

Zur Konservierung und Restaurierung der Figur des Heiligen Rochus von Johann Jacob Schoy

Paul-Bernhard Eipper, Samuel Johannes Grill



Zur Konservierung und Restaurierung der Figur des Heiligen Rochus von Johann Jacob Schoy

Paul-Bernhard Eipper, Samuel Johannes Grill

Dieser Beitrag beschreibt die Konservierung und Restaurierung einer Figur des Heiligen Rochus des steirischen Bildhauers Johann Jacob Schoy (1686–1733). Die qualitätvolle Skulptur wurde im Laufe der Zeit mehrfach überarbeitet. Dargestellt werden die handwerklichen und ästhetischen Veränderungen, denen die Skulptur unterworfen war. So ist die ursprüngliche flächige Polimentvergoldung heute nicht mehr erhalten. Ziel der Restaurierung war es, die inzwischen vorherrschende, fragmentarisch erhaltene jüngste und eher monochrome Fassung durch Retuschen zu harmonisieren und Farbfelder zusammenzubinden, um so der Skulptur zu einer ästhetisch befriedigenden Gesamterscheinung zu verhelfen.

On the conservation and restoration of the figure of St Rochus by Johann Jacob Schoy

This article describes the conservation and restoration of a figure depicting St Rochus by the Styrian sculptor Johann Jacob Schoy (1686–1733). The sculpture has been reworked several times over the course of time. It shows the changes in craftsmanship and aesthetics to which this sculpture was subjected. For example, the original poliment gilding is no longer preserved today. The aim of the restoration was to harmonise today's predominant, fragmentary, most recent and rather monochrome version through retouching in order to give the sculpture an aesthetically satisfying overall appearance.

In Zeiten geringer werdender Budgets erscheint die Beschäftigung mit der eigenen Sammlung sinnvoll. Die sich daraus ergebende Sammlungspflege kann so zur Reaktivierung von museumseigenen Objekten führen. Wenn das knapp besetzte, hauseigene Personal mit teuren, nur temporären Sonderausstellungen nicht überbürdet wird, was zwangsweise den Blick auf die eigenen Bestände verstellt, können auch kleine Zeitbudgets für Aufgaben genutzt werden, welche so die aktuellen Forderungen nach Nachhaltigkeit unterstützen. So ist dieser Beitrag über die Wiedererweckung einer im Depot schlummernden, sehr qualitätvollen Skulptur auch ein Beleg für die Machbarkeit des „grünen Museums“.

Die Alte Galerie in Graz besitzt mehrere barocke Skulpturen¹ des bedeutenden steirischen Bildhauers Johann Jacob Schoy (1686–1733). Darunter befindet sich eine Skulptur des Heiligen Rochus, an der 2023 umfassende konservatorische und restauratorische Maßnahmen ausgeführt wurden.

Die Skulptur befindet sich durch Ankauf von Baron Thömmel seit 1941 im Besitz des Museums. 2002 wurde sie in der Ausstellung „Best of Alte Galerie“ gezeigt, wo sie vom Publikum durchweg geschätzt wurde. Weitere Informationen zur Provenienz sind nicht bekannt.

Zum steirischen Bildhauer Johann Jacob Schoy

Johann Jacob Schoy wurde am 20. Juli 1686 in Marburg geboren. Bereits der Vater Johannes Schoy II. war als Bildhauer tätig, konnte seinen Sohn Johann Jacob jedoch aufgrund seines Todes 1687 nicht mehr selbst ausbilden. Das Handwerk des Bildhauers erlernte Johann Jacob Schoy dann von seinem Stiefvater Franz Christoph Reiss² in Leibnitz. In der dortigen Werkstatt Schoy-Reiss entstanden Figuren für den slowenischen Raum. Es wurde auch eine enge Verbindung mit Graz gepflegt.

Nach dem Tod von Reiss übersiedelte Schoy nach Graz, wo er bei guter Auftragslage seine Werkstatt im „Seitzerhof“ in der Annenstraße 20 aufbaute.³ Später wurde er zum innerösterreichischen Hofbildhauer ernannt.⁴ Schoy gilt als führender steirischer Bildhauer des frühen 18. Jahrhunderts – laut dem Domchronisten Rochus Kohlbach bleibt Schoy seinem Können nach im steirischen Raum ungeschlagen.⁵ Besondere Bekanntheit erlangten die Steinskulpturen – zu einem großen Teil wurden diese in Sandstein ausgeführt. Ein Hauptwerk steirischer Barockskulptur ist die Statue Johann Nepomuk,⁶ welche sich heute im Unteren Belvedere in Wien befindet.

Zu den Schülern Schoys zählt auch der Bildhauer Joseph Stammel, der später für das Stift Admont tätig war und dort bedeutende Werke schuf.⁷ Einfluss hatte Schoy auch auf Philipp Jakob Straub,⁸ der nach dem Tod Schoys 1733 seine Grazer Werkstatt samt Mitarbeitern übernahm, Aufträge fertigstellte und später Schoys Witwe heiratete.⁹



1 Johann Jacob Schoy, Heiliger Rochus, um 1700,
146 cm x 73 cm x 49 cm, Alte Galerie Graz,
Vorzustand 2023 im Depot

Zur allgemeinen Bedeutung und Darstellung des Heiligen Rochus von Montpellier

Der Heilige Rochus von Montpellier (1295–1327),¹⁰ wird in der katholischen Kirche als Schutzpatron gegen die Pest angesehen. Laut der Legende verschenkte er sein Vermögen an Arme und half Pestkranken.¹¹ Auf Reisen erkrankte er selbst an der Pest. Ein Hund brachte ihm Brot zur Stärkung, später wurde er von einem Engel geheilt. Rochus gilt als Helfer in allen Pestnöten und erfuhr so große Verehrung vor allem entlang der Handelswege und bei Pestzügen.¹²

Dargestellt wird er meist als bärtiger Pilger mit Stab, Tasche und Flasche. An der Kopfbedeckung oder am Mantel befinden sich oftmals ein bis zwei Muscheln. An einem Oberschenkel ist immer eine Pestwunde zu sehen, die entweder durch Hinweise mit der eigenen Hand oder durch einen heilenden Engel sichtbar gemacht wird. Manchmal führt der Engel eine Arzneibüchse mit sich. An der Seite des Rochus befindet sich oft ein Hund mit oder ohne Brot.¹³ Oftmals kommen Darstellungen des Heiligen in Verbindung mit dem Heiligen Sebastian vor.¹⁴

Zustandsbefundung und frühere Bearbeitungen des Heiligen Rochus

Die um 1700 entstandene Skulptur mit den Maßen (H x B x T) 146 cm x 73 cm x 49 cm ist aus Lindenholz gefertigt. An der Oberfläche befinden sich Reste einer polychromen Fassung (Abb. 1).

Die Skulptur hat ihre Attribute (Stab, Wasserflasche) verloren. Der horizontale Faltenwurf und eine vertikale Bruchstelle weisen auf einen heute fehlenden Engel hin, der sich links befinden haben dürfte, um den Blick auf die Wunde durch Hochheben des Mantels freizugeben.¹⁵

Die Figur wurde seit der Entstehung überfasst, was vorhandene Fassungsreste, die in Form von Schollen und zusammenhängenden Partien sichtbar sind, belegen. Durch Abwitterung, frühere Freilegungen sowie wahrscheinliche Ablaugungen kam es zu großflächigen Fassungsverlusten. Sichtbar in Form von Fraßgängen und Ausfluglöchern an der gesamten Oberfläche ist auch ein früherer Anobienbefall. Besonders stark tritt dabei heute der ehemalige Befall im Sockelbereich in Erscheinung.

Die Skulptur ist aus mehreren Holzteilen zusammengesetzt: Ein als Baum gestaltetes Brett verschließt die rückseitige Aushöhlung, an der linken Schulter und am rechten Ellenbogen finden sich senkrecht nach unten verlaufende Fugen. Befestigt wurden diese Anstückungen zum Teil mit Holzdübeln und Verzapfungen. Aufgrund des Fassungsverlustes liegen diese nun frei und sind sichtbar (Abb. 2).



2 Heiliger Rochus, Vorzustand: Freiliegende Holzverbindung im Schulterbereich

Aus dem Entstehungsprozess sind auch Schleifspuren an der gesamten Oberfläche sichtbar. Der Grobheit dieser Spuren nach zu urteilen, dienten die tiefen Schleifritzen auch dem Zweck, eine gute Haftung der schichtdicken Grundierung am Untergrund zu gewährleisten. Diese Schleifspuren sind bei weitem nicht so fein wie jene des Schachtelhalms, aber auch nicht so grob wie die einer Raspel.¹⁶ Ebenso denkbar wäre es, dass sie teilweise Spuren der späteren Abarbeitung der entfernten Fassung sind.

Frühere Restaurierungen

An der gesamten Skulptur sind spätere Stabilisierungen und Ergänzungen in Form von großflächigen Epoxidharz-Kittungen sichtbar. So ist beispielsweise die gesamte Sockelplatte an der Unterseite zugekittet.

Aus dem letzten Restaurierungsbericht von 1988 geht hervor, dass die Skulptur mit rotierenden Minen einer Radiermaschine gereinigt wurde. Grüne Reste davon wurden in Rissen und Craquelé gefunden.

Zu Beginn der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten 2023 zeigte sich die Oberfläche mehrheitlich holz- bzw. kreidegrundsichtig. Die bestehende Fassung war an vielen Stellen instabil und neigte zum Abblättern. Aufgrund vorhandener Fassungsreste ließ sich ein Fassungsablauf rekonstruieren.

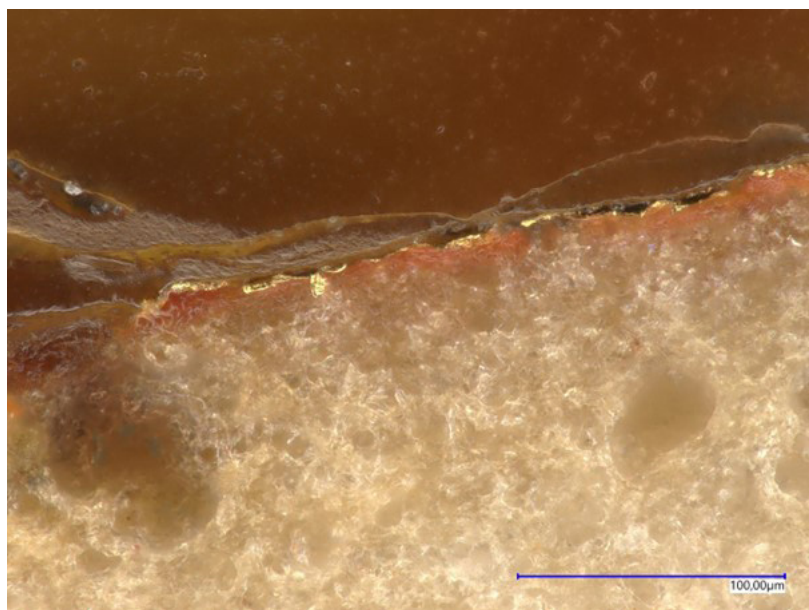
Erstfassung

Abgesehen von kleineren Änderungen im Laufe der Zeit ist im Wesentlichen von zwei Fassungen auszugehen (Abb. 3).

Aufgrund von Resten einer entstehungszeitlichen Vergoldung an mehreren Stellen ist anzunehmen, dass die Gewandung der Skulptur ursprünglich großflächig vergoldet war (Abb. 4). Das bestätigt eine durchgeführte naturwissenschaftliche Untersuchung der Fassung. Auch ein Vergleich mit anderen Werken Schoys,¹⁷ die eine höchstwahrscheinlich im Original großflächig glanzvergoldete Gewandung aufweisen, legt dies nahe. Bei den Resten der Vergoldung handelt es sich um eine Polimentvergoldung, die in Glanz- und Mattgold ausgeführt war.

An den Blättern des Baums befinden sich Reste einer Lüsterfassung: Ein lasierendes Grün liegt auf einer Glanzsilberauflage auf rot polimentiertem Kreidegrund (Abb. 5). Der Hund zu Füßen des Heiligen Rochus war entstehungszeitlich braun gefasst.

3 Heiliger Rochus, Querschnitt untere Fassungsschicht: unterste Schicht Kalziumkarbonat, die darüber liegende Schicht Gips und die nächste Dolomit, in der letzten Lage die Elemente Ba, S und Zn





4 Heiliger Rochus, Vorzustand:
Reste der ursprünglichen Glanzver-
goldung unter der Überfassung



5 Heiliger Rochus, Vorzustand:
Reste der ursprünglichen grünen
Lüsterfassung am Baum

Zweitfassung

Auf der mehrheitlich abgenommenen Erstfassung lag auf dem gesamten Mantel eine braune Zweitfassung. Die Inkarnate der Erstfassung wurden indes beibehalten.

Der Querschnitt zeigt einen komplexen Aufbau mehrerer Schichten. Die unterste, ca. 250 µm starke Schicht besteht vor allem aus Kalziumkarbonat, die darüber liegende Schicht (~500 µm) hauptsächlich aus Gips und die nächste aus (~250 µm) Dolomit. In der letzten Lage (~40 µm) unter der Malschicht konnten die Elemente Ba, S und Zn nachgewiesen werden (Baryt und Zinkweiß). In der dunklen Farbschicht sind keine Elemente mit einer Atomnummer >12 (C) vorhanden (Abb. 6).

An der Innenseite der Gewandung liegt ein bröckelnder weißer Anstrich auf einer intakten hellblauen Fassung. Die helle Innenseite ist von einer abschließenden vergoldeten Borte begleitet. Die Muscheln am Mantel zeigen eine Übervergoldung. Direkt über der ersten Vergoldung liegt die Kreidegrundierung der zweiten Vergoldung. Die erste Vergoldung wurde also übergründet.

Der Umschlag/Kragen weist Reste eines wahrscheinlich nicht ursprünglichen grünen Anstrichs auf. Im Gegensatz zur gesamten restlichen Fassung, die auf Kreidegrund ausgeführt war, ist unter der grünen Farbe keine Grundierungsschicht. Das Grün liegt direkt auf dem Holzuntergrund. Möglich wäre in diesem Zusammenhang auch ein „Durchbluten“ der grünen Farbe ins Holz durch eine früher vorhandene Grundierungsschicht.

Auf der braunen Erstfassung des Hundes ist eine rote Zweitfassung zu finden. Aufgrund der Analysen – Zinkweiß und Baryt – kann eine zeitliche Einordnung der Zweitfassung für das 19. Jahrhundert bestätigt werden.



6 Heiliger Rochus: Der Anschliff zeigt homogenen
Gips als Malgrund, in der Bolusschicht vorrangig Fe
und Al, darüber eine Vergoldung

Naturwissenschaftliche Untersuchungen

Zu Beginn erfolgten Untersuchungen der Fassungsreste bei Tageslicht und unter ultraviolettem Licht. Außerdem wurden Proben zur Analyse mit dem Röntgendiffraktometer¹⁸ entnommen. Zur Untersuchung der Fassungsschichten und der Elementverteilung wurden Mikroschliffe angefertigt.

UV-Untersuchung

Die Untersuchung unter ultraviolettem Licht zeigt eine Fluoreszenz der Grundierung. Im Bereich des entstehungszeitlichen Inkarnats ist eine flächige, leicht hellorange gefärbte Fluoreszenz sichtbar, was auf einen Anteil an Bleiweiß in der Inkarnatfarbe hinweist. Eine orangefarbene Tönung kann aber auch auf lokale Nachfestigungen beziehungsweise Glanzeinstellungen mit Schellack hinweisen.¹⁹ In der Entstehungszeit der Skulptur wurde für ölige Bindemittel praktisch ausschließlich Bleiweiß verwendet,²⁰ auch die Zugabe von bleihaltigen Sikkativen ist möglich. Eine auf Zinkweiß hinweisende gelbliche Fluoreszenz ist nicht nachweisbar.

REM und Querschliffe

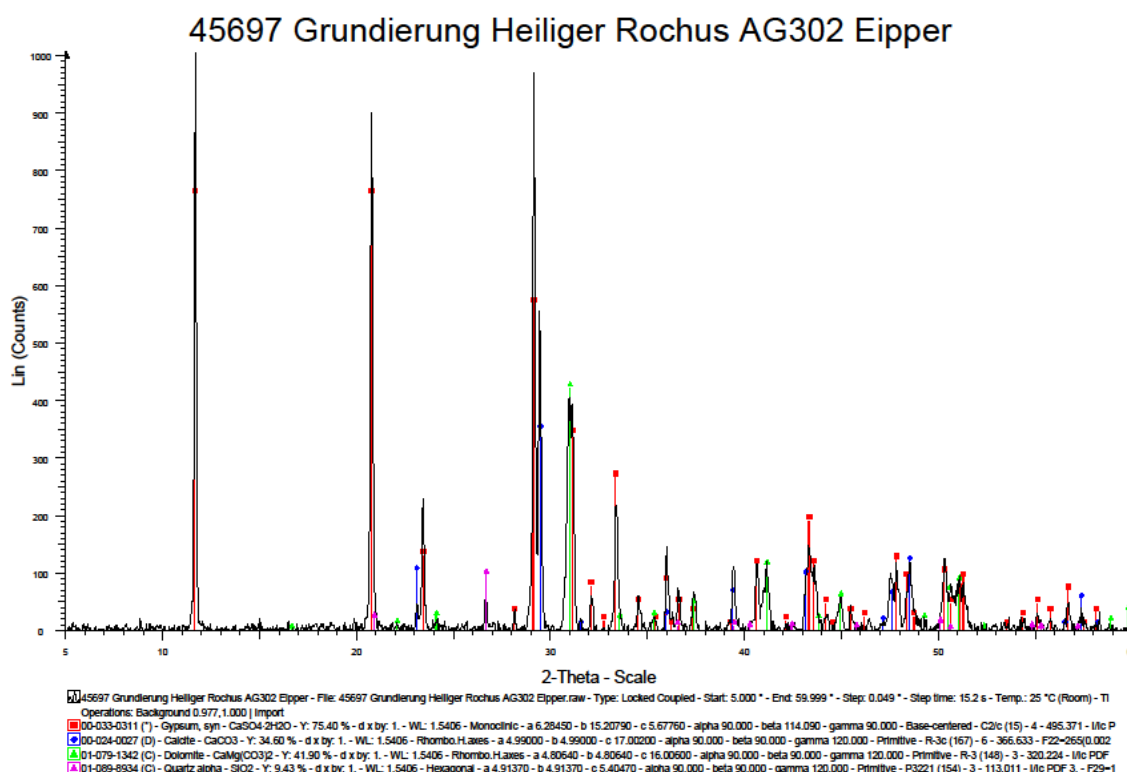
Zur Untersuchung des Schichtenaufbaus wurden Querschliffe der vorhandenen Fassungsreste angefertigt. Ziel einer Analyse mit dem Röntgendiffraktometer war es, die

mineralogische Zusammensetzung der Grundierung festzustellen. Die Untersuchungen bestätigen, dass die Skulptur ehemals großflächig auf rot-orangenem Poliment vergoldet war.

Der Anschliff der ersten Fassung, welche an mehreren Stellen unter der Überfassung liegt, zeigt Blattgold auf rotem Poliment auf reiner Gipsgrundierung (nahezu reines CaSO_4). Auch bei Werken von Straub ist reiner Gipsgrund unter Vergoldungen vorzufinden,²¹ was bislang nördlich der Alpen eher als unüblich galt.

Anders verhält es sich bei der Überfassung. Hier finden wir eine komplexe Schichtenfolge unter der obersten Farbschicht (Abb. 7). Beginnend von unten nach oben lautet die Abfolge und die Schichtdicke: Kreide (CaCO_3 ~250 μm), Gips (CaSO_4 ~500 μm), Dolomit ($\text{CaMg}[\text{CO}_3]_2$ ~250 μm), direkt unter der obersten braunen Farbschicht befindet sich eine Schicht aus Zinkoxid und Baryt (Ba, S und Zn ~40 μm). Die Gründe für eine solche Ansammlung von klar getrennten Schichten können vielfältig sein: Der übliche vergoldungstechnische, mehrschichtige Aufbau bedient sich verschiedener Grundierungen mit unterschiedlichen Füllstoffen; aber auch Reparaturen, modische Neufassungen oder aufgrund des „Decretum Caesareum“²² durchgeführte schlichte stein- oder holzfarbene Überfassungen sind denkbar.

7 Heiliger Rochus: Spektrum der auf der originalen Grundierung aufliegenden, jüngeren Grundierungsschichten. Die Bruker D8 Pulverdiffraktometer-Analyse (Analysennummer: R046597) weist Gips, Calcit und Dolomit, untergeordnet Quarz, nach.



Konservierung und Restaurierung

Noch vor der Übersiedelung 2009 in das neue Depot des Universalmuseums Joanneum wurde die Skulptur einer sechswöchigen Aufbewahrung in sauerstoffreduzierter Atmosphäre zur völligen Eliminierung von Holzschadinsekten unterzogen. Alle weiteren hier dargelegten Maßnahmen fanden 2023 statt.

Die Figur bot zu Beginn der Maßnahmen ein sehr uneinheitliches, stark vernachlässigtes Erscheinungsbild. Eine optische Beruhigung der Oberfläche war unabdingbar. Farbinseln und Fehlstellen können das Erscheinungsbild eines Objekts empfindlich stören oder gar dominieren, sie können gemalte Farbperspektiven verunklären und das Objekt optisch verflachen, weshalb es legitim erscheint, Fehlstellen zur Erreichung eines harmonischen Gesamterscheinungsbildes zurückzudrängen. Mehr oder minder unzusammenhängende Farbflächen mit starkem grafischen Eigenleben, deren seitliche weiße Ränder und die flächigen weißen Grundierungsreste galt es daher mit den freiliegenden Holzpartien in Einklang zu bringen.

Um den vorherrschenden flirrenden Eindruck der Farbinseln zu beruhigen, mussten diese teilweise miteinander verbunden werden. Hier folgte man der Gesamterscheinung der Plastik: Sie gab vor, welche Stellen retuschiert wurden und welche nicht, man orientierte sich bei der Retusche an keiner feststehenden Regel, sondern arbeitete flexibel.²³ Es sollte bei der Retusche selbst zu keiner zusätzlichen Beunruhigung durch die Retusche selbst kommen, weshalb kein Tratteggio zur Anwendung kam (Abb. 8).²⁴

Die Frage, ob die weißen Grundierungsränder der Farbschollen des Mantels im Holzton oder in der Farbe des Mantels eingetönt werden sollten, wurde lokalspezifisch entschieden, je nachdem, welcher Farbton mit den Resten mehr harmonisierte (Abb. 9).



8 Heiliger Rochus: Gegenüberstellung unretuschierter und retuschierter Bereiche auf der Rückseite der Skulptur. Die links noch freiliegende weiße Grundierung dominiert das Erscheinungsbild. Sie wird rechts im Holzton mit einer Aquarellretusche angepasst.

9 Heiliger Rochus: Gegenüberstellung unretuschierter und retuschierter Bereiche auf der Mantelumschlagsseite der Skulptur. Die freiliegende weiße Grundierung (links) dominiert das Erscheinungsbild, weshalb sie im Holzton (rechts) mit einer Aquarellretusche zurückgedrängt wird.

Es zeigte sich, dass bei Fehlstellen nur innerhalb des Inkarnats Kittungen (Champagnerkreide in Hasenhautleim) notwendig waren, um einen Zusammenhang der Flächen bei der Retusche zu erreichen. Aus Sicht eines Betrachters haben Fehlstellen in verschiedenen Bereichen einer Skulptur unterschiedliche Gewichtung, dementsprechend wirken sich Fehlstellen im Antlitz meist als besonders störend aus und werden oftmals anders behandelt als das restliche Gefüge (Abb. 10–12).²⁵

Innerhalb der monochromen Farbbereiche des Mantels war dies jedoch nicht der Fall,²⁶ hier sollten kleinere Farbreste zu größeren Bereichen zusammengebunden werden, um einen flirrenden Eindruck zu vermeiden und den Unterschied zur Holzoberfläche deutlich erkennbar zu machen. Manche Fehlstellen in den Haaren wurden lasierend eingetönt, um Grundierungsreste und verfärbte Teile der Holzoberfläche nicht zu dominant in Erscheinung treten zu lassen.

An sich drängte die Retusche optisch dominante Schäden also im Gesamten zurück, wodurch die Skulptur nicht mehr vernachlässigt erscheint, sondern eine ästhetisch befriedigende Gesamterscheinung erreicht. Trotz der Maßnahmen bleiben die Verluste sichtbar und gewährleisten so die Erfahrbarmachung einer gewachsenen Altersauthentizität des Objekts.



10 Heiliger Rochus, Vorzustand, Detail im Inkarnat: Ausbrüche und Fehlstellen im Gesicht fallen besonders störend auf.



11 Heiliger Rochus, Kittungen wurden nur im Gesicht des Heiligen Rochus ausgeführt.



12 Heiliger Rochus, Detail im Inkarnat nach der Retusche



13 Heiliger Rochus, Zustand nach der Restaurierung 2024

Ausgeführte Maßnahmen

Die Konservierung hatte in erster Linie das Ziel, das freiliegende Holz der Plastik zu stabilisieren sowie die Fassung zu sichern.

Zunächst wurde ein fehlender Finger der rechten Hand aus dem Depot zugeordnet und mit kaltem Fischleim (Fa. Kremer) wieder an der Hand angebracht.

Nachdem sich anhand einer Probenfläche zeigte, dass eine Festigung auch nach der Retusche möglich war, wurde die Retusche ausgeführt. Die Probefläche wurde angelegt, um sicher zu gehen, dass es zu keiner Farbveränderung – bedingt durch den Auftrag eines Festigungsmittels nach der Retusche – kommt.

Die Ausführung der Retuschen erfolgte mit „Schmincke Horadam“-Aquarellfarben und zur fallweisen Erhöhung der Deckkraft mit Zusätzen von Trockenpigmenten (Fa. Kremer).

Nach Vorversuchen fiel die Entscheidung zur Festigung auf Hydroxypropylcellulose (HPC) Klucel H-F (Fa. Kremer), 7 % in Ethanol 99 %, mit welcher eine ausreichende Festigung zu erreichen war und womit eine der Fassung entsprechende Mattigkeit erzielt werden konnte.

Wasserfreies Ethanol wurde gewählt, da bei der stark abgebauten Fassung mit Schimmelbefall auch unter den Schollen zu rechnen ist. Diesen wollte man mit einem wässrigen Bindemittel nicht aktivieren. Die Skulptur wurde nach der Retusche ganzflächig mit Klucel H-F, 7 % in Ethanol 99 %, eingelassen. Der Auftrag erfolgte mit Borstenpinseln.

Zum Abschluss wurden lokale Nachretuschen mit Aquarellfarben und eine partiell notwendige Nachfestigung mit Klucel H-F ausgeführt (Abb. 13).

Ass.-Prof. Univ.-Lekt. Dr. rer. medic. Dipl.-Rest. (FH)
Paul-Bernhard Eipper
Leiter Restaurierung
Universalmuseum Joanneum
Weinzöttlstr. 16
8045 Graz
Österreich
paul-bernhard.eipper@museum-joanneum.at

Samuel Johannes Grill
8674 Rettenegg
Österreich
samuel.j.grill@gmail.com

Anmerkungen

- 1 Neben der Skulptur des Heiligen Rochus gibt es noch eine hölzerne Skulptur eines römischen Soldaten (AG Inv.-Nr. P 229), eines Schergen (AG Inv.-Nr. P 257), beide vermutlich von einer Geißelungsszene, sowie zwei kniende Engel (AG Inv.-Nr. P 269 und AG Inv.-Nr. P 315), die J. J. Schoy zugeschrieben sind. Bei zwei steirischen Panther (AG Inv.-Nr. P 288 und AG Inv.-Nr. P 289), die heute im Münzkabinett des UMJ auf Schloss Eggenberg gezeigt werden, ist die Zuschreibung nicht gesichert.
- 2 Franz Christoph Reiss (bekannt seit 1678, †1711 in Leipzig) PICHLER 2023, S. 49
- 3 PICHLER/RACHLÉ 2020, S. 19
- 4 PICHLER 2023, S. 56
- 5 Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko. Graz 1956, zit. in: PICHLER 2023, S. 49
- 6 DEHIO 2006, S. 561
- 7 BRAUNSTEINER 1996, S. 10
- 8 PICHLER 2023, S. 49
- 9 P. J. Straub wurde von Johann Christoph Mader (1697–1733), dem Hofbildhauer von Prinz Eugen von Savoyen, als Nachfolger Schoys empfohlen. PICHLER 2019, S. 62–63
- 10 LEXIKON 1976, S. 275
- 11 WIMMER 2015, S. 250
- 12 WIMMER/MELZER 1988, S. 714
- 13 LEXIKON 1976, S. 275
- 14 WIMMER/MELZER 1988, S. 714
- 15 Annahme aufgrund des entsprechend liegenden Faltenwurfs der Gewandung und der Bruchkante
- 16 EIPPER 2010, S. 84
- 17 Die Skulptur eines römischen Soldaten (AG Inv.-Nr. P 229) und eines Schergen (AG Inv.-Nr. P 257) stammen vermutlich von einer Geißelungsszene. Die Gewandung beider Skulpturen ist großflächig mit Blattmetall belegt.
- 18 Analysegeräte: Jeol 6610 LV mit Oxford 50 mm² energiedispersivem Spektrometer (20 kV, 10 nA) – Probe mit Kohlenstoff bedampft. Probe in Epoxidharz eingebettet; Bruker D8 Pulverdiffraktometer. Ausführung: Hans-Peter Bojar (Abteilung Mineralogie am Studienzentrum Naturkunde des UMJ).
- 19 Im Bereich des entstehungszeitlichen Inkarnats wurde keine Probe zur Untersuchung im REM entnommen. Die Vermutung stützt sich also auf der Untersuchung unter ultraviolettem Licht. <https://kunst-gutachter.de/fachinformation/uv-fluoreszenz/>; <https://www.museum-joanneum.at/blog/verborgenes-sehen-lernen/>
- 20 BUCHENRIEDER 1990, S. 12
- 21 Eine Analyse der Grundierung am Werk von Straub ergab die Verwendung von Gips (CaSO₄ * 2H₂O) ohne Kreideanteile (CaCO₃). (XRD-Analyse durch Hans-Peter Bojar, Mineralogie/ UMJ, 2018); EIPPER 2019, S. 111
- 22 „Das kaiserliche Dekret Kaiser Joseph II. von 1784 zielte darauf ab, die Auswüchse jeder prunkvollen oder farbenfrohen Zurschaustellung von Statuen einzudämmen [...]“ Vgl. HÄGELE 2013, S. 255
- 23 KOZOROVICKA/EIPPER 2021, S. 18–22; KOZOROVICKA/EIPPER 2022, S. 27–31
- 24 GORBACZEWSKA-KUZNIAK/EIPPER 2021, S. 43–51; SCHMIEDEL 2021, S. 30–36
- 25 KAMMEL 2004, S. 70
- 26 Vgl. Restaurierungsbericht Hl. Anna Selbdritt, Hochrelief, um 1490/1510, Holz, gefasst, AG Inv.-Nr. P 74; KOZOROVICKA/EIPPER 2022, S. 27–31

Literatur

BRAUNSTEINER 1996:

Michael Braunsteiner, Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte des Benediktinerstiftes Admont. Admont 1996

BUCHENRIEDER 1990:

Fritz Buchenrieder, Gefaßte Bildwerke. München 1990

DEHIO 2006:

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz). Bearbeitet von Kurt Woisetschläger, Peter Krenn. Wien 1982/2006

EIPPER 2019:

Paul-Bernhard Eipper, The historical handling of the original polychromies on the Straub family's workshop pieces. In: Matej Klemenčič, Katra Meke and Ksenija Škarić (Hrsg.), Tracing the Art of the Straub Family – Essays and Catalogue. Zagreb 2019, S. 110–121

EIPPER 2010:

Paul-Bernhard Eipper, Zur Verwendung von Schachtelhalm als Schleifmittel von Oberflächen seit dem Mittelalter. In: Manfred Koller und Ulrike Knall (Hrsg.), Restauratorenblätter, Bd. 29, 2010, S. 73–92

GORBACZEWSKA-KUŹNIAK/EIPPER2021:

Daria Gorbaczewska-Kuźniak und Paul-Bernhard Eipper, Zur Restaurierung der Skulptur Christus auf dem Palmesel (um 1480) aus der Alten Galerie, Universalmuseum Joanneum Graz. In: ÖRV-Journal, Heft 14, 2021, S. 43–51

HÄGELE 2013:

Hannelore Hägele, Colour in Sculpture: A Survey from Ancient Mesopotamia to the Present. Cambridge 2013, S. 1–348

KAMMEL 2004:

Frank Matthias Kammel, Wieviel Retusche braucht der Mensch? Eine Betrachtung zum Facelifting alter Kunst. In: Arnulf v. Ulmann (Hrsg.), Anti-Aging für die Kunst: Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit. Nürnberg 2004, S. 69–76

KOZOROVICKA/EIPPER 2021:

Anna Kozorovicka und Paul-Bernhard Eipper, „Unideologische“ Retusche von Fassungen am Beispiel einer „Flucht nach Ägypten“. In: Museum aktuell, Heft 271, 2021, S. 18–22

KOZOROVICKA/EIPPER 2022:

Anna Kozorovicka und Paul-Bernhard Eipper, Die Restaurierung typischer Schäden an einem Anna Selbdritt-Hochrelief. In: Museum aktuell, Heft 279/280, 2022, S. 27–31

LEXIKON 1976:

Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg 1976

PICHLER 2019:

Christina Pichler, Der Barockbildhauer Philipp Jakob Straub. In: Matej Klemenčič, Katra Meke and Ksenija Škarić (Hrsg.), Tracing the Art of the Straub Family – Essays and Catalogue. Zagreb 2019, S. 62–63

PICHLER/RACHLÉ 2020: Christina Pichler und Christian Thomas Rachlé, Sternstunden der Ewigkeit. Barocker Glanz und göttliche Gloria. Graz 2020

PICHLER 2023:

Christina Pichler, Der Barockbildhauer Philipp Jakob Straub: Sein künstlerisches Schaffen mit Blick über die Alpen. Graz 2023

SCHMIEDEL/EIPPER2021:

Melitta Schmiedel und Paul-Bernhard Eipper, Zeitgemäße Retuschen an vier Stangen eines Traghimmels. In: Museum aktuell, Heft 275/276, 2021, S. 30–36

WIMMER 2015:

Otto Wimmer, Kennzeichen und Attribute der Heiligen. Innsbruck 2015

WIMMER/MELZER 1988:

Otto Wimmer und Hartmann Melzer, Lexikon der Namen und Heiligen. Innsbruck 1988

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 8–12:

Paul-Bernhard Eipper, Universalmuseum Joanneum

Abb. 2, 4, 5:

Samuel J. Grill, Universalmuseum Joanneum

Abb. 3, 7:

Hans-Peter Bojar, Mineralogie/Universalmuseum Joanneum

Abb. 13:

Nicolas Lackner, Universalmuseum Joanneum

Titel:

Detail aus Abb. 13

Lizenz

Dieser Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.

