

Jürgen Pursche

## Wahrnehmung und Interpretation – Überlegungen zur Befundsicherung farbiger Stuckfassungen<sup>1</sup>

Eine der interessantesten und anspruchvollsten Aufgaben des denkmalpflegerisch-restauratorischen Alltags ist die ästhetische Auseinandersetzung mit der historischen Farbgebung stuckierter Innenräume und Fassaden, deren methodische Vorbereitung durch eine ganzheitliche „Befundsicherung“<sup>2</sup> erfolgt. Im Rahmen der anspruchsvollen Arbeit zur Erstellung und Auswertung mehr- bzw. vielschichtiger Farbbefunde ist ein breitgefächertes Spektrum kunstgeschichtlicher sowie technischer Fragen zu bearbeiten.

Entwicklungs- und zeitgeschichtlich bedingt sind Stuckaturen mit den dazugehörigen Raumflächen bis auf wenige Ausnahmen<sup>3</sup> mehrfach farblich überarbeitet, ohne dass deren Denkmalrelevanz dadurch prinzipiell in Frage gestellt wäre – im Gegenteil: Jede einzelne Farbschicht bzw. Farbfassung kann im Kontext zur übrigen Ausstattung sichtbarer Bestandteil einer farblichen Neuinterpretation des jeweiligen Raumes und somit auch konstituierend für einen aktualisierten Denkmalcharakter sein. Die damit zusammenhängenden Folgen für die ursprünglich künstlerische Gesamtwirkung sollen hier aber nicht thematisiert werden.<sup>4</sup>

Abgesehen von der sorgfältigen Präparation der einzelnen Farbschichten sowie der Darstellung ganzer Fassungsabfolgen im Rahmen der Befundsicherung ist die Eigenart der Interpretation von Farbbefunden sowohl im physischen Erkennen als auch in der sinnlichen Wahrnehmung der vorgefundenen Farbschichten begründet. Erschwerend, dennoch unumgänglich für die Konkretisierung, ist verbale Beschreibung und eine naturwissenschaftliche Charakterisierung. Die Ambivalenz dieser Aspekte schlägt sich deutlich nieder in den vielen grundsätzlich am Befund orientierten „Rekonstruktionen“ der vergangenen Jahrzehnte, die oft genug von den ausführungs- und materialtechnischen Schwierigkeiten zeugen, aber auch geprägt sind von unzureichender Auseinandersetzung mit der Befundlage oder schlechthin vom Fehlen hinreichender Befunde. Manchen erneuerten Farbkonzepten in stuckierten Räumen eignet nur geringe Überzeugungskraft, was neben sachlich technischen Ursachen durchaus auch subjektive Gründe der Beschäftigung mit Farbe haben kann. Diesbezüglich kann hier nur darauf verwiesen werden, dass auch wahrnehmungspsychische Faktoren eine objektive Darstellung farbtechnischer Erkenntnisse beeinflussen.

Diese Umstände mögen verständlich erscheinen lassen, dass die Stuck-Forschung der Frage nach der ikonologischen Bedeutung von Fassungsfarben sowie nach dem Sinngehalt des Stuckmaterials bislang wenig nachging. Neben den unabdingbaren Recherchen und Forschungen zu Formenschatz, Stilverwandtschaften, Zuschreibungen oder Werklisten der Stuckatoren bleibt das optisch Wahrnehmbare der unmittelbaren Erscheinungsweise stuckierter Architektur nach wie vor weitgehend unberücksichtigt, wodurch

eine ganzheitliche Sichtweise der künstlerischen Intentionen oft in den Hintergrund tritt. Ein Grund für diese Zurückhaltung war und ist zweifellos darin begründet, dass der weitaus größte Anteil erhaltener Stuckaturen jüngere Überfassungen aufweist und die Authentizität erkennbarer Fassungen im Sinne ihrer bauzeitlichen Zuordnung nur durch eingehende Untersuchungen definierbar ist.<sup>5</sup> Und offenbar werden vor allem ältere Untersuchungsergebnisse und deren Umsetzung durch ein nicht unbegründetes Misstrauen infrage gestellt<sup>6</sup> und entweder gar nicht oder nur unter Vorbehalt zitiert. Obgleich im Rahmen neuer Nutzungen oder denkmalpflegerischer Konservierungs- und Wartungsaufgaben in den letzten Jahrzehnten eine vergleichsweise große Anzahl an stuckierten Räumen restauratorisch untersucht werden konnte, ist es im deutschsprachigen Raum über die grundlegenden Arbeiten von Albert Knoepfli und Manfred Koller hinaus, bislang zu keiner weiteren systematischen Auseinandersetzung unter Einbeziehung aller künstlerischen Kriterien gekommen. Diesbezüglich ist die Publikation *Farbigkeit in bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts* von Ursula Spindler-Niros<sup>7</sup> bedauerlicherweise keine Hilfe, weil die umfangreichen Argumentationen über Zusammenhänge „zwischen Farbigkeit und Licht“ in prominenten Kirchenräumen absolut unkritisch davon ausgehen, dass die seinerzeitige Erscheinungsweise ursprünglich ist bzw. die wenigen zitierten Befunde stimmig umgesetzt wurden.

Es wäre naheliegend, unter Berücksichtigung der bis in die Antike zurückreichenden Tradition stuckierter Räume den Zweck gefasster wie ungefasster Stuckaturen in ihrer Bedeutung als Äquivalent zu Stein- oder Marmorarbeiten zu suchen, wie es u. a. für Stuckmarmor oder für weiß gefasste Skulpturen bekannt ist.<sup>8</sup> Differenzierende Oberflächenqualitäten wie Rauigkeit oder/und polierte Glätte oder Farbfassungen weisen dem applizierten Stuckmaterial und den in das ornamentale System integrierten Flächen eine Funktion als Bedeutungsträger zu – für Stuckaturen mit Metallauflagen in unverkennbarer Weise. S. Hofer spart in ihrer Dissertation über die Stuckausstattung des Klosters Ottobergen solche Überlegungen zunächst aus,<sup>9</sup> was W. Stopfel kritisch anmerkt: „Die Tatsache, daß Stuck eben durch die Möglichkeit, ihn farbig zu behandeln, ein anderes, höherwertiges Medium darstellen kann, Bronze durch Bronzierung, Gold durch Vergoldung, hätte mit Sicherheit stärkere Berücksichtigung verlangt, zumal in den Staatsappartements von Schlössern, etwa in Rastatt, eine eindeutige Steigerung des Umfangs an Vergoldung von Raum zu Raum festzustellen ist“.<sup>10</sup>

Um die formulierten und weitreichenden Ansprüche im Umgang mit historischen Farbbefunden über deren bloße Existenz hinaus berechtigt erscheinen zu lassen, soll zunächst der Frage nach der Bedeutung farbig gefassten Stucks



Abb. 1: Wallfahrtskirche zum Gegeißelten Heiland auf der Wies, Chor, Vorentwurf für die Südseite (Ausschnitt), Feder, farbig getönt (Säulen: blaugrau/rot, Hinterlegung der Kapitelle: ursprünglich grün, jetzt verbräunt), 1744/48, Johann Baptist oder/und Dominikus Zimmermann (?), Städtisches Museum Weilheim.

nachgegangen werden. Folgerichtig zu ihren vorangegangenen Publikationen äußert sich Sigrid Hofer 1995 zur *Ikonologie der Farbigekeit in der barocken Raumausstattung*<sup>11</sup> und stellt fest, dass „eine fundierte Geschichte der Farbgebung, mit deren Hilfe sich eine Annäherung an verbindliche Kolorierungen, an Überlieferungen und Vorlieben, an zeitliche und topographische Einheiten oder auch an persönliche Neigungen der Künstler und Auftraggeber gewinnen ließe“, fehle. „Aufschlussreich und für den heutigen Umgang mit der historischen Bausubstanz relevant werden die bislang vorliegenden Einzelerhebungen jedoch erst dann, wenn daraus allgemeinere Gesetzmäßigkeiten abgeleitet werden können, Gesetzmäßigkeiten etwa, die mögliche Verbindlichkeiten zur Farbgestaltung beinhalten.“ Hofer denkt in diesem Zusammenhang an „wechselseitige Wirkungen zwischen Auftraggeber, Baugattung, Raumfunktion und konkreter Ausführung“<sup>12</sup> und führt neben Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn als Auftraggeber auch den Architekten Lucas von Hildebrandt an, um die Einflußnahme auf Farbgebungen aus unterschiedlichen Positionen zu veranschaulichen.<sup>13</sup>

In diesem Zusammenhang verweist Ulrich Knapp auf Textstellen aus Briefverkehr und Kontrakten Joseph Anton Feuchtmayers für die Stuckierung bzw. die Herstellung von Stuckmarmor in der Schlosskapelle Meersburg: „.... daß er

Bildhauer Feichtmeyer mit dem Maler Götz in Augspurg, ..., correspondiren, und von solchem sein Gutachten hierüber selbst einholen solle, was nehmlich vor farben ... sich schicken werden...“ (Vertrag mit Feuchtmayer vom 11. September 1741).<sup>14</sup> Zwischen Juli und August 1741 hatte der Augsburger Maler und Freskant Gottfried Bernhard Göz bereits die Decke der Kapelle ausgemalt, und Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn legte, ohne eigene konkrete Vorstellungen zu bekunden, fest: „...Was die Farben anbelanget, wirdt mit dem Mahler, so das fresco gemahlet abgeredt...“<sup>15</sup> Bemerkenswert, wenn auch nicht verwunderlich, ist die künstlerische Beteiligung insbesondere von Freskanten, die auch Dagmar Dietrich erwähnt: „Als Ausstatter der Kirche, deren Gesamtkonzept also von entscheidender Stelle autorisiert war, traten der Senator und fürstbischöfliche Hofbildhauer Ignaz Wilhelm Verhelst und der Freskant – ab 1784 als Augsburger Akademiedirektor wirkende – Johann Joseph Anton Huber auf...“ Ergänzend hierzu werden noch der Maler-Architekt Januarius Zick, der sich in Oberelchingen und Wiblingen als ‚Verzierungs- und Bau-Direktor‘ einbrachte, oder der Stuckator Materno Bossi genannt.<sup>16</sup> Zweifellos hat es eine Zusammenarbeit oder doch Abstimmung der an einem baulichen Ausstattungsprojekt beteiligten Künstler und Handwerker zur Bewältigung



der vielfältigen barocken bzw. spätbarocken Bauaufgaben gegeben.<sup>17</sup> Während beispielsweise der Chor, später auch das Kirchenschiff der Wieskirche, 1749 von den Fass- oder Staffiermalern Bernhard und Judas Thaddäus Ramis aus Steingaden ausgemalt und vergoldet wurde, wird die Ausführung farbiger Stuckfassungen vorzugsweise wohl in den Händen der beauftragten Stuckatoren gelegen haben. Allerdings darf angenommen werden, dass die in ihrer Art einmalige malerische, auf einem farbigen Entwurf [Abb. 1] von Dominikus oder/und J. B. Zimmermann (?) basierende Stuckfassung im Chor der Wieskirche vom Freskantens des Deckenbildes (J. B. Zimmermann) mitbestimmt wurde.<sup>18</sup> Zum Vergleich sind zwei weitere Farbwürfe für Stuckdekorationen abgebildet. In beiden Entwürfen verstehen sich Farbe und Farbverteilung als Orientierungshilfen einer farblichen Umsetzung; für die Hl. Kapelle in Andechs war vergoldeter Stuck im Wechsel mit Brokatmalerei angedacht [Abb. 2, 3]. Zu den wichtigsten Quellen zählen in diesem Zusammenhang die farbigen Stuckentwürfe Daniel Schenks im sogenannten „Skizzenbuch Balthasar Neumanns“ (s. dazu Anm. 13).

Auch lässt sich für die Fassung der Stukkaturen von J. G. Üblher und F. X. Schmuizer in Maria Steinbach die Mitarbeit einiger Fassmaler belegen, wie in der Wieskirche u. a. Bernhard Ramis.<sup>19</sup> Dagegen ist – an einigen Beispielen aufgezeigt – die Beteiligung ausführender Stuckatoren an der „Ausmalung“ oder am „Anstrich“ der von ihnen verzierten Räume u. a. für Arbeiten im Kloster Amorbach (Andreas Dittmann) oder für Schloss Heidecksburg in Rudolstadt (Giovanni Battista Pedrozzi, 1711–1778) nachweisbar. Aus einem Amorbacher Kloster-Manuale für das Refektorium zitiert J. Julier: „Die Verzierung des Refectoriums nach dem von H. Conrad Huber Mahler gefertigten Riss wurde mit H. Dittmann q. 20ten December 1790 ackordiert um 750 fl.

(dann aber verschoben, Anm. d. Verf.), wozu aber das Kloster alle Materialia und Farben hätte stellen müssen wie auch die Decke auf seine Kosten verrohren lassen, und zu dem speis (Mörtel, Anm. des Verf.) machen und speis auf das Gerüst tragen die Tagelöhner zahlen...“. Julier schreibt weiter: „Anderthalb Jahre später, als im Grünen Saal noch die Arbeiten laufen, erhält Andreas Dittmann die erste Abschlagszahlung (2. September 1792) auf einen (verlorenen) Akkord über 225 fl für Verzierung und Anstrich des Refectoriums.“<sup>20</sup> Die Arbeiten Pedrozzis für Schloss Heidecksburg, meist nach Vorgaben und Rissen von Gottfried Heinrich Krohne, sind ungleich umfangreicher und aufwendiger. Dies zeigt der Akkord über Stuckarbeiten im Roten Saal und im Roten Eckkabinett vom 8. Dezember 1744: „Ferner wurde den Stuccator H. Pedrozzi folgende diesen Winter hindurch zu verfertige Stuccatur arbeit veraccordirt als: 1. ... incl: des darzu nöthigen Handlangers Ausweißung der gantzen Decke und Niche in welche die Zieraden mit lieblichen Co-leuren nach jetziger Facon auszusetzen...“<sup>21</sup> Der „Vertrag zur Ausstuckierung von Chor und Querhaus Wilhering“ (Johann Michael Feichtmayr, Johann Georg Üblher, 1741) legt „erstlich“ fest, „sowohl die Auszierung und die Mahlerei, ... mit möglichsten Fleis zu verfertigen, ...“<sup>22</sup> und ein „Vertrag zur Ausstuckierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen“, 1759 noch mit J. M. Feichtmayr, J. G. Übelher und F. X. Feichtmayr abgeschlossen, also vor dem Tod der letzteren beiden, hält fest, dass von den genannten Stuckatoren „... auch ales was nötig mit farben zu iluminiren...“ sei und drittens solle „... auch von seiten der ermelten 3 stuckhadore Vergoldung nach anzeig des Modles mit gold Und Vergoldung auf ihre eigne cösten Verfertiget werden...“<sup>23</sup> An diesen exemplarischen Beispielen wird zwar die Einbeziehung der Stuckateure in die Fass- und Staffierarbeit deutlich, doch fehlt jeglicher konkrete Hinweis auf die geplante Farbe

Abb. 2: Bayerniederhofen, Lkr. Ostallgäu, Pfarrkirche, Riss für die Stuckierung des Langhauses, Matthäus Stiller 1706/07, Feder: braun; Lavierung: rosa (Stuckranken), gelb (Rahmen und Spiegel der Deckenfelder; Gliederungssystem); Blindriss; verso: „der alte costbariste Riß zur Gipsarbeit in die Kkirchen nacher Niderhofen uf 800 fl (Feder; braun, alt); Bayerisches Hauptstaatsarchiv, PISlg. 19421, in: DISCHINGER, Zeichnungen 1988, Tafelband (nur S/W) S. 16, Nr. 50.

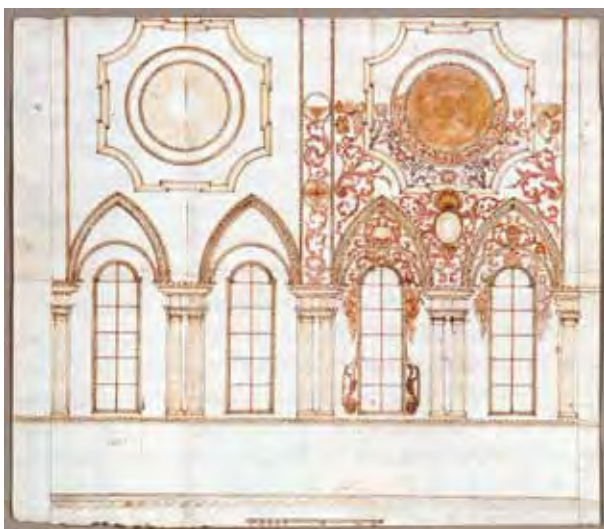


Abb. 3: Andechs, Lkr. Starnberg, Benediktinerkloster, Hl. Kapelle, Farbwurf für die Stuckierung und Brokatmalerei von Ambrosius Hörmannstorfer, 1756; basierend auf einem Grundriss mit eingearbeitetem Gewölbe (Bestand) von Johann Baptist Gunetzheiner, 1756; Bayerisches Hauptstaatsarchiv, PISlg. 20161, in: DISCHINGER, Zeichnungen 1988, Tafelband (nur S/W) S. 14, Nr. 44.

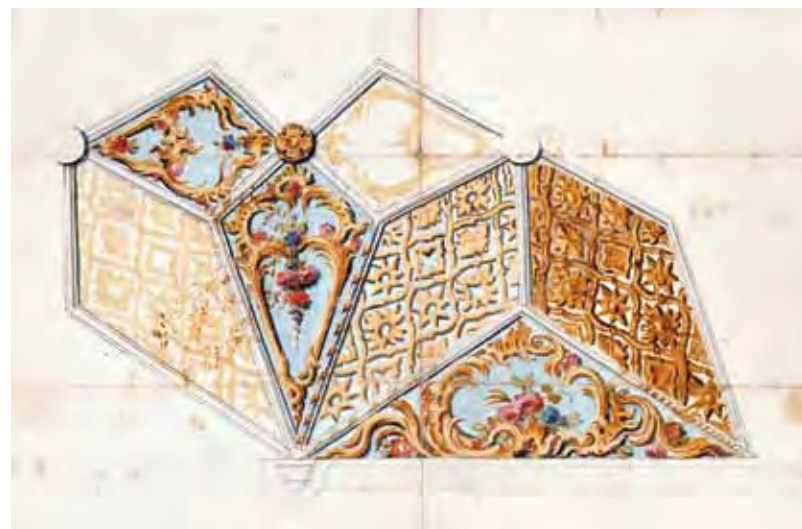




Abb. 4: Steinhausen, Lkr. Oberschwaben, Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau, 1728–1733, Dominikus (Baumeister; Stuck) und Johann Baptist Zimmermann (Deckenbilder), Gurtbogen, Detail, grünlich-graue Überfassung und Reste der bauzeitlichen Grünfärbung.

von Fassungen sowie auf verwendete Farbmittel. Immerhin deutet die Erwähnung eines „Modles“ für Vierzehnheiligen an – in anderen Fällen wird ebenfalls auf die Existenz eines „risses“ hingewiesen, dass für Stuckierungen mindestens mit zeichnerischer Vorbereitung gerechnet werden kann. Eine endgültige Entscheidung über die Valeurs, die Farbverteilung und farbliche Akzentuierung erfolgte wohl immer an der Baustelle. Der Farbwurf, so ein solcher existierte, kann nur als richtungsweisend fungiert haben. Keinesfalls mindern diese Umstände die Bedeutung der Farbfassung, im Gegenteil: Manchmal vielleicht auch spontan abgestimmt zwischen Bauherr, Architekt, Freskant, Stuckator und Staffierer fungiert die Fassungsfarbe abhängig von Umfang und Gewichtung als vermittelndes oder tragendes Element der farblichen Erscheinungsweise eines „Gesamtbildwerks“<sup>24</sup>. Im Rahmen von Restaurierungsprojekten sollten deshalb beliebige, sozusagen bildfremde Veränderungen vermieden und die Wiederherstellung entstehungszeitlicher Qualitäten keiner farblichen Willkür geopfert werden.

Trotz der in einem barocken Bauwerk unübersehbar sich ergänzenden Kategorien von Malerei, Bildhauerei, Stuckbildhauerei sowie ornamentaler Stuckatur und deren farbllichem Zusammenwirken wird noch immer „die farbige Fassung von Bauwerken hingegen als zu vernachlässi-

gende Größe behandelt“<sup>25</sup> obwohl die Architekturtheorie der Farbe eine den übrigen Bau- und Ausstattungsformen gleichwertige Rolle zuweist und „auch die Farbe in das barocke Regelsystem der Geziemenheit“<sup>26</sup> einbindet. Durch die Auswertung der Traktate des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts macht S. Hofer deutlich, dass Zierrat und – wenn auch als nachgeordnetes Kriterium – die dazugehörige Farb- und Materialwahl den hierarchischen Regeln unterworfenen Bedeutungsträger sind: „Ausschlaggebend für alle künstlerischen Erscheinungen bleibt nach wie vor das Kriterium der Geziemenheit, das selbstverständlich auch den Gebrauch der Baumaterialien und der Farbgebung auf die gesellschaftliche Einbindung verpflichtet.“<sup>27</sup> Resümierend wird festgehalten, „daß eine Unachtsamkeit bezüglich der Farbwahl nicht hinzunehmen ist; sie würde den Gesamtcharakter des Bauwerks völlig zerstören, der Intention der Architektursprache zuwiderlaufen und gegen alle Regeln der barocken Architekturästhetik verstoßen.“ Die Farbgebung gehöre zu den wesentlichen Gestaltungsprinzipien und ist genauestens auf die künstlerische Absicht berechnet. „Damit unterliegt sie den Forderungen der Geziemenheit in gleichem Maße wie alle anderen architektonischen Dispositionen.“<sup>28</sup> Schließlich würden auch die zweifelsohne vorhandenen Farbvorlieben einzelner Künstler sich innerhalb eines festumrissenen Architektursystems bewegen, wo sie eine wichtige Aufgabe erfüllen.<sup>29</sup>

Ohne dass darüber ein konkretes Forschungsergebnis existierte, lässt sich beispielsweise schon durch eine statistische

Abb. 5: Steinhausen, Lkr. Oberschwaben, Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau, 1728–1733, Dominikus (Baumeister; Stuck) und Johann Baptist Zimmermann (Deckenbilder), Kirchenschiff, Blick nach Westen, rekonstruktive Neufassung nach bauzeitlichem Befund mit dem typischen intensiven Grün in den Rücklagen der Gurtbögen.







Abb. 6: Wallfahrtskirche in der Wies, Lkr. Steingaden, Kirchenschiff, Umgang, restaurierter Zustand der Gurtbögen mit dem intensiven, teilweise originalen Grün der Rücklagen

Aneinanderreihung der von den Brüdern Zimmermann realisierten Bauten ein farblicher Kanon ausmachen, der sich besonders in der Akzentuierung bestimmter Architekturglieder durch ein klares farbintensives Grün vermittelt.<sup>30</sup> Zusammen mit dem „malachitfarbenen“ Grün – entweder aus den Mineralien Malachit, teilweise zusammen mit Azurit oder aus einem künstlich hergestellten Grünpigment gemischt – zählen kühle hellrote bzw. helle rötlich-gelbe Farbtöne zu den wichtigsten und nobelsten Farbakzenten der Raumfassungen der Zimmermanns<sup>31</sup> [Abb. 4, 5, 6]. Eine Gegenüberstellung bekannter Farbbefunde von Stuckaturen der Wessobrunner Feichtmayr-Üblher-Gruppe könnte zu der Auffassung verleiten, dass besonders mit Smalte gemischte hellblaue Stuckfassungen geschätzt wurden. Kaum eine in jüngerer Zeit bearbeitete Stuck-Fassung dieser Provenienz kommt ohne den (gesicherten) Smalte-Befund aus. Inwieweit hier eine Farb-Kongruenz von Inhalt und Form der Stuckmotive (Rocailles, „Muschelstoff“<sup>32</sup>) angenommen werden kann, lohnte sich zu ergründen [Abb. 7, 8, 9].

In Anbetracht derartiger Befunde stellt sich verständlicherweise gleichermaßen die Frage nach der ästhetischen Bedeutung wie nach der Ikonologie der Farbgebungen und ob die auf Stuck lediglich applizierte Farbe nicht auch als „Indikator von Stofflichkeit“<sup>33</sup> fungieren könnte oder Farbsynonyme für Material darstellt – ein bislang nur vereinzelt wahrgenommener Forschungsansatz.<sup>34</sup>

Führt man sich die Platzierung von Stuckmarmor- bzw. Scagliola-Platten in das ornamentale System der Stuckierung des Kreuzganges der Salemer Klosterkirche, Westflügel, vor Augen, scheint es nicht allzu abwegig, die andernorts im ornamentalen System an vergleichbarer Position aufgelegte Farbfassung den Marmorimitaten (oder Pietra dura-?) in Salem gleichzustellen. Joseph Anton Feuchtmayers Vertrag vom 24. November 1721 legte fest, die Stuckaturen „... mit dem glanz seiner new erlehreten Kunst...“ auszustatten.<sup>35</sup> Und bedenkt man die vergleichsweise zeitaufwendige und kostenintensive Herstellung polierten Stuckmarmors bzw. von Scagliola – freilich immer noch ungleich günstiger als Anschaffung, Transport und Verarbeitung edler Marmore und Steine – ist die sublimierende Farbabstraktion schmückenden Materials als künstlerisches Gestaltungsmittel eigentlich ein konsequenter Lösungsansatz.

Die vorangegangenen Ausführungen verstehen sich als Grundlage und Motivation für einen äußerst rücksichts- und verständnisvollen Umgang mit Stuckoberflächen und deren Farb- bzw. Metallfassung. Auch ohne weitreichende Erörterung der Befundunsicherung als Methode sei hier noch einmal verdeutlicht, dass eine Untersuchung und Dokumentation historischer Stuckfarbigkeiten nicht nur den bloßen Nachweis physischer Existenz schlechthin erbringen sollte, sondern gleichermaßen deren optische wie substantielle



Abb. 7: Sünching, Lkr. Regensburg, Schloss, von Francois Cuvilliers 1758–1762 umgebaut, Festsaal, Kaminrisalit, Ignaz Günther, Originalfassung ausgemischt mit Smalte und geringen Anteilen von Lapislazuli von Augustin Demel, Neufassung nach bauzeitlichem Befund, 1982



Abb. 8: Rott a. Inn, Lkr. Wasserburg, ehem. Benediktinerklosterkirche St. Marinus und Anianus, Johann Michael Fischer 1763 Langhaus, Neufassung nach bauzeitlichem Befund, 2002

Erfassung beinhalten muss, damit der häufig vielschichtige Fassungsaufbau in seiner chronologischen Relevanz sowie das Schema der Farbverteilung innerhalb des Dekorationssystems stimmig darstellbar werden.<sup>36</sup> Erfahrungsgemäß ist

diese Umsicht und präzise manuelle Bearbeitung erfordern die Untersuchung fehlerbehaftet und wird mit zunehmender Anzahl der historischen Fassungen komplexer und sozusagen störanfälliger. In der mangelhaften Vorbereitung und Strukturierung, insbesondere jedoch in der ungenauen und Einzelphänomene nicht beachtenden Durchführung dieser restauratorischen Untersuchungsarbeit sind eine Reihe von Fehlerquellen verborgen, die sich für eine denkmalpflegerische Konzeptfindung als nicht zielführend und für die kunsttechnologische Forschung als nicht genügend aussagekräftig oder gar irreführend herausstellen können.

Mit unzureichenden Informationen über die substantielle Beschaffenheit des Farbträgers Stuck und dessen Technik, gepaart mit manchmal illustren, dem subjektiven Sprachgebrauch entlehnten Farbbeschreibungen,<sup>37</sup> sind nicht in wünschenswertem Umfang zweckdienliche Vorstellungen über gestalterische Intentionen von ornamentalen wie figürlichen Stuckaturen zu entwickeln.<sup>38</sup> Davon betroffen sind zunächst auch unfarbige, auf Materialsichtigkeit konzipierte Stucke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, deren von der individuellen Bearbeitungsweise des Stuckators geprägte Oberflächen eben nicht durch eine Farbschicht, sondern ausschließlich von der Materialwirkung des Mörtelstucks und von den unmittelbar erkennbaren Werkspuren lebten. Einmal verloren, ist diese Synthese von Material und Verarbeitung selten reproduzierbar. Im Unterschied zu kalkreichen,



Abb. 9: Smalte, Aufnahme im Durchlichtmikroskop, (Vergrößerung 100x)

oft sogar geglätteten weißlich-hellen Wandflächen trocknete der sandversetzte Stuckmörtel teilweise etwas dunkler auf, was im Einzelfall nachweislich mit Hilfe dünner Kalklasuren ausgeglichen wurde.<sup>39</sup> Dahinter steht immer die Frage, ob die sehr helle Gesamtwirkung einheitlich, gleichsam monolithisch (z. B. wie weißer Marmor?) konzipiert war oder ob Stuckaturen und Architektur durch ein geringes Hell-Dunkel-Gefälle kontrastierend zueinander stehen sollten.<sup>40</sup>

Dazu sei vermerkt, dass die Interpretation sehr heller materialsichtiger Oberflächen oder Weißfassungen sich mitunter schwierig gestaltet, weil zwischen kalkreicher Oberfläche und Kalklasur oder zwischen der verschmutzten Eigenfarbe einer weißen bzw. weißlichen Kalkfassung und einer schwach pigmentierten hellgrauen Schicht manchmal auch Querschliffe und Analysen keine weiterführende Antwort geben können.<sup>41</sup> Streng genommen ist in dieser Kategorie





Abb. 10: Ottobeuren, Lkr. Memmingen, Benediktinerkloster, Deckenstück im Museumstrakt, Originalfassung



Abb. 11: Pommersfelden, Lkr. Bamberg, Schloss Weißenstein, Treppenhaus, während Restaurierung, rechte Seite Originalfassung, freigelegt und gereinigt

mit einer Vielzahl von Fehlentscheidungen zu rechnen, so dass jene in einer modernen Ausführung umgesetzten Interpretationen maximal als Näherungsversuch an die ursprünglichen Intentionen verstanden werden können.

Kompliziert und nicht wesentlich anders ist die Arbeit mit Farbfassungen, wenn diese nicht sichtbar alternd belassen, sondern aufgrund verschiedenster Überarbeitungen und verlustreicher Beschädigungen bis hin zu weitgehender Eliminierung nur noch ausgedünnt oder in der fragmentarischen Form weniger Farbinseln greifbar sind. Von wesentlicher Bedeutung, ja unumgänglich ist deshalb die substantielle Identifizierung der jeweiligen Farbmittel,<sup>42</sup> denn die Verbalisierung der Farbtöne allein reicht genau genommen nicht aus.<sup>43</sup> Da jedoch die eigentliche Aussage und Wirkung einer artifiziellen Farbschicht immer auch von der Auftragsweise und Schichtdicke abhängt sowie das additive Resultat von Pigment und Bindemittel auf einem bestimmten Farbgrund ist – hier formgebender Stuck sowie bestimmte Rücklagen und Grundflächen als Farbträger – dient nur eine Beschreibung aller am Zustandekommen der Farbwirkung beteiligten Faktoren dem übergreifenden Verständnis der komplexen Zusammenhänge [Abb. 10, 11].

Das gilt auch für metallische Applikationen wie Gold, Silber, Kupfer usw., weil die farbliche Beschaffenheit wie auch der Dunkelwert des Untergrundes durch die extrem dünnen Metallfolien hindurchwirken. Abgesehen von durchgefärbten Stuckaturen<sup>44</sup> ist Kalk wohl das meist verbreitete Bindemittel für farbige Stuckfassungen,<sup>45</sup> während temperaartig gebundene, meist „naturalistische“ Fassungen figürlicher Stuckdetails in der Minderzahl sind und dann eher im System „metallisierter“ Stuckaturen (Gold-, Silber-, Zwischgold-, Kupfer-, Messing-/Schlagmetall-Auflagen) als adäquate Akzente fungieren<sup>46</sup> [Abb. 12]. In diesem Zusammenhang sollte allerdings berücksichtigt werden, dass

die vielfältigen, immer anders erscheinenden Gold-Silber-Legierungen, einmal abgesehen von unterschiedlichen Farbnuancen reinen Goldes, die ursprüngliche Farbdefinition dieser Edelmetallapplikationen auf Stuck erschweren. Auch für Kupfer sind rötlichere und kühlere Varietäten auf dem Markt – vermutlich waren sie es in den hier angesprochenen Jahrhunderten auch schon.<sup>47</sup>

Vergleichbar sind die Probleme bei Schlagmetall (Messing, variierende Legierung aus Kupfer und Zinn<sup>48</sup>) und nicht zuletzt bei Zwischgold, dessen Aussehen weitgehend von der Schichtdicke der aufliegenden Goldschicht abhängt.<sup>49</sup> Die Erscheinungsweise von reinem Gold verändert sich nur mit der Alterung der goldtragenden Untergründe; doch das fast immer verwendete, mit Silber legierte Gold ist je nach Silberanteil von mehr oder weniger auffälligen Veränderungsprozessen geprägt. Sofern die originale Metallaufgabe im natürlich gealterten, also nicht überarbeiteten Zustand verfügbar ist, brächte selbst die genaueste Analyse keine absolute Sicherheit für die Festlegung der ursprünglichen Farbwirkung einer Metallaufgabe. Alle Metallaufgaben außer Gold verändern sich; sie bilden Metallsalze und gehen mehr oder minder schnell in einen mineralischen Zustand über, auch wenn sie durch Überfassungen beispielsweise mit Kalk oder mit Leimfarben geschützt scheinen. Das macht eine präzise Vorstellung vom originären Erscheinungsbild unedler Metallaufgaben nahezu unmöglich. Im Rahmen konservatorisch-restauratorischer Arbeit sollten Reparaturen und Retuschen folgerichtig den gegebenen Bestand berücksichtigen;<sup>50</sup> dagegen kann rekonstruktive Erneuerung letztlich kaum anders als nach dem Prinzip der Plausibilität vorgehen<sup>51</sup> [Abb. 13].

Doch zurück zur pigmentierten Farbschicht, deren substantielle Darstellung und Identifizierung sich nicht minder komplex gestalten kann und schließlich mehr als ande-



Abb. 12: Ottobeuren, Lkr. Memmingen, Benediktinerkloster, sog. Vogelzimmer, Ausschnitt, Vogel mit originaler Temperabemalung



Abb. 13: Ottobeuren, Lkr. Memmingen, Benediktinerkloster, Putto, ursprünglich mit Messing (sog. Schlagmetall) auf gelbem Unterlegton gefasst, weitgehende Verschwärzung der originalen Metallaufgabe, Fehlstellen gelb retuschiert

re Kategorien von individueller Wahrnehmung geprägt ist. Vor dem Hintergrund restauratorischer sowie konservierungswissenschaftlicher Überlegungen sind Laboranalysen unumgänglich und technologisch-kunstwissenschaftliche Beschreibungen sind ohne konkrete Definition der Materialien ebenso wenig vorstellbar. Die kritische Wahrnehmung muss auf „dem schmalen Grat zwischen Gesehenem und Gewußtem“ vor allem auf folgende strukturell, physikalisch und/oder chemisch unterscheidbare Merkmale reagieren:<sup>52</sup>

- Faktur und Farbe des Trägers, optisch identische Farbqualitäten verändern ihre Erscheinungsweise in Abhängigkeit vom Farbträger,
- Textur des Farbauftrags, Auftragsweise,
- Schichtdicken der Farbschichten,
- Morphologie der Farbmittel, Pigmentkorngrößen,
- Zusammensetzung der Farbmittel (z. B. bleiweißhaltig),
- Farbe und Art des Bindemittels, Bindemittelzusätze,
- Pigment und Bindemittel, Verhältnis zum Licht: Reflexion, Absorption,
- Patina,
- Verschmutzung,
- Reste von Übermalungen, Tünchen und Putzen,
- Verfärbungen durch Fremd-Bindemittelintrag,
- Veränderungen durch Lichteinfluß,
- Chemisch bedingte Farbveränderungen,
- Technischer Zustand des Gesamtbestandes an Fassungen und Schichten: Farbbindung, Kohäsion/Adhäsion.<sup>53</sup>

Während die technischen Parameter weitgehend objektiv und systematisch abgearbeitet werden können, unterliegt die subjektive Farbwahrnehmung sinnlichen und somit auch wahrnehmungspsychologisch beeinflussten Betrachtungsweisen.<sup>54</sup> Schon die intuitive Charakterisierung der Farbtemperaturen „kühl“ und „warm“ kann subjektiv unter-



Abb. 14: Ottobeuren, Lkr. Memmingen, Basilika St. Alexander und St. Theodor, Johann Michael Fischer 1766, Nepomuk-Kapelle, bauzeitlicher Farbbefund mit Smalte und grauen Farbrepaturen der 60er Jahre

schiedlich ausfallen und im weiteren Umgang mit Befunden zu Irritationen führen. Subjektive Urteile über Farben gelten deshalb immer als relativ. Sie sind gesteuert von Vorlieben und Abneigungen, auch folgt die Bewertung von Farbigkeit einem geschichtlich unterworfenen Wandel der Sehge-



wohnheiten.<sup>55</sup> Möglicherweise ist der ästhetische Interpretationsspielraum, den die winzigen, die kleineren aber auch die großflächigen Farbbefunde zulassen,<sup>56</sup> der eigentliche Grund für die Zurückhaltung und das teilweise begründete Misstrauen der Kunstwissenschaft gegenüber intuitiv vorgebrachten Farbbefunden.

Schon länger weiß man um die Farbe als unverzichtbarer Bestandteil nicht nur von Architektur schlechthin, sondern insbesondere von stuckierten Räumen. Das Problem lag vor Jahrzehnten vor allem in den fehlenden bzw. nicht immer Vertrauen erweckenden Befunden, deren „zuverlässige Erhebung“ B. Rupprecht 1978 programmatisch einforderte.<sup>57</sup> Längst ist die Untersuchungsmethodik systematisiert. In den letzten Jahren kam es sowohl auf der restauratorischen als auch auf der naturwissenschaftlichen Ebene zu einer Qualifikation der Befundunsicherung; die Zahl weitgehend gesicherter Fassungsbefunde von Stuckaturen ist beachtlich, was ansatzweise schon für Österreich oder für Graubünden zusammenfassende Wertungen zuließ.<sup>58</sup> Vielleicht auch aus diesem Grunde ist die Frage nach der Bedeutung von „Farbe am Bau“ im Allgemeinen und nach dem Sinngehalt von Farbfassungen in stuckierten Räumen im Besonderen prägnanter gestellt worden. Der vorliegende Beitrag will dieses Desiderat nicht aufarbeiten. Vielmehr sollte vor dem Hintergrund der Bedeutungsproblematik von Farbe noch einmal der Anspruch an eine erschöpfende Auseinandersetzung und Dokumentation der künstlerischen Farbphänomene in historischer Architektur formuliert werden. Die historische Entwicklung der Restaurierung und Denkmalpflege wird zeitgeschichtlich geprägt durch eine sich verändernde Wahrnehmung des Phänomens „Architektur und Farbe“, da die Kunstwerke, schreibt S. Roettgen, „losgelöst von den Bedingungen ihrer Entstehung, physisch immer der Gegenwart angehören.“ Damit seien sie von der Wahrnehmung derjenigen abhängig, denen sie anvertraut oder ausgesetzt sind.<sup>59</sup>

Vor dem Hintergrund des in jüngerer Zeit enorm erweiterten Spektrums kunsttechnischer Erkenntnisse sei exemplarisch auf einige Schwierigkeiten hingewiesen, sei aber auch auf Mittel und Wege aufmerksam gemacht, ästhetische und kunsttechnische Glaubwürdigkeit bei rekonstruktiven Neufassungen an Stuckaturen zu erlangen – wobei sich die „Neufassung“ heute nur als eine von mehreren instrumentalen Optionen verstehen kann, historischen Bestand zu konservieren und zu präsentieren.

Beispielsweise äußert sich Toni Roth 1934 in einer Abhandlung zur Restaurierung schwäbischer Barock- und Rokokokirchen über die großen Schwierigkeiten, die für den Konservator darin lägen, eine künstlerische Einheit zu gestalten: „Das Gebiet der Originaltönung birgt nämlich schwierige Probleme. Wir müssen Bedenken, daß wir mit unseren heutigen Konservierungsverfahren trotz größter Vorsicht die ursprüngliche pastellartige Frische eines Freskos, die Originalmarmorierung an einem Altar, oder die Originalstucktönung an einer Wand oder die köstliche Fassung einer Figur nicht mehr erreichen können. ..., so besteht die künstlerische Leistung nicht nur in sauberer und handwerklich guter Arbeit, sondern in harmonischer Einstimmung dieser Fehlstellen in das ganze...“<sup>60</sup>

Zur Innenrestaurierung der Klosterkirche Ottobeuren von Johann Michael Fischer (Fertigstellung 1764) führt Walter



Abb. 15: Sünching, Lkr. Regensburg, Schloss, von François Cuvilliers 1758–1762 umgebaut, Festsaal, Stuck nach Entwurf Francois Cuvilliers von F. X. Feichtmayr, Deckenbild Matthäus Günther, Stuckfassung nach bauzeitlichem Befund mit Smalte rekonstruiert, 1982



Abb. 16: Sünching, Lkr. Regensburg, Schloss, von François Cuvilliers 1758–1762 umgebaut, Festsaal, Stuckdetail mit alter Leimfarbenfassung (grau) und dem gelblich-grünen Zustand nach Abnahme der grauen Leimfarbe, bewirkte zunächst die irrtümlich (!) Interpretation der ursprünglichen Fassung als helles Grün; im Umfeld die Neufassung

Bertram aus: „Die denkmalpflegerische Inneninstandsetzung der Basilika (1962–64) mußte das Ziel haben, den noch vorhandenen originalen farbigen Zustand samt Oberflächenbehandlung voll zu erhalten, zu regenerieren und wieder zum Klingen zu bringen.... Bei der Regenerierung der Weißtünchungen wurde besonders darauf geachtet, daß sie nur, wo nötig, in retuschierender Weise mit dünner Kalkmilch übergangen wurden, um den lebendigen Charakter zu erhalten und den Zusammenhang mit den gealterten Stucktönungen, Stuckvergoldungen und Brokatmalereien zu

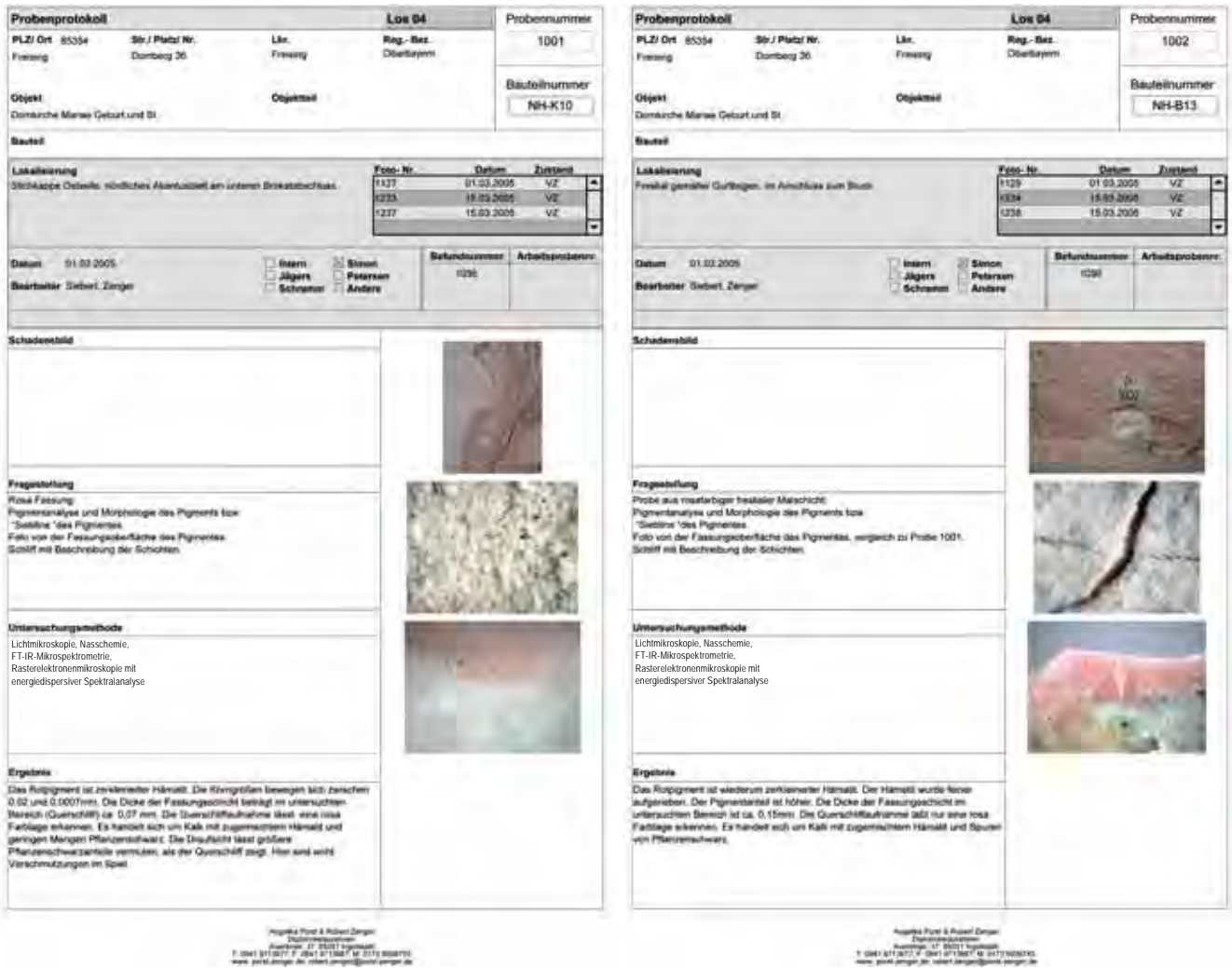


Abb. 17: Freising, Lkr. München, Dom St. Maria und St. Korbinian, Cosmas Damian und Egid Quirin Asam 1724, Befundsicherung am gemalten „stucco finto“ sowie an der Stuckfassung; Befundprotokolle.

wahren. ... Nach dem Entstauben und Reinigen des Stuckes wurden die angegriffenen Lasuren sorgfältig in Kalkfarben eingestimmt.<sup>61</sup> Der ornamentale Stuck ist fast durchweg in einem Grau getönt, das sehr bewußt oben in den Weiten der Gewölbezone ins Helle, in den unteren Partien, z. B. an Kapitellen, Apostelkreuzen und dergleichen in ein dunkleres Graublau getrieben ist. ... Dieses beherrschende, mannigfach variierte Grau sitzt komplementär kühl auf den warmstichigen Weißflächen. ... Alle Überholungen der Fassungen am Stuck erfolgten in Kalktechnik, nur in besonderen Fällen wurde Kaseinfarbe angewendet.<sup>62</sup>

Gegenüber diesen bemerkenswerten Äußerungen sieht der konkrete Befund jedoch anders aus: Die ursprüngliche Farbfassung der Stuckaturen von Johann Michael II Feichtmayr (1760) war keine „Grautönung“, sondern ein mit Smalte gemischter hellblauer Farbton, der hier einmal mehr die Bedeutung dieses Farbmittels für die gesamtbildhafte Ästhetik von Rokokoräumen sowie die Präferenz dieses Materials für eine Gruppe der Wessobrunner Stuckatoren dokumentiert. Eine aus Gründen statischer Ertüchtigung aktuell vorgenommene Teileinrüstung der Klosterkirche ermöglichte die Verifizierung dieser Befunde.<sup>63</sup> Demnach ist das „dunklere Graublau der unteren Partien“ ebenfalls mit Smalte, im Vergleich

zum deutlich helleren Blau der oberen Zone in Gewölbenähe aber offensichtlich kompakter ausgemischt.

Die beabsichtigte stufenweise Aufhellung der Stuckfassung zum Gewölbe hin war bereits in den sechziger Jahren wahrgenommen worden. Allerdings lässt sich nicht übersehen, dass die eigentliche Farbqualität und deren Bedeutung unerkannt sowie der farbperspektivische Effekt einer mit zunehmender Höhe aufgehellten Stuckfassung unerklärt blieb. In diesem Umstand liegt möglicherweise begründet, dass die Reparatur, die Einstimmung der Fehlstellen nach gründlicher Reinigung der originalen hellblauen Smaltfassung mit grauer Kalklasur erfolgte [Abb. 14]. Staub und starke Verschmutzung der bauzeitlichen Fassungs Oberfläche haben die Konkretisierung der originalen Qualität mutmaßlich behindert, so dass – wie in anderen Fällen auch (z. B. Freising, Dom) – der einstimmenden Kalkfarbe die Wahrnehmung des gealterten Zustands zugrunde lag. Realisiert wurde also kein durch Analysen bestätigtes Konzept, das die künstlerischen Intentionen der Entstehungszeit mit berücksichtigte. Ob hier eine bewusste, vom Original differenzierte „Neutral-Retusche“ angenommen werden darf, bleibt fraglich.

Bemerkenswerterweise bezieht sich U. Spindler-Niros auf einen vermutlich von ihr wahrgenommenen oder der Be-





Abb. 18: Freising, Dom St. Maria und St. Korbinian, Querschliff der bauzeitlichen hellroten Stuckfassung



Abb. 19: Freising, Dom St. Maria und St. Korbinian, Pigmentverteilung des Hämatits in der Kalkmatrix (Vergr. 50x)

schreibung W. Bertrams entnommenen Zustand, wenn sie noch 1981 schreibt: „Auch in Ottobeuren ist der Helligkeitsunterschied von Grau und Gold keine optische Täuschung, hervorgerufen durch die Lichtführung, sondern bewußte Steigerung einer natürlich erfolgenden Erscheinung.“<sup>64</sup> Unkritisch wird auch die Stuckfassung in der ehem. Klosterkirche Rott am Inn interpretiert: „... ist die farbige Fassung des Stucks in der späteren Zeit des 18. Jahrhunderts wie hier in Ottobeuren und ja auch in Rott vergleichsweise hart und dunkel von der Wand abgesetzt.“<sup>65</sup> Die Smaltebefunde der Stuckfassung im Rahmen der letzten Restaurierung des Kirchenraumes der ehem. Klosterkirche in Rott am Inn verweisen auf eine völlig andere Intention – C. Baur spricht in diesem Zusammenhang von der Verwendung „lichthaften Materials“.<sup>66</sup> Ein Vergleich mit Ottobeuren, Vierzehnheiligen und nicht zuletzt mit den Stuckaturen des Festsaals in Schloss Sünching liegt auf der Hand [Abb. 15, 16]. R. Schmid stellt zu Sünching fest: „Cuvilliés hat hier den gesamten Stuck, alle Figuren, Ornamente und Profile in Smalte fassen lassen. Damit wird die von ihm in der Wandgestaltung vorgegebene Affinität zum Licht aufs Äußerste gesteigert. Es gibt kaum Schatten, kaum gerichtetes Licht, nur Helligkeit. Wenn Farbigkeit an Stofflichkeit, an die Dinge gebunden ist, wie oben erläutert, dann lässt eine helle, zarte Farbigkeit, das kühle, glitzernde Blau, die Dinge leicht, schwerelos, zerbrechlich, dünn, hier fast kulissenartig erscheinen. Schließlich war für dieses Erscheinungsbild eine Kalkfassung unerlässlich.“<sup>67</sup> Nur in der Bindung mit Kalk erreicht Smalte diese wirkungsvolle Transparenz und farbiges Licht reflektierende Eigenschaft.<sup>68</sup> Die in Sünching, später in Vierzehnheiligen gemachten Erfahrungen konnten in den letzten Jahrzehnten als Grundsatz auf vergleichbare Projekte übertragen werden. Zweifellos sichert nur der Einsatz von Kalk und die Verwendung von Pigmenten, die den nachgewiesenen historischen Farbmitteln weitgehend entsprechen, eine authentische, oder besser: plausible, den ästhetischen Intentionen gemäße Farbwirkung. Damit ist für die Erscheinungsweise des Gesamtbildwerks zugleich ein hoher Integrationsgrad der modernen Ergänzungen erreichbar. Anwendung und Bestätigung fand dieses Prinzip beispielsweise auch im Zusammenhang der 2006 weitge-

hend abgeschlossenen Innenrestaurierung des Freisinger Doms. Cosmas Damian und Ägid Quirin Asam gestalteten zwischen 1723 und 1724 die gesamte Raumschale der Kirche neu. Ein kühles, wenig blautichiges Hellrot wurde zum bestimmenden Farbton der plastischen Stuckdekoration, der unter Berücksichtigung der verschiedenen „Bildebenen farblich mit dem „stucco finto“ der Gewölbeausmalung korrespondiert.<sup>69</sup> Die im Rahmen der Befundsicherung analysierte Pigmentierung der Stuckfassung ließ sich eindeutig als zu Pigment aufbereitetes Hämatit darstellen [Abb. 17, 18, 19]. Allein die sorgfältige Umsetzung der vom Original vorgegebenen substantiellen und strukturellen Kriterien sicherte letztendlich den Gesamtzusammenhang, vor allem aber im Kontext der fiktiven Stuckmalerei ein nachvollziehbares und in hohem Maße integratives Ergebnis in diesem Gesamtkunstwerk der Asam-Brüder.<sup>70</sup>

Schwerpunkt dieser Ausführungen ist also weniger der wiederholte Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Architektur und Farbe, zwischen Stuckdekoration und deren Farbfassung als solcher, sondern vielmehr die Formulierung des berechtigten Anspruchs auf systematische Forschung und insbesondere auf die dem Kunstwerk gemäße Stimmigkeit der Valeurs. So ist im künstlerischen Entstehungsprozeß jedes Bauwerks die Farbgebung kein Zufall, sondern inhärenter Bestandteil seiner Aussage und Wahrnehmbarkeit.

## Literatur

- Edoardo AGOSTONI (a cura di), Decorazioni a stucco tra Ticino, Campione d'Italia e Valle d'Intevi: storia, arte e conservazione, Progetto Interreg IIIA Lugano-Como 2006, Lugano Milano 2009.
- Rudolf ARNHEIM, Anwendungen gestalttheoretischer Prinzipien auf die Kunst, in: Suitbert ERTEL/Lilliy KEMMLER/Michael STADLER (Hrsg.), Gestalttheorie in der modernen Psychologie, Wolfgang Metzger zum 75. Geburtstag, Darmstadt 1975, S. 278–284.
- Rudolf ARNHEIM, Neue Beiträge, Teil II, Die zwei Gesichter des Geistes: Intuition und Intellekt, Köln 1991, S. 29–51.

- Hermann BAUER, Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs (Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 4), Berlin 1962.
- Christian BAUR, Zur Restaurierung der ehemaligen Benediktinerabteikirche in Rott am Inn, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, 56/57 (2002/2003), München 2006, S. 97–112.
- Walter BERTRAM, 22. Bericht des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege 1963, München 1964, S. 24–39.
- Günter BANDMANN, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städeljahrbuch, NF., 2 (1969).
- Christina DANTI, Mauro MATTEINI, Arcangelo MOLES, Donatello at close range: an initial view of the restoration of the stuccoes in the Old Sacristy, S. Lorenzo, Firenze, in: The Burlington Magazine, 129. Jg., Nr. 1 008 (1987), S. 1–52.
- Paul DECKER, Fürstlicher Baumeister oder: Architectura Civilis..., 1. Teil, Augsburg 1711. Dagmar DIETRICH, Kirchengestaltungen am Ende des 18. Jahrhunderts, Oberschönenfeld – Pfaffenhäuser – Ingstetten, in: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel, hrsg. von Andreas TACKE, München/Berlin 1998, S. 175–190.
- Gabriele DISCHINGER, Johann und Joseph Schmuzer – zwei Wessobrunner Barockbaumeister, Sigmaringen 1977.
- Gabriele DISCHINGER (Bearb.), Zeichnungen zu kirchlichen Bauten bis 1803 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, Textband und Tafelband, (Architekturzeichnungen in den Staatlichen Archiven Bayerns, 1), Wiesbaden 1988.
- Franz DAMBECK, Die Farbigeit des Graubündner Stucks im östlichen Bayern, in: Ostbayerische Grenzmarken, Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde, hrsg. von Josef OSWALD, 11 (1969), S. 150–155.
- Oskar EMMENEGGER, Roland BÖHMER, Architekturpolychromie und Stuckfarbigkeit in der Schweiz, in: Michael KÜHLENTHAL (Hrsg.), Graubündner Baumeister und Stukkateure, Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, 1997, S. 75–110.
- Peter ERNI (Hrsg.), Neues Licht auf Fischen. Die Restaurierung der Klosterkirche 2000–2008, in: Denkmalpflege in Thurgau, 10 (2008).
- Bernd EULER-ROLLE, Die Freilegung der Raumbfassung von 1874 in der barocken Stiftskirche von Lambach. Zur Geschichte und Gegenwart der Denkmalpflege, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLV (1991), Heft 1/2, S. 78–87.
- Bernd EULER-ROLLE, Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche Melk, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 43, Heft 1 (1989), S. 25–48.
- Bernd EULER-ROLLE, Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis, in: Barock. Regional – International, hrsg. von Götz POCHAT und Brigitte WAGNER, (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), Graz 1993, S. 365–374.
- Bernd EULER-ROLLE, Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege, in: Jürgen Pursche (Hrsg.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees L), Berlin 2010, S. 44–53.
- Rupert FEUCHTMÜLLER, Die Farbe in Räumen des österreichischen Spätbarock, in: Von Farbe und Farbe. Albert Knöpfl zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 247–250 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege der ETH Zürich, Bd. 4).
- Harald Gieß, Die Restaurierung der Stiftsbasilika „Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle“. Eine Maßnahme im Spannungsfeld zwischen historischer Substanz und barocker Raumästhetik, in: Die Alte Kapelle in Regensburg, Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 114, München 2001, S. 17–30.
- Ricardo GIOVANOLI, Bruno MÜHLETHALER, Investigation of discoloured Smalt, in: Studies in Conservation, 15 (1970), S. 17–44.
- Georg HABERMEHL, Schloß Heidecksburg in Rudolstadt – die Promemoriae Gottfried Heinrich Krohnes als baukundliche Quelle zur Raumentstehung des Westflügels, in: Raumkunst in Burg und Schloß. Zeugnis und Gesamtkunstwerk, Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, 8 (2004), S. 60–71.
- Georg HAGER, Restaurierung barocker Kirchengestaltungen (Sonderabdruck aus dem stenographischen Bericht des Dreizehnten Tages für Denkmalpflege in Augsburg 1917, Berichterstatter: Generalkonservator Dr. Hager – München), Karlsruhe 1917, S. 3–28.
- Anton HAJOS, Einführung in die Wahrnehmungspsychologie, Darmstadt 1991.
- Ivo HAMMER, Sinn und Methodik restauratorischer Befundsicherung. Zur Untersuchung und Dokumentation von Wandmalerei und Architekturoberfläche, in: Restauratorenblätter, Bd. 9, Wien 1987/88, S. 34–58.
- Ivo HAMMER, Befundsicherung, Fortbildungsmodul, Autoren: Ivo HAMMER und Ursula SCHÄDLER-SAUB, hrsg. v. Hornemann-Institut u. HAWK Hildesheim/Holzwinden/Göttingen, Hildesheim 2000.
- Sigrid HOFER, Zur Stuckdekoration in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Aspekte ihrer Abhängigkeit vom soziokulturellen Kontext; eine Untersuchung ausgewählter Räume der Klosteranlage von Ottobeuren, in: Das Münster, 37 (1984), S. 247–248.
- Sigrid HOFER, Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert, München 1987.
- Sigrid HOFER, Zur Stuckausstattung der Schlösser Augustusburg und Falkenlust in Brühl. Der „Zierrath“ in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, in: Himmel, Ruhm und Herrlichkeit, Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, hrsg. v. Hans M. SCHMIDT, Köln 1989, S. 127–142.
- Sigrid HOFER, Zur Ikonologie der Farbigeit in der barocken Bau- und Raumbausstattung. Anspruch und Theorie gemäß der Architekturästhetik, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Forschungen und Berichte, 44 (1990), München 1995, S. 98–106.
- Joachim HOTZ, Das „Skizzenbuch Balthasar Neumanns“, Studien zur Arbeitsweise des Würzburger Meisters und zur Dekorationskunst im 18. Jahrhundert, Teil 1 und 2, Wiesbaden 1981.
- Achim HUBEL, Denkmalpflege zwischen Restaurieren und Rekonstruieren, in: Zeitschrift für Konservierung und Kunsttechnologie, 7 (1993), Heft 1, S. 134–154.
- Max IMDAHL, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987.
- Wolfgang JAHN, Stukkaturen des Rokoko, Sigmaringen 1990.
- Dörthe JAKOBS, Zur Präsentation fragmentarisch überlieferter Wandmalereien und Raumbausfassungen, in: Ursula SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Die Kunst der Restaurierung, Entwicklungen der Restaurierungsästhetik in Europa (Icomos Hefte des Deutschen Nationalkomitees XL), München 2005, S. 141–159.
- Kathrin JANIS, Das Cuvilliés-Theater der Münchener Residenz – Konservierung und Restaurierung des Zuschauerraumes, in: Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica, Atti die Seminari di München/Hildesheim/Valencia/Lisboa/London/Wars-



- zawa/Bruxelles/Paris, a cura di Giuseppe Basile, Roma 2008, S. 51–55.
- Norbert JOCHER, Matthäus Günther und seine Stukkatoren: Zur Beziehung Ornament und Bild, in: Matthäus Günther 1705–1788, München 1988, S. 159–180.
- Norbert JOCHER, Johann Georg Üblher, Kempten 1988.
- Jürgen JULIER, Andreas Dittmanns Innenräume im Kloster Amorbach, in: Die Abtei Amorbach im Odenwald, Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Klosters und seines Herrschaftsgebietes, Sigmaringen 1984, S. 347–381.
- K. Georg Peter KARN, „Aschgraue wasserfarb“ und „Englisch rodt öhl stein farb“. Zur Farbigkeit barocker Fassaden in Mainz nach historischen Quellen, in: Baudenkmäler in Rheinland Pfalz; 58 (2004), S. 21–26.
- Johann KETTNER, Die Wallfahrtskirche zur Heiligen Dreifaltigkeit zu Gößweinstein. Das Baugeschehen nach den Schriftquellen, Diss., Bonn 1991.
- Sabine KLINKERT, Kirchliche Innenräume in Deutschland und die Prinzipien ihrer Ausstattung von 1770 bis 1850, München 1986.
- Ullrich KNAPP, Joseph Anton Feuchtmayer 1696–1770, Konstanz 1996.
- Albert KNOEPFLI, Bekenntnis zur Farbe. Die Restauration der Fischinger Klosterkirche (Separatabdruck aus der Neuen Zürcher Zeitung vom 26. Juni 1958).
- Albert KNOEPFLI, Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst, in: Festschrift Hans Burkard, Restauration und Renovation im Kirchenbau, St. Gallen 1965, S. 37–83.
- Albert KNOEPFLI, Die Kathedrale von St. Gallen und ihre Innenrestauration, in: „Montfort“, Heft 2 (1966), S. 156–185.
- Albert KNOEPFLI, Farbillusionistische Werkstoffe, Von der nach- und umgebildeten Wirklichkeit zur illusionären Farbschöpfung, in: palette, Heft 34 (1970), S. 7–52.
- Albert KNOEPFLI, Verallgemeinerung technologischer Untersuchungen besonders an gefasstem Stuck, in: Festschrift Walter Drack, Stäfa 1977, S. 268–284.
- Albert KNOEPFLI, Hans Peter MATHIS, Zur Restaurierung der Fresken, Stukkaturen, Gestühle und Altäre in der ehemaligen Kartäuserkirche Ittingen, in: Diversarum Artium Studia, Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag, hrsg. von Helmut ENGELHART und Gerda KEMPTER, Wiesbaden 1982, S. 213–234.
- Albert KNOEPFLI, Um die Restaurierung der Klosterkirche Einsiedeln; das Innere von Unterem Chor, Schiff und Oktogon, in: Erinnerungen an LB, Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Linus Birchler 1893–1967 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich Bd. 13.1), Zürich 1993, S. 29–48.
- Friedrich KOBLER und Manfred KOLLER, Farbigkeit der Architektur, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII, Sp. 274–427.
- Manfred KOLLER, Stuck und Stuckfassung: Zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung. In: Maltechnik restauro, 3 (1979), S. 157–180.
- Manfred KOLLER, Zur Typologie und Entwicklungsgeschichte der Farbe in der Stukkatur des 16. bis 18. Jahrhunderts am Beispiel Österreichs. In: Von Farbe und Farbe. Albert Knöpfler zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 89–100 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege der ETH Zürich, Bd. 4).
- Manfred KOLLER, Untersuchungsergebnisse zur Innenausstattung der Stiftskirche Stams, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXXVIII (1984), S. 142–155.
- Manfred KOLLER, Hubert PASCHINGER, Helmut RICHARD, Historische Stuckarbeiten in Österreich: Technik, Färbelung, Erhaltungsmaßnahmen, in: Restauratorenblätter Bd. 9, Wien 1987/88, S. 162–171.
- Manfred KOLLER, Die Farbstuckdecken Erzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, in: Restauratorenblätter Bd. 9, Wien 1987/88, S. 183–185.
- Manfred KOLLER, Die Stucktechniken in Renaissance und Frühbarock, in: Bernd EULER-ROLLE, Georg HEILIGENSETZER, Manfred KOLLER, Schloß Weinberg im Landes ob der Enns, Linz 1991, S. 121–143 (Messerschmitt-Stiftung. Berichte zur Denkmalpflege VI).
- Manfred KOLLER, Zur Stucktechnik von Graubündner Meistern in Österreich, in: M. KÜHLENTHAL (Hrsg.), Graubündner Stukkateure in Europa, Locarno 1997, S. 363–370.
- Manfred KOLLER, Die neuen Techniken in der Kunst Salzburgs um 1600, in: Barockberichte 5/6, Salzburg 1992, S. 197–203.
- Manfred KOLLER, „Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ in der Architektur und Skulptur von 13.–19. Jahrhundert, Teil 1 und 2, in: RESTAURO, 109 (2003), Nr. 1, S. 32–38, Nr. 2, S. 123–129.
- Michael KÜHLENTHAL, Stuckausstattung, Deckengemälde und Raumfassungen der ehem. Stiftskirche St. Lorenz in Kempten, in: Die Restaurierung der Basilika St. Lorenz in Kempten (Arbeitsheft 72 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1994, S. 61–85.
- Thomas KUPFERSCHMIED, Stucco finto oder der Maler als „Stukktor“. Der fingierte Stuck von Egid Schor bis zu Januarius Zick, Frankfurt am Main 1995.
- Sixtus LAMPL, Dominikus Zimmermann, München/Zürich 1987
- Kerstin LIEBSTÜCKEL, Metallaufgaben auf Stuck am Beispiel der Sommerabtei im Kloster Ottobeuren, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Institut für Technologie der Malerei, Studiengang Konservierung und Restaurierung von Wandmalerei Architekturoberfläche und Steinpolychromie, Stuttgart 2007.
- Veit LOERS, Rokokoplastik und Dekorationssysteme: Aspekte der süddeutschen Kunst und das ästhetische Bewußtsein im 18. Jahrhundert, München 1976.
- Bruno MÜHLETHALER, Gedanken zur Untersuchung und Wiederverwendung alter Pigmente, in: Von Farbe und Farbe. Albert Knöpfler zum 70. Geburtstag, Zürich 1979, S. 85–87 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege der ETH Zürich, Bd. 4).
- Michael PETZET, Kopie, Rekonstruktion und Wiederaufbau, in: Denkmalpflege Informationen (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege), Ausgabe A Nr. 64 / 30. Mai 1988.
- Michael PETZET, Gert T. MADER, Praktische Denkmalpflege, Stuttgart/Berlin/Köln 1993.
- Heinrich PIENING, Mobile UV-VIS-Absorptionsspektroskopie, Einsatzmöglichkeiten zur zerstörungsfreien Materialanalytik in der Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut, Diss., Dresden 2007.
- Helmuth PLESSNER, Anthropologie der Sinne, Gesammelte Schriften III, hrsg. von Günter DUX, Odo MARQUARD, Elisabeth STRÖCKER, Frankfurt 2003.
- Dietmar Jürgen PONERT, Zur Entwurfstätigkeit der Bildhauer-Werkstatt des Joseph Anton Feuchtmayer, in: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik (Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Juni 1985), München 1986, S. 193–214.

- Jürgen PURSCHE, Ursula SCHÄDLER-SAUB, Der Kaisersaal in der ehem. Zisterzienserabtei Kaisheim (Lkr. Donau-Ries), in: Denkmalpflege in Bayern, 75 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Arbeitsheft 18 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1983, S. 230–239.
- Jürgen PURSCHE, Historische Putze – Befunde in Bayern. Zu ihrer Typologie, Technologie, Konservierung und Dokumentation, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2 (1988), Heft 1, S. 7–52.
- Jürgen PURSCHE, Zur Rekonstruktion der Raumfassung des 18. Jahrhunderts, in: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnhilgen (Arbeitsheft 49/1 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1990, S. 217–241.
- Jürgen PURSCHE, Zur Genese der Raumfarbigkeit, in: Die Wies. Geschichte und Restaurierung (Arbeitsheft 55 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1992, S. 191–195.
- Jürgen PURSCHE, Das Befundprotokoll. Befunderhebung und Dokumentation, in: Denkmalpflege Informationen, Ausg. A Nr. 75/21, August 1992.
- Jürgen PURSCHE, Erkenntnisse zur Farbgestaltung barocker Platzarchitektur, in: Michael KÜHLENTHAL (Hrsg.), Graubündner Baumeister und Stukkateure, Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, Locarno 1997, S. 293–308.
- Jürgen PURSCHE, Edelmetall, Buntmetall – Altmetall? Die Restaurierungsproblematik metallischer Fassungen auf Stuck, in: Ursula SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XL), München 2005, S. 187–199.
- Jürgen PURSCHE, Restaurierung historischer Vergoldungen auf Stuck, in: Heidelinde FELL, Heimo KAINDL, Erika THÜMMEL (Hrsg.), Vom Anschließen und Durchreiben. Die neuen Leiden des alten Goldes, Graz 2009, S. 30–41.
- Jürgen PURSCHE, Uli WALTER, Denkmalpflegerische Überlegungen zur Restaurierung und Neugestaltung des Innenraums von St. Michael in Berg am Laim, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München, XXIV (2008), S. 60–65.
- Thomas RAFF, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994.
- Helmut F. REICHWALD, Grundlagen wissenschaftlicher Konservierungs- und Restaurierungskonzepte – Hinweise für die Praxis, in: Erfassen und Dokumentieren im Denkmalschutz, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz 16, Stuttgart 1982, S. 17 ff.
- Helmut F. REICHWALD, Über Sinn und Unsinn restauratorischer Untersuchungen. Zur Befunderhebung als Teil einer Konzeption, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jg. 1, Heft 1, 1987, S. 25 ff.
- Barbara RINN, Stuck im Rheinland, in: Historische Ausstattung, Bericht über die Tagung des Arbeitskreises für Hausforschung e.V. in Ravensburg vom 16.–20. September 1999, hrsg. im Auftrag des Arbeitskreises für Hausforschung e.V. von G. Ulrich GROSSMANN, (Jahrbuch für Hausforschung, 50 [2004]) Marburg 2004, S. 473–485.
- Steffi ROETTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien 1400–1470, Bd. I, München 1996.
- Hans ROHRMANN, Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts: die Künstler und Handwerker unter besonderer Berücksichtigung der Familie Schmuzer, München 1999.
- Toni ROTH, B. Einzelabhandlungen, 1. Restaurierung von schwäbischen Barock- und Rokokokirchen, in: Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1933/34, S. 8–13.
- Bernhard RUPPRECHT, Die bayerische Rokoko-Kirche, Kallmünz 1959.
- Bernhard RUPPRECHT, Architektur und Farbe, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 36 (1978), Heft 1/2, S. 2–6.
- Hildegard SAHLER, Leuchtendes Rokoko: Restaurierung der katholischen Pfarrkirche St. Ulrich in Seeg abgeschlossen, in: Restauro: Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger, Jg. 114, Oktober/November 2008, S. 460–465.
- Ulrich SCHIESSL, Rokokofassung und Materialillusion, Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko, Mittenwald 1979.
- Ulrich SCHIESSL, Die Bestätigung kunsttechnischer Quellen durch technologische Untersuchungsbefunde, in: Maltechnik Restauro, 86 (1980), S. 9–21.
- Ulrich SCHIESSL, Materielle Befundsicherung an Skulptur und Malerei, in: Hans BELTING (Hrsg.), Kunstgeschichte: eine Einführung, Berlin 1986, S. 63–93.
- Hartwig SCHMIDT, „Im neuen Glanz erstrahlend“. Anspruch und Wirklichkeit des Umgangs mit den Baudenkmalern heute, in: Das Bauzentrum 47 (1999), Heft 11, S. 4–12.
- H. Rainer SCHMID, Licht und Farbe in sakralen Innenräumen des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, unter besonderer Berücksichtigung Ottobeurens, in: Von Farbe und Farbe, Albert Knöpfler zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 251–255.
- H. Rainer SCHMID, Die Wies und Schloß Sünching – Zum Verhältnis von Denkmalpflege und Kunstgeschichte, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, 54/55 (2000/2001), München/Berlin 2001, S. 49–55.
- H. Rainer SCHMID, Die Restaurierung des Freisinger Doms, in: Das Münster, Sonderheft 09, 62 (2009), S. 368–383.
- H. Rainer SCHMID, Stuckfassungen in Süddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Farbe und Bedeutung, in: Jürgen Pursche (Hrsg.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts (Hefte des Deutschen Nationalkomitees L), Berlin 2010, S. 39–43.
- Michael Andreas SCHMID, Moderner Barock und Stilimitatoren. Sakraler Neubarock und denkmalpflegerische Rebarockisierungen in der Diözese Augsburg, München 2007.
- Christoph SCHWARZKOPF, „Dadurch macht nunmehr das Ganz einen wohlthuenden, harmonischen Eindruck“. Viele Fragen und einige Antworten nach der jüngsten Restaurierung der Hildburghäuser Stadtkirche, in: Jahrbuch des Hennebergisch-Fränkischen Geschichtsvereins, 10 (1995), S. 113–136.
- Melissa SPECKHARDT, „Pinxit et monochromata ex albo“ Weiß gefaßte Skulpturen und Ausstattungsstücke des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland. Quellenforschung, Technologie der Fassungen, künstlerische Phänomene und denkmalpflegerische Probleme, Diss., Bamberg 2009.
- Ursula SPINDLER-NIROS, Farbigkeit in bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1981.
- Robert STALLA, Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur, in: Matthäus Günther 1705–1788, München 1988, S. 128–158.
- Wolfgang STOPFEL, Rezension zu „Sigrid Hofer, Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert, München 1987“, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg, 18 (1989), Heft 2, S. 119.



- Ernst STRAUSS, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, München 1983.
- Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen, Leipzig 1788 (Faksimile-Neudruck der Ausgabe Leipzig 1788. Mit einer Einführung von Hanno-Walter KRUFT, Nördlingen 1986).
- Peter VIERL, Putz und Stuck – Herstellen und Restaurieren, München 1984.
- Bernd VOLLMAR, Sehgewohnheiten – Anmerkungen zu Fassadenbefunden, in: Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 457–467.
- Antje VOLLMER, Dominikus Zimmermann am Bodensee – Der Stuckzyklus in Schloß Maurach, in: Beiträge zur Heimatforschung, Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag (Arbeitsheft 54 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 1991, S. 164–170.
- Eva Christina VOLLMER, Laurentius KOCH OSB, Francesco Marazzi – „Churbayerischer Stuckador“ des Spätbarock aus dem Tessin, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst e.V., XII (1982), S. 32–79.
- Stephan WAETZOLDT, Alfred A. SCHMID, Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen. Mit Beiträgen von Erich Steingräber und Michael Petzet (Symposion in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, Schloß Nymphenburg am 4./5. April 1979).
- Markus WEIS, Schaetzlerpalais Augsburg, Restaurierung eines Rokoko-Juwels: Festsaal mit originalen Farbfassungen und Vergoldungen des 18. Jahrhunderts, in: Denkmalpflege Informationen, Nr. 134, 2006, S. 18–20.
- Thomas WILL, Die Autorität der Sache. Zur Wahrheit und Echtheit von Denkmalen, in: Zeitschichten der Denkmalpflege, hrsg. von Ingrid SCHEURMANN und Hans-Rudolf MEIER für die Deutsche Stiftung Denkmalschutz und die Technische Universität Dresden, S. 82–93.
- Dethard von WINTERFELD, Gegenstandsicherung an Architektur, in: Hans BELTING (Hrsg.), Kunstgeschichte: eine Einführung, Berlin 2003, S. 95–124.
- Wolfgang WOLTERS, Historische Innenräume: Restaurieren? Inszenieren? Konservieren?, in: Kunstchronik, 50 (1997), S. 672–678.
- Arnoldo ZENDRALLI, I maestri grigioni. Architetti e costruttori, scultori, stuccatori e pittori dal 16° al 18° sec., Poschiavo 1958.
- Richard ZÜRCHER, Die Bedeutung der Farbe im Raumbild des spätbarocken Sakralraumes, in: Von Farbe und Farbe, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1979, S. 257–265.
- <sup>3</sup> Auf Bayern bezogen z. B. die Stuckfassung des Festsaaus von Schloß Schönach, der Wieskirche (1749–54), teilweise der ehem. Benediktinerklosterkirche Dießen, von Hl. Kreuz Landsberg/Lech oder des Festsaaus im Schaetzlerpalais in Augsburg oder die Abtskapelle St. Nikolaus im ehemaligen Kloster Seon.
- <sup>4</sup> EULER-ROLLE, Farbe, 2010; EULER-ROLLE, Raumfassung, 1991; SCHMID, Moderner Barock, 2007, S. 142–144.
- <sup>5</sup> Vgl. u. a. SAHLER, Leuchtendes Rokoko, 2008; WEIS, Schaetzlerpalais Augsburg, 2006.
- <sup>6</sup> RUPPRECHT, Architektur und Farbe, 1978, S. 2: Einforderung gesicherter Befunderkenntnisse; Anm. 1: „Entsprechende Sachfragen und Probleme der Denkmalpflege, aber auch Möglichkeiten einer die Farbe berücksichtigenden Architekturinterpretation waren Inhalt der vom Verfasser geleiteten Sektion ‚Architektur und Farbe‘ des XVI. Deutschen Kunsthistorikertages in Düsseldorf am 4. Oktober 1978. Die Ausführungen wollen zu einer Vertiefung und Ergänzung der dort berührten Punkte beitragen“. Ein aktuelles Beispiel ist die vorletzte Restaurierung der Stuckfassung der Klosterkirche Schäftlarn, deren Rotfassung auf einem Irrtum beruhte und zur Eliminierung der gesamten Stuckvergoldung führte.
- <sup>7</sup> SPINDLER-NIROS, Farbigekeit, 1981.
- <sup>8</sup> SCHIESSL, Rokokofassung, 1979; ausführlich SPECKHARDT, „Pinxit et monochromata ex albo“, 2009.
- <sup>9</sup> HOFER, Studien, 1987.
- <sup>10</sup> STOPFEL, Rezension, 1989, S. 119. Eine „gewisse Annäherung an Schreinerarbeiten“ vermutet J. Julier bei Stuckaturen im Grünen Saal des Klosters Amorbach, in: JULIER, Dittmann, 1984, S. 358.
- <sup>11</sup> HOFER, Ikonologie, 1995.
- <sup>12</sup> HOFER, Ikonologie, 1995, S. 98.
- <sup>13</sup> HOFER, Ikonologie, 1995, S. 98; Ulrich KNAPP erwähnt bezüglich Ausführung und Farbgebung der Altäre in der Schlosskapelle Mainau den Streit zwischen Bagnato und Feuchtmayer: „Über die von Joseph Anton Feuchtmayer geschaffenen Altaraufbauten, ... war es zu einem erbitterten Streit zwischen ihm und dem bauleitenden Architekten, Johann Kaspar Bagnato, gekommen. Bagnato bemängelte an den Seitenaltären, daß sie zu niedrig geraten seien. Am Hochaltar und den Seitenaltären kritisierte er zudem, daß Feuchtmayer diese nicht in den richtigen Farben marmoriert hätte. Der Streit endete damit, daß Feuchtmayer die Aufbauten der Seitenaltäre vollständig erneuern und den Hochaltar neu marmorieren mußte. ... Der Architekt bemängelt, daß die hellblauen Teile mit mehr Dunkelblau hätten gemacht werden sollen.“, in: KNAPP, J.A. Feuchtmayer, 1996, S. 110/111; siehe dazu auch HOTZ, Skizzenbuch, 1981, Teil 1.
- <sup>14</sup> Für das Projekt der Meersburger Schloßkapelle existiert von Feuchtmayer ein farbig angelegter Entwurf der Ostwand, dessen Farbkonzept so aber nicht zur Ausführung kam, s. KNAPP, J.A. Feuchtmayer, 1996, S. 124.
- <sup>15</sup> KNAPP, J.A. Feuchtmayer, 1996, S. 118/119: „Die gesamte Deckenfläche der Kapelle bis zum Ansatz der Voute wurde von Göz ausgemalt. Der Betrachter blickt auf die Unterseite einer illusionistischen Balustrade, die einen rechteckigen Luftraum umschließt. Dahinter erkennen wir eine über drei weitere Stockwerke sich nach oben fortsetzende Architektur. Die Architektur ist in hellen Grautönen gehalten. Konsolen, aufgelegte Bänder und Kassetten sind dunkel abgesetzt. Die Konsolen der Balustrade nehmen unmittelbar auf die Pilaster der Raumarchitektur Bezug. Die nach den Farbangaben von Göz geschaffene Stuckmarmorverkleidung besteht aus einem hellgrau marmorierten Stuckmar-
- <sup>1</sup> Überarbeiteter Vortrag zur ICOMOS-Tagung „Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts, Würzburg, 4.–6. 12. 2008. Die Argumentation baut vorzugsweise auf der Kenntnis bayerischer Befunde bzw. auf süddeutschen Beispielen auf.
- <sup>2</sup> REICHWALD, Grundlagen, 1982; SCHIESSL, Befundsicherung, 1986, S. 63–93; REICHWALD, Sinn und Unsinn, 1987, S. 25 ff; HAMMER, Restauratorenblätter, 1987/88, S. 34–58; PETZET/MADER, 1993; HAMMER, Befundsicherung, Fortbildungsmodul, Autoren: Ivo HAMMER und Ursula SCHÄDLER-SAUB, hrsg. v. Hornemann-Institut u. HAWK Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Hildesheim 2000.

mor für die Pilaster und einem dunkelroten für die aufgelegten Kassettenfelder. Derselbe Farbkanon prägt nun auch den Altar. Deutlich wird, dass die farbliche Fassung der Stuckmarmorpilaster unmittelbar auf die illusionistisch gemalte Architektur von Göz abgestimmt ist.“ Auf ausdrückliche Farbvorstellungen Hildebrandts oder im Baureglement Augusts des Starken von 1720 macht M. Koller aufmerksam, in: KOLLER, Von Farbe und Farbe, 1980, S. 95.

<sup>16</sup> DIETRICH, Kirchengestaltung, 1998, S. 183; „Die Übernahme einer solchen künstlerischen Oberleitung scheint typisch für eine Zeit, in der sich der Künstler, der Würde seines Berufes zunehmend bewußt werdend, aus den zünftischen Bedingungen des Handwerks emanzipierte...“.

<sup>17</sup> Dazu auch STALLA, Matthäus Günther, 1988, S. 142: „Von wesentlicher Bedeutung für das Verhältnis von Architektur und Bild ist schließlich auch die Wirkung von Farbe. Gerade in den von Günther freskierten Räumen fällt eine fein nuancierte und deutlich aufeinander abgestimmte Gesamtraumfarbigkeit auf, wo die Gelb-, Rosa-, Ocker- und Grüntöne der Deckenbilder an Stuck und Architekturgliedern, die Goldbrokatierung der Scheinarchitekturen an den Arkadenbögen der Realarchitektur (z. B. in Neustift) wiederzufinden sind. Darf eine – im einzelnen zu prüfende und durch die Denkmalpflege hoffentlich gesicherte – authentische Innenraumfarbigkeit angenommen werden, wäre damit ein weiterer Beleg für die direkte Zusammenarbeit aller am Bau beteiligten Künstler erbracht, wie sie oben zumindest für M. Günther und J. und F. X. Schmuzer nachgewiesen werden konnte.“

<sup>18</sup> In diesem Entwurf deutlich erkennbar sind insbesondere die großen Muschelmotive aus der Tiefe heraus zum Hellen führend farbig angelegt, was in die Ausführungsweise der Stuckfassung übernommen wurde – hier mit einem aquarellartig verlaufenden brillanten helleren Grünton. Allerdings veränderte sich vor allem das Grün des sichtlich verbräunten Entwurfs, sodass ein direkter Vergleich erschwert ist; für das Grün des Entwurfs liegt keine Analyse vor, das Grün der Stuckfassung ist künstlich hergestelltes Kupferkarbonat, s. d. PURSCHE, Zur Genese der Raumfarbigkeit, 1992.

Farbig angelegte Entwürfe für die Realisierung von Stuckierungen sind nur in bescheidenem Umfang bekannt bzw. erhalten. Vermutlich erlangten solche Arbeiten innerhalb des Werkprozesses nicht jene Bedeutung wie Farbskizzen oder Modelli für Deckenmalereien. Immerhin finden sich im Würzburger Skizzenbuch Balthasar Neumanns prominente Beispiele sogar mit variierter Farbverteilung. In diesem Zusammenhang von prinzipiellem Interesse sind auch die Angaben zu einigen Wandabwicklungen in Paul Deckers Stichvorlagen von 1711, wie zum „Auffzug der schmalen Seite des Spatzier Saals, gegen der Capelle.“, z. B. „... g. Grodeschge roth auf Goldgrund gemahlt, h. Roth metallisierte Gefäße die Früchte darinnen und der rauch von natürlichen farben gemahlet“, usw., in: DECKER, Fürstlicher Baumeister, 1711, Tafel 53.

<sup>19</sup> VOLLMER, F.X. Schmuzer, 1979, Quellen zu Leben und Werk S. 127 und S.128 (Nr. 26): „... und die Gemähle an denen mittleren Gewölben und zu beyden Seiten durch den berühmten Kunst Mahler Herrn Johann Georg Bergmüller, die Arbeit von Gips durch Franz Schmuzern von Wessobrunn, die Vergoldung aber durch diesortigen Mahler, Bernhard Ramies, verfertigt worden.“

<sup>20</sup> JULIER, Dittmann, 1984, S. 360. Aus den Archivalien geht auch hervor, dass Dittmann über einige Gehilfen sowie über einen

Farbenreiber verfügte, vgl. dazu KNOEPFLI, St. Gallen, 1966, S. 174.

<sup>21</sup> JAHN, Stukkaturen, 1990, S. 318; Archivalien der evang.-luth. Pfarrkirche Neudrossenfeld (Lkr. Kulmbach) ist für das Jahr 1754 zu entnehmen, dass „dem Hn. Petrozzi noch besonders accordiret worden...“, nach der Ausmalung der Kirche einige Stukkaturen „mit linden Farben, wie es die Zierde erfordert“, zu fassen. Dafür, wie für das Ausweißen des übrigen Stucks, was ihm ohnehin obliege, erhalte er noch „12 Gulden fränkisch a part bezahlet, auch der benöthigte Handlanger von Gotteshaußes wegen herbeygeschafft werde. ...“, S. 320 ff.

<sup>22</sup> Ehemals Stiftsarchiv Wilhering, in: JOCHER, Johann Georg Üblher, 1988, S. 328.

<sup>23</sup> JOCHER, Johann Georg Üblher, 1988, S. 337.

<sup>24</sup> EULER-ROLLE, Begriff des „Gesamtkunstwerks“, 1993, S. 365–374.

<sup>25</sup> HOFER, Ikonologie, 1995, S. 99.

<sup>26</sup> Das heißt, am gesellschaftlichen Status des Bauherrn und/oder an der geplanten Funktion des Gebäudes orientiert.

<sup>27</sup> HOFER, Ikonologie, 1995, S. 100.

<sup>28</sup> HOFER, Ikonologie, 1995, S. 102.

<sup>29</sup> HOFER, Ikonologie, 1995, S. 105.

<sup>30</sup> Gesicherte Befunde der letzten 20 Jahre in Bayern: Berg a. Laim, München, 2007; Klosterkirche Andechs, 2005; Frauenkirche, Günzburg, 2002; Maria Brunnlein in Wemding, 2003; Prien, kath. Pfarrkirche, 1987/88, Wieskirche, 1990 und Steinhausen, Baden-Württemberg, 1973.

<sup>31</sup> PURSCHE/WALTER, Denkmalpflegerische Überlegungen, 2008, S. 62.

<sup>32</sup> S. dazu BAUER, Rocaille, 1962 und vor allem R. SCHMID, Stuckfassungen, 2010.

<sup>33</sup> R. SCHMID, Licht und Farbe, 1980, S. 251.

<sup>34</sup> Vgl. RAFF, Sprache der Materialien, 1994; s. FEUCHTMÜLLER, Farbe in Räumen, 1980, S. 247–250: „Daraus entsteht eine Identität zwischen Architektur und Farbe, die bisweilen die Qualität einer Identifikation durch Farbe annimmt.“; auch R. SCHMID, Stuckfassungen, 2010, S. 42, beschreibt „... Stuckfarbigkeit als Medium der stofflichen Imitation...“.

<sup>35</sup> Gemeint ist hierbei polierter Stuckmarmor oder/und Scagliola, siehe KNAPP, Joseph Anton Feuchtmayer, 1996, S. 44 ff.: „Bei Berücksichtigung aller Fakten ergibt sich aber, daß es sich bei der neu erlernten Kunst allein um die Techniken der Scagliola-Arbeiten und der polierten Stuckplastiken handeln kann.“

<sup>36</sup> Freilich wird es fallweise unumgänglich sein, Schwerpunkte zu definieren. Hierzu auch SCHIESSL, Materielle Befundsicherung, 1986; HAMMER, Sinn und Methodik, 1988; PURSCHE, Befundprotokoll, 1992; PETZET/MADER, Praktische Denkmalpflege, 1993; HAMMER, Befundsicherung, 2000.

<sup>37</sup> So z. B. inspiriert von der farblichen Erscheinungsweise allgemein bekannter Materialien oder farbentypischer Objekte: Lehm gelb, Erbsgrün, Saftgrün, Taubengrau, Rehbraun, Eisiggrün, Ziegelrot, Lachs usw., aber auch an allgemeinen Vorstellungen von Mineralien oder Pigmenten orientiert wie Malachitgrün, Ockergelb, Smalteblau, Spangrün (wohl von Grünspan, auch als Farbmittel nutzbar), was schon die vermutete Pigmentierung signalisiert und immerhin eine konkrete Farbfamilie anspricht. Andererseits können Beschreibungen wie „was dem farbig reizvollen Innenraum dieser echten Bauernkirche einen beinahe ‚höfischen‘ Glanz verleiht“ nur einen emotionalen Eindruck vermitteln.



- <sup>38</sup> Für aussagefähige Untersuchungen und Darlegungen ist u. a. der Beitrag Manfred Kollers über die Stuckdecken von Schloss Weinberg bei Kefermarkt in Oberösterreich ein beredtes Beispiel, s. KOLLER, *Stucktechnik in Renaissance*, 1991.
- <sup>39</sup> Siehe ehem. Klosterkirche St. Quirinus, Tegernsee, Stuck unter Mitarbeit von Niccolo Perti (?), Befundsicherung und Dokumentation der Musterachse (Fa. Wiegerling), Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.
- <sup>40</sup> In der Praxis stellt sich das Problem dahingehend, dass entweder alles weiß gekalkt oder eine Nuancierung mit Farbmitteln erreicht wird, was in keinem Fall in die Nähe der ursprünglichen Erscheinungsweise gerät. Gemessen an der Befundlage können für den Fall einer Instandsetzung auf diesem Wege keine überzeugenden Lösungen entstehen, weil minutiöse Freilegungen kaum noch gefragt und finanzierbar sind.
- <sup>41</sup> Vgl. KNOEPFLI, *Verallgemeinerungen*, 1977, S. 279–281.
- <sup>42</sup> Rupprecht spricht von „Feststellung der materiellen Substrate der Farblichkeit“: RUPPRECHT, *Architektur und Farbe*, 1978, S. 2.
- <sup>43</sup> Die Verortung eines wahrgenommenen Farbtons, auch einer beschädigten Fassungsschicht, in ein legitimes Farbsystem könnte möglicherweise eine farbliche Eingrenzung bewirken, ist aber aufwendig. Unberücksichtigt blieben strukturelle Kriterien und alters- bzw. entwicklungsbedingte Phänomene der Oberfläche. Auch Farbmessungen sind diesbezüglich nur eingeschränkt einsetzbar, weil die Einzelphänomene und Parameter der gealterten Oberfläche einer Farbschicht eher additiv gemessen werden.
- <sup>44</sup> KOLLER, *Farbstuckdecken*, 1988.
- <sup>45</sup> Ohne und mit Kalkkasein als Bindemittelzusatz.
- <sup>46</sup> Siehe dazu u. a. PURSCHE, *Edelmetall*, 2005.
- <sup>47</sup> Vgl. PURSCHE, *Edelmetall*, 2005.
- <sup>48</sup> Nur durch Analyse der Zusammensetzung definierbar.
- <sup>49</sup> So genanntes Zwischgold ist ein auf Silberfolie dünn ausgeschlagenes Gold, also zweischichtig; durch Schwärzung des Silbers findet sich kaum noch originales Zwischgold.
- <sup>50</sup> LIEBSTÜCKEL, *Diplomarbeit*, Stuttgart 2006.
- <sup>51</sup> Eine Restaurierung oder Rekonstruktion kann nur eine plausible Annäherung an die ursprünglich intendierten Farb- und Materialeffekte erzielen, indem Aufbau und Farblichkeit des Untergrundes sowie Qualität der Metallauflage, Größe der Metallfolien und deren Verteilung beim Anschließen weitgehend den originalen Vorgaben entsprechen; dazu GIESS, *Alte Kapelle*, 2001, S. 17–30; PURSCHE, *Edelmetall*, 2005; vgl. JAKOBS, *Zur Präsentation*, 2005, S. 152–158; PURSCHE, *Restaurierung historischer Vergoldungen*, 2009, S. 30–41.
- <sup>52</sup> SCHMID, *Wies*, 2000/2001; siehe dazu auch KNOEPFLI, *Verallgemeinerungen*, 1977, S. 268 ff.: Knoepfli führt systematisch die Probleme der Auseinandersetzung mit Stuckfassungen auf. Vgl. auch KNOEPFLI, *Stuckauftrag*, 1965 sowie KNOEPFLI, *Farbillusionistische Werkstoffe*, 1970.
- <sup>53</sup> Im Falle einer Neufassung – sofern denkmalpflegerisch relevant – ist der Zustand des Untergrunds, ein häufig aus technischen Gründen reduzierter Altbestand, von Belang: kohäsive und adhäsive Stabilität, Saugfähigkeit (häufig zu saugfähig, die Kalktünchen sintern nicht durch, die Transparenz von Kalkklasuren stellt sich nicht ein, Kalkanstriche können deshalb manchmal Leimfarbenanstrichen gleichen).
- <sup>54</sup> Dazu Plessner: „Empfindung und die mit ihr zusammenhängenden intuitiven Verhaltensweisen des Subjekts: Wahrnehmung, Vorstellung in Erinnerung und Phantasie lassen sich insofern allerdings mit dem Denken, Urteilen, Erkennen auf eine gemeinsame Skala abtragen, als sie nicht nur in dem wissenschaftlichen Begreifen der Objekte zusammenwirken müssen, sondern auch jede seelische Verhaltensweise für sich genommen wohl als eine Art der Betrachtung der gegenständlichen Welt, als eine Hingabe an sie aufgefaßt werden kann“ (PLESSNER, *Anthropologie der Sinne*, 2003, S. 74 f.). Auch bei Arnheim stehen Intuition und Intellekt „auf äußerst komplexe Weise mit der Wahrnehmung und dem Denken in Beziehung“ (s. ARNHEIM, *Neue Beiträge*, Köln 1991, S. 30 ff.).
- <sup>55</sup> Siehe EULER-ROLLE, *Farbe*, 2010; vgl. auch SCHMID, *Moderner Barock*, 2007.
- <sup>56</sup> Bei der Intensitätsbestimmung von Farbtönen, die man nur noch in kleinen Resten und Spuren nachweisen könne, helfe der Analogieschluss (KNOEPFLI, *Stuck-Auftrag*, 1965, S. 44). Das setzt allerdings genaue Materialkenntnisse von Kalk und Pigmenten sowie ausreichendes Erfahrungspotential über deren Mischungs- und Färbungseffekte voraus. Herkömmliche Farbmessungen wiederum sind nicht weiterführend, weil die Phänomene gealterter oder verschmutzter Oberflächen als Parameter nicht in die Messungen einfließen. Möglicherweise steht mit einer programmatisch weiterentwickelten Version der UV-VIS-Absorptionsspektroskopie mittelfristig eine interessante Messmethode zur Verfügung, siehe dazu Piening, *mobile UV-VIS-Absorptionsspektroskopie*, 2007.
- <sup>57</sup> RUPPRECHT, *Architektur und Farbe*, 1978, S. 2.
- <sup>58</sup> Etwa durch M. Koller in Österreich sowie O. Emmenegger und ansatzweise A. Knoepfli in der Schweiz.
- <sup>59</sup> ROETTGEN, *Wandmalerei der Frührenaissance*, Bd. I, 1996, S. 25: Bei Roettgen auf Wandmalerei-Kunstwerke der Renaissance bezogen, ist diese Überlegung aber auch für andere Kunstgattungen gültig.
- <sup>60</sup> ROTH, *Restaurierung Barockkirchen*, 1933/34, S. 8.
- <sup>61</sup> Ausführung: Kirchenmaler und Konservator Josef Lutz, Leutkirch.
- <sup>62</sup> BERTRAM, 22. Bericht, 1964, S. 24 ff.
- <sup>63</sup> Lt. Mitteilung von Herrn Dipl.-Restaurator Amann, Dezember 2010, restauratorische Fachbauleitung, ist die ursprüngliche Stuckfassung weitgehend erhalten.
- <sup>64</sup> SPINDLER-NIROS, *Farbigkeit*, 1981, S. 152.
- <sup>65</sup> SPINDLER-NIROS, *Farbigkeit*, 1981, S. 153.
- <sup>66</sup> BAUR, *Rott am Inn*, 2006, S. 98 f.
- <sup>67</sup> R. SCHMID, *Wies und Sünching*, 2001, S. 53 f., s. auch R. SCHMID, *Stuckfassung*, 2010, S. 41/42.
- <sup>68</sup> Vgl. auch PURSCHE, *Vierzehnheiligen*, 1990, S. 217 ff.
- <sup>69</sup> Siehe KUPPERSCHMIED, *Stucco finto*, 1995.
- <sup>70</sup> Die Parameter der Originalfassung zugrundegelegt – Sieblinie und Pigmentverteilung in der Kalkmatrix der Fassungsfarbe – erfolgte die Rekonstruktion der weitgehend erhaltenen Erstfassung von 1724 auf der Fassungsoberfläche des frühen 20. Jahrhunderts. Der Zustand der Asaffung war meist stark verschmutzt und zuletzt im Zeitraum zwischen 1919–1922, den gealterten Zustand des 19. Jahrhunderts zugrunde legend, farblich überarbeitet worden. Siehe dazu SCHMID, *Freisinger Dom*, 2009, S. 368–383.