

Planung und Ausführung barocker Deckenbilder

Von Adolf Rieth, Tübingen

Wenn wir in einer unserer Barockkirchen stehen und unsere Augen aus dem Bereich der Wandarchitektur hinaufwandern lassen zu den Gewölben und Kuppeln mit ihren großen Deckenfresken, so fragen wir uns nicht nur, was diese Bilder in ihrer Figurenfülle bedeuten, sondern auch wie sie entstanden sind¹. Auf diese letztere Frage soll im Folgenden eine Antwort gesucht werden, wobei zunächst gezeigt wird, welche Bedeutung damals dem Gespräch zwischen Auftraggeber und Künstler zukam. Programm, Kontrakt und Ausführung, so lauten die drei wesentlichen Etappen, die jedes Deckenbild durchlaufen hat.

Das Programm

Am Beginn jedes Deckenbildes steht die Diskussion über das Bildthema, die zwischen Auftraggeber und Künstler geführt wird. Fälle, wie die Decke der Sixtina, deren Bilder ohne theologische Beratung entstanden sind¹ — Julius II. sagte zu Michelangelo: „Mache, was du willst“ —, bilden die Ausnahme². Das Normale war, daß dann über Format und Komposition der Bilder intensive Gespräche geführt wurden. Daß dies meist auch unter Beteiligung des Architekten geschah, der nicht selten den Maler in Vorschlag gebracht hatte, ist selbstverständlich. Dabei konnte es auch zu Differenzen zwischen dem Architekten und dem Maler kommen wie in Weingarten,

wo Frisoni, kurz nachdem Asam mit seiner Arbeit im Münster begonnen hatte, an den Prior des Klosters schrieb³: „Künftige Wochen werde er Herrn Asam ein wenig auf den point d'honneur bringen“, vermutlich weil ihm dessen Arbeit zu langsam voranging.

Kehren wir aber zur Festlegung des Bildthemas zurück, so konnte sich außer dem Auftraggeber und dem Maler auch hier noch ein Dritter einschalten: der Programmist, der damals eine eigene Spezialistengattung darstellte. Programmisten oder wie man sie im 18. Jahrhundert auch nannte „donneurs d'idées“, wie etwa Karl Gustav Heräus, gaben ihre literarischen Entwürfe sogar in Buchform heraus⁴. In Wien war es besonders Graf Johann Baptist Commazzo⁵, der 1709 den genauen literarischen Entwurf für Beduzzis Fresken im niederösterreichischen Landeshaus in Wien festlegte, und der kaiserliche Hofdichter Pietro Metastasio⁶, der 1755 das Programm für das Deckenfresko im großen Saal des Wiener Universitätsgebäudes ausgearbeitet hat. — Aber nicht nur Literaten, auch bekannte Maler formulierten solche Programme wie im Falle der Deckenfresken der Klosterbibliothek von St. Florian 1747 (Abb.). Hier entwickelte der bekannte Maler Daniel Gran aus der geistigen Ideenskizze des Propstes heraus ein detailliertes literarisches Programm, in dem er erstaunlich genaue Be-



links
Temperantia



rechts oben
Medica



rechts unten
Haeresis

St. Florian/Oberösterreich
Augustiner-Chorherrenstift
Bibliothek

Bartolomeo Altomonte,
Deckengemälde (Ausschnitte)

1747 gefertigt nach einer Ideenskizze des Propstes
und dem literarischen Programm Daniel Grans
vgl. Gesamtwiedergabe auf Seite 7

Aufnahmen: Bildarchiv
der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien



Aufn. Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien

St. Florian/Oberösterreich. Augustiner-Chorherrenstift. Bibliothek
Bartolomeo Altomonte, Deckengemälde

1747 gefertigt nach einer Ideenskizze des Propstes und dem literarischen Programm Daniel Grans
vgl. Ausschnitte auf Seite 6

schreibungen der einzelnen Figuren mit ihren Attributen und Emblemen gibt⁷. Er legt z. B. die Figuren der Temperantia (Mäßigkeit), der Haeresis (Ketzerie) und der Medica (Heilkunst) mit folgenden Worten fest:

TEMPERANTIA. Temperantia ist ein Weibsbild von gravitäischem Aussehen, hält in der Hand einen Zaum, ihre unordentlichen Begierden zu meistern, in der anderen einen Hochzeitsstrauß, neben ihr ein Schild, worauf ein Elefant gemalt ist als das alt-hieroglyphische Symbolum der Mäßigkeit (Abb.).

HAERESIS. Haeresis, ein garstiges altes Weib, aus dem Munde Feuer speiend, ihre Haare sind schwarz und ganz verwirrt, hält ein Buch, worin eine Schlange ist, aus welcher alles abzunehmen, daß ihre Lehren verdammt, verwirrt und ein schädlich Seelengift sei (Abb.).

MEDICA. Medica, eine bedachte Matrone, grün gekleidet, denn ein Medicus sollte den Patienten Hoffnung auf Genesung bringen, sie hält in einer Hand den knopfigen Stab des Aeskulap, mit einer Schlange umwunden, und neben ihr steht ein Hahn, denn gleich wie die Schlange und der Hahn die wachsamsten Tiere sind, also solle auch ein Medicus bei seinen Kranken vigilant sein, der knotige Stab aber bedeutet die große Diffikultät in der Medizin, in der anderen Hand hält sie einen Hochzeitsstrauß vom Lorbeerbaum, da der Lorbeer in vielen Krankheiten dienlich ist“ (Abb.).

Zur Verdeutlichung seiner Ideen fügt Gran seiner Beschreibung noch einen „Riß“ bei, der leider nicht mehr vorhanden ist. Unwillkürlich fragt man sich, warum das Kloster Gran nicht selbst aufforderte, das von ihm entworfene Bild auch zu malen. Wahrscheinlich aber fehlte dem vielbeschäftigten Künstler die Zeit, und so wurde die Ausführung an Bartolo-

meo Altomonte übertragen. Ihm wurde Gran's Programm übergeben und Gran setzt hinzu, „daß Herr Altomonte ganz leicht seine Gedanken verstehen werde und als ein virtuoser Maler auch auszuführen wissen dürfte⁸.“ Wir bewundern Altomontes Selbstdisziplin, der selbst, ein bekannter Künstler seiner Zeit, sich diesem Diktat unterwarf und eine zweite genaue Farbskizze ausarbeitete, die erhalten ist und mit dem Fresko völlig übereinstimmt. Auf der Grundlage dieser Farbskizze erst wurde der Kontrakt mit dem Kloster abgeschlossen, eine Abmachung, die großzügig zuläßt, „daß Herrn Altomonte der Entwurf nebensächlichen Beiwerks, wie die Anbringung von Putten, selbst überlassen bleibe“. Später darf dann Altomonte für den Kapitelsaal eigene Entwürfe „nach Erfordernis des Raumes und der eigenen Caprice“ vorlegen⁹.

Sicher sind die Entwurfsarbeiten und Vorbereitungen zu den Deckenbildern nicht immer so kompliziert verlaufen. Wenn die Signatur eines Deckenbildes wie in der Stadtkirche zu Biberach „Joann: Zick Monacensis Inv: et Pinxit 1746“¹⁰ (Abb.) lautet, so darf man wohl daraus schließen, daß der Künstler sein Bild nach einleitenden Gesprächen mit der Geistlichkeit nicht nur selbst gemalt, sondern auch selbst entworfen hat. Das „invenit“ könnte sich aber hier auch nur auf die Komposition beziehen. Vom Münster Weingarten her wissen wir jedenfalls, daß die Themen der Deckenbilder dem Künstler vorgeschrieben wurden.

In den kleineren Barockkirchen, in denen weniger bekannte Maler arbeiteten, mag die Festlegung des Bildprogramms einfacher verlaufen sein. Hier konnte es sogar vorkommen, daß ein Maler, ohne daß es der Auftraggeber merkte, aus anderen Deckenbildern „abgeschrieben“ hat. In dem Kiflegger Decken-



links

Kießlegg (Krs. Wangen). Kirche
Hans Anton Öhrler, Ketzesturz
Deckengemälde 1737 (Ausschnitt)
Aufn. Bildarchiv StAfd Stuttgart

rechts

Das Vorbild für den Engel
des Kießlegger Bildes
Neapel. San Domenico
Francesco Solimena, Deckenbild 1709
(Ausschnitt)

fresko, dessen Meister Hans Anton Öhrler aus Memmingen kaum bekannt ist, erscheint ein Blitze schleudernder Engel, der die Vertreter von Unglauben und Ketzerei in den Abgrund stürzt. Dieser Engel hat seine getreue Entsprechung auf Francesco Solimenas Deckenbild in San Domenico zu Neapel 1709¹¹ (Abb.). Ein Zufall ist dies gewiß nicht, und da das Kießlegger Bild 1737, also 30 Jahre nach dem Fresko in Neapel entstand, hat der oberschwäbische Maler wohl seinen bekannten italienischen Kollegen nachgeahmt.

Weiter auf die Bildthemen der Deckenbilder im einzelnen einzugehen, kann nicht Sache dieses Aufsatzes sein. Hier sei nur ganz allgemein bemerkt, daß in den kirchlichen Fresken „das Triumphale“, die sieghaften Begebenheiten des Christentums, vorherrschen: Anbetung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, die Herabkunft des Heiligen Geistes, Szenen aus dem Marienleben. Besonders beliebt sind die Himmelfahrt der Gottesmutter, der Kampf des Glaubens gegen den Unglauben sowie Szenen aus dem Leben der Heiligen, der speziellen Kirchenpatrone, die fast in jedem Bild thematisch anklingen¹². Wohl ist in die Bilder viel Symbolik und manche für uns kaum mehr verständliche Allegorie hineingepackt, das Hauptthema der Hauptbilder war immer volkstümlich gehalten und konnte von jedem einfachen Kirchenbesucher verstanden werden. — Die Bildthematik der Profanräume, Bibliotheken, Schlösser, Refektorien und Treppenhäuser entsprach der jeweiligen Situation: historische Vorgänge wechseln mit Darstellungen der Wissenschaften und Künste.

Der Kontrakt

Nach Klärung der Entwurfsfrage wurde zwischen Auftraggeber und Künstler ein Vertrag abgeschlossen. Dafür gibt es zahlreiche Beispiele. — In Weingarten schloß das Kloster am 3. Oktober 1718 mit Kosmas Damian Asam einen Vertrag ab, nach dem er vier Haupt- und 36 Nebenbilder im Schiffsgewölbe, in der Kuppel und im Chor, die er innerhalb von zwei Jahren malen soll, 6000 Gulden erhält¹³. „Die Couluren seiner Malerey sollen dauerhaft sein.“ Über den Barbetrag hinaus verpflichtet sich das Kloster, „ihm, seinen Gesellen und Lehrbuben Kost und Trank zu geben“. Schließlich wird ihm sogar erlaubt, seine Hausfrau mit nach Weingarten zu bringen. Auch wurde ihm „das nötige Fuhrwerk nach München und zurück“ zugesagt. — Im selben Jahr wurde im nahen Weißenau zwischen dem Kloster und dem Maler Carl Stauder aus Konstanz ein Kontrakt ausgefertigt, nach dem sich dieser Künstler verpflichtete, „die Malerei an der Decke des Kirchenschiffs, insgesamt 198 qm, im Akkord anzufertigen“. Er bekam dafür ein Honorar von 1000 Gulden, „mit Verschaffung des Tisches für ihn, seinen Maler und seine Kerl“¹⁴. Stauder, der nicht Alfresco, sondern in einer von ihm erfundenen Öltechnik auf Putz arbeitete, hat seinen Vertrag termingerecht erfüllt.

Ein interessantes Beispiel ist auch die Abmachung zwischen dem Wiener kaiserlichen Kammermaler Hans Rottmayr und dem Stift St. Florian, der im Jahr 1772 abgeschlossen wurde¹⁵. Rottmayr soll sich gegen ein Honorar von 2000 Gulden und Wohnung („zwei Zimmerl und ein Kuchl im äußeren Garten“)

sowie täglich zwei Maß Tafelwein verpflichten, den neu erbauten Saal 100 Linzer Schuech lang und 50 Schuech breit mit möglichster Kunst und Fleiß in Fresko auszumalen. Auch soll er unausgesetzt seine Arbeit kontinieren und keine anderen Verdingungen annehmen. In dem Gesamthonorar von 2000 Gulden war die Entlohnung für den Architekturmaler mit enthalten. (Für die Ausmalung der sieben Kuppeln der Bibliothek des Stifts Herzogenburg durch Bartolomeo Altomonte erhält dessen Architekturmaler allein 800 Gulden, ein außergewöhnlich hohes Honorar¹⁶.) Der genannte Rottmayrsche Vertrag zerschlug sich jedoch, weil der Maler sich weigerte, „auf eigene Spesen das Gold zu verschaffen“.

In vielen Fällen ist die Arbeit der Freskanten in einem halben Jahr, d. h. im Oktober/November, abgeschlossen. Manchmal zieht sie sich auch über zwei Jahre hin, wie im Riesensaal der Innsbrucker Burg, den Franz Anton Maulbertsch 1775/76 ausgemalt hat¹⁷. Gegen ein Spitzenhonorar von 8000 Gulden, Stellung eines Gerüsts, eines Maurers, eines Tagelöhners sowie Sand und Kalk, alles vom Gubernialpräsidenten von Tirol, verpflichtet sich der Künstler, die Arbeit in zwei Sommern durchzuführen und alles dazu erforderliche von Materialien und Farben, Gold, Gehilfen, Kost und Reisespesen auf sich zu nehmen. Verglichen mit Maulbertschens Honorar von 8000 Gulden sind die von unseren oberschwäbischen Auftraggebern gezahlten Vergütungen sehr niedrig. Guiseppa Appiani erhält 1760 für ein 143 qm großes Fresko im Treppenhaus des Meersburger Schlosses 543 Gulden, von denen er 43 Gulden für einen Mauergehilfen aufwenden muß, so daß ihm nur 500 Gulden bleiben¹⁸. Er bewältigte seine Arbeit in 85 Tagen. Das sind also 1,68 qm pro Tag. Da die Arbeiten aber immer wieder kleineren Unterbrechungen unterworfen waren, dürfte die täglich bewältigte Malfläche wohl ein mehrfaches betragen haben.

„Den 6. Juni 1745 wurde mit Johann Zick, Maler, per 650 Gulden wegen der Malerei und Reparierung allhiesiger (Schussenrieder) Kirchen, des Langhauses halber samt der Stockhaturarbeit, jedoch ohne die zwei Nebengewölbe, akkordiert¹⁹.“ Achteinhalb Wochen später, am 10. August, war Zick in Schussenried mit seinem großen Deckenbild fertig, dessen Thema dem Leben des hl. Norbert gewidmet war. Das Bild wurde „meniglich angerühmt, da es nur so ein Bagadell gekostet“²⁰. Zicks Honorar war in der Tat besonders niedrig, wenn man bedenkt, daß das Kloster einige Jahre vorher „zur Fassung der Gebeine des Heiligen Vincentius“ über 3000 Gulden ausgegeben hatte²¹. Im nächsten Jahr übernimmt es Johann Zick, für 700 Gulden auch die Seitenschiffe nicht nur auszumalen, sondern auch zu stückieren, „wozu das Gotteshaus die Materialien beschaffte“. Der Künstler verpflichtete sich, innerhalb von 14 Wochen fertig zu sein. — Durch seine ebenso wohlgeleitene wie preiswerte Arbeit empfahl sich Zick auch im nahen Biberach, wo er mit dem 225 qm großen Deckenbild (Länge 24 m, Breite 9,3 m) ebenfalls im Frühjahr 1746 beginnt. Er hat also im selben Jahr in zwei Kirchen gearbeitet. Die letzte Abschlagszahlung im Biberacher Langhaus erhielt er im Oktober²². Da das Bild 1746 signiert ist (Abb.), muß er wohl um diese Zeit auch fertig gewesen sein. Im nächsten Jahr führte er die Fresken in den Biberacher Seitenschiffen aus. Im ganzen erhielt er für seine Arbeiten an der Biberacher Stadtkirche 1850 Gulden, das war, umgelegt auf die größere Kirche, auch nicht mehr als in Schussenried.

Der Maler an der Arbeit

Über die Kunst des Freskomalens gibt es im 17. und 18. Jahrhundert eine Reihe von ausführlich gehaltenen Anweisungen. Eine der ältesten erschien im Anhang des Werkes „Prattica Delle Perspettive 1692“ von dem Maler und Kunstschriftsteller Andrea Pozzo²³, ein Werk, das der Augsburger Kupferstecher Georg Konrad Bodeneer 1719 ins Deutsche übertragen hat.

Dieses Werk dürfte sowohl Martin Knoller (1725-1804)²⁴ sowie auch G. H. Werner²⁵ bekannt gewesen sein, die beide ihre Erfahrungen über Freskomalerei zusammengefaßt und veröffentlicht haben.

Der Freskomaler arbeitet nicht allein. (Michelangelo war auch darin eine Ausnahme.) Schon aus dem Wortlaut der Kontrakte ging hervor, daß neben dem Meister ein Architekturmaler sowie Gehilfen und Lehrbuben tätig waren. (Auf den Architekturmaler konnte im Rokoko verzichtet werden.) Die Arbeit

im Raum begann mit dem Bau eines Gerüsts, das der Maler vorher untersuchen soll, „damit er sich demselben nicht mit Gefahr seines Lebens anvertraue“²⁶. Unfälle sind ab und zu vorgekommen. So brach sich ein Sohn Johann Zicks, Franz Xaver, bei der Arbeit in einer Mainzer Kirche durch einen Sturz vom Gerüst die Wirbelsäule. „Er brach in der Mitte des Leibes auseinander“²⁷.

Auch Knoller ließ seine Gerüste, nach seinen Worten „lauter Flaschenzüge“, also wohl Hängegerüste, mit großer Sorgfalt konstruieren. „Jeden Tag“, sagte er, „untersuchte ich, bevor ich anfang, zu malen, ob an dem Gerüst sich alles in rechter Ordnung befinde. In Ettal war ich mit Ausmalen des Hauptwerks beschäftigt, während andere mit dem Malen der ‚Stockidorie‘ (Stukkatur) in den Seitengängen sich abgaben. Jene waren, wie es gewöhnlich geschieht, mit der größten Eifersucht gegen mich erfüllt. Eines Morgens merkte ich, daß die Seile des Flaschenzugs sehr viele Flecken hatten. Ich untersuchte die Sache und fand, daß sämtliche Seile mit Scheidewasser (Salpetersäure) bestrichen waren, so daß, wenn man das Gerüst wie gewöhnlich belastet hätte, ich und alles heruntergefallen wären.“ Konkurrenzneid, ja Haß unter Künstlern, die in derselben Kirche nebeneinander arbeiteten²⁸, gab es also im 18. Jahrhundert auch.

Wenn das Gerüst dann stand, war die Reihe an den Maurern bzw. Gipsern. — In einem ersten Arbeitsgang mußte die Wand bzw. die Decke ein- oder zweimal mit frischem Kalk, dem Steinchen und Haare beigemischt sind, beworfen werden (Abb.). Diese Bewürfe läßt man etwas anziehen. Dann wird der Putz angefeuchtet und mit einer weiteren dünneren Kalkschicht überzogen, der etwas klarer Flußsand beigemischt ist. Dieser Feinputz muß vor dem Malen mit einer Bürste „abgekörnt — graniert“ werden. Mit diesem Feinputz darf nicht mehr Fläche angelegt werden, „als an einem Tag gemalt werden kann“²⁹. Er darf nicht zu naß sein, „weil sich sonst die Arbeit zu sehr mit Kalk vermischt und die Farben verschwinden“. Sie verblassen, so daß man keinen Schimmer mehr daran erblickt.

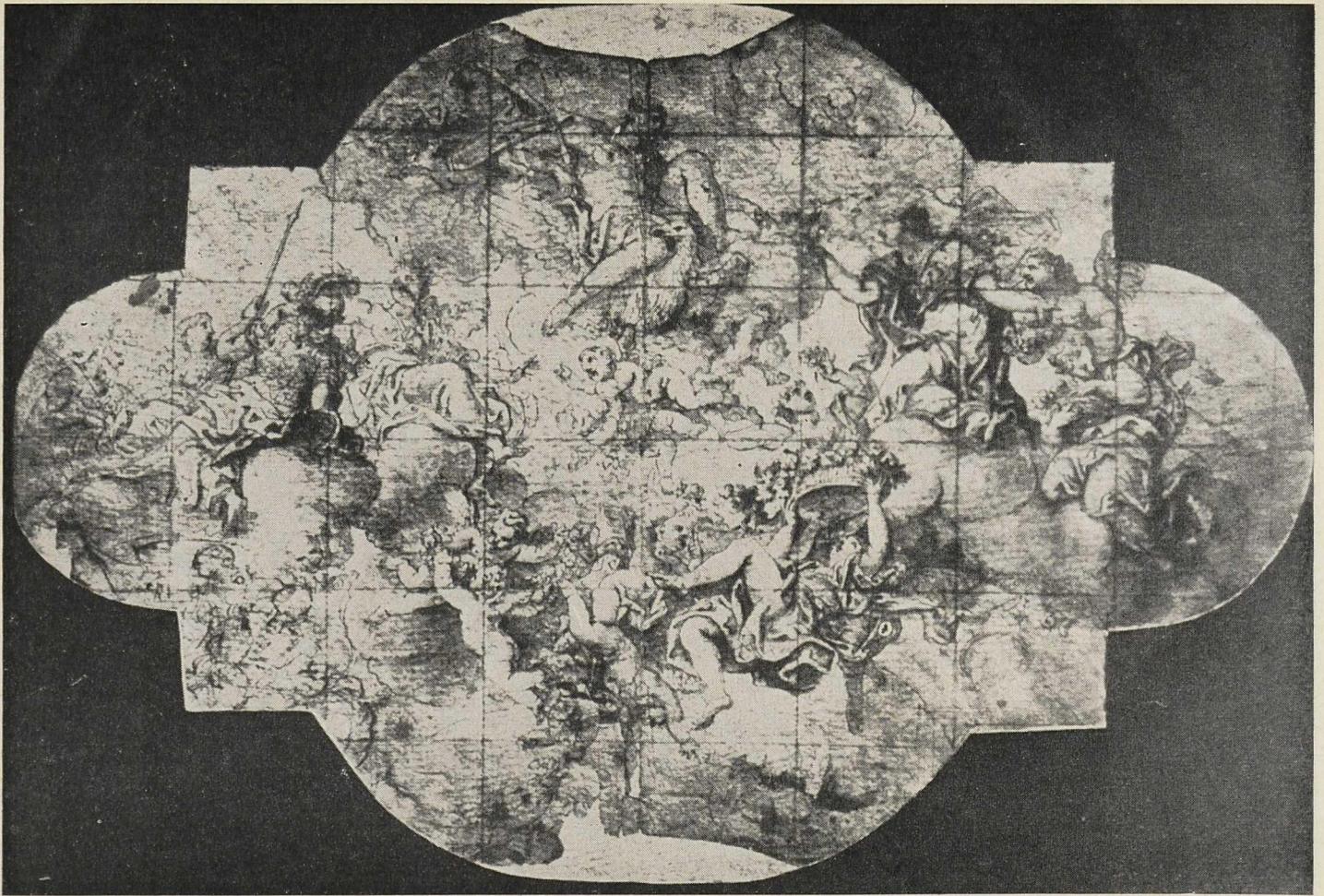
Besonderer Überlegung bedurfte das Übertragen des Entwurfs, der im Maßstab 1:10 oder 1:20 gehalten war, auf die



Vorbereitungen zum Freskomalen

Links der Maler, auf dem Gerüst der Gipser, davor ein Lehrling

Kupferstich aus Andrea Pozzo (Prattica Delle Perspettive 1692; ins Deutsche übertragen und illustriert von Konrad Bodeneer 1719; Der Maler und Baumeister . . . Kurtze Unterweisung zum fresco malen)



Martin Knoller, „Gegitterter“ Entwurf für ein Deckenbild in Mailand
nach J. Popp, Martin Knoller in Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, 1904

Decke. Darüber sagt der bekannte Maler des Rokoko Martin Knoller folgendes: „Schon lange bevor ich etwas anfang, hatte ich es verkleinert aufs Papier gezeichnet und mit einem Gitter versehen“³⁰ (Abb.).

Das „Gittern“ wird schon von Pozzo genau erläutert: auch er sagt, daß das „Gitter“ notwendig sei, weil es sich bei Übertragung eines Dings aus dem Kleinen in das Große als sehr nützlich erweise. „Es muß erstlich das kleine Modell gegittert und eben die Zahl der Vierecke, so nur an der Größe sich vermehrend, auf die beworfene Wand übertragen werden: wann dieses geschehen, so nimmt der Maler alsdann aus dem Gitter so viel Vierecke für sich, als er in einem Tag etwa malen kann, und läßt den selbigen Platz an der Mauer übertünchen. Er trägt auch das Gitter, so dadurch bedeckt worden, von neuem wieder auf die Übertünchung, damit er seine Arbeit danach führen und einrichten könne. So aber bei Endigung des Tages noch etwas von übertünchtem Stuck übrig wäre, müßte selbiger wieder abgehauen werden.“ Nach solchen und ähnlichen Methoden sind die meisten Freskomaler des 18. Jahrhunderts verfahren. Auch Knoller schnitt von seiner Zeichnung ein Tagewerk mit einer bestimmten Zahl von Quadraten ab, „soviel als er am selbigen Tag noch malen konnte“³¹. Auf dieser von ihm genau abgegrenzten Fläche wird der Feinputz angebracht und die Gitter im Maßstab 1:1 übertragen. Die feinen Ritzlinien dieser Gitterung waren an einer Reihe von Wandbildern (Biberach, Birnau, Weingarten) noch teilweise sichtbar, wie die Untersuchung der Bilder vom Gerüst aus ergeben hat³².

Wahrscheinlich hatte man die Gitterung oder Quadrierung schon vorbereitet, nachdem der Grundputz an der Decke angebracht war. Das konnte man leicht bewerkstelligen, indem man am Rande des Bildes Nägel einschlug und von diesen aus Schnüre spannte, mit deren Hilfe man dann das Gitter auf den Feinputz übertrug³³. Mit Hilfe einer Numerierung der einzelnen Quadrate konnte man diese leicht mit dem maßstäblich kleineren Entwurf identifizieren.

In das Gitter wurden die Umrisse der Figuren entweder mit freier Hand, d. h. mit einem spitzen Eisen übertragen, also eingritz, oder, falls eine originalgroße Skizze vorhanden war,

nach Pozzo, mit einem gespitzten Eisen durch das Papier hindurch in den weichen Malgrund hineingedrückt³⁴. Bei kleinen Rissen, sagt Pozzo, genügt es, daß man „besagte Umrisse mit kleinen Löchlein bestupfe und mit gepulvertem Kohlenstaub“ durchpauze, wodurch eine subtile Anzeige der „Umbrisse geschieht“.

Die Gravierung des Konturs spielt bei locker aufgetragener Freskomalerei eine gewisse Rolle, weil sie die Bildformen plastisch hervorheben kann. Dabei braucht sich der Maler keineswegs sklavisch an die eingravierten Umrisse zu halten. Asam hat in Weingarten wie Zick in Biberach³⁵ die Zeichnung nicht mit dem Stichel, sondern mit roter Farbe in das Gitter übertragen. Asams Vorzeichnung ist an einigen Stellen, wie z. B. zwischen den Fingern des anbetenden Engels in der Christ-Geburt-Szene, noch sichtbar (Abb.). — Die Konturen der Scheinarchitektur dagegen ließ Zick in Biberach mittels gerader Latten und Zirkel eingravieren. Ähnlich ist Asam in Weingarten verfahren, wobei man gerne dem Vorbild von Pozzos „Perspektiven“ folgte. Auch der Augsburger Götz ritzte in Birnau zunächst ein Quadratnetz ein und übertrug seinen Entwurf ohne originalgroßen Karton mit dem Pinsel auf die Decke³⁶. Außer dem Pinsel bediente sich der Maler nach Pozzo „bei Abtuschung der Häupter, Hände und anderer kleiner Dinge seiner Finger, absonderlich wann der Mörtel bereits erhärtet war“. (Dabei rieb der Maler allerdings etwas die an der Oberfläche entstandene Sinterhaut auf³⁷.)

Zum Freskomalen bediente man sich neben verschiedenen großen Pinseln, deren Borsten geschliffen und vor dem Binden in Seifenwasser gesotten wurden, einer blechernen Palette, die mit Hohlräumen versehen war, an der ein Gefäß mit Kalkwasser hing, womit man die Farben verdünnte. „Da es schwer ist, wenn eine Farbe ausgegangen ist, vollkommen dieselbe Mischung wiederzutreffen, so tut man wohl, wenn man auf einmal so viel Farbe anmacht, als zum ganzen Stück erforderlich ist.“³⁸ Weil die Farben gewöhnlich heller aufdrocknen, müssen sie kurz darauf noch einmal nachgefahren werden. „Bey dem Freskomalen ist, nach Pozzo, zu merken, daß die ersten Farben, sobald sie auf den Mörtel kommen, ihr Licht und Schönheit verlieren. Daher ist es nötig, daß man sie noch einmal

Ausschnitt aus einem Deckenbild von C. D. Asam
im Münster zu Weingarten

Brustbild eines Engels

Zwischen den Fingern ist noch die Vorzeichnung sichtbar

Aufn. Dr. Hell, Reutlingen

überfahre und das nicht aussetze, bis es seine völlige Vollkommenheit erlanget.“ Der Grund darf also zum Malen nicht zu trocken sein, „denn ein jeder Strich, den man nach Verfließung etlicher Stunden fürnehmen wollte, würde einen Flecken oder Makel geben ...“³⁹.

Die für das Freskomalen verwendeten Farbpigmente sind, kurz zusammengefaßt, die folgenden: Kalkweiß, Eierschalenweiß, Englischrot, Neapelrot, fleischroter Ocker, gelber Ocker, Terra de Sienna, Neapler Gelb, Umbra, Kassler Braun, Marmorschwarz, Beinschwarz (aus gebranntem Elfenbein). „Die meisten davon werden mit Wasser, das Neapler Gelb jedoch, nach Koller, mit Branntwein, das Kassler Braun mit dem Urin von Knaben angerieben.“⁴⁰ Hier liegen offenbar Spezialrezepte von Knoller vor, wie überhaupt jeder Meister seine eigenen Geheimnisse und Praktiken gehabt haben dürfte.

Außer den Gelb-, Rot- und Brauntönen verfügt der Freskant über ein einziges grünes Pigment, die Veroneser Grüne Erde. „Alle anderen grünen Farben sind dem Kalck zuwider.“⁴¹ In vielen Deckenbildern fällt uns ein leuchtender Blauton auf, Smalte oder, wie man damals sagte, Schmalte, ein durch Kobaltoxydulsilikat tiefblau gefärbtes Kaliglas, das sich mehlfein gemahlen sehr gut zum Freskomalen eignet. Dieses Blau muß nach Pozzo vor allen anderen Farben auf schwach-feuchter Tünche zuerst angelegt werden, sonst würde es nicht halten. Nach Verfließung einer Stunde muß man das Blau noch mal überfahren, damit es seine Farbe behält⁴². (Ultramarinblau, Lapislazuli läßt sich ebenfalls verwenden, „wird aber nicht von vielen gebraucht, weilen es zu teuer ist.“)

Beim Freskomalen liegt eine Maltechnik vor, die nicht auf Bindemittelgrundlage beruht, sondern die Bindung der Farbe einem Naturvorgang überläßt. Dabei durchdringt das Kalkhydrat des Mörtels die Farbschicht und verbindet sich über die Kohlensäure der Luft wieder zu kohlensaurem Kalk, der sich als dünne Kristallschicht schützend über die Farben legt. Dieser chemische Vorgang spielt sich innerhalb weniger Stunden ab. Deshalb muß das Malen beschleunigt vor sich gehen. Das Freskomalen, sagt Knoller, ist von dem Ölmalen darinnen unterschieden, daß bei dieser Technik „eine größere Hurtigkeit“ erfordert wird. Die Freskotechnik erfordert also eine besonders sichere Hand. Nachträgliche Korrekturen sind immer bedenklich, auch wenn Pozzo sagt, „daß man auf die alte Tünche neue Figuren malen kann, sofern sie nur linder als das übrige gemacht seien“. Er setzt nicht ohne Ironie hinzu, daß er dies bloß darum melde, „damit euch irgendwo diesfalls kein Skrupel erwachsen möge“⁴³. Das ist ein schwacher Trost für den Pfuscher. Denn im selben Abschnitt erklärt Pozzo weiter, „falls einem Maler das Gemälde nicht nach Willen gelingt, so er selbiges abschrotten lassen“, d. h. er soll den Putz abschlagen und neu anwerfen lassen. Das wurde sicher nicht immer gemacht. Wir wissen durch E. Denningers Untersuchungen, daß Johann Zick in sein Biberacher Fresko nachträglich viele Ergänzungen in Seccomalerei eingefügt hat⁴⁴.

Nicht umsonst sagt Knoller, „daß das Freskomalen die höchste Stufe der Kunst“ sei. Sie sei schwerer als die anderen Arten der Malerei. „Daher kommt es, daß wir so viele Mißgeburten haben, die unsere Decken verunstalten.“ Das Fresko erfordert nicht nur eine besonders malerische und zeichnerische Begabung, sondern auch hohes technisches Können und große Ausdauer. Wir bewundern die Leistung dieser Maler, die monatelang, mit kurzer Unterbrechung, auf dem Gerüst standen und sich die Farbe aus dem Pinsel ins Gesicht tropfen ließen, und wir wissen von Michelangelo⁴⁵, wie dem Maler Hals und Augen bei solcher Arbeit schmerzen können. Das erzählt sein berühmtes Sonnett an Giovanni von Pistoja, in dem es u. a. heißt: ... Mein Bart steht himmelan, es wächst der Schopf / Am Buckel fest, die Brust harpyengleich / Mein Pinsel abwärts trüffelnd, farbenreich / Bemalt mit Mosaik mich armen Tropf. Von dem bekannten Freskenmaler Annibale Carracci (1560 bis 1609) wissen wir, daß er, eben vierzigjährig, kaum mehr die Augen gebrauchen konnte, da sie durch das beständige in die Höhe sehen ganz verdreht waren⁴⁶.

Signatur Johann Zicks
im großen Deckenbild des Langhauses
der Stadtkirche zu Biberach/Riß. 1746

Aufn. Dr. Hell, Reutlingen



Die Tageswerke der einzelnen Freskomaler waren verschieden groß. Ein guter Maler konnte jedoch die Tagwerksgrenzen so geschickt angleichen, daß sie später, zumal aus größerer Entfernung, kaum in Erscheinung traten. —

Die Deckenbilder erfordern ein eigenes Kolorit. Da sie auf größere Entfernung wirken sollen, sind alle Mitteltöne zu vermeiden, „weil diese in unseren Augen beinahe gänzlich verschwinden“. Hier können nur lauter ganze Farben verwendet werden. „Nur sie rühren an unser Auge“⁴⁷. Um die Farbwirkung von unten her zu kontrollieren, mußten immer wieder zwischendurch die Bretter des Gerüstes abgedeckt werden.

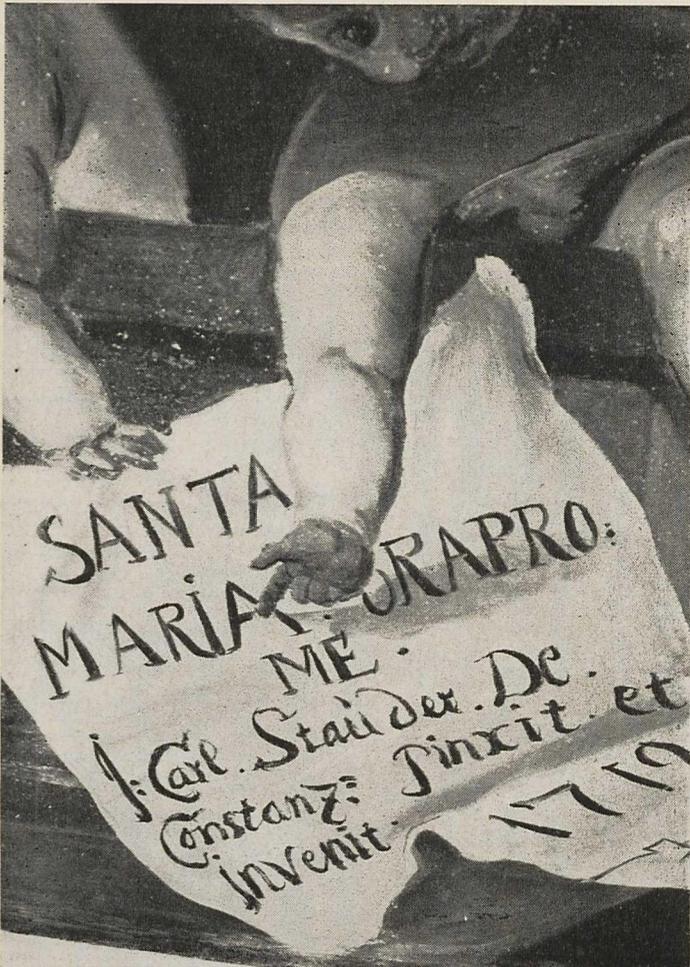
Die Größe solcher malerischer Aufgaben, die oft mit weit überlebensgroßen Figuren bevölkert waren, erhellt aus dem Bildausschnitt der Weingartner Kuppel. Auf dem nur wenige Meter von der Decke entfernten Gerüstboden arbeiteten die Maler





in dämmrigem, zerstreutem Tageslicht. An dunklen Regentagen mußte die Arbeit wahrscheinlich oft unterbrochen werden. Künstliches Licht stand jenen Malern kaum zur Verfügung, wenn man von ein paar Wachskerzen absieht, die man notfalls entzünden konnte. Vom Frühjahr bis zum Herbst standen der Maler und seine Gehilfen auf dem Gerüst, bis er schließlich als krönenden Abschluß sein Signum an dem letzten Bild anbringen konnte. Sehr ins Auge fallend hat sich Johann Zick in Biberach (Abb.) und Schussenried verewigt, während in Weingarten Asams Signatur versteckter, über der Orgelempore am Rande einer Wolke, nahe der Inschrift „Gloria in excelsis Deo“ erscheint: „Cosmas D. Asam 1720“ (Abb.). In Schussenried und in Biberach signiert Johann Zick beide Male „Johann Zick invenit et pinxit 1746“ (Abb.). Karl Stauder hat sein Signum in Weißenau im Verkündigungsbild auf einen von Putten gehaltenen Bogen Papier geschrieben, der im Winde flattert: „J : Carl . Stauder . de . Constanz : pinxit . et invenit . 1719“ (Abb.).

Es muß ein großartiges Gefühl der Befriedigung und des Stolzes gewesen sein, wenn der Meister mit seinen Gehilfen endgültig vom Gerüst stieg, das Gerüst abbrechen ließ, um zusam-



Signatur Cosmas Damian Asams in einem Deckenbild des Münsters zu Weingarten. 1720

Aufn. Dr. Hell, Reutlingen

men mit den Auftraggebern vor dem fertigen Werk zu stehen. Das Selbstbewußtsein dieser Maler, die sich oft auch mit ihrem eigenen Bildnis irgendwo im Deckenbild versteckt verewigten, ist verständlich.

Von Knoller hören wir, daß er sich angeblich in der Kirche zu Gries (Südtirol) mit herabhängenden Füßen an das Gewölbe malte, um den ihn allzu genau kontrollierenden Patres seine Anwesenheit „in effigie“ zu bezeugen und um ihnen so den Weg aufs Gerüst zu ersparen⁴⁸.

Wir haben früher schon solche Selbstbildnisse im Schussenrieder Bibliothekssaal (Franz Josef Hermann) und in der Kirche zu Birnau (G. B. Göz) nachweisen können⁴⁹. Diese Selbstdarstellungen fallen meist durch ihre Individualität unter den schematischen Typen der Deckenbilder auf. Häufig blicken sie auch aus dem Bild heraus und den Beschauer an. Der Nachweis ist aber erst dann vollständig, wenn man den Vergleich mit einem zweiten Selbstbildnis, möglichst einem sicher datierten Tafelbild, durchführen kann. Das ist uns nun auch für die Fresken Asams in Weingarten (Abb.) gelungen. Beim Absuchen der einzelnen Bilder fiel uns in dem großen Kuppelfresko, in dem Asam die triumphierende Kirche in der Gemeinschaft der Heiligen und Kirchenpatrone dargestellt hat, zur Rechten der mit einer Tiara gekrönten Ecclesia ein jüngerer, nur mit dem Oberkörper sichtbarer Mann auf, der ein Kreuzzepter in Händen hält (Abb.). Er sieht als einziger unter den vielen Figuren aus dem Bild heraus und entspricht mit seinem vollen, bartlosen Gesicht und seinen großen dunklen Augen sowohl Asams plastischem Selbstporträt in der Klosterkirche zu Weltenburg (1721)⁵⁰ wie auch einem Tafelbild mit dem Selbstbildnis Asams in München (Abb.). Natürlich kann die Übereinstimmung unter diesen drei Selbstbildnissen ebensowenig vollständig sein wie bei heutigen Selbstporträts, zumal wenn diese aus verschiedenen Jahren stammen. Doch entsprechen sich alle drei im Gesamttypus. (Asam war 1720 34 Jahre alt⁵¹.)

Der vierundvierzigjährige Johann Zick scheint sich in seinem großen Biberacher Deckenbild unter den Zuhörern des zwölfjährigen Jesus im Tempel verewigt zu haben (Abb.). Allerdings ist es nicht der im Profil dargestellte ältere Mann mit der Basenmütze, sondern der rechts dahinterstehende mit der turbanartigen Kopfbedeckung. Er repräsentiert am ehesten den Typus, der einem um 1760 entstandenen Selbstporträt Zicks entspricht, das sich im Mainfränkischen Museum in Würzburg befindet (Abb.).

Johann Zick hat sein großes handwerkliches Können weitervererbt an seinen hochbegabten Sohn Januarius Zick, der als einer der letzten großen Deckenmaler des späten Rokoko auch in einer Reihe oberschwäbischer Kirchen tätig war. Er hat als Deckenmaler seinen Vater in mancher Hinsicht noch übertroffen. Im Jahre 1784 war er in der Kirche zu Rot an der Rot 21 Wochen lang beschäftigt und beendet das große Fresko im Langhaus, das einen Durchmesser von 22 Metern hat, schon am 24. September dieses Jahres. Mit ihm klingt die Tätigkeit der Deckenmaler des 18. Jahrhunderts in unserem Gebiet aus. Nicht, daß es im 19. Jahrhundert keine Deckenmaler mehr gegeben hätte. Doch geht ihrem Werk die Virtuosität und der geniale Wurf ihrer barocken Vorgänger weitgehend ab, und heute scheint es, um mit Otto Demus⁵² zu reden, „als ob die Deckenmalerei zu jenen Möglichkeiten der bildenden Kunst gehörte, die nicht mehr wirklich lebendig sind.“

Schrifttum:

- 1 H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, 1951, 12.
- 2 G. Brandes, Michelangelo Buonarroti, 1924.
- 3 R. Schmidt, H. Buchheit, Die Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg, O. A. Ravensburg, 1931, 162.
- 4 Carl Gustav Heräus, Gedichte und Zuschriften, Nürnberg 1721.
- 5 J. Schmidt, Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot, 1929, 58.
- 6 J. Schmidt, a. a. O., 58.
- 7 H. Tietze, Programme und Entwürfe in „Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“, Band 30, Wien 1911, 20.
- 8 Tietze, a. a. O., 4.
- 9 Tietze, a. a. O., 6.
- 10 A. Feulner, Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts, 1920, 6.
- 11 A. Rieth, Der Blitz in der bildenden Kunst, 1953, 30, T. 32.
- 12 H. Ginter, Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock, 1930, 139.

Signatur Carl Stauders im Deckenbild der Klosterkirche zu Weißenau. 1719

Aufn. Dr. Hell, Reutlingen

rechts oben
Kuppelfresko des Münsters
zu Weingarten (Ausschnitte)

Selbstbildnis C. D. Asams
(Figur mit dem Kreuzzepter
hinter dem Thron der Ecclesia)

1718

Aufn. Dr. Hell, Reutlingen



links unten
Die Größe der gemalten Figuren geht aus
dem Vergleich mit dem daneben stehenden
Restaurator Manz hervor

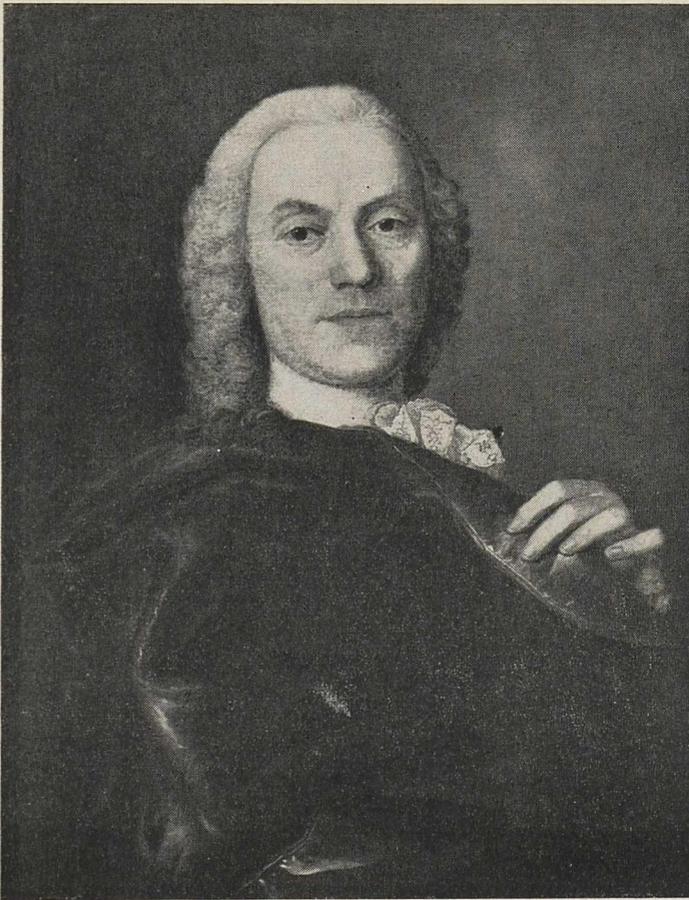
Aufn. StAfD Tübingen



rechts unten
Plastisches Selbstbildnis Cosmas Damian Asams
in der Klosterkirche zu Weltenburg bei Kelheim 1721

Aufn. Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München





links oben
Johann Zick,
Selbstbildnis

1761

Würzburg, Mainfränk. Museum

Aufn. Gundermann, Würzburg

- 13 Schmidt-Buchheit, a. a. O., Ravensburg, 1931, 196.
- 14 Schmidt-Buchheit, a. a. O., Ravensburg, 1931, 88.
- 15 Brigitte Heinzl, Bartolomäo Altomonte, 1964, 74.
- 16 Heinzl, a. a. O., 90.
- 17 Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch, 1960, 253.
- 18 Ginter, a. a. O., 16.
- 19 A. Kasper, Das Prämonstratenserstift Schussenried. Bau- und Kunstgeschichte des alten Klosters mit Kirche, 1957, 51.
- 20 Kasper, a. a. O., 51.
- 21 Kasper, a. a. O., 108.
- 22 Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Zengerle, Biberach.
- 23 Andrea Pozzo, Pratica della Perspettive, 1692.
- 24 J. Popp, Martin Knoller in „Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg“, 1904, 120.
- 25 G. H. Werner, Anweisung aller Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektive von selbst zeichnen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond- und Freskomalen, Erfurt 1781.
- 26 Tintelnot, a. a. O., 307.
- 27 Feulner, a. a. O., 6.
- 28 Popp, a. a. O., 123.
- 29 Tintelnot, a. a. O., 310.
- 30 Popp, a. a. O., 124.
- 31 Tintelnot, a. a. O., 310.
- 32 Für freundliche Mitteilung ihrer Beobachtungen an barocken Deckenbildern bin ich den Restauratoren Hans-Peter Kneer, Munderkingen, Josef Lutz, Leutkirch, und Hans Manz, Stuttgart, dankbar.
- 33 Nach einer Überlegung des Restaurators Kneer, Munderkingen.
- 34 Pozzo, a. a. O., Absatz 7.
- 35 Nach freundlicher Mitteilung von Restaurator Kneer, Munderkingen.
- 36 Nach freundlicher Mitteilung von Restaurator Lutz, Leutkirch.
- 37 Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Denninger, Institut für Maltechnik, Stuttgart.
- 38 Pozzo, a. a. O., Absatz 8.
- 39 Pozzo, a. a. O., Absatz 10.
- 40 Nach Angaben des Freskomalers Martin Knoller (Popp, a. a. O., 126).
- 41 Pozzo, a. a. O., Absatz 14 (Erdgrün).
- 42 Pozzo, a. a. O., Absatz 14 (Schmalte).
- 43 Pozzo, a. a. O., Absatz 13.
- 44 Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Denninger, Institut für Maltechnik, Stuttgart.
- 45 G. Brandes, Michelangelo Buonarotti, 1924, 250.
- 46 Popp, a. a. O., 128.
- 47 Tintelnot, a. a. O., 309.
- 48 Popp, a. a. O., 79.
- 49 A. Rieth, Künstlerporträts in barocken Deckenbildern in „Nachrichtenblatt der Denkmalpflege“, 1959, 77.
- 50 Tintelnot, a. a. O., 34.
- 51 Für freundliche Überlassung von Fotos danke ich dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege München (Prof. Dr. Gebhard).
- 52 Otto Demus, Kopie und Illusion in „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“, 1965, 131.



rechts unten
Biberach/Riß
Stadtkirche

Deckenbild (Ausschnitt)

Rechts im Hintergrund
vermutl. Selbstbildnis
des Johann Zick
(Figur mit heller Mütze)

1746