

Von Ruinen zu Schlössern –
Bestandsaufnahme und Sammlungsanalyse
am Beispiel der Gemäldesammlung
auf Schloss Greillenstein, NÖ

Die topografischen Ansichten –
Erstellung eines Maßnahmenkataloges und
Modellrestaurierung des schwer beschädigten
Gemäldes *Grienau*

NATALIA GUSTAVSON

DIPLOMARBEIT 2004

Universität für angewandte Kunst Wien
Institut für Konservierungswissenschaften
und Restaurierung – Technologie (ICORT)
Ordinariat für Konservierung und Restaurierung
o. Univ. Prof. Mag. Dr. Gabriela Krist

DIPLOMAUFGABE

für

NATALIA GUSTAVSON

Ordinariat für Konservierung und Restaurierung
Institut für Konservierungswissenschaften und Restaurierung
– Technologie
Universität für angewandte Kunst Wien

Von Ruinen zu Schlössern –
**Bestandsaufnahme und Sammlungsanalyse am Beispiel
der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein**

Die topografischen Ansichten –
Erstellung eines Maßnahmenkataloges und Modellrestaurierung
des schwer beschädigten Gemäldes *Grienau*

- Beschreibung des Schlosses Greillenstein und seiner Sammlung
- Betrachtungen zur Kunstgattung der topografischen Ansicht, historisch-künstlerische Entwicklung und Aussagewert
- Diskussion zu Maltechnik und möglichen Vorlagen der topografischen Gemäldegruppe aus Greillenstein, Einteilung in mehrere Werkstatttypen
- Definition der Begriffe Bestandsaufnahme, Sammlungsanalyse und Maßnahmenkonzept im Blickwinkel der Restaurierung
- Bestandsaufnahme, Sammlungsanalyse und Erstellung eines Maßnahmenkataloges am Beispiel der Topografien aus Schloss Greillenstein
- Verifizierung des Maßnahmenkataloges, Modellrestaurierung des schwer beschädigten Gemäldes *Grienau*

ZUSAMMENFASSUNG

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in der komplexen Aufgabenstellung der konservatorischen und restauratorischen Betreuung einer außerhalb geschützter Museumsverhältnisse stehenden Gemäldesammlung. Die barocke Serie topografischer Gemälde auf Schloss Greillenstein in Niederösterreich wurde eingehend untersucht, als Basis dafür dienten die Ergebnisse einer im Vorfeld zur Diplomarbeit durchgeführten Bestandsaufnahme. Die gewonnenen Erkenntnisse wurden in weiterer Folge ergänzt und in Form einer Sammlungsanalyse ausgewertet. Ausgehend davon wurde ein detaillierter Maßnahmenkatalog erstellt, der neben konservatorisch-restauratorisch durchzuführenden Eingriffen an den einzelnen Ansichten auch ein Kontroll- und Pflegeprogramm für die Sammlung beinhaltet. Die empfohlenen Maßnahmen konnten als Modellrestaurierung an einem der Gemälde auch konkret umgesetzt werden.

ABSTRACT

This thesis focusses on the complex problems of caring for paintings outside of enclosed collections, such as museums. Based on the results of a condition report made prior to this study, the Baroque series of topographical views in Greillenstein Castle have been thoroughly examined from the aspects of conservation and restoration. The collected data were expanded and incorporated in a collection analysis. This led to the development of a detailed catalogue of conservation and restoration measures which could be applied to the paintings, as well as including a programme of maintenance and control for the whole collection. The model restoration of one painting exemplifies the kind of treatment needed for the other works.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	8
Dank	9
<u>Teil 1- Die Topografischen Ansichten auf Schloss Greillenstein im Waldviertel, NÖ</u>	
A- SCHLOSS GREILLENSTEIN UND SEINE SAMMLUNG	13
I. Beschreibung des Schlosses	13
II. Chronik und Bauphasen	14
III. Gemäldesammlung	18
1. Entstehung	18
2. Großformatige Porträts	18
3. Kleinformatige Familienporträts	19
4. Topografische Ansichten	20
5. Darstellungen religiösen Inhalts	20
B- DIE KUNSTGATTUNG DER TOPOGRAFISCHEN ANSICHT	21
I. Was ist eine (topografische) Ansicht?	21
II. Historische und künstlerische Entwicklung der Ansicht	22
1. Mittelalter	22
2. Renaissance	23
3. 17. und 18. Jh.	24
4. 19. und 20. Jh.	25
III. Zwei für Österreich bedeutende Topografen vom 17. bis zum 19. Jh.	26
1. Matthaeus Merian der Ältere	26
2. Georg Matthaeus Vischer	27
IV. Der Aussagewert topografischer Ansichten	28
1. Kunsthistorischer Wert	28
2. Historisch-soziologischer Wert	28
3. Denkmalpflegerischer Wert	29
C- DIE TOPOGRAFISCHEN ANSICHTEN AUS SCHLOSS GREILLENSTEIN	32
I. Zur erhaltenen Serie	32
II. Maltechnik	33
1. Naturwissenschaftliche Untersuchung der Malschicht	33
1.1. Probenbearbeitung und Untersuchungsmethoden	
1.2. Ergebnisse	

2. Diskussion zu Maltechnik und möglichen Vorlagen der 14 topografischen Ansichten aus Schloss Greillenstein	37
2.1. <i>Hochengran</i>	37
2.2. <i>Feinvelld und Burgschleinitz</i>	39
2.3. <i>Schaurstein</i>	42
2.4. <i>Grienau, Reizenschlag, Pottenbrunn, Rässing, Thallhamb, Limpach und Reingers</i>	44
2.5. <i>Namiest und Litschau</i>	56
2.6. <i>Greillenstein</i>	59
2.7. Bemerkung zur Maltechnik des 17. und 18. Jhs.	61
III. Einige Vergleichsbeispiele topografischer Ansichten in Österreich	63
1. Ansichten auf Schloss Wald	64
2. Ansichten der Rosenburg	65
3. Ansichten auf Schloss Salaberg	66
4. Ansicht von Schloss Rohrau	67

Teil 2 – Bestandsaufnahme – Sammlungsanalyse – Maßnahmekonzept
Was versteht die Restaurierung darunter?

A- DIE BESTANDSAUFNAHME	69
I. Was versteht die Restaurierung unter einer Bestandsaufnahme?	69
II. Bestandsaufnahme der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein	70
III. Topografische Ansichten – Bestandsaufnahme	71
1. <i>Namiest</i>	71
2. <i>Limpach</i>	73
3. <i>Thallhamb</i>	75
4. <i>Reingers</i>	77
5. <i>Pottenbrunn</i>	79
6. <i>Rässing</i>	81
7. <i>Reizenschlag</i>	83
8. <i>Grienau</i>	85
9. <i>Hochengran</i>	87
10. <i>Litschau</i>	89
11. <i>Greillenstein</i>	91
12. <i>Schaurstein</i>	93
13. <i>Feinvelld</i>	95
14. <i>Burgschleinitz</i>	97

B- DIE SAMMLUNGSANANLYSE	99
I. Was versteht die Restaurierung unter einer Sammlungsanalyse?	99
II. Beispiel Gemäldesammlung Greillenstein	100
III. Topografische Ansichten – Sammlungsanalyse	101
1. Generelle Schäden und ihre Ursachen	101
1.1. Natürliche Alterung der Malmaterialien	101
1.2. Restaurierschäden	102
1.3. Ausstellungs- und Depotsituation (Raumklima, Licht und Schädlinge)	103
1.4. Vernachlässigung	106
2. Schadensbild von <i>Hochengran Reingers, Thallhamb</i> und <i>Limpach</i>	107
3. Schadensbild von <i>Rässing, Grienau</i> und <i>Reizenschlag</i>	107
4. Schadensbild von <i>Litschau</i> und <i>Namiest</i>	108
5. Schadensbild von <i>Feinvelld</i> und <i>Greillenstein</i>	108
6. Schadensbild von <i>Schaurstein</i> und <i>Burgschleinitz</i>	109
7. Schadensbild von <i>Pottenbrunn</i>	109
C- MASSNAHMENKONZEPT UND MASSNAHMENKATALOG	110
I. Bedeutung für die Restaurierung, Begriffsdefinition	110
1. Richtwert	110
2. Präventive Konservierung	111
3. Maßnahmenkatalog	111
II. Topografische Ansichten – Maßnahmenkonzept	112
1. Empfohlene konservatorisch-restauratorische Maßnahmen	112
1.1. Demontage, Verpackung und Transport	113
1.2. Abnahme von Oberflächenverschmutzung	113
1.3. Festigung, Planierung der Malschicht	113
1.4. Behandlung der Schäden im Bildträger	114
1.5. Adaptierung bzw. Neuanfertigung der Spannrahmen	115
1.6. Oberflächenreinigung, Abnahme störender Zutaten	115
1.7. Integrieren der Fehlstellen (Kittung und Retusche), Firnis	116
1.8. Anbringung eines geeigneten Rückseitenschutzes	117
1.9. Behandlung und Adaptierung bzw. Neuanfertigung der Zierrahmen	117
1.10. Rücktransport und Montage an der Wand	118
2. Allgemeines Kontroll- und Pflegeprogramm für die Sammlung	119
2.1. Regelmäßig durchgeführte Kontrollgänge, Monitoring und Risikoabschätzung	119
2.2. Pflege und Wartung durch den Restaurator	120
3. Verbesserungsvorschläge zu Präsentation und Aufbewahrung der Gemälde	121
3.1. Allgemeine konservatorische Richtlinien	121
3.2. Ausstellung und Präsentation der Topografien in Greillenstein	122
3.3. Einrichtung von Depotmöglichkeiten	124

Teil 3 – Modellrestaurierung – Untersuchung, Konservierung
und Restaurierung der topografischen Ansicht *Grienu*

I. Dokumentation des Übernahmezustandes	127
1. Spannrahmen und Nagelung	127
2. Bildträger	129
3. Vorleimung und Grundierung	129
4. Malschicht und Überzug	131
5. Zierrahmen	133
II. Maßnahmekonzept	134
1. Konsolidierung, Stabilisierung und Planierung	134
2. Behandlung der Schäden im Bildträger	135
3. Neuanfertigung einer Spannvorrichtung	135
4. Oberflächenreinigung	136
5. Integrieren der Fehlstellen, Überzüge	136
6. Rückseitenschutz	136
III. Durchführung	137
1. Säubern der Gemälderückseite, Abspannen	137
2. Ansetzen von Spannträgern	137
3. Konditionierung	137
4. Konsolidierung, Stabilisierung, Planierung	138
5. Schließen der Fehlstellen im Bildträger	143
6. Neuanfertigung eines Keilrahmens, Aufspannen	144
7. Oberflächenreinigung	144
8. Fehlstellenkittung, Retusche und Firnis	148
9. Rückseitenschutz	151

ANHANG

A- Tabellarische Zusammenfassung der naturwissenschaftlichen Ergebnisse	154
B- Leistungsverzeichnis	164
C- Materialangaben, Datenblätter	177
D- Bibliografie, Abbildungsverzeichnis	178

EINLEITUNG

Schloss Greillenstein beherbergt insgesamt über 100 Gemälde, die im Zuge einer im Vorfeld zur Diplomarbeit durchgeführten Bestandsaufnahme erstmals konservatorisch und restauratorisch erfasst werden konnten. Ausgehend davon wurde im Speziellen die Situation der schlechterhaltendsten Sammlungsgruppe – jene der topografischen Ansichten – eingehend untersucht.

Die 14 barocken, großformatigen Leinwandgemälde zeigen ehemalige Besitztümer, Schlösser und Herrenhäuser der Grafen Kuefstein in Niederösterreich, Mähren und Schwaben. Die Ansichten sind Ende des 17., Anfang des 18. Jhs. entstanden. In einigen Fällen liegt die Herkunft aus ein und derselben Werkstatt nahe, mehrere der Gemälde lassen sich eindeutig auf barocke Stichvorlagen zurückführen. Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich neben den historischen, kunsthistorischen und soziokulturellen Aspekten der topografischen Kunstgattung, speziell mit den Beispielen aus Greillenstein. Die 14 Ansichten wurden sowohl untereinander als auch mit möglichen grafischen Vorlagen formal verglichen und in Bezug auf Maltechnik und verwendete Malmaterialien restauratorisch-technologisch und naturwissenschaftlich untersucht. Im zweiten Teil der Arbeit wurde versucht, die theoretischen Grundlagen zu den Themen Bestandsaufnahme, Sammlungsanalyse und Erstellung eines Maßnahmenkonzepts aus restauratorischer Sicht zu beleuchten und am Beispiel Greillenstein auch konkret umzusetzen.

Das Projekt sollte in der Ausarbeitung eines Leistungsverzeichnisses münden, das die für jede Position nötigen Maßnahmen auflistet und auch eine grobe Schätzung des ungefähr benötigten Zeitaufwandes beinhaltet. In Bezugnahme auf die Bestandsaufnahme konnten innerhalb der Topografien verschiedene Arten von Schadensbildern und ihre möglichen Ursachen definiert und in Form einer Sammlungsanalyse zusammengefasst werden. Es zeigte sich, dass Vernachlässigung und das Fehlen von kontinuierlicher Pflege die weitaus größten Schäden an den Gemälden hervorgerufen haben. Aufgrund des stetigen Bedarfs an substanzerhaltenden Baumaßnahmen am Schlosskomplex waren die finanziellen Mittel zur Erhaltung der Gemäldesammlung meist gering – und sind es heute noch.

Die topografischen Ansichten weisen sowohl in Bezug auf Ausführung und Maltechnik, als auch ihre teils erschütternd schlechten Erhaltungszustände betreffend, untereinander große Ähnlichkeiten auf. Daraus entstand die Notwendigkeit, ein einheitliches und in seiner Durchführung möglichst ökonomisches Maßnahmenkonzept für die gesamte Gemäldegruppe zu entwickeln. Es musste dabei sammlungsspezifisch vorgegangen werden, um zu gewährleisten, dass die Rezeption der Ansichten als Sammlungseinheit nicht durch voneinander abweichende Restauriererergebnisse zerstört wird. Proberestaurierungen an zwei der am schwersten beschädigten Ansichten, durchgeführt in den Restaurierwerkstätten Kunstdenkmale des österreichischen Bundesdenkmalamtes, stellten die Basis für das Projekt.

Im Rahmen der Diplomarbeit wurde neben Empfehlungen zu praktischen Eingriffen an den 14 Objekten in weiterer Folge sowohl ein verbessertes Präsentations- und Depotkonzept für die Topografien, als auch ein Pflege- und Wartungsprogramm für die gesamte Gemäldesammlung entwickelt.

Der vorgestellte Maßnahmenkatalog für die Ansichten konnte anschließend in Form einer Musterrestaurierung praktisch umgesetzt und erläutert werden. Das stark zerstörte Gemälde *Grienau* lag bezüglich seines Erhaltungszustandes etwa im Mittelfeld der Sammlungsgruppe und bietet daher Vergleichsmöglichkeiten sowohl für stärker als auch geringer geschädigte Objekte. Zusätzlich zu den bereits erfolgten Proberestaurierungen kann in Zukunft auch *Grienau* als Anhaltspunkt für Arbeiten an den übrigen Topografien dienen.

DANK

An dieser Stelle sei all jenen Personen gedankt, die zu dieser Arbeit beigetragen und die sich oft weit über das nötige Maß hinaus eingesetzt haben. Ohne ihre Hilfe wäre sie nicht zustande gekommen.

Besonders danke ich

Andreas und Elisabeth Kuefstein für die Ermöglichung dieser Arbeit, für mehrere wunderschöne Aufenthalte in Greillenstein und die geduldige Beantwortung all meiner Fragen

o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gabriela Krist für die Initialisierung und Unterstützung des Projekts und ihr großes Vertrauen in meine Arbeit

Mag. Martina Spiegl für die fachliche Betreuung der praktischen Arbeit und ihren Einsatz in der Endphase

Dipl.-Ing. Tatjana Bayerová für die Betreuung der naturwissenschaftlichen Untersuchungen und die vielen zuversichtlichen Gespräche

Österreichisches Bundesdenkmalamt:

HR Dr. Manfred Koller, Leiter der Restaurierwerkstätten

Mag. Michael Vigl, Amtsrestaurator und Fachreferent für Gemälderestaurierung, für die zahlreichen Diskussionen und seine unermüdliche Hilfsbereitschaft in Fragen der denkmalpflegerischen Praxis

Mag. Margit Kohlert, Landeskonservatorat für Niederösterreich

Institut für Konservierungswissenschaften und Restaurierung – Technologie, Universität für angewandte Kunst Wien:

Dipl.-Ing. Rudolf Erlach für die zeitintensiven Untersuchungen am REM

Mag. Dr. Regina Hofmann-de Keijzer für die Betreuung der Faseranalysen

Gerhard Ramsebner und Stefan Oláh für die fotografische Betreuung

Hans Lindner für die Durchführung und Betreuung der nötigen Holzarbeiten

Mag. Martina Griesser-Stermscheg

Dipl.-Rest. Susanne Beseler

Christiane Windhaber

Stefanie Winkelbauer

Atelier Gustavson:

Dipl.-Ing. Werner Gustavson und Dipl.-Ing. Christina Gustavson für die Beratung in architektonischen Fragen

Dorian Gustavson für die aufwendigen digitalen Arbeiten und die Hilfe bei der virtuellen Animation

Für hilfreiche Informationen und Gespräche möchte ich mich auch bei

Dr. Friedrich Polleroß, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien

Dr. Eva B. Ottillinger, Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit

Mag. Thomas Schaupper, Graf Harrach'sche Gemäldesammlung

und Mag. Dieter Höfer herzlich bedanken.

Meinen Studienkollegen Christoph Breidt, Sophie Weichart, Barbara Hirner, Barbara Schönhart, Angela Sixt, Flaminia Rukovina, Anna Bernkopf, Jae Seo Park, Ulrike Fuchsberger und Hans Frauendorfer möchte ich für unzählige Transporte und ihre freundliche Hilfe bei der praktischen Arbeit danken, außerdem den Studienassistentinnen Marlene Sprenger, Eva Putzgruber, Edith Oberhumer und Julia Peev für ihre aufopfernden Schlüsseldienste.

Meiner Kommilitonin Elisabeth Fischer danke ich für ihre treue Freundschaft.

Den größten Dank schulde ich aber meiner Familie und Christian, die mich stets geduldig ertragen, in schwierigen Zeiten aufgefangen und immer und immer wieder ermutigt haben.

Für Christian Höfinger

*Wer dises sicht', gedenck dabey,
Wie all Irdisch unbständig sey,
Wie gar kein Herrschafft Hauß noch Gut
Bey einen Gschlecht lang bleiben thut.
Und bild ihm niemand anders ein
Wie es vor gwesn, wirds künfftig seyn,
Was die Zeit gibt nimbt wider die Zeit
Dise Welt ist voller Eitelkeit.*

Inschrift des Johann Ludwig Graf Kuefstein in Schloss Weidenholtz, Anno 1635

Teil 1

**Die Topografischen Ansichten
auf Schloss Greillenstein im Waldviertel,
NÖ**

A. SCHLOSS GREILLENSTEIN UND SEINE SAMMLUNG¹

I. Beschreibung des Schlosses²

Schloss Greillenstein liegt im nördlichen Waldviertel, etwa 8 km westlich der niederösterreichischen Bezirkshauptstadt Horn. Es präsentiert sich heute als vierflügeliges Renaissanceschloss mit umgebendem (ehemaligen Wasser-) Graben und zwei Hauptgeschossen um einen quadratischen, arkadenbesäumten Hof. Als monumentales Machtsymbol ohne Wehrfunktion ragt der mittig vorgelagerte Turm an der südlichen Hauptfront in die Höhe und markiert gleichzeitig die Einfahrtsachse. Der nördliche Teil der Anlage liegt tiefer im Terrain, wodurch der Innenhof bemerkenswerter Weise in zwei Stockwerk-Niveaus verläuft.

Umgeben wird das Schloss von Wirtschaftsgebäuden (ehemalige Brauerei, Taverne, Gesindebauten, Gärtnerei, etc...) und einer weitläufigen, ummauerten Parkanlage mit



Gartenarchitektur aus dem 17. und 18. Jh.

Abb. 1: Hauptfront des Schlosses

Das von den Besitzern nicht mehr als Wohnort genützte Schloss ist derzeit von April bis Oktober als Museum geöffnet. Verschiedene thematische Führungen durchs Schloss werden angeboten, auch Wechselausstellungen finden statt. Einzelne Teile (Räume und Innenhof) werden für Veranstaltungen vermietet.³

¹ Familien- und Ortsnamen sind jeweils in der Form wiedergegeben, in der sie in der zitierten Literatur vorkommen.

² Zur detaillierten Beschreibung der Anlage aus kunsthistorischer Sicht siehe K. K. Zentral-Kommission für kunst- und historische Denkmale (Hrsg.): Sonderabdruck der Österreichischen Kunsttopographie, 5, Schloss Greillenstein, Wien 1911; Ö BDA (Hrsg.): Dehio-Handbuch, Niederösterreich nördlich der Donau, 1990, S. 309-314.

³ Nähere Informationen dazu auf www.greillenstein.at

II. Chronik und Bauphasen⁴

Der Name „Greillenstein“, im Laufe der Jahrhunderte mehrere phonetische Wandlungen vollziehend⁵, leitet sich wohl ursprünglich vom Geschlecht der Grellen (oder Greillen) ab, welche gleichzeitig auch als Gründer der Festung im 13. Jh. angesehen werden können. Die erste urkundliche Erwähnung der Festung stammt von 1371. Von den Grellen ging der Besitz etwa 1371 zum Geschlecht der Dachpeck (oder Dappach), dann um 1500 zu den Volkra und schließlich im Jahre 1534 zu den Kuefstein über. Unter Hans Lorenz Kuffstainer angekauft, löste Greillenstein bald den nahe gelegenen Stammsitz Feinfeld ab und befand sich seitdem in ununterbrochenem Besitz der Familie Kuefstein. Zunächst Landgericht, wird Greillenstein 1634 Hochgericht, Gerichtssaal und Registratur mit umfangreichen Aktenbeständen sind bis heute in situ erhalten. Seit 1848 ist das Schloss Privatgebäude und wird von der Familie Kuefstein erhalten. Schloss und Archiv wurden 1939 als Ensemble unter Denkmalschutz gestellt.



Abb. 2: Blick in die Registratur



Abb. 3: Historischer Gerichtssaal

⁴ Kuefstein, K: Studien zu Familiengeschichte, 1, Wien 1908, S. 81-85 und Ö BDA, Sonderabdruck Österreichische Kunsttopographie, 5, Wien 1911, S. 9-13.

⁵ Wie beispielsweise *Grellnstein*, *Greillnstein*, *Grenstan*, *Grallenstein*, *Grellenstein*, *Gralnstein*, *Grallnstein*, *Grellnstein*, *Greillnstein* oder *Grillenstein*.

Von der mittelalterlichen Anlage der auf dem Fels errichteten Festung aus dem 13. Jh. ist heute nichts mehr erhalten. Johann Georg III. und später sein Sohn Hans Jacob von Kuefstein zeigen sich für den Renaissance-Neubau des Wasserschlosses von 1560 bis 1604 verantwortlich. Von 1604 stammt auch die bemerkenswert einheitlich und gut erhaltene Einrichtung der protestantischen Schlosskapelle. Hans Georg IV. und sein Sohn Hans Leopold von Kuefstein modernisieren den Bau im 17. und 18. Jahrhundert äußerlich (Verlegung der Eingangssache nach Südosten, Neugestaltung der Garten- und Parkanlage, Fertigstellung der Barockfassade 1772 , Skulpturen, Gitter und im Hof Vasenschmuck nach Fischer von Erlach), auch das Innere des Schlosses wird in barocker Manier umgestaltet (Fenster- und Türnischen im Erdgeschoß, Konsolen und Öfen). Franz Seraphin von Kuefstein nimmt Mitte des 19. Jhs. vermutlich aus statischen Gründen Veränderungen am Dach des Schlossturmes vor, aus derselben Zeit stammt das Biedermeier-Interieur der Appartements im Erdgeschoß.



Abb. 4: Biedermeierappartement Nordwesttrakt



Abb. 5: Biedermeierappartement Südosttrakt

Teile der originalen Einrichtung aus Greillenstein wurden im 19. Jh. nach Laxenburg gebracht⁶. Das Renaissanceportal und die Kassettendecke (beide um 1600) aus dem heutigen „Rittersaal“ (eigentlich Ahnensaal) Greillensteins befinden sich seit 1827 im „Lothringersaal“ der Franzensburg, der eigens zu diesem Zwecke im Ausmaß der Decke gebaut wurde. Aus der großen Bibliothek Greillensteins kam eine weitere Renaissancedecke nach Laxenburg, die allerdings in zwei Teile geschnitten wurde, die sich nun im „Ersten Empfangssaal“ und im „Schreibkabinett der Burgfrau“ der Franzensburg befinden. Mehrere Renaissance-Kachelöfen aus Greillenstein sollen sich jetzt im Museum für angewandte Kunst befinden⁷. Im Gegensatz zum mehrfachen „Export“ von Interieur aus dem kufsteinschen Schloss stammt nur eine Decke in Greillenstein ursprünglich aus einem anderen Ensemble. Die Kassettendecke im „Türkensaal“ wurde aus dem verwüsteten Schloss Viehofen (bei St. Pölten, von 1745 bis heute im Besitz der Kuefstein) „gerettet“⁸.

Wirtschafts- und Nebengebäude des Schlosses erfahren im Laufe der Jahrhunderte ebenfalls mehrere Umbauten und Instandsetzungen, einige Teile werden allerdings aufgelassen (Reitschule) oder umgebaut⁹.



Abb. 6: sog. „Türkensaal“ mit Kassettendecke aus Viehofen

⁶ Der „Rittergau“ von Kaiser Franz II. (I.) wurde mit zahlreichen Spolien aus der ganzen Monarchie ausgestattet, um die museale Authentizität des romantischen Baus zu heben. Der mündlichen Familienüberlieferung der Kuefstein zufolge handelt es sich bei den Decken lediglich um eine Leihgabe der Kuefstein an den Kaiser, allerdings kamen die Decken aus technisch-finanziellen Gründen - und denkmalschutzbedingt - tatsächlich nie zurück. Nach Sarne, B./Polleroß, F.: Waldviertler Kassettendecken der Spätrenaissance in Laxenburg, in Waldviertler Heimatbund (Hrsg.): Das Waldviertel. Zeitschrift für Heimat- und Regionalkunde des Waldviertels und der Wachau, 4, Horn 1989, S. 323-336.

⁷ Mündlichen Familienüberlieferungen zufolge kamen sie wie die Decken zuerst nach Laxenburg, von wo aus sie später ins Museum für angewandte Kunst in Wien gelangten. Da aus der Zeit vor dem Transport keine Abbildungen der Öfen existieren, ist eine Identifizierung nur schwer möglich und eine Rückführung nach Greillenstein derzeit auch nicht geplant.

⁸ Ö BDA, Dehio-Handbuch, NÖ nördlich der Donau, 1990, S. 312.

⁹ Die jetzigen Besitzer wohnen in der um- und ausgebauten ehemaligen Gärtnerei bzw. im ehemaligen Schafshof.

Belegt sind Verwüstungen um 1620 (Hzg. Maximilian von Bayern), während des Dreißigjährigen Krieges (schwedische Invasionen), sowie Vandalismen während der Belagerung durch napoleonische Truppen und zuletzt schwere Schäden im Zweiten Weltkrieg. Vom Österreichischen Bundesdenkmalamt (BDA) wurden 1974-1984 Arbeiten am Florianibrunnen, den Balustraden und dem Portal vorgenommen, die Einrichtung der Kapelle 1974 und 1992 restauriert. Im Rahmen eines ICCROM-Projektes¹⁰ konnte 1993 und 1995 auch der bedeutende Aktenbestand teilweise modellhaft umgelagert und konserviert werden. Das BDA zeigt sich ebenfalls für die Durchführung der laufend benötigten Arbeiten am Dach des Schlosses verantwortlich (Erneuerung der Dachdeckung und Sanierung der Kamine 1994, derzeit Verhandlungen über die dringend durchzuführenden Restaurierungen im Bereich des Renaissance-Dachstuhls).



Abb. 7: Renaissancealtar, Schlosskapelle



Abb. 8: Restaurierte Balustraden, Südportal

¹⁰ ICCROM Paper Conservation Course, Horn, Austria, 1993 und 1995.

III. Gemäldesammlung

1. Entstehung

Schloss Greillenstein beherbergt neben seiner bemerkenswerten Einrichtung auch eine über 100 Objekte umfassende Gemäldesammlung. Sie stellt keine reine Kunstsammlung an sich dar, sondern steht vor allem mit der Familiengeschichte in Zusammenhang. Es handelt sich vorwiegend um Leinwandgemälde aus der Barockzeit. Als besondere Sammlungsschwerpunkte lassen sich einerseits die Familienporträts und andererseits die topografischen Abbildungen ehemals kuefsteinscher Liegenschaften nennen. Diese beiden Gemäldegruppen stehen auch zeitlich-thematisch eng miteinander in Verbindung. Daneben existieren noch mehrere Darstellungen religiösen Inhalts (ehemals in der Kapelle aufgestellt) und Szenen von Johann Ludwig Kuefsteins Botschaftsreise 1628 in die Türkei, sowie einige Gemälde aus dem 20. Jh.

Wann die Gemälde entstanden sind und von wem sie ausgeführt wurden, lässt sich leider nur in den wenigsten Fällen genau bestimmen. Zu den barocken Porträts und Topografien lässt sich sagen, dass sie der Zeit entsprechend, wahrscheinlich aus dem Verlangen heraus in Auftrag gegeben wurden, den Stand und die Familie nach außen hin würdig zu repräsentieren. Des Umfanges wegen kommen hier nicht einzelne Maler sondern vielmehr Werkstätten in Frage, die damals Großaufträge übernommen haben, bei denen Gehilfen die Arbeiten nach Vorgaben des Meisters ausführten.

2. Großformatige Porträts

Von den 16 großformatigen Ahnenporträts sind derzeit 12 im Westtrakt des Erdgeschosses, im sog. „Ahnensaal“ präsentiert, vier weitere Gemälde der Serie befinden sich im Obergeschoss. Die Gemälde befanden sich früher größtenteils in zwei Räumen des Obergeschoßes, dem heutigen „Rittersaal“ (früherer „Ahnensaal“) und dem derzeitigen „Türkensaal“. Bei den Dargestellten handelt es sich um ehemalige Besitzerpaare Greillensteins aus verschiedenen Generationen¹¹. Neben einem sehr ähnlichen Darstellungstypus¹² weisen die Gemälde auch nahezu gleiches Format auf. Technologische und stilistische Vergleiche legen nahe, dass ein Großteil der Bilder Ende des 17. Jhs. entstanden ist. Die Porträts waren ursprünglich mit prunkvollen, vergoldeten Zierrahmen versehen, von denen heute in Greillenstein nur noch einer erhalten ist¹³. Die Sekundärrahmen bestehen aus reichem Schnitzwerk mit floralen Ornamenten, von der einstigen Vergoldung sind nur noch Reste vorhanden.

Acht Darstellungen im so genannten Türkensaal zeigen türkische Groswesire, eine Dame der Gesellschaft und Ringkämpfer. Datiert werden die Gemälde in das auslaufende 17. Jh. Sie weisen sowohl einheitliche Bildformate als auch sekundäre Rahmungen auf.

¹¹ Es ist anzunehmen, dass die Serie nicht zu Lebzeiten der Dargestellten, sondern zu einem späteren Zeitpunkt von einem Künstler/einer Künstlerwerkstatt als Gesamtauftrag realisiert wurde.

¹² Die Ahnen sind ganzfigurig, oft in Hochzeitstracht in einem Innenraum abgebildet, der meist Ausblick auf eine Landschaft ermöglicht. Der Hintergrund ist großzügig in Farbflächen angelegt. Die Gesichtszüge der Dargestellten, sowie stoffliche Details der Kleidung sind betont fein ausgearbeitet worden.

¹³ Konkrete Hinweise darauf, dass die restlichen Zierrahmen, wie die Familienüberlieferung berichtet, nach Laxenburg gebracht wurden, erhärteten sich bis dato nicht.



Abb. 9: Anna Franzisca v. Kuefstein



Abb. 10: Johann Ferdinand v. Kuefstein

3. Kleinformatige Familienporträts

In der so genannten Roten Halle und im Turmzimmer des Erdgeschosses sowie im Bereich des Stiegenaufganges zum Obergeschoß befinden sich heute 13 kleinformatige, als Medaillons gefertigte¹⁴, barocke Ahnenporträts. Zwei weitere Gemälde hängen im Vorzimmer des Erdgeschosses und im Rittersaal. Die Porträts waren ursprünglich zusammen in der großen Bibliothek im Obergeschoß ausgestellt. Die meisten Dargestellten sind Ehepaare aus einer Bruderlinie.¹⁵

Auf der Rückseite der Bildträger finden sich in einigen Fällen Inschriften und/oder gemalte Wappen, die Bezug auf die Dargestellten nehmen. Die hölzernen, dunkel gefassten Zierrahmen sind sekundär.



Abb. 11: Joh. Ferdinand v. Kuefstein



Abb.12: Cecilia v. Kuefstein

¹⁴ Entweder gänzlich als Oval oder als Rechteck mit ovalem Ausschnitt ausgeführt.

¹⁵ Auch hier ist anzunehmen, dass die Serie nachträglich als Gesamtauftrag von einem Künstler/einer Künstlerwerkstatt realisiert wurde. Es lassen sich ebenfalls signifikante Übereinstimmungen in der Ausführung aufweisen.

Im so genannten Roten und im Weißen Salon des Erdgeschosses sind mehrere Biedermeierporträts ausgestellt, zwei weitere Objekte hängen im Rittersaal. Vorwiegend handelt es sich hierbei um Gemälde aus der ersten Hälfte des 19. Jhs. Die Dargestellten sind auch hier Familienmitglieder. Zwei der Gemälde tragen äußerst feingliedrig geschnitzte, aufwendig gefasste¹⁶ Rahmenwerke, die mit Rankenwerk umgeben und einem Kardinalshut bekrönt sind.

Einige Familienporträts aus dem 20. Jh. sind im Erdgeschoß des Nordtraktes untergebracht. Sie schließen thematisch an die Biedermeierporträts an.



Abb. 13: Kardinal v. Kollonitsch



Abb. 14: Biedermeierporträt

4. Topografische Ansichten

Die 14 topographischen Ansichten auf Schloss Greillenstein zeigen Liegenschaften in Niederösterreich, Mähren und Schwaben, die einst im Besitz der Adligen Kuefstein waren. Die Darstellungen konzentrieren sich auf die möglichst naturgetreue Abbildung der jeweiligen Herrschaft. Landschaftsdetails sind schematisch und zeitsparend gestaltet, die Architektur steht im Mittelpunkt. Bei einigen Gemälden sind untereinander stilistische Hinweise auf ein und denselben Künstler/ein und dieselbe Künstlerwerkstatt, sowie auf einen gemeinsamen Entstehungszeitraum gegeben. Einige der Ansichten waren früher im zugigen, offenen Stiegenhaus des Südwesttraktes ausgestellt.¹⁷

5. Darstellungen religiösen Inhalts

Ehemals im Bereich der Kapelle aufgestellt waren kleinformatige Gemälde religiösen Inhalts mit teils ikonenhaftem Aussehen. Nach der Restaurierung der Kapelleneinrichtung¹⁸ wurden sie in anderen Räumlichkeiten des Schlosses untergebracht. Diese Gemälde stammen aus dem 16. und 17. Jh.¹⁹.

¹⁶ Die Fassungen sind motivspezifisch mit Matt- bzw. Glanzvergoldung und Punzierungen, bzw. rot lüstrierter Versilberung versehen.

¹⁷ Zur kunsthistorischen Beschreibung und groben Datierung der Ansichten siehe Teil 1, Abschnitt C.

¹⁸ Die Arbeiten erfolgten 1992 durch das österr. Bundesdenkmalamt, siehe Amt der NÖ Landesregierung (Hrsg.): Denkmalpflege in NÖ, 13, Kulturstraßen und Kulturparks. Von der Aufarbeitung unserer Kulturlandschaft, Wien o.J., S. 49-51.

¹⁹ K. K. Zentral-Kommission, Sonderabdr. Ö Kunsttopographie, 5, 1911, S.32.

B. DIE KUNSTGATTUNG DER TOPOGRAFISCHEN ANSICHT

Im Zuge dieser Arbeit soll nun auf die Sammlungsgruppe der topografischen Ansichten näher eingegangen werden. Im Weiteren wird unter anderem näher erläutert, warum diese Gemälde nicht nur persönliche Bedeutung für die Familie Kuefstein haben, sondern auch kultur- und kunsthistorisch betrachtet wertvolle Angaben zu den ehemaligen Bauten liefern.

I. Was ist eine (topografische) Ansicht?

Unter *Ansicht* versteht man im Allgemeinen die bildliche Wiedergabe eines Gegenstandes von einem bestimmten Punkt aus. Die Bezeichnung der *Topografie* lässt sich aus dem Griechischen *τοπος*, für Ort und *γραφη*, für Schrift, Darstellung herleiten. Demnach handelt es sich bei einer *topografischen Ansicht* um die bildliche Wiedergabe der Beschreibung eines Ortes von einem bestimmten Blickpunkt aus. Dieser Ort kann ein Landschaftszug sein, eine Stadt oder auch nur ein einzelnes Gebäude, wobei Städte als stolze und pulsierende Zentren des Fortschritts allerdings weitaus am häufigsten Abbildung finden. In der Kunst spricht man auch von *historischen* oder *alten Ansichten*, wobei „alt“ meist für die Zeit vor der industriellen Revolution steht. Weitere Begriffe, die in diesen Themenkreis fallen, sind die *Vedute* (lat. *videre*, sehen), ferner *Vue* (franz. *voir*, sehen), sowie der *Prospekt* (lat. *prospectare*, auf etwas Sicht haben) und schließlich die *Ansichtskarte* als beliebtes Reisesouvenir.²⁰

Obwohl hauptsächlich in der Druckgrafik vertreten, finden sich topografische Ansichten seit der Renaissance nicht nur auf Staffeleibildern und Zeichnungen, sondern wurden auch auf Tapisseries, Buch-, Glas- und Wandmalereien oder sogar auf Objekten gerne abgebildet. Selten aber doch ist die Topographie in plastischen Ausdrucksformen (wie auf Medaillen, Siegeln oder als Relief) anzutreffen.



Abb. 15: Eisentruhe aus Burg Forchtenstein, 1688
(85×122×88 cm)



Abb. 16: Ratssiegel der Stadt Altenburg, 1399
(Durchmesser 5 cm)

²⁰ König, G.: Sonder- und Wechselausstellungen der NÖ Landesbibliothek 19, Die topografische Ansicht, Kunstwerk und Geschichtsquelle. Das Beispiel Waldviertler Städte, St. Pölten 2000, S. 87-88 und Wagner, R.: Die topografische Ansicht des alten Österreich bis zum Ende des 19. Jhs., in Wawrik, F./Zeilinger, E.: Austria Picta, Österreich auf alten Karten und Ansichten, Ausstellung der Kartensammlung der ÖNB, Wien 1989, S. 223.

II. Historische und künstlerische Entwicklung der Ansicht²¹

Obwohl der Mensch seine landschaftliche Umgebung wohl schon seit Anbeginn auf die eine oder andere wieder erkennbare Weise abgebildet hat, ist das, was wir heute als *topografische Ansicht* bezeichnen - nämlich hauptsächlich *Stadtansichten* - eine Erfindung des Mittelalters. In der bildenden Kunst gelten Ansichten oder Veduten als Spezialtyp der Landschaftsdarstellung.

Für die künstlerische Entwicklung der topografischen Ansicht ist vor allem das sich schnell entwickelnde Medium der weit verbreiteten Druckgrafik verantwortlich. Das mit der Abbildung von Städten „verbundene Anliegen war jedoch entsprechend des jeweiligen Weltverständnisses unterschiedlich. Der Blickwinkel, von welchem man eine Stadt betrachtete und verstand, war notwendigerweise von Einfluss auf die Art und Weise der Darstellung“²². Diese Aussage Frank-Dietrich Jacobs ließe sich auf alle Arten von topografischen Ansichten übertragen.

1. Mittelalter

Im frühen Mittelalter finden sich Landschaften und besonders Stadtansichten grundsätzlich nur als Hintergrund für biblische Szenen, es handelt sich aber zunächst noch um formelhafte allegorische Fantasiegebilde. Vor allem zwei Städte, nämlich Jerusalem als symbolische Vorstellung der himmlischen Stadt und Rom als typisiertes Zentrum der christlichen Welt, werden dargestellt.



Abb. 17: Geb. Limburg, Plan von Rom, *Les très riches heures du Duc de Berry*, 1415/16, Chantilly, Musée Condé



Abb. 18: Giotto di Bondone, *Vertreibung der Dämonen aus Arezzo*, San Francesco, Assisi, 1295-1300

²¹ Nach Jacob, F.-D.: *Historische Stadtansichten*, Leipzig 1982, S. 12-146; Olbrich, H. (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*, 4, Leipzig 1992, S. 833-835 und Band 7, 1994, S. 368.

²² Jacob, *Historische Stadtansichten*, 1982, S. 14.

Nach und nach, ausgehend von Giottos „Erfindung des Raumes“ im Trecento und später den Neuerungen der niederländischen Malerei des 15. Jhs., werden die Darstellungen des Hintergrundes jedoch immer prominenter und autonomer. Das biblische Geschehen wird durch die Darstellung konkreter Landschaften, bzw. identifizierbarer damaliger Stadtarchitektur in die Entstehungszeit des Werkes transferiert, um dem Betrachter die religiöse Aussage näher zu bringen.



Abb. 19: Wiener Schottenaltar, Flucht nach Ägypten, nach 1469
(älteste Gesamtansicht von Wien)

2. Renaissance

Als Gutenberg 1445 den Buchdruck entwickelt und gegen Ende des 15. Jhs. das Weltbild durch grundlegende geografische Entdeckungen verändert wird, erscheinen für den einfachen Bürger gedruckte *Kosmografien* oder *Weltchroniken*, die neben geschichtlichen Beschreibungen nun auch Ansichten einzelner Städte beinhalten. Sie sind aus Mangel an korrekten Vorlagen allerdings noch wenig authentisch und stark typisiert.



Abb. 20: Michael Wohlgemut, Westansicht von Wien, Schedel'sche Weltchronik, 1493, ÖNB

Während der Renaissance wenden sich die Künstler zusehends naturalistischeren Möglichkeiten der Darstellung zu. Mit dem in Mode Kommen des Reisens entdecken sie die Landschaft als Motiv und bannen sie in Skizzenform auf Papier. Das humanistische Interesse an der Welt, wie sie von Gott geschaffen, aber vom Menschen verändert wurde ist erweckt. Als belehrende Bücher werden auch immer mehr individualisierte, genauere Stadtansichten in gesammelter Form verlegt.



Abb. 21: A. Dürer, Ansicht von Innsbruck, 1494/95, Albertina Wien, (12,7×18,7 cm)

3. 17. und 18. Jh.

Das Wissen um die Dimensionen und die geografischen Besonderheiten des eigenen Territoriums ist für die absolutistischen Herrscher auch militärisch wichtig geworden. In Europa bemühen sich Kartografen um die exakte Vermessung des Landes, parallel dazu entwickeln sich im Barock die bauliche Repräsentationlust und auch der Drang, sich selbst und das Besessene würdig darzustellen. Ausgehend von Deutschland entstehen in dieser Zeit geradezu enzyklopädisch angelegte Stichserien zu Städten und illustren Bauwerken, die bald zu großer Popularität gelangen. In der Folge kommt es bei Adel und Klerus groß in Mode, sich nach diesen Vorlagen großformatige Ausstattungstücke für Repräsentationsräume anfertigen zu lassen. Diese Entwicklung bedeutete aber auch eine Reform des Malstils zugunsten weniger malerisch-individueller, dafür aber topografisch genauerer Ausführungen. Dadurch konnten auch weniger künstlerisch qualitätvolle, eher handwerklich orientierte Werkstätten zum Zug kommen.

Die Entstehung der topografisch authentischen Ansicht ist auch mit den Entwicklungen der Kartografie eng verknüpft. In einer Zeit des Welthandels und des Reisens sind topografisch richtige Beschreibungen, wie Karten, die man überall hin mitnehmen kann, unerlässlich. Daher werden die grafischen Darstellungen werden mit zunehmenden Fortschritten auf dem Gebiet der Geografie, Geometrie und Geodäsie immer exakter. Auch die reine Landschaftsmalerei greift das Thema der topografisch genauen Ansicht schließlich auf.



**Abb. 22: Bernardo Bellotto, gen. Canaletto,
Ansicht v. Wien vom Oberen Belvedere aus gesehen,
1759/60, Kunsthistorisches Museum Wien**

4. 19. und 20. Jh.

Ende des 19. Jhs. tritt die Fotografie ihren Feldzug an, mit verheerenden Folgen für Malerei und Grafik. Die Vorteile der wesentlich weniger zeitaufwendigen und dabei exakten Methode der Darstellung liegen gegenüber der damaligen Kunst auf der Hand. Als die Reiselust des Bürgertums stetig zunimmt, werden schließlich Ansichtskarten en masse als Reisesouvenir produziert. Ganz verdrängen lassen sich die gestochenen, gezeichneten oder gemalten Topografien allerdings nicht. Denn obwohl fotografische Abbildungen eins zu eins das Aufgenommene wiedergeben können, sind ihnen die grafischen Ansichten oft in ihrer auf charakteristische Züge beschränkten Aussage überlegen, von ihrem künstlerischen Reiz einmal abgesehen, wie noch näher erläutert werden soll.

III. Zwei für Österreich bedeutende Topografen im 17. und 18. Jh.

Es soll hier lediglich kurz auf zwei Künstler und deren Werke näher eingegangen werden, die für Österreich vor allem auf den Entstehungszeitraum der Greillensteinschen Topografien bezogen von Bedeutung sind. Für eine weitaus ausführlichere Darlegung zu diesem Thema sei speziell auf die Publikationen von Weninger (1975) und Wawrik/Zeilinger (1989) verwiesen.

1. Matthaeus Merian der Ältere²³

Der Buchhändler, Verleger, Drucker, Kupferstecher und Landschaftszeichner **Matthaeus Merian der Ältere** (1593 Basel -1650 Schwalbach) schuf zusammen mit dem Reiseschriftsteller Martin Zeiller die 31-bändige *Topographia*, die von 1642 bis 1688 in Frankfurt am Main erschienen ist (Matthaeus der Jüngere setzt nach 1650 das Werk des Vaters fort). Die *Topographia Provinciarum Austriacarum oder Beschreibung der fürnembsten Stätt und Plätz in den österreichischen Landen* enthält 166 Ansichten von Nieder- und Oberösterreich, der Steiermark, Kärnten, Krain, und Tirol. In der *Topographia Bavariae* ist das Fürsterzbistum Salzburg mit 5, Vorarlberg in der *Topographia Suevia* mit 3 Ansichten vertreten. Die *Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae* liefert unter anderem auch Veduten aus Böhmen und Mähren. Als Kupferstecher sind neben dem Prager Wenzel Hollar auch Merian selbst sowie seine Söhne Matthaeus Merian der Jüngere und Kaspar Merian zu nennen. Das Vorlagenmaterial für die Werke ging allerdings nur zum kleinsten Teil auf authentische Skizzen zurück.

Merians künstlerisches Werk markiert den Übergang von der typisierten zur individualisierten, perspektivisch naturnahen Stadtansicht und war daher von großer Bedeutung für die nachfolgenden Künstlergenerationen.

²³ Vollmer, H. (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 24, o.O. o.J., S. 412-414; Lexikon der Kunst, 7, 1994, S. 368; Wagner in Wawrik/Zeilinger, Austria Picta, 1989, S. 226.

2. Georg Matthaeus Vischer²⁴

Der Tiroler Pfarrer, Zeichner und Militärkartograph **Georg Matthaeus Vischer** (1628 Wenss/Tirol -1696 Linz) schuf die für Österreich wohl bedeutendsten topografischen Werke. Im Auftrag der österreichischen Stände sollte Vischer nicht nur Landkarten ausarbeiten, sondern auch alle Burgen, Schlösser, Herrschaftshöfe und größeren Städte der Gegenden aufnehmen. Von Tobias Sadler, Andreas Trost und Matthias Greischer in Kupfer gestochen, erscheinen 1672 die niederösterreichische, 1674 die oberösterreichische und 1696 die steiermärkische Landestopografie.

„Auch wenn die Kupferstiche künstlerisch an Merian nicht heranreichen, sind sie gerade durch ihre präzise Gewissenhaftigkeit ein einmaliges Dokument für die Zeit unmittelbar vor den großen baulichen Veränderungen des Barock.“²⁵ Dieser Bemerkung Wagners sei hinzugefügt, dass Vischers Werk im Gegensatz zu Merians insbesondere deshalb von größerer Authentizität zeugen könnte, da der Tiroler die einzelnen dargestellten Orte und Gebäude auf seinen Vermessungsreisen wohl tatsächlich vor Augen gehabt und als ausgebildeter Kartograph das Gesehene auch detailgetreu aufzuzeichnen vermocht haben muss.

²⁴ Schuller, A. L. (Hrsg.): *Topographia Archiducatus Austriae Inferioris Moderna* 1672, Reprint Graz 1976; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 34, S. 416; Wagner in Wawrik/Zeilinger, *Austria Picta*, 1989, S. 227.

²⁵ Wagner in Wawrik/Zeilinger, *Austria Picta*, 1989, S. 227.

IV. Der Aussagewert topografischer Ansichten

In seiner Einleitung zur *Topographia Archiducatus Austriae Inferioris Modernae* von 1672 schreibt Vischer bereits über den Nutzen topografischer Ansichten für den „kluegen Politicus“, den „tapfferen Soldat[en] und Kriegs-Commendant[en]“ sowie den „gewerbsame[n] Kauffmann“²⁶. Damals konnte man tatsächlich ohne genaue Kenntnisse der Geografie des jeweiligen Landes nicht erfolgreich und realistisch Handel betreiben, politisch tätig oder militärisch aktiv sein. Freilich haben „historische“ Ansichten diesbezüglich ihre ursprüngliche Aussagekraft für unsere moderne und geografisch gänzlich erschlossene Welt längst verloren. „Alte Ansichten sind jedoch nicht nur liebenswerte Zeugnisse längst vergangener Zeitläufe (...), sie sind vor allem Dokumente von hohem historischen und topografischen Wert“²⁷. Neben ihrem eigentlichen „Kunstwert“ als Kunstwerk und ihrem „Erinnerungswert“ als Zeugnis der Vergangenheit, können uns Topografien heute noch eine Fülle von Informationen liefern, die sowohl für die Kunstwissenschaft, die Geschichts- und Soziologieforschung als auch für die Denkmalpflege wertvolle dokumentarische Quellen darstellen. Es muss allerdings hinzugefügt werden, dass diese Bilddokumente immer kritisch zu betrachten und zu analysieren sind, da ihnen in jedem Fall auch ein (un)gewisses Maß an künstlerischer Interpretation bzw. Zeitgeschmack anhaftet²⁸.

1. Kunsthistorischer Wert

In erster Linie sind topografische Ansichten wohl Kunstwerke, ihre naheliegendste Bedeutung haben sie daher für die Kunstgeschichte als von Menschenhand geschaffene Artefakte. Durch die Analyse stilistisch-formaler Aspekte der Darstellung kann der Wissenschaftler beispielsweise die Beeinflussung des ausführenden Künstlers durch ein anderes Werk/einen anderen Meister darlegen oder durch Bearbeitungsspuren auch Indizien zur Herstellungstechnik der Werke gewinnen.

2. Historisch-soziologischer Wert

„Alte“ Ansichten stellen außerdem wichtige Bilddokumente für die Geschichtsforschung dar. Sie zeigen – allerdings durch das Auge des Künstlers gefiltert – einen bestimmten Ausschnitt, ein Fragment ihrer Entstehungszeit. Dem Historiker lastet jedoch die Aufgabe an, in der Abbildung zwischen künstlerischer Fiktion und dargestellter Wirklichkeit zu unterscheiden²⁹.

Neben ihrem historisch-dokumentarischen Wert muss man bei topografischen Ansichten auch ihren gesellschaftlichen Hintergrund beachten. Mit den im Barock geschaffenen, häufig nach grafischen Vorlagen gemalten, oft großformatigen topografischen Werken, wollte man zeigen, was man besaß. Diese Ansichten dienten quasi als eine Art „Statussymbol“, das möglichst eindrucksvoll auf den Betrachter wirken sollte³⁰.

²⁶ Einleitung zur *Topographia Archiducatus Austriae Inferioris Modernae*, in Schuller, Reprint *Topographia*, 1976. Siehe auch List, E.: *Die topographische Ansicht am Beispiel niederösterreichischer Städte im 17. u. 18. Jh.*, Dipl.Arbeit., Fakultät für Geistes- u. Kulturwissenschaften, Univ. Wien, 2004, S. 29.

²⁷ Weninger, P.: *Niederösterreich in alten Ansichten. Österreich unter der Enns, Salzburg 1975*, S. 9. (Serie Kulturreferat d. NÖ Landesregierung (Hrsg.): *Österreich in alten Ansichten*, 5)

²⁸ Diese Thematik ist mit jener der Interpretation von Denkmälern nahe verwandt. Siehe dazu Wyss, B.: *Die Erfindung der Vergangenheit*, in Ö BDA (Hrsg.): *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1-2, Wien 1995, S. 5-11.

²⁹ König, *Die Topographische Ansicht*, 2000, S. 11-15. Siehe auch List, Dipl.Arbeit 2004, S. 41-59.

³⁰ Daraus erklärt sich auch die oft besonders großformatig gehaltene Ausführung dieser Gemälde.

3. Denkmalpflegerischer Wert

Topografische Ansichten spielen aber letztlich auch in der angewandten Denkmalpflege eine große Rolle, beispielsweise wenn es um den Rückbau von Gartendenkmälern, die Rekonstruktion einzelner Gebäudeteile³¹ oder die Bestimmung historischer Architekturfarbigkeit geht. Allerdings sind hier für die Entscheidungsfindung von Denkmalpfleger und Restaurator die topografischen Ansichten in den seltensten Fällen allein ausschlaggebend. Eine seriöse Aussage wird erst durch Vergleiche mit durchgeführten Befunduntersuchungen und eventuell vorhandenen schriftlichen Quellen ermöglicht³².

Als Beispiele für nach historischen Ansichten rekonstruierte bzw. rückgeführte Gartenanlagen können jene von Schloss Ernstbrunn und Stift Melk genannt werden³³, sowie das nach Salomon Kleiner rekonstruierte obere Blumenparterre des Schlosses Belvedere in Wien³⁴ oder die 1995 abgeschlossene Rekonstruktion des Kaisergarten in der Kartause Mauerbach³⁵.

Die Ruinen Neuhaus (bei Stubenberg am See, Stmk) und Haimburg (bei Völkermarkt, Kärnten), sowie Schloss Pürstein (OÖ) erhielten aus konservatorischen Gründen neue Dächer entsprechend der auf topografischen Ansichten überlieferten Form³⁶. Der 1961 eingestürzte Turm des Alten Schlosses in Pottenbrunn (bei St. Pölten, NÖ) wurde im Zuge einer umfassenden Restaurierung mit einem Neubau gemäß dem auf G.M. Vischers Stich gezeigten barocken Zwiebelturm versehen³⁷.

³¹ Für Gebäude, die im 20. Jh. Schäden erlitten haben, lösen allerdings nahe liegender Weise Fotografien die gemalten Ansichten als wichtige Dokumente zur Rekonstruktion weitgehend ab. Das wohl prominenteste österreichische Beispiel stellt die Rekonstruktion des in den letzten Tagen des 2. Weltkriegs stark zerstörten Wiener Stephansdomes dar. Unter anderem wurde das Verlegemuster der farbig glasierten Dachziegel nach alten fotografischen Aufnahmen rekonstruiert. Siehe Flieder, V./Loidl, F.: Veröffentlichungen des kirchenhistorischen Instituts, Universität Wien, 3, Stephansdom. Zerstörung und Wiederaufbau, Chronik und Dokumentation, Wien 1967, S. 49-62 und Zehetner, W.: Der Dom brennt! Zum Wiederaufbau des Wiener Stephansdomes, in NÖ Landesregierung (Hrsg.): Denkmalpflege in NÖ, 15, 50 Jahre danach. Kulturgut nach dem Krieg, o.J., S. 36-42.

³² Koller, M.: Zur Farbigkeit der Salzburger Bauten des Johann Bernhard Fischer von Erlach, in Salzburger Barockmuseum (Hrsg.): Barockberichte 18/19, Salzburg 1998, S. 77-87. Ders.: Zur Architekturfarbigkeit des österreichischen Barock: Die Stiftskirche Herzogenburg, in Ö BDA (Hrsg.): Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 3, Wien 1995, S. 204-207.

³³ Auböck, M.: Gartengeschichten – vier Projekte, in NÖ Landesregierung (Hrsg.): Denkmalpflege in NÖ, 5, Gärten. Zwischen Kunst und Natur, S. 35-40.

³⁴ Wehdorn, M.: Das obere Blumenparterre im Garten des Schlosses Belvedere in Wien. Rekonstruktion und Neugestaltung, in Ö BDA (Hrsg.): Ö Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 3-4, Wien 1975, S. 132-139.

³⁵ Der Garten wurde nach der Darstellung einer Kupferstichvorlage von 1675, unterstützt durch gartenarchäologische Grabungen rekonstruiert. Siehe Neubarth/Baumgartner: Der Kaisergarten, in Ö BDA (Hrsg.): Kartause Mauerbach, Wien 1995, S. 19-34

³⁶ Neuwirth, F.: Ruinen – Versuch einer denkmalpflegerischen Annäherung, in NÖ Landesregierung (Hrsg.): Denkmalpflege in NÖ, 12, Burgen und Ruinen. Von Quadern und Mauern, S. 6-10.

³⁷ In diesem Fall handelt es sich um einen Rückgriff auf eine zuvor belegte Form. Der Turm wies vor seinem Einsturz 1961 einen romantisierenden, achteckigen Aufsatz aus dem 19. Jh. auf. Siehe Ö BDA (Hrsg.): Ö Kunsttopografie, 54, Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften, Horn 1999, S. 484.



Abb. 23: Eingestürzter Turm in Pottenbrunn



Abb. 24: Schloss nach Rekonstruktion

Die von Bernardo Bellotto, genannt Canaletto (1721-1780), mit der *camera obscura* konstruierten Veduten des thesesianischen Wien liefern wertvolle Aussagen zur barocken Architekturfarbigkeit der abgebildeten Bauten. Unter anderem belegen sie neben den durchgeführten Baubefunden die zweite Anstrichphase der gelbweißen Fassaden von Schloss Belvedere und Schlosshof³⁸.

Das Beispiel der Stiftsansichten von Herzogenburg - geschaffen von Paul Pothensdorfer vor 1738 (Nordost-Ansicht: Stiftskirche noch gotisch, Turm barockisiert) und 1738 (Südwest-Ansicht: nach barockem Umbau) – „zeigt jedoch, dass die Baugeschichtsforschung bei der Interpretation von scheinbar einwandfreien zeitgenössischen Bilddokumenten sich (...) über die Authentizität derartiger Bildquellen“³⁹ Rechenschaft geben muss. Der Baubefund an Stiftskirche und Westfassade (weiß-blaugrau) stimmte nicht mit der Farbigkeit auf der Nordost-Vedute (weißlich-beigeocker), dafür aber mit jener am Südwest-Gemälde dargestellten überein. Bei der späteren Restaurierung dieser Südwest-Ansicht stellte sich jedoch heraus, dass sich an der westlichen Stiftsfassade Übermalungen aus dem 19. Jh. befanden. Das darunter erhaltene Original von 1738 wies wiederum eine andere Farbigkeit auf⁴⁰.



Abb. 25: P. Pothensdorfer, Ansicht von Herzogenburg,



Abb. 26: Detail der Freilegung

³⁸ Schriftliche Mitteilung von HR Dr. Manfred Koller

³⁹ Koller, M. in Ö BDA (Hrsg.): ÖZKD, 1, Wien 1999, S. 350.

⁴⁰ Ebenda S. 349f und ders. in Ö BDA (Hrsg.): ÖZKD, 3, Wien 1995, S. 206f.

1738, Detail der Westfassade

Das 1826 entstandene Panorama der Stadt Salzburg von Johann Michael Sattler (1786-1847), das so genannte *Sattler-Panorama*, liefert topografisch genaueste Informationen zum Stadtbild Salzburgs und ermöglicht dadurch ebenfalls Rückschlüsse auf die ursprüngliche Architekturfärbigkeit der barocken Bauten⁴¹.



Abb. 27: J. M. Sattler, Panorama der Stadt Salzburg, 1826, Detail

⁴¹ Siehe Anmerkung 32.

C. DIE TOPOGRAFISCHEN ANSICHTEN AUS SCHLOSS GREILLENSTEIN

I. Zur erhaltenen Serie

Die topografischen Ansichten aus Schloss Greillenstein erheben nicht den Anspruch von künstlerisch außerordentlicher Besonderheit oder Qualität – zu diesem Zweck wurden sie auch nicht geschaffen. Ihr Aussagewert bestand zunächst vielmehr in der möglichst vollständigen und getreuen Wiedergabe der abgebildeten Kuefsteinschen Besitzungen – quasi eine Auflistung des Besessenen, eine Aufzählung von Statussymbolen, die Reichtum und Macht repräsentieren sollten. Nicht die einzelnen Gemälde als Kunstwerke an sich waren von Bedeutung, sondern das dargestellte Reale, die Liegenschaften zählten. Heute kommt zu diesem längst vergangenen Repräsentationswert für die Eigentümer der Sammlung vor allem ein hoher nostalgisch-familiärer Wert hinzu. In den Topografien lebt das Kuefsteinsche Erbe weiter, sie sind – wie auch die Familienporträts – als integraler Ausstattungsteil des Schlosses eng mit dessen Geschichte verknüpft und müssen als solcher in Zukunft erhalten bleiben.

Zu den topografischen Leinwandgemälden aus Schloss Greillenstein lassen sich kaum genaue historische Angaben treffen. Es gibt weder einschlägige Hinweise auf ausführende Künstler bzw. Künstlerwerkstätten, noch darauf, seit wann sich die Topografien eigentlich im Schloss befinden. Die erhaltene Serie weist, maltechnisch betrachtet, mehrere voneinander abweichende Gemäldetypen auf. Diese Tatsache lässt auf verschiedene Entstehungszeiträume und/oder auch unterschiedliche „Hände“ schließen.

Nachdem die einzelnen Liegenschaften erst nach und nach in den Besitz der Familie Kuefstein kamen, scheint es denkbar, dass die Gemälde auch in der chronologischen Abfolge der Akquisition angefertigt wurden. Möglich wäre auch, dass einige Gemälde zwar für die Familie Kuefstein, aber nicht eigens für Schloss Greillenstein gemalt, sondern später aus verschiedenen Besitztümern hier zusammengetragen wurden. Ob ursprünglich noch weitere Ansichten zur Serie gehört haben können, lässt sich ebenfalls nicht feststellen⁴².

Wie bereits erwähnt, gehen gemalte Topografien sehr oft auf grafische Vorlagen zurück. Das bot vor allem den Vorteil, dass die Künstler keine Skizzen vor Ort anfertigen mussten und der Herstellungsprozess dadurch erheblich beschleunigt werden konnte. Gleichzeitig verschwand allerdings die künstlerische Individualität der Werke, die nun vom statisch-abstrahierten Charakter der Stichvorlage dominiert wurden. Ein Teil der Ansichten aus Greillenstein ist deutlich an die Kupferstiche aus Georg Matthäus Vischers *Topografia Archiducatus Austriae Inferioris Modernae* von 1672 angelehnt. Die restlichen Gemälde dürften wahrscheinlich ebenfalls nach grafischen Vorlagen⁴³ entstanden sein – Beispiele dazu konnten im Rahmen dieser Arbeit jedoch nur unvollständig erbracht werden.

⁴² Die heutige Serie umfasst bei weitem nicht alle ehemaligen Liegenschaften der Familie Kuefstein, vielleicht haben noch weitere Topografien existiert. Führt man sich vor Augen, welchen Schaden eine (nur) 100jährige Vernachlässigung an den Gemälden verursacht hat, wie in Teil 2, A und B beschrieben, scheint es durchaus denkbar, dass einige Ansichten im Lauf der Zeit zerstört wurden.

⁴³ Nachdem die eigentliche Freilichtmalerei erst im 19. Jh. begann, könnten die ins späte 17. und 18. Jh. datierten Ansichten etwa nach vorhandenen Stichen oder Zeichnungen, die die Künstler eigens von den Objekten anfertigten, im Atelier entstanden sein.

II. Maltechnik

Durch Vergleiche des Stils und der Maltechnik war es möglich, die Topografien aus Schloss Greillenstein in mehrere stilistische Gruppen, unterschiedliche Werkstätten einzuteilen. Dabei spielte neben Aspekten der künstlerischen Ausführung vor allem die Identifizierung der verwendeten Malmaterialien - in Form von naturwissenschaftlichen Untersuchungen der Malschichten - eine entscheidende Rolle.

1. Naturwissenschaftliche Untersuchung der Malschicht⁴⁴

Vorrangiges Ziel der naturwissenschaftlichen Untersuchungen war es, Aufschluss über die Bindemittelnatur und die vom Künstler verwendeten Pigmente zu bringen, sowie Hinweise zur Maltechnik der einzelnen Topografien aus Schloss Greillenstein zu geben. Durch die Identifizierung der verschiedenen Malmaterialien können im Idealfall aber auch die kunsthistorische Datierung und die Einteilung der Gemälde in verschiedene „Werkstattgruppen“ in weiterer Folge belegt und verfeinert werden. Die gewonnenen Erkenntnisse dienen aber auch, ergänzend zur Zustandsbefundung, einer Einschätzung der möglichen (und nicht möglichen) konservatorischen und restauratorischen Eingriffe. Schließlich sollen die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Untersuchungen auch zur Klärung verschiedener Schadensphänomene an den Gemälden beitragen⁴⁵.

1.1. Probenbearbeitung und Untersuchungsmethoden⁴⁶

An ausgesuchten Stellen mehrerer Gemälde wurden Malschichtproben entnommen, die Entnahmestelle schriftlich und fotografisch dokumentiert. Folgende Untersuchungsmethoden wurden angewandt:

- Lichtmikroskopie
- Rasterelektronenmikroskopie
- Mikrochemische Nachweismethoden
- Histochemische Nachweismethoden

Alle durchgeführten naturwissenschaftlichen Untersuchungen wurden mit Betreuung und Unterstützung von VL Dipl.-Ing. Tatjana Bayerová im Ordinariat für Konservierung und Restaurierung durchgeführt. Die Analysen am Rasterelektronenmikroskop wurden von Univ.-Ass. Dipl.-Ing. Rudolf Erlach⁴⁷ vorgenommen.

⁴⁴ Es sei darauf hingewiesen, dass die naturwissenschaftlichen Analysen nur an sehr geringen Probenmengen lediglich einiger Objekte durchgeführt wurden und die Ergebnisse daher keine Allgemeingültigkeit für die Gesamtheit der topografischen Ansichten der Sammlung Greillenstein haben. Vielmehr dienen die gewonnenen Erkenntnisse, ergänzend zur Zustandsbefundung, einer Einschätzung der möglichen (und nicht möglichen) konservatorischen und restauratorischen Eingriffe. Schließlich sollen die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Untersuchungen auch zur Klärung verschiedener Schadensphänomene an den Gemälden beitragen.

⁴⁵ Siehe Teil 3

⁴⁶Nach Bayerová, T./Bayer, K.: Untersuchungstechnisches Praktikum. Skriptum zur Lehrveranstaltung an der Universität für angewandte Kunst Wien, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, 2002.

⁴⁷ Ordinariat für Technische Chemie an der Universität für angewandte Kunst Wien. Leiter o. Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Dr. Alfred Vendl

Anfertigung von Querschliffen⁴⁸

Um den Malschichtaufbau einer Probe zu untersuchen und mittels histochemischer Anfärbungen deren Bindemittelsystem zu bestimmen, muss ein Querschliff der Probe angefertigt werden. Das einzubettende Probenstückchen wird in der Probenform platziert und das Harz eingegossen. Durch mehrmaliges Schleifen und anschließendes Polieren nach der Aushärtung erhält man einen Querschliff.

Anfertigung von Streupräparaten⁴⁹

Eine kleine Menge der zu untersuchende Malschicht wird abgeschabt und auf einem Objektträger platziert. Das Dispergieren der Körner erfolgt mit einer Mischung aus Methylethylketon, Cellosolveacetat und Diacetonalkohol. Die Probe wird anschließend auf 65°C erhitzt, mit einem Deckglas versehen und das Schmelzharz durch Kapillareinwirkung zwischen Objektträger und Deckglas eingesogen.

Lichtmikroskopie⁵⁰

- Im Weißlicht, UV- und Blaulicht: zur Erkennung der einzelnen Schichten der Querschliffe.

Die Betrachtung von Querschliffen im Lichtmikroskop ist Voraussetzung für weitere Untersuchungen. Die Beschreibung von Aussehen, Farbe, Dicke und eventueller Fluoreszenz der einzelnen Schichten und Pigmentkörner im Weißlicht, UV- und Blaulicht liefert meist schon wertvolle Informationen zu Bestimmung der Proben.

- Im Durchlicht, Polarisationslicht: zur Pigmentbestimmung mittels Streupräparaten.

Neben Elementbestimmungen unter dem Rasterelektronenmikroskop und mikrochemischen Nachweisen, kann die Analyse von Streupräparaten helfen, Pigmente zu bestimmen. Dabei werden Morphologie (Form, Größe, Oberflächenstruktur, Homogenität) und optische Eigenschaften (Farbe, Lichtdurchlässigkeit, Isotropie/Anisotropie, Brechungsindex, Doppelbrechung) der Pigmentkörner im Durchlicht, Polarisationslicht (mit gekreuzten und parallelen Polarisatoren) mit denen definierter Standards verglichen.

⁴⁸ Für die Probeneinbettung kamen das Epoxydharz *Araldit M* und der Härter *HY 5162* der Fa. Ciba Geigy, sowie das Polyacrylharz *Spofacryl* der Fa. Spofa Dental zum Einsatz, wobei aufgrund der kürzeren Trocknungszeit und der geringeren Tendenz zur Gilbung dem Polyacrylat der Vorzug gegeben wurde. Zum Schleifen wurden Trockenschleifpapiere der Fa. Struers (Körnung 600, 800, 1000 und 1200) und *Lapping Papers* der Fa. Ciba Geigy (Korngrößen 12 µm, 9 µm, 6 µm und 3 µm) verwendet.

⁴⁹ In Volumsteilen: 4 Methylethylketon, 1 Cellosolveacetat, 1 Diacetonalkohol. Harz zu Einbettung: *Cargille Meltmount*, R.I.= 1,622.

⁵⁰ Mikroskop: *Nikon Eclipse ME 600* (UV-Filter 365 nm, Blaufilter 450-490 nm, Polarisationslicht: mit gekreuzten und parallelen Polarisatoren)

Rasterelektronenmikroskopie (REM)⁵¹

- Zur Elementbestimmung (Flächen- und Spotanalyse).

Bei der Rasterelektronenmikroskopie wird, im Vergleich zur herkömmlichen optischen Mikroskopie, statt dem sichtbaren Licht ein gebündelter Elektronenstrahl mit sehr kurzer Wellenlänge auf die Probe gerichtet. Dadurch werden Untersuchungen bei starker Vergrößerung und sehr hoher Auflösung möglich. Trifft der Elektronenstrahl auf die Oberfläche der Probe, wird dort einerseits elementspezifische Röntgenstrahlung abgegeben, andererseits werden Elektronen zurückgestreut (back scattered electrons) und Sekundärelektronen emittiert. Die Menge der Rückstreuelektronen ist abhängig von der Ordnungszahl der Elemente auf der Probenoberfläche. Je schwerer ein Element, desto heller, je niedriger die Ordnungszahl eines Elements, desto dunkler erschien es am Bildschirm. Die Auswertung der emittierten Röntgenstrahlung ermöglicht qualitative und semiquantitative Angaben über die an der Probenoberfläche vorhandenen Elemente im gemessenen Bereich (Spot- oder Flächenanalyse, SEM-XRD).

Mikrochemische Nachweismethoden

- Zur Bindemittel- bzw. Pigmentbestimmung nach Schramm/Hering⁵².

Mikrochemische Nachweismethoden basieren auf elementspezifischen und gruppenspezifischen Reaktionen. Bindemittelnachweise dienen zur ersten Einordnung und als Hilfestellung für die nachfolgenden histochemischen Nachweismethoden. Elementspezifischen Pigmentbestimmungen ergänzen die REM-Analyse und die Ergebnisse der Polarisationsmikroskopie.

Jeder Versuch wird mit einem Blindtest (nur mit den Reagenzien, ohne Probenmaterial) und einem Standardtest (mit bekannten Vergleichsproben) verglichen.

Folgende Tests wurden durchgeführt:

- Nachweis von Pyrrolderivaten (gruppenspezifische Reaktion für Proteine)
- Test auf alkalische Verseifbarkeit (Nachweis von trocknenden Ölen)
- Reaktion nach Storch/Morawski (Test auf natürliche Harze)

⁵¹ Mikroskop: *Philips XL-30 ESM*

⁵² Schramm, H. P./Hering, B.: Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung, Stuttgart 1995.

*Histochemische Anfärbungen*⁵³

- Zur Bindemittelbestimmung an Querschliffen.

Histochemische Nachweise basieren auf Anfärbungsreaktionen. Einige organische Farbstoffe besitzen bezüglich bestimmter, für Bindemittel charakteristischer Stoffgruppen höhere Affinität chemischer oder physikalischer Bindung (histochemische Reaktion). Bei dieser Nachweismethode kann lediglich die Bindemittelgruppe (Protein, Öl, Naturharz) festgestellt werden, innerhalb dieser Gruppen ist jedoch keine genauere Einteilung möglich⁵⁴.

Wird die Anfärbung an Querschliffen durchgeführt, kann man im Aufsicht die Verteilung der Bindemittel im Malschichtgefüge ablesen.

Folgende Reagenzien wurden angewandt:

- Amidoschwarz AB2 und Ponceau Rot S zur Proteinanfärbung⁵⁵
- Alkana zur Harzanfärbung
- Sudanschwarz zur Ölanfärbung.

Es sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, dass die gewählten mikro- und histochemischen Nachweismethoden nur beschränkt aussagekräftig sind. Wenn das Resultat eines solchen Nachweises scheinbar negativ ist, kann es durchaus sein, dass die Substanz in Form von geringen Beimengungen zum Hauptbindemittel in der getesteten Probe dennoch vorhanden ist, die Nachweisgrenze für den Versuch jedoch unterschritten wurde.

1.2. Ergebnisse

Von mehreren Topografien konnten Malschichtproben entnommen werden. Es handelt sich jeweils um ganze Malschichtpakete. Die Entnahmestellen stammen vor allem aus roten und blauen, bzw. grünen Malschichtbereichen. Vom Vergleich der jeweils verwendeten Rot- und Blaupigmente versprach man sich in unserem Fall Hinweise zur Datierung⁵⁶, aber auch Antworten darauf, ob Gemälde, die „verwandt“ wirken – also scheinbar in ein und derselben Künstlerwerkstatt entstanden sind – auch aus denselben Materialien gefertigt wurden. Die Ermittlung der verwendeten Bindemittel war hingegen vor allem für Fragen konservatorischer und restauratorischer Natur von Bedeutung⁵⁷.

In den weiteren Ausführungen zur Maltechnik sind die relevantesten Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Untersuchungen zusammengefasst. Die detaillierte Auflistung aller Ergebnisse ist in Anhang A nachzulesen.

⁵³ Nach Schramm/Hering, Historische Malmaterialien, 1995; Martin, E.: Some Improvements in Techniques of Analysis of Paint Media, in IIC (Hrsg.): Studies in Conservation, 22, 1977, S. 63-67; Jütte, W.: Mikrochemischer Nachweis natürlicher Harze mit Alkannafarbstoffen in Querschliffen von Malschichtproben, in ISCA (Hrsg.): Wiener Berichte über Naturwissenschaften in der Kunst, 6/7/8, 1989/90/91.

⁵⁴ Wird beispielsweise Protein nachgewiesen, erhält man keine zusätzlichen Informationen darüber, ob es sich etwa um Kasein, Ei oder Glutinleim handelt.

⁵⁵ Da bei rötlichen Schichten (Grundierung, rote Malschicht) aufgrund ihrer Eigenfarbe eine Proteinanfärbung mit Ponceau Rot S nur schwer auswertbar wäre (rote Anfärbung auf rotem Grund), wurde hier auf Amidoschwarz AB2 (blauschwarze Anfärbung) zurückgegriffen.

⁵⁶ Liegt am Original ein Pigment vor, das ein definiertes Entdeckungsdatum/Verbreitungsdatum aufweist, so ist das Gemälde vermutlich danach entstanden.

⁵⁷ Beispielsweise welche Festigungsmedien zur Anwendung kommen können, siehe auch Teil 3.

2. Diskussion zu Maltechnik und möglichen Vorlagen der 14 topografischen Ansichten aus Schloss Greillenstein⁵⁸

2.1. Hochengran

Die topografische Ansicht *Hochengran* zeigt die Festung Hohenkrähen nahe der heutigen Stadt Singen im deutschen Hegau, Baden-Württemberg. Die schwäbische, reichsunmittelbare Herrschaft war von 1683 (Hans Georg IV.) bis 1747 (Johann Ferdinand) im Besitz der Familie Kuefstein⁵⁹.

Im derzeitigen Zustand des Gemäldes lassen sich kaum Aussagen über die künstlerische Ausführung treffen⁶⁰, jedoch existiert eine um 1920 entstandene historische Aufnahme des Gemäldes (vor 1920 entstanden), auf der Teile der Darstellung noch einigermaßen gut lesbar sind.



Abb. 28: *Hochengran*, Ausschnitt



Abb. 29: hist. Aufnahme, vor 1920

Die Darstellung ist nicht auf die Festung beschränkt, sondern zeigt auch die umliegende Landschaft. Im unteren Bildteil sind am Fuße des Berges eine kleine Siedlung und dahinter möglicherweise ein Fluss mit einer Holzbrücke zu erkennen. Von der Ebene führt ein Weg serpentin förmig auf den bewaldeten Berg hinauf. Befestigungsmauern sind am linken Bergrücken und an der Baumgrenze zu erkennen. Die eigentliche Festung sitzt am felsigen Gipfelplateau. Der Felsen wirkt kahl und trägt in dunkler Farbe die Betitelung „hochen-gran“.

So weit zu beurteilen, ist die künstlerische Ausführung sehr schlicht gehalten, es gibt kaum malerische Details. Die Landschaft ist nur grob angelegt, ohne starke perspektivische Kontraste zwischen Vorder- und Hintergrund. Größten Wert wurde hingegen auf die Darstellung der Festungsanlage und des Anstiegsweges gelegt.

⁵⁸ Die hier im Anschluss wiedergegebenen fotografischen Abbildungen der Ansichten aus Greillenstein wurden digital überarbeitet, um die Lesbarkeit der teilweise bis zur Unkenntlichkeit degradierten Darstellungen zu optimieren. Die Topografien Grienav, Thallhamb und Limpach sind jeweils in Zwischenstadien der Restaurierung wiedergegeben. Zum Vergleich werden in Teil 2, A fotografische Aufnahmen des Zustandes zum Zeitpunkt der Bestandsaufnahme gezeigt.

⁵⁹ Kuefstein, Studien zur Familiengeschichte, 4, 1928, S. 18 und 134.

⁶⁰ Siehe Teil 2, A, III, 9.

Ein ähnliches Motiv findet sich bei Matthaeus Merian um 1643. Der Kupferstich zeigt die Festung Hohentwiel. Auch hier steht die uneinnehmbare Lage der am Felsen gelegenen Festung, zu der ein schmaler Weg führt, im Vordergrund. Im Hintergrund sind die Umrisse weiterer Festen zu sehen⁶¹.



Abb. 30: M. Merian, Hohentwiel, Topographia Suevia, 1643

Die Malerei besteht aus (stark ölhältiger) Ölharzfarbe über einer vor allem ölgebundenen, rot pigmentierten Grundierung. Es lassen sich Smalte, Bleiweiß, Ocker, Mennige und Kohlschwarz nachweisen. Die Pigmentierung ist in Malschicht wie Grundierung sehr grob und unregelmäßig (Korngrößen bis 30 µm) und weicht dadurch in ihrem Aussehen stark von den restlichen Topografien ab. Sowohl die nicht besonders detailreich gestaltete Ausführung als auch die grobe Pigmentierung der Malschicht (mit Smalte, einem kostengünstigen⁶² Blaupigment) weisen auf einen ökonomischen Malprozess hin. *Hochengran* ist vermutlich im späten 17., oder frühen 18. Jh. entstanden.

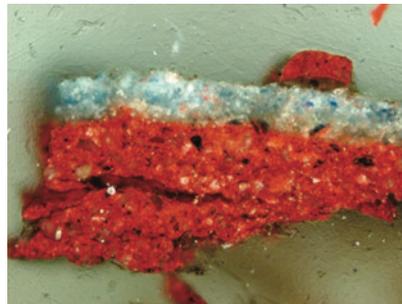


Abb. 31: EG 31/01-Pr 1, Aufsicht 10×

⁶¹ Der Hohentwiel liegt dem Hohenkrähen geografisch genau gegenüber, ist auf dem Stich aber nicht zu sehen.

⁶² Im Vergleich zu den wesentlich teureren Pigmenten Indigo, natürliches Ultramarin oder Azurit.

2.2. Feinvelld und Burgschleinitz

Feinvelld

Die Ansicht *Feinvelld* stellt den ältesten Besitz der Kuefstein, Feinfeld bei Röhrenbach dar. Die Burg wurde bereits 1414 von Hans Jacob⁶³ erworben, befand sich bis Anfang des 20. Jhs. in der Familie und ist als Ruine heute noch erhalten.

Aufgrund des Erhaltungszustandes des Gemäldes ist die Darstellung kaum lesbar⁶⁴. Der Himmel nimmt etwas weniger als die Hälfte des Bildes ein. Am Fuße eines Hügels liegt die Siedlung mit der Festung. Das halbrund angelegte Gebäude weist einen großen und einen kleineren Turm mit zeltartigem Walmdach auf. Rechts neben der Festung ist die Ansicht mit „feinvelld 88“ betitelt und datiert. Details im dunkel ausgeführten Hintergrund sind nur schlecht zu erkennen.

Zu Feinfeld existiert eine topografische Ansicht von Vischer, die allerdings eine andere Seite des Gebäudes darstellt und auch den halbrunden Charakter der Anlage nicht wiedergibt. Der Titel des Stiches wurde ebenfalls anders geschrieben⁶⁵. Als mögliche Vorlage scheidet der Stich von Vischer daher aus.



Abb. 32: *Feinvelld*, Ausschnitt

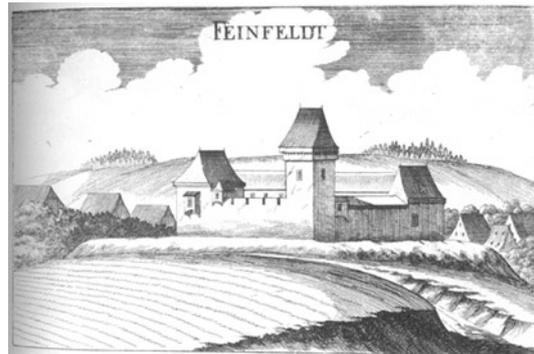


Abb. 33: G.M. Vischer, Feinfeldt, 1672

⁶³ Kuefstein, Studien zur Familiengeschichte, 1, 1908, S. XXII.

⁶⁴ Siehe Teil 2, A, III, 13.

⁶⁵ Bei Vischer „FEINFELDT“ statt „feinvelld“.

Burgschleinitz

Die Topografie *Burgschleinitz* zeigt das ehemalige Wasserschloss im gleichnamigen Ort bei Horn, welches 1624 von Hans Jacob erworben wurde und sich mit Unterbrechungen bis in die 30er Jahre des 20. Jhs. im Besitz der Familie Kuefstein befand.

Zentral erhebt sich die auf einem Felsen gelegene, mit hohen Zinnen befestigte Anlage in einem teichartig angelegten Wassergraben. Eine hölzerne Zugbrücke links führt zu einem Meierhof. Im Hintergrund befinden sich lang gestreckte Hügel, mehrere Baumgruppen sind zu sehen. Die rosa-beige Färbung des Himmels darüber deutet auf eine Morgenstimmung hin. Links neben der Festung ist das Gemälde mit „16 burgschleinitz 88“ betitelt und datiert. Auch bei dieser Ansicht sind vor allem Details des dunklen Hintergrundes aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes⁶⁶ nur schwer zu erkennen. Ersichtlich ist jedoch, dass auf eine detailreiche Wiedergabe der Architektur besonders viel Wert gelegt wurde. Deutlich ist die Form der Fenster und Kamine beschrieben, markant auch die hinter dem Dach des Hauptgebäudes hervorstechende Turmspitze. Die umgebende Landschaft ist hingegen, soweit zu beurteilen, ähnlich rasch durchgestaltet worden wie bei *Feinvell*⁶⁷.

Vischer brachte 1672 in seiner *Topographia* ebenfalls einen Kupferstich zu Burgschleinitz heraus. Wie schon bei *Feinvell* zeigt die Ansicht jedoch eine andere Seite und die Skription der Betitelung stimmt ebenfalls nicht überein⁶⁸. Auch hier scheint Vischer nicht als Vorlage fungiert zu haben.



Abb. 34: *Burgschleinitz* Ausschnitt



Abb. 35: G.M. Vischer, *Burgschleinitz*, 1672

⁶⁶ Siehe Teil 2, A, III, 14.

⁶⁷ Vgl. deutlich sichtbarer Pinselduktus im Hügelbereich

⁶⁸ „BVRGSCHLEINIZ“ gegenüber „burg schleinitz“ am Gemälde

Feinvelld und *Burgschleinitz* weisen signifikante Übereinstimmungen in der Art der Darstellung (Ausführung der baulichen Details, Hintergrund, Beschriftung) auf. Der bei *Feinvelld* gewählte Ausschnitt, sowie das Format erinnern stark an *Reingers*, nicht jedoch die formale Ausführung. *Burgschleinitz* wurde hingegen als großes Querformat gemalt, die dargestellte Burg wirkt im Vergleich zu *Feinvelld* gegenüber der Landschaft viel imposanter - vermutlich weil sie es auch tatsächlich war. Bei beiden Topografien konnten bislang noch keine naturwissenschaftlichen Untersuchungen durchgeführt werden, Übereinstimmung im Malmaterial ist aber zu erwarten.

Die vorhandene Datierung von *Burgschleinitz* („1688“) dürfte auch für *Feinvelld*⁶⁹ gelten, genauso wie die Abstammung aus ein und derselben Werkstatt. Obwohl beide Gemälde unmittelbar nach dem Erscheinen der *Topographia* (1672) entstanden sind, wurden sie nicht an Vischer angelehnt gemalt. Möglicherweise waren die Stiche dem ausführenden Künstler zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt.

⁶⁹ Angaben in der Familienchronik zufolge wird das Gemälde *Feinvelld* auf 1588 datiert, was zu früh erscheint. Das in der österreichischen Kunsttopographie als Entstehungszeitraum angegebene 18. Jh. wirkt allerdings zu spät, wenn man die unvollständige Datierung „88“ am Gemälde berücksichtigt. Die maltechnisch sehr ähnlich ausgeführte Ansicht *Burgschleinitz* trägt die Datierung „1688“, was auch für *Feinvelld* realistisch wirkt.

2.3. Schaurstein

Die Ansicht *Schaurstein* stellt die Kampburg Schauenstein nahe Krug bei Pölla dar, die 1576 von Hans Georg III. erworben wurde und bis heute im Besitz der Familie Kuefstein geblieben ist. Die Burg diente ursprünglich zur Befestigung der Grenze gegen Böhmen und wurde 1672 zerstört⁷⁰.

Das Gemälde zeigt die Ruine aus nächster Nähe. Mittig ist der steil abfallende Felsen mit der darauf befindlichen romanischen Höhenburg dargestellt. Den oberen Teil des Formats nimmt Himmel ein, im unteren Teil des Gemäldes fließt der Kamp. Vegetation ist nur spärlich vorhanden, am rechten Bildrand dient eine Baumkrone als Repoussoir. Etwas darunter, knapp über dem Fluss ist die Beschriftung „schaurstein“ zu sehen. Die Beschreibung der Architektur scheint auch hier im Vordergrund zu stehen. Zentral erhebt sich der mächtige, sechsstöckige Bergfried⁷¹ zwischen den hohen Umfassungsmauern. Es ist schwierig festzustellen, inwieweit die Details durch den schlechten Erhaltungszustand der Topografie verunklärt werden⁷².

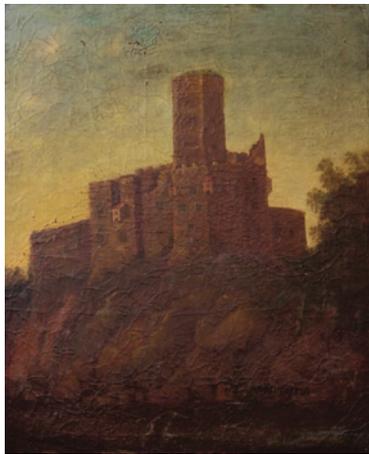


Abb. 36: *Schaurstein*, Ausschnitt



Abb. 37: G.M. Vischer, *Schaunstein*, 1672

⁷⁰ Ö BDA, Dehio-Handbuch, Niederösterreich nördlich der Donau, 1990, S. 615-616.

⁷¹ Dass der Bergfried eigentlich fünfeckig ist, ist am Gemälde nicht zu erkennen.

⁷² Siehe Teil 2, A, III, 12.

Zu diesem Gemälde ist keine Vorlage bekannt. Der zugehörige Stich von Vischer zeigt eine ganz andere Ansicht der Burg mit wesentlich mehr Landschaft. Zu Schauenstein existiert aber auch ein kolorierter Stich von Anton Köpp von Felsenthal aus 1814, auf der die Burg bereits stark zerstört ist. Demnach könnte das Gemälde noch den relativ unversehrten Zustand von 1672 zeigen. Derzeit konnten noch keine naturwissenschaftlichen Untersuchungen durchgeführt werden, somit ist keine genauere Datierung möglich.



Abb. 38: A. Köpp v. Felsenthal, Schauenstein, 1814

2.4. Limpach, Grienu, Rässing, Reingers, Reizenschlag, Thallhamb und Pottenbrunn

Die Ansichten *Limpach*, *Grienu*, *Rässing*, *Reingers*, *Reizenschlag*, *Thallhamb* und *Pottenbrunn* wurden eindeutig nach G.M. Vischers korrespondierenden Kupferstichen aus der *Topographia Archiducatus Austriae Inferioris Modernae* von 1672 gemalt. Dieser Gemäldetyp zeigt im Gegensatz zu Hochengran bedingt durch Vischers Vorgaben weitaus weniger Landschaft. Hauptaugenmerk wird auf die Architektur gelegt. Sowohl die einzelnen Gebäudedetails als auch die Skription des jeweiligen Titels (in Großbuchstaben) stimmen größtenteils mit den Vorlagen überein. Bis auf zwei Ausnahmen sind bei den Topografien lediglich einige wenige malerische Abweichungen zu notieren. Aufgrund von maltechnischen und formalen Vergleichen kristallisieren sich vier Untergruppen heraus – je aus unterschiedlichen Händen.

Grienu und Reizenschlag

Die Topografien *Grienu* und *Reizenschlag* wirken neben nahezu gleichen Bildträgerformaten vor allem in ihrer Ausführung sehr ähnlich. Wahrscheinlich handelt es sich auch um denselben Künstler.

Die Orientierung an der Stichvorlage scheint sehr genau, selbst im Hintergrund gibt es kaum Abweichungen. Lediglich die Betitelung befindet sich nicht wie bei Vischer mittig im Himmel – der gut die Hälfte des Formates einnimmt und bei beiden Beispielen sehr ähnlich ausgeführt ist – sondern im linken unteren Eckbereich.

Grienu zeigt das ursprüngliche Wasserschloss Grünau bei Waidhofen an der Thaya, NÖ. Das Anwesen kam 1678 unter Hans Georg IV.⁷³ in die Familie Kuefstein. Bis wann es im Besitz war, ist nicht überliefert. Die Schlossanlage ist in ihrer im 19. Jh. stark veränderten Form heute noch erhalten und befindet sich derzeit in Privatbesitz⁷⁴.

Dargestellt sind das zweistöckige Schlossgebäude im rechten und drei Nebengebäude im linken Bildteil. Vor dem Schloss liegt ein Teich, die Anlage wird von einer Ummauerung mit Tor und einem Zaun umgeben. Unter dem mit luftigen Wolken durchzogenen Himmel sind im Hintergrund bewaldete Hügel zu erkennen. Hinter den Nebengebäuden und rechts vom Schloss verläuft Wald, das Ufer ist ebenfalls begrünt. Licht fällt von schräg vorne rechts auf die Szene, möglicherweise ist ein Sonnenaufgang dargestellt, wie auch der zart gelbliche Streifen über den Hügeln vermuten lässt.

⁷³ Kuefstein, Studien zur Familiengeschichte, 4, 1928, S. 16.

⁷⁴ Ö BDA, Dehio-Handbuch, Niederösterreich nördlich der Donau, 1990, S. 367-368.



Abb. 39: *Grienu*, Ausschnitt, während Restaurierung



Abb. 40: G.M. Vischer, *Grienu*, 1672

Die am Stich von *Grienu* zu erkennende Wasservogelfamilie ist am Gemälde mit akribischer Genauigkeit wiedergegeben⁷⁵, genauso wie die feinteilig gestaltete Turmuhr. Gut zu erkennen sind architektonische Details, wie die Rustika an den Ecken der Schlossfassade, die Gestaltung der Fenster (Leibungen und Kreuze sind zu erkennen), aber auch Dachgauben und Kamine. Die bei Vischer angedeuteten Fassadenschäden übertrug der Künstler mit roter Farbe, die am hellen Grundton zunächst wie „verwischte Grundierung“ wirkt, aufs Gemälde⁷⁶. Die Form des Zwiebelturmes ist jedoch im Vergleich zu Vischer etwas länglich in die Höhe gezogen. Es handelt sich um eine nachträgliche künstlerische Veränderung, ein *Pentiment*, wie mit Infrarot-Untersuchungen nachgewiesen werden konnte⁷⁷. Gegenüber der Vorlage sind die Kamine proportional zum Turm wesentlich kleiner ausgeführt, die Fenster stehen aufgrund ihrer größeren Ausführung enger.

⁷⁵ Gegenüber Vischer fehlt allerdings ein Vogel.

⁷⁶ Es sollte vermutlich das durchscheinende Ziegelmauerwerk dargestellt werden. Vgl. dazu *Reizenschlag* und *Thalhamb*.

⁷⁷ Siehe Teil 3, I, 4

Reizenschlag stellt den ehemaligen Adelssitz im heutigen Reizenschlag bei Gmünd dar. Ab 1696 war er in Besitz von Hans Georg IV. von Kuefstein⁷⁸, das Datum der Veräußerung ist nicht bekannt. An Stelle des ehemaligen Baus steht heute ein Kleinhaus mit umgebenden Wall- und Grabenresten⁷⁹.

Das zweistöckige Schloss steht auf einem Ziegelfundament in einem rundum bepflanzten Wassergraben. Ein kleiner Holzsteg führt über den Graben auf die rechte Seite zu dem u-förmig angelegten Wirtschaftsgebäude⁸⁰. Die Perspektive ist leicht nach oben gerückt, der Horizont des Betrachters liegt etwa auf Höhe der bewaldeten Hügel im Hintergrund. Außer einigen Büschen gibt es rund um den Komplex kaum Vegetation. Wie bei dem Pendant fällt auch hier das Licht von schräg rechts vorne ein. Die Himmelpartie weist große Ähnlichkeit mit der Ausführung bei *Grienau* auf, der helle Streifen am Horizont suggeriert ebenfalls eine Morgenstimmung. Als definierte Architekturelemente sind Risalite und Fensterleibungen, sowie Gauben und Kamine deutlich zu erkennen. Im Stich ange deutete Schäden an der Fassade wurden ähnlich wie bei *Grünau* im Gemälde umgesetzt. Gegenüber der Vorlage sind lediglich die Kamine etwas zierlicher, die Fenster etwas größer gestaltet als bei Vischer.



Abb. 41: *Reizenschlag*, Ausschnitt



Abb. 42: G.M. Vischer, *Reizenschlag*, 1672

⁷⁸ Kuefstein, *Studien zur Familiengeschichte*, 3, 1915, S. 378.

⁷⁹ Ö BDA, *Dehio-Handbuch, Niederösterreich nördlich der Donau*, 1990, S. 962.

⁸⁰ Das Nebengebäude sitzt wie schon bei Vischer nicht vollständig am Blatt, sondern ist an der rechten Seite beschnitten.

Die als Bildträger verwendete Leinwand scheint in beiden Fällen vom selben Ballen zu stammen, die Naht verläuft bei den nahezu quadratischen Formaten an exakt derselben Stelle⁸¹. Auch Spannrahmen und Nagelung wirken ähnlich. Gemalt wurde mit (stark ölhaltiger) Ölharzfarbe über einer rot pigmentierten, ölgebundenen Grundierung mit geringen Proteinzusätzen. Bei beiden Objekten fanden Bleiweiß, Kohlschwarz, Ocker, Mennige, grüne Erde, Smalte und Indigo Verwendung. Die sehr ähnliche künstlerische Ausführung unterstützt zusammen mit den Übereinstimmungen bezüglich der Malmaterialien die Annahme, dass es sich bei *Grienau* und *Reizenschlag* um denselben Künstler handelt⁸². Die Tatsache, dass mit teurem Indigo gemalt wurde, legt als Entstehungszeitraum die Zeit vor der Verbreitung des wesentlich kostengünstigeren Preußischblaus, etwa ab dem 2. Viertel des 18. Jhs., nahe⁸³.

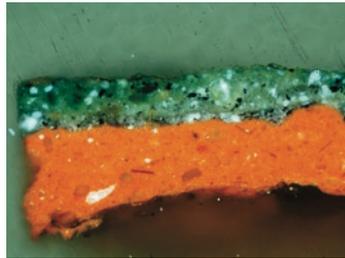


Abb. 43: G 24/03-Pr 4, Auflicht 20×

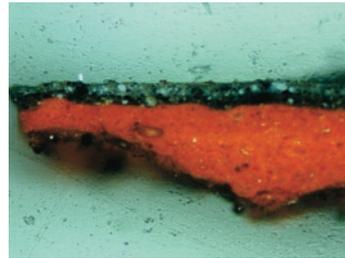


Abb. 44: EG 24/02-Pr 2, Auflicht 10×

⁸¹ Die Naht verläuft senkrecht. Die beiden Leinwandstücke wurden zuerst vernäht und dann zwei nahezu quadratische Formate daraus geschnitten. Zur genaueren Beschreibung des Bildträgers siehe Teil 3, I, 2.

⁸² Warum gerade *Grienav* und *Reizenschlag* als Pendants gefertigt worden wären geht aus der Familienchronik nicht eindeutig hervor.

⁸³ Kühn, H.: Farbmateriale. Pigmente und Bindemittel, in Reclam, P. (Hrsg.): Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 1, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1988, S. 7-54

Pottenbrunn, Rässing und Thallhamb

Die Ansichten von *Pottenbrunn*, *Rässing* und *Thallhamb* sind in ihrer Ausführung ebenfalls vergleichbar. Die Darstellung ist abermals sehr vorlagengetreu, bei den drei Gemälden findet sich die Betitelung mittig im Himmel wie bei Vischer. Übereinstimmungen in der Darstellung der Himmelpartie und des Hintergrundes lassen bei *Thallhamb* und *Rässing* auf denselben Autor, wie auch den gleichen Entstehungszeitraum schließen. *Pottenbrunn* stammt vermutlich aus einer anderen Hand, aber vermutlich dennoch aus derselben Werkstatt. Möglicherweise stammen sie aus demselben Atelier wie *Grienau* und *Reizenschlag*.

Pottenbrunn zeigt das renaissancezeitliche Wasserschloss mit der im Kern mittelalterlichen Burg in der gleichnamigen Statuarstadt bei St. Pölten. Es war von 1703 bis 1782⁸⁴ im Besitz der Kuefstein und ist nach mehreren Umbauten und Restaurierungen heute noch erhalten⁸⁵.



Abb. 45: *Pottenbrunn*, Ausschnitt

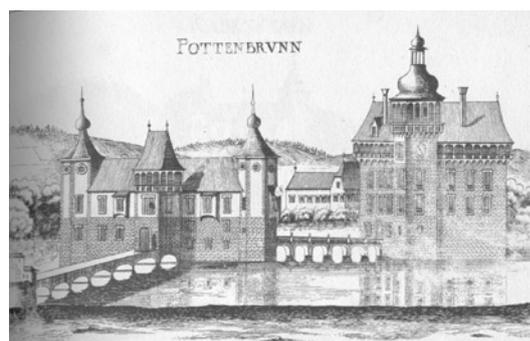


Abb. 46: G.M. Vischer, *Pottenbrunn*, 1672

⁸⁴ Ö BDA, *Ö Kunsttopographie*, 54, 1999, S.482.

⁸⁵ Ö BDA, *Dehio-Handbuch, Niederösterreich südlich der Donau*, 2003, S. 1707-1709.

Die komplexe Schlossanlage füllt nahezu das gesamte Format aus, sie ist von einem Wassergraben umgeben, in dem sich die Fassade widerspiegelt. Von der Burg zur rechten führt eine steinerne Brücke zur jüngeren Anlage auf der linken Seite und von dort aus eine zweite Brücke bis zum Ufer im linken unteren Eckbereich, wo die Darstellung – wie auch auf der Vorlage – beschnitten ist. Im Hintergrund ist neben der Bepflanzung des Ufers auch ein Nebengebäude zu erkennen, dahinter verlaufen begrünte Hügel. Das Sonnenlicht fällt von links oben ein, große weiße Wolkengebilde nehmen den Himmel mit dem Titel des Bildes, „POTTENRBRVNN“, ein. Die bei Vischer deutlich zu erkennende Oberflächenquaderung ist am Gemälde andersfarbig (grau) gestaltet und steht dadurch im starken Kontrast zur übrigen, hellen Fassade. Abweichungen von Vischers Vorlage finden sich in einigen architektonisch-perspektivischen Details. Vor allem der Turm wirkt am Gemälde imposanter, die umlaufende Galerie höher, der barocke Zwiebelhelm kugeliger. Die Kugelspitzen wirken größer und ovaler. Die Fenster stehen aufgrund der größeren Ausführung wieder etwas enger.

Die in *Rässing* dargestellte Burg lag in der Ortschaft Kapelln/St. Pölten und kam 1715 durch den Erwerb von Johann Carl Jacob Eusebius in die Familie Kuefstein, 1798 wurde sie von Maria Francisca wieder verkauft⁸⁶. Der Abbruch der heute nicht mehr erhaltenen Anlage geschah vermutlich vor 1815⁸⁷.



Abb. 47: *Rässing*, Ausschnitt



Abb. 48: G.M. Vischer, *Rässing*, 1672

⁸⁶ Kuefstein, *Studien zur Familiengeschichte*, 4, 1928, S. 154. und 159.

⁸⁷ www.kapelln.gv.at/kapelln/KGs/rassing.htm

Die Topografie zeigt die vierflügelige Anlage, wie auch am Stich von der Seite aus gesehen, mit vorgelagertem Zwiebelturm mit Laterne und Turmuhr. Das Gebäude wird von einer mit Ecktürmen befestigten Mauer umschlossen. Rechts davor liegt die Siedlung mit Kirche⁸⁸. Vor dem Ort verläuft ein Fluss, das Ufer wird durch einen hölzernen Zaun abgegrenzt⁸⁹. Unmittelbar im Vordergrund ist als Repoussoir gerade noch das andere Flussufer mit spärlicher Vegetation zu sehen. Der Hintergrund wird von fast bläulichen, halbkugeligen Hügeln mit auffallend streifiger Textur dominiert, die abgesehen von einigen kronenartig aufgesetzten Waldflächen sehr kahl wirken. Diese Musterung findet sich auch auf der grafischen Vorlage wieder, möglicherweise sollen hier beackerte Felder suggeriert werden. Das restliche Format nimmt der Himmel ein, mittig steht die Betitelung „RÄSSING“. Am Horizont liegt ein breiter, monoton gelber Streifen⁹⁰. Vermutlich ist wie schon bei *Reizenschlag* und *Grienau* eine Morgenstimmung dargestellt.

Auch bei *Rässing* sind fein ausgeführte Architekturdetails zu sehen (Fensterkreuze, Turmuhr, Rustika, Portal), gegenüber Vischer fällt erneut die Veränderung der Proportionen und Form der Turmspitzen auf (höher und spitzer zulaufend, die darunter liegenden Zwiebeln weniger flach, der Kirchturm ist gegenüber dem Schlossturm merklich kleiner).

⁸⁸ Schloss- und Kirchturm haben beide ein leuchtend rotes Dach, vermutlich eine Mennige-Abmischung mit Bleiweiß.

⁸⁹ Die malerische Umsetzung der am Stich deutlich zu erkennenden steilen Uferböschung wirkt am Gemälde nicht ganz gelungen.

⁹⁰ Zwischen den Abdrücken der Pinselborsten im alla prima gemalten Himmel ist Grundierung sehen. Die Tatsache aber, dass das Dunkelrot heute in diesem Ausmaß durch die Darstellung scheint, ist vermutlich vor allem auf frühere, starke Reinigungsmaßnahmen zurückzuführen.

Die auf *Thallhamb* zu sehende Anlage stellt Schloss Thalheim bei Kapelln dar. Die Herrschaft wurde 1716 von Johann Carl Jacob Eusebius von Kuefstein erworben und 1798 unter Maria Francisca wieder veräußert⁹¹.



Abb. 49: *Thallhamb*, Ausschnitt, während Restaurierung



Abb. 50: G.M. Vischer, *Thallhamb*, 1672

Am Gemälde ist zentral das dreigeschossige Wohnschloss mit Anbau zu sehen, davor ein weitläufiger Innenhof, der von lang gestreckten Wirtschaftsbauten gesäumt wird. An der linken Seite schließt eine Kapelle mit Zwiebelturm an. Etwas davor ragt das Zwiebeldach eines zweiten, wesentlich niedrigeren Turms aus dem die Anlage umgebenden Wäldchen hervor. Auf der gegenüberliegenden Hofseite erhebt sich ein dritter Zwiebelturm (mit Laterne). Frontseitig wird der Hof durch eine bedachte Einfriedung mit Arkadenelementen abgeschlossen. Rechts davon liegt eine barocke Gartenanlage mit geometrisch-ornamental bepflanzten Beeten, rechteckige Beete setzen sich im Vordergrund fort. Wie schon bei *Rässing* ist im Hintergrund ein fast bläulicher (hier etwas flacherer) Hügel mit auffälligen Streifenstrukturen und Bewaldung zu sehen, darüber ein den Übergang zum betitelten wolkigen Himmel markierender zartgelber Morgen-dämmerungshorizont.

⁹¹ Siehe Anmerkung 86.

Die einzelnen, am Gemälde beschriebenen Architekturelemente sind bis auf die bereits bekannten Veränderungen der Fenster⁹² und kleinere Details⁹³ erneut sehr vorlagengetreu (erkennbare Rustika an der Schlossfassade, Form der Dächer, Gauben und Kamine). Das durch Schäden in der Architekturoberfläche sichtbare Ziegelmauerwerk ist – wie schon bei *Grienau* und *Reizenschlag* – mit roter Farbe angedeutet, die ins Weiß der Fassade übergeht. Den markantesten Unterschied zur Vorlage stellt die am Gemälde eingeführte Gartenanlage dar, die am Kupferstich nur in Form der einfachen Quaderung im Vordergrund vorhanden ist. Deutlich fällt auch die Verkürzung des Blickwinkels gegenüber Vischer auf, vermutlich dadurch entstanden, dass die querformatige Vorgabe des Stiches am Gemälde auf ein Hochformat übertragen wurde.

Pottenbrunn fällt durch sein großes Querformat in dieser Dreiergruppe heraus. Bei *Pottenbrunn* und *Rässing* verläuft die Naht allerdings auf derselben Höhe⁹⁴, wodurch bei diesen Objekten die Verwendung von ein und demselben zusammengenähten Leinwandstück in Frage käme. *Thallhamb* scheint hingegen aus einem anderen Stück gefertigt worden zu sein, weist allerdings mit *Rässing* starke Übereinstimmungen in der Ausführung der Darstellung (vor allem des Hintergrundes) auf. Daraus würde sich für *Rässing* und *Thallhamb* trotz Formatunterschied derselbe Künstler, für *Pottenbrunn* ein anderer Künstler aus derselben Werkstatt ergeben.

Als Malmaterial diente auch in dieser Gruppe (stark ölgebundene) Ölharzfarbe über einer rot eingefärbten, vor allem ölgebundenen Grundierung mit teils geringen Proteinzusätzen. Von den verwendeten Pigmenten (Bleiweiß, Ocker, Mennige, Indigo, Preußischblau und Kohlenschwarz) ermöglicht Preußischblau eine Datierung etwa in das 2. Viertel des 18. Jhs.⁹⁵ Die Besitztümer *Thallhamb* und *Rässing* wurden von den Kuefstein unmittelbar nacheinander erworben und anschließend mit dem Besitz *Pottenbrunn* zu einer Herrschaft vereint. Es könnte daher angenommen werden, dass die drei Topografien *Pottenbrunn*, *Rässing* und *Thalheim* nach dieser etwa um 1716 erfolgten Zusammenlegung gemalt wurden.



Abb. 51: EG 16/01-Pr 2, Auflicht 10×

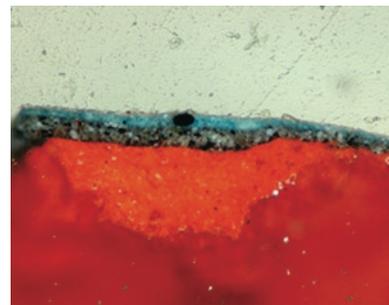


Abb. 52: EG 20/02-Pr 2, Auflicht 10×

⁹² Die Fenster sind größer und dadurch enger stehend, die Kreuze sichtbar.

⁹³ Die Zwiebeltürme wirken schlanker, bei der Kapelle fehlt die bei Vischer dargestellte Wetterfahne an der Spitze.

⁹⁴ Bei *Rässing* und *Pottenbrunn* verläuft die Naht waagrecht, daher haben beide Gemälde dieselbe Höhe.

⁹⁵ Preußischblau konnte an den entnommenen Proben nur in *Pottenbrunn* nachgewiesen werden. Geht man allerdings davon aus, dass *Rässing*, *Thallhamb* und *Pottenbrunn* um dieselbe Zeit gemalt wurden, stimmt die Datierung für alle drei Gemälde. Ansonsten wären *Rässing* und *Pottenbrunn* davor zu datieren.

Limpach

Limpach ist eine Ansicht des ehemaligen Herrenhauses in Limpach bei Schweigergers/Zwettl, das 1708 von Maria Francisca erworben wurde und bis 1752 im Besitz der Familie war⁹⁶.

Das dreigeschossige Herrenhaus mit Zwiebelturm steht mit mehreren, links davon gelegenen Nebengebäuden in umgebender Waldlandschaft. Im Hintergrund sind Berge zu erkennen. Ein kleiner Weg führt vom umzäunten Anwesen zu einer kleinen Holzbrücke über den Bach im Vordergrund. Als Repoussoir dienen pflanzliche Elemente, die die starke perspektivische Verkürzung verdeutlichen. Der Himmel wird von mehrfarbigen Wolken durchzogen. Licht fällt von rechts oben auf das Bild - an der Fassade ist deutlich der diagonal verlaufende Schlagschatten zu erkennen.



Abb. 53: *Limpach*, Ausschnitt, während Restaurierung



Abb. 54: G.M. Vischer, *Limpach*, 1672

⁹⁶ K. K. Zentral-Kommission, Österreichische Kunsttopographie, 8, Wien 1911, S. 347.

Auffallend in der durch Vischer inspirierten Gemäldegruppe ist, dass das Gemälde *Limpach* in der Darstellung viel stärker von der Vorlage abweicht als die vorigen Beispiele. Auch in der künstlerischen Ausführung lassen sich hier deutliche Unterschiede erkennen. Durch Licht- und Schattenelemente, stärker eingesetzte Farbgestaltung und individualisierende Details (differenzierte Wolkengebilde, Schornsteinrauch, ruhige Waldlandschaft mit vorbeiplätscherndem Bach) wirkt das dargestellte Motiv weniger plakativ, aber gleichzeitig weitaus individueller und lebendiger als seine Geschwister. Die Genauigkeit der wiedergegebenen Details tritt gegenüber der viel freier gestalteten Landschaftsdarstellung zurück. Dennoch stimmt der gewählte Ausschnitt mit dem Kupferstich deutlich überein, die wichtigsten architektonischen Elemente bleiben nachvollziehbar (Rustika, Form des Turmes⁹⁷ und der Fenster).

Dem Autor von *Limpach* fällt in der von Vischer inspirierten Gruppe im Gegensatz zu den übrigen, eher handwerklich-plump ausgeführten Ansichten wohl die künstlerisch qualitativste Hand zu. In Bezug auf die verwendeten Malmaterialien kann zwischen *Limpach* und den restlichen Gemälden kaum ein Unterschied ausgemacht werden. Auffällig ist jedoch, dass dieses Format im Gegensatz zu den restlichen Ansichten der Gruppe 2 Nähte aufweist⁹⁸. Es handelt sich hier wieder um Ölharzfarben-Malerei über einer roten, vorwiegend ölgebundenen Grundierung. Allerdings ist zusätzlich fast durchgehend eine dunkelbraune Untermauerung zu finden⁹⁹. Die in den Proben identifizierten Pigmente (Bleiweiß, Ocker, Mennige, Kreide, Indigo und Kohlschwarz) lassen keine genauere Datierung zu. Auch hier ist wegen der Verwendung von Indigo als Entstehungszeitraum wohl noch das 1. Viertel des 18. Jhs. anzunehmen¹⁰⁰.

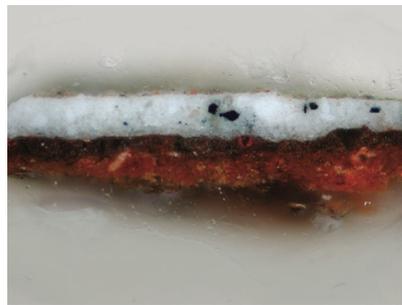


Abb. 55: EG 01/02-Pr 1

⁹⁷ Auch bei *Limpach* scheint die Form des Zwiebdaches nachträglich verändert worden zu sein.

⁹⁸ Das rechte Drittel und ein etwa 12 cm breiter Streifen links oben sind angesetzt. Bei dem kleinen Stück handelt es sich wahrscheinlich um einen bereits vorgründierten Leinwandrest. Rückseitig ist an der Naht keine Webkante zu erkennen, der Streifen wurde zum Vernähen etwas umgeschlagen, Grundierung ist darauf bereits vorhanden. Der restliche Bildträger wurde erst nach dem Vernähen und Aufspannen grundiert, wie Spanngirlanden und Nagellöcher beweisen. Siehe auch Teil 2, A, II, 2.

⁹⁹ Bei den anderen untersuchten Beispielen dieser Gruppe war die Untermauerung, falls vorhanden, meist von grauer Farbe.

¹⁰⁰ Siehe Anmerkung 83.

Reingers

Der Ansitz Reingers bei Gmünd wurde 1696 von Hans Georg IV. erworben¹⁰¹. Bis wann er im Besitz der Familie verblieb, ist nicht überliefert. Der dargestellte Komplex ist heute nicht mehr erhalten.

Auch *Reingers* scheint an den Kupferstich von Vischer angelehnt zu sein. Die für diese Gemäldegruppe typische Betitelung findet sich im rechten unteren Eckbereich. Die Darstellung ist aufgrund des katastrophalen Erhaltungszustandes allerdings nur schwer zu bestimmen¹⁰². Bei diesem Gemälde rückt die Architektur wieder weiter weg, der Ausschnitt mit umgebender Landschaft ist größer gewählt als bei den übrigen Beispielen. Den oberen Bildteil nehmen Himmel und luftige Wolken ein. Im Hintergrund sind bewaldete Hügel zu erkennen. Mittig im Vordergrund scheint das bei Vischer gezeigte Haupthaus mit davor liegendem Teich¹⁰³ abgebildet zu sein. Rechts davon sind weitere Gebäude zu erkennen.



Abb. 56: *Reingers*, Ausschnitt

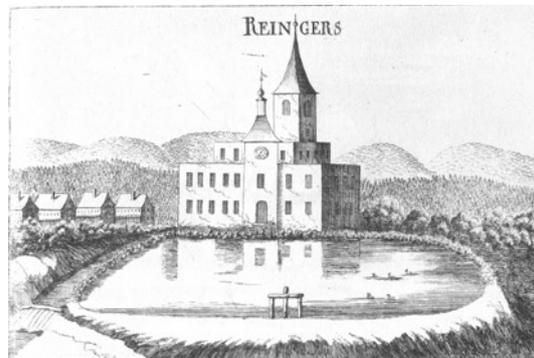


Abb. 57: G.M. Vischer, *Reingers*, 1672

Das Format und die Position der Naht erinnern stark an *Thallhamb*. Obwohl naturwissenschaftliche Untersuchungen bis dato nicht durchgeführt werden konnten, ist ersichtlich, dass es sich hier aufgrund des massiven Haftungsverlustes zwischen Grundierung und Malschicht um einen gänzlich anderen Schichtenaufbau handeln muss¹⁰⁴. Die Unterschiede gegenüber den übrigen Darstellungen in diesem Werkstatttyp weisen bei *Reingers* wiederum auf eine andere ausführende Hand. Das Gemälde ist vermutlich ebenfalls Anfang des 18. Jhs. entstanden.

¹⁰¹ Siehe Anmerkung 78.

¹⁰² Siehe Teil 2, A, III, 4.

¹⁰³ Die am Stich abgebildete Holzkonstruktion mittig im Vordergrund ist am Gemälde auch zu erkennen.

¹⁰⁴ Siehe Anmerkung 102.

2.5. Namiest und Litschau

Das Renaissanceschloss Namiest an der Oslawa in Südmähren, westlich von Brünn, war von 1738 (Johann Leopold) bis 1752 im Besitz der Kuefstein¹⁰⁵.

Namiest zeigt zur Rechten das monumental auf einer Anhöhe sitzende, dreigeschossige Schloss mit Nebengebäuden und Parkanlagen, dahinter Wald. Am Fuße des Hügels fließt die Oslawa, links davon liegt eine Ortschaft mit Kirche. Eine breite Brücke führt auf die andere Seite, wo mehrere Höfe und vermutlich ein Schüttkasten zu sehen sind. Von dort führt der Weg hinauf zum gut befestigten Schloss. Im Hintergrund sind mehrere Hügel mit Vegetation zu erkennen. Darüber liegt ein schmaler Streifen Himmel mit der Inschrift „Die hochgräfl: kueffsteinsche graffschaft Namiest“

Auffällig ist, dass der Standpunkt des Betrachters je nach Gebäudeteil des Schlosses verschoben scheint, um die Anordnung der Bauten und möglichst viele Details gleichzeitig darstellen zu können (Garten- und Parkanlage, verschiedenartige Kamine und Dachformen). Dadurch entsteht ein etwas verschachtelt erscheinendes Gesamtbild der Anlage.

Besonderes Augenmerk wurde auf die Darstellung von Architekturdetails gelegt. Allerdings ist die umgebende Landschaft ebenfalls mit größter Sorgfalt ausgeführt – also ganz anders als bei den vorangegangenen Ansichten. Zu diesem Gemälde ist keine grafische Vorlage bekannt.



Abb. 58: *Namiest*, Ausschnitt

¹⁰⁵ Kuefstein, Studien zur Familiengeschichte, 4, 1928, S. 28.

Die Herrschaft Litschau bei Gmünd war von 1678 (Hans Georg IV.) bis etwa 1763 im Besitz der Kuefstein. Die Burgstadt Litschau sicherte ursprünglich die Grenze nach Böhmen¹⁰⁶.

Die Ansicht von *Litschau* zeigt linker Hand auf der Anhöhe die Burg Litschau mit dem charakteristisch runden Bergfried aus dem 13. Jh. Am Fuße des Hausberges liegt der Ort mit gotischer Kirche und großem Marktplatz, von der Stadtmauer umgeben. Dazwischen sind weitere Anlagen und Höfe zu erkennen. Im Hintergrund sind ein Fluss und mehrere Hügel mit Vegetation zu sehen, darüber Himmel¹⁰⁷. Die Ausführung ist der von *Namiest* sehr ähnlich. Litschau zeigt außergewöhnlich viel Details, sowohl architektonisch wie auch landschaftlich. Allerdings sind die meisten aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Gemäldes nur schwer lesbar¹⁰⁸. Als einzige Ansicht aus Greillenstein zeigt *Litschau* auch Staffage. Anscheinend transportieren zwei Personen mit einem Pferd etwas in Richtung des am Fluss wartenden Bootes (mit roten Segeln). Ähnlich wie bei *Namiest* wird perspektivisch versucht, möglichst viele Details gleichzeitig wiedergeben zu können.

Zu Litschau gibt es ebenfalls einen Stich von Vischer. Es ist aber ersichtlich, dass er für diese Topografie nicht Pate stand. Auf der Grafik ist der Ort von der anderen Seite aus gesehen, zudem kann der Stich nicht mit dem Detailreichtum des Gemäldes aufwarten. *Litschau* ist nicht nach dem Kupferstich von Vischer entstanden.



Abb. 59: *Litschau*, Ausschnitt



Abb. 60: G.M. Vischer, *Lytschau*, 1672

¹⁰⁶ Die Wehrhaftigkeit wird am Gemälde durch deutlich zu erkennende Kanonen illustriert. Ö BDA, Dehio-Handbuch, Niederösterreich nördlich der Donau, 1990, S. 675-680.

¹⁰⁷ Die Himmelpartie weist – anders als bei *Namiest* – keine Beschriftung auf. Dass Litschau dargestellt ist, lässt sich anhand des charakteristischen, runden Bergfrieds allerdings leicht nachvollziehen.

¹⁰⁸ Siehe Teil 2, A, III, 2.

Der Typ der Darstellung, aber auch die künstlerische Ausführung ist bei *Namiest* und *Litschau* sehr ähnlich: befestigte Anlage am Berg auf der einen, Siedlung am Fuße darunter auf der anderen Seite. Zudem ist diese Motiv-Diagonale bei den zwei Ansichten spiegelverkehrt ausgerichtet. Man könnte die Gemälde so nebeneinander hängen, dass sich Burg und Schloss gegenüberstehen, was ja im übertragenen Sinne geografisch auch tatsächlich der Fall ist. Als Malmaterial konnte bei *Namiest* (stark ölhältige) Ölharzfarbe über einer größtenteils ölgebundenen, rot pigmentierten Grundierung nachgewiesen werden, genauso wie Bleiweiß, Kreide, Ocker, Mennige, Indigo und Kohlen schwarz. Die nachgewiesenen Pigmente lassen keine genauere Datierung zu, die Verwendung von Indigo deutet allerdings auf eine Entstehungszeit vor dem 2. Viertel des 18. Jhs. hin¹⁰⁹. Bis dato konnten an *Litschau* keine naturwissenschaftlichen Untersuchungen durchgeführt werden. Aufgrund der starken formalen Ähnlichkeit zu *Namiest* ist allerdings auch hier dieselbe Maltechnik zu erwarten. Dafür, dass die beiden Topografien als Pendants gefertigt wurden, spricht auch die Tatsache, dass sie nahezu gleiches Format haben und auch die Positionen der Nähte übereinzustimmen scheinen. Vermutlich handelt es sich um denselben Künstler.



Abb. 61: EG 01/01-Pr 3, Aufsicht 10×

¹⁰⁹ Siehe Anmerkung 83.

2.6. Greillenstein

Die topografische Ansicht *Greillenstein* zeigt auf einem großen Querformat den seit 1534 besessenen Stammsitz der Kuefstein bei Röhrenbach. Der Blick geht nach Norden. Zu sehen ist die Schlossanlage nach ihrem barocken Umbau, davor die weitläufige Parkanlage. Links und rechts vom Schloss sind Wirtschaftsgebäude zu erkennen. Weiter links von der Schlossanlage wird Röhrenbach mit der Pfarrkirche gezeigt¹¹⁰, dahinter vermutlich Drei-Eichen. Im Hintergrund sind Felder, Wälder und Hügel zu erkennen. Darüber liegt Himmel, der gut ein Drittel des Formates einnimmt. Die Ansicht trägt keine Beschriftung.

Der schlechte Erhaltungszustand des Gemäldes verunklart die Details stark¹¹¹. Der Ausschnitt ist relativ groß gewählt, um auch die anschließenden Ortschaften und die Umgebung darstellen zu können. Dadurch sind nicht so viele feine bauliche Details zu erkennen, wie bei den vorigen Gemälden.

Vischer liefert auch zu Greillenstein einen Kupferstich. Die Blickrichtung auf das Schloss ist zwar dieselbe, aber die Umgebung fehlt. Ein weiteres Zeichen dafür, dass der Künstler sich nicht an Vischer gehalten hat ist die Tatsache, dass der monumentale Schlossturm auf der Topografie ein viertes Geschöß enthält, Vischer allerdings nur drei darstellt¹¹².



Abb. 62: *Greillenstein*, Ausschnitt

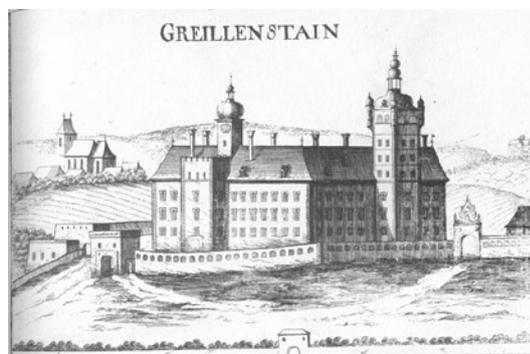


Abb. 63: G.M. Vischer, *Greillenstein*, 1672

¹¹⁰ Möglicherweise sind auch das von Hans Leopold von Kuefstein 1706 gestiftete Spital und die Familiengruft abgebildet.

¹¹¹ Siehe Teil 2, A, II, 11.

¹¹² Scheinbar sind Vischers Skizzen zu Greillenstein nicht exakt gewesen: Er führt das (bedingt durch die Terrainstufe) dritte Geschöß aus dem nördlichen Teil bis zur Südfassade, die in Wirklichkeit aber nur 2 Geschöße aufweist. Am Schlossturm zieht er, offensichtlich um den Fehler zu beheben, wieder ein Geschöß ein.

Schloss Greillenstein ist auf ganz ähnliche Weise im Hintergrund des Altarbildes in der nahe gelegenen kufsteinschen Gruftkapelle in Röhrenbach abgebildet. Hier liegt eindeutig eine Beeinflussung durch die Topografie vor. Auf einem zweiten Altarbild, diesmal in der Pfarrkirche St. Michael sind im Hintergrund Greillenstein und die Kirche zu erkennen, allerdings von der anderen Seite gesehen. Auch hier scheint das topografische Gemälde bekannt gewesen zu sein. Möglicherweise wurden die Ansichten alle drei von Künstlern derselben Werkstatt gemalt¹¹³.



Abb. 64: Gruftkapelle Röhrenbach, Hlge Familie, 18. Jh.



Abb. 65: Pfarrkirche Röhrenbach, Heiligendarstellung, 18. Jh.

Bislang konnten an *Greillenstein* keine naturwissenschaftlichen Untersuchungen durchgeführt werden.

Allerdings ermöglicht die Feststellung, dass auf der Abbildung die Einfahrtsachse noch nicht nach SO verlegt worden zu sein scheint, eine Datierung der Darstellung vor dem 2. Viertel des 18. Jhs.¹¹⁴

¹¹³ Die figuralen Darstellungen stammen vermutlich aus einer anderen Hand. Die Heiligenszene in der Pfarrkirche und das Blatt aus der Gruftkapelle haben ganz unterschiedliche Qualität.

¹¹⁴ K. K. Zentralkommission, Sonderabdr. Ö Kunsttopographie, 5, 1911, S. 13.

2.7. Bemerkung zur Maltechnik des 17. und 18. Jhs.¹¹⁵

Spannrahmen

Die Spannrahmen der Ansichten aus Greillenstein sind größtenteils sekundär. Als häufigster Rahmentyp darf vor der Mitte des 18. Jhs. ein einfach zugerichteter, mit überplatteten Eckverbindungen versehener, nicht keilbarer Nadelholzrahmen mit Binnenverstrebung angesehen werden.

Bildträger

Alle 14 Topografien wurden der Befundung zufolge auf Leinwand in einfacher, relativ locker gewebter Leinenbindung gemalt, der verbreitetsten Bildträgerform des 17. und 18. Jhs. Die meisten Ansichten bestehen aus mehreren Leinwandteilen, deren Webbreiten etwa 80-100 cm betragen und rückseitig in gewindelter Naht miteinander verbunden wurden.

Das „Stückeln“ von Leinwänden war im Barock durchaus üblich, Webbreiten um 1 m gängig. Allerdings wurden für Sonderanfertigungen fallweise sogar bis über 3 m breite Bahnen gewebt. Das Vernähen von mehreren „normal-breiten“ Leinwänden ist aus Materialökonomie besonders in der großformatigen Decken- und Raumdekoration zu beobachten¹¹⁶.

Grundierung

Die Grundierung der Ansichten ist ohne Ausnahme rötlich und mit hohem Ölanteil versehen, möglicherweise wurden auch geringe Proteinzusätze beigegeben (nachweisbar in *Grienau*). „Die Übernahme roter bis rotbrauner Farbgründe [ist hier ein] technische[s] Indiz für italienische (...) Beeinflussung“¹¹⁷, auch die vorwiegende Ölbindung ist gebräuchlich. Die meisten Ansichten weisen partiell einen grauen Auftrag über der Grundierung auf. Lediglich im Falle von *Limpach* liegt eine dunkelbraune Schicht vor. Diese Farbaufträge sind deckend, im Gegensatz zur Grundierung weisen sie auch Harzanteile auf. Es handelt sich daher weder um zweite Grundierungsschichten, noch Imprimituren, sondern Untermalungen. Vermutlich wurden die Leinwände auf Vorrat vorgrundiert und bedurften dann aus maltechnischen Gründen der partiellen Abdeckung des roten Farbtones.

Malschicht (Bindemittel und Pigmente)

Die in den Malschichten der Topografien nachgewiesenen Bindemittel (hauptsächlich Öl, wenig Harz) und Pigmente (Bleiweiß, Kreide, Ocker, Mennige, Zinnober, grüne Erde, Kohlschwarz, Smalte, Indigo und Preußischblau) entsprechen in allen Punkten der damaligen Maltradition. Preußischblau wurde jedoch erst 1704 entdeckt und fand in der mitteleuropäischen Malerei ab dem 2. Viertel des 18. Jhs. rasante Verbreitung - vor allem als Ersatz für teures, da aus Asien importiertes Indigo, das nun zusehends

¹¹⁵ Nach den Aufsätzen von Kühn und Koller, in Reclam, P. (Hrsg.): Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 1, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1988, S. 18-50 und S. 332-381.

¹¹⁶ Koller, M.: Das Staffeleibild der Neuzeit in Reclam, P. (Hrsg.): Handbuch der künstlerischen Techniken, 1, 1988, S. 341ff.

¹¹⁷ Ebenda S. 350. Der irreführende Begriff „Bolusgrund“ wird für diese Art der Grundierung von Koller abgelehnt, da die für den Vergoldergrund verwendete Boluserde weicher und fetter als die für die Grundierung gebräuchlichen Ockererden ist.

verdrängt wurde.

Die Gemälde, in denen Preußischblau nachgewiesen wurde, können (sofern es sich nicht um Übermalung handelt) demnach erst ab diesem Datum entstanden sein. Aus demselben Grund sind jene Ansichten, bei denen Indigo Verwendung fand, vermutlich vor dem 2. Viertel des 18. Jhs. entstanden.

Leinöl stellt das verbreitetste Bindemittel im 17. und 18. Jh. dar, es konnte mit gelösten Naturharzen vermenget werden. Um die Trocknung zu beschleunigen, wurde das Leinöl häufig vor Gebrauch zusammen mit sikkativierenden Metallverbindungen gekocht. Für Weiß- und Blautöne kamen jedoch oft deutlich weniger gelbende Öle wie Spik-, Mohn- oder Nussöl zum Einsatz.

Überzug

Die Frage nach verwendeten Firnissen bleibt bei den topografischen Ansichten zunächst noch ungeklärt, da auf keinem der Gemälde mehr originale Überzüge identifiziert werden konnten¹¹⁸.

In der Literatur werden als Schlussfirnisse für das 17. und 18. Jh. hauptsächlich in Essenzölen oder Weingeist gelöste Weichharze (Mastix, Sandarak, Benzoe) genannt, seit dem frühen 18. Jh. auch Kopalfirnisse. Zudem wurden auch Zwischenfirnisse aus Öl oder Eiweiß aufgetragen.

¹¹⁸ Altersbedingter Abbau, Restaurierschäden.

III. Einige Vergleichsbeispiele topografischer Ansichten in Österreich

Von nahezu allen Stiften, Klöstern, Burgen, Schlössern und größeren Anwesen, sowie vielen Städten und größeren Ortschaften Österreichs sind topografische Ansichten entstanden, von denen heute vermutlich nur mehr ein Bruchteil erhalten ist. Im Barock war das Interesse der Auftraggeber an derartigen Ansichten aus repräsentativen Beweggründen außerordentlich groß¹¹⁹. Als Ausgangspunkt für die Darstellungen boten sich zuvor angefertigte Stiche - wie Merians oder Vischers *Topographien* - besonders gut an.

Derzeit scheint es illusorisch, im Falle von Greillenstein anhand von Vergleichsbeispielen Rückschlüsse auf die anonymen Autoren der Gemälde ziehen zu können. Vielleicht könnten genauere Untersuchungen zur topografischen Tätigkeit im Waldviertel darüber in Zukunft Aufschluss geben. Hier bietet sich sicherlich noch ein breites Forschungsfeld.

An dieser Stelle seien nur kurz einige niederösterreichische Beispiele genannt, die unter anderem zeigen sollen, wie vielfältig sich die Landschaft der topografischen Leinwandgemälde im 17. und 18. Jh. gestaltet.

¹¹⁹ Siehe Teil 1, IV.

1. Ansichten auf Schloss Wald¹²⁰

Aus Schloss Ottenstein (Bezirk Zwettl, NÖ), stammen mehrere großformatige topografische Ansichten, die einerseits das Schloss selbst und andererseits die unter Lamberg'scher Herrschaft stehenden Meierhöfe und Dörfer zeigen. In jüngster Vergangenheit wurden Teile der Sammlung nach dem Verkauf von Ottenstein nach Schloss Wald (Gem. Pyrha, Bez. St. Pölten) gebracht.

Derzeit laufen in den Restaurierwerkstätten des BDA die Arbeiten an der stark zerstörten Westansicht von Ottenstein an.



Abb. 66: M. Andora, *Ansicht von Ottenstein*, 1687,
Schloss Wald, 295×235 cm

Im Auftrag der Grafen Lamberg entstanden 1716 außerdem mehrere großformatige Ansichten von Meierhöfen. Bei der Ausführung wurde größte Sorgfalt auf die detaillierte Darstellung des Viehs und der Arbeit am Hof gelegt¹²¹.



Abb. 67: *Guedt Unterthumriz*, 1716, 160×180 cm

¹²⁰ NÖ Landesregierung (Hrsg. und Verl.): *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500 – 1700*, Katalog des NÖ Landesmuseums, 251, Wien 1990, S 59

¹²¹ Ebenda.

2. Ansichten der Rosenberg¹²²

Eine um 1687 von J.G. Neuberg geschaffene Ansicht der Rosenberg (bei Horn, NÖ) befindet sich derzeit im Horner Stadtschloss. Das Motiv erinnert stark an die gezeigte Ottensteiner Topografie Andoras.

Die Ansichten auf der um 1760 entstandenen Einlegearbeit zeigen Herrschaften der Hoyos und wurden größtenteils nach Topografien Vischers gefertigt.

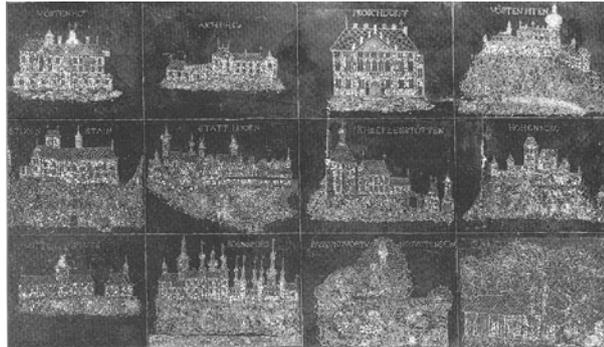


Abb. 68: Hoyos'sches Bugentableau, 1760

¹²² K. K. Zentral-Kommission, Ö Kunsttopographie, 8, 1911, S. 505 und NÖ Landesregierung, Adel im Wandel, 1990, S. 580ff.

3. Ansichten auf Schloss Salaberg

Auf Schloss Salaberg (Bez. Amstetten, NÖ) ist eine um 1700 entstandene Serie von großformatigen Veduten erhalten, die das Schloss jeweils aus verschiedenen Himmelsrichtungen, sowie die Gartenanlage zeigen. Bei der künstlerischen Ausführung wurde neben der genauen Architekturbeschreibung sowohl auf die Darstellung der Schlossumgebung, als auch auf die Abbildung von Alltagsszenen (Staffage) besonders viel Wert gelegt. Diese Gemälde wurden eindeutig gemeinsam als Auftragsarbeit gemalt.

Daneben befindet sich auf Schloss Salaberg aus der Mitte des 17. Jhs. eine Nordostansicht des Schlosses mit einer Ansicht der Stadt Haag. Das Format wurde an die früheren Darstellungen angepasst.



Abb. 69: *Sallaberg ab oriente*, um 1700, 96×148,5 cm



Abb. 70: *Sallaberg ab occidente*, um 1700, 96×148,5 cm

4. Ansicht von Schloss Rohrau

In Schloss Rohrau bei Bruck an der Leitha, NÖ, befindet sich eine 1701 datierte, nicht signierte, monumentale Ansicht des Schlosses mit Umgebung und Staffage. Die im Hintergrund rechts zu erkennende Ansicht von Bruck an der Leitha geht vermutlich auf den Stich von Vischer zurück. Auffällig ist der Kontrast in der Ausführung zwischen detailreich gestaltetem Gebäude und der minutiös ausgearbeiteten Staffage einerseits und der nur grob angelegten Landschaft andererseits. Möglicherweise waren hier mehrere, auf bestimmte Darstellungen spezialisierte Künstler am Werk.



Abb. 71: Ausschnitt der Ansicht von Rohrau, 1701, Schloss Rohrau,
240×600 cm



Abb. 72: Detail Hirte mit Kuhherde

Teil 2

**Bestandsaufnahme
Sammlungsanalyse
Maßnahmenkonzept**

**Was versteht die Restaurierung
darunter?**

A. DIE BESTANDSAUFNAHME

I. Was versteht die Restaurierung unter einer Bestandsaufnahme?¹²³

Für Restauratoren kann man den Begriff der Bestandsaufnahme allgemein mit der Inventarisierung und Dokumentation des technologischen Aufbaus und des Erhaltungszustandes eines Sammlungsgutes übersetzen. Inventarisierung bezeichnet die „systematische Erfassung und Erforschung eines sächlichen Bestandes, die sich in einem nach vorgegebenen Kriterien strukturierten Bestandsverzeichnis niederschlägt“¹²⁴. Sie stellt eine umfassende Erschließung der Sammlung dar und ermöglicht dadurch, das Vorhandensein oder den Verlust einzelner Objekte nachzuweisen.

Die Bestandsaufnahme vor Ort ist als erste Erfassung einzelner Objekte im übergeordnet gemeinsamen Kontext, im Ensemble zu verstehen. Dabei müssen die Umgebung, also das architektonisch-klimatische Umfeld¹²⁵, die Art und Häufigkeit der (Raum-) Nutzung¹²⁶, aber auch thematisch-inhaltliche Aspekte¹²⁷ unbedingt berücksichtigt werden. Die Bestandsaufnahme kann eine detaillierte konservatorisch/restauratorische Untersuchung der Objekte im Atelier nicht ersetzen¹²⁸, sondern dient vielmehr dazu, einen Überblick über die verschiedenen Bestände und Zustände innerhalb einer Sammlung – oder einer bestimmten Sammlungsgruppe zu erhalten. Anhand der Auswertung all dieser verschiedenen Parameter können in weiterer Folge sowohl technologische Übereinstimmungen (künstlerische Ausführung), als auch mögliche Schadensquellen und -zusammenhänge visualisiert und erklärt werden¹²⁹. Daraus wiederum lassen sich dann mögliche restauratorisch/konservatorisch Verbesserungsvorschläge bzw. Lösungsansätze für die Erhaltung, Pflege und Präsentation der Sammlung erarbeiten¹³⁰.

„Die Bestandsaufnahme (...) ist nicht nur aus archivarischer Sicht von größter Bedeutung, sondern ebenso als Grundlage zur Erstellung einer vernünftigen und realistischen Kalkulation unumgänglich“¹³¹. Sie stellt somit die wichtigste Voraussetzung für eine richtige Einschätzung der Sachlage am Ausstellungsort und für sämtliche weitere konservatorisch/restauratorische Schritte an den Objekten im Sinne von Wirtschaftlichkeit, Effizienz und sammlungsgerechter Behandlung¹³² der einzelnen Objekte.

¹²³ Nach Krist, G.: Bestandsaufnahme und Zustandsdokumentation. Ein neues Anforderungsprofil für Restauratoren, in Besch, U. (Hrsg.): Restauratorenhandbuch 2004, S. 288-296; Rottländer, H.: Bestandsaufnahme und Dokumentation in der Denkmalpflege. Anleitung zur Bestandsaufnahme und Dokumentation bei handwerklichen Arbeiten in der Denkmalpflege, Praktische Hinweise – Fallbeispiele, Bremerhaven 1992; Langenstein, Y.: Das Prinzip Ordnung. Inventarisierung und Dokumentation als roter Faden in der Museumsarbeit, in Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Museumsbausteine, 6, Sammlungsdokumentation. Geschichte, Wege, Beispiele, München 2001, S. 9-17.

¹²⁴ Langenstein in Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Museumsbausteine, 6, 2001, S. 9.

¹²⁵ Ist das Gebäude, sind die Räume für eine Ausstellung geeignet? Welche Angaben können zur Raumtemperatur, Luftfeuchtigkeit, Lichtintensität gemacht werden?

¹²⁶ Werden die Räumlichkeiten nur zu Ausstellung, oder auch für Festivitäten/Veranstaltungen genutzt? Ist die Nutzung regelmäßig?

¹²⁷ Gibt es eine thematische Hängung? Sind beispielsweise Pendants zusammen ausgestellt? Können Bilder um-/neugehängt werden? Sind Wechselausstellungen geplant?

¹²⁸ Beispielsweise aufgrund unzureichender Lichtsituationen und der eingeschränkten Sicht auf Rückseiten und Spannänder der Gemälde, falls diese nicht abgehängt werden können.

¹²⁹ Siehe Teil 2, B.

¹³⁰ Siehe Teil 2, C.

¹³¹ Rottländer, Bestandsaufnahme und Dokumentation, 1992, S. 5.

¹³² Die Behandlung einzelner Objekte einer Sammlung sollte immer mit Bedacht auf den Zusammenhalt der Sammlung geschehen. Ein „Auseinanderrestaurieren“ muss verhindert, die einzelnen Ergebnisse müssen aufeinander abgestimmt werden. Siehe Teil 2, C.

II. Bestandsaufnahme der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein¹³³

Im Juni 2002 wurde die Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein im Rahmen einer Lehrveranstaltung (LVA) des Ordinariats für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien erstmals einer umfassenden konservatorischen und restauratorischen Bestandsaufnahme unterzogen. Es handelte sich dabei um die erste LVA dieser Art am Ordinariat, ein Pilotprojekt. Angeregt wurde die Bestandsaufnahme durch die Eigentümer der Sammlung, Elisabeth und Andreas Grafen von Kuefstein. Finanzielle Unterstützung lieferte das Österreichische Bundesdenkmalamt, Restaurierungswerkstätte Kunstdenkmale, Landeskonservatorat für Niederösterreich. Geleitet wurde die LVA von o.Univ.-Prof. Mag. Dr. Gabriela Krist, Teilnehmer waren die Studierenden Anna Bernkopf, Claudia Eger, Elisabeth Fischer, Petra Goebel, Natalia Gustavson, Katharina Kohler, Veronika Loiskandl und Eva Putzgruber. Gerhard Ramsebner und Stefan Oláh betreuten die fotografischen Aufnahmen.

Um eine systematische Erfassung des Bestandes durchführen zu können, wurden die Räume des Schlosses und die sich darin befindlichen Gemälde durchgehend nummeriert¹³⁴. Zusätzlich wurde auf den zur Bestandsaufnahme verwendeten Formblättern der jeweilige Standort der Gemälde in einem Miniaturgrundriss des Schlosses eingetragen, ein vor Ort angefertigtes „Passfoto“ später eingefügt.

Die Bestandsaufnahme beinhaltet die detaillierte Untersuchung der Gemälde aus technologischer Sicht (Trägermaterial, Malschichtaufbau, etc.), sowie die Beschreibung des Erhaltungszustandes und der einzelnen Schäden. Aber auch aufbewahrungsspezifische, klima- und lichttechnische Angaben, sowie ergänzend durchzuführende naturwissenschaftliche Untersuchungen (mit Beprobung) werden berücksichtigt. Die während der Bestandsaufnahme gesammelten Daten sind auf den Formblättern mit der für die Praxis notwendigen Präzision kurz und prägnant zusammengefasst.

Nach Beendigung der Bestandsaufnahme wurden die Angaben im Ordinariat mithilfe eines Computerprogramms in eine für die restauratorische Dokumentation und Befundung konzipierte Datenbank eingegeben und auf diese Weise digitalisiert¹³⁵. Dem Bundesdenkmalamt und den Eigentümer wurden abschließend gedruckte Exemplare in Katalogform überreicht. Neben der Bestandsaufnahme enthalten diese Exemplare eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Schadensgruppen, sowie eine erste daraus resultierende Empfehlung für notwendige restauratorische/konservatorische Eingriffe und Pflegemaßnahmen (Report).

¹³³ Nach Krist, G. u.a.: Report zur konservatorischen Bestandsaufnahme der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein in Niederösterreich, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien, 2002; und Krist, G: Bestandsaufnahme – Sammlungsanalyse – Modellrestaurierung am Beispiel der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein in Niederösterreich, in IIC Österreich (Hrsg.): Restauratorenblätter 23, Band in Vorbereitung.

¹³⁴ Auf diese Weise konnte jedem Objekt eine bestimmte Nummer zugeordnet werden, die gleichzeitig über dessen Aufstellungsort Bescheid gab.

¹³⁵ Basierend auf dem Computerprogramm Microsoft® Access

III. Topografische Ansichten - Bestandsaufnahme¹³⁶

Die während der Bestandsaufnahme gesammelten Daten zu den einzelnen Topografien wurden in weiterer Folge im Rahmen dieser Arbeit durch genauere Untersuchungen ergänzt¹³⁷. In den folgenden Tabellen werden die gewonnenen Informationen zu den Ansichten nach Räumen gereiht tabellarisch wiedergegeben. Es sei vorausgeschickt, dass alle untersuchten Topografien insgesamt sehr degradiert sind¹³⁸. Handelt es sich jedoch um eine besonders starke Form des Verfalls, so ist dies zusätzlich in den Tabellen vermerkt.

1. Topografische Ansicht *Namiest* (EG 01/01)

Objektnummer	EG 01/01	
Titel	<i>Namiest</i>	
Maße (Rahmenlichte: H×B in cm)	128 × 235	
Standort	EG 01 – ehemaliges Schreibzimmer Ferdinand Karl Kuefsteins (am Tisch lehndend)	
Komponente	Material und Technik	Zustand
Spannrahmen	- überplatteter Spannrahmen - nicht keilbar - senkrechte Mittelstrebe	- stabiler Zustand
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - 2 Nähte (drei ca. gleich breite Leinwandstücke)	- Spannung unzureichend - mehrere Löcher (max. 4cm ²) - Deformierungen (kleinere Beulen/Dellen, Innenkanten des Spannrahmens zeichnen sich ab) - rückwärts Flicker unter Löchern/ Rissen - Rückseite stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (v.a. ölgebunden) - Ölharzmalerei (hoher Ölanteil)	- Ausbrüche v.a. um Risse u. Löcher, vereinzelt kleinere Fehlstellen - starke Craquelé- und Schüsselbildung mit beginnendem Malschichtverlust
Überzug	- vermutlich Naturharzfirmis - sekundärer Firmisauftrag	- sehr stark degradiert - insgesamt mattes Erscheinungsbild - partiell glänzende, stark vergilbte Stellen - starke Verschmutzung der Oberfläche

¹³⁶ Krist u.a., Report zur konservatorischen Bestandsaufnahme der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein, 2002.

¹³⁷ Die Ansichten *Limpach*, *Thallhamb*, *Reingers*, *Grienau*, *Reizenschlag* und *Rässing* konnten im Atelier, die restlichen Gemälde nur vor Ort im Schloss untersucht werden. An den Topografien *Limpach*, *Thallhamb*, *Namiest*, *Pottenbrunn*, *Reizenschlag*, *Grienau*, *Rässing* und *Hochengran* wurden zusätzlich naturwissenschaftliche Bindemittel- und Pigmentanalysen durchgeführt. Die naturwissenschaftlich unterstützten Aussagen über die verwendeten Malmaterialien sind ebenfalls in den Tabellen zur Bestandsaufnahme wiedergegeben. Siehe auch Anhang A.

¹³⁸ Siehe Teil 2, B, III.

Zierrahmen	<ul style="list-style-type: none"> - sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik) 	<ul style="list-style-type: none"> - Verschmutzung der Oberfläche
Ablesbare Eingriffe - Restaurierungen	<ul style="list-style-type: none"> - Flicken an der Rückseite (unter Löchern/Rissen in der Leinwand) - sekundärer Firnis Auftrag - Neuanfertigung eines Zierrahmens 	



Abb. 73: Zustand *Namiest*, Bestandsaufnahme



Abb. 74: Lagerung *Namiest*, Bestandsaufnahme

2. Topografische Ansicht *Limpach* (EG 01/02)

Objektnummer	EG 01/02	
Titel	<i>Limpach</i>	
Maße (H×B in cm)	157 × 140	
Standort	EG 01 – ehemaliges Schreibzimmer Ferdinand Karl Kuefsteins (am Boden liegend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- überplatteter Spannrahmen - nicht keilbar	- nur mehr linke und obere Leiste vorhanden - starker Anobienbefall
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - 2 Nähte (rechtes Drittel und linkes oberes Ende angesetzt)	- sehr stark degradiert - zahlreiche Risse (bis 8 cm) und Löcher (v.a. entlang der Spannänder, um Nagellöcher) - massive Deformierungen (Beulen/Dellen, Einzug im aufgespannten Eckbereich, Naht stark hervortretend, Innenkanten des ehem. Spannrahmens zeichnen sich ab) - rückseitig Flicker unter Löchern/Rissen - Rückseite stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (v.a. ölgebunden) - Grundierung teils zweischichtig bzw. mit großflächiger Untermalung (braun) - Ölharzmalerei (hoher Ölanteil)	- Malschicht extrem degradiert - massive Verluste (v.a. um Risse und Löcher) - durchgehend extrem lockere Schollen, sich teilweise überlappend - extreme Craquelé- und Schüsselbildung
Überzug	- Naturharzfirmis	- extrem degradiert - mattes Erscheinungsbild - sehr starke Verschmutzung der Oberfläche (auch Farbspritzer und Vogelexkrementen)
Zierrahmen	- nicht vorhanden	/
Ablesbare Eingriffe -Restaurierungen	- Flicker an der Rückseite (unter Löchern/Rissen in der Leinwand) - Teile des Spannrahmens entfernt	



Abb. 75: Zustand *Limpach*, Bestandsaufnahme



Abb. 76: Detail lose Malschichtschollen

3. Topografische Ansicht *Thalhamb* (EG 01/03)

Objektnummer	EG 01/03	
Titel	<i>Thalhamb</i>	
Maße (H×B in cm)	131 × 116	
Standort	EG 01 – ehemaliges Schreibzimmer Ferdinand Karl Kuefsteins (mit der Bildseite nach innen gerollt am Tisch liegend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- nicht vorhanden	/
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (rechtes Viertel angesetzt)	- extrem degradiert - Risse und Löcher (v.a. in den Eckbereichen und am unteren Bildrand) - massive Deformierungen (gerollt aufbewahrt, Beulen/Dellen, Naht stark hervortretend, Innenkanten des ehem. Spannrahmens zeichnen sich ab) - rechter und unterer Rand vermutlich beschnitten - rückseitig Flicker unter Löchern/Rissen - Rückseite stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (verm. größtenteils ölgebunden) - vermutlich Ölharzmalerei	- Malschicht extrem degradiert - massive Verluste (v.a. um Risse und Löcher) - durchgehend extrem lockere Schollen, sich teilweise überlappend - extrem starke Craquelé- und Schüsselbildung
Überzug	- vermutlich Naturharzfirmis	- extrem degradiert - mattes Erscheinungsbild - sehr starke Verschmutzung der Oberfläche (auch Vogeleckremente)
Zierrahmen	- nicht vorhanden	/
Ablesbare Eingriffe -Restaurierungen	- Formatveränderung - Vom Spannrahmen abgespannt - Flicker an der Rückseite (unter Löchern/Rissen in der Leinwand) - Mit der Bildseite nach innen gerollt	



Abb. 77: Zustand *Thallhamb*, Bestandsaufnahme



Abb. 78: Detail lose Malschichtschollen

4. Topografische Ansicht *Reingers* (EG 01/04)

Objektnummer	EG 01/04	
Titel	<i>Reingers</i>	
Maße (H×B in cm)	133 × 111	
Standort	EG 01 – ehemaliges Schreibzimmer Ferdinand Karl Kuefsteins (mit der Bildseite nach innen gerollt am Tisch liegend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- nicht vorhanden	/
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (rechtes Viertel angesetzt)	- extrem degradiert - Risse und Löcher (im rechten oberen Eckbereich bis ca. 30 cm, ausgerissene Nagellöcher) - massive Deformierungen (gerollt aufbewahrt, Beulen/Dellen, Naht stark hervortretend, Innenkanten des ehem. Spannrahmens zeichnen sich ab) - Rückseite stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (verm. größtenteils ölgebunden) - vermutlich Ölharzmalerei	- Malschicht extrem degradiert - Massive Verluste (Ausbrüche hauptsächlich bis zur Grundierung) - durchgehend extrem lockere Schollen, sich teilweise überlappend - extrem starke Craquelé- und Schüsselbildung
Überzug	- verm. Naturharzfirnis	- extrem degradiert - mattes Erscheinungsbild - extrem starke Verschmutzung der Oberfläche
Zierrahmen	- nicht vorhanden	/
Ablesbare Eingriffe - Restaurierungen	- Vom Spannrahmen abgespannt - Mit der Bildseite nach innen gerollt	



Abb. 79: Zustand *Reingers*, Bestandsaufnahme

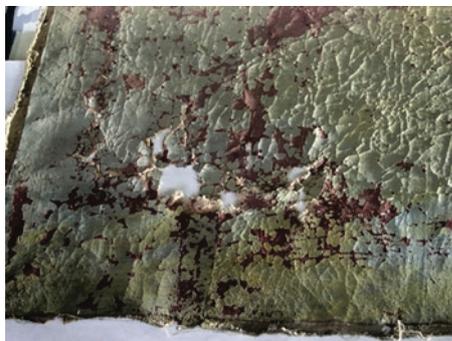


Abb. 80: Detail lose Malschichtschollen

5. Topografische Ansicht *Pottenbrunn* (EG 16/01)

Objektnummer	EG 16/01	
Titel	<i>Pottenbrunn</i>	
Maße (Rahmenlichte: H×B in cm)	131 × 197	
Standort	EG 16 – ehemaliges Schlafgemach F. Karl und Stephanie Kuefsteins (an Innenwand hängend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- Spannrahmen mit Schlitz- u. Zapfenverbindung - nicht keilbar - senkrechte Mittelstrebe	- stabiler Zustand
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (oberes Drittel angesetzt)	- Spannung unzureichend - mehrere Löcher (ca. 1-2 cm ²) - Deformierungen (kleinere Beulen/Dellen, Einzüge in den Eckbereichen, Naht hervortretend, Innenkanten des Spannrahmens zeichnen sich ab) - rückseitig Flicken unter Löchern - Rückseite stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (v.a. ölgebunden) - Ölharzmalerei (hoher Ölanteil)	- zahlreiche Ausbrüche (v.a. um Löcher) - starke Craquelé- und Schollenbildung - Reinigungsschäden, Malschicht wirkt partienweise reduziert (Krepierung im linken und rechten unteren Eckbereich)
Überzug	- sekundärer Firnisauftrag - vermutlich Naturharzfirnis	- sehr stark degradiert - insgesamt mattes Erscheinungsbild - partiell glänzende, stark vergilbte Stellen - Verschmutzung der Oberfläche (auch Farbspritzer und Vogelekrementen)
Zierrahmen	- sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik)	- kleinere Ausbrüche in der Fassung - Verschmutzung der Oberfläche
Ablesbare Eingriffe - Restaurierungen	- Flicken an der Rückseite (unter Löchern/Rissen in der Leinwand) - Reinigungsschäden, Firnisbehandlung - sekundärer Firnisauftrag - Neuanfertigung eines Zierrahmens	



Abb. 81: Zustand *Pottenbrunn*, Bestandsaufnahme

6. Topografische Ansicht *Rässing* (EG 20/02)

Objektnummer	EG 20/02 (G 29/03, interne Eingangsnummer)	
Titel	<i>Rässing</i>	
Maße (H×B in cm)	134× 145	
Standort	EG 20 – Durchgang zum Keller/Innenhof (an Innenwand hängend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- überplatteter Spannrahmen - Eckverbindungen genagelt - nicht keilbar	- keine ausreichende Stabilität (Eckverbindungen) - starker Anobienbefall
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (oberes Drittel angesetzt)	- Spannung unzureichend - mehrere Löcher (bis zu 15 cm ²) und Risse (bis zu 11 cm) - starke Deformierungen (Beulen/ Dellen, im unteren Randbereich verwölbt, Einzüge in den Eckbereichen, Naht hervortretend, Innenkanten des Spannrahmens zeichnen sich ab) - rückseitig Flicker unter Löchern/ Rissen - Rückseite stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (v.a. ölgebunden) - Ölharzmalerei (hoher Ölanteil)	- Malschicht stark degradiert - zahlreiche Ausbrüche (v.a. um Risse und Löcher) - starke Craquelé- und Schüsselbildung mit beginnenden Malschichtverlusten - Reinigungsschäden, Bereiche des Himmels wirken reduziert (Malschicht bis zur Grundierung durchgerieben)
Überzug	- sekundärer Firnis Auftrag - vermutlich Naturharzfirnis (möglicherweise Ölzusatz)	- sehr stark degradiert - insgesamt mattes Erscheinungsbild - partiell glänzende, stark vergilbte/ verbräunte Stellen - starke Verschmutzung der Oberfläche (auch Farbspritzer und Vogelkrementen)
Zierrahmen	- sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik)	- kleinere Ausbrüche in der Fassung - Verschmutzung der Oberfläche
Ablesbare Eingriffe -Restaurierungen	- Flicker an der Rückseite (unter Löchern/Rissen in der Leinwand) - Reinigungsschäden, Firnisbehandlung - sekundärer Firnis Auftrag - Neuanfertigung eines Zierrahmens	



Abb. 82: Zustand *Rassing*, Bestandsaufnahme



Abb. 83: *Rassing* Streiflichtaufnahme

7. Topografische Ansicht *Reizenschlag* (EG 24/02)

Objektnummer	EG 24/02 (G 28/03 interne Eingangsnummer)	
Titel	<i>Reizenschlag</i>	
Maße (H×B in cm)	138 × 137,5	
Standort	EG 24/02 – sog. Turmzimmer, Gästezimmer (an Außenwand hängend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- überplatteter Spannrahmen - Eckverbindungen genagelt - nicht keilbar	- keine ausreichende Stabilität (Eckverbindungen) - starker Anobienbefall
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (linkes Drittel angesetzt)	- Spannung unzureichend - 4 Löcher (max. 4 cm ²) - starke Deformierungen (Beulen/ Dellen, Verwölbung, Einzüge in den Eckbereichen, Naht hervortretend, Innenkanten des Spannrahmens zeichnen sich ab) - rückseitig Flicker unter Löchern/ Rissen - Rückseite stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (v.a. ölgebunden) - Ölharzmalerei (hoher Ölanteil)	- Malschicht stark degradiert - Ausbrüche v.a. um Löcher/Risse - starke Craquelé- und Schüsselbildung mit beginnenden Malschichtverlusten - Reinigungsschäden, Bereiche des Himmels wirken reduziert (Krepierung) - großflächige Übermalungen im Bereich des Himmel
Überzug	- sekundärer Firnisauftrag - vermutlich Naturharzfirnis (möglicherweise Ölzusatz)	- sehr stark degradiert - insgesamt mattes Erscheinungsbild - partiell glänzende, stark vergilbte/ verbräunte Stellen - starke Verschmutzung der Oberfläche (auch Farbspritzer und Vogelekrementen)
Zierrahmen	- sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik)	- kleinere Ausbrüche in der Fassung - Verschmutzung der Oberfläche
Ablesbare Eingriffe - Restaurierungen	- Flicker an der Rückseite (unter Löchern/Rissen in der Leinwand) - Reinigungsschäden, Firnisbehandlung - großflächige Übermalungen im Himmel - sekundärer Firnisauftrag - Neuanfertigung eines Zierrahmens	



Abb. 84: Zustand *Reizenschlag*, Bestandsaufnahme



Abb. 85: *Reizenschlag*, Streiflichtaufnahme

8. Topografische Ansicht *Grienau* (EG 24/03)

Objektnummer	EG 24/03 (G 27/03, interne Eingangsnummer)	
Titel	<i>Grienau</i>	
Maße (H×B in cm)	137,5 × 137,5	
Standort	EG 24/02 – sog. Turmzimmer, Gästezimmer (an Außenwand hängend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- überplatteter Spannrahmen - Eckverbindungen genagelt - nicht keilbar	- keine ausreichende Stabilität (Eckverbindungen) - starker Anobienbefall
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (linkes Drittel angesetzt)	- Spannung unzureichend - 4 Löcher (max. 10 cm) - rechte Spannkante fast durchgehend gerissen - starke Deformierungen (Beulen/ Dellen, Verwölbung, Einzüge in den Eckbereichen, Naht hervortretend, Innenkanten des Spannrahmens zeichnen sich ab) - rückseitig Flicken unter Löchern/ Rissen - Rückseite stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (v.a. ölgebunden) - Ölharzmalerei (hoher Ölanteil)	- stark ausgemagert - Ausbrüche v.a. um Löcher/Risse - starke Craquelé- und Schüsselbildung mit beginnenden Malschichtverlusten - Reinigungsschäden, Bereiche der Malerei wirken reduziert (Malschicht bis zur Grundierung durchgerieben, Rinnsuren mit Materialverlust, Krepierungen) - großflächige Übermalungen im Bereich des Himmels
Überzug	- sekundärer Firnisauftrag - ölhältiger Naturharzfirmis	- unregelmäßiger Glanz - Rinnsuren und Tränen - starke Vergilbung/Verbräunung - extreme Verschmutzung der Oberfläche (auch Farbspritzer und Vogelkrementen)
Zierrahmen	- sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik)	- kleinere Ausbrüche in der Fassung - Verschmutzung der Oberfläche
Ablesbare Eingriffe - Restaurierungen	- rückseitig Flicken (unter Löchern/Rissen in der Leinwand) - Reinigungsschäden, Firnisbehandlung - großflächige Übermalungen im Himmel - sekundärer Firnisauftrag - Neuanfertigung eines Zierrahmens	



Abb. 86: Zustand *Grienu*, Bestandsaufnahme



Abb. 87: *Grienu*, Streiflichtaufnahme

9. Topografische Ansicht *Hochengran* (EG 31/01)

Objektnummer	EG 31/01	
Titel	<i>Hochengran</i>	
Maße (Rahmenlichte: H×B in cm)	133 × 140	
Standort	EG 31 - vorläufiges Gemäldedepot (stehend gelagert)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- überplatteter Spannrahmen - Eckverbindungen genagelt - nicht keilbar	- keine ausreichende Stabilität (Eckverbindungen)
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (rechtes Drittel angesetzt)	- sehr stark degradiert - fast durchgehend der Höhe nach gerissen - massive Deformierungen (Leinwandteile hängen lose herunter) - rückseitig große Flecken (entlang Riss) - Rückseite sehr stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (v.a. ölgebunden) - Ölharzmalerei (hoher Ölanteil)	- Malschicht extrem degradiert - Massive Verluste - durchgehend extrem lockere Schollen, sich teilweise überlappend - extrem starke Craquelé- und Schüsselbildung
Überzug	- vermutlich Naturharzfirmis	- extrem degradiert - mattes Erscheinungsbild - extreme Verschmutzung (auch Vogeleckremente)
Zierrahmen	- sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik)	- kleinere Ausbrüche in der Fassung - starke Verschmutzung der Oberfläche (auch Vogeleckremente)
Ablehbare Eingriffe -Restaurierungen	- rückseitig große Flecken - Neuanfertigung eines Zierrahmens	



Abb. 88: Zustand *Hochengran*, Bestandsaufnahme



Abb. 89: *Hochengran*, Rückseite

10. Topografische Ansicht *Litschau* (OG 10/01)

Objektnummer	OG 10/01	
Titel	<i>Litschau</i> (ohne Beschriftung)	
Maße (Rahmenlichte: H×B in cm)	126 × 235	
Standort	OG 10 – Stiegenaufgang ins Obergeschoß (unter Fenster an Außenwand hängend, wird auf der linken Hälfte stärker von einfallendem Sonnenlicht beschienen)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- sekundärer Spannrahmen - Eckverbindungen genagelt - keilbar	- stabiler Zustand
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - 2 Nähte (drei ca. gleich breite Leinwandstücke)	- mehrere Risse/Löcher (treppenförmiger Riss über 2/3 der Bildhöhe, zwei weitere 5 und 12 cm lange Risse) - massive Deformierungen (Beulen/Dellen, Verwölbung im unteren Bildbereich) - Bildträger frontal an den Spannrahmen genagelt - rückseitig sehr große Flicker unter Löchern/Rissen - Rückseite stark verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung (verm. größtenteils ölgebunden) - vermutlich Ölharzmalerei	- zahlreiche Ausbrüche (v.a. um Risse und an den Randbereichen) - starke Craquelé- und Schüsselbildung mit beginnenden Malschichtverlusten - Reinigungsschäden, Bereiche der Malerei wirken reduziert (Malschicht im Bereich des Himmels und der Burg bis zur Grundierung durchgeriebene)
Überzug	- sekundärer Firmisauftrag - vermutlich Naturharzfirmis, möglicherweise Ölzusatz	- unregelmäßiger Glanz - stark vergilbt/verbräunt (Randbereiche parallel zu Spannrahmenkanten dunkler) - Rinnsuren und Tränen - sehr starke Verschmutzung der Oberfläche
Zierrahmen	- sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik)	- starke Verschmutzung (auch Farbspritzer und Vogelexkremente)
Ablesbare Eingriffe - Restaurierungen	- Format frontal auf sekundären Spannrahmen genagelt - rückseitig Flicker (unter Löchern/Rissen in der Leinwand) - Reinigungsschäden, Firmisbehandlung - sekundärer Firmisauftrag - Neuanfertigung eines Zierrahmens	



Abb. 90: Zustand *Litschau*, Bestandsaufnahme



Abb. 91: Halbseitiger Lichteinfall am Ausstellungsort

11. Topografische Ansicht *Greillenstein* (OG 12/01)

Objektnummer	OG 12/01	
Titel	<i>Greillenstein</i> (ohne Beschriftung)	
Maße (Rahmenlichte: H×B in cm)	122,5×231	
Standort	OG 12 – sog. „Rittersaal“ (neben Fenster an Wand zu Stiegenaufgang hängend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- sekundärer Keilrahmen - senkrechte Mittelstrebe	- stabiler Zustand
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (unteres Drittel angesetzt) - doubliert (verm. auf Kleister-Leim-Basis)	- Deformierungen (Naht stark hervortretend, Blasenbildung zwischen den Leinwänden) - Rückseite verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung - vermutlich Ölharzmalerei	- wenige Ausbrüche - einige lose Schollen (im Bereich der Übermalungen) - starke Craquelé- und Schüsselbildung - Verpresste Pastositäten - Reinigungsschäden (v.a. im Bereich des Hintergrundes durchgeriebene Malschicht) - stark nachgedunkelte Übermalungen
Überzug	- sekundärer Firnisauftrag - vermutlich Naturharzfirnis	- unregelmäßiger Glanz - starke Vergilbung - Krepierung - starke Verschmutzung der Oberfläche (auch Vogelexkrementen)
Zierrahmen	- einfach profilierte Holzleisten - schwarze Fassung - schmale bronzierte Zierleisten (innerer Rand)	- Verschmutzung der Oberfläche
Ablesbare Eingriffe -Restaurierungen	- Doublierung - sekundärer Keilrahmen - Reinigungsschäden, Firnisbehandlung - Retusche - sekundärer Firnisauftrag	



Abb. 92: Zustand *Greillenstein*, Bestandsaufnahme

12. Topografische Ansicht *Schaurstein* (OG 12/02)

Objektnummer	OG 12/02	
Titel	<i>Schaurstein</i>	
Maße (Rahmenlichte: H×B in cm)	129×106	
Standort	OG 12 – sog. „Rittersaal“ (zwischen Fenstern zum Hof an Außenwand hängend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- überplatteter Spannrahmen - nicht keilbar	- möglicherweise aktiver Anobienbefall
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (unteres Drittel angesetzt)	- Deformierungen (Naht stark hervortretend, Verwölbung im unteren Randbereich) - Rückseite verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung - vermutlich Ölharzmalerei	- starke Craquelé- und Schlüsselbildung mit beginnenden Haftungsverlusten (v.a. im Bereich des Himmels) - Reinigungsschäden (Malschicht wirkt v.a. im Bereich des Himmels reduziert) - großflächige, nachgedunkelte Übermalungen (im Bereich des Himmels)
Überzug	- sekundärer Firnisauftrag - vermutlich Naturharzfirnis	- unregelmäßiger Glanz - starke Vergilbung - Krepierung - starke Verschmutzung der Oberfläche
Zierrahmen	- sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik)	- Verschmutzung der Oberfläche
Ablesbare Eingriffe -Restaurierungen	- Reinigungsschäden, Firnisbehandlung - Übermalungen - sekundärer Firnisauftrag - Neuanfertigung eines Zierrahmens	



Abb. 93: Zustand *Schaurstein*, Bestandsaufnahme



Abb. 94: *Schaurstein*, Hängung

13. Topografische Ansicht *Feinvelld* (OG 12/13)

Objektnummer	OG 12/13	
Titel	<i>Feinvelld</i>	
Maße (Rahmenlichte: H×B in cm)	131×119	
Standort	OG 12 – sog. „Rittersaal“ (an Außenwand hängend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- sekundärer Keilrahmen	- stabiler Zustand
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (unteres Drittel angesetzt) - doubliert (verm. auf Kleister-Leim-Basis)	- Deformierungen (Naht stark hervortretend) - Rückseite verschmutzt
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung - vermutlich Ölmalerei	- wenige Ausbrüche in der Malschicht - starke Craquelé- und Schüsselbildung - Verpresste Pastositäten (v.a. im Bereich des Hintergrundes durchgeriebene Malschicht) - großflächige Übermalungen (im Bereich des Himmels)
Überzug	- sekundärer Firnisauftrag - vermutlich Naturharzfirnis	- unregelmäßiger Glanz - starke Vergilbung - Krepierung - starke Verschmutzung der Oberfläche
Zierrahmen	- sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik)	- Verschmutzung der Oberfläche
Ablesbare Eingriffe -Restaurierungen	- sekundärer Keilrahmen - Doublierung - Reinigungsschäden, Firnisbehandlung - Übermalung - sekundärer Firnisauftrag - Neuanfertigung eines Zierrahmens	



Abb. 95: Zustand *Feinvelld*, Bestandsaufnahme

14. Topografische Ansicht *Burgschleinitz* (HNr 7/1)

Objektnummer	HNr 7/1	
Titel	<i>Burgschleinitz</i>	
Maße (Rahmenlichte: H×B in cm)	92×168	
Standort	Ehem. Schafshof /Haus der Schwiegereltern – im Salon (an Außenwand hängend)	
Komponente	Material und Technik	Erhaltungszustand
Spannrahmen	- sekundärer Spannrahmen - nicht keilbar - senkrechte Mittelstrebe	- stabiler Zustand
Bildträger	- Leinwand - lockere Leinenbindung - Naht (in Mitte des Formats zusammengefügte Teile)	- Spannung unzureichend - kleines Loch (im linken unteren Eckbereich) - Deformierungen (Verwölbung im unteren Randbereich, Naht hervortretend, Innenleisten des Spannrahmens zeichnen sich ab) - rückseitig Flicker - Verschmutzung der Rückseite
Malschichtaufbau	- rötliche Grundierung - vermutlich Ölmalerei	- kaum Ausbrüche - ausgeprägte Craquelé- und Schüsselbildung - einige nachgedunkelte Retuschen
Überzug	- verm. sekundärer Firnis Auftrag - vermutlich Naturharzfirnis	- vergilbt - leichte Verschmutzung der Oberfläche
Zierrahmen	- sekundär - einfach profilierte Holzleisten - dunkelrotbraune Fassung (verm. in Kleistertechnik)	- leichte Verschmutzung
Ablesbare Eingriffe -Restaurierungen	- verm. sekundärer Spannrahmen - Retuschen - sekundärer Firnis Auftrag - Neuanfertigung eines Zierrahmens	



Abb. 96: Zustand *Burgschleinitz*, Bestandsaufnahme



Abb. 97: *Burgschleinitz*, Ausstellungsort

B. DIE SAMMLUNGSANALYSE

I. Was versteht die Restaurierung unter einer Sammlungsanalyse?¹³⁹

Die konservatorisch/restauratorische Sammlungsanalyse hat die Aufgabe, die während der Bestandsaufnahme gewonnenen, noch unzusammenhängenden Daten zu den einzelnen Objekten und zum Sammlungsumfeld zu verknüpfen, auszuwerten und zu erörtern.

Den wichtigsten Punkt stellt dabei das Aufzeigen von Risikogruppen dar: welche Exponate sind nach konservatorisch/restauratorischer Sicht am meisten gefährdet – welche am wenigsten. Um die Erhaltungszustände der einzelnen Objekte untereinander vergleichen zu können, kann ein Benotungsschema von 1 bis 3 zur Anwendung kommen, wobei 1 einen sehr guten und 3 einen äußerst schlechten Zustand charakterisiert. Anhand dieser Klassifikation können die Kunstwerke schließlich in drei unterschiedliche Prioritätsstufen eingeteilt werden, die die Dringlichkeit konservatorisch/restauratorisch zu setzender Maßnahmen anzeigen. Kategorie I bedeutet keine unmittelbare Gefährdung für das Exponat, nur minimale konservatorische Eingriffe und/oder regelmäßige Pflege sind vonnöten. Kategorie II beinhaltet jene Objekte, die beginnender Gefährdung ausgesetzt sind bzw. ein ästhetisch äußerst unbefriedigendes Erscheinungsbild aufweisen¹⁴⁰ und daher mittelfristig zu konservieren und restaurieren sind. Kategorie III umfasst stark substanzgefährdete Kunstwerke, die umgehend konservatorische und restauratorische Maßnahmen erfahren sollten.

¹³⁹ Nach Krist, G. u.a.: Report zur konservatorischen Bestandsaufnahme der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein in Niederösterreich, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien, 2002 und Krist, G: Bestandsaufnahme – Sammlungsanalyse – Modellrestaurierung am Beispiel der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein in Niederösterreich, in IIC Österreich (Hrsg.): Restauratorenblätter 23, Band in Vorbereitung.

¹⁴⁰ Durch Veränderungen oder Schäden, die nicht unbedingt in erster Linie substanzgefährdend für das Objekt sind, aber im Rahmen einer Konservierung/Restaurierung behoben bzw. verbessert werden können. Beispielsweise die Verunklärung der Darstellung durch starke Verschmutzung.

II. Beispiel Gemäldesammlung Greillenstein

Die Auswertung der während der Bestandsaufnahme in Schloss Greillenstein gewonnenen Daten zu den Erhaltungszuständen der Gemälde hat bedauerlicherweise verdeutlicht, dass drei Viertel der Gemälde in hohem Grade substanzgefährdet sind, bzw. ein ästhetisch äußerst unbefriedigendes Erscheinungsbild aufweisen. In die oberste Prioritätsstufe fallen 9 der 14 topografischen Ansichten, die somit die am stärksten gefährdete Sammlungsgruppe in Greillenstein darstellen.

Kategorie (Prioritätsstufe)	Gemälde in Greillenstein
I- Konservierung/Restaurierung nicht unmittelbar nötig, keine Gefährdung für das Objekt	26
II- Konservierung/Restaurierung mittelfristig nötig, beginnende Gefährdung für das Objekt oder starke ästhetische Beeinträchtigung der Darstellung	38
III- Konservierung/Restaurierung unmittelbar nötig, starke Gefährdung für das Objekt	38

Die anhand der Sammlungsgruppe der topografischen Ansichten hier im Weiteren erläuterten Schäden und Ursachen lassen sich im Allgemeinen auf die ganze Gemäldesammlung in Schloss Greillenstein übertragen, wobei die restlichen Gemälde allerdings bei weitem nicht in so schlechtem Zustand sind wie die Ansichten.

III. Topografische Ansichten - Sammlungsanalyse

Die während der Bestandsaufnahme gesammelten und im Rahmen dieser Arbeit ergänzten Daten zu den einzelnen Topografien wurden in der Folge ausgewertet. Mehr als die Hälfte der Ansichten befinden sich demnach in einem als äußerst kritisch einzustufenden Erhaltungszustand. Hier muss konservatorisch sofort eingegriffen werden. Für die restlichen Gemälde sollte längerfristig eine Konservierung und Restaurierung geplant werden.

Topografische Ansicht	Erhaltungszustand	Kategorie
<i>Pottenbrunn</i>	2	II
<i>Burgschleinitz</i>	2	II
<i>Schaurstein</i>	2	II
<i>Greillenstein</i>	2-	II
<i>Feinvelld</i>	2-	II
<i>Namiest</i>	3	III
<i>Litschau</i>	3	III
<i>Reizenschlag</i>	3	III
<i>Grienau</i>	3	III
<i>Rässing</i>	3	III
<i>Thalhamb</i>	3-	III
<i>Limpach</i>	3-	III
<i>Reingers</i>	3-	III
<i>Hochengran</i>	3-	III

1. Generelle Schäden und ihre Ursachen

Der in der Bestandsaufnahme beschriebene, teilweise erschreckend schlechte Erhaltungszustand der topografischen Gemälde ist auf mehrere, unterschiedlich stark an der Zerstörung beteiligte Ursachen zurückzuführen. Parallel zu den natürlichen Alterungsvorgängen in den verwendeten Malmaterialien, haben klimatische Faktoren progressiv zu weiteren Schäden geführt, bzw. die bereits eingesetzte Schadensausbildung beschleunigt. Die massivsten Verluste sind mit Sicherheit durch die historische Hängung und später Deponierung unter – konservatorisch betrachtet – katastrophalen Bedingungen entstanden. Anschließend sind weitere Schädigungen aufgrund ungünstig gewählter, da exponierter Aufstellungsorte und der Vermietung der Ausstellungsräume für Veranstaltungen bzw. als Übernachtungsmöglichkeiten aufgetreten. Die Resultate früherer Restaurierungen haben an den Gemälden teils zu irreversiblen Folgeschäden geführt. Die dramatischsten Auswirkungen auf die Sammlungsgruppe hat jedoch das jahrzehntelange, völlige Ausbleiben konservatorisch und restauratorischer Kontrolle und Pflege an den Gemälden bewirkt. Fasst man diese Beobachtungen zusammen, ergeben sich primär vier verschiedene, allerdings kausal eng miteinander verknüpfte Schadensquellen für die Greillensteinschen Ansichten.

1.1. Natürliche Alterung der Malmaterialien

Malmaterialien sind natürlichen Alterungsprozessen unterworfen (u.a. oxidativer Abbau, Vernetzung der langkettigen Moleküle), die unvermeidbar und kontinuierlich zu irreversiblen Schäden an den Objekten führen. Diese Vorgänge werden unter ungünstigen Bedingungen (starke Klimaschwankungen, UV-Strahlung, hygroskopisch wirkende Staubablagerungen) merklich beschleunigt.

Ein Großteil der untersuchten Gemälde besitzt durchwegs stark degradierte bzw. ausgemagerte und versprödete Bildträger, Malschichten und Überzüge. Die textilen Bildträger sind stark abgebaut (oxidiert) und haben größtenteils ihre Elastizität eingebüßt. Die ölharzhaltigen Malschichtfilme sind nach 300 Jahren sowohl physikalisch als auch chemisch (Vernetzung) völlig getrocknet und dementsprechend versprödet. Die Craquelé- und Schüsselbildung ist motivspezifisch unterschiedlich stark ausgeprägt. Dunklere Partien, die mehr Bindemittel aufweisen und weniger Bleiweiß enthalten, sind feiner gesprungen und weisen auch stärkere Schüsselung auf. An diesen Stellen treten generell auch die ersten Haftungsverluste auf. Die Schüsselung der Malschicht ist auf komplexe, noch unzureichend erforschte, osmotische und sorptive Prozesse des Malschichtfilms in Verbindung mit der in Folge von Wasserdampfdiffusion durch das Gemälde auftretenden Dehnung und Entspannung des textilen Bildträgers zurückzuführen¹⁴¹. Je mehr Wasser aufgenommen wird, desto stärker ist die Schüsselung. Aufgrund der Bleiseifenbildung weisen mit Bleiweiß pigmentierte Ölfilme ein nur sehr geringes, Ölfilme mit Erdpigmente hingegen ein deutlich höheres Wasseraufnahmevermögen auf¹⁴². Vorhandene Firnisreste sind (ähnlich den Malschicht-Bindemitteln) versprödet und stark vergilbt, bzw. verbräunt (bei Zusatz von Öl).

1.2. Restaurierschäden

Vermutlich wurden sämtliche Objekte der Sammlungsgruppe Anfang des 20. Jhs. im Rahmen einer groß angelegten Restaurierungsaktion behandelt. In Greillenstein belegen Aufzeichnungen um 1909 die Tätigkeit einer polnischen Maler-Restauratorin namens M. Zajaczkowska. Aus etwa derselben Zeit könnte auch die schlicht gehaltene, (bis auf die Ansicht *Greillenstein*) einheitliche Rahmung mit einfach profilierten, braunrot gefassten Leisten stammen. Es ist anzunehmen, dass an den Topografien seither nur kleine „Ausbesserungsarbeiten“ erfolgt sind¹⁴³.

An den Topografien sind in den Malschichten massive Reinigungsschäden zu beobachten (Krepierungen, Abrieb bis auf die Grundierung, Rinnsuren mit Materialverlust), verschärft in den dunklen Hintergrundbereichen, wo die Details dadurch kontrastlos in der Darstellung untergehen. Partienweise wurde großzügig übermalt, diese Bereiche sind stark nachgedunkelt. Originaler Firnis ist kaum mehr vorhanden, partiell sind stark gegilbte und verbräunte (durch Ölzusatz) sekundäre Aufträge mit unregelmäßigem Glanz zu erkennen (Tränen, Rinnsuren).

¹⁴¹ Schaible, V: Überlegungen zum Phänomen der Schüsselbildung an Leinwandgemälden, in Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2, 1991, S. 235-250.

¹⁴² Schaible, V.: Neue Überlegungen zur Feuchtigkeit am Leinwandbild, in Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1, 1987, S. 83.

¹⁴³ Anbringung von Flickern an der Rückseite von *Hochengran, Litschau, Limpach, Thallhamb, Reizenschlag, Grienau* und *Rässing*. Die bei *Greillenstein* und *Feinvelld* erfolgten Reinigungsmaßnahmen und Doublierungen stammen möglicherweise ebenfalls aus den letzten 100 Jahren.

1.3. Ausstellungs- und Depotsituation (Raumklima, Licht und Schädlinge)

Im Schloss treten jahreszeitlich bedingt starke Schwankungen im Raumklima auf. Derzeit gibt es keine Möglichkeit der kontinuierlichen und ökonomischen Beheizung, im Winter sinkt die Raumtemperatur empfindlich – teilweise auf unter 0°C¹⁴⁴. Hinzu kommt die von Natur aus hohe Luftfeuchtigkeit im Schloss mit Taubildung an der „kalten Wand“¹⁴⁵. Dadurch, dass die Gemälde mit den Rahmen direkt an der Wand aufliegen und rückseitig nicht belüftet werden, entstehen Mikroklimata, die die Alterung beschleunigen und infolgedessen zu Schädigungen führen (Erschlaffung des Bildträgers, Schüsselbildung der Malschicht), auch mikrobieller Befall (Schimmelbildung) wird dadurch begünstigt. Dieses Phänomen tritt hauptsächlich an Außenwänden auf – also gerade an jenen Wänden, an denen in Greillenstein besonders viele Gemälde hängen. Durch die zyklisch auftretenden klimatischen Veränderungen haben sich die Leinwände der Topografien überdehnt und deformiert (Erschlaffung) bzw. sind an den stark beanspruchten Stellen gerissen.

Durch das Fehlen von Vorhängen bzw. Jalousien in den Ausstellungsräumen, fällt teilweise direktes Sonnenlicht auf die Gemälde, dies bedingt je nach Farbzonen (hell-dunkel) unterschiedlich starke Aufheizung der Oberfläche. Vergilbung, Verbräunung und erneut beschleunigte Alterung der Malmaterialien sind die Folge (siehe Abb. 91).

Obwohl die Staubbelastung im Schloss gegenüber städtischen Verhältnissen moderat sein sollte, weisen die Gemälde starke Oberflächenverschmutzungen an Vorder- und Rückseite auf. Das dadurch begünstigte Auftreten von Schadinsekten und die erhöhte Hygroskopizität stellen weitere Risikopunkte dar. Die Spannrahmen sind stark anobienbefallen und haben Stabilität eingebüßt, teilweise sind auch an den Bildträgern Fraßspuren zu erkennen. An vielen Topografien fallen Schäden von Vogelexkrementen auf, die die Malschicht verätzt haben¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Im Südteil des Schlosses, in dem sich auch der ursprüngliche Schlaf- und Arbeitstrakt befindet, ist es gemäß der Sonneneinstrahlung wärmer als im restlichen Gebäude.

¹⁴⁵ Tatsächlich weisen auch viele der übrigen Gemälde der Sammlung Feuchtigkeitsschäden, unter anderem Krepierungen und Schimmelbefall auf. Zum Thema „kalte Wand“, siehe Ranacher, M: Bilder an kalten Wänden. Oberflächentemperaturmessungen an Wänden und Bildern als Neuanatz für konservatorisch richtige Klimatisierung in Gemäldegalerien, in IIC Österreich (Hrsg.): Restauratorenblätter, 15, Schutz und Pflege von Kunst- und Baudenkmälern (Preventive Conservation), Wien 1995. S. 147-163.

¹⁴⁶ Es handelt sich hierbei um ältere Schäden. Mündlichen Aussagen der Eigentümer zufolge konnten die Vögel früher durch das im Sommer offene Stiegenhaus des NO-Traktes ins Schloss gelangen und dort auch nisten. Diese Situation konnte durch bewusst geschlossene Türen und das Abdichten der Fenster verbessert werden. Derzeit verirrt sich nur mehr ab und zu ein Tier durch ein offen gelassenes Fenster.

Ein Teil der topografischen Ansichten war ursprünglich im Stiegenhaus des NO-Traktes untergebracht, wo es aufgrund von fehlenden Türen und undichten Fenstern immer wieder zu Feuchtigkeitseinbrüchen, aber auch starker Zugluft kam¹⁴⁷. Das Schadensbild an diesen Gemälden ist verheerend. Die zerstörten Gemälde *Hochengran*, *Reingers*, *Limpach* und *Thallhamb* wurden lediglich abgehängt und verwahrt.



Abb. 98: Blick ins Stiegenhaus



Abb. 99: Veranstaltung im Rittersaal

Ein weiteres konservatorisches Problem stellt die Tatsache dar, dass einige Ausstellungsräumlichkeiten regelmäßig für Veranstaltungen (im sog. „Ahnensaal“, „Rittersaal“ und „Türkensaal“) bzw. als Übernachtungsmöglichkeiten (im sog. „Turmzimmer“, „Ecksalon“ mit Bad und Küche) genützt und vermietet werden. Exponate, die sich in diesen Räumen befinden, sind genauso wie Gemälde an exponierten und stärker frequentierten Ausstellungsorten vor allem Gefahren mechanischer Beschädigungen (Risse, Löcher) ausgesetzt.

Letztlich ist aber nicht nur für Objekte, die ausgestellt werden, Gefährdung gegeben. Die beiden Räumlichkeiten im Erdgeschoß, die derzeit als provisorische Depotmöglichkeiten dienen, entbehren aufgrund ihrer unzureichend geschützten Situation jeglicher präventiv-konservatorischen Ansprüche. Vor allem bereits stark geschädigte Gemälde befinden sich dort in Verwahrung. Wie im ganzen übrigen Schloss gibt es auch hier weder klima- noch lichtregulierende Vorrichtungen. Die Räumlichkeiten werden nur selten betreten und kaum gepflegt. Die sich darin befindlichen Objekte sind daher stark verschmutzt und die bereits eingesetzte Substanzschädigung fährt unvermindert fort. Zusätzlich ist für gefahrloses Handling bzw. Umsortieren derzeit kaum genug Platz gegeben.

¹⁴⁷ Mündliche Aussage der Eigentümer. Es handelt sich dabei um die am stärksten zerstörten Gemälde *Hochengran*, *Reingers*, *Limpach*, *Thallhamb*, möglicherweise auch *Litschau*.

Raum EG 01 war ursprünglich das Schreibzimmer Ferdinand Karl Kuefsteins. Neben den dort untergebrachten Gemälden befindet sich eine Unzahl von Unterlagen, alten Zeitungen und Notizen des Grafen im ganzen Raum verstreut. Die Lagerung der Exponate verläuft relativ unkontrolliert, die Objekte liegen, stehen oder lehnen wo sich gerade Platz bietet.



Abb. 100: EG 01, gerollte Topografien



Abb. 101: Raumsituation EG 01

Der zweite Raum, EG 31, wurde vermutlich schon länger als Depot genützt und ist erkennbar auch als solches eingerichtet. Die vorhandenen hölzernen Stellagen bzw. Regale sind allerdings dringend sanierungsbedürftig¹⁴⁸. Auch in diesem Fall sind die Gemälde nur ungeordnet „abgestellt“ worden.



Abb. 102: Blick ins Depot

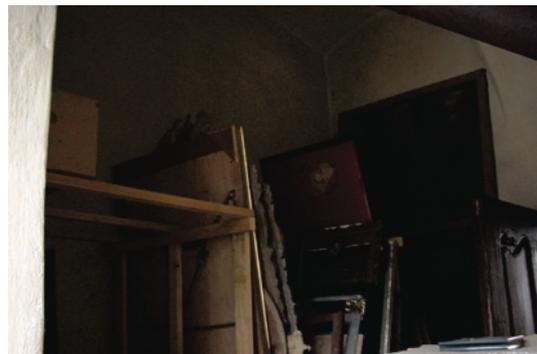


Abb. 103: Unzureichende Aufbewahrungsmöglichkeiten

¹⁴⁸ Siehe auch weiter unten, Teil 2, C, II, 3

1.4. Vernachlässigung

Über einen Zeitraum von etwa 100 Jahren sind an den Exponaten jegliche konservatorische und restauratorische Maßnahmen ausgeblieben. Diese Tatsache ist vor allem auf mangelnde Geldmittel in Zusammenhang mit dem ständigen und enorm kostenverschlingenden Bedarf an baulichen Instandsetzungen des historischen Gebäudes zu verstehen¹⁴⁹. In der Sammlung haben sich dadurch einerseits bereits vorhandene Schäden verschlimmert, andererseits sind unbemerkt neue Schäden entstanden. Der Verfall der meisten Topografien ist auf die Kumulation von insgesamt kleineren, dafür aber stetigen Schädigungen zurückzuführen. Hätten die Gemälde unter rigoroserer Beobachtung gestanden, wären beginnende Schädigungen frühzeitig aufgefallen. In der Folge hätte man auch rechtzeitig präventiv eingreifen können, wodurch das Gros der Verluste mit Sicherheit abgeschwächt oder sogar abgewendet worden wäre¹⁵⁰. Die fast ein Jahrhundert andauernde Vernachlässigung und das Fehlen von kontinuierlicher Pflege haben bedenkliche, um nicht zu sagen katastrophale Folgen für die Sammlung nach sich gezogen. Die Notwendigkeit regelmäßig durchgeführter Kontroll- und Pflegezyklen für eine außerhalb geschützter musealer Bedingungen liegende Sammlung zeigt sich an diesem Beispiel besonders eindringlich.

Die Bildträger der Ansichten sind extrem degradiert und brüchig, die Gemäldeoberflächen sehr verschmutzt und matt geworden. Die Darstellungen wurden teils durch massiven Malschichtverlust, starke Gilbung und extreme Verschmutzung der Oberfläche bis zur Unkenntlichkeit verfremdet. Einige Gemälde können als „Verluste“ bezeichnet werden.

¹⁴⁹ Derzeit würde beispielsweise besonders der originale Dachstuhl aus der Renaissancezeit dringend konservatorischer Maßnahmen bedürfen.

¹⁵⁰ Die Tatsache, dass ein „Nichteingreifen“ derartige Schäden für Gemälde bedeuten kann, wirkt angesichts der großen Masse von weltweit „überrestaurierten“ Kunstwerken fast paradox.

2. Schadensbild von *Hochengran*, *Reingers*, *Thallhamb* und *Limpach*

Die Ansichten *Hochengran*, *Reingers*, *Thallhamb* und *Limpach* stellen die Gemälde mit dem ruinösesten Erhaltungszustand dar. Diese Gemälde der Kategorie III müssen umgehend konserviert und restauriert werden, wenn ein Totalverlust verhindert werden soll. Die noch vorhandene Malschicht ist massiv gefährdet, die Schollen sind durchgehend locker bzw. liegen lose, teils überlappend am unbefestigten Bildträger. Die Oberfläche wirkt extrem matt, ausgemagert und ist sehr stark verschmutzt. Vom Glanz des originalen Firnisses ist nichts mehr zu erkennen. Die Darstellung ist aufgrund der massiven Malschichtverluste und dem extremen Grad der Verschmutzung nicht bzw. kaum mehr lesbar.

Im Falle von *Reingers* kann die Darstellung aufgrund des völligen Haftungsverlustes zwischen Grundierung und Malschicht und den daraus resultierenden massiven Substanzverlusten nicht mehr entziffert werden.

Die Ansichten *Thallhamb* und *Reingers* befanden sich zum Zeitpunkt der Bestandsaufnahme in mit der Bildseite nach innen gerolltem Zustand. Im selben Raum lag *Limpach* am Boden, nur mehr an zwei Seiten aufgespannt.

Die Leinwand von *Hochengran* ist fast durchgehend der Höhe nach gerissen. Eine historische Aufnahme des Gemäldes belegt, dass diese Beschädigung nach 1920 entstanden sein muss. Die rückseitige Anbringung von Flickern ist als fehlgeschlagener Versuch zu sehen, den Riss zu stabilisieren. Der Eingriff wäre demnach auch nach 1920 zu datieren. Die Ansicht ist in einem provisorisch eingerichteten Depot untergebracht.

3. Schadensbild von *Rässing*, *Grienau* und *Reizenschlag*

Die Gemälde *Rässing*, *Grienau*, *Reizenschlag* und *Namiest* sind ebenfalls in Kategorie III einzustufen. Die vorhandenen Spannrahmen weisen keine genügende Stabilität auf, sie sind stark von Anobien befallen und drohen an den Eckverbindungen auseinander zu brechen. Die Bildträger sind zwar aufgespannt, doch stark deformiert und die Spannungen unzureichend. In der Leinwand sind zahlreiche, auf mechanische Beschädigungen zurückzuführende Risse und Löcher zu verzeichnen, die rückseitig partiell mit Flickern geschlossen wurden. Bedingt durch die starke Schollen- und Schüsselbildung mit beginnenden Haftungsverlusten ist die Malschicht insgesamt akut gefährdet. Die Oberfläche wirkt reduziert, vermutlich durch intensive Firnisbehandlungen und Reinigungsmaßnahmen. Bei *Reizenschlag* und *Grienau* sind großflächige Übermalungen im Himmel ersichtlich. Partiiell wurde ein sekundärer Firnis aufgestrichen, stark verbräunte Tränen sind zu erkennen. Die Ansichten weisen ein insgesamt eher mattes, ausgemagertes Erscheinungsbild und starke Oberflächenverschmutzung auf. Die Darstellungen, insbesondere bauliche Details sind erschwert lesbar.

Die bei *Rässing* mittig im Himmel zu verzeichnenden Risse in der Leinwand sind auf den mechanischen Schaden zurückzuführen, den eine in das Bild fallende Leiter verursacht hat¹⁵¹.

Reizenschlag und *Rässing* hängen in einem für Gäste genützten Zimmer an der Außenwand.

4. Schadensbild von *Litschau* und *Namiest*

In Kategorie III lassen sich auch die Topografien *Namiest* und *Litschau* einordnen. Die Schäden gleichen jenen der zuletzt beschriebenen Gruppe, die Spannrahmen sind jedoch in stabilem Zustand. Auch wirkt *Namiest* weniger überarbeitet. Bei *Litschau* kommen hingegen noch weitere Schäden hinzu. Die großen Risse im Bildträger wurden lose zusammengefügt und rückseitig mit Flickern stabilisiert, die Leinwand frontal auf einen neu angefertigten Spannrahmen genagelt. Die Oberfläche wirkt sehr überarbeitet. Unregelmäßiger Glanz geht von dem sekundär aufgetragenen, linksseitig stärker verbräunten Firnis aus. Die Darstellung von *Litschau* – insbesondere die landschaftlichen Details und die Staffage – sind kaum zu erkennen.

Die Ansicht *Namiest* lehnt zum Zeitpunkt der Bestandsaufnahme an einem Tisch. *Litschau* hängt im Bereich des Zwischenpodests eines Stiegenaufgangs - wo kaum Platz gegeben ist, das Gemälde zu betrachten – und wird nur halbseitig, dafür kontinuierlich von einfallender Nachmittagssonne beschienen.

5. Schadensbild von *Feinvelld* und *Greillenstein*

Die topografischen Ansichten *Feinvelld* und *Greillenstein* weisen keine, bzw. (im Vergleich zu den vorigen genannten Gemälden) kaum Substanzgefährdung auf. Ihr ästhetisches Erscheinungsbild ist jedoch äußerst unbefriedigend, daher werden sie in Kategorie II eingereiht.

Beide Gemälde sind doubliert, als Klebmedium diente wahrscheinlich ein Kleister-Leim-Gemisch. Es kann vermutet werden, dass die Beschädigungen im Bildträger, die diese Eingriffe ehemals rechtfertigten, nur durch die Doublierung verschlossen wurden. Die Malschicht weist starke Reinigungsschäden auf, sie ist reduziert und durchgerieben. In beiden Fällen scheint es Übermalungen zu geben, der sekundär aufgetragene Firnis wirkt fleckig und gegilbt. Die Darstellung leidet erheblich unter der reduzierten Oberfläche und dem indifferenziert wirkenden, dunklen Hintergrund.

Im Falle von *Greillenstein* haben sich bereits Blasen zwischen den Leinwänden gebildet. Da *Feinfeld* zwischen zwei Fenstern hängt, wird die Wahrnehmung durch das Gegenlicht beeinträchtigt.

¹⁵¹ Das Gemälde hängt in einem Durchgangszimmer, das in den Keller führt und auch als Abstellkammer genutzt wird.

6. Schadensbild von *Schaurstein* und *Burgschleinitz*

Auch die beiden Topografien *Schaurstein* und *Burgschleinitz* sind nicht substanzgefährdet und fallen in Kategorie II. Bei *Burgschleinitz* ist die Spannung der Leinwand zu schwach, einige Deformierungen treten auf. Es sind kaum Ausbrüche zu verzeichnen. Beide Gemälde weisen nachgedunkelte Retuschen auf. Die Oberfläche wirkt durch Reinigungsmaßnahmen reduziert. Der sekundäre Firnis ist stark gegilbt, wodurch die Darstellung verunklärt wird.

Die Hängung von *Schaurstein* weist denselben Nachteil auf, wie bei *Feinvelld*: durch das Gegenlicht wird die Wahrnehmung erschwert.

Die Topografie *Burgschleinitz* ist im Gegensatz zu den restlichen Ansichten nicht im Schloss, sondern in einem bewohnten Nebengebäude untergebracht.

7. Schadensbild von *Pottenbrunn*

Pottenbrunn stellt vermutlich das am besten erhaltendste Objekt in dieser Sammlungsgruppe dar. Es ist keine unmittelbare Substanzgefährdung gegeben. Lediglich die Spannung des Bildträgers ist nicht ausreichend, Deformierungen treten auf. Es sind kleinere Löcher in der Leinwand zu verzeichnen. Die Malschicht wirkt partienweise durch übermäßige Reinigungsmaßnahmen reduziert und eher matt. Stärker glänzende Bereiche mit sekundär aufgetragenem, gegilbtem Firnis sind vorhanden. Die Oberfläche ist verschmutzt, die Darstellung aber gut zu erkennen. Das Gemälde wird in Kategorie II eingestuft.

C. MASSNAHMENKONZEPT UND MASSNAHMENKATALOG

I. Bedeutung für die Restaurierung, Begriffsdefinition

Jede an einem einzelnen Objekt einer Sammlung zu treffende Maßnahme sollte in der Konservierung und Restaurierung unter dem Gesichtspunkt betrachtet geschehen, dass das zu behandelnde Kunstwerk Teil eines Ganzen ist. Die Objekte dürfen nicht „auseinanderrestauriert“, ihre Wahrnehmung darf nicht durch den aufgedrückten Stempel verschiedener „in Mode gekommenen“ Restaurierungsmethoden gestört werden¹⁵². Die Authentizität und der Aussagewert der Kunstwerke müssen möglichst vollständig und unverfälscht erhalten bleiben. In der sammlungsspezifischen Praxis ist ein ausgereiftes Maßnahmekonzept sowohl für den Restaurator als auch für den Auftraggeber unerlässlich, um längerfristig Eingriffe planen und finanzielle Mittel wirtschaftlich einsetzen zu können. Der daraus entwickelte Maßnahmekatalog dient schließlich als Grundlage für spätere Beauftragungen und Ausschreibungen.

1. Richtwert („Grad der Restaurierung“)

Nach erfolgter Bestandsaufnahme und Sammlungsanalyse sollten die Risikogruppen einer Sammlung offen liegen und auch die möglichen Schadensursachen bekannt sein. Um die möglichen konservatorisch-restauratorischen Maßnahmen an den einzelnen Objekten auszuloten (wie spricht das Objekt auf die getesteten Maßnahmen an, wie lassen sich diese am besten durchführen?), müssen zunächst Proberestaurierungen erfolgen¹⁵³. Meist geschieht dies an Teilbereichen, was bei mehreren differenzierten Schadensgruppen innerhalb der Sammlung und auch aufgrund des geringeren Zeitaufwandes sinnvoller erscheint.

Anschließend kann an einem Objekt mit repräsentativem Schaden eine Modellrestaurierung durchgeführt werden. In den meisten Fällen wird dabei jenes Objekt bearbeitet, das am schlechtesten erhalten ist¹⁵⁴. Dieses Exempel dient neben dem Setzen und Definieren eines einheitlichen „Grades der Restaurierung“, auch zur Bestimmung des jeweils dafür notwendigen Zeitaufwandes und damit letztlich auch dem wichtigen Punkt der Kostenschätzung und Kosteneffizienz. Die an den restlichen Objekten zu treffenden Maßnahmen können sich anschließend an diese vorgegebenen Richtwerte halten. Auf diese Weise wird auch bei unterschiedlicher Vergabe der Positionen gewährleistet, dass die Gemälde letztlich wieder als Sammlungseinheit zusammenpassen.

¹⁵² In Greillenstein sind erfreulicherweise nur zwei der topografischen Ansichten doubliert.

¹⁵³ Zum Thema Proberestaurierung, siehe IIC Österreich (Hrsg.): Restauratorenblätter, 5, Klima- und Ausstellungsprobleme. Rechts- und Finanzfragen, 1981, Vorwort S. 15-16.

¹⁵⁴ In einigen Fällen gilt es methodisch abzuwägen, ob für die Modellrestaurierung statt dem am schlechtesten erhaltenen Exponat, nicht jenes mit dem besten Erhaltungszustand oder auch eines aus dem Mittelfeld dazwischen ausgewählt werden soll. Dabei zeigen die Beispiele an den „Erhaltungsextremen“ jeweils die Gratwanderung zwischen dem Ergebnis, das im schlechtesten und jenem, das im besten Fall möglich ist. Die Restaurierung an einem Objekt aus dem Mittelfeld ermöglicht hingegen durch relative Vergleiche der Schäden (stärker, schwächer) eine genauere Schätzung des ungefähren Arbeits- und Zeitaufwandes (länger, kürzer) für die Maßnahmen an den übrigen Exponaten der Sammlung.

2. Präventive Konservierung (Kontrolle, Pflege und Wartung)

Die auf dem Feld der Sammlungsbetreuung erfolgten Entwicklungen der letzten 20 Jahre haben gezeigt, dass präventive Konservierung maßgeblich dazu beitragen kann, die „Lebensdauer“ der Exponate durch das Ausloten und Abwägen von potentiellen Risiken erheblich zu verlängern und dadurch auch den Einsatz finanzieller Mittel zu optimieren (risk management)¹⁵⁵.

Im Rahmen eines effizienten Maßnahmenkonzeptes ist es daher auch erforderlich, sich eingehend mit Fragen der präventiven Konservierung zu beschäftigen. Die möglichst fachgerechte Ausstellung und Aufbewahrung (Depot) der Kunstwerke ist ebenso zu berücksichtigen wie baulich-klimatische Aspekte in den Sammlungsräumen. Bevor die restaurierten Objekte wieder am Ausstellungsort aufgestellt werden, müssen eventuelle Schäden in der Bausubstanz behoben, bzw. Schadensquellen so weit als möglich minimiert worden sein, um den Arbeitsaufwand und die dadurch für den Eigentümer entstandenen Kosten auch zu rechtfertigen¹⁵⁶.

Um Veränderungen und Schäden im Sammlungsbestand frühzeitig erkennen und behandeln zu können, ist eine enge Zusammenarbeit des Restaurators mit den Eigentümern oder Verwaltern unerlässlich. Die uneingeschränkte Kooperation zwischen Betreuern und Restaurator sollte die wichtigste Maxime für diese Art der Sammlungspflege darstellen. Von außerordentlicher Wichtigkeit ist es dabei, deutlich zu machen, dass direkte Eingriffe an den Kunstwerken nur von ausgebildeten Restauratoren vorgenommen werden dürfen, da durch so manche vermeintlich in guter Absicht gestartete Eigeninitiative in der Folge meist die größten Schäden an den Objekten entstehen.

Neben Monitorings, jährlichen Kontrollgängen, die zur Registrierung und Beobachtung allfälliger Veränderungen gedacht sind, sollte die Sammlung vom Restaurator/Restauratorenteam im Rahmen von Vorsorge-Pflege-Zyklen auch in etwas größeren Abständen „gewartet“ werden¹⁵⁷. Einmalige, massive Restaurierungen sollen hier durch öfter wiederholte, dafür geringere Eingriffe abgelöst werden. „Regelmäßige Pflege und Wartung garantieren in den meisten Fällen die Nachhaltigkeit einer Erhaltungs- oder Restaurierungsmaßnahme und damit auch den sinnvollen Einsatz der finanziellen Mittel“¹⁵⁸.

3. Maßnahmenkatalog (Leistungsverzeichnis)

Anhand des zuvor erstellten Konzepts wird vom Restaurator ein auf die Sammlung maßgeschneiderter, möglichst detaillierter Katalog entwickelt, welcher alle Maßnahmen beinhaltet, die an den einzelnen Objekten (auch Leistungsverzeichnis) aber auch in den Ausstellungsräumen getroffen werden müssen, um den authentischen Erhalt des Bestandes zu garantieren. Wenn möglich, werden genaue Materialangaben (nach dem derzeitigen Wissensstand der Forschung) und Schätzungen des jeweiligen Zeitaufwandes bereits inkludiert. Damit markiert der Maßnahmenkatalog den eigentlichen Ausgangspunkt für spätere Beauftragungen und Ausschreibungen.

¹⁵⁵ Waller, R./Michalski, S.: Effective Preservation. From Reaction to Prediction, in The Getty Conservation Institute (Hrsg.): Conservation, Vol. 19, 1, 2004, S. 4-9.

¹⁵⁶ Dies setzt eine genaue zeitliche Koordination der Konservierung und Restaurierung der Objekte mit der baulichen Instandsetzung der Ausstellungsräume voraus. Es versteht sich von selbst, dass vor Beginn der Arbeiten an der Bausubstanz alle Objekte aus den entsprechenden Positionen entfernt und sicher verwahrt werden müssen. Dieser Zeitpunkt würde sich für eine Restaurierung besonders anbieten. Aufgrund von Gefahren durch den Baustellenbetrieb kämen die Exponate erst nach Abschluss dieser Arbeiten an ihren Platz zurück.

¹⁵⁷ Ähnlich dem jährlichen Besuch beim Zahnarzt.

¹⁵⁸ Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Vorsorge, Pflege, Wartung. Empfehlungen zu Instandhaltung von Baudenkmalern und ihrer Ausstattung, Denkmalpflege Informationen A 88, München 2002, S. 10.

II. Topografische Ansichten - Maßnahmenkonzept

Es galt, ein konservatorisch-restauratorisches Konzept für die Sammlung der topografischen Gemälde zu entwickeln. Die gewählten Arbeitsmethoden sollten – aufgrund der teilweise enormen Schädigung der Gemälde und ihrer großen Formate – möglichst rasch und Kosten sparend durchführbar sein und in jeweils nach Notwendigkeit abgewandelter Form¹⁵⁹ bei allen Topografien zur Anwendung kommen können. Eine einheitliche Präsentation der Sammlungsgruppe nach erfolgten Einzelrestaurierungen wurde angestrebt. Für sämtliche Topografien muss zu Abschluss der Behandlung ein einheitlicher „Grad der Restaurierung“ gelten, der die Authentizität und den Aussagewert der Kunstwerke so weit als möglich wahrt.

In den Restaurierwerkstätten des österreichischen Bundesdenkmalamtes konnten im Vorfeld zu dieser Arbeit im Rahmen einer Lehrveranstaltung¹⁶⁰ und eines Praxissemesters des Ordinariats für Konservierung und Restaurierung bereits zwei der am stärksten gefährdeten Topografien konserviert werden¹⁶¹, an einem dritten Objekt läuft die Arbeit gerade an¹⁶². Sowohl Studenten des Ordinariats, als auch Praktikanten aus Deutschland¹⁶³ waren bzw. sind derzeit an diesem Projekt beteiligt. Anhand der erzielten Restaurierungsergebnisse konnten die wichtigsten Richtlinien zu dem hier vorgeschlagenen Maßnahmenkonzept markiert werden.

In Form einer Modellrestaurierung an der Ansicht *Grienau* konnte das Konzept anschließend praktisch umgesetzt und verifiziert werden. Gemeinsam mit den bereits erfolgten Proberestaurierungen soll *Grienau* in Zukunft als Anhaltspunkt für Arbeiten an den übrigen Topografien dienen.

1. Empfohlene konservatorische und restauratorische Maßnahmen

Nachstehend werden Empfehlungen zu den allgemein an den Topografien durchzuführenden konservatorisch-restauratorischen Maßnahmen, Arbeitsmethoden und verwendbaren Materialien gegeben. Falls Gemälde nach einer gesonderten Behandlung verlangen, wird darauf hingewiesen.

Der daraus zu den einzelnen Objekten erstellte Maßnahmenkatalog (Leistungsverzeichnis) wird in Anhang B wiedergegeben. Genauere Erläuterungen zu den gewählten Arbeitsmethoden sowie die Diskussion einzelner Materialien folgen in Teil 3, Musterrestaurierung.

¹⁵⁹ Eine Abänderung der vorgeschlagenen Materialien wird gegebenenfalls notwendig sein.

¹⁶⁰ LVA des Ordinariats für Konservierung und Restaurierung WS 2002/2003, Festigungsproblematik von stark geschüsselten Malschichten an großformatigen Leinwandgemälden, Leiter Mag. Michael Vigl, abgehalten in den Restaurierwerkstätten des BDA.

¹⁶¹ Es handelt sich um die Topografien *Limpach* und *Thallhamb*, die Restaurierung ist noch nicht gänzlich abgeschlossen. Nähere Informationen zur Restaurierung können den im BDA aufliegenden Dokumentationen (unter W9375 und W9375) entnommen werden.

¹⁶² Für *Reingers* wird derzeit eine geeignete Festigungsmethode erarbeitet.

¹⁶³ Astrid Frenkel, Studentin Fachhochschule Köln und Andrea Kappes, Praktikantin.

1.1. Demontage, Verpackung und Transport

Um die Gemälde *Hochengran*, *Reingers*, *Limpach* und *Thallhamb* überhaupt transportieren zu können, müssen sie aufgrund ihrer durchgehend losen Malschicht mit der Bildseite nach oben auf eine stabile Platte gelegt und mit lose aufliegendem Papier abgedeckt werden.

An den restlichen Gemälden sind keine Transportsicherungen nötig. Sie sind abzuhängen, gegebenenfalls auszurahmen, fachgerecht zu verpacken und zu transportieren.

1.2. Abnahme von Oberflächenverschmutzung

Die vorhandenen Haftungsverluste lassen eine Entfernung des Oberflächenschmutzes bei *Hochengran*, *Reingers*, *Limpach*, *Thallhamb*, *Rässing*, *Grienau*, *Reizenschlag*, *Litschau* und *Namiest* als ersten Schritt nicht zu.

Bei *Greillenstein*, *Feinvelld*, *Burgschleinitz*, *Schaurstein* und *Pottenbrunn* ist eine Abnahme des Oberflächenschmutzes von der Malschichtoberfläche, der Bildträgerückseite und des Spannrahmens vor der Malschichtfestigung möglich.

1.3. Festigung, Planierung der Malschicht

Partielle Festigung

An den Gemälden *Greillenstein*, *Feinvelld*, *Burgschleinitz*, *Schaurstein* und *Pottenbrunn* kann die Festigung partiell erfolgen. Sowohl natürliche als auch synthetische Festigungsmedien können in Betracht gezogen werden.

Ganzflächige Festigung

Für die Gemälde *Hochengran*, *Reingers*, *Limpach*, *Thallhamb*, *Rässing*, *Grienau*, *Reizenschlag*, *Litschau* und *Namiest* wird aufgrund des durchgehend vorhandenen Haftungsverlusts und der extremen Schüsselbildung in der Malschicht eine großflächige, ganzflächig am Niederdrucktisch durchzuführende Festigung vorgeschlagen. An *Limpach* und *Thallhamb* in den Werkstätten des BDA durchgeführte Proberestaurierungen haben gezeigt, dass als Festigungsmedium ein Cellulosederivat mit geringen Beimengungen von Acryldispersion geeignet ist (Tylose® MH 1000 in Wasser (1,25%ig) mit einem 5%igen Zusatz von Lascaux® Hydrogrund 750).

Im Fall von *Hochengran*, *Limpach*, *Litschau*, *Namiest*, *Rässing*, *Grienau* und *Reizenschlag* sollten die Gemälde vor der ganzflächigen Festigung vom Spannrahmen genommen werden. Bei den Gemälden *Rässing*, *Grienau*, *Reizenschlag*, *Litschau* und *Namiest* wäre es möglich, Ränder anzusetzen und die Gemälde auf einen größenverstellbaren Arbeitsrahmen umzuspannen. Dadurch kann vor der Festigung eine Konditionierung im Klimazelt erfolgen. Spätestens nach der Kittung müssen die Gemälde wieder aufgespannt werden.

Niederlegen der Malschichtschollen und hoch stehender Craqueléränder (Planierung)

An den Topografien *Hochengran, Reingers, Limpach, Thallhamb, Rässing, Grienau, Reizenschlag, Litschau* und *Namiest* wird die Malschicht während der Festigung am Niederdrucktisch planiert.

An den restlichen Topografien kann die Schüsselung durch Konditionierung des Gemäldes (Klimazelt, partiell Kompressen), Niederlegen und anschließendes Beschweren (gegebenenfalls auch Einsatz der Presse) reduziert werden.

1.4. Behandlung der Schäden im Bildträger

Entfernen von Schmutzablagerungen

Schmutzablagerungen am Bildträger sowie zwischen Spannrahmen und Leinwand müssen entfernt werden.

Stabilisierung

Die stark abgebauten Bildträger von *Hochengran, Reingers, Limpach, Thallhamb, Rässing, Grienau, Reizenschlag, Litschau* und *Namiest* sollten mit einem geeigneten Medium gestärkt und stabilisiert werden. Das zuvor vorgeschlagene Bindemittel zur Malschichtfestigung ist hierfür ebenfalls geeignet, die Stabilisierung könnte zusammen mit der Festigung am Niederdrucktisch erfolgen.

Schließen der Beschädigungen im Bildträger

Aufgrund der starken Gefährdung der Malschicht können die Beschädigungen der Bildträger bei *Hochengran, Reingers, Limpach, Thallhamb, Rässing, Grienau, Reizenschlag, Litschau* und *Namiest* erst nach deren Festigung durchgeführt werden.

Ein Vernähen der Risse ist aufgrund der starken Degradation der Leinwände nicht möglich, die Beschädigungen (Risse, Löcher) im Bildträger sind fachgerecht zu schließen (Verklebung, Verwebung, rückseitige Verklammerung). In Betracht kommen sowohl synthetische als auch natürliche Klebemedien.

Für die massiven Beschädigungen des Bildträgers von *Hochengran* muss eine effiziente Methode des Schließens entwickelt, der Bildträger möglicherweise doubliert werden.

Planierung

Die Deformierungen des Bildträgers sind zu planieren, dies kann in einem Zug mit der Festigung der Malschicht geschehen.

Von einer Dedoublierung der Gemälde *Greillenstein* und *Feinvelld* wird aufgrund des zu erwartenden Arbeitsaufwandes zunächst abgeraten. Der Verlust von Haftung zwischen Original und Doublierleinwand (Blasenbildung) bei *Greillenstein* ist durch Einbringen (Injektion) von Festigungsmedium rückzuführen.

1.5. Adaptierung und Sanierung bzw. Neuanfertigung der Spannrahmen

Adaptierung, Sanierung

Die Rahmen der Gemälde *Namiest*, *Litschau*, *Greillenstein*, *Feinvelld*, *Burgschleinitz*, *Schaurstein* und *Pottenbrunn* sind zu reinigen und sollten bezüglich ihrer Funktionstüchtigkeit (Stabilität, Keilbarkeit), der Form der Leisten (abgefast oder Spannleisten) und der Binnenverstrebung adaptiert, die Keile gesichert werden.

Im Fall von *Schaurstein* ist der Rahmen zusätzlich auf aktiven Anobienbefall zu untersuchen und zu behandeln.

Neuanfertigung

Für die Ansichten *Reingers*, *Limpach* und *Thallhamb* müssen gänzlich neue Spannrahmen angefertigt werden. Die Rahmen sollten keilbar und je nach Format mit einer ausreichenden Binnenverstrebung versehen sein. Die Leisten müssen zur Bildmitte hin abgefast oder mit Spannleisten versehen werden. Die Streben sollten etwas vom Bildträger zurückgesetzt sein, um ein Abzeichnen an der Vorderseite des Gemäldes zu verhindern, Keile gesichert werden.

Hochengran, *Rässing*, *Grienau* und *Reizenschlag* besitzen zwar vermutlich noch originale Rahmen, doch ist die Substanz derartig geschädigt, dass eine Adaptierung in diesen Fällen nicht sinnvoll erscheint. Daher werden hier ebenfalls Neuanfertigungen vorgeschlagen.

1.6. Oberflächenreinigung, Abnahme störender Zutaten

Vorversuche, Reinigungsgrad

Die Arbeiten an *Limpach* und *Thallhamb* haben deutlich gemacht, dass die vorhandenen Verschmutzungen sehr hartnäckig sind und sich teilweise mit dem Firnis verbunden haben.

Für jedes Gemälde sind individuell Reinigungsversuche durchzuführen, um eine geeignete Reinigungsmethode zu ermitteln. Das Ergebnis ist dem Reinigungsgrad von *Limpach* und *Thallhamb* anzupassen.

Abnahme des Firnis sowie ästhetisch störender Zutaten

In den meisten Fällen ist neben einer Oberflächenreinigung auch die Abnahme des stark gelbten bzw. verbräunten Firnis erforderlich. Nachgedunkelte großflächige Übermalungen, alte Retuschen und Überkittungen sind ebenfalls zu entfernen, falls sie das Gesamtbild ästhetisch beeinträchtigen. Die Reinigung und Abnahme des Firnisses sollte in mehreren Schritten unter Zuhilfenahme von geeigneten Lösemittelgemischen und -gelen vorgenommen werden.

1.7. Integrieren der Fehlstellen (Kittung und Retusche), Firnis

Zwischenfirnis

Vor der Kittung muss ein Zwischenfirnis aufgetragen werden, um ein Absetzen von Kittschleiern in den Craquelés zu verhindern und gleichzeitig eine Isolierung der Malschicht zur darauf folgenden Retusche zu gewährleisten.

Bei den Gemälden *Hochengran*, *Reingers*, *Limpach*, *Thallhamb*, *Rässing*, *Grienau*, *Reizenschlag*, *Litschau* und *Namiest* dient dieser Schritt zusätzlich der „Aufsättigung“ der stark degradierten Malschicht. Um mehr Material einbringen zu können, bietet sich hierzu ein gestrichener Firnis besser an als ein gesprühter. Mit Mastix in Terpentin (1+6) wurden bei *Limpach* und *Thallhamb* gute Ergebnisse erzielt.

Eingetönte Kittmasse

Es wird gemäß der an den Gemälden vorhandenen Grundierung eine rot eingetönte Kittmasse vorgeschlagen. Als geeignete Bindemittel können sowohl natürliche als auch synthetische Medien in Betracht gezogen werden.

Art der Retusche

Die Art der Retusche muss sich an den bei *Limpach* und *Thallhamb* erzielten Ergebnissen orientieren. Dort kam eine Harzölretusche über Gouache-Eintönung zur Anwendung. Um den Harzölfilm möglichst dünn zu halten, sollte die Retusche in zwei Schritten erfolgen. Gleichzeitig mit der Eintönung in Gouachefarben kann eine Strukturierung (fortgeführte Leinwandnoppen und Pinseldukti, eingeritztes Craquelé) aufgebaut werden. Anschließend wird der Farbauftrag mit einem geeigneten Medium (beispielsweise Dammar in Benzin) abgeschichtet. Darüber werden mit Ölharzfarben (Mastix in Terpentin oder Dammar in Benzin als Malmittel) feine Lasuren in Form von Punkten und Strichen gelegt und die Fehlstelle so an die Umgebung angepasst.

Es muss mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass die Retuschierergebnisse der einzelnen Gemälde unbedingt aufeinander abgestimmt werden müssen, insbesondere innerhalb der einzelnen Zugehörigkeitsgruppen (Gruppe nach Vischer, Gruppe *Litschau-Namiest*, Gruppe *Burgschleinitz-Feinvelld*). Gemälde mit großen Fehlstellen sind auf dieselbe Art zu retuschieren, wie Gemälde mit Fehlstellen geringeren Ausmaßes¹⁶⁴.

¹⁶⁴ vgl. Probe- und Modellrestaurierung an *Thallhamb*, *Limpach* und *Grienau*

Schlussfirnis

Auch beim Auftrag des Schlussfirnis (Mastix in Terpentin 1+6) muss gewährleistet bleiben, dass alle Objekte der Untergruppen einen einheitlichen Oberflächenglanz aufweisen¹⁶⁵.

1.8. Anbringung eines geeigneten Rückseitenschutzes

Die Gemälderückseite soll als Klimapufferung, gegen Verstauben und als Schwingschutz mit einem Rückseitenschutz versehen werden, der die originale Leinwand jedoch leicht zugänglich lässt und eine gute Belüftung ermöglicht. Es wird ein System aus mit Leinwand bespannten Holzrahmen vorgeschlagen, die ohne Kontakt zum Bildträger¹⁶⁶ rückseitig in den Keilrahmen eingesetzt und fixiert werden können. Eine Anbringung von Kartonplatten ist in den feuchten Räumen Greillensteins nicht empfehlenswert, da das Material einerseits Feuchtigkeit speichert, andererseits die Luftzirkulation an der Rückseite behindert würde, wodurch es zur Begünstigung von Kondenswasserbildung und Schimmelwachstum kommen könnte.

1.9. Behandlung und Adaptierung bzw. Neuanfertigung der Zierrahmen

Behandlung

Die vorhandenen Zierrahmen sind von Oberflächenschmutz zu befreien, Fehlstellen zu schließen und farblich zu integrieren.

Adaptierung

Die Rahmenfälze sind zu polstern und zusätzlich stabile Rahmenfedern zu montieren. Zur Positionierung der eingerahmten Gemälde können zugeschnittene Korkstückchen eingelegt werden.

Um eine ausreichende Belüftung der Gemälderückseiten zu garantieren, wird empfohlen, direkt am Zierrahmen Abstandhalter (beispielsweise Holzklötzchen) anzubringen. Die Montagevorrichtungen für die Hängung an der Wand sind ebenfalls am Zierrahmen zu befestigen (siehe Punkt 1.11 Rücktransport und Montage an der Wand)

Neuanfertigung

Im Falle von Hochengran, Reingers, Limpach und Thallhamb wird die Neuanfertigung von Zierrahmen gemäß des in Greillenstein bereits vorhandenen Typs (einfaches Profil, dunkelrotbraun gefasst) vorgeschlagen.

¹⁶⁵ Für die nach Vischer gemalte Gruppe ist beispielsweise ein eher etwas matteres Erscheinungsbild zu erwarten, siehe *Limpach* und *Thallhamb*.

¹⁶⁶ Andernfalls bestünde sonst Gefahr der Abzeichnung des Rahmens an der Vorderseite.

1.10. Rücktransport und Montage an der Wand

Rücktransport

Die restaurierten Gemälde sind fachgerecht verpackt wieder ins Schloss zu bringen, um dort an ihrem gewünschten Ausstellungsort montiert zu werden.

Montage an der Wand

Jene an der Wand angebrachten Montagevorrichtungen (Ringe, Haken), die nicht ausreichend Stabilität aufweisen, sind zu ersetzen. Die Art der Montage ist auf Format und Gewicht des jeweiligen Gemäldes abzustimmen. Ein vereinheitlichtes, sicheres Hängungssystem für die gesamte Sammlung wäre wünschenswert, auch damit Gemälde in Zukunft einfacher ab- oder umgehängt werden können.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Dazu würde sich beispielsweise das Hängesystem FHS TM von Temart® anbieten.

2. Allgemeines Kontroll- und Pflegeprogramm für die Sammlung¹⁶⁸

Neben direkten Eingriffen an einzelnen Objekten, muss hervorgehoben werden, dass verschiedene präventive Konservierungsmaßnahmen nötig sind, um die Sammlung in Zukunft längerfristig erhalten zu können. Hier reicht es nicht aus, Einzelrestaurierungen durchzuführen, wenn der Erhaltungszustand nicht regelmäßig überprüft, die Kunstwerke gepflegt und bei Bedarf gewartet werden. Dies setzt sowohl eine enge Zusammenarbeit, als auch regen Informationsaustausch zwischen Eigentümern bzw. Verwaltern der Sammlung und dem beauftragten Restaurator voraus.

2.1. Regelmäßig durchgeführte Kontrollgänge, Monitoring und Risikoabschätzung

Durch die Eigentümer

Es wäre wichtig, die Familie Kuefstein dazu zu veranlassen, die Sammlung mehrmals im Jahr aufmerksam selbst durchzusehen. Da die Familienangehörigen am meisten mit dem Schloss vertraut sind, fallen ihnen Schäden, Veränderungen und andere Unregelmäßigkeiten – nicht nur an den Gemälden - vermutlich auch am schnellsten auf. In der warmen Jahreszeit können solche Kontrollen leicht in den Museumsbetrieb eingebaut werden. Es wäre aber wünschenswert, zusätzlich zumindest einmal im Winter einen Kontrollgang zu machen. Vor und insbesondere nach Veranstaltungen in den historischen Räumen sollte der Bestand unbedingt kontrolliert werden¹⁶⁹.

Es versteht sich von selbst, dass der Restaurator über eventuell eingetretene Schäden in Kenntnis gesetzt wird. Erneut sei hier darauf hingewiesen, dass direkte Eingriffe an den Kunstwerken ausschließlich vom bzw. im Beisein des Restaurators vorzunehmen sind. Allfällige einfache Arbeiten (Abstauben der Rahmen und dgl.) können beispielsweise auf jenen Zeitpunkt verschoben werden, an dem die jährliche Kontrolle durch den Restaurator stattfindet. Aber auch Aktionen, die die Objekte nur indirekt betreffen (bauliche Maßnahmen, Veranstaltungen in den Ausstellungsräumen, etc...) sollten zuvor mit dem Restaurator abgesprochen werden. In diesem Fall muss er auch die Möglichkeit haben, gemeinsam mit den Eigentümern über die Art der Durchführung zu entscheiden, bzw. Vorkehrungsmaßnahmen zu treffen, um das Risiko für die Sammlung zu beschränken.

¹⁶⁸ Zum Thema Kontrolle und Wartung siehe Oellermann, E.: Wartungsverträge für Kircheninventar – praktizierte Denkmalpflege, in IIC Österreich (Hrsg.): Restauratorenblätter, 5, 1981, S. 126-131.

¹⁶⁹ Dies ist für eventuelle Versicherungsschäden besonders von Bedeutung.

Durch den Restaurator

Der für die Sammlung zuständige Restaurator sollte in Greillenstein einmal im Jahr ein Monitoring durchführen. Dabei werden die Objekte einzeln untersucht, Veränderungen und Schäden auf einer Checklist festgehalten. Klimamessungen in den Ausstellungsbereichen sollten die Kontrolle ergänzen. Besondere Beobachtungen im Schloss, sowie Veränderungen und Schäden am Bestand müssen genau dokumentiert und in einer Objektdatenbank archiviert werden.

Um feststellen zu können, ob erneut Schädigung aufgetreten ist, bzw. sich der Zustand verschlimmert hat, empfiehlt es sich, an den Gemälden einige markante Risikopunkte (Risse, aufstehende Malschichtschollen, Krepierungen, Blasenbildung zwischen Original und Doublierleinwand, etc...) auszumachen, die dann bei jeder Kontrolle qualitativ und quantitativ genau zu überprüfen und dokumentieren sind (Vermessung von Rissen, fotografische Aufnahmen mit Größen- und Farbskalen, etc...). Diese Punkte können, falls sie sorgfältig gewählt wurden, gleichzeitig als erste Indikatoren für andere sich anbahnende, noch nicht erkennbare Veränderungen und Schäden in der ganzen Sammlung dienen (Frühwarnsystem). Durch den Vergleich mit älteren Daten werden sich abzeichnende Tendenzen schneller erkannt. Auf diese Art gewinnt der Restaurator mit der Zeit auch einen Überblick, an welchen Positionen in Zukunft am ehesten mit Schäden zu rechnen ist. Er kann dort in der Folge dementsprechend frühzeitig eingreifen.

2.2. Pflege und Wartung durch den Restaurator

Im Rahmen der Sammlungsbetreuung durch den Restaurator ist auch ein Pflege- und Wartungsprogramm vorgesehen. Nach Bedarf werden an den Objekten in zyklischen Abständen vor Ort restauratorische Maßnahmen gesetzt: Sicherung bzw. Festigung loser Malschichtschollen, Verbesserung der Spannung durch Auskeilen, Oberflächenreinigung, unter Umständen auch Kittung und Retusche. Hier kommen dem Restaurator auch die während der Kontrollgänge gesammelten Daten zugute, wenn er darüber entscheiden soll, welche Arbeiten an den Gemälden durchgeführt werden sollen und welche Objekte Priorität haben.

Aber auch die Durchführung von umfangreicheren Arbeiten ist Teil des Programms. Bei jedem „Pflegeaufenthalt“ im Schloss wählt der Restaurator nach Dringlichkeitsstufen eines bzw. mehrere Gemälde aus, die dann von ihm mitgenommen und im Atelier bearbeitet werden. Auf diese Weise kann die Sammlung kontinuierlich konserviert und restauriert werden, beginnend bei jenem Exponat, das am schlechtesten erhalten ist. Dass nicht alle Objekte auf einmal, sondern in Intervallen von mehreren Jahren behandelt werden, kommt auch den Eigentümern in Fragen der Finanzierung zugute.

Im Fall von Greillenstein sollten im Intervall von etwa 3-5 Jahren Pflege- und Wartungszyklen in der Sammlung stattfinden, die Topografie *Hochengran* allerdings so bald als möglich einer umfangreichen Konservierung und Restaurierung unterzogen werden. Für weitere Maßnahmen wird gemäß der zuvor erstellten (bzw. während der Kontrollgänge revidierten) Prioritätsstufen der Erhaltung verfahren.

3. Verbesserungsvorschläge zu Präsentation und Aufbewahrung der Gemälde

Dem Restaurator obliegt es auch, für die Sammlung Lösungsansätze zur weitgehenden Minimierung der möglicherweise am Ausstellungs- oder Aufbewahrungsort auftretenden Risiken und Gefährdungen zu erarbeiten.

3.1. Allgemeine konservatorische Richtlinien

Räume, in denen sich Kunstwerke befinden, sollten bestimmten Richtlinien entsprechen, um Schädigungen durch äußere Einflüsse möglichst gering zu halten. Einerseits betrifft das vor allem geeignete Raumklimawerte (Temperatur, Luftfeuchtigkeit) und Lichtsituationen, sowie eine möglichst staub-, schadstoff- und schädlingsfreie Umgebung. Andererseits impliziert dies aber auch eine bestimmte Art der Aufbewahrung (Depot) und Präsentation (Ausstellungsräume).

Bei Ausstellungen ist die Sicherheit der Gemälde in jedem Fall gegenüber dem Komfort der Betrachtung vorrangig. Dennoch muss auch auf die Bedürfnisse der Besucher Rücksicht genommen werden, wenn der Museumsbetrieb gut laufen soll. Diese Gradwanderung ist besonders für private Sammlungen von Bedeutung.

Klima und Licht

Als ideale klimatische Bedingungen für Ausstellungs- und Depoträume von Leinwandgemälden werden in der Literatur Temperaturen von 15-20°C und eine relative Luftfeuchtigkeit von 40-55% angegeben. Die Lichtintensität sollte zwischen 100-200 Lux betragen, das UV-Spektrum vollkommen abgeschirmt werden.¹⁷⁰ Diese Werte sind jedoch Idealwerte und variieren je nach Autor und besonders nach Land.

Für Depotzwecke mögen 100-200 Lux zwar ausreichen, im Ausstellungsrahmen bleibt hier zur genauen Betrachtung der Objekte aber kaum genügend Licht. Als Alternative bietet sich an, die Präsentationsräume jeweils nur für die kurze Betrachtungszeit durch die Besucher, dafür aber in angemessener Intensität und möglichst ohne UV-Anteil auszuleuchten. Einfallendes Tageslicht sollte in jedem Fall weitgehend abgeschirmt werden, beispielsweise durch die Anbringung von Jalousien.

Ein künstlich hergestelltes, konstantes Raumklima kann besonders in historischen Gebäuden kaum ohne immensen maschinellen und finanziellen Aufwand gehalten werden. Zudem wirken historische Gebäude bereits durch ihre massive Bauweise moderat klimaregulierend. Abweichungen von den empfohlenen Klimawerten sind jedoch vertretbar, wenn der Wechsel nicht abrupt, sondern kontinuierlich – beispielsweise dem Jahresrhythmus folgend - verläuft. In vielen Fällen birgt es weniger Risiken für die Exponate, sie in jenem Klima zu belassen, an das sie seit Jahrzehnten gewöhnt sind, als tief greifende Veränderungen vorzunehmen, die möglicherweise ungeahnte Auswirkungen auf die Sammlung aber auch die Bausubstanz haben könnten¹⁷¹. Allein durch die Anbringung eines Rückseitenschutzes und geringes Wegrücken der Gemälde von der Wand (Abstandhalter) können Feuchtigkeitsschäden schon merklich minimiert werden. Zur kontinuierlichen Überwachung des Klimas sollten Ausstellungsräume mit Klimamessgeräten versehen sein, bzw. das Klima regelmäßig überprüft werden.

¹⁷⁰ Stolor, N: Conservation and Exhibitions. Packing, transport, storage and environmental considerations, London 1987, S. 5-24.

¹⁷¹ Zu Problemen der Beheizung siehe Beck, W. und Koller, M.: Problems of Heating within Historic Buildings of Austria, in Brommelle/Thomson/Smith (Hrsg.): IIC Preprints of the Contributions to the Vienna Congress 7-13 Sept. 1980, Conservation within Historic Buildings, S. 22-29.

Staub, Schadstoffe und Schädlinge

Die Staub- und Schadstoffbelastung, sowie die von Schädlingen ausgehende Gefahr für die Objekte sollten in den Aufbewahrungsorten so gering wie möglich gehalten werden. Dies kann weitgehend durch Aufstellen von Fallen (bzw. der Beauftragung eines Kammerjägers) und Abdichten der Fenster und Türen, bei Vorhandensein von Belüftungsanlagen, durch Einbringen geeigneter Filter erreicht werden.

Hängung und Sicherheit

Die Montage der Exponate an der Wand muss stabil sein und auf Größe und Format des jeweiligen Gemäldes abgestimmt werden. Nach Möglichkeit sollten die Rahmen nicht verrutschen können, da dies vermehrtes „Geraderücken“ zur Folge hätte und die Objekte damit unweigerlich auch mechanischen Belastungen bzw. Beschädigungen ausgesetzt wären.

Die Besucher sollten durch Absperrungen auf Sicherheitsabstand zu den Gemälden gehalten werden¹⁷².

3.2. Ausstellung und Präsentation der Topografien in Greillenstein

In einer Gemäldesammlung, die mehrere Schwerpunkte setzt, sollten diese auch thematisch kohärent ausgestellt sein. Für die 14 topografischen Ansichten aus Greillenstein ist das derzeit nicht der Fall. Eine Zusammengehörigkeit der einzelnen Gemälde lässt sich bislang nur erahnen, zumal auch nicht alle derzeitigen Aufstellungsräume im Rahmen der Schlossführungen besichtigt werden können. Die gemeinsame Ausstellung der Ansichten wäre sowohl aufgrund ihres kulturhistorischen Entstehungshintergrundes als auch durch die Tatsache, dass zu einigen Werken Stichvorlagen bekannt sind, für die Besucher sicherlich besonders interessant.

Zusammen mit den Eigentümern wurden mehrere Präsentationsszenarien durchgesprochen. Gewünscht wurde, vor allem die eindeutig zusammengehörigen Topografien (die sieben Ansichten nach Vischer, *Litschau* und *Namiest*, *Burgschleinitz* und *Feinvelld*) gemeinsam auszustellen. Als mögliche Ausstellungsräume wurden einerseits der derzeitige Ahnensaal (EG 25), der ursprünglich als Speisezimmer gedacht war, andererseits die künftige Kanzlei (EG 02) ins Auge gefasst.

In beiden Räumen sollten die unter Punkt 3.1. beschriebenen konservatorischen Richtlinien beachtet werden:

- Anbringung von Jalousien an den Fenstern, zur Abschirmung der Gemälde vor einfallender Sonne
- Geeignete Beleuchtung
- Stabile Montage der Gemälde an der Wand¹⁷³
- Hängung etwa 2 cm von der Wand durch am Zierrahmen montierte Abstandhalter
- Im Fall von EG 25 Absperrung mit Kordeln (Gewährleisten eines Sicherheitsabstandes)

¹⁷² Besonders wertvolle Exponate sollten auch alarmgesichert sein, dies bedeutet allerdings wieder höheren finanziellen Aufwand.

¹⁷³ Beispielsweise mit dem Hängesystem FHS TM von Temart®

EG 25 – derzeit „Ahnensaal“, ehem. Speisezimmer

Der derzeitige Ahnensaal im Erdgeschoss war ursprünglich als Speisezimmer gedacht. Durch die Stoß an Stoß gehängten, sich momentan darin befindlichen 12 großformatigen Porträts wirkt der Raum sehr überladen¹⁷⁴. Den Eigentümern war es daher schon seit längerem ein Anliegen, diesen Raum umzugestalten und die Ahnenporträts vorzugsweise wieder an ihren früheren Aufstellungsort, den „Rittersaal“, rückzuführen¹⁷⁵.

In EG 25 ist geplant, die 7 nach Vischer gemalten Topografien unterzubringen. Dabei wird auch auf die Zugehörigkeit von *Pottenbrunn*, *Rässing* und *Thallhamb* sowie von *Grienau* und *Reizenschlag* Rücksicht genommen.

EG 02 – künftige Kanzlei

Dieser Raum soll den Kuefstein künftig als Kanzlei und als Besprechungsraum dienen. Auch hier war eine Ausstattung mit Ansichten gewünscht. Die 7 übrigen, nicht im ehemaligen Speisesaal präsentierten Gemälde könnten hier untergebracht werden. Die Zusammengehörigkeit von *Burgschleinitz* und *Feinvelld*, sowie *Namiest* und *Litschau* wird dabei berücksichtigt.

Für beide Räume wurden Architekturentwürfe angefertigt, die Positionen der Gemälde auf den Fassadenabwicklungen eingetragen.

(Pläne Nr. 0008-B-01 bis 0008-B-04)

¹⁷⁴ Dass die mit reichem Schnitzwerk versehenen Zierrahmen teilweise sogar überlappend gehängt sind, stellt auch ein konservatorisches Problem dar.

¹⁷⁵ Der sog. „Rittersaal“ würde dann auch wieder zum eigentlichen „Ahnensaal“, der er früher war.

3.3. Einrichtung von Depotmöglichkeiten¹⁷⁶

Derzeit existiert im Schloss für jene Exponate, die nicht ausgestellt werden, kein hinreichend ausgestattetes Depot. Für einen funktionierenden Museums- und Ausstellungsbetrieb ist eine fachgerechte Verwahrungsmöglichkeit der Kunstwerke jedoch unerlässlich.

Ein Depotraum sollte neben den bereits besprochenen konservatorischen Richtwerten (Raumklima, Licht, Umgebung schadstoff- und schädlingsfrei) auch gewissen architektonischen Grundsätzen entsprechen. Um genug Raum für Verpackung und Handling zu bieten, sollte das Depot möglichst platz sparend und ergonomisch eingerichtet sein, die Verwahrungsmöglichkeiten Gewicht und Format der Objekte genügend Rechnung tragen. Beim Entwerfen eines geeigneten Aufbewahrungssystems muss auf eine ausreichende Belüftung sowohl innerhalb der Konstruktion, als auch zu den Raumwänden hin geachtet werden, um Feuchtigkeitsschäden zu verhindern.

In Greillenstein wäre es erforderlich, eine dementsprechend ausgestattete Depotmöglichkeit einzurichten. In Rücksprache mit den Eigentümern konnten hierzu zwei dementsprechende Räume ausfindig gemacht werden, die sich beide in unmittelbarer Nähe zueinander im Erdgeschoss befinden und dem Publikum nicht zugänglich gemacht werden.

Raum EG 31 war bereits lange Zeit als Depot gedacht, ist allerdings für größere Formate nicht geeignet und derzeit völlig verwahrlost. Als zweiter Raum wurde das ehemalige Schreibzimmer Ferdinand Karl Kuefsteins (EG 01) ausgewählt. Beide Räumlichkeiten befinden sich im Bereich des klimatisch stabileren, da kälteren Nordosttrakts des Gebäudes. In beiden Fällen sind Adaptierungsarbeiten erforderlich, die aber nur soweit in die originale Substanz eingreifen sollten, wie unbedingt nötig ist. Die Räume müssen abgedichtet, die Fenster mit Jalousien versehen werden. Eine geeignete Depotbeleuchtung und die Anbringung von Klimamessgeräten sollten berücksichtigt werden.

Um Verschmutzung zu vermeiden, sollte jedes im Depot aufbewahrte Objekt zusätzlich mit einem geeigneten, luftdurchlässigen Material – beispielsweise in einem „Textilkuvert“ - verpackt (und beschriftet) sein, welches die Hängevorrichtungen frei lässt. Die Montage der Gemälde an den vorgesehenen Gitterwänden erfolgt mit geeigneten Haken¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Weißmann, A.: Präventive Konservierung durch Museumsdepots, in Bayer. Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Museumsbausteine, 4, Das Museumsdepot. Grundlagen – Erfahrungen – Beispiele, München 1998, S. 29-48.

¹⁷⁷ Beispielsweise M-Haken von Temart®.

Depotraum EG 01

Das ehemalige Schreibzimmer Ferdinand Karls dient derzeit als provisorischer Lagerraum für einen umfangreichen Notizen- und Unterlagenbestand, aber auch mehrere Gemälde wurden bis jetzt hier verwahrt. Der Raum ist mit originalen Papiertapeten ausgekleidet, die zu erhalten und zu schützen sind. Um hier ein Depot einrichten zu können, sollten die vorhandenen Dokumente zunächst systematisiert und in geeigneter Form archiviert werden – beispielsweise in säurefreien Kartons mit Beschriftung¹⁷⁸. Da ausreichend Platz zur Verfügung steht, kann die Aufbewahrungskonstruktion für die Gemälde in diesem Raum mit Schiebewänden geplant werden, wie auf Plan Nr. 0008-B-05 gezeigt. Die Dimensionierung sollte auch die größten Formate auf Schloss Greillenstein berücksichtigen. In EG 01 könnten neben den größeren Formaten auch die Unterlagen Ferdinand Karls und ein Dokumentationsarchiv eingerichtet werden.

Depotraum EG 31

Der bereits seit längerem als Depot genützte Raum ist verwahrlost, die derzeit vorhandene Stelage-Konstruktion erfüllt keinerlei konservatorisch notwendige Kriterien. Der Raum sollte ausgeräumt, gesäubert und frisch ausgemalt¹⁷⁹, Fenster und Tür abgedichtet, eine Jalousie angebracht werden. Um den vorhandenen Platz optimal nützen zu können und dennoch genügend Raum für Handling zu lassen, empfiehlt sich zur Aufbewahrung ein „Ziehharmonikasytem“ von Gitterwänden mit Auflager. Die Konstruktion ist auf Plan Nr. 0008-B-06 ersichtlich.

In diesem Raum könnten kleinere Formate aufbewahrt werden.

¹⁷⁸ Möglicherweise sollte auch eine Feuchtigkeitsisolierung erfolgen.

¹⁷⁹ Sowohl zur Archivierung der Dokumente als auch die Tapeten betreffend muss ein Fachmann beauftragt werden.

Teil 3

Modellrestaurierung der topografischen Ansicht *Grienau*

MODELLRESTAURIERUNG DER TOPOGRAFIE

GRIENAU

Im Rahmen des praktischen Teils der Diplomarbeit sollte das für die topografischen Ansichten aus Schloss Greillenstein theoretisch erstellte konservatorische und restauratorische Maßnahmenkonzept in Form einer Musterrestaurierung auch konkretisiert werden. Von der Diplomandin wurde das Gemälde *Grienu* aus der Gruppe der nach G.M. Vischers Stichen gemalten Ansichten gewählt. Es zeigt das ehemals kufsteinsche Anwesen Grünau bei Waidhofen an der Thaya (NÖ) und ist vermutlich vor dem 2. Viertel des 18. Jhs entstanden¹⁸⁰.

I. Dokumentation des Übernahmezustandes

Die Topografie wurde ohne Zierrahmen von den Eigentümern verpackt und in die Restaurierwerkstätten des Ordinariats geliefert.

1. Spannrahmen und Nagelung

1.1. Spannrahmen

Der Spannrahmen besteht aus vier Weichholzleisten mit den Maßen 137×5×2,5 cm. Die Eckverbindungen sind einfach überplattet, der Rahmen besitzt keine Binnenverstrebung. Der Rahmen weist an mehreren Stellen durch die Leinwand gedrungene rote Grundierungsreste am Holz auf, am Gemälde selbst sind keine Spuren einer zweiten Nagelung zu erkennen. Es könnte sich daher um den originalen Spannrahmen handeln.

Das Holz ist stark anobienbefallen, die Oberfläche verschmutzt. Der morsche und in sich verzogene Rahmen gewährleistet kaum mehr Stabilität für das Gemälde. Die Eckverbindungen drohen auseinander zu gleiten, bzw. zu brechen, sie werden nur noch durch die frontal durch das Gemälde eingeschlagenen Nägel gehalten.

1.2. Nagelung

Der Bildträger wurde im Abstand von 5-9 cm mit eingeschlagenen Metallstiften¹⁸¹ an der seitlichen Außenkante des Spannrahmens befestigt. Diese Nagelung ist vermutlich original, da sie mit den Spanngirlanden in der Leinwand übereinstimmt. Zusätzlich wurde von der Vorderseite, durch Malerei und Bildträger hindurch, je ein handgeschmiedeter Nagel in den Spannrahmen geschlagen, um die bereits lose gewordenen Eckverbindungen des Spannrahmens zu sichern. Diese Zutat stammt vermutlich von einem früheren Eingriff.

Die Nägel sind verrostet, sie wurden nicht weiter untersucht.

¹⁸⁰ Zur Datierung und Beschreibung der Darstellung siehe Teil I, Abschnitt C, II, 2.

¹⁸¹ Den halb eingeschlagenen Nägeln wurden die Köpfe abgezwickelt und die Stifte anschließend umgebogen.



Abb. 104: Eingangszustand *Grienau*, Auflicht Rückseite

2. Bildträger

Der textile Bildträger wurde in einfacher Leinenbindung gewebt und enthält pro cm² etwa 11 Schuss- auf 12 Kettfäden. Die mikroskopische Faseranalyse ergab, dass es sich um eine Stängelfaser handelt, dem allgemeinen Usus zur vermutlichen Entstehungszeit des Gemäldes zufolge wahrscheinlich Leinen¹⁸².

Das Gesamtformat beträgt etwa 140×140 cm, es besteht aus zwei zusammengeführten Leinwandteilen, die entlang ihrer Webkanten rückseitig mit einem Leinwandfaden vernäht wurden (gewandelt). Der rechte Rand des Bildträgers weist eine Webkante auf, die Webbreite beträgt 93,5 cm. Die Kette verläuft daher senkrecht, der Schuss waagrecht zur Darstellung. Es sind Spanngirlanden zu erkennen, die auch der originalen Nagelung folgen.

Zum Zeitpunkt der Untersuchung treten großflächige Deformierungen (Beulen, Dellen und Knicke) in den Vordergrund. Das Textil ist insgesamt sehr spröde und die Fasern stark abgebaut. Die Spannung des Textils am Rahmen ist äußerst schwach. Es gibt zahlreiche Beschädigungen und Fehlstellen im Gewebe. Entlang der stark strapazierten Spannkanten ist der Bildträger am rechten Rand fast durchgehend gerissen. Mehrere Risse und Löcher (bis 10 cm) im Bildbereich sind vermutlich durch mechanische Beschädigungen entstanden, zahlreiche Nagellöcher sind ausgerissen. Unter den Spannrahmenleisten ist die Leinwand durch Insektenfraß beschädigt. Während eines früheren restauratorischen Eingriffs wurden 2 der großen Fehlstellen im Textil rückseitig mit Gewebeflicken überklebt (vermutlich auf Stärke-Leim-Basis). Die Rückseite des Bildträgers ist stark verschmutzt.

3. Vorleimung und Grundierung

Das Gemälde weist eine proteinhaltige Vorleimung und eine rote, stark ölhältige Grundierung mit geringen Proteinzusätzen auf. Zur Eintönung wurde hauptsächlich roter Ocker verwendet. Die durchschnittliche Schichtdicke der Grundierung beträgt etwa 140 µm¹⁸³.

¹⁸² Als Stängelfasern gelten Hanf und Leinen. Die mikroskopische Unterscheidung zwischen diesen beiden Pflanzen ist relativ schwierig und oft nicht eindeutig, siehe Les Cahiers Ciba vol VII, n° 74, 1958, S. 32-35. Zur Verwendung von Leinen im 17. und 18. Jh., siehe Koller in Reclam, Handbuch der künstlerischen Techniken, 1, 1988, S. 338.

¹⁸³ Errechnet aus den Schichtdicken der untersuchten Malschichtproben von *Grienau*.



Abb. 105: Eingangszustand *Grienau*, Auflicht

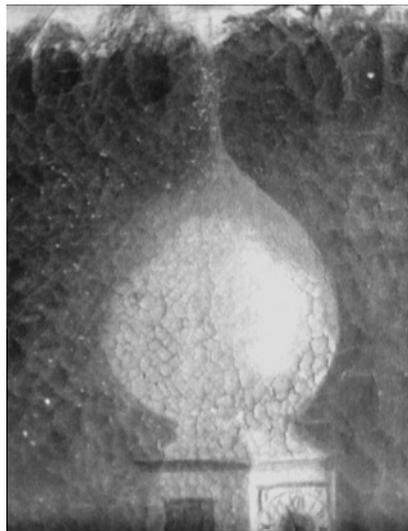


Abb. 106: IR-Aufnahme Zwiebelturm, Pentiment

4. Malschicht und Überzug

4.1. Malschicht

Das Bildformat beträgt etwa 137,5×137,5 cm, die Umschlagkanten sind nicht bemalt. Das Format scheint demnach nicht verändert worden zu sein. Die Farbschichten sind hauptsächlich ölgebunden, als Pigmente fanden vor allem Bleiweiß, Smalte, roter und gelber Ocker, Mennige, grüne Erde und Rebenschwartz Verwendung. Maltechnisch bedingt wurde zunächst großflächig eine graue Untermalung über die rote Grundierung gelegt, erst darauf erfolgten die farblichen Ausmischungen. Der Malschichtauftrag ist gegenüber der Grundierung eher dünn gehalten (Untermalung um 30µm, farbliche Ausmischungen um 40 µm), was auf einen raschen, ökonomischen Malprozess hinweist, genauso wie der locker geführte Pinselduktus im Bereich des Himmels und des hügeligen Hintergrundes. Details im Vordergrund (Wasservögel, Zaunlatten) und der Architektur (Quaderung, Fensterkreuze) sind allerdings im Kontrast dazu sehr feinteilig ausgearbeitet worden. Im Bereich des Zwiebelturms liegt ein Pentiment vor, die Form des Daches wurde vom Künstler nachträglich etwas in die Länge gezogen¹⁸⁴.

Die Malschicht ist stark ausgemagert und wirkt sehr matt. Sie weist ein unterschiedlich stark ausgeprägtes Alterscraquelé auf. Dunklere Partien sind dabei aufgrund des höheren Bindemittelgehalts feiner gesprungen, auch die Ränder haben sich in diesen Bereichen stärker aufgestellt (Schüsselbildung) und überlappen sich aufgrund der schlechten Spannung des Bildträgers. In der Malschicht sind insgesamt bereits starke Haftungsverluste zu verzeichnen. Vor allem die untere Bildhälfte (dunklere Bereiche, feineres Craquelé) ist mit Ausbrüchen übersät. Auch um Löcher und Risse im Bildträger ist der Verlust sehr hoch.

Bereiche der Malerei sind durch übermäßige Reinigung mit scharfen Lösungsmitteln reduziert worden. An vielen Stellen wurde die Malschicht bis zur Grundierung durchgerieben, im rechten unteren Bildbereich (Teich) sind Rinnsuren mit Materialverlust zu erkennen (Säure, abbeizende Lösungsmittel?). Die Himmelpartie ist stark übermalt, die Farbigkeit wirkt dort sehr dumpf.

In den dunkelgrünen Baumgruppen hinter den Nebengebäuden links sind großflächige Krepierungen vorhanden, die Oberfläche erscheint wolkig-weißlich. Naturwissenschaftliche Untersuchungen von Malschichtproben aus diesen Bereichen ergaben, dass über der Malschicht – im Gegensatz zu Proben aus anderen Teilen des Gemäldes – kein Überzug mehr vorhanden ist. Die Oberfläche der Proben wirkt zudem zerklüftet. Die beobachtete Veränderung ist daher vermutlich tiefer liegend und betrifft die Malschicht, bzw. deren Bindemittel (Malschichtkrepierung). Lösungsmittelreste wurden nicht detektiert, vermutlich handelt es sich dennoch um einen Reinigungsschaden.

¹⁸⁴ Siehe Abb. 106. Vermutlich stimmte die Form auf der Stichvorlage nicht mit der tatsächlichen überein..



Abb 107: Eingangszustand *Grienu*, Streiflicht von links



Abb. 108: Zerklüftete Malschichtoberfläche, Reinigungsschaden, 16×



Abb. 109: Rinns spur von verbräuntem Finris



Abb. 110: Eingangszustand *Grienu*, UV-Licht

4.2. Überzug

Reste eines harzhältigen, möglicherweise noch originalen Überzugs sind vorhanden. Partiiell konnte darüber ein sekundärer, stark ölhältiger¹⁸⁵ Firnis nachgewiesen werden, der vermutlich während eines früheren Restauriereingriffs – beispielsweise nach der Reinigung mit starken Lösungsmitteln und der großflächigen Übermalung – unregelmäßig aufgestrichen wurde. Rinnsuren und Tropfen sind deutlich zu erkennen.

Die vorhandenen Überzüge sind stark gegilbt und verbräunt (Ölanteil). Der Oberflächenglanz ist unregelmäßig. Die Oberfläche ist extrem verschmutzt, auch Farbspritzer und Verätzungen durch Vogelexkreme sind zu erkennen.

5. Zierrahmen

Die Untersuchung und Behandlung des Zierrahmens von *Grienau* war im Rahmen der Diplomarbeit nicht vorgesehen.

¹⁸⁵ Der Proteinnachweis war ebenfalls deutlich positiv. Entweder es handelt sich um eine proteinische Beimengung zum Ölfirnis (Leim, Ei?), oder der Anteil rührt möglicherweise noch von früheren restauratorischen Festigungseingriffen her (Leim?)

II. Maßnahmenkonzept für *Grienau*

Gemäß dem bereits vorgestellten allgemeinen Maßnahmenkonzept zur Konservierung und Restaurierung der topografischen Ansichten aus Greillenstein war im Rahmen der Diplomarbeit, aufgrund des katastrophalen Schadensbildes und der Dimensionen der übernommenen Ansicht, eine rasche und möglichst Kosten sparende Intervention nötig. Die gewählten Arbeitsmethoden und -materialien sollten sich so weit wie möglich an die zuvor vorgeschlagenen halten. Insbesondere musste der „Grad der Restaurierung“ an die bei *Limpach* und *Thallhamb* in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes bereits erzielten Ergebnisse angepasst werden.

1. Konsolidierung, Stabilisierung und Planierung

Aufgrund der insgesamt bereits starken Haftungsverluste in der Malschicht, sollte zunächst eine ganzflächige Konsolidierung durchgeführt werden. Einerseits dürfen die stark geschüsselten, sich teilweise überlappenden Schollen dabei nicht brechen und andererseits soll durch Dehnung der spröden Leinwand genug Platz zum Niederlegen der Malschicht vorhanden sein. Daher muss gleichzeitig sowohl eine strukturelle Stabilisierung des stark degradierten Bildträgers erfolgen, als auch eine Erweichung von Bildträger und Malschicht stattfinden. Das bereits bei der Erstellung eines geeigneten Maßnahmenkonzepts für die Topografien aus Greillenstein vorgestellte Konsolidierungssystem ermöglicht es, diese drei Schritte in einem durchzuführen.

In den Restaurierwerkstätten des österreichischen Bundesdenkmalamtes werden stark geschüsselte und abgebaute Malschichten auf extrem versprödeten Bildträgern seit etwa 15 Jahren mit dem Niederdruckverfahren und einem Gemisch aus Methylcellulose in dest. Wasser (1,25%ig) und einem 5%igem Anteil der wässrigen Acrylharzdispersion Lascaux Hydrogrund 750 mit großem Erfolg gefestigt, stabilisiert und planiert¹⁸⁶.

Das halbsynthetische Cellulosederivat dient dabei einerseits zur Stabilisierung des Bildträgers mit einem strukturähnlichen Stoff, andererseits vermag es das spröde Malmaterial zu erweichen, zu elastifizieren. Methylcellulose weist zudem gute Beständigkeit gegen enzymatischen Abbau und Befall durch Mikroorganismen auf¹⁸⁷, wodurch sie besonders für feuchte Klimata als Konservierungsmaterial gut geeignet ist.

Die wässrige Acrylharzdispersion ist das eigentliche Festigungsmedium für die Malschicht, die Filmbildung und Vernetzung wird durch die Vermengung mit Methylcellulosepartikeln weitgehend unterbrochen, sodass das Gemisch lange Zeit wasserlöslich und damit auch reversibel bleibt¹⁸⁸. Der Hydrogrund besteht aus einem feindispersen Copolymerisat von Acrylsäureestern (Butylmetha- und Methacrylat) und Styrol in Wasser¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Mitteilungen von Amtsrestaurator und Fachreferent für Gemälderestaurierung des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, Restaurierwerkstätten Kunstdenkmale, Mag. Michael Vigl. Siehe auch Vigl, M.: Die Restaurierung von dublierten Leinwandgemälden. Fallbeispiele aus Kirchen und Schlössern, in *Restauro*, 6, 2002, S. 430-438.

¹⁸⁷ The Getty Conservation Institute, Feller/Wilt: Evaluation of Cellulose Ethers for Conservation, *Research in Conservation* 3, 1990.

¹⁸⁸ Das Verhalten des Festigungsfilms wurde in den Restaurierwerkstätten des BDA empirisch getestet. Bislang existieren hierzu jedoch keine Langzeit- bzw. Alterungsversuche. Künftig sollten naturwissenschaftlich Untersuchungen auf diesem Feld durchgeführt werden.

¹⁸⁹ Laut Datenblatt der Hersteller und Jägers, E.: Skriptum zur Vorlesung Synthetische Bindemittel und Konservierungsmittel – Kunststoffe, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, SS 2003, S. 11. Welche Zusätze außer Bioziden dem Produkt ansonsten noch beigemischt werden, konnte nicht ermittelt werden.

Die Mischung aus Cellulosederivat und wässriger Acrylharzdispersion hat sich in den Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamts zur ganzflächigen, möglichst spannungsfreien Malschichtfestigung von Gemälden, die in feuchten Räumen untergebracht sind, bereits vielfach bewährt.

Bei der Behandlung der Topografien *Limpach* und *Thallhamb* zeigte sich bereits deutlich der Vorteil der Verwendung des Niederdrucktisches. Durch den Luftstrom wurde das gezielt aufgetragene Festigungsmedium in das gelockerte Bildschichtgefüge gesaugt und die Schichten aufeinander gedrückt. Durch denselben Mechanismus konnte die Malschichtschüsselung, erweicht durch die im Festigungsmedium enthaltene Feuchtigkeit, niedergelegt und planiert werden. Auch die Deformierungen im Bildträger wurden auf diese Weise reduziert.

Aufgrund der positiven Erfahrungen mit dem Medium und der Notwendigkeit, die Arbeitsmethoden an jene der bereits restaurierten Gemälde anzupassen, sollte die vorliegende Topografie ebenfalls auf diese Art konserviert werden. Da es allerdings möglich war, *Grienau* noch vor der Festigung Spannränder anzusetzen und auf einen größenverstellbaren Arbeitsrahmen zu spannen, konnte das Gemälde zuvor einer Konditionierung im Klimazelt unterzogen werden, um die Wirkungsweise von Festigung und Planierung zu verbessern.

2. Behandlung der Schäden im Bildträger

Die spröde Leinwand sollte, wie bereits beschreiben, parallel zu Konsolidierung der Malschicht stabilisiert, die mannigfachen Deformierungen gleichzeitig planiert werden.

Anschließend könnten die Beschädigungen im Bildträger durch Verklebung und Verwebung mit präparierten Leinwandfäden, bzw. Einsetzen von genau zugeschnittenen Leinwandstücken (Intarsie) geschlossen werden. Es sollte bewusst ein Klebmedium gewählt werden, das möglichst rasch zu verarbeiten ist, da aufgrund der Dimensionen der Beschädigungen im Bildträger mit einem großen Zeitaufwand zu rechnen war. Da die sonst üblichen Leimmischungen verhältnismäßig lange Trocknungszeiten aufweisen, wurde auf ein synthetisches Medium zurückgegriffen und der Acrylkleber Lascaux® 498 HV ausgewählt¹⁹⁰.

3. Neuanfertigung einer Spannvorrichtung

Aufgrund der höchst unzureichenden Funktionalität, Stabilität und Qualität des vorhandenen Spannrahmens sollte von einer Sanierung und Adaptierung abgesehen werden. Es wurde beschlossen, gemäß der im Maßnahmenkonzept der Topografien vorgeschlagenen Kriterien einen neuen Spannrahmen anzufertigen: Keilbarkeit, ausreichende Binnenverstrebung, Verhindern von vorderseitigem Abzeichnen durch abgefaste Leisten bzw. aufgeleimte Spannleisten.

¹⁹⁰ Laut Datenblatt des Herstellers eine verdickte, wässrige Acrylharzdispersion auf Methylmetha- und Butylacrylatbasis.

4. Oberflächenreinigung, Entfernen ästhetisch störender Zutaten

Zur Wiederlesbarmachung der Darstellung sollten einerseits die starken Oberflächenverschmutzungen und andererseits auch die extrem gegilbten und verbräunten Überzüge abgenommen werden. Da es ersichtlich war, dass große Teile des Himmels übermalt worden waren, musste zudem im Laufe der Arbeit abgeklärt werden, ob und insbesondere wie viel Original darunter noch erhalten ist und die störenden Zutaten anschließend so weit als möglich entfernt werden.

5. Integrieren der Fehlstellen, Überzüge

Das erstellte Konzept zur Integrierung der Fehlstellen sah vor, die Ausbrüche möglichst vollständig zu schließen, wie es bei *Limpach* und *Thallhamb* der Fall war.

Vor der Kittung sollte ein Zwischenfirnis aufgetragen werden, um die abgebaute Malschicht aufzusättigen, von der Retusche zu trennen und um zu verhindern, dass sich eventuell auftretende Kittschleier in den Craquelés absetzen. Zum Auffüllen der im Niveau niedriger liegenden Fehlstellen könnte dem allgemeinen Konzept zufolge eine in der Farbe der Grundierung rot eingetönte Kittmasse zur Anwendung kommen¹⁹¹. Die Oberflächenstruktur der Fehlstelle sollte mit Gouachefarben aufgebaut werden, in die auch Craquelés eingeritzt werden. Darüber würde die farbliche Integration mit dünnen Lasuren von Harzölfarbe erfolgen. Zuletzt sollte ein Schlussfirnis aufgetragen werden.

6. Rückseitenschutz

Als Klimapufferung, Schwingschutz und zum Schutz des Gewebes vor Verstauben war die Anbringung eines Rückseitenschutzes geplant, der den Bildträger zugänglich lässt. Das gewählte Material muss luft- und wasserdampfdurchlässiger zu sein als die originale Leinwand, um ein möglichst ungestörtes Zirkulieren an der Gemälderückseite zu gewährleisten. Aus diesem Grund wurde beschlossen, Holzrahmen mit vorgewaschener Leinwand zu bespannen und diese im neu konstruierten Keilrahmen zu fixieren.

¹⁹¹ Durch die Eintönung wird auch die Retusche erleichtert, da die Fehlstellen aufgrund der grundierungsähnlichen Farbigkeit optisch weniger stark auffallen.

III. Durchführung

1. Säubern der Gemälderückseite, Abspannen

Zunächst wurde die verstaubte Gemälderückseite stehend mit Bürstenaufätzen abgesaugt. Anschließend wurde das Gemälde im Liegen von Rahmen gespannt, wobei auch die frontale Nagelung (durch die Malschicht hindurch) vorsichtig herausgezogen werden musste. Die Rückseite der Umschlagränder wurde ebenfalls mit Bürstchen und Pinsel gesäubert, um eine optimale Haftung der Anränderung zu gewährleisten.

2. Ansetzen von Spannträgern

Die Anränderung sollte die stark beschädigten Spannträger unterstützen und vor allem die ausgerissenen Nagellöcher schließen. In der Größe entsprechende Leinwandstreifen wurden mehrmals vorgewaschen, um die Appretur zu entfernen. Anschließend wurden sie an einer Breitseite ca. 1 cm ausgefrant und die Fäden mit dem Skalpell gedünnt. Die Konturen der originalen Leinwandkanten wurden auf die Streifen gepaust. Als Klebstoff wurde die in Lösungsmittel gelöste Acrylharzdispersion Lascaux® 498-20X angewandt und bis zur Markierung aufgetragen. Da *Grienau* aufgrund der starken Schüsselbildung und der zu befürchtenden Haftungsverluste vor der Festigung nicht mit der Bildvorderseite nach unten bearbeitet werden konnte, mussten die mit Klebstoff bestrichenen Streifen unter das Randgewebe gelegt und anschließend mit geeigneten Zulagen unter Druck getrocknet werden¹⁹². Die mit Spannträgern versehene Ansicht konnte nach der Trocknung auf einen größenverstellbaren Arbeitsrahmen gespannt werden.

3. Konditionierung

Um die Malmaterialien bereits vor der Konsolidierung flexibel zu machen und den Bildträger dehnen zu können, wurde das Gemälde über mehrere Tage im Klimazelt konditioniert, wobei immer wieder nachgespannt werden konnte¹⁹³.

Ein mäßig feuchtes Baumwolltuch im Format des Gemäldes wurde auf die mit Folie bespannte Arbeitsplatte gelegt, darüber kam ein wasserdampfdurchlässiges GORE-TEX® Laminat. Der Rahmen mit dem Gemälde wurde mit der Bildseite nach oben darüber gelegt¹⁹⁴ und der Tisch mit Folie abgedichtet. Die relative Luftfeuchtigkeit wurde permanent kontrolliert, sie sollte die 85% nicht übersteigen, um Feuchtigkeitsschäden zu verhindern. Nach etwa 2h wurde das feuchte Baumwollgewebe durch ein trockenes ersetzt, das Laminat entfernt und das Zelt an den Rändern leicht geöffnet. Das Gemälde wurde einige Tage so belassen, bis die Luftfeuchtigkeit unter der Folie wieder auf normales Niveau gesunken war.

¹⁹² Dies musste unmittelbar nach dem Auftrag erfolgen, da der Acrylkleber sonst zu schnell trocknete.

¹⁹³ Abgewandelte Methode der von Schaible 1987 vorgeschlagenen Befeuchtung, siehe Schaible, V.: Überlegungen zur Feuchtigkeit am Leinwandbild, in Zeitschrift für Kunsttechnologie und Denkmalpflege, 1, 1987, S. 75-94.

¹⁹⁴ Der Bildträger sollte möglichst nicht in direkten Kontakt mit der Leinwand treten, um Kondensation zu verhindern. Deshalb wurden am Rand mehrere Zulagen unter den Rahmen geschoben, um ihn anzuheben.

4. Konsolidierung der Malschicht, Stabilisierung des Bildträgers, Planierung

Die Konsolidierung sollte in mehreren, überschaubaren Etappen durchgeführt werden. Als Festigungsmedium wurde Tylose MH 1000 (1,25%ig in H₂O dest.) mit einem 5%igem Gewichtsanteil von Lascaux Hydrogrund 750 verwendet.

4.1. Festigung von der Vorderseite:

Das Gemälde wurde mit der Bildseite nach oben auf den Niederdrucktisch gelegt. Eine Schaumstofflage verhinderte das Durchpressen der Leinwandstruktur und bot auch eine geeignete Unterlage für die Naht. Lagen aus luftdurchlässigem Polyestervlies (Lascaux® Hollytex 3257) dienten als Trennschicht sowohl zwischen Schaumstoff und Tisch, als auch zwischen Gemälderückseite und Schaumstoff¹⁹⁵. Die luftundurchlässige Polyesterfolie (Lascaux® Hostaphan RN 15) ermöglichte, den Druck durch Herausziehen (Öffnen eines Festigungsfensters) bzw. Abdecken gezielt auf den gewünschten Bereich zu lenken.

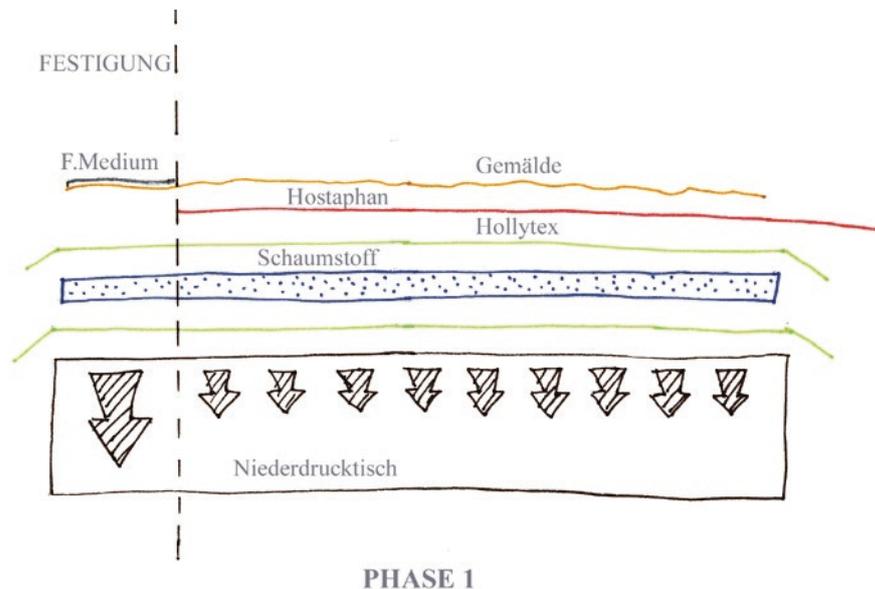


Abb. 111: Phase 1 der ganzflächigen Festigung am Niederdrucktisch

Anschließend wurde der Unterdruck angelegt und der erste Teil gefestigt. Im zu festigenden Bereich wurden die Folienbahnen jeweils so verschoben, dass ein höherer Unterdruck entstand¹⁹⁶. Das Festigungsmedium konnte anschließend großflächig mit dem Pinsel auf die Malschicht aufgestrichen werden, wo es durch den Unterdruck in die Craquelés gesaugt wurde. Durch das eindringende Bindemittel konnte der Bildträger imprägniert, stabilisiert und erweicht werden.

¹⁹⁵ Ohne Vlies würde der Schaumstoff nach der Festigung am Tisch kleben bleiben und beim Ablösen womöglich reißen. Dasselbe war für die Gemälderückseite zu befürchten.

¹⁹⁶ Es war von Vorteil, immer gerade jenen Teil offen zu lassen, der gerade gefestigt wurde und den restlichen Streifen mit Folie abzudecken. Je größer die offene Stelle, desto geringer dort der Unterdruck.

Lose Malschichtschollen wurden mit Zahnarztsonden und Pinzetten an ihren Platz gerückt. Anschließend wurde die derart behandelte Oberfläche mit Folie abgedeckt und der nächste Bereich gefestigt.

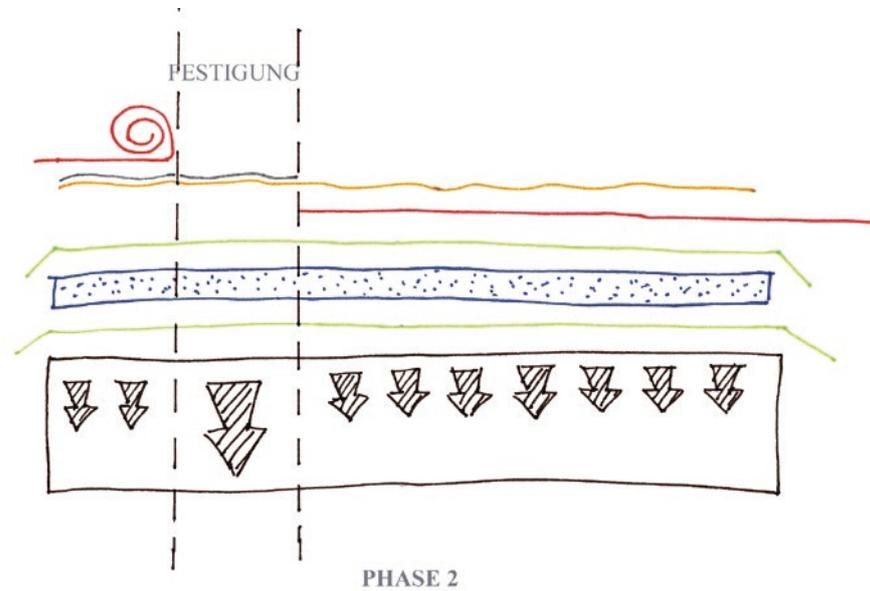


Abb. 112: Phase 2 der Festigung

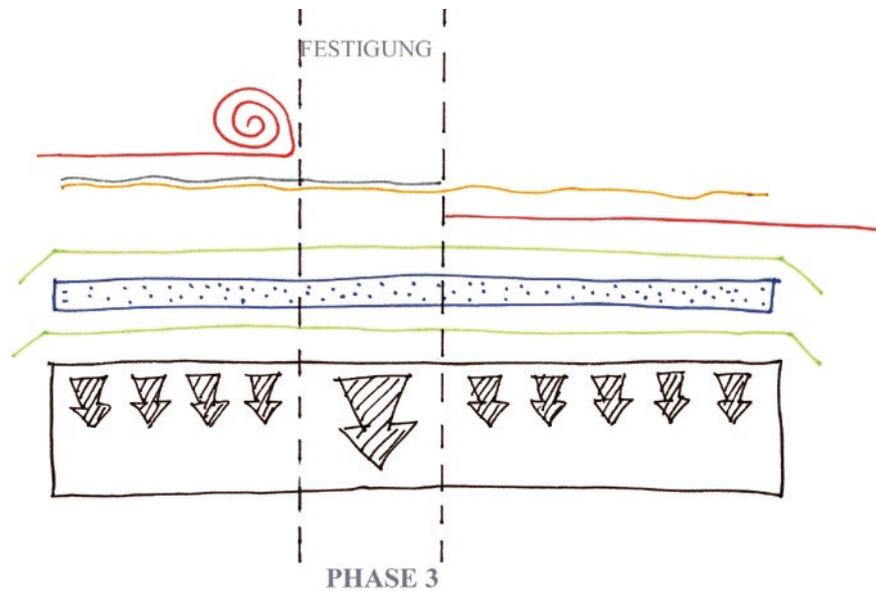


Abb. 113: Phase 3 der Festigung

Während der Arbeit waren folgende Punkte zu beachten:

- Da der Hydrogrund sich mit der Zeit am Boden des Gefäßes absetzte, war das Festigungsmedium vor jedem Auftrag gut aufzurühren, um eine Filmbildung des Acrylats zu verhindern.
- Entlang der Leinwandnaht sollte kein allzu starker Unterdruck angelegt werden, da diese sich an der Vorderseite verstärkt abzuzeichnen drohte. Die Abdeckfolie wurde deshalb im Bereich der Naht aufgeschnitten.
- Jene Stelle, die als erstes behandelt wurde durfte nicht zu stark austrocknen, da ansonsten eine Übertrocknung¹⁹⁷ des Malmaterials zu befürchten gewesen wäre. Daraus ergab sich, dass pro Festigungsdurchgang nur eine bestimmte Fläche zu bewältigen war.

Der Niederdrucktisch wurde abgeschaltet, als das Medium im zuletzt gefestigten Bereich vollständig eingesogen und die Oberfläche nicht mehr klebrig war. Die aufgelegte Folie konnte entfernt und das Gemälde zur Trocknung mit geeigneten Zulagen beschwert werden. Die durch das Festigungsmedium erweichte Malschicht sollte dabei niedergelegt, die Schüsselung und die Deformierungen des Bildträgers planiert werden.

Nach etwa zwei Tagen konnte der nächste Bereich gefestigt werden. Unter den bereits im letzten Durchgang behandelten, planierten Gemäldeteil wurde erneut Folie gelegt, damit keine Gefahr der Übertrocknung bestand. Auf diese Weise wurde mit dem gesamten Gemälde verfahren.

Bei einem Arbeitsgang wurde der Niederdrucktisch zu früh abgeschaltet. Aufgrund unzureichenden Absaugens der Feuchtigkeit kam es im Bereich des Himmels in weiterer Folge zu Malschichtkrepierungen (siehe Abb. 113).

¹⁹⁷ Durch zu langes Trocknen am Niederdrucktisch könnte dem Malmaterial so viel Feuchtigkeit entzogen werden, dass es spröde und brüchig wird.

4.2. Festigung über die Rückseite

Bei der Malschichtfestigung über die Vorderseite konnte das Bindemittel lediglich durch die Craquelés dringen. Um auch unter den einzelnen Malschichtschollen eine Festigung zu erreichen, wurde die Konsolidierung ein zweites Mal über der Rückseite wiederholt¹⁹⁸. Der Arbeitsvorgang von Festigung und Trocknung glich dem bereits beschriebenen¹⁹⁹. Der Auftrag des Festigungsmediums konnte jedoch großzügig mit einer Schaumstoffwalze erfolgen, die gesamte Rückseite in einem Schritt behandelt werden.



Abb. 114: *Grienu*, nach abgeschlossener Festigung, links Malschichtkrepierungen

¹⁹⁸ Auch die Leinwand wurde erneut gestärkt.

¹⁹⁹ Als zusätzlichen Schutz wurde eine zweite Lage Hollytex unter die Gemäldevorderseite gelegt. Falls nach dem Konsolidierungsvorgang Malschichtschollen daran haften sollten, könnte das Gemälde gefahrlos mit dem Vlies von der unteren Lage angehoben und nach dem Wenden das Hollytex flach von der Oberfläche gezogen werden.

4.3. Abnahme von überschüssigem Festigungsmedium

Nach der Trocknung konnte das überschüssige Festigungsmedium an der Vorderseite mit dest. Wasser und Blitzfix-Schwämmchen von der Oberfläche abgenommen werden. Die gereinigten Stellen wurden anschließend wieder beschwert, um Deformierungen vorzubeugen.

4.4. Partielle Nachbehandlung mit Wärme

Während die Behandlung am Niederdrucktisch in den meisten Bereichen des Gemäldes nach der Planierung zufrieden stellende Ergebnisse hervorgebracht hatte, war die Schüsselung vor allem im roten Dachbereich noch zu stark. Diese Stellen wurden unter erneutem Einsatz des Bindemittels mit der Heizspachtel partiell nachbehandelt und anschließend zur Trocknung beschwert.

5. Schließen der Risse und Löcher im Bildträger

Die Schäden im Bildträger konnten mit vorgewaschenen und in Schwarztee eingetönten Leinwandfäden und -stücken geschlossen werden. Als Klebmedium kam der Acrylkleber Lascaux® 498 HV zum Einsatz. Dem Medium wurde zur besseren Verarbeitbarkeit etwas dest. Wasser beigemischt. Es konnte mittels Pinsel auf die vorbereiteten Fäden aufgetragen, mit der Lötnadel getrocknet und verklebt werden.

Bei den Rissen und Löchern im Bildbereich erfolgte eine Verwebung von der Rückseite. Zunächst wurden die Querfäden der Fehlstelle überlappend Faden an Faden mit dem Original verklebt²⁰⁰, anschließend daran mit chirurgischen Wundnadeln längs dazu Fäden eingewebt²⁰¹ und ebenfalls verklebt.

Die Löcher im Spannrandbereich konnten mit zugeschnittenen Leinwandstücken von der Vorderseite geschlossen werden.



Abb. 115: Detail Beschädigung, Rückseite

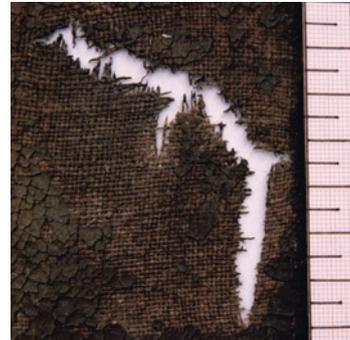


Abb. 116: Detail Beschädigung, Vorderseite



Abb. 117: Detail Verwebung, Rückseit

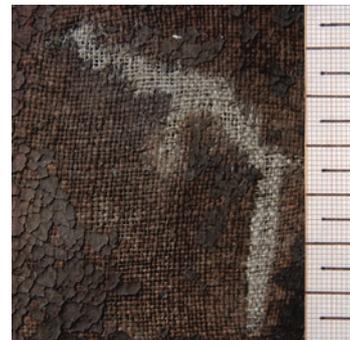


Abb. 118: Detail Verwebung, Vorderseite

²⁰⁰ Dabei wurde besonders auf die originale Fadenanzahl geachtet werden. Bei auseinanderklaffenden Rissen mussten jedoch zusätzliche Fäden eingewebt werden.

²⁰¹ Die Verwebung sollte der originalen Bindungsart folgen.

6. Neuanfertigung eines Keilrahmens, Aufspannen

Entsprechend der Maße des originalen Spannrahmens wurde aus Fichtenholz ein keilbarer Rahmen mit Binnenverstrebung angefertigt²⁰². Die Leisten des Rahmens wurden zur Bildmitte hin abgeschrägt, um den Kontakt mit der Leinwand und ein dadurch bedingtes Abzeichnen möglichst gering zu halten.

Das Gemälde wurde mit 11 cm langen Tapezierernägeln aufgespannt, als Rostschutz wurde Scheibchen aus Kunstleder (*Promatco*) unter die Nagelköpfe gelegt.

7. Oberflächenreinigung, Firnisabnahme, Entfernen störender Übermalungen

Eine erste wässrige Reinigung konnte bereits während der Abnahme des überschüssigen Festigungsmediums durchgeführt werden. Es war aber ersichtlich, dass die Oberfläche trotzdem noch stark verschmutzt war. Der Schmutz hatte sich teils stark mit dem Überzug verbunden, teils befand er sich auch unter dem stark gegilbten und verbräunten sekundären Auftrag. Daher konnten die Verschmutzungen zusammen mit dem Firnis abgenommen werden. Da sich der Überzug aufgrund des Ölanteils als sehr resistent gegenüber gängigen Lösungsmitteln zur Abnahme von Harzessenzfirnissen erwies, mussten Reinigungsmethoden gefunden werden, die speziell im Löslichkeitsbereich des öligen Überzugs wirken. Die bereits im Vorfeld zu Diplomarbeit an den Objekten *Limpach* und *Thallhamb* erprobten Seifen und Lösungsmittelgele sollten sich hierbei als geeignet erweisen.

7.1. Desoxycholatsseife

Die Desoxycholatsseife besteht aus Desoxycholsäure, einem Derivat der Gallensäure, und dem Aminoalkohol Triethanolamin²⁰³. Die Seife wurde erstmals 1988 von Wolbers zur Abnahme gealterter Harzüberzüge vorgeschlagen. Bald stellte sich jedoch heraus, dass sie gegenüber Ölfilmen besondere Lösungsaffinität aufweist.

Die Seife wurde nach folgendem Rezept hergestellt²⁰⁴:

4g	Desoxycholsäure
5mL	Triethanolamin
1,3g	Klucel HF (Hydroxypropylcellulose)
100mL	dest. H ₂ O

Zunächst wurde das Wasser in einem Becherglas auf einen Magnetrührer gestellt und die Säure darin verteilt. Der Alkohol wird hinzugefügt, es entsteht eine Lösung, zunächst milchig trüb, dann klar. Die Lösung wird gefiltert, um ungelöste Teile zu entfernen. Zuletzt wird das Cellulosederivat beigemischt. Nach ca. 1h war die Seife verwendbar. Der pH-Wert lag bei 8,5.

²⁰² Die Holzarbeiten wurden von Hans Lindner, Abteilung Holztechnologie, Universität für angewandte Kunst Wien durchgeführt

²⁰³ Die Desoxycholatsseife wird in der Literatur des Öfteren als „Harzseife“ beschrieben. Tatsächlich besteht sie aber nicht aus Harzsäuren, sondern weist lediglich triterpenoide Strukturen auf, die jenen mancher Harze ähneln.

²⁰⁴ Walch-von Miller, K.: Lösemittelgele und Seifen zur Trennung von Überzügen. Fallstudien und Erfahrungen aus der restauratorischen Praxis, München 2003.

Um das Eindringen der Seife in die Craquelés zu verhindern, wurde auf die zu reinigende Stelle zunächst eine Schicht Klucel HF (3%ig in dest. Wasser) gelegt, darauf wurde mit dem Pinsel die Seife aufgetragen. Nach etwa 90s wurde das Gel mit trockenen Wattestäbchen abgenommen und anschließend zunächst mit dest. Wasser und anschließend mit Siedegrenzbenzin (120/140) nachgereinigt²⁰⁵. Bei der Reinigung wurde versucht, der Craqueléstruktur zu folgen, damit sich keine deutlich sichtbaren Reinigungskanten bilden konnten.



Abb. 119: *Grienu*, Zwischenzustand, Oberflächenreinigung

Obwohl durch die Seife bereits große Teile des Überzugs entfernt werden konnten, war das Ergebnis nicht zufrieden stellend und der Reinigungsgrad nicht jenem der bereits restaurierten Gemälde entsprechend.

²⁰⁵ Die Seife war naturgemäß in Wasser besser löslich, die organischen Rückstände konnten jedoch mit Benzin entfernt werden.

Erneut wurden Reinigungsversuche mit mehreren Lösungsmittelmischungen durchgeführt. Im Bereich der Übermalungen im Himmel zeigte sich, dass darunter erstaunlich viel Original erhalten war. Sowohl der restliche Firnis als auch die störenden Übermalungen sollten daher abgenommen werden.

Schließlich wurde in einem zweiten Durchgang auf ein Lösungsmittelsystem zurückgegriffen, welches bereits bei *Limpach* und *Thallhamb* zur Anwendung kam.

7.2. Lösungsmittelgele

Die besten Ergebnisse sowohl zur Abnahme des restlichen Überzuges, als auch zur Reduzierung der störenden Übermalungen, wurden mit Lösungsmittelgelen aus Benzylalkohol und Xylol in verschiedenen Verhältnissen erreicht. Durch den Einsatz von Gel konnte die Wirkung des Lösungsmittelgemisches besser gesteuert werden. Die Vergelung erfolgte gemäß der Wolberschen Methode²⁰⁶ mit Polyacrylsäure (Carbopol), die mit Amin (Ethomeen) gepuffert wurde.

Gel 1 (Benzylalkohol und Xylol 1+1):

6g	Ethomeen C25
0,6g	Carbopol EZ2
15mL	Xylol
15mL	Benzylalkohol

Gel 2 (Benzylalkohol und Xylol 1+2):

6g	Ethomeen C25
0,6g	Carbopol EZ2
20mL	Xylol
10mL	Benzylalkohol

Zunächst wurde das Amin in ein Becherglas gefüllt, dann die Polyacrylsäure zugegeben und am Magnetrührer vermischt. Dann wurde das Lösemittel beigemischt und erst zum Schluss das Wasser hinzugefügt. Die Verdickung geschah momentan, das Gel konnte anschließend verwendet werden.

Das Gel wurden mit dem Pinsel aufgetragen²⁰⁷ und etwa 60s einwirken gelassen. Anschließend wurde es trocken mit dem Wattestäbchen abgenommen und mit Lösungsmitteln nachgereinigt (Mischungen von Ethanol und Isooctan 1+5 und 1+3 für Gel 1, Siedegrenzbenzin 60/90 für Gel 2). Das Gel mit höherem Xylolanteil (Rezept 2) wurde für besonders hartnäckige Stellen verwendet. Der Reinigungserfolg war sehr zufrieden stellend, auch die bei der Festigung aufgetretenen Krepierungen konnten optisch zurückgedrängt werden.

²⁰⁶ Die Polyacrylsäure besitzt ein hohes Retentionsvermögen, wodurch das Lösemittel lange im Gel wirken kann. Je nach Polarität des Lösungsmittelgemisches muss auch das als Puffer verwendete Amin und das Mittel zur Nachreinigung gewählt werden. Siehe Haller, U.: Herstellung und Anwendung von Lösungsmittel-Gelen, -Pasten und -Kompressen in der Restaurierung, Dipl.Arbeit, Institut für Museumskunde, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 1994.

²⁰⁷ Auch hier folgte man wieder den Craquelérändern.



Abb. 120: *Grienu*, Zustand nach Reinigung, Zwischenfirnis

8. Fehlstellenkittung, Retusche und Firnis

8.1. Zwischenfirnis

Nach der Oberflächenreinigung musste die degradierte, matte Malschicht durch den Auftrag von Firnis aufgesättigt werden, gleichzeitig fand eine Isolierung der Malschicht vor der Retusche statt. Der Zwischenfirnis sollte zudem verhindern, dass sich eventuell auftretende Kittschleier in den Craquelétiefen absetzen. Um möglichst viel Material einbringen zu können, wurde die Lösung aufgestrichen und anschließend vertrieben. Einige Stellen mussten aufgrund stärkeren Abbaus und ihrer matten Oberfläche partiell nachgefirnist werden. Zur Anwendung kam ein Mastixfirnis in Terpentin (1+6).

8.2. Kittung

Die Fehlstellen wurden mit 3%igem Hasenhautleim als Haftvermittler vorgeleimt. Als Kittmasse diente ein mit Pigmenten²⁰⁸ im Ton der Grundierung rot eingetönter Kreide-Leim-Kitt mit 7%igem Hasenhautleim und geringem Zusatz von Leinöl/Standöl. Da die verwendeten Pigmente bereits einen hohen Bindemittelbedarf aufwiesen, wurde der Füllstoff nicht allzu feinkörnig gewählt. Deshalb kam eine Mischung aus einem Gewichtsteil Champagner- und zwei Gewichtsteilen *Tritonkreide* zum Einsatz²⁰⁹.

Die Kittung erfolgte mit Malmessern und Zahnarztspachteln. Abgekittet wurde zunächst mechanisch mit dem Skalpell und dann mit einem leicht angefeuchteten Baumwolltuch bzw. Wattestäbchen und Speichel.

8.3. Retusche

Die abgekitteten Fehlstellen wurden zunächst mit Gouachefarbe eingetönt, gemäß der umliegenden Leinwand Struktur aufgebaut und durch Einritzen das Craquelénetz des Originals fortgeführt. Anschließend wurde die Vorretusche mit Dammar in Benzin²¹⁰ isoliert. Darauf erfolgte die exakte farbliche Integrierung der Fehlstelle mit feinen Lasuren aus Harzölfarbe in Form von feinen Pünktchen bzw. Strichen. Das Malmittel wurde je nach Bedarf durch Lösungsmittelzugabe glänzend oder matt eingestellt.

8.4. Schlussfirnis

Zum Glanzausgleich und als Schutz der Oberfläche ist ein gesprühter Schlussfirnis (Mastix in Terpentin 1+6) vorgesehen.

²⁰⁸ Terra di Siena ital. gebr. dkl., Cadmiumorange, VanDyckbraun, Kohlenschwarz.

²⁰⁹ Die aus dem österreichischen Leithagebirge kommende Tritonkreide ist etwas grobkörniger als die feine Champagnerkreide. Je feiner das Korn, desto mehr Oberfläche weist die Kreide auf und desto höher ist daher der Bindemittelbedarf.

²¹⁰ 25% Dammar in Shellsol A+T (3+7).



Abb. 121: *Grienu*, Zwischenzustand der Kittung

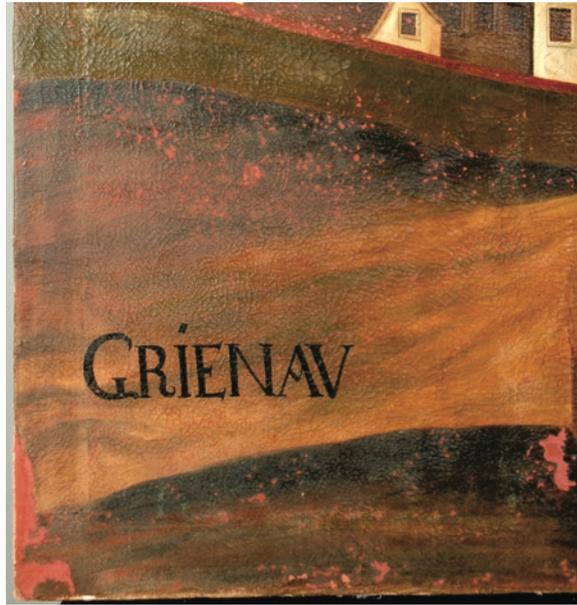


Abb. 122: *Grienau* Detail, abgeschlossene Kittung

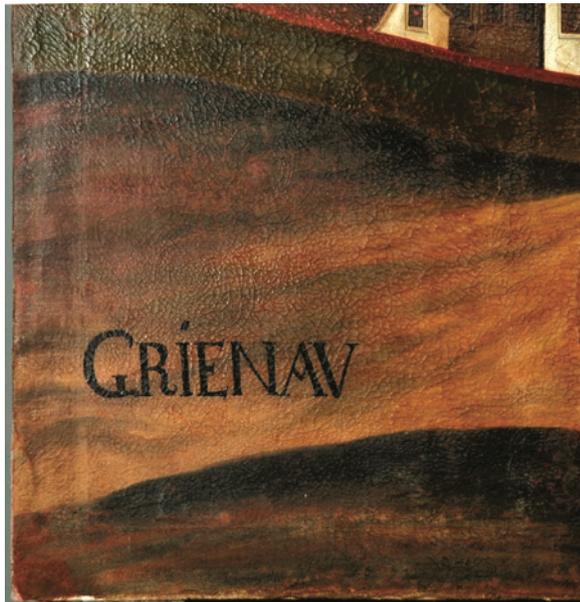


Abb. 123: *Grienau* Detail, Vorretusche mit Gouachefarben



Abb. 124: Grienu Detail, Vorretusche mit Gouachefarben

9. Herstellung und Anbringung eines Rückseitenschutzes

Aus Holzleisten wurden vier Rahmen gefertigt, die in die Fenster zwischen der Binnenverstrebung des Keilrahmens passen. Die Rahmen wurden anschließend mit vorgewaschenen Leinwandstücken bespannt und konnten anschließend mit der bespannten Seite zum Bildträger in den Keilrahmen eingesetzt werden. Zur Fixierung können sie ohne Kontakt zur originalen Leinwand mit dreieckigen Holzplättchen am Spannrahmen angeschraubt werden.

ANHANG

**NATURWISSENSCHAFTLICHE
UNTERSUCHUNGEN**

LEISTUNGSVERZEICHNIS

**MATERIALANGABEN,
DATENBLÄTTER**

**BIBLIOGRAFIE,
ABBILDUNGSVERZEICHNIS**

A. NATURWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNGEN

Da die naturwissenschaftlichen Analysen nur an sehr geringen Probenmengen lediglich einiger Objekte durchgeführt wurden und die Ergebnisse daher keine Allgemeingültigkeit für die Gesamtheit der topografischen Ansichten der Sammlung haben.

I. Beschreibung der entnommenen Malschichtproben

Von einigen Topografien wurden Malschichtproben entnommen, es handelt sich jeweils um ganze Malschichtpakete. Die Entnahmestellen stammen vor allem aus roten und blauen, bzw. grünen Malschichtbereichen. Vom Vergleich der jeweils verwendeten Rot- und Blaupigmente verspricht man sich in unserem Fall Hinweise zur Datierung²¹¹, aber auch Antworten darauf, ob Gemälde, die „verwandt“ wirken – also scheinbar in ein und derselben Künstlerwerkstatt entstanden sind – auch mit denselben Materialien angefertigt wurden.

Tab. 1.: Entnommene Malschichtproben und durchgeführte Analysen²¹²

Gemälde	Probennummer	Beschreibung	Analysemethoden
<i>Namiest</i> (EG 01/01)	<i>EG 01/01-Pr 1</i>	dunkelgrüne Malschicht, Wald	LM, REM, HC
	<i>EG 01/01-Pr 2</i>	rote Malschicht, Dach	LM, REM, SP-PLM
	<i>EG 01/01-Pr 3</i>	dunkelgrüne Malschicht, Wäldchen	LM, REM, HC
<i>Pottenbrunn</i> (EG 16/01)	<i>EG 16/01-Pr 1</i>	rote Malschicht, Dach	LM, REM, HC
	<i>EG 16/01-Pr 2</i>	blaue Malschicht, Wasser	LM, REM, HC, MC
<i>Rässing</i> (EG 20/02, G 29/03)	<i>EG 20/02-Pr 1</i>	rote Malschicht, Dach	LM, REM, HC
	<i>EG 20/02-Pr 2</i>	dunkelblaue Malschicht, Wasser	LM, REM, HC
<i>Reizenschlag</i> (EG 24/02, G 28/03)	<i>G 28/03-Pr 1</i>	rote Malschicht, Dach	LM, REM, HC
	<i>G 28/03-Pr 2</i>	blaugüne Malschicht, Wasser	LM, REM, HC
<i>Grienau</i> (EG 24/03, G 27/03)	<i>EG 24/03-Pr 1</i>	hellgelb-beige Malschicht, Himmel	LM, REM, HC
	<i>G 27/03-Pr 2</i>	dunkelgrüne Malschicht, „krepierter“ Bereich	LM, REM
	<i>G 27/03-Pr 3</i>	rote Malschicht, „krepierter“ Bereich Mauer	LM, REM
	<i>G 27/03-Pr 4</i>	dunkelgrüne Malschicht, nicht krepier	LM, REM, HC
	<i>G 27/03-Pr 5</i>	dunkelgrüne Malschicht, „krepierter“ Bereich	LM, REM, SP-PLM
	<i>G 27/03-Pr 6</i>	graugüne Malschicht, Vordergrund	LM, REM
	<i>G 27/03-Pr 7</i>	blaugraue Malschicht, Himmel	LM, REM, MC
	<i>G 27/03-Pr 8</i>	rote Malschicht, Dach	LM, REM
	<i>G 27/03-Pr 9</i>	grüne Malschicht, Hügel	LM, REM, HC
<i>Hochengran</i> (EG 31/01)	<i>EG 31/01-Pr 1</i>	blaue Malschicht, Himmel	LM, REM, HC
	<i>EG 31/01-Pr 2</i>	rote Malschicht, Dach	LM, REM, HC

²¹¹ Beispielweise im Fall von Pigmenten, die einen definierten Verbreitungszeitraum aufweisen.

²¹² Legende: LM Lichtmikroskopie
HC Histochemische Analyse
MC Mikrochemische Analyse
REM Rasterelektronenmikroskopie
SP-PLM Streupräparat-Analyse im Polarisationsmikroskop

II. Ergebnisse der Malschichtuntersuchungen

In den folgenden Tabellen sind die Ergebnisse der Bindemittel- und Pigmentanalysen zusammengefasst, welche durch Lichtmikroskopie (LM: Auflicht und Durchlicht, Polarisationslicht mit gekreuzten und parallelen Polarisatoren), REM, mikrochemische (MC) und histochemische (HC) Nachweismethoden ermittelt wurden.

Tab 2.: Überblick der Ergebnisse von durchgeführten Bindemittel- und Pigmentuntersuchungen an entnommenen Malschichtproben²¹³

	Probe	Beschreib. der Probe	Schichtaufbau	Dicke μm	Ergebn. der Pigm.unters. ²¹⁴	Ergebn. der Bdem.unters. ²¹⁵	
EG 01/01 Namiest	EG 01/01-Pr 1	Probe aus grüner Malschicht	3- Blaue Malschicht	0 – 15	Ocker, Indigo, etwas Bleiweiß	Stark ölhältig, harzhältig	
			2- Bräunliche Untermaalung	35 – 60	Ocker, CaCO_3 , vermutlich etwas Bleiweiß	Stark ölhältig, harzhältig	
			1- Grundierung, rot	200 – 270	Roter Ocker (enthält Alumosilikate, Glimmer), Quarzkörner ²¹⁶	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ	
			0- Vorleimung	0 – 5	/	Proteinhältig	
	EG 01/01-Pr 2	Probe aus roter Malschicht	2- Rote Malschicht	10 – 25	Roter Ocker, Bleiweiß, Mennige, etwas Zinnober	/	
			1- Grundierung, rot	20 – 100	Siehe EG 01/01-Pr 1	/	
			0- Vorleimung	0 – 10	/	/	
	EG 01/01-Pr 3	Probe aus dunkel-grüner Malschicht	2- Grünliche Malschicht	35 – 50	Bleiweiß, CaCO_3 , etwas Ocker und Indigo	Stark ölhältig, harzhältig	
			1- Grundierung, rot	70 – 200	Siehe EG 01/01-Pr 1	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ	
			0- Vorleimung	0 – 15	/	Proteinhältig	
	EG 16/01 Pottenbrunn	EG 16/01-Pr 1	Probe aus roter Malschicht	3- Überzug	< 5	/	Proteinnachweis positiv
				2- rote Malschicht	15 – 40	Gelber und roter Ocker, Bleiweiß, wenig Kohlenschwarz	Stark ölhältig, Proteinnachweis schwach positiv
1- Grundierung, rot				40 – 200	Roter Ocker (Alumosilikate, Glimmer) ²¹⁷	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ	
0- Vorleimung				0 – 25	/	Proteinhältig	
EG 16/01-Pr 2		Probe aus dunkel-blauer Malschicht	4- Überzug	< 5	/	Harzhältig	
			3- Blaue Malschicht	0 – 40	Bleiweiß, Preußischblau	Stark ölhältig, harzhältig, Proteinnachweis schwach positiv	
			2- Graue Untermaalung	20 – 40	Bleiweiß und Kohlenschwarz, vereinzelt Ocker	Stark ölhältig	
			1- Grundierung, rot	150 – 270	Siehe EG 16/01-Pr 1	Stark ölhältig	
			0- Vorleimung	0 – 50	/	Proteinhältig	

NATURWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNGEN

EG 20/02 (G 29/03) ²¹⁸ Räising	EG 20/02- Pr 1	Probe aus roter Malschicht	3- Überzug	0 – 10	/	Proteinnachweis schwach positiv	
			2- Rote Malschicht	35 – 90	Roter Ocker, Bleiweiß, eventuell Mennige	Stark ölhältig	
			1- Grundierung, rot	40 – 210	Siehe EG 16/01-Pr 1	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ	
			0- Vorleimung	0 – 50	/	Proteinhältig	
	EG 20/02- Pr2	Probe aus dunkel-blauer Malschicht	4- Überzug	< 5	/	Harzhältig	
			3- Blaue Malschicht	10 – 30	Bleiweiß, Indigo	Ölhältig, harzhältig	
			2- Graue Untermalung	0 – 50	Bleiweiß, Kohlenschwarz, etwas Ocker	Stark ölhältig, harzhältig	
			1- Grundierung, rot	15 – 200	Siehe EG 16/01-Pr 1	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ	
			0- Vorleimung	0 – 35	/	Proteinhältig	
	EG 24/02 (G 28/03) Reizenschlag	EG 24/02- Pr 1	Probe aus roter Malschicht	2- Rote Malschicht	25 – 70	Roter Ocker, Bleiweiß, vereinzelt Kohlenschwarz	Ölhältig
1- Grundierung, rot				70 – 190	Siehe EG 24/03-Pr 1	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ	
0- Vorleimung				0 – 40	/	Proteinhältig	
EG 24/02- Pr 2		Probe aus blau-grüner Malschicht	3- Blaugrüne Malschicht	0 – 30	Bleiweiß, etwas Kohlenschwarz, Indigo	Ölhältig, harzhältig	
			2- Graue Untermalung	5 – 50	Bleiweiß, Kohlenschwarz, etwas Ocker	Stark ölhältig, harzhältig	
			1- Grundierung, rot	70 – 220	Siehe EG 24/03-Pr 1	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ	
			0- Vorleimung	0 – 20	/	Proteinhältig	
EG 24/03 (G 27/03) Grienau		EG 24/03- Pr 1	Probe aus hell-gelber Malschicht	3- Überzug	<5	/	Harzhältig
	2- Hellgelbe Malschicht			60 – 150	Bleiweiß, etwas gelber Ocker, wenig Mennige und CaCO ₃	Ölhältig	
	1- Grundierung, rot			25 – 180	Roter Ocker (enthält Alumosilikate, Glimmer), Quarzkörner ²¹⁹	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ	
	0- Vorleimung			0 – 50	/	Proteinhältig	
	G 27/03- Pr 2	Probe aus dunkel-grüner Malschicht, „krepierter“ Bereich	3- Blaugrüne Malschicht	25 – 120	Bleiweiß, gelber Ocker, grüne Erde, Smalte (im äußeren Kornbereich weniger K als im Inneren: teilweise Entfärbung, Glaskrankheit), Kohlenschwarz	/	
			2- Graue Untermalung	25 – 50	Bleiweiß, Ocker, etwas Kohlenschwarz und Smalte	/	
			1- Grundierung, rot	70 – 170	Siehe EG 24/03-Pr 1	/	
			0- Vorleimung	0 – 20	/	/	

	G 27/03- Pr 3	Probe aus roter Malschicht, „krepierter“ Bereich	2-Rote Malschicht	25 – 60	Roter Ocker, Bleiweiß, etwas Kohlenschwarz und Mennige	/
			1- Grundierung, rot	150 – 220	Siehe EG 24/03-Pr 1	/
			0- Vorleimung	0 – 25	/	/
	G 27/03- Pr 4	Probe aus dunkel-grüner Mal-schicht, „gesunder“ Bereich	4- Überzug	< 5	/	Harzhältig
			3- Blaugrüne Malschicht	15 – 50	Zweischichtiger Auftrag. Grüne Erde, Bleiweiß, gelber Ocker, Kohlenschwarz, etwas Smalte	Ölhältig
			2- Graue Untermalung	20 – 40	Bleiweiß, Ocker, Kohlenschwarz und etwas Smalte	Ölhältig
			1- Grundierung, rot	50 – 150	Siehe EG 24/03-Pr 1	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ
			0- Vorleimung	0 – 15	/	Proteinhältig
	G 27/03- Pr 5	Probe aus dunkel-grüner Mal-schicht, „krepierter“ Bereich	3- Blaugrüne Malschicht	0 – 40	Zweischichtiger Auftrag. Grüne Erde, Bleiweiß, gelber Ocker, Kohlenschwarz, etwas Smalte	/
			2- Graue Untermalung	0 – 20	Bleiweiß, etwas Ocker, Kohlenschwarz und Smalte	/
			1- Grundierung, rot	130 – 140	Siehe EG 24/03-Pr 1	/
			0- Vorleimung	0 – 10	/	/
	G 27/03- Pr 6	Probe aus grauer Malschicht	2- Graue Malschicht	15 – 30	Bleiweiß, Kohlenschwarz, etwas Ocker	/
1- Grundierung, rot			120 – 220	Siehe EG 24/03-Pr 1	/	
0- Vorleimung			0 – 5	/	/	
G 27/03- Pr 7	Probe aus grau-blauer Malschicht	2- Graublau Malschicht	45 – 70	Bleiweiß, Kohlenschwarz, Smalte, etwas Ocker und CaCO ₃	/	
		1- Grundierung, rot	155 – 200	Siehe EG 24/03-Pr 1	/	
		0- Vorleimung	0 – 35	/	/	

²¹³ Legende: / Test wurde nicht durchgeführt, bzw. kein auswertbares Ergebnis erhalten

²¹⁴ Zusammenfassung der Ergebnisse der REM-Analyse, sowie mikrochemischen Tests und Bestimmung mittels Streupräparaten.

²¹⁵ Zusammenfassung der histo- und mikrochemischen Tests.

²¹⁶ Das im REM nachgewiesene Pb stammt entweder von Bleiweiß oder einem Bleisikkativ (Mennige wurde im Streupräparat nicht vorgefunden).

²¹⁷ Idem

²¹⁸ Die Bezeichnung in Klammern gibt jeweils die interne Objekt Nummer des Ordinariats an.

²¹⁹ Siehe Anmerkung 214

NATURWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNGEN

	G 27/03- Pr 8	Probe aus roter Malschicht	2- Rote Malschicht	0 – 25	Roter Ocker, Bleiweiß, etwas Kohlenschwarz und CaCO ₃	/
			1- Grundierung, rot	90 – 190	Siehe EG 24/03-Pr 1	/
			0- Vorleimung	0 – 10	/	/
	G 27/03- Pr 9	Probe aus grüner Malschicht	4- Oberfläche	< 5		Harzhältig
			3- Hellgelbe Malschicht	25 – 35	Bleiweiß, Ocker, wenig Kohlenschwarz, vereinzelt Smalte	Ölhältig
			2- Graue Untermalung	20 – 40	Bleiweiß, etwas Kohlenschwarz, Smalte und Ocker	Ölhältig
			1- Grundierung, rot	70 – 150	Siehe EG 24/03-Pr 1	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ
			0- Vorleimung	0 – 25	/	Proteinhältig
	G 27/03- Pr 10	Schabeprobe Überzug	/	/	/	Stark ölhältig, harzhältig
EG 31/01 <i>Hochengran</i>	EG 31/01- Pr 1	Probe aus blauer Malschicht	2- Blaue Malschicht	50 – 100	Bleiweiß, Smalte	Stark ölhältig, harzhältig
			1- Grundierung, rot	100 – 245	Inhomogene Schicht, enthält roten Ocker und ist reich an Quarz und Silikatkörnern	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ
			0- Vorleimung	0 – 40	/	Proteinhältig
	EG 31/01- Pr 2	Probe aus roter Malschicht	4- Helle Lasurschicht	0 – 25	Bleiweiß, etwas Ocker	Schwach ölhältig, harzhältig
			3- Rote Malschicht	15 – 30	Bleiweiß, Ocker, Mennige	Ölhältig, harzhältig
			2-Braune Untermalung	10 – 50	Bleiweiß, Ocker, vereinzelt Cu-Fe- hältiges Grünpigment	Ölhältig, harzhältig
			1- Grundierung, rot	100 – 220	Siehe EG 31/01-Pr 1	Stark ölhältig, Proteinnachweis negativ
			0- Vorleimung	0 – 5	/	Proteinhältig

BEPROBUNG

Abb. 125: NAMIEST EG 01/01



Abb. 126: POTTENBRUNN EG 16/01



Abb. 127: RÄSSING EG 20/02



Abb. 128: REIZENSCHLAG EG 24/02



Abb. 129: HOCHENGRAN EG 31/01



Abb. 130: GRIENAU G 27/03



III. Zusammenfassung der Malschichtuntersuchungen²²⁰

Im Folgenden sind die Ergebnisse der Bindemittel- und Pigmentanalysen zusammengefasst, welche durch Lichtmikroskopie, REM, mikrochemische und histochemische Nachweismethoden ermittelt wurden.

Tab. 3.: Zusammenfassung der Bindemitteluntersuchungen

GEMÄLDE SCHICHT	Vorleimung	Grundierung	Malschicht	Überzug
EG 01/01 <i>Namiest</i>	Proteinhältig, vermutlich tierischer Leim	Stark ölhältig, vermutlich geringe Proteinzusätze (nicht nachweisbar)	Ein- bis zweischichtiger Aufbau; Stark ölhältig, harzhältig	In Proben nicht nachgewiesen
EG 01/02 <i>Limpach</i>	Proteinhältig, vermutlich tierischer Leim	Stark ölhältig, vermutlich geringe Proteinzusätze (nicht nachweisbar)	Ein- bis zweischichtiger Aufbau; Ölharzhältig	Firmisreste vorhanden
EG 01/03 <i>Thalhamb</i>	Proteinhältig, vermutlich tierischer Leim	Stark ölhältig, vermutlich geringe Proteinzusätze (nicht nachweisbar)	Keine Bindem.best. durchgeführt	Keine Bindem.best. durchgeführt
EG 16/01 <i>Pottenbrunn</i>	Proteinhältig, vermutlich tierischer Leim	Stark ölhältig, vermutlich geringe Proteinzusätze (nicht nachweisbar)	Ein- bis zweischichtiger Aufbau; Ölharzhältig, möglicherweise geringer Zusatz von Protein	Firmisreste nachweisbar; Harzhältig (verm. Naturharz); deutlich positiver Proteinnachweis (möglicherweise von früheren restauratorischen Festigungseingriffen herrührend)
EG 20/02 <i>Rässing</i>	Proteinhältig, vermutlich tierischer Leim	Stark ölhältig, vermutlich geringe Proteinzusätze (nicht nachweisbar)	Ein- bis zweischichtiger Aufbau; Stark ölhältig, harzhältig	Firmisreste vorhanden; Harzhältig (verm. Naturharz); schwach positiver Proteinnachweis (möglicherweise von früheren restauratorischen Festigungseingriffen herrührend)
EG 24/02 <i>Reizenschlag</i>	Proteinhältig, vermutlich tierischer Leim	Stark ölhältig, vermutlich geringe Proteinzusätze (nicht nachweisbar)	Ein- bis zweischichtiger Aufbau; Ölharzhältig	In Proben nicht nachgewiesen

EG 24/03 <i>Grienau</i>	Proteinhältig, vermutlich tierischer Leim	Stark ölhältig, mit geringen Proteinzusätzen (mikrochemisch nachgewiesen)	Ein- bis zweischichtiger Aufbau (innerhalb einer Schicht auch mehrere Aufträge übereinander); Ölhältig, möglicherweise ohne Harz	Firnreste vorhanden, harzhältig (verm. Naturharz); sekundärer Überzug ölhältig, harzhältig, Proteinnachweis deutlich positiv (möglicherweise von früheren restauratorischen Festigungseingriffen herrührend)
EG 31/01 <i>Hochengran</i>	Proteinhältig, vermutlich tierischer Leim	Stark ölhältig, vermutlich geringe Proteinzusätze (nicht nachweisbar)	Ein- bis zweischichtiger Aufbau; Stark ölhältig, harzhältig	In Proben nicht nachgewiesen

Tab. 4.: Zusammenfassung der Pigmentuntersuchungen²²¹

<i>Gemälde</i> <i>Pigm.</i>	<i>Bleiweiß</i>	<i>CaCO₃</i>	<i>Ocker</i>	<i>Mennige</i>	<i>Zinnober</i>	<i>Smalte</i>	<i>Indigo</i>	<i>Preuß. blau</i>	<i>Grüne Erde</i>	<i>Kohlenschwarz</i>
EG 01/01 <i>Namiest</i>	•	•	•	•	•		•			•
EG 01/02 <i>Limpach</i>	•	•	•	•			•			•
EG 16/01 <i>Pottenbrunn</i>	•		•					•		•
EG 20/02 <i>Rässing</i>	•		•	•			•			•
EG 24/02 <i>Reizenschlag</i>						•	•			
EG 24/03 <i>Grienau</i>	•	•	•	•		•			•	•
EG 31/01 <i>Hochengran</i>	•		•	•		•				•

IV. Faseranalyse²²²

Von *Grienau* wurden Faserproben entnommen und mikroskopisch untersucht. Die Untersuchung der Längsschnitte ergab, dass es sich um eine Stängelfaser - also demnach Hanf oder Leinen - handelt. Die Faseranalyse wurde unter Anleitung und mit Betreuung von Dr. Regina Hofmann-de Keijzer im Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien durchgeführt.

B. LEISTUNGSVERZEICHNIS

Für jene topografischen Ansichten aus Greillenstein, die noch nicht behandelt wurden, konnte ein detaillierter Maßnahmenkatalog erstellt werden. Die einzelnen Schritte wurden mit einem geschätzten Zeitaufwand versehen. Verpackung, Transport und Behandlung der Zierrahmen sind in der Schätzung nicht inkludiert. Die angegebenen Stunden wurden vergleichend zu den bereits konservierten und restaurierten Ansichten *Limpach*, *Thallhamb* und *Grienau* errechnet, sie sollen lediglich einen ungefähren Richtwert für das Ausmaß der nötigen Arbeiten darstellen.

I. Positionen - Übersicht

Abb. 131: Erdgeschoß

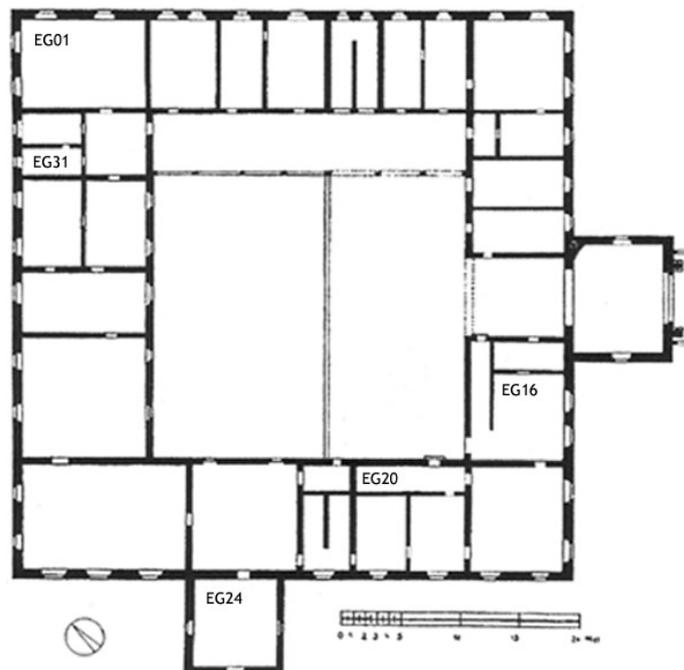
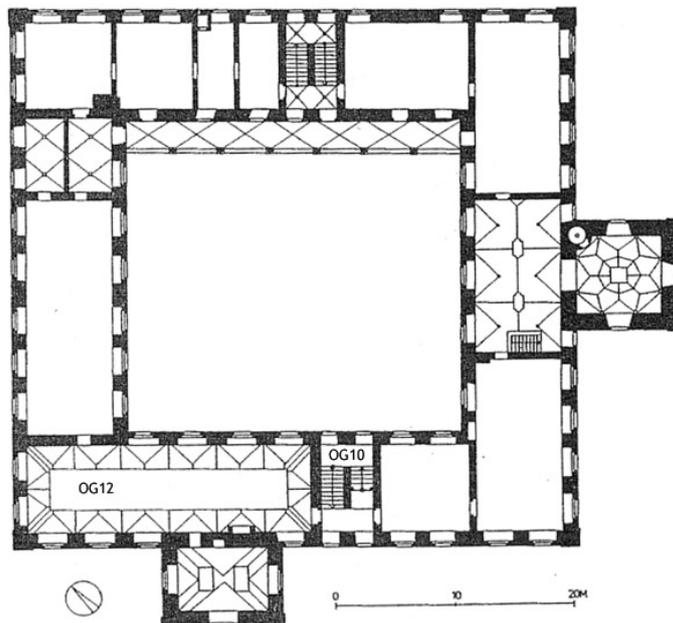


Abb. 132:
erstes Obergeschoß



II. Empfohlene konservatorische und restauratorische Maßnahmen

Die Auswahl der Arbeitsmethoden und -materialien für die Ansichten aus Greillenstein richtet sich nach den bereits erfolgten Restaurierungen. Um den ästhetischen Zusammenhalt der Sammlung zu wahren, sollen die erzielten Restaurierungsergebnisse an jene der bereits konserviert und restaurierten Ansichten *Limpach*, *Thallhamb* und *Grienau* anschließen. Die Authentizität und der Aussagewert der Kunstwerke müssen so weit als möglich erhalten bleiben.

1. Demontage, Verpackung und Transport

- Zusicherung loser Malschichtschollen
- Abhängen der Gemälde, evtl. Ausrahmen
- fachgerechte Verpackung, Transport

2. Abnahme von Oberflächenverschmutzung

- Abnahme des Oberflächenschmutzes von der Malschichtoberfläche, der Bildträgerrückseite und des Spanrahmens.

3. Festigung, Niederlegen hoch stehender Craqueléränder

- Verwendung eines Festigungsmediums auf wässriger Basis ist möglich
- Partielle oder ganzflächige Festigung
- Für die ganzflächig Festigung ist ein Cellulosederivat mit geringen Beimengungen von Acryldispersion geeignet (Tylose® MH 1000 in Wasser (1,25%ig) mit einem 5%igen Zusatz von Lascaux® Hydrogrund 750), Anwendung am Niederdrucktisch
- Niederlegen hoch stehender Craqueléränder durch Konditionierung (Klimazelt, partiell angewandte Feuchtigkeitskompressen), Einsatz der Heizspachtel und anschließendes Beschweren, bzw. während Behandlung am Niederdrucktisch

²²⁰ Vgl. Teil I, B, II.

²²¹ An *Thallhamb* wurden keine Pigmentuntersuchungen durchgeführt. Die für *Limpach* angegebenen Pigmente wurden im Rahmen der naturwissenschaftlichen Untersuchungen des Vordiploms durchgeführt. Gustavson, N.: Konservierung und Restaurierung der Topografischen Ansicht *Limpach* aus Schloss Greillenstein, Vordipl. Arbeit, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, 2003.

²²² Hofmann-de Keijzer, R.: Mikroskopische Bestimmung von Fasern und Holz, Vorlesungsskriptum, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, 2004.

4. Behandlung der Schäden im Bildträger

- Entfernen der Schmutzablagerungen am Bildträger und zwischen Spannrahmen und Leinwand
- Fachgerechtes Schließen der Beschädigungen im Bildträger (Verklebung, Verwebung, rückseitige Verklammerung), ein Vernähen ist aufgrund der stark degradierten Leinwände nicht möglich

5. Adaptierung des Spannrahmens

- Reparatur und Adaptierung bezüglich Stabilität, ausreichender Binnenerstrebung, Keilbarkeit und dem möglichst geringen Aufliegen der Leinwand am Holz (abgefaste Leisten oder aufgeleimte Spannleisten)

6. Oberflächenreinigung, Abnahme störender Zutaten

- Durchführen von Reinigungsversuchen, um eine geeignete Reinigungsmethode zu ermitteln
- Abnahme von gegilbtem/verbräuntem Firnis, Entfernen störender Übermalungen, Retuschen und Überkittungen

- Anpassen des Reinigungsgrades an die bereits restaurierten Gemälde

7. Integrieren der Fehlstellen (Kittung und Retusche), Firnis

- Zwischenfirnis (Mastix in Terpentin 1+6)
- Fehlstellenkittung mit eingetöner Kittmasse (Farbigkeit der Grundierung entsprechend)
- Retusche mit Gouache- und Harzölfarben
- Anpassung des Grades der Fehlstellenintegrierung an die bereits restaurierten Topografien
- Schlussfirnis (Mastix in Terpentin 1+6), der Anpassung des Oberflächenglanz an die bereits restaurierten Gemälde

8. Anbringung eines geeigneten Rückseitenschutzes

- Einsetzen von mit Leinwand bespannten Rahmen rückseitig in den Keilrahmen, Fixierung ohne direkten Kontakt zum Bildträger

²²³ Die angegebenen Positionen der Gemälde sollen im Zuge eines neuen Ausstellungskonzepts verändert werden, siehe Teil 2, C, II, 3.

²²⁴ Ohne Verpackung, Transport und Zierrahmen

9. Behandlung und Adaptierung des Zierrahmens

- Oberflächenreinigung, Ergänzung der Fehlstellen
- Polstern des Rahmenfalzes, Montage stabiler Rahmenfedern
- Positionierung der Gemälde mit zugeschnittenen und am Rahmen befestigten Korkstückchen
- Anbringung von Abstandhaltern zu Wand (beidseitig Klötzchen) und Montagevorrichtungen (Hängesystem FHS TM von Temart®) rückseitig am Zierrahmen

10. Rücktransport und Montage an der Wand

- Fachgerechte Verpackung und Rücktransport ins Schloss
- Art der Montage ist auf Format und Gewicht des jeweiligen Gemäldes abzustimmen
- einheitliches Hängesystem: FHS TM, M- und T-Haken von Temart®
- Abstand zur Wand etwa 2 cm (Klötzchen an Zierrahmen)

III. Ergänzende Maßnahmen

Ergänzend zu den bereits angeführten, allgemein gültigen konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen sind für die einzelnen Positionen²²³ folgende Punkte zu beachten.

1. EG 01: ehem. Schreibzimmer Ferdinand Karl Kuefsteins

1.1. EG 01/01 – Topografische Ansicht *Namiest*

ad 2 – Das Entfernen des Oberflächenschmutzes vor der Festigung ist aufgrund der Haftungsverluste der Malschicht nicht möglich

ad 3 – Vor der Festigung: Abspannen, Umspannen (Ränder ansetzen) auf einen größenverstellbaren Arbeitsrahmen, Konditionierung im Klimazelt. Eine ganzflächige Festigung am Niederdrucktisch ist erforderlich. Gleichzeitig erfolgt sowohl die nötige Imprägnierung zur Stabilisierung des Bildträgers, als auch die Planierung von Leinwand und Malschicht.

ad 7 – Der Auftrag von Zwischenfirnis dient gleichzeitig zur Aufsättigung der stark degradierten Malschichten (abgebautes Bindemittel). Der Grad der Retusche und der Oberflächenglanz müssen insbesondere an das Pendant *Litschau* angepasst werden.

Geschätzter Zeitaufwand²²⁴:

Konservierung	64 h
Restaurierung	240 h
Spannrahmen	10 h
Rückseitenschutz	22 h
TOTAL	336 h

²²⁴ Ohne Verpackung, Transport und Zierrahmen

1.2. EG 01/04 – Topografische Ansicht *Reingers*

ad 1 – Der Transport muss auf einer Platte liegend erfolgen, mit Bildseite nach oben. Das Gemälde sollte mit lose aufliegendem Papier abgedeckt werden.

ad 2 – Das Entfernen des Oberflächenschmutzes vor der Festigung ist aufgrund der Haftungsverluste in der Malschicht nicht möglich.

ad 3 – Eine ganzflächige Festigung am Niederdrucktisch ist erforderlich. Die Schollen müssen an ihren Platz gerückt werden. Gleichzeitig erfolgt sowohl die nötige Imprägnierung zur Stabilisierung des Bildträgers, als auch die Planierung von Leinwand und Malschicht

ad 5 – Ein geeigneter Spannrahmens muss neu angefertigt werden.

ad 7 – Der Auftrag von Zwischenfirnis dient gleichzeitig zur Aufsättigung der stark degradierten Malschichten (abgebautes Bindemittel). Der Grad der Retusche und der Oberflächenglanz müssen an die restlichen Gemälde aus der Vischer-Gruppe (*Limpach, Thallhamb, Pottenbrunn, Rässing, Reizenschlag* und *Grienau*) angepasst werden.

ad 9 – Eine Zierrahmen-Neuanfertigung gemäß des in Greillenstein bereits vorhandenen Typs (einfaches Profil, dunkelrotbraun gefasst) wird vorgeschlagen

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	60 h
Restaurierung	225 h
Spannrahmen	20 h
Rückseitenschutz	11 h
TOTAL	296 h

2. EG 16: ehem. Schlafgemach von F. Karl und Stephanie

2.1. EG 16/01 – Topografische Ansicht *Pottenbrunn*

ad 3 – Eine partielle Festigung der Malschicht ist erforderlich.

ad 7 - Der Grad der Retusche und der Oberflächenglanz müssen an die restlichen Gemälde aus der Vischer Gruppe, insbesondere an die Gemälde *Rässing* und *Thallhamb* (gleicher Werkstatttyp) angepasst werden.

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	40 h
Restaurierung	105 h
Spannrahmen	10 h
Rückseitenschutz	19 h
TOTAL	174 h

3. EG 20: Durchgang zum Keller bzw. Innenhof im NO Trakt

3.1. EG 20/02 – Topografische Ansicht *Rässing*

ad 2 – Das Entfernen des Oberflächenschmutzes vor der Festigung ist aufgrund der Haftungsverluste der Malschicht nicht möglich

ad 3 – Vor der Festigung: Abspannen, Umspannen (Ränder ansetzen) auf einen größenverstellbaren Arbeitsrahmen, Konditionierung im Klimazelt. Eine ganzflächige Festigung am Niederdrucktisch ist erforderlich. Gleichzeitig erfolgt sowohl die nötige Imprägnierung zur Stabilisierung des Bildträgers, als auch die Planierung von Leinwand und Malschicht.

ad 5 – Ein geeigneter Spannrahmens muss neu angefertigt werden.

ad 7 – Der Auftrag von Zwischenfirnis dient gleichzeitig zur Aufsättigung der stark degradierten Malschichten (abgebautes Bindemittel). Der Grad der Retusche und der Oberflächenglanz müssen an die restlichen Gemälde aus der Vischer-Gruppe, insbesondere an das Pendant Thallhamb angepasst werden.

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	60 h
Restaurierung	110 h
Spannrahmen	20 h
Rückseitenschutz	13 h
TOTAL	203 h

4. EG 24: sog. „Turmzimmer“

4.1. EG 24/02 – Topografische Ansicht *Reizenschlag*

ad 2 – Das Entfernen des Oberflächenschmutzes vor der Festigung ist aufgrund der Haftungsverluste der Malschicht nicht möglich

ad 3 – Vor der Festigung: Abspannen, Umspannen (Ränder ansetzen) auf einen größenverstellbaren Arbeitsrahmen, Konditionierung im Klimazelt. Eine ganzflächige Festigung am Niederdrucktisch ist erforderlich. Gleichzeitig erfolgt sowohl die nötige Imprägnierung zur Stabilisierung des Bildträgers, als auch die Planierung von Leinwand und Malschicht.

ad 5 – Ein geeigneter Spannrahmens muss neu angefertigt werden.

ad 7 – Der Auftrag von Zwischenfirnis dient gleichzeitig zur Aufsättigung der stark degradierten Malschichten (abgebautes Bindemittel). Der Grad der Retusche und der Oberflächenglanz müssen an die restlichen Gemälde aus der Vischer Gruppe, insbesondere an das Pendant *Grienau* angepasst werden.

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	60 h
Restaurierung	110 h
Spannrahmen	20 h
Rückseitenschutz	13 h
TOTAL	203 h

5. EG 31: vorläufiges Gemäldedepot

5.1. EG 31/01 – Topografische Ansicht *Hochengran*

ad 1 – Der Transport muss auf einer Platte liegend erfolgen, mit Bildseite nach oben. Das Gemälde sollte mit lose aufliegendem Papier abgedeckt werden.

ad 2 – Das Entfernen des Oberflächenschmutzes vor der Festigung ist aufgrund der Haftungsverluste der Malschicht nicht möglich

ad 3 – Das Gemälde muss abgespannt werden. Eine ganzflächige Festigung am Niederdrucktisch ist erforderlich. Gleichzeitig erfolgt sowohl die nötige Stabilisierung des Bildträgers, als auch die Planierung von Leinwand und Malschicht.

ad 4 – Eine zeitsparende Methode des Schließens der Beschädigungen im Bildträgers ist anzuwenden, eine Doublierung erforderlich.

ad 5 – Ein geeigneter Spannrahmens muss neu angefertigt werden.

ad 7 – Der Auftrag von Zwischenfirnis dient gleichzeitig zur Aufsättigung der stark degradierten Malschichten (abgebautes Bindemittel).

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	100 h
Restaurierung	250 h
Spannrahmen	20 h
Rückseitenschutz	14 h
TOTAL	284 h

6. OG 10: Stiegenaufgang NO Trakt

6.1. OG 10/01 – Litschau

ad 2 – Das Entfernen des Oberflächenschmutzes vor der Festigung ist aufgrund der Haftungsverluste der Malschicht nicht möglich

ad 3 – Vor der Festigung: Abspannen, Umspannen (Ränder ansetzen) auf einen größenverstellbaren Arbeitsrahmen, Konditionierung im Klimazelt. Eine ganzflächige Festigung am Niederdrucktisch ist erforderlich. Gleichzeitig erfolgt sowohl die nötige Imprägnierung zur Stabilisierung des Bildträgers, als auch die Planierung von Leinwand und Malschicht.

ad 4 – Eine zeitsparende Methode des Schließens der Beschädigungen im Bildträgers ist anzuwenden, eine Doublierung erforderlich.

ad 7 – Der Auftrag von Zwischenfirnis dient gleichzeitig zur Aufsättigung der stark degradierten Malschichten (abgebautes Bindemittel). Der Grad der Retusche und der Oberflächenglanz müssen insbesondere an das Pendant *Namiest* angepasst werden.

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	77 h
Restaurierung	264 h
Spannrahmen	10 h
Rückseitenschutz	22 h
TOTAL	373 h

7. OG 12: sog. „Rittersaal“

7.1. OG 12/01 – Topografische Ansicht Greillenstein

ad 3 – Eine partielle Festigung der Malschicht ist erforderlich.

ad 4 – Von einer Dedoublierung wird zunächst abgeraten. Zur Behebung des Haftungsverlustes zwischen Original und Doublierleinwand sollte eines geeigneten Festigungsmediums injiziert werden.

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	30 h
Restaurierung	162 h
Spannrahmen	10 h
Rückseitenschutz	21 h
TOTAL	223 h

7.2. OG 12/02 – Topografische Ansicht Schaurstein

ad 3 – Eine partielle Festigung der Malschicht ist erforderlich.

ad 5 – Der Spannrahmen sollte auf aktiven Anobienbefall untersucht und gegebenenfalls behandelt werden.

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	25 h
Restaurierung	70 h
Spannrahmen	10 h
Rückseitenschutz	11 h
TOTAL	116 h

7.3. OG 12/13 – Topografische Ansicht Feinvelld

ad 3 – Eine partielle Festigung der Malschicht ist erforderlich.

ad 4 – Von einer Dedoublierung wird zunächst abgeraten.

ad 7 – Der Grad der Retusche und der Oberflächenglanz müssen insbesondere an das Pendant *Burgschleinitz* angepasst werden

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	20 h
Restaurierung	100 h
Spannrahmen	10 h
Rückseitenschutz	12 h
TOTAL	142 h

8. HNr 7: ehem. Schafshof

8.1. HNr 7/01 – Topografische Ansicht *Burgschleinitz*

ad 3 – Eine partielle Festigung der Malschicht ist erforderlich.

ad 7 –Der Grad der Retusche und der Oberflächenglanz müssen insbesondere an das Pendant *Burgschleinitz* angepasst werden

Geschätzter Zeitaufwand:

Konservierung	30 h
Restaurierung	65 h
Spannrahmen	10 h
Rückseitenschutz	12 h
TOTAL	117 h

C. MATERIALANGABEN, DATENBLÄTTER

<i>Bezugsquelle</i>	<i>Produkt</i>
Deffner & Johann GmbH Mühläcker Str. 13 D-97520 Röthlein	GORE-TEX Vlies Tylose MH 1000Ethomeen C12, C25 Carbopol EZ 2 Temart Hängesystem FHS TM
Sigma-Aldrich Handels GmbH Hebbelplatz 7 A-1100 Wien	Desoxycholsäure Triethanolamin Xylol (Isomerengemisch)Benzylalkohol Ethanol absolut, reinst 2,2,4-Trimethylpentan (Isooctan)
Donau Chemie Zentrale Am Heumarkt A-1030 Wien	Siedegrenzbenzin 100/140 Shellsol T Shellsol A
Neuber's Enkel Linke Wienzeile 152 A-1070 Wien	Mastix Dammar Balsamterpentin
Beck Koller & Fischer GmbH Walfischgasse 15 A-1010 Wien	Tritonkreide Champagnerkreide Hasenhautleim Standöl/Leinöl
Kremer Pigmente Farbmühle Hauptstr. 41-47 D-88317 Aichstetten	Lascaux Hydrogrund 750 Terra di Siena ital. gebr. dkl. Cadmiumorange VanDyckbraun Kohlenschwarz
Meierhofer Piaristengasse 49 A-1080 Wien	Linel Gouache extra fine, Lefranc & Bourgeois Mussini feinste Künstler-Harz- Ölfarbe, H. Schmincke & Co.

D. BIBLIOGRAFIE

AUBÖCK, Maria: Gartengeschichten – vier Projekte, in NÖ Landesregierung (Hrsg.): Denkmalpflege in NÖ, 5, Gärten. Zwischen Kunst und Natur, S. 35-40.

BAYERISCHES LANDESAMT für DENKMALPFLEGE, Landesstelle der nichtstaatlichen Museen, Fuger, Walter u. Kreilinger, Kilian (Hrsg.): Museumsbausteine, 4, Das Museumsdepot. Grundlagen, Erfahrungen, Beispiele, München 1998.

BAYER. LA für DENKMALPFLEGE, Landesstelle der nichtstaatlichen Museen, Fuger, Walter u. Kreilinger, Kilian (Hrsg.): Museumsbausteine, 6, Sammlungsdokumentation. Geschichte, Wege, Beispiele, München 2001.

BAYER. LA für DENKMALPFLEGE: Vorsorge, Pflege, Wartung. Empfehlungen zur Instandhaltung von Baudenkmalern und ihrer Ausstattung. Denkmalpflege Informationen, A 88, München 2002.

BAYEROVÁ, Tatjana u. BAYER, Karol: Untersuchungstechnisches Praktikum. Skriptum zur Lehrveranstaltung, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2002.

BECK, Walter und KOLLER, Manfred: Problems of Heating within Historic Buildings of Austria, in Brommelle/Thomson/Smith (Hrsg.): IIC Preprints of the Contributions to the Vienna Congress 7-13 Sept. 1980, Conservation within Historic Buildings, S. 22-29.

BROMELLE, N.S., THOMSON, Garry und SMITH, Perry (Hrsg.): Conservation within historic buildings, IIC Preprints to the Contributions to the Vienna Congress, 7-13 September 1980.

BURG FORCHTENSTEIN Betriebs GmbH (Hrsg.): Burg Forchtenstein, Burgenland, Kunstbroschüre, 2000.

Les Cahiers CIBA vol VII, n° 74, 1958, S. 32-35.

FLIEDER, Viktor und LOIDL, Franz: Veröffentlichungen des kirchenhistorischen Instituts, Universität Wien, 3, Stephansdom. Zerstörung und Wiederaufbau, Chronik und Dokumentation, Wien 1967, S. 49-62.

FRENKEL, Astrid: Restaurierung eines Gemäldes, Topographische Ansicht Thalheim aus Schloss Greillenstein, W 9375, Dokumentation im Rahmen des Semesterpraktikums der FH Köln, absolviert am Bundesdenkmalamt Wien, Restaurierwerkstätte Kunstdenkmale, Juli 2003.

FRENKEL, Astrid: Restaurierung eines Gemäldes, Topographische Ansicht Thalheim aus Schloss Greillenstein, W 9375, Dokumentation im Rahmen des Semesterpraktikums der FH Köln, absolviert am Bundesdenkmalamt Wien, Restaurierwerkstätte Kunstdenkmale, Februar/März 2004.

The GETTY CONSERVATION INSTITUTE: Conservation, The Getty Conservation Institute Newsletter, Vol. 19, 1, 2004.

GCI, FELLER, Robert L. u. WILT, Myron H.: Evaluation of Cellulose Ethers for Conservation, *Research in Conservation*, 3, 1990

GUSTAVSON, Natalia: Konservierung und Restaurierung der Topografie *Limpach* aus Schloss Greillenstein, Praxissemester in den Werkstätten des österreichischen Bundesdenkmalamtes, Vordipl.Arbeit, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2003.

HALLER, Ursula: Herstellung und Anwendung von Lösungsmittel-Gelen, -Pasten und -Kompressen in der Restaurierung, Dipl.Arbeit, Institut für Museumskunde, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 1994.

HOFMANN-DE KEIJZER, Regina: Mikroskopische Bestimmung von Fasern und Holz, Skriptum zur Lehrveranstaltung, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2004

HÖPKER-HERBERG, Elisabeth: Matthaeus Merian. Die Schönsten Schlösser, Burgen und Gärten aus dem Theatrum Europaeum und den Topographien, Hamburg 1965

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, Deutsches Nationalkomitee, AUER, Hermann: Museum und Denkmalpflege. Bericht über ein internationales Symposium, ICOM- und ICOMOS-Nationalkomitees Deutschland, Österreich und Schweiz, 30. Mai-1. Juni 1991 am Bodensee, München 1992

INTERNATIONAL INSTITUTE for CONSERVATION of HISTORIC and ARTISTIC WORKS, Österreichische Sektion (Hrsg.): Restauratorenblätter, 5, Klima- und Ausstellungsprobleme. Rechts- und Finanzfragen, Wien 1981.

IIC, Ö Sektion (Hrsg.): Restauratorenblätter, 15, Schutz und Pflege von Kunst- und Baudenkmalern (Preventive Conservation), Wien 1995.

JACOB, Frank-Dietrich: Historische Stadtansichten, Leipzig 1982.

JÄGERS, Elisabeth: Synthetische Bindemittel und Konservierungsmittel – Kunststoffe, Vorlesungsskriptum, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, 2003.

JÜTTE, Werner: Mikrochemischer Nachweis natürlicher Harze mit Alkannafarbstoffen in Querschliffen von Malschichtproben, in ISCA (Hrsg.): Wiener Berichte über Naturwissenschaften in der Kunst, 6/7/8, 1989/90/91.

K. K. ZENTRAL-KOMMISSION für KUNST- und HISTORISCHE DENKMALE (Hrsg.): Sonderabdruck der Österreichischen Kunsttopographie, 5, Schloss Greillenstein, Wien 1911.

K. K. ZENTRAL-KOMMISSION für KUNST- und HISTORISCHE DENKMALE (Hrsg.): Band 6, Die Denkmale des polit. Bez. Waidhofen a. d. Thaya in NÖ, Wien 1911.

K. K. ZENTRAL-KOMMISSION für KUNST- und HISTORISCHE DENKMALE (Hrsg.): Band 8, Die Denkmale des polit. Bez. Zwettl in NÖ, 1911.

KOLLER, Manfred: Das Staffeleibild der Neuzeit in Reclam, P. (Hrsg.): Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 1, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1988, S. 261-434.

KOLLER, Manfred: Zur Architekturfarbigkeit des österreichischen Barock: Die Stiftskirche Herzogenburg, in Ö BDA (Hrsg.): Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 3, Wien 1995, S. 204-207.

KOLLER, Manfred: Zur Farbigkeit der Salzburger Bauten des Johann Bernhard Fischer von Erlach, in Salzburger Barockmuseum (Hrsg.): Barockberichte, 18/19, 1998. S. 77-87.

KOLLER, Manfred: Herzogenburg, NÖ, Gemäldeansicht von 1738 nach Stiftsumbau, in Ö BDA (Hrsg.): ÖZKD, 1, 1999, S. 349f.

KÖPP v. FELSENTHAL, Anton Freiherr: Historisch mahlerische Darstellungen von Österreich, Wien 1814

KÖNIG, Gebhardt (Hrsg.): Die Topographische Ansicht. Kunstwerk und Geschichtsquelle. Das Beispiel Waldviertler Städte, Katalog zur 19. Sonder- und Wechsausstellung der Niederösterreichischen Landesbibliothek, St. Pölten 2000 (= NÖ Schriften 124 – Wissenschaft).

KRIST, Gabriela u.a.: Report zur konservatorischen Bestandsaufnahme der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein in Niederösterreich, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien, 2002

KRIST, Gabriela: Bestandsaufnahme und Zustandsdokumentation. Ein neues Anforderungsprofil für Restauratoren, in Besch, U. (Hrsg.): Restauratoren Handbuch 2004, München 2003.

KRIST, Gabriela: Bestandsaufnahme – Sammlungsanalyse – Modellrestaurierung am Beispiel der Gemäldesammlung auf Schloss Greillenstein in Niederösterreich, in IIC Österreich (Hrsg.): Restauratorenblätter 23, Band in Vorbereitung.

KUEFSTEIN, Karl Graf: Studien zur Familiengeschichte, 1, Wien 1908.

KUEFSTEIN, Karl Graf: Studien zur Familiengeschichte, 2, Wien 1911.

KUEFSTEIN, Karl Graf: Studien zur Familiengeschichte, 3, Wien 1915.

KUEFSTEIN, Karl Graf: Studien zur Familiengeschichte, 4, Wien 1928.

KÜHN, Hermann: Farbmaterialien. Pigmente und Bindemittel, in Reclam, P. (Hrsg.): Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 1, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1988, S. 7-54.

LANGENSTEIN, York: Das Prinzip Ordnung. Inventarisierung und Dokumentation als roter Faden in der Museumsarbeit, in Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Museumsbausteine, 6, Sammlungsdokumentation. Geschichte, Wege, Beispiele, München 2001, S. 9-17.

LIST, Elke: Die topographische Ansicht am Beispiel niederösterreichischer Städte im 16. und 17. Jahrhundert, Dipl.Arbeit, Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät, Universität Wien. 2004.

LÜBBE, Gustav H.: Galerie der Großen Maler, 67, Giotto, o.J.

MARTIN, Elisabeth: Some Improvements in Techniques of Analysis of Paint Media, in IIC (Hrsg.): Studies in Conservation, 22, 1977, S. 63-67.

MESSERSCHMITT STIFTUNG (Hrsg.): Berichte zur Denkmalpflege, 8, Grotte und Bad. Das Sommerhaus von Schloss Salaberg in Niederösterreich, Wien 2002.

MUSEUM im SCHOTTENSTIFT GmbH (Hrsg.): Katalog der Kunstsammlungen der Benediktinerabtei zu den Schotten in Wien, [o.O.] 1994.

NEUBARTH, Karl und BAUMGARTNER, Thomas: Der Kaisergarten, in Ö BDA (Hrsg.): Kartause Mauerbach, Wien 1995, S. 19-34.

NEUWIRTH, Franz: Ruinen – Versuch einer denkmalpflegerischen Annäherung, in NÖ Landesregierung (Hrsg.): Denkmalpflege in NÖ, 12, Burgen und Ruinen. Von Quadern und Mauern, S. 6-10.

NIEDERÖSTERRICHISCHE LANDESREGIERUNG, Kulturabteilung (Hrsg. und Verl.): Adel im Wandel, Politik. Kultur. Konfession. 1500 – 1700, Niederösterreichische Landesausstellung Rosenberg, 12. Mai – 28. Oktober 1990 (= Katalog des NÖ Landesmuseums, Neue Folge Nr. 251, Wien 1990.).

NÖ LANDESREGIERUNG, Kulturabteilung (Hrsg. und Verl.): Denkmalpflege in Niederösterreich, 5, Gärten. Zwischen Kunst und Natur, o.J.

NÖ LANDESREGIERUNG, Kulturabteilung (Hrsg. und Verl.): Denkmalpflege in Niederösterreich, 7, Rückblicke – Ausblicke. Zur kritischen Überprüfung von Standort und Aufgaben anlässlich der österreichischen Konservatorentagung 1990

NÖ LANDESREGIERUNG, Kulturabteilung (Hrsg. und Verl.): Denkmalpflege in Niederösterreich, 12, Burgen und Ruinen. Von Quadern und Mauern, o.J.

NÖ LANDESREGIERUNG, Kulturabteilung (Hrsg. und Verl.): Denkmalpflege in Niederösterreich, 13, Kulturstraßen, Kulturparks. Von der Aufarbeitung unserer Kulturlandschaft, o.J.

NÖ LANDESREGIERUNG, Kulturabteilung (Hrsg. und Verl.): Denkmalpflege in Niederösterreich, 15, 50 Jahre danach. Kulturgut nach dem Krieg, 1995.

NÖ LANDESREGIERUNG, Kulturabteilung (Hrsg. und Verl.): Denkmalpflege in Niederösterreich, 21, Speicher, Schüttkästen. Die Schwierigkeit einer zeitgemäßen Nutzung, o.J.

OELLERMANN, Eike: Wartungsverträge für Kircheninventar – praktizierte Denkmalpflege, in IIC Österreich (Hrsg.): Restauratorenblätter, 5, 1981, S. 126-131.

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE der WISSENSCHAFTEN, Lorenz, H. (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4, Barock, Wien 1999.

ÖSTERREICHISCHES BUNDESDENKMALAMT (Hrsg.): Denkmalpflege in Österreich 1945 – 1970. Informationsschau des Bundesdenkmalamtes, Secession Wien 16. Okt.-15. Nov. 1970, Wien 1970.

Ö BDA, Abt. für Denkmalforschung (Hrsg.): Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar. Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990.

Ö BDA, Restaurierwerkstätten Baudenkmalpflege (Hrsg.): Kartause Mauerbach, Wien 1996.

Ö BDA, Abt. für Inventarisierung und Denkmalforschung (Hrsg.): Österreichische Kunsttopographie, 54, Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften, Horn 1999.

ÖSTERREICHISCHES BUNDESDENKMALAMT, Abt. für Denkmalforschung (Hrsg.): Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar. Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990.

ÖSTERREICHISCHES BUNDESDENKMALAMT, Abt. für Denkmalforschung (Hrsg.): Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar. Niederösterreich südlich der Donau, Teil A-L. Horn/Wien 2003.

ÖSTERREICHISCHES BUNDESDENKMALAMT, Abt. für Denkmalforschung (Hrsg.): Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar. Niederösterreich südlich der Donau. Teil M-Z. Horn/Wien 2003.

RANACHER, Maria: Bilder an kalten Wänden, Oberflächentemperaturmessungen an Wänden und Bildern als Neuansatz für konservatorisch richtige Klimatisierung in Gemäldegalerien, in IIC Ö (Hrsg.): Restauratorenblätter, 15, Wien 1995, S. 147-163.

RECLAM, Philipp (Hrsg.): Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 1, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1988

ROTTLÄNDER, Hans: Bestandsaufnahme und Dokumentation in der Denkmalpflege. Anleitung zur Bestandsaufnahme und Dokumentation bei handwerklichen Arbeiten in der Denkmalpflege. Praktische Hinweise – Fallbeispiele, Bremerhaven 1992.

ROY, Ashok und SMITH, Perry (Hrsg.): Preventive Conservation. Practice, Theory and Research, IIC Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress, 12.-16. Sept. 1994.

SARNE, Berta und POLLEROSZ, Friedrich: Waldviertler Kassettendecken der Spätrenaissance, in Waldviertler Heimatbund (Hrsg.): Das Waldviertel. Zeitschrift für Heimat- und Regionalkunde des Waldviertels und der Wachau, 4, 1989, S. 323-336

SCHAIBLE, Volker: Neue Überlegungen zur Feuchtigkeit am Leinwandbild, in

Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 1, 1987, S. 75-94.

SCHAIBLE, Volker: Überlegungen zum Phänomen der Schlüsselbildung an Leinwandgemälden, in Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2, 1990, S. 235-250.

SCHLOSS LAXENBURG Betriebs GmbH: Die Franzensburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart, 1998.

SCHRAMM, Hans-Peter u. HERING, Bernd: Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung, Stuttgart 1995.

SCHULLER, Anton Leopold: Georg Matthaeus Vischer – Topographia Archiducatus Austriae Moderna Inferioris 1672, Reprint Graz 1976.

STOLOW, Nathan: Conservation and Exhibitions. Packing, transport, storage and environmental considerations, London 1987.

VIGL, Michael: Die Restaurierung von doublierten Leinwandgemälden, in Restauro, Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen, 6, 2002, S. 430-438.

VOLLMER, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 34, Urliens – Vzal, Leipzig.

VON GILSA, Bettina: Harzseifen zur Firnisabnahme. Eine experimentelle und praktisch angewandte Studie am Beispiel Abietatseifen, in Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 1, 1993, S. 184-218.

WALCH-VON MILLER, Katharina: Lösemittelgele und Seifen zur Trennung von Überzügen. Fallstudien und Erfahrungen aus der restauratorischen Praxis, München 2003.

WALLER, Robert und MICHALSKI, Stefan: Effective Preservation. From Reaction to Prediction, in The Getty Conservation Institute (Hrsg.): Conservation, Vol. 19, 1, 2004, S. 4-9.

WAWRIK, Franz und ZEILINGER, Elisabeth (Hrsgg.): Austria picta. Österreich auf alten Karten und Ansichten. Handbuch und Katalog zur Ausstellung der Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. 11. Mai – 8. Oktober 1989. Graz 1989.

WEHDORN, Manfred: Das obere Blumenparterre im Garten des Schlosses Belvedere in Wien. Rekonstruktion und Neugestaltung, in Ö BDA (Hrsg.): Ö Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 3-4, Wien 1975, S. 132-139.

WENINGER, Peter: Niederösterreich in alten Ansichten, Österreich unter d. Enns. Aus: Kulturreferat d. NÖ Landesregierung (Hrsg.): Österreich in alten Ansichten V, Salzburg 1975.

WIESZMANN, Alexander: Präventive Konservierung durch Museumsdepots, in Bayer. Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Museumsbausteine, 4, Das Museumsdepot. Grundlagen – Erfahrungen – Beispiele, München 1998, S. 29-48.

WOLBERS, Richard C.: Workshop on New Methods in the Cleaning of Paintings, The Getty Conservation Institute, 15.-26. Aug. 1988.

WYSS, Beat: Die Erfindung der Vergangenheit. In: Abt. für Denkmalforschung des ÖBDA (Hrsg.): Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1-2, 1995. S. 5-11.

ZEHETNER, Wolfgang: Der Dom brennt! Zum Wiederaufbau des Wiener Stephansdomes, in NÖ Landesregierung (Hrsg.): Denkmalpflege in NÖ, 15, 50 Jahre danach. Kulturgut nach dem Krieg, o.J, S. 36-42.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Archiv Greillenstein: Abb. 29, 101, 102, 103

- Archiv BDA: Abb. 25, 26

- Bestandsaufnahme in Greillenstein, Ordinariat für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien: Abb 1, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 32, 45, 56, 75, 77, 79, 81, 90, 95, 126, 127, 128, 130, 131.

- Burg Forchtenstein BGmbH, Burg Forchtenstein, Kunstbroschüre: Abb. 15

- Dehio Handbuch, Niederösterreich nördlich der Donau, 1990: Abb. 131

- Denkmalpflege in NÖ, 21: Abb. 67

- Höpker-Herberg, M. Merian. Schlösser, Burgen und Gärten aus dem Theatrum Europaeum und den Topographien, 1965: Abb 30

- Jacob, Historische Stadtansichten, 1982: Abb 16, 17, 21, 22

- Köpp v. Felsenthal, Historisch mahlerische Darstellungen von Österreich, 1814: Abb. 38

- Lübbe, Galerie der Großen Maler, 67, Giotto: Abb. 18

- Mag. Dieter Höfer: Abb. 65

- Messerschmidt Stiftung, Das Sommerhaus von Schloss Salaberg in Niederösterreich, 2002: Abb 69, 70

- Museum im Schottenstift GmbH: Katalog der Kunstsammlungen der Benediktinerabtei zu den Schotten in Wien, 1994: Abb. 19

- NÖ Landesregierung, Adel im Wandel, Katalog des NÖ Landesmuseums, Neue Folge Nr. 251, 1990: Abb. 68

- Ö Kunsttopografie, 54, 1999: Abb. 24

- Ö BDA, Denkmalpflege in Österreich. 1945-1970, 1970: Abb. 23

- Ö BDA, Dehio Handbuch, Niederösterreich nördlich der Donau, 1990: Abb 132, bearbeitet

- Ö BDA, Plansammlung, Schloss Greillenstein, 1963: Lagepläne auf Plänen Nr. 0008-B-01 bis 0008-B-06

- Salzburger Barockmuseum, Barockberichte 18/19, 1998: Abb. 27

- Schuller, G. M. Vischer – Topographia 1672, Reprint 1976: Abb 33, 35, 37, 40, 42, 46, 48, 50, 54, 57, 60, 63.

- Wawrik/Zeilinger, Austria picta, 1989: Abb. 20