



FAZIT

Fazit

Die kunsttechnologische Untersuchung der 26 Gemäldetafeln aus Bayern, Österreich und Südtirol erlaubt es, die Kenntnis funktions- und zeitspezifischer Merkmale hinsichtlich Materialgebrauch und Herstellungstechniken in diesen Regionen zu verdichten. Viele der gesammelten Ergebnisse reihen sich in die überregional gültigen Charakteristika spätmittelalterlicher Tafelmalerei ein. In der Zusammenschau mit dem aktuellen Forschungsstand zur spätmittelalterlichen Tafelmalerei treten dabei vereinzelt orts- und werkstatt-spezifische Merkmale hervor, die – zumindest in Ansätzen – eine chronologische und regionale Verortung der untersuchten Bildwerke erlauben.

Dies beginnt bei den verwendeten Hölzern von Gemäldetafeln, Rahmungen und Verbindungselementen. Wie erwartet, verwendete man in allen Regionen Bayerns und Österreichs im 15. Jahrhundert vorrangig Nadelhölzer, wobei Fichten- und Tannenholz mit Abstand am häufigsten genutzt wurden. Nachweise von Zirbenholz konzentrieren sich hingegen auf Südtirol, eine Beobachtung, die auch unter Einbeziehung andernorts untersuchter Werke dieser Herkunftsregion gültig bleibt. Die Nadelholzbretter sind in der Regel stumpf verleimt. Sicherungen der Fugen mit Dübeln (Kat.4) oder Schwalbenschwänzen (Kat.9) bleiben die Ausnahme. Ab Mitte des 15. Jahrhunderts werden die meist tangential eingeschnittenen Bretter merklich schmaler. Häufig ist ein Längsteilen der Tangentialbretter zu beobachten, was Spannungen innerhalb dieser vermindern und gleichzeitig einem Verwerfen der Tafeln vorbeugen sollte. Oberflächenbehandlungen der Brettverbände mit eingedrückten Streifen, wie sie zwei Regensburger Gemälde (Kat. 6) zeigen, sind ungewöhnlich, aber bisher keiner ortsspezifischen Handwerkstradition zuzuordnen. Die Hölzer der Tafelgemälde und erhaltenen Rahmungen sind generell von eher minderer Qualität, mit zahlreichen Astansätzen und Verwachsungen. Einige Werkstätten behielten sich deshalb mit dem

Aussetzen der Holzfehler mit Intarsien. Dabei fällt auf, dass die Südtiroler Werkstätten des Malers der Uttenheimer Tafel (Kat. 20) und wohl auch Friedrich Pachters (Kat.21) runde Intarsien verwendeten, die Aussetzungen an den Tafeln der bayerischen Werkstätten (Kat.4, Kat.9) hingegen viereckig sind. Letztgenannte Werke (Kat.4, Kat.9) zeigen mit dem Verzicht auf eine füllstoffhaltige Grundierung eine weitere Besonderheit im Bildaufbau, die ab Mitte des 15. Jahrhunderts aber überregional in Schwaben, Altbayern und Österreich nachweisbar ist. Kaschierungen mit Geweben und Fasern gehörten zur üblichen Praxis in spätmittelalterlichen Malerwerkstätten. Vollflächige Gewebekaschierungen sind dabei bis Mitte des 15. Jahrhunderts deutlich häufiger nachweisbar als in der zweiten Jahrhunderthälfte, in der die Kaschierung mit Gewebestreifen oder unregelmäßig zugeschnittenen Stoffstücken überwiegt. Faserkaschierungen mit Tiersehnen sind im bayerischen Raum im 15. Jahrhundert überproportional häufig zu beobachten. Von den 13 hier entstandenen Werken zeigen alle, bis auf die ohnehin nicht grundierten und kaschierten Tafeln (Kat.4, Kat.7, Kat.9) sowie zwei gegen Ende des Jahrhunderts geschaffene Gemälde (Kat.14, Kat.15), Kaschierungen mit Sehnen. Von den restlichen sieben Gemäldetafeln aus Österreich und Südtirol trifft dies nur auf die Krankenheilung (Kat. 19) zu.

Bei den in ihrem ursprünglichen Format erhaltenen Tafeln ist häufig zu beobachten, dass sie ohne ihre endgültige Rahmung grundiert und teils auch bemalt wurden. Auf den unbemalten Tafelrand übergehende Teile der Malerei sind jedoch auch in anderen Kunstzentren zu beobachten und kein spezifisches Merkmal der untersuchten Regionen. Gleiches gilt für die unter den weißen Grundierungen aufgetragenen Ausgleichsschichten, die regional übergreifend bis Mitte des 15. Jahrhunderts regelmäßig zur Anwendung kamen. Ausgleichsschichten mit Dolomitanteilen, bisweilen eher unspezifisch als „Steinkreide“ bezeichnet, sind aber – wie im Falle

von Kat.12 – auch noch gegen Ende des Jahrhunderts nicht ungewöhnlich. Die Füllstoffe der weißen Grundierungen zeigen jedoch ein besonderes Verteilungsmuster: Bestehen sie beim weitaus größten Teil der untersuchten Gemälde aus mariner Kreide, enthalten sie bei den drei Werken aus Südtiroler Ateliers ausschließlich vermahlene Dolomit- und Kalkgestein. Auch an zwei der drei vermutlich im Raum Salzburg entstandenen Werkgruppen (Kat. 17, Kat.19) sind Dolomitgrundierungen nachweisbar, im Falle des Kalvarienbergs (Kat. 17) allerdings nur auf den Außenseiten der wohl zugehörigen Retabelflügel. Wie bei allen spätmittelalterlichen Bildwerken variieren die Schichtdicken der Grundierungen stark, abhängig von den darunterliegenden Kaschierungen und der weiteren Gestaltung der Bildfläche. Auch das Glätten des Malgrundes, der in der Regel trocken geschliffen wurde, zeigt keine regionalspezifischen Besonderheiten. Ebenso wenig unterscheiden sich die Methoden, mit denen Schnitzwerk mithilfe von Eisen- oder Holznägeln an Retabelflügeln oder Schreinrücklagen montiert wurde, von denen anderer Regionen. Vielmehr scheinen hier spezifische Werkstatttraditionen ausschlaggebend zu sein. So nutzte der Maler der Pollinger Tafeln zum Befestigen der Relieffiguren am Pollinger Marienretabel (Kat.3) einen mit Harz und Leim versetzten Faserbrei; Reste vergleichbarer Figurenmontagen zeigt auch das in Kremsmünster erhaltene Retabel aus derselben Werkstatt. Die Reliefs des Regensburger Hostienfrevels (Kat.6) wurden, entgegen den üblichen Gepflogenheiten, schon vor Kaschierung und Grundierung der Tafeln mit Nägeln montiert.

Ritzungen in den Grundierungen waren überregional gebräuchlich, insbesondere um die Konturen der Vorzeichnung in die an Blattmetallaufgaben angrenzenden Bereiche zu übertragen. Umfangreiche Ritzzeichnungen, die auch die Binnenzeichnung der Darstellungen betreffen, finden sich hingegen insbesondere an vor 1400 ent-

standenen Werken, wohl auch weil diese oft großflächige Leim- oder Polimentvergoldungen zeigen. Auffällig ist das Beibehalten dieser Technik im Wiener Raum, wo sich Ritzzeichnungen der gesamten Bildkomposition noch bis 1450/60 finden. Zirkel waren hingegen im gesamten 15. Jahrhundert überregional in Gebrauch.

Die Unterzeichnungen unterscheiden sich im untersuchten Bestand zwar stark im Hinblick auf Umfang und Stil; den rötlichen und schwarzen Zeichenmitteln ist jedoch gemein, dass sie flüssig aufgetragen wurden. Wie schon bei fränkischen Tafelgemälden beobachtet, zeigen auch die untersuchten Tafeln aus den Südtiroler Werkstätten Friedrich Pachers und des Meisters von Uttenheim (Kat.20, Kat.21) schwarzbraune Unterzeichnungslinien, die zwar mit bloßem Auge zu erkennen sind, aber mittels Infrarotreflektografie nur stellenweise sichtbar werden. Eine Identifikation der hier verwendeten Zeichenmittel steht noch aus.

Pigmentierte Zwischenschichten waren allgemein verbreitet und sparen üblicherweise die Bereiche mit Blattmetallaufgaben aus, die mit wässrigen Anlegemitteln appliziert wurden. Auch beim Gebrauch von Blattsilber, -gold und Zwischgold lassen sich keine Unterschiede zu anderen Regionen erkennen. So sind Leimvergoldungen bis etwa 1450 nachweisbar, Leimversilberungen noch weit darüber hinaus. Polimente werden zu Beginn des Jahrhunderts lasierend dünn und erst in der zweiten Jahrhunderthälfte dicker und damit deckend aufgetragen. Neben rotbraunen und ockerfarbenen Tonerden waren im gesamten Untersuchungsbereich ebenso schwarze Polimente verbreitet, wobei Südtiroler Werkstätten wie die Michael Pachers noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts Polimente dieser Farbigkeit nutzten, als sie andernorts kaum noch verwendet wurden.

Die Verzierungstechniken folgen den in anderen Regionen des deutschen Sprachraums üblichen Entwicklungslinien. Während Trassierungen und Punzierungen, mit Ausnahme der länger genutzten Punzierrädchen, vorrangig bis 1450 auftreten, übernehmen danach Gravierungen und Tremolierungen die Strukturierung der Oberflächen. Konzentrisch trassierte Nimben finden sich im untersuchten Bestand häufiger an Werken aus Salzburg und Wien. Zwar sind die zahlreichen Pastigliaschmuckborten am Tafelfragment des 13. Jahrhunderts (Kat.1) keine Überraschung, die pastigliaverzierten

Nimben des Freisinger Heiligenbildes (Kat. 9) führten jedoch zu der Erkenntnis, dass sich diese Ziertechnik im altbayerischen Raum noch Ende des 15. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreute. Im Umkreis der Werkstätten, die für die Retabel in Bayerisch-St. Wolfgang, Rottenbuch und Attel verantwortlich zeichneten, erscheint eine Vielzahl solcher Verzierungen, die sonst im 15. Jahrhundert eher unüblich waren. Mit den 1444/45 geschaffenen Retabeln aus Polling und Tegernsee (Kat.3, Kat.4) zählen zwei relativ frühe Werke mit Pressbrokatapplikationen zum untersuchten Bestand. Die übrigen Beispiele aus Bayern und Südtirol datieren ungefähr 40 Jahre später, wobei die Ziertechnik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts regional übergreifend verbreitet war. Alle untersuchten Brokate besitzen eine Zwischenlage aus Zinnfolie, auf der in nahezu allen analysierten Proben ein heute bräunlicher, unter UV-Licht orange fluoreszierender Überzug liegt. Da die chemische Zusammensetzung der Füll- und Klebmassen vieler Pressbrokate bisher nicht umfassend analysiert ist, bleiben vergleichende Auswertungen in dieser Hinsicht mit großen Unschärfen behaftet. Auffällig ist in der vorliegenden Studie der hohe Anteil weißer Füllmassen, die entweder mit Anteilen von Bleiweiß, Kreide oder vermahlenem Dolomitgestein verdickt wurden; letzteres verwendete man zu diesem Zweck sowohl in Bayern (Kat.4, Kat.15) als auch in Südtirol (Kat.22). Als Bindemittel der weißen Füllmassen ließen sich entweder trocknende Öle oder auch Mischungen aus Öl, Harz und Glutinleim analysieren. Unpigmentierte Wachs-Harz-Füllmassen, wie sie an niederländischen und Kölner Werken nachgewiesen sind, nutzten die Südtiroler Werkstätten Michael und Friedrich Pachers. Als Blattmetallaufgabe der Brokatmuster ließ sich am häufigsten Zwischgold nachweisen, wohingegen in Köln und den Niederlanden Gold als Blattmetallaufgabe weitaus verbreiteter war. In den Werkstätten des in München tätigen Gabriel Angler und des in Bruneck wirkenden Friedrich Pacher verzichtete man bei einigen Pressbrokatverzierungen sogar gänzlich auf eine zusätzliche Metallaufgabe und führte die Bemalung direkt auf der goldfarbenen lasierten Zinnfolie aus. Die Zusammensetzung der Klebmittel der Brokate lässt sich in zwei Gruppen unterteilen: Entweder enthalten sie Leim, teils mit Zusätzen von Stärke, oder trocknendes Öl mit einem sikkativierenden Zusatz. Verzierungstechniken wie gemalte oder schablonierte Muster,

Sgraffito und Schwarzzeichnung erlauben keine regionale Zuordnung der Werke. Sogar die Beurteilung von Werkzusammenhängen anhand spezifischer Muster bereitet Schwierigkeiten, da einzelne Ornamente eine erstaunlich weite geografische Verbreitung fanden. Innerhalb eines Werkstattkomplexes liefert das Studium von Mustern aber dennoch wichtige Hinweise, um einzelne Werkzusammenhänge oder Entwicklungslinien besser beurteilen zu können.

Die Identifikation der verwendeten Farbmittel war kein Schwerpunkt der vorliegenden Studie. Einzelnachweise erlauben jedoch eine Verdichtung der Kenntnisse zur Verwendung spezifischer Blaupigmente. So reiht sich der Nachweis von natürlichem Ultramarin am Tafelfragment des 13. Jahrhunderts (Kat.1) in eine lange Liste von Werken dieser Zeitspanne ein, wohingegen man für keines der später entstandenen Werke des untersuchten Bestands auf dieses Pigment zurückgriff. Auch die Verwendung von Vivianit ist in der Forschungsliteratur vielfach belegt, spannend ist hier jedoch, dass es in beiden Fällen (Kat.3, Kat.8) zur Unterlegung grober Blaupigmente genutzt wurde. Angesichts des kleinen untersuchten Bestands überrascht der mehrfache Nachweis von Fluorit, stärkt er doch die Annahme, dass dieses Pigment um 1500 weiter verbreitet war als bisher angenommen.

Die Bildung zeitlicher und regionaler Cluster anhand einer Beurteilung der zur Herstellung der Werke verwendeten spezifischen Materialien und Techniken liefert damit einen wichtigen Beitrag zum Studium spätmittelalterlicher Tafelmalerei. Zwar lässt sich eine chronologisch-topografische Entwicklung und Verbreitung technologischer Charakteristika nur stellenweise erkennen, jedoch treten in der Zusammenschau mit in kunsttechnologischer und kunsthistorischer Hinsicht bereits gut erforschten Zentren mittelalterlicher Kunstproduktion, wie beispielsweise Franken, Köln oder den Niederlanden, Unterschiede und Gemeinsamkeiten deutlicher zu Tage.

Für eine Beurteilung der meist nur fragmentarisch überlieferten spätmittelalterlichen Werke bleibt die interdisziplinäre Erforschung von kunsthistorischer, historischer und kunsttechnologischer Seite der einzige Weg, um in der Summe der verschiedenen Sichtweisen und Methoden, der Komplexität des (damaligen) Kunstschaffens gerecht zu werden.