

Weiß oder doch nicht Weiß?

Vorstellung erster Untersuchungsergebnisse zu den Weißfassungen im Cuvilliés-Theater, Residenz München

Inga Pelludat

Von September 2005 bis Mai 2008 erfolgt die Generalsanierung des 1956 bis 1958 wieder aufgebauten und im 18. Jahrhundert von François Cuvilliés entworfenen Rokokotheaters in der Münchner Residenz. Im Zuge der aufgrund veralteter Bühnentechnik und Elektroinstallationen dringend notwendigen Maßnahmen werden auch Restaurierungsarbeiten an der gesamten Innenausstattung stattfinden. Zur Konzeptentwicklung wurden im Sommer 2003 Voruntersuchungen an der aufwändigen Holzausstattung durchgeführt, an deren plastischem Dekor unter anderem der Bildhauer Johann Baptist Straub beteiligt war. Die in Weiß, Gold, rotem Lüster und Marmorimitation gefassten Flächen sind nur teilweise bis auf die Erstfassung freigelegt und in großen Teilen mehrfach überfasst. Es stellte sich heraus, dass die Weißfassungen nicht nur in der Überfassung, sondern auch im Original entsprechend der Gliederung der Holzausstattung matt und glänzend und in der Farbigkeit zwischen Weiß und Hellgrau variieren differenziert sind. In den Inkarnaten der Skulpturen fanden sich polierte Bleiweißschichten, während andere Partien aus matteren Farbmischungen bestehen. Diese sind aus Kreide, Gips, etwas Bleiweiß, Smalte und schwarzem Pigment zusammengesetzt. Die Befunde der vielschichtigen Weißfassungen im Cuvilliés-Theater werden vergleichend den Erkenntnissen zu weiteren weißgefassten Kunstwerken vorgestellt und anhand von Angaben aus maltechnischen Quellschriften erläutert, um so einen Einblick in die Differenziertheit und Vielfältigkeit von Weißfassungen des 18. Jahrhunderts zu geben.

White or not White? The Initial Results of the Examination of the White Monochromy of the Cuvilliés-Theatre, Residenz Munich

Since September 2005 the rococo theatre in the Munich Residence, which was designed by François Cuvilliés in the 18th century and reconstructed between 1956–1958, is undergoing major renovation. During the course of refurbishing the outdated electrical installations and stage technology the theatre's interior will also undergo restoration. In 2003 initial examination was carried out on the polychrome woodwork carved by Johann Baptist Straub. The original surface of the white, gilding, red lacquer and marble imitation was only found in a few areas, most surfaces are still overpainted. The original as well as the later monochrome white surfaces vary in their gloss and colour, which ranges from white to grey. The flesh paint of the figures has its original layers of polished lead white while other areas were painted with matter mixtures of chalk, gypsum, some lead white, smalt and black pigments. In comparison with other white objects and with recipes in paint manuals the examination results of the multilayered white surfaces in the Cuvilliés-Theatre show the wide variety and diversity of 18th century monochrome white artefacts.

Einführung

Aufgrund veralteter Bühnentechnik und Elektroinstallatio-nen wurde das in den Jahren 1956 bis 1958 nach seiner Kriegszerstörung wieder aufgebaute Cuvilliés-Theater der Münchner Residenz ab September 2005 geschlossen. Im Rahmen der anstehenden Sanierungsarbeiten, die mit einem Finanzvolumen von ca. 22 Millionen Euro veranschlagt werden, finden auch die nötigen Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten an der gesamten Innenausstattung statt.¹ Für diese, auf ein Minimum beschränkten Maßnahmen sind 10 % des Gesamtetats, also ca. 2,2 Millionen Euro vorgesehen. Die Arbeiten sollen bis 2008 anlässlich der 250 Jahrfeier des Cuvilliés-Theaters und des 850-jährigen Stadtjubiläums Münchens abgeschlossen werden.

Der leitende Architekt François Cuvilliés d. Ä. (1695–1768), nach dem das Theater benannt wurde, hatte das Rokokotheater als „Neues Opera Hauß“ für Kurfürst Max III. Joseph entworfen. Die Errichtung des Baus mit seiner reichen Ausstattung erfolgte in den Jahren 1751–1755. Es handelt sich um ein traditionelles Logentheater mit insgesamt vier Rängen über einem hufeisenförmigen Grundriss (Abb. 1). Die dekorativen und programmatischen Angelpunkte des Raumes bilden die Kartuschen in der Hauptachse: das Monogramm des Bauherrn Max III. Joseph über der Kurfürstenloge und

über dem Bühnenportal sein Wappen, das mit dem seiner Gemahlin Maria Anna von Sachsen-Polen vereinigt ist. Der Bühne gegenüber liegend ist die über die mittleren zwei Ränge reichende, breitere Kurfürstenloge angelegt (Abb. 2). Ein Hubboden zum Anheben des unbestuhlten Parketts auf Bühnniveau ermöglichte auch das Abhalten von Bällen.²

Die Belegung der Logen spiegelt die „höfische Werte-Gesellschaft“ wider: Die hohen Logen in der Mitte und im Prosenzium waren den Mitgliedern der Kurfürstenfamilie vorbehalten, die Paterrelogen nahmen den Stadtadel auf, die des 1. Ranges den Hochadel. Im 2. Rang saß der niedere Adel, den 3. Rang füllten Beamte des Hofes. Durch die perspektivische Verkürzung der gesamten Prosenziumsarchitektur und die Einfügung von Logen in den Prosenziumsbereich gelang es Cuvilliés – ganz im Sinne der damaligen Auffassung vom Theater – das Prosenzium als einen Übergangsraum zu schaffen, der, zwischen dem dramatischen Geschehen auf der Bühne und der höfischen Gesellschaft im Zuschauer- raum vermittelnd, beiden Bereichen angehört und damit die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit räumlich zu überspielen sucht. Das reiche Dekor umfasst u.a. in Weiß und Gold gefasste Allegorien der Jahres- und Tageszeiten, der Elemente, der irdischen Reichtümer und der Erdteile sowie Embleme mit Musikinstrumenten. Nur die Draperien sind rot gelüstert.³

1

Innenansicht des
Cuvilliés-Theaters



An der Herstellung der Ausstattung waren die Hofwerkstätten und namhafte Künstler der Zeit beteiligt. An erster Stelle ist der Hofkistler Adam Pichler zu nennen. Mit zeitweise achtzig Gesellen betrieb er die größte Werkstatt in München. Neben den aufwändigen Logeneinbauten fertigte er auch die Parkettböden und die Gestelle für Sessel und Bänke des Cuvilliés-Theaters. Aus seinen Abrechnungen geht hervor, dass in seiner Werkstatt auch Schneidarbeiten erfolgten. Nachweislich wurden die Arbeiten an den Proszeniumslogen, insbesondere die großen Palmbäume, durch die bei ihm Mitarbeitenden Bildhauer Joachim und Michael Dietrich ausgeführt. Der süddeutsche Bildhauer Johann Baptist Straub, der nach A. Feulner als „Vater der bayerischen Rokokoplastik“ gilt und 1737 zum Hofbildhauer ernannt wurde, bezeichnete alle Figuren und Hauptverzierungen in dem neu erbauten Opernhaus als sein Werk. Aufgrund stilistischer Kriterien werden seiner Hand eindeutig die Putti und Genien über der Bühne sowie die Bekrönungen der Proszeniumslogen und der Kurfürstenloge und außerdem die außergewöhnlich quali-

tävollen, individuell gearbeiteten Atlantenhermen unter der Kurfürstenloge zugeschrieben. Namentlich erwähnt wird auch der Kistler und Bildhauer Johann Thomas Sailer, der zeitweise in der Pichlerwerkstatt tätig war. Ob er auch die Hermenfiguren des ersten Ranges schnitzte, ist ungeklärt (Abb. 3).⁴

Die Deckenmalereien, so auch die verlorene Deckenmalerei am Plafond, wurden von Johann Baptist Zimmermann unter der Mitarbeit von Johann Georg Winter und Johann Martin Heigel ausgeführt. Als Fassmaler betätigten sich Ambrosius Hörmannstorffer, der insbesondere Marmorierungen, aber auch Wand- und Deckenmalereien ausführte und Johann Murpöckh für die Vergoldungen. Interessant ist, dass laut Archivalien die Schnitzarbeiten wohl auch von den Bildhauerwerkstätten selbst gefasst wurden.⁵ Es stellt sich also die Frage, ob es vielleicht Unterschiede in den Fasstechniken der einzelnen Werkstätten gab.

Überblick zur Restaurierungs-geschichte des Theaters

Renovierungsarbeiten, wie z.B. die Abnahme von Kerzenruß oder die Hängung eines zentralen Leuchters und auch die Entfernung bzw. die Überarbeitung von Teilen der Deckenmalereien sind erstmals für das Jahr 1801 belegt. Größere Eingriffe wie die Erneuerung des Plafonds sowie eine erste Überfassung der Logeneinbauten erfolgten 1825 infolge des Brandes des nahen Hoftheaters, bei dem auch das Cuvilliés-Theater leichte Schäden erlitten hatte. In den folgenden Jahren, unter der Regierung Ludwigs I., wurde das Hofopernhaus kaum bespielt und sogar als Abstellraum benutzt, da Ludwig das neue 1818 fertig gestellte „Kgl. Hof- und Nationaltheater“ bevorzugte. Die Planungen zur Errichtung des Wintergartens von König Maximilian II., der 1848 die Regierung antrat, führten dazu, dass Teile der Logen ausgebaut wurden und sogar der Abriss des Cuvilliés-Theaters erwogen wurde. Am gewählten Auslagerungsort nahmen einzelne Dekorteile durch Brand Schaden. Die Kartuschen der Deckenhohlkehle und vergoldete Blütenranken des Proszeniums gingen sogar gänzlich verloren. Bei der Wiedereröffnung am 28. November 1857 anlässlich des Geburtstags des Königs wurde die wieder eingebaute Ausstattung mit Ölfarbe und Ölvergoldungen überfasst (1855). Fehlende Teile, wie z.B. der Plafondrahmen und die verlorenen Kartuschen in der Hohlkehle wurden frei ergänzt. Die Palmenbäume und Rocaille im 2. Rang wurden flächig vergoldet, während vorher nur die Ränder und Konturen in Gold abgesetzt waren. Die Anbringung neuer Beleuchtungskörper und die Umgestaltung der Nebenräume im Stil des Neorokoko gingen mit den Maßnahmen einher.⁶ Anschließend wurde das Theater nur noch privat genutzt.

Auch die Verbesserung der Technik führte immer wieder zu Eingriffen: 1883 kam es zur Elektrifizierung des Raumes, 1888 wurden eine Luftheizung und 1896 die erste Drehbühne eingebaut.

Ende des 19. Jahrhunderts unter Ludwig II. (reg. 1864–1886), der das Theater auch aufgrund der Fürstenloge gerne nutzte, erfolgte eine weitere umfassende Überarbeitung der Fassung und der Deckenmalereien, wobei wohl keine gravierenden Änderungen vorgenommen wurden. Mit dem Ende der Monarchie 1918 wurde das Theater bis zur Zerstörung im zweiten Weltkrieg als so genanntes Residenztheater zur Aufführung von Schauspielen genutzt.

Die Auslagerung der Ausstattung des Cuvilliés-Theaters im Jahre 1943 bewahrte das Inventar vor der völligen Zerstörung. Alle beweglichen Teile wurden systematisch ausgebaut, verpackt und eingelagert. Aus Sicherheitsgründen entschied man sich für zwei weit von einander entfernte Deponierungsorte: einen Pfarrhausspeicher in Obing bei Traunstein im Chiemgau und die Keller der Befreiungshalle in Kelheim. Der Bombenhagel des 18.3.1944 zerstörte das leere Zuschauer- und Bühnenhaus bis auf die Grundmauern (Abb. 4).

Die ausgebauten Teile aus dem Cuvilliés-Theater wurden 1946/48 in einem Depot in Schloss Schleißheim zusam-

mengeführt. Es folgten Grundsatzüberlegungen zum weiteren Umgang mit den ausgelagerten Ausstattungsstücken. Nach dem ersten Sortieren 1956 (Abb. 5) und der offiziellen Übergabe der Zuständigkeit des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege an die Bayerische Schlösserverwaltung wurde das Großprojekt des Wiederaufbaus des Cuvilliés-Theaters gestartet. Dieser konnte nicht mehr an seiner ursprünglichen Stelle erfolgen, da dort in der Zwischenzeit das, dem modernen Spielbedürfnis entsprechende Residenztheater errichtet worden war. Mit unglaublichem Engagement aller Beteiligten gelang es tatsächlich, wie geplant bis 1958, also in nur zwei Jahren zur 800 Jahrfeier Münchens, das Cuvilliés-Theater im Apothekenstock Leo von Klenzes wieder aufzubauen.

Fassungsuntersuchung

Zur Konzeptentwicklung und zur Erstellung der Haushaltsumlage für das Sanierungsprojekt wurden im Sommer 2003 erste Untersuchungen durchgeführt, Schadenskartierungen und Musterachsen angelegt. Die Aufgabe der Autorin bestand in der Auswertung von Anschläifen zur Unterstützung der Fassungsuntersuchungen, die durch den freiberuflich tätigen Diplomrestaurator Markus Binapfl im Rahmen seiner Arbeiten zur Konzeptfindung vorgenommen wurde.⁷

Die Befundinterpretation ist aufgrund des vorgefundenen Mischzustandes äußerst schwierig. Die umfangreiche Restaurierungsgeschichte der gefassten Oberflächen des Cuvilliés-Theaters umfasst, wie bereits erwähnt, mindestens zwei flächige Übermalungen sowie viele partielle Reparaturen. Im Zuge des Wiederaufbaus in den Jahren 1956–1958 erfolgte zudem die Teilstreilegung einzelner Dekorpartien, die flächige Überlasierung von nicht freigelegten Architekturteilen und die Ergänzung des durch die Auslagerung zum Teil stark gestörten Bestandes in sehr hoher bildhauerischer Qualität sowie eine Ergänzung der Fehlstellen in artgleicher Fasstechnik. Eine Dokumentation im heutigen Sinne gab es nicht. Alle Hinweise, einschließlich mündlicher Aussagen noch lebender Mitarbeiter und auch Arbeitsphotos zu den erfolgten Maßnahmen sind daher sehr hilfreich.

Es zeichnet sich ab, dass auf der Nordseite des Cuvilliés-Theaters wohl deutlich mehr originale Oberflächen erhalten sind, als auf der südlichen Seite. Dies steht in Zusammenhang mit der bewussten Auslagerung der 1943 ausgebauten Logenteile an zwei verschiedene Orte. Die Teile, die nach Obing verbracht worden waren, haben deutlich weniger Schäden erlitten als die durch einen Wassereinbruch in den Kellern Kelheims stark in Mitleidenschaft gezogenen Stücke. Zu hohe Feuchte hatte dazu geführt, dass Fugen sich geöffnet hatten und die Fassung in großen Bereichen abgeplatzt war.

Die Fassung von der Mitte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich durch ein ausgeprägtes feinteiliges Craquelé-Netz aus (Abb. 6). Mit Hilfe von UV-Licht lässt sich aufgrund auffälliger heller Fluoreszenzen nach einiger Zeit des intensiven Einsehens sehr gut erkennen, wo noch größere Weiß- und

2

Blick auf die Kurfürstenloge



3

Herme des ersten Ranges



4

Kriegszerstörte Innenansicht –
Blick in den Bühnenraum

5

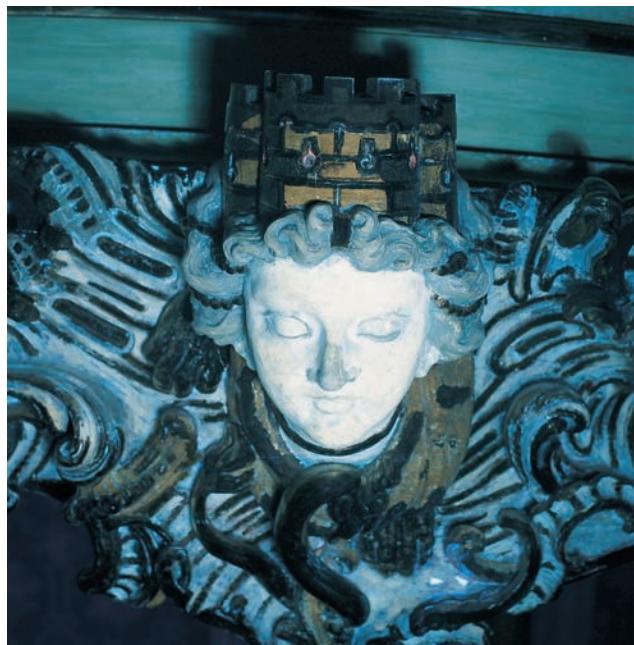
Sortierung von Einzelteilen als
Vorbereitung des Wiederaufbaus



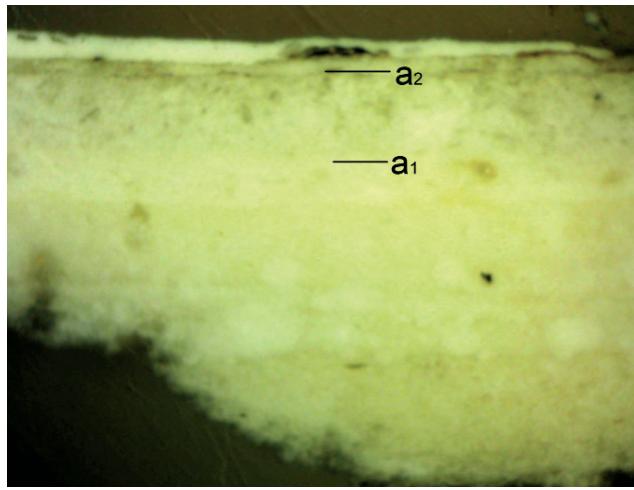
6
Krakelierte originale Weißfassung



8
Verschwärzte Weißlasuren



7
UV-Aufnahme der Turmkartusche



9
Anschlifffoto einer Weißprobe
aus der Rücklage einer Kopf-
kartusche / Probe VI

Rotlüsterpartien der Erbauungszeit zu erwarten sind. Der originale Lüster fluoresziert hellrotlich, während die Weißflächen mit originaler Oberfläche hellgelblich fluoreszieren (Abb. 7). Bei den hellgelblich fluoreszierenden Weißflächen handelt es sich nicht nur um intakte originale Oberflächen, sondern auch um tiefere Schichten des originalen Fassungsaufbaus, die nur noch Restinseln der alten Oberflächen aufweisen.

Aufgrund der Flächenuntersuchung von Markus Binapfl und der ergänzenden Anschliffuntersuchung der Autorin kann man davon ausgehen, dass die Rücklagen der Kopfkartuschen und der Embleme ebenso wie auch einige Architekturteile im Gegensatz zu den weißgelblichen Inkarnatflächen wahrscheinlich mit etwas Schwarz (?) und einigen Smaltepartikeln (eindeutig geklärt) hellgrau pigmentiert waren. Da sich in den ursprünglich hellgrauen Bereichen bislang keine Polierspuren fanden, scheint es wahrscheinlich, dass die Partien eher matt ausgeführt waren. Inwieweit unterschiedliche Grautöne erzeugt wurden, ist noch zu untersuchen. Verunklärt werden die Befunde durch die „einstimmenden“ und durch Verschwärzung veränderten Weißlasuren der 50er Jahre⁸ (Abb. 8) sowie die hochglänzenden, wie polierte Weißflächen wirkenden, offen liegenden Grundierungspartien.

Die originale Fassung weist eine sehr dicke, aus mehreren Schichten und verschiedenen Füllstoffen bestehende Grundierung auf. Auf einer braungrauen Grundierung wahrscheinlich auf Steinkreidebasis, liegen leicht blasige hellere Grundierungsschichten. In einem Anschliff aus der Rücklage einer der Kopfkartuschen sieht man die noch erhaltene Originaloberfläche einschließlich zweier nachfolgender Überfassungen. Auf den Schichten der Grundierung folgt eine dünne weiße Farbschicht (auf dem Photo mit a₁ bezeichnet) und darauf als eigentliche originale Oberfläche eine dicke, weißgelbliche Schicht (a₂) mit grobkörnigen Partikeln (Abb. 9).

Anhand einer ersten naturwissenschaftlichen Analyse einer anderen Probe aus der gleichen Rücklagenfläche (Anschliff Probe II) konnten die Schichten genauer differenziert werden. Die Elementbestimmung am Rasterelektronenmikroskop, die dankenswerterweise das Zentrallabor des Bayerischen Denkmalamtes, namentlich Herr Mach und Herr Gruber in Amtshilfe durchführten, ergab für die dünne weiße Schicht reines Bleiweiß. Die darüber liegende dickere Schicht a₂ enthält Calcium und Blei. Der Nachweis von Calcium in der fraglichen Schicht spricht für die Verwendung von Kreide (Calciumcarbonat) oder auch Gips (Calciumpersulfat). Aufgrund des nachgewiesenen geringen Schwefelanteils, kann man vermuten, dass es sich um eine mit Bleiweiß ausgemischte Gips-/Kreideschicht handelt. Sie war wahrscheinlich nicht poliert (Abb. 10).

Sehr hilfreich für die Interpretation der Schichten in den Anschliffen der Proben aus dem Cuvilliés-Theater waren die Untersuchungsergebnisse von Melissa Speckhardt zu den vier Hochaltarfiguren aus der Kirche in Rott am Inn.⁹ Vergleichbar zum Cuvilliés-Theater findet man ebenfalls eine sehr dicke Grundierung mit Steinkreide als Füllstoff in den unteren Schichten. Der originale Oberflächencharakter ist

durch eine dünne, weiße Unterlegung mit Bleiweiß und einer darauf folgenden dicken, transparent wirkenden Schicht (1d) bestimmt. Letztere lässt sich gut aufgrund ihrer anderen Farbigkeit unterscheiden (Abb. 11). Es konnte hierin eindeutig eine Anhydritschicht, also wasserfreier Gips, nachgewiesen werden. Die Fassung der Hochaltarfiguren in Rott am Inn sollte Alabaster oder Marmor imitieren, was aus einem glücklicherweise erhaltenen Brief Ignaz Günthers hervorgeht. Es heißt dort „der Marmor wurt Naturartig tra(c)tiert/ in glänz geschliffen das golt Mat/V(nd) glanz. Gleich dem „Carara Marmor oder/al(a)baster“ sollten die Figuren „weis Boliert“ werden „nach Moderner Manir“.¹⁰

Die Restaurierungsstudentin Evi Eis, die sich im Rahmen ihres Studiums an der TU-München mit der Identifizierung der Hydratstufen von Gips anhand optischer und morphologischer Eigenschaften beschäftigt hat, stellte fest, dass die Identifizierung der Hydratstufen nur im Idealfall möglich ist. Aufgrund ihrer polarisationsmikroskopischen Auswertung an einem Dünnschliff und einem Streupräparat aus dem Cuvilliés-Theater konnte durch sie geklärt werden, dass der Anteil an Gips in der erwähnten Schicht eher gering ist. Wahrscheinlich handelt es sich bei den Gipsanteilen nicht um Anhydrit. Die notwendigen naturwissenschaftlichen Untersuchungen z.B. mit Röntgendiffraktometrie stehen noch aus.

Bei der Flächenuntersuchung in Rott am Inn waren sowohl auf den weißen Fassungen als auch auf den Vergoldungen schwarze parallele strichförmige Abdrücke von einem Polierwerkzeug festzustellen. Melissa Speckhardt vermutet, dass Hämatit zum Polieren verwendet worden sein könnte. Sie deutet den kurzen schwarzen Strich in dem gezeigten Anschliff aus Rott als Polierspur. Die Verwendung von Metallwerkzeugen, so genannten Polierstählen wie sie für Stein und Stuckoberflächen verwendet wurden, kämen durchaus auch in Frage.

Befunde vom Hochaltar aus der Kirche in Schongau zeigen, dass sich nicht nur in Rott am Inn schwarze Polierspuren an weiß gefassten Skulpturen finden lassen. Ob es sich bei den Spuren um eine originale, gezielte Akzentuierung der weißen Oberflächen handelt oder um durch Alterung entstandene Veränderungen, wurde meines Wissens nach bislang noch nicht weiter untersucht. Eine Veränderung der Oberflächen aufgrund von Abrieb durch Abstauben der Figuren ist aufgrund der Befundsituation auszuschließen, da sich die Spuren auch in den Gewandtiefen finden (Abb. 12).¹¹

Die Körper der Karyatiden und der Putti, die Rücklagen der Brüstungsembleme und die Kopfkartuschen des Cuvilliés-Theaters erscheinen heute leicht gelblich und sind poliert. In einem Anschliff einer Probe aus der polierten Fläche einer Hermenfigur findet man ebenfalls eine dunkle Linie, die eine Polierspur darstellt. Zum derzeitigen Stand der Untersuchung scheint es sehr wahrscheinlich, dass hier die polierte Bleiweißschicht die originale Oberfläche darstellt (Abb. 13).

In maltechnischen Quellenschriften sind viele Rezepte für ähnlich ausgemischte matte Fassungen verzeichnet, wie

sie an den Architekturteilen und an den Rocailleien der Kopfkartuschen des Cuvilliés-Theaters gefunden wurden. Watin beschreibt z.B. in einem Rezept für eine Weißfassung von Zimmerausstattungen eine Ausmischung von Weiß mit Indigo. Die Anweisung ist auch insofern sehr interessant, als Watin explizit darauf hinweist, wie gut das matte, weil nicht überfirnisste hellgraue Weiß zu Vergoldungen passt. Watin schreibt: „Das Königsweiß hat seinen Namen daher bekommen, weil viele Zimmer des Königs in Frankreich auf diese Art angestrichen sind. Man gebraucht es recht häufig, wenn das Zimmer nicht gefirnißet werden soll. [...] Alsdann reibt man Bleiweiß und eben soviel Schulpweiß mit Wasser ab, und mischt ein wenig Indigo darunter, um der weißen Farbe den gelben Schein zu nehmen, und ihr ein lebhaftes Ansehen zu geben. Diese Masse röhrt man mit recht guten und hinlänglichen starkem Pergamentleim ein, filtrirt sie durch ein seideses Filtrirtuch, und verrichtet einen doppelten mittelmäßig warmen Anstrich damit. Dieses Königsweiß ist sehr fein, und für Zimmer, die wenig bewohnt werden, ungemein schön. [...] Man gebraucht es vornämlich in Sälen, die vergoldet werden. Das Gold sagen die Künstler liebt das Weiß; es bekommt durch das schöne matte Auftragen des letzteren einen mehrern Glanz, und hebt sich desto besser. Man überzieht nicht gerne einen weißen Grund mit Firniß, wenn Vergoldungen oder sonst schöne Verzierungen dabey sind.“¹²

Im 18. Jahrhundert war es durchaus üblich, glänzende Weißfassungen auch durch Überlackieren von wässrig gebundenen weißen Farbschichten zu erzeugen. Ein Beispiel für eine solche „Weiße Lackfassung“, fand sich an einer Stuckbüste von Max III. Joseph, dem Bauherrn des Cuvilliés-Theaters (Standort: Neues Schloss in Bayreuth). Meist findet man derartig aufgebaute Weißfassungen eher an Ausstattungsstücken, insbesondere an Möbeln und Holzvertäfelungen. Die abschließenden transparenten Lacke wurden häufig ebenso wie die Weißschichten selbst mit blauen und/oder auch schwarzen Farbmitteln ausgemischt. Diese Technik hält sich bis ins 20. Jahrhundert.¹³

Leider konnte sich bislang keine maltechnische Anweisung finden lassen, die eine Bleiweißunterlegung unter einer ausgemischten Bleiweiß-/Gips-/Kreideschicht zeigt. Ruppert Karbacher fand jedoch an Skulpturen Ignaz Günthers einen vergleichbaren Fassungsaufbau, bei dem unter der ausgemischten Inkarnatsfassung eine Bleiweißschicht nachgewiesen wurde.¹⁴

Zusammenfassung

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Weißfassungen hochempfindliche, sehr differenziert aufgebaute Fassungen sind. Im Rahmen der ersten Untersuchungen der Weißfassungen im Cuvilliés-Theater wurden bislang nur wenige Stellen detailliert untersucht und insgesamt nur etwa 10 Anschlüsse mikroskopisch ausgewertet. Lediglich ein Anschliff konnte am Rasterelektronenmikroskop (EDX, Zentrallabor des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege) analysiert werden. Auch wenn die Untersuchungen noch am Anfang stehen, kann man bereits festhalten, dass die Weißflächen

des Cuvilliés-Theaters differenziert ausgearbeitet waren. Sicher ist, dass mit wenig Blau, Bleiweiß und wohl auch Schwarzpigment hellgrau getönte Gips-/Kreideschichten einen Teil der originalen Oberflächen bildeten. Wahrscheinlich standen hellgraue und nicht polierte Flächen wenigen weiß gelblichen, polierten Flächen gegenüber. Es deutet sich an, dass die Inkarnate der Hermenatlanter und Kopfkartuschen wahrscheinlich durch polierte Bleiweißschichten hervorgehoben waren. Das heutige Erscheinungsbild des Cuvilliés-Theaters scheint also, abgesehen von den Verschwärzungen der Lasuren der 1950er Jahre, prinzipiell gar nicht so weit von dem originalen Aussehen abzuweichen. Ziel ist es, im Laufe der geplanten Maßnahmen auch mit Hilfe der noch ausstehenden naturwissenschaftlichen Analysen die Detailfragen, die aufgrund der Voruntersuchung klar formuliert werden konnten, weitgehend zu klären. Auch die Beschäftigung mit den Archivunterlagen des Cuvilliés-Theaters unter restauratorischem Blickwinkel steht noch aus.

Ausblick und Hinweise zur Befundung von Weißfassungen

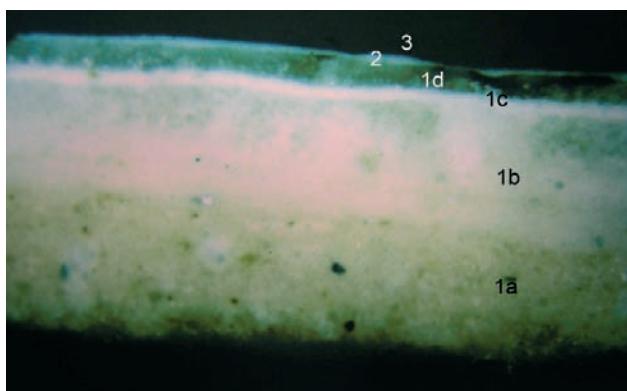
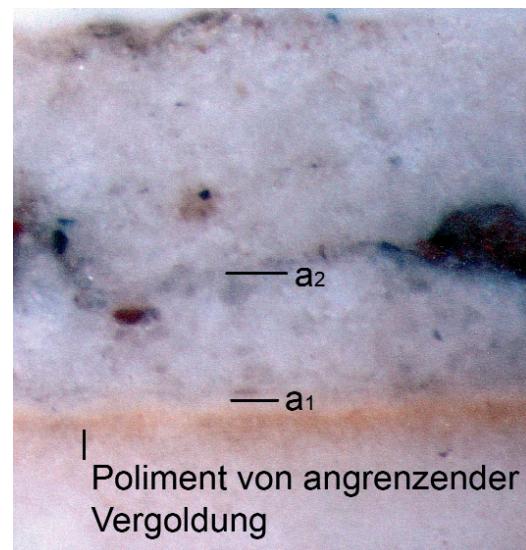
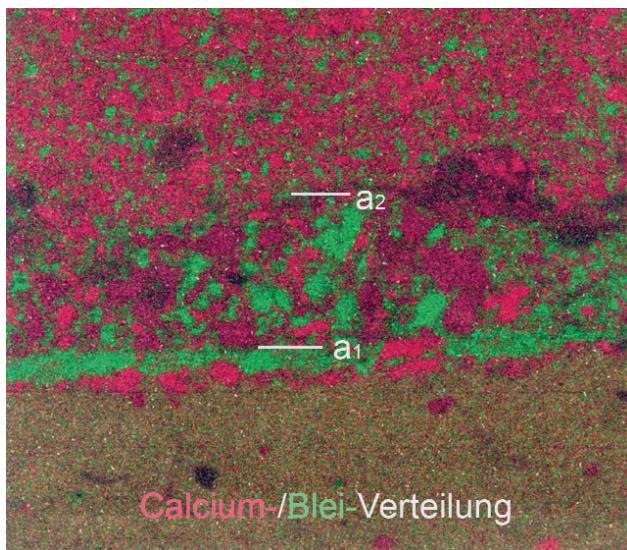
Das gekonnte, die Wirkung der gefassten Oberflächen steigernde Variieren von Weiß- bzw. Grautönen und des Glanzgrades der Oberflächen ist typisch für das 18. Jahrhundert. Mit seiner leider unveröffentlichten Diplomarbeit „Über weiße Fassungen“ hat Prof. Emmerling schon 1977 eine sehr gute Grundlage für die Beurteilung von Weißfassungen gelegt und auch durch Auflistung vieler Untersuchungsergebnisse auf die Verwendung von Gipsanteilen in den oberen Fassungsschichten hingewiesen.

Weiß war Modefarbe, und es ging sowohl um die künstlerische Gestaltung von Oberflächen als auch um die konkrete Imitation von Materialien. Dies zeigt sich auch an Begriffen wie Porzellanfarb-, Alabaster- und Marmorart in den maltechnischen Anweisungen und Archivalien. Emmerling weist darauf hin, dass schon zum Ende des 18. Jahrhunderts mit dem aufkommenden Klassizismus eine Vereinfachung der Fassungen zu monochromen weißen Anstrichen hin, teilweise sogar per Dekret angeordnet, einsetzt und zum Überfassen der außer Mode gekommenen variierten Oberflächen führt.

Die Befundung von weißgefasssten Oberflächen ist sehr anspruchsvoll. Da sich die Kenntnis darüber, dass weiße Oberflächen nicht immer durchweg poliert waren, noch nicht genügend verbreitet hat, werden unpolierte Weißflächen häufig fehlinterpretiert. Originale Oberflächen sind zudem bei früheren Eingriffen, Überfassungen und Freilegungen oft verändert oder gar zerstört worden. Die nur mit größter Sorgfalt vermeidbare Verdichtung nicht polierter Oberflächen bei rein mechanischer Freilegung mit dem Skalpell stellt z.B. in Zusammenhang mit Weißfassungen ein weit verbreitetes Problem dar.

Bei Untersuchungen von Weißfassungen gibt es immer wieder Irritationen bezüglich grau erscheinender Schichten, die zudem durch Alterung dunkler erscheinen als sie ursprünglich gedacht waren. Sie werden häufig zu voreilig als nicht

10
Mikroskopaufnahme 200x
Ausweisung der Elemente

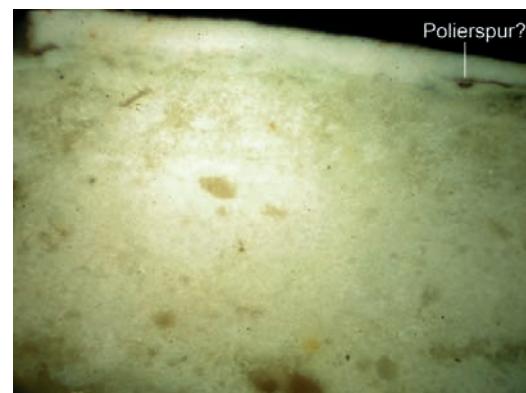


11
Probe B 3, Hochaltarfigur,
Rott am Inn

12
Polierspuren an einer Hochaltar-
figur der Kirche in Schongau



13
Anschliff III Herme aus dem
Cuvilliés-Theater



zum Original zugehörig gewertet. Beispiele von infolgedessen fälschlicherweise freigelegten glänzenden Grundierungen oder der nur als Unterlegung gedachten Bleiweißschichten gibt es leider zu Genüge. Ohne aufwändige restauratorische Untersuchungen einschließlich der mikroskopischen Auswertung von Anschliffen und häufig auch naturwissenschaftlicher Analysen kommt man meist zu keinem eindeutigen Ergebnis. Nach neuesten Erkenntnissen, ist zu beachten, dass es durchaus originale, eventuell verschwärzte Polierspuren geben kann. Bei der Interpretation von vermeintlichen Polierspuren ist zu beachten, wo sich diese befinden und wie genau sie verlaufen, denn häufig wurden bekanntermaßen polierte Oberflächen auch nachpoliert, was zu weiteren Fehleinschätzungen führen kann.

Es ist zu hoffen, dass es gelungen ist, mit dieser Publikation dafür zu sensibilisieren, dass im Zusammenhang mit Weißfassungen eine große Bandbreite an technologischen Details zu erwarten ist, und es sich lohnt, sehr genaue Befundungen vorzunehmen.

Dipl.-Rest. Inga Pelludat
Bayerische Schlösserverwaltung
Restaurierungszentrum
Schloß Nymphenburg
80638 München

Anmerkungen

1 Maßgeblich an dem Großprojekt beteiligt sind das Bayerische Finanzministerium, als oberster Hausherr, das Staatliche Hochbauamt München I als ausführende Behörde, die Leiter und Referenten der Bauabteilung (Herr Schätzl, Herr Neumann) und der Museumsabteilung (Herr Dr. Erichsen, Frau Dr. Heym) sowie zahlreiche Mitarbeiter des Restaurierungszentrums der Bayerischen Schlösserverwaltung, freiberufliche Restauratoren, Ingenieure und Architekten. Die Koordination der Restaurierungsarbeiten wurde in der Funktion des Projektrestaurators der Schlösserverwaltung von Stephan Wolf und Dipl. Rest. M. Hess als externer Fachbauleitung in enger Zusammenarbeit mit Dr. Janis der Leiterin des Restaurierungszentrums übernommen. Die reiche Ausstattung des Cuvilliés-Theaters erfordert die Zusammenarbeit von Restauratoren für Textil, Wandmalerei, Möbel, Kunsthandwerk, Skulpturen, Metall und Gemälde sowie Vergoldern, Bildhauern und Tapezierern.

2 Heym 1995, S. 25 u. S. 31 ff.

3 Heym 1995, S. 31–40

4 Heym 1995, S. 28–30

5 Heym 1995, S. 30

6 Heym 1995, S. 42–45

7 Für die Überlassung seiner Untersuchungsergebnisse und seines Bildmaterials sei hier Herrn Binapfl gedankt.

8 Laut mündlicher Aussagen der Fassmaler, die an der Rekonstruktion beteiligt waren, wurde Bleiweiß mit Milch gebunden verwendet, aktuelle Analysen liegen noch nicht vor.

9 Für die sehr kollegiale Offenheit möchte ich mich an dieser Stelle bei Melissa Speckhardt bedanken.

10 Zitat der erhaltenen Archivalie aus dem Germanischen Nationalmuseum nach Emmerling 1977, S. 118

11 Für die Überlassung der Fotos ist dem Atelier Thomas Schoeller zu danken.

12 Watin 1774, S. 72, § 3

13 Dipl.-Rest. Frank Dornacher, Dresden stellte in seinem Vortrag auf der Tagung der Fachgruppe Möbel- und Holzobjekte des VDR (München 2002), der Schleiflackierungen um 1900 betraf, einen derartigen Befund, eine mit Blau getönte Lackschicht auf Weiß an einem Bauhausmöbel in der Residenz München vor.

14 Rupert Karbacher (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München) referierte auf der VDR-Tagung „Schichtentrennung – Schichten trennen“ (München 2005) über „Ignaz Günthers Kruzifixe in Altmannstein und Weyarn: der Versuch der Zuordnung eines Fassmalers“. [In diesem Heft S. 86–97] Er zitierte ein Rezept von Pacheco, die diesen Fassungsaufbau beschreibt.

15 Emmerling erwähnt ein Dekret von Kaiser Josef II. von 1748, in dem es heißt, dass „alle Figuren einheitlich weiß zu überstreichen seien“ und ein Kurfürstliches Generalmandat von 1770 nachdem „alle überflüssigen Stukkaturen und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierarten abgeschnitten und an den Altären, Kanzeln und Bildnissen einer der Verehrung des Heiligtums angemessene edle Simplizität angebracht werde ...“. Emmerling 1977, S. 44

Literatur

Heinrich Bauer, Das Cuvilliés-Theater zu München im Glanz der kgl. Italienischen Hofoper (1806–1825). Bd. 2 der Reihe Bavaria Antiqua. München 1973

Walther Bertram, Der Wiederaufbau des Alten Residenztheaters in München 1957. Sonderdruck: Deutsche Kunst und Denkmalpflege. o.O. 1957

Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III, Schwaben. München, Berlin 1969, S. 758

Erwin Emmerling, Über weiße Fassungen. Unveröffentlichte Diplomarbeit am Institut für Technologie der Malerei an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart 1977

Sabine Heym, Das Alte Residenztheater/Cuvilliés-Theater in München. Hrsg. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. München 1995

Johannes Alois Lipp, Zweihundert Jahre Residenztheater in Wort und Bild. Festschrift zur Eröffnung des Residenztheaters am 28. Januar 1951

Arnold Mardersteig, Festliches Cuvilliés-Theater. In: Die Kunst und das schöne Heim. 57. Jg./Heft 3, Dez. 1958, S. 96–98

Inga Pelludat, Rezepte für weiße und bunte Lackfarben in den Quellschriften für Maltechnik des 18. Jahrhunderts: Materialien und Anwendungstechniken. Unveröffentlichte Semesterarbeit an der Fachhochschule Hildesheim. Hildesheim 1992

Josef Maria Ritz, Die Wiederherstellung des alten Residenztheaters in München. In: Das Deutsche Malerblatt. Heft 9, Mai 1960, S. 279–282

Hildegard Steinmetz, Das Alte Residenztheater zu München Cuvilliés-theater. Dankschrift zur Wiedereröffnung 1958. München 1958

Abbildungsnachweis

Abb. 1–5 Bayerische Schlösserverwaltung

Abb. 6–8 Markus Binapfl

Abb. 9, 10a, 13 Inga Pelludat

Abb. 10b, 10c Christian Gruber, Martin Mach

Abb. 11 Melissa Speckhardt

Abb. 12 Thomas Schoeller