

immerhin das Referat von C. Berger-Dittscheid (Hertziana), die an einer vielversprechenden Baumonographie der Kirche in Fossanova arbeitet. Sie zeigte eine typische, schöne Zisterzienserdekoration, die bisher selbst Spezialisten nur teilweise bekannt war (Fugenmalerei und geometrische Ornamente. Die uns geläufige mittelalterliche Fugenmalerei ist in Italien generell sehr selten und wie im Falle Fossanova erkennbar aus dem Norden importiert).

Mit einem prägnanten Grundsatzreferat beendete W. Wolters die Sitzung. Zu Recht beklagte er die Diskrepanz zwischen schöner Theorie und enttäuschender Realität in der Denkmalpflege, besonders mangelnde oder unzureichende Dokumentation und die zu wenig auf Befunde gestützten Restaurierungen. Auch die Kunstgeschichte kam nicht ungeschoren davon, ihr wurde geringes Interesse am Farbenproblem vorgehalten, ja es gelte vielfach, die Architekturgeschichte umzuschreiben. Wirklich? Daß die Architektur des Mittelalters farbig war, wird seit 150 Jahren geschrieben, ja gepredigt, es gibt darüber wichtige Spezialliteratur, und in einer guten Architekturgeschichte erhält die Farbe heute ihren selbstverständlichen, angemessenen Platz (H. E. Kubach, *Architektur der Romanik*, Stuttgart 1974, noch mehr bei D. Kimpel u. R. Suckale, *Die got. Architektur in Frankreich 1130—1270*. München 1985). Was neuzeitliche Architektur angeht, so wird gewiß bei manchen Autoren die Frage nach Putz, Anstrich und ästhetischer Farbwirkung zu wenig gestellt (so in C. L. Frommels Standardwerk *römischer Palazzi*), andererseits fehlte es nie an Interpreten, die sehr auf die Farbwirkung achteten, wenngleich ohne restauratorische Befunde zu erheben (Schülerkreis Sedlmayrs: Hubala, Bauer, Rupprecht und manche Enkel; P. Portoghesi). Die Reste am Außenbau von S. Andrea in Mantua — von Wolters angeführtes Beispiel — wurden jedenfalls von der Albertiforschung nicht übersehen, sondern durchaus gewürdigt (E. J. Johnson 1975). Es geht bei „Architektur und Farbe“ längst nicht mehr um etwas sensationell Neues, nicht um eine Umwertung, sondern darum, dem Gesichtspunkt da und dort mehr Geltung zu verschaffen und schrittweise die Sachforschung voranzubringen. Kunstgeschichte und Denkmalpflege sollten dabei besser zusammenarbeiten, und dazu hat dieses Kolloquium gewiß beigetragen.

Hans Peter Autenrieth

Rezensionen

ULRICH SCHIESSL, *Techniken der Faßmalerei in Barock und Rokoko*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft 1983. 272 Seiten, 85 SW-Tafeln, 29 farbige Farbschliffe. DM 174,—.

(mit zwei Abbildungen)

Es ist immer wieder erstaunlich, wie viele materielle und technische Aspekte des zentralen Gegenstandes der Kunstgeschichte, der historischen Kunstwerke, forschungsmäßig noch brachliegen. Eines der faszinierendsten und vielschichtigsten Themenfelder, die illusionistische Faßmalerei des 18. Jahrhunderts vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Materialwissens, hat der Autor, als Kunsthistoriker, Technologie und Restaura-

tor interdisziplinär geschult, seit seiner Münchner Dissertation von 1977 (erschieden als: *Rokokofassung und Materialillusion*, Mittenwald 1979) mehrfach beackert. Aufgrund eines intensiven Studiums des zeitgenössischen kunsttechnischen Schrifttums deutscher Sprache bis 1800 und der vergleichenden Betrachtung von Entstehungsweisen und Kompositionsprinzipien sowie der einzelnen Materialimitationen bayrischer Innenräume und ihrer Ausstattung hat er die ursprünglichen Absichten und ihre theoretische Begründung im Spannungsfeld von Naturstoffen und ihrer Steigerung und Variation zur vielartigen Künstlichkeit dargelegt. Darunter gehören Fassungen auf „Silber-Arth“, auf „Goldschmidt-Arth“ oder mit „Metall“ (so der wichtigste zeitgenössische Sammelbegriff für Messing und andere Kupferlegierungen) und unedlen Metallpulvern, denen einerseits häufig Imitationscharakter aus Billigkeitsgründen, zum anderen aber oft auch das Bedürfnis nach zusätzlichen Materialeffekten und Gestaltungsmöglichkeiten zugrundeliegt. Der handwerklich-empirische, oft auch spielerische Charakter dieser Raum-, Altar- und Skulpturfassungen entspringt dem bis zur Begründung der Technologie als Wissenschaft (Johannes Beckmann in Göttingen 1777) aus der jeweils zugänglichen künstlerischen Tradition geschöpften Materialwissen.

Die 1982 abgeschlossene, von der Stiftung Volkswagenwerk geförderte und vom Verlag in vorbildlich übersichtlicher Aufmachung edierte Studie Schießls schränkt — entgegen dem Haupttitel — die Problemstellung auf das Gebiet der Metallaufgaben ein. Doch wird der Leser dafür mit einer gründlich aus Quellen, Rechnungen, Literatur, Denkmalen und am eigenen Experiment recherchierten Monographie zu historischer Kunde, Gewinnung und Aufbereitung, Handel und Terminologie ihrer technischen Anwendung und ihrer künstlerischen Erscheinungsweisen entschädigt. Zur Bedeutung dieser Leistung sei nur daran erinnert, daß die derzeit in 10. Auflage bei Callwey erschienene Vergoldungsanleitung von C. Hebing nur einen Bruchteil der hier beschriebenen Techniken ohne jede historische Zuordnung erwähnt. Dabei gefährdet die bis heute vom Vergolderhandwerk bis hin zu Denkmalpflege und Restaurierwesen verbreitete Unkenntnis von Vielfalt und Umfang unedler Metallfassungen bei allen Erhaltungsmaßnahmen den unmittelbaren Nachweis und damit den Originalbestand selbst. Denn infolge der meist vorliegenden dunklen Oxydationsformen ist das ursprüngliche Erscheinungsbild nur selten unverändert erkennbar und läßt sich oft nur mehr über mikroskopische und analytische Materialbestimmungen erschließen. Die eminente praktische Bedeutung derartiger Nachweise für die authentische Beurteilung und für sachgerechte Erhaltungswege in allen Bereichen der anwendungsorientierten Kunstgeschichte liegt auf der Hand.

Der einleitend referierte historische Wissensstand vor 1800 über die Buntmetalle Kupfer, Zink, Zinn und deren oft als „Metall“ bezeichnete Legierungen Bronze oder Messing ist erstaunlich bescheiden. Typisch ist, daß als Kupfer-Zinnlegierungen zahlreiche verschiedenfarbige Messingvarianten gehandelt wurden (Tombak, Prinzmetall, Mannheimer oder Lyoner Gold, Similor, Pinchbeck), ohne daß ihre jeweilige Zusammensetzung sich verbindlich definieren ließe. Wesentlich materialreicher erweisen sich die Abschnitte über die Herstellung von Feinblechen, Folien und geschlagenen Blättern (neben den Edelmetallen nur bei Kupfer, Messing und Zinn möglich) sowie von Metallpulvern. Die Erzeugung und Wirtschaftsgeschichte der Bleche ist auch für die im 18.

Jahrhundert verbreitete Malerei auf auch zu Großformaten vernieteten Kupferplatten von Bedeutung (vgl. *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 343 f.). Ergänzungen zur Produktionsgeschichte in Österreich und zum Technologietransfer aus England sowie zur vorindustriellen Fachsprache liefern die Referate von Otruba, Freudenberger und Spiegel des Wolfenbütteler Symposions 1978 (U. Troitzsch, Hrsg., *Technologischer Wandel im 18. Jahrhundert*, Wolfenbütteler Forschungen Bd. 14, 1981 — z. B. erzeugt seit 1755 die k. k. „Nadelburg“ bei Wiener Neustadt auch Tombak und Messingbleche oder wurde 1704 in Oberösterreich ein Privileg für geschlagenes Metall erteilt — ebd. S. 84 und 90). Im folgenden können in zeitlicher Reihenfolge ergänzende Material- oder Quellennachweise aus Österreich angeführt werden, die z. T. auf jüngsten Befunden und Restaurierungen von Amtswerkstätten und Labor des Bundesdenkmalamtes (Wien — Arsenal) zurückgehen.

Über die Verwendung unechter Blattmetallaufgaben (vor allem Messing) in der gotischen Wandmalerei (bes. Nibben) finden sich Belege im Band 2 von Reclams oben zitiertem Handbuch (in Vorbereitung). Zum Naturalismus der Spätgotik gehören im Fassungsgebiet Materialapplikationen wie Glimmerpulver (S. 110 ff.) und Wergbüschel (Innsbruck, Schloß Ambras, Georgsaltar um 1515 — E. Scheicher, *Spätmittelalterliche Bildwerke*, Kunsthistor. Museum, Sammlungen Schloß Ambras, Innsbruck 1985, S. 27 ff.); der Flügelaltar um 1490 in der Magdalenenkapelle von Hall in Tirol trägt unter dem Schleierbrett Messingspäne („Metallfeilicht“, vgl. S. 71 ff.) in Zweitlage über Flußspatrosa (ev. 17. Jhd. ?); Steinhausers Beschreibung von 1619 der Ölmalereien Mascagnis im Schloß Hellbrunn bei Salzburg erwähnt über den „12 Kaiser von Golt gemalen“ weitere Bilder „von Kupfer gemalen“ (*Österr. Kunsttopographie* Bd. XI, 1916, S. 169) — eine zeitnahe Realisierung auch im Norden mit Goldfolien auf brauner und Kupferfolie über rosa Untermalung zeigen die jüngsten Befunde im Güstrower Schloß (G. Voss in: *Neue Museumskunde* 27/1, 1984, S. 64 ff.). Die Problematik der Rekonstruktion von plastischem Dekor und Wandmalerei Mathias Kagers im Augsburger Rathaussaal wird sich auch mit der Möglichkeit derartiger Metallkombinationen auseinandersetzen müssen (vgl. *Augsburg und sein Rathaus* 1985. Eine Dokumentation, hrsg. vom Hochbauamt Stadt Augsburg 1985, Farbabb. S. 245). Für stukkierte Raumfassungen des späten 17. Jahrhunderts wird häufig mit vielfältigen Blattmetallfarben komponiert, die zumeist später übertüncht und daher bis auf unsere Zeit unbekannt geblieben oder mißverstanden worden sind. An wichtigen neuen Belegen sind zu nennen: Wien 14, Pfarrkirche Mariabrunn, E. 17. Jhd. (Blattmessingauflagen mit Malachitgrünfassung von Weißstuck); Schlierbach, OÖ., Bernhardisaaal im Zisterzienserstift, um 1700 (Weißstuck des Carlonekreises mit vollständiger Blattmetallfassung in Messing für allen Dekor, Glanzsilber für alle Puttenkörper und Zwischgold für Flügel und Haare); Stift Melk, NÖ., Sommersakristei 1701/03 und Stiftskirche 1715 ff. (Blattgold und Blattkupfer kombiniert — vgl. M. Koller in: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 1980, S. 99 f., bzw. in: *Stift Melk, Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Melk 1983, S. 226 ff.), ferner Blattkupfer für Atlantenkörper um 1730 in Marmorsaal und Bibliothek (überall seit 1978 restauriert); Stift Lambach OÖ., Ambulatorium, Deckenstückreliefs von D. F. Carlone 1709 mit Tombakaufgaben auf Braununtermalung (1984 mit Schlagmetall erneuert) zu Teilvergoldung der Stuckfiguren in den Wand-

nischen; die Stuckverkupferungen um 1700 in Graz, eh. Palais Attems, und Stift Lilienfeld, Bibliothek 1704, sind bei Schießl schon erwähnt. Diese Fassungsbefunde entsprechen voll den mehrfachen Hinweisen auf die Messing- und Kupferfarbensymbolik für standesgemäße Prachtentfaltung und den Ausdruck heroischer Kraft in den zeitgleichen Architekturtraktaten von Goldmann-Sturm und Paulus Decker. Es verwundert, daß die bewußte Kombination messing-, kupfer- und echtgoldtoniger Farben in der Quadraturalmalerei dieser Zeit nicht schon früher in diesem Zusammenhang beachtet worden ist (z. B. Stiftskirche Melk, Stiftskirchen von Vorau und Pöllau, Steiermark, u. a.). Die umfangreichen Kupferauflagen in der Stiftskirche Herzogenburg, NÖ., harren noch näherer Untersuchungen zu ihrer zeitlichen Festlegung.

An Altar- und Schnitzwerkfassungen des 18. Jahrhunderts sind zu nennen: Rosenkranzaltar in St. Wolfgang, OÖ., 1709 von Meinrad Guggenbichler (Stifterwappen mit Bleiglassplitter-Besatz des Rahmens und Kupferplättchen in den Zwickeln — vgl. „Streuglanz“, S. 74 ff.). Im Kreuzgang von Stift Dürnstein findet sich Verkupferung des Altaraufbaues zu glanzversilbertem Akanthusrahmen auf dem um 1725 entstandenen Dorotheaaltar. Geknitterte Kupferfolie als „Rauschgold“ (S. 25 ff.) unter Glas bildet den Mittelteil des Profilblattes eines Prunk-Spiegelrahmens des Bildhauers Johann Schmidt, des Vaters des Malers Kremser Schmidt, um 1720 im sogen. Napoleonzimmer von Stift Göttweig (*Abb. 7*); die Rokokobespannungen der Hauptgeschoßsäle von Schloß Eggenberg bei Graz werden von geschnitzten Holzrahmenleisten gerahmt, bei deren Motiv Glanzgold- mit Schlagmetallbelag (Kupfer + 10 % Zink) abwechselt (vgl. T. Aldrian, *Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts*, Graz 1952, *Abb. 18, 22—29*). Eine Michaelsfigur um 1760 aus der Pfarrkirche von Kalksburg bei Wien trägt zu polierweißgefaßtem Inkarnat mit Blattkupfer in Öltechnik belegten Brustpanzer und Helm (M. Koller, in: *Restauratorenblätter* Bd. 2, Wien 1974, S. 122 — *Abb. 8*); die oft erwähnte bronzefarbene Metallpulverfassung der Schnitzskulpturen von Johann Stammel in der Stiftsbibliothek von Admont, Stmk., ebenso wie die seiner Reliefserie in Stift Seitenstetten, NÖ., wird demnächst restauratorisch und analytisch untersucht.

Zur methodischen Wechselbeziehung von Schriftquellen und Befund hat Schießl gesondert Stellung genommen (Die Bestätigung kunsttechnischer Quellen durch technologische Untersuchungsbefunde, in: *Maltechnik restauro* 86, 1980, S. 12 f.). Zu selteneren Metallpulvern wie Wismut, Antimon, Musivgold oder Aventurin sind (S. 80 ff.) eine Fülle von Hinweisen, Rezepten und Synonyma aus den Quellen zusammengetragen (zur Wismutmalerei vgl. ergänzend: K. Mayr, Wismutmalerei, in: *Restauratorenblätter* Bd. 8, 1984, S. 153—172). Nichtmetallische Bronziermittel wie Graphit, Glimmer oder Marienglas (S. 106 ff.) harren noch vielfach des Objektnachweises bei Kunstgewerbe, Waffen oder Skulpturen. Die mittelalterliche Verwendungsgeschichte des Musivgoldes, auch Mosaikgold genannt (Zinndisulfidpulver), und seine Bedeutung für die Buch-, Brief- und Wappenmalerei wurde zuletzt von R. E. Straub dargestellt (*Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Stuttgart 1984, Bd. 1, S. 241 f.).

Auch der dritte Abschnitt über die historischen Anlegetechniken bietet die derzeit ausführlichste Übersicht des Themas. Ergänzungen seien zur Leinöltränkung (S. 120) bei Stein (M. Koller, Zur historischen Steinpolychromie, in: *Restauratorenblätter* Bd. 3, 1976, S. 120 ff.) und Spanisch-Weiß (S. 122) bei Grundierungen (=Bleiweiß-

Kreideverschnitt, vgl. *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. I, 1984, S. 365) angefügt. Die S. 147 erwähnten Aufstreutechniken besonders von Blaupigmenten sind in mehreren Maltechnik-Schriften des 17. Jhdts. erwähnt, befundmäßig jedoch erst für Rembrandt beschrieben (Reclam *Handbuch* Bd. I, S. 367). Vorbarocke Goldlackrezepte (S. 154 ff.) finden sich auch in Benvenuto Cellinis' Goldschmiedetraktat (Kap. XXVII ff., Florenz 1568).

Im vierten Kapitel über die künstlerischen Gestaltungsprinzipien als Werkstoffersatz und Materialillusion geben die zitierten Quellen Hinweise auf die historischen Interpretationsfragen metallischer Barockfassungen. Die Genese dieser Gestaltungsweisen seit der Renaissance und ihre Trivialisierungen bis in den Historismus der Ringstraßenzeit (z. B. „Goldener Saal“ des Wiener Musikvereins von Theophil Hansen: Schlagmetall auf Decke, Wandstuck, Zinkhermenatlanten) wären Erweiterungen der Thematik wert, für welche Schießls Monographie als Maßstab zu gelten hätte. Nicht zuletzt besitzt die praktische Denkmalpflege jetzt ein Nachschlagewerk für alle einschlägigen schwierigen Erhaltungsfragen, bei deren Diskussion und Umsetzung zu Entscheidungen über Maßnahmen der Erhaltung (oxydierter Originalmetallisierung) oder Erneuerung (in „angepaßtem“ Neuwert) sie von der primär vom Schreibtisch aus betriebenen Kunstgeschichte nicht allein gelassen werden sollte.

Manfred Koller

Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, hrsg. von EDUARD HÜTTINGER und dem Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich. Zürich, Waser-Verlag und München, Prestel-Verlag. 280 S. mit zahlreichen Abb. DM 95,—. — CHRISTINE HOH-SLODCZYK, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert* (Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Band 33, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte). München, Prestel-Verlag 1985, 198 S. mit 128 Abb. u. 1 Farbtafel. DM 120,—. — INGE EICHLER, *Künstlervereinhäuser. Soziale Voraussetzungen, Baugeschichte und Architektur*. Frankfurt/Main, Gesellschaft zur Förderung arbeitsorientierter Forschung und Bildung 1986, 86 S., 73 Abb.

Die drei Bücher, die sich auf den ersten Blick mit der gleichen Thematik zu befassen scheinen, nämlich mit Künstlerhäusern, erweisen sich bei näherer Betrachtung als thematisch grundverschieden ausgerichtet. Die Titel bringen die Unterschiede nur teilweise zum Ausdruck, vielleicht auch deswegen, weil hier mit Begriffen gearbeitet wird, die nicht immer allgemeinverbindlich definiert sind.

Das Buch Eduard Hüttingers verwendet einen sehr weiten Begriff des „Künstlerhauses“, Christine Hoh-Slodczyk spricht vom „Haus des Künstlers“, Inge Eichler will sich schon im Titel auf Künstlervereinhäuser und damit auf eine Sonderform des Künstlerhauses einschränken. Man stellt sich also erst einmal die Frage: Was ist ein Künstlerhaus? Ist es ein Haus mit bestimmter Funktion, ein bestimmter Bautypus oder eine besondere Bauaufgabe, ist es eine Stätte künstlerischer Verehrung oder der Rahmen für eine spezifisch künstlerische Wohnkultur von biographischem Wert?