

Wanja Wedekind

Scagliola: Auf den Spuren zu möglichen Ursprüngen und Verbreitungen einer europäischen Kunsttechnik

Die Suche nach Exponaten der Kunsttechnik Scagliola ist wie ein Puzzle, in dem sich immer wieder neue Teile auffinden und mal eher mühsam, mal eher einfach zu einem Ganzen einpassen lassen. Die Verbreitung der Kunsttechnik, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Herrschaftsgebiet des Heiligen Römischen Reiches als Regat geheim gehalten wurde, galt lange Zeit als begrenzt auf Norditalien und Süddeutschland. Heute erschließen sich jedoch immer wieder neue Fundstellen in Europa und bis in das ferne Iran, wobei die Suche definitiv noch nicht beendet ist. Viele, vielleicht sogar der überwiegende Teil der Arbeiten sind als solche bis heute nicht identifiziert und werden in der kunstwissenschaftlichen Literatur oft als Pietra Dura- Arbeiten, also Intarsien aus Halbedelsteinen, beschrieben; darauf wird an gegebener Stelle noch eingegangen.

Die Identifizierung der Kunsttechnik erfordert die haptische Erfahrung und ihre unmittelbare Anwendung am Objekt, weshalb im folgenden Artikel auf zielführende Arbeitsweisen hingewiesen werden soll. Er fasst rund 15 Jahre regelmäßige Beschäftigung mit dem Thema, eine Facharbeit an der Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst in Hildesheim sowie die erneute Vertiefung anlässlich eines Vortragsbeitrags der in diesem Heft veröffentlichten Tagungsergebnisse zusammen.

Terminologie

Der Terminus Scagliola beschreibt Schuppe oder Gipsstein und steht aus kunsttechnischer Sicht für Intarsienarbeiten in Stuckmarmor. Im angelsächsischen Sprachraum wird Scagliola jedoch oft als herkömmliche Stuckmarmorarbeit bezeichnet, genau wie im italienischen Sprachraum.¹ Der italienische Begriff „scagliuo“ beschreibt außerdem einen toskanischen Kunstmarmor und ist wahrscheinlich namensgebend für die Kunsttechnik.²

Material

Materialtechnisch betrachtet handelt es sich also um eine Imitationstechnik aus dem Grundwerkstoff Gips. Der Gips wird hierbei mit Färbemitteln oder Pigmenten eingefärbt und sein Abbindeprozess durch die Zugabe tierischer Leime verzögert, was erst die marmorierende Gestaltung der Gipsmasse ermöglicht. Dem Stuckateur oder Marmoristen ist es dadurch möglich, durch unterschiedliche Kunstgriffe der Masse Form und Farbe zu geben. Der so zugerichtete Stuckmarmorteig hat tatsächlich die Konsistenz eines Brot-

teiges und wird hinsichtlich seiner Aufbereitung auch in ganz ähnlicher Weise hergestellt. Der Teigleib wird am Ende in Scheiben geschnitten, und die einzelnen Stücke werden aneinander gelegt, verpresst und verdichtet. Nach dem Erhärten beginnt erst die eigentliche Arbeit des Schleifens und Verspachtelns, bis endlich eine glatte, dichte und glänzende Oberfläche geschaffen ist. In diese hinein werden Flächen geschnitten und erneut mit Stuckmarmor Masse ausgefüllt, geschliffen und verspachtelt.

Einsatzmöglichkeiten

In Scagliola wurden bevorzugt Stipes-Verkleidungen für Altäre, Tischplatten und Bildtafeln, aber auch ganze Wandinkrustationen und Fußböden hergestellt [vgl. Abb. 5]. Vereinzelt kamen auch Objekte wie Taufbecken [Abb. 1] und Stuckmarmorsärge mit Intarsienarbeiten und im 19. Jahrhundert auch Vasen und andere kleinteilige Gegenstände zur Ausführung.³

Forschung

Einen ersten und bis heute unübertroffenen Überblick über die Kunsttechnik der Scagliola in Hinblick auf ihre europäische Dimension verfasste Erwin Neumann im Jahre 1956 mit seinem Aufsatz „Materialien zur Geschichte der Scagliola“. Er konnte auf eine Fülle eigener Beobachtungen, rege Anteilnahme von Fachkollegen und eine umfangreiche Literaturrecherche aufbauen. Neumann setzt sich in seinem Aufsatz kritisch mit der Arbeit seiner Vorgänger auseinander und formuliert an verschiedenen Stellen die Schwierigkeit der eindeutigen Zuweisung einzelner Arbeiten zu bestimmten Künstlerpersönlichkeiten; eine Schwierigkeit, die sich wie ein roter Faden durch die kunsthistorische Aufarbeitung des Themas zieht und teilweise Legendenbildungen beförderte. Neumann musste sich hier, wie alle seiner Kollegen vor und nach ihm, mit dem Dilemma auseinandersetzen, dass die meisten Arbeiten weder eindeutig datiert noch signiert sind.

Die größte Schwierigkeit bei der Aufarbeitung des Themas betrifft jedoch die falsche Zuordnung von Scagliolaarbeiten aus werktechnischer Sicht. Bis heute werden zahlreiche Arbeiten als Werke in Pietra Dure-Technik bezeichnet, also als Steinintarsien, so z. B. eine Stipes-Verkleidung in der Kapelle S. Silvestro in Santa Sanctorum in Rom, die in der Fachliteratur als *paliotto d'altare intarsie marmoree*⁴ bezeichnet wird, oder die Scagliola-Epitaphe in Naumburg



Abb. 1: Weihwasserbecken in der Stiftskirche in Lamspringe/Niedersachsen

an der Saale, die ebenfalls als Steinintarsien bezeichnet werden.⁵ In der vorliegenden Arbeit und in der geographischen Aufarbeitung [Abb. 5] werden deshalb einzelne Arbeiten von den möglichen (und zuweilen auch nachgewiesenen) Urhebern getrennt betrachtet, um Spielräume für eine methodische Bewertung zuzulassen.

Für den süddeutschen Raum konnte Neumann auf den detailliert ausgearbeiteten Aufsatz von Hugo Schnell über das Frühwerk des Dominikus Zimmermann zurückgreifen.⁶ Schnell war aufgrund politischer Umstände gezwungen, seinen Lebensunterhalt zu sichern durch die Entwicklung eines eigenen kunsthistorischen Projekts, das in erster Linie mit Feldforschungsarbeit verbunden war.⁷ Es scheint nicht zuletzt dieser für Kunsthistoriker eher unorthodoxen Arbeitsweise konsequenter Feldforschung geschuldet zu sein, dass Schnell in Süddeutschland auf die zahlreichen und bis dato unveröffentlichten Scagliolaarbeiten des Dominikus Zimmermann aufmerksam wurde und ein fast vollständiges Werkverzeichnis des Wessobrunner Stuckateurs mit 53 Stücken an 12 verschiedenen Orten anfertigen konnte.

1. Italien

Von den 1980er Jahren bis heute entstanden in erster Linie in Italien verschiedene monografische Werke zu regionalen Zentren in Italien. Ein weiterer umfassender Aufsatz zur Geschichte und Entwicklung der Scagliola erschien 1992.⁸ Besonders Ende der 1990er Jahre kam es zu einer umfangreichen Aufarbeitung der norditalienischen Scagliola um den kleinen Ort Carpi in der Emilia Romagna.⁹ Nachdem die Scagliola aus Carpi von verschiedenen Autoren hinreichend beschrieben worden war, widmete sich Anna Maria Massinelli 1997 in ihrem Buch *Scagliola – l'arte della pietra di luna* in einem Schwerpunktkapitel der toskanischen Scagliola, einem bis dato nur lückenhaft dargestellten Verbreitungsgebiet der Scagliola. Darüber hinaus spannt sie in ihrer umfangreichen Publikation einen Bogen von Carpi über Wien bis nach München, beleuchtet zudem die Situation in Umbrien und Bologna und stellt die umfangreiche Sammlung Bianco Bianchi (Florenz) vor, einen bis in unsere Tage meisterhaft arbeitenden Scagliolisten. Außerdem gibt sie aufschlussreiche Einblicke in die Restaurierung.

Eine Zusammenstellung der Situation der benachbarten Region Montefeltro erfolgte ein Jahr zuvor, wobei bei den insgesamt 97 dokumentierten Arbeiten aus 14 unterschiedlichen Orten das farbenfrohe Programm in Rot- und Blautönen ein eindeutiges Charakteristikum darstellt.¹⁰ Ähnlich wie bei den Arbeiten aus Bologna fällt zudem auf, dass die florale Ornamentik überwiegt und nicht die Steinimitation, wie etwa bei den Münchner oder Tessiner Arbeiten.

Im selben Zeitraum erschien eine Arbeit zu den Scagliolisten letzter genannter Region, die auf die bis in das 20. Jahrhundert lebendige Tradition der Kunsttechnik in der Bergregion eingeht.¹¹ Systematische Felduntersuchungen zu den Scagliolaarbeiten im Tessin folgen zehn Jahre später.¹² Der umfangreiche Katalog listet zahlreiche Arbeiten an 15 verschiedenen Orten auf und dokumentiert die breite Kunstfertigkeit der Tessiner Scagliolisten in den unterschiedlichen

Stilrichtungen der Scagliola. Nur ein Jahr zuvor erschien ein weiterer allgemeiner Überblick zur Scagliola, der auch Arbeiten im mittel- und süditalienischen Kulturraum streift.¹³ Die Region Kalabrien, mit ihren strengen schwarz-weißen Arbeiten ähnlich wie die Frühwerke aus Carpi, findet in einer jüngeren französischen Publikation Erwähnung.¹⁴

2. Deutschland

In Deutschland kam es seit den 1980er Jahren wieder zu einer verstärkten systematischen Beschäftigung mit der Kunsttechnik der Scagliola. Besonders hervorzuheben ist eine Dissertation, die sich mit den Münchner Arbeiten beschäftigt.¹⁵ Die Dissertation listet alle bekannten Arbeiten der Familie Fistulator auf, deren Patron, Wilhelm Fistulator, als Urvater der Kunsttechnik gilt. Das Zentrum bildet hierbei der kurfürstliche Residenzbau, der über hundert Tafeln, Wandverkleidungen und Tischplatten beherbergt. Die kunstvollen Arbeiten, die weit über die Grenzen Münchens für große Bewunderung sorgten, vereinen meisterhaft die gesamte Bandbreite der unterschiedlichen stilbildenden Werktechniken der Scagliola, auf die später noch eingegangen werden soll.

Eine Berliner Ausstellung beschäftigte sich 1987 unter anderem mit Scagliola und beschrieb den Fortgang der Kunsttechnik bis in das 19. Jahrhundert.¹⁶ Zur Restaurierung erschienen insbesondere in den 1990er Jahren eine Reihe interessanter Publikationen, die Licht in den Werkaufbau und die Arbeitsweise unterschiedlicher werktechnischer Varianten brachten.¹⁷

Zentren

In der Fachwelt gilt weitgehend unumstritten der Kulturraum nördlich der Alpen und insbesondere München als Geburtsort der Scagliola. Einzelne frühe Arbeiten und die erste bekannte schriftliche Quelle stammen aus Salzburg, wo ein anscheinend ansonsten nicht weiter in Erscheinung getretener Hans Kerschpaumer angab, was er „(...) alles mittelst Stucco zu machen im Stande sei, nämlich Tischblätter von allerley Farben, Landschaften, Städte, Wappen mit Schild und Helmdecken, Thiere und Geflügel, Confetschalen, Gessimse (...)“.¹⁸ Das früheste erhaltene Zeugnis, eine Tischplatte mit den Wappen eines Salzburger Erzbischofs, wird auf 1590 datiert.

Die Reduzierung der Scagliola in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf den Herrschaftsbereich des bayerischen Kurfürsten Maximilian I. wird von einigen Autoren auf sein fürstliches Regal zurückgeführt.¹⁹ Ein entscheidender Grund muss jedoch in den politischen Bedingungen dieser Zeit liegen, insbesondere im Gebiet des damaligen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Denn von 1618–1648 wütete der Dreißigjährige Krieg, der in Teilen des Kampfgebietes bis zu 70 % der Bevölkerung dahinraffte. Das Hauptkampfgebiet lag im Gebiet des damaligen Deutschlands.



Abb. 2: Stipes-Verkleidung in Scagliola, Santo Stefano, Perugia/Umbrien

Der Dreißigjährige Krieg ist auch der Grund, weshalb sich die Baukunst des Barock in Deutschland in einer auffälligen zeitlichen Verschiebung im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, wie z. B. Italien, entwickelte.²⁰ Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts verfügten die weltlichen und kirchlichen Auftraggeber wieder über ausreichende finanzielle Mittel für intensive Bautätigkeiten.²¹

Anders verhielt es sich in Italien, wo die Scagliola zwar oft ein gut gehütetes Familiengeheimnis blieb, jedoch nie staatlichen Reglementierungen unterworfen war. Auch die politischen Bedingungen waren vergleichsweise stabil. Hier entwickelten sich sehr früh regelrechte Werkschulen und später am Opificio delle Pietre Dure in Florenz auch ein eigener akademischer Ausbildungszweig zum Scagliolisten. Die meisten Zentren der Kunsttechnik lagen nach heutigem Kenntnisstand eindeutig in Italien.

Ein mögliches Verbindungsglied zwischen München und Italien stellt die Tessiner Region dar, von der nachweislich eine große Strahlkraft nach ganz Europa ausging. In Italien ist als wohl schaffensreichste Region für Scagliolaarbeiten die Emilia Romagna zu nennen, aus der rund 600 Werke aktenkundig sind. Wichtige Zentren sind Carpi, aber auch Parma. Weiter westlich gibt es bedeutende Arbeiten in Mailand und weiter östlich in Bologna. Südlich schließen sich Florenz und westlich Lucca, Livorno und Pisa an. Weiter südöstlich finden sich zahlreiche Werke in der Dominikanerabtei und -kirche Santo Stefano in Perugia [Abb. 2] und östlich davon in der Region Montefeltro. Als ein weiteres Zentrum ist Neapel zu nennen, wo die aus Deutschland stammende Familie Seytter tätig war.

Stil- und Werktechniken

Die unterschiedlichen Zentren und Werkstätten der Scagliola können heute in den überwiegenden Fällen eindeutig voneinander abgegrenzt werden. Dies gilt sowohl für ihr Farbprogramm und ihre technische Ausarbeitung als auch für die Darstellungsweise des Bildprogramms. Stilistisch wie werktechnisch können drei unterschiedliche Arbeitsweisen unterschieden werden:

1. „Kupferstichmanier“

Ein zeichnerischer, grafischer Stil, bei dem mit feinen Stacheln das Bildprogramm in Kupferstichmanier in den Grundton eingeritzt und mit einer kontrastierenden Mischung ausgefüllt wird. Dieser Stil prägt die frühen Arbeiten aus Carpi ab der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und findet später in den Arbeiten der in Rom und Neapel arbeitenden Familie Seytter seine Fortsetzung, vor allem in der technisch schwieriger auszuführenden Rotweißzeichnung. Seine Meisterschaft findet er schließlich unter Zugabe farblicher Hintergrundgestaltung in den Arbeiten von Wolfgang Köpp in Wien und Robert Adams in London im späten 18. Jahrhundert. Solche Arbeiten imitierten ganz bewusst ihre Vorlagen aus der Druckgrafik und mitunter auch edle Spitzenüberhänge oder Elfenbeintarsien (Carpi), und sie entwickelten sich mit Köpp zu einer ganz neuen künstlerischen Ausdruckform auch für großdimensionale Bildwerke.

Bei der Scagliola in „Kupferstichmanier“ ist die eigentliche Scagliolaschicht nur wenige Millimeter stark, und die einzelnen zeichnerischen Linien sind nicht viel tiefer als breit ausgeführt. (Das ist besonders bei der Restaurierung zu beachten: Im Museum von Carpi sind einige Tischplatten zu sehen, bei denen durch Überarbeitung, und zwar anscheinend durch das Nachschleifen der Oberfläche, die eigentliche Zeichnung verloren gegangen ist.)

2. Die Scagliola-Mischia

Die Scagliola-Mischia macht sich die Kunst des Marmorierens von Stuckmarmor zunutze und spielt mit einer ausgeprägten Polychromie. Hierbei werden ganz im Sinne des Stuckmarmors unterschiedlichste Gesteine nachgeahmt, wie bei zahlreichen Arbeiten aus dem Tessin, aus München oder in den Spätwerken aus Carpi zu sehen ist. Gezielt eingesetzte Effekte des Marmorierens werden jedoch auch eingesetzt, um z. B. das Spiel der Wolken, fließendes Wasser oder die Rinde von Bäumen nachzuahmen. Das wird besonders deutlich bei den Barbara Fistulator zugeschriebenen Scagliolafeln (1666–1670) im Chorgestühl der Stadtpfarrkirche St. Lorenz in Kempten.²²

Bei Arbeiten in der Mischia-Technik handelt es sich um dickere Stuckmarmorschichten, die in einigen Fällen auch durchgängig ausgeführt wurden, also ohne Bildträger.

3. Die „Scagliola pittorica“

Bei den malerisch ausgeführten Arbeiten der „Scagliola pittorica“ wurden ebenfalls durchgefärbte, jedoch in der Regel unmarmorisierte Massen verwendet, die noch im frischen Zustand miteinander verbunden werden. In die noch frische Masse werden dann pastöse Farbpasten eingemalt oder Lösungen von pigmentiertem Leimwasser in die noch nicht vollständig abgegebundene Oberfläche eingebracht. Dadurch entsteht ein aquarellartiger Effekt. Auch bei der „Scagliola pittorica“ handelt es sich um eine kompakte Stuckmarmorschicht, die bei Tafeln kleinerer Dimension ohne weiteren Unterbau auskam.

Entwicklungen

Die Münchner Arbeiten vereinen bereits alle Varianten meisterhaft, wobei die Scagliola-Mischia und die malerisch ausgeführte „Scagliola pittorica“ überwiegen. Bei der Carpignanischen Scagliola hingegen ist eine deutliche Entwicklung auszumachen: Zu Beginn in strengem Schwarz-Weiß gehalten, entwickelt sich eine Polychromie erst etwa ab den 1670er Jahren.²³ Das Dekorationsprogramm wird in erster Linie von linearen Dekorationsmustern geprägt, die an geklöppelte Spitzenware erinnern. Das verwundert kaum, handelt es sich bei den Carpignanischen Scagliolaarbeiten doch durchweg um Stipes-Verkleidungen oder Antependien, also um die Frontblätter der Altäre, die ursprünglich von einem reich verzierten und oft auch bestickten Überhang aus Stoff geschmückt wurden. Auffallend ist zudem, dass die zurückhaltende Farbgebung in den ersten Jahrzehnten ihrer Geschichte mit der Polychromie der Altaraus schmückung übereinstimmt, sodass Altäre und Antependien aus einer Hand zu stammen scheinen, was etwa für die Arbeiten des Guido Fassi (1584–1649) in Carpi und später des Dominikus Zimmermann (1685–1766) im süddeutschen Raum auch eindeutig belegt worden ist.

Auch in der Bildkomposition zeichnen sich in Carpi deutliche Veränderungen ab.²⁴ Ist die Bildfläche am Anfang noch deutlich zweidimensional gestaltet und geprägt von horizontal und zurückhaltenden vertikal angeordneten Bildlinien, welche die Funktion des Altars als liturgisches Instrument unterstreichen [Abb. 2 und 4, A], so entwickelt sich in späteren Arbeiten die Fläche zunehmend zum autonomen Bildträger szenischer Darstellung [Abb. 4, B, C]. Späte Werke, z. B. die des Giovanni Massa (1660–1741), sind schließlich von großem Farbenreichtum und einem deutlich dreidimensionalen Bildprogramm mit perspektivischen Darstellungen geprägt [Abb. 4, D].

Ursprünge

Bei der Suche nach den Ursprüngen des Stuckmarmors und der Scagliola muss historisch und insbesondere auch materialtechnisch nach den Wurzeln von Stuck und Inkrustations- und Intarsienarbeit in Gips gesucht werden. Eine besondere Bedeutung kommt hierbei m. E. den frühmittelalterlichen Hochbrandgipsfußböden zu, die sowohl im deutschsprachigen Raum als auch im fränkischen Kulturraum weite Ver-

Abb. 3: Werkstile und Entwicklungslinie



breitung gefunden haben und oft mit Einlegearbeiten mit eingefärbter Gipsmasse versehen waren.

Die im Barock verarbeitete Stuckmarmor- und der mittelalterliche Hochbrandgips weisen ähnliche Materialeigenschaften auf. Sie betreffen zum einen das im Vergleich zu herkömmlichem Stuck- oder Baugips verzögerte Abbindeverhalten (Hochbrandgips ist mitunter 20 Stunden lang bearbeitbar²⁵), zum anderen die Ausprägung seiner hohen Endhärte und seiner Dichte und Polierbarkeit. Gips kommt, anders als Kalkmörtel, ohne fremde Aggregatbestandteile aus und bildet so eine vergleichsweise homogene, stumpfe Masse, die nach Erreichen der Frühfestigkeit eine ausgesprochen gute Schnitzfähigkeit aufweist.

Geschnittener Gipsstuck aus Hochbrandgips prägt das gesamte europäische Mittelalter und weist hinsichtlich seiner Werk- und Materialtechnik Verbindungen zur orientalischen, byzantinischen und maurischen Baukunst auf.²⁶ Entsprechende Werke sind im italienischen Ravenna und zahlreichen anderen Orten aufzufinden. Sie weisen stilistische und materialtechnische Verbindungen zu Funden aus Istanbul auf, dem ehemaligen Konstantinopel.²⁷ Der Universalbaustoff Hochbrandgips fand als Kunststein, Mauer- und Verputzmörtel, als Stuckmasse, als Fliesenmaterial und als Fußbodenestrich seit der Antike im Mittelmeerraum und seit dem Mittelalter in Europa Verwendung. Beard behauptet sogar, ohne jedoch konkrete Quellen zu nennen, dass der Stuckmarmor ursprünglich aus dem antiken Ägypten kam.²⁸ Wieder Andere beschreiben die Scagliola als ein Produkt antiker römischer Kunsttechnik, ohne jedoch Quellen oder sonstige Bezüge zu benennen.²⁹

Die überlieferten Brandtechniken des Spät- und wahrscheinlich auch Frühmittelalters waren ein so genannter Meiler oder Stadelbrand. Eigentliche Gipsöfen waren im Mittelalter noch unbekannt.³⁰ Manche Autoren geben Brandöfen für Gips an, wobei jedoch zu bedenken ist, dass im Mittelalter zwischen Gips und Kalk keine klare Trennlinie gezogen wurde. Es ist deshalb anzunehmen, dass die Brandtechniken und Öfen, bzw. die Vorrichtungen für das Herstellen von Gips, den Techniken des Kalkbrennens entliehen wurden. Dieser so genannte Röstegips war ein typischer Mischbrand, d. h. bei vollständiger Beräumung des Ofens lag sowohl hoch gebranntes als auch mittel und schwach gebranntes Material vor, aber auch gänzlich ungebrannter Gips. Der Gips wurde als Mauermörtel zerschlagen, in Einzelfällen grob aufgemahlen und für Stuck- oder Fußbodenarbeit mechanisch noch weiter zerkleinert. Zwar konnte im Südhaz ein Mahlstein aus dem Mittelalter nachgewiesen werden, wahrscheinlicher ist jedoch eine manuelle Zerkleinerung mit Schlagwerkzeugen wie Hammer und Dreschflegel.

Wahrscheinlich wurde für besondere Verwendungszwecke, die einen besonders hohen Grad an Homogenität erforderten wie z. B. bei Stuckarbeiten, vollständig durchgebranntes Material aus dem Zentrum des Brandes extra aussortiert.³¹

Für die Herstellung von Stuckgips in Mitteleuropa sind zwei Techniken aus dem 16. Jahrhundert überliefert.³² Im ersten Brandverfahren wurde der „gebackte Gips“ in überwölbten Backöfen gebrannt. Hierzu wurde der Backofen erst stark vorgeheizt und danach mit Gipssteinen befüllt. Die

Brandtemperatur war dann ähnlich der des traditionellen Brotbackverfahrens, also wesentlich niedriger als im traditionellen Meilerbrand. Im zweiten Brandverfahren wurde der Gips in einer Gipspfanne über offenem Feuer geröstet. Bei beiden Verfahren konnte nur eine im Vergleich zum Hochbrandgips geringe Menge an verarbeitungsfähigem Stuckgips hergestellt werden.

Bei der Frage nach dem Entstehungsbeginn des Stuckmarmors sollte zunächst geklärt werden, seit welcher Zeit und unter welchen Bedingungen das Ausgangsmaterial, der Stuckgips, in größeren Mengen hergestellt werden konnte. Für Stuckmarmor war ein fein aufgemahlener Stuckgips notwendig, der ab dem 16. Jahrhundert vermehrt und auf quasi vorindustrielle Weise in so genannten Gipsmühlen aufgemahlen wurde. Doch erst in Folge des technisch-kulturellen Aufschwungs nach dem Dreißigjährigen Krieg profitierte davon auch die Gestaltung mit Gips, insbesondere in Deutschland. Durch das wachsende Wissen um die Herstellung und Verarbeitung von Stuckgips wurden die zuvor kaum darstellbaren frei geformten Halbplastiken des Barock möglich.³³ Erst durch die Bereitstellung großer Mengen an Stuckgips waren die Stuckaturen des deutschen Barock und Rokoko möglich und somit auch die Entwicklung des Stuckmarmors als raumbildende Ausdrucksform. Es ist anzunehmen, dass sich mit der Entwicklung des Stuckmarmors als barockem Ausdrucksmittel für material-illusionierende Architekturräume auch Intarsienarbeiten in entsprechender Materialität entwickelt haben, wie sich dies im Mittelalter in ähnlicher Weise mit dem Material Hochbrandgips vollzogen hatte.

Die Scagliolisti

Unklar ist, in welche Berufsgattung die Entwicklung des Scagliolisten am ehesten zu verorten ist. Stilistisch können eher zeichnerische, stark marmorierte von eher malerisch ausgeführten Arbeiten unterschieden werden. In Frage kommen also Graveure und Maler sowie Marmoristen, Stuckateure und Bildhauer. Bezeichnend ist, dass nur einige wenige Scagliolisti alle drei Stil- und Werktechniken beherrschten oder in Kombination ausführten. Werktechnisch betrachtet ist hierbei die Scagliola-Mischia, also die Intarsienausbildung aus traditionellen Stuckmarmor Massen, am ehesten den Marmoristen bzw. Stuckateuren zuzuordnen. Als frühe Meister dieser Stilrichtung sind die Münchner Scagliolameister Barbara und Wilhelm Fistulator zu nennen. Ihre Arbeiten unterscheiden sich auch bezüglich ihres Aufbaus von den eher zeichnerisch geprägten Werken der frühen carignanischen Scagliola, nämlich indem es sich um komplett durchgefärbte, marmorierte Masse handelt.

Bei den zeichnerisch ausgeführten Arbeiten handelt es sich um ein Schichtsystem, wobei in die nur wenige Millimeter starke, meist schwarze Grundfarbschicht die spätere Zeichnung mit geeigneten Gravurwerkzeugen eingeritzt wurde. In dieser Stilrichtung sind eher Maler und Graveure zu vermuten. Werke dieser Stilrichtung werden dem aus Antwerpen stammenden Laienbruder Hieronymus Sies zugeschrieben, der in erster Linie als Maler tätig war.³⁴

Unerreichter Meister der „Scagliola pittorica“ war der ebenfalls als Laienbruder tätige Enrico Hugford/Florenz, zu dessen beruflichem Hintergrund lediglich bekannt ist, dass sein Vater ein Uhrmacher war.³⁵ Dort, wo einzelne Kunstschaffende ihre Arbeiten signiert haben, handelt es sich um Stuckateure und Marmorierer (Dominikus Zimmermann/Süddeutschland, Johann Hennevogel/Böhmen), Bildhauer und Steinmetze (de Fries/Schleswig, Hans Kerschpaumer/Salzburg), Maler und Musivkünstler (Hieronymus Sies/Lamspringe, Wolfgang Köpp/Wien) bis hin zum Maurer (Guido Fassi/Carpi). Die Auflistung macht deutlich, dass die Kunsttechnik der Scagliola keine eigene Berufsgattung hervorgebracht hat, sondern vielmehr zum allgemeinen Repertoire von Kunstschaffenden des Barockzeitalters gehörte.

Auffällig ist, dass neben einigen Familien und Werkschulen auch einzelne Künstlerpersönlichkeiten als Scagliolisti tätig waren. Eine Werkstatt oder ein Atelier war schnell eingerichtet und die notwendigen Utensilien, Gips, Pigmente und tierischer Leim, flächendeckend vorhanden. Wichtigstes Arbeitsinstrument waren die eigenen Hände und nur eine Handvoll Werkzeuge. In Abgrenzung zur architektonischen Ausgestaltung von Räumen im Barock war die Herstellung von Scagliolaarbeiten eine reine Werkstatt- bzw. Atelierarbeit.

Eine weitere Frage, die der kulturhistorischen Nachforschung bedarf, betrifft die Rolle und Position von weiblichen Scaglioliste, die in zwei Fällen, Barbara Fistulator aus München und Vittoria Tarsilia Seytter aus Neapel, belegt sind. Die Frage ist zudem, ob sie bevorzugt im geschützten Atelierraum Beschäftigung fanden. Ähnliches könnte für die Entwicklung der bekannten Werkschulen in der Toskana und in Umbrien gelten, die sich in verschiedenen Klosteranlagen entwickeln konnten.

Fazit

Als Fazit der bisherigen Forschungen kann festgehalten werden, dass, wie schon Neumann 1959 in seinem Nachwort vermutete, immer wieder Exponate aufzufinden sind, sodass die Kunsttechnik der Scagliola anscheinend in ganz Europa ihre Verbreitung gefunden hat [vgl. Abb. 5]. Hierbei kam es offenbar zu intensiven interkulturellen Wechselwirkungen. So konnten Scagliolaarbeiten bis nach Isfahan im Iran nachgewiesen werden,³⁶ einem Zentrum antiker und mittelalterlicher Stucktechnik in Gipsmörtel.

Weitere Feldforschungen zum Thema werden das Bild nach und nach komplettieren, wobei auch die bislang erschienene Literatur, insbesondere zu Pietra Dura-Arbeiten, einer kritischen Überprüfung standhalten muss. Dabei könnte den materialtechnisch orientierten Restaurierungswissenschaften eine besondere Bedeutung zukommen. Der geschulte Blick dieser Fachdisziplin für die historischen Werkstofftechniken könnte der Kunst- und Kulturgeschichte hierbei grundsätzlich einen ähnlichen Dienst erweisen wie die Archäometrie der Archäologie.

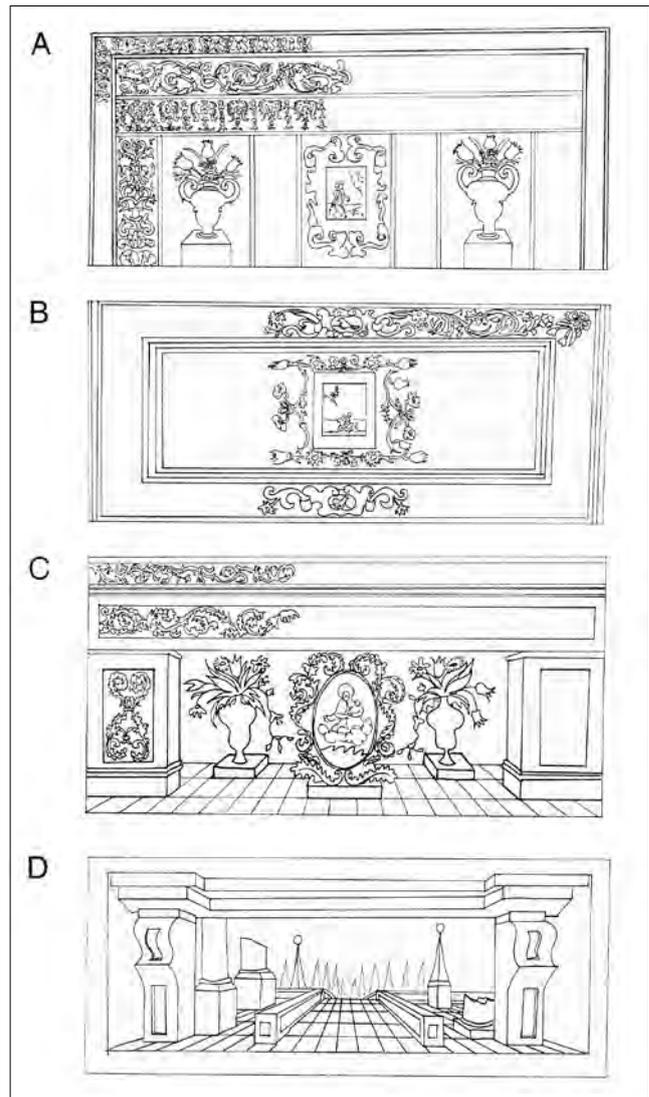


Abb. 4: Entwicklungsschritte des Bildprogramms der Scagliolaarbeiten in Carpi (Quelle: Manni 1997)

Danksagung

Ich danke der Hans-Böckler-Stiftung für die Unterstützung der hier präsentierten Studien. Besonderen Dank schulde ich auch meinen Restauratorenkollegen Markus Eiden, Christian Schellenberger und Merle Strätling, die mich auf Quellen und einzelne Exponate im nationalen und europäischen Kontext aufmerksam gemacht haben.

Literatur

- Elena AGNINI, Anne-Marie HAAGH-CHRISTENSEN, Gabi SCHMIDT, Ingrid STÜMMER, Herstellung, Technik und Restaurierung von Stuckmarmorarbeiten, in: *Restauro* Heft 2, 1996, S. 96–107.
- Geoffrey BEARD, *Stuck – Die Entwicklung der plastischen Dekoration*, Herrsching 1983.

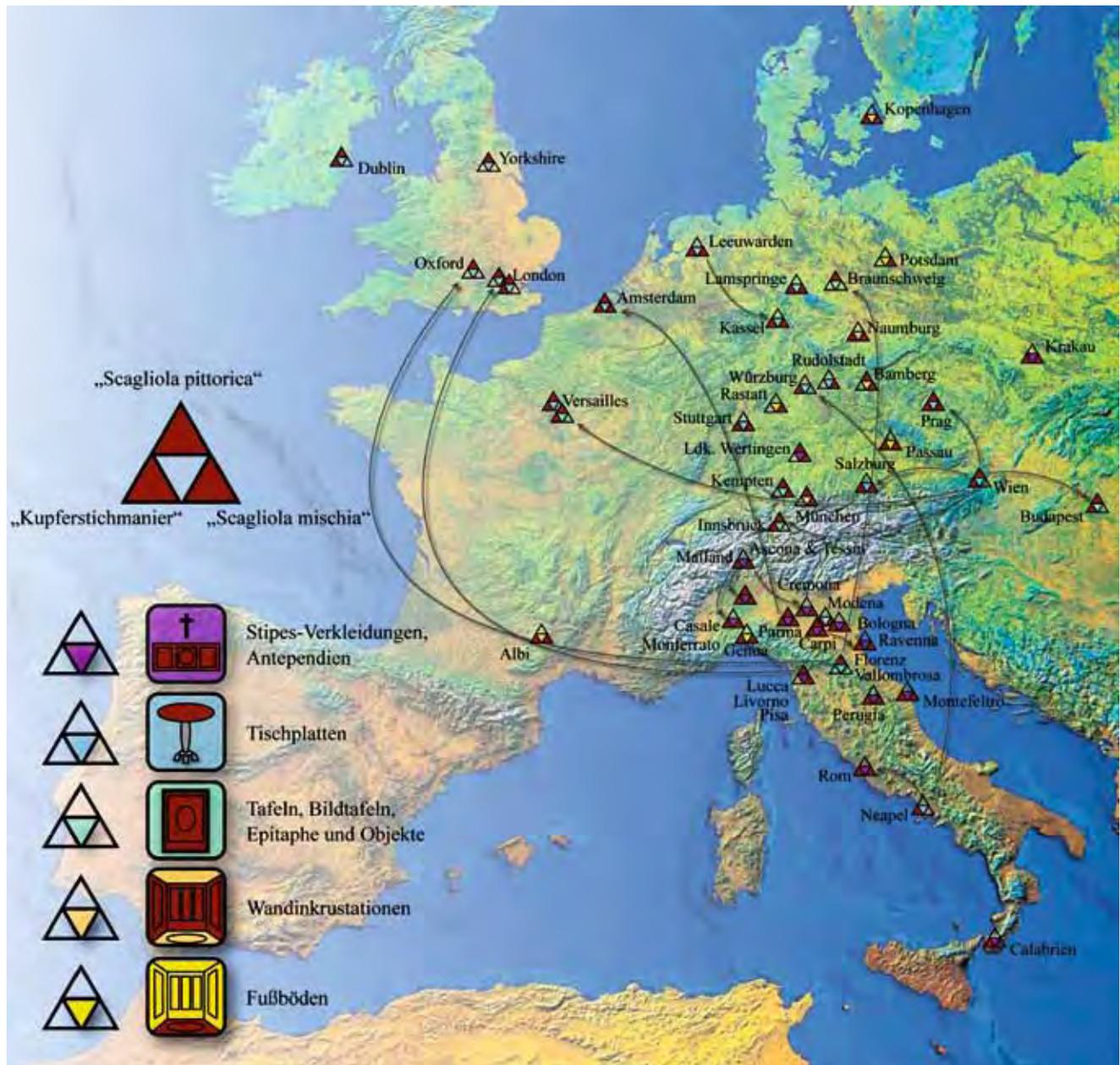


Abb. 5: Verbreitung von Scagliolaarbeiten in Europa

Silvia BOTTICELLI, *Il fascino dell'illusione: Storia e tecniche dei manufatti in scagliola/The fascination of illusion: The history and technique of Scagliola*, Florenz 2006.

Yvonne BÖLT, Maurizio CHECCHI, *Die Scagliola*, Bellinzona 1992.

Marina CELLINI; Alessandro MARCHI, *Paliotti in scagliola del Montefeltro*, San Leo 1996.

Mario CEMPANARI, Tito AMODEI, *Scala Santa e Sancta Sanctorum*, Rom 1999.

Dante COLLI, *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Modena 1990.

Ursula DITTRICH-WAGNER, *Die Wenzelskirche zu Naumburg/Saale*, München/Berlin 2002.

Oskar EMMENEGGER, *Gipsstuck und Kalkstuck: Geschichte, Technik und Verbreitung*, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz*, Heft 4, 1997, S. 6–12.

Gerhard FORG, *IGB Handbuch Gipsputze, Zukunftsaufgabe Bauen im Bestand*, Darmstadt 2009.

Gunnar GRUENKE, *Beautiful faker Scagliola*, in: *Painting & Wallcovering Contractor*, November/Dezember 2007, S. 22–24.

Claudia HORBAS, *Papiermaché und Marmorstuck*, Begleitheft zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin, vom 4. Mai–31 August 1997 (Fortdruck aus den *Weltkunst-Ausgaben* 6, 7 und 8), München 1997.

Ehrenfried KLUCKERT, *Architektur des Barock in Deutschland, der Schweiz, Österreich und in Osteuropa*, in: Rolf TOMANN (Hrsg.), *Die Kunst des Barock – Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1997, S. 184–273.

Manfred KOLLER, *Zur Technik und Restaurierung von Scagliolabildern in Österreich*, in: *Restauratorenblätter* Nr. 21, Wien 2000, S. 139–145.

Norbert LIEB, *„Die Frau Stuckhatorin“ der Stiftskirche in Kempten*, in: *Das Münster*, Heft 1/12 (1957).

Roland LENZ, *Mittelalterlicher Hochbrand-Gips. Ein restaurierungswissenschaftlicher Beitrag zur Bau- und Materialfor-*

- schung, in: Martin HOERNES, Hoch- und spätmittelalterlicher Stuck, Material – Technik – Stil – Restaurierung, Regensburg 2002, S. 43–50.
- MICHAELA LIEBHARDT, Die Münchner Scagliolaarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, Dissertation, München 1987.
- Vincento LUCCHESI-TRENTO, Giovanni Gavignani e la Scagliola carpigiana, Carpi 1996.
- Micaela MANDER, Le scagliole della collezione Durini: due inediti di Giovanni Leoni, in: Rassegna di studi e di notizie. – Milano: Settore Cultura, Bd. 31, 2007/08, S. 153–162.
- Graziano MANNI, I Maestri della Scagliola in Emilia Romagna e Marche, Modena 1997.
- Erwin NEUMANN, Materialien zur Geschichte der Scagliola, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 55, Neue Folge Bd. XIX, Wien 1959, S. 75–158.
- Laura PASQUINI, La Decorazione a stucco in Italia fra tardo antico e alto Medioevo, Ravenna 2002.
- Fritz REINBOTH, Aus der Geschichte der Walkenrieder Gipsindustrie, www.karstwanderweg.de.
- CLAUDIA REITHMEIR, Scagliola or stucco marble: restoration of the altars in the church of Lichtenfels, Bavaria, in: Transactions on the Built Environment, Bd. 15, 1995.
- Elfi RÜSCH, Scagliole Intarsiate, Arte e tecnica nel territorio ticinese tra il XVII e il XVIII secolo, Mailand 2007.
- Christian SAPIN (Hrsg.), Le Stuc, visage oublié de l'art médiéval, Paris/Poitiers 2004.
- G. SARTI, Fastueux objets en marbre et pierres dures, London 2006.
- Hugo SCHNELL, Die Scagliolaarbeiten Dominikus Zimmermanns, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 10, 1943, S. 105–128.
- Henri STIERLING, Byzantinischer Orient – Von Konstantinopel bis Armenien und von Syrien bis Äthiopien, Stuttgart 1996.
- Wanja WEDEKIND, Der Maler und Scagliolist Hieronymus Sies, unveröffentlichte Facharbeit zum Vordiplom im Fach Kunsthistorische Grundlagen der Restaurierung an der Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim, Archiv der Fakultät für Restaurierung Hildesheim, Göttingen 2002.
- Alfredo ZECCHINI, Arte della Scagliola sur Lario – L'intarsio e il finto marmo raccontato dagli ultimi artigiani della Valle Intelvi, Mailand 1997.
- 8 BÖLT, CHECCHI, Die Scagliola, 1992.
- 9 LUCCHESI-TRENTO, Giovanni Gavignani e la Scagliola carpigiana, 1996. MANNI, I Maestri della Scagliola in Emilia Romagna 1997, u. a.
- 10 CELLINI; MARCHI, Paliotti in scagliola del Montefeltro, San Leo 1996.
- 11 ZECCHINI, Arte della Scagliola sul Lario – L'intarsio e il finto marmo raccontato dagli ultimi artigiani della Valle Intelvi, Mailand 1997.
- 12 RÜSCH, Scagliole Intarsiate, Mailand 2007.
- 13 BOTTICELLI, Il fascino dell'illusione, 2006, S. 35.
- 14 SARTI, Fastueux objets en marbre et pierres dures (2006), S. 56.
- 15 LIEBHARDT, Die Münchner Scagliolaarbeiten, München 1987.
- 16 HORBAS, Papiermaché und Marmorstuck, 1997.
- 17 REITHMEIR, Scagliola or stucco marble, 1995. AGNINI, HAAGH-CHRISTENSEN, SCHMIDT, STÜMMER, Herstellung, Technik und Restaurierung von Stuckmarmorarbeiten, 1996. KOLLER, Zur Technik und Restaurierung von Scagliolabildern, 2000.
- 18 Zitiert nach LIEBHARDT, Münchner Scagliolaarbeiten, 1987, S. 11.
- 19 BOTTICELLI, Il fascino dell'illusione 2006, S. 18.
- 20 KLUCKERT, Architektur des Barock, 1997, S. 184.
- 21 Ebd.
- 22 LIEB, „Die Frau Stuckhatorin“, 1957, S. 125.
- 23 NEUMANN, Materialien zur Geschichte der Scagliola, 1959, S. 99.
- 24 MANNI, I maestri della Scagliola, 1997, S. 10.
- 25 EMMENEGGER, Gipsstuck und Kalkstuck, 1997, S. 9.
- 26 SAPIN, Le Stuc, 2004, S. 16.
- 27 Vgl. PASQUINI, La Decorazione a stucco, 2002.
- 28 BEARD, Stuck, 1983, S. 19.
- 29 SARTI, Fastueux objets en marbre et pierres dures, 2006 S. 56. Norbert LIEB, „Die Frau Stuckhatorin“, 1957, S. 125.
- 30 REINBOTH, Aus der Geschichte der Walkenrieder Gipsindustrie, 2010.
- 31 LENZ, Mittelalterlicher Hochbrand-Gips (2002) S. 46.
- 32 REINBOTH, Aus der Geschichte der Walkenrieder Gipsindustrie, 2010.
- 33 FORG, IGB Handbuch Gipsputze, 2009, S. 35.
- 34 WEDEKIND, Der Maler und Scagliolist Hieronymus Sies, 2002.
- 35 NEUMANN, Materialien zur Geschichte der Scagliola, 1959, S. 119.
- 36 Fachhochschule Potsdam – Studiengang Restaurierung, Kons./Rest. Von Wandmalerei und hist. Architekturfarbigkeit, Beispiel einer Projektarbeit in der Werkstatt, Zeitraum der Bearbeitung: Oktober 2005–Juli 2006, Poster, Fachhochschule Potsdam.
- 1 Vgl. GRUENKE, Beautiful faker Scagliola, 2007, S. 22; BEARD, Stuck, 1983, S. 19.
- 2 LIEBHARDT, Die Münchner Scagliolaarbeiten, 1987, S. 7.
- 3 HORBAS, Papiermaché und Marmorstuck, 1997, S. 10.
- 4 CEMPANARI, AMODEI, Scala Santa e Sancta Sanctorum, 1999, S. 44.
- 5 DITTRICH-WAGNER, Die Wenzelskirche zu Naumburg/Saale, 2002, Foto: Rückseite.
- 6 SCHNELL, Die Scagliolaarbeiten Dominikus Zimmermanns, 1943.
- 7 Schnell (1904–1981), der als bekennender Gegner des Nationalsozialismus mit der Machtergreifung 1933 seine berufliche Existenz verlor, gründete bereits im selben Jahr mit dem Verlagskaufmann Johannes Steiner (1902–1995) den Dreifal-