

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

3. Jahrgang

Dezember 1950

Heft 12

ZUR MALTECHNIK DER KAROLINGISCHEN FRESKEN AUS ST. MAXIMIN IN TRIER

(mit 2 Abbildungen)

In den Kapitularien Karls des Großen wird den königlichen Beamten unter anderem auch die Sorge für die Wandgemälde in den Kirchen übertragen (MG.LL. I S. 136). Hieraus ergibt sich, daß Bilder damals zum Inventar der Kirchen gehörten, und daß wir schon für diese Zeit zahlreiche, zum Teil große Wandgemälde annehmen müssen. Durch die schriftlichen Zeugnisse über verschiedene Bilderzyklen wird diese Annahme bestätigt. Von dem originalen Bestand ist jedoch nur wenig auf unsere Zeit gekommen; das meiste ist vernichtet oder durch Übermalung verdeckt worden. Wir haben deshalb nur selten Gelegenheit, Aufschluß über die Arbeitsweise der frühmittelalterlichen Freskomaler zu gewinnen. Mit der Erörterung der Frage nach dem maltechnischen Vorgang werden jedoch manche künstlerischen Eigentümlichkeiten dieser frühen Gemälde erst ganz verständlich. Die Angaben über die Maltechnik der Wandmalerei, wie sie sich in der *schedula* des Theophilus, im Malerbuch vom Berge Athos oder im Traktat des Cennini finden, gestatten nur *ex post* Rückschlüsse auf das Verfahren in früheren Jahrhunderten. Eindeutig sind diese Hinweise nicht.

Die von 1936—1939 vom Landesmuseum in St. Maximin in Trier freigelegten und geborgenen Wandgemälde des 9. Jahrhunderts gewähren nun einen willkommenen Einblick in die Werkstatt eines Künstlers des frühen Mittelalters. Die folgenden Beobachtungen dürften daher allgemeinem Interesse begegnen, zumal ein Teilstück der Originale durch die Münchner Ausstellung *ARS SACRA*, auf der es als einziges Beispiel die frühmittelalterliche Wandmalerei vertrat, einem größeren Kreis von Fachgenossen bekannt wurde. (Zur Ergänzung des Folgenden vgl. *Kunstchronik* August 1950, Abb. 3; Bericht über den 1. Deutschen Kunsthistorikertag in Schloß Brühl

[Berlin 1950] Tf. XX; Kunstdenkmäler der Rheinlande XIII, 3, Abb. 221; ferner Paul Clemens und Robert Oertels Beobachtungen zur Freskotechnik des Mittelalters: „Romanische Monumentalmalerei der Rheinlande“ S. 645 ff. bzw. „Wandmalerei und Zeichnung in Italien“, Mitt. Inst. Florenz V, 1940, S. 217 ff.).

Bei den Wandgemälden aus St. Maximin handelt es sich um reines Fresko. Die Mauerfläche ist zunächst mit einem Unterputz versehen worden, für den man den Kernmörtel des Mauerwerks benutzt hat. Mit dieser hellgrauen Masse, die im wesentlichen aus Kalk und von Kiessteinchen durchsetztem Sand besteht, ist die Fläche deckend, vereinzelte Steinköpfe ausgenommen, verputzt. Die Stärke des Putzes schwankt zwischen 0,5 und 1,5 cm. Darüber wurde ein kalkreicher, sehr fetter Feinputz von gelblich-grauer Farbe und fast stuckartigem Charakter in zwei Schichten ungleicher Stärke aufgetragen, die insgesamt bis zu 2 cm dick sind. Die Putzfläche ist mit der Kelle unregelmäßig verstrichen und uneben geglättet. Sie macht daher einen buckeligen Eindruck. Außer Kellenstrichen erkennt man zahlreiche Trockenrisse.

Nachdem der Feinputz aufgetragen war, hat der Maler in der noch weichen Ober-schicht eine Einteilung der Bildfläche vorgenommen und damit das Gerüst der Komposition und die Größenmaßstäbe festgelegt. Er hat nämlich mit einer Schnur, deren Torsion noch deutlich zu erkennen ist, im nassen Verputz Linien eingedrückt, indem er mit dem Finger über die Schnur hinwegfuhr. Infolge der Unebenheit der Fläche wurde der Abdruck verschieden stark. Bei den Bildflächen mit den Märtyrergestalten (Abb. 2) sind durch solche Linien die Achsen der Säulen, ihr Umriß, die Höhe der Kapitelle, der den Schaft abschließenden Wulste und der Kapitellplatten angegeben. Ferner wurden die Trennungslinien der Farbbänder des Architravs sowie die Mittellinien der Flächen zwischen je einem Säulenpaar markiert, und anscheinend waren auch Höhe und Gliederung der Basen festgelegt. Die Linien sind nicht überall nach Waage und Lot und in genau gleichen Abständen geführt. Zufällige Ungenauigkeiten sind häufig und lassen darauf schließen, daß die ganze Disposition auf der Fläche selbst erfolgt ist. Bei diesem Verfahren konnten bereits ästhetische Gesichtspunkte berücksichtigt werden; so sind beispielsweise die halben Randsäulen 1 cm breiter als die halbe Mittelsäule, die letztere wird auf den beiden Bildflächen neben dem Altar um ein Geringes nach außen geneigt. Die Anordnung bezieht also die perspektivische Wirkung des 75 cm weit zwischen den Bildern vorspringenden Altarblocks mit ein.

Für die Märtyrerdarstellung ist die rechteckige Fläche durch die Senkrechten in 8 ungefähr gleiche Teile aufgeteilt worden. Dagegen wird die Komposition des Kreuzigungsbildes hinter dem Altar durch ein Dreieckschema bestimmt (Abb. 3). Hier sind die Lage der Lanze des Longinus und der Stange des Stephaton, aber auch die schräg vorgesetzten Beine der beiden Gestalten durch eingedrückte Linien festgelegt. Die Spitze des Dreiecks nahm der jetzt verlorene Kopf des Gekreuzigten ein. Auch der gesamte Umriß des Kreuzes einschließlich der Randleiste der Kreuzbalken wird durch solche Linien angezeigt, ebenso der Platz für die Inschriften. Senkrechte Linien bestimmen wie bei den Märtyrern die Körperachsen von Maria und Johannes. Auch diese beiden Figuren sind in Dreiviertelansicht gegeben, und hier wie dort fallen Nasenlinie und

Kontur des Halses mit den vorher eingedrückten Senkrechten zusammen. Es erweist sich, daß diese Linien nicht nur das Gerüst der Komposition festlegen, es wird ihnen bis zu einem gewissen Grade auch eine formbegrenzende Funktion zugemessen. Hier wird deutlich, daß wir uns im Bereich einer monumentalen Gestaltung befinden, die ihr Gesetz ganz von der Fläche her empfängt. So muß dieses Linienschema als monumentaler Kompositionsriß gewertet werden, der ohne Zwischenglied auf der vorbereiteten Wand entstanden ist.

Für die Ausführung des Bildes war die Zeit nur sehr kurz bemessen: Sollte das Wandbild in echtem Fresko ausgeführt werden, dann war das Malen nur solange möglich, als der Freskomörtel noch nicht abgebunden hatte. Das ganze Bild einer jeden Fläche muß daher in *einem* Arbeitsgang gemalt worden sein. Auf die im allgemeinen durch die Linien gekennzeichnete Disposition folgte sofort der eigentliche Malvorgang. Mithin wurde nicht in bestimmten Abschnitten, sogenannten Tagewerken, gearbeitet. Damit ist auch die Benutzung einer auf dem Unterputz angebrachten Vorzeichnung auszuschließen. Daß nach der hier beschriebenen Art verfahren wurde, bestätigt eine Beobachtung des Restaurators Klein: Im unteren Teil der Bildfläche ist an der dritten Figur von rechts ein Sohlenabdruck zu bemerken, und bei der folgenden vierten Figur ist ein Farbstück abgerissen, bevor der Freskomörtel abgebunden hatte. Der Maler muß das Kreuzigungsbild unmittelbar nach Vollendung der Märtyrerfiguren gemalt haben, wie sich aus Kleins Wahrnehmung ergibt, denn er hat beim Herunterklettern von der 84 cm hohen Brüstung die bereits bemalte untere Fläche beschädigt.

Die Umrißlinien und die Hauptlinien zur Kennzeichnung der Formen werden durch lang durchlaufende rote Pinselzüge bezeichnet. Innerhalb dieser Begrenzung sind dann die Flächen in den vorgesehenen Grundfarben angelegt und hierauf die weiteren Detailformen hineingemalt worden. So bemerkt man als Binnenzeichnung zahlreiche neben- und übereinanderliegende flott aufgetragene Pinselzüge in den Farben gelb, rot und schwarz. Auch die Konturen sind teilweise noch einmal überdeckt worden. Das Ganze läßt erkennen, daß die Ausführung schnell und zügig vor sich gegangen ist. Aus allem spricht die Frische des ersten Entwurfs, nicht aber bedächtige und genaue Nachbildung einer Vorlage. Nur für das Ikonographische muß eine Miniatur oder Erinnerungsskizze als Vorbild angenommen werden. Das verraten auch *Pentimenti*: die sich öffnende Hand der ersten Märtyrerin auf dem linken Bildfeld (Abb. Tagungsbericht Brühl Taf. XX, 1) war zunächst in anderer Haltung gemalt, sie setzte etwas tiefer an und war flach ausgestreckt. Der Umriß ist dann mit Kalkmilch „ausradiert“ und geändert worden. Vorzeichnungen nach Art eines Kartons können hier nicht zugrunde gelegen haben.

Die gekennzeichnete Arbeitsweise setzt eine große Beherrschung des Typenschatzes und ein sicheres Formgedächtnis voraus. Beides darf man dem mittelalterlichen Künstler in besonders hohem Maße zubilligen. Die Zuordnung der Einzelelemente in formelhafter Parallelität zeigt eine Abwandlung der Formenschemata nicht nur bei der Darstellung der gegenständlichen Motive, sondern gerade hinsichtlich der menschlichen Gestalt. Die künstlerische Eigenart spricht sich in der Variation desselben Motivs aus,

sie läßt aber die nach Gesetzen der elementaren Geometrie aufgebaute Komposition dennoch nicht zu einem Schema erstarren. Wesentlich für die Bildrelationen ist auch die Zuordnung der größeren Farbflächen nach einem bestimmten symmetrischen Rhythmus. Hierüber soll jedoch an anderer Stelle eingehender gehandelt werden.

Die karolingischen Wandgemälde aus St. Maximin geben also einen ungewöhnlich genauen Einblick in die handwerklichen Gewohnheiten eines frühmittelalterlichen Freskomalers; es erweist sich, daß sich monumentaler Stil und handwerkliche Arbeitsweise wechselseitig bedingen. Weitere Beobachtungen, für die jedes Bruchstück wichtig ist, werden die Frage zu klären haben, ob sich unsere Feststellungen verallgemeinern lassen.

Selbstverständlich wurden die größte Mühe und alle technischen Mittel aufgewandt, um dieses auf deutschem Boden einzigartige Beispiel früher Wandmalerei zu erhalten. Es sei hier noch auf das besondere Konservierungsverfahren eingegangen. Die Erhaltung der Fresken in situ hätte einen nicht zu vertretenden Aufwand erfordert. Deshalb entschloß sich der Träger der Ausgrabung, das Trierer Landesmuseum, zur Ablösung der Malereien von der Wand. Hierbei durfte der Originalzustand mit allen Eigentümlichkeiten der Oberfläche keine Einbuße erleiden; auch die vorzügliche Farbigkeit mußte bewahrt werden. Mit der schwierigen Aufgabe wurde der Restaurator Otto Klein (Köln) betraut. Zur Sicherung der Farbschicht und zum Zusammenhalt des infolge der Bodenfeuchtigkeit sehr schütterten Mörtels — das Fresko lag 4,50 m tief in der Erde — wurde die Bildfläche mit einem (später nach besonderem Verfahren wieder abgelösten) Film überzogen und dann erst mit einer dicken Gipsschicht verkleidet. Mit Vertikalsägen wurde sodann ein etwa 4 cm starkes Stück der Wand mitsamt dem anhaftenden Fresko abgetrennt. Nach der Bergung wurden die überflüssigen Mauer- und Mörtelreste der Rückseite bis auf etwa 1 cm Stärke abgefräst, das Fresko gehärtet und mit Schächterleinen und darüber mit besonders starkem Rips überzogen. Die Bildseite wurde nach Abnahme der Sicherung mit mechanischen Mitteln von Verunreinigungen befreit und das Ganze zunächst auf einen Holzrahmen montiert. Diese Art der Konservierung erlaubt es, die einzelnen Teile einer Rekonstruktion der Krypta wieder einzufügen. Die Restaurierung aller Bildteile ist infolge der Unterbrechung durch den Krieg und die später fehlenden Mittel bedauerlicherweise noch nicht abgeschlossen.

Hans Eichler

DIE BEI MARBURG GEFUNDENEN „GRÜNEWALDZEICHNUNGEN“

Am 16. 12. 49 berichtete die Marburger Presse zum ersten Mal (s. I. und II.) von den sechs Handzeichnungen, deren erste ikonographische Deutung durch Albrecht Kippenberger, den Kustos des Marburger Universitätsmuseums, einstimmig anerkannt wird, deren stilistische und damit formale Wertung jedoch trotz Jahresablaufes noch immer umstritten ist. Nur insofern stimmen alle Betrachter der Zeichnungen überein, als sie