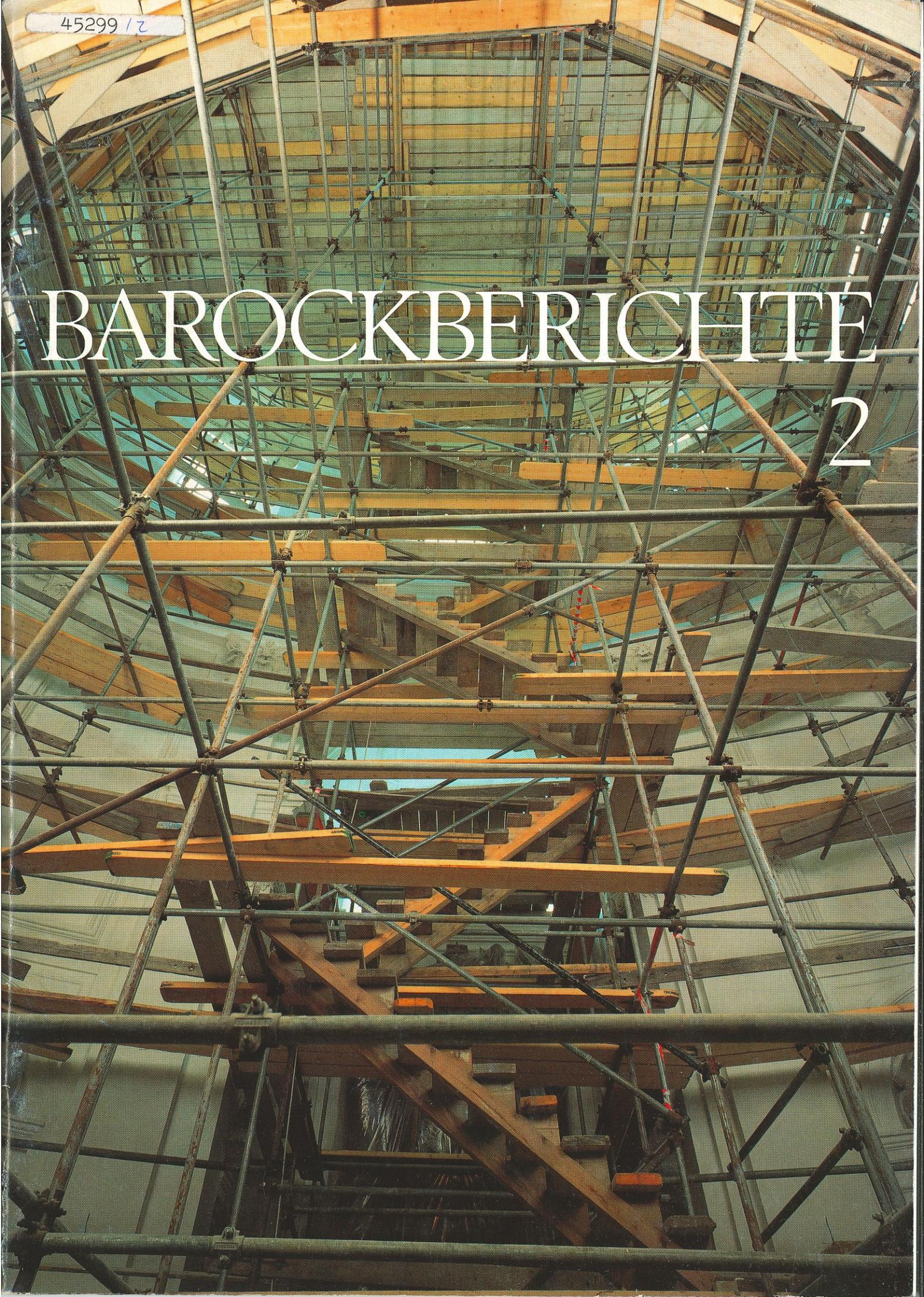


45299 / 2

BAROCKBERICHTE

2





Manfred Koller

KATALOG

1. Bildungs- und Arbeitshilfen

Die knappe Auswahl an Beispielen für die Verwendung von gedruckten Büchern, Stichvorlagen, Musterbüchern, Entwurfs-sammlungen und Eindrücken von Studienreisen soll das theoretische und praktische künstlerische Fundament illustrieren, aus dem heraus barocke Großmaler ihre Werke gestaltet haben. Davon lassen sich überwiegend nur die kompositorischen und ikonographischen Vorbilder fassen, während der eigentliche kunst-technische Werdegang der Freskantentechnik in vorwiegend praktisch übender Mitarbeit beruht hat und deshalb zumeist nicht greifbar ist.

1.1 Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Der Mahler und Baumeister Perspektiv, zweisprachige Ausgabe, Augsburg 1719, Jeremias Wolff.

Die erste Ausgabe des berühmten Lehrbuches (Rom, 1693) war Kaiser Leopold I. gewidmet. Es war das grundlegende Werk für die perspektivische Freskomalerei des 18. Jahrhunderts und wurde in den wichtigsten europäischen Sprachen veröffentlicht, sogar eine chinesische Ausgabe wurde 1737 von portugiesischen Jesuiten der Akademie von St. Petersburg übersandt. Das Buch gehörte zur Atelierausstattung jedes Freskomalers, so besaß etwa Jo-

seph Schöpf ein Exemplar, das sich im Stift Stams erhalten hat. Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. B 2001.

1.2.1 Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio), *De Architectura Libri Decem . . . emendati Guilielmi Philandri . . .* Straßburg 1550, Johann Knobloch.

Nach der heute geltenden Annahme sind die „Zehn Bücher von der Architektur“ zwischen 25 und 23 v. Chr. entstanden und Kaiser Augustus gewidmet. Die frühesten uns erhaltenen Abschriften entstammen dem 1. Viertel des 9. Jahrhunderts. Vitruvs Werk ist für die gesamte frühneuzeitliche Architektur Europas, ihre Theorie und Praxis von größter Bedeutung geworden. Die 14 Kapitel des 7. Buches sind Detailfragen gewidmet, besonders der Herstellung des Verputzes, des Stucks und der Wandmalerei. Das vorliegende Exemplar entstammt dem alten Bestand der erzbischöflichen Hofbibliothek in Salzburg. Universitätsbibliothek Salzburg, Signatur 39.838 I.

1.2.2 Vitruv, *Zehn Bücher von der Architektur . . .* verteutscht durch Walter Hermann Rivius (Nürnberg 1548), Basel 1575, Sebastian Henricpetri.

Alter Bestand der Salzburger Hofbibliothek; Pergamentband aus dem 3. Viertel des 17. Jahrhunderts mit Wappensupralibros des Erzbischofs Max Gandolph Kardinal Kuenburg. Universitätsbibliothek Salzburg, Signatur 77.240 II.

1.3 Leon Battista Alberti, De Pictura Libri III.

Die Urschrift, 1436 datiert, ist Brunelleschi gewidmet und wurde ab 1540 (Basel, ital. Venedig 1547; deutsch: Quellenschr. f. Kg. 11, Wien 1877) in vielen Ausgaben gedruckt. Sie steht – feine Beobachtungen über die Farben enthaltend – am Beginn einer fast unübersehbaren Reihe von Schriften über die Anwendung der bildenden Kunst.

Die zweite lateinische Originalausgabe erschien zusammen mit Vitruvs „Zehn Bücher über die Baukunst“ und den Notizen über die Skulptur des Pomponius Gauricus 1649 in der Amsterdamer Niederlassung der berühmten Drucker- und Verlegerfamilie Elzevier.

Alter Bestand der Salzburger Hofbibliothek mit Supralibros des Erzbischofs Max Gandolph Kardinal Kuenburg.

Universitätsbibliothek Salzburg, Signatur 77.197 II.

1.4 Giorgio Vasari, Le Vite De' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti. Florenz (1550) 21568, I Giunti.

Der Weltruf des Humanisten Vasari gründet sich weniger auf sein malerisches und architektonisches Werk als auf seine auf weiten Reisen gesammelten Künstlerbiographien. Sie sind auch wichtig wegen der hohen Bedeutung, die Vasari stets dem Fresko beimäß. Die einzelnen Lebensbeschreibungen sind reich mit Anekdoten ausgeschmückt, enthalten jedoch viele wichtige Nachrichten und Daten zu Leben und Werk der einzelnen Künstler.

Alter Bestand der Salzburger Hofbibliothek.

Universitätsbibliothek Salzburg, Signatur 78.006 I.

1.5 Carlo Ridolfi, Le Meraviglie dell'arte ovvero le Vite degl'illustri Pittori Veneti e dello stato. Venedig 1648, Sgava.

Ridolfis Lebensbeschreibungen sind für die venezianische Malerei eine wichtige Quelle. Wie etwa bei Carlo Cesare Malvasia (Felsina Pittrice – Vite de' Pittori bolognesi, Bologna 1678) oder bei Filippo Baldinucci (vgl. 1.6) hat auch bei Ridolfi die Skizze als solche bereits eine gewisse ästhetische Vormachtstellung erhalten. Ridolfis Werk ist zwei Niederländern gewidmet, den Brüdern Reynst, die beide, der eine als Senator in Amsterdam, der andere als Gesandter der Generalstaaten in Paris, bedeutende Kunstsammler ihrer Zeit waren. Die zwei Bände der genannten Erstausgabe, in einen Halblederband zusammengebunden, sind alter Bestand der Salzburger Hofbibliothek.

Universitätsbibliothek Salzburg, Signatur 39.676 I.

1.6 Filippo Baldinucci, Vocabulario toscano dell'arte di disegno (Florenz 1681, Accademia della Crusca).

Baldinucci, der Biograph Gianlorenzo Berninis, hat mit seinem „Vocabulario“ den ersten Versuch eines Lexikons aller Ausdrücke der bildenden Kunst unternommen. Die hier vorliegende Ausgabe stellt Band 2 und 3 der ersten Gesamtausgabe von Baldinuccis Werken dar (Mailand 1809, Classici Italiani).

Privatbesitz.

1.7.1 Cesare Ripa, Iconologia ovvero descrizione dell'Imagini . . . (Rom 1593).

Ripas in vielen italienischen Auflagen wie auch in den meisten europäischen Sprachen veröffentlichte gelehrte Beschreibung der Darstellung von Personifikationen und ihrer Attribute erlangte für die allegorische Bildsprache der Barockmalerei nicht zuletzt wegen ihrer ausführlichen Holzschnittillustrationen universale Bedeutung. Die hier vorliegende Ausgabe Venedig 1669, Niccolò Pezzana, trägt den Besitzervermerk des Salzburger Theatinerklosters aus dem Jahre 1700, wobei vermerkt ist, daß es sich um ein Geschenk eines Mitgliedes der Grafen von Wartenberg, einer Seitenlinie der Wittelsbacher, handelt.

Universitätsbibliothek Salzburg, Signatur 86.629 I.

1.7.2 „Herrn Caesaris Ripa von Perusien, Ritter von St. Mauritio und Lazaro etc. etc. Erneuerte Iconologia oder Bildersprach . . .“ Frankfurt am Main 1669, Wilhelm Serlin.

Alter Bestand der Salzburger Hofbibliothek, zeitgenössischer Pergamentband mit Wappensupralibros Max Gandolph Kardinal Kuenburgs. Universitätsbibl. Salzburg, Signatur 73.000 I.

1.8 Giovanni Battista Armenini, De' veri precetti della Pittura (Ravenna 1587), ed. Ticozzi, Mailand 1820.

Der Verfasser, ein Maler aus Faenza, war, wie Julius von Schloßer schrieb, „seinem ganzen Wesen nach ein Praktiker und Empiriker“. Seine Veröffentlichung, „ein richtiges Werkstättenbuch“, enthält etwa im 2. Buch eingehende und wertvolle Nachrichten über vorbereitende Skizzen wie auch über Zeichnungen und den schon damit im 16. Jahrhundert betriebenen schwunghaften Handel.

Privatbesitz.

1.9 Johann Melchior Crocker, Der zur Oel-Farben-Mahlerey und zu vielen anderen curieusen Wissenschaften wohl ausführende Mahler etc., Frankfurt und Leipzig 1719.

Ausgestellt der von Ulrich Schiessl herausgegebene Nachdruck der 3. Auflage Jena 1736 (Mäanderverlag, Mittenwald 1982). Crockers Buch stellt die verbreitetste deutschsprachige Kompilation von Rezepten der künstlerischen Techniken des 18. Jahrhunderts dar. Das 5. Kapitel beschreibt kurz „Was Frescomahlen sey, und wie mit solchem umzugehen“.

Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. B 2002.

1.10 „Hinterlassene Blätter, von dem berühmten Oel- und Freskomaler Martin Knoller, geb. zu Steinnach in Tirol Haus Nr. 25, anno 1725; gest. zu Mailand anno 1804.“

Dieses heute verschollene, jedoch in der Zeitschrift des Museums Ferdinandeum (Lit. 9) veröffentlichte Manuskript stellt die einzige in Österreich erhaltene zeitgenössische Beschreibung der Freskotechnik dar. Die Autorschaft Knollers bleibt ungewiß, obwohl alle darin auf seine Werke und Technik bezogenen Angaben durchaus glaubhaft sind. Ob die Erwähnung von „Kromgelb“ (das Element Chrom wurde erst 1797 entdeckt, als Chromgelb erst um 1820 gehandelt) die Datierung des Textes in Frage stellt, wäre noch zu prüfen.

Ein zweiter, Knoller zugeschriebener und angeblich 1768 datierter Text „Die Gedanken eines Erfahrenen auf dem schweren Wege der Wissenschaft à la fresque zu malen, von einem ehemaligen Mitglied der Gesellschaft Arkadier M. K. 1758“ ist noch wesentlich ausführlicher. Er enthält auch jetzt wieder aktuelle Hinweise auf eine zeitgenössische Freskoübertragung von Mantegnas Camera degli Sposi in Mantua. Die von Popp 1904 erfolgte kritische Gegenüberstellung beider Texte müßte vom heutigen Kenntnisstand aus neu überprüft werden.

1.11 Pietro da Cortona, Kuppelfresko von S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) in Rom 1647–51.

Kupferstich, verlegt von Giov. Giac. de Rossi in Rom 1696 (580 × 720 mm), Privatbesitz.

Derartige großformatige Stiche waren vor allem bei geistlichen Auftraggebern verbreitet und machen die Kontinuität der im römischen Seicento geprägten Kompositionsformen verständlich.

1.12 Correggio, Kuppelfresko des Domes zu Parma 1526–1530 (Vertrag 1522). Dokumentation.

Correggios Kuppeln als himmlischer Engelreigen in einer perspektivischen Wolkenspirale bildeten – neben den Architekturkuppeln der Quadraturmalerei von Matteo Alberti bis Andrea Pozzo – das Urbild aller späteren Gewölbefresken dieses Themas. Die komplexen technischen und künstlerischen Arbeitsprozesse wurden anlässlich der letzten Restaurierung am Original und anhand des erhaltenen Zeichnungs- und Kartonmaterials erfaßt und in einer Ausstellung und Publikation unter dem Titel „Wie man ein Paradies herstellt“ präsentiert. Die meisten für die Freskomalerei des 18. Jahrhunderts relevanten Arbeitsgänge sind bereits für Correggio dokumentiert. 19 zum Teil quadrierte Rötelzeichnungen und 65 gegitterte Kartonteile sind erhalten geblieben; Farbskizzen sind keine bekannt. Doch hat schon Joseph Meder den experimentellen Nachweis zur Verwendung von kleinen Wachsfingern zum Studium der verkürzten Schwebefiguren geführt.

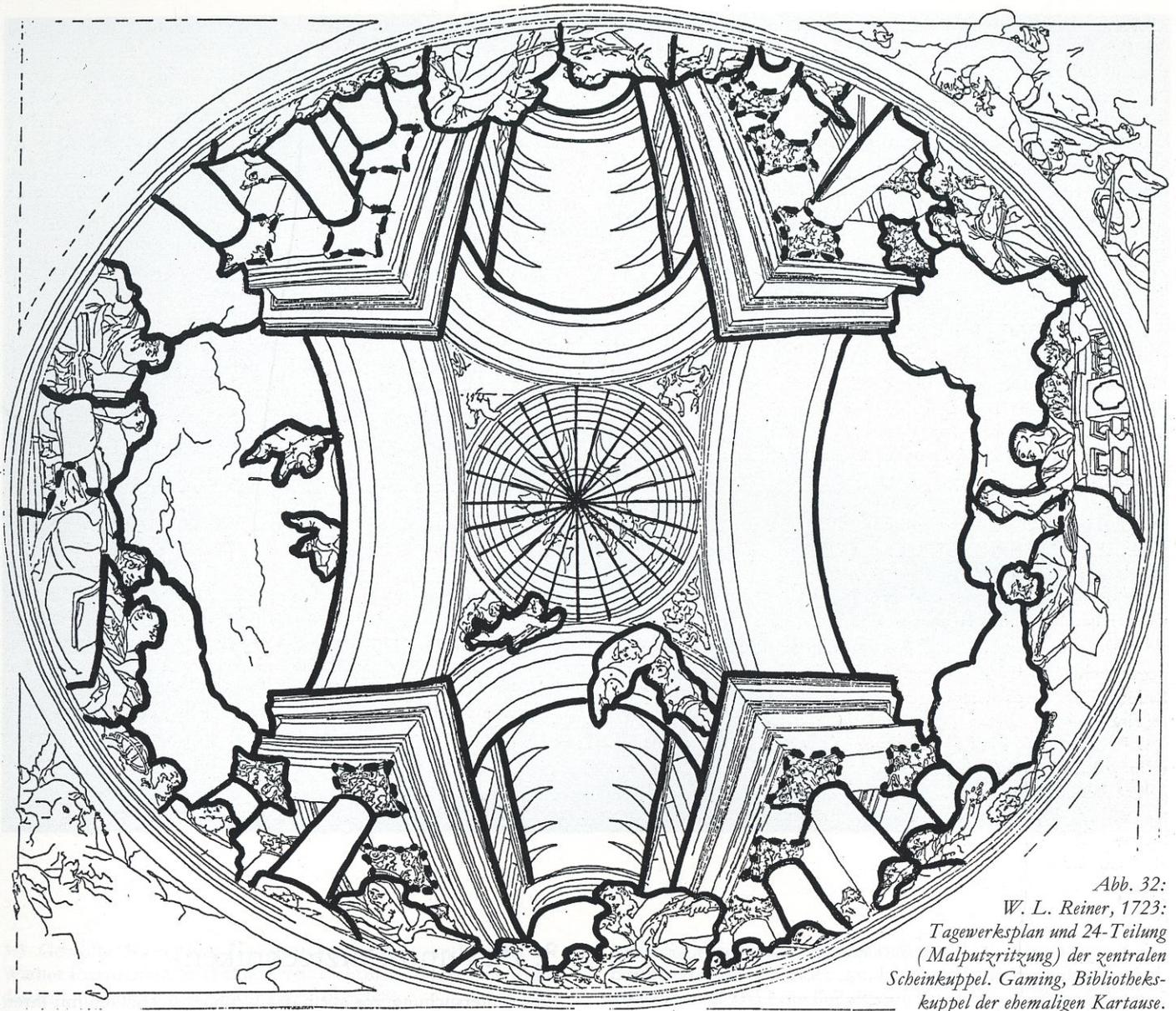


Abb. 32:
W. L. Reiner, 1723:
Tagewerksplan und 24-Teilung
(Malputzritzung) der zentralen
Scheinkuppel. Gaming, Bibliotheks-
kuppel der ehemaligen Kartause.

2. Entwurfsmethoden

Eine Studie über die künstlerspezifische Entwicklung der verschiedenen Entwurfsmethoden österreichischer Barockfreskantenn vom späten 17. bis ans Ende des 18. Jahrhunderts steht noch aus. Gemäß der starken Orientierung an der italienischen Tradition sind aber die Arbeitsweisen in vielem ähnlich.

2.1. Drei Ideenskizzen zu einem Deckenbild der Kreuzannagelung Christi, Ignaz Mildorfer zugeschrieben, Papier 410 × 310 mm, Stift Stams (Abb. 16a–c).

Das interessante Blatt zeigt die spontane Folge verschiedener Arbeitsstufen. Verso sind eine Bleigriffelstudie mit Fächerkomposition und daneben mit schwarzer Federzeichnung bereits deren klärende Festlegung in Komposition und Format zu sehen. Recto ist in etwa zweifacher Größe die Darstellung als summarische Ölfarbskizze mit weiteren Korrekturen dargestellt.

2.2. Kompositionsentwurf für ein Deckenbild des Triumphes des Namens Jesu von Johann Michael Rottmayr. Abb. 23 auf S. 49. Papier 378 × 195 mm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 1088 (Hubala 1981, Kat. Z. 116, Abb. 390).

Über Bleigriffel mit schwarzer Feder gezeichnet, grau laviert und mit einem grauen Gitter von ca. 16 mm Quadratgröße überzogen.

Fertiger Entwurf mit Licht-Schatten-Modellierung als Kompositionsmodell bzw. als Vorlage für die Kartonzeichnung.

2.3. Kompositionsentwurf für den Scheinarchitekturfriese einer Deckenmalerei, von Johann Michael Rottmayr um 1704. Papier, 163 × 440 mm. Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 1004 (Hubala 1981, Kat. Z. 117, Abb. 388). Abb. 22 auf S. 48.

Die braune Federzeichnung ist farbig aquarelliert und stellt somit das auf den bloß grau lavierten Kompositionsentwurf folgende Stadium dar. Rottmayr erarbeitete sich nicht selten alle Phasen auf ein und demselben Blatt nach- und übereinander.

2.4. Farbiger Ölbozzetto für ein Deckenbild der Auferstehung Christi und seines Sieges über Tod und Hölle, von Paul Troger. Leinwand, 56 × 74,2 cm. Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0036.

Der modellhaft vollendete Ölbozzetto ist für die Freskantenn des späten Seicento in Italien charakteristisch (Gaulli, Pozzi, Giordano, Solimena) und wurde von diesen in Österreich übernommen. Er diente wohl vor allem zur repräsentativen Darstellung und Überzeugung des Auftraggebers und war als Sammelobjekt geschätzt. Sicher diente er auch für Lehrzwecke, besonders im Falle Trogers als Lehrer an der Wiener Kunstakademie.



2.5. Kuppelmodell der Nothelferkapelle in Lauterbach, Gemeinde Nußdorf am Haunsberg, Salzburg. Holz mit Außengriff und innen Ölbemalung von Franz Joseph Soll um 1770. Durchmesser 38 cm, Tiefe 7 cm. Stift Michaelbeuern.

Von dem Arbeitsteam des Baumeisters F. A. Mayr und des Malers Soll ist auch ein vollständiges Kirchenmodell erhalten (Schliess 1979). Die Häufigkeit bemalter Modelle bleibt mangels Erhaltung unklar, doch wurde auch diese Praxis aus Italien übernommen, wo auch nur wenige Reste geblieben sind.

2.6. Freskomalerei-Vertrag vom 12. Juli 1690 zur Ausmalung der Stiftskirche von St. Florian, OÖ., durch Johann Georg Gump und Melchior Steidl, Stiftsarchiv St. Florian (Korth 1975, 198). Propst David Fuhrmann und die beiden Tiroler Maler schlossen zum ersten großen Kirchenfresko nördlich der Alpen einen in seinen genauen Bedingungen exemplarischen Vertrag. Sie sollten „das völlige Langhaus bis auf das haubt gesimbs und alle saiten Capellen . . . in fresco mahlen . . . durch guet=beständig, dem Aug angenehme Farben . . . so in fresco zu gebrauchen“. Kalk erhalten sie nach Bedarf. Den Maurer hatten sie „mit Anmachung des Wurffs dahin zu dirigieren und an die hand zu gehen, damit der Wurff als auch die Farben in inem khönfftig langwehruents Standt verbleiben mögen“. Mängel des Putzes oder vom Kalk bedingte „verzöhung der farben“ waren gratis zu korrigieren. Die Arbeit war in 5 Sommern zu vollenden, und zwar so lange, als das Wetter im Frühjahr und Herbst Freskoarbeit zuließ. Nur Gump durfte während der Arbeit 5–6 Wochen unterbrechen. Das Stift bot Kost und Quartier für die 2 Maler, 1 Gesellen und 1 Jungen.

3. Bau und Putztechniken

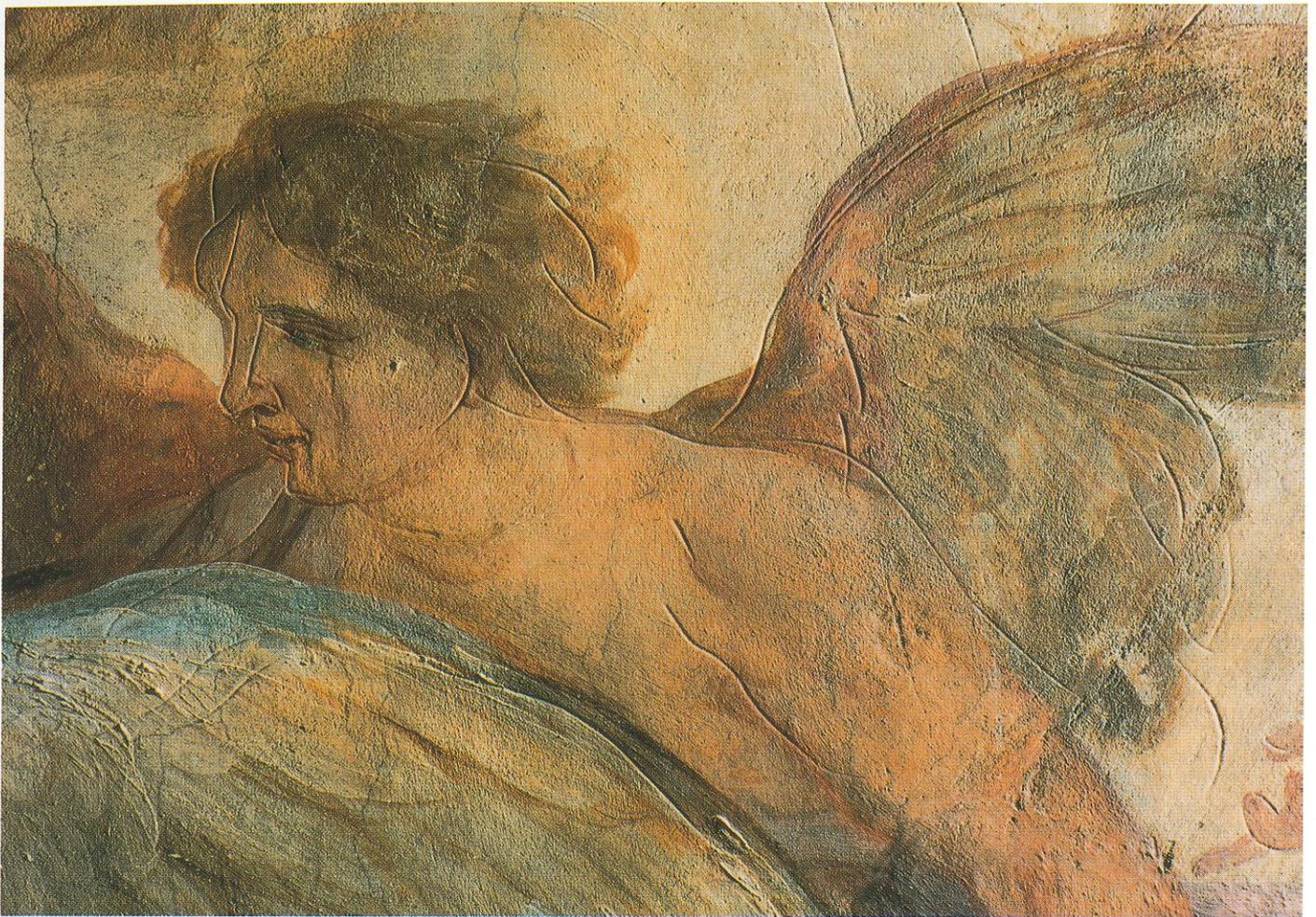
Eine Untersuchung vor allem der Wölbungstechniken mit ihren statischen Problemen im Vergleich mit der Entwicklung in Italien und Süddeutschland fehlt bisher und wäre eine lohnende Aufgabe. Dabei müßte auch deutlich werden, wann und in welchem Umfang im Vergleich zu Italien und Süddeutschland Holzbohlenträgergewölbe eingeführt und angewendet worden sind.

3.1. Holzbohlenträgergewölbe: Konstruktionsaufnahmen von Hans Joachim Sachse für Kirchenbauten von Jakob Herkomer (Füssen, St. Mang) und seines Schülers Johann Georg Fischer (Maria Steinbach a. d. Iller) (nach Sachse 1975, Abb. 113–120, 181–209) und Dokumentationstafel.

Für beide Baumeister sind gemischte Balken-Bohlen-Konstruktionen typisch. Das bedeutendste Beispiel eines holzbohlengewölbten freskierten Kirchenraumes in Österreich ist der von Herkomer entworfene Innsbrucker Dom mit dem Freskoschmuck C. D. Asams (Abb. 21), für dessen Gewölbekonstruktion leider keine Planaufnahmen existieren.

3.2. Putzträgersysteme auf Holzgewölben, 1:1-Modell der drei häufigsten Typen (Bundesdenkmalamt-Werkstätten).

- a) Schilfrohr über ungehobelter Bretterschalung
 - b) gespaltene Weidenruten über Schilfrohr über Bretterschalung (Abb. 17)
 - c) eingehackte Holzlatten mit Zwischendistanz (vgl. Abb. 21)
- Über dazugehörige vorder- bzw. rückseitige Putzverstriche (mit Haaren, Werg, Häkssel als Füllstoff) fehlen für Österreich noch genaue Bestandsaufnahmen.



3.3. Gewölbeltüftung von gemauerten Gewölben am Beispiel der Wiener Piaristenkirche (Pläne Arch. Lichtblau, Wien, bzw. Bundesdenkmalamt, in der Ausstellung neben 6.8).

Die tambourlose Hauptkuppel mit dem Maulbertschfresko von 1752 ist eine Rippenkuppel mit zum Scheitel hin abgetreppter Dicke der Wölbungsschale. In den Segmenten zwischen den Rippen sind in regelmäßigem Abstand sechs, je 4 cm weit durchbohrte Kanthölzer mitgemauert. Ihre Öffnungen sind dachbodenseitig mit kegelförmigen Blechhütchen verschlossen, welche über einen Schnurzug gehoben (Sommer offen) und gesenkt (Winter geschlossen) werden konnten.

3.4. Beschreibung des St. Pöltner Baumeisters Joseph Munggenast „Was zu dem Kürchengerüst am Sonntagberg erfordert wird“ vom 1. Oktober 1736. Pfarrarchiv Sonntagberg (Knab 1977, S. 252). Fotokopie.

Leider ist keine Zeichnung oder sonstige Darstellung eines Gerüsts dieser Zeit in Österreich bekannt. Aus der Beschreibung und den Materialkäufen der folgenden Jahre vor dem Arbeitsbeginn Daniel Grans Ende August 1738 läßt sich ein Ständergerüst aus 115 Baumstämmen mit Klampfen, Nägeln und Lehm erschließen, das vermutlich eine obere Plattform für die weitere Malerarbeit von kleinen Podesten aus gebildet hat.

Abb. 33 auf Seite 60: Dreifaltigkeitskirche, Kuppelfresko nach Restaurierung 1989: *Pentimenti* Nr. 4 in der Kartongravierung wie Abb. 30 auf S. 56. Die irrtümlich für die rechte Hand des Erzengels Michael gravierte Waage wurde getilgt und durch das Flammenschwert ersetzt.

Abb. 34 auf Seite 61: Dreifaltigkeitskirche, Kuppelfresko nach Restaurierung 1989: *Detail eines Engels, Aufnahme im starken Seitenlicht zur Verdeutlichung der Kartongravierung.*

3.5. Freskoputze und Putzmaterialien

Die Vitrine zeigt verschiedene historische Putzmaterialien, wie sie für barocke Freskoputze vorkommen: weißer oder grauer Sumpfkalk (ingesumpftes Kalkhydrat aus Reinkarbonat oder Dolomit), verschiedene Gruben- oder Flußsande (Rundkorn) bzw. Bruchsande (gebrochenes Steinkorn), gestoßene Holzkohle, Ziegelstoß, gebrannter Gips (nur für Unterputze), Tierhaare etc. (nur für Putzträgerverstriche und Unterputze).

Die aus der Technologischen Sammlung des Bundesdenkmalamtes Wien stammenden Originalmuster zeigen durchgehend 2schichtigen Putzaufbau von oft jedoch sehr unterschiedlicher Dicke und Zusammensetzung:

- a) J. M. Rottmayr, Maria Lanzendorf 1730
- b) D. Gran – A. Tassi, Sonntagberg 1738
- c) F. A. Maulbertsch, Halbthurn, 1765 (Holzgewölbe)

3.6. Freskomaurer an der Arbeit:

Die einzige Stichillustration zu Andrea Pozzos „Anleitung zur Freskomalerei“ (in: Kat. 1.1.) zeigt den Maurer beim Auftrag des Freskoeffinputzes mit einem Gehilfen und unter Beobachtung durch den mit seinen Farbtöpfen neben dem Gerüst stehenden Maler. An Geräten sind dargestellt: Wasserbottich zum Feuchthalten, Mörtelpfannen aus Metall, Spitzkellen, kleines Stielbrett für die jeweilige Mörtelportion und Reibbrett zur Verteilung sowie Maurerhammer, Bockgerüst und Stufenpodest. Der Freskomaurer wurde 1741 bei D. Grans Arbeiten für Sonntagberg „Maurer auflager“ genannt (Knab 1977, S. 253). Diese Geräte sind auch heute noch üblich und gehören auch für die Restaurierung von Fehlstellen an Barockfresken zur Ausrüstung.

4. Karton-Gitter-Unterzeichnung

Bis auf wenige Kartonoriginale lassen sich diese Arbeitsvorgänge nur aus an der Wand gewonnenen Befunden erschließen. Zum Verständnis der ausgestellten Befundpläne (Kat. 6) werden hier exemplarische Beispiele als Original oder Rekonstruktion gezeigt.

4.1. Martin Knoller, Teilkarton eines jungen männlichen Kopfes; Papier, 48 cm hoch (nach dem Umriß ausgeschnitten), Stift Stams (Karton E 4).

Kohleanlage mit Rötelpinsel überzeichnet und nach den Konturen durchstochen zur Übertragung auf den Arbeitskarton für die Freskoarbeit.

4.2. Vergrößerungsgitter und ihre Maßstäbe: Theorie bei Pozzo – Praxis bei Rottmayr.

Die Tafel 100 in Pozzos Perspektivebuch (Kat. 1.1.) illustriert die Idealform der Gitterprojektion auf das zu bemalende Gewölbe. Derartige durchgehende Quadrierung fand vielleicht auf dem Unterputz Anwendung, konnte bisher jedoch noch nirgends evident gemacht werden.

Die Gewölbemalereien J. M. Rottmayrs in Stift Melk (vgl. Katalog 6.2.) sind nach Bedarf der Figurengruppen über in den feuchten Freskoputz markierten Gittern gemalt. Je nach Raumhöhe

verändern diese ihren Größenmaßstab als Konsequenz jeweils verdoppelter Betrachterdistanz: Kapellendecken ca. 9 m Distanz – 1 Fuß Rastermaß/Mittelschiffgewölbe 20 m Distanz – 2 Fuß/Kuppel 40 m Distanz – 3 Fuß (Abb. 33).

4.3. Zwei Kartongravierungen nach J. M. Rottmayr in der Dreifaltigkeitskirche Salzburg (Kopie in Naturmaß, Bundesdenkmalamt-Werkstätten).

a) Adam-und-Eva-Gruppe (Abb. 27)

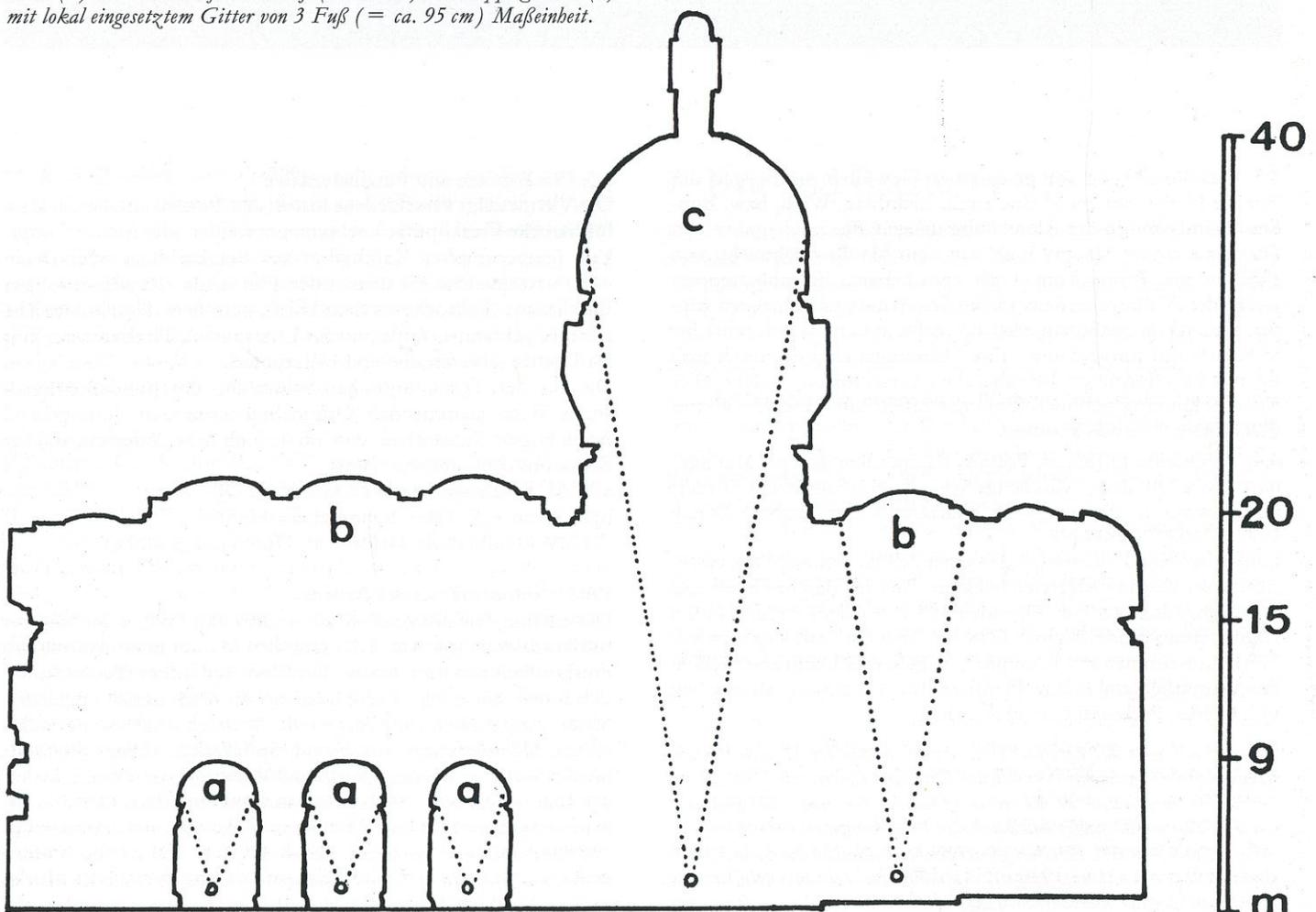
b) Joachim-und-Anna-Gruppe: ca. 100 × 180 cm

Die Kopiarbeit zeigte, daß an der gewölbten Wand mit über 2 m großen Teilen kaum mehr gearbeitet werden kann. Die Grenzen der Tagewerke und der Kartongravierung sind ein verlässliches Indiz für die verwendete Kartongröße. Deren Größe ist nur bei Rottmayrs sehr flüchtiger Gravierung verständlich (sonst müßte er kleinere Figurenportionen zuschneiden).

4.4. Unterzeichnung nach Kartongravierung bei Rottmayr (Kopie in Naturmaß, Bundesdenkmalamt-Werkstätten).

Die Figur der heiligen Anna aus der Anna-und-Joachim-Gruppe analog zur Freskokopie (Kat. 5.6.) zeigt die gelbocker Pinselzeichnung, mit der Rottmayr nach der sehr summarischen Kartongravierung erst die Detailformen freihändig herausgearbeitet hat.

Abb. 35: Zu den Deckenfresken Rottmayrs in der Stiftskirche Melk (1716–1722): Maßstabverhältnisse zur Betrachterdistanz. Seitenkapellengewölbe (a) mit Gittermaß von 1 Fuß (= ca. 31 cm), Mittelschiffgewölbe (b) mit Gittermaß von 2 Fuß (= 63 cm) und Kuppelgewölbe (c) mit lokal eingesetztem Gitter von 3 Fuß (= ca. 95 cm) Maßeinheit.



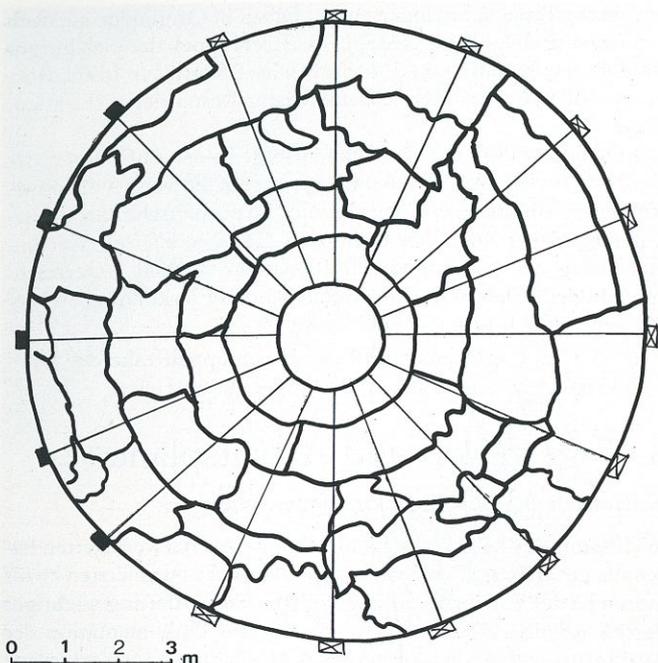


Abb. 36: Matthias von Görz, 1712, wie Abb. 37: Tagewerksplan und 16-Teilung (Malputzritzung) als Konstruktionshilfe, ausgehend von den über dem Kuppelgesims befindlichen, zum Teil noch offenen Balkenlöchern für das Kuppelgerüst.



Abb. 37: Matthias von Görz, Kuppelfresko von 1712 der ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftskirche von Pöllau, Steiermark, nach Restaurierung 1986/87, Detail (vgl. Kat. 6.4).

5. Freskomalerei

Die eigentliche Freskomalerei vollzieht sich sehr rasch und ist von der Arbeitsweise her am ehesten mit Aquarellmalerei zu vergleichen. Allerdings bestehen große Tonunterschiede zwischen nasser und trockener Farbe, welche zusätzlich nach Pigment- und Putzqualität variieren können.

5.1. Freskopigmente

Bei Pozzo und Knoller finden sich ausführliche Listen von Farbmitteln, je nach Eignung für Freskomalerei (Bedingung ist Kalkverträglichkeit) oder nur für Sekkoretuschen. Zu ersteren zählen sämtliche Erdfarben, ferner Rebenschwarz und Smalteblau. Die intensivsten zeitgenössischen Farbmittel für Rot (Zinnober), Gelb (Neapelgelb) oder Grün (Grünspan) sind jedoch nicht kalkecht und häufig Ursache von Farbveränderungen. Für dunkelrote Töne (Purpur) standen nur Rotlacke zur Verfügung, welche mit der Zeit ausbleichen (z. B. Mantel Kaiser Karls VI. in Trogers Göttweiger Kaiserstiege). Das Farbmateriale wurde auch an Ort und Stelle nach Bedarf vorbereitet (z. B. beschäftigte D. Gran 1741 in Sonntagberg einen Farbenreiber: Knab 1977, S. 253).

5.2. Malergeräte

Die Freskofarben wurden in der Regel in Töpfen mit Wasser angerührt und für Mischungen gleich in der benötigten Menge hergerichtet, um Mischdifferenzen zu vermeiden. Als Pinsel dienten vornehmlich langstielige aus Schweinsborsten. Zeichenkohle oder weiße Kreide für alle löschfähigen Markierungen waren wohl immer zur Hand, Pastellstifte bloß für abschließende Detailkorrekturen oder -akzente. Für die erste Anlage aller Bildpositio-

nen dürfen wir Konstruktionsbehelfe wie Meßblatten, Meßschnüre, Stech- und Schnurzirkel etc. annehmen.

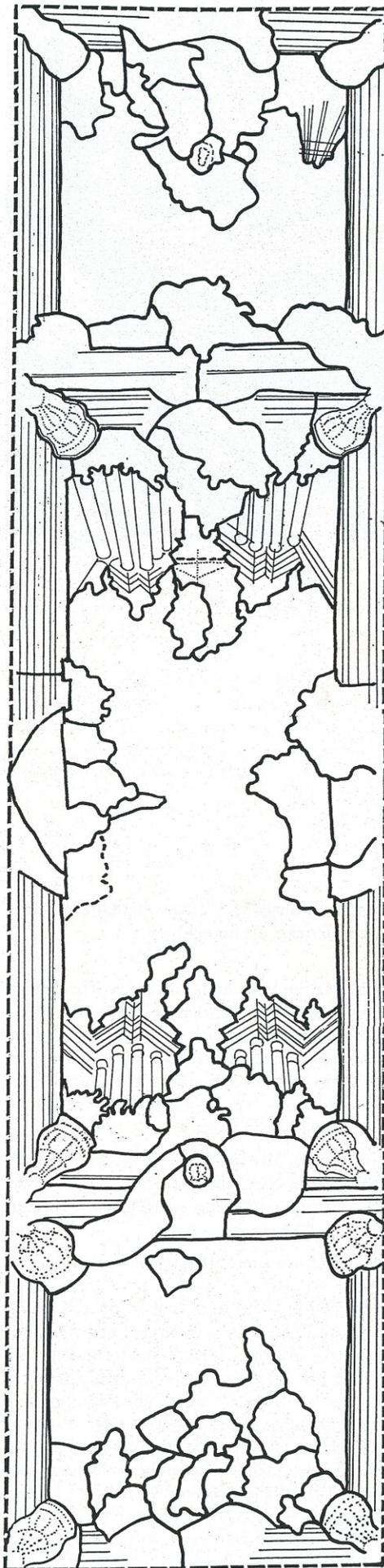
5.3. Strichprobe

Vor dem eigentlichen Malvorgang müssen die vorbereiteten Farbmischungen auf ihr Aussehen im trockenen Zustand probiert werden. In den barocken Quellenschriften sind dafür Aufstriche auf Grundkreide oder über einem farbneutralen Grundton von natürlicher Umbra genannt. Aber auch unbemalte Putzflächen können dazu gute Dienste leisten, wie die ausgestellte Strichprobenplatte für die Freskokopie Kat. 5.6. zeigt.

5.4. Puttofragment von Johann Michael Rottmayr 1728–30, Wallfahrtskirche Maria Lanzendorf, NÖ., ehem. Kuppelfresko. Übertragung in Mörtelbett, 70 × 65 cm, Bundesdenkmalamt-Restaurierwerkstätten, Wien.

5.5. Teufelsfragment von Johann Michael Rottmayr 1730, 100 × 70 cm – sonst wie Kat. 5.4.

Nach Kriegszerstörung 1945 hat Wolfram Köberl neue Kuppelfresken geschaffen. Wenige Fragmente wurden geborgen und als Studienobjekte gesichert. Über die Herstellungstechniken läßt sich ohne die Kenntnis der größeren Zusammenhänge zwar nichts mehr aussagen, doch wird am verbliebenen Originalrest immerhin die spontane und sichere Hand von Rottmayrs Farbauftrag deutlich. Trotz schadensbedingter Reduzierung der Feinmodellierung und ausgleichenden Aquarellretuschen bleibt die für die Fernwirkung unerläßliche Betonung von Farb- und Helligkeitskontrasten ablesbar, auf die sich jeder erfolgreiche Freskomaler einstellen mußte. Diese Fragmente sind in Hubalas Monographie nicht erwähnt (Hubala 1981, F 30).



5.6. Freskokopie der heiligen Anna, Detail in Originalgröße nach der Anna-und-Joachim-Gruppe in der Kuppel der Salzburger Dreifaltigkeitskirche von Johann Michael Rottmayr 1697. Mörtelbett 70 × 70 cm, Bundesdenkmalamt-Restaurierwerkstätten, Wien.

Zur Demonstration der Aufeinanderfolge in der Entstehung des Freskos werden hier alle Arbeitsgänge phasenweise von unten nach oben sichtbar gelassen: auf eine hypothetische Grobputz-Unterzeichnung über den Feinputz („Tagewerk“) mit Kartongravierung bis zur unmittelbar folgenden zweiten Unterzeichnung in Gelbocker und dem anschließenden Freskofarbenauftrag mit seiner stufenweisen Modellierung.

5.7.1.–5.7.12. Großfotos von Rottmayrs Kuppelfresko der Dreifaltigkeitskirche analog der Abbildungen dieses Hefts.

6. Tagewerks- und Arbeitspläne

(Schautafeln des Bundesdenkmalamtes, Wien)

In Zusammenarbeit mit den amtlichen Restaurierwerkstätten haben die genannten Wandmalerei restauratoren in den letzten zwölf Jahren zu der von ihnen durchgeführten Restaurierung wichtiger Barockfresken auch zur Untersuchung und Dokumentation der Ausführungsmethoden beigetragen (Berichte, Tagewerkspläne und viele dankenswerte Hinweise). Das Referat für Photogrammetrie des Bundesdenkmalamtes hat dazu in die Ebene projizierte, maßstäbliche Konturenpläne beigetragen. (P. Bauer, G. Böhm, G. Klummer, G. Heissler, A. Haider). Die Kartonpläne und die sonstigen Datenpläne wurden in den Amtswerkstätten hergestellt (I. Hammer, M. Koller unter Mitarbeit von G. Böhm und J. Ramhapp sowie den Restaurierpraktikanten S. Krapfenbauer und M. Preis). Das vorliegende Material wird hier bis auf die Kuppeln von Melk, Pöllau und Götzens und das St. Pöltner Domgewölbe erstmals öffentlich ausgestellt bzw. publiziert.

6.1. Johann Michael Rottmayr, Salzburg, Dreifaltigkeitskirche 1697. Restauriert durch J. Ghezzi 1988/89, Dokumentation M. Koller (vgl. Kat. 5.7.1.–5.7.12.).

Die Längsovalkuppel von ca. 9,6 m Tiefe, 6,2 m Breite und 8 m Höhe umfaßt ca. 265 m² Oberfläche. Über die Anlage auf dem Unterputz waren keine Informationen möglich. Der Freskoputz-auftrag vollzog sich in mindestens 88 Tagewerken, aus deren Anordnung vier Gerüstebenen abgeleitet werden können. Die drei über dem Kranzgesims befindlichen verputzten Löcher von etwa 30 cm Durchmesser weisen auf eine untere Gerüstplattform hin. In der Regel erhielten die großen Hauptfiguren einzelne, die Figurengruppen gemeinsam je einen Putzabschnitt, deren größte sich in den summarisch behandelten Boden- und Wolkenzonen befinden. Etwa für drei Viertel der Figuren läßt sich die Übertragungshilfe mit Kartongravierung nachweisen. Der Kartonplan (Abb. 30) hält insgesamt 37 zusammenhängende Flächen fest sowie die 9 wichtigsten Eigenkorrekturen (Pentimente) zwischen Kartongravur und gemalter Ausführung. Letztere betreffen im Uhrzeigersinn von Ost nach West: (0) Engelsarme hinter dem Kreuz Christi, (1) Kopf unterhalb Johannes d. T. (ocker Unterzeichnung), (2) Papstfigur mit erhobenem Arm (um ca. 1 m verschoben ausgeführte Kartongravur), (3) Engelbein rechts neben

Abb. 38 auf Seite 64: J. W. Bergl, 1773; Tagewerks- und Ausführungsplan des Deckenfreskos im Augustiner-Lesesaal der Österreichischen Nationalbibliothek. Tagewerke (dicke Linien), Direktritzungen (dünne Linien), Spolverokarton (punktierte Konsolen), Kartongravierung (nur Doppelbildnis des Kaiserpaars), doch sonst weder Gitter- noch Kartonghilfen (Vgl. Kat.-Nr. 6.9).

Abb. 39 auf Seite 65: Dreifaltigkeitskirche, Kuppelfresko nach Restaurierung 1989, Detail: hl. Maria Magdalena.

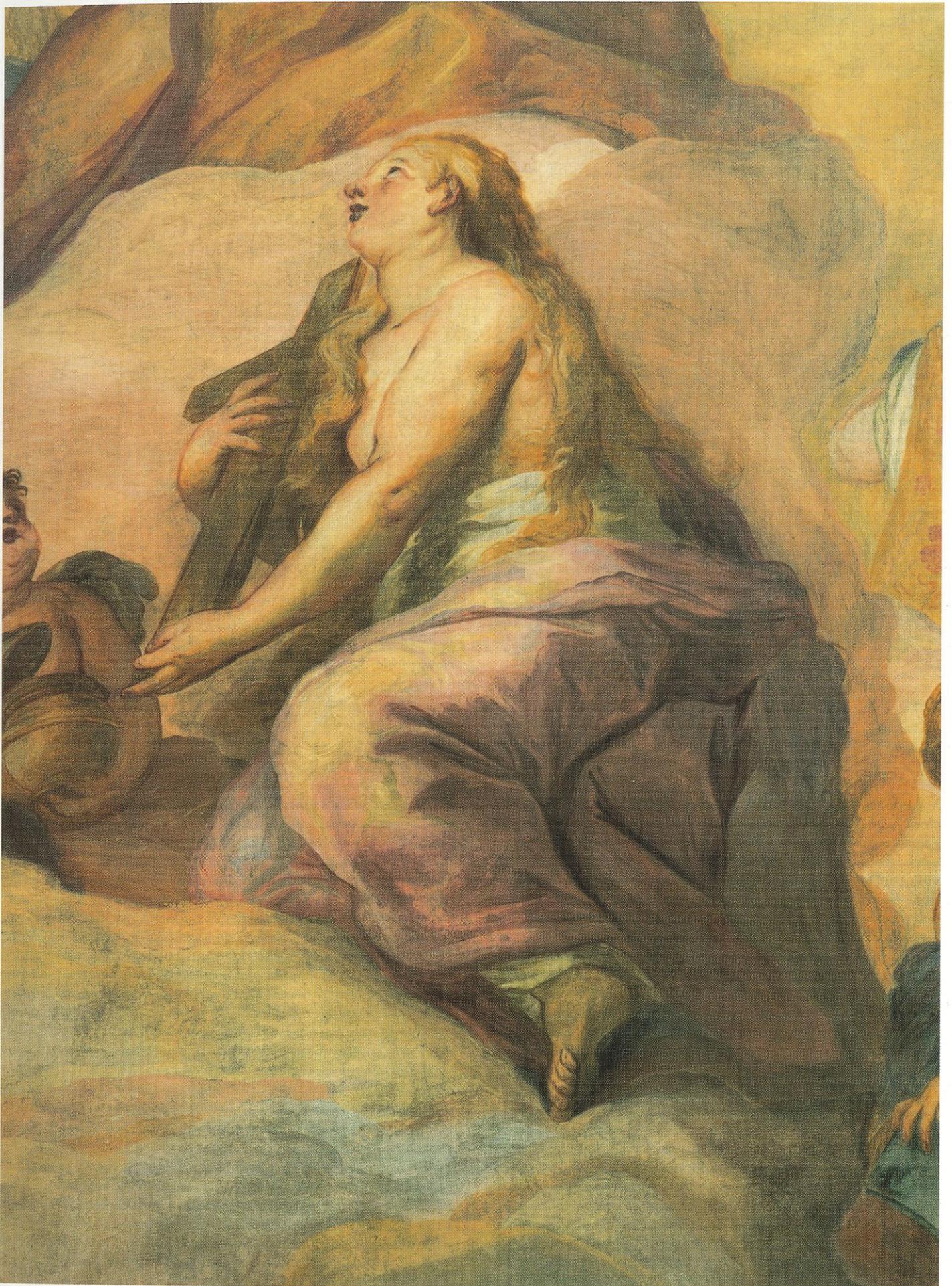




Abb. 40 auf Seite 66: Paul Troger, Figurendetail aus dem Deckenspiegel des Gewölbefreskos von 1739 im Marmorsaal des Stiftes Melk mit Tagewerksgrünze (rechte Schulter) und formgenauer Kartongravierung.

Abb. 41 auf Seite 67: Paul Troger, 1739; Spiegelgewölbe als Holzbalken- und Holzbohlenkonstruktion mit starken Setzungsrissen vor Restaurierung 1986, Stift Melk, Marmorsaal.

Michael (als Akt graviert, drapiert gemalt), (4) rechter Arm Michaels mit Flammenschwert (erst mit Waage graviert und fertigmalt – diese befindet sich nun in der Linken auf neuem Tagewerk (Abb. 33), (5) Engelhand (nach unten gerichtete Kartongravur), (6) Engelflügel (Kartongravur deutlich nach rechts verschoben), (7) Engelarm (Kartongravur des Armes unter roter Draperie), (8) heilige Frauen (nicht ausgeführte Kartongravur des Kreuzes der hl. Helena).

Ferner ist auffällig, daß beim Dom-Attribut des Salzburger Patronen Virgil am Südrand nur die Domkuppel eine eigene Arbeitsportion mit Direktritzung ihrer Konturen erhielt. Darüber hinaus sind in dem Plan die wichtigsten, reduzierten oder ganz verlorenen Sekkopartien lokalisiert, vor allem die Grüntöne des Tambourkranzes und der Märtyrerpalmen sowie die Orgelpfeifen der hl. Cäcilie.

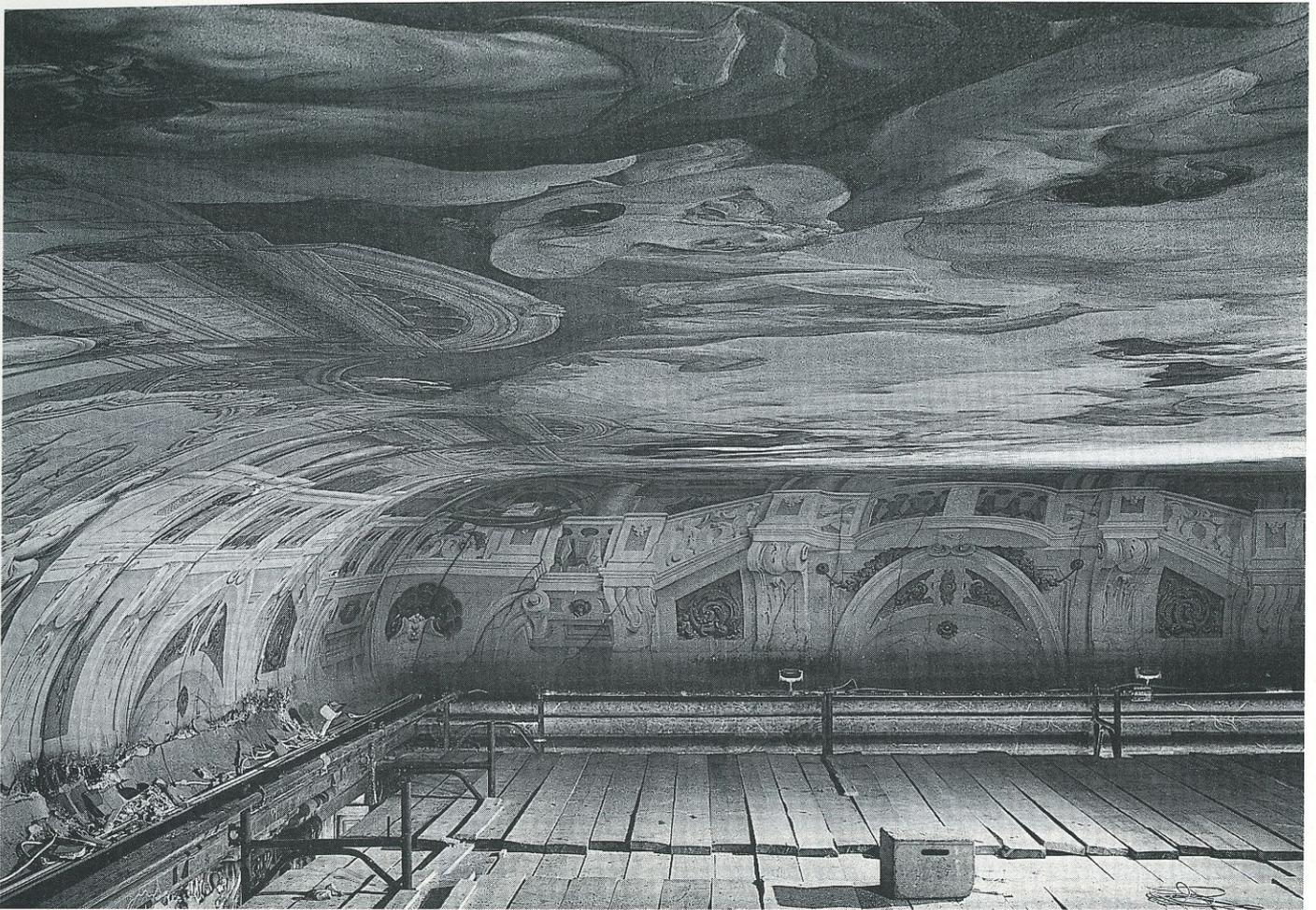
6.2. Johann Michael Rottmayr, Melk, NÖ., Gewölbefresken der Stiftskirche 1716–1722/23 – Quadraturmalerei von Ippolito Scanzani (Abb. 24, 25 und 35).

Mit allen Seitenkapellen und Emporen umfaßt der Raum neben der Wandgliederung in Stuckmarmortechnik etwa 4700 m² Freskomalerei. Deren Restaurierung und Dokumentation wurde 1976 von den Amtswerkstätten in der Epiphaniikapelle begonnen (I. Hammer, J. Pursche) und bis 1984 in Kuppel und Hauptschiff von J. Rauegger, in den Seitenkapellen und Emporen von H. Leitner durchgeführt. Letztere sind planmäßig nicht erfaßt.

Im Hauptschiffgewölbe folgen die Tagewerke der Architekturmalerei genau nach den Hauptkonturen und zeigen durchgehende Kartongravierung (keine Gitterung). Die 40 m hohe und 15 m weite, kreisförmige Kuppel ergab 65 Tagewerke für etwa 400 m² Fläche, für welche im Bereich der Hauptfigurenzonen Gittereindrücke von ca. 95 cm Seitenlänge in 7 Bereichen bis zu 20 m² Größe vorkommen, die wieder mit 8 Zonen mit Kartongravierung in nur teilweiser Kongruenz stehen (Hubala 1981, Abb. 489). Die figuralen Gewölbefelder im Chor und Langhaus variieren von 7 (2. Chorjoch) bis zu 36 (mittleres Langhausjoch) Tagewerken und zeigen durchgehend geritzte Gitter von ca. 63 cm Gittermaß. Die Figuralfelder der Seitenkapellengewölbe wurden mit durchschnittlich 8–10 Tagewerken und gleicher Gittergröße wie beim Langhaus bewältigt. Die Architekturmalerei trägt reiche Goldhöhnungen, die Stukkatur Blattgold- und Blattkupferfassung.

6.3. Melchior Steidl, Lambach, OÖ., Gewölbefresken der Stiftskirche 1698. Restauriert und dokumentiert durch J. Wintersteiger 1988 (Abb. 19/20).

Steidl hat in die zunächst rosa gestrichenen, leeren Felder der Stuckdecke von 1655 nach 44 Jahren ein umfassendes mariologisches Programm freskiert, und zwar je 1 großes Mittelbild und 8 seitliche Kartuschenbilder für jedes der 5 Joche sowie je 4 Puttenfelder in den trennenden Gurtbögen. Die nachträgliche Freskierung läßt sich sowohl an dem ca. 1 cm dicken Freskoputzauftrag in der Stuckrahmung ablesen als auch daran, daß die Felder



über der Orgel von 1655 unbemalt geblieben sind. Alle kleinen Freskenfelder sind in jeweils einer einzigen Arbeitsportion angelegt (bis auf die Inschriften), die Mittelfelder von 6–10 m² Größe sind dagegen in 8–12 Putzabschnitten gemalt. Bis auf das vorderste Langhausjoch sind alle Mittelfelder mit einem Gitter von ca. 31 cm Maschengröße geritzt. Die Hauptelemente der Architektur orientieren sich in ihren Proportionen an diesem Gitterraster (z. B. Säulenbreite, Kapitellhöhe). Unterzeichnung oder Kartongravierung ist nirgends erkennbar, aber auf dem Unterputz anzunehmen. Kreisnibben sind mit dem Schnurzirkel, Architekturlinien mit einem Nagel direkt in den feuchten Putz geritzt.

6.4. Mathias von Görz, Pöllau, Stmk., Gewölbefresken der ehemaligen Augustiner-Chorherren-Stiftskirche 1712–18. Restaurierung und Dokumentation durch H. Leitner, H. Schwaha und C. Serentschy 1985–87 (Abb. 36/37).

Die vollständige Freskoesmalung aller Gewölbe und Emporen von etwa 4500 m² Fläche bildet mit der Stuccolustro-Technik der Wandgliederung das neben Melk größte Freskenensemble dieser Epoche in Österreich. Für Kuppel und Hauptgewölbe liegen nun die Tagewerkspläne vor. Die 13 m breite und über 310 m² Fläche aus Ziegeln gewölbte Tambourkuppel wurde in 40 Tagewerken angelegt. Der Putz hört 40 cm oberhalb des Tambourgesimses auf, wo sich 16 teils noch offene Löcher für die Pfosten einer unteren Gerüstplattform befinden. Die ringförmige Anlage der Tagewerke läßt auf drei Gerüstebenen schließen. Das oberste Tagewerk ist um die Laternenöffnung in einem Stück angelegt, die

übrigen schließen sich mit durchschnittlich 5–7 m² Größe figurgengruppenweise an. Die Stöße sind sehr exakt eingeebnet. Nur ein Tagewerk wurde korrigierend wiederholt. Als Konstruktionshilfe sind, in Kongruenz mit den Gerüstlöchern, 16 Längssektoren mit ca. 2,7 m Basisbreite in den Malputz geritzt und im unteren Drittel nochmals in je 90 cm breite Abschnitte unterteilt, ohne daß horizontale Linien einer Gitterstruktur erkennbar wären. Diese meridiane Aufteilung eines sphärisch gekrümmten Gewölbes wurde in Österreich bisher nur bei Görz und später bei Günther beobachtet (vgl. Kat. 6.10.–12.).

Das Langhausgewölbe erstreckt sich über ca. 640 m² und enthält einschließlich der Scheinarchitektur etwa 110 Tagewerke von 4–10 m² Größe, welche bei der Architektur den Hauptkonturen entsprechen, beim Figurenhimmel dagegen gruppenweise verlaufen. Auf dem bis zu 3 cm groben Unterputz befindet sich eine Rotocker-Pinselzeichnung. Der bis 1 cm dicke Freskoputz von bis zu 2 mm Körnung ist leicht geglättet. Mittels Schnürung und rotocker Pinsel wurde ein Gitter von 2 Fuß (64 cm) Quadratgröße hergestellt und bei Bedarf nochmals unterteilt (1 Fuß – 32 cm). Kartonübertragungen waren feststellbar, mittels Lochpause (Arkadenleibungen), sonst durch Kartongravierung. Architekturlinien sind direkt in den frischen Putz geritzt. Freie Pinselkonturen in schwarzem und roten Pigment und spitzem Schwarzstift (Schieferkreide?) ergänzten die zeichnerische Anlage, gegenüber der sich bei der Freskomalerei zahlreiche Pentimente ergeben haben. Auch einige kleine Tagewerke wurden neu eingesetzt.

6.5. Wenzel Lorenz Reiner, Gaming, NÖ., Bibliothekskuppel in der ehemaligen Kartause 1723. Restauriert und dokumentiert durch R. Seeber (Abb. 32).

Die Mittelkuppel ist ein Ziegelgewölbe von ca. 8 m Durchmesser bei etwa 200 m² Fläche. Sie trägt einen 5–7 cm dicken Grobputz mit roter Pinzelzeichnung, darüber einen 1 cm starken Feinputz mit bis 2 mm Körnung und rau belassener Oberfläche. Dieser Feinputzauftrag entstand in etwa 75 Tagewerken, welche meist schwer erkennbar sind. Die Scheinarchitektur wurde in größeren Abschnitten verputzt, und dann wurden die Binnenfiguren (und wohl auch die Kapitelle) nachträglich in diese Flächen eingesetzt. Die gesamte Architekturkonstruktion ist in den feuchten Putz eingeritzt, wobei die zentrale Scheinkuppel aus 24 Segmenten mit 13 cm Basisbreite konstruiert ist. Kartongravierungen konnten nicht beobachtet werden, jedoch sind die Figuren mit Rotpinsel skizzenhaft unterzeichnet.

6.6. Thomas Friedrich Gedon (nach Daniel Gran) und Antonio Tassi (Quadraturmaler), St. Pölten, NÖ., Gewölbefresken des Domes 1739/40. Restauriert 1982–83 durch J. Rauchegger. Gewölbekonstruktion M. Koller.

Die Neuausmalung der ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche ist ein Beispiel für die stilistischen und technischen Abhängigkeiten lokaler Meister als Folge der überhitzten Auftragskonjunktur für berühmte Freskantinnen in diesen Jahren. Daniel Gran war zu dieser Zeit mit den Aufträgen für Sonntagberg, NÖ., und Hradisch in Mähren ausgelastet. Für St. Pölten war daher sozusagen nur eine Variation auf sein Werk in Sonntagberg möglich, worauf bereits die in St. Pölten vollständig erhaltenen Ölskizzen hinweisen. Die von Ost nach West vollendete Quadraturmalerei durch den an beiden Orten gleichermaßen tätigen Antonio Tassi ist über dem Orgelchor 1739 signiert. Das Hauptfresko bezeichnete Gedon bezeichnenderweise nur mit „pinxit“ (nicht invenit!).

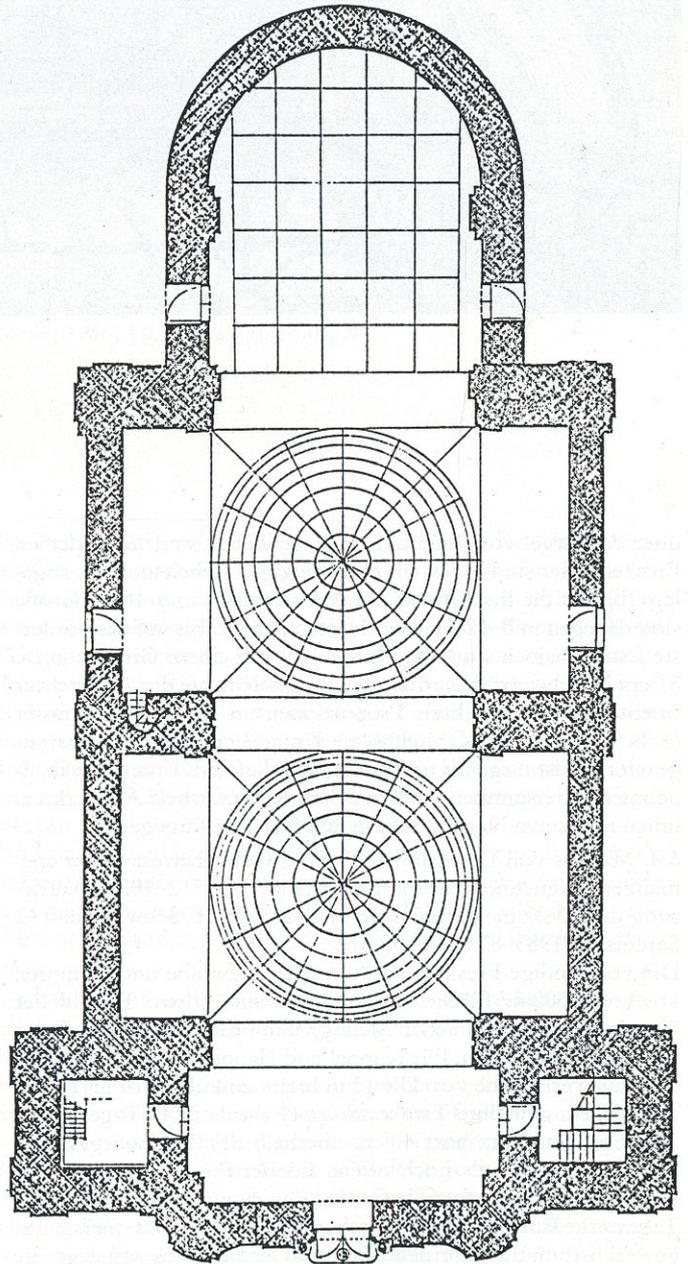
Dokumentiert ist nur das etwa 1500 m² umfassende Mittelschiffgewölbe. Die Architekturmalerei entstand in insgesamt 330 formbezogenen Tagewerken, wobei das Schema stets gleich bleibt (im Chor 12, im Langhaus 8 Abschnitte je Stichkappe) und die Stöße stets in den Profilverschnitten geführt werden. Die Scheinarchitektur ist einheitlich über Kartongravierung angelegt. Gedons zentrale 4 Gewölbefelder ergeben vom Chor nach Westen 58, 41, 73 und 43 Tagewerke sowie 3–5 Abschnitte für die 8 Langhauszwickel mit den Aposteldarstellungen, also insgesamt etwa 250 Tagewerke von ca. 1,5 m² durchschnittlicher Größe. Dagegen beträgt die Tagewerkgröße beim Hauptfresko Grans auf dem Sonntagberg etwa 6 m². Gedon setzt die Einzelfiguren (z. B. Ecclesia, Michael) aus bis zu 12 Einzelabschnitten kleinweise zusammen, so daß Kopf, Arme, Beine, Flügel und Draperien getrennte Abschnitte zeigen. Jeder Abschnitt ist zudem mit genauen Kartongravierungen in allen Details übertragen und ohne jede Abweichung diesen folgend nachgemalt. Auch Daniel Grans Kartongravierung ist sehr konsequent und normalerweise ohne Abweichungen, jedoch viel weniger dem Einzeldetail verhaftet. Schließlich läßt sich infolge der stark versinterten Übermalungen des 19. Jahrhunderts und der letzten, leider zu radikalen Reinigung keine Aussage mehr über das Fresko-Sekko-Verhältnis in Gedons Malereiausführung treffen.

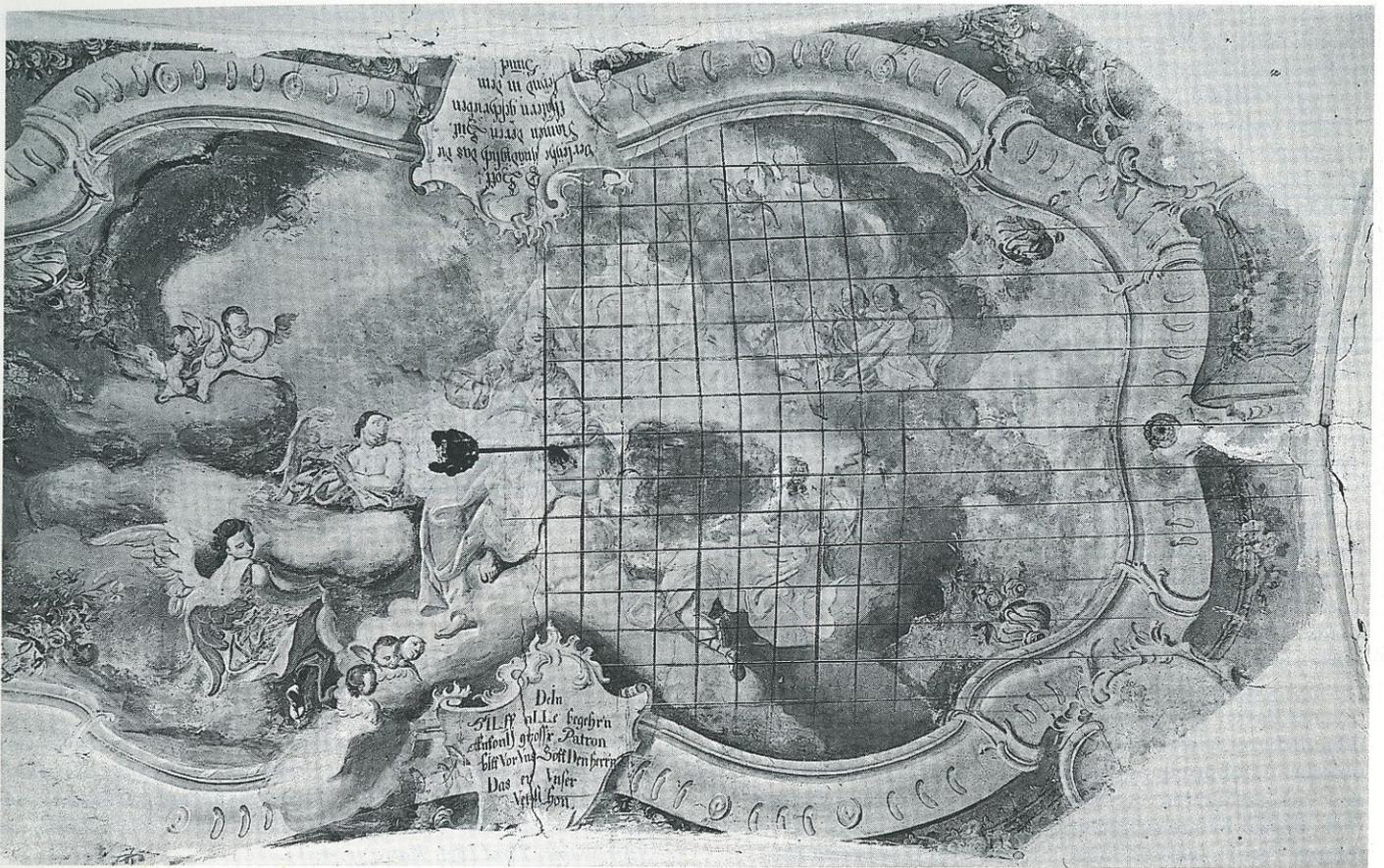
6.7. Paul Troger, Melk, NÖ., Marmorsaaldecke des Stifts 1739. Restauriert 1985 durch H. Jarisch. Dokumentation durch M. Koller (Abb. 40/41).

Das Spiegelgewölbe besteht aus einer Balkendecke mit etwa 170 cm hohen Hohlkehlen (Remonaden) mit durchgehender Verbreiterung sowie drahtbefestigtem Schilfrohr als Putzträger. Darüber liegt ein ca. 2 cm dicker kalkreicher Grobputz, gefolgt von 1 cm starkem Freskoputz ohne Schwundrisse, nur manchmal mit aufgehenden (d. h. bei der Verarbeitung schon angetrockneten) Tagewerksfugen. Die Gesamtfläche beträgt 296 m² und wurde

Abb. 42 auf Seite 69: F. Lentbl, 1774; ca. 50 m² großes Gewölbefeld mit vollständiger Gitterung in schwarzem Pinsel (Gittergröße ca. 15 cm) und rotocker Pinselunterzeichnung. Je schwächer ein Freskomaler war, desto mehr war er auf genaue Gitterung und Unterzeichnung angewiesen. Die Vollendung erfolgte hier auch großteils a secco. Großböflein, Burgenland, Antoniuskapelle.

Abb. 43 auf Seite 68: Matthäus Günther, 1755; Innsbruck, Pfarrkirche Wilten: maßstäbliche Gitteranordnung (Putzritzungen) je nach Wölbungsart. 16-Teilung mit Radialkreisen auf 2-Fuß-Distanz (ca. 65 cm) für die Langhauskuppeln, 3-Fuß-Gitter (ca. 95 cm) für die Flachtonne des Altarraumes (vgl. Abb. 45).





mit 177 Tagewerken bewältigt. Im Himmelsbereich hat Troger wahrscheinlich die Figuren in die vorgeputzten Flächen bewußt nachträglich eingesetzt. Die Architekturmalerei zeigt konsequente Kartongravierung. Die Figuren weisen nur lockere, kompliziertere Attribute (z. B. das Zaumzeug der Temperantia) und Draperien, aber sehr intensive Kartonübertragung auf. Ferner läßt sich beobachten, daß Inkarnate und Blaupartien (Smalteblau!) immer extra vorgeputzt sind. Gitterung ist bei Troger auf dem Freskoputz nirgends erkennbar (auch z. B. nicht in Seitenstetten, Marmorsaal, oder im Brixner Dom); es könnte sich aber im Unterputzstadium befinden. Trogers Pinselarbeit und Freskofarbauftrag zeigt alle Varianten von flüssig-lavierend bis zu halbtrockener Schattierung und pastosen Kalklichtern sowie Spritztechnik für Architekturschatten.

6.8. Franz Anton Maulbertsch, Wien 8, Piaristenkirche, Hauptkuppelfresko 1752. Restauriert 1978 durch J. Fastl und A. Kicker. Dokumentation von M. Koller.

Die tambourlose und unbelichtete Hauptkuppel umfaßt etwa 450 m², für welche sich nur 57 Tagewerke feststellen ließen. Nach dem Beginn seit April 1752 in der Chorkuppel hatte Maulbertsch an der Hauptkuppel vom 29. Juli bis zum 20. Dezember 1752 gearbeitet. Demnach kann hier für die Arbeitsdauer eines Tagewerkes eine reale Durchschnittszeit von 4 bis 5 Tagen errechnet werden. Zu bedenken bleibt dabei, daß die Piaristenkirche der erste große Freskoauftrag für den damals 29jährigen Maler war und seine Freskantenlehre bisher im dunkeln geblieben ist. Vielleicht läßt sich mit mangelnder Routine auch erklären, daß von der am Beginn freskierten Chorkuppel im Frühjahr 1753 unbefriedigende Teile wieder abgeschlagen und erneuert werden mußten (Haberditzl 1977, S. 120). Die schlechte Erhaltung und der

hohe Anteil an Sekkooauftrag vor allem in Dunkelpartien lassen sich als direkte Folge des technischen Mißverhältnisses von sehr großen Tagewerken zum mehrtägigen Malprozeß begreifen. Die offensichtlich damals fehlende Freskopraaxis hat Maulbertsch bei späteren Werken jedoch dazuerworben, wofür genauere Untersuchungsdaten leider noch fehlen.

Die Architektur ist direkt in den Malputz vorgeritzt, während bei den Figuren nirgendwo Kartongravierung oder Gitterung auftritt (im Dom zu Waitzen findet sich ein graviertes Ein-Fuß-Raster). Unterzeichnungen waren keine festzustellen, sind aber wohl anzunehmen.

6.9. Johann Wenzel Bergl, Wien 1, Österr. Nationalbibliothek, Bibliotheksdecke des ehem. Augustiner-Eremiten-Klosters 1773. Restauriert 1988/89 von J. Fastl. Dokumentation durch M. Koller (Abb. 38).

Die Decke besteht konstruktiv aus verbretterten Holzbalken mit einem Schilfrohr-Putzträger auf etwa 45 × 10 m Fläche. Die Himmelsbereiche und die umlaufenden Randprofilabschnitte sind jeweils als große Einheiten geputzt. Die eingestellten Figurengruppen und Architekturen hat Bergl in insgesamt etwa 80 Putzabschnitten angelegt. Der rauh belassene Malputz zeigt nur Direktritzung für alle Gesimslinien und die Konturen der Bildarchitekturen sowie für die Darstellung der Hebevorrichtung bei der Mechanik an der südlichen Schmalseite. Unterzeichnung oder Gitterung waren nirgendwo zu beobachten. Die Kartonverwendung beschränkte sich auf zwei spezifische Probleme: mittels Lochpau-se wurden die sich in allen Ecken wiederholenden korbformigen Konsolen vervielfältigt, während Kartongravierung den an die Decke projizierten gelbfarbigen Reliefmedaillons des Kaiserpaars vorbehalten blieb.

Die stark graphischen Lichter und Schattenakzente wirken größtenteils noch freskogegeben. Im Selbstbildnis des Mittelfeldes stellt sich der Maler leider nur mit Staffeleibild und Ölfarbenpalette in der Hand dar, weil sich der Habitus eines Wandmalers offensichtlich nicht repräsentativ genug darstellen ließ. Dieses offenbar eher gesellschaftlich bedingte Statusproblem und die für das breite Publikum viel schwierigere Vermittelbarkeit des Mediums Wandmalerei haftet dieser Kunstgattung bis heute, auch in der Kunstgeschichtsforschung, an.

Die auf der grauen Grundierung in Weiß skizzierte Komposition des Gemäldeattributes in Bergls Selbstbildnis zeigt allerdings große Ähnlichkeit mit der an der Decke ausgeführten Komposition und ist vielleicht als Hinweis auf die vorbereitende Skizzenarbeit im Atelier zu deuten, von der sich hier aber nichts erhalten hat.

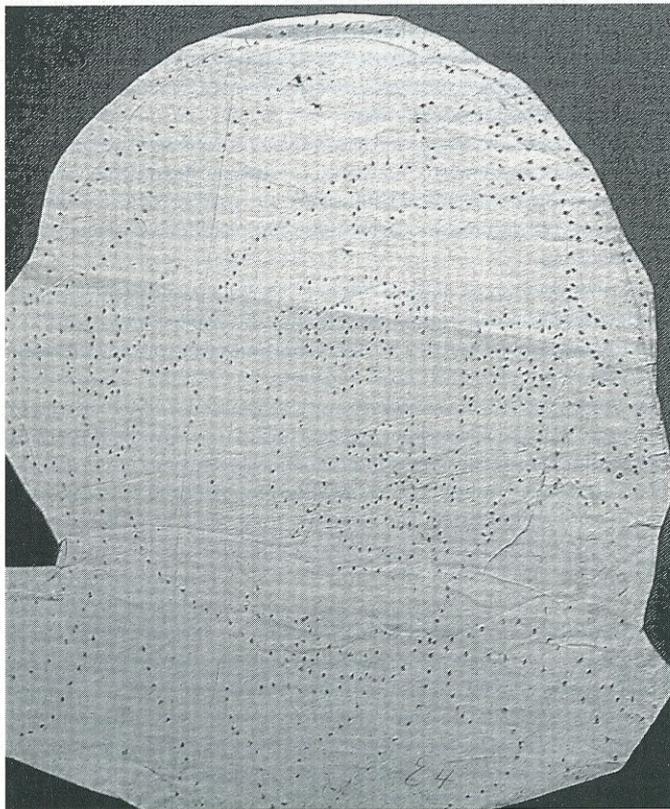
6.10. Matthäus Günther, Innsbruck, Pfarrkirche (Basilika) Wilten, Gewölbefresken 1755. Dokumentation von M. Koller 1988 (Abb. 43 und 45).

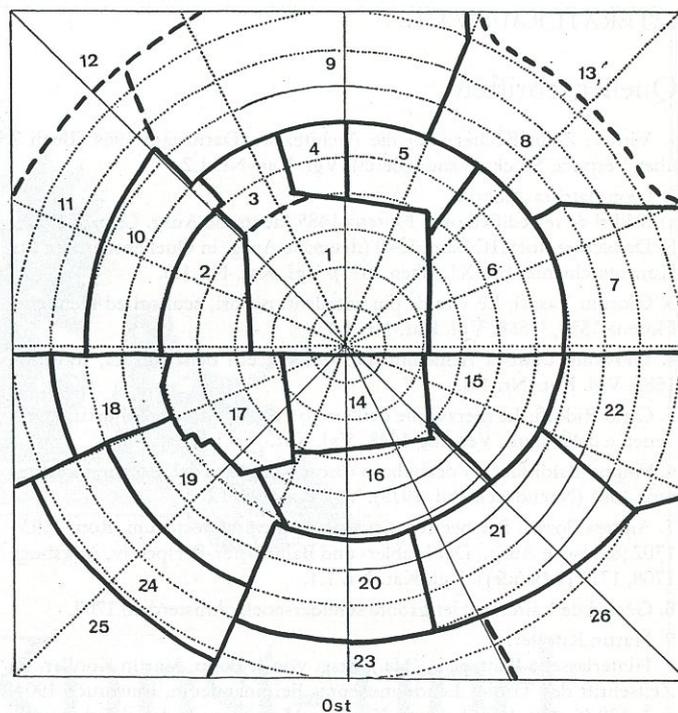
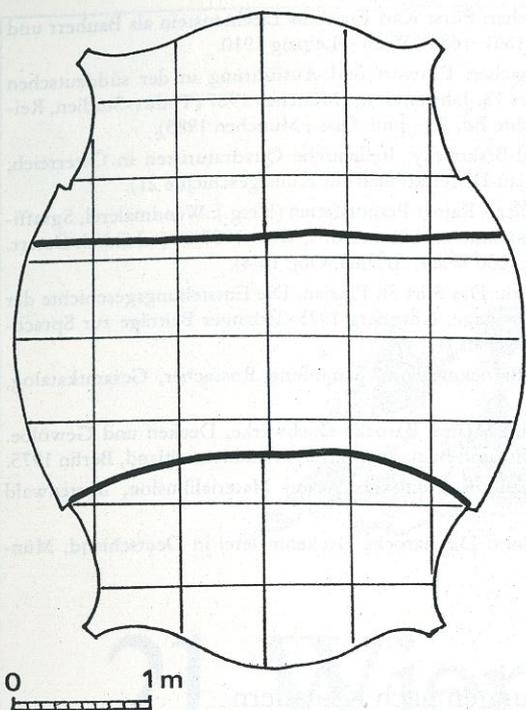
Anhand älterer Bauaufnahmen beim Landeskonservator für Tirol und einer jüngsten Gewölbekontrolle durch den Autor mit dem Hebekorb kann die rationelle Arbeitsmethodik Günthers hier nach ihren Prinzipien exemplarisch demonstriert werden. Sie ist gegenüber seinem Augsburger Lehrer und Vorgänger als Akademiedirektor J. G. Bergmüller erstaunlich innovativ (vgl. Bergmüllers noch wie bei Correggio in der Krümmung umständliche Gitterung im Kirchengewölbe von Diessen nach der Dokumentation des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege, München – Veröffentlichung wird vorbereitet). Vielleicht geht diese der geographischen Globusteilung analoge Hilfskonstruktion Günthers auf den viel gerühmten Freskant Johann Evangelist Holzer zurück, dessen Skizzensammlung nach dem 1740 mit 31 Jahren erfolgten Tod Holzers Günther in seinen Besitz gebracht hat.

Abb. 44 auf Seite 71 links: Matthäus Günther, 1762; Tagewerks- und Gitterplan der Nepomukkapelle in Fieberbrunn, Tirol. Bei ca. 20 m² Freskofläche genügten Günther Arbeitsportionen mit einer 2-Fuß-Gitterhilfe.

Abb. 45 auf Seite 71 rechts: Matthäus Günther, 1755; Tagewerks- und Gitterplan für die östliche Langhauskuppel der Pfarrkirche Wilten (ca. 200 m² Freskofläche). Die mittlere Querteilung deutet auf jeweils nur halbseitige Einrüstung (unbelichtete Kuppeln); die zum Teil architekturkonforme Geometrie der Tagewerksgrenzen ist für Günther typisch (vgl. Abb. 43 und Kat.-Nr. 6.10).

Abb. 46 auf Seite 70: Martin Knoller, Rück- und Vorderseite eines Teilkartons (Kartonfragments) mit Kohlegitter, Kobleanlage, Rotpinselverstärkung und Nadelstichen zur Übertragung auf den (verlorenen) Arbeitskarton; aus dem Nachlaß von Knollers Schüler Joseph Schöpf im Stift Stams, Tirol (vgl. Kat.-Nr. 4.1).





In Wilten sind beide Langhauskuppeln tambourlos und werden nur von unten belichtet. Bei etwa 7 m Spannweite und 300 m² Freskofläche sind an der östlichen Kuppel 26 Tagewerke festzustellen. Ferner sind, von den Eckdiagonalen ausgehend, 16 Längssegmente und 9 Horizontalkreise (im Abstand von je 2 Fuß – ca. 65 cm) in den Malputz graviert, wodurch eine mit einfachsten Hilfsmitteln (Quadratur, Schnurzirkel) verwirklichte und der sphärischen Gewölbekrümmung problemlos folgende Gitterung erzielt worden ist. In auffälliger Differenz dazu zeigt das anschließende Flachtonnengewölbe des Presbyteriums (Stichhöhe nur ca. 1 m) einfache quadratische Gitterung von ca. 92 cm Rastergröße. Hier wie in der Kuppel verlaufen die Tagewerksgrenzen in außergewöhnlich linearer Form und folgen häufig der jeweiligen Hilfskonstruktionsgeometrie. Dazu fällt im Presbyterium wie in den Kuppeln eine durchgehende Halbierung im Putzauftrag auf, welche sich mit einer nur halbseitigen Eingerüstung zu Belichtungszwecken und besserer Distanzkontrolle vom Boden aus erklären läßt. Unterzeichnungen oder Kartongravuren sind bei der letzten Untersuchung nicht faßbar gewesen.

6.11. Matthäus Günther, Götzens, Tirol, Gewölbefresken der Pfarrkirche, 1775. Restaurierung und Dokumentation des Eingangsjoches durch H. Köll 1986.

Die unterschiedlich großen Flachkuppeln in Götzens hat Günther auf die gleiche Art wie in Wilten mit einer sphärischen Gitterung und an dieser orientierten linearen Tagewerksgrenzen versehen. Ebenso fehlt jeder Hinweis auf die Verwendung von Kartonvorlagen oder Unterzeichnung (Ausst.-Kat. 1988, Abb. 55). Dazu ist auch Günthers die gleiche Hilfskonstruktion nützender Papierentwurf im Maßstab von etwa 1:10 (524 × 731 mm) in der Wiener Albertina erhalten (Inv. 30765 – Ausst.-Kat. 1988, Nr. 56, mit Abb.). Auch in Anzahl und Position der Horizontalkreise stimmt der Entwurf mit der Ausführung bis ins Detail überein (z. B. die Hauptfigur des heiligen Petrus).

6.12. Matthäus Günther, Würzburg/BRD, Wallfahrtskirche auf dem Käppele, Gewölbe der Gnadenkapelle 1786. Restauriert und dokumentiert von P. Pracher, Würzburg, um 1980.

Da Günthers Freskenœuvre bisher am besten in technischer Hinsicht belegt werden konnte (vgl. auch Abb. 44), sei zum Vergleich auch ein Beispiel aus dem Ausland herangezogen. Für das 1752 entstandene Hauptkuppelfresko des „Käppele“ ist auf dem Papierentwurf und in der Ausführung eine reine Quadratgitterung nachgewiesen, welche zueinander im Maßstabverhältnis von 1:25 stehen (Entwurf mit 24-mm-Quadratur, Ausführung mit 60-cm-Raster). Dagegen entspricht die mit 81 Jahren von Günther freskierte Gnadenkapelle in ihrer Meridian- und Radialkreis-Konstruktion im 2-Fuß-Abstand ebenso wie in der Tagewerksgeometrie der für echte Kuppeln bei Günther seit dem Frühwerk (Sterzing, Deutschhauskirche 1733, Ausst.-Kat. 1988, Abb. 54) belegbaren Arbeitsweise.

6.13. Christoph Anton Mayr, Maria Alm, Salzburg, Gewölbefresken der Pfarr- und Wallfahrtskirche 1757. Restaurierung und Dokumentation durch E. Lux und M. Spurny 1988/89.

Der Tiroler Maler legte über zuvor verschliffene gotische Stuckkappengewölbe einen bloß einschichtigen Malputz von 0,5 bis 3 cm Dicke. Unterzeichnungen oder Ritzungen waren nicht erkennbar. Die Tagewerksanlage stimmt bei den Figurenfeldern mit der Freskotechnik der Ausführung überein. Dagegen wurden die großteils in Sekkotechnik vollendeten Rocaille-Rahmungen mit Grünerde als Grundfarbe in größeren, rein auf Flächengewinn orientierten Portionen angelegt. Die Aufteilung der Freskotagewerke ist zumeist unregelmäßig; nur im östlichen Mittelschiffbild entspricht sie etwa der Teilung einer aufgeschnittenen Torte – vielleicht läßt sich eine ähnliche Hilfskonstruktion in einem vorbereitenden Arbeitsgang annehmen. Die Größe der Putzportionen variiert sehr stark, und alle Putzfugen sind sehr genau verarbeitet. Vielfach überdeckt die körperhafte, flüssige Malweise mit viel Kalkanteil im Farbauftrag die Putzstruktur.

Quellenschriften

1. Vitruv: Zehn Bücher über die Architektur, Darmstadt 1964 (Buch 7 über Verputz, Stuck, Wandmalerei). Vgl. Kat.-Nr. 1.2.
2. Leon Battista Alberti:
 - a) X libri de re aedificatoria, Florenz 1485 (deutsche Ausg. Leipzig 1912).
 - b) De pictura libri III, Basel 1540 (deutsche Ausg. in Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. XI, Wien 1877). Vgl. Kat.-Nr. 1.3.
3. Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, Florenz 1550, 21568. Vgl. Kat.-Nr. 1.4.
4. Giovanni Battista Armenini: De' veri precetti della pittura, Ravenna 1587. Vgl. Kat.-Nr. 1.8.
5. Carlo Ridolfi: Le meraviglie dell'arte o vero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, Venedig 1648. Vgl. Kat.-Nr. 1.5.
6. Filippo Baldinucci: Vocabulario toscano dell'arte del disegno etc., Florenz 1681 (Nachdruck ebd. 1979). Vgl. Kat.-Nr. 1.6.
7. Andrea Pozzo: Perspectiva pictorum atque architectorum. Rom 1693–1702 (deutsche Ausg.: Der Maler- und Baumeister-Perspectiv, Augsburg 1708, 1711 [2 Bände]). Vgl. Kat.-Nr. 1.1.
8. Gérard de Lairese: Het groote schilder-boek, Amsterdam 1707.
9. Martin Knoller:
 - a) Hinterlassene Blätter . . . (Ms.), hrsg. von J. Popp, Martin Knoller, in: Zeitschrift des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck 1904, S. 1–139 (S. 120–128, Anhang: Knollers Malrezepte und ihre Echtheit).
 - b) Die Gedanken eines Erfahrenen auf dem schweren Wege der Wissenschaft à la fresque zu malen, von einem ehemaligen Mitglied der Gesellschaft Arkadier M. K. 1768 (Ms.) – Erstdruck in: Technische Flugblätter der Mappe und Deutschen Malerzeitung Nr. 1, München (o. J. – vor 1904). Vgl. Kat.-Nr. 1.10.
10. Georg Heinrich Werner: Anweisung, alle Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektive vonselbst zeichnen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond- und Freskomalen, Erfurt 1781 (Nachdruck in 30, S. 307. 310).

Handbücher

11. Mary P. Merrifield: The art of fresco painting as practised by the old italian and spanish masters, with a preliminary inquiry into the nature of the colours used in fresco painting, with observation and notes, London 1846.
12. Ernst Berger: Fresko- und Sgraffitotechnik nach älteren und neueren Quellen (Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik V. Folge), München 1909 (Nachdruck Wiesbaden 1979).
13. Joseph Meder: Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung, Wien 1923.
14. Julius v. Schlosser: Die Kunstliteratur, Wien 1924.
15. Alexander Eibner: Die Wandmalerei, München 1926 (Nachdruck Wiesbaden 1970).
16. Kurt Herberts: Wände und Wandbild, Stuttgart 1953.
17. Paul Philippot: Die Wandmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien 1972.
18. Paul und Laura Mora – Paul Philippot: Conservation of Wall-Paintings, London 1984.
19. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (begonnen von Otto Schmitt, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München: Bd. I/1937: Art. Architekturmodell, Bd. II/1948: Art. Bozzetto, Bd. III/1954: Art. Decke, Deckenmalerei, Bd. VII/1978: Art. Farbe, Farbenlehre, Farbigkeit der Architektur, Fassadenmalerei).
20. Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken
 - a) Bd. I/Stuttgart 1981 (H. Kühn: Farbmittel und Bindemittel etc.)
 - b) Bd. 2/Stuttgart 1990 (erscheint im Herbst 1990 – enthält u. a.: M. Koller, Die Wandmalereitechniken der Neuzeit, mit umfangreicher Bibliographie).

Allgemeine Untersuchungen

21. Ausst.-Kat. Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte, Genua 1982.

22. Viktor Fleischer: Fürst Karl Eusebius Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1661–1684), Wien – Leipzig 1910.
23. Bärbel Hamacher: Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts, München 1987 (Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte Bd. 25 – phil. Diss., München 1985).
24. Ulrike Knall-Brskovsky: Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien 1984 (Böhlau-Dissertationen zur Kunstgeschichte 21).
25. Manfred Koller – Rainer Prandtstetten (Hrsg.): Wandmalerei, Sgraffito, Stuck, in: Restauratorenblätter Bd. 9, Wien 1987/88 (erhältlich Österr. Sektion des IIC, 1030 Wien, Arsenal, Obj. 15/4).
26. Thomas Korth: Das Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage, Nürnberg 1975 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft Bd. 49).
27. Salzburger Barockmuseum. Sammlung Rossacher, Gesamtkatalog, Salzburg 1983.
28. Hans-Joachim Sachse: Barocke Dachwerke, Decken und Gewölbe. Zur Baugeschichte und Baukonstruktion in Süddeutschland, Berlin 1975.
29. Ulrich Schießl: Rokokofassung und Materialillusion, Mittenwald 1979.
30. Hans Tintelnot: Die barocke Deckenmalerei in Deutschland, München 1951.

Untersuchungen nach Künstlern

31. ASAM / Karl-Heinz Hye: Stadtpfarrkirche und Dom zu St. Jakob in Innsbruck 1724–1974, Innsbruck 1974.
32. ASAM / Bernhard Rupprecht (Hrsg.): Cosmas Damian Asam (1686–1739). Leben und Werk, München 1986 (S. 105–111 Helmut F. Reichwald: Zur Technologie der barocken Wandmalerei).
33. CORREGGIO / Lucia Fornari Schianchi – Eugenio Battisti: Rivedendo Correggio. L'Assunzione del duomo di Parma, Roma 1981 (Associazione fra le casse di risparmio italiane) (enthält systematische Dokumentation: Come si fabbrica un paradiso).
34. GÖRZ / Christoph Serentschy: Dokumentation zur Restaurierung der Wandmalereien in der ehem. Stiftskirche Pöllau, in: Restauratorenblätter Bd. 9, 1987/88, S. 126–131 (vgl. 25).
35. GEDON / Manfred Koller: Untersuchungen und Restaurierungsergebnisse am Dom 1981–1983, in: Johann Fasching (Hrsg.): Dom und Stift St. Pölten und ihre Kunstschatze, St. Pölten 1985, S. 131–134.
36. GRAN / Franz Eppel: Die Innenrestaurierung der Wallfahrtskirche Sonntagberg, in: Österr. Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege XXII, 1968, S. 24–38.
37. GRAN / Eckhart Knab: Daniel Gran, Wien – München 1977.
38. GÜNTHER / Ausst.-Kat. Matthäus Günther 1705–1788, Augsburg 1988 (darin S. 91–96 M. Koller: Zur Freskotechnik Matthäus Günthers; S. 97–113 B. Hamacher: Die Entwurfsarbeit bei Matthäus Günther).
39. HALBAX / Norbert Wibiral: St. Florian als Aufgabe der Denkmalpflege, in: Österr. Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege XIX, 1965, S. 78–89.
40. LENTHL / Friedrich Berg: Zur Restaurierung der Antoniuskapelle in Groß-Höflein, Burgenland, in: Österr. Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege XXVIII, 1974, S. 47–49.
41. ROTTMAYR / Erich Hubala: Johann Michael Rottmayr, Wien – München 1981 (darin S. 265–275 M. Koller: Johann Michael Rottmayrs Stellung in der Geschichte der barocken Maltechnik).
42. SCHMIDT / Rupert Feuchtmüller: Der Kremser Schmidt, Innsbruck 1989.
43. SCHÖPF / Heinrich Hammer: Joseph Schöpf 1745–1822, in: Zeitschrift des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck 1907, S. 139–340, 1908, S. 1–188.
44. STRUDEL / Manfred Koller: Die Akademie Peter Strudels in Wien 1688–1714, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 1970, S. 5–74.
45. TENCALA / Werner Kitlitschka: Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofofo Tencallas nördlich der Alpen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, S. 208–231.
46. TROGER / Michael Krapf: Paul Troger: Sein „Heiliger Cassian“ für den Dom zu Brixen. Der Bozzetto im Rahmen der Allerheiligen-Darstellung, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 1984, S. 5–50.