

Bemerkungen zu weiß gefaßten Skulpturen

Mit Ausnahme des Gnadenbildes, welches eine natürliche Inkarnatfassung besitzt, sind in der Wieskirche alle anderen Skulpturen weiß gefaßt; lediglich einige wenige stuckierte Puttenköpfe sind vollständig vergoldet. Soweit zu übersehen, sind auch alle anderen Skulpturen Anton Sturms ursprünglich monochrom gefaßt gewesen, wie auch die Mehrzahl der Zimmermannschen Stuckplastiken monochrom, überwiegend weiß, gefaßt (gewesen) sind. Spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts werden im süddeutschen/alpenländischen Raum, jedenfalls bei den großen Sakralbauten, die Bildwerke überwiegend weiß gefaßt, wird in aller Regel auf eine polychrome Farbfassung verzichtet. Die Beispiele sind zahllos. Genannt seien nur die Klosterkirchen von Ottobeuren, Ettal, Zwiefalten, Einsiedeln oder auch die Kirchen von Dießen und Landsberg (Hl. Kreuz) oder die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen. Während zum Beispiel für die Skulpturen Aegid Verhelsts d. Ä. keine polychromen Fassungen überliefert sind, wurden Bildwerke von Ignaz Günther, Johann Baptist Straub und solche der Brüder Asam sowohl polychrom als auch monochrom gefaßt.¹

Es geht im vorliegenden Beitrag nicht darum, die vielfältigen und komplizierten Bezüge zwischen monochromen und polychromen Bildwerken darzustellen – wie sie in den unterschiedlichsten Variationen und Kombinationen in bayerischen Kirchenräumen nachzuweisen sind –, es soll vielmehr auf faßtechnische und terminologische Aspekte von weiß gefaßten Figuren aufmerksam gemacht werden. Noch ungleich häufiger als polychrom gefaßte Skulpturen, wurden monochrome Bildwerke (vergoldet, versilbert oder weiß gefaßt) in späterer Zeit überarbeitet, überfaßt oder neu gefaßt – häufig genug in der vermeintlich sicheren Auffassung, eine sogenannte «Polierweißfassung» sei so qualitativ wie die andere. Daß auch bei der «so einfachen» Weißfassung im 18. Jahrhundert Dutzende von unterschiedlichen Techniken und vielfältigste Materialzusammensetzungen zur Anwendung gekommen sind, wird dabei fast regelmäßig übersehen. Beredtes Beispiel für den Umgang mit weißen Fassungen sind die anderen Werke der beiden in der Wieskirche vertretenen Bildhauer Anton Sturm und Aegid Verhelst: Wohl nur noch in der Wieskirche sind ursprünglich weiß gefaßte Arbeiten von Anton Sturm erhalten geblieben; von Aegid Verhelst sind auch die Figuren in der Dießener Kirche noch weitgehend in der Originalfassung erhalten.

Weißfassungen werden im allgemeinen der Gruppe der Imitationsfassungen² zugezählt. Weißfassungen können Marmor, Alabaster, Porzellan oder Majolika, Elfenbein oder auch Gips und Sandstein imitieren. In Zusammenhang mit der Terminologie von weißen Fassungen hat Johannes Taubert darauf hingewiesen, wie «sinnlos es ist, eine Fassung als ‚weiß mit Inkarnat‘ beschreiben zu wollen, die jeweilige Oberflächenercheinung, marmorartig oder alabasterartig usw. gehört unbedingt mit dazu»³. Grundsätzlich läßt sich sagen, daß die beabsichtigte Imitation in oder an der Fassung in den seltensten Fällen erkannt werden kann. Marmor-, Alabaster- oder Porzellanimitationen werden mit denselben Materialien und in denselben Techniken hergestellt.⁴ Zwar kann durch die Stellung weiß gefaßter Skulpturen auf den Retabeln oder innerhalb des Kir-

chenraumes in vielen Fällen erkannt werden, was imitiert werden sollte. Oft gelingt dies jedoch nicht; vielleicht können dann Schriftquellen weiterhelfen oder, wenn diese fehlen, Analogschlüsse. Man wird aber mit Sicherheit nicht in jedem Fall, speziell bei «Marmor» oder «Alabaster» klären können, was ursprünglich imitiert werden sollte.

Am weitesten verbreitet sind Alabaster- und Marmorfassungen; Porzellanimitationen beschränken sich mit wenigen Ausnahmen auf den profanen Bereich. Elfenbeinimitationen können bislang nur in der technologischen Literatur nachgewiesen werden, «weiße» Fassungen und «Steinfarb»- Fassungen sind wiederum sowohl im sakralen wie im profanen Bereich nachzuweisen. Vielfältiger als die in historischen Quellenschriften gegebenen Rezepturen ist das Erscheinungsbild von Weißfassungen. Es unterscheidet sich in der Farbigkeit teils erheblich, noch stärker aber durch die Oberflächenbehandlung, die jeweilige Politur bzw. durch den oder durch die Firnisüberzüge oder durch das Weglassen von Schlußbehandlungen solcher Art und das bewußte Ausspielen von matt belassenen oder bewußt aufgerauten und glänzend hergestellten Flächen. Solche Variationen treten an einzelnen Figur wie auch innerhalb von Skulpturengruppen auf. Farbdifferenzierungen sind bei weißen Fassungen auf die vielfältigste Art und Weise möglich. Allein schon durch die Auswahl des weißen Pigmentes, welches in manchen Fällen vom Auftraggeber ganz bewußt verlangt wurde, läßt sich ein bestimmter Ton- und Farbwert erzielen. Ein – negatives – Beispiel dafür bieten heutige Neufassungen, die zu einem großen Teil mit Lithopone oder Zinkweiß ausgeführt werden. Weißpigmentausmischungen, oft bewußt eingesetzt, sind eine andere Möglichkeit, bestimmte Tonnuancen herzustellen. Auch scheint es, daß bei ein und derselben Figur neben der unterschiedlichen Oberflächenbehandlung auch noch die Pigmentausmischung, wohlgerneht die der weißen Pigmente, bewußt zur Anwendung kam. Bereits Taubert⁵ wies in diesem Zusammenhang auf die Unterschiede im Erscheinungsbild hin, die eine Farbe, in Abhängigkeit vom verwendeten Bindemittel sowie der Stärke und Technik des Auftrags bietet. Neben den weißen Pigmentausmischungen kommen vor allem Zugaben von schwarzen und blauen Farbmitteln häufig vor.⁶

Durch differenzierte Oberflächenbehandlung ändert sich die Intensität der Farbigkeit, gleichzeitig wird aber auch die Skulptur in ihrer dreidimensionalen Gesamterscheinung faßbarer. Differenzierte Oberflächenbehandlung verdeutlicht also nicht nur die Anschaulichkeit etwa der dargestellten unterschiedlichen Stoffe oder Fleisch- und Haarteile einer Skulptur, insgesamt wird auch das Volumen deutlicher. Daß dabei auch im Glanz beträchtliche Unterschiede zwischen den mit dem Zahn respektive Achat polierten oder mit dem Bimsstein oder mit Schachtelhalm bearbeiteten oder lediglich frottierten Flächen entstehen und die z. B. so unterschiedlich gefaßte Altarskulptur neben ihrer farbigen Einbindung in ein Retabel oder den Kirchenraum auch allein schon durch ihre matte/glänzende Erscheinungsweise in einem Spannungsverhältnis zum matten oder glänzenden Altaraufbau und zur Raumfassung steht, zeigt deutlich, wie wenig aussagekräftig eigentlich der Begriff «Weißfassung» ist.

Kirchenausstattungen weisen am häufigsten die «rein weiße» Fassung auf, also Stuck- oder Holzfiguren ohne Vergoldung und ohne partielle Fassung. Relativ häufig sind noch Figuren mit Teilvergoldung, meist an den Gewandsäumen und den Attributen. Häufig ist bei Weißfassungen auch das Aufmalen der Iris, häufig schwarz oder dunkelgrau. In der Wallfahrtskirche Gößweinstein sind den Stuckfiguren Glasaugen eingesetzt, wodurch sie einen etwas starren Blick erhalten. Ebenso wie bei Marmorfiguren oder Bronzeplastiken ist die Iris ansonsten durch Eintiefungen, Bohrungen und eingesetzte Kohlestücke oder auch überhaupt nicht angegeben.

Eine weitere Variante ist die Inkarnatfassung mit weißen und/oder grauen oder farbig getönten Gewändern. Die qualitativsten Beispiele hierfür sind die Kanzelfiguren von Joseph Christian und Johann Michael Feichtmayer in der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche Zwiefalten und der Hochaltar in Rohr von Egid Quirin Asam. Alle Werke sind aus Stuck.

Es wäre zu einfach, Weißfassungen ausschließlich als Imitationsfassungen anzusehen. Verbreitet wie sie waren, sind sie zu einem guten Teil wohl lediglich als «Modelfarbe» anzusprechen. Darauf weisen Formulierungen wie «übrigens auch Altar und Cantzel nebst allen zugehör mit einem weißen Grund überzogen – und demnächst mit einem guten dauerhaften Glantz-Firnis laquiert»⁷ oder «die Figuren nach Alabaster Art besonders schön und niedlich lackiert»⁸. Allerdings üben reale Materialien sehr häufig Vorbildfunktion aus. Zu nennen sind hier vor allem Marmor, Alabaster, Porzellan und Elfenbein.

Marmor

Farbiger Marmor und seine Imitationen sind in diesem Zusammenhang nur am Rande interessant. Farbige Marmorimitationen sind seit den frühen Kulturen üblich. In Kleins Dissertation über «Marmorierung und Architektur»⁹ finden sich dafür anschauliche Beispiele, und die Entwicklung und «Verselbständigung» der farbigen Marmorimitation ist hier ausführlich dargestellt. Quervain¹⁰ hat die Zusammenhänge aus der Sicht des Petrographen analysiert, bei Knoepfli¹¹ und noch ausführlicher bei Schießl¹² wird die «Imitatio naturae», das «Fossile» und das «Coctile» im Zusammenhang mit dem zeitbedingten Naturverständnis behandelt und die jeweils aus diesem Verständnis sich ableitende «gebundene» oder «freie» Imitation wiederum in ihrer Stellung zur Natur – und natürlich zur «hohen Ars» – besprochen.

Besonders geschätzt war seit der Antike der rein weiße Marmor. Die Angaben über die Nachahmung des Marmors sind in der technologischen Literatur relativ häufig und seit der Antike üblich. Während z. B. bei Vitruv der künstliche Marmor noch für Wandverkleidungen vorgeschlagen wird, gibt Alberti 1485 (erstmalig?) Hinweise für die Herstellung von Figuren aus künstlichem Marmor.

In dem Vertrag über den Görlitzer Hochaltar von 1692 findet sich eine frühe Erwähnung von Marmorimitation.¹³ Hier sollten «...sämbtliche statuen und bilder ... von weißer Marmor art gefertigt werden». Im selben Vertrag wird von «harten polierten Gips oder Sacoliolae» gesprochen; für diese Region dürfte dies eine frühe Erwähnung der Scagliola-Technik sein.

Auch bei «Marmorfassung» konnte sich selbst der Künstler nicht immer ganz klar sein, was imitiert werden sollte. Nach einem Brieffragment¹⁴ von Ignaz Günther sollten Figuren nach Carrara-Marmor oder Alabaster «weis Boliert werden». Und

auch für Materialwechsel während der Ausführung gibt es Beispiele: Für den Hochaltar der Stiftskirche Lambach waren 1713 Glanzstuckfiguren vorgesehen.¹⁵ In diesem Material wurde jedoch nur die bekrönende Dreifaltigkeitsgruppe hergestellt; die Altarfiguren wurden dann 1717 in Marmor ausgeführt.

Häufig wird die Ausführung von Altarfiguren in Stuckmarmor gewünscht. Daß es nicht sehr viele Bildhauer/Stukkateure gab und gibt, die diese Technik perfekt beherrscht(en), zeigt eine Nachricht über Diego Carlone. Frisoni empfiehlt 1718 dem Kloster Weingarten Carlone als einen Künstler, der sich «wegen figuren in Stuck und glanzendem Gips großen Rhuomb und Lob» erworben habe.¹⁶ Wie wenig die Stuckmarmortechnik zu dieser Zeit allgemein bekannt war, geht auch aus einem Brief von Lothar Franz von Schönborn an Friedrich Karl von Schönborn 1720 hervor. Hier heißt es: «Die beschreibung des gibs, damit die statuen davon nicht gelb werden, will sehen, ob sie vom bildthauer bekommen kann. So viel ich weiß, so wirdt erst der gibs mit saurem wein ahngemacht, welcher darnach so fest als stein wirdt, zuletzt, wann die bildler recht verfertigt undt ausgearbeiteth werden sollen, so nimbt der meister einen besondern gibs, welcher schneewis ist undt in dem Bambergischen gefunden wirdt. In diesem, wan er erst zuvor mit dem essig ahngemacht ist, machet er die statuam alsdann recht aus undt thuet sie sehr scharff darnach poliren...» und in einem weiteren Brief: «Hiebei ... die abschrift zu verfertigung der harthen und polirten gibsernen statuen. Es lasset aber der künstler hierbei bitten, daß es der h. r. v. kanzler nicht gemein darin machen möge, sie seint einmahl schön undt pasiren so gueth als die aus marmor seint...»¹⁷

Ebenso selten wie bei Alabaster dürften auch im Stuckmarmor oder bei der Marmorfassung auf Figuren Adern imitiert worden sein; bei Altaraufbauten sind Aderungen dagegen fast immer vorhanden. Für Marmorfiguren wurde, wie z. B. in der von Johann Georg Übelher ausstuckierten Stiftskirche in Wilhering a. d. Donau (Oberösterreich), meist verlangt, daß sie «in bösst und beständigem Glanz herausgeschliffen und pollirt (werden sollen)», während «die Marmorierung deren Säulen mit denen Fillungen von natürlichem Marmor aller Möglichkeiten nach imitiret» werden sollte.¹⁸ Auffällig ist, daß in vielen Verträgen im Zusammenhang mit Marmorfassungen bei Skulpturen keine Vergoldung erwähnt wird. Die Vergoldungen werden immer (?) in Verbindung mit «weißen» oder «Alabasterart»- Fassungen genannt.

Für die Marmorfassung ist überwiegend italienischer Einfluß anzunehmen. Bedingt durch den Zustrom italienischer Künstler nach Deutschland und Studienaufenthalte deutscher Künstler in Italien im 17. und 18. Jahrhundert wurde mit dem italienischen Barock auch dessen Vorliebe für weiße Marmorfiguren nach Deutschland gebracht. Bei dem Bernini-Schüler Balthasar Permoser ist dieser Einfluß mit am deutlichsten zu sehen. In seinen holzgeschnitzten Dresdner Skulpturen der hl. Augustin und Ambrosius kann die weiße Fassung nur durch Marmorvorbilder angeregt worden sein. Daß gerade bei diesem Werk die Marmorimitation betont wird, hat seinen Grund darin, daß Marmorfassungen auf Holzskulpturen außerordentlich selten genannt sind, z. B. durch den Rott a. Inn betreffenden Güntherschen Brief, hier allerdings als Alternative zu Alabaster. Bei den meisten anderen Beispielen werden Marmorimitationen für Stuck- oder Stuckmarmorfiguren angegeben. Das soll nun nicht heißen, daß nicht auch andere Holzfiguren mit weißen Fassungen Marmor imitieren können oder sollen. Doch ist immerhin festzustellen, daß in der technologischen Literatur



Abb. 1, 2. Wieskirche, Schnitzfigur des hl. Gregor, in beiden Seitenansichten, während der Restaurierung
Fig. 1, 2. Die Wies, carved figure of St. Gregory from both sides, during restoration



Abb. 3, 4. Wieskirche; Kirchenväterfiguren der hll. Augustinus und Ambrosius in Seitenansicht; während der Restaurierung
Fig. 3, 4. Die Wies; side view of the Church Fathers St. Augustine and St. Ambrose; during restoration



Abb. 5–7. Wieskirche; Figur des Kirchenvaters Hieronymus in beiden Seitenansichten und in Rückansicht; die vom Umgang aus sichtbare Rückansicht ist nur sparsam ausgearbeitet: statt Polimentvergoldung nur Polimentfassung

Fig. 5–7. Die Wies; views of the sides and back of the Church Father St. Jerome; the back view, visible from the ambulatory, is only sparingly worked out: instead of poliment gilding there is only a poliment finish



Abb. 8–11. Wieskirche; Kirchenväterfiguren während der Restaurierung; oben: die hll. Ambrosius und Hieronymus (Südseite), unten die hll. Augustinus und Gregor (Nordseite)

Fig. 8–11. Die Wies; figures of the Fathers of the Latin Church during restoration; above: saints Ambrose and Jerome (south side); below: saints Augustine and Gregory (north side)



und in den Faßmalerverträgen die Marmorimitation vorzugsweise Stuckfiguren zugeordnet wird.

Stuckierte Figuren können dagegen sowohl auf Marmorart hergestellt werden – wie in der Schloßkapelle zu Mainau, wo Joseph Anton Feichtmayer «die auff sambtliche Altären in weiß Marmor zu stehen kommende Bilder vollkommen» zu schaffen hatte,¹⁹ als auch auf Alabasterart, wie in Hegne, wo ebenfalls Feichtmayer verdingt wurde, «die Bilder auf Alabaster Art weiß» zu fertigen.²⁰ Da in der technischen Durchführung dieser Skulpturen kein Unterschied besteht, wird die Identifizierung von Marmor- oder Alabasterfassungen nicht einfacher.

Alabaster

Im Gegensatz zum Marmor, der, mehr oder weniger häufig, aber zu allen Zeiten in der bildenden Kunst verwendet wurde, ist die Geschichte der Alabasteranwendung nicht so kontinuierlich. In der Antike häufig für Vasen und dekorative Wandverkleidungen, vereinzelt für Kleinplastik, praktisch nie für Großplastik verwendet, verschwindet der Alabaster in der Bildhauerei des frühen und hohen Mittelalters nahezu vollständig und kommt erst um 1350 wieder in verschiedenen Kunstlandschaften vor. Seit ihrem Auftreten werden Alabasterfiguren farbig gefaßt. Die Fassung ist dabei immer mehr oder weniger naturalistisch; häufig sind die Skulpturen auch partiell vergoldet. Auf die Entwicklung von weißen Fassungen hat die Alabasterverarbeitung, besonders die des 16. und 17. Jahrhunderts, einen bedeutenden Einfluß. Schoenbergers Entwicklungsgeschichte der Alabasterskulptur sei deswegen hier – gekürzt – zitiert:

«In dem französisch-burgundisch-niederländischen Kunstkreis spielt der Alabaster seit dem letzten Drittel des 14. Jhs. eine bedeutsame Rolle. Für Deutschland ... zukunftsreicher ist dabei die Aufnahme des Materials in den großen Bildhauerwerkstätten, aus denen die Prachtgräber der Zeit hervorgehen (Arbeiten von Jaen de Liège, Jacques le Macon, Jaen de Marville, Klaus Sluter u. a.) ... Prinzipiell interessant ist es aber, daß ... der Alabaster im wesentlichen für den architektonisch dekorativen Teil vorbehalten blieb ..., das Material offenbar für die eigentliche figürlich-plastische Arbeit (aber) verschmäht (wird) ... Er (der Alabaster) bleibt für die Hauptwerke der niederländischen Renaissance in geschmackvoller Kombination mit anderen Materialien beliebt und bevorzugt ... Für Deutschland wird die Entwicklung dadurch bedeutsam, daß etwa seit Mitte des 16. Jhs. niederländische Künstler in großer Zahl ... Wand- und Freigräber (und) Altäre nach Deutschland brachten ... Wo Alabaster gewünscht und verwendet wird, ist er gerade in dieser klassizistischen Periode (letztes Viertel 16. Jahrhundert) betont Ersatz für Marmor, dessen kühle und vornehme Monumentalität wird erstrebt. Der Altar der Würzburger Universitätskirche wird von Zeitgenossen, insbesondere wegen des Materials, gepriesen, als Werk das ‚mit parischem Marmor wetteifern kann‘. Das große Freigrab Julius Eichters wird in einem Lobhymnus 1591 als Marmordenkmal bezeichnet und der Künstler dem Myron und Praxiteles unterstellt. Das ändert sich in wachsendem Maße bei den Werken der Zeit um 1600 ... Sie hat den Alabaster um seiner selbst willen hoch geschätzt ... Michael Kern verwendet mit Geschmack den graugestreiften Forchtenberger Alabaster für die Dekoration, den reinweißen Windsheimer für die Reliefs. Vergoldung und teilweise farbige Tönung erhöhen auch jetzt wieder den Reiz des Materials ... Dagegen spielt in

der Großplastik des Barock und Rokoko der Alabaster nirgends eine bedeutende Rolle.»²¹

In Anbetracht dessen, was in den technologischen Werken des 18. Jahrhunderts alles beschrieben wurde, ist es verblüffend, festzustellen, daß sich in der Literatur kaum Hinweise auf Skulpturenfassungen in Alabasterart finden. Eine der wenigen Erwähnungen bezieht sich auf gegossene Gipsbildwerke und steht in Verbindung mit Marmor. Verblüffend ist diese Tatsache insofern, als, neben den Hinweisen auf Marmor, Alabastervor-bilder in den Faßmalerverträgen bei weißen Fassungen die größte Rolle spielen. Das weitgehende Verschwinden von echtem Alabaster ist für das 18. Jahrhundert nicht leicht erklärlich – das Aufkommen von Fassungen in Alabasterart könnte aber dafür eine zureichende Begründung sein. Wenngleich der Alabaster auch nicht vollständig aus dem bildhauerischen Schaffen des 18. Jahrhunderts verschwindet, so hat es doch den Anschein, als sei durch Fassungen in Alabasterart weitgehend vollständiger Ersatz für echten Alabaster gefunden worden.

Echter Alabaster ist Gipsstein mit einem auffallend körnigen, kristallinen Gefüge; er wird neben der «rein» weißen Sorte auch in verschiedenen Tönungen gefunden. In der Bildhauerei wie in der Faßmalerei werden die verschiedenen Farben, besser Tönungen, des Alabasters bewußt eingesetzt, häufig mit Hinweis auf eine bestimmte Aderung, bisweilen sogar auf den Stein eines bestimmten Bruchs einer bestimmten Gegend. In der Fassung wird in der Regel die Imitation eines bestimmten Alabastersteines allerdings nicht verlangt. Sowohl bei Alabaster als auch bei Alabasterfassungen ist der reine, weiße Alabaster den Kontrakten nach, den Skulpturen vorbehalten, während gefärbte und gemusterte Alabasterarten im architektonischen Aufbau oder im Dekor (Fruchtgehänge, Putten) verwendet werden. Beliebt sind beim echten wie beim «gemachten» Alabaster Kombinationen mit anderen Materialien, vor allem Marmor aber auch mit Sandsteinen oder Kalksteinen.

Zum Beispiel wurde im Geding Michael Kerns mit dem Grafen von Wertheim für ein Grabmal 1614 verlangt, daß «acht seulen ... von ganzen stuckhen schön geaderten Alabaster gesetzt ... werden (sollen, die) 16 gräffliche wappen ... (aber) von schönen weißen alabaster ahngehengt werden (sollen) ... Letztlich soll der ganze sarkh (ohn die figuren undt schrifttafeln) desgleichen alls gesimbs und waß an den Seulen glat ist von dem muster des geaderten alabasters, davon der Bildthauer an einer Kugel ein Muster fügezeiget, (verfertigt werden) entgegen ... alle anderen sachen ... von ganz weißem Alabaster nach dem fügezeigten Muster gemacht werden. Diweil aber der schöne weiße Alabaster zue den zwey grossen Gräfflichen bildern an einem stuckh und in rechter Grösse in der nahe nicht sondern allein zue Northausen in Thüringen zu bekommen, soll der Bildhauer solchen ... anhero ... verschaffen ... Daß ander Werkh aber ... mit Alabaster zue Forchtenberg ...»²²

Beim Epitaph für den Grafen von Erbach wurde 1619 von ihm gewünscht, daß «Erstlichen: solle dass gantze Werkh, Alss die Bilder, Leuwen, Wappen und ziraten, zuesamt vmmder vnnd ober Gesimssen, auch die Einfassung der Schrift Tafel, vonn gutem Kesselfelder oder Hallischem Allabaster ... gemacht werden, die Schrift Taffel aber die solle vonn einem Saubern Schwartzenn Schifferstein einkommen, unnd Solle zu den Leuenn, Bildern, Wappen und ziraten, der schönste weisseste Allobaster, Welcher ann gedachten Orten einem zubekommen, gebraucht, unnd zu denn gessimbssen, der Jhenige Stein, welcher mit den meinsten Schönbarsten Adern durchzogen, damit er nach der Ausfertigung unnd Bollirung sich einem guten Mar-

mor vergleiche, genommen werden. Dass underste Platt ... von guetem Werkhsteinen ...» Für Arbeiten in der Schloßkirche zu Harburg wurde 1619 verakkordiert: «Am andern solle Er ein Epitaphium ... fertigen, daran geschrifttafeln & Gesimbs von schwarz uff das best gebeisstem Alabaster. Das Gräfliche Wapen aber zu obrist samt beeden im Modell angedeutten Engeln, den 4. Agnaten sambt all übrigen Zieradten, so im Modell blav getusch, von gut weißem Alabaster gemacht werden.» Im Akkord mit dem Grafen von Oettingen für dessen Grabmal in Harburg verlangte man 1620, daß das «wass an solchem Werkh im Abriss schwarz schattiert, alls die gesimbs Einfassung zu den wappen, sammt den Hauptbildern von hällischem Werkhstein ... verfertigen werden ... Damit aber diss werkh desto Heroischer anzusehen, sollen die 4 ledigen Säulen sambt den 3 Hauptwappen, Engelsköpfen & hangenden Früchten so im Abriss blau schattiert, von schönem Alabaster daran gesetzt werden ... Sovile aber die 3 Hauptwappen betrifft, hat Er solche von schneeweißem Alabaster, wie vor angedeut, wohlerhoben durchbrochen & auf das künstliche ausszumachen, übernommen, & sollen anstatt ... wie oben gerait vermeldet, die Engelsgesichtlein & fruchtgehäng ledig von gleichförmig weissem Alabaster umgehanget werden...»

Eine sehr frühe Alabaster- und Marmorimitation ist durch den Vertrag mit dem Bildhauer Johann Böhme für ein Epitaph aus Holz in der St. Wolfgangkirche in Schneeberg belegt: «... 7. Deß ganzen wercks staffierung und Architektur Vd. Zirats Vd. Bilter, alles auf Marmor und Alabasterart, dazu Vergilt waß Von nöthen Vd von rechtswegen Vergilt sein muß, damit es sein aussehn habe.»²³ Im Schriftverkehr, der sich zu dem Auftrag erhalten hat, heißt es ergänzend zur Fassung: «Der Grund schwarz; das Relief, die Figuren und das Ornament weiß ‚geplanieret‘, die Bildnisse naturfarben.» Die übrigen Werke Böhmes entsprechen in Stil und Material dem Üblichen der Zeit. Er arbeitet meist in Alabaster, in Verbindung mit verschiedenfarbigen anderen Steinen, vorwiegend Marmor. Relativ häufig verwendet er Holz, das man sich dann, entsprechend dem zitierten Beispiel, gefaßt vorstellen darf. Daß nicht er allein Alabaster und Holz zusammen in einem Werk verarbeitet hat, zeigt der Vertrag über den Hochaltar der Weißenfelder Schloßkirche von 1679, dort sollte: «... Ein Crucifix aus einem Stück ohne daß was daran angesetzt oder geküttet werde in der Länge von 11 Schuh von Alabaster (gemacht werden). Nachfolgende stücke (Kapitelle, Engel, Ornamente u. a.) aber alle von Holtz nach bester kunst auszuarbeiten.»²⁴

Eine frühe und interessante Materialkombination hat sich an der Kanzel der Kirche auf Großcomburg erhalten. Balthasar Esterbauer wurde 1713 verdingt, er solle, «was die Cantzel anrührt, die Architektur der Cantzel ebenmässig von alabasterstein, die füllungen, zierrathen undt den Deckhel hingegen von holtz völlig fertigen». Und dem Maler Lindner wurde anschließend verdingt, «die 6 schilter (die ‚Füllungen‘), die gränz planirt, das innere auf Alabasterarth» zu fassen.²⁵

Alabasterimitationen kommen vor auf Stuck-, Holz- und Steinfiguren; auch Stuckplastiken in Stuckmarmortechnik können Alabaster imitieren: «1696 wird der Stukkateur Giovanni Battista Brenno vom Kloster Ebrach beauftragt, das Grab B. Adami Primi Abbati Ebracensis ... auf eine Alabasterart von neuen zu stellen, schön glänzend aufzupallieren.»²⁶

In vielen Fällen von Alabasterfassungen wird in den Verträgen mit den Faßmalern verlangt, jeweils die Säume und Attribute zu vergolden. Über die Gößweinsteiner Kanzel z. B. ist ein ausführlicher Vorschlag des Pfarrers von 1741 erhalten, in dem in zehn Punkten ganz detailliert folgendes festgelegt wird:

- «1. Das Zeichen des lebendigen Gottes vorn an der Brust des Apokalyptischen Engels, der oberst auf der Deck der Cantzel kniet, wie auch das Kreuz in der linken Hand des Engels.
2. Das Buch, so ein geringerer Engel nechst unten an dem benahmten apokalyptischen vorzeiget.
3. Die Kugel, worauf der Engel kniet.
4. Die 3 Muschel unterhalb der Kugel, woraus das Meergewässer sich ergießet. NB belangend erwehte Meergewässer, so von gyps und damit weiß überzogen seind, ob solche ebenfalls zu vergulden, wird von hochf. Gn. Verordnung gehorsamst erwartet.
5. Die Insignia der 4 Elementer, so vier andere geringere Engel unten an der circumferentz der Cantzeldeck in handen haben, das Donnerblitz, Drach, Getrayd und Muscheln mit Wasser.
6. Die Muschel sambt ihrer Verzierung, worinn vorn inmitten der Deck ein weißgeschliffener Engelskopf befindlich.
7. Die Strahlen des heiligen Geistes an dem Imperial der Cantzel ob dem Haupt des Predigers und das Gewand, so unten an der circumferentz der Deck abhanget.
8. Die 4 Bücher in der Schoß der 4 Evangelisten an der Brüstung der Cantzel.
9. Der Schild unterhalb der Cantzel sammt denen flügeln der 4 evangelistischen Kennzeichen.
10. Die zierathen vorgestellter 3en Theologischer Tugenden. Und noch verschiedene andere Kleinigkeiten, wogegen die Figuren und Engelsköpf von gips geschliffen und poliert weiß bleiben sollen.»²⁷

Daß auch die relativ seltene Ornamentik in den Gewändern vergoldet wird, ist die Ausnahme. Für solche Ornamente lassen sich ebenfalls schon bei der Alabasterskulptur Vorbilder finden. In der Fassung werden solche Ornamente entweder durch Gravierung des Kreidegrundes hergestellt oder durch Schnitzen des Holzes. Von Johann Hagenauer hat sich dazu eine Nachricht erhalten, die neben seiner Sorge um die Arbeit auch einen guten Geschäftssinn zum Ausdruck bringt: «Und damit aber meine Freyd bey reiner Ausarbeitung und verschidtenen Ausdruck der Gesichter mir vollkommen bleibe und nicht so, wie es mir schon oft mals geschehen ist, durch Vergründung verpatzet wird, dass man weder mehr einen reinen Conturn noch verschiedene Gesichtsbildung, weder Unterschied der Blumen noch anderer Auszierung erkennt hat, von wem es gemacht und was es sein oder vorstellen solte, so gedänke zugleich auch nebst der Bildhauer- auch die Fassarbeit zu übernehmen.»²⁸

Vorwiegend wurde weißer Alabaster verwendet, bei Figuren möglichst ohne Adern und Einschlüsse. Die bekannteste Ausnahme dürfte wohl die von Johann Georg Dirr und Johann Georg Wieland 1774 ff. geschaffene Ausstattung der Salemer Klosterkirche sein. Taubert beschreibt ein 1756 datiertes Kruzifix, bei dem «der Körper Christi aus weißem, der Kreuzstamm aus rosa, die Borke des Stammes und der Sockel aus grauem Alabaster» gefertigt wurde.²⁹ Joseph Anton Feichtmayer schlägt 1769 für einen Altar aus Alabaster «wais, graw und rote» Farben vor.³⁰ «Die Farben des natürlichen Alabasters kommen in den ‚Alabasterarten‘ vor. Wenngleich weiß bei den Alabasterfassungen dominant war, dürfen wir dennoch ins graue oder rötliche, wohl auch nach gelb changierende Farbigekeit vermuten. So kann es gut möglich sein, daß etwa die Stuckbildwerke auf dem Hauptgebälk des Langhauses, der Vierung und des Chores in Ottobeuren als ‚in Alabaster gestellt‘ gemeint sind. Paarweise an den Langhauswänden gegenüberstehend sind sie



12



13

Abb. 12, 13. Wieskirche; Schnitzfigur der hl. Magdalena vom südlichen Seitenaltar; besonders bei der Rückansicht wird die expressive Schnitztechnik des Bildhauers und die Fügung der Figur aus vielen Einzelteilen deutlich; im Unterschied zur weitgehenden bildhauerischen Ausarbeitung der Skulptur ist die Fassung auf die Ansichtsflächen beschränkt

Fig. 12, 13. Die Wies; Mary Magdalene from the south side altar; the expressive carving technique is especially evident on the back view, as is the joining of many individual pieces; in contrast to the extensive sculptural elaboration of the figure the finish is limited to the visible surfaces

14



Abb. 14. Wieskirche; Schnitzfigur des hl. Bernhard von Clairvaux vom südlichen Seitenaltar, während der Restaurierung

Fig. 14. Die Wies; St. Bernard of Clairvaux from the south side altar, during restoration



Abb. 15. Wieskirche; Abraham vom nördlichen Seitenaltar, Ausschnitt, während der Restaurierung in situ

Fig. 15. Die Wies; Abraham from the north side altar, detail during restoration in situ

jeweils rosafarben, gelblich und in einem ‚violett stichigem, hellen Grauweiß‘ gefaßt.»³¹

Ebenfalls rosa gefaßt sind z. B. die an vergleichbaren Stellen angebrachten Engel bzw. Heiligenfiguren in den Klosterkirchen Amorbach und Rohr, weiß gefaßt sind sie in der Klosterkirche in Banz und zart naturalistisch bemalt in Zimmermanns Kirche in Steinhausen. «Die Übertragung der Alabasterfarben auf dahinzielende Materialerscheinungen wird mehr als heute nachweisbar ist, anzunehmen sein. Auch liegt die Vermutung nahe, daß entsprechende Stuckpolychromie auf solche Materialerscheinungen anspielt.»³²

Elfenbein

Im Gegensatz zu den technologischen Schriften, in denen relativ häufig auf Elfenbeinfassungen eingegangen wird, wurde in den Faßmalerverträgen und der zeitgenössischen Literatur kein Hinweis auf solche Fassungen gefunden, selbst bei Farbangaben, etwa im Sinn von «Lack, weiß wie Elfenbein»³³, taucht Elfenbein in unseren Beispielen im 18. Jahrhundert nicht auf. Im 19. Jahrhundert schreibt Krünitz unter dem Stichwort «Statue» über Marmorfiguren von Antonio Canova: «Da der weiße Marmor durch seine blendende Farbe etwas Kaltes, Frostiges hat, so haben schon mehrere Künstler versucht, ihm diese Farbe durch einen gelblichen, ins Isabellfarbene fallenden Schimmer zu benehmen, und dadurch die Bildsäulen ansprechender zu machen, ihnen mehr Leben zu geben, welches durch das glänzende Weiß verloren geht. Besonders hat dieses Canova in neuester Zeit, nicht ohne Erfolg, mit Ofenruß und Bister versucht, aus welchen er eine Tinktur oder Beitze bereitete, und solche über seine Figuren oder Bildsäulen nur flüchtig mit einem Pinsel mehrere Male anstrich, wodurch diese eine gewisse Weiche, ein Ansehen des Fleisches erhielten; deshalb erscheinen auch

mehrere seiner Arbeiten in Marmor, als wenn sie aus Wachs oder Elfenbein gefertigt worden.»³⁴

Elfenbeinskulpturen waren im Mittelalter und in der Antike häufig gefärbt und/oder partiell bemalt. Elfenbein der Barockzeit ist meist ungefaßt, wird aber häufig mit edlen, vor allem dunklen Hölzern kombiniert. In Anlehnung an solche Arbeiten, etwa kleine Kreuzfixe oder Kreuzigungsgruppen, können gefaßte Holzsulpturen durchaus in ihrer weißen Fassung von Elfenbeinarbeiten angeregt sein.

Stuckfiguren (‚Glanzstuckfiguren‘, ‚Stuckmarmorfiguren‘)

In der Terminologie des 18. Jahrhunderts waren Stuckbildwerke u. a. bezeichnet als «allabastrisch Bilder von Gyps»³⁵, «auf alabasterarbeit zu machenden Engeln»³⁶, «von Stockhator Arbeit weiss geschnitten»³⁷, «Statuen von Gips aufstellen»³⁸, «in was Marmor zu stehen kommende Bilder»³⁹, «sämbtliche statuen und bilder von weißer Marmor art gefertigt»⁴⁰, «die Bilder auf Alabaster Art weiß ausgeschliffen»⁴¹, «Statua von Gips zu verfertigen und zu schleifen»⁴². Die Terminologie erscheint verwirrend, die technische Herstellung und der Arbeitsablauf sind jedoch weitgehend gleich. Der innere Kern größerer Figuren wird häufig hergestellt aus Mörtel oder Ziegelsteinen. Verbreitet sind auch Holzgerüste mit Einlagen von Holzkohle; auch wird der Mörtel häufig mit Ziegelsplitt gemischt – dadurch wird ein zu schnelles Austrocknen der Mörtelmasse verhindert. Zur Erhöhung der Festigkeit werden dem Mörtel wie auch der groben Modelliermasse verschiedene Arten von Haaren, Hanf, Stroh, Leinwand, Schilf oder Holz beigemischt. Exponierte Teile wurden mit einem Eisengerüst armiert, mit Eisendraht verfestigt oder an das Lattengerüst angeschlagen. Mit Stuckmasse wurde dann die plastische Form aufmodelliert und

Abb. 16. Wieskirche; Gesicht des hl. Hieronymus, eine der großen Kirchenväterfiguren, vor der Restaurierung

Fig. 16. Die Wies; face of St. Jerome, one of the large figures of the Church Fathers, before restoration



Tabelle

Aufbau der Weißfassungen an Ausstattungsstücken in der Wies

Träger	Hochaltar Putto des Altaraufbaus	Hochaltar Putto des Choraltars	Hochaltar Altaraufbau – Verhelst-Figuren	Kanzel Putto	Seitenaltar Figuren	Kirchenväterfiguren	Orgel Ornamentaufsatz	Orgel Prospekt
Fassungs- aufbau	Vorleimung							
	Grundierung	Gips Eisenoxidpigment Schwarzpigment Proteine	Gips (u. a. Naturgips) Calciumcarbonat Silicate Proteine Proteine (Isolierschicht)	Gips Gips Silicate Eisenoxidverbindungen Proteine	Gips (u. a. Naturgips) Calciumcarbonat Proteine	Calciumcarbonat Calcium/ Magnesium- carbonat Aluminiumsilicat Proteine	Calciumcarbonat Calcium/ Magnesium- carbonat Ton oder Kaolin Proteine	Calciumcarbonat Calcium/ Magnesium- carbonat Ton oder Kaolin Proteine
Oberflächen- beschaffenheit vor Veränderungen	1. Fassung	Gips Calciumcarbonat Blau rotes Eisenoxidpigm. Proteine evtl. Polysaccharide	Gips Calciumcarbonat Silicate Proteine	Bleiweiß Proteine Polysaccharide	Bleiweiß Naturgips Proteine	Bleiweiß Berliner Blau Proteine Polysaccharide	Gips Calciumcarbonat Ton Proteine	Bleiweiß (in der unteren Lagemischung: Bleiweiß/ Grundferkreide Proteine Polysaccharide
	2. Fassung	Gips Bleiweiß Eisenoxidverbindungen Proteine Polysaccharide (?)	Bleiweiß Smaltesplitter Proteine Polysaccharide	Bleiweiß Proteine Polysaccharide	Gips (Naturgips) Bleiweiß Proteine Polysaccharide	Gips Calciumcarbonat Proteine	Bleiweiß Proteine	
	Überzug					Proteine		Dierpenharz
Analysen-Nr.	114	115	116	117	122	120	119	118
Spätere Veränderungen, Überfassungen, Teilüberfassungen	Ausbesserung (Bleiweiß Lithopone Zinksulfid/Bariumsulfat Proteine Polysaccharide)			Titanweiß Lithopone Überfassung		Bleiweiß Lithopone Proteine ----- Lithopone synth. Urramarin Proteine	Lithopone Proteine	Lithopone Proteine
	Inkarnat: glänzend Haare: matt	Inkarnat: glänzend Haare: matt	Inkarnat: matt Haare: matt Gewandung: matt	Inkarnat: glänzend Haare: matt	Inkarnat: glänzend Haare: matt Gewandung: glänzend	Inkarnat: glänzend Haare: matt Gewandung: glänzend	glänzend poliert	glänzender Überzug



Abb. 17, 18. Typische Oberflächen, hier Weißfassungen der Holzskulpturen in der Wieskirche; Ausbrüche der dünnen polierten Bleiweißschicht bis auf die Grundierung (Abb. 17) und partienweise streifige Überfassungen späterer Restaurierungen (Abb. 18)

Fig. 17, 18. Typical surfaces of the white finish on the wooden sculptures in Die Wies; breaks in the thin polished white lead layer down to the priming (fig. 17) and places with streaky overpainting from later restorations (fig. 18)

schließlich die oberste, ca. 2–30mm starke Schicht aus einem besonders feinen und oft vielfach modifizierten Gips aufgetragen. In dieser obersten Feinstuckschicht ist meist kein Sand mehr enthalten; eventuell wurde dieser Schicht noch feines Marmormehl zugeschlagen. Der Gips – vielleicht wurde auch gemahlener Alabaster verwendet – war besonders fein und sollte möglichst schneeweiß sein. An Zusätzen zu diesem Material werden, um es für die Verarbeitung geschmeidiger oder härter austrocknend und damit besser polierbar und widerstandsfähig zu machen, in der Literatur bzw. in den Kontrakten u. a. aufgeführt: Milch, Sauermilch, Molkewasser, Most, Quark, Bier, Alkohol, Wein, Zucker oder Eibischwurzpulver, Mandel- oder Nußöl, Essig und, natürlich, Leim.

Daß zwischen der Herstellung der groben Form und der endgültigen Fertigstellung oft einige Monate liegen können, zeigt die Nachricht über Feichtmayer und seine Arbeit für Engelberg. Hier wird am 18. Juni 1735 berichtet: «Die Bilder zum Choralter fanget Herr Veichmeyer erst jetzt zu machen, wobey so wohl Kohl als Eysn sehr vieles gebraucht wird ...» Und am 21. Oktober 1735: «An denen Bilderen ist nichts gemacht, das ist weder Sant. Niclaus, Theodul und S. Michael, deren grobe Figur zwar schon stehet, aber noch nit gemarflet, noch anderer Bildern Grundsatz oder Gibsarbeit verfertiget, weil bisher der Veichmeyer noch nicht gekommen...» 1737 heißt es dann: «Auch Herr Veichmeyer kam erst anfangs Juli hier an und hat 'in Eil die 4 Brustbilder sambt Wappen auf beyden Presbyterijs gegründet, oder nur impoli gemacht'.» Schließlich mußte er 1738 nochmals kommen, um «einige Bilder und anderes zu poliren»⁴³.

Die Details der Figuren wurden fast ausschließlich mit dem feinen Material durch Schaben, Schleifen, Stechen, Bohren, Gravieren und Aufspachteln, Auftropfen und Stupfen hergestellt. Anschließend wurde immer (?) Gesicht und nackte Haut poliert; die Politur von Gewändern ist von Fall zu Fall verschieden. Haare, Flügel und einzelne Gewänder wurden häufig im Zustand belassen, in dem sie modelliert wurden. Wiederum über Feichtmayer ist überliefert, daß «zuletzt kein furniss gebraucht werden ...» dürfe und falls Vergoldungen angebracht werden, wurde er verpflichtet «dem fasser oder vergulder mit guten und getreüblichen rath anhanden» zu gehen.⁴⁴

Weißfassungen in der Wieskirche

Die weißen Fassungen auf den Figuren der Wieskirche sind durchwegs mit Bleiweiß, wäßrig gebunden, ausgeführt. Der Grundierungsaufbau ist mehrschichtig und besteht aus Mischungen von Gips und Grundierkreide, häufig mit Beimengungen von Kreide oder auch Ton und Kaolin. Den obersten Bleiweißlagen ist entweder Smalte (Verhelst-Skulpturen) oder Berliner Blau (Kirchenväterfiguren) beigemischt. Bemerkenswert gut haben sich über zweihundert Jahre lang die empfindlichen Fassungen erhalten: Weder sind entscheidende Farbveränderungen aufgetreten, noch können an den teilweise polierten Oberflächen gravierende Glanzverluste beobachtet werden. Der Erhaltungszustand belegt die Dauerhaftigkeit und Widerstandsfähigkeit von in klassischer Technik und mit traditionellen Materialien aufgebauten Fassungen.

Anmerkungen

- 1 Literatur zu diesem Thema: Johannes Taubert, « Fassungen süd-deutscher Rokokofiguren », in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Jg. 18 (1960), S. 39 ff. – Veit Loers, *Rokokoplastik und Dekorationssysteme. Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhunderts*, Münchner kunsthistorische Abhandlungen, Bd. VIII, München 1976. – Ulrich Schiebl, *Zur Polychromie der sakralen Ausstattungskunst des süddeutschen Rokoko unter besonderer Berücksichtigung der Bildwerke* (Zur sogenannten Materialillusion im 18. Jahrhundert), Phil. Diss. München 1977. In überarbeiteter Form unter dem Titel *Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko*, Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie, Bd. 1, Mittenwald 1979 erscheinen. – Fritz Buchenrieder, *Gefäßte Bildwerke*, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 40, München 1990, mit Wiederabdruck des Stichwortbeitrages « Fassung von Bildwerken » aus dem *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* von Thomas Brachert und Friedrich Kobler mit aktualisierter Bibliographie.
- 2 Ausführlich dazu: Manfred Koller, « Barockaltäre in Österreich: Technik, Fassung, Konservierung », in: *Restauratorenblätter der Denkmalpflege in Österreich*, Bd. II, Wien o. J. (1974), S. 17-64. – Ders., « Fassung und Faßmaler am Barockaltar », in: *Maltechnik*, Restauero, 1976, S. 157-173.
- 3 Wie Anm. 1, S. 50.
- 4 Zur Technik von weißen Fassungen: Manfred Koller, « Polierweiß – eine Sondertechnik des Barock », in: *Restauratorenblätter der Denkmalpflege in Österreich*, Bd. II, o. J. (1974), S. 117-135. – Angelika Wagner, *Polierweiß*, Diplomarbeit an der Akademie der Bildenden Künste, Meisterschule für Konservierung, MS, Wien 1975. – Erwin Emmerling, *Über weiße Fassungen*, Diplomarbeit am Institut für Technologie der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, MS, Stuttgart 1977. Im vorliegenden Beitrag wurden Teile dieser Arbeit einbezogen.
- 5 Wie Anm. 1.
- 6 Beispielsweise: Anonymus, *Neuer Tractat von Firniß-Laquir- und Mahler-Kuensten/Nach dem Original des beruehmten Pater Bonani in Rom ...*, Breßlau und Leipzig 1746, bey Daniel Pietsch, S. 31: « Weiß Lackwerk zu machen. Wenn das Holz gegruendet, so reibet man ein halb Pfund von dem besten Schieb[er]-Weiß mit einwenig Schmalt-Blau, daß es eine Perl-Farbe bekommt, ganz fein und dicke in Terpentin-Oel und schlaegt es hernach mit 2. Loth Venedischen Terpentin in einem Topfe wohl durch einander. Folglich machet man es mit weissen Firnis duenne, daß es wie ein Rahm aussehe. Hiernit streichet man die sachen so lange an, bis sie weiß genug scheinen, und ueberall bedeckt sind, ferner übergeheth man es mit blossen Firniß 5. oder 6. mahl, und poliret es mit Bimsen-Stein ziemlich glatt. Will man nun hierauf etwas machen, so zeichnet man den Riß auf den Lack mit schwarzer Kreide, oder einen Bleistift erst ab. Darnach machet man die Hauptstriche überall mit Asphaltum-Firniß Nr. IX. der zuvor mit Kuehn-Ruß, oder Frankfurter Schwaerze, wo oben bei den Ausschattiren gezeiget, wohl vermischet worden, daß die Striche recht schwartze scheinen, weiter illuminiret man einjedes mit andern Farben nach Belieben ... Sollte erhobene Arbeit auf dem Lack seyn, so muß selbige zu erst aufgetragen werden. Endlich uebergeheth man alles mit puren weissen Firniß etliche 6. oder 8. mahl und poliret nach obiger Vorschrift gantz sauber und schoen. » – oder in Anonymus, *Der vollkommene Lakirer, oder Handbuch eines Lakirers von dem Verfasser des neuen vollkommenen Färbers, aus dem Französischen*, Frankfurt 1773, bei Franz Varrentrapp, S. 137 ff.: « Verfertigungen der Farben. Weiß. Reibe mit dem fetten Oele Bleiweiß an, in welches du ein wenig Blau thust, um das Weiße zu erhalten, welches, wenn es allein ist, mit der Zeit immer gelber wird.
- 7 So im Werkvertrag mit J. B. Ziesenis von 1735 zum Kanzelaltar in der Evang.-Luth. St.-Petrikirche in Göttingen-Grone, zitiert nach Ulfrid Müller, « Die Gestaltung des einachsigen Kanzelaltars durch Johann Friedrich Blasius Ziesenis », in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 11 (1972), S. 129 ff.
- 8 Werkvertrag mit dem Faßmaler Mathias Mader von 1786 zu Ausstattungsstücken in der Stiftskirche St. Gallen, zitiert nach Schiebl (wie Anm. 1), Q 23.
- 9 Heinrich Josef Klein, *Marmorierung und Architektur. Ein Beitrag zur Frage der Musterung*, Phil. Diss., MS, Köln 1971.
- 10 Francis de Quervain, « Natürliche und imitierte Marmore aus kirchlichen Anwendungen des 17. und 18. Jh. in der zentralen und östlichen Schweiz », in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 24 (1965/66), S. 239 ff. – Ders., « Südalpine kirchliche Marmorausstattung nördlich der Alpen im 18. Jh. », in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Bd. 25 (1974), S. 244-250.
- 11 Albert Knoepfli, « Stuckauftrag und Stuckpolychromie in der barocken Kunst », in: *Festschrift für Hans Burkard zum 70. Geburtstag*, St. Gallen 1965, S. 37 ff. – Ders., « Farbillusionistische Werkstoffe », in: *Palette*, H. 34 (1970), S. 7 ff.
- 12 Wie Anm. 1.
- 13 Vertrag von 1662 mit Georg Heermann über den Hochaltar in der Peterskirche zu Görlitz, zitiert nach: Siegfried Asche, *Drei Bildhauerefamilien an der Elbe, Wien 1961*.
- 14 Entwurf Ignaz Günthers für die Fassung des Hochaltars in Rott am Inn, um 1760: « der Marmor wurt Naturartig tra(c)tiert/in glänz geschliffen das golt Mat/V(nd) glanz ». Gleich dem « Carara Marmor oder / al(a)baster » sollten die Figuren « weis Boliert » werden « nach Moderner Manir », zitiert nach Gerhard P. Woeckel, *Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725-1775)*, Weihenhorn 1975, S. 295 ff.
- 15 Schiebl (wie Anm. 1), Q 17.
- 16 Zitiert nach: Werner Fleischhauer, *Barock im Herzogtum Württemberg*, Veröffentlichung der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Stuttgart 1958, S. 214.
- 17 Zitiert nach: Max H. von Freeden, *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn*, Würzburg 1950, 1. Teil, 2. Halbband, 1. Lieferung S. 558, 569 ff.
- 18 Schiebl (wie Anm. 1), Q 27.
- 19 Schiebl (wie Anm. 1), Q 25.
- 20 Vertrag von 1761 mit Joseph Anton Feichtmayer zum Hochaltar in der Schloßkapelle in Hegne bei Konstanz, zitiert nach: Joachim Hotz, « Altarwerke von Joseph Anton Feichtmayer für Mühlheim im Thurgau und Hegne bei Konstanz », in: *Das Münster*, Bd. 17 (1964), S. 330 ff.
- 21 Guido Schoenberger, Stichwort « Alabasterplastik » im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, 1937, Sp. 294 ff.
- 22 Beispiele zitiert nach Gertrud Gradmann, *Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 198, Straßburg 1917, S. 166 ff.
- 23 Wie Anm. 13, S. 177.
- 24 Wie Anm. 13, S. 189 ff.
- 25 Zitiert nach: Robert Diehl, *Balthasar Esterbauer. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des fränkischen Barock*, Phil. Diss., MS, Frankfurt 1924.
- 26 Schiebl (wie Anm. 1), S. 105.
- 27 Zitiert nach: Alfred Schädler, « Zur künstlerischen Arbeitsweise beim Bau und bei der Ausstattung der Wallfahrtskirche Gößweinstein », in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1957, S. 38 ff.
- 28 Zitiert nach: Paul Buberl, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg*, 1. Teil, Wien 1913, S. 81 ff. Die Archivalien betreffen die katholische Pfarrkirche von Köstendorf.
- 29 Taubert (wie Anm. 1), S. 48.
- 30 Schiebl (wie Anm. 1), S. 109.
- 31 Schiebl (wie Anm. 1), S. 110.
- 32 Schiebl (wie Anm. 1), S. 111.
- 33 Anonymus, *Gründliche Anweisung zur Lacquir-Kunst*, Leipzig, bei Johann August Loler 1755², S. 100.
- 34 Zitiert nach Schiebl (wie Anm. 1), Q 12.
- 35 1728 im Akkord mit Joseph Anton Feichtmayer für Arbeiten in St. Peter im Schwarzwald.
- 36 1759 im Akkord mit Joseph Anton Feichtmayer für den Hochaltar der Stiftskirche in Beuron.

- 37 1693 im Akkord mit Andres Solari über den Altar der Wallfahrtskirche Maria Hilf in Vilshofen.
- 38 1734 im Akkord mit Joseph Anton Feichtmayer über die Altäre im Kloster Engelberg.
- 39 1738 über die Altarfiguren der Schloßkapelle Mainau von Joseph Anton Feichtmayer.
- 40 1692 im Akkord mit Georg Heermann über den Hochaltar in der Peterskirche in Görlitz.
- 41 1761 im Akkord mit Joseph Anton Feichtmayer über den Altar in der Schloßkapelle Hegne.
- 42 1772 über die Figuren in der St.-Ursen-Kirche in Solothurn von Johann Baptist Babel.
- 43 Wilhelm Boeck, *Joseph Anton Feichtmayer*, Tübingen 1948, S. 357.
- 44 Wie Anm. 43, S. 362.

Summary

Notes on the White Painted Sculptures

This is a report on the techniques employed in executing the white monochrome statues and the related terminology. White monochrome painting is generally classified as imitation painting used to imitate marble, alabaster, porcelain and majolica, ivory or even plaster and sandstone. The same technique and the same materials were utilized to simulate the aforementioned materials; it is not always easy to identify and interpret the material acutally intended.

There are numerous possible ways and means to vary hues of white, grey tones, cool or warm tones in monochrome white sculptures just by the selection of the white pigment and employing different techniques. Futhermore, the degree of surface glossiness is varied by diverse means: rubbing, buffing, polishing or leaving the paint layer matt also frequently by applying a shiny coat of lacquer. In the the churches of southern Germany, one can encounter both "all white"

sculptures as well as figures with individual gilt attributes or hems or fleshed-coloured areas.

A survey is made of the most common materials imitated, notably, marble, alabaster and ivory and their occurrence in written sources and contracts. Stucco statues, socalled "glossy stucco statues" or "stucco-marble statues" are discussed. The white painted statues in the Wies are all executed with aqueous-bound lead white. The ground is built up of several layers and composed of mixtures of plaster and ground chalk (dolomite chalk), often containing chalk or even clay and kaolin. In the top layers of lead white either smalt, in the case of the Verhelst figures, is added or Prussian blue, in the case of the church fathers. In the Wies Church, the original white monochrome coats are still very well-preserved.