

Rainer Schmid

## Stuckfassungen in Süddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert – Farbe und Bedeutung

Jede Art von Stuck ist nicht nur durch ihre Form, sondern auch durch ihre farbige Oberfläche bestimmt. Ob gefasst oder ungefasst: Es herrscht eine Ausdrucksbeziehung zwischen dem „im Kern“ nicht sichtbaren Stuckmaterial und seiner farbigen Oberfläche. In der natürlichen Gegebenheit, dass die Dinge in ihrer materiellen Substanz nur durch ihre Oberfläche und nicht ihr Inneres gesehen und bestimmt werden können, die Substanz (philosophisch gesprochen) sich nur durch ihre akzidentellen Bestimmungen – Farbe, Form, Oberflächenstruktur u. a. – zu erkennen gibt, liegen ganz besondere künstlerische Möglichkeiten.<sup>1</sup> Mit anderen Worten, die farbige Fassung eröffnet ein weites Feld an Imitations- und Ausdrucksmöglichkeiten.

Darüber ist viel gesagt und geschrieben worden, aber es bereitet meist erhebliche Schwierigkeiten, zu benennen, was mit einer grünen, blauen, rosafarbenen oder auch nur bunten Fassung von Stuck oder anderen Oberflächen etwa eines barocken Innenraums gemeint ist. Solange aber das „Bild“ nicht benannt werden kann, das unter anderem durch die ursprüngliche oder spätere Fassung zustande gekommen ist, bewegen sich restauratorische Bemühungen auf dünnem Eis. Selbst Retuschen können dann nicht sicher gesetzt werden.<sup>2</sup> Dabei genügt oft nicht einmal die Kenntnis jener seltenen Quellen, aus welchen scheinbar die wahre und letztgültige Intention des Künstlers oder Auftraggebers hervorgeht. So etwa, wenn von Ignaz Günther für die Hochaltarfiguren in Rott am Inn „Carara Marmor oder /al(a)baster“ angeboten wird.<sup>3</sup> Meist beziehen sich solche Äußerungen, die ein Materialimitat meinen, auf die Fassung von Skulpturen, selten auf Stuckornamente, Wandflächen oder architektonische Gliederungen. Und selbst dann bleibt noch die Frage offen, warum zu einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten Region alle diese Figuren weiß sind, einerlei ob auf „Marmor-, Alabaster-, oder Porcelainarth“ gefasst?<sup>4</sup>

Auf Stuck übertragen stellt sich also die Frage: Was imitiert diese oder jene Farbigkeit für eine Materialität, was bedeutet diese Verwandlung eines materiellen Substrats durch Farbe für diesen oder jenen Kirchenraum oder Saal, welche Rolle spielt sie in der ikonologischen Aussage? Methodisch bedeutet das, es sind eine ganze Reihe von Parametern in die Analyse mit einzubeziehen, um zu einem einigermaßen gesicherten Urteil zu kommen, von der Exaktheit der Befunde und ihrer Bewertung bis zur ikonologischen und stilistischen Analyse des Kunstwerks als Ganzem, unter Einbeziehung aller Gattungen.

In den Grenzen eines relativ kurzen Beitrags kann kein Überblick über die gesamte Entwicklung der Farbigkeit der Stuckdekoration im 17./18. Jahrhundert gegeben werden; es bleibt nur die Möglichkeit, sich auf einige Prägnanzfälle zu beschränken. Ich greife deshalb drei Beispiele heraus: Die Theatinerkirche in München, den Freisinger Dom und

den Festsaal in Schloss Sünching. An allen drei Maßnahmen waren die Werkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege beteiligt, insbesondere Jürgen Pursche; ich stütze mich auf die von ihm überprüften Befunde und Einschätzungen sowie die Aussagen der Restauratoren vor Ort – ohne sie hier zu diskutieren.

### Theatinerkirche

Die Theatinerkirche [Abb. 1], ehemalige Hofkirche St. Kajetan in München, wurde ab 1663 nach Plänen von Agostino Barelli errichtet und der Stuck nach neuesten Forschungen von Hans Rohrmann von Carlo Brentano Moreti 1673/74 begonnen und in den achtziger Jahren von Nicolo Perti vollendet.<sup>5</sup> Nach den Zerstörungen des 2. Weltkrieges wurde die Kirche wiederhergestellt und schließlich bis 1955 innen neu gefasst. Das Gutachten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege hatte zwar „mehrfache dünne Kalktünchen“ gefordert, aber, wie schon befürchtet, es wurden Dispersions-, teilweise zementhaltige Anstriche – mit Sandzusätzen – aufgetragen. Kurz, die Theatinerkirche machte schon immer – auch als die Fassung zu meiner Studienzeit noch relativ frisch war – den Eindruck, als sei ein Mehlfass explodiert.

Ganz anders die ursprüngliche Fassung: Es handelte sich um eine reine Weißfassung, die so stark verdichtet war, dass

Abb. 1: München, Theatinerkirche, Südseite mit Chor

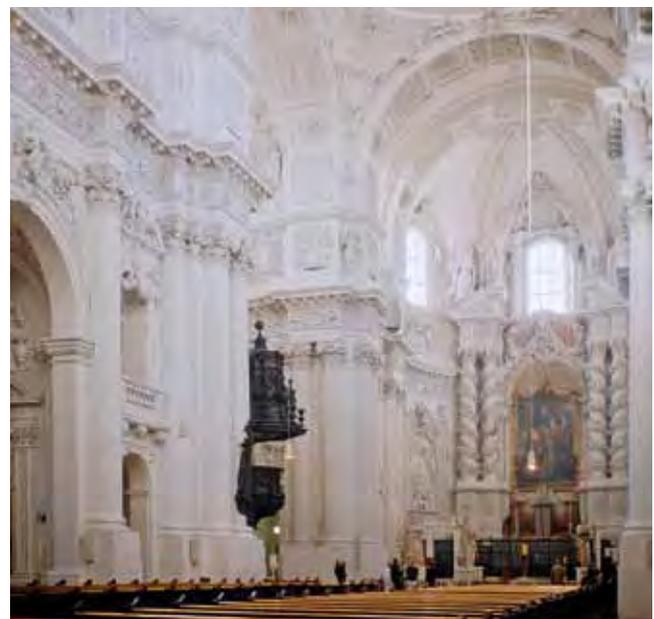




Abb. 2: München, Theatinerkirche, Nordseite



Abb. 3: München, Theatinerkirche, Kuppel

Abb. 4: Freising, Dom, Gesamtansicht



eine Spur von Glanz auf Stuck und Gliederungen lag. Die Frage tut sich auf, ob hier einfach weiß gekalkter Stuck gemeint war oder etwas ganz anderes. Zieht man ferner in Betracht, dass schon 1673/74 in der Kuppel, und nur dort, rosa Rücklagen vorhanden waren und schließlich bei der ersten Renovierung um 1720/22 der Stuck von Marazzi teilweise erneuert und ockergelb gefasst wurde – die übrige Raumschale war immer noch weiß – dann würde man das schon gerne verstehen.

Hier kommt uns eine sehr stringente und einleuchtende Analyse des Bauwerks durch Bernhard Schütz zu Hilfe.<sup>6</sup> Er sieht in der Theatinerkirche weder – wie bisher im Fach üblich – eine Wandpfeilerkonstruktion noch eine traditionelle Basilika mit Seitenschiffen (diese gibt es faktisch nicht). Seiner Auffassung nach hat Barelli die Betonung auf „Arkadenwände mit großer Ordnung“ gelegt [Abb. 2]. Erkennt man, dass den so als „Saal“ wirkenden Einheitsraum zwei um eine Attika erhöhte dreiteilige Triumphbogenwände rahmen, mit mächtigen Halbsäulen instrumentiert, so kann aus architekturgeschichtlich-ikonologischen Gründen das Langhaus als eine barocke „via triumphalis“ begriffen werden. Dem wenig hellen Langhaus folgt schließlich eine weite, lichterfüllte Vierung mit Querarmen und darüber wölbt sich eine mächtige Tambourkuppel, unter der im 17. und 18. Jahrhundert nachweislich große Fest- und Trauergerüste aufgestellt worden waren.<sup>7</sup> Zieht man in Betracht, dass die Renovierung der Hofkirche St. Kajetan 1720/22 wohl der Vorbereitung der bevorstehenden Hochzeit des Kronprinzen Karl Albrecht mit der Habsburgerin Maria Amalia im Jahre 1722 diente,<sup>8</sup> dann sind die lichtglänzende Weißfassung und die farbige Kuppel nur konsequent: In einem „Marmorsaal“, von Triumphbögen flankiert, von einer hohen Tonne überwölbt, führt der Weg zur Vierung, wo sich ein prachtvolles Festgerüst erhebt, darüber die lichte, als Krone gestaltete Kuppel [Abb. 3].

Natürlich ist die Erklärung für diesen Einsatz von „Marmorarh“ an Stuck und Gliederungen nicht beliebig übertragbar auf die Vielzahl jener weiß gefassten Kirchen des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz. Stets ist der jeweilige Gesamtzusammenhang mit den zugehörigen Befunden neu zu betrachten und zu bewerten. Es wäre außerdem noch die reiche ephemere Dekoration einzubeziehen, und natürlich sind hier in der Theatinerkirche die Befunde an den Altären zu analysieren und in ihrer Bedeutung fürs Ganze zu würdigen.

## Freisinger Dom

Ab 1723 gaben Cosmas Damian und Egid Quirin Asam dem im Kern mittelalterlichen Freisinger Dom – wie es in den Quellen heißt – „ein neues Kleid“ [Abb. 4]. Die Arbeit war pünktlich zum tausendjährigen Bistumsjubiläum 1724 getan. Es war die erste große Barockisierung eines mittelalterlichen Kirchengebäudes im 18. Jahrhundert in Bayern.<sup>9</sup>

Offenbar unternahmen die Asam-Brüder erhebliche Anstrengungen, trotz der enormen Länge von 13 Jochen einen einheitlichen, als Ganzes erlebbaren Raum zu schaffen. Dazu diente die große Pilasterordnung, welche die zweige-

schossigen Arkaden zusammenfasst, sowie eine so genannte jochverschleifende Gewölbedekoration:<sup>10</sup> Je zwei oder drei Joche sind für je ein Deckenbild zusammengefasst; für die Anlage einer gemalten Kuppel wurden drei Fensterachsen geschlossen.

Quirin Asam hat Wände und Decke, vor allem die Stuckkappen, mit einem kräftigen Stuckdekor ausgestattet: Blattranken, Agraffen, Muscheln, aber auch Putten, die wie Dachungengel auf den Arkadenbögen sitzen. Der Stuck ist rosa gefasst, wie die Befunde ergeben haben. Und diese Befunde, 1993 zum ersten Mal erhoben, 2004/05 wiederholt und intensiviert, sind besonders wichtig gewesen, da es galt, in jedem Fall der Versuchung zu widerstehen, sie mit dem gemalten Stuck im Deckenbereich, dem Stucco finto in der Umgebung der Gemälde, abzugleichen [Abb. 5]. Beide, der dreidimensionale, reale Stuck und der gemalte, befinden sich in unterschiedlichen Bildstufen und in einem anderen Licht. Der gemalte Stuck unterliegt einem eigenen Licht, nämlich dem gemalten Licht im Bildbereich; die Übergänge zwischen Gemälden und Brokaten, auf welchen der Stuck gemalt ist, sind in einigen Bereichen fließend. Der plastische, dreidimensionale Stuck steht im Licht des Kirchenraumes. Am deutlichsten wird der Vorgang, wenn man sieht, wie Cosmas Damian Asam von einem gedachten Farbton Rosa ausgegangen ist und diesen in seiner Vorstellung dem gestalteten Bildlicht in Licht und Schatten unterworfen hat. Man sieht es besonders klar beim Vergleich der gemalten Konsolen beim Blindfenster der Kuppel mit den dreidimensional gestalteten und rosa gefassten Konsolen unter den Gurtbögen [Abb. 6]. Beide unterliegen einem je eigenen Licht und verändern doch in der Erscheinung ähnlich intensiv ihre Farbigkeit.

Analog zur Theatinerkirche bleibt die Frage: Was kann das Rosa meinen? Und etwas meinen, auf etwas anderes verweisen tut es auf jeden Fall. Denn wenn wir nicht glauben, dass wir Farbe ohne Folgen auf alles pinseln können und sie nur ästhetischen Kriterien unterliegt, sondern wenn uns klar wird, dass Farbe immer Farbe von etwas ist, also akzidentellen Charakter besitzt, dann wird uns auch einleuchten, dass realiter nicht die Farben (gewissermaßen aktiv) die Materialien ausdifferenzieren, sondern dass es umgekehrt ist: Die Materialien, die Stofflichkeiten geben sich durch ihre ihnen eigene Farbigkeit zu erkennen.

So betrachtet nehmen wir es nicht einfach hin, dass hier alles rosa ist: die Akanthusblätter, die Muscheln, die Eierstäbe, die Profilleisten, die Putti. Das Bild, das alle diese verschiedenen Dinge eint, d. h. unter eine Materialität subsumiert, muss ein anderes sein als der Stuck selbst. Der vereinheitlichende Prozess hat schon „vorher“ stattgefunden; deshalb dürfen wir auf ein durchgehendes Imitat schließen. Dafür bietet sich Sandstein an. Anders gesagt, Rosa auf allen Stuckteilen, was immer sie abbilden, kann nicht Stuck meinen, da Stuck nicht von Natur aus rosa ist. Zieht man die Zeitstellung und Asams Kontaktmöglichkeiten in Betracht, wird man vermutlich bei Carlone und seinen rosa Figuren, wo das Sandsteinimitat evident ist, Vergleichbares finden, etwa in Amberg, Mariahilf. Zu begreifen, dass es sich um ein Sandsteinimitat handelt, hat neben der ikonologischen Bedeutung auch noch eine rein praktische. Wenn nach vorhergegangenen Maßnahmen, wie jener von 1920 in Freising,



Abb. 5: Freising, Dom, Deckengemälde im Langhaus, Anbetung des Lammes



Abb. 6: Freising, Dom, Scheinkuppel, Detail mit Thermenfenster

die wenigen Befundstellen schwer lesbar sind [Abb. 7], hilft diese Information zu verhindern, dass hier fälschlicherweise eine lichte rosa Farbigkeit umgesetzt wird, wie sie um 1750 möglich wäre, nicht aber 1722. Das Sandsteinimitat verlangt konsequenterweise eine festere, dichtere Oberflächenstruktur.

Es empfiehlt sich hier in Freising und auch an anderen vergleichbaren Objekten, genau auf die früher so genannten „Realitätsgrade“ zu achten, die ich praktikabler „Bildstufen“ nennen möchte. In der ersten Stufe liegt z. B. die reale Mu-



Abb. 7: Freising, Dom, Stuckdetail, Befund

schel vor, in der zweiten wird sie in Sandstein abgebildet, in der dritten wird diese Sandsteinmuschel in gefasstem Stuck abgebildet; in der vierten diese abgebildete Sandsteinmuschel im zweidimensionalen Gemälde abgebildet – oder der Sandstein auch dort direkt; in jedem Fall aber wechselt mit dieser letzten Bildstufe auch die Ebene der Bedeutung. Im Kirchenraum befinden auch wir uns und vollziehen die Wirkungen des Lichts am Stuck mit; im Gewölbereich, in den uns der gemalte Stuck vermittelnd hinüberführt, findet sich der Heilighimmel von Freising.

Nach diesen beiden Beispielen, welche die Stuckfarbigkeit als Medium der stofflichen Imitation beschreiben und zeigen, welche Bedeutung das ursprünglich Gemeinte im ikonologischen Zusammenhang hat, folgt jetzt noch eine im modernen Sinn freiere Verwendung von Farbe am Stuck.

## Schloss Sünching, Festsaal

Als François Cuvilliés 1758 begann, für Joseph Franz von Seinsheim in Sünching das Schloss umzugestalten,<sup>11</sup> musste er sich mit einem vorhandenen Oktagon auseinandersetzen, das im Inneren einen Umgang hatte und deshalb eine Belichtung nur über die Außenseite zuließ. In dieser Situation hat Cuvilliés einen Festsaal nach Art der französischen *maisons de plaisance* untergebracht; in den Architekturtraktaten sind sie unter dem Titel *salons à l'italienne* beschrieben [Abb. 8]. Wichtig ist dabei, dass der Saal im Obergeschoss liegt, zweigeschossig ist, über viel Licht verfügt und eine Beziehung

zum Garten hat. Cuvilliés hat hier zweifelsohne nicht gerne auf eine stattliche Treppe verzichtet, zu der man üblicherweise, aus dem Garten kommend, vielleicht sogar über einen Grottenraum gelangen würde. Über eine solche Treppe würde man dann gewissermaßen vom Gartenparterre zum Saal aufsteigen und damit ins Licht gelangen.<sup>12</sup> Es ist für unsere Betrachtung der Stuckfassung wichtig, sich zu vergegenwärtigen, wie Cuvilliés diese Schwierigkeiten bewältigt hat. Der zweigeschossige, rechteckige Saal von fünf zu drei Achsen mit Licht von Südwesten ist durch Wandkompartimente mit Rahmen und Feldern, abwechselnd Fenster oder Spiegelfenster nach Art französischer Salons, gegliedert. An den Schmalseiten finden sich Kaminrisalite mit den Porträts der Grafen von Seinsheim, darüber Reliefs der Fama von Ignaz Günther. Im Deckenbild von Matthäus Günther sieht man Jupiter und Juno im Licht des Götterhimmels.

Cuvilliés hat mit der Wahl dieses Typus *salon à l'italienne* natürlich auf jede Art von kräftiger Instrumentierung, etwa durch Säulen oder Pilaster, verzichtet und seine Architektur mit sparsamsten Mitteln gestaltet. Sie ist von Wandfeldern mit ornamentierten Profilstäben, Ornamenten und Figurengruppen bestimmt und vermeidet jede intensive Wirkung von Beleuchtung und Schatten. Eine allseitige Helligkeit breitet sich aus. In diesem Zusammenhang wird evident, was eine Smaltefassung auf dem Stuck hier bewirken kann.

Der Stuck wurde nach Entwurf François Cuvilliés von F. X. Feichtmayr geschaffen und gefasst; er hat „den Saal vollkommen schadiert“, heißt es in der Rechnung von 1762, und zwar mit „Englischblau von Augspurg“. Die Kaminrisalite, von Ignaz Günther geschnitzt, fasste Augustin Demel; er hat sie, wie in der Rechnung beschrieben, auf „Art der Stukator schathiert“ (1762).

Die Befunde ergaben unter einer Leimfarbenfassung Smalte mit Lapislazulianteilen im Bereich der Kaminrisalite [Abb. 9].<sup>13</sup> Cuvilliés hat 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, dann lässt eine helle, zarte Farbigkeit, das kühle glitzernde Blau, die Dinge leicht, schwerelos, zerbrechlich, dünn, fast kulissenartig erscheinen. Die Ausdrucksbeziehung zwischen dem Stuckmaterial, den abgebildeten Dingen und der Oberfläche ist an der äußersten Grenze der Möglichkeiten angelangt. Es gibt keine direkte Beziehung mehr im gewohnten Sinn, es ist kein konkretes Material mehr vorstellbar. Die Bilder, die sich hier noch anbieten, sind vielleicht Atmosphäre und Gischt [Abb. 10]. Allerdings, das sei angemerkt, greift hier keine moderne Farbästhetik, welche die Farben unabhängig von den Dingen betrachtet (wie oben bereits erörtert). Mit der einheitlichen Blaufassung wird der ornamentale Charakter der Dinge betont, die Entstofflichung und Lichthaftigkeit der Stuckornamente werden aufs Äußerste getrieben.

Ich hoffe, dass aus den gezeigten Beispielen deutlich geworden ist, dass die ursprüngliche Stuckfarbigkeit untrennbar mit der Bedeutung des ganzen Raumes verbunden ist und umgekehrt die Bedeutung selbst sich manchmal erst aus dieser Stuckfarbigkeit erschließen lässt.

- <sup>1</sup> Zu diesem phänomenologischen Problem aus der Sicht eines Restaurators treffend: Ernst VAN DE WETERING, Die Oberfläche der Dinge und der museale Stil, in: *Restaura* 1982, 88. Jg. Heft 2, S. 98–102.
- <sup>2</sup> Jeder Pinselstrich enthält auch ein Urteil.
- <sup>3</sup> Gerhard P. WOECKEL, Ignaz Günther, Weißhorn 1975, S. 294.
- <sup>4</sup> H. Rainer SCHMID, Typologie und Entwicklung des Altars in Süddeutschland, in: *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e. V.* Bd. XXIV, Lindenberg 2008, S. 117 f. (dort auch Literatur zum Thema).
- <sup>5</sup> Ernst GULDAN, Quellen zu Leben und Werk italienischer Stukkatoren des Spätbarock in Bayern, in: *Arte e Artisti de Laghi Lombardi*, Bd. II: *Gli stuccatori dal barocco al rococo*, Como 1964, S. 170 f. Hans ROHRMANN, Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts, Wessobrunn 1999, S. 183 f.
- <sup>6</sup> Bernhard SCHÜTZ, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780, München 2000, S. 67 f.
- <sup>7</sup> Ulrike BESCH, Studien zur Ausstattung von St. Kajetan in München – Ein Beitrag zur Funktion ephemerer Systemelemente in der Kunst des Barock, Phil. Diss. München 1983. Ino HERMANN, Sinnbildnisse. Die Druckwerke mit den biographischen Emblemprogrammen der Exequien in der Münchner Theatinerkirche, Phil. Diss. Marburg 2007, S. 9 ff.
- <sup>8</sup> Darauf hat zuerst Alexander Heisig hingewiesen.
- <sup>9</sup> Die hier vorgetragenen Überlegungen ausführlicher bei: Rainer SCHMID, Die Restaurierung des Freisinger Domes, in: *Das Münster*, Sonderheft, Jg. 62, 2009, Regensburg 2010, S. 368–383.
- <sup>10</sup> Ernst GULDAN, Die jochverschleifende Gewölbedekoration von Michelangelo bis Pozzo und in der bayerisch-österreichischen Sakralarchitektur, Phil. Diss. Göttingen 1954.
- <sup>11</sup> Zum Thema: H. Rainer SCHMID, Die Wies und Schloss Sünching. Zum Verhältnis von Denkmalpflege und Kunstgeschichte, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege*, Bd. 54/55, 2000/2001, S. 53 f. Katharina BENAČ, Schloss Sünching, Regensburg 2009.

Abb. 9: Schloss Sünching, Festsaal, Kaminrisalit mit Fama von Ignaz Günther



Abb. 8: Schloss Sünching, Festsaal

- <sup>12</sup> Es bieten sich als Vergleiche die Residenz in Würzburg oder in Bruchsaal an, wo der Ascensus zum Licht besonders eindringlich gestaltet ist.
- <sup>13</sup> Zur Technologie der Smalte grundlegend: Jürgen PURSCHE, Zur Rekonstruktion der Raumfassung des 18. Jahrhunderts in der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, in: *Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen* (Arbeitsheft 49 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), Bd. 1, München 1990, S. 222 ff.

#### Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 3, 6 Rainer Schmid; Abb. 4, 5 Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat (Achim Bunz); Abb. 7 Robert Zenger; Abb. 8, 9, 10 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Sowieja)

Abb. 10: Schloss Sünching, Festsaal, Stuckdetail, Tierkreiszeichen der Jungfrau, von Franz Xaver Feichtmayr d. J.

