sind an den Kanten glatt abgerissen. Das Holz der in die Nuten eingesteckten Tafeln ist in der tangentialen Schnittrichtung der Bretter stärker geschwunden als in der Längsrichtung. An der Mitteltafel ist außerdem eine leichte, konkave Verwölbung beider Tafelhälften am Riss um bis zu 3 mm nach hinten zu erkennen. Das ist typisch für einseitig bemalte Holztafeln.¹²³ Vielleicht hat auch die Schwächung der Stabilität durch die Beschneidung der ganzen Retabelkonstruktion zusätzlich zur Rissbildung beigetragen. Es haben sich zudem nicht nur Risse gebildet, sondern alle Tafeln, ausgenommen die der Drehflügel, sind leicht aus den

¹²² Vgl. Kartierung 2 und 3 im Anhang.

¹²³ Vgl. KÜHNEN, RENATE/WAGENFÜHR, RUDI: *Werkstoffkunde Holz für Restauratoren*, Bücherei des Restaurators Bd. 6, Leipzig 2002, S. 68 f.

Nuten gerutscht.¹²⁴ Bei einigen Tafeln ist so der Grundiergrat und teilweise auch das bloße Holz zu erkennen (Abb. 35).

Auffällig ist, dass der rückwärtig bemalte, rechte Teil des Retabels keine Risse zeigt. Der Holzträger ist vermutlich durch die beidseitige Bemalung besser vor Klimaschwankungen geschützt gewesen. Deswegen zeigen auch die Tafeln der beweglichen Flügel kaum Anzeichen von Schwund oder Reißen.

Besonders an den Stoßfugen im Bereich der Wergüberklebungen sind viele kleine runde Ausfluglöcher zu erkennen. Sie könnten von Anobien stammen. Auf der Vorderseite gibt es so gut wie keine dieser Löcher. An den Kanten der Bretter in den Rissen der Mitteltafeln ist gut zu sehen, dass sich im Holz viele Fraßgänge befinden. Der Bildträger ist an den Stellen mit vermehrtem Befall geschwächt. Durch die recht intakte Oberfläche sowohl vorne als auch hinten ist das genaue Ausmaß des Schadens nicht auszumachen. Einige kleine Risse auf der Vorderseite, bei denen die Malschicht „eingefallen“ scheint, deuten aber darauf hin, dass viele Teile der Tafeln geschädigt sind. Auf Druck sind die geschädigten Teile der Tafeln stabil. Auffällig ist, dass auch beim Schädlingsbefall eine beidseitige Bemalung eine Schutzwirkung hat. Bei den Drehflügeln finden sich keine und beim rechten Standflügel und der rechten Predellentafel kaum Ausfluglöcher.

5.6.2 Wergüberklebungen und Leinwandkaschierung

Die Wergüberklebungen sind stabil, lediglich entlang der Risse sind die Wergfasern abgerissen. Auch die Leinwandkaschierung haftet fest auf dem Bildträger. Entlang des Risses der Mitteltafel sind die waagrechteten Fäden jedoch durchgerissen.

5.6.3 Grundierung

Die Grundierung der Tafeln ist stabil und weist nur wenige Fehlstellen auf. Es finden sich kaum lose oder aufstehende Schollen. Lediglich im Bereich von Astansätzen im Holz gibt es stellenweise Ausbrüche, zum Beispiel am grünen Mantel der Margareta. Eine Kittung hat sich wieder gelöst, an wenigen Millimetern ist das rohe Holz zu erkennen (Abb. 43).

Auch am Lententuch Sebastians (Werktagsseite) steht die Malschicht mit Grundierung leicht schüsselförmig auf (Abb. 41). Im Röntgenbild ist zu erkennen, dass das Schadensbild der größeren der viereckigen Ausspannungen folgt. Die Malschicht hat ein grobes Craquelé, das an den Rändern leicht aufsteht. Die dicken Schollen haften fest am Untergrund.

Auf allen Tafeln ist die Grundierung und Malschicht von Altersrissen durchzogen. Auffällig ist die Anordnung der Risse der großen Tafeln. Sie folgen in den nicht mit Leinwand kaschierten Bereichen deutlich den schräg sich kreuzenden Ritzungen, mit denen der Untergrund vorbereitet wurde. Die Craqueléränder stehen leicht auf. Ursache kann die Reaktion der in der in diese Partien unterschiedlich dicken Grundierung auf Klimaschwankungen sein. Am Mantel von Margareta sind die Ränder der Schollen leicht ausgebrochen. Die Fehlstellen reichen meist bis auf eine Zwischenlage der Grundierung, in manchen Teilen auch bis auf den Holzträger (Abb. 43).

Die Predellentafeln weisen dieses Alterssprungnetz durch Ritzungen nicht auf. Hier folgen die Risse in der Grundierung überwiegend der Holzmaserung. An vielen Stellen zeichnen sich im Sprungbild die Astansätze im Holz ab. Auf der mit Leinwand kaschierten Fläche des Goldhintergrundes findet sich ein grobes Netz aus eher vertikalen und horizontalen Rissen.

Die Verluste in der Grundierung sind meist auf mechanische Beanspruchung zurückzuführen. Zum einen sind das die durch Nagellöcher bedingten Fassungsausbrüche, zum anderen Kratzer oder Druckstellen. Diese Schäden sind älteren Datums und bereits retuschiert oder übermalt.

5.6.4 Malschicht

Manche Flächen der Gemälde sind aufgrund einer Reaktion von Bindemittel und Pigment transparenter geworden. Das betrifft in erster Linie spätere Korrekturen, die wohl mit Bleiweiß in einem öligen Bindemittel ausgeführt wurden. Zu beobachten ist das am rechten Arm des Kindes bei Dorothea (Abb. 38) und auf der Festtagsseite an Sebastians linkem Fuß. Hierbei

¹²⁴ Vgl. Kartierung 2 und 3 im Anhang.

handelt es sich wohl um eine Bleiweißverseifung. Auch die Inkarnate sind nicht nur verputzt, sondern mit der Zeit transparenter geworden. Oft ist die Unterzeichnung durch die Malerei hindurch gut zu erkennen (Abb. 12). Bei den Inkarnaten fällt diese Veränderung nicht so auf, da der Untergrund meist hell ist und nicht farbig durchscheint.

Auch die roten Lasuren, welche auf den Gewändern und Büchern liegen und diese strukturieren, muten verändert an. Hier scheint die Unterzeichnung (Schaube des Sebastian auf der Festtagsseite) oder auch Malerei, die später mit einer Lasur überdeckt und so korrigiert wurde (Unterkante des Buchs des Bartholomäus, Abb. 39), durch die rote Farbschicht hindurch.

Ein anderer Schaden der roten Lasuren wird an den Ärmeln von Florian auf dem Drehflügel deutlich. Hier weist die dunkelrote Farbe viele Frühschwundrisse auf (Abb. 44). Die Ursache könnte in der Verwendung eines öligen oder stark ölhaltigen Bindemittels liegen. Ein falsches Pigment-Bindemittelverhältnis führte oft zu diesem Schadensbild.

Ein Alterscraquelé durchzieht die Malschicht aller Tafeln. Die Malschicht weist aber größere Schäden auf als die Grundierung. An den Craquelérandern ist sie an vielen Stellen bis auf die Grundierung ausgebrochen. Die schrägen Ritzungen zeichnen sich in dunklen Partien so als störende helle Linien ab. Besonders sind davon die rot lasierten, schwarzen und hellgrünen Bereiche betroffen (Abb. 42 und 45). Oft sind die Craquelétiefen dagegen dunkel verschmutzt, was besonders in den hellen Flächen störend ins Auge fällt (Abb. 41).

Die Farbe ist aber meist nicht gefährdet. Eine Ausnahme bildet der ehemals blaue Hintergrund. Hier stehen einige Fassungsschollen dachförmig auf. Anhand des unregelmäßigen Oberflächenreliefs und anhand der Infrarotaufnahmen¹²⁵ ist zu erkennen, dass es viele Fehlstellen in der Azuritschicht gegeben hat und der Hintergrund aus diesem Grund übermalt wurde. Im Querschliff der Hintergrundfassung ist gut die poröse und löchrige Struktur der blauen Farbschicht zu erkennen.¹²⁶ Die groben Pigmentkörner scheinen kaum gebunden zu sein. Die Übermalung fixiert die Azuritschicht nur oberflächlich, es lösen sich so gleich ganze Schollen. Die Fehlstellen reichen dann in den wenigsten Fällen bis auf die Grundierung. Meist spaltet sich die Azuritschicht in sich auf.

Auch bei der Fahne des Florian auf der Festtagsseite sind am unteren Ende und dort, wo die rote Farbe auf der Vergoldung liegt, kleine aufstehende Schollen und teilweise Ausbrüche und Fehlstellen zu erkennen.

Wohl durch eine unsachgemäße Reinigung ist hauptsächlich in den dünn gemalten Inkarnaten Farbe abgerieben worden. Besonders die Männergesichter im Hauptteil des Retabels haben unter dieser Maßnahme gelitten. Meist sind die mit feinen Strichen gemalten Augenbrauen, Lippen aber auch die Haare verputzt. Die zarten Modellierungen der Gesichter wurden durch die Reinigung abgenommen. Dadurch wirken sie in vielen Bereichen flach und unstrukturiert. Recht gut erhalten scheint das Antlitz des rechten Engels. Es vermittelt einen Eindruck, wie die anderen Gesichter ausgesehen haben könnten (Abb. 12).

In wenigen dunklen und schwarzen Partien sind der Firnis und/oder die Malschicht krepirt. Ein weißlicher Schleier liegt auf den Schuhen und Füßen von Florian und Sebastian auf der Mitteltafel.

5.6.5 Vergoldung

Die Vergoldung auf den Leinwandkaschierungen ist gut erhalten. Das altersbedingte Craquelénetz stört den Gesamteindruck kaum. Es gibt bis auf die Ausbrüche durch Nagellöcher keine Fehlstellen. Störend wirken nur die leichten Verputzungen der Goldauflagen. Ein größerer beriebener Fleck zwischen Florians Kopf und seiner Fahne sticht deutlich ins Auge.

5.6.6 Überzug

Der leicht gelbliche, fleckige Überzug, der heute auf den Tafeln liegt, ist nicht ursprünglich. Der ursprüngliche Firnis wurde, falls vorhanden, bei einer früheren Restaurierung abgenommen. Auf dem grünen Hintergrund und auf dem Rock Dorotheas sowie in einigen

¹²⁵ Vgl. Infrarotreflektographie im Anhang.

¹²⁶ Vgl. Querschliff Q 7 und Q 8 im Anhang.

andern Bereichen finden sich noch Spuren eines weiteren, stark verbräunten und gerunzelten Firnis. Beide Überzüge weisen ein sehr feinteiliges Craquelé auf.

6 Vorausgegangene Restaurierungen

Das Reichenhaller Retabel ist mehrfach überarbeitet und restauriert worden. Wann, wo und von wem ist nicht zu klären. Im BNM haben sich keine Protokolle oder Berichte zu Restaurierungen erhalten. Im ersten Führer durch das BNM von 1868 heißt es zum Reichenhaller Retabel, dass es *„freilich durch die Ungunst der Zeit vielfach gelitten hat“*.¹²⁷ Um 1908 scheint der Hintergrund der Werktagsseite übermalt worden zu sein. Während im Gemäldekatalog des BNM noch von einem blauen Hintergrund die Rede ist¹²⁸, beschreibt FISCHER ihn schon als schwarz¹²⁹. Danach wurde das Retabel wohl nicht mehr bearbeitet.

6.1 Holz und Rahmung

Die Gesimse und die Fassung der architektonischen Teile haben stärker gelitten als die Gemäldetafeln. Diese Elemente wurden mehrfach retuschiert, bzw. übermalt. Die Lasuren sind partiell aufgetragen und orientieren sich an der ursprünglichen Farbigkeit. Holzergänzungen finden sich ausschließlich an den Gesimsen und vorkragenden Teilen.¹³⁰

6.1.1 Holzergänzungen

Besonders schadhaft war das Sockelgesims, hier sind bis auf das Profil in der Mitte mehr oder weniger große Teile ergänzt. Bemerkenswert sind verschiedene Qualitäten der Ergänzungen. Die äußeren Verkröpfungen entsprechen nicht ganz der ursprünglichen Profilform, sind aber glatt gehobelt. Die Ergänzungen unter den Seitentafeln der Predella und den inneren Verkröpfungen sind grob zurechtgeschnitzt und entsprechen der ursprünglichen Profilform noch weniger (Abb. 49).

Die Ergänzungen an den übrigen Verkröpfungen der Gesimse sind oft aus mehreren Teilen zusammengesetzt (Abb. 28). Zum Teil folgen sie der Profilform, zum Teil sind sie nicht so fein gearbeitet. Unklar ist, ob es sich bei der zweiten Verkröpfung links oben um eine Ergänzung handelt. Sie ist zwar in einem hellen Grau übermalt, wirkt aber von der Form her passend. Das Profil ist mit einem industriell hergestellten Nagel gesichert. Möglicherweise war die Fassung schadhaft oder das Profil ist neu befestigt und deshalb übermalt worden.

Nicht nur die Ergänzungen sind mit Holznägeln oder Metallstiften befestigt. Auch vorhandene, originale Teile wurden mit heute rostigen Eisennägeln gesichert (Abb. 22). Beide Verkröpfungen rechts oben weisen von Nagel zu Nagel einen Riss auf, es ist durch die Fixierung ein Schaden entstanden.

6.1.2 Übermalungen/Retuschen auf dem Rahmen

Der Rahmen des Retabels ist stark überarbeitet und lässt das ursprüngliche Erscheinungsbild kaum noch erkennen. Die großflächigen Übermalungen sind meist dunkler als die originale Fassung. Übermalt wurden die Auflagen der Pilaster, teilweise ursprüngliche Gesimsteile und die Seitenflächen des Retabels. Wegen der unterschiedlichen Farbigkeit ist von vermutlich drei Retuschephasen auszugehen.¹³¹

Unter den Übermalungen liegt auf den Höhen der Pilaster und dem obersten Gesims ein verbräunter Überzug, der unter UV-Licht dunkelorange fluoresziert. Dieser ist in einem recht dunklen, matten Grau überlasiert. Die aufgemalten Kugeln ober- und unterhalb der Rücklagen der Pilaster scheinen gerade noch durch diese Übermalung durch. Bei den Werktagsseiten der Drehflügel sind die Licht- und Schattenstriche meist noch zu erkennen. Nur auf der Werktagsseite des linken Rahmenschenkels des linken Drehflügels ist die Farbe in der oberen Hälfte deckend aufgetragen worden. Die Übermalung reicht immer genau bis an die Kanten

¹²⁷ Das Bayerischen Nationalmuseum 1868, S. 180.

¹²⁸ „Feststehende Flügel blauer Grund.“, Kat. des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. 8, 1908, S. 70.

¹²⁹ „Da stehen vor schwarzem Grund noch einmal die heiligen Jünglinge“, FISCHER 1908, S. 158.

¹³⁰ Vgl. Kartierung 4.

¹³¹ Vgl. Kartierung 5.

der Flächen. Das Retabel ist im geschlossenen Zustand überarbeitet worden, da sich bei geöffneten Flügeln unter dem Scharnier die originale Fassung findet. Ebenso sind alle Innenflächen, die geschlossen nicht zu erreichen waren, unbearbeitet.

Von einer zweiten Überarbeitungsphase sind vor allem die ergänzten Profiteile der Gesimse betroffen. Sie sind mit einer hellgrauen, grünlichen Farbe gefasst, die Farbe ist auch auf intakte, ursprüngliche Bereiche hin ausgestrichen worden. Die Blattornamentik der Profile ist auf der Überfassung nicht ergänzt. Im UV-Licht fluoreszieren die hellgrau gefassten Bereiche nicht.

Eine dritte Bearbeitung findet sich an der Werktagsseite des linken Drehflügels partiell über einer Fehlstelle am rechten Schenkel. Die Farbe ist so dunkel wie die der ersten Überarbeitung. Sie ist deckend aufgebracht und scheint leicht grünlich zu sein. Im UV-Licht fluoresziert sie nicht.

6.2 Tafelgemälde

Die Malschicht der Gemälde ist bis heute stabil und kaum überarbeitet. Sie weist nur mechanische Beschädigungen und Verputzungen in den Inkarnaten auf. Über Fehlstellen liegen großflächige Retuschen. Der ehemals azuritfarbene Hintergrund ist überlasiert. Die verschiedenen Überzüge und ihre Reste auf den Tafelgemälden des Retabels weisen auf zwei bis drei Restaurierphasen hin.

6.2.1 Überzüge

Wegen der Verputzungen der Inkarnate ist davon auszugehen, dass ein ursprünglicher oder alter Überzug abgenommen worden ist. Reste dieses Firnisses konnten nicht gefunden werden. Vor allem auf dem grünen Hintergrund des Mittelbildes, dem Erdboden der Werktagsseite und dem Mantel Margaretas, findet sich eine braune, borkige, leicht transparente Schicht (Abb. 47). Spuren davon sind auch auf der Werktagsseite bei Sebastians linker Hand und auf seinem Lententuch zu erkennen. In diesem Material sind Azuritkörner eingebettet, die wohl beim Überstreichen des Hintergrunds der Werktagsseite mitgerissen wurden. Der Hintergrund scheint zu dieser Zeit durch Bindemittelverlust schon geschädigt gewesen zu sein. Deshalb ist dieser Überzug wahrscheinlich deutlich jünger als die Malerei des Retabels. Er hat sich mit der Zeit dunkelbraun verfärbt und ist wohl aus diesem Grund weitestgehend abgenommen worden. Im UV-Licht ist keine auffällige Fluoreszenz dieses Überzugs zu erkennen.

Ein zweiter Überzug liegt unsauber aufgebracht auf allen Tafelgemälden. Der Goldhintergrund wurde ausgespart. Mit der Zeit hat der Firnis sich besonders in den Läufern gelblich verfärbt (Abb. 46). Das lässt die Malerei auf den Tafeln fleckig erscheinen. Unter dem Technoskop ist ein feines Craquelénetz zu erkennen, das die gesamte Firnisschicht durchzieht. Auffällig ist der wachsartige Glanz des Überzugs, der im Kontrast zu den matten dunkelbraunen Übermalungen des Hintergrunds der Werktagsseite steht. Die Figuren heben sich im Streiflicht als glänzende Flächen daraus hervor.

Auf dem Rahmen ist dieser Überzug nicht aufgetragen. Einige Läufer und Pinselspuren finden sich auf den Rändern um die Tafelgemälde, was die unsaubere Auftragsweise zeigt. Der Firnis hat unter UV-Licht eine helle, milchige, weiß-gelbe, fleckige Fluoreszenz.¹³²

6.2.2 Kittungen, Retuschen und Übermalungen

Als Spuren alter Restaurierungen fallen die vielen nachgedunkelten Retuschen auf fast allen Tafeln ins Auge. Besonders das Mittelbild der Predella ist überarbeitet. Die Inkarnate, vor allem der männlichen Heiligen, sind stark retuschiert und überarbeitet. Weil sie sich farblich sehr verändert haben, fallen diese Partien heute störend ins Auge.

Die Retuschen stammen dem Anschein nach alle aus einer Zeit. Sie sind pastos, kompakt und deckend aufgetragen und nicht auf die Fehlstellen beschränkt, sondern überdecken großzügig auch intakte Bereiche der Malerei. Sie liegen auf dem obersten Überzug und fluoreszieren unter UV-Licht nicht.¹³³

Auffällig ist, dass die meisten Fehlstellen vor der Retusche nicht gekittet wurden. Nur ein großer Ausbruch von Malschicht und Grundierung auf einem Astloch im Mantel der

¹³² Vgl. UV-Fluoreszenzuntersuchung im Anhang.

¹³³ Vgl. UV-Fluoreszenzuntersuchung im Anhang.

Margareta ist gekittet (Abb. 43). Der Kitt ist unsauber aufgebracht und liegt nicht in einer Ebene mit der Malschicht. An anderen Stellen bleibt unklar, ob in den Fehlstellen nur die pastose Retusche oder darunter noch eine Kittung liegt.

6.2.3 Übermalung des Hintergrunds der Werktagsseite

Die weitest reichende Überarbeitung ist die Übermalung des Hintergrundes der Tafeln der Werktagsseite. Dieser war ursprünglich leuchtend Azuritblau mit einem schmalen orangeroten Ornament am oberen Rand. Heute ist der Hintergrund dunkelbraun, fast schwarz gestrichen. Die unsauber aufgetragene Farbe findet sich auf den Rändern der Figuren und hat beim Kreuz der Margareta über den linken Kreuzbalken einen Läufer gebildet (Abb. 48). Auch auf dem Rahmen finden sich Farbflecken. Die Farbe ist lasierend bis pastos aufgetragen und hat einen wachsartigen Glanz. In den Querschliffen ist sie als dünne, fein braun pigmentierte Schicht mit kleinen orangefarbenen Körnern zu erkennen.¹³⁴ Unter UV-Licht fluoresziert sie wenig bis gar nicht. Am Rahmen finden sich im UV-Licht fluoreszierende Spuren eines unsauber über die Bildränder aufgetragenen Firnis, zwischen den Figuren und diesen Flecken fluoresziert der Hintergrund nicht¹³⁵. Es ist deshalb zu vermuten, dass die Farbe über dem Firnis aufgetragen wurde, wahrscheinlich zeitgleich mit den übrigen Retuschen.

7 Restaurierungskonzept

Das Bayerische Nationalmuseum möchte das Retabel wieder in der Ausstellung zeigen. Vor einer Präsentation sind Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen notwendig. Auch wenn das Retabel nicht ausgestellt werden sollte, sind lose Holzteile und Fassungsschichten zu festigen. Danach sollte eine Reinigung erfolgen.

7.1 Rahmung

Der Rahmen des Retabels ist erheblich überarbeitet. Holz, Konstruktion und Fassung sind nicht akut gefährdet, bieten aber kein befriedigendes Erscheinungsbild. Die Verschmutzungen und farblich unstimmmigen Übermalungen wirken störend.

7.1.1 Konstruktion

Da die geschwächte Konstruktion, dort wo sie oben beschnitten ist, bereits durch kleine Nägel gesichert ist, müssen hier keine Maßnahmen ergriffen werden. Störend wirken allerdings die offenen Gehrungen der Verkröpfungen. Um diese wieder zu schließen, müssten erst die Nägel entfernt werden, die ganze Konstruktion mit Zwingen zusammengeführt und neu verleimt werden. Durch ein Entfernen der tief eingeschlagenen Nägel entstehen aber größere Schäden und die Holzverbindungen müssten neben der Verleimung zusätzlich gesichert werden. Es ist sinnvoller, die geöffneten Gehrungen in Kauf zu nehmen und die vorhandenen Sicherungen zu belassen.

Die losen Profilleisten im Sockelbereich müssen gesichert werden. Dazu könnte der vorhandene, ursprüngliche Leim in den Fugen durch Feuchtigkeit reaktiviert werden. Da er stark abgebaut, mit Fraßgängen von Schädlingen durchzogen und reduziert ist, ist ein zusätzliches Einbringen von Glutinleim aber unvermeidlich. Eine Mischung aus Knochen- und Hautleim bietet dabei eine gute Festigkeit und Klebkraft bei gleichzeitiger Elastizität. Ebenso ist, falls sich die Profilleisten leicht abnehmen lassen, eine Sicherung durch verdeckte Holzdübel anzuraten. Der Sockelbereich wird durch Transport und Aufstellung immer stark beansprucht und gefährdet sein. Die Dübel sind für den Betrachter nicht zu sehen und bieten zusätzlich eine größere Stabilität.

Beim Bewegen schleift der rechte Drehflügel auf der darunter liegenden Verkröpfung. Das ist auch dann der Fall, wenn man ihn leicht anhebt. Bei der Schleifstelle handelt es sich um eine 0,7 cm breite Holzergänzung an der Außenkante der Verkröpfung, die ca. 1,5 mm aus der Ebene der Gesimsoberfläche heraussteht. Da es sich nicht um den ursprünglichen Bestand,

¹³⁴ Vgl. Querschliff Q 7 und Q 8 im Anhang.

¹³⁵ Vgl. UV-Fluoreszenzuntersuchung im Anhang.

sondern um eine unsachgemäße Reparatur handelt, sollte sie auf ein Niveau mit der Gesimsoberfläche gebracht werden. Weitere Schäden und Schleifspuren an der Unterseite des Drehflügels können so verhindert werden. Nur wenn die Drehflügel des Retabels in absehbarer Zeit nicht mehr bewegt werden, kann auf das Abschleifen verzichtet werden.

7.1.2 Holz

Das Holz des Rahmens ist in den Klebefugen von Fraßgängen durchzogen, insgesamt aber stabil, so dass keine Festigungsmaßnahmen notwendig sind. Der Schädlingsbefall ist nicht mehr aktiv.

Holzergänzungen sind kaum notwendig. Lediglich an der Verkröpfung links außen am mittleren Gesims ist die linke Ecke abgebrochen und zu ergänzen.

Ergänzte Profileleisten sind im Sockelbereich partiell so grob gearbeitet, dass sie nach der Reinigung nicht nur farblich störend ins Auge fallen würden (Abb. 49). Zu überlegen wäre, sie abzunehmen, und durch neue, stimmigere Ergänzungen zu ersetzen. Da die Verleimungen und die Befestigung mit Dübeln oder Nägeln am Originalprofil stabil sind, würden bei einer Abnahme aber Schäden entstehen. Deshalb sollten die Ergänzungen erhalten werden.

Aufwendig wäre es, die alten Ergänzungen – in den meisten Fällen ist genug Substanz vorhanden – nachzubearbeiten und so dem Originalprofil anzupassen. Eine dritte Möglichkeit ist, sie zu belassen und nur farblich einzustimmen. Raue, unsaubere Holzoberflächen und das fehlende Holzmaterial bei der rechten inneren Verkröpfung des Sockels könnten vor der Retusche gekittet und auf diese Weise besser eingepasst werden. Zusätzlich können unebene Oberflächen mit einem dickeren, zum Abschluss glatt geschliffenen Kreidegrund beruhigt werden.

Rohe, unbemalte Holzoberflächen sind zunächst trocken zu reinigen. Am unteren horizontalen Rahmenfries erfolgte ein Reinigungsversuch zur Abnahme der weißen Ausblühungen und zur Reduktion der Wasserflecken (Abb. 51). Die Ausblühungen können mechanisch mit dem Skalpell reduziert werden. Im Anschluss können die Bereiche leicht feucht gereinigt werden. Wasserflecken und Schmutzauflagen sind dadurch zu reduzieren. Dennoch sollte darauf geachtet werden, nicht zu viel Feuchtigkeit ins Holz einzubringen.

7.1.3 Fassung

Die Fassung des Rahmens ist weitgehend stabil. Die Farbschollen, die von der Grundierung leicht aufstehen, sollten mit Hausenblasenleim gefestigt werden.

Die Übermalungen auf den äußeren Verkröpfungen des Sockelgesimses müssen, falls sie belassen werden, gefestigt werden. Sie stehen in kleinteiligen Schollen auf. Da sie auf Feuchte reagieren und sich Wasserflecken und -ränder bilden, muss bei einer Festigung mit einem wässrigen Mittel sorgfältig gearbeitet werden. Empfehlenswert wäre der Einsatz eines Ultraschallverneblers, der es ermöglicht, das Festigungsmittel in winzigen Tröpfchen als Nebel gleichmäßig auf der Oberfläche zu verteilen.¹³⁶

Nach der Festigung der Malschicht sollte der Rahmen gereinigt und von Schmutzauflagen gesäubert werden. In einem ersten Schritt kann eine trockene Reinigung mit einem weichen Pinsel erfolgen, der Staub sollte abgesaugt werden. Danach können gegen Feuchte beständige Bereiche mit einem minimal feuchten Tuch oder einem gut ausgewrungenen Blitzfix-Schwamm gereinigt werden (Abb. 54). Die bemalten Flächen der Rückseite und die wasserempfindlichen Übermalungen sollten nur trocken gereinigt werden. Das kann nach dem Absaugen mit einem Wallmaster-Schwamm erfolgen, der den Schmutz gut bindet.

Die Wasserflecken im Bereich der Ornamentmalerei auf der Rückseite sollten belassen werden. Da die Malerei dort wohl leimgebunden ist, würde sie durch das Einbringen von Feuchtigkeit angelöst werden.

Die Fehlstellen der Fassung sind differenziert zu behandeln. Je nach Tiefe der Ausbruchstellen ist eine Kittung notwendig. Im Bereich der Wergüberklebungen ist die Grundierung meist dick und die Ausbrüche bis auf den Träger sind verhältnismäßig tief. Solche Fehlstellen finden sich vor allem an den Eckverbindungen der Drehflügel. Diese Stellen sollten gekittet werden. Dazu

¹³⁶ Vgl. SCHIESSL, ULRICH: *Konservierungstechnische Beobachtungen zur Festigung wässrig gebundener, kroidender Malschichten auf Holz*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft*, Heft 2 1989, S. 293-320.

könnte ein Kitt aus Bologneser Kreide, mit dünnem Hautleim gebunden, verwendet werden. Der Kitt ist weich, was im Gefüge keine zusätzlichen Spannungen verursachen würde. Das Material findet sich nicht in der ursprünglichen Grundierung und ist später als Ergänzung identifizierbar. Flache Fehlstellen und leichte Bereibungen müssen nicht gekittet werden. Hier kann die Fehlstelle mit einer Leimlöse abgesperrt und direkt darauf retuschiert werden.

Die Retusche kann mit Gouache oder Aquarellfarben erfolgen. Da die Fassungsoberfläche des Rahmens ein eher mattes Erscheinungsbild hat, kann das schon ausreichen. Besser wäre es, die Retusche zusätzlich abzusperren, damit bei einer eventuellen feuchten Reinigung diese nicht verloren geht. Damit kann gegebenenfalls auch der Glanzgrad der Retusche variiert und so auf benachbarte Oberflächen, die nach der Reinigung möglicherweise stärker glänzen als jetzt, abgestimmt werden.

7.1.4 Abnahme alter Übermalungen und Retuschen

Die Übermalungen und Retuschen auf dem Rahmen haben sich farblich verändert oder waren schon beim Auftrag unstimmig. Sie lassen das Retabel uneinheitlich und fleckig erscheinen. Schmutzauflagen und Übermalungen zeigen derzeit etwa den gleichen Farbton. Ist der Schmutz abgenommen, wirkt die Fassung des Retabels noch inhomogener. Durch die Übermalungen sind Details der Fassung überdeckt wie die aufgemalten Kugeln unter- und oberhalb der Rücklagen der Pilaster oder die Licht- und Schattenstriche auf der Werktagsseite der Drehflügel. Durch den lasierenden Auftrag ist zu erkennen, dass unter den Übermalungen die ursprüngliche Fassung weitgehend erhalten ist. Denkbar wäre deshalb, falls möglich, die Übermalungen abzunehmen und die wenigen Schäden der darunter liegenden, ursprünglichen Fassung zu retuschieren.

Proben zur Löslichkeit der verschiedenen Übermalungen haben folgendes ergeben: Der braune Überzug auf dem obersten Gesims und Teilen der Pilaster lässt sich mit einem Lösemittelgel¹³⁷ reduzieren. Die dunkelgrauen Übermalungen auf den Auflagen der Pilaster und der Werktagsseite der Drehflügel sind in den lasierenden Bereichen mit Gel zu dünnen und „aufzuhellen“. Sie können so dem ursprünglichen hellen Farbton des Rahmens angenähert werden (Abb. 55). Die Bereiche, wo die Farbe dick aufliegt, widerstehen sämtlichen Tests mit reinen Lösemitteln, Lösemittelgemischen und Lösemittelgelen. Oberflächlich kann der Anstrich zwar aufgehellt werden, stimmt in seinem bläulichen Farbton aber mit der ursprünglichen Rahmenfassung nicht überein. Ein Versuch, ihn mit dem Skalpell mechanisch abzunehmen, ergab keine befriedigenden Resultate. Die Farbe ist nur mit Verlusten von der ursprünglichen, leicht rauen Fassung zu trennen. Die hellen Übermalungen auf den ergänzten Gesimsteilen und den Seitenflächen des Retabels können mit destilliertem Wasser abgenommen werden (Abb. 53).

Da der Rahmen in jedem Fall zu reinigen ist und so unübermalte Bereiche wie das Sockelgesims wieder hell erscheinen, fallen die Übermalungen stärker als bisher ins Auge. Lasierende Übermalungen und der braune Überzug besonders auf dem Abschlussgesims sollten deshalb mit dem Lösemittelgel gedünnt werden (Abb. 52). Außerdem sollten die wasserlöslichen Übermalungen abgenommen werden, da sie viele Bereiche mit erhaltener, ursprünglicher Fassung überdecken. Nach einer Reinigung und Dünnung der Lasuren und Überzüge können die Holzergänzungen farblich der Umgebung angepasst werden. Auch die Blattornamentik kann auf den Profilen ergänzt werden. Problematisch bleibt der Bereich mit der kompakten, nicht löslichen Übermalung am linken mittleren Pilaster und dem linken Rahmenschenkel des linken Drehflügels. Bei einer Präsentation mit aufgeklappten Flügeln kann er belassen werden, da er nicht zu sehen ist. Sollte das Retabel anders aufgestellt werden, ist es anzuraten, ihn durch Lasuren farblich der Umgebung anzupassen. Da eine vollständige Freilegung des Rahmens kaum möglich ist, sollte dennoch versucht werden, ein einheitliches Erscheinungsbild zu schaffen.

¹³⁷ Lösemittelgel aus: 30 ml Ethanol, 30 ml Methylethylketon, Carbopol 954, Ethomeen C 25, 10 ml Wasser.

7.2 Tafelgemälde

Nach der Festigung der Malschicht sollte die Reinigung der Oberfläche erfolgen. Tests haben gezeigt, dass die Reinigung mit destilliertem Wasser erfolgen kann. Der vergoldete Hintergrund der Festtagsseite sollte mit unpolaren Mitteln wie Testbenzin gereinigt werden.

Eine Frage ist, ob die Nagellöcher gekittet und retuschiert werden sollten. Bei ihnen handelt es sich um Gebrauchsspuren und nicht um zufällige oder mutwillige Beschädigungen. Optisch stören sie kaum, deshalb sollten sie erhalten bleiben.

7.2.1 Bildträger

Die Verwölbung der Mitteltafel ist auffällig. Dennoch ist es unrealistisch, sie in ihre ursprüngliche Form rückzuführen. Zum einen lässt die Tafel sich nicht gut handhaben, da sie im Rahmen fest verbaut ist. Zum anderen ist sie durch ihre Einpassung in die Nuten sicher und stabil befestigt. Die Rückführung würde einen Aufwand bedeuten, der in keinem Verhältnis zum möglichen Nutzen steht. Die noch recht leichte Verwölbung wird sich bei konstanten Klimaverhältnissen wohl nicht weiter verändern. Zum Schutz vor weiteren Verwölbungen ist das Anbringen eines Rückseitenschutzes anzuraten.¹³⁸

Der Schaden, der bei den Gemäldetafeln zuerst ins Auge fällt, ist je ein klaffender, vertikaler Riss in der Mitteltafel und der mittleren Tafel der Predella. Diese Risse stehen bis zu einer Breite von 5 mm offen. Bei der Mitteltafel kommt erschwerend hinzu, dass die Tafel verwölbt ist und sich die Kanten des Risses nicht in einer Ebene befinden.

Aus diesem Grund ist die am weitesten reichende Restaurierungsmaßnahme eigentlich nicht durchführbar. Diese beinhaltet ein Schließen der Risse mittels Zusammenziehen der Tafeln und eine gleichzeitige Neuverleimung der Fuge. Dazu müsste eine Konstruktion auf der Rückseite der Tafeln angebracht werden, mit der die Tafeln zusammengezogen werden könnten, da ein Ausbau der Tafeln aus der intakten Rahmenkonstruktion nicht in Frage kommt. Wenn die Tafeln verleimt würden, dann mit einer Mischung aus Knochen- und Hautleim. Das Material entspricht dem Original am ehesten, ist anlösbar bzw. quellbar und somit reversibel. Außerdem sperrt es die Oberflächen für eine spätere erneute Verleimung nicht ab. Die Montage zum Zusammenziehen auf der Rückseite würde aber nicht genug Druck erzeugen, um die Tafeln mit diesem Material gleichzeitig stabil zu verleimen. Ein dritter Punkt, der gegen eine Verleimung spricht, sind die zerfressenen Kanten der Fugen. Sie bieten möglicherweise nicht ausreichend Klebefläche bei gleichzeitig hohem Eintrag von Leim.

Eine zweite Möglichkeit der Rissbehandlung wäre nur das Zusammenziehen der Tafeln. Die Breite der Risse wäre so vermindert. Sie würden nur noch leicht aufstehen, vielleicht 0,5 mm und damit nicht mehr so stark ins Auge fallen wie zum jetzigen Zeitpunkt. Außerdem kann die Verwölbung der Tafel bestehen bleiben. Ein nachteiliger Aspekt ist aber, dass die seitlichen Kanten der Tafeln weiter aus den Nuten rutschen. Es ist genug Material vorhanden um keinen neuen „Riss“ zu erzeugen, allerdings ist schon jetzt der Grundiergrat bis zu 5 mm von der Kante des Rahmens entfernt. Würde der Abstand noch größer werden, ist das blanke Holz zu sehen und fällt störend ins Auge. Intakte Grundiergrate würden ebenfalls aufgerissen werden und so würde mit der Behebung eines Schadens ein neuer erzeugt werden.

Eine dritte Variante ist das Ausspänen der Risse mit Holzstückchen. Geeignet wäre Balsaholz, es gibt auf Druck. Bei einer Belastung auf Zug würden die Ausspannungen jedoch aus den Rissen fallen. Diese Situation ist durch ein konstantes Klima aber vermeidbar. Denkbar wäre ein Ausspänen mit kleinen Stückchen aus Balsaholz, die der jeweiligen Form der Kanten angepasst werden und ihrem Verlauf folgen. Die Risskanten selbst dürfen nicht bearbeitet und beschädigt werden. Zusätzlich müssten die Stückchen mit ein wenig Leim in den Fugen gesichert werden. Sie sollten von hinten in den Riss geschoben werden und nach vorne hinter der Ebene der originalen Holzoberfläche etwas zurücktreten. So werden die Kanten der Malschicht nicht verletzt und die Ergänzung würde sich als solche abzeichnen. Die Ausspannungen wären reversibel, denn nach dem Anlösen und -quellen des Leims könnten sie leicht wieder entfernt werden.

Die vierte Variante, die Risse zu schließen, ist das Kitten derselben. Geeignet wäre ein formstabiler Kitt, der beim Trocknen nicht stark schrumpft. Vorteil einer Kittung ist, dass sie

¹³⁸ Vgl. Kapitel 7.3.

leicht in die Risse eingepasst werden kann und problemlos dem unregelmäßigen Fugenverlauf folgt. Auch die Kittung könnte etwas tiefer als die ursprüngliche Oberfläche der Tafel liegen, um sie als Ergänzung kenntlich zu machen. Bei einer Kittung besteht wie beim Ausspänen die Gefahr, dass sie bei einem weiteren Öffnen des Risses heraus fällt. Außerdem wird sie sicherlich die Fraßgänge der Schädlinge füllen. Die Kittmasse in den Löchern und Fraßgängen ist später kaum zu entfernen. Im Gegensatz zur Ausspannung wäre eine Kittung eine kaum reversible Maßnahme.

Da die bisher genannten Methoden der Rissbehandlung alle mehr oder weniger große Risiken bergen, wird empfohlen, die Risse im derzeitigen Zustand zu belassen. Sie sollten jedoch mit einem Gewebe oder einem Karton auf der Rückseite hinterlegt werden. So kann kein Licht von hinten durch die Risse scheinen. Überdies kann die Farbe und Tönung des Kartons den optischen Eindruck der Risse beeinflussen. Zudem können die Kanten des Risses in der Mitteltafel, an denen das helle Holz zu erkennen ist, mit dem Farbton des grünen Hintergrundes eingetönt werden. Dadurch würden sie weniger stark ins Auge fallen.

Das Holz der Tafeln ist wie der Rahmen von vielen Fraßgängen durchzogen. Die Tafeln sind aber stabil und durch ihren festen Einbau im Rahmen geschützt. Eine Holzfestigung ist somit nicht notwendig. Da sich die Ausflughöcher auf die Rückseite beschränken, müssen sie nicht gekittet werden.

7.2.2 Malschichtfestigung

In einem ersten Schritt sind lose und aufstehende Malschichtschollen zu sichern. Akut gefährdet sind die losen Bereiche im übermalten Azurithintergrund. Hier sollte eine Festigung mit Hausenblasenleim erfolgen. Die Schollen können mit einem Heizspachtel angedrückt werden. Dieselbe Vorgehensweise empfiehlt sich für die aufstehenden Schollen im Bereich der Fahne von Florian auf der Festtagsseite und für die wenigen anderen Partien, an denen Fassung aufsteht.¹³⁹

Die auf dem Untergrund stabilen, aber an den Rändern aufstehenden Schollen über der Holzausstückung beim Lendentuch Sebastians müssen nicht gefestigt werden. Dennoch sollte versucht werden, sie wieder in eine Ebene mit der übrigen Malschicht zu bringen, um künftig Schäden zu vermeiden. Das Niederlegen kann wie die Festigung mit Hausenblasenleim erfolgen. Die Schollenränder sollten mit Wärme und leichtem Druck durch den Heizspachtel niedergelegt werden. In den Bereichen, wo sich Material unter der Scholle befindet oder die Schollen sich überlagern, muss auf ein Niederlegen verzichtet werden.

7.2.3 Abnahme alter Kittungen, Retuschen, Übermalungen und Überzüge

Die augenfällige Kittung im Bereich des grünen Mantels Margaretas liegt nicht auf dem Niveau der umliegenden Malschicht. Sie ist craqueliert und löst sich an den Rändern aus der Fehlstelle. Da sie nicht stabil in der Fehlstelle sitzt, ist ein Nacharbeiten nicht sinnvoll. Die Kittung sollte deshalb entfernt werden.

Die vorhandenen Retuschen liegen pastos auf der Bildfläche und bedecken einen Großteil der ursprünglichen Malerei. Sie sind in fast allen Bereichen stark nachgedunkelt und wirken störend. In den Bereichen, wo sie über der intakten Malerei liegen, sollten sie abgenommen werden. Damit der Untergrund für eine erneute, stimmigere Retusche oder Kittung bereit ist, sollten sie auch von den Fehlstellen entfernt werden.

Lösemitteltests ergaben, dass eine Abnahme der Retuschen mit Ethanol, 2-Propanol oder Aceton möglich ist. Eine Überlegung war, die Retuschen abzunehmen, aber den darunter liegenden Firnis zu erhalten. Dieser löst sich jedoch in den gleichen Mitteln wie die Retuschen, dies hat helle und matte Flecken in der gelblichen, recht geschlossenen Firnissschicht zur Folge. Auch der Versuch, die Retuschen mechanisch vom Firnis abzunehmen, zeigte nicht die gewünschten Erfolge. Der spröde Firnis splittert mit der Farbe der Retusche ab. Er ist dadurch an den freigelegten Stellen verloren, bzw. gedünnt. Die freigelegten Stellen sind heller als der übrige Firnis, zudem wirkt ihre Oberfläche matt.

¹³⁹ Er hat eine hohe Klebkraft, ist elastisch und transparent. Wenn die Klebkraft nicht ausreichen sollte oder der Leim kein ausreichendes Eindringvermögen besitzt, kann ein anderes, synthetisches Klebemittel erwogen werden.

Deshalb es ist zu überlegen, ob die Retuschen mit dem Firnis zu belassen sind, oder ob beide abgenommen werden sollten. Ein Erhalten des Firnis mit den unstimmgigen Retuschen, ohne diese farblich einzustimmen, ist nicht akzeptabel. Mit Lasuren könnten sie der Umgebung angeglichen werden. Problematisch ist dabei die Dicke der Retuschen, die pastos auf der Oberfläche aufliegen. Selbst mit einer farblichen Einstimmung würden sie sich von der ursprünglichen Malerei abheben. Nach einigen Jahren wären, wenn sich die Lasuren verändern, erneut Maßnahmen notwendig.

Sinnvoller wäre es, die alten dunklen Retuschen mit dem Firnis abzunehmen. Der Firnis stört durch sein ungleichmäßiges und fleckig verbräuntes Erscheinungsbild. Die alten verfärbten Retuschen überdecken weite Bereiche der ursprünglichen Malerei, die nach einer Abnahme wieder sichtbar wären. Da sich Retuschen und Firnis leicht in Ethanol lösen, die Malschicht davon aber nicht angegriffen wird, entstehen an der Originalsubstanz keine Schäden. Eine Retuschen- und Firnisabnahme bietet die Grundlage für eine Restaurierung nach heutigen Begriffen, bei der Kittungen und Retuschen auf die Fehlstellen beschränkt bleiben. Das Erscheinungsbild der Malerei wäre bis auf die materialimmanenten Veränderungen beruhigt und in sich geschlossen.

Die schwarzbraune Übermalung des Hintergrundes der Werktagsseite löst sich gut mit Ethanol. Da der Untergrund aber stark geschädigt ist, macht eine Freilegung wenig Sinn. Es würden sehr große Fehlstellen zutage treten, die wieder zu schließen wären. Außerdem ist die noch vorhandene Azuritschicht kaum gebunden und sehr porös. Bei der Abnahme würde wahrscheinlich ein Teil der Übermalung in die Azuritschicht geschwemmt oder das Azurit mit abgenommen werden. Empfehlenswert ist aber, Unsauberkeiten und Farbflecken auf dem Rahmen und Teilen der Darstellung, z. B. dem Läufer über dem Kreuz Margaretas, zu entfernen.

7.2.4 Kittung und Retusche

Auf die unterschiedlichen Arten von Fehlstellen in der Malschicht der Tafelgemälde muss differenziert eingegangen werden. Tiefe Fehlstellen und Ausbrüche bis auf den Bildträger oder Zwischenschichten der Grundierung sollten vor dem Retuschieren gekittet werden. Das betrifft besonders die Fehlstellen beim Mantel Margaretas, sowohl den Ausbruch bis auf das Holz, als auch die Fehlstellen entlang des Craquelés bis auf eine der Grundierungsschichten. Es empfiehlt sich ein Kitt aus Bologneser Kreide und einem dünnen Hautleim. Diese Mischung ergibt einen weichen, spannungsarmen, reversiblen Kitt.

Flache Malschichtausbrüche bis auf die oberste Grundierschicht müssen vor der Retusche nicht gekittet werden. Sie sollten aber mit einer Isolierschicht (Leimlösch) abgesperrt werden.

Die Retusche sollte mit reversiblen Materialien erfolgen. Größere Bereiche können mit Gouache- oder Aquarellfarben vorgelegt werden. Auf diese und direkt auf kleine Fehlstellen kann eine Retusche mit Öl- oder Harzfarben erfolgen, deren Glanzgrad gut den umgebenden Bereichen angepasst werden kann.

Die Bereibung der Vergoldung zwischen dem Kopf Sebastians und seiner Fahne kann mit Pudergold retuschiert werden.

7.2.5 Firnis

Falls der Firnis entfernt wird, wäre ein neuer, dünner Firnis aufzutragen. Dieser Firnis bildet eine Schutzschicht für die Malerei. Er sollte nur wenig glänzen, damit das eher matte Erscheinungsbild der Rahmung nicht im zu starkem Kontrast zu den Tafelbildern steht. Denkbar wäre ein gleichmäßiger Überzug aus Dammar gelöst in Shellsol A. Bei Dammar handelt es sich um ein reversibles Naturprodukt, das nicht stark gilbt. Der Firnis sollte nach der Vorretusche aufgebracht werden, damit die Endretusche durch den Auftrag nicht wieder angelöst wird. Außerdem bildet er so eine Isolierung unter den abschließenden Retuschen.

Falls die alten Retuschen mit dem derzeitigen Firnis erhalten bleiben, sollte dieser vor der Korrektur der Retuschen durch Bedampfen mit 2-Propanol regeneriert werden, um die Krepierungen zu reduzieren. Eventuell ist die schwarze Hintergrundübermalung im Anschluss mit einem Firnis zu versehen, damit die Figuren im Streiflicht nicht wieder als glänzende Silhouetten vor dem matten Hintergrund stehen.

7.3 Empfehlungen zur Prävention

Das Retabel darf keinen plötzlichen, extremen Klimaschwankungen ausgesetzt werden. Das Anbringen eines Rückseitenschutzes wird empfohlen. Dieser kann gleichzeitig mit der Hinterlegung der breiten Risse kombiniert werden.¹⁴⁰ Da der Rahmen genügend Tiefe aufweist, ist es ausreichend, hinter jedes Tafelgemälde eine stabile Well- oder Wabenplatte oder eine KAPA-line®-platte in ihn einzupassen. Diese kann so passgenau gearbeitet sein, dass eine zusätzliche Befestigung am Rahmen überflüssig ist. Die Gemäldetafeln auf der rechten Seite sind durch die rückseitige Fassung besser geschützt als die anderen Tafeln. Falls sie bei der Präsentation in der Ausstellung nicht gezeigt werden, ist aber auch hier ein Rückseitenschutz anzuraten.

7.4 Möglichkeiten der Präsentation

Wenn das Reichenhaller Retabel wieder in den Ausstellungsräumen des Bayerischen Nationalmuseums München gezeigt wird soll, wäre eine Aufstellung im ursprünglichen Sinn wünschenswert. Das heißt, das Retabel sollte so an einer Wand, vielleicht auch an einer Stellwand oder Säule angebracht werden, dass zumindest der bemalte Teil der Rückseite sichtbar bleibt. Außerdem ist es wünschenswert, Alltags- und Festtagsseite betrachten zu können. Dazu müssten die Flügel leicht offen stehen. Sie sollten in diesem Fall von unten gestützt werden.

Da die Hintergrundübermalung der Werktagsseite wohl nicht entfernt wird, sollte eine Informationstafel mit der virtuellen Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens daneben angebracht werden.

8 Schlussbetrachtung

Das Reichenhaller Retabel von 1521 ist in seiner Gestaltung stilistisch am Wendepunkt von Gotik und Renaissance anzusiedeln. Es wurde als Stiftung von LEINHARD KUEFFPECK und seiner Frau für eine Kirche in Reichenhall gefertigt. Die Quellen sowie örtliche Gegebenheiten deuten auf eine ursprüngliche Aufstellung in St. Zeno hin. Die Bezeichnung als „Salinenaltar“ sollte deshalb aufgegeben werden. In Zukunft könnte es, nach dem in Reichenhall nachweisbaren Stifter, mit „Kueffpeck-Retabel“ benannt werden.

Auch weiterhin muss der Künstler namenlos bleiben. Ein anderes Werk, die Tafel der hl. Felicitas in Salzburg, kann dem Maler jedoch zugeschrieben werden, wodurch er in seiner künstlerischen Handschrift greifbarer wird. Das Retabel kann sich mit den Werken anderer Meister, wie von WOLF TRAUT oder HANS SÜSS VON KULMBACH, nicht messen, scheint aber von diesen beeinflusst.

Werktechnik und verwendete Materialien sind nicht ungewöhnlich, mit Ausnahme der reichlichen Verwendung von Flussspat bei der Rahmengestaltung als auch der Malerei der Bildtafeln. Die qualitätvolle Verarbeitung des Stücks zeigt sich an seinem guten Erhaltungszustand. Schäden sind meist auf äußere Einflüsse zurückzuführen. Das ursprüngliche Erscheinungsbild ist besonders durch frühere Restaurierungsmaßnahmen – Holzergänzungen und Übermalungen – verändert. Diese müssen aber belassen werden, um den ursprünglichen Bestand nicht zu gefährden oder weil sie nicht entfernt werden können. Dennoch sollte das Erscheinungsbild des Retabels bei einer Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahme dem ursprünglichen angenähert werden.

Es wäre zu wünschen, dass das Reichenhaller Retabel wieder der Öffentlichkeit zugänglich wird. Besonders für die Stadt Reichenhall, aber auch die Region, stellt das Retabel ein wichtiges Zeugnis der Zeit kurz nach 1500 dar.

Eine weitere Beschäftigung mit dem Stück und vergleichbaren Werken dieser Zeit und dieser Region ist nicht nur in kunsthistorischer, sondern auch in werktechnischer Hinsicht erforderlich. Vergleiche im Bezug auf Maltechnik und verwendete Materialien könnten dabei helfen, Zuschreibungsfragen zu klären und regionale Besonderheiten aufzuzeigen.

¹⁴⁰ Vgl. Kapitel 7.1.2.

Dank

Die Arbeit wurde zum Großteil im Restaurierungsatelier Skulptur/Gemälde des BNM angefertigt. Mein Dank gilt Frau Dipl. Restauratorin Ute Hack, Leiterin der Restaurierungswerkstätten, sowie Herrn Dipl. Restaurator Rudi Göbel, Leiter der Skulptur/Gemälderestaurierung, die mir die Untersuchung des Retabels in den Räumen des BNM ermöglichten. Unterstützung erfuhr ich daneben durch die Mitarbeiter im Skulptur/Gemäldeatelier: Herrn Axel Treptau, Herrn Stefan Schuster und Frau Marie Davidis. Für die Beratung in kunsthistorischen Belangen danke ich Herrn Dr. Matthias Weniger, Referent für Skulptur und Malerei vor 1550 am BNM.

Bei der Suche nach Spuren des Retabels in Bad Reihenhall halfen: Dr. Johannes Lang, Leiter des Stadtarchivs, Herr Kugelstatter, Salinenarchiv, und Herr Fritz Hofmann, Heimatpfleger. Die Begutachtung der Tafel der Hl. Felicitas ermöglichte Frau Dipl. Restauratorin Stefanie Flinsch, Museum Carolino Augusteum in Salzburg.

Für die Durchführung der REM/EDX-Analysen bedanke ich mich bei Herrn Dipl. Ing. Christian Gruber, Zentrallabor BLfD, bei Herrn Klaus Rapp, Consultant für Analytik, und besonders bei Herrn Dipl. Restaurator Mark Richter, Lehrstuhl Restaurierung TUM, für Beratung und Anregungen.

Tipps und Hilfestellungen gaben außerdem:

Dipl. Restauratorin Dr. Cristina Thieme, Lehrstuhl für Restaurierung TUM; Dipl. Restauratorin Isabell Raudies; Dipl. Restaurator Jörg Klaas, Lehrstuhl für Restaurierung TUM; Dipl. Restauratorin Dagmar Drinkler, BNM; die Herren Michael Vettters und Walter Haberland, Fotoatelier des BNM; Dr. Detlef Knipping, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.

Dem Lehrstuhl für Restaurierung, besonders Herrn Professor Erwin Emmerling, möchte ich für die Betreuung während des gesamten Studiums und die Unterstützung bei der Arbeit an der Diplomarbeit danken.

Ein großes Dankeschön geht an meine Kommilitonen Maria Wimmer, Katrin Fischer, Judith Regensburger, Stefanie Wand und Florian Eyraier, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite standen.

Nicht zuletzt danke ich meinen Eltern, die mich auf meinem Weg zum und durchs Studium unterstützt haben.

Abkürzungsverzeichnis

BLfD	Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
BNM	Bayerisches Nationalmuseum München
cm	Zentimeter
IR	Infrarot
kV	Kilovolt
LCI	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie</i>
mA	Milliampere
m	Meter
mm	Millimeter
PLM	Polarisationsmikroskopie
REM/EDX	Rasterelektronenmikroskopie/energiedispersive Röntgenmikroanalyse
RdK	<i>Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte</i>
TUM	Technische Universität München
UV	ultraviolett (bzw. ultraviolette Strahlung/ ultraviolettes Licht)
VIS	sichtbares Licht

Quellen

Salinenarchiv Bad Reichenhall

- Akt Nr. 1291 des königlichen Hauptsalzamtes Reichenhall, Betreffend: Brunnpelle – Einrichtung und Dekoration vor dem Brande 1834 und nach demselben vom Jahre 1791 mit 1835

Archiv des Erzbistums München und Freising

- Consecratio et Reconciliatio Ecclesiarum, Altarium ac coemeteriorum peracta per Bertholdum Puerstinger, Episcopum Chiemensem annis 1511-1524, in: Personalstand der Säkular- und Regulargeistlichkeit des Erzbistums Salzburg, auf das Jahr 1855, Salzburg o. J.
- Visitationsakten Reichenhall von 1566 - 88 und 1617/18 - 1627

Bayerisches Nationalmuseum München

- Werkstattbuch III vom 2.1.1962 bis 29.10.1971
- Saalbuch 23.1 1889 original 2°, begonnen am 7. Juni 1889
- Dokumentation 2 Renaissance 34-1.1 zw. 1918 - 40
- Objektdaten aus der GOS-Datenbank
- Restaurierung Journal Nr. 1/86/74 im Restaurierungsatelier Skulptur/Gemälde

Literatur

- BAER, CLAUDIA: *Die italienischen Bau- und Ornamentformen in der Augsburger Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1992
- BAUER, INGOLF (Hrsg.): *Das Bayerische Nationalmuseum, Der Neubau an der Prinzregentenstraße 1892–1900*, München 2000
- BAUER, INGOLF/ EIKELMANN, RENATE (Hrsg.): *Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005, 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*, München 2006
- Bayerisches Nationalmuseum München (Hrsg.): *Bayerisches Nationalmuseum München – Führer durch die Schausammlungen*, München 1956
- Bayerisches Nationalmuseum München (Hrsg.): *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums*, Bd. 8, München 1908
- BRACHERT, THOMAS: *Lexikon historischer Maltechniken*, München 2001
- BRAUN, JOSEPH S. J.: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924
- BRAUN, REINER: *Die bayerischen Teile des Erzbistums Salzburg und des Bistums Chiemsee in der Visitation des Jahres 1558*, Diss. München 1991
- BRAUNFELS, WOLFGANG (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968–1976
- BRUGGER, WALTER: *Bad Reichenhall, St. Zeno*, 2. Aufl., Regensburg 1995
- BRUGGER, WALTER: *Die Kirchen der Pfarrei St. Nikolaus, Bad Reichenhall*, 2. Aufl., Regensburg 1999
- BUXBAUM, ENGELBERT: *800 Jahre St. Nikolaus, 500 Jahre St.-Johannis-Spital, 100 Jahre Evangelische Kirche Bad Reichenhall*, Bad Reichenhall 1981
- *Das Bayerische Nationalmuseum – Mit Abbildungen und Plänen*, München 1868
- FISCHER, OTTO: *Die altdeutsche Malerei in Salzburg*, Leipzig 1908
- *Führer durch das Königlich Bayerische Nationalmuseum in München*, München 1881
- *Führer durch das Königlich Bayerische Nationalmuseum in München*, München 1883, III. verb. Aufl.
- *Führer durch das Königlich Bayerische Nationalmuseum in München*, München 1892, 8. verb. Aufl.
- *Führer durch das Königlich Bayerische Nationalmuseum in München*, neue offizielle Ausgabe, München 1901, 1. + 2. Aufl.
- *Führer durch das Königlich Bayerische Nationalmuseum in München*, München 1909, IX. amtliche Ausgabe
- GREBER, JOSEF M.: *Die Geschichte des Hobels*, o.O. 1956, Reprint, Hannover 1987
- GROSSER, DIETGER/ GEIER, ELISABETH: *Die in der Tafelmalerei und Bildschnitzerei verwendeten Holzarten und ihre Bestimmung nach mikroskopischen Merkmalen*, Teil I. Nadelbölzer, in: *Maltechnik Restaura* 3/1975, S. 127–148
- HEYDENREICH, GUNNAR: *Herstellung, Grundierung und Rahmung der Holzbildträger in den Werkstätten Lucas Cranachs d. Ä.*, in: SANDNER, INGO (Hrsg.): *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund, Cranach und seine Zeitgenossen*, Ausstellungskat. und Tagungsband, Regensburg 1998, S. 181–200
- HOFMANN, FRITZ: *Die „Ewige Messe“ für Saliner. 440 Jahre Reichenhaller Salinen-Kaplaneibenefizium*, in: *Heimatblätter*, Beilage des Reichenhaller Tagblatt und Freilassinger Anzeiger, 29. Jg., 17. Juni 1961, Nr. 7
- HOFMANN, FRITZ: *Reichenhaller Salzbibliothek Band 1, Von Besitzern, Ratsherren, Richtern, Pflegern, Arbeitern bei der Saline Reichenhall, der Verstaatlichung durch den Herzog und vom Berggericht bis zur Gründung der BHS*, Bad Reichenhall 1994
- KAISER, ALFRED: *St. Zeno in Reichenhall, Ein Beitrag zur Ikonologie der ehemaligen Stiftskirche der Augustinerchorherren*, in: *Salzburger Archiv*, Schriften des Vereines Freunde der Salzburger Geschichte, Salzburg 1996, S.193–218
- KELLER, HILTGART: *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, 10. Aufl., Stuttgart 2005
- KOLLER, MANFRED: *Der Albrechtsmeister und Conrad Laib, Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des „Realistischen Stiles“ in Österreich*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 26. Jg., Wien 1972, S. 143–154
- KÜHNEL, HARRY (Hrsg.): *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*, Stuttgart 1992
- KÜHNEN, RENATE/ WAGENFÜHR, RUDI: *Werkstoffkunde Holz für Restauratoren* (= Bücherei des Restaurators, Bd. 6), Leipzig 2002
- LANG, JOHANNES: *St. Zeno in Reichenhall. Geschichte des Augustiner-Chorherrenstifts von der Gründung bis zur Säkularisation*, Diss. Salzburg 2001
- LATA, SABINE: *Wolf Traut als Maler* (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, 63), Nürnberg 2005
- LEHNART, ULRICH: *Kleidung und Waffen der Spätgotik, Teil III 1420–1480*, Wald-Michelbach 2005
- LÖHR, ALEXANDER: *Studien zu Hans von Kulmbach als Maler*, Diss. Würzburg 1995
- MARTIN, FRANZ: *Die Kunstdenkmäler des Landkreises Bischofsjofen*, in: GINHART, KARL (Hrsg.): *Ostmärkische Kunsttopographie*, Bd. 28, Baden bei Wien 1940
- ORTNER, EVA: *Die Retusche von Tafel- und Leinwandgemälden. Diskussion zur Methodik*, München 2003
- PASCHINGER, HELMUT/ RICHARD, HELMUT/ KOLLER, MANFRED: *Nachweise von Farbpigmenten zur Kunstgeschichte Österreichs*, in: *Restauratorenblätter* 24/25, *Großgemälde auf textilen Bildträgern*, Klosterneuburg 2005, S. 23–63
- PLOTT, CORNELIA: *Untersuchung mit Röntgenstrahlung*, Seminararbeit am Lehrstuhl Restaurierung der Technischen Universität München, München 2004
- RASMUSSEN, JÖRG: *Die Nürnberger Altarbankunst der Dürerzeit*, Diss. Hamburg 1974

- RICHTER, MARK/ FUCHS, ROBERT: *Violetter Flussspat, Ein seltenes Künstlerpigment im Spätmittelalter des süddeutschen und Tiroler Raums*, in: *Restaurio* 5/1997, S. 316–323
- RICHTER, MARK/ HAHN, OLIVER/ FUCHS, ROBERT: *Purple fluorite: a little known artist's pigment and its use in late gothic and early renaissance painting in northern Europe*, in: *Studies in Conservation* 46, 2001, S. 1–13
- SACHS, HANNELORE/ BADSTÜBNER, ERNST/ NEUMANN, HELGA: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, 6. Aufl., München, Berlin 1996
- Salzburger Museum Carolino Augusteum (Hrsg.): *Spätgotik in Salzburg – Die Malerei*, Jahresschrift Bd. 17, Salzburg 1972
- SCHIESSL, ULRICH: *Konservierungstechnische Beobachtungen zur Festigung wässrig gebundener, kroidender Malschichten auf Holz*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft*, Heft 2, 1989, S. 293–320
- SCHRÖDER, CHRISTOPH: *Die Schule des Tischlers*, Weimar 1885, 2. Aufl., Nachdruck, Leipzig 1998
- SIGHART, JOACHIM: *Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising dargestellt in ihren Denkmälern*, Freising 1855
- SKAUG, ERLING: *'The third element': preliminary notes on parchment, canvas and fibres as structural components related to the grounds of medieval and renaissance panel paintings*, in: NADOLNY, JILLEEN (Hrsg.): *Medieval painting in northern Europe: techniques, analysis art history*, London 2006
- STRAUB, ROLF E.: *Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, 2. Aufl., Stuttgart 1988, S. 125–259
- STRIEDER, PETER: *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein im Taunus 1993
- THIEME/BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 37 Meister mit Notnamen; Monogrammisten, Leipzig 1999
- THOMA, INGEBORG: *Vom Maßwerkbaldachin zur Adikula, Der Stilwandel zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland, exemplarisch dargelegt an Rahmungen der Augsburger Epitaphskulptur*, Diss. Hamburg 2006
- TIETZE, HANS: *Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg*, in: *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 12, Wien 1913
- TREML, MANFRED (Hrsg.): *Salz macht Geschichte*, Kat. Augsburg 1995
- VOGEL, HUBERT: *Geschichte von Bad Reichenhall*, in: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.): *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 5, München 1971
- *Wegweiser durch das Bayerische Nationalmuseum in München*, München 1922, II. amtliche Ausgabe
- WÜLFERT, STEFAN: *Der Blick ins Bild: Lichtmikroskopische Methoden zur Untersuchung von Bildaufbau, Fasern und Pigmenten* (= Bücherei des Restaurators Bd. 4), Berlin 1999
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 9, unter: BACHMANN, KARL WERNER/JÁSZAI, GÉZA/KOBLER, FRIEDRICH/PÉRRIER-D'ETEREN, CATHELINE/ROMMÉ, BARBARA/WOLF, NORBERT: *Flügelretabel*, München 2003

Abbildungen



Abb. 1 Werktagsseite



Abb. 2 Festtagsseite



Abb. 3 Rückseite



Abb. 4 Werktagsseite; virtuelle Rekonstruktion des Hintergrundes



Abb. 5 Drehflügel Werktagsseite; Sebastian und Florian



Abb. 6 Standflügel; Dorothea mit dem Jesusknaben und Margareta



Abb. 7 Mitteltafel Festtagsseite; Sebastian und Florian



Abb. 8 Drehflügel Festtagsseite; Leonhard und Bartholomäus, zu Füßen die Stifter



Abb. 9 Mittelbild Predella; Petrus und Paulus mit dem Sudarium

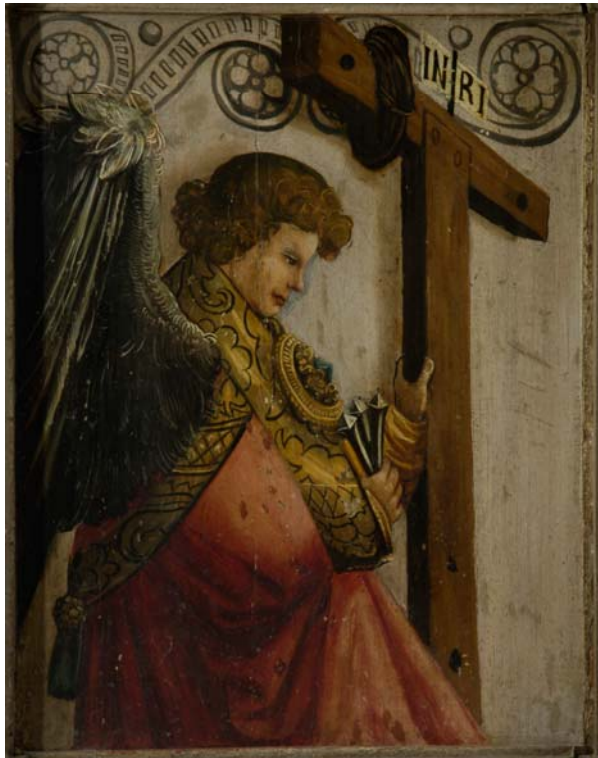


Abb. 10 linke Tafel Predella; Engel mit Leidenswerkzeugen



Abb. 11 rechte Tafel Predella; Engel mit Leidenswerkzeugen

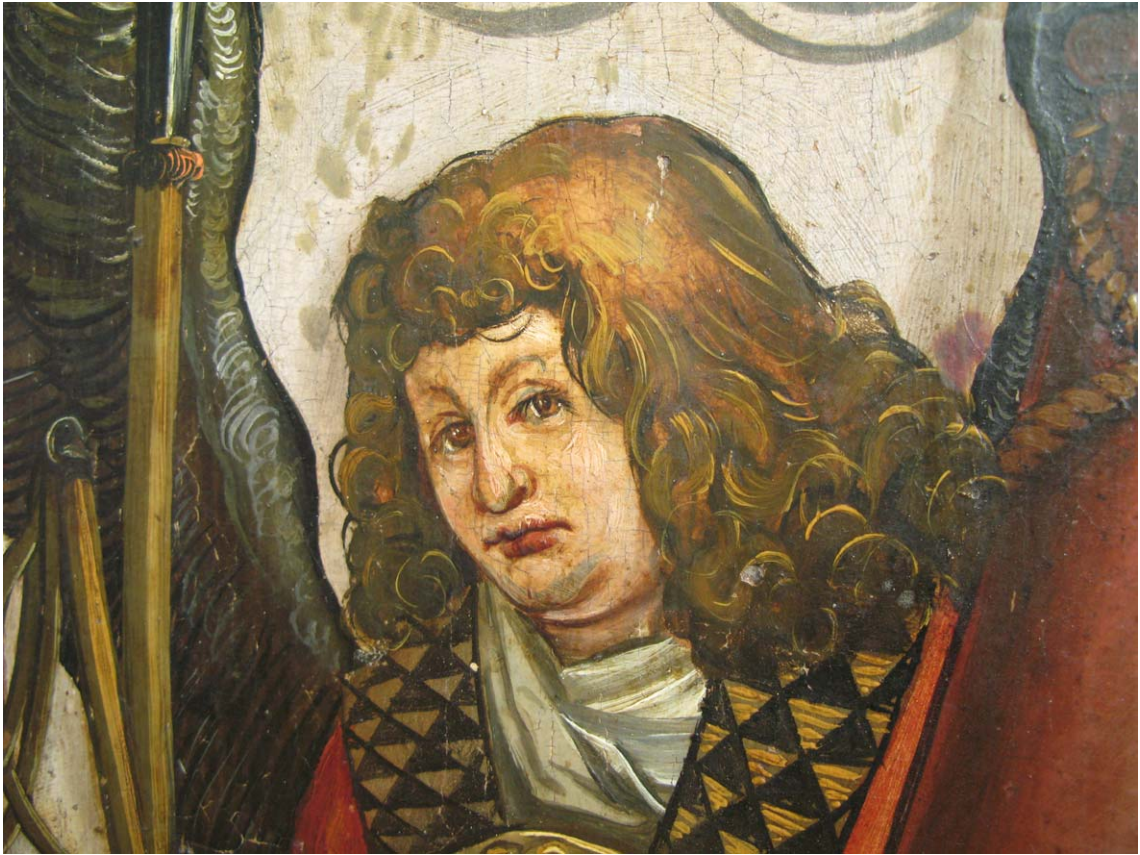


Abb. 12 Predella rechter Engel; wenig verputzte Malerei, durch die transparent gewordene Malschicht durchscheinende Unterzeichnung

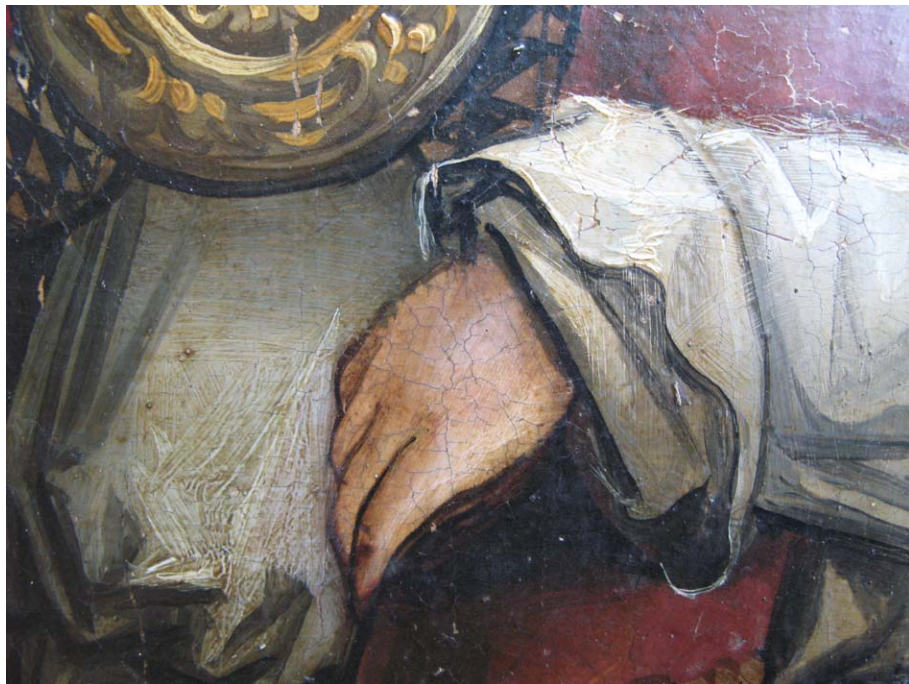


Abb. 13 Predella rechter Engel; linke Hand: graphische Malweise



Abb. 14 obere Pilaster;
Ornamentbänder
in den Spiegeln



Abb. 15 untere Pilaster;
Ornamentbänder
in den Spiegeln

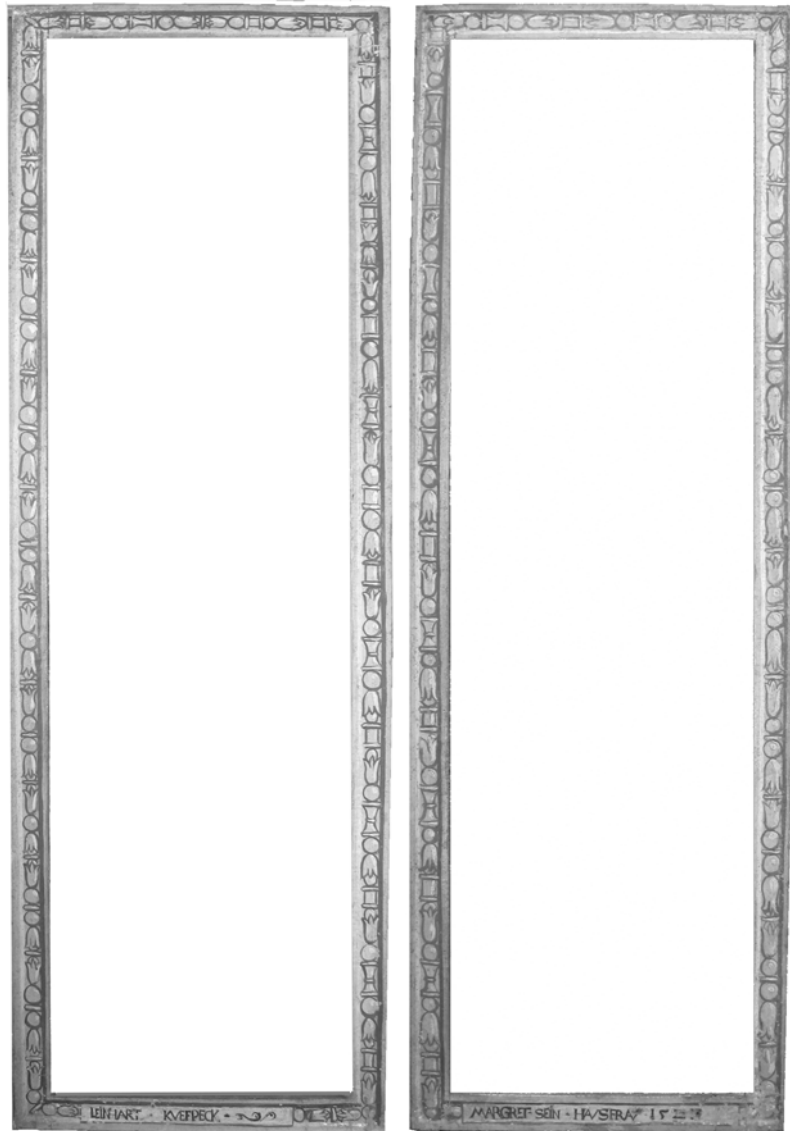


Abb. 16 Innenseiten der Drehflügel; Ornamente



Abb. 17 Mitteltafel Predella; Blattornamentik auf den Gesimsen



Abb. 18 rechter Innenpilaster Predella; obere aufgemalte, konkave Kugel



Abb. 19 rechter Innenpilaster Predella; untere aufgemalte, konvexe Kugel mit Lichtreflex mit Fensterkreuz



Abb. 20 Rückseite rechter Standflügel;
ornamentale Gestaltung



Abb. 21 Rückseite rechte Predellentafel; ornamentale Gestaltung, auf den horizontalen Friesen unbemalte Bereiche aufgrund abgenommener Profilleisten



Abb. 22 rechtes oberes Band mit ursprünglicher Verbindung der Bandlappen; darüber mit Nägeln nachträglich befestigtes Profilstück



Abb. 23 rechtes unteres Band; durchlaufender Licht- und Schattenstrich



Abb. 24 rechte Seite Predella; übermaltes Ornament



Abb. 25 rechter Standflügel; durch die Übermalung durchscheinendes Ornament oberhalb Margaretas



Abb. 26 linker Flügel Festtagsseite; Stifterinschrift über durchlaufendem Ornamentband



Abb. 27 Aufsicht; rechte Seite



Abb. 28 Aufsicht linke äußere Verkröpfung; Profilergänzungen, abgesägter Fries/Pilaster, Schlitz- und Zapfenverbindung, Nut einer entfernten Tafel

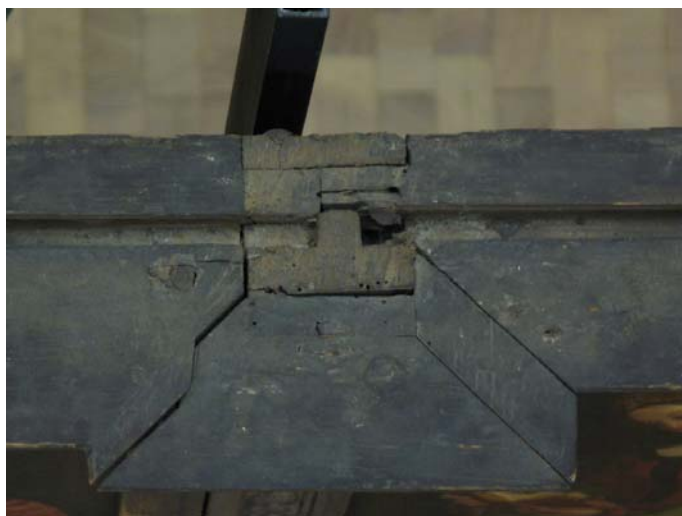


Abb. 29 Aufsicht linke innere Verkröpfung; ursprünglich erhaltenes Gesims



Abb. 30 Rückseite; Wergüberklebung über der Schlitz- und Zapfenverbindung und dem aufgesetzten Gesimsprofil



Abb. 31 rechter Flügel Werktagsseite; Wergüberklebung auf der Holzverbindung des Rahmens



Abb. 32 Rückseite Mitteltafel; horizontale Wergüberklebungen

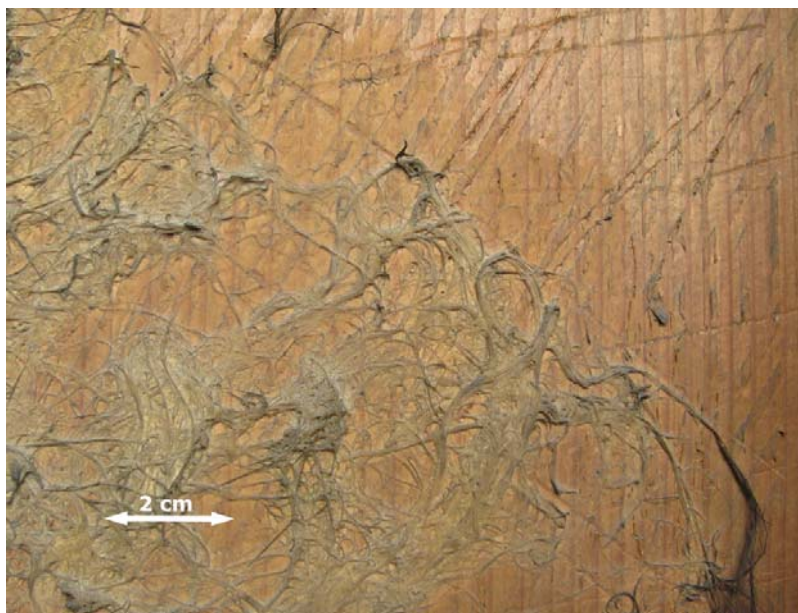


Abb. 33 Rückseite Mitteltafel; Wergüberklebung mit grobem Fasermaterial, Ritzungen und Spuren des Zahnhebels



Abb. 34 Mitteltafel Festtagsseite; Leinwandkaschierung im Nagelloch oberhalb des Kopfes von Sebastian



Abb. 35 rechte Predellentafel; aufstehender Grundiergrat auf der linken Seite



Abb. 36 linke Predellentafel; Pluviale Engel, rosa Untermalung unter rotem Farblack

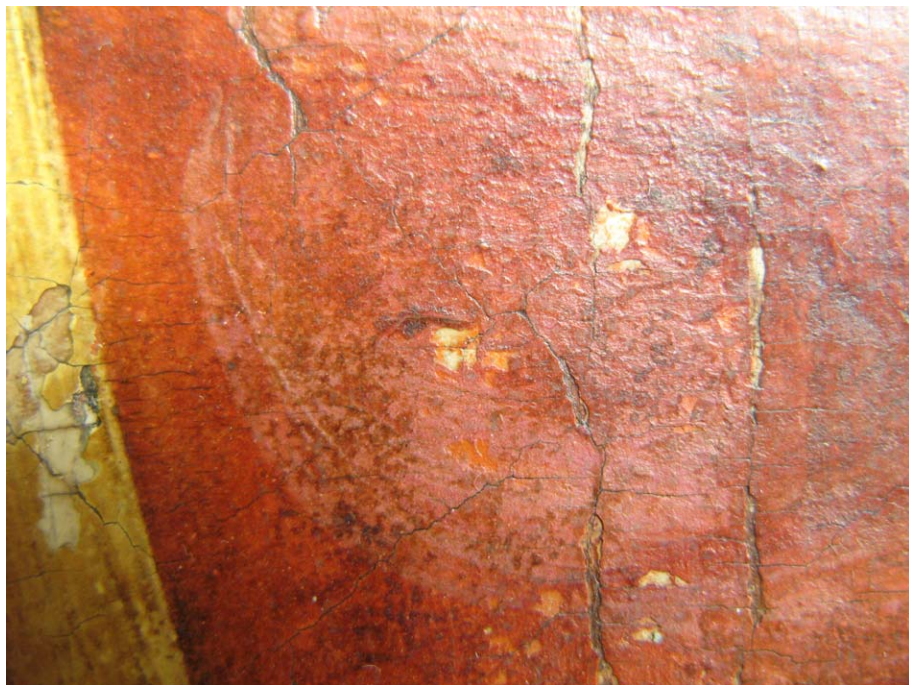


Abb. 37 rechter Drehflügel Werktagsseite; links schwarze Unterzeichnung unter der gelben Strumpfhose Florians, rechts mennigfarbene Untermalung unter dem roten Farblack der Fahne



Abb. 38 linker Standflügel; Bleiweißverseifung der Korrektur des rechten Arms des Kindes

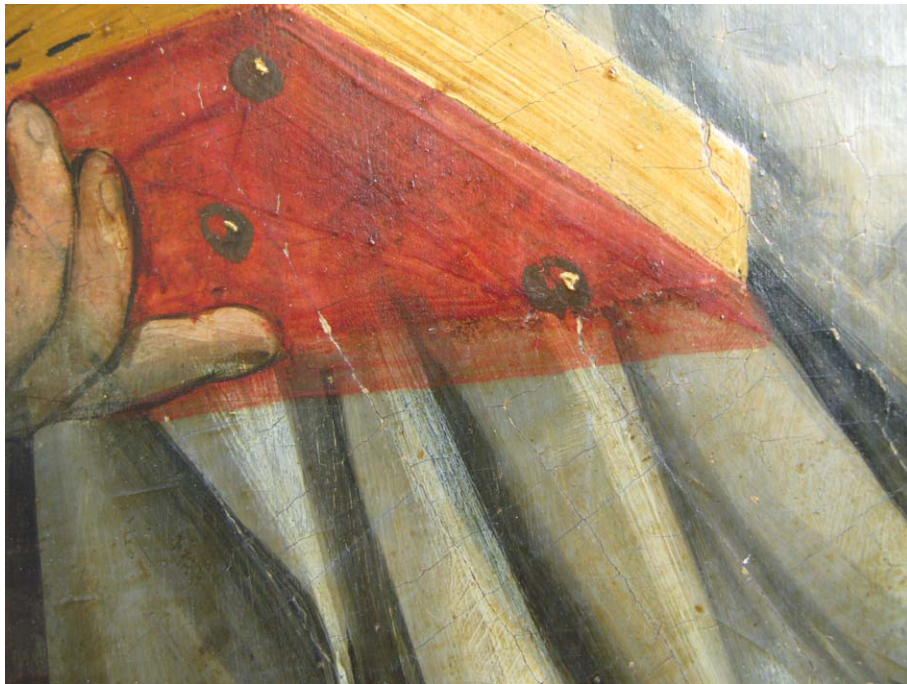


Abb. 39 rechter Flügel Festtagsseite; Bartholomäus, Korrektur des Bucheinbandes mit rotem Farblack



Abb. 40 rechter Flügel Festtagsseite; Bartholomäus, Fingerabdruck im Haar

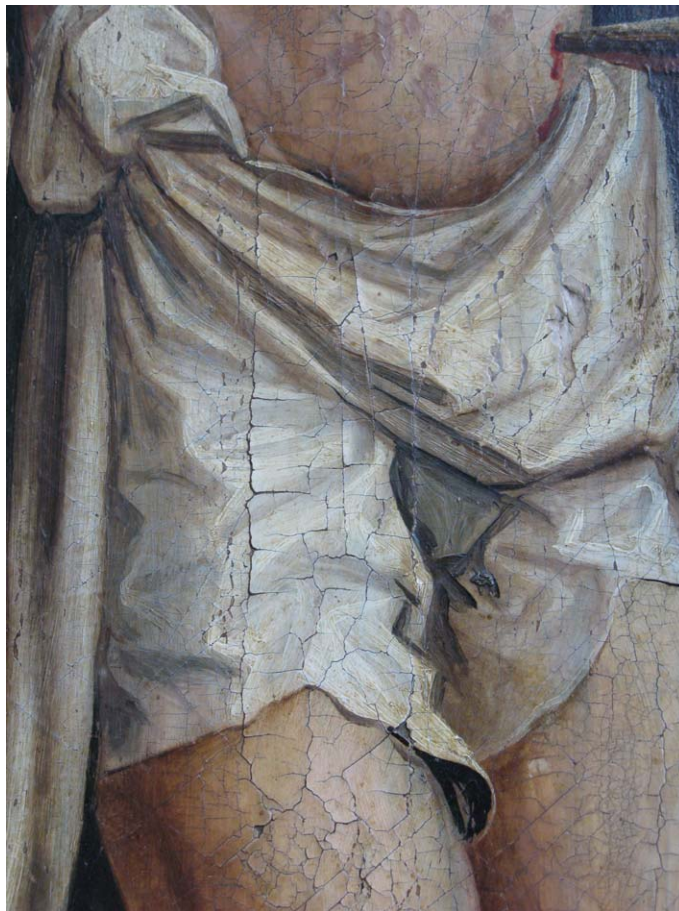


Abb. 41 linker Drehflügel Werktagsseite; Lendentuch Sebastian, auffälliges Craquelé und aufstehende Malschicht über der Holzausstückung



Abb. 42 Mitteltafel Festtagsseite; Florian, den Ritzungen folgendes Craquelénetz mit Malschichtausbrüchen



Abb. 43 rechter Standflügel; Mantel Margareta, aufstehende Kittung mit nachgedunkelter Retusche, Malschichtausbrüche entlang des Craquelés bis auf die Grundierung



Abb. 44 rechter Drehflügel Werktagsseite; Florian, borkige rote Lackschicht im Ärmelaufschlag

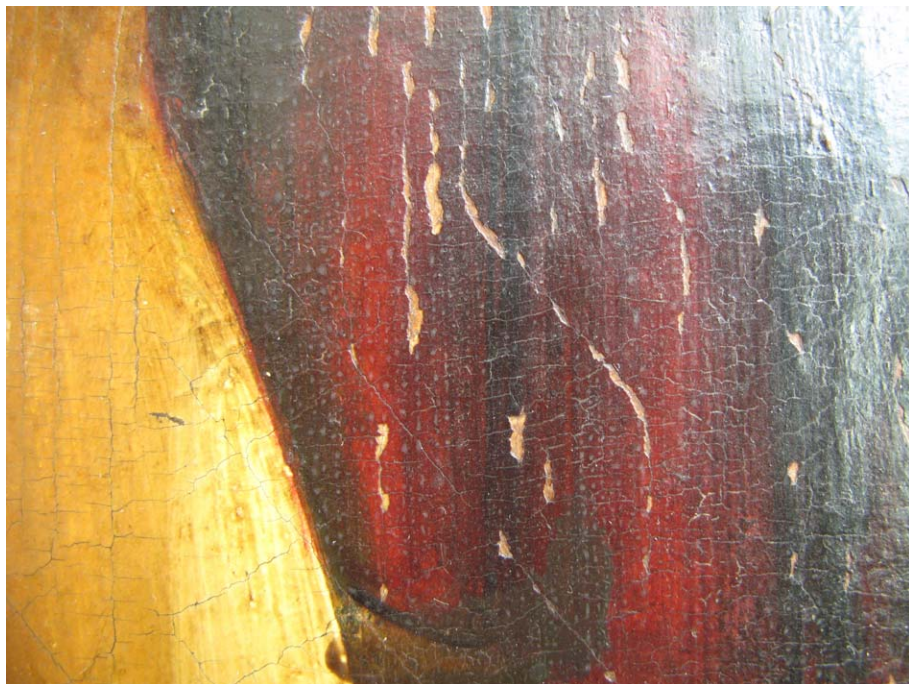


Abb. 45 rechter Drehflügel Werktagsseite; Waffenrock Florian, Fehlstellen bis auf die Grundierung und Verschmutzungen sowie Spuren der Wassertropfen einer früheren Reinigung



Abb. 46 Mitteltafel Festtagsseite; Sebastian, verbräunter Läufer des oberen Firnis

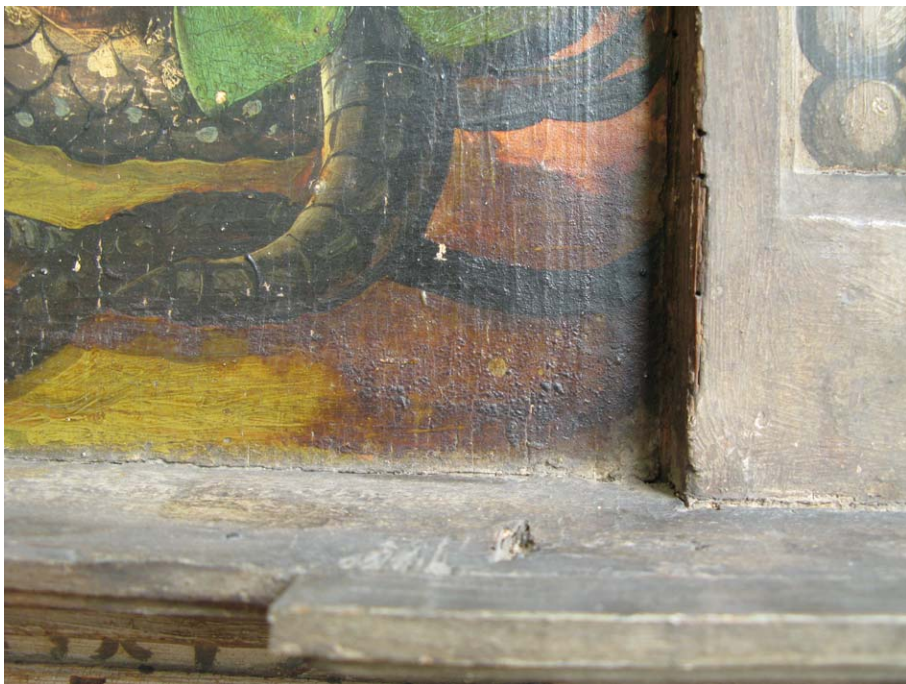


Abb. 47 rechter Standflügel; braune, borkige Firnisreste des unteren Firnis



Abb. 48 rechter Standflügel; Läufer der Hintergrundübermalung auf originaler Malerei



Abb. 49 rechte innere Verkröpfung Sockelgesims; grobe Holzergänzungen der Profile



Abb. 50 Rückseite; unterer horizontaler Rahmenfries mit ausgestemmt (?) Holzstück, Holznagel, Wasserflecken und weißen Ausblühungen



Abb. 51 Rückseite; linke untere Ecke mit Wasserflecken und weißen Ausblühungen, Reinigungsprobe links



Abb. 52 Gesims über der Mitteltafel; Reinigungsprobe, linkes Blattornament mit reduziertem braunen Überzug



Abb. 53 rechte Seite; Reinigungsprobe, Abnahme der wasserlöslichen, bräunlichen Übermalung



Abb. 54 Sockelgesims; Reinigungsprobe, Schmutzabnahme mit Wasser



Abb. 55 Rahmen Drehflügel Werktagsseite; Reinigungsprobe, Dünnung der Übermalung mit Lösemittelgel

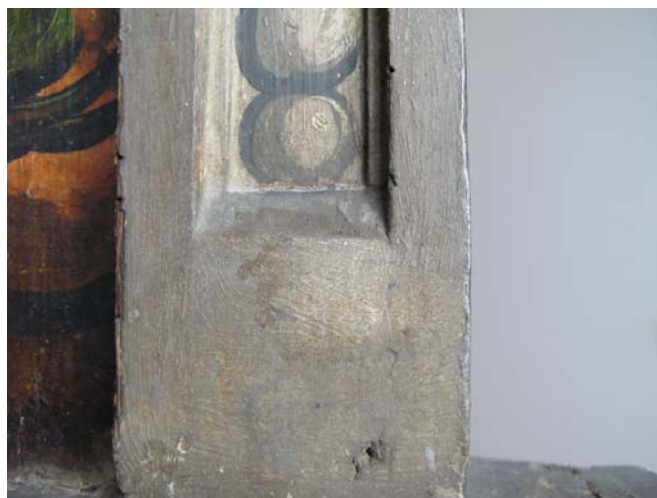


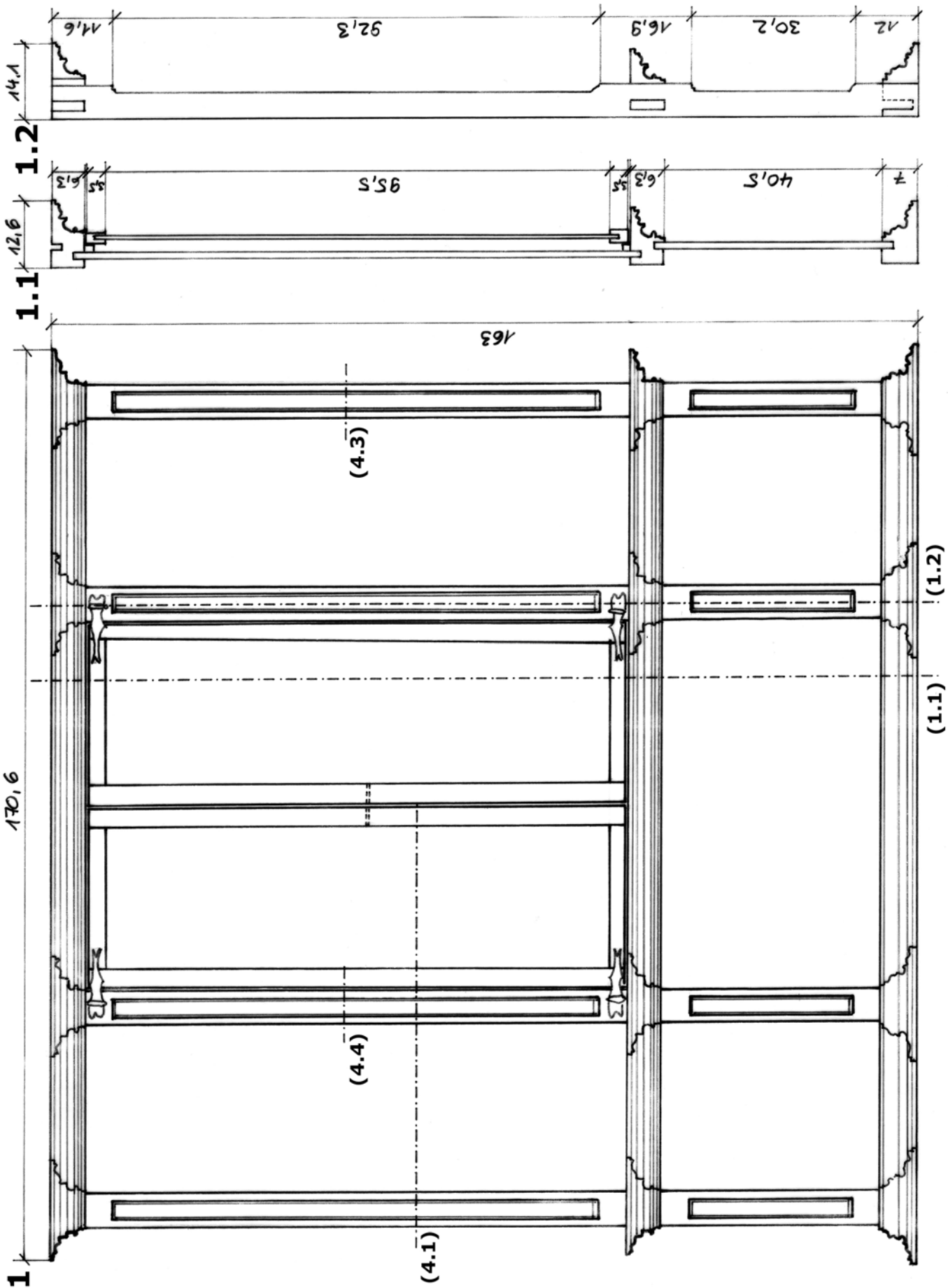
Abb. 56 Rechter Außenpilaster; Reinigungsprobe
Dünnung der Übermalung mit Lösemittelgel

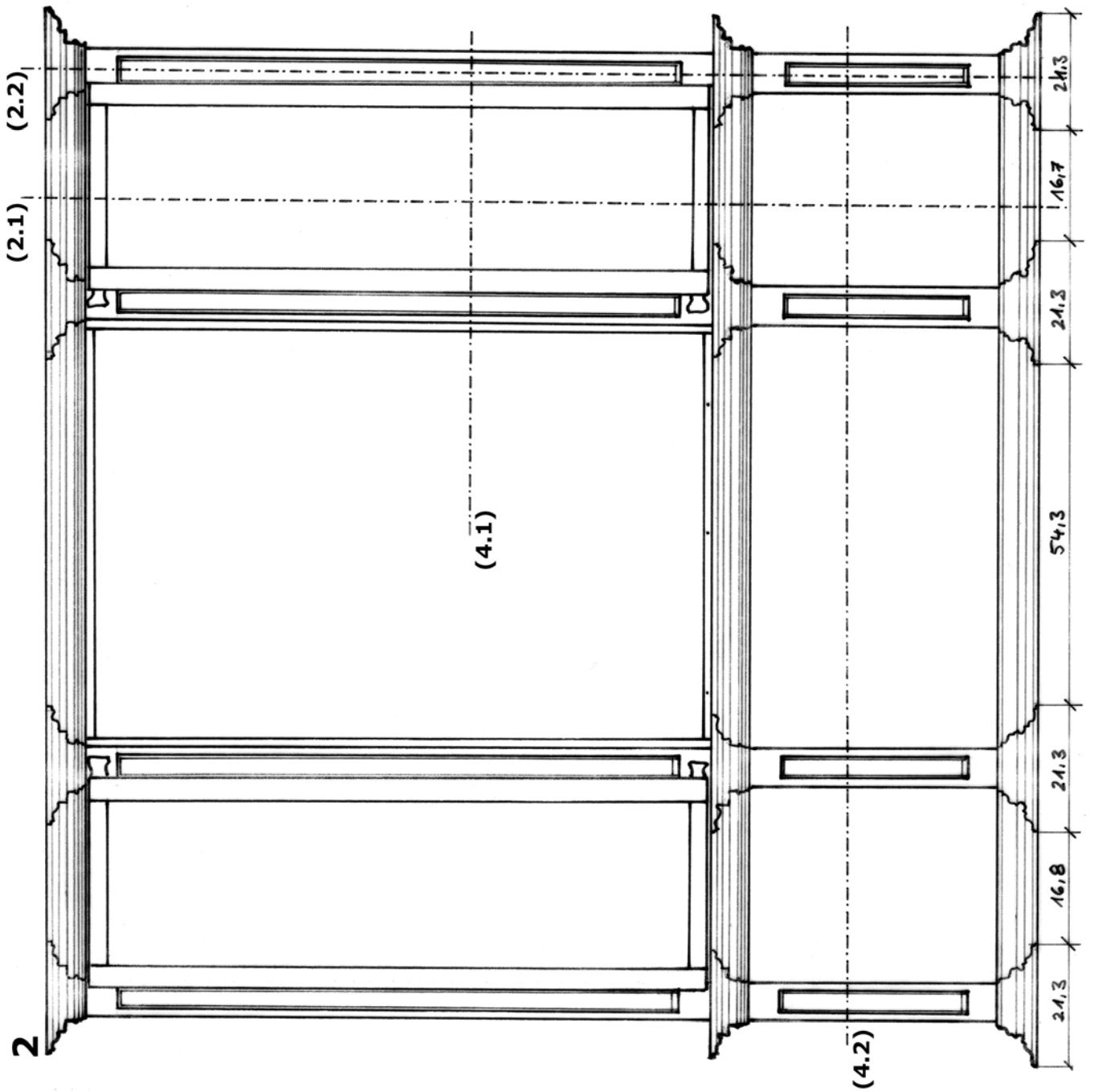
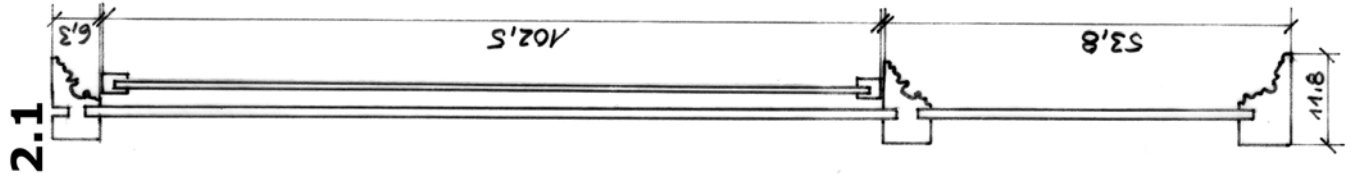
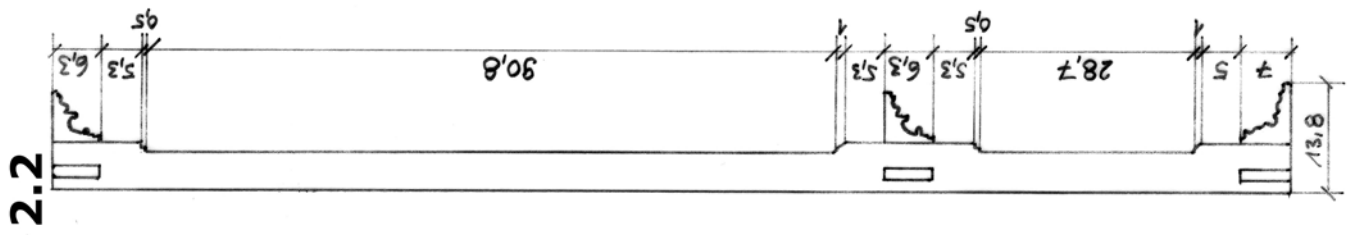
Zeichnungen

Nr.	Abbildung	Maßstab
1	Ansicht Alltagsseite	1:10
1.1	Längsschnitt durch den Mittelteil bei geschlossenen Flügeln	1:10
1.2	Längsschnitt durch den rechten der inneren Pilaster, untere Holzverbindung nur vermutet	1:10
2	Ansicht Festtagsseite	1:10
2.1	Längsschnitt durch die rechte Seite bei geöffnetem Flügel	1:10
2.2	Längsschnitt durch den rechten Außenpilaster	1:10
3	Ansicht Rückseite mit Brettungen der Tafeln	1:10
4.1	Querschnitt auf Höhe der Mitteltafel, linker Flügel geschlossen, rechter Flügel geöffnet	1:10
4.2	Querschnitt auf Höhe Predella	1:10
4.3	Querschnitt durch den rechten Außenpilaster auf Höhe des Standflügels	1:1
4.4	Querschnitt durch den linken der inneren Pilaster auf Höhe der Mitteltafel	1:1
5.1	Ansicht der Alltagsseite des linken Drehflügels	1:5
5.2	Ansicht der Alltagsseite des rechten Drehflügels	1:5
6	Aufsicht, Retabeloberseite	1:10
6.1	Aufsicht auf die linke innere Verkröpfung der Retabeloberseite	1:2
6.2	Aufsicht auf die linke äußere Verkröpfung der Retabeloberseite	1:2
7.1	Schnitt durch das Gesimsprofil	1:1
7.2	Schnitt durch das Sockelprofil	1:1

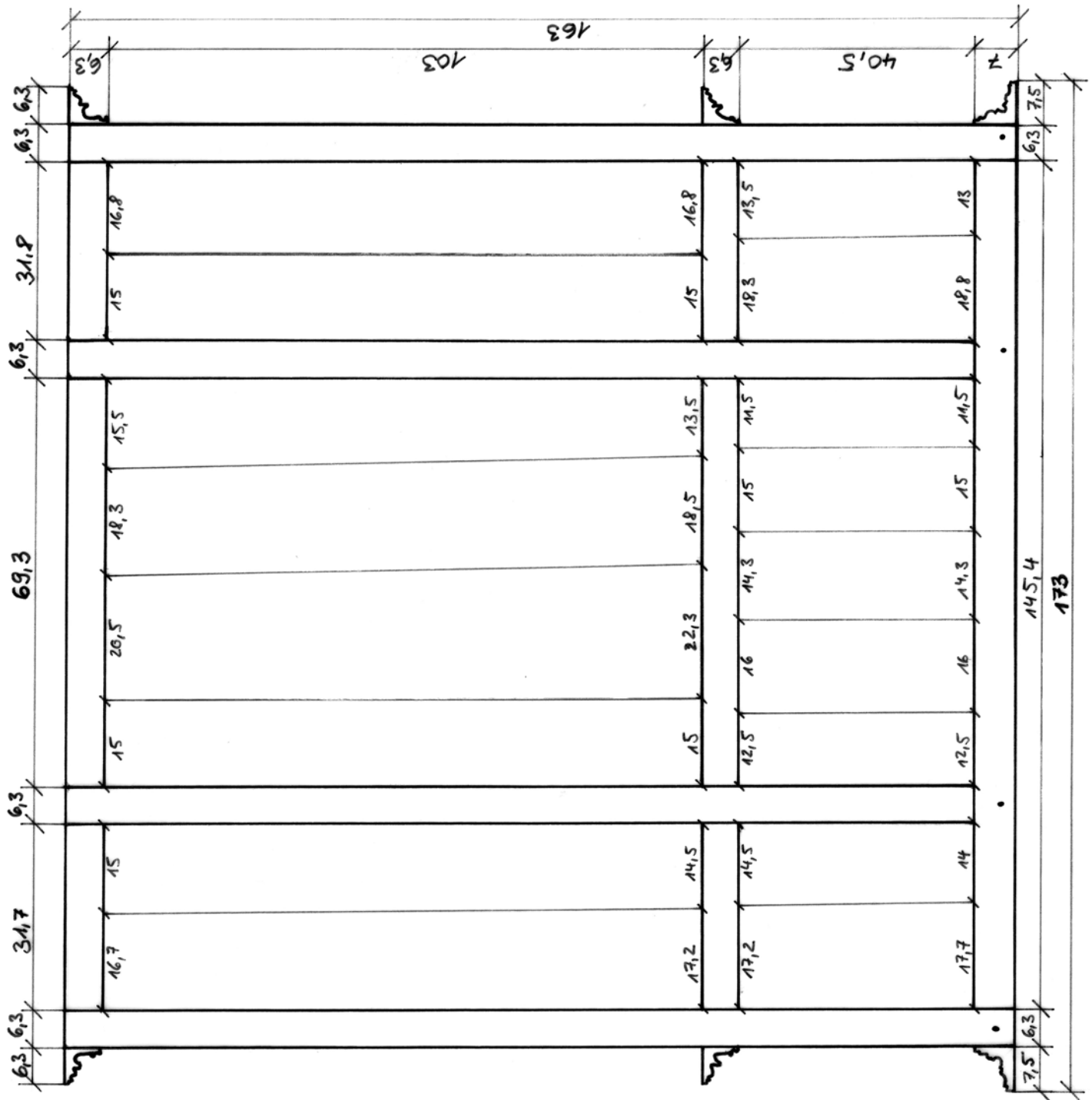
Alle Zeichnungen sind Schemazeichnungen. Sie stellen kein verformungsgetreues Aufmass dar. Auf geöffnete Fugen, Verzerrungen oder auch Ergänzungen im Bereich der Verkröpfungen wurde keine Rücksicht genommen, sondern von intakten Bereichen auf die anderen geschlossen.

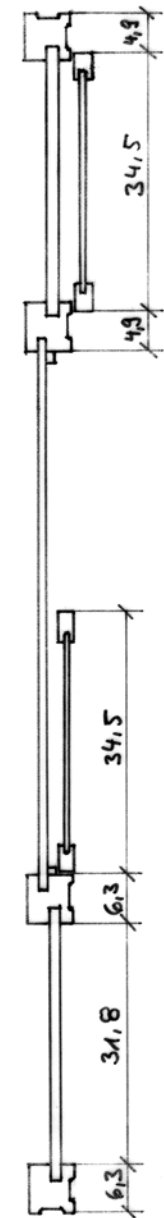
Alle Maße sind in Zentimetern angegeben.



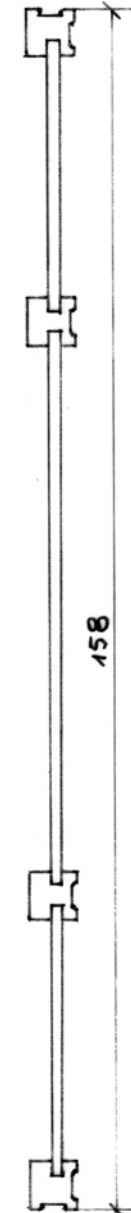


3

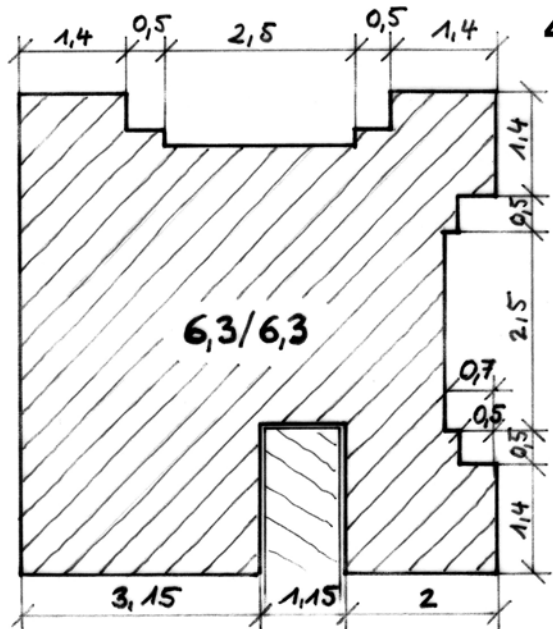




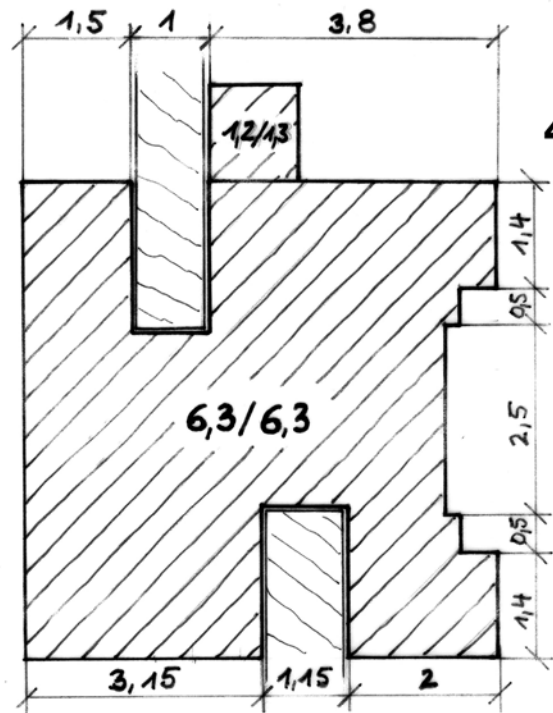
4.1



4.2

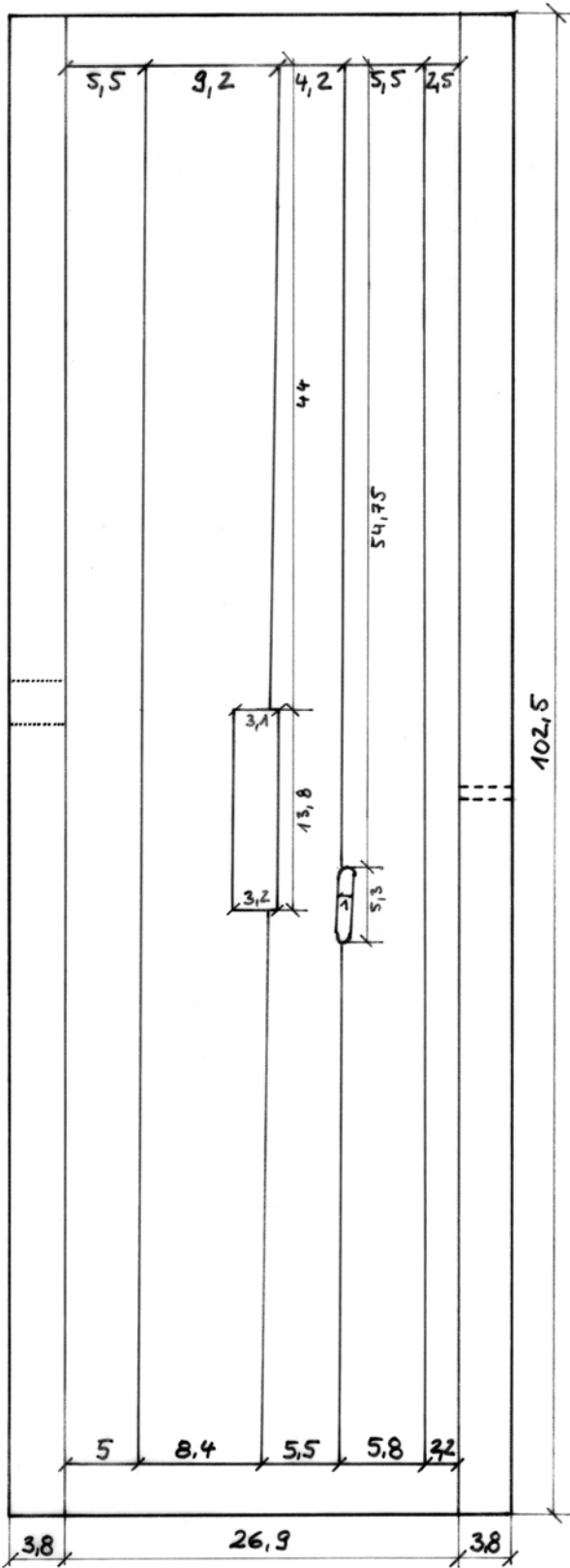


4.3

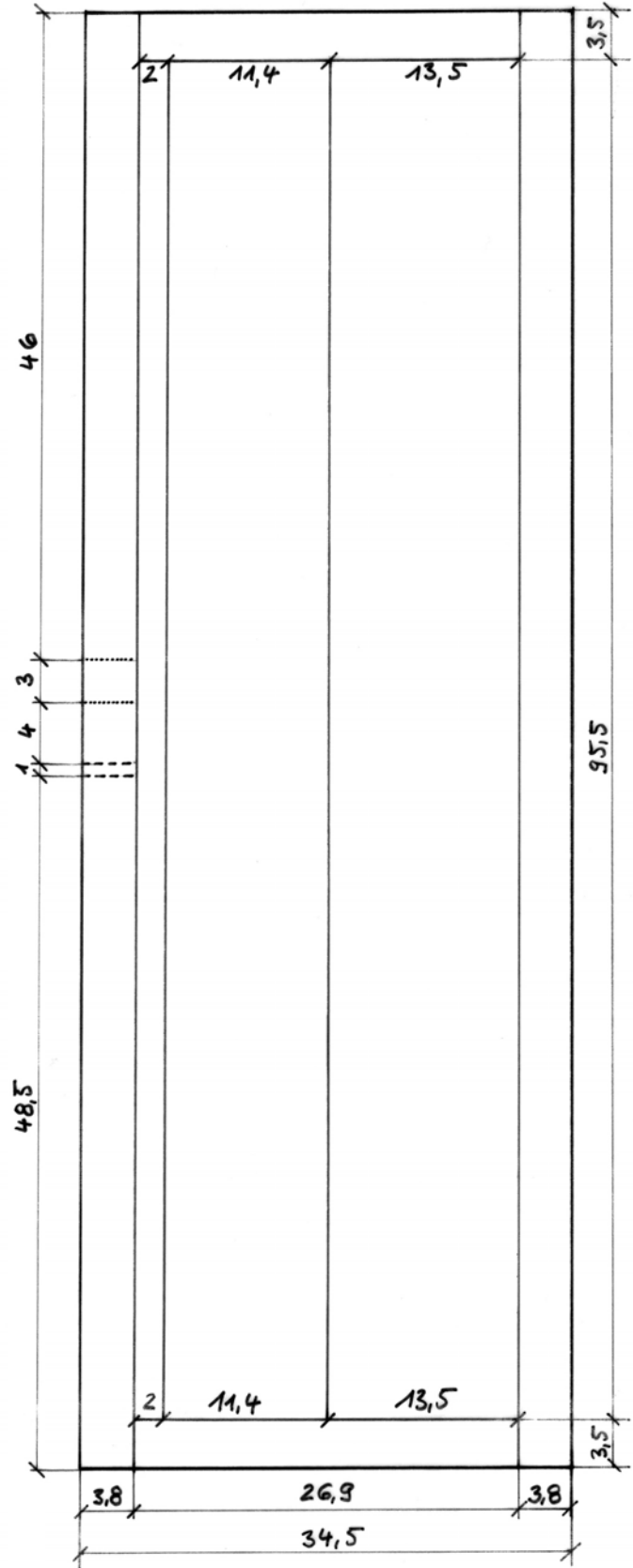


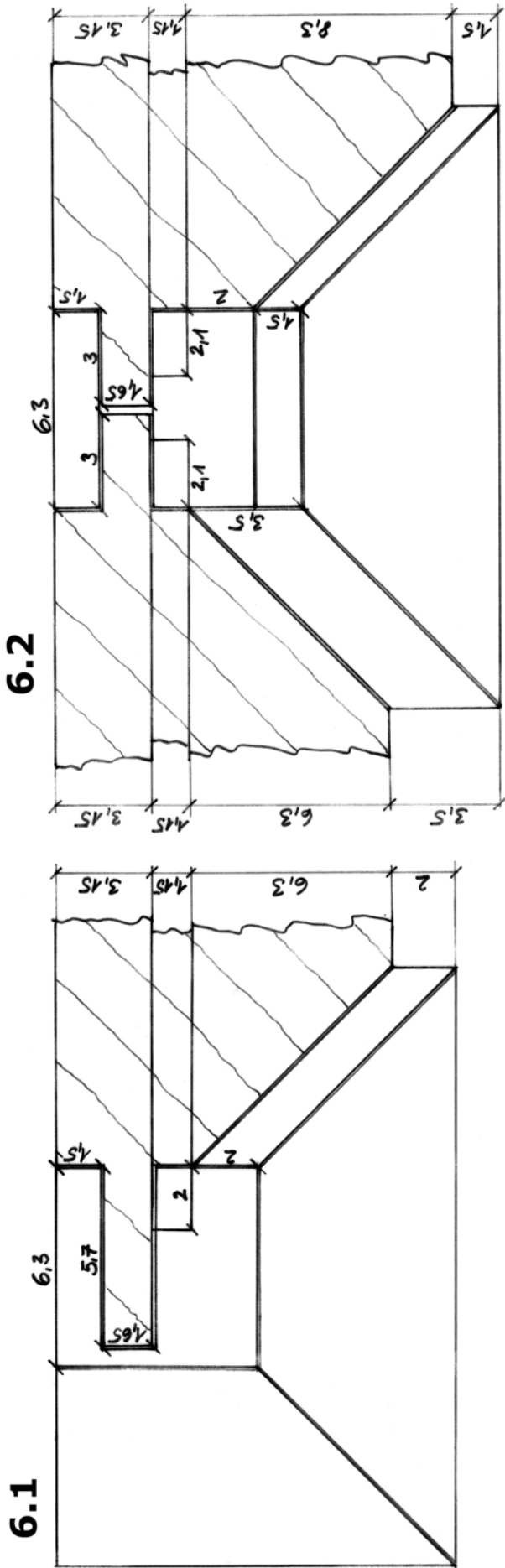
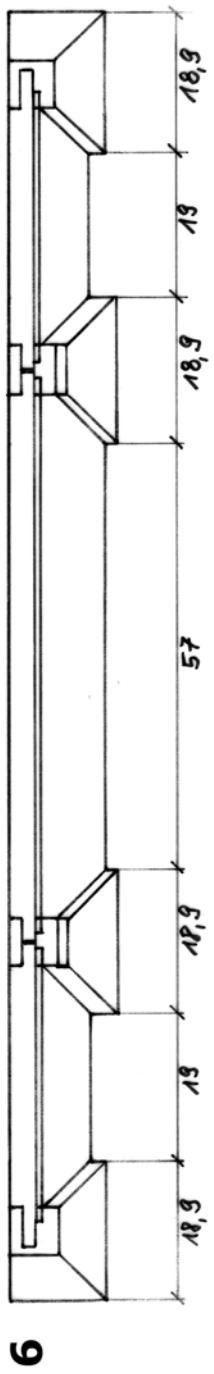
4.4

5.1

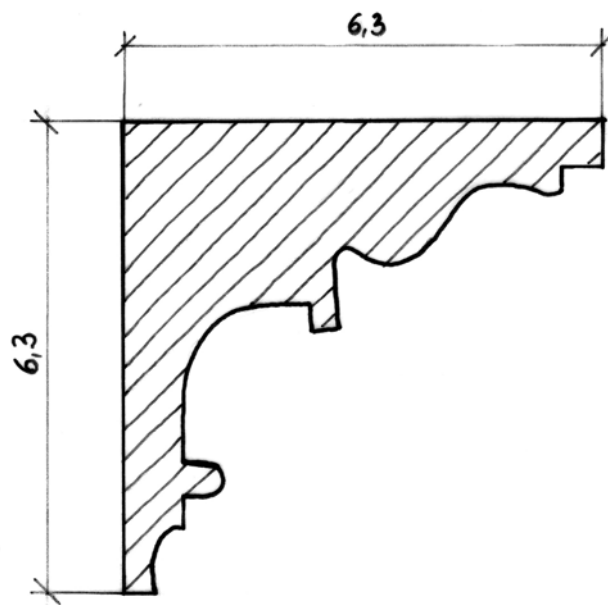


5.2

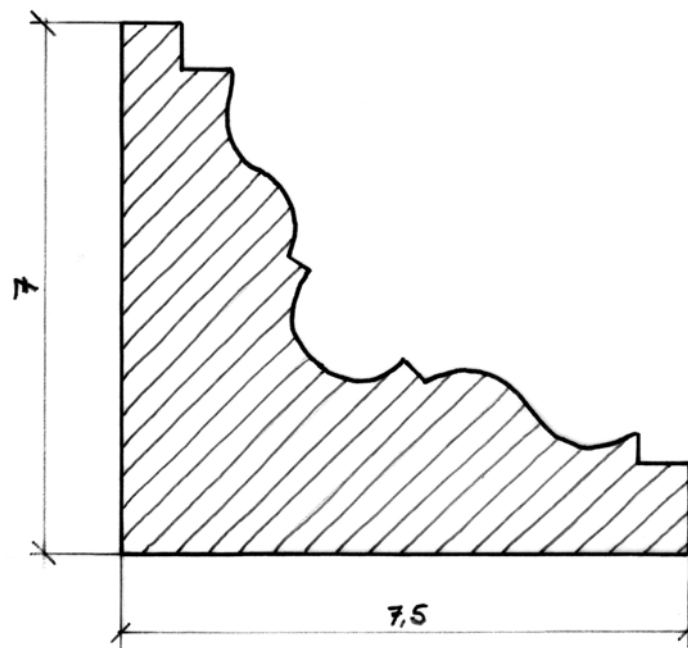




7.1



7.2



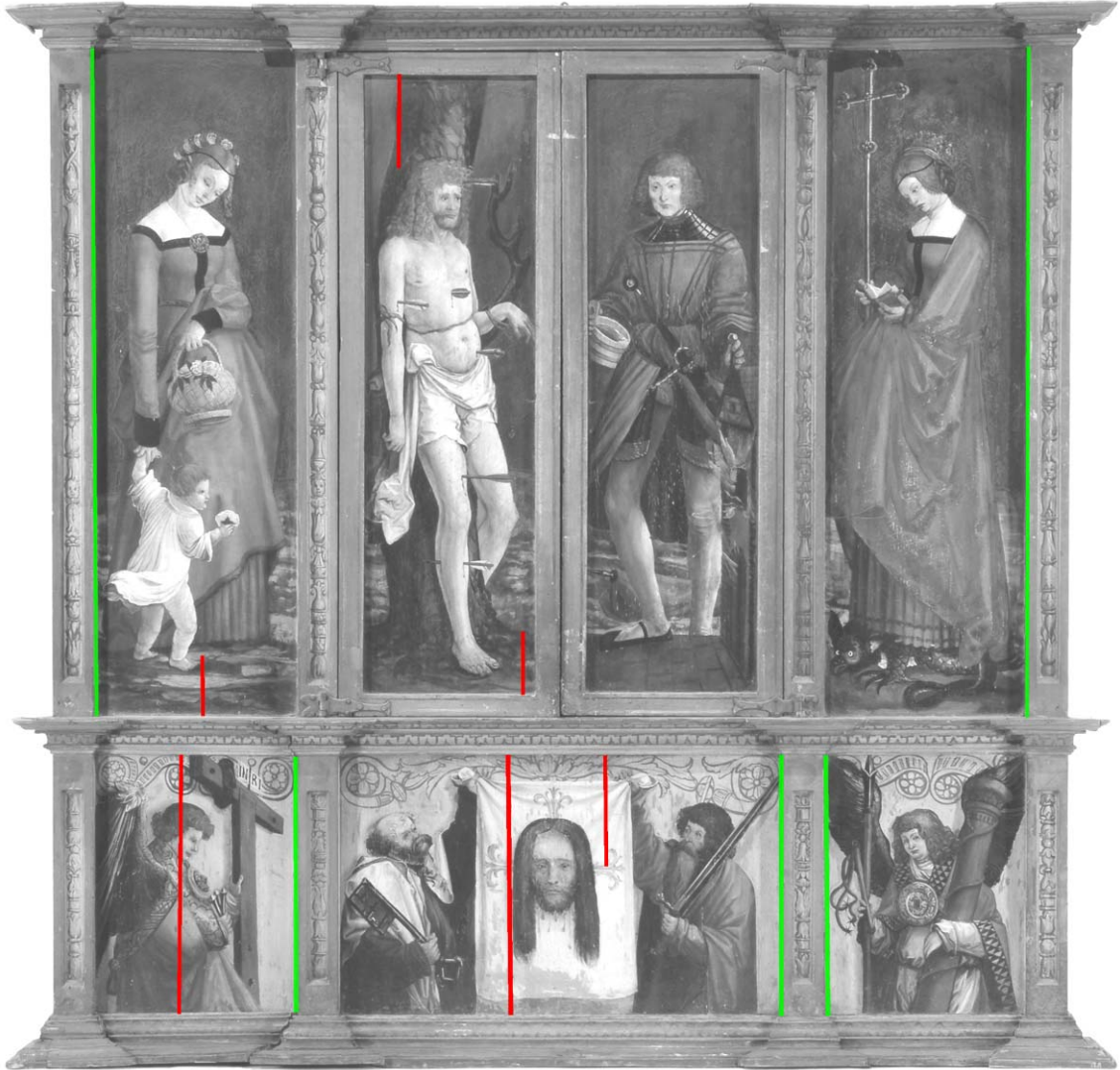
Kartierungen

1. Nagellöcher




■ Nagellöcher

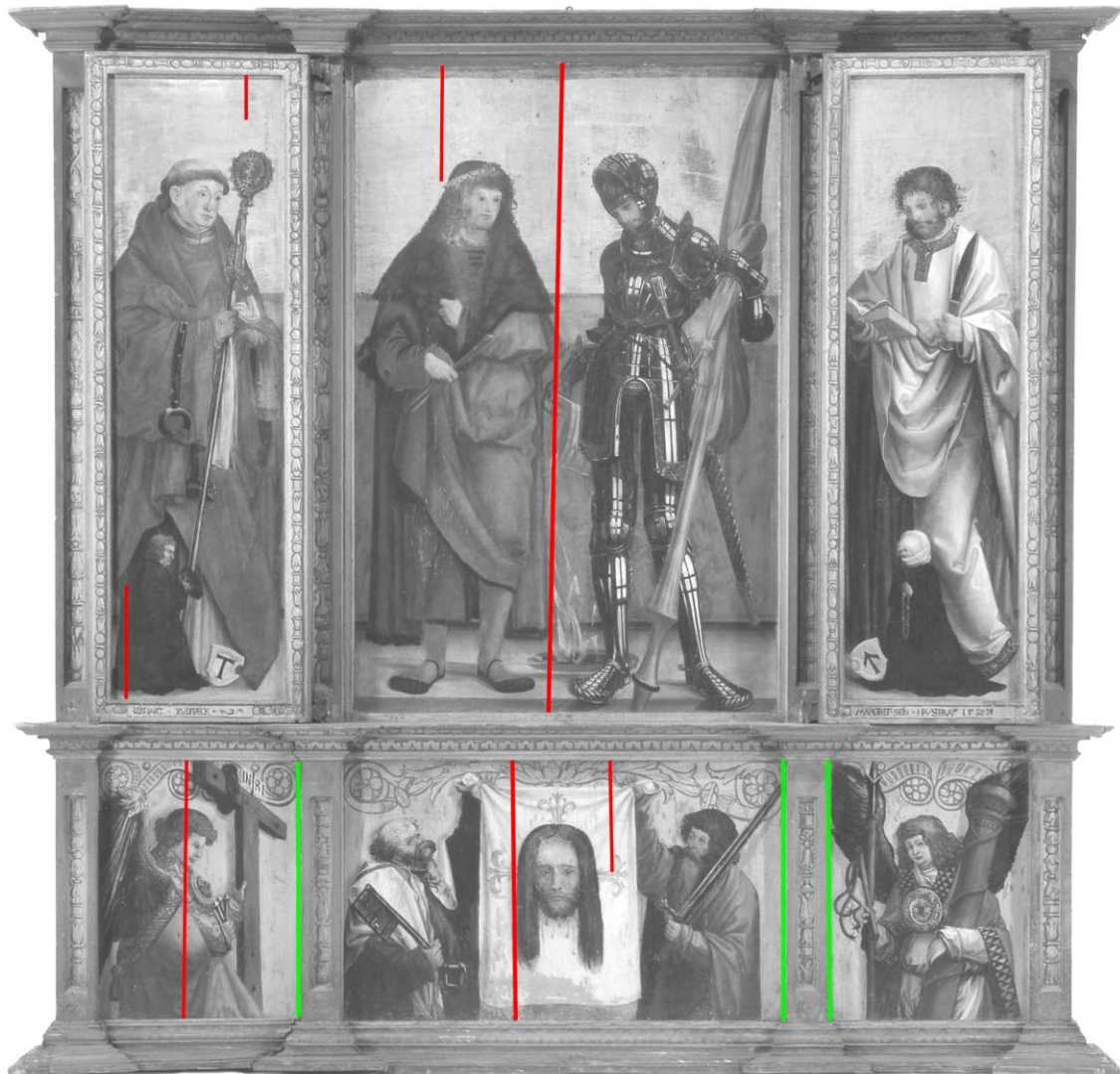
2. Risse und aufstehende Grundiergrate, Alltagsseite




 Risse

 sichtbarer Grundiergrat, Tafel aus der Nut gerutscht

3. Risse und aufstehende Grundiergrate, Festtagsseite



 Risse

 sichtbarer Grundiergrat, Tafel aus der Nut gerutscht


4. Holzergänzungen




ergänzte Profileile

5. Übermalungen des Rahmens



 1. dunkle, meist lasierende Übermalung mit oranger Fluoreszenz im UV-Licht

 2. helle, deckende Übermalung

 3. dunkle Übermalung

Anhang auf CD:

