

Die Deckenbilder Johann Baptist Zimmermanns

Zum Werkprozeß

Das auf Putz gemalte Deckenbild stellt, verglichen mit dem Leinwand- oder Tafelgemälde, in jeder Hinsicht eine eigene Kategorie dar: Wie das Wandbild muß es sich in bezug auf Material, Technik und Position innerhalb der Raumschale in besonderem Maße den architektonischen Bedingungen, also dem Bildträger, unterordnen. Der unmittelbare Zusammenhang mit der Architektur bedeutet hier eine oft schicksalhafte Verknüpfung mit der Baugeschichte. Daher kann die Auswertung des Zustands von Deckenbildern, die restauratorische Voruntersuchung und Dokumentation, ihre Befundssicherung also,¹ immer nur ein Teilbereich im Rahmen umfassender Konservierungs- und Restaurierungskonzepte sein. Eine solche Befundssicherung, in gewisser Weise mit tomographischen Diagnosemethoden vergleichbar, erbringt neben dem technischen auch den malerischen Werkbefund, dessen Kenntnis ebenfalls unverzichtbar ist für den sachgerechten Umgang mit dem Kunstwerk.²

Hier stellt sich die Frage nach dem Grundraster einer Objektbefragung. Welche schadenstypischen bzw. konstruktions- und materialtypischen oder maltechnisch immanenten Erscheinungsformen können beobachtet und kritisiert werden? Bestandserhaltenden konservatorischen Aspekten dient zunächst – um wesentliches herauszugreifen – die Bewertung der Risse und der Anhaftung des Freskoputzes am Putzträger sowie eine Einschätzung der Qualität bzw. des Zustands der Malschicht. Die Analyse des Bestands in Form einer Erfassung von Original, Übermalungen, Fehlstellungen und Ergänzungen ist restauratorischen Überlegungen dienlich, die über eine Bestandserhaltung hinaus Veränderungen des aktuellen Erscheinungsbilds betreffen. Voraussetzung für den sachgerechten konservatorisch-restauratorischen Umgang mit einem Deckengemälde ist der maltechnische Befund und seine Dokumentation, die die Beschaffenheit des Gemäldes sowie die Werkspuren der Freskoausführung festhält.³

Die Verwirklichung eines Freskoentwurfs bedarf einer Reihe technischer Hilfen, die zusammen mit der Malweise des Freskanten erst beobachtet und gedeutet werden müssen. Mit unterschiedlichen optischen Hilfsmitteln wie Lupe und Mikroskop oder der Makrophotographie, verschiedenen Lichteinstellungen oder Lichtquellen wie Auf- und Streiflicht bzw. UV-Licht können oberflächige Putzstrukturen, Putzgrenzen, Ritzungen, Zeichnungen, eingedrückte Linien, Zirkeleinstichlöcher, Paßpunkte oder Paßmarken, aber auch Untermalungen oder Zeichnungen, Pinselduktus und originale Farbschichten bzw. Übermalungen erkannt werden. Diese Spurensuche dient ebenso technologiegeschichtlichen wie konservierungstechnischen Fragestellungen.

Mit dem Auffinden und Interpretieren von speziellen oberflächigen Effekten und Phänomenen bzw. einer Analyse der für Malerei auf Putz typischen Erscheinungsbilder läßt sich das Wissen um eine jeweils typische Maltechnik verdichten. Mosaikartiges Zusammensetzen von Erkenntnissen schafft die Voraussetzung für die anschaulich-nachvollziehbare Darstellung des Werkprozesses von der Entwurfsphase bis zur Ausfüh-

rung. Im Rahmen moderner Restaurierungskonzepte kam es in den letzten Jahren zu Forschungen im Bereich barocker Freskomalerei sowie zu maltechnischen Analysen an Kunstwerken einzelner Künstler.⁴ Während das Leben⁵ Johann Baptist Zimmermanns gewürdigt und sein Werk in stilistischer und künstlerischer Hinsicht analysiert wurde,⁶ gab es bisher kaum Aussagen zu seiner Arbeitsweise als Freskant. Begleitend zur Restaurierung der Deckenbilder in der Wieskirche konnten nun auch Beobachtungen zur Maltechnik Johann Baptist Zimmermanns angestellt werden.

Dominikus Zimmermann, der Bruder Johann Baptist's, hatte mit dem Bau des Chorraums 1745 begonnen. Mit der sich über fast zehn Jahre hinziehenden Bauzeit verbindet sich die Entwicklungsgeschichte der zunächst unterschiedlichen Fassungen von Chor und Zentralraum. Erst nach 1754 kann mit der jetzt sichtbaren Zweitfassung und Vergoldung der Stuckdekoration gerechnet werden, die die beiden Bereiche farblich zusammenführte (vgl. Beitrag J. Pursche, S. 191 ff. und B. Symank, S. 196 ff.).

In der Wallfahrtskirche Wies dienen Holzkonstruktionen als Putzträger der Deckenmalereien. Auf bis zur Traufe gemauerten Außenwänden sowie acht Pfeilerpaaren im Kirchenraum ist der Dachstuhl aufgesetzt. Das abgeflachte Muldengewölbe des Gemeinderaumes wird durch eine selbsttragende Holzschale gebildet, deren konstruktive Elemente aus «Bohlenrippen» bestehen (vgl. Abb. 14, S. 146) – vergleichbar mit den Spanten im Schiffsbau – sowie unterseitig dagegen genagelten Latten.⁷ Diese auf Fuge gesetzte Lattung ist der eigentliche Putzträger (vgl. dazu die Beiträge von Behringer, Mader, Winkler/Paul). Die Latten sind zur besseren Haftvermittlung aufgebittelt (Abb. 1).⁸

Das System der Freskoputzschale in der Wies ist vierlagig. Zunächst wurden die Zwischenräume der Latten zugeworfen. Der anschließend aufgetragene Unterputz (arriccio) mit einer Bewehrung aus Kälberhaar (Abb. 2) bildet zusammen mit dem Stopfmörtel zwischen den Latten eine steife Putzschale, deren Fläche dem Freskanten für erste technische Vorbereitungsarbeiten der Freskierung zur Verfügung steht. Vorderseitig wurde für den eigentlichen Malvorgang dann der Freskoputz aufgezogen. Rückseitig erhielt die Gewölbeschale die sog. Bockshaut aus einem mit Stroh bewehrten Kalkmörtel, der mehrere Zentimeter dick zwischen die Bohlenträger im Dachraum auf die Lattenrückseite geschichtet wurde. Während sich anderenorts, z. B. in Neresheim, eine der Gewölbekonstruktion rückseitig aufgelegte Putzschicht durchaus mit dem Freskoputz verbinden und eine bessere Haftung am Lattenrost sicherstellen sollte, dürfte der «Bockshaut» in der Wies für die etwa 5 cm starke Gewölbeschale bemerkenswerterweise eher die Funktion einer Isolierung zugeordnet gewesen sein.⁹ Dabei übernimmt diese Gewölbeschale mit dem Lattenkern zwischen zwei Putzbeschichtungen eine Funktion, die technisch gesehen mit dem Sandwich-Trägersystem vergleichbar ist.

Für die Ausführung einer Freskierung ist die Werkvorbereitung von entscheidender Bedeutung. Zur Anfangsphase des künstlerischen Entstehungsprozesses gehört die Erstellung des

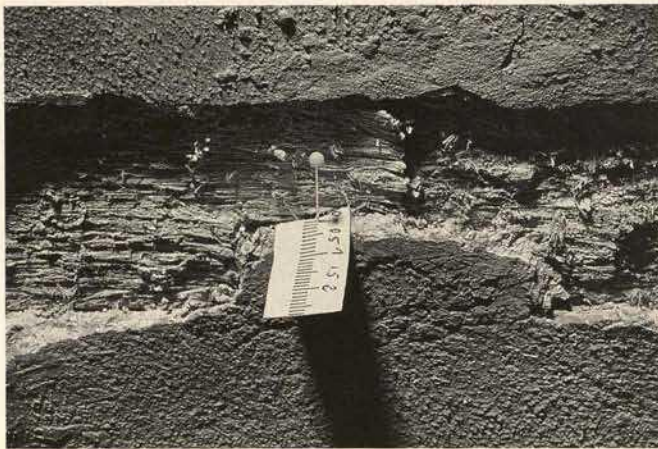


Abb. 1. Putzfehlstelle, im Streiflicht ist die aufgebeilte Oberseite einer Holzlatte erkennbar

Fig. 1. Gaps in the plaster; in glancing light the hacked surface of a wooden lath is visible

Abb. 2. Ausgleichsputz über und zwischen der Holzlattung, mit Kälberhaar versetzt

Fig. 2. In-fill plaster over and between the wooden lathing, mixed with calf hair



Entwurfs in Form von Zeichnungen, Aquarellen, Ölskizzen und Baumodellen.¹⁰ Auch Zimmermann hat seine Vorstellungen mit Hilfe von Skizzen, Entwürfen sowie der Verarbeitung von Vorlagenmaterial niedergelegt. Der Künstler hatte sich mit dem ikonographischen Programm und der Komposition, aber auch mit dem Betrachterstandpunkt, d. h. mit den perspektivischen Problemen auseinanderzusetzen. Umfangreiche manuelle Fähigkeiten waren Voraussetzung. Auch die Beherrschung eines hilfreichen, mathematisch-konstruktiven Instrumentariums, sowohl bei der Entwurfsarbeit wie für die Übertragung des Entwurfs auf den Freskoputz, war überaus wichtig für das Gelingen der Deckenmalerei, das «zunächst auf ästhetischen Eigenschaften beruht». Vor allem «erscheint in oben, Licht und Distanz die spezifische Wirklichkeit oder auch Unwirklichkeit des Bildes an der Decke». Mit diesen drei Wesensmerkmalen ist auch «eine generelle Unterscheidung zur Wandmalerei möglich».¹¹

Die Kriterien «oben» und «Distanz» erfordern die Berücksichtigung berechenbarer perspektivischer Prinzipien. In Abhängigkeit vom stilgeschichtlichen Wandel sowie als Ausdruck der geistigen Haltung des 17. und 18. Jahrhunderts bildeten sich im süddeutschen Raum bestimmte Bildkonzeptionen in der Deckenmalerei heraus. Eine wesentliche Rolle übernahmen in diesem Zusammenhang die illusionistischen Gestaltungen, die die reale Kirchenraumarchitektur im Deckenbild weiterführten und sich häufig auch konkret an den Prinzipien orientierten, die Andrea Pozzo Ende des 17. Jahrhunderts in seinen fundamentalen Ausführungen über Perspektive vorgelegt hatte.¹² In den Deckenbildern Johann Baptist Zimmermanns bleiben dagegen die architekturperspektivischen Effekte Einzelmotive.¹³ Zimmermann trennt in den meisten seiner Deckengemälde zwischen der realen Architektur und der Malerei, die von einer sichtbaren Basis aus neu ansetzt und sich vor allem bezüglich ihrer illusionistischen Effekte dem Betrachter nicht aufdrängt.¹⁴

Eine Erörterung der Maltechnik Johann Baptist Zimmermanns setzt die Kenntnis seiner Entwurfstätigkeit voraus: Erst das Studium der Entwürfe erlaubt einen Einblick in die Genese von Kunstwerken der Freskomalerei. Wie zu seiner Zeit üblich, legte sich Zimmermann wohl in Zeichnungen und Skizzenbüchern einen Vorrat an Motiven und Schemata an, den er bei Bedarf benutzte.¹⁵ Zweifellos kam hier seine Doppelfunktion als Maler-Stukkator zum Tragen, die detaillierte Entwurfsarbeiten voraussetzte, nicht zuletzt weil bei Zimmermann mit einem umfangreichen Werkstattbetrieb gerechnet werden muß. Die Mitarbeit seiner beiden Söhne Johann Josef († 1743) und Franz Michael († 1784) ist häufig bezeugt, in seiner späten Schaffensphase auch die Mitarbeit von Martin Heigl.¹⁶ Von Johann Baptist Zimmermann hat sich vergleichsweise wenig Entwurfsmaterial erhalten: Nur zwei Ölskizzen¹⁷ und eine überschaubare Anzahl von lavierten Bleistiftzeichnungen bzw. Pinselzeichnungen können zur Beurteilung herangezogen werden.¹⁸ Bei der Entwurfsarbeit hatte Johann Baptist wie alle Deckenmaler die Grundsätze der Horizontalsicht, Vertikalsicht und Schrägsicht für die geplante Wirkung unter Zugrundelegung der Raumbedingungen zu berücksichtigen.¹⁹ Schon in die Entwurfsgestaltung mußten Untersichtswinkel und Verkürzungsgrad oder die Größenstaffelung von Figuren einfließen; auch die Farbperspektive erhielt bei der Ausführung des Freskos eine besondere Bedeutung, indem sich die Farbpalette im Wölbungszentrum zu atmosphärischer Helligkeit auflichtet.



Abb. 3. Berbling, Lkr. Rosenheim; Kath. Fialkirche (ehem. Pfarrkirche) Hl. Kreuz; Entwurf Johann Baptist Zimmermanns für die Decke des Langhauses, «Schlacht an der Milvischen Brücke», 1756 (Graphische Sammlung München, Inv.Nr. 14228, Pinselzeichnung, graue Tusche, quadriert, 880 x 810 mm)

Fig. 3. Berbling, Lkr. Rosenheim; Cath. filial church (former parish church) Holy Cross; design by Johann Baptist Zimmermann for the ceiling of the nave, «Battle on the Milvian Bridge», 1756 (State Graphics Collection, Munich, Inv.No. 14228, brush drawing, gray ink, with grid, 880 x 810 mm)

Die Ausführung der Deckenbilder in der Wieskirche folgt unterschiedlichen perspektivischen Kriterien. So besitzt das Hauptbild über dem Zentralraum seinen perspektivischen Mittelpunkt im Wölbungszentrum. Alle anderen Deckenbilder entstanden als Schrägprojektion, das heißt mit dem Betrachterstandpunkt schräg unterhalb des jeweiligen Wölbungszentrums (s. dazu auch Farbtafeln VII und VIII). Im «Corpus der ba-

rocken Deckenmalerei» ist dies für die Wieskirche durch schematische Angabe von Betrachterstandpunkten in den Grundrissen dargestellt.²⁰

Ein delikater Faktor für die perspektivische Wirkung von Deckenbildern ist der Verkürzungsgrad von Figuren, der sowohl frei gestaltet als auch aus dem Gesamtzusammenhang heraus konstruiert werden konnte. Anschauliche Darstellungen



Abb. 4. «Von der Zeichnung der Deckengemälde ... wie man verfahren muss, eine Zeichnung an die Decke zu malen»; nach G. H. Werner, Anweisung ... (Anm. 21), S. 120

Fig. 4. «On drawing ceiling paintings ... how one proceeds to paint a drawing on the ceiling»; from G. H. Werner, Anweisung ... (note 21), p. 120

zu dieser Problematik finden sich bei G. H. Werner²¹, der in Erfurt 1781 eine Anleitung zum Freskomalen herausgegeben hat (Abb. 4-7).

Für die Deckenmalerei der Wieskirche existiert kein sehr umfangreiches Skizzenmaterial, das Einblick in die Entwurfsarbeit Johann Baptist Zimmermanns geben könnte. Als Vergleich läßt sich zunächst jedoch ein etwa gleichzeitiger Entwurf Zimmermanns heranziehen: Auf dem Entwurf für das wohl von Martin Heigl ausgeführte Hauptfresko der Pfarrkirche in Berbling²² (Lkr. Rosenheim) sind zwei Linienapparate von unterschiedlicher Funktion zu erkennen (Abb. 3): auffällig eine alle figürlichen Szenen erfassende Quadrierung, weniger vordergründig Konstruktions- oder Hilfslinien, die zentral in einem Punkt am oberen Bildrand des Papierentwurfs zusammenlaufen. Ein Teil der dargestellten Architektur orientiert sich zweifellos direkt an dieser perspektivischen Hilfskonstruktion, deren Zentrum der «Augenpunkt» ist, der im Kirchenraum den Betrachterstandpunkt markiert. Dieser Augenpunkt diente gleichzeitig als Einstichmarke

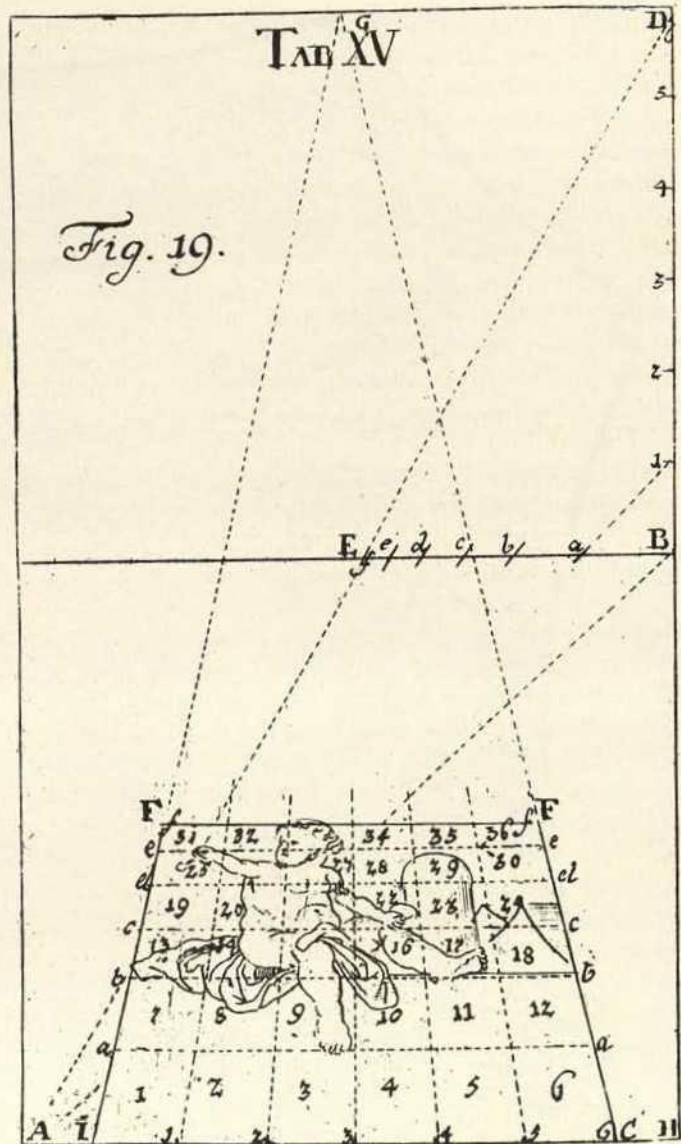


Abb. 5. Wie Abb. 4

Fig. 5. Same as fig. 4

für eine Reihe von Zirkelschlägen, die den Bereich vor der Brücke erfassen. Die Abstände der Zirkelschläge sind gleich; Hinweise auf den Distanzpunkt (oder die Distanzpunkte), mit dem sich Verkürzungen hätten konstruieren lassen, sind nicht erkennbar. Durch die Überschneidung der zentrierten Hilfslinien mit den Zirkelschlägen ergibt sich ebenfalls ein Raster. Inwieweit diese Hilfslinien bereits für die Entwurfsgestaltung existierten oder für die spätere Freskierung aufgetragen wurden, ist nicht zu klären. Trotzdem zeigt der Entwurf, wie sich Zimmermann mit den ästhetischen Problemen der Erscheinungsweise seiner Deckenbilder auseinandersetzte. Für das zentral-perspektivisch (d. h. Augenpunkt = Betrachterstandpunkt mittig) angelegte Kuppelbild im Zentralraum der Wieskirche lassen sich die Hilfslinien (Ritzungen im Putz) der Architektur des Tors der Ewigkeit bis zu einem Mittelpunkt verlängern, der im Bereich der Erscheinung des Weltrichters liegen muß (vgl. Farbtabelle VII und Abb. 9). Das Prinzip entspricht dem auf dem Berblingler Entwurf – nur die Betrachterstandpunkte (Augenpunkte) sind verlagert.²⁴

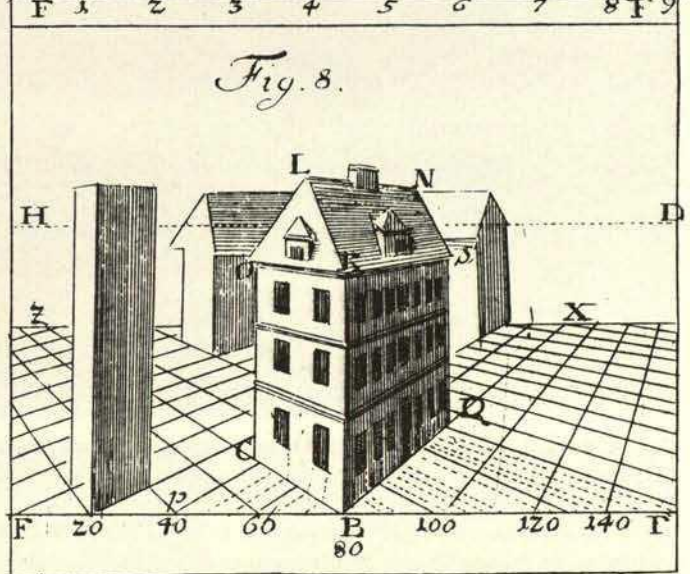
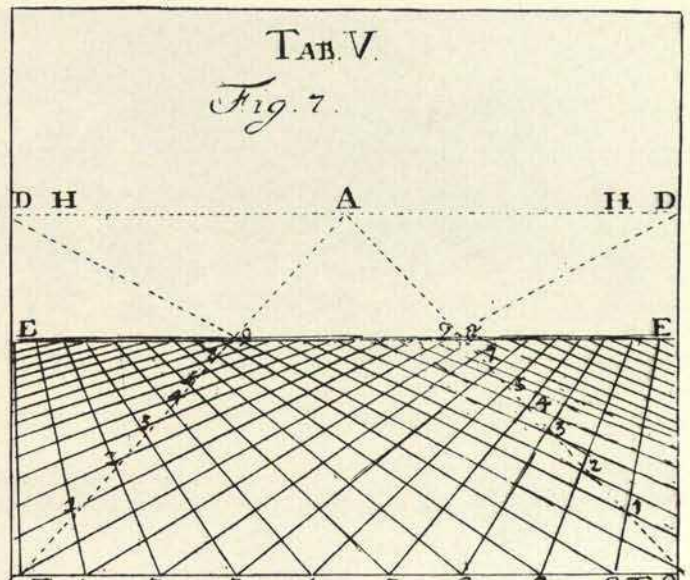
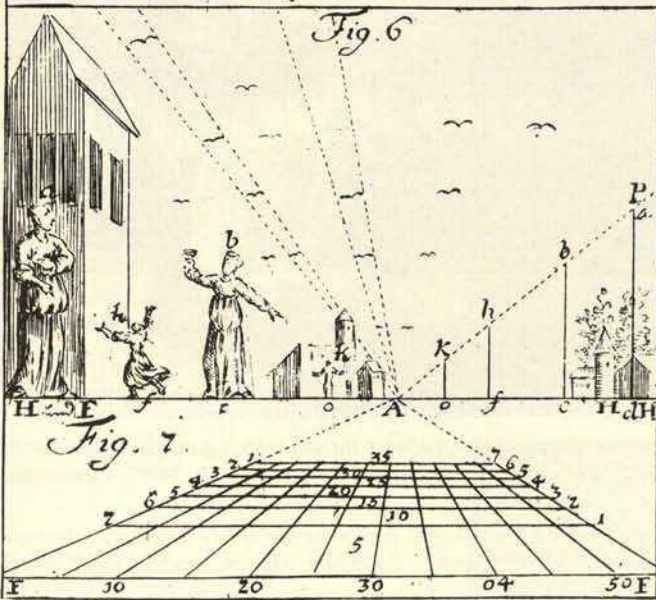
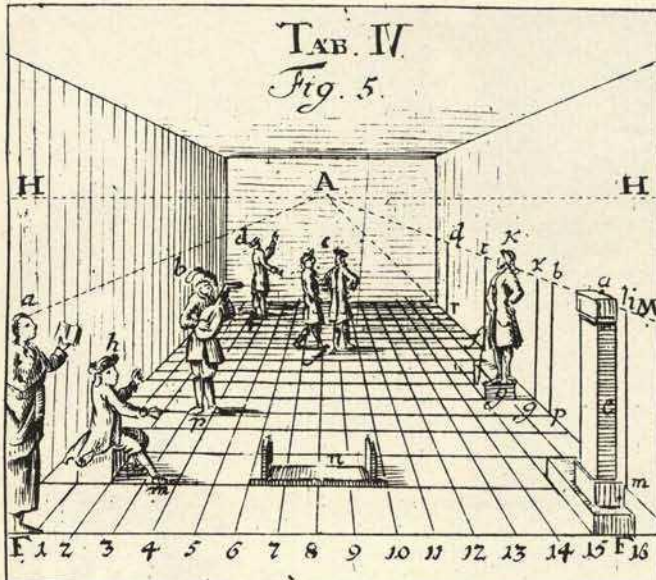


Abb. 6. «Von der Perspektiv, Stellung eines Gemäldes niedriger und höher»; nach G.H. Werner, Anweisung ... (Anm. 21), S. 18

Fig. 6. «On perspective, placing a painting lower and higher»; from G.H. Werner, Anweisung ... (note 21), p. 18

Abb. 7. «Wie man Gebäude über Eck vorstellen muß»; nach G.H. Werner, Anweisung ... (Anm. 21), S. 19

Fig. 7. «How to present buildings diagonally»; from G.H. Werner, Anweisung ... (note 21), p. 19

Der andere Linienapparat des Entwurfs für Berbling besteht ausschließlich aus einer Quadratur. Ein derartiges, die ganze Skizze oder wie hier auch nur Details überziehendes Netz ermöglichte eine paßgenaue Übertragung auf die durch einen Bildrahmen definierte Malfläche, sofern die Bemessungsgrundlage maßstabgerecht war. Andererseits gestattete die begrenzte Quadrierung z. B. von Figuren (vgl. Abb. 3) auch eine Verwendung im Sinn von Versatzstücken, was Korrekturen der Komposition und individuelle Anpassung an unvorhergesehene Probleme des Bildzusammenhangs und der Perspektive ermöglichte. Der Entwurf für Berbling²⁵ veranschaulicht recht gut, daß diese separierte, nach Fertigstellung der Skizze eingezeichnete Quadrierung prinzipiell an den Körperachsen der Figuren orientiert ist (vgl. Abb. 3, 22). Das mag den Umgang mit diesen «Versatzstücken» auf dem Gerüst der Baustelle erleichtert haben. Am Hauptfresko der Wieskirche, für das ein entsprechender Entwurf existiert haben dürfte, läßt sich diese Methode ebenfalls nachweisen (Abb. 10). Farbkleckse und kräftige farbi-

ge Fingerabdrücke lassen jedenfalls unmittelbaren Gebrauch des Berblinger Entwurfs auf der Baustelle unzweifelhaft erscheinen. Im übrigen konnte diese Methode auch die Übernahme figuraler Motive aus Vorlagen erleichtern. So verwendete Zimmermann für das Chorfresko von Schäflarn (1756) einen Engel aus einem Stich I. C. Steinbergers – sicher nur ein Beispiel von vielen. Auf der Stichvorlage (Abb. 13) ist speziell dieser Ausschnitt mit einer Bleistiftquadratur überzogen.²⁶

Ein weiteres Detail fällt besonders bei der Entwurfszeichnung für die ehemalige Prämonstratenserklösterkirche in Neustift bei Freising (1756) auf (Abb. 8). Der gesamte Handlungsbereich des Bildes wurde hier mit einer Quadratur überzogen. Die schwierigeren figürlichen Felder zeigen dann eine Halbierung des Rasters, was die Quadratur kleinteiliger macht und bei der Umsetzung des Entwurfs auf den Freskoputz mehr Sicherheit für die Platzierung der Details gebracht haben dürfte (Abb. 12).

Was den Werkprozeß der Wiesfresken betraf, konnte man auf Grund des bisher publizierten graphischen Œuvres davon

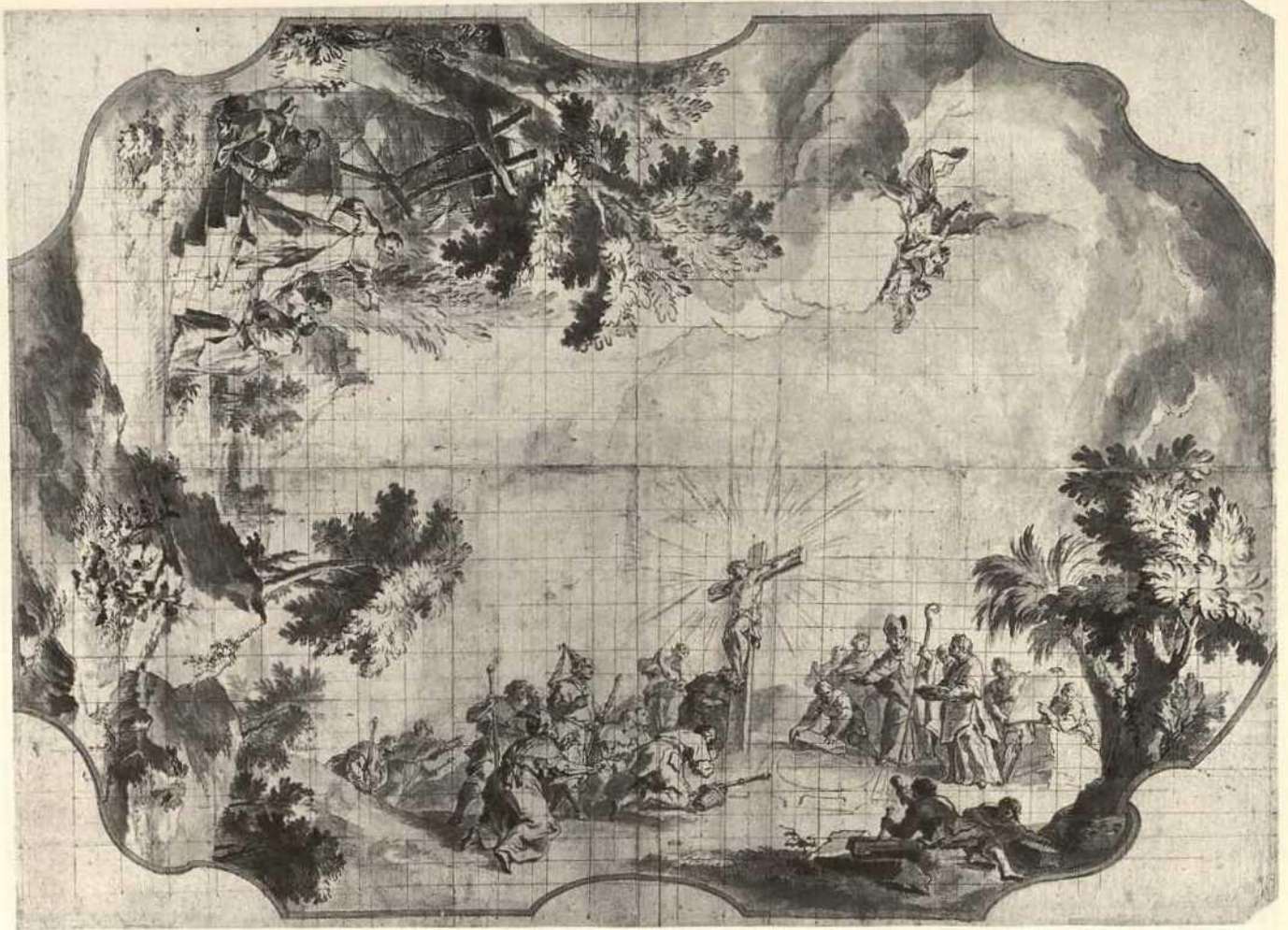


Abb. 8. Neustift, Freising; Kath. Pfarrkirche St. Peter und Paul, ehem. Prämonstratenserkirche; Entwurf für das Deckengemälde im Langhaus, «Gründung von Prémontré am durch eine Kreuzesvision bestimmten Ort», 1756 (Graphische Sammlung München, Inv.Nr. 14092, Pinselzeichnung, graue Tusche, quadriert, 867 x 1167 mm)

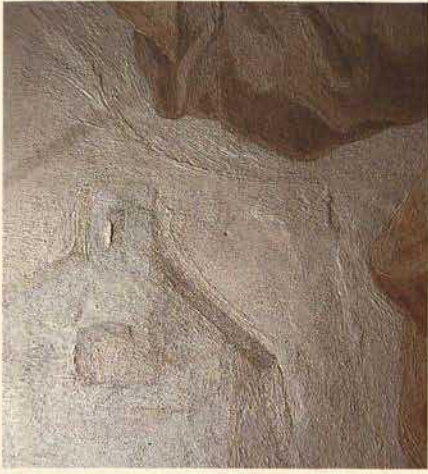
Fig. 8. Neustift, Freising; Cath. parish church St. Peter and Paul, former Premonstratensian church; design for the ceiling painting in the nave «Founding of Prémontré at a Spot Determined by a Vision of the Cross», 1756 (State Graphics Collection, Munich, Inv.No. 14092, brush drawing, gray ink, with grid, 867 x 1167 mm.)

Farbtafel XXIV

1. Chorumgang, «Christus heilt einen Lahmen», in der Bildmitte das Einstichloch und darüber eine senkrecht verlaufende Putzritzung (Teil einer Quadratur erkennbar)
2. Wie 1; Projektion der Schnurverspannung mit Hilfe originaler Nagellöcher (vgl. XXIV.4); der Kreuzungspunkt (Bildmitte) ist durch ein Einstichloch im Freskoputz markiert (vgl. XXIV. 1), hier durch einen roten Punkt gekennzeichnet
3. Kohlevorzeichnung über weißer Grundierung und roter Farbschicht, darauf liegt gelbe und graue Farbschicht, vgl. XXIV.6
4. Nagelloch, vgl. XXIV. 1, 2
5. Langhaus, Deckenbild, Treppenkante am Richterstuhl Christi, Modellierung des Profils mit dem Lineal gezogen, Pastositäten durch Farbauftrag sowie Farbanhäufung an der Linealkante (Streiflicht)
6. Vorzeichnung mit Kohlestift auf festem (d. h. abgebundenem, fast trockenem) Untergrund, keine Verletzung der vorhandenen hellblauen Farbschicht, Seccomalerei über schwarzer Vorzeichnung
7. Fingerabdruck im noch weichen Freskoputz, die Berührung erfolgte nach dem Aufbringen einer ersten blaugrauen Farbschicht (kalkgebunden), Abbildung auf dem frischen Putz freskal

Color Plate XXIV

1. Choir ambulatory, «Christ Healing a Cripple», visible in the middle of the picture is the prick with vertical incising in the plaster (part of a grid) above it
2. Same as plate 1, projection of string connections between original nail holes (compare XXIV.4); the point of intersection (center of the picture) is marked by a prick in the fresco plaster (compare XXIV. 1), identified here by a red dot
3. Preliminary drawing in charcoal on a white ground and red paint layer with a yellow and gray paint layer on top, compare plate XXIV.6
4. Nail hole, compare XXIV. 1, 2
5. Nave, ceiling painting, edge of the stairs on Christ's judgement seat, modelling of the profile drawn with a straight-edge, relief-like effect from application of paint and from accumulation of paint on the edge of the ruler (in glancing light)
6. Preliminary drawing with charcoal crayon on firm (that is, largely dry) ground, no injury to the already extant light blue paint layer, secco painting over black preliminary drawing
7. Fingerprint in fresco plaster that was still soft, contact took place after application of an initial bluish gray paint layer (lime bound), set fresco-like in the fresh plaster



1

Konstruktion
und Maltechnik

*Construction
and painting technique*



2



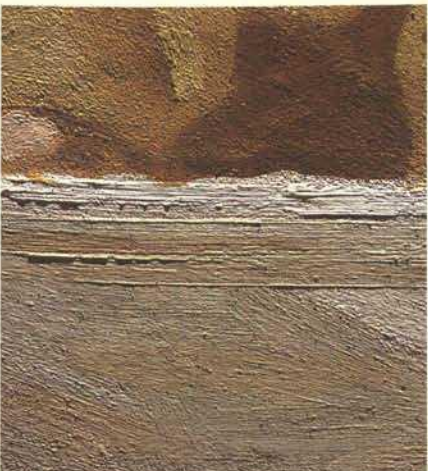
3 Δ



7 ▽

Δ 4

5



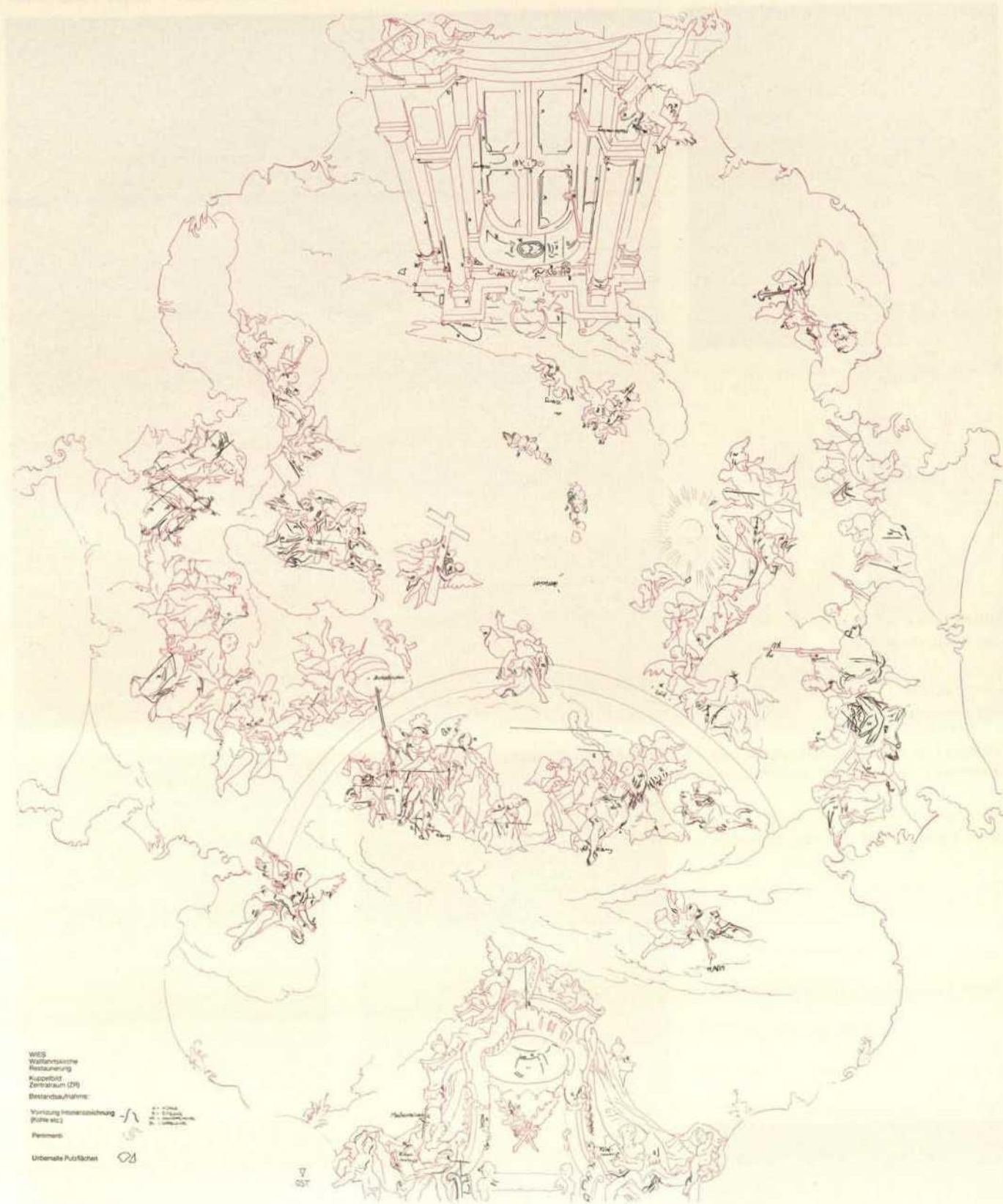
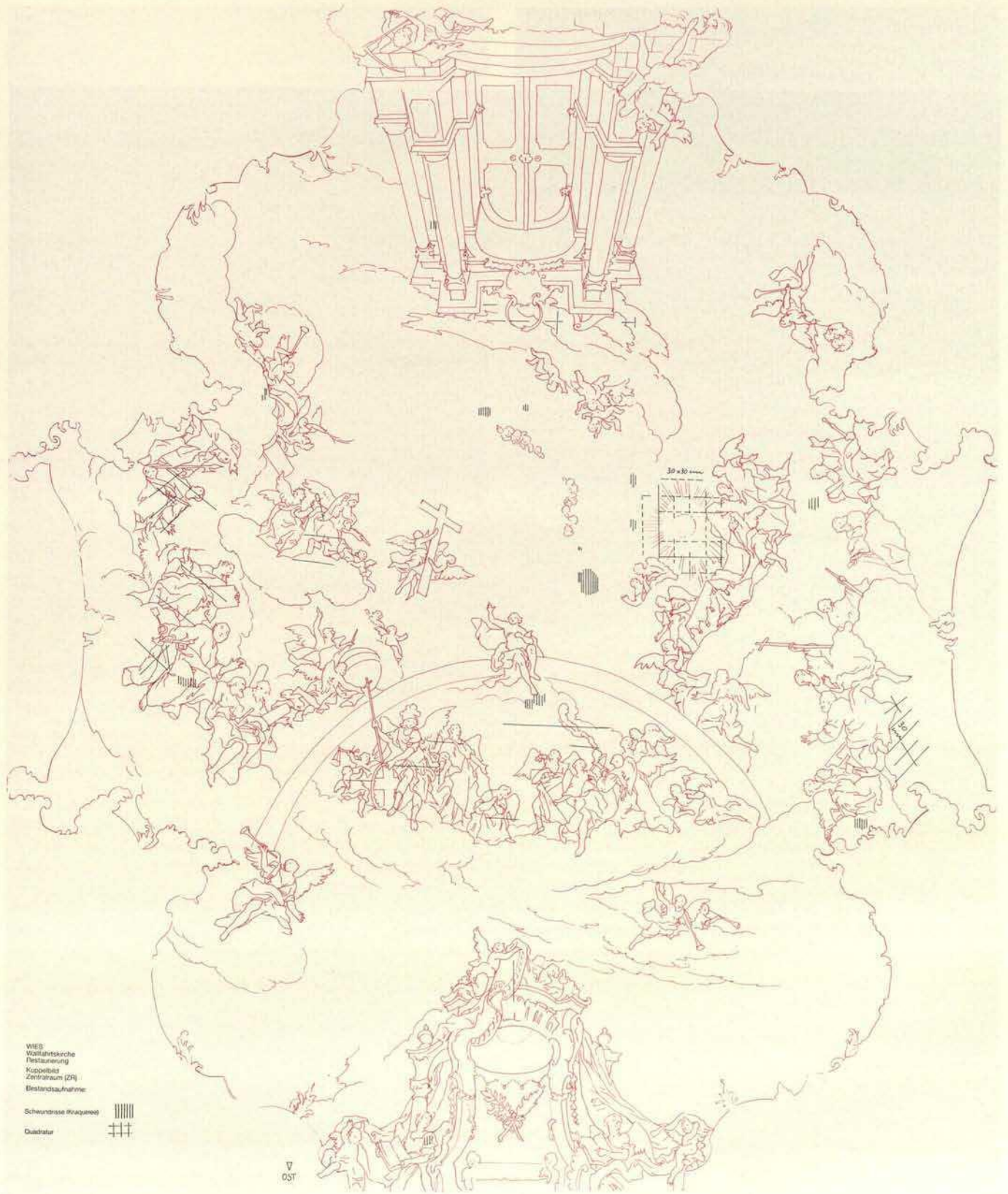




Abb. 9. Wieskirche; Langhaus; zeichnerische Dokumentation von Putzritzungen; erfaßt sind vor allem die gut erkennbaren, vom Malprozeß nicht eliminierten Ritzungen und Vorzeichnungen (unterscheidbar bezeichnet) (Ausführung Zunhamer)

Fig. 9. Die Wies, nave; graphic documentation of incisions in the plaster; in particular the easily discernible incisions and preliminary drawings that were not eliminated during the painting process are recorded (differently indicated) (executed by Zunhamer)

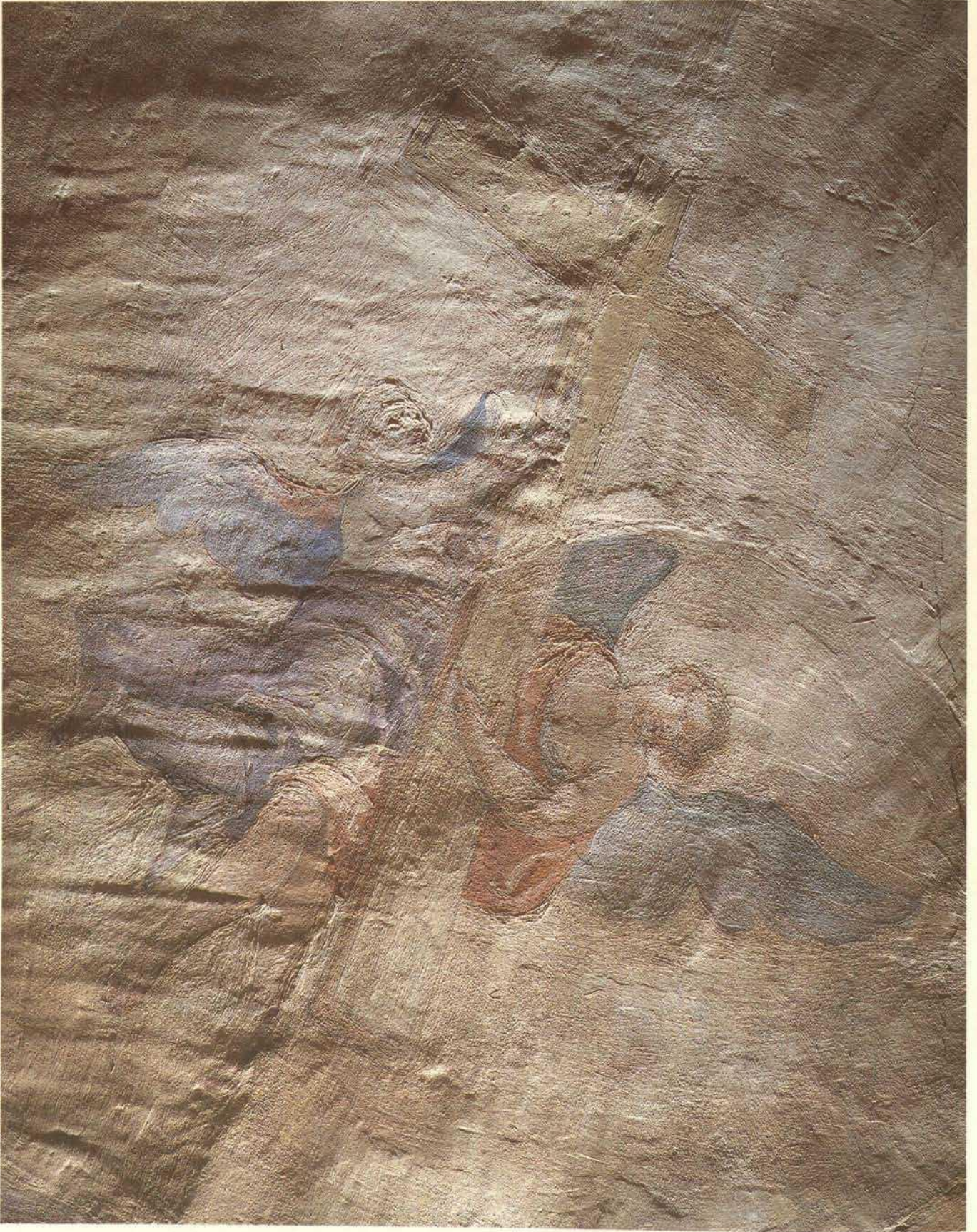


WIES:
 Wallfahrtskirche
 Restauration
 Kuppelbau
 Zentralraum (ZR)
 Bestandsaufnahme:
 Scheunbrisse (Kugareed) 
 Quadratur 

OST

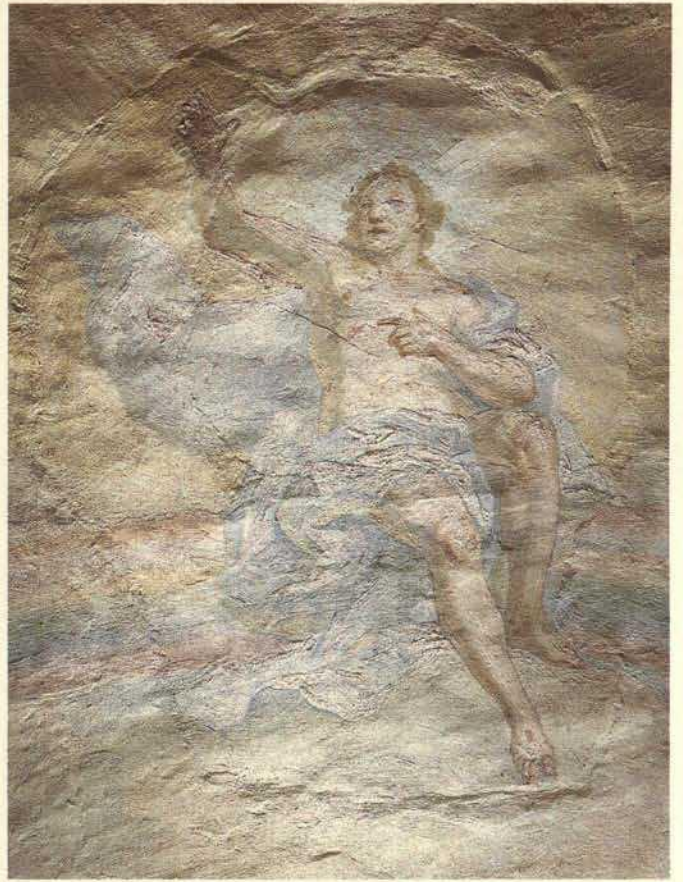
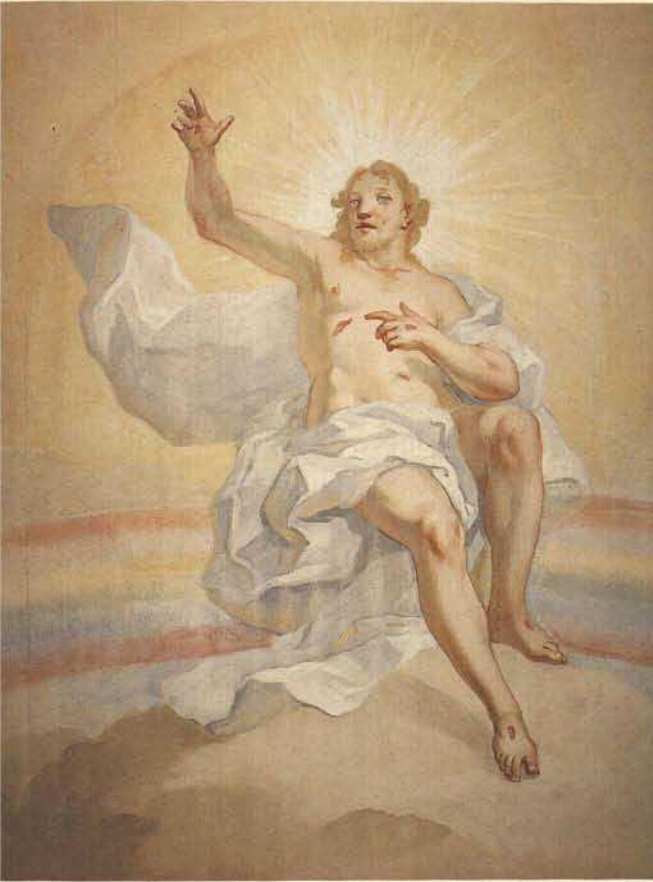
Abb. 10. Wieskirche; Langhaus; zeichnerische Dokumentation der gut sichtbaren Quadraturritzung; erkennbar sind die für einzelne Figurengruppen aus der Ost-West-Orientierung ausschlaggebenden Ritzungen (Ausführung Zunhamer)

Fig. 10. Die Wies; nave; graphic documentation of the clearly visible grid incising; discernible are the incisions for individual groups of figures that diverge in an east-west orientation (executed by Zunhamer)



Langhaus, Deckenbild, Kreuztragende Engel; Streiflichtaufnahme; Oberflächenrelief des Freskoputzes, Tagewerksgrenzen, Kalklichter, Strukturen der Pinselführung

Nave, ceiling painting, angels carrying the cross; in glancing light; surface relief of the fresco plaster, giornata borders, heightening, structure of the brushwork



1

2

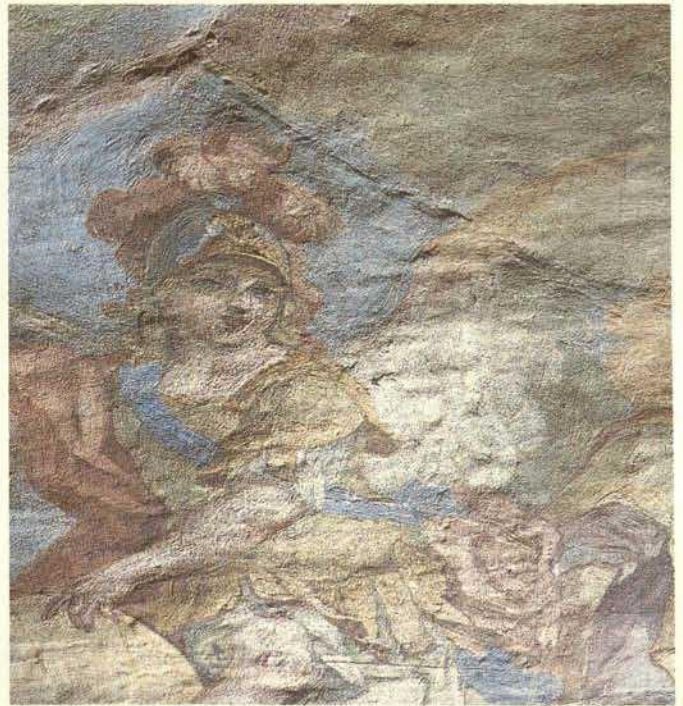
1, 2. Langhaus, Deckenbild, Christus: 1. Aufflicht. – 2. Streiflicht; Oberflächenrelief des Freskoputzes, Tagewerksgrenzen, Kalklichter, Strukturen der Pinselführung

3, 4. Langhaus, Deckenbild, Erzengel Michael: 3. Aufflicht. – 4. Streiflicht; Oberflächenrelief des Freskoputzes, Tagewerksgrenzen, Kalklichter, Strukturen der Pinselführung

1, 2. Nave, ceiling painting, Christ: 1. In reflected light. – 2. In glancing light; surface relief of the fresco plaster, giornata borders, heightening, structure of the brushwork

3, 4. Nave, ceiling painting, archangel Michael: 3. In reflected light. – 4. In glancing light; surface relief of the fresco plaster, giornata borders, heightening, structure of the brushwork

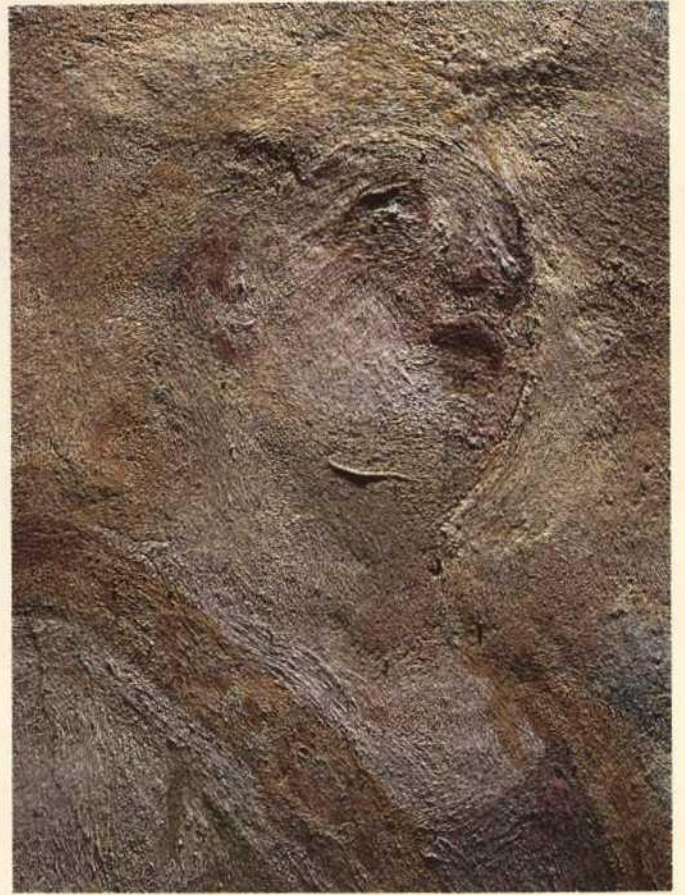
3



4



1



2

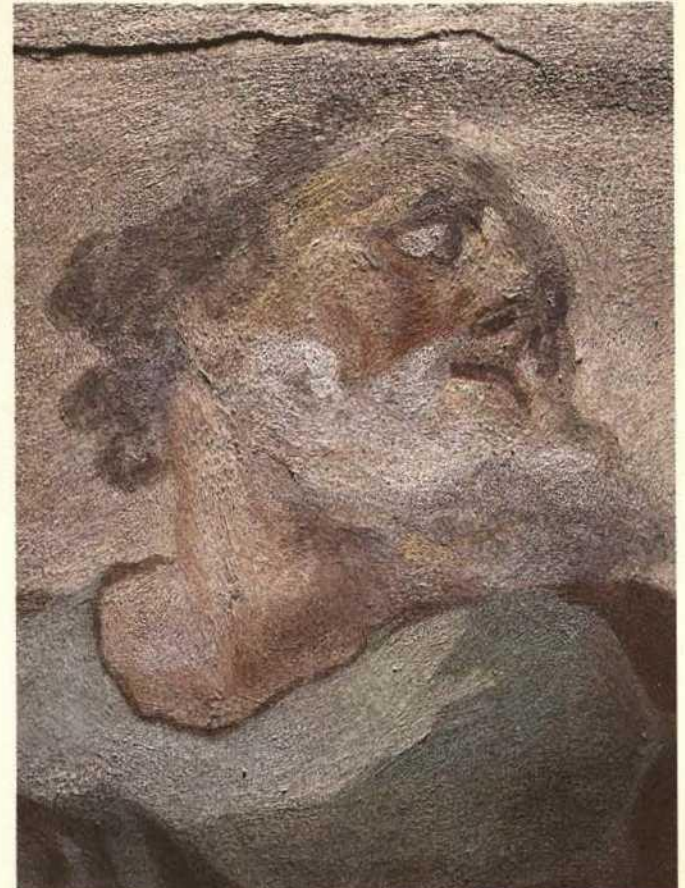
1-4. Langhaus, Deckenbild: 1, 2. *Ecclesia triumphans*, (Ausschnitt) im Auflicht (1) und Streiflicht (2); Tagewerksgrenze (Putzportion), Kalkhöhnungen, Oberflächenstruktur der Pinselführung. - 3, 4. Apostel; Streiflicht; Kalkhöhnungen und Oberflächenstruktur der Pinselführung

1-4. Nave, ceiling painting: «*Ecclesia triumphans*» (detail), in reflected light (1) and in glancing light (2); giornata border, heightening, surface structure of the brushwork. - 3, 4. Nave, ceiling painting, apostle, in glancing light; heightening and surface structure of the brushwork

3

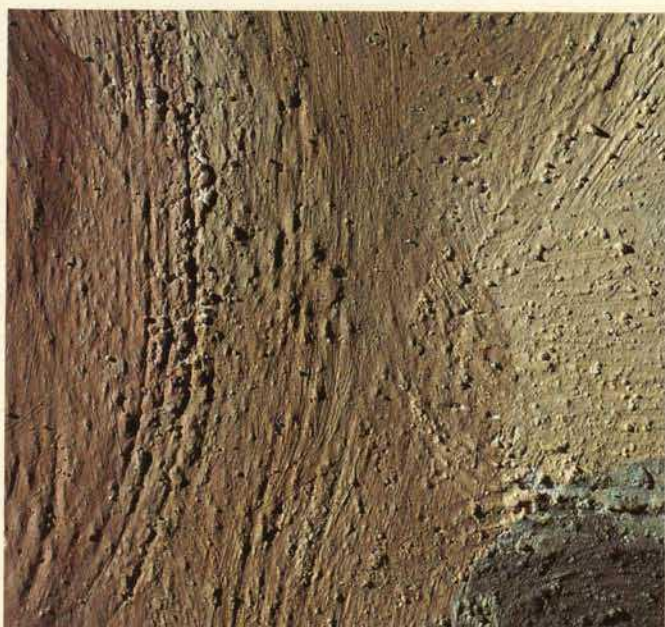


4

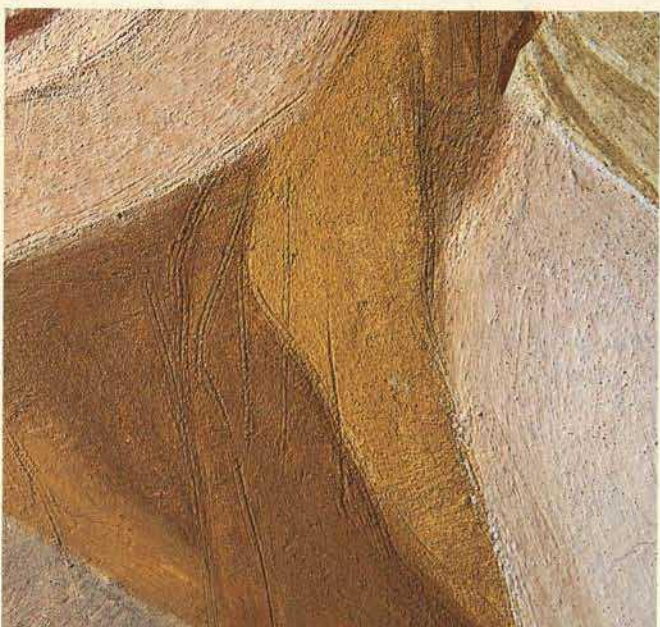




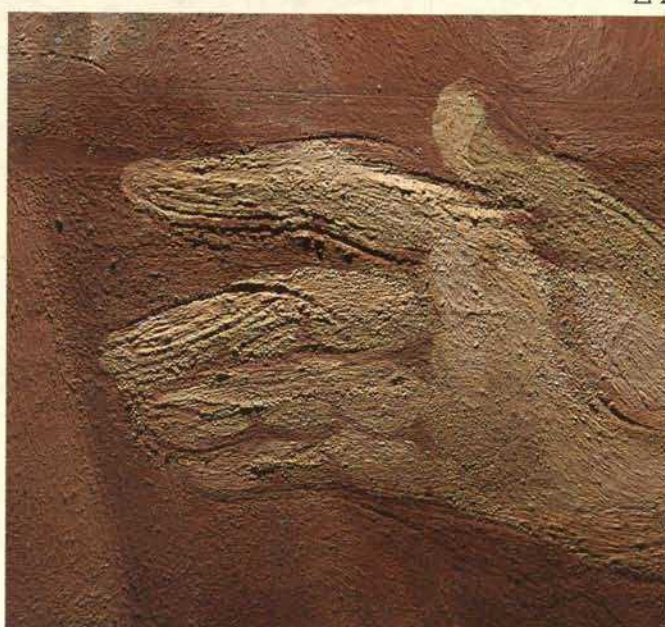
1



△ 2



3



△ 4

5 ▽



Detailaufnahmen der Deckengemälde in Chor (1, 2, 5) und Langhaus (3, 4): Vorritzungen im Freskoputz mit gezahntem Stuckeisen (?); bei 5. Vorzeichnung mit Kohle, teilweise überlasiert

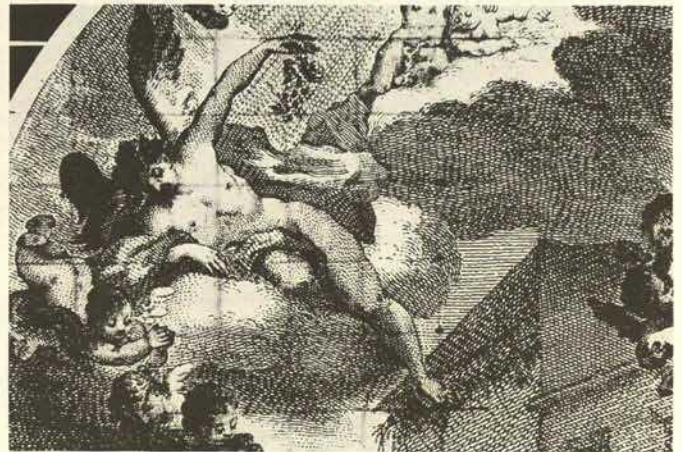
Details from the ceiling paintings in the choir (1, 2, 5) and the nave (3, 4): incisions in the fresco plaster made with a serrated stucco modelling tool(?); fig. 5. preliminary drawing in charcoal, partly glazed

ausgehen, daß keine einzige Zeichnung existiert, die Aufschluß über die Vorgehensweise Zimmermanns in diesem Fall geben könnte. Bei Recherchen und vergleichenden Analysen zu seinem Entwurfswerk stellte sich dann doch eine kleine Sensation ein: Im Konvolut der Entwurfsskizzen fand sich ein unpubliziertes Blatt (Abb. 15), das zweifellos als Entwurf für das südöstliche Deckenbild des Emporenbereichs im Chorumgang (CU-7), «Christus heilt zwei Blinde», gedient haben muß (Abb. 16).²⁷ Die Zeichnung ist in den Maßen 4 x 4cm quadriert. Ein mittig platzierter Papierknick läßt den Schluß zu, daß die fertige Skizze für die Anlage der Quadrierung gefaltet und der erste senkrechte Bleistiftstrich daran orientiert wurde. Denn an einigen Stellen «holpert» der Bleistift über die Faltstruktur. Auf dem Blatt verteilt befinden sich punktförmige Schmutzspuren sowie gelbe und rote Farbspritzer, die wohl abgewischt wurden. Diese Gebrauchsspuren sind ohne Zweifel ein Hinweis auf die Verwendung auf dem Gerüst. Bei genauerem Hinsehen mit der Lupe wird deutlich, daß für die graublau Pinselfzeichnung eine dünne Bleistiftvorzeichnung existiert. Innerhalb der Figurengruppen ist nur horizontal eine zweite Linierung eingezeichnet (vgl. Abb. 12). Mit dieser Verkleinerung der Quadratur ausschließlich innerhalb der Figurengruppen war wohl auch hier ein besserer Übertragungsmodus angestrebt. Vergleicht man die an Hand maltechnischer Befunde dokumentierten Quadraturritzungen in situ mit der großformatigen Quadrierung der Vorlage, ergibt sich weitestgehende Übereinstimmung in der Platzierung dieser Konstruktionshilfen.

Im Übertragungsvorgang des Entwurfs auf das verputzte Gewölbe liegt die Bedeutung der Quadrierung. Andrea Pozzos Einführung in die Praktiken der Architekturperspektive²⁸ beschreibt auch die Konstruktion perspektivischer Decken- bzw. Gewölbemalerei durch Übertragung der Perspektivzeichnung auf das Gewölbesystem mittels der quadrierten Einteilung. Die auf der Entwurfsskizze bezeichneten Vierecke werden in Form eines Netzes von Schnüren an der Basis des Gewölbes gespannt.



12



14 ▽

△ 13

Abb. 12. J.B. Zimmermann, Entwurf «Jesus und der Hauptmann von Kapernaum»(?), Ausschnitt (Graphische Sammlung München, Inv.Nr. 7074, graue Tusche, quadriert)

Abb. 13. Kupferstich von I. C. Steinberger nach einem Altarbild von M. Speer; der liegende Engel ist in das Chorfresko von Schäftlarn, Lkr. München, übernommen

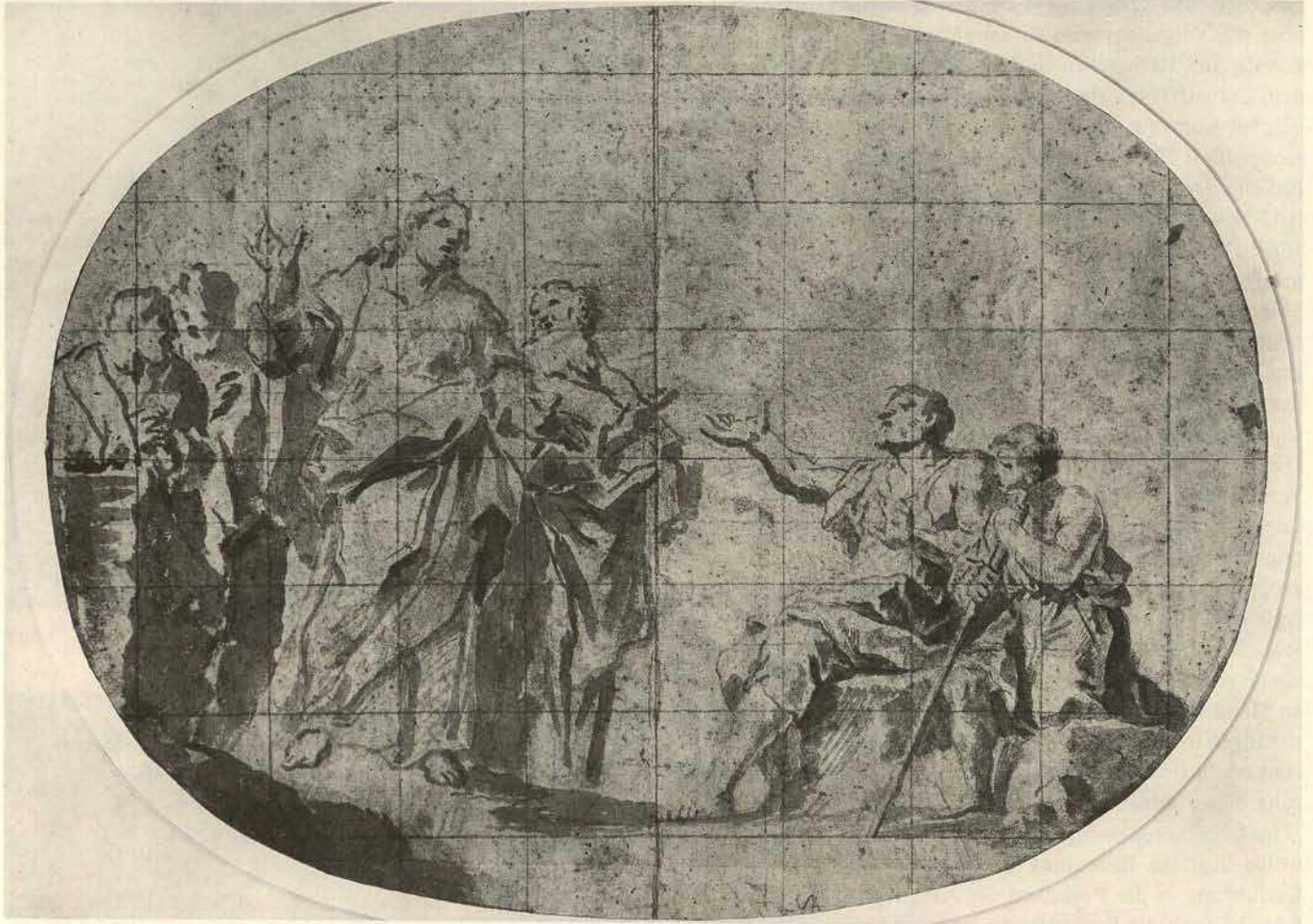
Abb. 14. Wieskirche; ockerfarbene gemalte Skizze in einem Gurtbogen über Bleistiftvorzeichnung

Fig. 12. J.B. Zimmermann, design «Jesus and Centurion from Capernaum»(?), detail (State Graphics Collection, Munich, Inv.No. 7074, gray ink, with grid)

Fig. 13. Copper engraving by I. C. Steinberger after an altarpiece by M. Speer; the reposing angel is taken up in the choir fresco in Schäftlarn, Lkr. Munich

Fig. 14. Die Wies; ocher-colored painted sketch in a transverse arch over a preliminary drawing in pencil





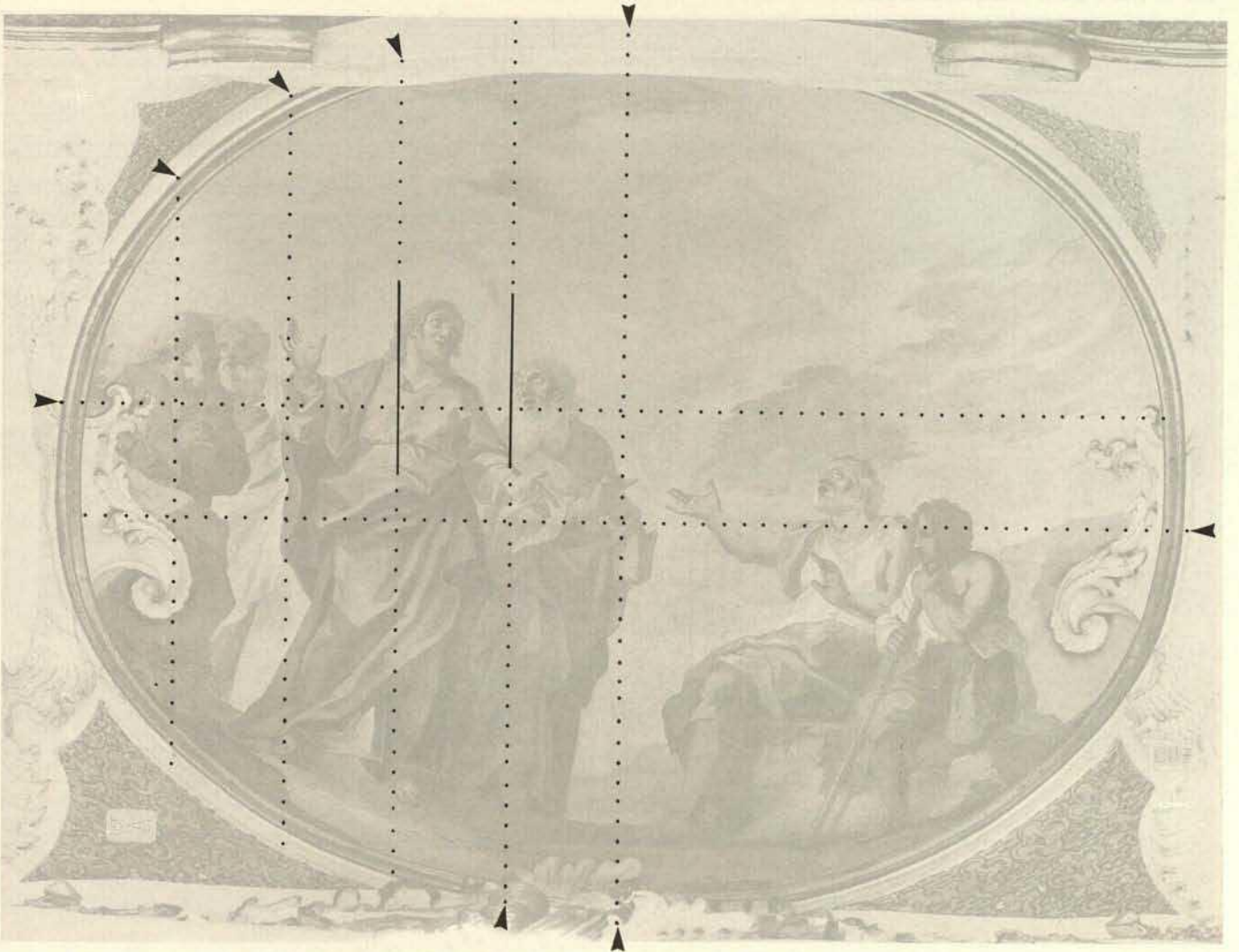


Abb. 17. Wieskirche, Chorumgang (CH-7), «Christus heilt zwei Blinde»; Dokumentation der Quadratur-Ritzungen und der Nagellöcher im Bereich des Bildrahmens; Pfeile geben die Position der nachweisbaren Nagellöcher an, Linien nachgewiesene Ritzungen, punktierte Linien gedachte Verbindungen zwischen Nagellöchern und Ritzungen

Fig. 17. Die Wies, choir ambulatory (CH-7), «Jesus Healing Two Blind Men»; documentation of the grid incisions and the nail holes in the zone of the frame; arrows indicate the position of the detected nail holes, lines show the detected incisions, and dots indicate the assumed connections between the nail holes and the incisions

◁ Abb. 15. J. B. Zimmermann, Entwurf für das Deckenbild «Christus heilt zwei Blinde» (Graphische Sammlung München, Inv.Nr. 1959: 59Z, graue Tusche, quadriert)

Abb. 16. Wieskirche, Chorumgang (CH-7), «Christus heilt zwei Blinde»

◁ Fig. 15. J. B. Zimmermann, design for the ceiling painting «Jesus Healing Two Blind Men» (State Graphics Collection, Munich, Inv.No. 1959: 59Z, gray ink, with grid)

Fig. 16. Die Wies, choir ambulatory (CH-7), «Jesus Healing Two Blind Men»

Dieses Netz wird dann auf die Gewölbefläche projiziert, indem man eine Lichtquelle im Bereich des gewünschten Blickpunkts aufstellt. In der Praxis dürften bei der Anwendung dieser Methode aber die unterschiedlichsten Schwierigkeiten zu überwinden gewesen sein. Seine «hunderte Figur» (Abb. 18) zum Thema «Wie man die Gewölbe gettern solle», erklärt Andrea Pozzo folgendermaßen:

«Es ist bekandt / daß bey Arbeiten / die man auf flachen Grund zu machen hat / nicht mehr dann zwey Getter vonnöthen seynd; nemblich eines / so man auf den Riß; und das andere / so man auf die ober-Fläche / worauff das Werck selbst gemalt werden soll/ zu legen pflegt: zu denen Gewölbern aber muß man mit drey Gettern versehen seyn. Das erste wird auf den Riß gemacht / von welchem man sich einbildet / daß er nach den Regeln der Horizontal-Perspectiv-Kunst verfertigt

seye: das andere soll aus Spagen oder Bindfaden bestehen und in der Luft angehängt seyn / dessen Geometrische Form in **M** zu sehen. Der Orth der Nägel / womit die Bindfäden anzuheften sind / wird durch die Linien **AB**, **EF** angezeigt. Bey **N** steht solches Getter selbst im Perspectiv. **O** ist der Aug-Punkt und **LO** die Distanz. Dahero dann / wann man sich einbildet (!, Anm. des Verf.) / das Licht einer Kerze oder Fackel befinde sich nächtlicher Zeit in **O** / und werffe von den Bindfäden Schatten-Linien auf das Gewölb / die man hernach mit einem Pinsel-Strich überziehet / so bekomt man zugleich hierdurch das dritte Getter / welches man zur Mahlung deß Gewölbs vonnöthen hat.

Ich habe bedächtlich gesetzt: wenn man sich einbildet. Dann weilen das Gewölb mit dem Gerüst verdeckt / und weit von dem Getter / noch viel weiter aber von dem Licht absteht / so

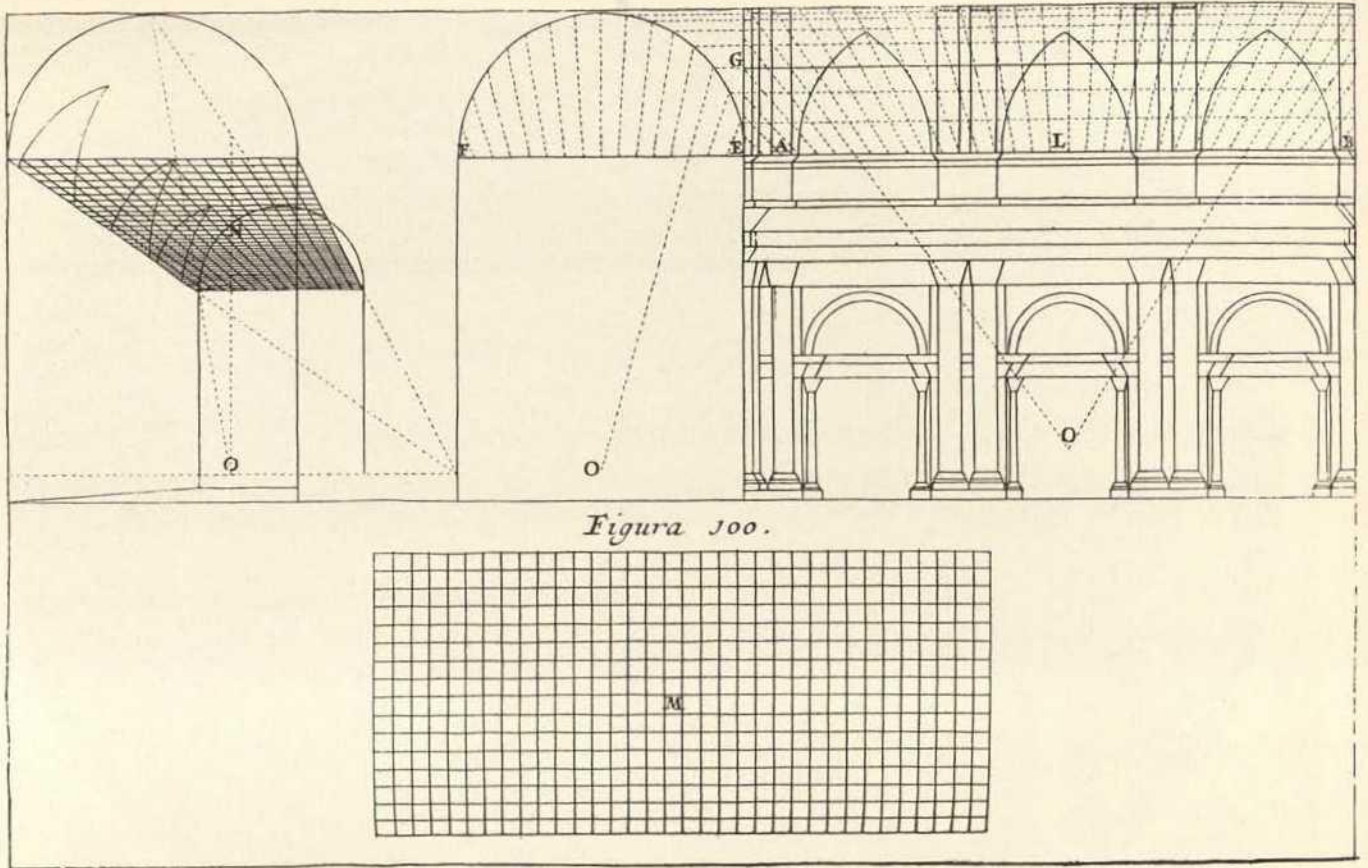


Figura 100.

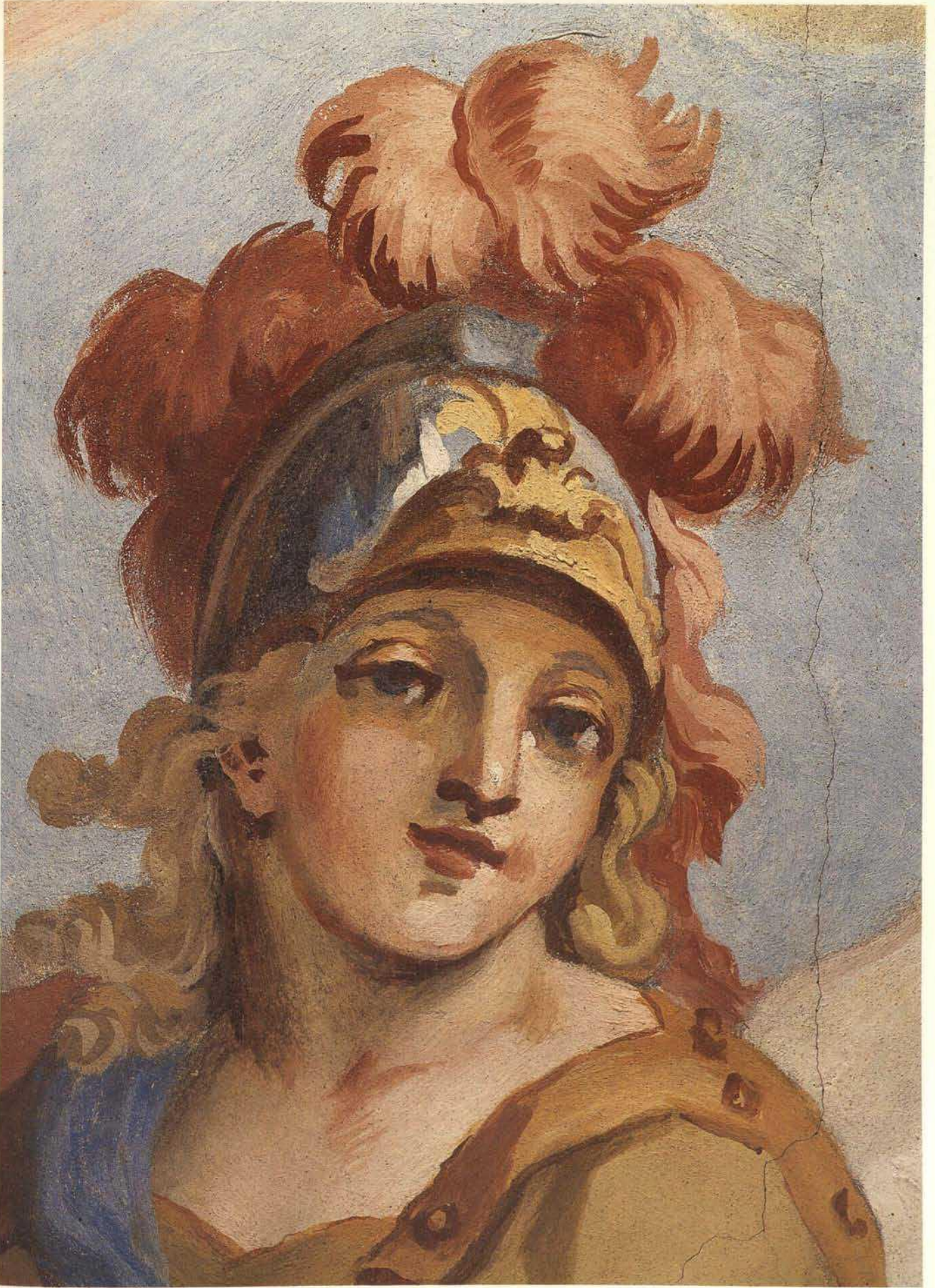
Abb. 18. Reproduktion nach Andrea Pozzo, Der Mahler und Baumeister Perspektiv, Erster Theil, Augsburg 1706, «Die hunderte Figur»

Fig. 18. Reproduction from Andrea Pozzo, Perspective for the Painter and Master Builder, part one, Augsburg 1706, «Figure 100»

können die Schatten-Striche entweder nicht dahin fallen / oder doch nicht so starck und deutlich / als vonnöthen / gesehen werden / deßwegen / wo die Distanz gar zu groß und weit wäre / müßte man den äussersten Theil des Bindfadens in **O** festmachen / und sich desselben anstatt deß Liecht bedienen / mithin den Orth deß Schattens zeichnen und mercken. So könnte auch nicht schaden / wann man auf dem Gerüst stünde / und allda mit dem Liecht / so auf das allernächste zu dem Bindfaden hinzuheben / der Bewegung solchen Bindfadens behülfflich wäre. Mittelst die er nun und anderer Handgriffen / auch selbsteigener Klugheit übermahlet man die Schatten-Linien / und verfertigt das dritte Getter. Es könnte auch das Spagen Getter noch näher gegen dem Gewölbe zu anbefestigt werden / als nemblich in **GH** / wo die Architectur ihren Anfang nemmet: und auff solche ! Weise würden die Schatten-Linien am Gewölbe viel deutlicher und sichtlicher heraußkommen. Hierbey aber hat man auffß fleiss in acht zu nehmen / daß die Gemäß deß Muster-Risses mit denen Gemässen deß Gewölbs genau übereinstimmen / damit das Getter / so auff die Winkel und Bögen des Gewölbs durch den Schatten fället / dem Getter deß Muster-Risses durchaus gleich komme. Letztlichen wann man solcher Fehler enthoben zu seyn begehrt / die sich nicht mehr bessern oder ändern lassen / so muß man wissen / daß man sich nicht so wohl Säulen und Gesämbsen / als auch bey Bildern und Thieren alle Regeln der Horizontal-Perspectiv-Kunst nothwendig und in allwege zu gebrauchen und in acht zu nehmen habe.»²⁹

Bei der Untersuchung der Deckenbilder durch die Restauratoren des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege erregten eine Reihe von viereckigen Nagellöchern, meist im Nahbereich des Bildrahmens außerhalb der Malerei plaziert, besondere Aufmerksamkeit (Farbtafel XXIV. 4 und Abb 20).³⁰ Am nordwestlichen Bild des Chorumgangs (CU-1) wurden diese Nagellöcher versuchsweise neu besetzt und mit Schnüren verbunden.³¹ Konsequenterweise ergab sich nun ein Netzwerk, durch das sich bei entsprechend seitlicher Beleuchtung Schattenlinien auf die Malerei projizieren ließen, die sowohl mit linearen Putzritzungen als auch, im Zentrum der Überschneidungen, mit einem Einstichloch im Putz (durch Farbe fast wieder zugesetzt) korrespondierten (Farbtafel XXIV. 1,2).

Im Nachhinein – die Entdeckung der Entwurfsskizze fiel in die Zeit nach Abschluß der Restaurierung – wurde versucht, für das nun in Zusammenhang mit der Skizze besonders interessierende Deckenbild des Chorumgangs (CU-7) zeichnerisch auf der Grundlage der Dokumentation eine ähnliche Korrelation herzustellen. Die kartierten Nagellöcher erhielten durch gedachte Linien einen Bezug zu den linearen Putzritzungen (Abb. 17).³² Daraus ergab sich ansatzweise eine Quadratur, die bezüglich der Einteilung mit der Quadrierung der Originalzeichnung Zimmermanns nahezu identisch ist (vgl. Abb. 15, 16). Bei der Umsetzung der Quadratur des Entwurfs (4 x 4cm) in die quadrierte Putzritzung (ca. 30 x 30cm) errechnet sich unter Berücksichtigung der Hauptachsen des Deckenbildes (ca. 2,30 x 2,80m) ein Vergrößerungsmaßstab von etwa 1:7. Entsprechen-



Langhaus, Deckenbild; Erzengel Michael (Ausschnitt) / Nave, ceiling painting; archangel Michael (detail)



1, 2. Langhaus, Deckenbild, Ausschnitte: 1. Engelsgruppe, nördlich der Kreuzglorie. – 2. Apostel, nördlicher Bildrand

1, 2. Nave, ceiling painting, details: 1. Group of angels, north of the aureole around the cross. – 2. Apostles, northern edge of the picture





1. Triumphbogen, «Jesus beim Gastmahl des Pharisäers», Pharisäer (Ausschnitt); Streiflichtaufnahme, Kalklichter, Strukturen der Pinselführung



2. Ausschnitt aus 1; Kopf des Pharisäers; Pigmentverfärbungen in den Augen und im Nasenloch, vgl. Farbtafel XXXI. 5, 6

3, 4. Ausschnitte aus 2; Kopfbedeckung; der hellblaue kalkreiche Pinselstrich liegt über der tiefblauen Smaltefarbschicht

5, 6. Ausschnitte aus 2; Auge des Pharisäers

7, 8. Ausschnitte aus 1; Bauchpartie des Pharisäers; pastoser Farbauftrag



3



4



5



6

1. Choir arch, «Christ at Supper with the Pharisee», Pharisee (detail), in glancing light, heightenings, structure of the brushwork

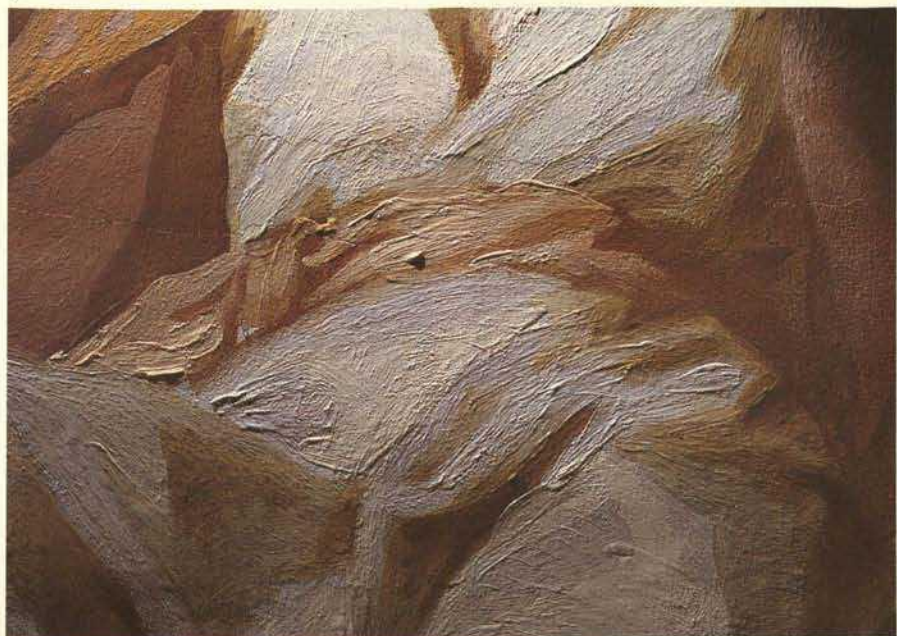
2. Detail from plate 1; head of the Pharisee; pigment discoloration in the eyes and nostrils, compare plate XXXI. 5, 6

3, 4. Details from plate 2; headcovering; the light blue, lime-rich brushstroke is ovetop the deep blue smalt paint layer

5, 6. Details from plate 2; the Pharisee's eye

7, 8. Details from plate 1; middle section of the Pharisee's body; pastose application of paint

7



8



1



2



3



4

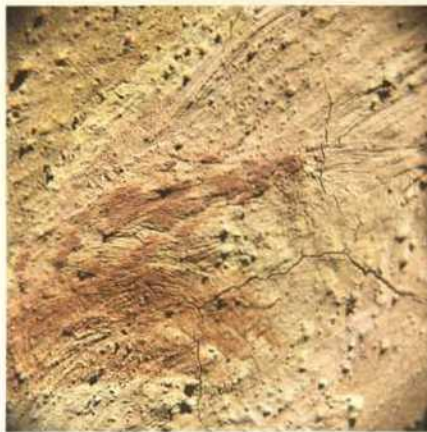


5

1-5. Makroaufnahmen von Kalk- und Seccomalerei mit Smaltepigmentierung; die dunkelblauen Farbschichten (Smalte) sind reine Seccomalerei ohne Kalkbindung

1-5. Macro-photographs of lime and secco painting with smalt pigmentation; the dark blue layers (smalt) are pure secco painting without lime binding

6



8 ▽



7



▽ 9

6-10. Anwendung von Pastellkreide und pastose Kalkhöhlungen (nähere Erläuterungen s. S. 313 unten)

6-10. Use of pastel crayon and pastose heightenings (see p. 313 below for more detailed explanations)

10





Abb. 19. «Nathan vor David» (Ausschnitt) über Orgelempore, nach teilweiser Abnahme von Putzausbesserungen; innerhalb der Fehlstelle schwarze Quadratur und rotbraune Pinselvorzeichnung zu sehen

Fig. 19. «Nathan before David» (detail) over the organ gallery, after partial removal of plaster repairs; black grid marks and reddish brown brush drawings can be seen in the gaps

de Nagellöcher sind auch am Rahmen des großen Chorfreskos der Wieskirche festzustellen und können teilweise in direkten Bezug zur Quadraturritzung gebracht werden. Die Ausführung seiner großen Aufträge ab 1753 (u. a. Peterskirche in München, Klosterkirche Neustift bei Freising, Klosterkirche Andechs, Wieskirche und Steinerner Saal in Schloß Nymphenburg) konnte Johann Baptist Zimmermann weitgehend nur als Koordinator und künstlerischer Leiter seiner Werkstatt bewältigen,³³ wozu mit Sicherheit die Anfertigung der Entwürfe gehörte. Die penible Übertragungspraxis und gewisse künstlerische Schwächen deuten im Fall des Freskos «Christus heilt zwei Blinde» auf eine Ausführung durch Mitarbeiter.

Es ist sicher, daß das Schnurnetz für eine Rasterung des Unterputzes dienlich war, die dann an Hand des Entwurfs die Übertragung einer ersten skizzenhaften Disposition in der Art der mittelalterlichen Sinopien ermöglichte (Unterzeichnung auf dem Grobputz).³⁴

Einige Befunde an Putzfehlstellen ließen erkennen, daß Zimmermann (oder seine Mitarbeiter) im Herstellungsprozeß des Freskos die Vorarbeiten auf dem arriccio durchgeführt hat (Abb. 19, 21 und S. 257, Abb. 19). Innerhalb der beiden Befundstellen waren schwarze Quadraturlinien (Pinselauftrag? Kohlestift?) und darüber eine rotbraune Pinselzeichnung als Sinopia erkennbar (vgl. Arbeitsbericht Zunhamer, S. 256).³⁵

◁ Farbtafel XXXII

6. Wies; rotbrauner Farbstrich mit Pastellkreide oberhalb einer Augenbraue (Chor)

7. Memmelsdorf, Schloß Seehof, Weißer Saal; Deckenmalerei von J. Appiani (1753); Verwendung grünblauer Pastellkreide zur farblichen Akzentuierung der Malerei

8. Wies; gelbe Pastellkreide im Übergangsbereich einer Tagewerksgrenze zur Verstärkung der Modellierung (Chordeckenbild)

9. München, Schloß Nymphenburg, Steinerner Saal; Deckenmalerei von J.B. Zimmermann (1755/57), Ausschnitt aus einer Blüte; Reste von roter und weißer Pastellkreide

10. Wies, Triumphbogen, «Jesus beim Gastmahl des Pharisäers»; rechter Fuß des Pharisäers; Kalklicht, pastos aufgesetzt, krakeliert

◁ Color Plate XXXII

6. Die Wies; reddish brown stroke with pastel crayon above an eyebrow (ceiling painting in the choir)

7. Memmelsdorf, Seehof Palace, White Hall; ceiling painting by J. Appiani (1753); use of greenish blue pastel crayon for color accentuation

8. Die Wies, yellow pastel crayon at the border of a giornata, to strengthen the modelling (ceiling painting in the choir)

9. Munich, Nymphenburg Palace, Great Hall; ceiling painting by J.B. Zimmermann (1755/57), detail from a flower; remnants of red and white pastel crayon

10. Die Wies, Choir arch, ceiling painting, «Christ at Supper with the Pharisee»; right foot of the Pharisee; pastose application of heightening, craquelure



Abb. 20. Nagelloch eines vierkantigen Nagelschaftes, vgl. Farbtafel XXIV.4

Abb. 21. Langhaus, südöstlicher Bereich; Putzfehlstelle im Fresko (arriccio) mit fragmentarisch erhaltener rotbrauner Pinselvorzeichnung

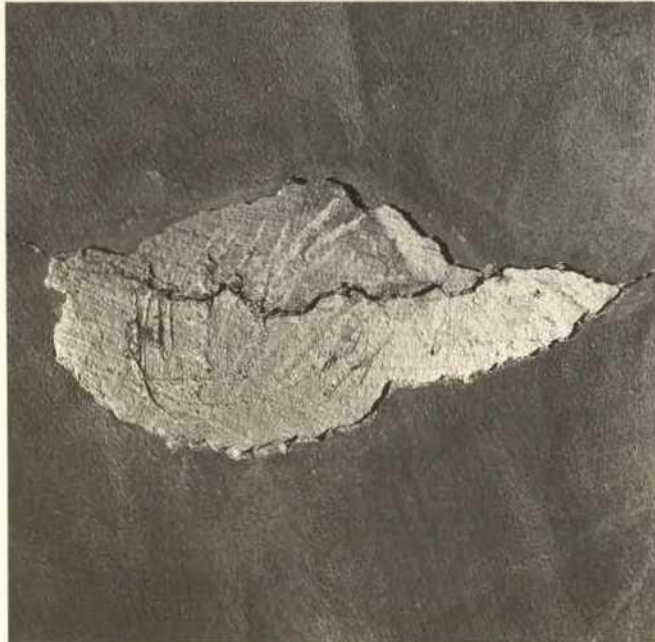
Abb. 22. Langhaus; Quadraturritzung (hier diagonal) und Putzvorrichtungen

Fig. 20. Hole from the square shank of a nail, compare color plate XXIV.4

Fig. 21. Nave, southeast zone; plaster gaps in the fresco (arriccio) with fragmentally preserved reddishbrown preliminary drawings done with a brush

Fig. 22. Nave; grid incising (here diagonal) and plaster incisions

20



21 △

▽ 22



Anfang der fünfziger Jahre wurden ähnliche Feststellungen an den Malereien in Steinhausen gemacht, wo «auf dem vorletzten Putz Quadrate entdeckt wurden. Darüber skizzierte der Freskant seinen Bildentwurf zunächst in den gesamten Ausmaßen als einfache Pinselzeichnung ohne Innenmodellierung in Englischrot auf die Decke.»³⁶

Zimmermann arbeitete also auf der Basis der überlieferten Freskotechnik. Auf dem Weg zum fertigen Bild wurden – die Pinselzeichnung sowie die aufgemalte Quadratur auf dem Unterputz vor Augen – Putzportionen aufgetragen, die sogenannten Tagewerke, deren Dimensionen am Arbeitsrhythmus des jeweiligen Malers ebenso orientiert werden mußten wie an den Bedingungen des Putzträgers (Trocknungsgeschwindigkeit), um die freskale Bindung des Farbauftrags auf dem Freskoputz (intonaco) weitestgehend sicherzustellen. Im Vorfeld des Malvorgangs wurde unter Beachtung des bestehenden Rasters auf dem Unterputz die Quadratur in den frischen Freskoputz geritzt (Farbtafel XXX.4 und Abb. 22, 23, 26, vgl. auch Abb. 10). Dazu schreibt Pozzo unter dem Begriff «Gettern»:

«Wann man grosse Dinge / als Kirchen / Säle oder krumme und irregulare Gewölbe / wo man das Papier nicht so groß machen / oder nicht füglich ausbreiten kan / zu mahlen vor sich hat; so muß man sich nothwendig des Getters / welches bey Übertragung eines Dinges aus dem Kleinen in das Grosse sehr grossen Nutzen hat / bedienen. Sonsten wird auch das perspectivische Gettern insonderheit bey Gewölben und anderen irregularen Orten erfordert / damit eine Architectur im Perspectiv gerad und eben heraus köme: wovon aber in dem ersten Buch bey der 100ten (vgl. Abb. 18) / und in disem andern Buch bey der 67sten Figur gehandelt worden. Es muß demnach erstlich das kleine Modell gegettert / und eben die Anzahl der Vier-Ecke / so nur an der Grösse sich vermehren / auf die beworffne Maur übertragen werden: wann dieses geschehen / so nimt der Mahler alsdann aus dem Getter so viel Vier-Ecke für sich / als er in einem Tag etwa mahlen kan; und laßt denselbigen Platz an der Maur übertünchen / trägt auch das Getter so dadurch bedeckt worden / von neuen wider auf die beschehene Über-tünchung / damit er seine Arbeit darnach führen und einrichten könne. So aber bey Endigung des Tages noch etwas von den übertünchten Stück übrig wäre / müßte selbiges wieder abgehauen / jedoch wohl in acht genommen werden / daß es weder in Mitten eines nackten Leibs oder eines Kleides / sondern bloß an ihren äusseren Rissen geschehen möge. Und solcher Gestalten gehet man von einem übertünchten Stück zu dem andern immer fort / und erinnert immerzu den Maurer / daß er ge-

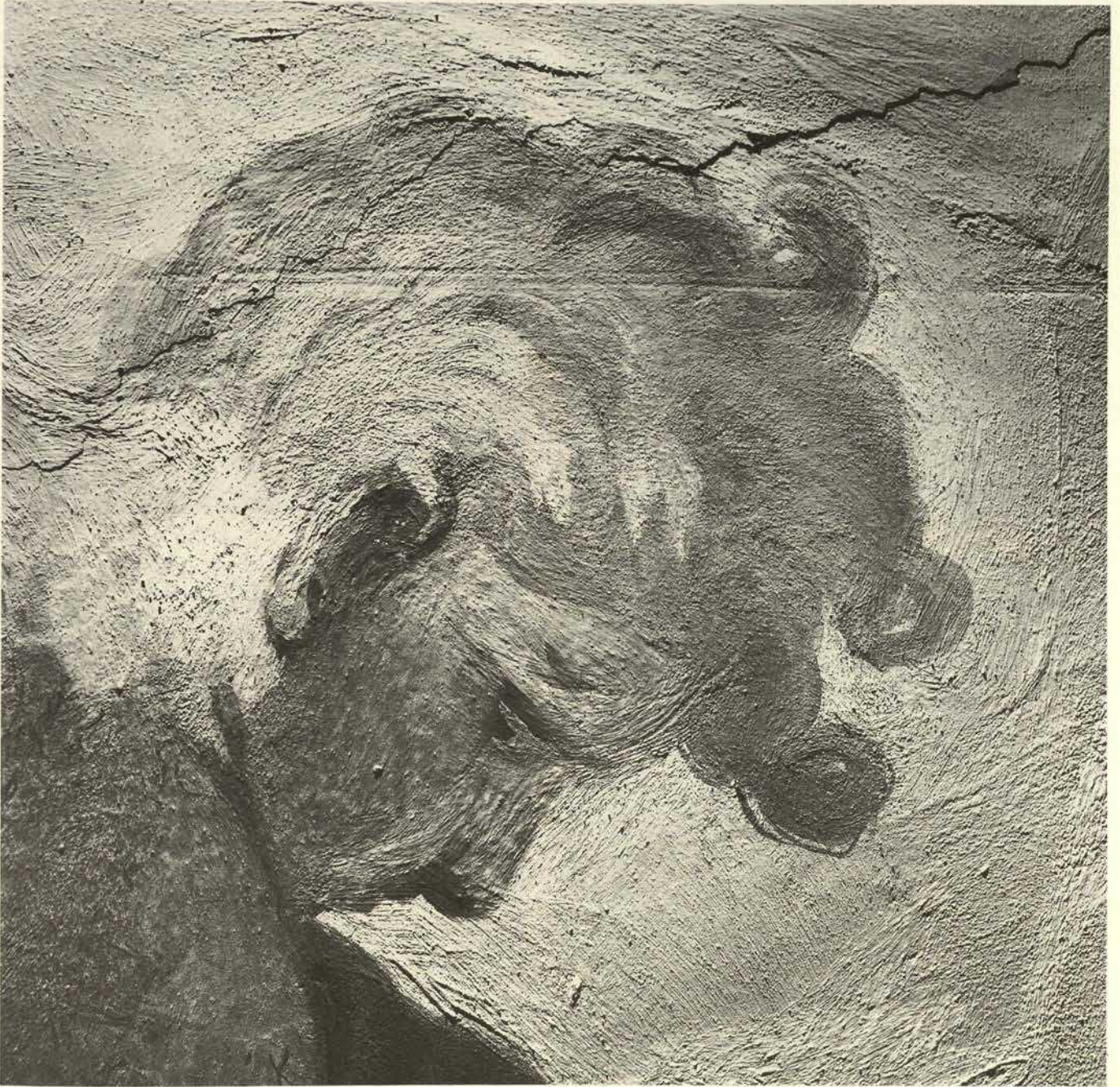


Abb. 23. Chorfresco; Engelskopf mit waagrecht verlaufender Quadraturritzung; «mehrspurige» Vorritzung für die Ausführung des Kopfes, für den wohl eine eigene Putzportion eingesetzt wurde (vgl. auch Farbtafel XXVIII und XXXV.4)

Fig. 23. Choir fresco; head of an angel with horizontal grid incising; «multi-line» preliminary incisions for execution of the head, for which a special portion of plaster was probably laid (compare also color plate XXVIII and XXXV.4)

schicklich und fürsichtig in der Sache verfare / und an den äussersten Theilen der Malerey nichts überziehe oder sonst beschmitze. Dahero dann wohl gethan seyn wird / wann man disem besorgenden Unfug begegnen will daß man das Werck von ober her ansähe.»³⁷

Unter Zuhilfenahme der quadrierten Entwurfsskizze wurden nun die figürlichen und gegenständlichen Details der Komposition im Bereich der frisch aufgetragenen Putzportion frei aufgerissen (Farbtafel XXVIII und Abb. 23, 24), das heißt bei Zimmermann entstand keine durch einen 1:1 - Karton durchgedrückte Vorzeichnung, und es wurde auch keine Pinselvorzeichnung auf dem Freskoputz (Intonacozeichnung) ausgeführt. Er benutzte für seine skizzenhaft, manchmal detaillierter

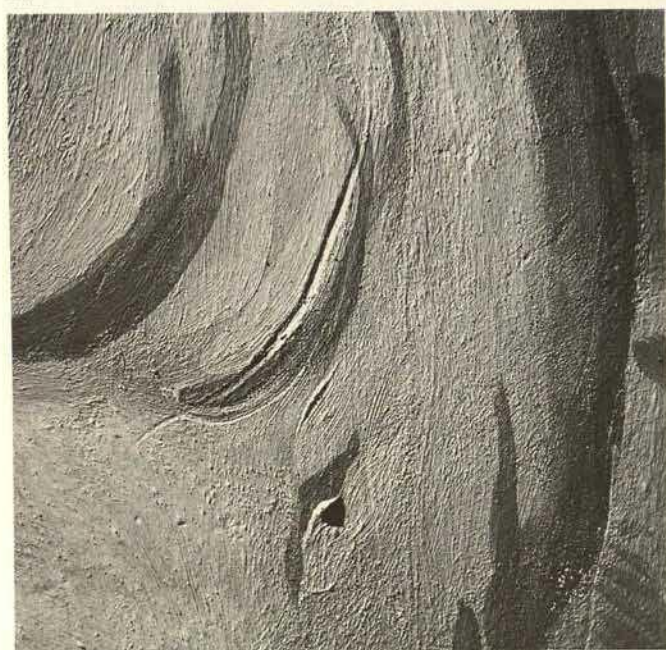
(Farbtafel XXVIII.4) vorgetragene Plazierung und Positionierung der Bildelemente auf dem intonaco Handwerkszeuge, die ihm aus seiner Tätigkeit als Stukkator zur Verfügung standen, wie z.B. Stuck- und Kratzseisen. Die Erscheinungsweise und Struktur dieser Vorritzung ist sehr unterschiedlich. Sie ist wie eine Gravur linear – weich im frischen Putz, ohne angerissene Kanten –, aber auch scharfkantig mit aufgerissener Randzone. Breiter und kraftvoll angelegte Putzritzungen bestehen aus zwei bis vier parallel verlaufenden Linien, wie sie durch Anwendung gezahnter Stuck- oder Schabeisen entstehen (Farbtafel XXVIII.1, 2, 5 und Abb. 23). Dieser Umrissmarkierung folgte sofort die erste farbflächige Anlage von Hintergründen wie Wolken oder Himmel bzw. Grundtöne von Landschaften oder



24



27



25 △

▽ 26



29 ▽

△ 28

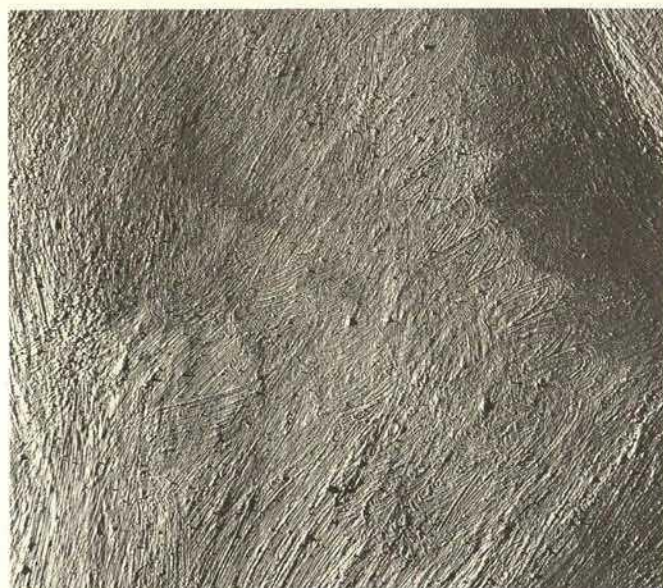


Abb. 30–32. Putzgrenze eines Tagewerkes, Überlappung von links nach rechts, Aufnahmen Abb. 30 und Abb. 31 im Streiflicht, der Ausschnitt Abb. 32 im Auflicht

Fig. 30–32. Giornata borders in the plaster, overlapping from left to right; Fig. 30 and 31 seen in glancing light; detail in fig. 32 seen in reflected light

◁ Abb. 24, 27. Langhaus, Engel an der Nordseite; im Vergleich im Auflicht und Streiflicht; deutlich sichtbar Oberflächen- und Malstruktur sowie Quadratur- und Vorritzungen

Abb. 25. Langhaus; «weiche» Ritzung in bereits vorgelegte kalkreiche Farbschicht (mit Pinselstiel?)

Abb. 26. Pinselduktus («Handschrift» Zimmermanns) der Kalkmalerei auf feuchtem Putz

Abb. 28. Plastische «Modellierung» eines Augenlides durch pastos aufgesetzte Kalkfarbe, später übermalt; durch Schattenwurf erhöhte Plastizität

Abb. 29. Nahtstellen von Putzportionen (bzw. Tagewerken); Verdichtung und Andrücken der Übergänge mit kleiner Stuckkelle (oder Stuckateureisen)

◁ Fig. 24, 27. Nave, angel on the north side; shown for comparison in reflected light and glancing light; structure of the surface and the paint clearly visible, as are the incisions for the grid and the drawing

Fig. 25. Nave; «soft» incising in already applied, lime-rich pigment layer (made with a brush handle?)

Fig. 26. Brushwork in the lime painting on damp plaster (Zimmermann's «hand»)

Fig. 28. Plastic «modelling» of an eyelid using pastosely applied lime pigment, later painted over; increased plasticity from the shading

Fig. 29. Seam between two portions of plaster (or giornate); compression of the transition using a small stucco trowel (or stucco knife)

auch von Figuren. Tendenziell werden dabei weichere Ritzungen schon wieder verwischt, und es ist nicht ausgeschlossen, daß der Freskant diese Vorritzung teilweise noch einmal nachgearbeitet hat. Im Grenzbereich der Ritzungen finden immer wieder Überlappungen der Farbschichten statt. Natürlich wurde die weitestgehende Fertigstellung der Malerei innerhalb einer Putzportion (Tagewerk) angestrebt. Wie weit diese Zielsetzung durchführbar war, bleibt im einzelnen ungeklärt. Beim Auftragen der nächsten Putzfläche wiederholte sich der beschriebene Vorgang, führte dabei jedoch, obwohl das Grundgerüst erkennbar bleibt, zu Linienverdoppelungen, «verfehlten Linientreffpunkten» sowie Störungen des Linienverlaufs innerhalb der geritzten Quadratur (Abb. 21). Die Größe der Tagewerke variiert stark, wird im Figürlichen aber tendenziell kleiner. Häufig sind Figuren oder Figurenteile eine Putzportion, was sich bis auf einen Kopfausschnitt reduzieren kann – in Einzelfällen Gliedmaßen, vermutlich als Korrektur (vgl. dazu Abb. 23 und Farbtafeln XXV–XXVII.1, 2).

An den Übergängen der sozusagen auf Stoß gesetzten Putzportionen entstehen die sogenannten Tagewerks Grenzen, in deren Nahbereich grundsätzlich sowohl die Oberflächenstruktur der aneinandergrenzenden Putzflächen angepaßt, als auch die Kontinuität gleichartiger Farbflächen eingehalten werden mußte (Farbtafel w.o. und Abb. 30–32). Der zeitlich begrenzte Malvorgang sowie Farbschwächung durch Aufhellung beim Trocknen und die schnelle und offensichtlich spontane Arbeitsweise hatte bei Zimmermann in diesem Bereich ausgedehnte Überlappungen und mühevollen Angleichungen zur Folge, die in der Regel so



30



32 ▽

△ 31



nicht üblich sind und auch zu unerwünschten Farbabweichungen führten (Farbtafeln XXV, XXVI und Abb. 28–32). An den Tagewerksgrenzen wird häufig das Bemühen deutlich, die eigentlichen Nahtstellen so zu verdichten, daß zumindest putztechnisch gesehen eine homogene Verbindung entsteht. Dafür wurden teilweise Spachtel oder kleine Kellen eingesetzt, die wohl am ehesten in der Werkzeugkiste des Stukkateurs zu finden waren (Abb. 29). Hier liegt der Gedanke nahe, daß die Putzarbeit kein geübter und sorgfältig arbeitender Putzer ausführte, sondern Zimmermann oder seine Mitarbeiter selbst, die ja als Stukkateure auch im Umgang mit Putz erfahren waren. Auffällig bleibt gerade deshalb das etwas unbekümmerte Aneinandersetzen der Putzportionen mit teilweise gravierenden Niveauunterschieden, voneinander abweichendem Oberflächenkorn und individuell eingesetzten Kellenstrukturen. Besonders die unterschiedlichen Schwundrißstrukturen lassen auf Abweichungen im Bindemittel-Zuschlagsstoff-Gefüge des Freskoputzes schließen (vgl. Farbtafeln XXV, XXVI und Abb. 28).

Die Frage, ob diese reliefartigen Effekte der Zimmermannschen Faktur als bewußtes künstlerisches Stilmittel verstanden werden können – im Bestreben, Körperhaftigkeit als Bildmittel einzusetzen, also schon den Malschichtträger zu «modellieren» –, muß hier offen bleiben. Dieser scheinbar anspruchslose Umgang mit Putz ist jedenfalls schon an den Malereien in der Klosterkirche Buxheim (1712) feststellbar. Das Selbstverständnis Zimmermanns vor allem auch als Stukkateur findet in Buxheim seinen fast liebevollen Ausdruck noch darin, daß innerhalb einiger Bildfelder Gewandfalten, Kopfparten oder Körperteile meist als Flachrelief spontan aus dem Freskoputz herausmodelliert und farblich total in die Malerei integriert wer-

Abb. 33. Langhaus; Vorritzung in der weichen kalkreichen Farbschicht vermutlich mit der Bruchkante eines Holzkohlestücks; darüberliegend die etwas lasierende Malerei (Abbindung Kalkfresko)

Fig. 33. Nave; preliminary incising in the soft lime-rich pigment layer presumably made with the edge of a piece of charcoal; otop the somewhat glazed painting (hardening of lime fresco)



den. Das ornamental-plastische Dekorationssystem scheint hier sozusagen auf die Nullebene auszulaufen. In der Wieskirche ist diese barocke Praxis am Bildrahmen des Hauptfreskos einmal zur Ausführung gekommen (Farbtafel XXXIV.5).

An den Fresken der Wieskirche ist wenig ablesbar von einer sorgfältigen, bedachtsamen Vorbereitung des eigentlichen Malvorgangs. Nach dem Vorreißen der Kompositionen auf dem Malputz und dem Anlegen von Farbflächen und Binnenmalerei setzt eine zweite Phase des offenbar kontinuierlich fortgeführten Gestaltungsprozesses ein. Auf den vorhandenen Farbflächen unfertiger Malerei greift der Freskant immer wieder zeichnerisch ein, verdichtet im Detail oder korrigiert. Das Instrumentarium wird analog der Aufgabenstellung sowie der zunehmenden Empfindlichkeit der Farbflächen feiner. Mit griffelartigem Werkzeug, aber auch mit Zeichenkohle werden die figürlichen Details angegeben und teilweise unter Aussparung der Linien bzw. mit schwärzlichem Aufmischen der Holzkohleteilchen ausgemalt (Farbtafel XXIV.3, 6 und Abb. 25, 33).

Während die vorangegangenen zeichnerischen Eingriffe auf dem Putz der Bewältigung von Proportion, Perspektive, Platzierung, Bewegung, Haltung und Faltenwurf dienten, wurden in einer weiteren Phase der Vorzeichnung (mit Zeichenkohle oder Bleistift) dekorative Details wie Schmuck, Schuhwerk, Fußbänder oder anderes schmückendes Beiwerk entworfen. Eine prinzipielle Trennung in drei Arbeitsphasen würde der Situation allerdings nicht ganz gerecht werden: Der Malprozeß ist bei Zimmermann unmittelbar und vielgestaltig – er muß sich lösen von den entwurfsmäßigen Vorgaben, die ja möglicherweise nur monochrome Pinselzeichnungen waren (vgl. Abb. 3, 8, 15).³⁸

Mißt man die abschließende Arbeit des Freskanten am Fortschritt der Freskoputzrocknung, d.h. der Abbindung, so ergeben sich Anhaltspunkte für eine Unterscheidung der Arbeitsphasen. Die trocknenden oder bereits abgeordneten Fresko- und Kalkschichten sind gegenüber scharfkantigem Werkzeug empfindlich und würden aufgerissen. So wird nur noch mit einem weich eintiefenden Griffel (Pinselstiel?) bzw. Holzkohle oder gar auf trockener Fläche mit einem Malblei (oder Bleistift) gearbeitet. Die Abbinde- und Trocknungszeit des Freskoputzes ist auch vom Putzträger (mit Unterputz) abhängig. Die nur einige Zentimeter dicken Trägerkonstruktionen in der Wieskirche dürften diesen Vorgang eher beschleunigt haben. In Abhängigkeit von der Tagewerksgröße wurde dadurch sowohl die Geschwindigkeit des Malvorgangs entscheidend bestimmt, als auch der Umfang an malerischen Arbeiten, die nach dem Abbinden des Freskomörtels bzw. der kalkgebundenen Malschichten erforderlich waren. Diese Parameter, die im Kontext mit der Bautechnik, der Putztechnik sowie den Intentionen und dem Können des Freskanten gesehen werden müssen, sind maßgeblich beteiligt an der ästhetischen Wirkung und Erscheinungsweise, dem Alterungsverhalten sowie dem Zustand barocker Deckenmalereien. Die Art wie der Freskant in der Wieskirche mit den vorgegebenen Bedingungen umgehen konnte und seine künstlerischen Intentionen maltechnisch bewältigte, ist ebenso typisch für Zimmermann wie kennzeichnend für eine Vielzahl von Deckenbildern des 18. Jahrhunderts.

Mit dem Auftragen der ersten in der Regel kalkgebundenen und hellen Farbschichten bzw. Grundierungen ist für jede weitere Farbschicht der Kontakt zur kalkreichen Oberschicht des Freskoputzes nicht mehr möglich. Gemessen am fresco buono, das die ungebundenen Pigmente in die Versinterung der Putzoberfläche einbindet, wäre damit im strengeren Sinne die Freskomalerei auf Putz abgeschlossen. Mit guten Gründen wird



Abb. 34. Triumphbogen, «Jesus beim Gastmahl des Pharisäers»; die Aufnahme im Streiflicht zeigt das «Oberflächenrelief», «Pinseldrucker» durch Arbeit mit dem Lineal oder Aufsetzen von Kalklichtern

Fig. 34. Triumphal arch, «Jesus at Supper with the Pharisee»; photo in glancing light shows the «surface relief», «brush pressings» from work with a ruler or application of lime heightening

dieser maltechnische Vorgang auch als Kalkmalerei in Fresko bezeichnet,³⁹ was aber nur zutrifft, so lange «naß in naß» gearbeitet wird. Dabei können auch dunklere lasierte Farbtöne, ohne oder mit geringer Aufhellung durch Kalk eine freskale Bindung durch die untere, meist helle kalkreiche Malschicht erhalten. Während beim fresco buono eher vom Dunklen ins Helle gehöhrt wird, arbeitet der Freskant – wie hier auch Zimmermann – am Deckenbild des 18. Jahrhunderts tendenziell vom Hellen ins Dunkle. Nicht zuletzt läßt sich hier auch ein Bezug zum Bildaufbau herstellen (vgl. Farbperspektive). Das Szenarium vieler Deckenbilder des 18. Jahrhunderts spielt sich vor hellen atmosphärischen (oder himmelblauen) Räumen ab.⁴⁰ Die dunkleren Figuren oder Staffagen agieren also bezüglich

ihrer illusionierten Realitätsebene vor den meist helleren Hintergründen. Diese Staffelung zieht sich bis in den Aufbau der Malschichten hinein und bewirkt da jene auch für die Deckenbilder in der Wieskirche typische Mischtechnik aus Fresko-, Kalk- und Seccomalerei. Indem dieser technisch bedingte Farbaufbau ja letztlich auch der realen Räumlichkeit entspricht (Vordergrund vor Hintergrund), scheint die illusionistische Wirkung verschiedener Realitätsebenen mitgetragen zu werden. Somit ergänzen sich hier in glücklicher Weise Inhalt, Form und Maltechnik.

Es ist davon auszugehen, daß Zimmermann spätestens zu Beginn des letzten Arbeitsstadiums seiner Malerei zusätzliche Bindungen in Form eines organischen Bindemittels gab (z. B.

Kalkkasein). Zwar ist der Übergang fließend, doch der maltechnische Schritt zur Secco-Malerei ist damit vollzogen, die Abhängigkeit vom feuchten Malgrund weitestgehend aufgehoben. Denn die für eine malerische Modellierung bzw. die künstlerische Farbvorstellung notwendigen dunklen bzw. ungebrochenen Farbtöne müssen nun «künstlich» gebunden werden, weil sie nicht mehr vom Putz bzw. der Kalkmalerei verfestigt werden können. Dabei spielte auch die Pigmentkorngröße der Farbschichten oder der Bindungsbedarf von Farbmitteln (z. B. brauchen Grüne Erden meist viel Bindemittel, auch Ocker) eine entscheidende Rolle.⁴¹ Hellere Farbpartien legte Zimmermann weiterhin als Kalkmalerei auf. Erst zu diesem Zeitpunkt, zu dem das einzelne Deckenbild weitestgehend fertiggestellt war, dürfte Zimmermann mit der Endredaktion seiner Malerei begonnen haben. Dazu gehören neben der Verstärkung von Farbvertiefungen (z. B. Schatten) wohl auch die changierenden Farbzüge auf Gewandfalten sowie die Betonung oder Akzentuierung von Farbflächen (Farbtafeln XXX, XXXI, XXXV.1, 2).⁴² Diese Phase der noch nicht ganz abgeschlossenen Malarbeit wurde unabhängig vom Zustand des jeweiligen Untergrunds in Secco-Technik ausgeführt. Als letztes Arbeitsstadium finden sich dann bei Zimmermann erstaunlicherweise eine Reihe von Korrekturen und Retuschen, unter Verwendung unterschiedlicher Arbeitsmittel und Materialien ausgeführt. Vereinzelt wird die Verstärkung rotbrauner Schatten erkennbar, die mit Hilfe des fast trockenen Pinsels aufgewischt wurden. Viel häufiger und ausgeprägter treten dagegen «Pastellstiftretuschen» auf, zu deren Anwendung sich Pozzo⁴³ und Armenino⁴⁴ verhältnismäßig konkret äußern.⁴⁵

Diese «Retuschen» im Sinne einer Verbesserung malerischer Bilddetails befinden sich vorzugsweise im figürlichen Inkarnatbereich. Als Farbmittel wirken sie vervollständigend, z. B. oberhalb eines Auges (Farbtafel XXXII.6), oder sie werden zur Betonung unzureichender Schattierung bei Gliedmaßen eingesetzt; andererseits können helle bzw. weiße Pastellkreiden hilf-

reich der Beseitigung zu dunkel geratener Stellen dienen. Entsprechend ist die Farbauswahl der Stifte:

- hell, rötlich braun,
- gelb,
- weiß, rötlich,
- rotbraun (Rötel?).

Der Farbauftrag ist granierend, mit kräftigem oder dünnlinigem Farbauftrag (vgl. Farbtafel XXXII.6–9), manchmal angewischt, keine präzisen Strichlagen oder Schraffuren. Der normalerweise kreidende Farbauftrag von Pastellstiften (hier vielleicht auch Rötel?) ist überraschend fest, was auf den kalkreichen Inkarnatoberflächen durch Nachsintern erklärbar wäre.

In viel systematischerer Anwendungsweise konnten Pastellstiftretuschen im bayerischen Raum erstmals am Deckenbild des Weißen Saales in Schloß Seehof (von Joseph Ignaz Appiani 1753) dokumentiert werden. Appiani setzt sie dort vorzugsweise als effizientes Farbmittel zur Steigerung vor allem des grün-blauen Kolorits seiner Malerei ein (Farbtafel XXXII.7). Doch auch weiße Kreiden finden im Zusammenhang mit dieser Schlußredaktion Anwendung zur Höhung und plastischeren Wirkung von Körperteilen oder Wolkengestaltung. Daneben führt Appiani Farbvertiefung dunkler Schattentöne herbei, indem er sie mit Bindemitteln (Gummi oder Tempera) überzieht.⁴⁶

Eine Handhabung von Pastellstiften als Farbmittel war auch an der Deckenmalerei des Steinernen Saales von Schloß Nymphenburg (Johann Baptist Zimmermann, 1755/57) feststellbar (Farbtafel XXXII.9).

Als Ausdruck einer «expressiven Pinselsprache gerade der souveränsten Freskantens des 18. Jahrhunderts nördlich der Alpen»⁴⁷ sind die innerhalb des Arbeitsstadiums der Kalkmalerei im Freskoprozess entstandenen pastosen Weißaufhellungen («Kalklichter») zu verstehen. Zimmermann setzt diese Technik der reliefierenden Lichthöhung so konsequent ein, daß bestimmte Bildsegmente Flachreliefs zu gleichen beginnen (Farb-

Farbtafel XXXIII

1. Langhaus, Deckenbild; Fluoreszenzphotographie im UV-Licht, hellgelbe Farbflecken sind Retuschen, helle punktförmige Fluoreszenz Befall von Mikroorganismen (Pilze), vgl. XXXIII.4
2. Irreversible punktförmige Verfärbung der Malschicht durch Mikroorganismen
3. Beschädigte Seccomalschicht durch unsachgemäße Reinigung (1903/07)
4. Dichte Besiedelung einer Malschicht mit organischem Bindemittel durch Mikroorganismen (Pilze), Maßstab 1:1
5. Fleckenbildung in einer grauen Malschicht (Mikroorganismen?), Maßstab 1:1
6. Porenöffnung in der Malschicht; eingedrungene Kondensationsfeuchte verursacht weiße Randbildung durch «Ausschwemmen» und Ablagern von Kalziumkarbonat
7. Haarriß im Freskoputz mit punktförmigen Ausplatzungen
8. Riß im Freskoputz; das Zusammenschieben der Rißbereiche verursacht das «dachförmige» Aufstellen der versinterten Kalkschicht (mit grau-blauer Lasur)
9. Punktförmige Aufhellung einer blauen Farbschicht (Smalte), vgl. XXXIII.6, 7
10. Riß im Freskoputz mit Ausplatzungen

Color Plate XXXIII

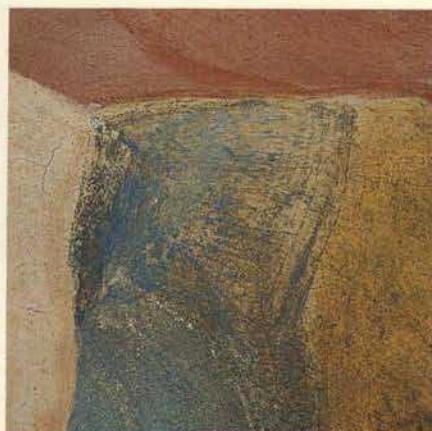
1. Nave, ceiling painting; fluorescence photograph in ultra-violet light, light yellow color spots are retouchings, light dot-shaped fluorescence is microorganic attack (fungus), compare XXXIII.4
2. Irreversible dot-like discoloration of the paint by microorganisms
3. Secco paint layer damaged by improper cleaning (1903/07)
4. Dense colonization by microorganisms (fungus) of a paint layer with an organic binding agent, scale 1:1
5. Formation of spots in a gray paint layer (microorganisms?), scale 1:1
6. Opening of pores in the paint. Penetrated condensation moisture causes formation of white edges through washing and deposition of calcium carbonate
7. Hairline crack in the fresco plaster with dot-like ruptures
8. Crack in the fresco plaster. The pushing together of the cracked areas causes the «roof-like» rising up of the sintered lime layer (with grayish blue glaze)
9. Dot-like lightening of a blue paint layer (smalt), compare XXXIII.6, 7
10. Crack in the fresco plaster with ruptures



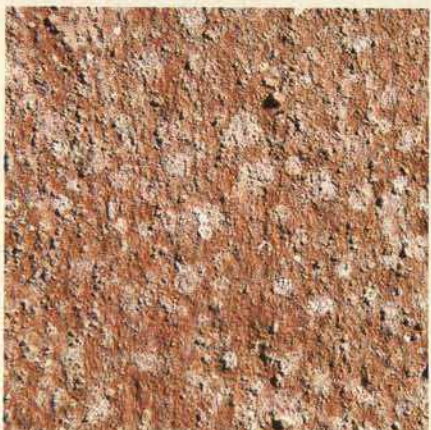
1



2



3



4



5

1–10. Unterschiedliche Malschichtschäden in den Deckengemälden der Wieskirche (nähere Erläuterung s. S. 320 unten)

1.–10. Various damages in the paint layer in the ceiling paintings in Die Wies (detailed explanations see p. 320 below)



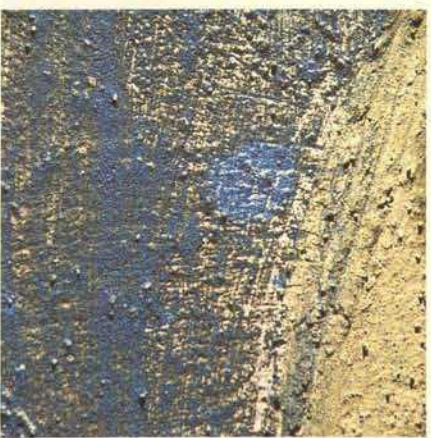
6



7



8



▽ 9



▽ 10



1



2



3



4



5



6 Δ



9 ▽



▽ 8



Δ 7

1. Wieskirche, Umgang des Gemeinderaumes, «Jesus und die Ehebrecherin», Gesicht der Ehebrecherin; zur Modellierung des Gesichts Anwendung des «Pseudo-Verdaccio»: der grüne Schatten mit der übrigen Malerei gleichzeitig angelegt

2. München, Schloß Nymphenburg, Steinerne Saal, Deckenbild 1755/57; pastose strukturierte Seccomalerei (mit Kalkbindung) pflanzlicher Motive (Maßstab 1:1), vgl. XXXIV.4

3, 4. Buxheim, ehemalige Kartausenkirche, Deckenbilder von J. B. Zimmermann, 1711/12, Bruderchor, Christus erscheint einem Kartäuser, «Kopf des Kartäusers» (Ausschnitt); Aufhellung der Farbtiefen an den Lippen und in den Nasenlöchern durch Pigmententfärbung (Augen?). – 4. Seccomalerei, vgl. XXXIV.2

5. Buxheim, ehemalige Kartausenkirche, Deckenbilder von J. B. Zimmermann, 1711/12, Mönchschor, Engel mit den Arma Christi (Ausschnitt); Verquickung von Malerei und plastischer Ausformung figürlicher Details

6–9. Wies, Langhaus, Querschliffe von Pigmentproben aus dem Deckenbild: 6. Kalk, Grüne Erde. – 7. Kalk, Hämatit, Zinnober (kräftigrote Farbschicht). – 8. Kalk, Ocker, Hämatit, Smalte. – 9. Kalk, Ocker, Pflanzenschwarz, Grüne Erde

1. Die Wies, ambulatory around the congregational space, «Christ and the Woman Taken in Adultery», head of the woman; use of «pseudo-verdaccio» for modelling the face: the green shadows were applied at the same time as the rest of the paint

2. Munich, Nymphenburg Palace, Great Hall, ceiling painting from 1755/57, pastose secco painting (with lime as a binder) of plant motifs (scale 1:1), compare XXXIV.4

3, 4. Buxheim, former Carthusian church, ceiling painting by J. B. Zimmermann, 1711/12, brothers' choir, Christ appears to a Carthusian monk, head of the monk (detail); lightening of the color depth on the lips and in the nostrils by means of pigment bleaching (eyes?). – 4. Secco painting, compare XXXIV.2

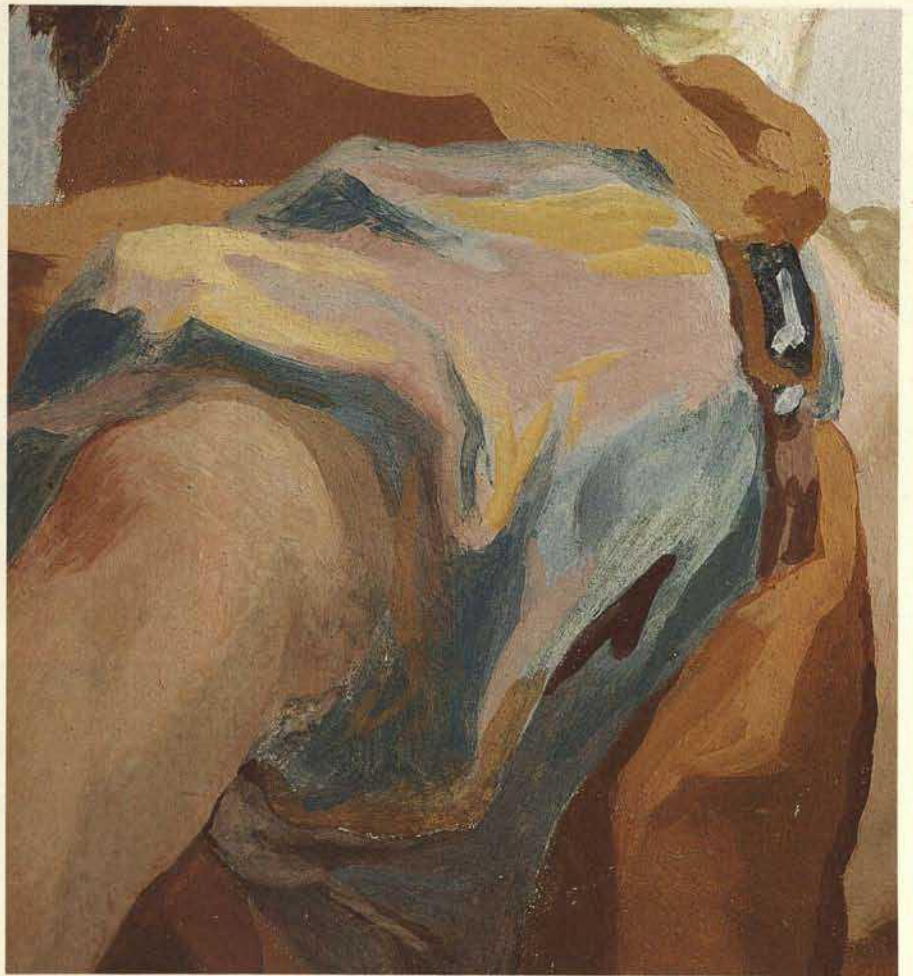
5. Buxheim, former Carthusian church, ceiling painting by J. B. Zimmermann, 1711/12, monks' choir, angel with «Arma Christi» (detail); combination of painting and three-dimensional modelling of figural details

6–9. Die Wies, nave, cross section of pigment samples from the ceiling painting: 6. Lime, green earth. – 7. Lime hematite, cinnabar (strong red paint layer). – 8. Lime, ocher, hematite, smalt. – 9. Lime, ocher, vegetable black, green earth



1

1. Chor, Deckenbild, Nordseite, Ausschnitt
2. Ausschnitt aus 1; im schattierten Bereich unterhalb der Ärmelöffnung Farbaufhellung durch Pigmentveränderung
3. Chordeckenbild, Engelskopf (am Fuß des Kreuzes); «Erblindung» der Augen durch Pigmentveränderung
4. Chordeckenbild, Engelskopf (unterhalb des Kreuzes); Tagwerksgrenze, Ritzung der Quadratur, Vorritzungen
5. Langhaus, Deckenbild, Engelskopf (am Tor der Ewigkeit); Oberflächenstruktur der Pinselführung, Schattierung des Haares (links) durch Pigmentveränderung aufgehellt
6. Langhaus, Deckenbild, Engelskopf (auf dem Baldachin von Christi Richterstuhl); Pigmentveränderung an Augen und Mund



2

1. Choir, detail from the ceiling painting, north side
2. Detail from plate 1; lightening of the color in the shaded area beneath the sleeve opening because of changes in the pigment
3. Ceiling painting in the choir, head of an angel (at the foot of the cross); «blinding» of the eyes because of changes in the pigment
4. Ceiling painting in the choir, head of an angel (below the cross; giornata border, grid incising, preliminary incisions)
5. Nave, ceiling painting, head of an angel (at the gate to eternity); surface structure of the brushwork, shading of the hair (left) lightened because of changes in the pigment
6. Nave, ceiling painting, head of an angel (on the baldachin of Christ's judgement seat); changes in the pigment on the eyes and mouth



6 ▽

△ 3

◁ Farbtafel XXXIV; Mikroschliffe und Mikrophotographie: Barbara Wunsch-Löblein, Restaurierungswerkstätten; Analysen: C. Herm, P. Gruber, Zentrallabor

◁ Color Plate XXXIV: Micro-cuts and micro-photography: Barbara Wunsch-Löblein, Restoration Workshops; analyses: C. Herm, P. Gruber, Central Laboratory

4



5





1



2

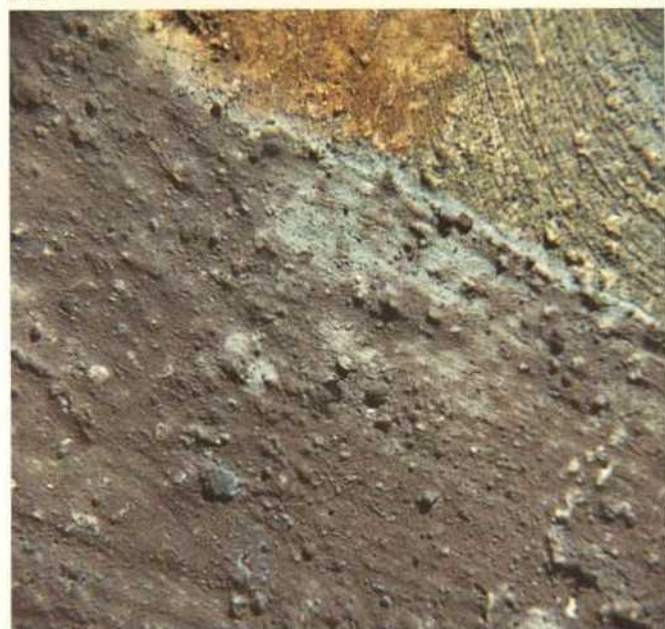


3 Δ

▽ 5



4



- 1, 3. Chordeckenbild; Verfärbung eines künstlichen grünen Kupferpigmentes von hellgrün zu grau, vgl. XXXVI.3, 5; Maßstab 1:1
 2. Helle grünliche, kalkreiche Freskomalschicht, darüber Reste einer blauen Farblasur (Seccomalerei); Maßstab 1:1
 4. Beschädigte hellgrüne Farblasur (Seccomalerei) über roter und grüner Freskomalschicht, vgl. XXXVI.2
 5. Wie 1; erkennbar sind die nur oberflächlich vergrauten kräftiggrünen Pigmentknollen

- 1, 3. Ceiling painting in the choir, discoloration of an artificial green copper pigment from light green to gray, compare XXXVI.3, 5, scale 1:1
 2. Light lime-rich greenish fresco paint layer with remnants of a blue glaze (secco painting) on top, scale 1:1
 4. Damaged light green glaze (secco painting) over red and green fresco paint layer, compare XXXVI.2
 5. Same as plate 1; lumps of deep green pigment that have become gray on the outer surface only are visible

tafeln XXV, XXVII, XXXI und Abb. 34). Flächigere Höhnungen sind mehrschichtig aufgebaut. In der Regel auf das Figürliche beschränkt (Farbtafel XXVII.2 und Abb. 28) wird im etwas dramatisierenden Streiflicht auch an Architekturstaffage (Abb. 33) bzw. Quadraturmalerei (Farbtafel XXIV.5) die Intention Zimmermanns erkennbar, plastische Gestaltungsmittel mit malerischen zu vereinen.⁴⁸

Die meisten der millimeterstarken Kalkpastositäten haben Trockenrisse (Farbtafel XXXII.10). Sie entstehen im Kalk bei zu schnellem Entzug von Feuchtigkeit in den trockeneren Untergrund und in die umgebende Luft. Letztlich dürfte der Putzgrund zu diesem Zeitpunkt der Malarbeit bereits im Abtrocknen begriffen sein. Dennoch bestanden für eine gute Adhäsion des Kalks ausreichende Bedingungen. Eine schnell trocknende Kalkmatrix bleibt zunächst noch ohne kohäsive Eigenschaften. Die beachtliche Festigkeit, die solche Kalklichter meist aufweisen, kann sich durch Nachsinterung bei entsprechender Feuchtezufuhr erst nach und nach einstellen. Die Spannung innerhalb der Kalkmassen stellt aber auch eine gewisse Verlustgefahr und damit einen Schadensfaktor dar.

Die Bedeutung dieser lichtgebenden Kalkreliefs liegt möglicherweise nicht nur in Zimmermanns «pastoser Pinselschrift» und seinem besonderen Streben nach Körperhaftigkeit des Freskobildes. Im meist etwas diffusen Licht der hochgelegenen

Decken und Kuppeln, umgeben von derlichtschluckenden Rauigkeit eines barocken Freskoputzes, wirken diese «Lichtreflektoren» formstabilisierend.⁴⁹ Kleine, gezielt im Inkarnatbereich mit Kalk aufgesetzte Pastositäten werden unter Umständen auch farbig überlasert, bewirken aber durch ihre Überhöhung eine effektive Schattenbildung (Farbtafel XXII.2 und Abb. 28). Mehr seinen künstlerischen Vorstellungen folgend, schuf Johann Baptist Zimmermann hier – in Abhängigkeit von den baulich vorgegebenen Bedingungen – ein maltechnisch kompliziertes und damit auch empfindliches Gebilde. In ihrer Anlage sowie ihrer substantiellen Beschaffenheit gleichen die Deckenbilder der Wieskirche einer großen Zahl gleichzeitig entstandener Werke. Konservatorisch bedeuten sie zukünftig eine besondere Aufgabenstellung für die praktische Denkmalpflege.

Die Restaurierung dieser wichtigen Werke barocker Monumentalmalerei in der Wieskirche hat eine Vielzahl technologischer und restaurierungstechnischer Fragestellungen aufgeworfen, für deren Erörterung noch eine Reihe von zusätzlichen Untersuchungen laufen. Dazu gehören vor allem die Farbveränderungen bei künstlich hergestellten Kupferpigmenten, bei Smalte sowie Entfärbung von Kasseler Braun, die zur «Erblindung» einer Reihe ursprünglich braunäugiger Gesichter führte, die Behandlung biogener Schäden sowie Fixierung, Reinigung und die Sicherung von Freskoputz (vgl. Farbtafeln XXXIII, XXXV.3, 5, 6 und XXXVI).

Anmerkungen

- 1 Ivo Hammer, «Sinn und Methodik restauratorischer Befundsicherung, Zur Untersuchung und Dokumentation von Wandmalereien und Architekturoberfläche», in: *Restauratorenblätter*, Bd. 9, Hrsg. Österreichische Sektion des IIC, S. 34 ff.
- 2 Helmut Reichwald, «Zur Technologie der barocken Wandmalerei», in: Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht (Hrsg.) *Cosmas Damian Asam, 1686–1739, Leben und Werk*, München 1986, S. 105 ff.
- 3 Die Bezeichnung Fresko für Deckenmalereien des 18. Jahrhunderts ist nur bedingt gültig. Tatsächlich wurde ein großer Teil von Wand- und Deckenmalereien des 18. Jahrhunderts in einer Mischtechnik aus Fresko-, Kalk- und Seccomalerei ausgeführt. S. dazu Manfred Koller, «Wandmalerei der Neuzeit», in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 2, Stuttgart 1990.
- 4 Z. B. Bärbel Hamacher, *Arbeitssituation und Werkprozeß in der Freskomalerei von Matthäus Günther (1705–1788)*, Magister-

- arbeit, München 1983. – Bärbel Hamacher, *Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts*, München 1987.
- Manfred Koller, «Zur Freskotechnik Matthäus Günthers», in: *Matthäus Günther*, Ausstellungskatalog, Augsburg 1988. – Helmut Reichwald (wie Anm. 2). – Karl-Ludwig Dasser, «Zur barocken Freskotechnik», in: *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit*, Ausstellungskatalog, Bonn 1989. – Manfred Koller (wie Anm. 3). – Bruno Bushart, «Entwurf und Ausführung in der bayerischen Rokokomalerei», in: *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, Ausstellungskatalog des Bayerischen Nationalmuseums, München 1986.
- 5 Johann Baptist Zimmermann wurde 1680 in dem zur Klosterhofmark Wessobrunn gehörenden Stukkatorendorf Gaispoint geboren, 1685 sein Bruder Dominikus. Der Vater, Elias Zimmermann, übte das Stukkatorenhandwerk aus. Über Johann Baptist Zimmermanns Kindheit und seine Ausbildung sind keine Daten und Details bekannt. – Christina Thon (s. Anm. 6) vermutet, daß sich Johann Baptist in der väterlichen Werkstatt nur die handwerklichen Grundlagen aneignete, dann vielleicht auf Wanderschaft ging. Seine künstlerische Ausbildung darf wohl in der Wessobrunner Schmuzer-Werkstatt vermutet werden, möglicherweise auch bei Augsburger Stukkatoren seiner Zeit. Christina Thon versucht, italienischen Einfluß auf den Stukkateur Johann Baptist nachzuweisen, schließt sogar einen Italienaufenthalt nicht ganz aus. Als selbständiger Stukkator ist er zuerst 1701 in der Pfarrkirche Gosselshausen bei Wolnzach nachweisbar, wo er ebenso wie 1707 in Marktreitenbach bei Gelegenheit der Stuckdekoration auch kleine Emblemmedaillons malte und sich damit bereits als malender Stukkator auswies. Als Maler ist Johann Baptist Zimmermann Autodidakt. Die nächsten großen Etappen Zimmermanns als Freskant sind Buxheim 1709/13, Schliersee 1714, Maria-Medingsen 1718/19, Bad Wörishofen 1722/23, Steinhausen 1730/31, Prien 1738, Berg am Laim 1743/44, Wies 1749 und 1753/54 sowie Nymphenburg 1755–57. Zimmermann stirbt 1758 im Alter von 78 Jahren. Er war gleichzeitig als Maler, Freskant und Stukkator tätig. Das besondere Verhältnis von Malerei, Ornament und Architektur in seinem Werk verleiht ihm eine Sonderstellung unter den süddeutschen Freskomalern, so äußert sich Gisela Richter in ihrer Publikation über das Frühwerk Johann Baptist Zimmermanns (s. Anm. 6), das sie mit der Freskierung der Dominikanerinnenklosterkirche in Bad Wörishofen 1722/23 als abgeschlossen ansieht.
- 6 S. dazu Johann Baptist Schmid, «Johann Baptist Zimmermann, Maler und kurfürstlich bayerischer Hofstukkateur», in: *Altbayerische Monatsschrift*, II, München 1900. – Ursula Roehlig, *Die Deckenfresken Johann Baptist Zimmermanns*, München 1949. – Christina Thon, *Johann Baptist Zimmermann als Stukkator*, München und Zürich 1977. – Michael Petzet, «Johann Baptist Zimmermann, Das Deckenfresko des steinernen Saales in Schloß Nymphenburg», in: *Kunstwerke der Welt aus dem öffentlichen Bayerischen Kunstbesitz*, VI, 1966, S. 240 f. – Sixtus Lampl, *Johann Baptist Zimmermann, Schlierseer Anfänge*, Schliersee 1979. – Gisela Richter, *Johann Baptist Zimmermann als Freskant, Das Frühwerk*, München 1984. – Hermann und Anna Bauer, *Johann Baptist und Dominikus Zimmermann*, Regensburg 1985.
- 7 Vgl. auch Andrea Pozzo, *Der Mahler und Baumeister Perspectiv, Zweyter Theil, Augsburg 1709*, unter Die drey und funffzigste Figur, Die schattierte Kuppel des Collegii zu Rom: «... ich auch berichten will / wie ich eine andere Kuppel auf einem flachen Grund / der nicht aus Tuch / sondern / auf daß er länger daure / aus Kalch bestanden / gemahlet habe: nemlich ich habe viel viereggichte Latten an denen großen Balcken nach denen Wincklen zwey Finger weit von einander / unten aber näher zusammen giengen / wie ein geöffneter Circel; damit der aufgeworfene Kalch desto besser daran halten könnte: auf welchem hernach / da man ihn überdüncht / und schön glatt gemacht hat / die Kuppel gemahlet worden ...»
- 8 Andere Putzträgerysteme bestehen aus gespaltenen und aufgenagelten Weidenruten oder verdrahtetem, auf eine Holzschalung genageltem Schilfrohr; z. B. Kath. Filialkirche Mariae Himmelfahrt, Inhausen, Lkr. Dachau, Deckenfresko von Johann Georg Dieffenbrunner, 1761, Holzschalung mit Schilfrohr; Schloß Alteglofsheim, Lkr. Regensburg, Ovalsaal, Deckenmalerei von Cosmas Damian Asam, 1730, Holzschalung mit gespaltenen Ruten; Kongregations- saalkirche St. Maria de Victoria, Ingolstadt, Deckenmalerei von C. D. Asam, 1734, Holzschalung mit gespaltenen Ruten; Wallfahrtskirche St. Maria, Birnau, Deckenbilder von Gottfried Bernhard Goetz, 1750, Tragebalken mit Lattung, aufgebölt. – S. dazu auch: Helmut Reichwald (wie Anm. 4), S. 106 und Manfred Koller (wie Anm. 3).
- 9 Vgl. dazu Michael Ullrich, *Untersuchungen zum Tragverhalten barocker Holzkuppeln am Beispiel der Vierungskuppel in der Abteikirche Neresheim*, Dissertation, Karlsruhe 1975.
- 10 Bärbel Hamacher (wie Anm. 4), S. 86 ff., Manfred Koller (wie Anm. 3), S. 303 ff.
- 11 Bernhard Rupprecht, *Das Bild an der Decke*, Erlanger Universitätsreden, Nr. 22/1987, 3. Folge, S. 14.
- 12 Andrea Pozzo, *Der Mahler und Baumeister Perspectiv*, Theil 1 und 2, Augsburg 1706/09 (mit Anhang; «Kurtze Unterweisung zum fresco mahlen»).
- 13 Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 6), S. 65.
- 14 Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 6), S. 84. – Mit der Platzierung von landschaftlichen Elementen am Bildrand etabliert Zimmermann wohl – vor allem seit Steinhausen (1731) – einen Deckenbildtypus, der sowohl für ihn als auch das bayerische Rokoko bestimmend geworden ist (Bauer).
- 15 Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 6), S. 65.
- 16 Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 6), S. 23 ff.
- 17 Vgl. Bruno Bushart (wie Anm. 4), S. 257.
- 18 Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München.
- 19 Wolfgang Schöne, «Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock», in: *Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag. Beiträge aus Kunst- und Geistesgeschichte*, hrsg. von Martin Gosebruch, Berlin 1961.
- 20 Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht, *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, München 1976.
- 21 Georg Heinrich Werner, *Anweisung aller Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektive von selbst zu zeichnen, nebst einer Anleitung zum Plafond- und Freskomalen*, Erfurt 1781.
- 22 «Schlacht auf der Milvischen Brücke», Graphische Sammlung München, Tuschpinsel, grau, quadriert, 880 x 810 mm, Inv. Nr. 14228. – «Gründung von Prémontre», Graphische Sammlung München, Tuschpinsel, grau, quadriert, 8867 x 1176 mm, Inv. Nr. 14092.
- 23 Etwa im Scheitelpunkt des Regenbogens. Falls eine Markierung vorgenommen wurde, ist sie durch Übermalungen nicht mehr zu identifizieren.
- 24 Eine intuitive Handhabung der Perspektivprobleme kann Zimmermann durchaus unterstellt werden, nicht zuletzt, weil Architektur als Gestaltungselement in seinen Deckenbildern keine wesentliche Rolle übernahm.
- 25 Zur Terminologie s. u. a. Bruno Bushart (wie Anm. 4), Bärbel Hamacher (wie Anm. 4), Peter O. Krückmann, 'Fare alla Carlone, Die Skizzen-Kunst', in: *Carlo Carlone*, Landshut 1990, S. 77 ff. – Bei Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 6), S. 25, findet sich die Bezeichnung «Bozzetti» für die Entwürfe Zimmermanns.
- 26 Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 6), S. 274.
- 27 «Christus heilt zwei Blinde». Auf dem Passepartout des Blattes befindet sich ein Hinweis auf die Wieskirche, der mit «C. Böhm» signiert ist (Staatliche Graphische Sammlung München). Die Bezeichnung CU-7 basiert auf dem Dokumentationsschema der Restaurierung 1985–90.
- 28 Andrea Pozzo (wie Anm. 12), Teil 1 und 2.
- 29 Andrea Pozzo (wie Anm. 12), Teil 1: Die hunderte Figur. Wie man Gewölbe gettern solle.
- 30 Untersuchung durch die Restaurierungswerkstatt des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege: Stefan Hundbiß, Christine Pursche, Jürgen Pursche.
- 31 Durchführung Stefan Hundbiß.
- 32 Dokumentation der Fa. Zunhamer, Altötting; Unterlagen im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München.
- 33 Bärbel Hamacher (wie Anm. 4), S. 193. – Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 6), S. 23 ff.
- 34 Manfred Koller (wie Anm. 3), S. 320.

- 35 Vgl. dazu auch Jürgen Pursche, «Zur Restaurierung der Deckenfresken», in: *Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen*, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 49/I, München 1990, S. 242–256. – Herbert Schwaha, «Die neuen Seligpreisungen in der Wallfahrtskirche», in: ebenda, S. 207–216.
- 36 Bärbel Hamacher (wie Anm. 4), S. 209.
- 37 Andrea Pozzo (wie Anm. 12), s. dort «Kurtze Unterweisung zum fresco mahlen», I. Teil, 6. Absatz. – Vgl. dazu auch Anm. 25.
- 38 Vgl. auch Helmut Reichwald (wie Anm. 2), S. 107.
- 39 Paul Philippot, Wandmalereitechnik, München 1972, S. 122. – Manfred Koller (wie Anm. 3), S. 334.
- 40 Bernhard Rupprecht (wie Anm. 11), Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 6), Hermann Bauer, *Rokokomalerei*, Mittenwald 1980, S. 81 ff.
- 41 Smalte z. B. empfiehlt Pozzo zweischichtig aufzutragen: erste Schicht in Freskobindung, zweite Schicht zur Erhaltung der Farbtiefe als Seccofarbschicht, die nur zusätzlich gebunden worden sein kann.
- 42 Vgl. Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 6), S. 65, 74.
- 43 Andrea Pozzo (wie Anm. 12), s. dort «Kurtze Unterweisung zum fresco mahlen, 11. Absatz. Mit frischen Farben wider überziehen»:
- «Wann man die Arbeit verfertigen kan / da die Mauer noch frisch und feucht ist / so wird nicht nur die Mahlerey schöner / sondern bleibt auch beständiger: Die weilen aber die Tünche eine Enderung der Farben / insonderheit bey denen Schatten / verursacht; als kan und solle man auch die Entfärbung mit kleinen Strichen oder mit Eyer-Schaalen Teig (Stifte auf der Basis zerstoßener Eierschaalen, zu einem Teig gebunden und getrocknet?, Anm. des Verf.) oder mit einem Pinsel / der nur ein wenig in die darzu gehörig Farbe eingetunkt / widerumb von neuem überziehen ...»
- 44 Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Libri tre, Ravenna 1587. «Bei manchen Mischungen wird die üble Eigenschaft bemerklich, auf der Mauer anders zu erscheinen als sie in den Töpfchen waren und bei Tönen, welche durch die Erfahrung sich schwerlich so herstellen lassen wie sie in der Natur sind, nehmen einige Pastelstifte, auch Oelfarben zu Hilfe.»
- 45 Manfred Koller (wie Anm. 3), S. 261, 331.
- 46 Die Dokumentation befindet sich in den Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege.
- 47 Manfred Koller (wie Anm. 3), S. 334.
- 48 Vgl. die Deckenbilder der ehemaligen Klosterkirche in Buxheim.
- 49 Vgl. Manfred Koller (wie Anm. 3), S. 270.

Summary

On the Making of the Ceiling Paintings in Die Wies by Johann Baptist Zimmermann

The ceiling painting executed on plaster constitutes in every respect a special category of art. In terms of materials and techniques and of positioning within an interior space the ceiling painting (as the wall painting) must be subordinated to architectural circumstances. Their direct connection to architecture implies for these painted works of art an often fateful association with or dependence on the history of a building's construction process.

A restoration-oriented investigation and documentation of the condition of a ceiling painting records not only technical information but also findings regarding the painting process, knowledge of which is imperative for the proper handling of a work of art. This poses the question of a basic model for examination of an object, a model which must cover construction, materials and an evaluation of damages as well as observations of the appearance as determined by the painting technique. Investigation and documentation of the painting technique is a prerequisite for the proper treatment of ceiling paintings in conservation and restoration terms; the documentation records the condition of the picture as well as all traces of its making.

Using different optical aids and various positions or sources of lighting, it is possible to discern surface structures in the plaster, edges of plasterwork, incisions, preliminary drawings, imprinted lines, prick holes showing use of a compass, and other markings as well as underpaintings or drawings, brush techniques, and original paint layers vs. overpaintings. A mosaic-like assembling of information thus creates the basis for a vivid, comprehensible representation of the work process from the design phase to execution of the fresco.

In Die Wies wooden structural systems serve as the support for the plaster of the ceiling paintings. For example, the flattened trough vault of the congregational space is formed by a self-supporting wooden shell; its structural elements consist of so-called plank ribs (comparable with the ribs of a ship). Lathing is nailed underneath the plank ribs. The joints between the laths as well as their hacked surfaces form the actual support for the plaster. The fresco plaster shell itself, the base of which is formed by this wooden structure, consists of four layers.

Preparatory work is of critical importance for the execution of a fresco. The process of artistic creation includes in the initial phase the preparation of design materials such as drawings, watercolors, sketches in oil, and models. Zimmermann, too, conceived his ideas in the form of sketches, designs and the working through of pattern or design book materials. Moreover the mastery of a mathematical tool or system for constructions was extremely important for the success of the ceiling painting not only during design work but also for the transfer of the design onto the fresco plaster.

Aesthetically the art of ceiling painting can be characterized very well by the criteria "above", "distance" and "light". Particularly the criteria "above" and "distance" make consideration of calculable principles of perspective imperative.

Knowledge of Johann Baptist Zimmermann's design work is essential for a discussion of his painting technique. A study of his designs also gives insight into the genesis of works of art in fresco painting. Comparably little design material from Zimmermann is preserved: two oil sketches and a limited number of wash pencil and brush drawings. In his design work Zimmermann had to consider, as did all ceiling painters, the principles of horizontal, vertical, and diagonal view for the planned effect, based on the particular spatial circumstances. Factors such as the viewing angle from below, the degree of foreshortening or the graduated size of figures already had to be considered in the design process. In the execution of the fresco color perspective took on special importance in that the color palette in the center of the vault lightens to atmospheric brightness. The ceiling paintings in Die Wies are executed according to various perspective criteria. Thus the main painting over the congregational space has its central point of perspective in the center of the vault. All the other ceiling paintings were created according to a diagonal projection, i. e., with the observer's standpoint diagonally beneath the center of each vault.

Designs made at the same time as the ceiling paintings in Die Wies can be taken for comparison. They clearly show that structural lines and guidelines, necessary for the attainment of perspective effects,

were used. An additional linear system is visible in the form of a grid. This net-like covering of the entire design or of design details made possible an exact transfer of the design to the fresco plaster, which must in turn show evidence of a correctly scaled grid incised in the plaster. Paint marks and color fingerprints on the designs indicate that they were without doubt used directly on the construction site.

During research in the State Collection of Graphics in Munich discovery was made in a bundle of design sketches of a sheet, not previously published, that must undoubtedly have served as a design for the southeast ceiling painting in the gallery of the choir ambulatory in Die Wies. This drawing also exhibits a pencil grid. The execution of the fresco is strictly oriented to the design sketch. The placement and scaled dimensioning of the grid which is incised in the plaster is directly comparable to the pencil grid on the design. With the aid of the grid an exact transfer of the design sketch onto the fresco plaster was possible. Thus the significance of the grid lies in the transfer process of the design onto the plastered vault.

In his publication on architectural perspective Andrea Pozzo also describes the construction of perspective ceiling or vault paintings. He mentions that the grid of the design sketch is also conceivable in the form of a network of strings which can be stretched from the base of the vault. This network can then be projected onto the surface of the vault.

Restorers from the Bavarian State Conservation Office undertook experiments using this principle. Original nail holes on the picture frames were reused and the nails joined together with strings. This resulted in a network which, with appropriate lighting, could be projected onto the fresco plaster in the form of shadow lines. The shadow lines could be made to correspond to the original plaster incisions. If this method of projection was indeed used at all, then it is certain that with its help a grid was placed on the basecoat using brush and pigment. Using this basecoat grid, the initial disposition of the painting was sketched in rough outlines according to the design. With the brush drawings on the basecoat before the artist's eyes, portions of plaster (*giornata*, the work of one day) were applied as the next step toward completion of the painting; their dimensions had to be oriented to the work rhythm of the painter and also to the characteristics of the support (speed of drying). At this point a grid was incised in the fresco plaster, in accordance with the painted grid on the basecoat. Johann

Baptist Zimmermann used various stucco tools in order to incise figures and forms based on his design into the fresh plaster. These steps were carried out again and again on each *giornata*. Immediately following the outline markings the first application of color was made for backgrounds such as clouds or heavens, or the basic tones were laid for landscapes and figures.

Within each *giornata* an attempt was made to complete the painting as far as possible, in order to achieve a fresco-like bonding of the paint onto the fresh plaster. The ceiling paintings of Johann Baptist Zimmermann in Die Wies cannot, however, be described as pure fresco paintings. In this respect they are typical for a great number of baroque fresco paintings of the 18th century. These ceiling paintings were produced using a mixed technique which essentially combined fresco painting, limewash, and *secco* painting. Noteworthy in this context are further phenomena of Zimmermann's painting technique, particularly his frequent, very pastose heightenings with lime. Interestingly, a series of corrections and retouchings, executed using various materials, constitute the final phase of Zimmermann's work. In some places a strengthening of reddish brown shadows is discernible, applied with the help of an almost dry brush. However, much more frequent and more pronounced in appearance are «pastel crayon retouchings;» their use had already been mentioned in relatively specific terms by Andrea Pozzo and Armenino. These «retouchings» in the sense of a correction of the painting are located primarily on the flesh-colored parts of the figures. Modellings are completed with the help of pastel crayons; light or white pastel chalks were used to eliminate inappropriate dark places in the painting. A similar but more systematic method of using pastel crayon retouching was found on the ceiling painting in the White Hall in Seehof Palace, painted by Giuseppe Appiani in 1753. Appiani used the pastel crayons chiefly to heighten the coloration of his painting, but also to strengthen the modelling and plastic effect of parts of bodies or of clouds.

Within the given architectural circumstances of Die Wies, Johann Baptist Zimmermann used his own artistic ideas to create a work of art that is complicated in terms of its painting technique and thus also sensitive. In their conception as well as their material characteristics these ceiling paintings are similar to large numbers of works executed around the same time period. These paintings present a special task for the future in terms of conservation.