

Künstler

## Hoch hinauf – von der Ausbildung zur Ausführung

Wie entstanden die barocken Wand- und Deckenmalereien? Einblicke in die Ausbildung der Künstler, ihre Maltechniken und den Werkprozess vom Entwurf bis zur Ausführung vor Ort – eine schmutzige, anstrengende Arbeit.

VON ANGELIKA DREYER

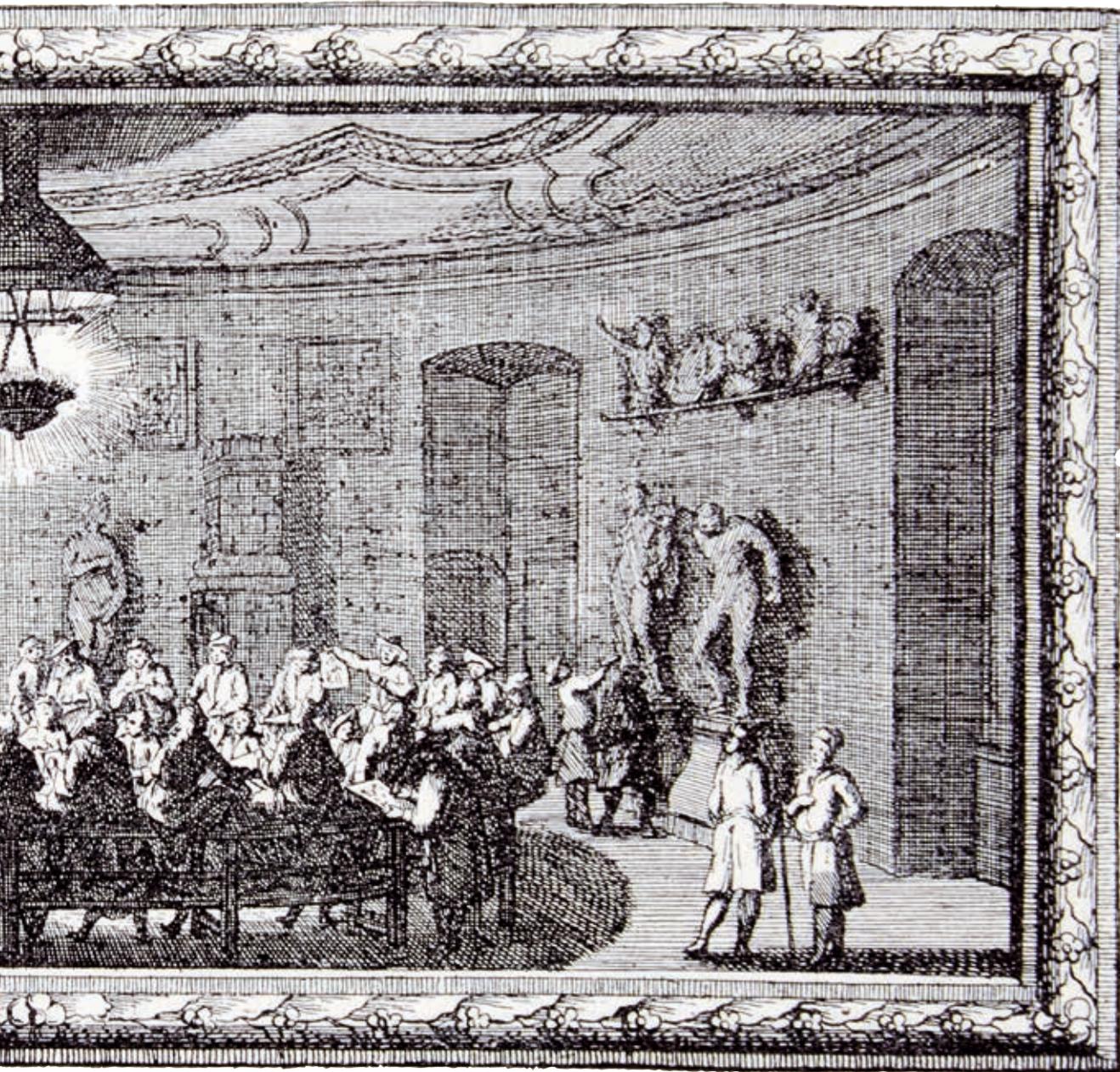


Abb. 1: Aktsaal der Kunstakademie Berlin, 1701 im dritten Band des *Thesaurus Brandenburgicus* von Lorenz Berger veröffentlicht.

OB IN KIRCHEN, im Kloster oder im Kaisersaal, großflächige, zum Teil raumfüllende Malereien an Decken und Wänden setzen Besucher bis heute in Erstaunen. Die dabei angewandte Augentäuschung, der *inganno degli occhi*, erforderte von Künstlern hohes Können und Erfahrung – und eine solide Ausbildung.

### Vom Lehrjungen zur Meistergerechtigkeit

Wer als Freskant arbeiten wollte und nicht in eine väterliche Werkstatt hineinwuchs, begann im Alter von 11 bis 14 Jahren eine Lehre. Der ausgewählte Malermeister legte in einem Vertrag eine zwei- bis sechsjährige Ausbildungszeit sowie die Höhe des von den Eltern zu zahlenden Lehrgeldes fest. Seltener sind fürstliche Stipendien dokumentiert. So finanzierte Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg

(1620–1688), u. a. dem aus Guinea gebürtigen Friedrich de Coussy drei Lehrjahre bei dem Hofmaler Hendrik de Fromantou. Für Coussys weitere Ausbildung erhielt der am Hof tätige Freskant Jakob Vaillant 300 Thaler Kostgeld, um ihn „3 Jahr bey sich in die Lehre zu nehmen“.

Für die Aufnahme in eine zünftisch organisierte Ausbildungsstelle war der Nachweis der ehelichen Geburt verpflichtend. Ausgeschlossen blieben Nachkommen sogenannter unehrlicher Berufsgruppen wie Abdecker, Scharfrichter oder Bader. Um dem Missbrauch der Auszubildenden als billige Arbeitskräfte vorzubeugen, war Augsburger Malermeistern rechtlich nur ein Lehrling erlaubt, eine Regelung, die oft Ausnah-



**Abb. 2: Johann Evangelist Holzer, *Das Reich der Flora*. Entwurf für das Deckenbild im Festsaal der ehemaligen Fürstbischöflichen Sommerresidenz in Eichstätt aus dem Jahr 1737. Öl auf Leinwand, 53,0 x 62,5 cm.**

men erforderte oder bei etwaigen Verstößen vom Zunftvorsteher bestraft werden konnte. Das Zusammenleben von Lehrjungen und Gesellen im Familienverband des Meisters führte mitunter zu zwischenmenschlichen Konflikten. Überliefert ist zum Beispiel im „Ordentlichen Einschreib Buch“ die unehrenhafte Entlassung eines „Gottlosen, Verlogenen, Heillosen“ Lehrlings, weil dieser „Halsstarrigkeit, Bosheit und Nachlässigkeit“ zeigte, durch Meister Funckheinel.

Die Lehrzeit, als Vermittlung erster handwerklicher Grundbegriffe, endete mit dem sogenannten Freispruch. Der angehende Geselle begab sich anschließend zur vertiefenden Ausbildung auf Wanderschaft. So nutzte Cosmas Damian Asam eine Rom-Reise, um seine Studien an der päpstlichen Kunstakademie, der Accademia di San Luca, zu vervollständigen. Dort gewann er sogar einen Ersten Preis beim alljährlichen Wettbewerb – gegen die italienische Konkurrenz. Johann Georg Bergmüller hingegen verwendete 1711 sein kurfürstliches Stipendium für eine Reise in die Niederlande.

**Abb. 3: Quadrierter und signierter Approbationsentwurf von Joseph Mages aus dem Jahr 1766 für die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Dillishausen. Federzeichnung, 40,7 x 28,0 cm.**



Eine attraktive Alternative für finanziell schlechtgestellte, aber ambitionierte Maler war die Wiener Kunstakademie. Unzählige Werkstätten nahmen vor Ort die jungen Gesellen auf, wo sich die Unterrichtszeiten an den Bedürfnissen der werktätigen Studenten orientierten. Die Teilnahme war zudem gratis. Ähnlich verhielt es sich in Augsburg. Obgleich man hier einen Obulus für den Unterricht forderte, zog die freie Reichsstadt zum Beispiel die aus Tirol stammenden Johann Evangelist Holzer und Joseph Mages an und bot ihnen gute Zukunftsperspektiven. Viele Gesellen vereinbarten dort eine sogenannte Ersitzzeit von zwei bis vier Jahren, um im Anschluss die Meistergerechtigkeit zu erwerben und Bürger der Stadt zu werden. Eine privilegierende Ausnahmeregelung kam demjenigen zugute, der, wie der spätere Akademiedirektor Matthäus Günther, eine Malerwitwe ehelichte und sich

dadurch die Meistergerechtigkeit mit florierendem Betrieb, vorhandenem Mustervorrat und geschultem Personal sicherte.

Frei von den Regeln der Zunft konnten Hofkünstler agieren. Es erstaunt daher nicht, dass Cosmas Damian Asam den Freisinger Bischof bat, „uns nit allein mit dero Cammerdiener titul zu begnaden“, sondern mit dem Status eines Hofmalers zu „gaudieren“. Sein jüngerer Bruder Egid Quirin Asam, der eine Bildhauerlehre durchlaufen hatte, wurde zu einem „Cammerdiener und Hofstukhadorer“ ernannt. Ähnliche Rechte erhielt der Gewinner des Ersten Preises an der Wiener Akademie. Die Verleihung eines akademischen Diploms berechtigte ihn, unabhängig von örtlichen Zunftbestimmungen und befreit von Gewerbesteuer, überall im kaiserlichen Territorium mit beliebig vielen Gehilfen tätig zu werden. Johann Jakob Zeillers Signatur in Ottobeuren als kaiserlicher, akademischer Maler ist wohl diesen gewerberechlichen Bestimmungen verpflichtet.

### „Non designare senza pagare“: Zeichenschulen und Kunstakademien

Die Geschichte der Kunstakademien im deutschen Sprachraum begann erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ab 1662 traf man sich im Nürnberger Wohnhaus „Auf dem Neuen Markt“ bei Jakob von Sandrart, zunächst im privaten Rahmen. Sandrart war ein Neffe Joachim von Sandrarts, dem Verfasser der für Kunstakademien wegweisenden „Teutschen Academie“ (1675–1679), einem dreibändigen Werk zur theoretischen und historischen Unterweisung angehender Kunstschaftender. Er gründete 1670 die Augsburger Kunstakademie, in der man sich, ebenfalls privat, traf, um seine zeichnerischen Fähigkeiten vor einem gemeinsam finanzierten Aktmodell zu üben und sich im gelehrten Gespräch auszutauschen.

Gleiches galt für Wien, wo derartige Sitzungen ab 1688 im Privatatelier des Hofmalers Peter Strudel stattfanden, der zudem eine in Rom erworbene Auswahl von Antikenabgüssen für das „Zeichnen nach dem Runden“ anbieten konnte. Zeitweilige Schließungen dieser Zusammenkünfte zeigen aber auch deren unsichere Lage. Vorrangiges Problem waren hierbei die Räume und deren Finanzierung. In Augsburg stellte der Rat der Akademie als wirtschaftsfördernde Einrichtung ab 1712 zwei Räume im ersten Stock des Metzgerhauses zur



Abb. 4: An einer Schadstelle des Freskos in Schloss Hundisburg wird der Aufbau unterhalb der Malschicht sichtbar: Über der Holzkonstruktion sind Schilfrohrmatten angebracht, auf denen der grobe Unterputz haftet. Die Oberfläche des *arriccio* zeigt eine Unterzeichnung.

Verfügung. Fortan bestand für Interessierte die Möglichkeit, abends in den Wintermonaten nach dem lebenden Modell zu zeichnen, wobei man die Forderung nach drei Gulden am Akademieeingang lesen konnte: „Non designare senza pagare / Wer zeichnen will die Stille hab / Auch leg er seyn Gebühr gleich ab.“ Diese Ausbildungsform war eher schlicht, denn bis 1778 gab es keinerlei Zertifikate, Preisausschreiben oder Ausbildungsnachweise. Zudem belegen Beschwerden die mangelnde äußere Ausstattung. Vor allem störte die angehenden Künstler der aus dem Anatomiesaal im zweiten Obergeschoss herabströmende Verwesungsgeruch, eine Unannehmlichkeit, die sich noch verstärkte, weil „wegen des Mannsbilds, so sich entblösst darstellen muss [...] mehrenteils geheizt“ werden musste.

### Europae tertia Germaniae prima – die Akademie der Künste in Berlin

Als Friedrich III., Kurfürst von Brandenburg, 1696 die Akademie der Künste in Berlin stiftete, lag dem ein viel weiter reichendes, zukunftsweisendes Konzept zugrunde. Eine Medaille mit der Devise „Europae tertia Germaniae prima“, „Europas dritte und Deutschlands erste“, definiert deren Bezugsrahmen, der sich allein an der päpstlichen Accademia di San Luca und der Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture messen lassen wollte. Die personelle wie auch materielle Ausstattung war in Berlin dementsprechend ansehnlich. Der Berliner „Adress Calender“ von 1704 führt neben den

## DIE AUTORIN

Dr. Angelika Dreyer ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Arbeitsstelle München des Projekts Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CbDD). Sie wurde 2015 über den Freskanten Joseph Mages (1728–1769) und die Auswirkung der katholischen Aufklärung auf die Deckenmalerei promoviert.

drei das Zeichnen nach dem Leben unterrichtenden „Rectores“ auch jeweils zwei Professoren der für die Deckenmalerei besonders wichtigen Disziplinen Perspektive und Geometrie auf. Den beachtlichen Lehrkörper ergänzten Professuren für Anatomie, Architektur, Bildhauerei, Tier- und Landschaftsmalerei, und für den ganztägigen Unterricht gab es vorzüglich ausgestattete Räumlichkeiten (Abb. 1). Zwei Zimmer dienten dem Unterricht im Zeichnen nach Vorlagen, zwei weitere der Anatomie- und Architekturlehre, ein zentraler Konferenz- sowie ein Modellsaal komplettierten das Raumangebot. Als Leistungsprofil erwartete Friedrich III. die Ausbildung in Theorie und Praxis. Zudem verpflichtete er die Lehrer als höfische Ratgeber in allen Kunstbelangen und erhob sie zu „Gesetzgeber[n] in Fragen des guten Geschmacks im Lande“.

Joachim von Sandrarts kunsttheoretisches Postulat einer umfassenderen, akademischen Künftlerausbildung gewann somit im akademischen Selbstverständnis des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung.

## Invenit et pinxit: vom Bozzetto zum Fresko

Aber wie sah die praktische Umsetzung in der Freskomalerei aus? Bei Abschluss eines Vertrages zwischen Auftraggeber und Maler lag häufig ein verbindlicher Entwurf vor, ohne dass hier zwischen Zeichnungen oder kleineren Ölgemälden, sogenannten Bozzetti, unterschieden wurde (Abb. 2). Zahlreiche, auch von Zeitgenossen verwendete Fachbegriffe belegen die Übernahme der Freskomalerei aus Italien. Vielfach weist die approbierte Vorlage eine sogenannte Quadrierung auf, eine Einteilung in quadratische Felder (Abb. 3). Da die Distanz zwischen Bildfläche und Betrachter den Deckenmalern eine etwas gröbere Arbeitsweise gestattete, ist heute eine Rekonstruktion der barocken Arbeitspraxis anhand von Putzgrenzen, Ritzungen, Vorzeichnungen, eingedrückten Linien, Zirkelstichlöchern und Untermalungen möglich.

Als Träger für die Deckenmalerei dienten zumeist Holzkonstruktionen, die man mit Schilfrohrmatten zur besseren Haftung des etwa zwei bis fünf Zentimeter dicken, mit Kälberhaar oder Hanf versetzten Unterputzes, dem *arriccio*, versah. Sichtbar gewordene Pinselzeichnungen unter abgefallenen Putzstellen belegen, dass die Künstler diesen für erste Vorzeichnungen nutzten (Abb. 4). Gemalt wurde hingegen in den Feinputz, den *intonaco*, ein Gemisch aus feinem Sand und Kalk mit einer schwankenden

Auftragsstärke von drei bis neun Millimetern. Hierbei standen unterschiedliche Techniken zur Wahl, wobei barocke Freskanten nördlich der Alpen meist eine Mischtechnik praktizierten.

Beim *fresco buono* werden die Farbpigmente ohne Bindemittel auf den noch feuchten, also frischen Kalkputz aufgetragen und in die Versinterung der Putzoberfläche eingebunden. Zumeist mischten die Freskomaler jedoch Kalk bei, was die Transparenz der Farben zwar minderte, durch die körnigere Oberflächentextur jedoch die Körperlichkeit verstärkte. Üblich waren auch *Secco*-Übermalungen, d. h. eine auf den bereits getrockneten Putz aufgetragene Malschicht, die insbesondere für Licht- und Schattenreflexe, gemalte Details oder zu kleineren Korrekturen genutzt werden konnte. Zudem lassen sich nicht alle Pigmente *al fresco* verarbeiten. Insbesondere im 17. Jahrhundert, aber auch noch später, praktizierte man ferner die Öl- und/oder Eiweißtemperamalerei auf Putz, deren Vorteil darin lag, ohne Zeitdruck und Tagwerkeinteilungen arbeiten zu können.

Ganz anders die oben geschilderte Freskotechnik, die vom Künstler punktgenaues Können

Abb. 5: Giovanni Battista Tiepolo, Teil des Kopfes der Amerika im Treppenhaus der Würzburger Residenz, 1752/53. Kartongravuren und Tagwerksgrenze werden im Streiflicht gut sichtbar. Ungewöhnlich ist der Verlauf der *Giornata*-Grenze mitten durch den Kopf. Vermutlich wurde für eine Korrektur ein Teil des Putzes abgeschlagen und neu aufgeworfen.

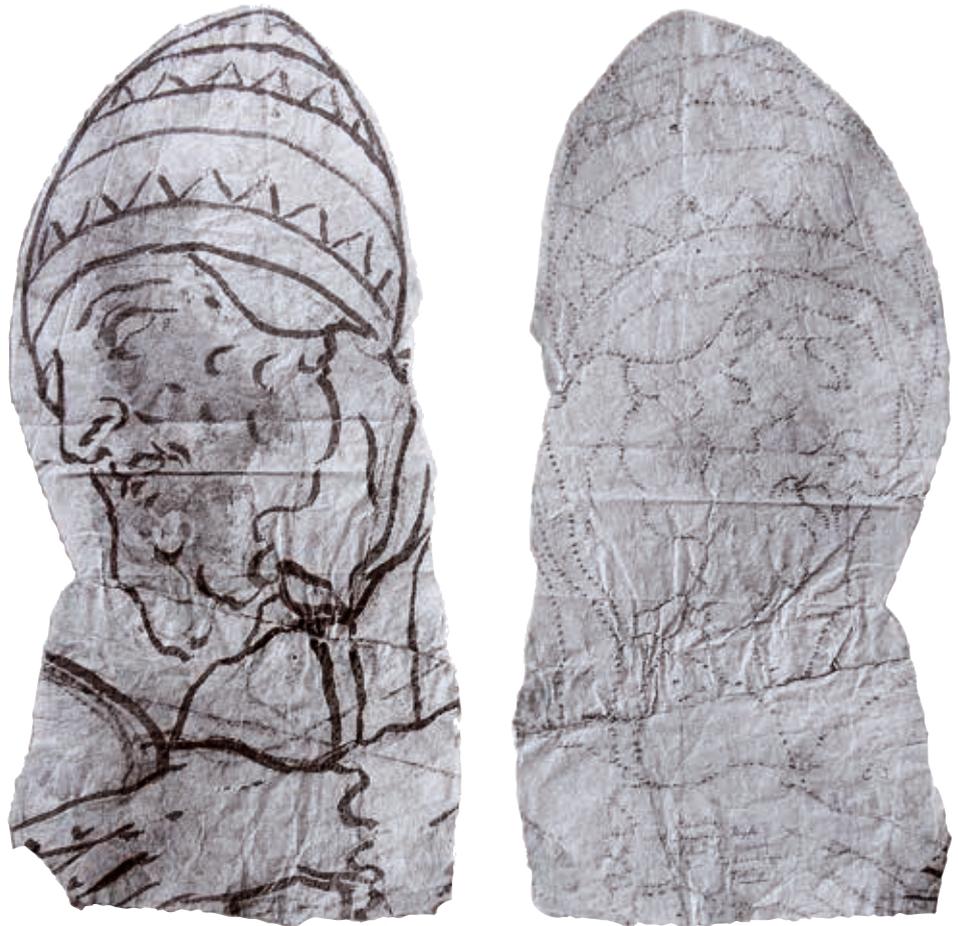


verlangte und bezüglich der im Barock geschätzten Fertigkeit des *fa presto*, der Schnellmalerei, große Hochachtung erfuhr. Die Tagwerksgrenzen (*giornate*) können anhand der sich überlappenden Putznähte noch heute in der Nahaussicht genau bestimmt werden. Rund zehn Quadratmeter bewältigte ein Künstler pro Tag, wobei er sich für wichtige Bildabschnitte mehr Zeit gönnte. Stets um unauffällige Übergänge bemüht, verlaufen die *giornate* häufig entlang von Figuren (Abb. 5).

Da Ausbesserungen beim Fresko nur durch Abschlagen des Putzes möglich waren, erforderte diese Technik gründliche Vorarbeit. Eine wesentliche Hilfe für den Übertrag auf die großen Wandflächen stellte die vorgezeichnete Rasterung im Entwurf dar. Neben der direkt mit Latte und Nagel in den Putz gravierten Gitterstruktur kann für die Projektion auf gekrümmte Oberflächen anhand vorhandener Nagellöcher im Putz auch die Methode des Schnurschlages beobachtet werden. Für die Übertragung von Figuren boten sich zwei Möglichkeiten an: die freihändig angelegte Umrissritzung oder die Verwendung von Kartons im Maßstab 1:1 (Abb. 6). Um die Binnenzeichnung vorzubereiten, stanzte man Löcher in die Kartons, die mit Kohlepartikeln in Lümpchen bestäubt wurden.

Die praktische Ausführung der Fresken, die man sich als schmutzige und körperbelastende Arbeit vorstellen muss, basierte auf der Verwendung von großen Pinseln und Bürsten zum Besprengen des Putzes. Die Maler benutzten Pinsel aus Wildschweinborsten und Paletten aus Blech, an die man ein Gefäß mit Kalkwasser zur Farbenverdünnung hängte. Mit speziellen Lasuren oder Beimischungen wie Quark oder frischer Molke konnten Freskanten spezifische künstlerische Effekte erzielen.

Große Herausforderungen bereitete die perspektivische Verkürzung, da sich die tatsächlich erzielte Raumwirkung dem Künstler erst nach dem Abbau des Gerüsts offenbarte. Einen beredten Ausdruck von dieser Unsicherheit zwischen Entwurf und Ausführung und einem damit verbundenen Vertrauensvorschuss von Seiten der Auftraggeber zeigte das Freisinger Domkapitel gegenüber den Entwürfen der Gebrüder Asam, das „ganz vnd gar nit zweifeln



**Abb. 6: Papstkopf aus der Kardinalsernennung des hl. Karl Borromäus. Vorzeichnung von Martin Knoller für St. Karl Borromäus in Volders (Tirol), 1765/66.**

[wolle] das es ein schönes Werckh werden solle“. Die „bestandsmessige Arbeit“ dieser und damit (fast) aller Decken- und Wandmalereien lässt uns immer noch die Vielfalt und Qualität der erhaltenen barocken Deckenmalereien in Deutschland bestaunen und bewundern. ■

#### Literatur

- F. Büttner, Mehr als ‚der Architectur treue Gehülfin‘. Deckenmalerei, in: F. Büttner u. a. (Hrsg.), *Barock und Rokoko* (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5), München u. a. 2008, 352–379.
- B. Bushard, *Die Augsburger Akademien*, in: *Leids kunst-historisch jaarboek*, Bd. 6 (1987), 332–347.
- B. Hamacher, *Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts* (≈ Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 25), München 1987.
- L. Koschnick, *Europae tertia Germaniae prima. Die Akademie der Künste in Berlin*, in: *Deutsches Historisches Museum / Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* (Hrsg.), *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte* (≈ Ausst. Kat. Berlin 2001), 2 Bde., Berlin 2001, Bd. 2 Essays, 248–253.