



Zur Restaurierung des Hochaltars

Mit einem Beitrag von Erwin Emmerling zum Stuckmarmor

Der Hochaltar der Wies wurde von 1986 bis 1990 durch Mitarbeiterinnen der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege restauriert. Beteiligt waren die Diplom-Restauratorinnen Brigitte Hecht-Lang (Untersuchung, Dokumentation und örtliche Leitung), Jutta Minor (Kapitelle, Evangelistenfiguren und Vergoldung) und Anke Rothe (Altarbild, Prophetenfiguren, Vergoldung). Zeitweise arbeiteten weiterhin mit: Herr Gerhard Diem, Frau Christiane Keller, Frau Gabi Schmidt, Frau Astrid Würhl und Frau Gertrud Zobl. Die Stuckergänzungen wurden durch Mitarbeiter der Firma Lang-Mahler-Fischer durchgeführt; die Rekonstruktionen der Bemalung von Baldachin und Draperie wurde durch Herrn Stefano Cafaggi ausgeführt (siehe Beitrag S. 353 ff.).

Der Hochaltar (Abb. 1) ist in engster Verflechtung mit Architektur und Stuckierung des Raums konzipiert: ein sechssäuliges Ädikularetabel aus rotem Stuckmarmor, verbunden mit einer Baldachinkonstruktion über Tabernakel und Gnadenbild. Zwischen die Säulen sind die überlebensgroßen Holzsulpturen der vier Evangelisten von Aegid Verhelst d. Ä. eingestellt, der auch die das Altarblatt von Balthasar Augustin Albrecht flankierenden Prophetenfiguren Isaias und Malachias geschaffen hat.

Die zeitliche Abfolge der Entstehung des Altaraufbaus läßt sich folgendermaßen rekonstruieren:

- Der «Gnadenaltar» wurde zuerst vollendet (der Rohbau des Chors war 1746 beendet).
- Nach Errichtung der Säulenpostamente wurden die Konsolen der Evangelistenfiguren gefertigt (Abb. 2). Erst dann wurden die Stuckmarmorsäulen vorgestellt.
- Der Stuckrahmen um das Gemälde ist über der Polimentierung in Höhe der Schrifttafel des Propheten Isaias bauzeitlich «1749» datiert.
- Abschließend wurden die Skulpturen von Verhelst (gest. am 19. April 1749) aufgestellt, wozu der fertige, vergoldete Stuckrahmen für die Prophetenfiguren geringfügig abgearbeitet werden mußte, und bei ihnen und den Evangelistenfiguren die Sockel mit Stuckmasse der Form der Konsolen angepaßt wurden (Abb. 3,4). Ebenfalls erst nach der Aufstellung wurden bei den Skulpturen der Evangelisten deren vom Chorumgang aus einsehbare, ausgehöhlten Rückseiten mit Stuckmasse kaschiert und «fertig» modelliert (Abb. 5, 12).
- Nach den Aufzeichnungen in der *Gnadenblum*, Teil I, war der Chor zur Einweihung am 24. Juli 1749 «...mit aller Auszier fertig...»; die Mitteilung vom Faßmaler Ramis von 1759 auf der Urkunde im nördlichen Seitenaltar dagegen lautet: «...hab auch in der Kirchen von neiem wie es bauth ist worden das Kohr und andere sachen gemahlen und vergoldt in anno: 1750:».

Die hier mitgeteilten unterschiedlichen Datierungen lassen sich auf verschiedene Art und Weise deuten: Zum einen ist durchaus

denkbar, daß sich Ramis 1759 im Datum geirrt hat, zum anderen, daß tatsächlich auch am Hochaltar lediglich die sogenannte Fassung der Phase 1 aufgetragen wurde und erst zu einem späteren Zeitpunkt die endgültige Fassung ausgeführt worden ist. Für letztere Interpretation sprechen die rötlichen Farbschichten, die bei den weiß gefaßten Putten sowie unter der Vergoldung nachgewiesen wurden.

Gnadenbild

Das Gnadenbild (Farbtafel II und XXXVII) in der Wies wird von Eusebius Amort (Bericht an Bassi, Clm 1410,84) beschrieben: «Die Bildnis selbst besteht aus einem hölzernen Kopf welchen man von dem Leib abnehmen, und nach Belieben in einem Zapfen, an welchem er unangeleimt stehet, herum drehen kann. Der Leib ist ... weich wie ein menschlicher Leib, dieweil er, ausgenommen die Brust, welche pur [?] von Holz, nur von Werg und leinenen Fetzen ausgeschobt [?], und mit einer Haut von starrer Leinwand überzochen ist. Auf dem Angesicht sihet man von öle gemahlte Zächer, welche die Leute für hinterlassene Kennzeichen deren von der Bildnus vergossenen Zächeren ausgaben. Der Bart und die Haare sind von Roßhaaren, welche nit gar wohl angemacht. Derohalb, als der Bart etwas locker wurde, und was weiters hinunter sinkte, solches abermal dem Volk Anlaß gabe, auszusprengen, daß der Bildnus die Haare wachsen.» Über die Entstehung des Gnadenbildes wird auch in der *Gnadenblum* von 1746 berichtet und Abt Töpsl von Polling notiert in seinem Tagebuch, daß der Kopf wenig zu Aussehen und Material des Körpers passe.» Dazu findet sich bei Thomas Finkenstaedt folgende Beschreibung des Christus an der Geißelsäule: «Ursprünglich Tragfigur für die Karfreitagsprozession des Klosters Steingaden, 1,285m, Kopf geschnitzt mit echtem Haar, Körper, Arme und Beine mit Leinwand kaschiert und bemalt. Der Körper ist in der Hüfte leicht nach vorn abgknickt, der rechte Arm kürzer als der linke (34 : 40cm; daher erklärt sich auch eine Besonderheit mancher Andachtsbilder und geschnitzten Kopien), Hände in offener Haltung über der niedrigen Balustersäule, Beine in Schrittstellung mit durchgedrückten Knien, Füße nicht ausgearbeitet (da sie auf dem Ferculum bei der Prozession wegen Blumen- und Laubschmuck nicht sichtbar waren). Lententuch aus Leinen, übereinandergeschlagen. Nach übereinstimmender Aussage der ältesten Stiche sind folgende Unterschiede zum heutigen Zustand festzustellen: Die Anordnung der Stricke ist verändert: ein Strickende hing ursprünglich vorn über die Säule herab. Die Anordnung der Ketten ist mehrfach verändert worden. Die ursprüngliche Befestigung der Halskette an der Wand ergibt sich aus Kat. 401 u.ä. Das ursprünglich an der linken Hüfte geknotete Lententuch wurde nach dem letzten Krieg durch das geschlungene ersetzt.

◁ Abb. 1. Blick zum Hochaltar, Zustand Anfang der dreißiger Jahre (Aufnahme aus dem Nachlaß Carl Lamb)

Fig. 1. View toward the high altar in the early 1930s (photo from the Carl Lamb estate)

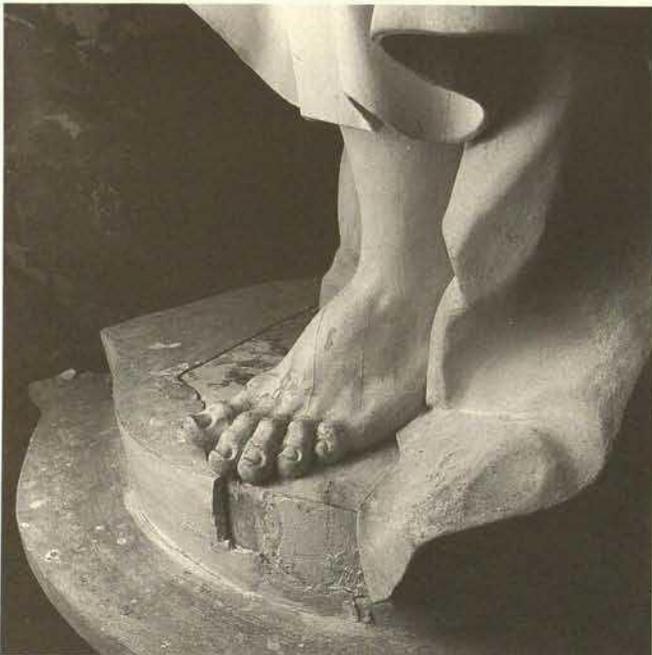


2



3

4



Das jetzige Tuch wurde von der Mutter des H.H. Prälaten Satzger gesponnen, gewebt und gestiftet, als dieser Wallfahrtspriester wurde.»¹

Nach freundlicher Mitteilung von Joseph Lang wurde das Gnadenbild 1950 nur vom Staub gereinigt. Während der jetzigen Restaurierung wurde wiederum das Lententuch entsprechend den ältesten Beschreibungen neu geknotet und im übrigen auf eine Restaurierung verzichtet. Durchgeführt wurden lediglich notwendige Oberflächenreinigungsarbeiten.

Historische Photographien zeigen das Gnadenbild hinter einer mit Sprossen geteilten Verglasung (Abb. 6). Dieses Glas wurde erst bei der Restaurierung von 1950 entfernt. Halterungen in der Stuckmarmornische um das Gnadenbild – die vor der letzten Restaurierung noch mit Samt ausgeschlagen war – sind nachzuweisen, lassen sich aber nicht eindeutig datieren; eine ursprüngliche Verglasung erscheint jedoch wahrscheinlich. Auch frühe Kopien des Gnadenbildes an anderen Orten wurden häufig mit Glas versehen. Nach der jetzt abgeschlossenen Restaurierung ist eine erneute Verglasung vorgesehen.

Evangelisten- und Prophetenfiguren

Der Augsburger Hofbildhauer Aegid Verhelst d. Ä. (1696–1749) schuf die vier Evangelisten- (Abb. 7–12) und die beiden Prophetenfiguren. Als Entstehungszeit wird nach Dagmar Dietrich 1748 angenommen.²

Zum Schnitzen wurde vermutlich nicht abgelagertes Holz verwendet; daher rühren starke Trocknungsrisse, das Herauswachsen von Holzdübeln sowie das Sichtbarwerden der einzelnen zusammengefügt Holzteile (Abb. 9, 13–15).

Erhalten ist die weitgehend originale, matte, leicht verschmutzte Weißfassung in einem gebrochenen Weißton (Abb. 13). Nur die Bücher und Attribute sind in Polimentgoldtechnik matt- und glanzvergoldet (Abb. 16, 19–21). Pupille und Iris sind dunkelgrau angegeben (Abb. 7, 8) und später teilweise mit Bleistift nachgemalt worden (zu den Fassungen der Figuren s. auch den Beitrag von Erwin Emmerling S. 423 ff.). Die matte, leicht raue Oberfläche der Fassungen wurde wohl in den fünfziger Jahren auf den Höhen mit einer leicht grauen Lasur «überschummert», die Originalfassung ist dagegen in den Faltenantiefen unberührt erhalten. Vorderseitig waren partielle Verschwärzungen von Kaseinretuschen aufgetreten, die auffallend störend wirkten.

Abb. 2. Hochaltar, nördliche Evangelistenkonsole; diese war fertig stuckiert, bevor die Säule hochgezogen wurde

Abb. 3. Hochaltar, Prophet Isaias; Sockelpartie mit nachträglicher Überstuckierung; Vorzustand

Abb. 4. Hochaltar, Evangelist Johannes; Sockelpartie mit nachträglicher Überstuckierung; Vorzustand

Fig. 2. High altar, northern console with Evangelist; stucco completed, before the column was put in place

Fig. 3. High altar, the prophet Isaiah; part of the socle with later stucco work; before restoration

Fig. 4. High altar, John the Evangelist; part of the socle with later stucco work; before restoration



Hochaltar, Endzustand, 1991 / High altar, after restoration, 1991



Abb. 5. Hochaltar, Evangelist Lukas; Rückansicht mit Armierung und Stuckkaschierung; Vorzustand

Fig. 5. High altar, the Evangelist St. Luke; view of the back with reinforcements and stucco covering; before restoration

Die Oberflächen der Skulpturen wurden trocken mit Wisch ab gereinigt, die Goldpartien mit in Ethanol und destilliertem Wasser getränkten Wattestäbchen abgerollt. Vogelkot, besonders auf Köpfen und Händen, wurde mechanisch mit dem Skalpell abgenommen bzw. reduziert. Noch vorhandene, abgebrochene Schnitzteile wurden mit Hautleim (ca. 400g auf 1l Wasser) wieder verleimt, alte Leimreste zuvor mit Heißwasserkompressen mechanisch abgenommen. Die metallenen Nimben wurden mit einem weichen Tuch und Tonerde gereinigt und mit Watte nachpoliert. Fehlstellen in den Weißfassungen wurden mit abgetöntem Kreidekitt, dem etwas China Clay zugefügt war (um ihn härter zu machen und so der übrigen Grundierschicht anzupassen) geschlossen. Der Kreidegrund wurde entweder mit dem Pinsel aufgetragen oder als Kitt aufgespachtelt; Risse im Holz wurden weder geschlossen noch ausgespänt. Die Weißfassungen wurden mit Trockenpigmenten, in Mowiol gebunden, retuschiert (zu den Details der Rezepturen s. Restaurierungsbericht zur Kanzel S. 437 ff.). Reste von verschwärzten Kaseinretuschen, Vogelkot und Wasserrändern wurden – wo mechanisch nicht zu entfernen – überlasert. Fehlstellen in der Vergoldung wurden partiell nur mit Poliment ausretuschiert, größere Bereiche nachvergoldet und über Hostaphanfolie poliert, kleinere Fehlstellen mit Pudergold geschlossen.

Weiß gefaßte Stuckfiguren

Neben den Skulpturen von Verhelst sind am Hochaltar nur einige wenige stuckierte Putten und Engel vorhanden. Die beiden



Abb. 6. Gnadenaltar, Aufnahme aus den dreißiger Jahren (Nachlaß Carl Lamb); mit Verglasung des Gnadenbildes

Fig. 6. Altar of the Miracle, photo from the 1930s (Carl Lamb estate); venerated figure enclosed in glass

großen Engel auf dem Hauptgebälk raffen den Vorhang zur Seite und sind zum größten Teil frei angetragen (Abb. 24). Die übrigen Putten sind aus vorgefertigten, hohl gegossenen Teilen zusammengesetzt und überformt, die Lententücher aus gipsgetränktem Gewebe drapiert (Abb. 17, 18, 22, 23, 25). Engel und Putten sind matt weiß gefaßt, nur Flügel, Lententücher und/oder Gewandborten sind vergoldet. Schon früher, bei den Restaurierungen 1903 ff. und 1951, wurden die dickschichtigen Staubablagerungen auf den empfindlichen weißen Oberflächen

Abb. 7. Hochaltar, Evangelist Markus; Vorzustand

Abb. 8. Hochaltar, Evangelist Johannes; Endzustand

Abb. 9. Hochaltar, Prophet Isaias; starke Schwundrisse im Holz; Vorzustand

Abb. 10. Hochaltar, Evangelist Lukas; Vorzustand

Abb. 11. Hochaltar, Evangelist Matthäus; Endzustand

Abb. 12. Hochaltar, Evangelist Johannes; Fuß- und Sockelpartie mit nachträglicher Überstuckierung; Vorzustand

Fig. 7. High altar, the Evangelist St. Mark; before restoration

Fig. 8. High altar, St. John the Evangelist; restoration completed

Fig. 9. High altar, the prophet Isaiah; severe cracks from shrinkage of the wood; before restoration

Fig. 10. High altar, the Evangelist St. Luke; before restoration

Fig. 11. High altar, the Evangelist St. Matthew; restoration completed

Fig. 12. High altar, St. John the Evangelist; part of his foot and the socle with later stucco work; before restoration



7



10



8 Δ

▽ 9



12 ▽

Δ 11





13

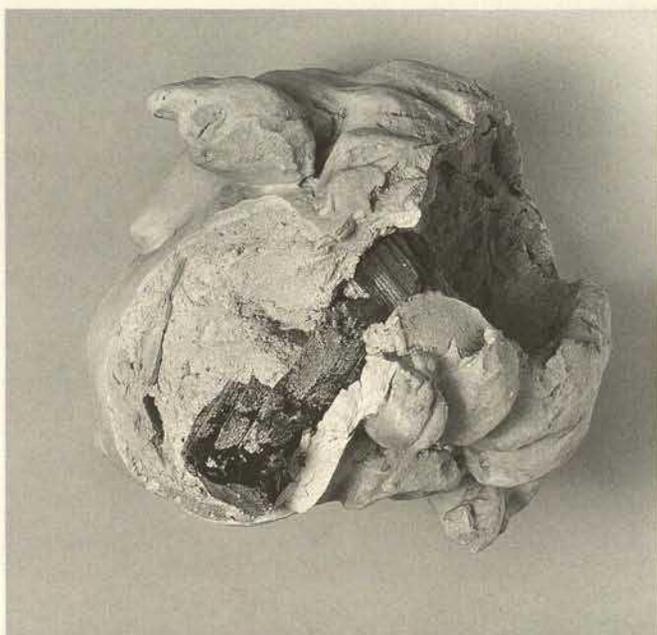


16



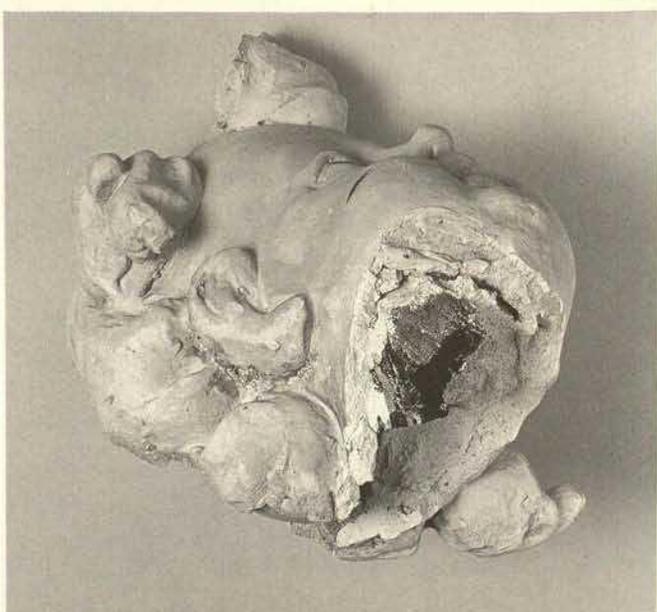
14 Δ

▽ 15



18 ▽

△ 17



◁ Abb. 13. Hochaltar, Evangelist Markus; Vorzustand

Abb. 14. Hochaltar, Prophet Malachias; klaffende Schwundrisse und herausgewachsene Dübel; Vorzustand

Abb. 15. Hochaltar, Evangelist Johannes; Seitenansicht mit Schwundrissen und sich abtrennender, rückseitiger Stuckkaschierung

Abb. 16. Hochaltar, Attribut des Evangelisten Matthäus; nach Festigung und Oberflächenreinigung

Abb. 17, 18. Hochaltar, Kopf eines Putto; deutlich erkennbar die zusammengesetzten, hohl gegossenen Teile und Holzkohleneinlagen als Hilfsmittel bei der Montage

◁ Fig. 13. High altar, the Evangelist St. Mark; before restoration

Fig. 14. High altar, the prophet Malachi; gaping cracks from wood shrinkage and exposed dowels; before restoration

Fig. 15. High altar, St. John the Evangelist; side view with shrinkage cracks and detaching stucco covering on the back

Fig. 16. High altar, attribute of the Evangelist St. Matthew; after stabilization and surface cleaning

Fig. 17, 18. High altar, head of a putto; the joined, hollow cast elements and the charcoal inserts used to aid mounting are clearly recognizable



19

abgenommen und die Oberflächen dabei teilweise grob angeschliffen. Ausbrüche in der Farbschicht wurden dabei großzügig mit «steif» eingestellter Farbe übergangen. Die jüngste, grautonige Überfassung platzte stellenweise ab, sie entwickelte zu viel Eigenspannung. Die ursprünglich aufgemalte Iris aller Putten und Engel wurde um 1905 und wohl auch 1951 zumindest teilweise mit Bleistift nachgezogen.

Die gealterten weitgehend übergangenen Weißfassungen (originale Fassung: polierte Bleiweißfassung, teilweise mit Lacküberzug, spätere Überarbeitung u. a. mit Zinkweiß) wurden durch Absaugen vom größten Schmutz befreit und mit Wischab-Schwämmen trocken nachgereinigt. Abgebrochene und verlorengegangene Finger und Zehnglieder wurden nachstuckiert. Wo erforderlich, wurden lose Fassungspartien mit Hausenblase gefestigt, mit Kreide-Leim-Grund verkittet und mit Pigmenten, in Mowiol gebunden, retuschiert. Sehr entstellende, nicht mechanisch abnehmbare Verschmutzungen an Faltenhöhen, Nasenspitzen etc. wurden überlasiert. Am Putto rechts neben der Bekrönung des Gnadenaltars wurde die Originalfassung freigelegt: Hier ist eindeutig nachzuweisen, daß auch diese Putten ursprünglich mit einem Harzüberzug versehen waren, ähnlich denen an der Kanzel (zu dieser Thematik siehe auch den Beitrag von Katharina Walch, S. 391 ff.).



21 ▽

△ 20

Abb. 19. Hochaltar, Attribut des Evangelisten Johannes; während der Restaurierung

Abb. 20. Hochaltar, Attribut des Evangelisten Markus; Vorzustand

Abb. 21. Hochaltar, Attribut des Evangelisten Lukas; Vorzustand

Fig. 19. High altar, attribute of St. John the Evangelist; after dust removal

Fig. 20. High altar, attribute of the Evangelist St. Mark; before restoration

Fig. 21. High altar, attribute of the Evangelist St. Luke; before restoration





22 △

▽ 23



25 ▽

△ 24



Vergoldung

Wie im gesamten Chorraum gibt es auch an den Vergoldungen der Stuckfiguren und an den Stuckornamenten eine sogenannte Vorfassung, eine rosafarbene Schicht. Erst über dieser rosa «Vorfassung» findet sich die erste Grundierungsschicht. Sie zeigt, analog zu den anderen Vergoldungen im Kirchenraum, eine bewegte, wellige Oberfläche, was darauf hindeutet, daß die Grundierung wohl nur wenig geschliffen wurde. Deutlich sichtbare Polierspuren sprechen für eine relativ rasch auf den frischen Kreidegrund aufgebrachte Vergoldung und frühes Polieren, wodurch die Oberfläche einen eher weichen Glanz erhielt. In vertieften Stellen ist das Poliment sichtbar, als erste Schicht gelbes als zweite ein feurig rotes Poliment. Das Blattgold im originalen Format von etwa 5 x 5 cm hat wegen eines nachgewiesenen höheren Silbergehalts eine kühle Farbigkeit. Mitunter gibt es Verschwärzungen; gehäuft treten diese am stuckierten Zierrahmen des Altarblatts auf.

Abb. 22. Hochaltar, Putto; vor der Restaurierung

Abb. 23. Hochaltar, Putto am stuckierten Rahmen des Altarbildes; während der Reinigung

Abb. 24. Hochaltar, südlicher Gebälkengel; während der Oberflächenreinigung

Abb. 25. Hochaltar, Putto; Vorzustand; Bruchstelle am rechten Arm mit mehrschichtigen Überfassungen (Ausschnitt aus Abb. 22)

Fig. 22. High altar, putto; before restoration

Fig. 23. High altar, putto on the stucco frame of the altarpiece; during cleaning

Fig. 24. High altar, angel on the south entablature; during surface cleaning

Fig. 25. High altar, putto, before restoration; break on right arm with multi-layered overpaintings (detail from fig. 22)



26 △

▽ 27



29 ▽

△ 28



Abb. 26. Hochaltar, vergoldetes Ornament am nördlichen Säulenpostament; Vorzustand mit Leimvergoldungen in den Ausbrüchen

Abb. 27. Hochaltar, vergoldete Kartusche am nördlichen Säulenpostament; vor Festigung der nicht ursprünglichen Vergoldung

Abb. 28. Wie Abb. 26; nach Ausgrundierung der Fehlstellen

Abb. 29. Wie Abb. 27; nach Festigung der nicht ursprünglichen Vergoldung

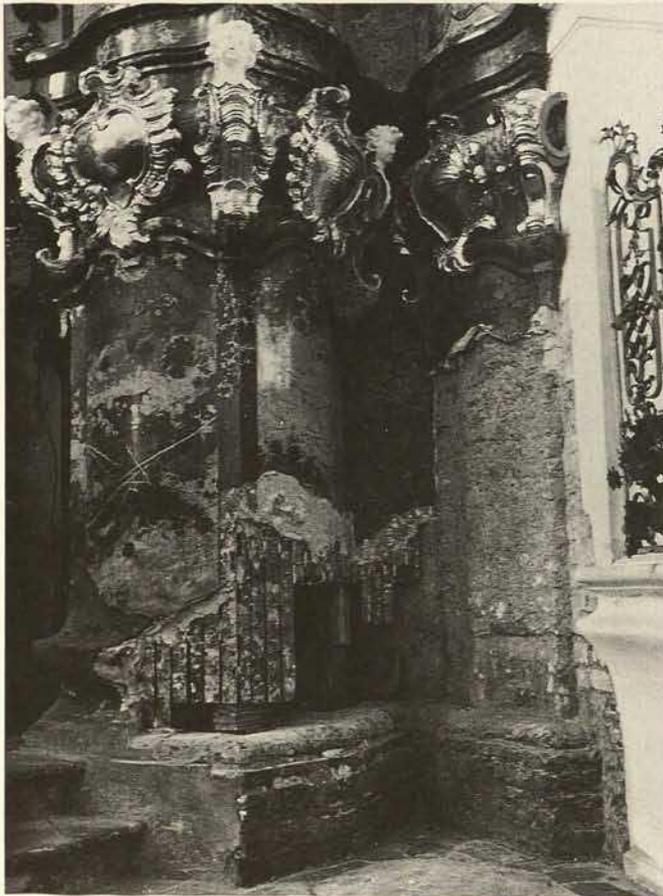
Fig. 26. High altar, gilded ornaments on the base of the north column; condition before restoration with glue-based gilding in the cracks

Fig. 27. High altar, gilded cartouche on the base of the north column; before stabilization of the gilding (not the original)

Fig. 28. Same as fig. 26; after priming of the gaps

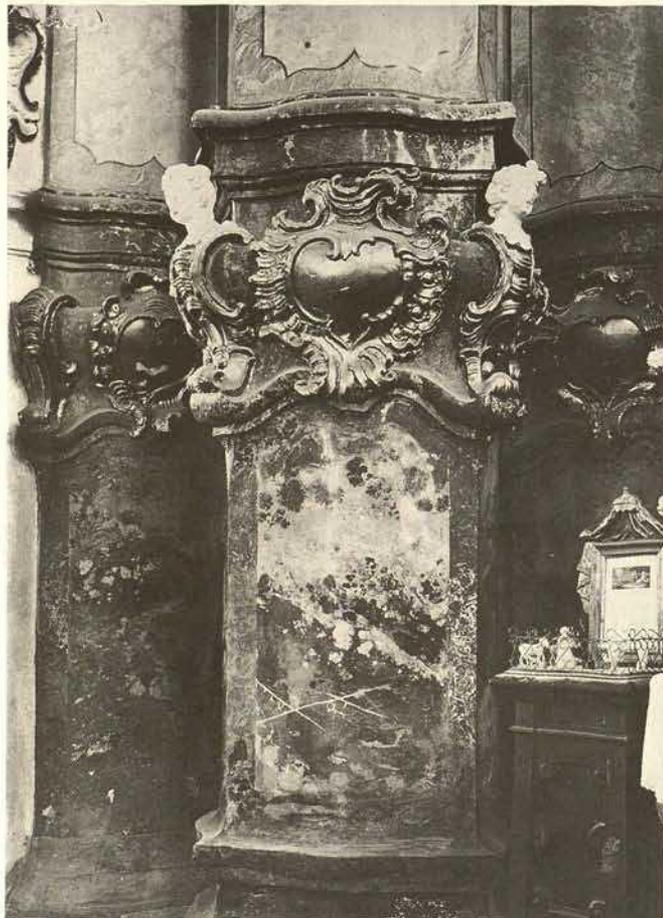
Fig. 29. Same as fig. 27; after stabilization of the gilding (not the original)

Am Hochaltar haben sich alle Vergoldungen hervorragend erhalten. Es sind dies im wesentlichen die Vergoldungen am Strahlenkranz des Baldachins, an den Schabracken, an den Kapitellen sowie an den Ziersäumen der Draperien der stuckierten großen Engel auf dem Hauptgebälk. Dagegen sind die vergoldeten Stuckierungen am Gnadenaltar, bedingt durch fast vollständige, z. T. sogar Mehrfachüberarbeitungen, in einem sehr unterschiedlichen Erhaltungszustand. Originale Vergoldung ist hier nur noch an wenigen verdeckten Partien vorhanden: auf den nicht einsehbaren rückwärtigen Seiten der beiden großen Stuckmarmorvoluten neben der Gnadenbildnische. Ansonsten bietet die gesamte vergoldete Ornamentik des Gnadenaltars ein in den Konturen eigenartig verwischtes Bild. Bei der Untersuchung stellte sich heraus, daß vermutlich bei der Restaurierung 1903 ff. großflächig neuer, dicker, blasiger Kreidegrund aufgetragen wurde und bei der anschließenden Vergoldung Mattgold in den Tiefen und Polimentglanzgold auf den Höhen nebeneinander angeschossen wurde. Glanzvergoldete Partien sind mit



30

31



rotem Bolus, ähnlich der ursprünglichen Technik, unterlegt, bei der Mattvergoldung handelt es sich um eine Ölgoldtechnik über gelbem Poliment. An den Grenzen zwischen Matt- und Glanzvergoldung ist deutlich der Auftrag des zähflüssigen, dicken Anlegemittels erkennbar; stellenweise ist das Öl heruntergelaufen und bildet harzig-rötlich-braune Laufspuren.

Daß gerade an Gnadenaltar und Sockelzone des Altaraufbaus so vollständig überarbeitet wurde, liegt wohl vor allem in den auch bei den Stuckmarmorflächen nachzuweisenden, durch aufsteigende Feuchtigkeit bedingten Schäden (Abb. 30, 31). Die dicke(n), offenbar spannungsreiche(n) Kreidegrundschicht(en) dieser Überfassung(en) hat/haben offensichtlich schon bald zu Schäden wie Schollenbildung, Fassungslockerung und größeren Verlusten geführt. Bei der Restaurierung 1950/51 mußten wiederum umfangreiche Ausbesserungen durchgeführt werden. Es fanden sich an vielen Stellen Auskittungen, die durch ihre beim Schleifen verkratzte Oberfläche auffielen, und Vergoldungen auf stumpf wirkendem dunkelroten Poliment. Auf den Höhen der Ornamente wurden Blattgoldauflagen meist nur flüchtig poliert, ansonsten teilweise matt stehen gelassen, kleine Fehlstellen häufig nur mit gelbem Poliment «ausgestupft», oft ohne vorherige Kittung. Bei der jetzigen Restaurierung wurde je nach Zustand unterschiedlich gearbeitet: Schlechte bzw. unsachgemäße Goldausbesserungen wurden abgenommen, größere Teilflächen vollständig neu grundiert und neu vergoldet; in denjenigen Fällen, wo sich ältere Vergoldungen durch Überarbeiten dem alten Bestand anpassen ließen, wurden diese gehalten (Abb. 26–29). In kleineren Teilbereichen wurde zur Festigung späterer Grundierungen auch mit Acrylharz (Primal AC 33 in Ethanol und destilliertem Wasser) gearbeitet. In doch erheblichem Umfang fanden gerade im unteren Bereich des Gnadenaltars sowie der Sockelzone des Altaraufbaus Nachvergoldungen statt. Die Ausführung dieser Vergoldungen erfolgte in traditionellen Techniken (Abb. 26–29).

Stuckmarmor

Der doppelgeschossige Hochaltaraufbau ist vollständig aus Stuckmarmor gefertigt. Stuckmarmor, im wesentlichen zusammengesetzt aus Gips, Trockenpigmenten, Leim und verschiedenen Zusätzen, ermöglicht mit relativ billigem Material und in verhältnismäßig leichter Konstruktion den Aufbau imposanter Retabel, welche in nahezu jeder Farbigkeit und auch extrem komplizierten Formen gestaltet werden können. Dominikus Zimmermann war ein Meister in der Verarbeitung dieses Materials; der Hochaltar der Wies dürfte wohl der größte der von ihm geschaffenen Altaraufbauten sein.

So preiswert – im Verhältnis zum Naturstein – die Ausgangsmaterialien sind, so ist doch die Herstellung und Verarbeitung von Stuckmarmor relativ aufwendig und erfordert weit über

Abb. 30. Hochaltar, Stuckmarmor im Sockelbereich mit starken Schäden; Aufnahme vor 1950

Abb. 31. Hochaltar; Stuckmarmor im Sockelbereich mit schlechten Ergänzungen; Aufnahme um 1900

Fig. 30. High altar, stucco marble on the socle with severe deterioration; photo before 1950

Fig. 31. High altar; part of the socle; with poorly repaired stucco marble; photo c. 1900

zwei Dutzend Arbeitsgänge bis zur endgültigen Fertigstellung. Neben all den Vorteilen, die Stuckmarmor bietet wie Gewicht, Transport, Transportkosten und der Größe von erreichbaren polierfähigen Oberflächen, liegt der Hauptvorteil dieses Materials und dieser Technik in der Möglichkeit, sozusagen jegliche Farbigeit und Struktur zu erzeugen. So lassen sich durch Äderung und Bänderung, Farbe und graphische Mittel in Anlehnung an reale Gesteinsvorkommen oder auch in von petrographischen Vorbildern unabhängiger Gestaltungsweise alle möglichen Gesteinsarten imitieren oder erfinden. Zimmermann verarbeitete Stuckmarmor unter beiden Gesichtspunkten.⁴ Häufig glaubt man, bei seinen Arbeiten natürliche Vorbilder erkennen zu können; in der Wies sind solche allerdings nicht nachweisbar. Sein Kunstgriff, die Säulen des Chorumgangs formal identisch mit denen des Hochaltars auszubilden und nur durch Farbwechsel – und unterschiedliche Antragsstechnik – zu differenzieren, zeigt, wie konsequent und von Anfang an durchdacht Zimmermann den Einsatz und die Wirkung dieses Materials plante. Der Chorumgang ist sozusagen ebenso aus Stuckmarmor «gebaut» wie der Hochaltar aus diesem Material errichtet ist.

Dabei hat Stuckmarmor keinerlei statische Eigenschaften. Im Innern der Hochaltarsäulen übernehmen Holzbalken die tragende Funktion; ebenso halten die Gebälkstücke nur über Holzunterkonstruktionen, an die Stuckmarmor angetragen ist. Die Abbildungen 30 und 31 vermitteln einen Eindruck davon, aus welchen einfachen Mitteln solche Unterkonstruktionen erstellt sind, sie verdeutlichen gleichzeitig die Gefährdungen, denen das Material Stuckmarmor ausgesetzt ist, wenn aufsteigende Bodenfeuchte wegen mangelhafter oder fehlender Isolierung die Unterkonstruktion oder die Stuckmarmorschichten selbst angreifen kann.

Eine Presseveröffentlichung vom 30. Juli 1951 berichtet «daß die Marmor-Stuckpartien an den unteren Teilen des Hauptaltars durch den Einfluß der Bodenfeuchtigkeit salpetrig geworden waren und sich langsam zersetzen. Die abgebröckelten Teile wurden bisher immer durch gewöhnlichen Mörtel, aber auch, was am gefährlichsten war, durch Zement ergänzt und mit roter Farbe gestrichen. Im Frühjahr 1950 beauftragte der derzeitige Kustos der Wieskirche unseren Buchinger Stukkateur, Hermann Mayer, mit der Instandsetzung ... des nördlichen und südlichen Sockels, auf denen die hohen roten Marmorstucksäulen ruhen. Dabei machten wir zu nicht geringem Schrecken die Feststellung, daß die großen, schweren Tragbalken, die die ganze Säulenarchitektur zu tragen haben und nur mit Stuck überkleidet waren, in einer Höhe bis zu 30 cm durch die Bodenfeuchtigkeit völlig zersetzt und verfault waren ..., so daß der Hauptaltar nur mehr auf der dünnen Stuckmarmorkante auf dem Boden aufsaß. Stukkateur Mayer ging nun daran, die vermorschten Teile der Stützbalken durch neues, gutes Material zu ergänzen und dieses durch Isolierteer, Dachpappe mit Bleieinlagen usw. gegen die immer wieder auftretende Bodenfeuchtigkeit zu schützen ..., und dann wurden mit Stein und Gipsmörtel die fehlenden Teile neu aufgemauert und die Gesimskanten neu gezogen».

Dem klaren architektonischen Aufbau des Hochaltars entspricht die Herstellungstechnik des Stuckmarmors. Wohl in der Kirche vorgefertigt und vermutlich in im wesentlichen fertigem Zustand versetzt, sind z. B. die oberen Gebälkstücke, Teile der Postamente, die Stipesverkleidung. Auch das tabernakelartige Gebilde, welches das Gnadenbild einfaßt, besteht aus vorgefertigten Teilstücken, die an Ort und Stelle zusammengeschoben wurden; das Gnadenbild verdeckt die nur flüchtig überarbeitete

Stoßfuge. Dieses Verarbeiten von vorgefertigten Teilstücken ist typisch für die Arbeitsweise des 18. Jahrhunderts mit Stuckmarmor. Die aufwendigen Antrags-, Schleif- und Poliervorgänge während der Herstellung sind an einem überschaubaren Werkstück auf dem Arbeitstisch sehr viel praktikabler und effizienter durchzuführen, als dies mit erheblicher körperlicher Anstrengung auf dem Gerüst möglich wäre. Bei vielen Stuckmarmorretabeln des 18. Jahrhunderts sieht man bei genauem Hinsehen die oft nur flüchtig überarbeiteten Fugen, die beim Zusammensetzen der Einzelteile entstanden sind und oft, wie auch in der Wieskirche, nicht mehr mit Stuckmarmor Masse kaschiert, sondern lediglich mit eingefärbtem Gips notdürftig verspachtelt worden sind. Diese Arbeitstechnik ermöglichte es unter anderem, auch während der kalten Wintermonate zu arbeiten und belegt gleichzeitig das Vorhandensein von detaillierten Entwurfs- und Ausführungsplänen. Wegen des geringen Gewichts des ausgetrockneten Materials ist auch ein Transport ohne größere Probleme zu bewältigen. Wohl sehr viel öfter als bisher angenommen erfolgte ein Versatz «vorfabrizierter» Teile, wodurch sich auch die nahezu unglaubliche Produktion von Stuckmarmorretabeln im 18. Jahrhundert erklärt. (In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Herstellung und Lieferung quadratmetergroßer Stuckmarmorplatten, analog Steinplatten, eine der Standardtechniken zur Dekoration öffentlicher Bauten.) Auch die vielen aufwendigen Stuckmarmorintarsienarbeiten – Scagliolaarbeiten – Zimmermanns werden in dieser Menge nur erklärbar, wenn man diese Herstellungsbedingungen berücksichtigt.

Anders bei den großen Säulen: wegen ihrer Größe und Mächtigkeit und der Absicht, den Schaft aus einem Stück «Marmor» herzustellen, wie auch aus statischen Gründen (durchgehende innere Stützkonstruktionen) wurde der Stuckmarmor hier vor Ort angetragen und geschliffen. Ein auffällig flüchtigeres und weniger sorgfältiges Verarbeiten der Spachtelmassen und großzügigeres Abschleifen der bei den späteren Arbeitsgängen aufgetragenen flüssigen Stuckmassen wird erkennbar an offenen Poren, nicht restlos abgeschliffenen schlierigen Rückständen sowie – im Vergleich zu den Versatzstücken – welligen und unebenen Oberflächen. Bei Restaurierungsarbeiten werden häufig solche «Unsauberkeiten» und Flüchtigkeiten als spätere Überarbeitung interpretiert und der Zustand «verbessert». Ähnlich wie bei Gemälden der Pinselduktus des Malers Pastositäten modelliert, ist auch beim Stuckmarmor in solchen Details die «Handschrift» des Stukkateurs erkennbar und selbstverständlich als wesentliches Element seiner Arbeit zu erhalten.

Lassen sich erhebliche Unterschiede in der technischen, nicht in der künstlerischen Qualität der Bearbeitung einzelner Flächen des Altaraufbaus durch herstellungsbedingte Unterschiede erklären, so ist bis heute das ursprüngliche Aussehen des Oberflächenglanzes des Altars nicht restlos geklärt. Während die Konsolen unter den Evangelistenfiguren noch heute matt, ohne Politur, stehen und auch nie poliert waren, ist auf den Gebälkstücken und den Säulen ein Lacküberzug des 18. Jahrhunderts zweifelsfrei nachgewiesen. Wesentliches Element von Stuckmarmor ist neben Form, Struktur und Farbe der Glanzgrad der Oberflächen. Ob für die in der Wieskirche für das 18. Jahrhundert – soweit zu übersehen – erstmals nachgewiesene Technik des Lacküberzugs zeitliche Zwänge oder künstlerische Absichten ausschlaggebend waren, muß zumindest solange offenbleiben, bis auch andere Retabel von Zimmermann hinsichtlich dieser Frage untersucht wurden. Die ursprünglichen Lacküberzüge wurden bei Restaurierungsarbeiten in den fünfziger Jahren entfernt und der Stuckmarmor in klassischer handwerk-



Abb. 32. Hochaltarblatt, Gesicht Mariens nach Konservierung und Restaurierung des Gemäldes

Fig. 32. Altarpiece painting, Mary's face after conservation and restoration of the painting

licher Technik aufgearbeitet. Insofern konnten sich die Restaurierungsmaßnahmen bei der jüngst abgeschlossenen Restaurierung auf eine einfache Oberflächenreinigung beschränken; die seinerzeitigen Maßnahmen wurden handwerklich so sorgfältig ausgeführt, daß zwischenzeitlich keine nennenswerten Schäden aufgetreten waren.

Hochaltarblatt

Das Altarbild von Balthasar Augustin Albrecht (1687–1765) ist «B. A. Albrecht pinx» signiert. «Maria zeigt – in nachtridentinischer Überlieferung – ihr Kind dem Volk, umgeben von der Hl. Sippe und dem Kirchenpatron Joseph (Abb. 33–36). Die zwei Propheten Malachias und Isaias, die Jesus vorhergesagt haben (aus dem Stamm Davids), und sein Leiden gehören zum Programm des bemerkenswerten ‚Mausoleum Davids‘ (Inscription am Hochaltarbild), in dem die betonte Christologie der Kirche im Chor ihren Höhepunkt erhält.»³

Das Gemälde (Farbtafel XXXVII) ist in Öl auf Leinwand (Fadenzahl 10 x 12/cm) ausgeführt. Das asymmetrische rückseitige Stützgerüst zeichnet sich leicht auf der Vorderseite ab. Manchmal liegt die Leinwand direkt auf den Leisten auf; oft liegen diese aber auch so weit zurück, daß sie nicht zu ertasten sind, die Kanten sich aber dennoch auf der Malschichtvorderseite abzeichnen. Die Kreuzungspunkte der Leisten sind vernagelt. Diese Nägel sind teilweise herausgetreten und haben Schäden an der Leinwand verursacht (Abb. 35).

Da das Bild in den schon fertigen Stuckrahmen eingepaßt wurde, sind vor Ort wohl noch Formatänderungen vorgenommen worden: An den vier größeren Ausbuchtungen des Rahmens mußte noch Leinwand angenäht und bemalt werden (am unteren Rand und im oberem Bilddrittel); die rechte obere Anstückung ist zusätzlich noch mit drei handgeschmiedeten Nägeln am Spannrahmen fixiert worden. Das Leinwandgemälde ist fest in den stuckierten Zierrahmen einmontiert. Um das Gemälde zu befestigen, wurde dem fertig vergoldeten Rahmen eine weitere, innen liegende Stuckleiste angeheftet. Diese innere Leiste wurde erst vergoldet, nachdem das Gemälde bereits eingebaut war. Auch die Beschneidung der Signatur ist unglücklich, das «n» von pinx wird angeschnitten, das folgende «x» bereits von der Stuckleiste abgedeckt (Abb. 36). Balthasar Augustin Albrecht wußte offenbar nicht, wie sein Bild befestigt und eingebaut werden sollte, sonst hätte er vermutlich seine Signatur (und Datierung?) nicht so knapp an den Rand gesetzt. Diese feste Montage verhinderte auch eine Entfernung der Stuckbrocken, die zwischenzeitlich zwischen Leinwand und Spannrahmen gefallen sind. Auch nach der Restaurierung markieren sich diese Bruchstücke durch Beulen in der Leinwand.

Der vermutlich noch originale, vergilbte Weichharzfirnis ist stellenweise bereits einmal gedünnt worden (Inkarnate), aber auch von vorneherein ungleichmäßig auf das bereits im Rahmen eingebaute Bild aufgetragen. Im UV-Licht sind deutlich die großzügigen Pinselschwünge und die ungefirnißten Randbereiche zu erkennen. Die gesamte Oberfläche zeigt ein leinwandtypisches Netzkrakelee, das im oberen Bereich stärker aus-

geprägt ist und dort zu Schlüsselbildungen und Farbschicht-lockerungen neigt. Die Krakeleebildung variiert je nach dem verwendeten Farbmaterial bzw. der Stärke der Malschicht: bei hellen Farbtönen weitmaschig, bei dunklen und bindemittelreichen Tönen und Schattenlasuren engmaschig und an den Rändern aufstehend. Farbschichtausbrüche gab es vorwiegend im oberen Bild Drittel um den rotgewandeten Engel. Über den Leisten des Stützgerüsts hat sich kein bzw. ein nur wenig auffälliges Krakelee gebildet.

Der obere Bereich des Bildes war dicht mit dunklen Spritzern übersät, nach unten zu nehmen sie ab, um ganz unten nur noch vereinzelt aufzutreten. Nachgedunkelte Ölretuschen überdeckten auch einen großen Teil der Verätzungen durch Kalk oder Vogelkot, die als helle Läufer überall auftreten und nicht nur den Firnis, sondern auch die Farbschicht angegriffen haben. Großzügig übermalt waren auch die wenigen Farbschichtausbrüche. Alle Blaupartien sind «krepirt» (der Mantel der Maria, die Gewänder Josefs, Joachims und Zacharias'), die braunen Lasuren im Mantel und bei den Beinen Josefs versprödet. Die Gemäldeoberfläche war vor allem in der oberen Hälfte mit Ruß und Staub verschmutzt.

Die Konservierung der Farbschicht erfolgte mit Hausenblasenleim und Japanpapier, welches bis zum völligen Trocknen auf der Oberfläche verblieb und durch Eigenspannung die aufstehenden Farbschollen schonend andrückte; leichtes Anwärmen mit dem Heizspachtel wirkte sich dabei günstig aus. Paral-

lel zur Festigung wurde die Oberfläche mit destilliertem Wasser und etwas Seife gereinigt. Die früheren Retuschen ließen sich mit Aceton und Siedegrenzbenzin lösen, pastose Übermalungen wurden vorab mechanisch gedünnt. Verkittet wurde mit Kreide-Leim-Grund mit Zusatz von etwas Leinölfirnis, retuschiert mit Aquarell- und gemagerten Harzölfarben. Die zahlreichen störenden dunklen Spritzer und weißlichen Verfärbungen/Verätzungen wurden mit Harz-Ölfarben-Lasuren optisch etwas zurückgedrängt. Abschließend wurde in den Inkarnaten und anderen Bereichen, bei denen kein Firnis mehr vorhanden war, sowie über den neuen Retuschen ein Dammarfirnis in Terpentinöl (1:3) aufgetragen.

Anmerkungen

- 1 Thomas und Helene Finkenstaedt, *Der Wies-Heiland. Seine Devotional-Kopien und verwandte Andachtsbilder des Christus an der Geißelsäule*, München/Würzburg 1981 (= *Die Wies-Wallfahrt*, Bd. II, S. 17).
- 2 Dagmar Dietrich, *Aegid Verhelst, 1696–1749. Ein flämischer Bildhauer in Süddeutschland*, Weißenhorn 1986.
- 3 Hugo Schnell, *Die Wies. Ihr Baumeister Dominikus Zimmermann, Leben und Werk*, München/Zürich 1979, S. 116.
- 4 Die Stuckmarmor- und die Scagliola-Arbeiten von Dominikus Zimmermann wurden zuletzt sorgfältig und hervorragend bebildert zusammengestellt bei Sixtus Lampl, *Dominikus Zimmermann*, München 1987.

Abb. 33. Hochaltarblatt, verschmutzte Gemäldeoberfläche auf einer Aufnahme um 1900

Fig. 33. Altarpiece painting, soiled surface, photo c. 1900





34



35 △

▽ 36



Summary

Restoration of the High Altar

The two-tiered high altar is composed mostly of prefabricated plaster marble elements. The columns which bear the altarpiece are set on masonry pedestals or on lath frameworks. The central image of the high altar is the figure of the Flagellated Christ. This sacred image, artistically of little significance but highly revered, has been left in its original condition; no restoration work was undertaken. The painting (oil on canvas) by Balthasar Augustin Albrecht on the upper part of the altar has survived largely without damage; only minor conservation and restoration measures were necessary. The completely gilded, extravagantly stuccoed frame of this painting is permanently fixed to the upper retable, thus joining the painting itself «inseparably» with the retable.

The wooden sculptures, works by Aegid Verhelst the Elder, largely exhibit their original, matt-white paint scheme. Noteworthy on the sculptures is the application of stucco on the backs. Apparently the stucco workers «corrected» the figures delivered by the wood-carver once they were in place in order to adjust for how they would be viewed.

The white putti on the entablature of the altar gable are of stucco; large sections of the painted white surfaces have already been re-worked several times.

The visible gilding is also largely original. Extensive repairs to the gilding were carried out in the 19th century only on the pedestals of the lower part of the altar.

The plaster marble below the mensa and the pedestals of the lower altar were renewed already in the 19th century and again in the 20th. The plaster marble had been largely ruined by rising damp, and the inner supporting framework of wood was destroyed by decay. In the 1950s the retable threatened to collapse.

Noteworthy technologically is evidence on the plaster marble of an original resin coating. Apparently the classic polishing of plaster marble surfaces was dispensed with here, and instead a very high degree of gloss was attained with the help of polished varnish coatings. These original varnish coatings were removed in the 1950s and the plaster marble was worked up in the traditional way. Only minimal repairs on the plaster marble were carried out during the recent restoration.

Many observations of details during the restoration work provided insights into the building process for the two-tiered altar, which was altered several times during the course of its construction.

One of the priorities of the recent restoration was restitution of the baldachin, which had been incorrectly painted in monochrome in the 1950s. Reconstruction of the original paint scheme is described in detail in the article by Stefano Cafaggi and Brigitte Hecht-Lang on pp. 353 ff.

Abb. 34. Hochaltarblatt, Ausschnitt; nach der Restaurierung 1990

Abb. 35. Hochaltarblatt, Ausschnitt; vor der Restaurierung

Abb. 36. Hochaltarblatt im Stuckrahmen mit zusätzlicher, ursprünglicher Stuckleiste, die einen Teil der Signatur überdeckt

Fig. 34. High altar, detail of the altarpiece painting; after restoration in 1990

Fig. 35. High altar, detail of the altarpiece painting; before restoration

Fig. 36. Altarpiece painting in stucco frame with original, subsequently mounted stucco strip which covers up part of the signature