

Cornelia Plott

*Die Darstellung textiler Schmucktechniken durch Bildhauer und
Fassmaler an ausgewählten Skulpturen von Franz Ignaz Günther
und seinem Umkreis*

Diplomarbeit
Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und
Konservierungswissenschaft
Technische Universität München

März 2006

Prüfer Prof. Erwin Emmerling
Dr. Johannes Hallinger

Danksagung

Herrn Prof. Erwin Emmerling und Herrn Dr. Johannes Hallinger danke ich für die intensive und geduldige Betreuung dieser Arbeit und dafür, dass ich während des gesamten Studiums, aber im Besonderen während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit, so viel von ihnen lernen durfte.

Diese Arbeit wäre ohne das freundliche Entgegenkommen einiger Kirchen und Institutionen nicht möglich gewesen. Der Kirchengemeinde der ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus in Rott am Inn, besonders Herrn und Frau Rothmeier, danke ich für ihr freundliches Entgegenkommen, jederzeit die Kirche aufsuchen zu können und die Skulpturen aus nächster Nähe betrachten zu können. Ebenso danke ich der Gemeinde des Münchener Bürgersaals, ehemalige Marianische Deutsche Männerkongregation, für die Möglichkeit, den Schutzengel von Ignaz Günther eingehend betrachten zu können. Dem Bayerischen Nationalmuseum München, Frau Ute Hack, Frau Ulrike Bültmeyer M. A. und Herrn Rudolf Göbel, danke ich für die Gelegenheit, die Skulpturen Anna und Joachim von Ignaz Günther betrachten zu können sowie für die Bereitstellung der Dokumentation und hilfreiche Gespräche. Dem Diözesanmuseum Freising, Frau Regina Bauer-Empl, Frau Verena Bernhard und Herrn Dr. Peter Steiner, danke ich für die Erlaubnis, die Ausstellung jederzeit besuchen zu können und Maria Immaculata von Ignaz Günther eingehend betrachten zu können, ferner für die informativen Gespräche.

Dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege danke ich für die Bereitstellung der Dokumentationen und des zugehörigen Bildmaterials. Frau Annerose März M. A. und Herrn Dr. Markus Hundemer danke ich für die Möglichkeit, die Reproanlage des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege zu verwenden sowie für ihr Interesse an dem Thema. Besonders danke ich Dagmar Drinkler, Bettina Kamann und Barbara Wagner, Textilrestauratorinnen am Bayerischen Nationalmuseum München, für die Beantwortung aller Fragen und die Möglichkeit des Zugangs zum Textildepot des Museums.

Bei dem allen Mitarbeitern und Dozenten des Lehrstuhls für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft möchte ich mich für die schöne und lehrsame Zeit des Studiums bedanken.

Meinen Kommilitonen danke ich für den Zusammenhalt untereinander und für ein schönes und erfolgreiches Studium.

Tiefer Dank gilt meiner Familie und meinen Freunden, die mir während des gesamten Studiums und besonders während dieser Arbeit zur Seite standen und die mir eine große Stütze waren.

Inhalt

| | | |
|-----|--|-----|
| 1 | Einleitung | 5 |
| 2 | Gebräuchliche Verfahren zur Darstellung textiler Schmucktechniken | 7 |
| 2.1 | Schnitzerische Gestaltung | 8 |
| 2.2 | Pastiglia | 8 |
| 2.3 | Geprägte Applikationen | 19 |
| 2.4 | Gravierung | 27 |
| 2.5 | Punzierung und Trassieren | 29 |
| 2.6 | Gestaltung in Malerei | 31 |
| 3 | Textilien | 35 |
| 3.1 | Stickerei | 36 |
| 3.2 | Spitze | 40 |
| 3.3 | Fransen und Quasten | 46 |
| 3.4 | Borten | 49 |
| 4 | Ergebnisse | 50 |
| 4.1 | Bekleidung | 51 |
| 4.2 | Textile Schmucktechniken | 54 |
| 5 | Schlussbemerkung | 90 |
| 6 | Katalog | 93 |
| 1 | München, Bürgersaalkirche, Schutzengel | 99 |
| 2 | Diözesanmuseum Freising, Maria Immaculata | 106 |
| 3 | Bayerisches Nationalmuseum München, Hl. Anna | 110 |
| 4 | Bayerisches Nationalmuseum München, Hl. Joachim | 114 |
| 5 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Notburga | 117 |
| 6 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Leo IV. | 122 |
| 7 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Petrus Damianus | 126 |
| 8 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Kunigunde | 128 |
| 9 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Äbtissin | 133 |
| 10 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Ottilie | 139 |
| 11 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Katharina | 145 |
| 12 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Elisabeth | 151 |
| 13 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Schutzengel | 156 |
| 14 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Engel mit der Benediktregel | 162 |
| 15 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Ambrosius | 164 |
| 16 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Augustinus | 166 |
| 17 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Martin | 168 |
| 18 | Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Hl. Germanus | 170 |
| 7 | Glossar | 173 |
| 8 | Literatur | 183 |

1 Einleitung

Im Rokoko werden die Skulpturen und ihre Kleidung mitsamt allen schmückenden Elementen derart aus dem Material gearbeitet, dass sie real erscheinen. Die Künstler – sei es Bildhauer oder Fassmaler – „erschaffen“ mit den ihnen eigenen Mitteln den Anschein „realer“ Materialien. Besonders faszinierend und auffällig ist dabei die Darstellung textiler Schmucktechniken. Dieser Begriff umfasst alle Applikationen auf Stoff, also jegliche Form von nachträglich appliziertem, nicht eingewebtem Dekor. Zur Darstellung der textilen Schmucktechniken durch Bildhauer und Fassmaler im Rokoko sind kaum Arbeiten geschrieben. Es finden sich lediglich einige Texte zur Darstellung von Stoffen vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert. Anliegen dieser Arbeit ist, etwas „Licht ins Dunkel“ zu bringen und aufzuzeigen, was imitiert wird und mit welchen Mitteln dieser textile Besätze darstellende Dekor im Rokoko vorgestellt wird.

An Werken Ignaz Günthers und seines Umkreises sind textile Schmucktechniken häufig und vielfältig dargestellt. Annähernd jedes Kleidungsstück ist mit diversen textilen Schmucktechniken verziert. Daher werden exemplarisch Skulpturen dieser Künstler ausgewählt und untersucht.

Vor der Beschäftigung mit den Skulpturen selbst ist es nötig, sich mit den zur Darstellung der textilen Schmucktechniken angewandten Verfahren auseinander zu setzen. Ein erster Schritt hierzu ist die Erstellung einer für diese Arbeit verbindlichen Terminologie. Zudem wird auf die Durchführung der einzelnen Techniken eingegangen. Zur Sprache kommen schnitzerische Gestaltung, Pastiglia, geprägte Applikationen und im Anschluss an das Aufbringen der Metallaufgabe ausgeführte Techniken wie Gravierung und Punzierung sowie die Gestaltung in Malerei.

Um die gestalterische Intention der Bildhauer und Fassmaler erkennen zu können, wird auf Entwicklung, Musterformen und Herstellung der textilen Schmucktechniken eingegangen. Im Einzelnen werden Stickerei, Stickereispitze, Nadel- und Klöppelspitze, Fransen und Borten erläutert. Anschließend wird, auf dem Katalog basierend, auf die Bekleidung der Skulpturen und deren Bildwürdigkeit eingegangen. Die dargestellten textilen Schmucktechniken und ihre technische Umsetzung werden dargelegt und verglichen.

Schwerpunkt der Arbeit ist der Katalog der untersuchten 18 Skulpturen.¹ Aufgezeigt wird, welche textilen Schmucktechniken an den Skulpturen dargestellt werden. Es wird geprüft, welche Mittel (Material, Technik) zu deren Darstellung eingesetzt werden und wie die erwünschte Wirkung erzielt wird. Jede der an den untersuchten Skulpturen dargestellte textile Schmucktechnik ist in Fotografie und Zeichnung vorgestellt. Die Zeichnungen sind idealisiert, um einen Vergleich der einzelnen Musterformen zu ermöglichen und um die der Form angepassten Motive deutlich zu machen. Ein Glossar erläutert die verwendeten Begriffe.

¹ Es wird auf die in Dokumentationen genannten Untersuchungsergebnisse zurückgegriffen. Die von mir durchgeführten Untersuchungen erfolgten ausschließlich berührungsfrei und augenscheinlich.



1-4 München, Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel (Aufnahmen: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege)

Ziel der vorliegenden Arbeit ist ein erster Überblick, ein erster Schritt in der Aufarbeitung des Themas. Hierdurch soll das Verständnis für die feinteiligen Dekorationen an Skulpturen des Rokoko geschult werden. Denn in der Vergangenheit kam es immer wieder zu Fehlinterpretationen. Bei Neufassungen wurden beispielsweise zarte Stickereien dickschichtig überfasst und die Intention des Künstlers ging dadurch verloren. Anhand des Schutzengels im Münchener Bürgersaal, ein Werk Ignaz Günthers aus dem Jahr 1763, kann dieser Aspekt gut beleuchtet werden. Besonders eklatant war das Ergebnis der Freilegung² am Brustpanzer. Vor der Abnahme der Überfassungen war für jeden Betrachter unschwer zu erkennen, dass der Schutzengel einen schweren, metallenen Panzer zu tragen schien (Abb. 1). Die ursprüngliche gestalterische Absicht lässt sich heute wieder erahnen: Es wird offensichtlich ein leichtes Bekleidungsstück aus einem reich bestickten Stoff dargestellt (Abb. 2-4).



2 Brustpanzer während der Freilegung



3 Auf die Reste der Erstfassung freigelegter Brustpanzer



4 Rekonstruktion der Fassung des Brustpanzers

² Die Restaurierung der Skulptur erfolgte in den Jahren 1995 bis 2000 im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege.

2 Gebräuchliche Verfahren zur Darstellung textiler Schmucktechniken

Zur Darstellung textiler Schmucktechniken an Holzskulpturen kommen verschiedene Techniken in Frage. Häufig ist eine schnitzerische Gestaltung. Das Hauptaugenmerk in vorliegender Arbeit liegt jedoch auf der Darstellung textiler Schmucktechniken durch den Fassmaler: Es wurden Alternativen zur zeitaufwändigen und teuren Schnitzerei gesucht. So entwickeln sich vor allem im 14. und 15. Jahrhundert reliefgebende Techniken, die, mit Fassung versehen, kaum von geschnitztem Dekor zu unterscheiden sind:³ Wesentliche Elemente der Oberflächenstruktur werden mittels Grundierung und nicht aus dem Holz gearbeitet. Der Bildträger hat dabei die *Funktion eines Rohstoffes, die Verwandlung in das eigentliche, das beabsichtigte Material besorgte dann der Faßmaler und Vergolder.*⁴ In anderen Worten: Der Fassmaler greift in die bereits bestehende Form ein, deren Vollendung eigentlich Aufgabe des Bildschnitzers wäre, die gestalterische Vollendung schließlich erfolgt durch die Fassung. Die Pastiglia wird angewandt, wenn das Muster plastisch hervorgehoben werden soll. Geprägte Applikationen wurden an den untersuchten Skulpturen nicht aufgefunden. Textile Schmucktechniken können – ab einer gewissen Schichtdicke – aus der Grundierung herausgearbeitet werden, sei es durch die Gravierung vor oder durch Punzierung und/oder Trassieren nach dem Aufbringen der Metallauflage. Eine weitere Technik ist die Gestaltung in Malerei, die an Skulpturenfassungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber eine eher untergeordnete Rolle spielt.

Über mittelalterliche Techniken wie den Pressbrokat findet sich zahlreiche Literatur. Über Fasstechniken des 18. Jahrhunderts wurden in jüngerer Zeit einige Arbeiten veröffentlicht. Auf die Pastiglia jedoch, eine Technik, die für Fassungen des 18. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung ist, wird meist nur am Rande eingegangen, das Thema ist nicht aufgearbeitet.

Quellen des 18. Jahrhunderts geben nur wenig Auskunft über die zur Darstellung textiler Schmucktechniken angewandten Fasstechniken. Sie geben Anleitungen zum Fassungs Aufbau, aber nur selten zu Techniken wie Pastiglia und Gravierung. Einige Textpassagen erläutern die Herstellung geprägter Applikationen, die Rezepte der einzelnen Quellen unterscheiden sich jedoch kaum.

In der Fachliteratur finden sich zu den genannten Techniken einheitliche und deutliche Definitionen, einzig bei dem Begriff Pastiglia gibt es Variationen. Daher wird auf diese Technik genauer eingegangen und die verschiedenen Definitionen aus der Literatur werden genannt und diskutiert. Die Ausführung der einzelnen Techniken wird beschrieben, wobei auf aktuelle Literatur als auch auf Quellen vorwiegend des 18. Jahrhunderts zurückgegriffen wird. Zu jeder Technik wird ein historischer Überblick gegeben.

³ LIEBING, DAGMAR: *Pastiglia. Geschichte – Technik – Material. Dargestellt am Beispiel der Brauttruhen der Paola Gonzaga*, Facharbeit am Goering Institut München, 2003, S. 2.

⁴ BUCHENRIEDER, FRITZ: *Rokokofigur und Rokokoaltar*, in: *Der Altar des 18. Jahrhunderts*, Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalfpflege in Baden-Württemberg, München 1978, S. 129.

2.1 Schnitzerische Gestaltung

Unter schnitzerischer Gestaltung wird die Ausarbeitung der textilen Schmucktechnik durch den Bildschnitzer verstanden: Das Motiv wird aus dem Holz heraus gearbeitet. Es werden die gebräuchlichen Werkzeuge wie Schnitz- und Hohleisen verwendet.

Schnitzerisch gestaltete textile Schmucktechniken kommen bis zum 14. Jahrhundert selten, ab der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts vereinzelt vor. *Die schnitzerische Ausarbeitung der Oberfläche gewinnt im 15. Jahrhundert in zunehmendem Maße an Bedeutung [...] Der Faßmaler aber gibt der Figur die endgültige feinplastische Gestaltung.*⁵ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden textile Schmucktechniken häufig schnitzerisch gestaltet, wie anhand der untersuchten Skulpturen ersichtlich wird.

Zu allen Zeiten finden sich an Holzskulpturen kleine Anstückungen, die eingepasst und verkittet wurden. Durch den Schnitzvorgang bedingt hätte *das direkte Anschnitzen derartig diffiziler Details viel zu große Umstände erfordert.*⁶ So wurden beispielsweise kleine geschnitzte Hölzchen zur Darstellung von Edelsteinen und gedrechselte Holzperlen aber auch auf Stiften befestigte und grundierte Erbsen zur Imitation von Perlen appliziert, Gläser und Glaspasten wurden in die Grundierung eingelassen.⁷

2.2 Pastiglia

Terminologie

Das italiensche Wort Pastiglia leitet sich vom Lateinischen *Pastillus* ab, das *eine kleine Menge Teig* – gemeint ist Brotteig oder ähnliches – sowie *Pastille* bedeutet.⁸ Laut POMMERANZ verwendet MAGALOTTI 1667 den Begriff Pastiglia erstmals zur Benennung einer plastischen Masse, in seinem Fall einer kleinen Menge schwarzer Paste, bei einem Versuch über Rauchentwicklung im Vakuum.⁹ Seitdem ist der Begriff, neben der weiterhin bestehenden Bedeutung als Pastille, für eine *kleine Portion einer Paste beliebiger Zusammensetzung, am häufigsten für solche zum Räuchern oder gegen Mundgeruch*, üblich.¹⁰ In italienischen Wörterbüchern und Schriften seit dem späten 17. Jahrhundert findet sich unter dem Terminus Pastiglia eine Leim-Gips-Mischung (*mistura di gesso e colla*) zur Dekoration von Möbeln, Rahmen und anderem.¹¹ Laut POMMERANZ werden seit dem 19. Jahrhundert in der kunstgeschichtlichen Terminologie plastische Massen jeglicher Zusammensetzung als Pastiglia bezeichnet.¹² Heute hat der

⁵ FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 8-9.

⁶ BRACHERT, THOMAS: *Die Techniken der polychromierten Holzskulptur*, München 1972, aus: *Maltechnik / Restauro* 3/4, 1972, S. 164.

⁷ BRACHERT 1972, S. 172.

⁸ POMMERANZ, JOHANNES W.: *Pastigliakästchen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Münster 1995, S. 5.

⁹ POMMERANZ 1995, S. 5, er zitiert aus MAGALOTTI, LORENZO: *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cemento*, Florenz 1667, S. 93.

¹⁰ KOLLER, MANFRED: *Pastiglia: Begriff, Techniken, Restaurierung*, in: *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie-Konservierung-Restaurierung*, Hochschule für Bildende Künste Dresden 1999, S. 105, er zitiert aus MANUZZI, G.: *Vocabolario della lingua italiana già compilato degli Accademici della Crusca*, 2. Aufl. Florenz 1963, S. 39.

¹¹ KOLLER 1999, S. 105, er zitiert aus BATTAGLIA, S.: *Grande Dizionario della lingua italiana XIII*, Turin 1984, S. 793.

¹² POMMERANZ 1995, S. 5, Quelle: TOMMASEO, NICOLÒ / BELLINI, BERNARDO: *Dizionario della lingua italiana*, Turin 1865-1879, S. 830.

Begriff Pastiglia im Italienischen vier Bedeutungen: Pastille, Relief aus Gips mit Kleister (*pasta per decorazioni*), Räucherkerze und Bremsbelag.¹³

Die Pastiglia, das partielle Antragen von Grundierungsmaterial, ist eine im 18. Jahrhundert häufig angewandte Möglichkeit der Darstellung plastischen Dekors durch den Fassmaler. Die dickflüssige Grundierung wird mit einem Pinsel ein- oder mehrschichtig „aufgemalt“. Theoretisch wäre anstelle des Pinsels auch die Verwendung eines Malhorns denkbar.¹⁴ Mittels der Pastiglia wird eine Art Relief zur Darstellung von Schmucktechniken aus der Textil- oder Goldschmiedekunst erzeugt. Die Pastiglia kann anschließend nachgeschnitten werden, um scharfe Kanten und damit ein deutliches Muster zu erhalten. Mitunter ist zu beobachten, dass Linien in der noch weichen Pastiglia gezogen werden, hierzu kann ein Modellierholz oder aber einfach der Pinselstiel verwendet werden; im Rahmen dieser Arbeit wird der Begriff Modellierholz verwendet. Die plastische Wirkung der Pastiglia kann zusätzlich erhöht werden, indem die Technik mit einer Gravierung und/oder Punzierung kombiniert wird.

STRAUB gibt bereits 1984 eine präzise Definition der Pastiglia, die seitdem im deutschen Sprachraum gebräuchlich ist und für die vorliegende Arbeit übernommen wird.¹⁵ Trotz dieser klaren Übereinkunft finden sich in populärwissenschaftlichen Arbeiten aber auch in der Fachliteratur verschiedenste, sich zum Teil widersprechende Bedeutungen des Begriffs Pastiglia. Auffällig ist, dass der Begriff häufig umgangen wird und Umschreibungen wie „plastisch angetragene Detailverzierung“¹⁶ gesucht werden. Meist wird Pastiglia als mit Grundierungsmaterial malerisch angetragene, erhabene Dekoration definiert. Einige Autoren fassen den Begriff Pastiglia jedoch weiter und verstehen darunter auch erhabene Dekorationen aus anderen Materialien sowie geprägte Applikationen (in Modeln gefertigt) und/oder erhabene Dekorationen auf anderen Bildträgern, beispielsweise auf der Wand. Im Folgenden werden unterschiedliche Definitionen genannt und erläutert.

BRACHERT versteht unter Pastiglia das Auftropfen oder Aufmodellieren angedickter Grundierung, es handelt sich nach ihm um eine an Skulpturen und Zierrahmen vor allem vom 14. bis 16. Jahrhundert verbreitete Technik.¹⁷ 1965 erklärt BRACHERT, dass Leim-Kreide- oder Leim-Gips-Grundierungen *sich in beträchtlichen Stärken auftragen und anschließend schleifen, gravieren, schneiden und punzieren* lassen; er vermied damals noch den Begriff Pastiglia und spricht von *plastisch angetragenen Detailverzierungen*.¹⁸ Nach SKAUG ist Pastiglia das Auftragen flüssiger Grundierungsmasse mit einem Pinsel, er betont die Notwendigkeit der Unterscheidung gegenüber geprägten Applikationen.¹⁹ FISCHER und MEYER-CANTINHO PEREIRA erklären Pastiglia als den partiellen, malerischen Auftrag von mehr oder weniger flüssiger Grundiermasse mit einem Pinsel oder ähnlichem Werkzeug in mehreren Lagen, zuvor wird das Muster vorgezeichnet

¹³ KOLLER, MANFRED: *Zur Technologie der Pastiglia vom 13.-20. Jh.*, Restauratorenblätter Bd. 21, Wien 2000, S. 121.

¹⁴ Beschrieben von: SCHIESSL, ULRICH: *Malhorn, Model und Patrone*, in: *Maltechnik / Restauro* 1981 (1), S. 155-182.

¹⁵ STRAUB, ROLF: *Tafel- und Tüchleinmalerei*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 170.

¹⁶ BRACHERT, THOMAS: *Gefaßte Holzskulptur und Schnitzaltar*, Zürich 1965; Kap. *Plastische Verzierungen*, b.

¹⁷ BRACHERT, THOMAS: *Lexikon historischer Maltechniken*, München 2001, S. 188-189.

¹⁸ BRACHERT 1965; Kap. *Plastische Verzierungen*, a.

¹⁹ Aus: KOLLER 1999, S. 105-106.

oder aufgepaust.²⁰ Meiner Ansicht nach ist das Vorzeichnen der Muster nicht zwingend erforderlich. Vor allem im 18. Jahrhundert sind, wie anhand der untersuchten Skulpturen deutlich wird, die Motive sehr frei gestaltet.

WESTHOFF und HAHN verstehen Pastiglia als mit *Grundierung hergestellte, plastische Verzierungen*, wobei die Grundierung in mehreren Schichten *streichend* aufgetragen oder aufgetropft wird; vor jeder neuen Schicht kann mit Schab- und Reparierereisen und bei Bedarf mit Feuchtigkeit geglättet und modelliert werden.²¹ Die Pastiglia kann jedoch auch nur einschichtig aufgebracht werden, wie an den in vorliegender Arbeit untersuchten Skulpturen zu erkennen ist.

PERUSINI definiert Pastiglia für den deutschsprachigen Raum als eine *freihändig aufgetragene plastische Masse*, sie bezieht sich auf STRAUB.²² Im Deutschen fallen in Modellen geformte Applikationen nicht unter den Begriff. In Italien dagegen wird Pastiglia vor allem verstanden als eine *erhabene Verzierung aus einer Leim-Gips-Mischung unter Zugabe geringer Mengen von sikkativiertem Öl oder plastifizierenden Substanzen, die in eine Negativform gegossen wird*.²³ Demnach meint der Begriff Pastiglia im Italienischen die im deutschen Sprachraum als geprägte Applikation bezeichnete Technik. Seltener ist auch in Italien das freihändige Modellieren mit einer Mischung aus Leim, Gips und anderen plastifizierenden Substanzen mittels eines Pinsels mit dem Begriff Pastiglia gemeint.²⁴

Nach KOLLER ist Pastiglia *für flache Reliefgebungen aus teigartigen Massen in der Wand-, Faß- und Tafelmalerei und vielen angewandten Kunstformen ein sowohl in formal-funktioneller als auch in technischer Hinsicht anschaulicher und sinnvoller Terminus technicus*.²⁵ Das Entscheidende nach dieser Definition ist das Auftragen eines Reliefs mit einer „teigartigen“ Masse, wobei Material, Bildträger (Wand, Holz, textil etc.) und Entstehungszeit irrelevant sind. Der Begriff Pastiglia umfasst folglich laut KOLLER zwei unterschiedliche Techniken: das Anbringen von in Modellen geformten Applikationen und das freihändige Antragen von Massen. Die Masse kann dabei aus den für die Grundierung üblichen, aber auch aus gänzlich anderen Materialien wie Wachs, Harz oder Öl bestehen. Meiner Ansicht nach ist diese Definition von KOLLER zu weit gefasst. STRAUB liefert eindeutige und klare Erläuterungen der diversen Techniken, er unterscheidet deutlich und schlüssig zwischen der Pastiglia und den geprägten Applikationen, was meiner Ansicht nach nicht geändert werden sollte.

KOLLER fasst auch den Pressbrokat, eine spezielle Technik des Mittelalters, unter den Begriff Pastiglia. Der Pressbrokat, auch „geprägte Brokatimitation“, wird nach STRAUB²⁶ folgendermaßen hergestellt: Eine thermoplastische Masse, beispielsweise eine

²⁰ FISCHER, SUSANNE / MEYER-CANTINHO PEREIRA, CHRISTINA: *Verzierungstechniken in der Faß- und Tafelmalerei der Hoch- und Spätgotik*, Dipl.-Arbeit, Akademie der Bildenden Künste (MS), Stuttgart 1990, S. 12.

²¹ WESTHOFF, HANS / HAHN, ROLAND: *Graviert, gemalt, gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben*, Stuttgart 1996, S. 561.

²² PERUSINI, GIUSEPPINA / PERUSINI, TERESA: *Einige Beobachtungen über die Polychromie der friaulischen Schnitzaltäre des frühen XVI. Jahrhunderts*, in: *Polychrome Skulptur in Europa*, Dresden 1999, S. 57.

²³ PERUSINI 1999, S. 57.

²⁴ PERUSINI 1999, S. 58.

²⁵ KOLLER 1999, S. 106.

²⁶ STRAUB 1984, S. 176-177.

Wachs-Harz-Masse, wird in einem Model zu dünnen Blättern ausgeprägt. Diese werden dann mit Blattmetall belegt, häufig bemalt oder gelüstert und erst anschließend appliziert. Diese Technik wird vor allem zur Herstellung flächiger Brokatmuster verwendet, gelegentlich werden auch Einzelmotive ausgeführt.²⁷

Der Pressbrokat ist meiner Ansicht nach eine zwingend von der Pastiglia zu unterscheidende Technik: Es werden andere Materialien als die für die Grundierung üblichen verwendet, außerdem wird der Pressbrokat in Modeln hergestellt und nicht, wie die Pastiglia, malerisch mit einem Pinsel aufgetragen. Ein weiterer, entscheidender Unterschied, auch zu geprägten Applikationen, stellt die Bemalung beziehungsweise das Auflegen von Blattmetall vor der Applikation auf den Bildträger dar.

PFLÄSTERER-HAFF²⁸ erläutert den Begriff Pastiglia wie folgt: Auf die Grundierung wird *eine dickflüssige, teigartige Masse mit dem Pinsel aufgetragen oder aufgetropft*. Die Masse besteht meist aus den für die Grundierung üblichen Materialien, bei Bedarf unter Zugabe von Füllstoffen wie Holzkohle und/oder Mehl. Auch andere Materialien wie Gips oder Bleiweiß in Ei gebunden und Mehl in Harz-Öl gebunden kommen nach PFLÄSTERER-HAFF in Frage. Sie verweist zudem auf KOLLER, der ihr zufolge die Definition *erweitert* und auch *geprägte und gegossene Reliefs als Pastiglia* bezeichnet. Demnach übernimmt sie wohl die Definition von KOLLER. PFLÄSTERER-HAFF zufolge handelt es sich nur dann um eine „reine“ Pastiglia, wenn nicht nachgearbeitet wird, die Pastiglia also in einem Zug aufgebracht und nicht nachgeschnitten wird.²⁹

An den untersuchten Skulpturen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind jedoch alle in Pastiglia gestalteten Muster nachgeschnitten, zumindest in dieser Zeit treten demnach die Pastiglia und das Nachschneiden immer gemeinsam auf. Ich bezeichne daher auch eine nachgeschnittene als „reine“ Pastiglia.

Als Pastigliakästchen werden Kunstgewerbestücke mit Reliefdekor bezeichnet, welche besonders in Italien von etwa 1250 bis um 1600 hergestellt wurden.³⁰ Es handelt sich um kleine Holzkästchen mit erhabenen, meist mit Blattmetall belegten Dekorationen. Diese wurden anfangs frei Hand modelliert und später in Modeln gegossen. Die Gussmasse besteht aus parfümierten Gips-Leim oder Bleiweiß-Vollei-Mischungen, den so genannten Moschuspasten (*pasta di muschio*).³¹ Dementsprechend definiert POMMERANZ in seiner Arbeit über Pastigliakästchen den Begriff Pastiglia wie folgt: *Pastiglia ist nur ein Hilfsbegriff, der über die Verlegenheit einer mangelnden chemischen Analyse der jeweiligen plastischen Masse hinwegzuhelfen weiß. Grundsätzlich ist das Wort Pastiglia zur Bezeichnung jedweder Masse anwendbar, da Pastiglia keinen eigenständigen Materialcharakter hat. Bedingt durch sein*

²⁷ Jüngste Veröffentlichungen zu Pressbrokat: NADOLNY, JILEEN: *A survey of the technical research into the techniques of Tin-relief and Pressbrokat*, in: *Technologia Artis* (4), Prag 1996, S. 42-47. NADOLNY, JILEEN: *Some Observations on Northern European Metalbeaters and Metal Leaf in the Late Middle Ages, The Materials, Technology and Art of Conservation*, in: RUSHFIELD, R. A. / BALLARD, M. W. (Hrsg.): *Studies in honour of Lawrence J. Majewski on the occasion of his 80th birthday*, New York 1999, S. 134-160.

²⁸ PFLÄSTERER-HAFF, CORINNA: *Die Schutzengelgruppe von Ignaz Günther in der Bürgersaalkirche in München*, in: KÜHLENTHAL, MICHAEL / MIURA, SADATOSHI (Hrsg.): *Historische Polychromie. Skulpturenfassungen in Deutschland und Japan*, München 2004, S. 102.

²⁹ PFLÄSTERER-HAFF 2004, S. 92.

³⁰ POMMERANZ 1995, S. 1.

³¹ KOLLER 2000, S. 122.

grammatikalisches Genus, *Pastiglia* ist Deminutiv zu *Pasta*³², sollten als *Pastiglia* nur kleine Mengen plastischer Masse bezeichnet werden.³³ Der Begriff *Pastiglia* umfasst demnach laut POMMERANZ jegliche Art nachträglich applizierter Masse, mit deren Hilfe eine erhabene Dekoration erzeugt wird.

Vergolder verwenden den Begriff *Pastiglia* ausschließlich für die so genannten *Pastigliarahmen*. Hierbei handelt es sich um italienische, meist venezianische Plattenrahmen aus Renaissance bis Barock, die einen dünnen, in „*Pastiglia*“ gestalteten Dekor in Form eines Flecht-, Wellen- oder Rankenbandes zeigen, der auf einer leicht gewölbten Platte liegt und von glatten Profilstäben eingefasst wird.³⁴ Die leicht gewölbte „*Pastiglia*“ wird mittels einer in Model gedrückten oder seltener gegossenen Masse hergestellt, es handelt sich somit um geprägte Applikationen und nicht um *Pastiglia*. Vereinzelt finden sich auch an italienischen Plattenrahmen Beispiele von frei Hand mit einem Pinsel aufgetragenem Dekor.³⁵

In populäreren Arbeiten finden sich unterschiedlichste Definitionen. Das *Lexikon der Kunst* bezeichnet mit *Pastiglia* das *partielle Auftropfen von Grundiermasse zur Erzielung von Reliefwirkungen v. a. in der mittelalterlichen Tafelmalerei [...] oft mit gravierten Mustern [...] kombiniert*.³⁶ Dabei wird nach dem Vorzeichnen, oft durch Aufpausen, die Grundierung mit einem langen Haarpinsel in mehreren Lagen aufgetropft und anschließend geglättet. Weiter gibt das *Lexikon der Kunst* an, dass häufig Baumwollfäden aufgebracht werden, beispielsweise zur *Formung von Nimbenrändern*,³⁷ es wird also auch die bereits im *Malerbuch vom Berge Athos*³⁸ beschriebene Technik, mit Hilfe von Fäden und Grundierung eine erhabene Dekoration zu bilden, unter den Begriff *Pastiglia* gefasst. Meiner Ansicht nach sollten Einlagen und auch Abdrücke von Textilien getrennt von *Pastiglia* betrachtet werden, da *Pastiglia* als freihändiges Antragen von Grundierung ohne weitere Einlagen definiert ist.

Nach HARTMANN ist *Pastiglia* eine auf Tafelbildern *partiell pastos aufgetragene Masse*, um ein Relief zu erzeugen; Material ist meist Kreide mit Pigmenten und Bindemittel.³⁹ Im *Kunst Brockhaus* werden frei Hand mit einem Pinsel und in Modellen geformte, erhabene Dekorationen unter *Pastiglia* beschrieben, Material ist eine Grundierungsmasse.⁴⁰ Im *Großen Herder* dagegen wird *Pastiglia* als *hellgrauer Stuck, zur Zeit der Renaissance besonders in Florenz ornamental gepreßt und vergoldet*, bezeichnet.⁴¹ Hier wird unter *Pastiglia* ausschließlich Stuck verstanden. Der Begriff

³² Italienisch-mittellateinisch *pasta Brei*, zu Deutsch Paste, bezeichnet eine streichbare, teigartige Masse. Aus: *Brockhaus Enzyklopädie*, 19. Aufl. Mannheim 1991, Bd. 16, S. 586.

³³ POMMERANZ 1995, S. 7.

³⁴ KELLNER, HANS: *Vergolden. Das Arbeiten mit Blattgold*, 2. Aufl. München 1996, S. 100.

³⁵ SCHMITZ, TOBIAS: *Lexikon der europäischen Bilderrahmen von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Lippetal o. J., S. 6.

³⁶ OLBRICH, HARALD (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1993, Bd. 5, S. 468.

³⁷ OLBRICH 1993, Bd. 5, S. 468.

³⁸ *Malerhandbuch des Malermönches Dionysios vom Berge Athos*, München 1960, S. 19-20. § 7: *Wie man Heiligenscheine auf den Ikonen machen muß [...] Mache einen Baumwollfaden und tunke ihn in den Gips, bis er davon ganz überzogen ist, dann legst du ihn um den Nimbus herum, über die vom Zirkel gemachte Linie [...] Ist das trocken, so mache einen Gipsüberzug darüber, wenn du willst, daß der Nimbus erhaben sei.*

³⁹ HARTMANN, P. W.: *Kunstlexikon*, Wien 1996, S. 1149.

⁴⁰ *Der Kunst Brockhaus*, Wiesbaden 1983, Bd. 2, S. 256.

⁴¹ *Der Grosse Herder*, 5. Aufl. Freiburg 1955, Bd. 7, Sp. 144.

Stuck wird im 16. Jahrhundert erstmals von VASARI genannt⁴² und in ganz Europa übernommen: Stuck ist der *Auftrag modellier-, guß-, oder prägefähiger Mörtelmassen an Wänden oder Gewölben*, also Reliefkörper aus einer Mörtelmasse mineralischer Bindung, oft mit Sand als Zuschlag.⁴³ Stuck ist jedoch zwingend von Pastiglia abzugrenzen, da es sich um eine andere Technik mit anderen Materialien auf der Wand handelt.

Eine im 18. Jahrhundert in Portugal und Spanien verbreitete Technik zur Herstellung erhabener, mit Blattmetall belegter Dekorationen beschreibt LE GAC.⁴⁴ Sie vermeidet den Begriff Pastiglia, da das hier verwendete Material nicht in Leim gebundene Kreide und/oder Gips ist und das Relief nicht auf die Grundierung, sondern auf farbig gefasste Oberflächen appliziert wird. Auf einer Grundierung aus mit tierischem Leim gebundenem Bleiweiß befinden sich eine Temperafarbschicht und darüber mit schwarzen Pigmenten eingefärbter Leim. Auf den Leim wird das Relief mit einer Mischung aus Bienenwachs, Harz und hohem Anteil ockerfarbiger Pigmente frei Hand mit einem Pinsel angetragen. Das erhabene Muster wird ohne weiteres Anlegemittel direkt auf der Wachsmasse mit Blattmetall belegt. Die Muster imitieren Reliefstickerei. Zum Teil sind die Motive sehr erhaben, so nennt LE GAC eine nur 90 cm hohe Skulptur, bei welcher das Relief ihren Angaben zufolge durchschnittlich die erstaunliche Schichtstärke von 9,0 cm aufweist;⁴⁵ an anderer Stelle gibt sie jedoch an, dass die Motive nie höher als 3,0 cm sind.⁴⁶

Durchführung

Die Pastiglia wird in Tafelmalerei und in Fasstechnik angewandt. Die Durchführung der Pastiglia beschränkt sich weder auf eine bestimmte Epoche noch auf eine bestimmte Kunstlandschaft. Sie trat im Mittelalter nahezu zeitgleich in Italien, Spanien und anderen Ländern auf. Es handelt sich um eine, zumindest im Mittelalter, in ganz Europa verbreitete Technik.

Plastische Verzierungen an ägyptischen Sarkophagen von 800 v. Chr. sind die frühesten bekannten Beispiele für Pastiglia, es handelt sich dabei um *nichts anderes als dick angelegte Schichten von Grundierung*.⁴⁷ Hellenistische Mumienportraits und Mumienumhüllungen aus Leinwand aus den ersten nachchristlichen Jahrhunderten sind mitunter mit einer vergoldeten Pastiglia aus Gipsmasse versehen.⁴⁸ Die Technik breitete sich zum einen in den arabischen Raum aus (über die maurische Kultur aus dem Vorderen Orient), zum anderen fand sie Eingang in die byzantinische Kunst. Von Arabien aus gelangte sie im 11. Jahrhundert über Spanien (Katalonien) bis Mitteleuropa, im 12. Jahrhundert von Byzanz nach Mittelitalien.⁴⁹ In mittelalterlichen Quellen werden ausschließlich Anweisungen zur Herstellung eines Reliefs auf der Tafel gegeben, dementsprechend finden sich auch die frühesten europäischen Beispiele in der

⁴² KOLLER, 1999, S. 108-109.

⁴³ KOLLER, 1999, S. 108-109.

⁴⁴ LE GAC, AGNÈS: *First critical study in gilded raised decorations from Portuguese polychrome sculptures of the Eighteenth Century*, in: *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie – Konservierung – Restaurierung*, Hochschule für Bildende Künste Dresden 1999, S. 69-76.

⁴⁵ LE GAC 1999, S. 75.

⁴⁶ LE GAC 1999, S. 62.

⁴⁷ BERGER, ERNST: *Die Maltechnik des Altertums*, München 1904, Nachdruck Lichtenstein 1984, S. 16.

⁴⁸ FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 54.

⁴⁹ KOLLER, 1999, S. 107; KOLLER 2000, S. 121; PFLÄSTERER-HAFF 2004, S. 102.

Tafelmalerei.⁵⁰ GIORGIO VASARI schreibt in seinen Viten dem italienischen Künstler MARGARITONE VON AREZZO (tätig etwa 1250 bis 1280) die Einführung der Reliefdekoration an Heiligenbildern zu.⁵¹ Abänderungen der plastischen Form durch Grundierungsmassen finden sich jedoch bereits an Skulpturen des 12. Jahrhunderts: *allerlei Details und Strukturen, wie Inschriften, textile Ornamente usw.*, sind in Grundierungsmasse ausgeführt.⁵² Die größte Anwendung findet die Pastiglia im 14. Jahrhundert, aus dieser Zeit existieren sogar Beispiele für in Pastiglia gestaltete Künstlersignaturen.⁵³ Im zweiten Viertel des 14. Jahrhundert hatte der Fassmaler *an der plastischen Gestaltung der Oberflächen einen entscheidenden Anteil*, so ergießen sich beispielsweise an Christusfiguren mit flüssiger Grundierungsmasse angetragene Blutstropfen *geradezu in Kaskaden*.⁵⁴ In Südtirol wurde ab 1450 durch aufgetropfte Grundierung Perlreliefstickerei imitiert.⁵⁵ Im 15. Jahrhundert sind in der *alpenländischen Spätgotik Pastigliaeffekte selten*.⁵⁶ Ab dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts taucht *eine bis dahin unbekannte Technik der Imitation von Mustern italienischer Seidenbrokatstoffe in Form von applizierten Pressbrokatmustern* auf.⁵⁷ Durch die verbreitete Anwendung des Pressbrokats wird die Pastiglia zu dieser Zeit kaum mehr verwendet.

In den Niederlanden wird mit Beginn des 15. Jahrhunderts die Pastiglia nicht mehr beziehungsweise wenig angewandt, *Raum, Körper und Oberflächen [werden] nur mit den optischen Mitteln von Licht und Farbe dargestellt*.⁵⁸ Auch in Italien wird Kritik an der Pastiglia geübt, beispielsweise durch FILARETE in seinem 1464 entstandenen Traktat: *noch sind andere erhabene Dinge so darzustellen; vielmehr mußst du sie [...] mit Farben so herausbringen, daß sie erhaben erscheinen*.⁵⁹ In der Folge werden dreidimensionale Verzierungen nicht mehr geschätzt, die Malerei übernimmt die Aufgabe der Pastiglia.⁶⁰

Im Barock kommt die Pastiglia in der sakralen Kunst selten vor. In der religiösen Volkskunst bleiben erhabene Verzierungen, wenn auch nicht in Grundierung gestaltet, dagegen von großer Bedeutung. So werden in Portugal Wachs-Harz-Massen für gefasste Heiligenfigurenschreine verwendet, in Italien werden kleine Andachtsbilder und Anhänger aus so genannter *pasta di reliquie* geformt.⁶¹ Hierbei handelt es sich um Reliquien in der Form kleiner *in Relief geprägter Bilder mit heiligen Figuren oder auch ganze Szenen*, die aus einer *ziemlich harten hellbeigen bis graubräunlichen Stuckmasse* bestehen.⁶²

⁵⁰ FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 53.

⁵¹ KOLLER 2000, S. 121.

⁵² BRACHERT 1972, S. 168.

⁵³ KOLLER 2000, S. 121.

⁵⁴ BUCHENRIEDER, FRITZ: *Gefasste Bildwerke*, Arbeitsheft 40, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1990, S. 48.

⁵⁵ KOLLER, 1999, S. 108.

⁵⁶ KOLLER, 1999, S. 109.

⁵⁷ BUCHENRIEDER 1990, S. 53.

⁵⁸ KOLLER 1999, S. 107.

⁵⁹ KOLLER 1999, S. 107.

⁶⁰ FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 54.

⁶¹ KOLLER 2000, S. 122.

⁶² SCHLEICHER, BARBARA / ROSKAM-KLEIN, ELEONORE / ROTHE, ANDREA: „*Pasta di reliquie*“ *Eine lebenswerte Kleinform der Reliquienverehrung*, in: OSTI, FRANCISCI (Hrsg.): *Mosaic of Friendship*, Studies in Art and History for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 267.

Im Rokoko wird die Pastiglia in Süddeutschland und Österreich wieder häufig zur Darstellung textiler Schmucktechniken eingesetzt, meist für modische Goldreliefstickereien.⁶³

Wie erwähnt, wird die Pastiglia vorwiegend mit der Grundierungsmasse ausgeführt, die auch als polierfähige Unterlage der Blattmetallaufgaben aufgebracht wird. In der Literatur werden die unterschiedlichsten Massen genannt, am häufigsten findet eine Grundierung aus Leim und Kreide beziehungsweise Gips Erwähnung, diese Grundierung kann durch Zugabe von Kreide beziehungsweise Gips dickflüssiger gemacht werden.⁶⁴ Als Füllstoffe werden Mehl, Holzkohle und Pigmente, als Zusätze Weichmacher wie Venezianer Terpentin erwähnt.⁶⁵ Der Grundierung wird häufig China Clay zugegeben. Diese Zugabe von Ton bewirkt, dass die Masse länger feucht und somit bearbeitbar bleibt, zudem wird die Grundierung hierdurch weicher. An den untersuchten Skulpturen wurde zur Darstellung der textilen Schmucktechniken ausschließlich eine Grundierung aus Leim mit Kreide und/oder Gips verwendet, häufig unter Zugabe von etwas Öl.

In den Quellen werden weitere Massen zur Herstellung plastischer Verzierungen genannt: Gips mit Ei, Bleiweiß mit Ei, Bleiweiß mit Öl und Proteinen, Harz-Öl und Wachs mit „Schiffspech“.⁶⁶ An den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Skulpturen kam bei der Darstellung von Stoffen bisweilen eine Wachs-Harz-Masse für erhabene Metallaufgaben zur Anwendung, was jedoch nicht unter den Begriff Pastiglia zu fassen ist.

Eine Dekoration in Pastiglia ist folgendermaßen aufgebaut: Zunächst werden Vorleimung und Grundierung auf das Holz aufgebracht, geschliffen und geglättet. Bei den untersuchten Skulpturen wurde nach der Vorleimung ein Steinkreidegrund oder „Halbgrund“ flächig aufgetragen. Es ist kein Fall bekannt, in dem die Pastiglia direkt auf das Holz aufgebracht wurde, ebenso wird in der Literatur immer zunächst das Auftragen einer Grundierung vorgeschrieben. Auf diese Unterlage wird das Muster mitunter aufgepaust oder frei vorgezeichnet. *Die Unterbrechung der Muster [...] durch Stege sind das Charakteristikum der Schablonenornamente. Dabei ist jedoch auch zu beachten, dass durch das Auflagen eines zweiten Schablonenmusters dieses Erkennungsmerkmal verschleiert worden sein kann.*⁶⁷ Meines Erachtens war es im 18. Jahrhundert üblich, das Muster frei Hand und nicht mit Hilfe einer Schablone vorzuzeichnen. Es wird nur selten ein Rapport eingehalten, meist sind die Muster frei gestaltet. Eventuell wurden auch nur die Konturen oder gar nur die Ausdehnung festgelegt und anschließend frei gestaltet. Ohne eine exakt einzuhaltende Vorzeichnung kann der Fassmaler die Masse besser aus dem Pinsel fließen lassen und freier gestalten. Vorzeichnungen finden sich kaum, oder sind nicht nachweisbar. Die Quellen – insgesamt mit nur spärlichen Anweisungen zur Pastiglia – geben hierzu keine Auskunft.

⁶³ KOLLER 2000, S. 122.

⁶⁴ Nördlich der Alpen werden meist Fossilien- oder Steinkreide, südlich Gips verwendet.

⁶⁵ KOLLER 1999, S. 110.

⁶⁶ KOLLER 1999, S. 106-111.

⁶⁷ MOHRMANN, IVO: *Muster, Pause und Schablone. Zur Verwendung von Papier beim Bildaufbau*, in: VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, 2004 (2), S. 45.

Beim Antragen der Grundierungsmasse gibt es verschiedene Möglichkeiten: Auftropfen, malendes Abtropfenlassen vom Pinsel⁶⁸ und Gießen⁶⁹. SCHIESSL⁷⁰ beschreibt die Verwendung des Malhorns für Malereien auf altbayerischen Möbeln des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Malhorn kann verschiedene Formen annehmen. Die wohl früheste Form ist eine Rinderhornspitze, deren verjüngtes Ende aufgebohrt und mit einem Federkiel versehen wird. Andere Varianten des Malhorns sind Gießbüchsen aus Ton, Blech oder Holz. Mit dem Malhorn kann man je nach Malmittel pastose oder „flache“ Linien erzeugen. Laut SCHIESSL sind die meisten Techniken der Möbelmalerei der Staffiermalerei zuzurechnen, daher ist die Verwendung des Malhorns auch als Werkzeug zum malerischen, plastischen Antragen von Grundierung denkbar. Das Kunstwerk muss jedoch zwingend *liegend, mit der Arbeitsfläche nach oben bearbeitet* werden.⁷¹ Meiner Ansicht nach wurde für die Herstellung der Pastiglia an Skulpturen des 18. Jahrhunderts kein Malhorn verwendet, da mit diesem Werkzeug grafische Linien erzeugt werden. Die Pastiglia im 18. Jahrhundert zeigt aber malerische Muster, die häufig sehr ausladend sind. Grafische Elemente kommen an den untersuchten Skulpturen nicht vor. Zudem muss das Malhornes an einem liegenden Kunstwerk angewandt werden, eine Voraussetzung, die an Skulpturen nur schwer zu schaffen ist.

Eine stark angedickte Grundierungsmasse kann auch mit einem Spachtel oder ähnlichem Werkzeug aufgetragen werden, wie es laut LIEBING bei Pastigliakästchen mitunter durchgeführt wurde. DAGMAR LIEBING erstellte eine Rekonstruktion der erhabenen Verzierungen an den Brauttruhen der Paola Gonzaga (um 1478). Es wird eine teigige, vorgeformte Masse angebracht. Diese darf nicht zu schnell austrocknen, sie muss eine gewisse Zeit bearbeitbar bleiben. Es wird ein hoher Anteil an Füllstoffen wie Kreide, Gips, Mehl, Pigmente sowie Bindemittel wie Leim, Öl oder Ei benötigt, Zusätze zur Erhöhung der Geschmeidigkeit können Holzkohle, Harz und Öl sein.⁷² Nach dem Vorleimen, Grundieren und Schleifen wird die Masse aufgetragen. Partien, die über einen Zentimeter Höhe haben,⁷³ erhalten eine Armierung aus Eisennägeln. Der Teig wird auf einer Arbeitsplatte in der Dicke des Reliefs ausgerollt und die Umriss des Motivs ausgeschnitten. Das Motiv wird nun auf den vorgeleimten Bereich des Kunstwerkes gelegt und modelliert. Nach dem Trocknen der Masse wird nachgeschnitten und geschliffen.

Die Pastiglia wird in der Regel mit dem Pinsel aufgetragen. Dieser sollte nicht zu fein sein und lange Haare haben, um eine ausreichende Menge der Masse aufnehmen und einen möglichst langen Strich ziehen zu können. Der Auftrag der Masse kann in einer oder mehreren Lagen erfolgen. Bereits mit einer Lage kann eine erhebliche

⁶⁸ BRACHERT, THOMAS / KOBLER, FRIEDRICH: *Fassung von Bildwerken*, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 1989, Bd. 7, S. 760.

⁶⁹ OELLERMANN, EIKE: *Die künstlerische Komponente spätgotischer Faßmalertechniken*, in: *Polychrome Skulptur in Europa*, Dresden 1999, S. 14: Für die Haut eines Drachen wurde der Kreidegrund aufgegossen, gerann in dicken Bahnen und bildete so eine *mehr oder weniger zufällige, aber überaus charakteristische Oberflächenstruktur*.

⁷⁰ SCHIESSL 1981.

⁷¹ SCHIESSL 1981, S. 159.

⁷² LIEBING 2003, S. 5, S. 14: Die Masse besteht entsprechend den Analyseergebnissen aus vier Teilen Anhydrit, einem Teil Weizenstärke, etwa 1/10 7%igem Hautleim, etwa 1 % Leinöl und circa 2 % in Terpentin gelöstem Mastix. Analysen aus: HÖRING, FRANZ / FIEDLER, SONJA / PASCHINGER HUBERT: *Die Pastigliatechnik der Brauttruhen der Paola Gonzaga um 1478*, in: Restauratorenblätter 21, Wien 2000, S. 127-132.

⁷³ Die Pastiglia an den Brauttruhen der Paola Gonzaga ist bis zu 2,2 cm hoch.

Schichtstärke erreicht werden, in Versuchen⁷⁴ konnte problemlos 0,1 cm aufgebracht werden, was der Stärke der Pastiglia an den untersuchten Skulpturen entspricht. Durch das Aufbringen in nur einer Lage wirkt die Pastiglia malerischer und schwungvoller. Durch das zügige „Aufmalen“ ähnlich einer Primamalerei bleibt der Pinselduktus deutlich sichtbar. Das angetragene Muster erhält eine malerische Modellierung, der Auftrag hat, bedingt durch das schwungvolle Aufbringen mit dem Pinsel, unterschiedliche Höhen und Breiten. Es entsteht der Eindruck einer *aus der Fläche herauswachsenden Ornamentierung*.⁷⁵ Im Unterschied dazu kann durch einen gleichmäßig dicken Auftrag mit möglichst glatter Oberfläche eine Wirkung erzeugt werden, die einem getriebenen Goldblech ähnlich sieht.⁷⁶ Dies kann am ehesten durch einen mehrschichtigen, nachgeschliffenen Auftrag erreicht werden. Um den Eindruck einer Goldschmiedearbeit zu steigern, erfolgt meist zusätzlich eine Punzierung. STRAUB gibt an, dass die dickflüssige Grundierungsmasse in mehreren Lagen aufgestrichen und/oder getropft wird, wobei das Muster vor jeder neuen Schicht mit dem Schab- und Repariereisen modelliert und geglättet werden kann.⁷⁷

Nach dem Aufbringen der Pastiglia kann nachgearbeitet werden. Es können die zum Schleifen und Glätten der Oberfläche üblichen Methoden angewandt werden. Meiner Ansicht nach besteht das Charakteristikum der Pastiglia im 18. Jahrhundert jedoch darin, dass sie in einem Zug malerisch aufgetragen und nicht, oder so wenig wie möglich, geschliffen wurde. Vermutlich wurde lediglich die Oberfläche leicht geglättet – etwa mit einem feuchten Lederlappen – und Ansätze nivelliert. KELLNER gibt an, dass die malerische, einschichtige Variante der Pastiglia nicht nachgeschnitten, sondern nur mit einem leicht feuchten Lappen übergangen wird.⁷⁸ An den untersuchten Kunstwerken ist jedoch deutlich zu erkennen, dass die Pastiglia meist nachgeschnitten wurde, ähnlich dem Reparieren nach dem Auftragen der Grundierung an geschnitzten, dreidimensionalen Profilen und anderem. Als Werkzeuge kommen die für die Gravierung üblichen Werkzeuge wie Repariereisen und Messer in Frage. Vor dem Durchrocknen der Masse, das heißt sobald der Leim zu gelieren beginnt, kann mit einem nicht schneidenden Werkzeug nachgegangen werden. Denkbar ist die Verwendung einer Art Modellierholz oder aber des Pinselstieles. Vermutlich wurden Akzente innerhalb der Muster, wie angedeutete Adern von Blättern, mit Modellierhölzern während des Antragens der Masse gezogen. Werden Linien mit einem Modellierholz oder ähnlichem in die noch nicht trockene Masse gezogen, so wird die Masse nicht herausgenommen, wie dies beim Gravieren in der trockenen Grundierung der Fall ist, sondern weggedrückt. Daher zeigen mit einem Modellierholz erzeugte Linien im Querschnitt eine Verdickung der Masse und Erhöhungen an den Rändern sowie am Ende des Striches. Häufiger aber wird die Pastiglia nach dem Trocknen nachgeschnitten, zu erkennen an den eher scharfkantigen Werkzeugspuren ohne Verdickungen.

⁷⁴ Die Versuche wurden zum besseren Verständnis der Pastiglia ausgeführt. Die Grundierungsmasse aus Champagnerkreide, Bologneserkreide und China Clay (2:2:1) in 5%igem Hautleim wird auf eine grundierte Probetafel mit dem Pinsel aufgebracht. Als Vorlage dient das Muster der Stickerei am Rock der Elisabeth in der ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott am Inn (Kat. Nr. 12/8).

⁷⁵ KELLNER 1996, S. 92-93.

⁷⁶ KELLNER 1996, S. 92.

⁷⁷ STRAUB 1984, S. 170.

⁷⁸ KELLNER 1996, S. 93.

Die in Pastiglia hergestellten Muster sind meist mit einer Blattmetallaufgabe belegt, seltener farbig gefasst. Laut KELLNER ist die Blattmetallaufgabe meist matt, da durch den Druck des Poliersteines die Oberfläche nivelliert werden würde.⁷⁹ Ein Charakteristikum der Pastiglia ist jedoch, wie bereits erwähnt, der durch den malerischen Auftrag bedingte Höhenunterschied.

Quellen

In Quellen finden sich nur wenige Anleitungen zur Pastiglia. Mittelalterliche Quellen geben zum Teil detaillierte Anweisungen, in den Quellen des 18. Jahrhunderts dagegen wird die Technik meist nicht erwähnt, wenn dann nur in einem Nebensatz bei der Erläuterung der Herstellung von in Modellen gedruckten Applikationen. Dieser Umstand liegt möglicherweise daran, dass die Technik sehr verbreitet und gängig war, ein Niederschreiben daher nicht als nötig erachtet wurde. Denkbar wäre auch, dass das genaue Rezept der Masse und das Vorgehen Werkstattgeheimnis waren.

CENNINO CENNINI⁸⁰ gibt mehrere Anweisungen zur Herstellung eines *Reliefs*. Auf der Tafel wird nach einer Vorzeichnung der erwärmte, grobe Gips, bei Bedarf mit armenischem Bolus eingetönt, mit einem *spitzen Pinsel von Eichhörnchenhaar* aufgetragen. Um *auf der Mauer Reliefs* zu machen, wird flüssiger Firnis *mit gut gemahlenem Mehl vermischt*, gemeint ist wohl Harz-Ölfirnis mit Mehl vermischt,⁸¹ oder warmes Wachs mit Pech im Verhältnis 2:1 vermischt mit dem Pinsel aufgetragen.

Der Schlusssatz in JOHANN CHRISTOPH THIEMENS Anweisung zur Herstellung geprägter Applikationen von 1694 lautet: *Mit diesem Teig magst du auch andere schöne Ding machen / nach deinem Gefallen.*⁸² Der Zusatz *nach deinem Gefallen* kann als Hinweis auf die Verwendung dieses Gemenges zur Pastiglia ausgelegt werden.

Die 1709 erschienene *Neu-entdeckte Laquir-Kunst* gibt eine Anleitung, wie *erhabene Arbeit zu machen* ist. Bildträger ist eine Schachtel, der anonyme Autor gibt diese Anleitung also nicht zur Herstellung der *erhabenen Arbeit* an Skulpturen. Die Schachtel wird mit einer Leim-Kreide-Grundierung versehen, geschliffen und poliert. Die Masse aus Ochsen-galle, Ruß und Kreide zu gleichen Teilen wird zu einer dicken Masse vermischt und aufgebracht. *Wenn die Schachtel ganz fertig ist / auch poliret und glatt / und hat auch Glantz gnug / so mache nachfolgende Dinge und formire auf die Schachtel wenn di wilt. Erstlich nimm Ochsen-Galle / Kühnruß und Kreide / jedes gleich viel / mische alles unter einander / biß endlich ein dicker Teig drauß wird / trage diesen nun auf die Schachtel / und formire daraus was du wilt.*⁸³

In der *Kunstmappe eines Karthäusers* von 1792 steht unter § 3 *Von der Massarbeit der Vergolder: Hat man einige Fertigkeit im Zeichnen, so kann man auch die Masse [Leim, Kreide] nur simpel auftragen nach Anlage der werdenden Verzierung, und wenn sie angezogen, so schneidet man mit Eisen, wie sie die Bildhauer gebrauchen, die Verzierung vollends rein aus.*⁸⁴ Dies bedeutet wohl, dass man nach einer Vorzeichnung

⁷⁹ KELLNER 1996, S. 93.

⁸⁰ CENNINI, Kapitel 119, 124, 129, 130, übersetzt von ILG 1888, S. 76, 79, 81.

⁸¹ KOLLER 1999, S. 107.

⁸² THIEMEN, JOHANN CHRISTOPH: *Haus- Feld- Artzney- Koch- Kunst- und Wunderbuch*, Nürnberg 1694, S. 1537. Der Teig besteht aus in Essig gelöster Gummi tragacanth und Gips.

⁸³ ANONYMUS: *Neu-entdeckte Laquir-Kunst ...*, Leipzig 1709, S. 31.

⁸⁴ ANONYMUS: *Kunstmappe eines Karthäusers*, Altona, Leipzig 1792, S. 32-33.

(Anlage der werdenden Verzierung) die Masse auch frei Hand (*simpel*) antragen kann, nach dem Trocknen wird die Pastiglia nachgeschnitten.

RENTZSCH beschreibt 1922 eine Form der Pastiglia wie folgt: Die Grundierung wird mit einem großen Pinsel „aufgestupft“, so dass eine wellige Oberfläche entsteht, die glanzvergoldet wird: *Eine andere Art der Unterbrechung großer Flächen besteht darin, daß bestimmte abgegrenzte Flächen mit dickem Bolognesergrund angestupft werden; je rauher, um so besser. Diese flammig gewellten Flächen können dann in Glanzgold fertig gemacht werden.*⁸⁵

2.3 Geprägte Applikationen

Geprägte Applikationen werden nach STRAUB⁸⁶ erhabene Dekorationen genannt, die mit einer Masse, Gips oder anderen geeigneten Materialien in Modeln gedrückt oder gegossen werden. Diese Dekorationen werden auf die Grundierung appliziert. An den untersuchten Skulpturen konnte kein Beispiel für geprägte Applikationen gefunden werden. Alle vom Fassmaler gestalteten, erhabenen Dekorationen sind in Pastiglia durchgeführt. Geprägte Applikationen werden dennoch in die Arbeit aufgenommen, da sie wohl im 18. Jahrhundert eine große Rolle spielten, wie sich anhand der mannigfaltigen Anweisungen in den Quellen erahnen lässt.

Geprägte Applikationen finden sich bereits an antiken Mumienbildnissen zur Darstellung vergoldeten Halsschmucks.⁸⁷ Auf welchem Weg die geprägten Applikationen Eingang in die mittelalterliche Kunst Europas fanden, ist laut STRAUB ungeklärt. Ein frühes europäisches Beispiel findet sich an einem Antependium aus dem 13. Jahrhundert in Katalonien: Gewandborten und Zierleisten werden durch Applikationen aus Stuck dargestellt.⁸⁸ Im 13. Jahrhundert finden sich vereinzelte Beispiele, im 14. Jahrhundert erreicht die Technik ihren Höhepunkt: In Italien wird, vermutlich von der byzantinischen Kunst beeinflusst, damit begonnen, Bildhintergründe flächig mit geprägten Applikationen zu schmücken.⁸⁹ Wohl etwa gleichzeitig finden sich in Italien und England aus quadratischen Applikationen zusammengesetzte Bildhintergründe.⁹⁰ In Mitteleuropa verbreitete sich die Technik ab etwa 1350, in Böhmen sind die circa 1365 geschaffenen Karlsteiner Tafeln des Meisters Theoderich von Prag ein prominentes Beispiel.⁹¹ In der venezianischen sowie der spanischen Malerei des 15. Jahrhunderts wird die Technik weiter angewandt.⁹²

Geprägte Applikationen werden zur Verzierung von Bildhintergründen und der Darstellung von Borten sowie Gewandsäumen eingesetzt.⁹³ Häufig werden plastische Ornamente, die sich im Rapport wiederholen, mittels geprägter Applikationen dargestellt. Der Einsatz von Modellen ist bei der Darstellung eines exakten Rapports sinnvoll. Bei der Modellierung frei Hand, auch mit Hilfe einer Schablone, ergeben sich

⁸⁵ RENTZSCH, OTTO: *Das Gesamtgebiet der Vergolderei*, Wien, Leipzig 1922, S. 52-55.

⁸⁶ STRAUB 1984, S. 173-176.

⁸⁷ STRAUB 1984, S. 173.

⁸⁸ STRAUB 1984, S. 173.

⁸⁹ STRAUB 1984, S. 174.

⁹⁰ STRAUB 1984, S. 174.

⁹¹ STRAUB 1984, S. 175.

⁹² STRAUB 1984, S. 175.

⁹³ KELLNER 1996, S. 100.

zwingend Abweichungen vom Rapport. Dies erklärt wohl auch, weshalb im 18. Jahrhundert geprägte Applikationen kaum zur Anwendung kamen: Zu dieser Zeit wollte man offensichtlich nicht an einen exakten Rapport gebunden sein, das Muster wurde frei, malerisch, regelrecht verspielt in Pastiglia hergestellt. Bei einer großflächigen Textilie bzw. Bildhintergründen mit sich zigfach wiederholendem Rapport, wie in der Kunst des Mittelalters häufig vorkommend, ist die Verwendung eines Modells aus ökonomischen Aspekten praktikabel – man muss den Modell nur einmal formen und kann ihn dann immer wieder verwenden.

Die zur Herstellung geprägter Applikationen verwendete Masse besteht meist aus Leim, Gips und plastifizierenden Substanzen wie Ölen. Die Masse wird in halbflüssigem Zustand, teilweise stabilisiert durch eine Papierarmierung, in Modell aus Holz, Metall, Gips, Leim oder Schwefel gegossen oder häufiger gedrückt.⁹⁴ Diese Applikationen werden nach dem Trocknen mit Glutin- oder Kaseinleim auf dem Kunstwerk befestigt, dieser Vorgang wird Verzieren genannt. In der Literatur wird betont, dass die Applikationen auf die grundierte und geschliffene Oberfläche zu applizieren sind.⁹⁵ Die Applikationen können bei Bedarf dünn grundiert und nachgeschnitten werden. Sie werden gefasst oder, häufiger, mit einer Blattmetallauflage versehen.

Modell

Die Modelle (Hohlformen) können aus den unterschiedlichsten Materialien wie Holz, Metall, Stein, Leim, Schwefel oder Gips bestehen. Das Material muss stabil und druckfest sein. Es haben sich leider keine Modelle erhalten. STRAUB erörtert die Frage nach dem Material der Modelle anhand des Pressbrokats: Man geht davon aus, dass die Modelle aufgrund *der Feinheit und des gleichmäßigen Profils der Linien sowie der Dichte der Riffelungen* aus Metall geformt waren.⁹⁶ Rekonstruktionsversuche zeigen, dass sich mit einem geeigneten Grabstichel aus dem Langholz von Kirsch- und Birnbaumbrettern feine Modelle formen lassen.⁹⁷ Diese Versuche zur Rekonstruktion von Modellen für Pressbrokat lassen sich wohl auch auf die Modelle für geprägte Applikationen übertragen. Demnach wären Holz und Metall (Blei) denkbare Materialien für die Modelle. Auch Modelle aus Stein wurden wohl verwendet. Aus den Quellen geht hervor, dass Modelle auch aus Schwefel, Leim und Gips hergestellt wurden.

CENNINIO CENNINI gibt an, dass als Modell ein Stein dient: *Wenn du dann [...] verzieren willst, so beachte diese Regel, nämlich: nimm einen feinen Stein, flach und hart, aus diesem Stein schneide alles aus, was du willst, oder lasse es dir schneiden. Und es genügt, nur wenig tief.*⁹⁸

Der anonyme Autor der *Kunstmappe eines Karthäusers* (1792) lässt zunächst von einem Bildschnitzer ein Motiv erstellen: *Bey dieser Arbeit ist's voraus nötig, daß man sich gute Formen anschafft, die theils von Gips, auch von Masse können zubereitet werden. Man läßt sich von einem Bildhauer Verzierungen schneiden, die sehr flach gehalten sind. Aber wohl zu merken, daß man dem Bildhauer nicht sagt, wozu man die Arbeit gebrauchen will, denn die Herrn sind keine sonderlichen Freunde von der Massearbeit,*

⁹⁴ PERUSINI 1999, S. 58.

⁹⁵ STRAUB 1984, S. 173; KELLNER 1996, S. 100.

⁹⁶ STRAUB 1984, S. 178.

⁹⁷ STRAUB 1984, S. 178.

⁹⁸ CENNINI, Kapitel 170, übersetzt von ILG 1888, S. 116.

*weil sie die richtige Bemerkung gemacht haben, daß ihnen dadurch Abbruch geschieht.*⁹⁹

In dieses mit Haarpuder bestäubte Motiv wird die Masse eingedrückt, man erhält den negativen Model, in welchem dann die Herstellung der Applikation mittels Eindrücken der Masse erfolgt. *Hat man die Verzierung, so heftet man sie auf ein flaches Brett, so fest, daß sie sich nicht verschieben kann; nagelt dann so dicke Leisten herum als man die Forme dick haben will, pudert die Verzierung mit feinem Haarpuder ein und knetet die Masse fest darauf. Wenn sie einige Stunden gestanden hat, so schlägt man die Leisten loß, nimmts vom Brete ab, läßt gemächlich die Verzierung aus der Masse, und läßt man die fertigen Formen hart werden.*¹⁰⁰

Um Formen aus Gips herzustellen wird ebenso vorgegangen, statt Puder wird jedoch eine ausreichende Menge Öl als Trennschicht benötigt. Der Gips wird eingegossen. *Will man die Forme von Gips verfertigen, so werden sie zwar schärfer, aber nicht so dauerhaft wie obige. Zu diesem Ende ist es nun durchaus nöthig, daß die Verzierung sehr fett mit Oel getränkt werden muß, und das sehr oft, sonst backt der nasse Gips das Holz an, und läßt nicht ab, ohne zu brechen. Man heftet die Verzierung ebenfalls an, macht aber, statt der angenagelten Leisten einen Rand von Ton herum, und gieset dann den Gips hinein, und so weiter.*¹⁰¹

MAYR gibt 1906 die folgende Anweisung zur Herstellung von Leimmodellen: Das abzuformende Original (Positiv) wird eingeölt oder mit Schellack versehen und mit einer Tonwand umgeben. Anschließend wird der Leim (Hasenleim, Gelatine unter Zugabe von Glyzerin oder Sirup) eingegossen, wobei die Stärke der Leimschicht mindestens einen Zentimeter betragen muss. Nach dem Trocknen wird die Tonwand entfernt und der negative Leimmodel abgenommen. *Leimformen gestatten ihrer Plastizität halber das Ausheben aus stark einspringenden Vertiefungen und unterschrittenen Partien [...] Zwecks Herstellung des Leimformnegativs wird das Original meist unter Freilassung eines gut fingerdicken Raumes mit einem Thon-Umriss umgeben; dann erfolgt der Einguss der Leimmasse [...] Als Leimmasse [...] [dient] Hasenleim, oder, weil die damit erzielten Formen bald durch Austrocknen einschrumpfen und dann unbrauchbar sind, ein Gemisch aus Leim bzw. Gelatine und Glyzerin oder Syrup, das der Eintrocknung nur unbedeutend unterworfen ist [...] Ist der Leimmasse-Einguss auf der geschellackten, bzw. eingeölte Originalform erstarrt (gelatiniert), so wird der Thonumriss beseitigt, dann wird die Leim-Form abgehoben, event. in Teile geschnitten und jeder Teil auf der Reliefseite geölt und event. das Ganze mit Bindfaden gebunden, worauf durch Auf- bzw. Einguss von Gipsbrei die positive Abformung geschaffen wird.*¹⁰²

⁹⁹ ANONYMUS: *Kunstmappe eines Karthäusers*, 1792, S. 31.

¹⁰⁰ ANONYMUS: *Kunstmappe eines Karthäusers*, 1792, S. 31-32.

¹⁰¹ ANONYMUS: *Kunstmappe eines Karthäusers*, 1792, S. 32.

¹⁰² MAYR, M.: *Das Formen und Modellieren, illustrierte Anleitung zur selbständigen Erlernung der Formerei mit Gips und Leim und des Modellierens in Thon, Wachs, Plastilin, Gummiknetmasse &c. für Dilettanten, Künstler, Kunstgewerbetreibende und Techniker*, München 1906, S. 21-23.

OTTO RENTZSCH gibt 1922 detaillierte Anweisungen zur Anfertigung von Modeln aus Schwefel. Diese werden mit Vorlagen aus Gips oder Holz geformt. Dazu wird der bei Bedarf mit etwas Terra di Siena versetzte Schwefel über die mit einer Tonwand umgebenen, geölten Vorlagen gegossen. Man erhält einen Model aus Schwefel. Dieser wird mit Gips verstärkt. *Die Schwefelformen dienen hauptsächlich zur schnellen Erzeugung scharfer, gepreßter Abdrücke nach [...] Modellen. Die Modelle werden mit Rüböl mager eingeölt, mit einer Tonwand umgeben, worauf man mit dem Eingießen des Schwefels beginnen kann. Der nicht allzu stark erhitzte Schwefel wird [...] unter leichtem Erschüttern der Modelle (um Blasenbildung zu verhindern) eingegossen [...] Die erstarrten Schwefelabgüsse werden von den Modellen vorsichtig abgehoben und der größeren Dauerhaftigkeit wegen in Gips gefasst [...] Nach dem Erstarren und Heißwerden des Gipses werden...*¹⁰³

Massen

Bei den Massen wird zwischen Drück- und Gussmassen unterschieden, wobei erstere in den Quellen häufiger genannt werden. Die Massen werden aus diversen Materialien hergestellt: Leim mit Kreide, reines Bienenwachs, Bienenwachs mit Harz und/oder Bleipigmenten,¹⁰⁴ Wachs-Öl-Massen nördlich der Alpen¹⁰⁵. Oft werden Pigmente zugegeben.

Applikationen aus Drückmasse

Die Drück- oder auch Vergoldermasse ist ein knetbares Gemenge aus Leim und Champagnerkreide mit Zusätzen.¹⁰⁶ Für eine feste Masse ist eine große Menge Kreide nötig, dies bedingt wiederum eine starke Leimlösung. Hochkonzentrierte Leime unterliegen jedoch beträchtlichem Schwund, daher sind Zusätze wie Harze (Kolophonium, Fichtenharz, Lärchenharz) oder Zellulosefasern (Papier) nötig.¹⁰⁷ Oft wird Leinöl oder Glycerin zugegeben, um die Masse geschmeidiger zu machen und damit ein leichteres Eindringen in die Form zu erreichen.¹⁰⁸ Die Harzmasse¹⁰⁹ ist sehr dicht und fest, eignet sich somit für scharfkantige und feingeschnittene Ornamente, Nachteil ist die Versprödung im Laufe der Zeit, daher ist sie nur für relativ flache Auflagen geeignet. Die Papiermasse, auch Carta Pesta (Papiermaché) genannt, zeigt dagegen wegen des hohen Anteils an Zellulosefasern kaum Schwund und Versprödung, sie kann daher in dickeren Schichten verwendet werden.¹¹⁰ Papiermasse besteht aus in Wasser aufgeweichtem, zerstampftem Papier und bindenden sowie härtenden Zusätzen wie Leim, Gummi arabicum, Harz, Gips, Kreide, Ton und Schwerspat.¹¹¹ Nachteil der Papiermasse ist, dass sie weniger geschmeidig ist als die Harzmasse und eine hohe Empfindlichkeit gegen Feuchtigkeit aufweist. Die Papiermasse wird zur Reproduktion holzgeschnittener Ornamentik verwendet, sie wird entsprechend dieser nach der

¹⁰³ RENTZSCH 1922. S. 10-12.

¹⁰⁴ STRAUB 1984, S. 179.

¹⁰⁵ STRAUB 1984, S. 176, er beruft sich auf FELDHAUSEN, IRMGARD: *Zum technischen Aufbau der Kölner Tafelmalerei*, in: *Die Kölner Maler von 1300-1430*, Ausstellungskatalog, Köln 1974, S. 19.

¹⁰⁶ KELLNER 1996, S. 101.

¹⁰⁷ KELLNER 1996, S. 102.

¹⁰⁸ KELLNER 1996, S. 102.

¹⁰⁹ KELLNER 1996, S. 102 gibt als Rezept die folgende Mischung an: 4 GT Hautleim, 8 GT Wasser, 2 GT Kolophonium, 1 GT Leinöl.

¹¹⁰ KELLNER 1996, S. 103.

¹¹¹ LIEBING 2003, S. 2. KELLNER 1996, S. 103 gibt als Rezept an: 1000 g Hautleim in 2 l Wasser, 10 Goldheftchen, 200 g Leinöl.

Applikation übergründert und gegebenenfalls nachgeschnitten.¹¹² Papiermassen werden seit dem 15. Jahrhundert für die so genannten Teigdrücke in Modeln verwendet, seit dem Barock auch zur Massenanfertigung architektonischer Details, Galanteriewaren, im Möbelbau, an Zierrahmen und anderem.¹¹³

Zur Herstellung der Applikationen wird die Masse in den Model eingedrückt. Flache Verzierungen werden mit „Hintergrund“ gedrückt, es wird etwas mehr Masse als benötigt verwendet, der Überschuss wird mit einem Holzstäbchen glatt gedrückt und ragt nun etwa einen Zentimeter über die Form hinaus.¹¹⁴ *Größere, dickere Masseverzierungen* werden ohne Hintergrund bündig mit dem Rand der Form, gedrückt.¹¹⁵

JOHANN CHRISTOPH THIEMEN (1694) gibt die Anleitung, aus in Essig gelöstem Gummi tragacanth mit Gips einen „Teig“ herzustellen und diesen in den geschmierten, gemeint ist vermutlich gefetteten, Model zu drücken. *Abdruckung mit Gummi Tragacanth. Nimm 12 Loth¹¹⁶ Gummi Tragacanth / lege ihn drey Tag lang in Essig / biß er zergangen oder weiche worden / darnach zerstosse ihn / menge darunter wohl-gemahlenen oder geriebenen Gips [...] mache daraus einen zärtlichen Teig / druck ihn auf die geschnittenen oder hohlen Formen / zuvor geschmiret hast / [...] laß es an der Sonne trocken werden / so hast du eine scharfe Abdruckung.*¹¹⁷

In der *Kunstmappe eines Karthäusers* (1792) wird angegeben, dass die Masse nach dem Eindrücken in den Model rückseitig auf Niveau des Models geschnitten und, noch ehe sie komplett durchgetrocknet ist, aus der Form herausgelöst wird. *Beyderley Formen, wenn sie gebraucht werden sollen, werden mit Haarpuder eingestäubt, und die Masse scharf eingedrückt, wenn sie etwas gestanden und angezogen hat, schneidet man sie mit einem scharfen Messer der Forme gleich, und löset sie aus der Form noch ehe sie ganz ausgetrocknet ist, sonst wird sie spröde und bricht sehr leicht.*¹¹⁸

Die *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* (1840) erläutert die Herstellung von Pasten. Als Paste wird eine teigartige Masse verstanden, der Begriff wird sowohl für die Masse als auch für die mittels der Paste erstellten Applikationen verwendet. Es werden drei Massen genannt: Kreide mit Leim, weißem Pech, Terpentin und Leinöl, des weiteren eine Masse aus Holzrasche mit Mehlkleister und Papierteig sowie eine Holzpaste aus Sägespänen und Leim. Die Masse wird in die geölten Formen aus Holz, Schwefel oder Gips gedrückt. *Pasten verschiedener Arten werden sehr häufig von den in Holz arbeitenden Bildhauern angewendet, um durch Abdrucken in Formen allerlei Reliefverzierungen darzustellen, welche nur viel schwieriger und kostspieliger, meist auch weniger fein, in Holz geschnitzt werden könnten [...] a) Kreidepaste, aus sechs Theilen Tischlerleim, einem Theil weißen Peches, zwei Theilen Terpentin, etwas Leinölfirniß und so viel geschlämmter Kreide, als zur Hervorbringung eines steifen Teiges erfordert wird [...] Abgeänderte, aber im Wesentlichen ähnliche Compositionen bestehen aus gepulverter Kreide und Leimwasser; oder aus zerfallenem Kalk,*

¹¹² KELLNER 1996, S. 102.

¹¹³ BRACHERT 2001, S. 187, 243.

¹¹⁴ KELLNER 1996, S. 104.

¹¹⁵ KELLNER 1996, S. 104.

¹¹⁶ 1 Lot entspricht 15,6 g.

¹¹⁷ THIEMEN 1694, S. 1537.

¹¹⁸ ANONYMUS: *Kunstmappe eines Karthäusers*, 1792, S. 32-33.

*Leimölfirnis und Leim u. – b) Aschenpaste, wird aus feingesiebter Holzasche bereitet, welche man mit Mehlkleister und Papierteig (... in Wasser aufgeweichtem und zerstampften Druckpapier) zusammenknetet. Sie hat vor der vorigen die Eigenschaft größerer Zähigkeit und Festigkeit voraus. – c) Holzpaste. Sie besteht aus feinen Holzspänen und starkem Leimwasser [...] – Die Verarbeitung aller dieser drei Pasten geschieht auf übereinstimmende Weise: man wendet dazu nämlich Formen aus Holz, Gyps oder Schwefel an, welche die beabsichtigte Verzierung vertieft enthalten; bestreicht dieselben leicht mit Öl, drückt mit den Fingern die Paste sorgfältig und in solcher Menge hinein, daß die Vertiefung reichlich ausgefüllt ist; nimmt das Überflüssige, was über die ebene Fläche der Form hervorragt, mittels eines dünnen breiten Messers weg; stürzt – wenn nach einiger Zeit die Masse erhärtet ist – die Form um, und legt die von selbst herausfallenden oder leicht loszumachenden Abdrücke mit der flachen Seite auf ein glattes Brett, um sie völlig trocknen zu lassen.*¹¹⁹

Applikationen aus Gussmasse

Gussmassen werden für größere Verzierungselemente mit hinterschnittenen, stark plastischen Ornamentformen verwendet.¹²⁰ Sie werden in flexiblen Modellen wie Leimformen hergestellt, mit denen nur eine geringe Anzahl von Abgüssen möglich ist. Zur Stabilisierung werden oft Draht, Holz oder Gewebe eingelegt.¹²¹ Nach dem Herausnehmen wird der Guss „verputzt“, also die Kanten versäubert und Gussnähte egalisiert, Durchbrüche werden herausgeschnitten.

CENNINI'S Anweisung zur Herstellung gegossener Applikationen (Kap. 125) entspricht im Wesentlichen der heute noch durchgeführten Methode. Der aus weichem Stein geschnittene Model wird mit Brennöl (Olivenöl¹²²) isoliert. Die aus gebranntem Gips und Leim bestehende Masse wird hinein gegeben.¹²³ Nach dem Erhärten wird der Abguss herausgenommen. *Wie du ein Relief formen mußt, um die einzelnen Räume der Tafel zu zieren [...] Aus diesem Gyps, oder fester, mittelst Leim, kannst du einen Löwenkopf bilden oder andere in Thon oder Kreide verfertigte Formen. Schmiere die Form mit Brennöl aus, gib diesen wohl gemengten Gyps hinein, und lasse es gut abkühlen. Nimm dann den Gyps auf der einen Seite dieser Form mit der Messerspitze heraus [...] Lasse es trocknen.*¹²⁴

Laut CHRISTIAN LUDWIG SEEBASS (1804) gießt man Gips in den Model und erhält die Applikation: *Wenn man Gips giessen will, so legt man die Form zuerst auf eine Viertel-Stunde in klares Wasser; alsdann gießt man den Gips so dik als man will.*¹²⁵

Nach MAYR (1906) werden Applikation aus Gips in einem Leimmodell gegossen. Zudem erläutert er die Herstellung verkleinerter Applikationen aus Gips durch die Zugabe von Spiritus. *Gießt man nun den [Gips] Brei auf, so erhält man einen sehr deutlichen negativen Gipsabguss [...] Will man von dem eingeölten Originale*

¹¹⁹ ERSCH J. / GRUBER J. (Hrsg.): *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1840, Bd. 13, S.191-193.

¹²⁰ KELLNER 1996, S. 101 gibt als Rezept an: 1 GT Hasenleim, 12 GT Wasser, 3VT Gips, 1 VT Champagnerkreide.

¹²¹ KELLNER 1996, S. 107.

¹²² STRAUB 1984, S. 175.

¹²³ STRAUB 1984, S. 175 interpretiert dies als Gießen der Masse.

¹²⁴ CENNINI, übersetzt von ILG 1888, S. 79-80.

¹²⁵ SEEBASS, CHRISTIAN LUDWIG: *Handbuch nützlicher Rathschläge für Künstler, Fabrikanten, Landwirthe und Handwerker*, Leipzig 1804, S. 91-92.

*verkleinerte Abgüsse, so macht man den Gips, statt mit Wasser allein, mit einer Mischung von 2/3 Wasser und 1/3 Spiritus zu Brei [...] an. Solche Abgüsse lässt man nach dem Erstarren und Abheben gründlich trocknen, wobei sich die Masse um ca. ein Fünfundzwanzigstel ihrer Dimension verkleinert.*¹²⁶

Gegossene Applikationen werden laut Rentzsch (1922) in Leimformen hergestellt. Die Gussmasse wird aus Leim, Kreide, Gips (Verhältnis von Kreide zu Gips 1:2) Bleizucker und Alaun hergestellt. Zur Stabilisierung der Applikation kann Draht oder Holz eingebracht werden. Nach dem Herausnehmen aus dem Model wird die Applikation, noch ehe sie durchgetrocknet ist, *ausgeputzt*, gemeint ist vermutlich das Nachschneiden mit Reparierereisen oder ähnlichem Werkzeug. *Die Gußmasse besteht aus Leim¹²⁷, Kreide¹²⁸, Gips¹²⁹, Bleizucker und Alaun [...] Zusätze von Aulau, Bleizucker u. dgl. auf den Leim reagierende Stoffe sind zu einem guten Gelingen der Gußmasse durchaus nicht nötig, sie bewirken nur, daß man die Gußmasse bei feineren Sachen (zur Verhütung von Blasen) etwas dünnflüssiger machen kann als sonst, ohne daß sie merklich mehr schwindet oder an Härte einbüßt [...] Wenn die Masse in den Formen erstarrt ist, werden dieselben auf ebenen Unterlagen umgewendet. Dann hebt man den Mantel von der Leimform ab und entfernt die letztere vorsichtig von dem Guß. Die Güsse werden bereits in noch feuchtem Zustande gehörig ausgeputzt, vor ihrer Verwendung läßt man sie aber vollkommen austrocknen.*¹³⁰

Verzieren

Das Verzieren, gemeint ist das Auflegen der Ornamente auf das Kunstwerk, erfolgt nach der Herstellung mehrerer Rapporte. Bei kleinen, flachen Verzierungen, die ohne Hintergrund gedrückt sind, werden der grundierte Bildträger und die Rückseite der Applikation mit „Aufleim“ bestrichen.¹³¹ Eine leichte Erweichung der Applikation ist von Vorteil, da sie sich dann glatt auflegen lässt und sich gegebenenfalls einem geschwungenen Profilverlauf anpasst.¹³² Der überschüssige Aufleim wird mit einem befeuchteten Schwamm entfernt.

Größere, dickere, mit Hintergrund gedrückte Applikationen haben eine leicht unebene Rückseite. Sie werden daher mit dem Masseleim oder „Schlicker“, einem mit Drückmasse zu einer *sämigen Flüssigkeit* verdickten Aufleim, aufgebracht, auf diese Weise wird die meist etwas unebene Auflagefläche der Applikation ausgeglichen und hinterfütert.¹³³ Die Rückseite der Applikation wird angeraut und mit heißem Wasser benetzt, auf den grundierten Bildträger wird die Gussmasse aufgetragen und die Applikation in diese gedrückt.¹³⁴ Die Rückseite der Applikation wird dazu zuerst mit heißem Wasser angefeuchtet, danach wird der Masseleim aufgetragen. Der beim Aufbringen hervorquellende Masseleim wird mit einem befeuchteten Schwamm entfernt.

¹²⁶ MAYR 1906, S. 23.

¹²⁷ Kaninchenleim, Gelatine, Verhältnis: ½ kg Leim, 4 l Wasser.

¹²⁸ Als Kreiden gibt er Bologneser-, Champagner- oder Schlämmkreide an. Bologneserkreide ist jedoch Gips.

¹²⁹ Gemeint ist feiner Modellgips.

¹³⁰ RENTZSCH 1922, S. 86-87.

¹³¹ KELLNER 1996, S. 104. Der Aufleim besteht aus 1 GT Hautleim und 10 GT Wasser, als 10%igem Hautleim.

¹³² KELLNER 1996, S. 104.

¹³³ KELLNER 1996, S. 106.

¹³⁴ KELLNER 1996, S. 108.

Anschließend wird die Applikation nachgearbeitet. Es kommen die gleichen beziehungsweise sehr ähnliche Methoden wie beim Reparieren geschnittener Ornamente zur Anwendung. Mit einer Kittmasse werden bei Bedarf Rapportnähte verkittet und Unebenheiten ausgeglichen, Zwischenräume nicht eng anliegender Ornamentkanten werden geschlossen und verschiedene Applikationen zusammengeführt. Außerdem können gestalterische Korrekturen in Pastiglia ausgeführt werden. Häufig wird die Applikation grundiert und nachgeschnitten, vor allem wenn ein geschnittenes Ornament imitiert werden soll. Anschließend kann der Hintergrund bearbeitet werden, beispielsweise mittels einer Wuggelung.

CENNINI (Kap. 125) befestigt die gegossene Applikation mittels einer Masse aus Gips und Leim auf dem Kunstwerk. Anschließend wird ein- bis zweimal mit der Masse übergründert und nachgeschnitten. *Dann bringe auf ein irgendwie gemachtes Ornament denselben Gyps, wie du grundirst, oder die Reliefs bereitet hast, indem du ihn mit dem Pinsel hinschmierst, wo du den Kopf anbringen willst. Drücke ihn mit den Fingern an [...] Nimm hierauf von demselben Gyps und gib mit dem Pinsel von Eichhörnchenhaar auf dem erhabenen Theile ein oder zwei Schichten, indem du mit dem Finger auf diese Modellierung drückst. Und lasse es in Ruhe. Dann übergehe es mit der Messerspitze, ob sich eine Rauheit finde und entferne sie.*¹³⁵

In der *Kunstmappe eines Karthäusers* (1792) wird die Anweisung gegeben, die gedrückte Applikation mit Tischlerleim aufzuleimen, bei Bedarf wird zusätzlich mit Stiften, gemeint sind vermutlich Holzstifte, gesichert. Nach dem Trocknen wird nachgeschnitten. *Man leimet sie mit gutem Tischlerleim auf Holz oder Pappe, und wo man Urnen oder sonstige dicke Figuren aufträgt, befestigt man sie hie und da mit einem Stift, den man oberhalb wieder mit etwas Masse überzieht, daß der Grund nicht abspringt [...] und wenn sie angezogen, so schneidet man mit Eisen, wie sie die Bildhauer gebrauchen, die Verzierung vollends rein aus.*¹³⁶

Die *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* (1840) gibt die Anleitung, die gedrückten Applikationen mit Leim aufzubringen und anschließend mit einer Metallauflage zu versehen. *Sie werden hernach auf den Arbeiten, zu deren Verzierung sie bestimmt sind, mit Leim befestigt, und auf gewöhnliche Weise vergoldet, versilbert oder bronzirt. Sollen sie auf gekrümmten Oberflächen angebracht werden, so muß dies geschehen, während sie noch weich und biegsam sind.*¹³⁷

Das Verzieren ist laut Rentzsch (1922) abhängig von der Art der Applikation. Kleine Verzierungen und/oder der Form anzupassende werden aufgeleimt, solange sie noch weich und biegsam sind. Der Leim wird auf den zu verzierenden Bereich aufgebracht und die Applikationen aufgelegt und angedrückt. Bei etwas größeren Verzierungen wird der Leim auf die Rückseite der Applikation gegeben. Bei Bedarf wird die Applikation mit Stiften, es sind wohl Holz- oder Metallstifte gemeint, gesichert. Große und freistehende Applikationen werden mit Schlicker (Leim mit Masse) aufgesetzt und mit Drahtstiften stabilisiert.¹³⁸

¹³⁵ CENNINI, übersetzt von ILG 1888, S. 79-80.

¹³⁶ ANONYMUS: *Kunstmappe eines Karthäusers*, 1792, S. 32-33.

¹³⁷ ERSCH / GRUBER 1840, Bd. 13, S. 191-193.

¹³⁸ RENTZSCH 1922. S. 87-88.

2.4 Gravierung

Der Begriff Gravierung beschreibt in der Metallbearbeitung eine mittels eines Stichels durchgeführte Technik.¹³⁹ In der Fassmalerei wird unter Gravierung das Einschneiden von Linien in die geschliffene und geglättete Grundierung verstanden. Die Linien können unter Umständen zu Mustern verbunden, die Konturen mit Hilfe von Feuchtigkeit weich modelliert werden.¹⁴⁰ Voraussetzung für die Durchführung einer Gravierung ist eine relativ dicke Grundierung, da die verwendeten, spanabhebenden Werkzeuge tief einschneiden und Grundierung abgetragen wird. Als Werkzeug werden Messer und Repariereisen verwendet, heute werden so genannte Gravierhaken eingesetzt, spezielle, hakenförmige Ritzwerkzeuge mit dreieckig angeschliffener Spitze.

Der Hintergrund eines gravierten Musters wird häufig durch symmetrische Linien strukturiert. Bei der Riefelung werden parallele, bei der Kreuzschraffur sich kreuzende Linien aus dem Grund geschnitten. Ein regelmäßiges Zickzackmuster zur Strukturierung des Hintergrundes wird bei der Wuggelung geschaffen.

Die frühesten Gravierungen finden sich an altägyptischen Mumienmasken und Sarkophagen.¹⁴¹ In der abendländischen Malerei (Katalonien) datieren die frühesten Beispiele in das späte 13. Jahrhundert.¹⁴² Im 14. Jahrhundert finden sich meist textile Motive.¹⁴³ Anfang des 15. Jahrhunderts kommen in den Hintergründen französischer Gemälde häufig gravierte geometrische Flechtwerk- und Rautenornamente vor.¹⁴⁴ Im süddeutschen Raum wird die Gravierung ab etwa 1400 für Blattranken aus einfachen Linien verwendet, ab Mitte des 15. Jahrhunderts für flachreliefartige Akanthusranken.¹⁴⁵ Gleichzeitig mit dem Pressbrokat im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts treten großflächig in den Grund gravierte Grantatapfelmuster auf.¹⁴⁶

Die Quellen geben nur selten Auskunft über die Gravierung. *Textilornamente, die im Rapport vorkommen, wird man gewöhnlich mit einer Schablone aufgepaust haben.*¹⁴⁷ Die Kontur des Musters (ohne Binnenformen) und die Strukturierungen des Hintergrundes werden auf den Kreidegrund gezeichnet oder übertragen, anschließend werden die Linien mit einem scharfen Werkzeug wie dem Repariereisen gezogen. Um das Einschneiden der Linien zu erleichtern, kann die Grundierung angefeuchtet werden.¹⁴⁸ Um das Muster optisch höher erscheinen zu lassen, wird durch Abschrägen der Schnitte ein Übergang geschaffen. Der Hintergrund wird im Anschluss an das Muster bearbeitet. Die fertig gestellte Gravur wird durch Abziehen mit einem in Spiritus oder Aceton getränkten Lumpen gereinigt oder mit Schleifpapier leicht überschleift.¹⁴⁹ Die strukturierten Hintergründe und Vertiefungen durch Schnitte werden in Mattgold ausgeführt.¹⁵⁰

¹³⁹ BRACHERT 2001, S. 105.

¹⁴⁰ WESTHOFF / HAHN 1996, S. 29.

¹⁴¹ FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 50 verweisen auf einen von BERGER genannten Sargdeckel, um 700 v. Chr. BERGER 1904, S. 18.

¹⁴² STRAUB 1984, S. 169.

¹⁴³ BUCHENRIEDER 1990, S. 73.

¹⁴⁴ STRAUB 1984, S. 169.

¹⁴⁵ STRAUB 1984, S. 169.

¹⁴⁶ BUCHENRIEDER 1990, S. 53.

¹⁴⁷ STRAUB 1984, S. 169.

¹⁴⁸ FISCHINGER, ERNST: *Lehrbriefe aus der Vergolderwerkstatt*, Stuttgart 1926, S. 8.

¹⁴⁹ KELLNER 1996, S. 92.

¹⁵⁰ KELLNER 1996, S. 92.

Die Wirkung einer Gravierung entsteht meist erst durch das Zusammenspiel der Konturen des Musters und der Bearbeitung des Hintergrundes. Der Hintergrund ist optisch untergeordnet, er erhält meist eine gleichmäßige Struktur. Unter Riefelung versteht man dicht und gleichmäßig nebeneinander gesetzte Vertiefungen, die Riefen. Das verwendete Werkzeug schneidet scharf ein, denkbar ist ein Grabstichel¹⁵¹ oder ähnliches Werkzeug. Die Riefelung vermittelt wohl am ehesten den *Eindruck eines textilen Fadenverlaufs*.¹⁵² Sie wird als Hintergrund bei Brokatstoffen eingesetzt und *um glatt geschnitzten Gewandteilen an Skulpturen eine glaubhafte Struktur zu verleihen*.¹⁵³ Im 18. Jahrhundert wurde die Riefelung oft als *rein kontrastierende Gestaltung zu glanzvergoldeten Ornamenten* angewandt, die hierzu breiter ausgeführten Riefen werden Pfeifen genannt, man spricht auch vom Pfeifenziehen.¹⁵⁴ Bei der Riefelung werden parallele Linien gesetzt. Eine „Steigerung“ dieser Verzierungsart ist die Kreuzschraffur. Mit einem schneidenden Werkzeug werden sich kreuzende Linien aus dem Kreidegrund geschnitten. Entweder wird eine vertikale Linie von einer zweiten in einem Winkel von circa 60° gekreuzt oder aber beide Linien stehen gleichmäßig schräg.¹⁵⁵ Somit entsteht ein Parallelogramm oder eine gleichförmige Raute. Das Schraffieren hat keinen speziellen materialimitierenden Charakter. Es ist die häufigste Hintergrundstruktur im Barock.¹⁵⁶

Das Wuggeln wird auch Stelzeln oder Tremolieren genannt. Der Begriff Tremolieren (von französisch *trembler*, zittern) ist dem Goldschmiedehandwerk entlehnt. In der Mal- und Fasstechnik wird darunter die Erzeugung eines leicht schüsselförmigen Zickzackmusters verstanden. Ein schmales Flach- oder Hohleisen¹⁵⁷ wird abwechselnd in Links- und Rechtswendungen über den Kreidegrund geführt. Das Wuggeln ist die typische Strukturtechnik der Spätgotik.¹⁵⁸ Es setzt sich ab 1450 allgemein durch und verdrängt die Riefelung.¹⁵⁹ Im Rokoko wird das Wuggeln als Hintergrundstruktur und als *lineare Belebung der Muschelornamentik* eingesetzt.¹⁶⁰

Auch das Scharrieren kann man als eine Art Gravierung bezeichnen. Der Begriff stammt ursprünglich aus der Steinbearbeitung.¹⁶¹ In der Fasstechnik wird darunter die Imitationen textiler Strukturen mit einem kammartigen Werkzeug an Gemälden und Skulpturen des 15. und frühen 16. Jahrhundert verstanden.¹⁶² Es werden parallele Riefen in die Grundierung geritzt, anschließend werden diese Bereiche mit Blattmetall belegt. Scharrierte oder strukturierte Massen sind seit der Gotik bekannt, es handelt sich dabei um ein *Abreiben mit Kämmen oder anderen „Strukturbildnern“ wie Hölzern, Lappen oder Pinseln*.¹⁶³

¹⁵¹ STRAUB 1984, S. 169.

¹⁵² KELLNER 1996, S. 90.

¹⁵³ KELLNER 1996, S. 90.

¹⁵⁴ KELLNER 1996, S. 90.

¹⁵⁵ KELLNER 1996, S. 91.

¹⁵⁶ KELLNER 1996, S. 91.

¹⁵⁷ STRAUB 1984, S. 170.

¹⁵⁸ KELLNER 1996, S. 90.

¹⁵⁹ STRAUB 1984, S. 170.

¹⁶⁰ KELLNER 1996, S. 91.

¹⁶¹ WESTHOFF / HAHN 1996, S. 561.

¹⁶² STRAUB 1984, S. 169.

¹⁶³ KLINGER, JOHANNES / THOMAS, ROLAND: *Die Kunst zu Vergolden*, München 1989, S. 39.

In der *Kunstmappe eines Karthäusers* (1792) werden die zum Gravieren verwendeten Werkzeuge beschrieben. Nach dem Schneiden des Musters wird mit Schachtelhalm nachgeschliffen. *Hat man Blätter zu Vergolden, darin man die Adern, oder Platten, darin man Zeichnungen graviren will, so muß man sich zu diesem Ende Hacken von Stahl verschiedener Größe machen lassen, die vorn scharf geschliffen werden, und in ein Heft eingesetzt werden müssen, man netzt das Blatt oder die Platte ein wenig an, und schneidet mit dem Hacken nach Belieben ein. Ist dies geschehen, so muß die Arbeit abermals mit Schachtelhalm abgerieben werden.*¹⁶⁴

RENTZSCH (1922) fasst unter dem Begriff *Reparieren* das Nachschneiden geschnittener Ornamente nach dem Aufbringen der Grundierung und die Gravierung zusammen. Um eine Gravierung auszuführen, wird das Muster auf das grundierte und geschliffene Kunstwerk gezeichnet. Mit *Eisen*, gemeint sind Reparierereisen, werden die Konturen geschnitten. Der Hintergrund wird mit einer Wuggelung versehen. Die glatten Bereiche werden glanzvergoldet, die strukturierten dagegen matt vergoldet. *Unter Reparieren hat man das Schneiden und Gravieren im Grunde vermittelt der Reparierereisen zu verstehen [...] Unter dem Reparieren sind zwei verschiedene Arten zu verstehen, nämlich das Reparieren von Ornamenten und Figuren und das Reparieren von Flächen. Bei den ersteren handelt es sich darum, stumpf grundierten Holzschnitzereien ihre frühere Schärfe wieder zu geben [...] Öfters wird auch das Reparieren von grundierten Flächen erfordert. Hierbei wird zunächst die Zeichnung auf die geschliffene Grundfläche gebracht. Nach der Zeichnung werden nun zunächst die Konturen derselben eingegraben [...] Das Eisen wird hierbei nicht stechend, sondern schabend zur Anwendung gebracht. Um nun die eingravierten Zeichnungen zur gehörigen Geltung zu bringen, wird durch Aufrauen eines Teiles derselben sozusagen ein Hintergrund geschaffen. Man benutzt dazu ein schmäleres Reparier- oder Stecheisen und erzeugt, indem man das Eisen abwechselnd auf seinen beiden Kanten „kippt“ und dabei vorwärts bewegt, die „gebrochene“ Fläche. Die letztere wird in Mattvergoldung ausgeführt und die glatten Teile in Glanzvergoldung.*¹⁶⁵

2.5 Punzierung und Trassieren

Der Begriff Punzierung ist aus dem Goldschmiedehandwerk in die Mal- und Fasstechnik übernommen, obwohl *die technischen Prinzipien ihrer Anwendung in den beiden Bereichen nicht gleich sind.*¹⁶⁶ Goldschmiede verwölben beim Ziselieren mit Form- und Setzpunzen Silber- oder Goldblech reliefartig oder strukturieren dieselben mit Musterpunzen.¹⁶⁷ In der Tafel- und Fassmalerei wird unter Punzieren ausschließlich die Verwendung von Musterpunzen gemeint. In die polierte, noch elastische Blattmetallaufgabe werden meist punktförmige Vertiefungen eingeschlagen oder eingedrückt. Zur Punzierung werden Metallstifte (Punzen, Stempel)¹⁶⁸ verwendet, deren Unterseiten verschiedene Größen, Formen und Muster aufweisen können. Es gibt eine Vielzahl von Punzmustern: einfache Punktpunzen, Ringpunzen, Motivpunzen (Stern-, Kreuz-, Rosetten-, Rundbogen-, Drei- und Vierpassformen und viele mehr). Die Punzierung erfolgt im Anschluss an das Auflegen und Polieren der Metallaufgabe. Der Grund sollte noch etwas elastisch sein, sonst reißt das Metall beim Einschlagen der

¹⁶⁴ ANONYMUS: *Kunstmappe eines Karthäusers*, 1792, S. 19-20.

¹⁶⁵ RENTZSCH 1922, S. 52-55.

¹⁶⁶ STRAUB 1984, S. 189.

¹⁶⁷ STRAUB 1984, S. 189.

¹⁶⁸ Vermutlich wurden neben Stiften aus Metall (Silber) auch Stifte aus anderem Material wie Elfenbein oder Holz eingesetzt. Siehe FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 57.

Punze. Die Punze wird aufgesetzt und mit einem Punzierhammer oder einem hammerähnlichen Instrument leicht darauf geschlagen. Mittels Punzierung wird ein Licht- und Schattenspiel der Metalloberfläche erzeugt, indem das Licht an den Stempeldrücken und der erhabenen Oberfläche unterschiedlich reflektiert wird, dadurch erscheint entweder das gepunzte Muster oder der Metallgrund glänzend.¹⁶⁹

Die Punzierung wird, ausgehend von der byzantinischen Ikonenmalerei¹⁷⁰, seit dem 13. Jahrhundert in der italienischen Tafelmalerei zur Verzierung von Nimben, Kronen und Gewändern verwendet.¹⁷¹ Laut SKAUG geht die Punzierung zurück auf den Sieneser Maler Simone Martini (ab 1315), in Siena und Florenz wird sie während des 13. Jahrhunderts häufig ausgeübt.¹⁷²

Die Rädelerung ist eine Form der Punzierung, bei der keine einzelnen Punzen, sondern ein Punktirradchen verwendet wird. Es werden Punkte beziehungsweise Muster in Reihen erzeugt. Das zahnradartige Instrument wird über die polierte Metallaufgabe geführt und hinterlässt regelmäßige Eindrücke in der Metallaufgabe. Erste Beispiele für die Rädelerung finden sich an italienischen Gemälden des 14. Jahrhunderts.¹⁷³

Beim Trassieren werden Linien und ornamentale Verzierungen mit einem abgerundeten Werkzeug aus Stein, Zahn oder Holz in den mit der Metallaufgabe belegten und polierten aber noch geschmeidigen Grund eingedrückt. Es wird also nicht wie bei der Gravierung in die Grundierung eingeschnitten. Trassieren ist ein Begriff aus dem Goldschmiedehandwerk, den STRAUB für die Tafel- und Fassmalerei einführte.¹⁷⁴ Das Trassieren kommt als eigenständige Verzierung in Form von „Hilfslinien“ für eine Punzierung oder als Vorzeichnung vor.¹⁷⁵ Die charakteristische Erscheinung besteht wie bei der Punzierung in der Verdichtung des Kreidegrundes.¹⁷⁶ Das Trassieren ist in der frühen Tafelmalerei häufig gemeinsam mit der Radierung anzutreffen. Im 18. und 19. Jahrhundert findet sie sich auch als eigenständige Verzierung, beispielsweise in Form von Blüten- und Blattornamentik.¹⁷⁷

CENNINI beschreibt in Kap. 140 Gravierung, Trassieren und Punzierung in der Tafelmalerei. Nach dem Grundieren und Gravieren, dem Ziehen von Linien mit der Nadel vor dem Polimentauftrag wird die Tafel vergoldet. Anschließend wird mit einem dünnen Eisen das Trassieren ausgeführt, Punziert wird mit der *Stampa*. *...Wenn du mit dem Poliren und Vergolden deiner Tafel zu Ende bist, musst du vor allem den Zirkel nehmen, deine Krone oder Diademe beschreiben, sie eintiefen und einige Zierraten darin anbringen, sie mit einem dünnen Eisen eingraben, so dass sie glänzen wie Hirsekörner, mit einem Prägeisen (der *Stampa*) ausschmücken und gravieren wo Blattwerk ist [...] nimm [...] etwas Bleiweiss mit ein wenig gut gelöstem Leime wohl verrieben [...] und fahre jene Linien nach, die du mit der Nadel vor dem Boloaufsetzen eingraben [...] Dieses Eingraben, wovon ich zu dir spreche, ist eine der schönsten*

¹⁶⁹ FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 56.

¹⁷⁰ Frühestes Beispiel ist eine byzantinische Ikone aus dem 6. Jh. FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 58.

¹⁷¹ KELLNER 1996, S. 93.

¹⁷² KOLLER 1999, S. 108.

¹⁷³ FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 56.

¹⁷⁴ STRAUB 1984, S. 189.

¹⁷⁵ FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990, S. 61.

¹⁷⁶ KELLNER 1996, S. 97.

¹⁷⁷ KELLNER 1996, S. 97.

Techniken, die wir besitzen. Du kannst flach graviren, wie ich dir gesagt habe, und du kannst reliefartig graviren. Du kannst mit Geschmack und Phantasie und einer leichten Handführung auf einem Goldgrund Blätterschmuck, Englein und andere Figuren machen, welche im Gold glänzen. In den Falten und Schatten ist nichts zu vertiefen, ein wenig in den Halblichtern, im Relief ziemlich. Das Graviren hellt so zu sagen das Gold auf, indem der polirte (übrige) Theil an sich dunkel ist. Bevor du aber eine Figur oder ein Ornament gravirst, zeichne auf den Goldgrund das was du darstellen willst, mit einem Silber- oder Messingstift.¹⁷⁸

Das Trassieren wird nach RENTZSCH (1922) mit einem angespitzten Achat ausgeführt. *...Das Ornament wird zunächst mittels Schablone und Retuschiernadel auf die polierte Glanzgoldfläche übertragen und dann freihändig mit dem Polierstift (einem spitzen Achatstein) fertig ausgeführt...¹⁷⁹*

2.6 Gestaltung in Malerei

Gestaltung in Malerei meint in der vorliegenden Arbeit die farbige Fassung. Häufig handelt es sich dabei um monochrome Fassungen, mitunter kommen aber auch polychrome Fassungen vor. Musieren und Florieren bezeichnen das Aufmalen von Mustern auf die polierte Blattmetallaufgabe, die Farbschicht kann transparent bis opak sein.¹⁸⁰

Die Streifenmusierung, auch Streifenflorierung genannt, meint einen meist transparenten, hellen Farbauftrag in Querstreifen, das heißt horizontale Bänderungen auf Silber, gelegentlich auf Gold.¹⁸¹ Sie dient der Verzierung von Stoffen, in der Regel von Untergewändern.¹⁸² Im 17. Jahrhundert kam sie häufig in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz zur Anwendung.¹⁸³ Farbmittel ist meist Bleiweiß, eine Ausnahme bilden farbige (blaue, braune, rote) Linien.¹⁸⁴ Die Herkunft des Streifenmotivs ist nicht geklärt, möglicherweise dienten feine Seidenstoffe mit eingewobenen Goldlamellen als Vorbild.¹⁸⁵ Es scheint jedoch, als wäre die Streifenmusierung *eher der Phantasie der Fassmaler und der allgemeinen Verzierungsfreudigkeit der Zeit zuzuschreiben.*¹⁸⁶ Es kommen auch Kombinationen aus Streifenmusierung und aufgemalten pflanzlichen Motiven vor, dabei wird auf die Blattmetallaufgabe zuerst das Streifenmuster aufgetragen, anschließend werden die pflanzlichen Motive aufgemalt.¹⁸⁷

¹⁷⁸ CENNINI, übersetzt von ILG 1888, S. 88.

¹⁷⁹ RENTZSCH 1922, S. 100-101.

¹⁸⁰ STRAUB 1984, S. 186.

¹⁸¹ LORENZI, FRANZ: *Gemalte Stoffmuster an frühbarocker Skulpturenpolychromie*, in: Von Farbe und Farben – Albert Knöpfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 109.

¹⁸² LORENZI 1980, S. 105.

¹⁸³ LORENZI 1980, S. 105, 107.

¹⁸⁴ LORENZI 1980, S. 105.

¹⁸⁵ LORENZI 1980, S. 107.

¹⁸⁶ LORENZI 1980, S. 107.

¹⁸⁷ LORENZI 1980, S. 107.

Eine Sondertechnik innerhalb der Gestaltung in Malerei stellt die Radierung dar: Eine Farbschicht wird flächig auf die polierte Metallaufgabe aufgetragen und partiell wieder abgeschabt, so dass ein Muster entsteht. In der Glasmalerei wurde die Radierung bereits um 1100 durchgeführt, hierbei wurden Ornamente mit dem Pinselstiel in weiche Schwarzlotfarbe gezogen.¹⁸⁸ Besonders häufig wurde sie in der italienischen Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts eingesetzt.¹⁸⁹ In Deutschland finden sich Radierungen vor allem an spätgotischen Skulpturen.¹⁹⁰ Im Straßburger Manuskript wird der Begriff *Musieren* oder *Florieren* verwendet, die Farben sind mit Gummen gebunden.¹⁹¹ Im 17. Jahrhundert kommen in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz gemalte Stoffmuster häufig an Untergewändern und anderen Kleidungsstücken (Kopf-, Brusttücher) vor.¹⁹² Es werden reiche phantasievolle Motive, die sich an zeitgenössischen Textilien orientieren, vorgestellt.¹⁹³ Anfang des 18. Jahrhunderts verschwinden die gemalten Stoffmuster allmählich.¹⁹⁴

Die Radierung ist eine häufig angewandte Form der zeichnerischen Gestaltung von Stoffen, insbesondere von schweren, mit Gold durchwirkten Brokatstoffen¹⁹⁵, ein Beispiel für die Darstellung textiler Schmucktechniken im Rokoko mittels Radierung ist mir nicht bekannt. Sie wird auch ohne materiallimitierenden Charakter als Rankendekor verwendet.¹⁹⁶ Der Begriff Radierung meint im Allgemeinen eine Sonderform des Kupferstichs. Hierbei wird eine Kupferplatte mit einer säurefesten Schicht überzogen, in diese Schicht wird mit Stahlnadeln so „gezeichnet“, dass hier die Kupferplatte freiliegt. Anschließend wird durch Ätzen die Zeichnung vertieft und kann nun drucktechnisch vervielfältigt werden. Bei der in der Fasstechnik durchgeführten Radierung wird ähnlich vorgegangen. Auf die polierte Metallaufgabe (Vergoldung oder Versilberung) wird flächig eine Farbschicht aufgebracht, diese wird, meist nach Aufpausen des Musters, partiell abgeschabt, so dass eine Zeichnung entsteht. Die Metallaufgabe muss poliert sein, da bei Mattvergoldungen die Oberfläche nicht verdichtet ist und daher beim Abschaben der Farbschicht leicht verletzt werden würde. Die Farbschicht ist meist deckend. Die Farbe darf nicht zu stark gebunden sein, sie muss sich problemlos von der Metallaufgabe abschaben lassen. Sie darf aber auch nicht zu schwach gebunden sein, sonst würde sie kreiben. Bindemittel können tierische oder pflanzliche Leime, Kasein und Ei sein, als elastifizierender, der Versprödung entgegenwirkender Zusatz wurde Seife verwendet (zur Verringerung der Oberflächenspannung zwischen Pigment und Bindemittel), aber auch ölige Zusätze.¹⁹⁷ Häufig wurde Eitempera verwendet, hierfür gibt CENNINI (Kap. 141, 142) eine detaillierte Anweisung. Häufig verwendete Pigmente sind: Elfenbein- oder Oxidschwarz, Pariser Blau, roter Ocker und Umbra, auf Vergoldungen finden sich vereinzelt helle Farbschichten. Das Abschaben der Farbschicht erfolgt mit einer abgestumpften Nadel oder einem Griffel aus Holz oder Bein.

¹⁸⁸ KOLLER, MANFRED: *Damastfassungen. Quellenlage und Beispiele von Skulpturen des 17. Jahrhunderts*, in: *Restauro* 2001 (2), S. 116, nach THEOPHILUS.

¹⁸⁹ KELLNER 1996, S. 97.

¹⁹⁰ KELLNER 1996, S. 97.

¹⁹¹ KOLLER 2001, S. 116.

¹⁹² LORENZI 1980, S. 105.

¹⁹³ LORENZI 1980, S. 105.

¹⁹⁴ LORENZI 1980, S. 105.

¹⁹⁵ KOLLER 2001, S. 115.

¹⁹⁶ KELLNER 1996, S. 97.

¹⁹⁷ KELLNER 1996, S. 98.

Die Radierung wird in der Literatur auch als „Sgraffito“ (von italienisch *sgraffiare* kratzen; *sgraffio* Kratzer, Kratzeisen)¹⁹⁸ bezeichnet. Unter Sgraffito versteht man eigentlich eine Putzkratzttechnik, die besonders an Fassaden von Renaissancebauten in Oberitalien vorkommt (*a sgraffio*, Sgraffito, Kratzputz)¹⁹⁹. Ein meist dunkler Unterputz wird mit einer dünnen, helleren Mörtelschicht überzogen, die im feuchten Zustand partiell wieder weggekratzt wird. Im Unterschied dazu wird in der Fassmalerei die Farbschicht erst im trockenen Zustand wieder abgeschabt und nicht gekratzt. Der Begriff Sgraffito ist deshalb als Synonym für Radierung meiner Ansicht nach irreführend und sollte nicht als solches verwendet werden.

¹⁹⁸ MACCHI, VLADIMIRO: *Langenscheidts Großwörterbuch*, Berchtesgaden 1975.

¹⁹⁹ MACCHI 1975.

3 Textilien²⁰⁰

Den Bildhauern und Fassmalern dienten verschiedene Quellen als Inspiration zur Darstellung der textilen Schmucktechniken: die zeitgenössische Mode, die Tradition – gemeint sind Motive, die bereits seit Jahrhunderten annähernd unverändert vorkommen – und letztlich die Fantasie.²⁰¹ Nachfolgend wird näher auf mögliche textile Vorbilder eingegangen.

Eine weitere Herangehensweise zur Auffindung der für die Darstellung textiler Schmucktechniken verwendeten Vorlagen wäre der Vergleich mit Stichen, Vorlagen- und Skizzensammlungen. Nach WESTHOFF und HAHN seien die Vorlagen zumindest für spätmittelalterliche Werke *wohl nicht bei wirklichen Stoffen, sondern eher in zeitgenössischen Stichen zu suchen.*²⁰² KALINOWSKY vermutet, dass gedruckte Vorlagen der Inspiration dienten, laut ihm gibt es Fälle, in welchen das Vorbild gut auszumachen sei.²⁰³ Im Besitz der Bildhauer befanden sich zudem Skizzensammlungen, die den ausgelernten Gesellen als *gesamter Formenschatz* der Werkstatt geschenkt wurden.²⁰⁴ Zuerst wäre jedoch zu klären, was Bildhauer und Fassmaler zu imitieren anstrebten. Denn auch wenn die direkte Vorlage wohl häufig einer Skizzensammlung entnommen wurde, so hat diese ihren Ursprung sicher in Textilien.

Die Erläuterungen des nachfolgenden Überblicks über die diversen textilen Schmucktechniken des 18. Jahrhunderts sind knapp gehalten, sie sollen der Übersicht dienen. Die Herstellungstechnik wird nur am Rande erwähnt, den Schwerpunkt stellen Musterformen dar. Derart soll ein Vergleich zwischen den textilen Schmucktechniken und deren Darstellung an Skulpturen ermöglicht werden. Verwendete Begriffe werden in einem Glossar erklärt.

Die Benennungen der Textilien treffen für die textilen Schmucktechniken an den untersuchten Skulpturen meist nicht exakt zu. Die zeitgenössischen Textilien werden nicht eins zu eins umgesetzt. Die Skulpturen tragen fantasie reich gestaltete Bekleidung, die sich an der Mode der Zeit orientiert, diese aber frei interpretiert und abstrahiert. Häufig ist zu erkennen, dass sich die Bildhauer und Fassmaler an Textilien orientieren, Muster und Rapport werden aber frei gestaltet. Laut LORENZI findet sich dagegen an gemalten Stoffmustern zum Teil auch eine exakte beziehungsweise weitgehende Entsprechung bei der Umsetzung der (stilisierten) Pflanzenmotive und des Rapportes.²⁰⁵ *Bildhauer, Maler und Seidensticker waren nicht nur vielerorts Zunftkollegen, sondern nachweislich auch in künstlerischem Austausch miteinander*, so stellten nach Angaben Cenninis (Kap. 164) Maler Entwürfe für die Seidenstickerei her.²⁰⁶ Ein Beispiel für die direkte Umsetzung eines textilen Vorbildes ist die Büste Ludwigs XIV. in Versailles: Bernini bittet, *der König möge das nächste Mal mit einem Spitzenkragen erscheinen. Er*

²⁰⁰ An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Kommilitonin DAGMAR DRINKLER und bei BETTINA KAMANN, Textilrestauratorinnen am Bayerischen Nationalmuseum München, bedanken.

²⁰¹ LORENZI 1980, S. 107. Er gibt an, dass anhand der von ihm genannten Beispiele gemalter Stoffmuster ersichtlich sei, dass an einer Figur(engruppe) immer einer der drei Faktoren vorherrschend ist.

²⁰² WESTHOFF / HAHN 1996, S. 28.

²⁰³ KALINOWSKI, KONSTANTY (Hrsg.): *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Poznan 1992, S. 54.

²⁰⁴ KALINOWSKI 1992, S. 67.

²⁰⁵ LORENZI 1980, S. 107, nennt zahlreiche Beispiele aus dem 17. Jh. in der Schweiz.

²⁰⁶ KOLLER 2001, S. 115.

*wünscht zwei oder drei Krügen zur Ansicht, um den auszuwählen, der sich am besten für die Ausführung in Marmor eignen würde.*²⁰⁷

3.1 Stickerei

Stickerei meint das Verzieren von Stoff mit einem Faden, der gleichzeitig zu seiner eigenen Befestigung auf dem Untergrund dient.²⁰⁸ Mit den Mitteln der Stickerei sind nahezu beliebige Formen und Muster erzeugbar. Man kann vollkommen frei arbeiten und ist kaum an Vorgaben gebunden. *Ziel und Zweck [der Stickerei] ist einzig, Schmuck zu sein. Und dem sind keine Schranken gezogen.*²⁰⁹ Die Stickerei ist in zahlreichen Formen bekannt, die nach Art der verwendeten Stickmaterialien oder nach der Stichart unterschieden werden, unter anderem in Woll-, Leinen-, Seiden- und Goldstickerei oder nach der Stichart in Flach-, Relief-, Kreuz- und Applikationsstickerei.²¹⁰ Stickmaterial kann alles sein, was ausreichend weich und schmiegsam ist, so dass es mit der Nadel verarbeitet werden kann: Leinen, Seide, Wolle, Baumwolle, Leder, Haar, Stroh, Gold und Silber. Perlen, Edelsteine und anderes können appliziert werden.²¹¹ Leinen ist wegen der leichten Bearbeitungsmöglichkeit und der großen Haltbarkeit seit jeher das häufigst verwendete Material, sei es als Grundstoff oder als Stickfaden.²¹² Der Grundstoff kann mit der Stickerei sichtbar korrespondieren oder aber durch völlige Überstickung „unsichtbar“ werden, er dient dann also als reines Trägermaterial.²¹³ Baumwolle, seit dem 17. Jahrhundert vermehrt in Europa anzutreffen, dient vor allem in Form feinen Baumwollbatists als Grundlage für die dünnen und feinen Weißstickereien des 18. und 19. Jahrhunderts,²¹⁴ beispielsweise für die Dresdner Spitze.

Die Ausführung der Stickerei erfolgte in höfischen, klösterlichen und auch bürgerlichen Kreisen, bis zum 19. Jahrhundert handelte es sich um keine rein weibliche Handarbeit.²¹⁵ Stickereien finden sich so gut wie überall: vom kleinen Taschentuch bis hin zur Wandbespannung, an Dingen des alltäglichen Lebens, den Prunkgewändern der Fürsten, dem Kirchenschmuck oder den Paramenten.

Weißstickerei ist eine mit weißem Faden auf weißen Stoff gearbeitete Stickerei, die oft auch in eine Spitze integriert wird.²¹⁶ Die Buntstickerei wird entsprechend der Weißstickerei ausgeführt, die Stickfäden sind jedoch, wie der Name sagt, bunt.

²⁰⁷ TRATZ, HELGA: *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, Tübingen 1988, S. 477-478.

²⁰⁸ SEILER-BALDINGER, ANNEMARIE: *Systematik der Textiltechniken*, Basel 1973, S. 114.

²⁰⁹ SCHUETTE, MARIE / MÜLLER-CHRISTENSEN, SIEGRID: *Das Stickereiwerk*, Tübingen 1963S. 13.

²¹⁰ SCHUETTE / MÜLLER-CHRISTENSEN 1963, S. 7. Weiterführende Literatur hierzu: BOSER, R. / MÜLLER, I.: *Stickerei*, Basel 1968.

²¹¹ SCHUETTE / MÜLLER-CHRISTENSEN 1963, S. 13.

²¹² SCHUETTE / MÜLLER-CHRISTENSEN 1963, S. 7.

²¹³ SCHUETTE / MÜLLER-CHRISTENSEN 1963, S. 7.

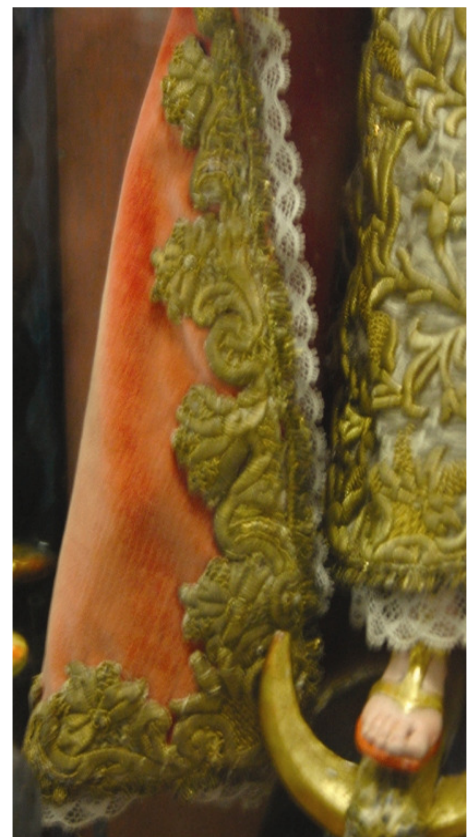
²¹⁴ SCHUETTE / MÜLLER-CHRISTENSEN 1963, S. 8.

²¹⁵ SCHUETTE / MÜLLER-CHRISTENSEN 1963, S. 7.

²¹⁶ GRAFF-HÖFGEN, GISELA: *Die Spitze. Ein Lexikon zur Spitzenkunde*, München 1983, S. 225.

Metallstickerei ist eine häufig angewandte Technik. Unter Metallfäden werden alle Fadenarten zusammengefasst, die teilweise oder vollständig aus Metall gefertigt sind. Es gibt verschiedenste Arten von Metallfäden, hier seien nur zwei angesprochen. Metalldraht ist ein gezogener Metallfaden. Lahn ist ein schmaler, flacher Metallstreifen, der um eine Seele aus Seiden-, Leinen- oder Baumwollgarn gewickelt wird. Metallfäden sind relativ dick und starr, daher wird beim Sticken bereits ein gewisses Relief erzeugt.

Bei der Sprengtechnik werden Metallfäden reliefbildend über eine Unterlage aus Karton, Leder oder Fäden gespannt und entlang den Musterkonturen mit feinen Seidenfäden unsichtbar befestigt (Abb. 5, 6).²¹⁷ Bei der Stickerei mit Metallfäden wird nahezu immer die so genannte Überfangtechnik verwendet: Der Metallfaden bleibt an der Oberseite des Gewebes und wird mit einem zweiten Faden aus rein textilem Material, der an der Unterseite des Gewebes geführt wird, niedergelegt. Somit wird der scharfkantige Metallfaden nicht durch das Gewebe geführt, dabei könnten sowohl Metallfaden als auch Gewebe zerstört werden. Bei der Stickerei mit Bouillondraht oder Cantille, also gewickeltem Draht ohne Seidenseele, wird der Draht dem Motiv entsprechend in kleine Stücke geschnitten, die dann wie Perlen auf die Nadel genommen und verstickt werden.



- 5 Freising, Diözesanmuseum (Inv. Nr. P 512), Freisinger Madonna, 1752. Bewegliche, bemalte Holzpuppe in Holzschrein mit verglaster Nische. Die Puppe ist mit Haaren und Kleidern geschmückt. Die Stoffe sind in Sprengtechnik reich bestickt, Goldfäden liegen über einer Kartonunterlage auf rotem Samt im Umhang bzw. auf Seidenrips im Kleid. Die Stickerei zeigt ein für das 18. Jahrhundert typisches Muster aus stilisierten Ranken und Blüten (aus: FAHR / RAMISCH / STEINER 1984, S. 169)
- 6 Detail aus Abb. 5. Rechte Seite des Umhangs (Aufnahme: C. P.)

²¹⁷ WILCKENS, LEONIE VON: *Geschichte der deutschen Textilkunst vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart*, München 1997, S. 262.

Unter Stickereispitze versteht man durchbrochene Stickereien wie Ajour-Arbeit, Lochstickerei, Ausschneide-stickerei und Dresdner Spitze.²¹⁸ Bei der Ajourstickerei wird das Gewebe derart mit dem Stickfaden zusammen gezogen, dass Öffnungen entstehen. Hierfür ist ein locker gewebter Stoff vorteilhaft. Die Öffnungen werden mit Ziernetzen²¹⁹ oder Zierstichen durchbruchartiger Wirkung gefüllt.²²⁰ Die Dresdner Spitze (point de Dresde, point de Saxe) ist eine zarte Ajourstickerei, die meist auf so genanntem Glasbatist, einem sehr feinen Batist, ausgeführt wird. Blumen- und Blattmotive werden in verschiedenen Sticharten so herausgearbeitet, dass der Eindruck einer Nadel- oder Klöppelspitze entsteht (Abb. 7, 8).²²¹ Die Dresdner Spitze war im 18. Jahrhundert beliebt, sie wurde unter anderem für Engageantes, Halstücher, Hauben und Kinderkleidung verwendet.²²²



7 Dresdner Spitze, Mitte 18. Jh. Leinengewebe, Stickerei in Flach- und Festonstichen, Konturen in Schatten- und Kettstich. Die Füllmuster zeigen Durchbrucheffectstiche, im Kreuz angeordnete Schlingstiche, gerade Wickelstiche. Mit Blumen, Kreuzen, Sternen und Kreisen. Der Fuß ist eine überwendliche Naht im Leinengewebe, um ein Ausfransen zu verhindern (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 2535)



8 Dresdner Spitze, 2. Viertel bis Mitte 18. Jh. Engageante (aus: Grönwoldt 1993, S. 139)

²¹⁸ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 209.

²¹⁹ Ziernetze sind fantasievoll gestaltete Netze, mit denen die Motive bei Nadel- und Klöppelspitzen ausgefüllt werden. Sie heben sich dadurch vom Netzgrund ab. Ziernetze waren besonders im 18. Jahrhundert sehr beliebt. GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 229.

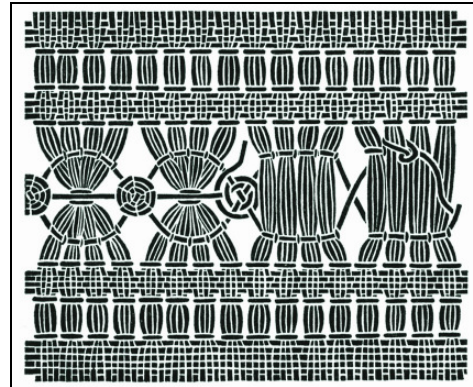
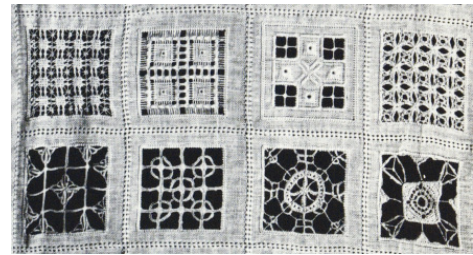
²²⁰ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 8; PREYSING, MARITHERES: *Spitzen*, Hamburg 1987, S. 104.

²²¹ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 184; PREYSING 1987, S. 105.

²²² GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 184.

Durchbrucharbeiten sind zu den stickereiartigen Verfahren zu rechnen. Aus einem Stoffgrund werden in einer Richtung die Fäden herausgezogen. In den so entstandenen Öffnungen werden die Fäden gruppenweise zusammengebunden, umschlungen oder durchflochten (Abb. 9, 10).²²³ Bei der Doppeldurchbruch(arbeit) (point coupé) werden die Fäden in beiden Richtungen aus dem Gewebe gezogen, die nun offenen Felder mit Stichen zu Fadengruppen geordnet und in Nadelarbeit verziert.²²⁴ Bei der Lochstickerei (Madeira-Arbeit) werden in ein Gewebe runde oder ovale Löcher gestanzt. Diese müssen mit Stichen gerahmt werden, um ein Ausreißen zu verhindern. Die Löcher werden wie bei Durchbrucharbeiten in Nadelarbeit verziert. Die Lochstickerei hat eine spitzenartige Wirkung, sie war für Tisch-, Bett- und Leibwäsche sehr beliebt.²²⁵

Bei der Ausschneidestickerei, auch geschnittener Durchbruch genannt, werden ganze Stoffstücke ausgeschnitten (Abb. 11).²²⁶ Diese Partien müssen gleich den gestanzten Löchern mit Stichen gerahmt werden.



9 Detail aus einem Mustertuch mit Durchbrucharbeiten (aus: GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 135)

10 Schematische Erläuterung der Durchbrucharbeiten (aus: SEILER-BALDINGER 1973, S. 116)



11 Ausschneidestickerei, 19. Jh. Taschentuch mit „Carrick-ma-cross-Spitze“, picotierter Steggrund (aus: GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 141)

²²³ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 11; SEILER-BALDINGER 1973, S. 116.

²²⁴ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 69; PREYSING 1987, S. 94.

²²⁵ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 151.

²²⁶ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 11.

3.2 Spitze

Spitze wird heute als etwas Dekoratives, aber durchaus Entbehrenswertes angesehen. Früher jedoch war sie *unentbehrlich*, man hielt *sogar das Leben ohne sie für nicht lebenswert*.²²⁷ Die Definition für „echte“ Spitze ist umstritten. Klassischerweise fallen nur Klöppel- und Nadelspitze darunter, um von Stickerei und Durchbrucharbeit abzugrenzen. Imitationen wie Ausschneidestickerei und Lochstickerei kamen bereits zu Beginn der Spitzenherstellung auf, Ziel waren geringerer Arbeitsaufwand, Kostenersparnis und höhere Strapazierfähigkeit der Erzeugnisse.²²⁸

Spitzen werden nach Art der Herstellung in Nadel- und Klöppelspitze unterschieden. Sie kommen in reichhaltigen Erscheinungsformen vor. Während der Barockzeit (etwa 1650-1715) hergestellte Spitzen werden unter den Sammelbegriff „Barockspitzen“ gefasst: die Nadelspitzen *point de Venise*, *point de France* und *point rose* sowie die Klöppelspitzen aus Flandern, Genua und Mailand.²²⁹ Unter den Begriff „Rokokospitzen“ fallen die Spitzen des Rokoko (circa 1715-1789): unter anderem die Nadelspitzen *Alençon*, *Argentan* sowie die Klöppelspitzen *Brüsseler* und *Mechelner Spitze*, *Binche* und *Valenciennes*.²³⁰ Allgemein ist zu sagen, dass die Muster im 18. Jahrhundert relativ kleinteilig waren.

Nadelspitze

Die Grenze zwischen Stickerei und Nadelspitze (Nähspitze) ist oft fließend, unter anderem, da sich die Nadelspitze aus dem Durchbruch, einer Form der Stickerei, entwickelte. Zur Gruppe der Nadelspitzen gehören alle genähten Spitzen. Sie kommen um 1630 in Venedig auf und verbreiten sich im 16. und 17. Jahrhundert über ganz Europa. Nadelspitzen werden unterschieden in geknotete, mit Knopflochstichen gearbeitete, über zuvor gespannte Fäden gearbeitete Spitzen und Applikationsspitzen mit genähten Motiven.²³¹ Es gibt verschiedene Arten von Nadelspitzen, im Folgenden wird ein knapper Überblick über ihre Entwicklung gegeben.

²²⁷ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 3.

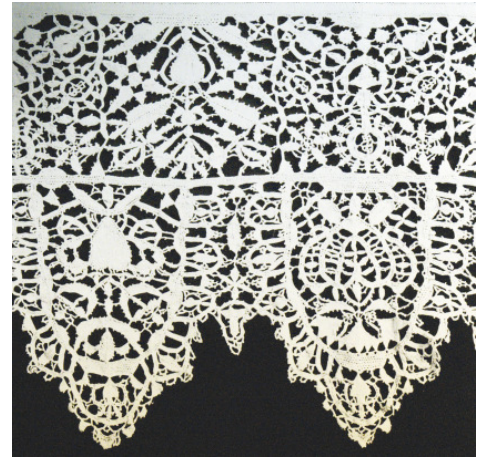
²²⁸ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 119.

²²⁹ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 26.

²³⁰ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 196.

²³¹ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 159.

Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelt sich aus dem Durchbruch die erste Nadelspitze: die Reticella (ital. Netzchen). Hier bilden die stehen gebliebenen, nicht gezogenen Fäden eines Gewebes ein Gerüst quadratischer Felder, in welches Motive eingnäht werden (Abb. 12).²³² In der Weiterentwicklung der Reticella entfällt das Gewebe als Träger der Spitze und wird durch dünne Bänder oder Fäden als Stütze der einzuarbeitenden Motive ersetzt.²³³ Die Punto in aria (Luftstich, „Spitze in der Luft“) ist eine flache Nadelspitze. Sie war von um 1600 bis circa Mitte des 17. Jahrhunderts verbreitet. Die Formen werden anfangs in einem quadratischen Fadengerüst, später frei auf einem Pergamentstreifen in dichten Schlingstichen genäht (Abb. 13).²³⁴ Mit der Punto in aria fand die Loslösung der Spitze vom Trägergewebe statt, seitdem kann völlig frei gearbeitet werden. Hier wird sozusagen die Geburtsstunde der Spitze, wie wir sie heute kennen, vollzogen. Es wird der Weg von der Manipulation eines bestehenden Gewebes (Durchbruch) zur Verschönerung und Aufwertung (Reticella) hin zu einer neuen und eigenständigen textilen Technik beschritten, die sich nicht mehr am rechtwinkligen Gitter eines Gewebes orientieren muss.



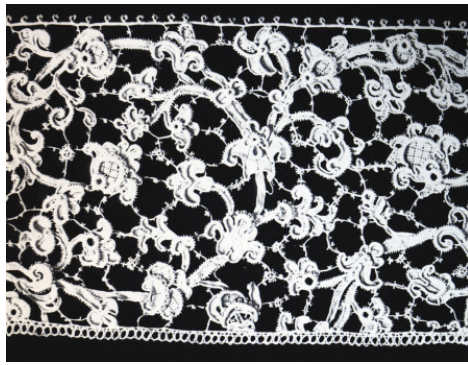
12 Reticella ([http://de.wikipedia.org/wiki/Bild: Reticella.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Reticella.jpg))

13 Punto in aria, 1. Hälfte 17. Jh., Italien. Teil eines Spitzenbesatzes mit Zackenabschluss. Die geometrischen Formen erinnern an die Reticella. In den Zacken auffällige, verschieden gestaltete Herzmuster (aus: GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 86)

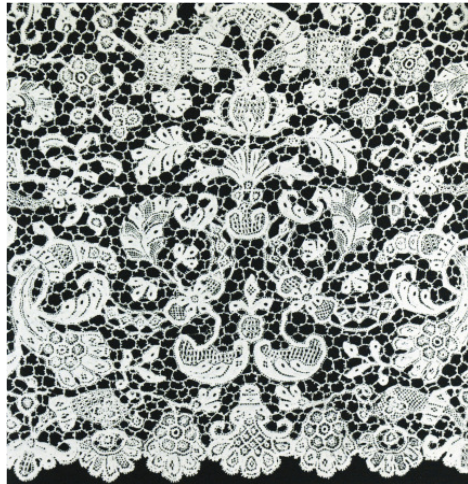
²³² GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 195; PREYSING 1987, S. 94.

²³³ PREYSING 1987, S. 94.

²³⁴ PREYSING 1987, S. 94.



Barockspitzen zeigen meist einen Steggrund²³⁵. Es handelt sich häufig um Reliefspitzen (Abb. 14) mit erhaben gestickten Umrisslinien (Point gros²³⁶ de Venise) oder aber um flache Spitzen wie die Point plat de Venise und point de France (Abb. 15). Die Muster zeigen stilisierte Ranken und Blüten, sie können aber auch symmetrisch sein und figürliche und architektonische Elemente enthalten. Grundlegend sind der Fantasie keine Grenzen gesetzt.

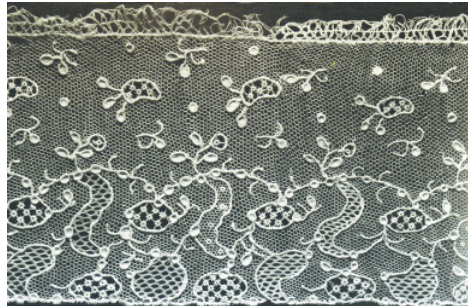


Der Wechsel vom Steg- zum Netzgrund findet am Übergang von Barock zu Rokoko statt (1715/1723),²³⁷ somit ist der Netzgrund typisch für das 18. Jahrhundert. Argentan- und Alençonspitze (Abb. 16-17) gelten als die Nadelspitzen des Rokoko, sie kommen Anfang des 18. Jahrhunderts auf. Es handelt sich um einander ähnliche Nadelspitzen mit Netzgrund, Ziernetzen und Zierstichfüllungen. Sie zeigen fest umrahmte, reliefierte Musterkonturen und vertieft gearbeitete Blüten und Blätter. Die Alençonspitze zeigt den feineren Grund der beiden Spitzen.²³⁸



14 Fragment einer Reliefspitze, 2. Hälfte 17. Jh., Venedig oder Nordfrankreich (aus: GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 88)

15 Point de France (um 1700). Unregelmäßiger Steggrund mit Picots. Die Spitze zeigt einen symmetrischen Aufbau. Motive sind eine Lilie über zwei Muscheln, seitlich wird das Rankenmuster durch Füllhörner ergänzt. Den unteren, gebogenen Abschluss bilden verschieden gestaltete, stilisierte Blüten (aus: GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 91)



16 Alençon oder Argentan, Mitte 18. Jh. Nadelspitze mit Netzgrund und Relief. Randabschluss: Relief mit kleinen Picots. Muster aus zwei parallel verlaufenden, welligen Blumenranken, deren Blüten z. T. bis an den Rand hinausragen (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 2899)

17 Alençon-Spitze, Mitte 18. Jh., Alençon. Mit Ziernetzen und angesetztem Fuß (aus: GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 92)

²³⁵ Hintergrund einer Spitze, der aus Stegen gebildet wird und das Muster zusammenhält und stützt. Steg ist die Verbindung zwischen geklöppelten oder genähten Musterteilen. GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 109.

²³⁶ Gros fr. dick, stark. Point gros meint eine Nadelspitze mit Relief, im Gegensatz zur point plat, der flachen Nadelspitze ohne Relief.

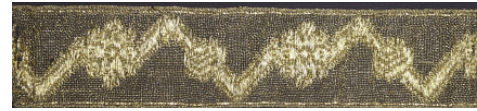
²³⁷ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 193.

²³⁸ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 8; PREYSING 1987, S. 95.

Klöppelspitze

Klöppelspitze wird mit Hilfe von Fäden hergestellt, die an die Klöppel (meist hölzerne, gedrechselte Stäbe) gebunden sind. Diese Form der Spitze entwickelt sich zunächst in einfacher Form, besonders als Flecht(schlag)spitze (Abb. 18-21)²³⁹, parallel zur Nadelspitze. Die Weiterentwicklung der Klöppelspitze dient in späteren Jahrhunderten unter anderem auch der Imitation von Nadelspitzen, da sie schneller und somit billiger herzustellen ist. Schließlich nehmen die verschiedenen Formen der Klöppelspitze als eigenständige „Kunstform“ autark neben der Nadelspitze ihren Platz ein und verdrängen letztendlich die aufwändigeren Nadelspitzen.

Das Klöppeln entwickelte sich in erster Linie aus dem Flechten. Im Mittelalter findet man beispielsweise „Webflechten“, die zwar einem gewebten Band ähneln, in ihrer Herstellung aber geflochten wurden. Um lange Bänder zu flechten wurden wahrscheinlich den Klöppeln ähnliche Geräte verwendet, auf die das Fadenmaterial aufgewickelt wurde. Frühe Klöppelspitzen, besonders Metallbesätze, sind dementsprechend meist Flechtspitzen und eine logische Weiterentwicklung des einfachen geflochtenen Bandes durch beispielsweise Kreuzen oder Flechten. Einzelne Klöppel können eingeknüpft werden, wenn das Motiv eine Erweiterung der Klöppelpaare verlangt; Knüpfen meint das Verschlingen von Fäden durch Knoten.



18 Flechtschlagspitze, 18. Jh. (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 14/356)

19 Detail aus Abb. 18



20 Flechtschlagspitze, 18. Jh. Diese Musterform ist typisch für Spitzen des 18. Jh. An den untersuchten Skulpturen ist keine Spitze dieser Art dargestellt (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. Berliner 3738)



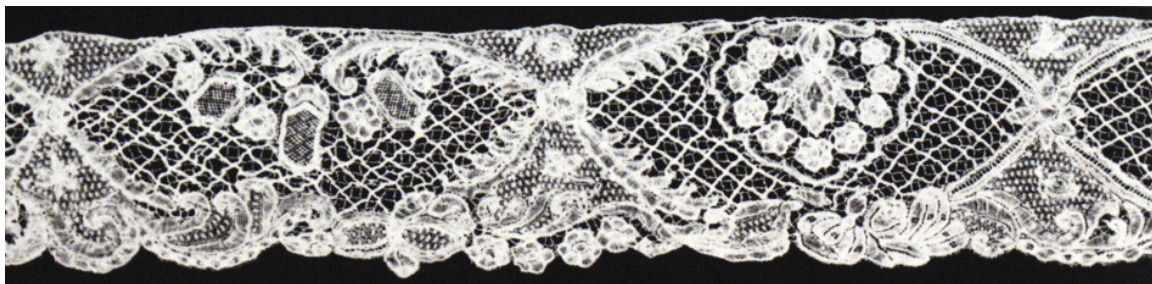
21 Flechtschlagspitze, 18. Jh. (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. Berliner 3726)

²³⁹ Die typische Klöppelspitze des 16. und 17. Jahrhunderts, mit durchlaufenden Fäden gearbeitet.



- 22 Valenciennes (?), Flandern, Mitte 18. Jahrhundert (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 2644)
23 Binche, 18. Jh. (aus: GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 18)
24 Mechelner Spitze mit Droschelgrund und Ziernetzen, Fragment einer Barbe, 18. Jh. (aus: GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 20)

Im Folgenden werden die typischen Klöppelspitzen des Rokoko genannt. Valenciennes finden sich bereits ab 1640. Die in gleichmäßigem Leinenschlag²⁴⁰ ausgeführten Muster zeigen naturalistische Blumen und Blätter, umgeben von einem reliefbildenden Konturfaden. Der Grund der Valenciennes ist opak, ab circa 1740 liegen die Muster auf einem transparenteren Netzgrund (Abb. 22).²⁴¹ Die Binche (Blütezeit um 1775) ist eine sehr feine Klöppelspitze. Technisch entspricht sie der Valenciennes, jedoch ohne Konturfaden. Der musterbildende Leinenschlag ist lockerer und in leicht schattierender Wirkung²⁴² ausgeführt (Abb. 23).²⁴³ Mechelner Spitzen (Malines) sind Klöppelspitzen mit einem rocailleförmigen, in Leinenschlag hergestellten Muster mit diversen Zierfüllungen. Ein dickerer Faden umzieht das Muster als Kontur. Die Mechelner Spitze zeigt einen durchbrochenen Netzgrund (Abb. 24).²⁴⁴ Die Brüsseler Klöppelspitze hat ihre Glanzzeit zwischen 1720 und 1760. Separat gefertigte Musterteile werden durch Stegverbindungen, später meist mittels eines eingehängten Droschelgrundes²⁴⁵ zusammengefügt. Die Brüsseler Klöppelspitze zeigt reiche Ziermusterfüllungen und meist ein geklöppeltes Relief (Abb. 25).²⁴⁶



- 25 Brüsseler Spitze mit Ziernetzen, 18. Jh. (aus: Graff-HÖFGEN 1983, S. 20)

²⁴⁰ Der Leinenschlag kann mit einer beliebigen Anzahl von Klöppeln gearbeitet werden. Das jeweils äußere Klöppelpaar webt in Leinwandbindung durch die anderen Paare. Siehe COOK 1995, S. 13.

²⁴¹ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 220; PREYSING 1987, S. 98.

²⁴² CIETA-Vokabular: Bei einer Schattierung wechselt der Farbton allmählich.

²⁴³ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 29; PREYSING 1987, S. 100.

²⁴⁴ PREYSING 1987, S. 100-101.

²⁴⁵ Sechseckige Maschen.

²⁴⁶ PREYSING 1987, S. 101.

Applikationsspitze

Applikationsspitze (franz. Auflegen) wird durch Aufnähen von genähten oder geklöppelten Spitzenmotiven auf einen Grund hergestellt. Der Grund wird unter größeren Motiven häufig weg geschnitten (Abb. 26, 27).²⁴⁷ Applikationsspitzen waren vor allem im 19. Jahrhundert beliebt, treten vereinzelt aber schon früher auf.



26 Applikationsspitze, Nadelspitze auf Maschinentüll, Füllhornmotiv. Ausschnitt aus einem Tauf-(?)Schleier, Schlesien (?), Mitte 19. Jh. (aus: GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 41)

27 Motiv zum Applizieren, Glockenblume, England Mitte 19. Jh. (aus: GRAFF-Höfgen 1983, S. 42)

²⁴⁷ GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 10.

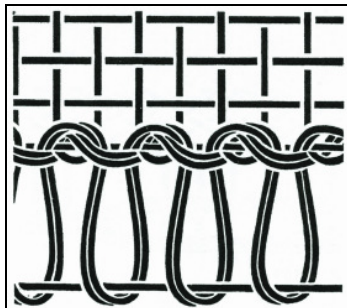
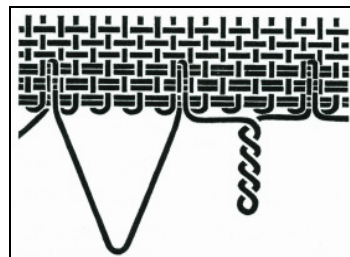
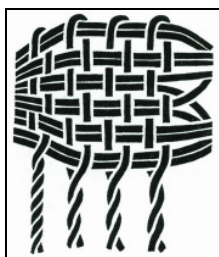
3.3 Fransen und Quasten



28 Franse, vermutlich 18. Jh. Die Fransen bestehen aus gedrehten Silberschnüren. Der rote Seidenfuß zeigt diagonal verlaufende, gelbe Streifen und ist mit Silberfäden durchflochten (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 1493/64)



29 Franse, vermutlich 18. Jh. Die Goldfäden sind in lockerer Reihe an den Fuß eingehängt. Der Fuß besteht aus einem geflochtenen Band, von einem Wellenband durchzogen (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 1493/71)



Fransen (Abb. 28, 29) und Quasten können grundlegend auf dreierlei Arten gebildet werden: aus dem zu schmückenden Stoff heraus, durch nachträgliches Einziehen von Fäden in den Stoff oder aber sie werden separat hergestellt und angenäht. Es gibt verschiedene Techniken.²⁴⁸ Bei der einfachen Fransenbildung werden aus dem Gewebe Kett- oder Schussfäden gezogen. Die nun frei herabhängenden Fäden werden paar- oder bündelweise miteinander verdreht (Abb. 30). Eine weitere Möglichkeit ist das Einhängen, Einschlingen oder Einknoten von Fäden in den Randabschluss eines Stoffes, hierbei gibt es verschiedenste Variationsmöglichkeiten (Abb. 31, 32).

30 Fransenbildung durch Drillen (aus: SEILER-BALDINGER 1973, S. 106)

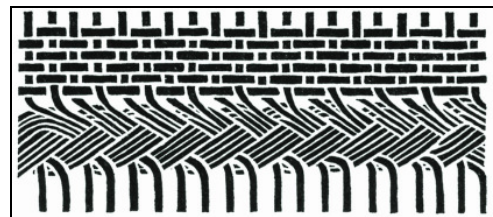
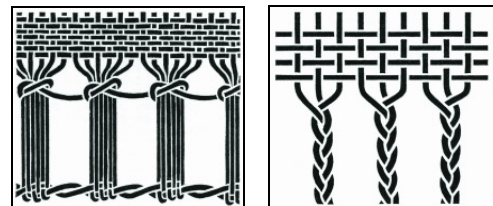
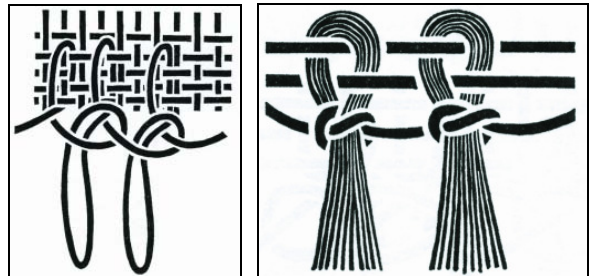
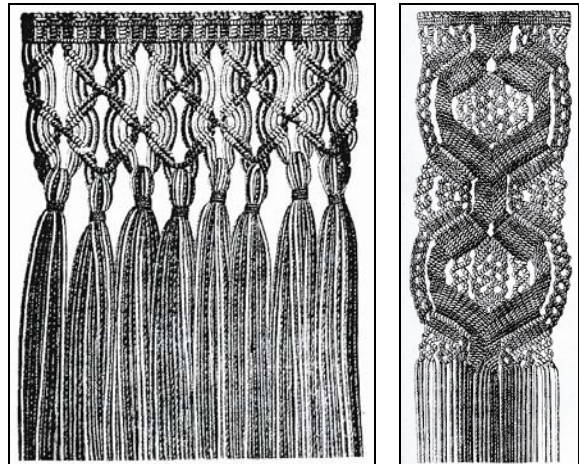
31 Fransenbildung durch Einhängen (aus: SEILER-BALDINGER 1973, S. 106)

32 Fransenbildung durch Einschlingen (aus: SEILER-BALDINGER 1973, S. 106)

²⁴⁸ Siehe SEILER-BALDINGER 1973, S. 105-110.

Die Knüpfarbeit (Knoten) wird als Macramé bezeichnet. Es kommen verschiedenste Knoten zur Anwendung.²⁴⁹ Durch die Knüpfarbeit können viele Arten einfacher und auch sehr komplizierter textiler Schmucktechniken geformt werden, unter anderem Fransen (Abb. 33-35), aber auch spitzenähnliche Textilien. Man kann Fransen des weiteren durch Verschlingen (Abb. 36) und Häkeln formen.

Die kompliziertere Fransenbildung mit Fadensystemen schließt Halfflechten und Flechten ein. Beim Halfflechten werden Fäden aus dem Stoff oder eingehängte Fäden durch Wickeln und Binden zu Fransen fixiert (Abb. 37, 38). Beim Flechten werden die Fadenenden zu Zöpfen geflochten (Abb. 39, 40).



- 33 Macramé (aus: DILLMONT o. J., S. 375)
- 34 Macramé (aus: DILLMONT o. J., S. 391)
- 35 Franse, vermutlich 18. Jh. Am Fuß geknüpft Fadenbündel mit weitmaschigem Rautengitter, daran hängen gebündelte Fransen (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 5737 a)
- 36 Fransenbildung durch Verschlingen (aus: SEILER-BALDINGER 1973, S. 107)
- 37, 38 Fransenbildung durch Halfflechten (aus: SEILER-BALDINGER 1973, S. 108)
- 39, 40 Fransenbildung durch Flechten (aus: SEILER-BALDINGER 1973, S. 109)

²⁴⁹ Siehe DILLMONT, THÉRESE DE: *Enzyklopädie der weiblichen Handarbeiten*, Mülhausen, o. J., S. 361-414.



In die Fransen können verschiedene Formen von Posamenten mit eingebracht werden (Abb. 41-43).

41 Franse mit Posament, vermutlich 18. Jh. Goldfranse an schmalem, bandartigem Fuß mit gereihten Spitzovalen als Muster. Posament in gleichmäßigem Abstand aus je drei blütenförmigen Motiven (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 2178)

42 Franse mit Posament, vermutlich 18. Jh.. Goldfranse an bandartigem Fuß mit schachbrettähnlichem Muster. Das Posament erinnert in seiner Form an Rosetten und Glockenblumen, zum Teil mit Pailletten versehen (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 5481)

43 Detail aus Abb. 42

3.4 Borten

Zur Herstellung von Borten finden sich in der Literatur nur wenige Angaben.²⁵⁰ Merkmal von Borten ist ihre Beschränkung in der Breite. Meist verlaufen sie gerade, mitunter auch gewellt oder gebogt. Theoretisch können Borten in jeder textilen Technik hergestellt werden: Flechten, Knoten, Stricken, Häkeln und andere. Sie werden aber vor allem gewebt. Borten- und Bandweberei sind – ebenso wie die Herstellung von Fransen und Quasten – das Betätigungsfeld der Posamentmacher oder Posamentierer. Die Borte dient als Rand- oder Saumverzierung, sie findet sich als Besatz verschiedenster textiler Gegenstände, beispielsweise an Kleidung, Möbeln und Wägen. Vor allem die Kirche hatte einen großen Bedarf an Borten jeglicher Breite. Verbreitet war sie von der Antike bis ins 18. Jahrhundert, heute ist sie vornehmlich an Uniformen anzutreffen.



44 Borte, Mitte 18. Jh. Gewellt verlaufende Goldborte aus Lahn (Muster) und Baumwolle (Grund). Abschluss der Borte durch gebogte Lahnstreifen (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 2201)



45 Borte, Mitte 18. Jh. Silberborte aus engmaschigem Netzgrund. Muster aus Queroval mit zwei gegenständigen Wellenbändern (Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T 6128)

46 Bestickter Besatzstreifen (Borte) einer Damenrobe, süddeutsch (?), 1720/30. Auf hellblauem Seidengewebe (Gros de Tours) elfenbeinfarbene Stickerei aus mit Seidengarn umwickeltem Metalldraht (aus: GRÖNWOLDT 1993, S. 130)

Borten sind mehr oder weniger stark gemustert, das Muster kann eingewoben (Abb. 44, 45) oder aber anschließend aufgestickt werden (Abb. 46). Beim Einweben der Musterung gibt es zwei grundlegende Möglichkeiten: Der das Muster bildende Schuss- oder Kettfaden flottiert, er verläuft von Webkante zu Webkante, meist auf der Rückseite. Er muss aber nicht notwendigerweise auf der Rückseite flotten, sondern kann auch vorderseitig gebunden sein. Die zweite Möglichkeit der Musterbildung ist die Broschierung, bei der die Musterschüsse nur partienweise eingelegt werden, der broschiierte Faden ist auf die Motivbreite beschränkt. Häufig werden Metallfäden eingewebt, der kostbare Faden wird meist broschiiert. Ähnlich der Metallstickerei kann auch hier durch den Metallfaden alleine ein Relief erzeugt werden. Man kann eine Borte auch beliebig besticken.

²⁵⁰ SCHUETTE, MARIE: *Borte, Bortenweberei*, in: RDK Bd. 2, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 1044-1062.

4 Ergebnisse

Erst durch die eingehende Beschäftigung mit den Skulpturen und den an ihnen durch Bildhauer und/oder Fassmaler dargestellten textilen Schmucktechniken ist es möglich, Schlüsse zu ziehen. Es kann nun auf die Bekleidung der Heiligen und deren Bildwürdigkeit eingegangen und die textilen Schmucktechniken verglichen werden.



47 Robe à la française, um 1775, England. Pagodenärmel mit zweifach gestuften Volants, dreifache Engageantes aus Brüsseler Spitze. Mieder mit spitz zulaufendem Stecker oder Schneppe (aus: FUKAI, 2005, Bd. 1, S. 68)

4.1 Bekleidung

Die untersuchten Skulpturen lassen sich anhand ihrer Bekleidung in drei Gruppen einteilen, wobei vier Skulpturen (Maria Immaculata, Anna, Joachim sowie Notburga) auszunehmen sind. Kleriker – die Skulpturen des Leo IV., Petrus Damianus, Ambrosius, Augustinus, Martin und Germanus – werden in liturgischer Gewandung dargestellt. Die Bekleidung besteht aus Mozetta, Skapulier, Sutane und Rochett, bzw. bei den Heiligen Martin und Germanus aus Albe, Pluviale und Rochett. Textile Schmucktechniken finden sich in Form von Spitzenbesätzen am Rochett sowie in Form von Borten an der Pluviale. Die Stola von Leo IV. ist in der Art einer Borte gefertigt.

Die heiligen Kunigunde, Katharina, Elisabeth sowie die Äbtissin und Otilie sind vergleichbar bekleidet. Die beiden Äbtissinen werden im Habit aus Weihel, Wimpel, Skapulier und darunter getragener weltlicher Kleidung gezeigt, welche der anderer heiliger Damen vergleichbar ist: Sie besteht jeweils aus Umhang, Engageantes, Mieder, Casaquin und Rock. Alle diese Bekleidungsstücke sind reich mit textilen Schmucktechniken versehen. Die einzelnen Bestandteile der Kleidung sind jeweils sehr ähnlich ausgeführt, einzig der Casaquin der Äbtissin ist im Unterschied zu den anderen nicht geschlitzt sondern endet in Bögen. Die Röcke sind allesamt bodenlang, wie es auch der Mode der Zeit entsprach – der Unterrock oder gar die nackte Haut durfte nicht zu sehen sein. Entgegen der Mode des Rokoko sind die Damen jedoch nicht mit Reifröcken bekleidet. Die Reifröcke nahmen zu dieser Zeit extreme Ausmaße, vor allem in der Breite, an (Abb. 47). An den Skulpturen werden dagegen gerade herabfallende Röcke gezeigt. Dies liegt meiner Ansicht nach daran, dass die ausladenden Reifröcke den Rahmen sprengen würden. Die Skulpturen würden dadurch sehr breit, es wäre kaum mehr möglich, sie als Seitenskulpturen an Altären aufzustellen. Zudem könnte man aus optischen Gesichtspunkten derart dargestellte Skulpturen nicht neben die dann wesentlich schmälere, in liturgischer Gewandung gezeigten Heiligen stellen. Auch müsste rein technisch gesehen der Bildhauer mit zahlreichen Anstückungen arbeiten.

Weiter werden vier Engel gezeigt: die Schutzengel im Münchener Bürgersaal bzw. in Rott, jeweils mit Tobias an der Hand, sowie der Engel mit der Benediktregel. Die Engel tragen jeweils einen tuchartigen Umhang und einen Rock, der Schutzengel im Bürgersaal zusätzlich einen Brustpanzer. Der Knabe ist jeweils in einem schlichten Kleid dargestellt. Auffällig an der Kleidung der Engel ist ihre Unpraktikabilität: Umhang und Rock wehen locker um den Körper. Der Umhang wird lediglich von einem schmalen Band oder einer kleinen Brosche gehalten bzw. hat keinen ersichtlichen Halt. Der Rock ist in der Art eines Tuches locker um die Taille gewickelt. Die Engel zeigen zudem sehr viel Haut: der Oberkörper ist so gut wie unbedeckt, der Rock bis weit über das Knie geschlitzt. Durch diese Kleidung, die ein Mensch des 18. Jahrhunderts nie getragen hätte, wird ihr himmlischer Status hervorgehoben.

Die Heilige Familie – wenn auch von der Provenienz her nicht zusammengehörig – ist in vergleichbar schlichter Kleidung gezeigt. Maria Immaculata trägt einen Umhang und ein Kleid, jeweils mit aufwändigster Stickerei geschmückt. Anna ist mit Weihel und Wimpel, Umhang, niederähnlichem Oberteil, Casaquin und Rock bekleidet. Ihre Kleidung wirkt im Vergleich mit der der bereits genannten heiligen Damen eher schlicht. Oberteil, Casaquin und Rock sind mit Stickerei geschmückt. Das Oberteil ist zusätzlich mit runden Stoffflaschen, der Casaquin mit einem Fransenbesatz versehen.

Joachim ist mit Umhang, knielangem Rock und Strümpfen bekleidet, der Rock ist mit Stickerei verziert. Notburga ist in bäuerlicher Festtagskleidung dargestellt. Sie trägt Goller, niederähnliches Oberteil, Hemd, Schürze, Überrock und Rock. Der Goller zeigt einen Spitzenbesatz, der über das Oberteil aus kostbarem Stoff mit Bortenbesatz fällt. Die Schürze ist aus einem damastartigen Stoff, der Überrock mit einer Borte versehen.

Hier stellt sich nun die Frage nach der Bildwürdigkeit der Kleidung. Wie kommt es, dass eine Äbtissin mit Mieder dargestellt wird? Was macht eine Bäuerin auf dem Altar? Die Bekleidung der Heiligen soll es dem Gläubigen ermöglichen, sich mit den Dargestellten zu identifizieren und soll ihn auf diese Weise zu einem gottgefälligen Leben motivieren. Dies ist auch der Grund dafür, dass die Skulpturen in der Mode der Zeit, also des 18. Jahrhunderts, gezeigt werden und nicht in der ihrer jeweiligen Lebenszeit. Die Heiligen werden in die Gegenwart transportiert, um die Identifikation für die Gläubigen zu erleichtern. Die Alltagskleidung der Gemeinde und der Kleriker wird auf den Altar erhoben. Durch diese Gleichheit der Kleidung in der Liturgie soll das Göttliche in den Alltag geholt werden. Die Gesamtheit dieser durch die Bekleidung beabsichtigten Symbolkraft ist das Wesen des *Theatrum Sacrum*.

Es werden, wie gesagt, „Gruppen“ von Heiligen dargestellt. Die Skulpturen sind jeweils ihrer Lebensgeschichte entsprechend gekleidet. So wird der Klerus in Habit und Chorrock dargestellt. Dies hat zur Wirkung, dass sich die Kleriker mit diesen Skulpturen identifizieren können: Die Skulpturen tragen die gleiche Kleidung wie sie. Aus eben diesem Grund wird auch die bürgerliche Kleidung darstellungswürdig. Die Heilige Notburga – und ihr Pendant, der Heilige Isidor – werden in bäuerlicher Kleidung dargestellt. Notburga war der Legende nach eine Magd, was die Darstellung einer „Bäuerin“ auf dem Altar erst legitimiert. Das „einfache“ Volk kann sich mit den Heiligen identifizieren. Kunigunde, Katharina und Elisabeth waren Damen fürstlicher Herkunft. Daher werden sie in höfischer Kleidung dargestellt. Mit diesen heiligen Damen können sich die Gläubigen hohen Standes identifizieren. Otilie und die Äbtissin (wohl Klara, Irmingard oder Walburga) waren Nonnen fürstlicher Herkunft und ebenso werden sie gezeigt: Unter dem Habit tragen sie entsprechend den Heiligen Kunigunde, Katharina und Elisabeth fürstliche Kleidung. An der Skulptur der Äbtissin ist dies noch übersteigert, indem sie unter ihrem Habit das Mieder, ein höfisches Bekleidungsstück, trägt. Es ist jedoch unklar, weshalb eine Nonne mit Mieder dargestellt werden darf. Eventuell wird auf diese Weise lediglich gezeigt, dass die Heilige eine Dame edlen Geblüts und gleichzeitig Nonne ist.

Die Kleidung der ausgewählten Skulpturen ist mit verschiedenen textilen Schmucktechniken verziert: Stickerei, einfassenden Bändern, Spitzen, Fransen, Quasten, Borten, Edelsteinen und Perlen. Bei den einzelnen Bekleidungssteilen sind deutliche Tendenzen in der Wahl der textilen Schmucktechnik zu erkennen.

Mit einem Umhang sind elf der 19 untersuchten Skulpturen bekleidet, wobei die Umhänge von Anna und Joachim nicht mit textilen Schmucktechniken verziert sind. An sieben der Umhänge sind Stickerei und Einfassung dargestellt, an sechs eine Borte. Dass eine höhere Anzahl textiler Schmucktechniken als Umhänge vorhanden ist, ergibt sich daraus, dass viermal Borte und Stickerei dargestellt sind. Der Umhang des Engels mit der Benediktregel zeigt eine Borte und darüber eine Stickerei. Die Umhänge von Otilie, Katharina und Elisabeth weisen an der Außenseite eine Borte und am Futter eine

Stickerei auf; die Einfassung am Futter stellt dabei die zur Innenseite hin umgeschlagene Borte dar.

Ein Kleid tragen vier der untersuchten Skulpturen (Immaculata, die beiden Knaben Tobias), wobei der Rock des Joachim – ein langärmeliges, knielanges, nach heutigem Verständnis kleidartiges Gewand – eingenommen ist. Die „Kleider“ sind alle mit Stickerei besetzt, das Kleid des Tobias der Münchener Schutzengelgruppe zusätzlich mit einer Spitze.

Spitzenengageantes sind an fünf Heiligen gezeigt: Kunigunde, Äbtissin, Otilie, Katharina und Elisabeth. Am Goller der Notburga ist ebenfalls ein Spitzenbesatz dargestellt.

Mieder und miederähnliches Oberteil finden sich mit Ausnahme der Gottesmutter Maria an allen weiblichen Heiligen. Sie sind sich in ihrer Form ähnlich und weisen alle eine runde Schneppe auf. Die Mieder von Kunigunde, Katharina und Elisabeth sind ähnlich gestaltet, es werden jeweils Einfassung, Reliefstickerei und Zierstecker dargestellt. Das Mieder der Äbtissin zeigt eine Einfassung und darüber eine schmale, relativ schlichte Reliefstickerei; das Mieder selbst ist jedoch aus einem kostbaren Stoff mit Blumenmuster bestehend dargestellt. Eine aufwändige textile Schmucktechnik würde diesen nur bedecken und ist somit überflüssig. Das Mieder der Otilie ist kaum zu sehen, soweit erkennbar, werden entlang der unteren Kante Einfassung und Borte dargestellt. Die miederähnlichen Oberteile (Anna, Notburga) sind vorderseitig geschnürt, auch sie enden in einer Art runder Schneppe. Das Oberteil der Anna ist mit runden Stoffflaschen und Stickerei verziert. Das der Notburga zeigt einen Bortenbesatz, der zum Stoff hin durch ein erhabenes, wohl Stickerei vorstellendes Muster begrenzt wird. Der Brustpanzer des Schutzengels im Bürgersaal stellt entweder eine Goldschmiedearbeit oder aber ein aus Stoff gefertigtes, miederähnliches Oberteil dar. Letzteres erscheint wahrscheinlicher, weil der „Brustpanzer“ sich eng an den Körper anschmiegt. Der gesamte Brustpanzer ist mit einem erhabenen Muster verziert, das Stickerei darstellen könnte.

Mit einem Casaquin sind sechs der heiligen Damen bekleidet: Kunigunde, Otilie, Katharina, Elisabeth sowie Anna und Äbtissin. An den Casaquins der drei erstgenannten sind Einfassung und darüber Stickerei dargestellt. Nur mit einer Einfassung versehen ist der Casaquin der Elisabeth. Dieser ist jedoch aus einem kostbaren Stoff bestehend dargestellt, vermutlich Brokat. Eine reiche Stickerei oder andere textile Schmucktechnik würde diesen nur bedecken. Der Casaquin der Anna endet in Höhe der Knie gerade. An ihm werden Fransenbesatz und Stickerei dargestellt. Die Äbtissin trägt ebenfalls einen etwa knielangen, mit Stickerei geschmückten Casaquin, der in Bögen verläuft. Die Heilige Notburga ist ohne Casaquin, aber dafür, passend zu ihrer insgesamt bäuerlichen Kleidung, mit einer Schürze gezeigt. Diese ist aus einem damastartigen Stoff bestehend und ohne textile Schmucktechniken dargestellt.

Einen Rock tragen sieben der acht heiligen Damen und die drei Engel. Die Röcke sind mit textilen Schmucktechniken geschmückt. Ausnahme ist der Rock der Notburga. Diese Skulptur wird mit einem etwa knöchellangen Überrock und darunter einem Rock dargestellt. Von letzterem ist nur ein wenige Zentimeter breiter Streifen zu sehen, daher ist er auch nicht verziert. Der Überrock dagegen ist mit einer Borte besetzt. Die Stickerei ist die an den Rücken am häufigsten dargestellte textile Schmucktechnik, sie

ist elfmal anzutreffen. Die Röcke der Schutzengel zeigen jeweils an Außen- und Innenseite unterschiedlich gestaltete Stickereien. Am Rock des Engels mit der Benediktregel werden an Vorderseite und linker Seite zwei voneinander verschiedene Stickereien dargestellt. Auf der linken Seite des Rockes ist zudem eine Borte gezeigt. Zusätzlich zur Stickerei befinden sich an sechs Röcken Fransenbesätze, der Rock der Äbtissin ist ausschließlich mit Fransen geschmückt.

In liturgischer Gewandung sind sechs der untersuchten Skulpturen dargestellt. Sie sind alle mit einem Rochett mit Spitzenbesatz bekleidet. Dieser zeigt an drei der Skulpturen einen den Engageantes vergleichbaren Spitzenbesatz: bei Leo IV., Ambrosius und Augustinus. Die Spitze am Rochett des Petrus Damianus ist, im Unterschied zu den genannten, opak und dementsprechend in anderer Weise gestaltet. Die Spitzenbesätze an den Rochetts der Heiligen Martin und Germanus (Bildhauer: Joseph Aichhorn) zeigen ein mit den anderen nicht vergleichbares Muster. Diese beiden Skulpturen sind zudem mit einer Pluviale dargestellt, die mit einer Borte besetzt ist. Die Stola Leo IV. ist ähnlich einer Borte gestaltet.

4.2 Textile Schmucktechniken



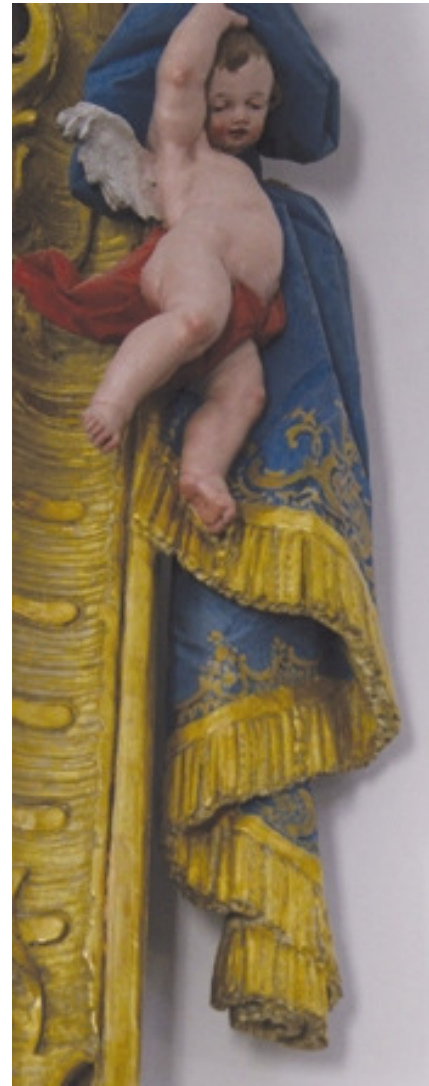
Bildhauer und Fassmaler legen die Darstellung der textilen Schmucktechniken auf Fernwirkung an. Das dargestellte Material wird nicht „perfekt“ imitiert, allein die Wirkung zählt. So sind beispielsweise in Malerei gestaltete Blüten mitunter nur durch einen Punkt (Stempel) und vier weitere Punkte (Blütenblätter) dargestellt. Für den Betrachter, der einige Meter entfernt und etwas tiefer steht, sind diese „Punkte“ deutlich als Blüten erkennbar.



48 Rott; Petrusaltar, 1763. Draperie

49 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Stickerei am Rock

Die Muster der textilen Schmucktechniken sind sich zum Teil sehr ähnlich. Sie folgen Stil und Geschmack der Zeit. Es werden verspielte, fast ausnahmslos florale Muster gezeigt, die meist aus mehr oder weniger stark stilisierten Ranken, Blättern und Blüten bestehen. Die gleichen oder sehr ähnliche Muster finden sich im Rokoko auch in anderen Materialien wie Stuck und in anderen Zusammenhängen, beispielsweise an Draperien oder an Zierrahmen (Kat. Nr. 2/11). So zeigen die (geschnitzten) Draperien der Seiten- und Nebenaltäre im Zentralraum in Rott den textilen Schmucktechniken vergleichbare Motive. Die Muster der Draperie am Petrusaltar ähnelt der Stickerei am Rock der Heiligen Elisabeth (Abb. 48, 49), die am Benediktaltar der Stickerei am geschlitzten Rock des Schutzengels (Abb. 50, 51). Die Muster an Anna- und Nepomukaltar dagegen sind rein geometrisch und nicht mit denen an den Skulpturen zu vergleichen (Abb. 52, 53). Alle Draperien der Seiten- und Nebenaltäre in Rott sind mit einem Fransenbesatz dargestellt. Dieser zeigt entsprechend den Fransen an einigen der Skulpturen ein Posament aus drei an einer Schnur aufgereihten Knoten oder Schleifen.



50 Rott; Benediktaltar, um 1763. Draperie

51 Rott; Benediktaltar, um 1763; Schutzengel. Stickerei am Rock



An Gemälden finden sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ebenfalls vielfältige textile Schmucktechniken. Soweit zu überblicken, sind die textilen Schmucktechniken hier in der Regel aufwändiger und detaillierter gestaltet. Die Grundmuster ähneln den an Skulpturen zu findenden. Es werden meist florale Muster aus mehr oder weniger stark stilisierten Ranken und Blüten gezeigt. Die textilen Schmucktechniken an Gemälden übernehmen die textilen Vorbilder meist exakter, was am Beispiel der Spitzenbesätze gut zu erkennen ist. Hierfür gibt es verschiedene Gründe. Zum einen kann mit den Mitteln der Malerei das zarte Material Spitze leichter genau umgesetzt werden als dies schnitzerisch möglich ist. Zum anderen aber – dies ist meiner Ansicht nach der entscheidende Unterschied – sind die Skulpturen auf Fernwirkung angelegt, die Gemälde dagegen meist auf einen geringeren Betrachterabstand. Daher muss an Gemälden die Spitze feinteiliger ausgearbeitet werden. Zudem handelt es sich bei Gemälden, auf denen Spitzen dargestellt werden, häufig um Portraits. Und hier muss die Spitze „real“ gezeigt werden, da dieses wertvolle textile Material ja auch der Repräsentation diene. Die in vorliegender Arbeit untersuchten Skulpturen dagegen sind Heiligendarstellungen. Bei der Arbeit an der Marmorbüste Ludwigs XIV. – einem Portrait – gibt Bernini die Anweisung, dieser möge mit Spitzenkragen erscheinen, den der Künstler direkt umsetzte.

52 Rott; Annaaltar, um 1763. Draperie

53 Rott; Nepomukaltar, um 1763. Draperie

Die textilen Schmucktechniken an den untersuchten Skulpturen werden durch schnitzerische Gestaltung, Pastiglia und Gravierung dargestellt, wobei die Techniken häufig kombiniert werden. An den untersuchten Skulpturen finden sich insgesamt 57 geschnitzte textile Schmucktechniken, überwiegend handelt es sich dabei um Spitzen, aber auch um einige Borten. In Pastiglia gestaltet sind 45 der textilen Schmucktechniken. Diese Technik wird vor allem zur Darstellung von Stickerei angewandt. Das mit Pastiglia erzeugte Muster ist immer mit einem Repariereisen oder einem ähnlichem Werkzeug nachgeschnitten. Die Gravierung kommt an den in vorliegender Arbeit untersuchten Skulpturen nie eigenständig vor. Sie wird in einigen Fällen angewandt, um Ziernetze (Riefelung, Kreuzschraffur) und Rippen an Geweben darzustellen. Außerdem werden häufig innerhalb der in Pastiglia gestalteten Muster Linien eingraviert. An den untersuchten Skulpturen findet sich kein Beispiel für eine ausschließlich in Malerei gestaltete textile Schmucktechnik. Am Futter des Umhangs der Otilie wird ein gemaltes Pendant der in Pastiglia gestalteten Stickerei gezeigt. Die geschnitzten Spitzen sind häufig partiell mit heller Farbe „verfeinert“: Muster und Durchbrüche sind nachgezogen, um die leichte und transparente Wirkung der Spitze zu steigern. Außerdem sind teilweise blütenartige Motive aufgemalt. Stoffe dagegen sind häufig in Malerei gestaltet. So kommen an den untersuchten Skulpturen 15 Stoffe mit gemaltem Muster vor. Ein damastartiger Stoff, dargestellt durch helles Muster auf hellblauem oder hellgrauem Grund, wird an zehn Skulpturen dargestellt. Das Muster ist meist floral, an den Rochetts von Petrus Damianus und Martin wird ein Streifenmuster gezeigt. Am Oberteil der Notburga ist mit Pudergold ein Blumenmuster auf blauen Grund gemalt. Casaquin und Mieder der Äbtissin zeigen ein aufwändiges, florales Muster, zudem werden plastische Akzente in Gold gesetzt. Diese Art der Verzierung findet sich auch am Umhang der Otilie und am Casaquin der Elisabeth. Der Umhang der Otilie zeigt ein Muster aus großen, blauweißen Blumen auf hellem, in den Tiefen gelbem Grund. Der hellblaue Casaquin der Elisabeth zeigt ein helles Muster aus rocaillenartigen Formen, es soll vermutlich ein Brokat dargestellt werden. Die Punzierung wird an den untersuchten Skulpturen nicht angewandt. Am Mieder der Elisabeth wurde eine Punze „gestestet“, aber nicht ausgeführt.

An weiß gefassten Skulpturen werden meiner Kenntnis nach textile Schmucktechniken rein schnitzerisch dargestellt. Es wurde kein Beispiel für in Pastiglia, Gravierung oder in anderen Techniken gestaltete textile Schmucktechniken gefunden. Die Aufgabe des Fassmalers beschränkt sich hier auf die monochrome weiße Fassung der gesamten Skulptur. Es erfolgt keine Differenzierung zwischen der Fassung der textilen Schmucktechniken und der restlichen Skulptur. An den vier weiß gefassten Skulpturen Günthers am Hochaltar in Rott ist die Differenzierung der Oberfläche von Stoffen und textilen Schmucktechniken auffällig: Letztere zeigen ausschließlich eine durch Tremolierung unebene Oberfläche, während die Stoffe – und das Inkarnat – glatt sind, die Weißfassung in diesen Bereichen ist zudem poliert.

Stickerei

An den untersuchten Skulpturen ist die Stickerei mit 32 Beispielen die am häufigsten vertretene textile Schmucktechnik. An allen nicht ausschließlich in klerikaler Gewandung gezeigten Skulpturen wird Stickerei als Schmuck der Bekleidung dargestellt, im Einzelnen an folgenden Bekleidungsteilen und deren Futter: Umhang (sieben), Kleid und Männerrock (fünf), Mieder und miederähnliches Oberteil (fünf), Casaquin (fünf) und Rock (zehn). Am miederähnlichen Oberteil der Notburga wird als Abschluss des Bortenbesatzes zum Stoff hin wohl auch eine Stickerei dargestellt, es könnte sich aber auch um ein gewebtes Muster handeln. Der Brustpanzer des Schutzengels in München ist vollständig mit einem erhabenen Muster verziert, das eine Stickerei darstellen könnte.

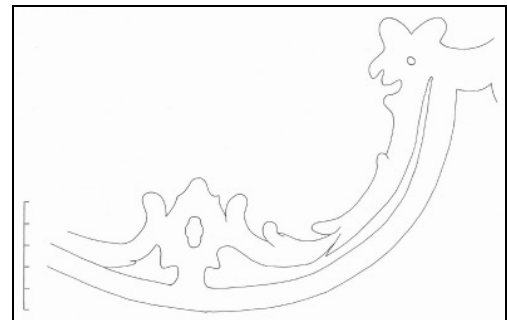
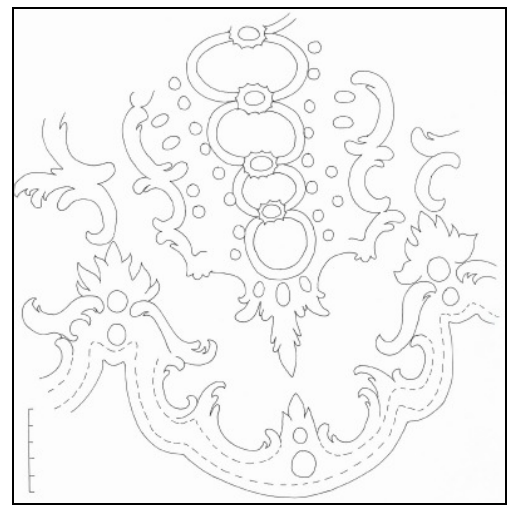
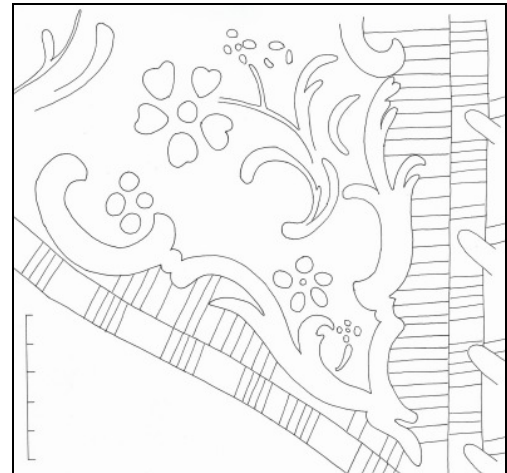
Betrachtet man die „reale“ Stickerei, so wird deutlich, weshalb sie die beliebteste textile Schmucktechnik der Bildhauer und vor allem der Fassmaler des Rokoko ist. Mit den Mitteln der Stickerei ist ein annähernd vollkommen freies Schmücken von Stoffen möglich, man ist nicht bzw. nur in sehr geringem Maße an Vorlagen gebunden. Und dies ist meiner Ansicht nach eines der wichtigsten Kriterien der Bildhauer und Fassmaler bei der Darstellung der textilen Schmucktechniken an Skulpturen: Freiheit in der Gestaltung. Bei der Umsetzung der Stickerei sind die Künstler kaum an Einschränkungen gebunden, es kann jegliches Muster gezeigt werden und vor allem ist ihre Ausdehnung unbegrenzt, es können schmale Verzierungen angebracht aber auch der gesamte Stoff bestickt werden. Diese Varietät wird an den untersuchten Skulpturen bis zu einem gewissen Grad ausgereizt. Die Stickereien sind zwischen 0,6 cm (Elisabeth, Futter des Umhangs)²⁵¹ und 18,6 cm (Joachim, Rock; Äbtissin, Casaquin) breit, sie bedecken jedoch nie den gesamten Stoff eines Kleidungsstückes.

Stickereien werden immer am Abschluss eines Stoffes gezeigt. Der Saum des bestickten Stoffes ist entweder mit einer Einfassung oder einem Fransenbesatz versehen, in einem Fall mit einer Borte (Engel mit der Benediktregel). Am Kleid des Knaben des Schutzengels im Münchener Bürgersaal ist entlang der unteren Kante ein Spitzenbesatz dargestellt.

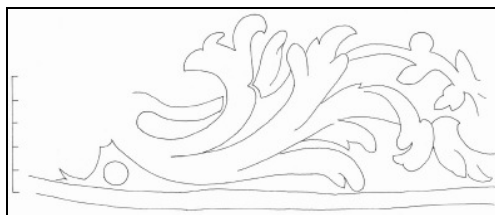
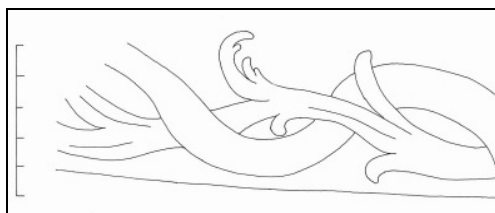
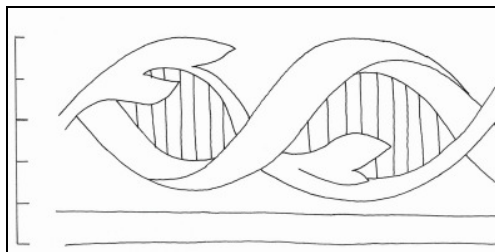
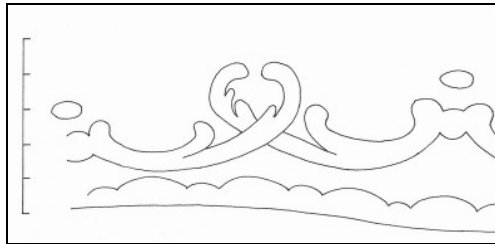
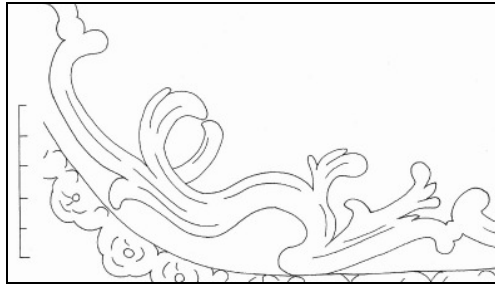
Vergleicht man die Muster der dargestellten Stickereien, so ist zu erkennen, dass bis auf eine Ausnahme immer florale Motive gezeigt werden. Es handelt sich – wie an anderen textilen Schmucktechniken des Rokoko auch – um Muster aus mehr oder weniger stark stilisierten Ranken, die teilweise kreisförmige Motive bilden, außerdem werden häufig Blüten und Blätter gezeigt. Beliebt sind Ziernetze, meist in Form von Riefelungen oder Kreuzschraffuren.

²⁵¹ Die Stickerei an Umhang und Kleid der Maria Immaculata ist in manchen Bereichen mit gerade mal 0,3 cm schmaler, die Skulptur ist jedoch mit 60 cm im Vergleich mit den etwa lebensgroßen Skulpturen in Rott sehr kleinformatig.

Das niederähnliche Oberteil der Notburga weist das schlichteste Muster auf (Abb. 54). Hier verlaufen leicht geschwungene, stilisierte Ranken in C- und S-Form am Abschluss des Bortenbesatzes zum Stoff hin. Auch wenn das Muster vergleichsweise einfach gestaltet ist, so unterstreicht es doch die Wirkung des insgesamt sehr reich geschmückten Oberteils. Am Mieder der Kunigunde ist, zusätzlich zu einem mittigen Zierstecker, entlang der unteren Kante und seitlich Reliefstickerei dargestellt (Abb. 55). Diese wird durch stilisierte Ranken gebildet, blattartige Motive betonen den tiefsten Punkt der Schneppe und greifen oberhalb der seitlichen Schlitze in den Stoff. Am Mieder der Äbtissin werden entlang der unteren Kante eine Einfassung und darüber eine Stickerei dargestellt (Abb. 56). Diese wiederholt in vereinfachter Weise das beschriebene Muster am Mieder der Kunigunde.



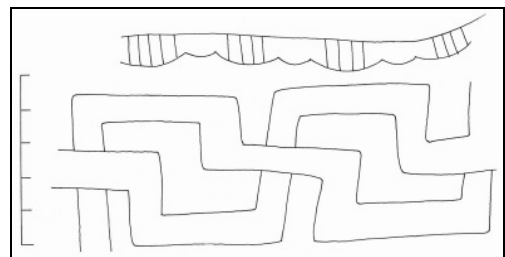
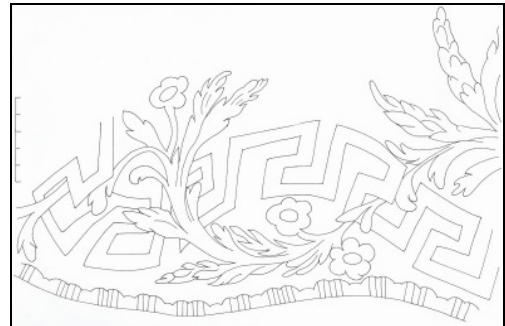
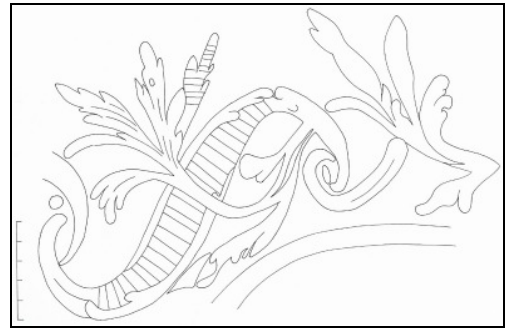
- 54 Rott; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Der Bortenbesatz des niederähnlichen Oberteils
55 Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Mieder
56 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin. Reliefstickerei am Mieder



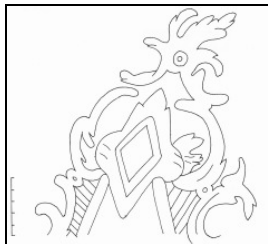
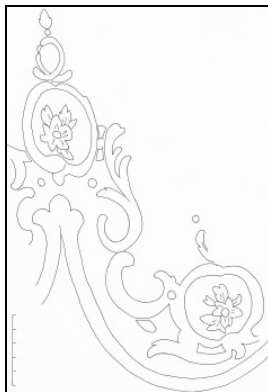
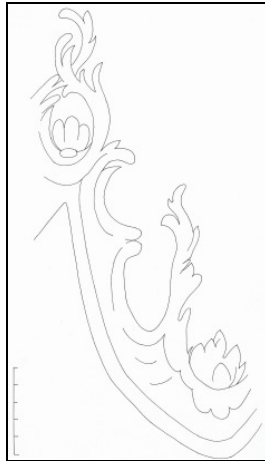
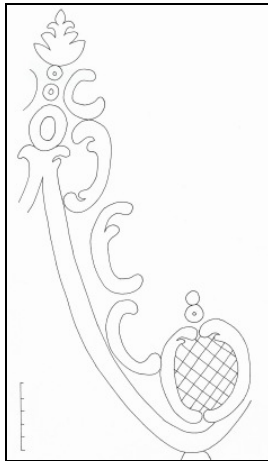
Das Kleid des Knaben des Schutzengels im Münchener Bürgersaal zeigt ein Muster ausschließlich aus stilisierten Ranken (Abb. 57). Das Muster ohne Rapport ist sehr frei gestaltet. Die „Ranken“ verlaufen durchgehend entlang der Einfassung und bilden teilweise kreisförmige Motive, die oben offen sind. Ein vergleichbares Muster zeigt die Stickerei am Futter des Umhangs der Elisabeth (Abb. 58). Es zeigt jedoch einen Rapport und ist dadurch weniger frei gehalten. Die Stickereien zeigen häufig ein Muster aus stilisierten, wellenförmig verlaufenden Ranken, die sich abwechselnd überkreuzen. Ein Beispiel hierfür ist am Rock der Anna zu finden (Abb. 59). Hier wird ein eher schematisches Muster im Rapport gezeigt. Zwei „Ranken“ verlaufen entlang der unteren Kante des Rockes, die eine der beiden dreht sich um sich selbst, die andere ist etwas schlanker und mit abzweigenden Blättern geziert. Die durch die „Ranken“ gebildete Fläche ist mit einer vertikalen Riefelung gefüllt. Am Futter des Rockes des Schutzengels im Münchener Bürgersaal ist ebenfalls eine Stickerei aus zwei wellenförmig verlaufenden, sich überkreuzenden „Ranken“ dargestellt (Abb. 60). Das Muster zeigt einen Rapport, der jedoch nicht exakt eingehalten wird. Die eine der „Ranken“ ist etwas breiter, die schlankere wiederum mit abzweigenden Blättern versehen. Diesem Muster ähnelt die Stickerei auf der Vorderseite des Rockes des Engels mit der Benediktregel (Abb. 61). Es werden mehrere, verzweigte Ranken gezeigt, die in einer Welle verlaufen.

- 57 Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Stickerei am Kleid des Knaben
58 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Stickerei am Futter des Umhangs
59 Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/169); Anna, 1765/72. Stickerei am Rock
60 Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Stickerei am Futter des Rockes
61 Rott; Benediktaltar, um 1763; Engel mit der Benediktregel. Stickerei auf der Vorderseite des Rockes

Am Casaquin der Anna wird ebenfalls eine Stickerei aus sich überkreuzenden, wellenförmig verlaufenden Ranken gezeigt, deren eine breiter und mit einer Riefelung versehen ist (Abb. 62). Das Muster ist hier jedoch sehr frei gestaltet, die Ranken mit Blättern sind wesentlich naturalistischer als die zuvor beschriebenen, wobei sie immer noch abstrahiert bleiben. Das Muster der Stickerei entlang der unteren Kante des Rockes des Joachim besteht aus einer wellenförmig verlaufenden Ranke mit einer Vielzahl von Blättern und einigen Blüten (Abb. 63). Diese Ranke verläuft über und teilweise unter einem mäanderartigen Band, das ebenfalls leicht gewellt verläuft. Dieses Band wiederholt sich am Halsausschnitt des Rockes (Abb. 64). Hier werden jedoch zwei derartige Bänder dargestellt, die jeweils um einen halben Rapport verschoben sind und sich abwechselnd überkreuzen. Bei diesem Muster handelt es sich um das einzige rein geometrische an den untersuchten Skulpturen.



- 62 Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/169); Anna, 1765/72. Stickerei am Casaquin
- 63 Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/168); Joachim, 1765/72. Stickerei entlang der unteren Kante des Rockes
- 64 Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/168); Joachim, 1765/72. Stickerei am Halsausschnitt des Rockes

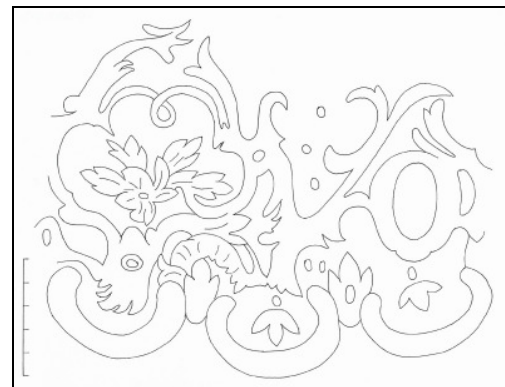
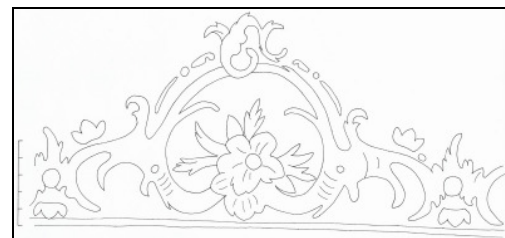
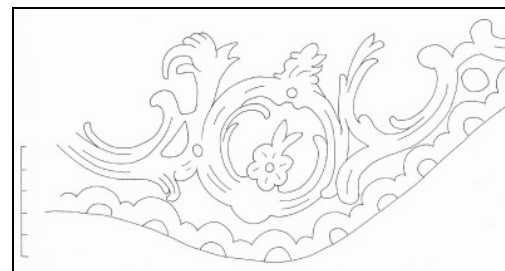
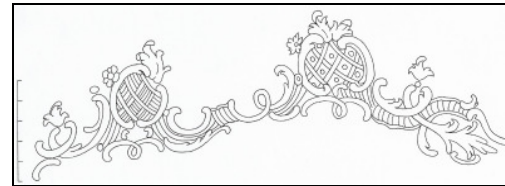
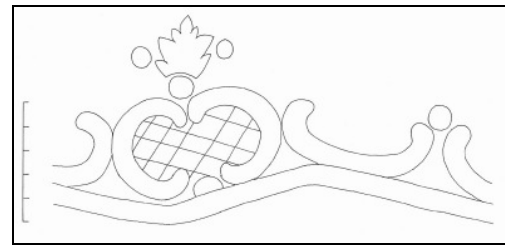


- 65 Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde.
Stickerei am Casaquin
- 66 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina.
Stickerei am Casaquin
- 67 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Ottilie.
Stickerei am Casaquin
- 68 Rott; Benediktaltar, um 1763; Schutzengel.
Stickerei am Schlitz des Rockes

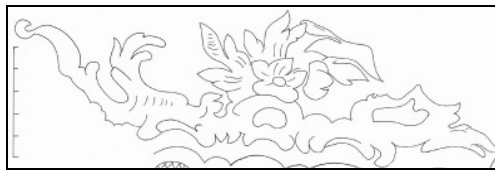
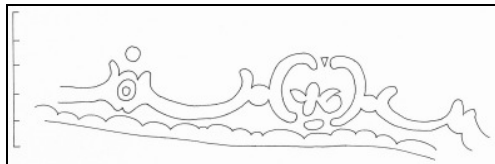
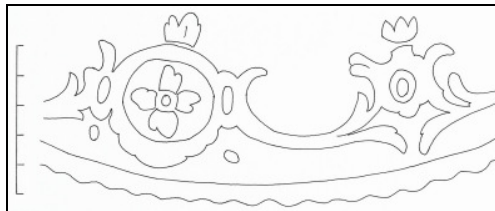
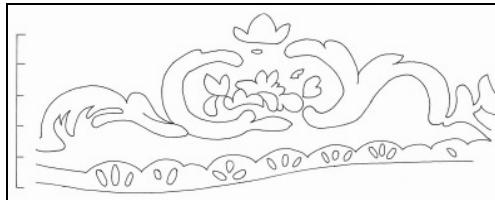
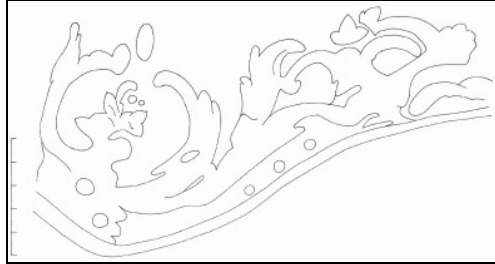
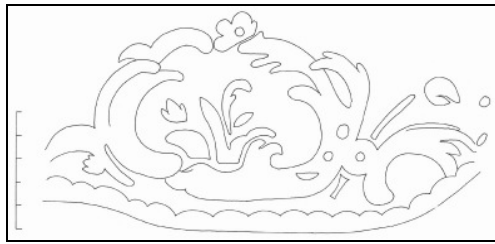
An den Casaquins der Kunigunde, der Katharina und der Ottilie wird jeweils eine Stickerei mit sehr ähnlichem Muster dargestellt (Abb. 65–67). Stilisierte Ranken verlaufen etwa parallel zur Einfassung, oberhalb des Schlitzes enden sie in einem länglichen Motiv, an der am weitesten herab hängenden Falte des Casaquins befindet sich ein kreisförmiges Motiv. Am Casaquin der Kunigunde sind die „Ranken“ sehr einfach ausgeführt. Das längliche Motiv besteht aus einem Oval, zwei kleinen Kreisen und einem lang gestreckten, blattartigen Gebilde. Unten endet die Stickerei in einem durch „Ranken“ gebildeten, kreisförmigen Motiv mit Ziernetz (Kreuzschraffur). Die „Ranken“ am Casaquin der Katharina sind detaillierter gestaltet, sie greifen teilweise weit in den Stoff hinein. Das längliche Motiv besteht aus zwei in S-Form geschwungenen „Ranken“, die eine Art Blüte umschließen. Nach unten endet die Stickerei ebenfalls in einer Art Blüte. Die Stickerei am Casaquin der Ottilie kann man als weitere Steigerung bezeichnen. Die „Ranken“ sind stärker geschwungen und verzweigter. Das längliche Motiv ist aus zwei zu einem kreisförmigen Motiv verbundenen „Ranken“ mit mittiger Blüte gestaltet, bekrönt von einem Gebilde, das an ein Omega erinnert. Das kreisförmige Motiv wird ebenfalls aus „Ranken“ gebildet und umschließt eine Blüte; es ähnelt der Stickerei am Rock der Elisabeth (Abb. 72). Die Stickerei am Rock des Schutzengels endet oberhalb des Schlitzes ebenfalls in einem länglichen Motiv (Abb. 68). Dieses wird aus zwei, zu einem Kreis verbundenen „Ranken“ und darüber einem blattartigen Gebilde geformt. Innerhalb der „Ranken“ befindet sich eine rautenförmige Applikation aus Holz, die einen Edelstein darstellt.

Das häufigste Motiv ist ein aus zwei stehenden „Ranken“ geformtes, kreisartiges Gebilde. Dieses zeigt mitunter ein Ziernetz, wie es auch am Casaquin der Kunigunde zu sehen ist. Am Rock derselben Heiligen wird ein Ziernetz in Form einer diagonal verlaufenden Kreuzschraffur gezeigt (Abb. 69). An Umhang und Kleid der Maria Immaculata ist das Ziernetz komplizierter gestaltet (Abb. 70). Hier wird ein Flechtmuster aus diagonal verlaufenden, sich überkreuzenden Bändern dargestellt. Die Fläche innerhalb dieser Bänder ist entweder mit weiteren Bändern oder aber mit je einem Punkt gefüllt.

Häufiger als ein Ziernetz wird jedoch eine mittige Blüte gezeigt. Diese ist teils sehr realistisch, teils stark stilisiert dargestellt. Am Umhang des Schutzengels im Münchener Bürgersaal wird das kreisförmige Motiv aus einigen „Ranken“ gebildet, die einen geschlossenen Kreis bilden (Abb. 71). Die von diesem umschlossene Blüte ist schlicht gestaltet, sie zeigt fünf runde Blütenblätter. Aus dieser wachsen nach oben zwei Blätter heraus. Besonders elegant ist das Muster am Rock der Elisabeth gestaltet (Abb. 72). Das kreisförmige Motiv wird von einem kleineren, aus stark stilisierten, verzweigten Ranken geformten Gebilde bekrönt. Die Blüte mit mehreren Blättern füllt einen Großteil der Fläche innerhalb des „Kreises“. Das Motiv geht auf beiden Seiten fließend in „Ranken“ über, die mit einer nächsten „Ranke“ über ein blattartiges Gebilde verbunden sind; dieses wiederholt sich an anderen Stickereien. Am Casaquin der Äbtissin wird eine sehr ausladende, frei gestaltete Stickerei ohne Rapport dargestellt (Abb. 73). Das Muster wird aus teils stark stilisierten Ranken gebildet, die sich überkreuzen und miteinander verschlingen. Es werden kreisförmige Motive gebildet, die teilweise eine Blüte umschließen.



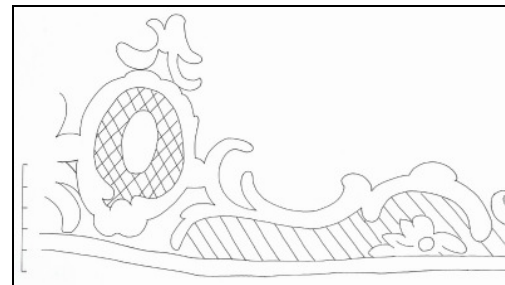
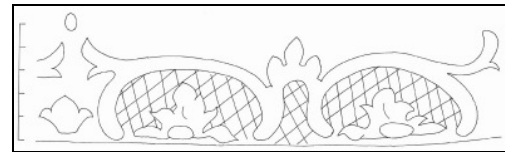
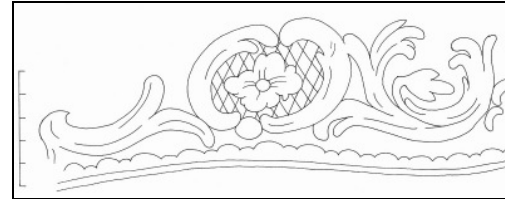
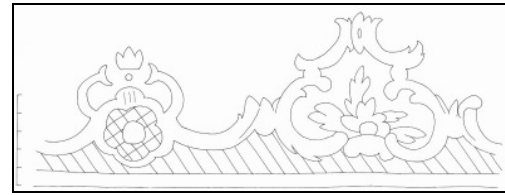
- 69 Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Stickerei am Rock
- 70 Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. L 8406); Maria Immaculata, 1760/62. Stickerei an Kleid und Umhang
- 71 Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Stickerei am Umhang
- 72 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Stickerei am Rock
- 73 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin. Stickerei am Casaquin



Am Umhang des Schutzengels wird das durch „Ranken“ gebildete, kreisförmige Motiv von einigen Formen gefüllt, die ein blatt- oder auch blütenartiges Gebilde ergeben (Abb. 74). Auf der linken Seite des Rockes des Engels mit der Benediktregel ist das Muster stark vereinfacht (Abb. 75). Die „Ranken“ und auch die Blüte sind stärker stilisiert, das Muster wirkt im Vergleich mit den bisher genannten eher undeutlich ausgeführt. Rechts endet die Stickerei in einem vasenartigen Motiv. Am Rock des Schutzengels wird in Brusthöhe eine Stickerei dargestellt, deren Muster aus „Ranken“ und einem kreisförmigen Motiv gebildet wird (Abb. 76). Die mittige Blüte ist stark vereinfacht, sie setzt sich aus einigen, über die Fläche verstreuten, größtenteils rundlichen Formen zusammen. Das Muster wirkt insgesamt etwas gedrungen. Weiter vereinfacht wird es am Futter des Umhangs der Otilie (Abb. 77). Hier sind die gleichen Grundformen zu beobachten („Ranke“, kreisförmiges Motiv mit Blüte), jedoch stark schematisiert. Es kehrt zudem das bereits erwähnte Motiv aus zwei durch ein blattartiges Gebilde verbundenen „Ranken“ wieder. Im Vergleich mit demjenigen am Rock der Elisabeth ist dieses ebenfalls stark vereinfacht. Am Kleid des Knaben des Schutzengels zeigt die Stickerei ein ähnliches Muster wie am Futter des Umhangs der Otilie, jedoch weiter stilisiert (Abb. 78). So ist beispielsweise die Blüte nur im Vergleich mit den genannten Mustern als solche zu identifizieren. Am Umhang des Engels mit der Benediktregel ist eine Stickerei dargestellt, die sich von den genannten unterscheidet (Abb. 79). Sie besteht aus den gleichen Grundformen, jedoch sind die „Ranken“ eher rundlich und breit. Von den „Ranken“ und einer Blüte gehen längliche Blätter aus.

- 74 Rott; Benediktaltar, um 1763; Schutzengel. Stickerei am Umhang
75 Rott; Benediktaltar, um 1763; Engel mit der Benediktregel. Stickerei auf der linken Seite des Rockes
76 Rott; Benediktaltar, um 1763; Schutzengel. Stickerei am Rock in Brusthöhe (Zeichnung zum besseren Vergleich vertikal gespiegelt)
77 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie. Stickerei am Futter des Umhangs
78 Rott; Benediktaltar, um 1763; Schutzengel. Stickerei am Kleid des Knaben
79 Rott; Benediktaltar, um 1763; Engel mit der Benediktregel. Stickerei am Umhang

An einigen Stickereien werden Ziernetze und Blüte dargestellt. So wird entlang des Schlitzes am Rock des Schutzengels ein Muster aus „Ranken“ und kreisförmigen Motiven gezeigt (Abb. 80). Letztere sind abwechselnd größer und kleiner, die größeren sind mit einer Blüte, die kleineren mit einer diagonal verlaufenden Kreuzschraffur ausgefüllt. Zusätzlich ist die Fläche zwischen dem erhabenen Muster der Stickerei und der Einfassung mit einer diagonalen Riefelung versehen. Am Rock des Schutzengels im Münchener Bürgersaal wird das Muster der Stickerei aus „Ranken“ und kreisförmigen Motiven gebildet (Abb. 81). Letztere sind mit einer diagonal verlaufenden Kreuzschraffur und einer Blüte gefüllt. Am Futter des Umhangs der Katharina wird das Muster aus liegenden C-Bögen gebildet (Abb. 82). Innerhalb der Fläche zwischen diesen „Ranken“ und der Einfassung sind eine halbe Blüte und eine diagonal verlaufende Kreuzschraffur gezeigt. Die Stickerei am Rock der Ottilie zeigt ein Muster aus wellenförmig verlaufenden, liegenden „Ranken“, die teilweise ovale Motive formen (Abb. 83). Letztere sind mit einer diagonal verlaufenden Kreuzschraffur und einem erhabenem Oval gefüllt. In der Fläche zwischen den „Ranken“ und der Einfassung befinden sich eine halbe Blüte und eine diagonale Riefelung.



- 80 Rott; Benediktaltar, um 1763; Schutzengel. Stickerei entlang des Schlitzes am Rock (Zeichnung der besseren Vergleichbarkeit wegen um 90° gedreht)
- 81 Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Stickerei am Rock
- 82 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Stickerei am Futter des Umhangs
- 83 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Ottilie. Stickerei am Rock

Die Darstellung der Stickerei fällt in den meisten Fällen in den Aufgabenbereich des Fassmalers, in wenigen Fällen ist sie vom Bildschnitzer gestaltet. In 25 der 32 behandelten Beispiele ist die Stickerei in Pastiglia dargestellt. Dagegen ist sie in nur sieben Fällen schnitzerisch gestaltet. Die Reliefstickereien an den Miedern der Heiligen Äbtissin, Katharina und Elisabeth sind sehr erhaben (bis 0,5 cm) und daher aus dem Holz gearbeitet. Die textilen Schmucktechniken am Oberteil der Notburga sind geschnitzt (Bortenbesatz, Stickerei). Die Stickerei am Futter des Umhangs der Heiligen Elisabeth bildet eine Ausnahme: diese ist aus dem Holz gearbeitet, obwohl sie mit 0,2 cm relativ flach ist. Weshalb diese Stickerei geschnitzt und nicht in Pastiglia dargestellt wurde, ist unklar. Die Stickerei an Casaquin und Rock der Heiligen Kunigunde sind entsprechend den anderen textilen Schmucktechniken an der weiß gefassten Skulptur schnitzerisch gestaltet.

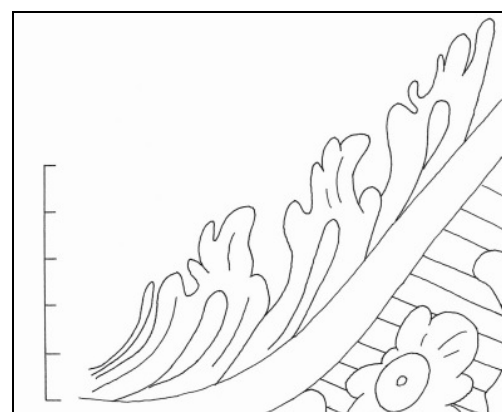
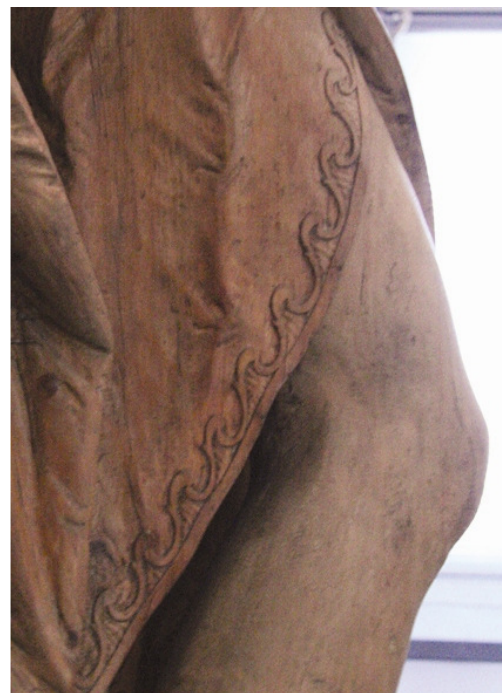


84 Bayrisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. H 1196); Minerva, um 1772. Bildhauer: Ignaz Günther (aus: EIKELMANN 2000, S. 234)

Die an den untersuchten Skulpturen dargestellten Stickereien sind mit Blattmetallaufgaben versehen. Ausnahme sind die Stickereien an der weiß gefassten Skulptur der Kunigunde. Blattgold wurde in 13 Fällen verwendet, an sechs davon sind Spuren eines Polierwerkzeugs zu finden. Blattsilber ist 16mal anzutreffen, das Silber wurde, soweit ersichtlich, an zehn Stickereien auf Glanz poliert. Der Brustpanzer des Schutzengels im Münchener Bürgersaal ist flächig versilbert und mit einem roten Lüster versehen.

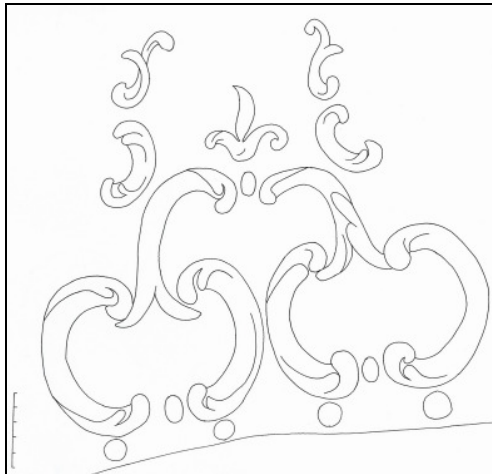
Ein weiteres Beispiel für eine geschnittene Stickerei findet sich an der heute holzsichtigen, ehemals weiß gefassten Skulptur der Minerva (um 1772) von Ignaz Günther im Bayerischen Nationalmuseum (Inv. Nr. H 1196) (Abb. 84).²⁵² Die Skulptur wurde für das Palais des Grafen La Rosée, des obersten bayerischen Militärs, geschaffen. Minerva tritt als Kriegsgöttin auf.

Minerva trägt unter anderem einen bis weit oberhalb des Knies geschlitzten Rock. Dieser ist mit einem Fransenbesatz und entlang des Schlitzes mit einer Stickerei dargestellt (Abb. 85). Die Stickerei zeigt ein Muster aus einer Art Ranke, die wellenförmig entlang der Einfassung verläuft. Die „Welle“ läuft spitz zu. Die Fläche zwischen „Ranke“ und Einfassung ist mit einer Riefelung gefüllt. An den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Skulpturen findet sich kein direkt vergleichbares Muster. Am ähnlichsten sieht die Stickerei der am niederähnlichen Oberteil der Anna (Abb. 86). Hier wird das Muster aus blattartigen Formen gebildet, die nach oben spitz zulaufen.



- 85 Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. H 1196); Minerva, um 1772. Bildhauer: Ignaz Günther. Aufnahme (C. P.) der Stickerei am Schlitz des Rockes
- 86 Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/169); Anna, 1765/72. Stickerei am niederähnlichen Oberteil

²⁵² Maximale Höhe 198 cm.



Eine weitere Skulptur Günthers aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts ist der Heilige Paulus aus der ehemaligen Franziskaner-Klosterkirche St. Augustin in Neuburg an der Donau, heute im Diözesanmuseum Freising (Abb. 87, 88).²⁵³ Diese Skulptur wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur am Rande erwähnt, da die textile Schmucktechnik eine Rekonstruktion von Johannes Taubert aus dem Jahr 1957 ist. Es ist unklar, wie viel der ursprünglichen Pastiglia noch erhalten ist. Der Heilige Paulus ist mit rotem Umhang und grünem Rock bekleidet dargestellt. Am Umhang werden zwei Bänder, eines davon dient der Einfassung und darüber eine Stickerei gezeigt.²⁵⁴ Das Muster der Stickerei besteht aus stilisierten Ranken, die kreisförmige Motive bilden. Ein Rapport zeigt jeweils zwei dieser Motive, die zueinander spiegelverkehrt sind und sich einander zuneigen. Mittig über diesen befindet sich jeweils ein stilisiertes, dreiblättriges Blatt. Nach oben hin greifen je kreisförmigem Motiv zwei „Ranken“ in den Stoff. Die Grundelemente des Musters ähneln den im Rahmen dieser Arbeit gezeigten: stilisierte Ranken, kreisförmiges Motiv. Stickerei und einfassendes Band sind in Pastiglia gestaltet und vergoldet. Am grünen Rock sind Reste einer textilen Schmucktechnik zu sehen. Vermutlich wird ebenfalls eine Stickerei dargestellt, das Muster ist jedoch nicht zu erkennen.

- 87 Ehem. Franziskaner-Klosterkirche St. Augustin in Neuburg an der Donau, heute Diözesanmuseum Freising; Paulus, 3. Viertel 18. Jh.
88 Diözesanmuseum Freising; Paulus, 3. Viertel 18. Jh. Stickerei und Einfassung am Umhang

²⁵³ Über diese Skulptur und den dazugehörigen Heiligen Petrus schreibt VERENA BERNHARD Diplomarbeit an der Fachhochschule Erfurt, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, Abschluss voraussichtlich Ende 2006.

²⁵⁴ Die Bänder sind jeweils 2,2 cm hoch, ihr Abstand voneinander misst 3,3 cm. Die direkt im Anschluss gezeigte Stickerei ist maximal 27,0 cm hoch, ein Rapport beträgt etwa 33,0 cm. Die Pastiglia hat eine Schichtstärke von maximal 0,2 cm.

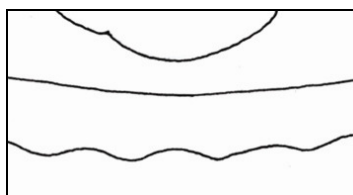
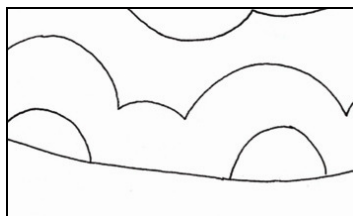
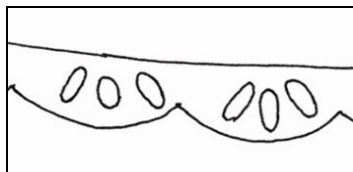
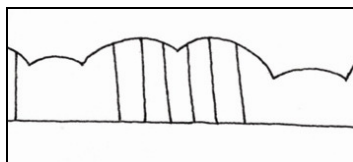
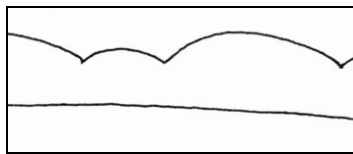
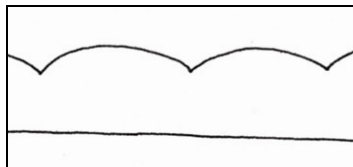
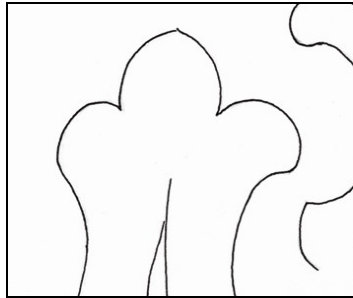
Beispiel für eine in Malerei gestaltete Stickerei ist die Nachbildung des Gnadenbildes von Miesbach aus dem süddeutschen Raum, um 1744, Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. P 569) (Abb. 89). Das Gnadenbild zeigt eine Kreuzigungsgruppe mit Christus am Kreuz und am Fuß des Kreuzbalkens Maria, flankiert von zwei fliegenden Engeln. Die Skulpturen sind hell gefasst. Maria ist als Mater Dolorosa mit einem Schwert im Herzen und zum Gebet gefalteten Händen dargestellt. Sie trägt einen bodenlangen Schleier, darunter einen weiteren, kurzen Schleier, Umhang und Kleid. Der bodenlange Schleier liegt um ihren Kopf und wird aufgeschlagen, so dass das reich mit Goldstickerei geschmückte Futter zu sehen ist. Der Schleier fällt in zwei breiten, starren Streifen zu beiden Seiten Mariens herab und „rahmt“ die Figur ein. Der Schleier wird von einem Band eingefasst, direkt anschließend wird eine Stickerei dargestellt (Abb. 90). Diese zeigt ein Muster aus stilisierten Ranken und Blüten mit Ziernetzen. Mittig wird ein Blumenstock dargestellt. Die Stickerei ist in Malerei gestaltet. Man sieht an diesem Beispiel, dass Stickereien auf jede erdenkliche Weise dargestellt werden, auch wenn Pastiglia die am häufigsten angewandte Technik ist.



- 89 Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. P 569); Nachbildung des Gnadenbildes von Miesbach, süddeutsch, 1744. Aufnahme (C. P.) der Mater Dolorosa mit flankierenden Engeln
- 90 Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. P 569); Nachbildung des Gnadenbildes von Miesbach, süddeutsch, 1744. Schleier mit Stickereien auf der rechten Seite

Einfassung

Einfassungen finden sich an allen Bekleidungsstücken. An den untersuchten Skulpturen werden, neben den später genannten Einfassungen durch Borten, 25 gezeigt. Im Einzelnen an: Umhang, Futter desselben, Kleid, Brustpanzer, Mieder und niederrähnlichem Oberteil, Casaquin und Rock



Die Einfassung besteht in 17 der 25 Beispiele aus einem einfachen, geraden Band, eine davon ist leicht variiert: Am Casaquin der Äbtissin bildet das Band am Schlitz ein blattartiges Motiv (Abb. 91). Sieben weitere Einfassungen sind zum Stoff hin gebogt (Abb. 92–96). Dabei werden abwechselnd ein größerer und ein kleinerer Bogen gezeigt. Ausnahme ist die Einfassung am Umhang des Rotter Schutzengels. Hier sind die Bögen etwa gleich groß. Am Rock des Joachim sind die Bögen mit einer Längsriefelung versehen. Am Rock des Schutzengels in Brusthöhe befinden sich jeweils drei längliche Gravuren innerhalb der Bögen, die sich zum Teil zu Blüten zusammenschließen. Am Umhang des Schutzengels im Münchener Bürgersaal sind die größeren Bögen mit einem Halbrund gefüllt. Dieses zeigt die gelbe Fassung des Umhangs. Die Bögen am Futter des Umhangs der Otilie sind nach außen gewellt (Abb. 97).

Zehn der Einfassungen sind geschnitzt. Diejenige am niederrähnlichen Oberteil der Anna ist auf der dem Stoff abgewandten Seite – hier folgen die Stoffflaschen – geschnitzt und auf der zum Stoff hin gewandten Seite nach dem Auftragen der Kreidegrundierung graviert. Die restlichen 14 Einfassungen sind in Pastiglia gestaltet und durch eine gravierte Linie zum Stoff hin begrenzt. Die Einfassungen sind mit Blattmetall belegt, elf mit Gold, zwölf mit Silber. Die Einfassung am Brustpanzer des Schutzengels im Münchener Bürgersaal ist entsprechend dem restlichen Brustpanzer versilbert und mit einem roten Lüster versehen. Am Casaquin der Kunigunde ist die Einfassung entsprechend der ganzen Skulptur weiß gefasst.

- 91 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie. Einfassung am Schlitz des Casaquins
- 92 Rott; Benediktaltar, um 1763; Schutzengel. Einfassung am Umhang
- 93 Rott; Benediktaltar, um 1763; Schutzengel. Einfassung am Futter des Umhangs
- 94 Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/168); Joachim, 1765/72; Einfassung am Rock
- 95 Rott; Benediktaltar, um 1763; Schutzengel. Einfassung des Rockes vor der Brust
- 96 Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Einfassung des Umhangs
- 97 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie. Einfassung des Futters des Umhangs

Spitze

An Rochetts und Engageantes aller untersuchten Skulpturen werden Spitzenbesätze dargestellt, außerdem am Goller der Notburga. Am Rochett wird entlang der unteren Kante und am Ärmelabschluss – falls dieser sichtbar und nicht unter Handschuhen verborgen ist – ein Spitzenbesatz gezeigt. Am Ärmelabschluss wird das entlang der unteren Kante gezeigte Muster meist vereinfacht wiederholt.

Offensichtlich soll Spitze und nicht Stickerei (Durchbruch, Lochstickerei) dargestellt werden.²⁵⁵ Spitzen sind das weitaus teurere und edlere Material. Zudem spricht der gerade obere Abschluss dafür. Bei Durchbruch und Lochstickerei ist es gebräuchlich, einen fließenden Übergang zwischen Stoff und textiler Schmucktechnik herzustellen (Abb. 98). Die zwei Reihen ovaler Einkerbungen entlang des oberen Abschlusses deute ich als eine Naht zur Befestigung der Spitze am Stoff.



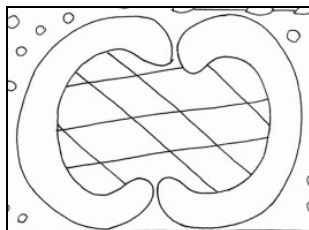
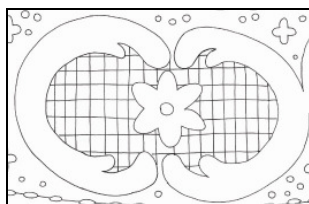
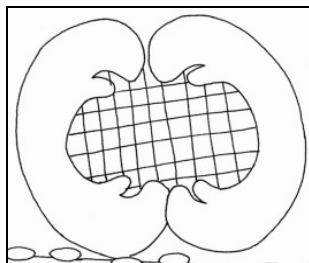
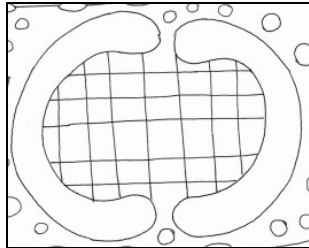
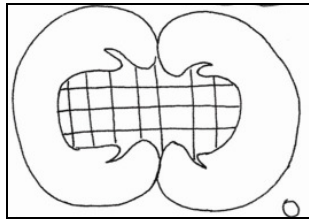
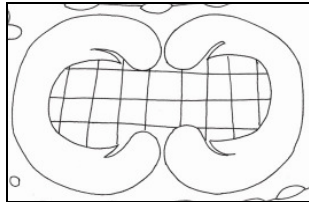
98 Dresdner Spitze, 2. Viertel bis Mitte 18. Jh. Engageante (aus: Grönwoldt 1993, S. 139)

Die Spitzen sind – bis auf zwei Ausnahmen – ähnlich gestaltet. Es wird eine transparente Spitze, wohl eine Nadelspitze oder aber eine Dresdner Spitze dargestellt. Die typischen Nadelspitzen des Rokoko sind Argentan- und Alençonspitze, wobei letztere feiner gearbeitet ist. Diese beiden Spitzen zeigen vertieft gearbeitete Blüten und Blätter, reliefierte Musterkonturen, Ziernetze und Zierstichfüllungen auf Netzgrund. Die untersuchten Spitzenbesätze zeigen ebenfalls meist vertieft gearbeitete Blüten und erhabene Motive, die meist mit einer Kreuzschraffur (Ziernetz) gefüllt sind. Es könnte demnach Argentanspitze dargestellt sein. Eine eindeutige Zuordnung ist nicht möglich, unter anderem, da die Spitzen an den Skulpturen auf Fernwirkung angelegt sind, daher ist das Muster nicht allzu feinteilig ausgearbeitet – man würde eine perfekte Imitation einer zarten Spitze auf die Entfernung nicht mehr als solche erkennen. Und: Es wird die erwünschte Intention erreicht. Dem Betrachter wird auf den ersten Blick deutlich, dass eine Spitze dargestellt ist. Die Widererkennbarkeit wird zudem durch die Tatsache erschwert, dass die Dresdner Spitze eine Ajourstickerei ist, mit der häufig Nadelspitzen imitiert werden. Gegen die Dresdner Spitze spricht aber die (Doppel-) Naht, die am oberen Abschluss des Spitzenbesatzes durch ovale Kerbschnitte dargestellt wird. Bei einer Ajourstickerei wie der Dresdner Spitze wird der Stoff bestickt, es müsste demnach keine Naht dargestellt werden.

Die Darstellung des Spitzenbesatzes am Kleid des Knaben des Schutzengels von Günther im Münchener Bürgersaal ist etwas anders gestaltet. Es wird vermutlich ebenfalls eine Nadelspitze oder Dresdner Spitze dargestellt. Der Spitzenbesatz ist schlicht und schmal. Er ähnelt dem gebogenen unteren Abschluss der Spitzenbesätze an den anderen Skulpturen. Der Besatz am Rochett des Petrus Damianus stellt vermutlich ebenfalls eine Spitze dar, eine Identifizierung ist jedoch schwierig. Es handelt sich wohl

²⁵⁵ FEULNER 1927, S. 20 bezeichnet den Besatz der Engageantes ebenfalls als Spitze.

um eine opake Spitze, eventuell eine Valenciennes, die bis 1740 einen opaken Grund aufwies. Auch das erhabene Muster unterscheidet sich von dem der transparenten Spitzen: vier stehende, stilisierte Ranken bilden ein Fantasiemotiv mit mittigem Oval. Der Grund ist opak, er wird durch Querrippen dargestellt. Allein der gebogte untere Abschluss ist mit den anderen Spitzen vergleichbar.



Die Muster der Spitzenbesätze ähneln sich. Es werden in allen aufgeführten Beispielen florale Muster gezeigt. Meist sind die einzelnen Elemente stark stilisiert. Häufig – in acht von 17 Fällen – kommt ein aus stilisierten Ranken gebildetes, kreisförmiges Motiv vor, wie es auch an den Stickereien zu finden ist (Abb. 99–106). Dieses Motiv ist in allen Fällen erhaben gestaltet. Es weist ein Ziernetz (Kreuzschraffur) auf. Meist verlaufen die Linien vertikal und horizontal, an den Spitzenbesätzen der Kunigunde und Elisabeth dagegen diagonal. Das Ziernetz des Spitzenbesatzes am Goller der Notburga besteht aus diagonalen, sich kreuzenden Bändern, es wird ein weitmaschiges Ziernetz dargestellt. Das kreisförmige Motiv am Spitzenbesatz des Ambrosius umschließt zusätzlich zu der Kreuzschraffur eine erhaben gearbeitete, sechsblättrige Blüte.

99 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin. Spitzenbesatz der Engageantes

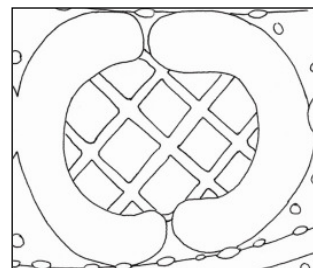
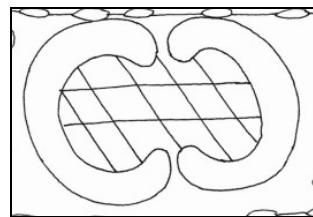
100 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Ottilie. Spitzenbesatz der Engageantes

101 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Spitzenbesatz der Engageantes

102 Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius. Spitzenbesatz am Ärmel des Rochetts

103 Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius. Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts

104 Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Spitzenbesatz der Engageantes

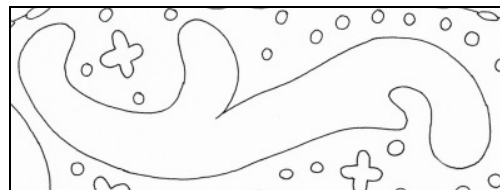
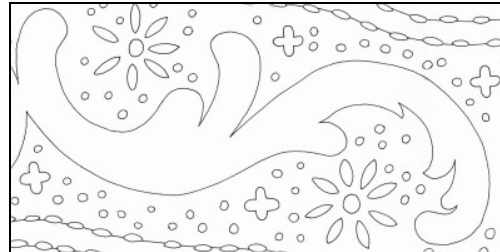
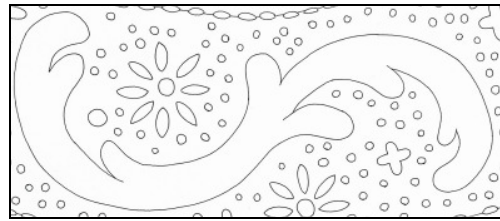


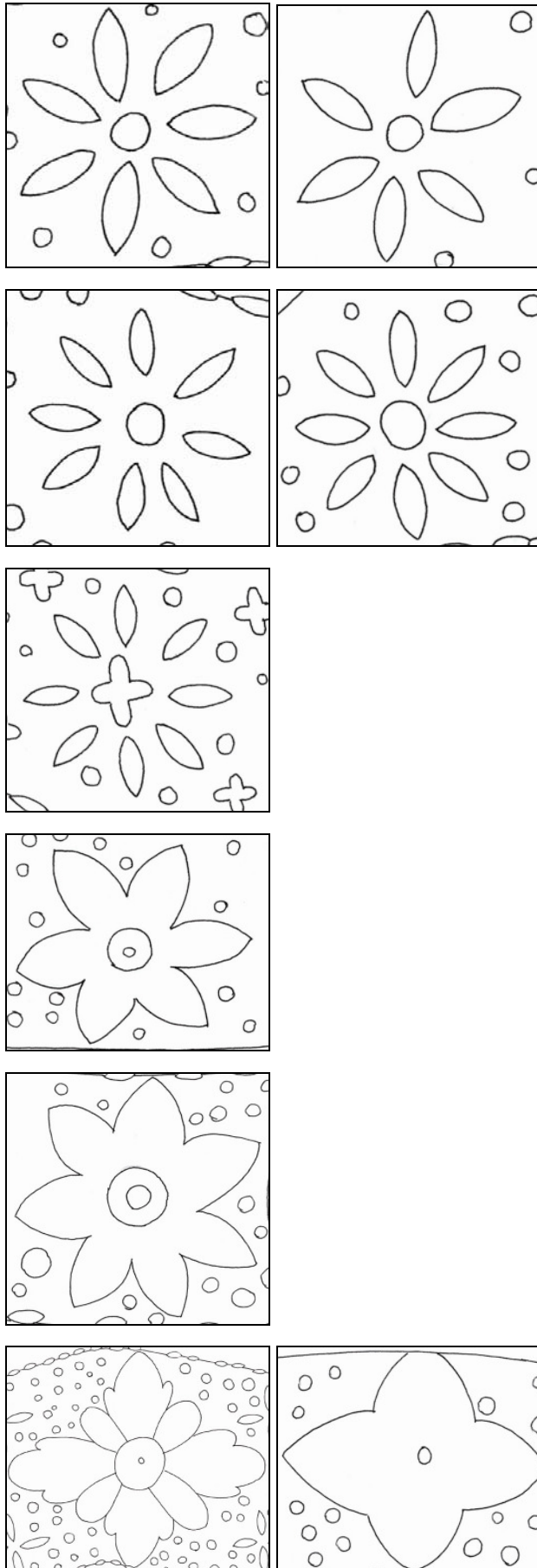
105 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Spitzenbesatz der Engageantes

106 Rott; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Spitzenbesatz am Goller

Eine weitere Form stilisierter Ranken findet sich an den Rochetts von Ambrosius und Augustinus. Es handelt sich um eine erhabene, in S-Form geschwungene, liegende Ranke (Abb. 107–109). Diese verbindet am Rochett des Ambrosius ein kreisförmiges Motiv mit dem nächsten, am Rochett des Augustinus dagegen ist dieser S-Schwung das musterbestimmende Motiv.

- 107 Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius.
Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts
- 108 Rott; Nepomukaltar, 1763; Augustinus.
Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts
- 109 Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius,
Spitzenbesatz am Ärmel des Rochetts

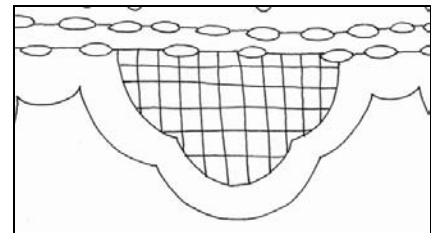
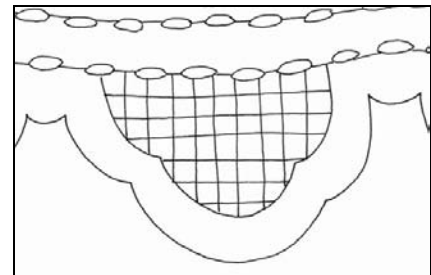
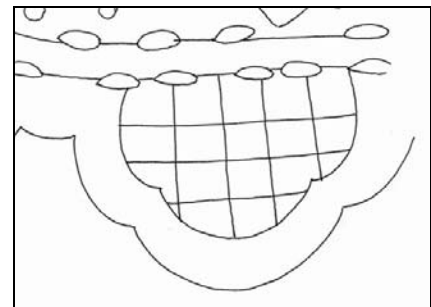
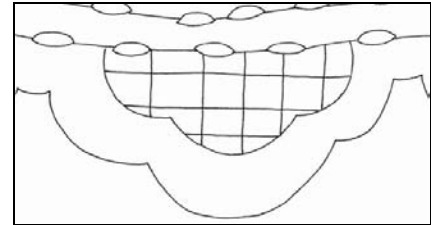
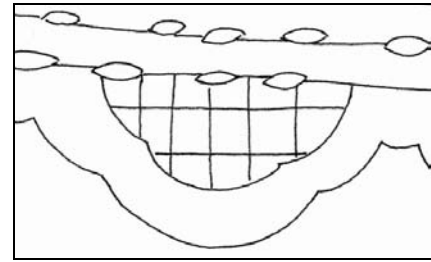




Elf der 17 Spitzenbesätze zeigen Blüten (Abb. 110–118). Diese sind meist – an sieben Spitzenbesätzen – vertieft aus dem Holz gearbeitet. Diese Blüten weisen sechs bis acht spitz zulaufende Blütenblätter auf. Der Blütenstempel ist rund bzw. in einem Fall (Elisabeth) kreuzförmig gestaltet. Erhabene Blüten dagegen weisen die Engageantes der Kunigunde und Katharina auf. Es werden sechs bis sieben spitz zulaufende Blütenblätter und ein runder, in das Holz gebohrter Blütenstempel gezeigt. Die Blüten am Rochett von Leo IV. unterscheiden sich von den zuvor genannten; Hier wird das Muster von einer großen Blüte gebildet; diese besteht aus vier großen und vier kleinen Blütenblättern sowie einem runden Stempel, der mittig eine kleine, runde, aus dem Holz gebohrte Vertiefung aufweist. Die Blüte am Ärmel des Rochetts ist vereinfacht gestaltet, sie besteht aus vier großen Blättern und einem „gebohrten“ Stempel.

- 110 Rott; Scholastikaaltar, 1762/ 66; Äbtissin. Spitzenbesatz der Engageantes mit vertieft gearbeiteter Blüte
- 111 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie. Spitzenbesatz der Engageantes mit vertieft gearbeiteter Blüte
- 112 Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius. Spitzenbesatz am Rochett mit vertieft gearbeiteter Blüte
- 113 Rott; Nepomukaltar, 1763; Augustinus. Spitzenbesatz am Rochett mit vertieft gearbeiteter Blüte
- 114 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Spitzenbesatz der Engageantes mit vertieft gearbeiteter Blüte
- 115 Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Spitzenbesatz der Engageantes, Blüte erhaben
- 116 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Spitzenbesatz der Engageantes, Blüte erhaben
- 117 Rott; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts, Blüte auf Niveau der Umgebung
- 118 Rott; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Spitzenbesatz am Ärmel des Rochetts, gemalte Blüte

Alle untersuchten Spitzenbesätze zeigen einen gebogenen unteren Abschluss (Abb. 119–129). Die Spitze am Kleid des Knaben des Münchener Schutzengels wird ausschließlich durch einen gebogenen Besatz gebildet. Bis auf die Besätze an den Rochetts der Heiligen Martin und Germanus wird dieser gebogte untere Abschluss als eine separat gefertigte und angenähte Spitze dargestellt. Dies ist an einer bzw. zwei Reihen ovaler Kerbschnitte zu erkennen, die sich zwischen der geraden und der gebogenen Spitze befinden. Auf diese Weise wird eine (Doppel-)Naht zur Verbindung der beiden Teile vorgestellt. Die Fläche innerhalb der Bögen zeigt ein Füllmuster. Dieses besteht in sieben Fällen aus einer Kreuzschraffur (Abb. 119–123).



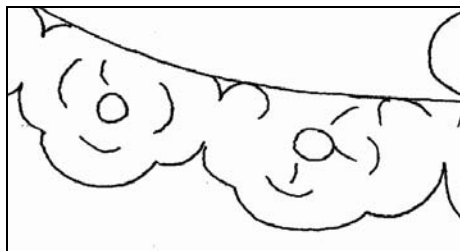
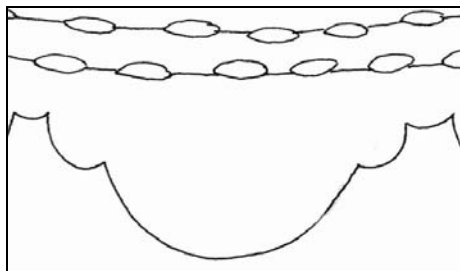
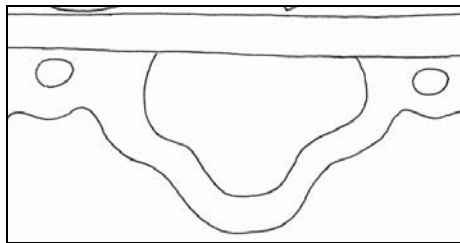
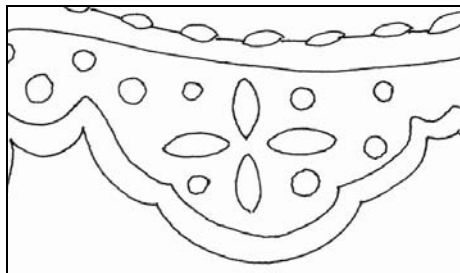
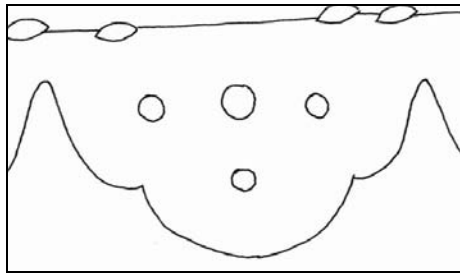
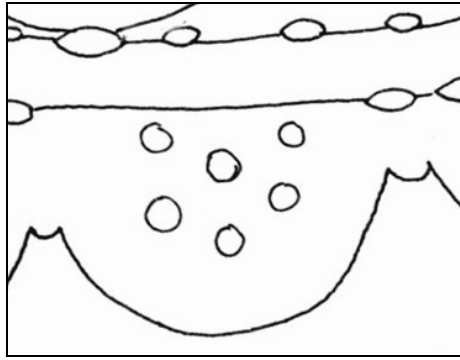
119 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin. Spitzenengageantes

120 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Ottilie. Spitzenengageantes

121 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Spitzenengageantes

122 Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius. Spitzenbesatz am Rochett

123 Rott; Nepomukaltar, 1763; Augustinus. Spitzenbesatz am Rochett



Am Goller der Notburga weisen die Bögen runde Durchbrüche auf, die meist zu einer Art Blüte angeordnet sind (Abb. 124). Ähnlich ist dies am Rochett des Petrus Damianus gelöst (Abb. 125): Hier sind um einen mittigen drei weitere Durchbrüche arrangiert. Der Spitzenbesatz ist bis auf diesen unteren Abschluss opak. Die Einfassung der Bögen ist mit heller Farbe aufgemalt. Am Spitzenbesatz am Rochett des Leo IV. (Abb. 126) ist je Bogen mittig eine vertieft gearbeitete Blüte aus vier spitz zulaufenden Blättern gezeigt. Runde Durchbrüche stellen den Netzgrund dar. Einziger Unterschied der Spitze am Ärmel ist die dort fehlende Einfassung der Bögen. An den Engageantes der Kunigunde ist die Fläche innerhalb der Bögen tremoliert (Abb. 127). Das Ziernetz der Bögen an den Engageantes der Elisabeth (Abb. 128) gestaltete der Fassmaler Demmel: Es sind drei bis vier „Punkte“ gemalt, die sich im Auge des Betrachter zu einer Blüte vereinen. Die Einfassung ist ebenfalls mit heller Farbe aufgemalt. Das Füllmuster des Spitzenbesatzes am Kleid des Knaben des Schutzengels im Bürgersaal (Abb. 129) besteht aus einer gravierten Blüte mit einem aus dem Holz gebohrten, runden Blütenstempel. Die Bögen sind mit einer bandartigen Einfassung versehen, die manchmal geschnitzt, manchmal mit heller Farbe aufgemalt bzw. am Kleid des Knaben des Münchener Schutzengels vergoldet ist. Einzig der Besatz am Goller der Notburga ist ohne Einfassung gezeigt.

124 Rott; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Spitzenbesatz am Goller

125 Rott; Leonhardaltar, 1762; Petrus Damianus. Spitzenbesatz am Rochett

126 Rott; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Spitzenbesatz am Rochett

127 Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Spitzenengageantes

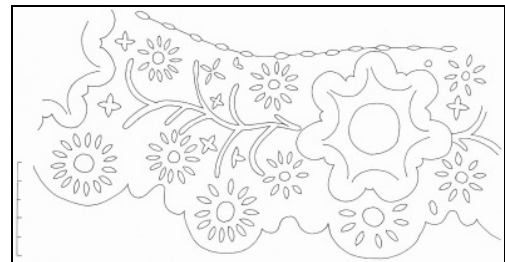
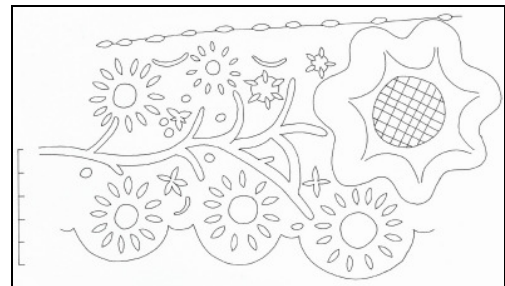
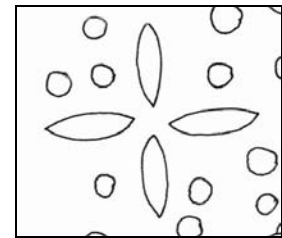
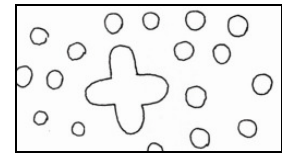
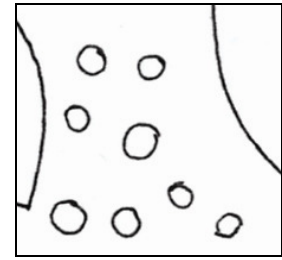
128 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Spitzenengageantes

129 Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Spitzenbesatz am Kleid des Knaben

Die Spitzenbesätze zeigen einen transparenten Grund. Ausnahmen sind die Spitzenbesätze am Kleid des Knaben des Schutzengels im Münchener Bürgersaal und am Rochett des Petrus Damianus, der Besatz ist hier größtenteils opak gestaltet. An den anderen Skulpturen wird der Grund durch eine mehr oder weniger große Anzahl runder Durchbrüche vorgestellt (Abb. 130). Zusätzlich werden an sieben Besätzen kreuzförmige, rund zulaufende Durchbrechungen gezeigt (Abb. 131). Der Grund der Spitze am Rochett Leos IV. zeigt ebenfalls kreuzförmige, jedoch spitz zulaufende Durchbrüche (Abb. 132).

Die genannte Form der Durchbrüche deutet auf einen Netzgrund hin. Dieser bildet einen geschlossenen Hintergrund aus größtenteils runden Durchbrüchen. Beim Stegrund dagegen werden die einzelnen Motive durch meist nur wenige Stege verbunden, dadurch wirkt der Grund transparenter. Zudem ist der Netzgrund für die Zeit des Rokoko typisch.

Die Spitzenbesätze an den Rochetts der Heiligen Martin und Germanus (Abb. 133, 134) unterscheiden sich von den eben beschriebenen Musterformen, aber einzelne Elemente sind auch hier wieder zu finden: Das ebenfalls florale Muster wird aus einer schmalen, liegenden, leicht gewellt verlaufenden, stilisierten Ranke mit abzweigenden Stielen gebildet. Am Ende dieser „Ranke“ befindet sich eine große Blüte aus meist sechs runden Blättern. Der runde Stempel dieser Blüte zeigt am Rochett des Martin ein Ziernetz (Kreuzschraffur). Die von der Ranke ausgehenden Stiele enden in Blüten. Um einen runden, vertieften Blütenstempel sind vier bis 13 spitz zulaufende, vertieft gearbeitete Blütenblätter angeordnet. Der Besatz zeigt ebenfalls einen gebogenen unteren Abschluss. Dieser wird im Gegensatz zu den zuvor genannten Beispielen nicht als separat gefertigt und angenäht dargestellt. Der Grund der Spitze ist bis auf sehr vereinzelte, runde Durchbrüche opak gestaltet. Am Rochett des Martin weist er eine diagonale, mit heller Farbe aufgemalte, diagonale verlaufende Schraffur auf.

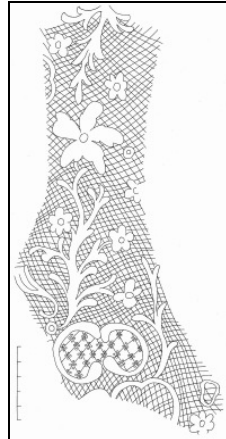


- 130 Rott; Hochaltar; 1762/66; Kunigunde. Spitzenengageantes. Genauso gestaltet: Goller Notburga, Rochett (Ärmel) Leo IV., Engageantes Katharina (alle Rott)
- 131 Rott; Nepomukaltar, 1763; Augustinus. Spitzenbesatz am Rochett. Genauso gestaltet: Engageantes Äbtissin, Engageantes Otilie, Engageantes Elisabeth, Rochett Ambrosius (alle Rott)
- 132 Rott; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts
- 133 Rott; Magdalenaaltar, 1790; Martin. Spitzenbesatzes am Rochett
- 134 Rott; Magdalenaaltar, 1790; Germanus. Spitzenbesatzes am Rochett

Die Darstellung der Spitzen erfolgt meist schnitzerisch. Dies erscheint auch sinnvoll, da die für Spitzen typische Transparenz mit fasstechnischen Methoden weniger gut darstellbar ist. Besonders durch die Umsetzung des Netzgrundes mittels Durchbohrungen kommt die Transparenz des darzustellenden textilen Materials gut zur Geltung. Die geschnitzten Spitzen werden an polychrom gefassten Skulpturen vom Fassmaler zum Teil aufwändig gefasst. Die Gestaltung orientiert sich dabei meist am Stoff des Bekleidungsstücks, der mit der Spitze besetzt dargestellt ist. Die den Netzgrund darstellenden Durchbohrungen werden meist hell eingefasst, um die transparente Wirkung zu steigern. Die Höhen werden ebenfalls häufig mit heller Farbe nachgezogen, hierdurch treten sie stärker hervor, sie erscheinen plastischer. An den geschnitzten Spitzenbesätzen der Heiligen Martin und Germanus nimmt der Fassmaler besonders hohen Anteil an der Wirkung: Sebastian Zobel malt alle geschnitzten Details in abwechselnd heller und dunkler Farbe nach. Hierdurch wird die opak wirkende Spitze aufgelockert, sie wirkt nun zarter.



An einer weiteren Skulptur des Bildhauers Joseph Aichhorn in Rott, der Heiligen Helena am Christusaltar (1790), ist der Spitzenbesatz an den Engageantes vom Fassmaler Sebastian Zobel rein in Malerei gestaltet (Abb. 135–137). Dies ist das einzige, mir bisher bekannte Beispiel für eine rein in Malerei gestaltete Spitze. Das florale Muster ist frei gestaltet, es zeigt keinen Rapport, einzelne Musterelemente wiederholen sich. Die Spitze zeigt ein Muster aus Blüten, Stielen, Blättern und Ranken auf schraffiertem Grund. Je ein langer, leicht geschwungen verlaufender Stiel mit Blättern und kleinen Blüten endet in einer großen Blüte. Zwei Ranken bilden ein kreisförmiges Motiv, das mit einem Ziernetz gefüllt ist. Die Farbigkeit kehrt sich zwischen den Faltenhöhen und -tiefen um: Auf den Höhen ist der Grund hellblau, das ebenfalls hellblaue Muster ist hellbraun konturiert, der Grund ist mit einer hellbraunen Schraffur versehen. In den Faltentiefen sind Konturen und Schraffur weiß, Grund und Muster blau. Die Fassung ist wasserempfindlich und matt, es handelt sich vermutlich um Leimfarbe.



135 Rott; Christusaltar, 1790; Helena. Bildhauer: Joseph Aichhorn; Fassmaler: Sebastian Zobel (Aufnahme BLfD)

136 Rott; Christusaltar, 1790; Hl. Helena. Spitzenengageantes (Aufnahme BLfD)

137 Rott; Christusaltar, 1790; Helena. Zeichnung (C. P.) der Spitzenengageantes

Fransen

Fransen werden an den untersuchten Skulpturen ausschließlich an Rücken dargestellt, wozu auch der Casaquin zu rechnen ist. Insgesamt werden acht Fransenbesätze gezählt, vier ohne (Abb. 138) und vier mit Posament. Der Schutzengel im Münchener Bürgersaal zeigt am Rock einen Fransenbesatz mit Posament (Abb. 139). Dieses wird durch ein schmales Band und drei blattartige Motive dargestellt. Es handelt sich wohl um die Darstellung einer Schnur mit eingehängten Schmuckelementen. An den Rücken der Äbtissin, Elisabeth und des Schutzengels in Rott wird ein Fransenbesatz mit ähnlich gestaltetem Posament gezeigt (Abb. 140). Das blattartige Motiv wirkt hier weniger deutlich ausgearbeitet. Dies liegt wohl daran, dass am Schutzengel im Münchener Bürgersaal nur geringe Fassungsreste erhalten sind. An den Skulpturen in Rott dagegen nivelliert die Grundierung schnitzerische Feinheiten. Ein weiteres Beispiel für einen Fransenbesatz findet sich am Imperator (1772) von Johann Baptist Straub aus dem ehemaligen Palais Törring, heute im Bayerischen Nationalmuseum München (Inv. Nr. L 19/151).²⁵⁶ An dieser Skulptur wird entlang der unteren Kante des tunikaartigen Hemdes ein Fransenbesatz mit geradem Fuß dargestellt (Abb. 141). Die Fransen sind mit einem Posament versehen, dargestellt durch eine Reihe ovaler, spitz auslaufender Kerben. Es könnte eine Schnur mit Perlen oder anderen schmückenden Elementen vorgestellt werden. Einen gänzlich anderen Fransenbesatz zeigt die Stola Leos IV. (Abb. 142). Hier werden wohl geknüpft Fadenbündel mit eingehängten, gebündelten Fransen gezeigt.



- 138 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Fransenbesatz am Rock. Genauso gestaltet: Anna Casaquin, Rock Kunigunde, Rock Ottilie (alle Rott)
- 139 Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Fransenbesatz am Rock
- 140 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Fransenbesatz am Rock. Genauso gestaltet: Rock Äbtissin, Rock Engel mit der Benediktregel (alle Rott)
- 141 Bayerisches Nationalmuseum (Inv. Nr. L 19/151); Imperator, 1772. Bildhauer: Johann Baptist Straub
- 142 Rott; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Stola

²⁵⁶ Über den aus neun Skulpturen bestehenden Zyklus, zu dem auch der Imperator gehört, siehe: SOPHIE EICHNER: *Ein Skulpturenzyklus von Johann Baptist Straub. Neun antike Gottheiten aus dem Treppenhaus des ehem. Palais Törring in München*, Diplomarbeit am Lehrstuhl für Restaurierung der TU München, März 2006.

Der Fuß der Fransen ist ähnlich den Einfassungen gestaltet, es finden sich fünf gerade und drei gebogte. Die Bögen sind dabei abwechselnd groß und klein. Am Rock der Katharina befindet sich innerhalb der größeren Bögen zusätzlich ein Halbrund. Gerade, bandartige Füße sind gleich den Fransen vom Bildschnitzer gestaltet, die gebogten dagegen in Pastiglia angetragen und nachgeschnitten. Das Halbrund innerhalb der Bögen ist graviert.

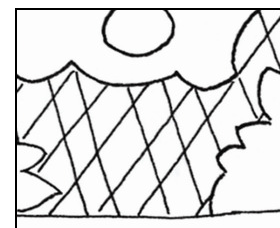
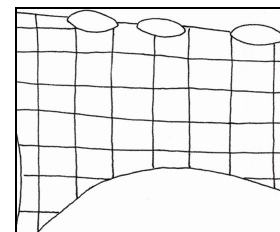
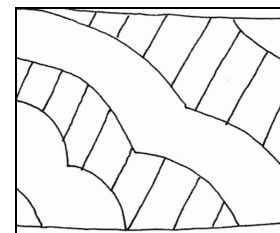
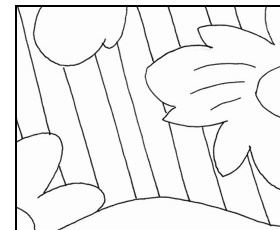
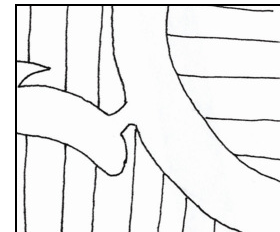
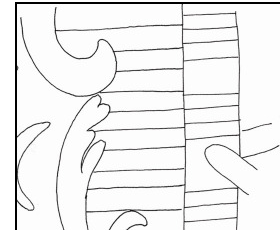
Fransen sind in den mir bekannten Fällen vom Bildschnitzer gestaltet. Die Darstellung der Fransenzwischenräume ist am ehesten durch schnitzerische Gestaltung möglich. Mittels der Pastiglia kann nur erhabener Dekor dargestellt werden. Eine Kombination aus Pastiglia und Gravierung wäre denkbar, jedoch müsste hierfür die Grundierung sehr dick aufgetragen werden, um die Tiefen deutlich heraus zu arbeiten und somit einen realistischen Fransenbesatz darzustellen. Die schnitzerische Gestaltung bietet sich demzufolge als einfachste und schnellste Methode zur Darstellung realistisch gestalteter Fransen an. Geknüpfte Fransen wie an der Stola des Heiligen Leo IV. können ausschließlich geschnitzt werden; hier gilt das gleiche Prinzip wie für die Darstellung von Spitzen: Die „Löcher“, die sich beim Knüpfen ergeben, können am einfachsten per Durchschnitzen dargestellt werden.

Borten

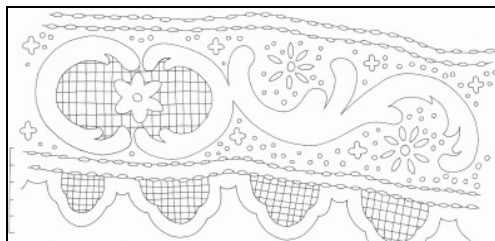
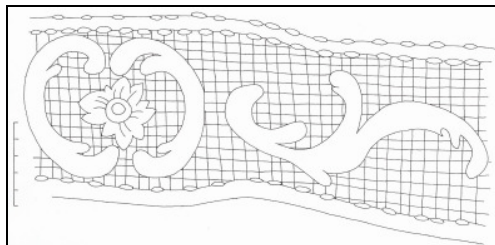
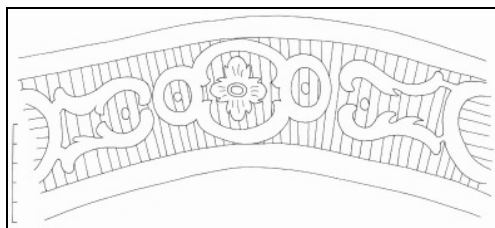
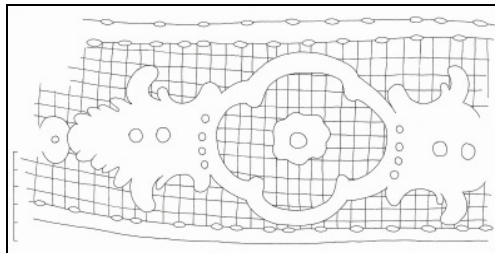
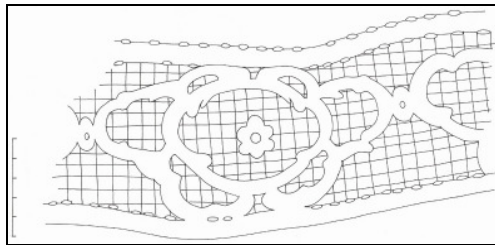
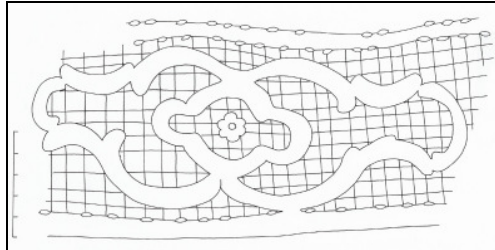
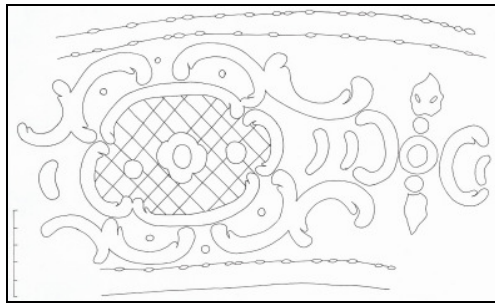
An den untersuchten Skulpturen werden insgesamt 13 Borten dargestellt: überwiegend an Rücken (drei) und Umhängen (acht, darunter zwei Pluvialen) zudem am niederähnlichen Oberteil der Notburga und am Mieder der Otilie. Die Stola Leos IV. ist in der Art einer Borte gestaltet und wird daher hier mit angeführt. Die runden Stoffflaschen am Oberteil der Anna sind ähnlich den Borten gestaltet, auch wenn sie nicht bandartig sind.

Zehn der 15 Borten zeigen eine bandartige Form. Am Umhang des Engels mit der Benediktregel dagegen ist die Borte zum Stoff hin gebogen, die am Rock der Katharina verläuft gewellt.

Der gewebte Grund der Borten wird auf verschiedene Arten dargestellt (Abb. 143–148). Es kommen Quer- (zweimal) und Längsrippen (viermal) sowie diagonal verlaufende Rippen (dreimal) vor. Typische Gewebe mit Rippen sind Cannelé und Rips, wobei die Identifikation des an den Skulpturen dargestellten Gewebes nicht möglich ist. Häufig ist der Grund durch eine Kreuzschraffur dargestellt (fünf Beispiele). An der Borte des Engels mit der Benediktregel verläuft die Schraffur diagonal, das Ergebnis ist ein rautenförmiges Muster. Es wird vermutlich ein gestepptes oder ein weitmaschiges Gewebe, beispielsweise in Leinwandbindung, dargestellt. Der Grund der Borte am Umhang der Kunigunde ist tremoliert, er zeigt dadurch eine leicht unebene Oberfläche.



- 143 Rott; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Bortenbesatz am Oberteil. Genauso gestaltet: Stola Leo IV. (Rott)
144 Rott; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Borte am Überrock. Genauso gestaltet: Mieder Otilie, Pluviale Martin, Pluviale Germanus (alle Rott)
145 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Borte am Rock. Genauso gestaltet: Mieder Anna (Bay. Nationalmuseum)
146 Rott; Benediktaltar, um 1763; Engel mit der Benediktregel. Borte am Rock
147 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie. Borte am Umhang. Genauso gestaltet: Umhang Äbtissin, Umhang Katharina, Umhang Elisabeth (alle Rott)
148 Rott; Benediktaltar, um 1763; Engel mit der Benediktregel. Borte am Umhang. Genauso gestaltet: Umhang der Kunigunde (Rott)



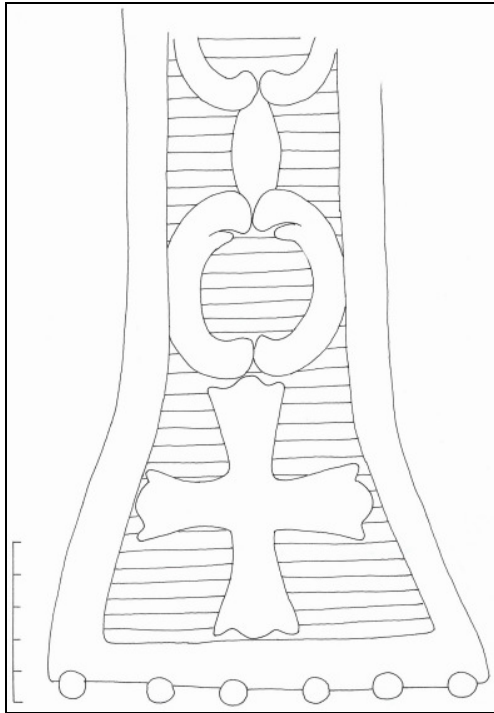
Alle vorgestellten Borten weisen ein erhabenes Muster auf. Dieses stellt wohl in die Borte gewebte Fäden oder, weniger wahrscheinlich, eine Stickerei vor. Mit beiden textilen Techniken lässt sich ein gewisses Relief erzeugen, mit den Mitteln der Stickerei kann jedoch wesentlich erhabener gearbeitet werden. Das nachträgliche Besticken von Borten ist aufwändig und seltener. Meiner Ansicht nach handelt es sich daher um die Darstellung eines gewebten Musters. An der Skulptur wird das Relief „übersteigert“, also höher dargestellt, als es bei gewebten Borten eigentlich der Fall ist. Auf diese Weise wird die Wirkung verstärkt.

- 149 Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Borte am Umhang
- 150 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin. Borte am Umhang
- 151 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Borte am Umhang
- 152 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Borte am Umhang
- 153 Rott; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Borte am Umhang
- 154 Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Ottilie. Borte am Umhang
- 155 Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius. Spitzenbesatz am Rochett

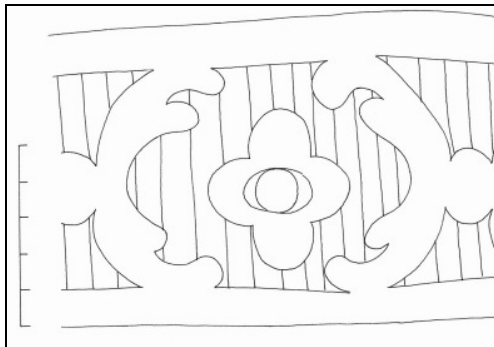
Das Muster der Borten ist immer floral und setzt sich in den meisten Fällen (neun) aus stilisierten Ranken zusammen. Die Borten an den Umhängen der Kunigunde, Äbtissin, Katharina und Elisabeth sind ähnlich gestaltet (Abb. 149–152): Die „Ranken“ formen ein längliches Fantasiegebilde, meist mit etwa ovaler Grundform. An der Borte am Umhang der Elisabeth weist das Gebilde eine vierpassartige Form auf, links und rechts schließen blattartige Motive an. Innerhalb der länglichen Gebilde wird jeweils ein weiteres Motiv aus „Ranken“ geformt. Es hat meist etwa die Form eines Kreises oder Ovals, an der Borte am Umhang der Äbtissin ist das Motiv vierpassartig. Diese Motive umschließen jeweils eine Blüte mit runden Blütenblättern und rundem Stempel, an der Borte am Umhang der Kunigunde ist es zusätzlich mit einer Kreuzschraffur gefüllt. Die anderen Borten weisen kein Ziernetz auf, was dadurch bedingt ist, dass der Grund dieser Borten – im Gegensatz zu der der Kunigunde – bereits eine Kreuzschraffur zeigt.

Die Borte am Überrock der Notburga (Abb. 153) zeigt ebenfalls ein Muster aus stilisierten Ranken, unterscheidet sich aber von den genannten Mustern. Die „Ranken“ bilden ein längliches Fantasiemotiv, das die Form eines Kreises mit zwei seitlich anschließenden kleineren Kreisen aufweist. Dieses Motiv umschließt gleich den zuvor genannten Mustern eine Blüte, die seitlichen Gebilde fassen Kreise ein. Zu beiden Seiten des Motivs finden sich je zwei, zueinander spiegelverkehrte, liegende S-Schwünge, anschließend wird ein kreisförmiges Motiv mit einem aus Querrippen bestehenden Ziernetz gezeigt.

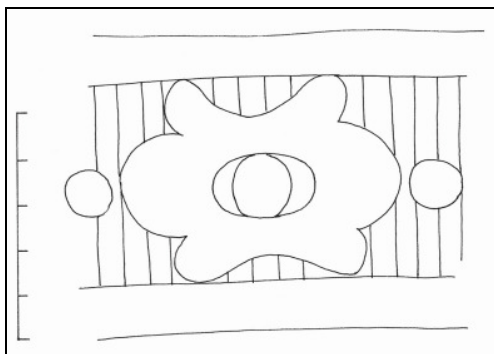
Das Muster der Borte am Umhang der Otilie setzt sich aus Einzelmotiven zusammen, die denen an den Spitzenbesätzen ähneln (Abb. 154, 155). Zwei stehende, stilisierte Ranken bilden ein kreisförmiges Motiv, das eine Blüte umschließt, es folgt ein S-Schwung. Der Grund zeigt eine Kreuzschraffur. An den dargestellten Spitzen ist das kreisförmige Motiv mit einer Kreuzschraffur versehen, dieses Ziernetz wird an der Borte am Umhang der Otilie nicht gezeigt, da ja bereits der Grund eine Kreuzschraffur aufweist.



Das Muster an der Stola Leos IV. zeigt ein aus zwei stehenden „Ranken“ gebildetes, kreisförmiges Motiv (Abb. 156). Der Übergang zum nächsten Motiv erfolgt über ein schmales, längliches Gebilde. Den schaufelförmig verbreiterten unteren Abschluss der Stola ziert ein Kreuz. Die Borte an dem Pluviale des Germanus zeigt ebenfalls ein kreisförmiges, aus stilisierten Ranken gebildetes Motiv (Abb. 157). Die „Ranken“ schließen jedoch direkt an das die Borte zu beiden Seiten abschließende Band an. Erst durch dieses Band wird der „Kreis“ geschlossen. Mittig ist eine einfach gestaltete Blüte dargestellt. Die Verbindung zum nächsten Motiv erfolgt über einen kleinen Kreis. Die Borte an dem Pluviale des Martin zeigt wenig detailliert gestaltetes Muster (Abb. 158). Ein längliches Motiv wird aus einem liegenden Oval und zwei, oben und unten anschließenden, einfachen „Ranken“ gebildet, es folgt ein Kreis.



156 Leo IV., Rott, Leonhardaltar (1762). Geschnitzte Stola. Muster aus stilisierten Ranken, die ein kreisähnliches Motiv bilden, verbunden durch einen länglichen Steg, am unteren, sich schaufelförmig verbreiternden Ende ist ein Kreuz.



157 Germanus, Magdalenaaltar (um 1790). Geschnitzte und gravierte (Rippen), gerade Borte an der Pluviale. Erhabenes Muster aus stilisierten Ranken, die mit einer mittigen Blüte ein kreisförmiges Motiv formen, mit nächstem Motiv über runden Steg verbunden.

158 Martin, Magdalenaaltar (um 1790). Geschnitzte und gravierte (Rippen), gerade Borte an der Pluviale. Erhabenes Muster aus länglichem, ovalartigem Motiv und zwei kleinen Kreisen.

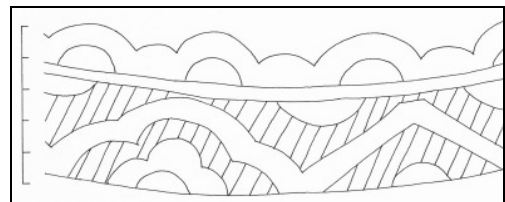
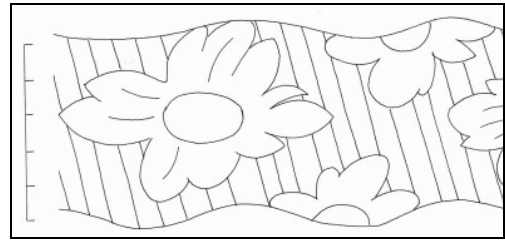
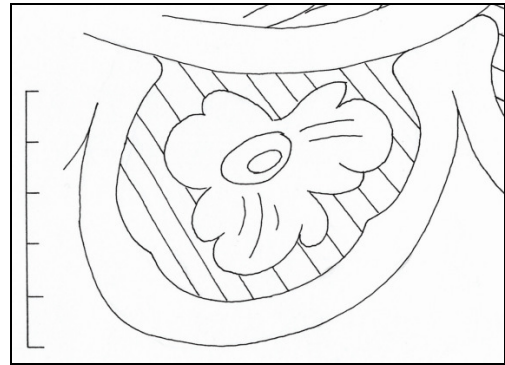
Die vier restlichen Borten zeigen ein Muster, das vornehmlich aus Blüten besteht. Die runden Stoffflaschen am Oberteil der Anna werden mittig von je einer Blüte geziert (Abb. 159). Die gewellte Borte am Rock Katharinas zeigt ein Muster aus einer großen, mittigen Blüte und oben und unten am höchsten Punkt der „Welle“ je eine kleinere, nur zur Hälfte abgebildete Blüte (Abb. 160). Die Form der Blüten ähnelt der an den Stoffflaschen am Oberteil der Anna. Das Muster der Borte am Umhang des Engels mit der Benediktregel bildet ausschließlich eine halbe Blüte (Abb. 161). Der obere Abschluss der Borte ist gebognt. Je Bogen befindet sich eine etwa zur Hälfte gezeigte Blüte. Die Blüte ähnelt denen an der Borte der Elisabeth und den Stoffflaschen der Anna. Am Rock dieses Engels wird eine weitere, geometrisch angelegte Borte dargestellt (Abb. 162): Das Muster wird von einem Band gebildet, das abwechselnd Dreiecke und bogenförmige Motive bildet. Letztere werden von einer halben Blüte gefüllt, die Dreiecke dagegen von Halbkreisen.

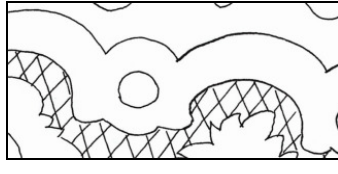
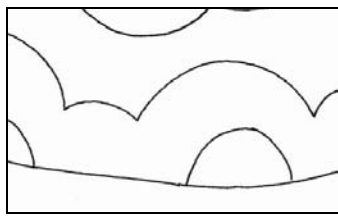
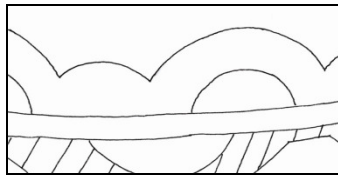
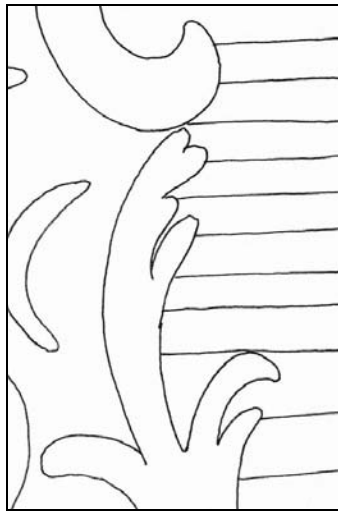
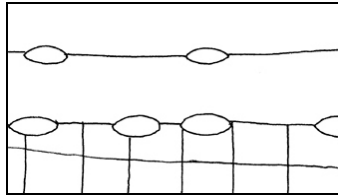
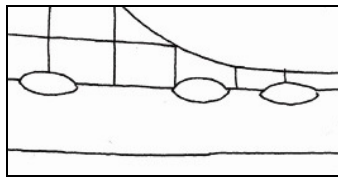
159 Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/169); Anna, 1765/72. Stoffflaschen am Oberteil

160 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Borte am Rock

161 Rott; Benediktaltar, um 1763; Engel mit der Benediktregel. Borte am Umhang

162 Rott; Benediktaltar, um 1763; Engel mit der Benediktregel. Borte am Rock





Die Borten werden häufig von erhabenen Bändern eingefasst, so die Borten am Überrock der Notburga, an den Pluvialen von Martin und Germanus sowie die Stoffflaschen am Oberteil der Anna und die Stola Leo IV. Das untere Band ist mit einer Reihe ovaler Kerben versehen, die eine Naht zur Befestigung am Stoff darstellen (Abb. 163). Das Band dient gleichzeitig der Einfassung des Kleidungsstückes, was an der Wiederholung des Bandes am Futter zu erkennen ist. Das obere der Bänder wird an einigen Borten auf beiden Seiten von einer Reihe ovaler Kerben umgeben, die eine Doppelnah vorstellen (Abb. 164). Auf diese Weise sind die Borten an den Umhängen der Kunigunde, Äbtissin, Otilie, Katharina und Elisabeth gestaltet. Am Oberteil der Notburga schließt der Bortenbesatz zum Stoff hin mit erhabenen, stilisierten Ranken ab (Abb. 165). Diese stellen Stickerei oder aber ein gewebtes Muster dar. Die Borte am Rock der Katharina endet ohne abschließendes Band, der Verlauf der Borte ist gewellt. Der Abschluss wird – zusätzlich zum Farbwechsel zwischen dem Blau des Rockes und dem Gold der Borte – durch eine in die Grundierung geschnittene Linie hervorgehoben (Abb. 166). Die Borte am Rock des Engels mit der Benediktregel schließt zum Stoff des Rockes hin mit einem erhabenen, gebogten Band ab (Abb. 167). Die Bögen sind abwechselnd groß und klein, die größeren sind mit einem Halbrund gefüllt. Die Einfassung am Umhang des Schutzengels im Münchener Bürgersaal ist in gleicher Weise dargestellt (Abb. 168). Hier ist innerhalb des Halbrundes der gelbe Stoff des Umhangs zu sehen, am Rock des Engels mit der Benediktregel dagegen ist dieser Bereich entsprechend der Borte vergoldet. Die Borte am Umhang dieses Engels zeigt zum Stoff hin ebenfalls ein gebogtes Band mit je einem großen und einem kleinen Bogen. Hier ist innerhalb der kleineren Bögen ein Kreis gezeigt (Abb. 169).

- 163 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Oberer Abschluss der Borte am Umhang. Genauso gestaltet: Umhang Äbtissin, Umhang Otilie, Umhang Katharina (alle Rott)
164 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Unterer Abschluss der Borte am Umhang. Genauso gestaltet: Umhang Kunigunde, Umhang Äbtissin, Umhang Otilie, Umhang Katharina (alle Rott)
165 Rott; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Borte am Oberteil
166 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Borte am Umhang
167 Rott; Benediktaltar, um 1763; Engel mit der Benediktregel. Borte am Rock
168 Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Einfassung am Umhang
169 Rott; Benediktaltar, um 1763; Engel mit der Benediktregel. Borte am Umhang

Elf der 15 Borten sind vom Bildhauer gestaltet, die restlichen vier in Pastiglia. Die geschnitzten Borten sind vom Fassmaler nachgestaltet: Auf den Höhen ist die auch für die Pastiglia verwendete Grundierung aufgetragen, tiefer liegende Bereiche wie strukturierte Hintergründe geschnittener Borten wurden bewusst ausgespart, um ein stärkeres Relief zu erhalten. Die Grundierung dient vornehmlich als Unterlage für das Blattmetall, erfüllt aber auch gestalterische Zwecke: Die Höhen werden noch erhabener, die Wirkung wird zusätzlich gesteigert. Nach dem Trocknen wurde nachgeschnitten, um scharfe Kanten zu erhalten. Augustin Demmel „verfeinerte“ das Muster durch kurze Linien innerhalb der stilisierten Ranken und Blüten. Diese Linien sind zum Teil mit einem modellierholzartig angewandten Werkzeug in die noch weiche Grundierung eingedrückt, zum Teil sind sie nach dem Trocknen eingraviert. An vier der geschnitzten Borten wurden die Rippen in die Grundierung graviert, es wurde jeweils ein relativ breites Werkzeug verwendet, das runde Spuren hinterließ. Es handelt sich um die Borten am Oberteil der Notburga, am Mieder der Ottilie und an den Pluvialen der Heiligen Martin und Germanus.

In Pastiglia gestaltete Borten finden sich an Umhang der Katharina, Umhang und Rock des Engels mit der Benediktregel sowie an den Stoffflaschen der Anna. Die Pastiglia ist frei Hand mit einem Pinsel aufgetragen und nach dem Trocknen nachgeschnitten. Innerhalb der Pastiglia sind Akzente in Form kurzer Linien zu finden, die teils mit einem Modellierholz vor und teils mit einem schneidenden Werkzeug (Reparierreisen?) nach dem Trocknen der Pastiglia eingedrückt bzw. gezogen wurden. Die Rippen und die Kreuzschraffur des Grundes sind graviert.

Das erhabene Muster der Borten ist mit einer Blattmetallauflage versehen. Einzige Ausnahme ist die Borte am Umhang der Kunigunde, die entsprechend der gesamten Skulptur weiß gefasst ist. Zehn der Borten sind mit Blattgold, vier mit Blattsilber belegt. Die Höhen sind poliert, die Tiefen dagegen matt. Zusätzlich sind letztere teils mit einem transparenten, farblosen Überzug, vermutlich Leim, mattiert. An zweien der vergoldeten Borten (Pluvialen von Martin und Germanus) wurde in den Tiefen des gerippten Grundes ein rötlicher Überzug aufgebracht. Die Differenzierung in Glanz- und Mattvergoldung dient der zusätzlichen Steigerung des Reliefs. An den versilberten Borten ist das Gewebe mit einem hellen Überzug versehen, der nicht als Schutz des Silbers vor Anlaufen aufgetragen wurde – dann würde sich auch auf dem erhabenen Muster ein Überzug befinden – sondern der entsprechend der Gestaltung der vergoldeten Borten der optischen Zurückdrängung des Gewebes und somit der Erhöhung des Musters dient. Die Borte am Umhang der Elisabeth zeigt ein glanzvergoldetes, erhabenes Muster auf orangefarbenem Gewebe.

Zierstecker



Einige der Skulpturen in Rott tragen ein Mieder. Die Mieder an den Skulpturen der Kunigunde, Katharina und Elisabeth sind mit einem Zierstecker versehen (Abb. 170-172). Es wird jeweils ein textiler, reich geschmückter Besatz vorgestellt. Die einander ähnlich gestalteten Zierstecker sind mittig angebracht. Ihre Grundform besteht jeweils aus liegenden, ovalen Gebilden. Die Zierstecker der Kunigunde und Katharina weisen je vier Ovale auf, der insgesamt etwas einfacher gestaltete Zierstecker am Mieder der Elisabeth dagegen zeigt zwei. Die Ovale werden nach unten kleiner. Der Zierstecker endet in einem blattartigen Motiv, am Mieder der Kunigunde spitz, an denen der Katharina und Elisabeth rund. Die Zierstecker zeigen also insgesamt in etwa die Form eines nach unten spitz zulaufenden Dreiecks. Diese Form entspricht der eines Steckers (Abb. 173). Die Zierstecker sind mit Applikationen aus Holz, die Edelsteine und Perlen vorstellen, geschmückt. Die Zierstecker der Kunigunde und Katharina zeigen je vier „Edelsteine“, der Zierstecker am Mieder der Elisabeth weist entsprechend der geringeren Anzahl der Ovale nur drei auf. Zu beiden Seiten der Ovale sind runde Applikationen aus Holz, die Perlen darstellen, aufgereiht: An den Miedern der Kunigunde und der Elisabeth je acht Perlen, am Mieder der Katharina je fünf. Der Zierstecker am Mieder der Kunigunde ist von stilisierten Ranken umgeben. An den Ziersteckern an den Miedern der Katharina und Elisabeth sind diese „Ranken“ auch vorhanden, jedoch vereinfacht und stärker stilisiert, vor allem an dem der Elisabeth. Insgesamt wirken die beiden von Götsch geschnitzten Zierstecker, insbesondere die „Ranken“, wie eine vereinfachte Nachahmung des von Günther sehr fein gearbeiteten Ziersteckers am Mieder der Kunigunde.

170 Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Mieder
171 Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Mieder
172 Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Mieder

Die Zierstecker sind geschnitzt. Der am Mieder der Kunigunde ist entsprechend der Skulptur weiß gefasst. Die Zierstecker an den Miedern der Katharina und Elisabeth sind auf gelbem Poliment vergoldet und poliert. Die Edelsteine und Perlen vorstellenden Holzapplikationen sind versilbert und mit rotem und grünem (Katharina) bzw. blauem (Elisabeth) Lüster versehen.

Edelsteine und Perlen sind an den vorgestellten Skulpturen durch separat gefertigte Applikationen aus Holz dargestellt. Die „Perlen“ sind meist rund gedrehte Kugeln. Sie finden sich neben den bereits genannten an Ziersteckern auch an den Bändern, welche die Mieder der Heiligen Katharina und Elisabeth oben einfassen. Außerdem sind die bandartigen Schließen der Umhänge von Kunigunde und Katharina mit „Perlen“ und „Edelsteinen“ besetzt. Allgemein werden Perlen bevorzugt als Ketten, Haar- und Ohrschmuck eingesetzt.



173 Stecker, 1740er mit floraler Stickerei, Seiden- und Silberspitze (aus: FUKAI, 2005, Bd. 1, S. 47)

5 Schlussbemerkung

Die Imitation aufwändiger Materialien und damit auch textiler Schmucktechniken ist schon immer eine wesentliche Aufgabe der Bildhauer und Fassmaler. Doch im Rokoko wird einen Schritt weiter gegangen: Die textilen Schmucktechniken sind freier und „spielerischer“ als je zuvor gestaltet. Anhand der ausgewählten Beispiele konnte die Varietät der textilen Schmucktechniken aufgezeigt werden. Die Gestaltung der Bekleidung und der textilen Schmucktechniken orientiert sich dabei stark an der Mode der Zeit. In den meisten Fällen konnte die imitierte Schmucktechnik und damit die ursprüngliche gestalterische Intention identifiziert werden. Dies ist wichtig für die Restaurierung der dargestellten textilen Besätze. Denn nur, wenn das Dargestellte erkannt wird, können die Maßnahmen entsprechend darauf abgestimmt werden.

Die zur Darstellung der textilen Schmucktechniken verwendeten Techniken beschränken sich fast ausnahmslos auf schnitzerische Gestaltung und Pastiglia. Gravierung und Gestaltung in Malerei sind selten, geprägte Applikationen und Punzierung nicht anzutreffen. Häufig treten Kombinationen der Techniken auf. So sind beispielsweise an der Skulptur der Heiligen Notburga in Rott die Spitze schnitzerisch, die Borten schnitzerisch und/oder in Pastiglia und Gravierung und das Stoffmuster des niederähnlichen Oberteils in Malerei gestaltet. Es zeichnet sich ab, dass für die Darstellung einer bestimmten textilen Schmucktechnik eine bestimmte Technik bevorzugt angewandt wird. Beispielsweise werden Spitzen meist schnitzerisch, Stickereien dagegen in erster Linie in Pastiglia gestaltet.

Der Zusammenhang zwischen angewandter Technik und imitiertem Material erschließt sich logisch. Werden transparente, „durchlöcherte“ Spitzen oder materialintensive Fransen gezeigt, wird die textile Schmucktechnik geschnitzt. Bei der Darstellung von Borten arbeiten Bildhauer und Fassmaler Hand in Hand: Der Grund der Borte, meist ein durch tiefe Schraffuren dargestelltes Gewebe, wird aus dem Holz gearbeitet, das erhabene Muster wird ebenfalls vom Bildschnitzer vorgegeben, der Fassmaler schließlich „erhöht“ das Relief durch pastoses Antragen von Grundierungsmasse weiter. Die freien, verspielten Stickereien werden in der Regel in Pastiglia gestaltet. Hier kann der Fassmaler seiner Fantasie freien Lauf lassen und mit der Grundierungsmasse frei „malen“.

Die Muster der textilen Schmucktechniken halten sich an den im Rokoko üblichen Kanon: Sie sind meist floral, verspielt und sehr frei gestaltet, ein Rapport wird nur begrenzt eingehalten. Die Darstellung der textilen Schmucktechniken orientiert sich dabei lediglich an den Textilien, sie werden nicht eins zu eins kopiert. Doch das imitierte Material bleibt immer eindeutig erkennbar. Häufig werden mit geringstem technischen Aufwand, beispielsweise mit wenigen Schnitzeisenzügen, die textilen Schmucktechniken umgesetzt. Das Dargestellte erschließt sich erst in der Fernwirkung. Bei der Betrachtung aus unmittelbarer Nähe oder gar unter der Lupe werden „Mängel“ in der Ausführung deutlich, hervorgerufen allein durch das zügige, ökonomische, aber gerade dadurch geniale vorgehen der Bildhauer und Fassmaler.

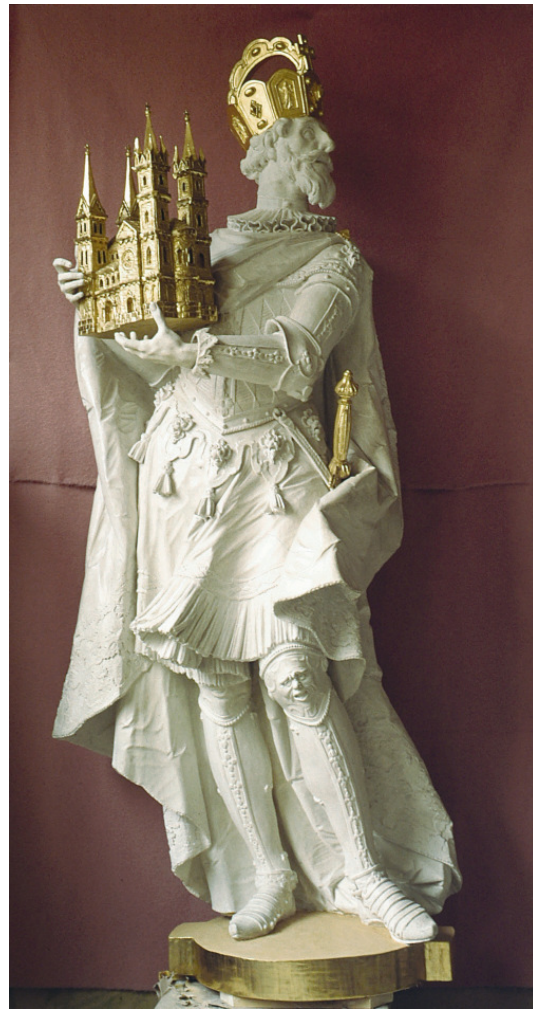


174 Entwurfszeichnung Günthers für den Hochaltar der ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott

An dieser Stelle möchte ich noch einige Anmerkungen zur Zusammenarbeit von Bildschnitzer und Fassmaler sowie zur Umsetzung von Entwürfen machen. Auf Entwurfszeichnungen der Bildschnitzer finden sich mitunter Vorschläge für die Gestaltung der textilen Schmucktechniken. So sind auf Günthers Entwurfszeichnung für die linke Seite des Rotter Hochaltars (um 1762) einige Details der Gewänder des Heiligen Heinrich und des Heiligen Korbinian zu erkennen (Abb. 174). Soweit anhand der Abbildung zu erkennen, setzte Günther die textilen Schmucktechniken jedoch anderweitig um. So trägt der Heilige Heinrich auf der Entwurfszeichnung einen offensichtlich mit Hermelin gefütterten Umhang (Abb. 175). Ausgeführt wurde dagegen eine Borte an der Außenseite des Umhangs. Korbinian scheint auf der Zeichnung entsprechend der ausgeführten Skulptur ein Rochett mit Spitzenbesatz zu tragen, was jedoch auf der Zeichnung kaum zu sehen ist. Abgesehen von diesem Beispiel geben die zahlreichen Entwurfszeichnungen Günthers keine Hinweise auf Muster und Ornamentik.²⁵⁷

²⁵⁷ PFLÄSTERER-HAFF 2004, S. 91.

Die Einflussnahme Günthers oder anderer Bildhauer des Rokoko auf die Fassung ist nicht eindeutig geklärt. Es ist jedoch deutlich, dass bei der Ausarbeitung des Konzepts eine enge Absprache stattgefunden haben muss. Denn an *Arbeiten, bei denen sich figürliche Schnitzerei in Malerei fortsetzt*²⁵⁸, gleiches gilt für Pastiglia und Gravierung, ist eine intensive Zusammenarbeit zwischen Bildschnitzer und Fassmaler notwendig. Zudem ist an den Werken Ignaz Günthers und Joseph Götschs die Fassung trotz unterschiedlicher Fassmaler in Aufbau und Farbigkeit sehr ähnlich. Man muss daher *eine unmittelbare Einflussnahme des Bildhauers auf die farbige Gestaltung seiner Werke annehmen*.²⁵⁹ Es stellt sich nun die Frage, inwieweit Günther Einfluss auf die Gestaltung der Fassung nahm. Die Gesamtkonzeption des Schutzengels im Münchener Bürgersaal beispielsweise ist derart überzeugend, dass man die „freie“ *Gestaltung eines Fassmalers nicht annehmen möchte*.²⁶⁰ *Die Realisierung der Bildidee durch den Fassmaler dürfte nach seinen [Günthers] Anweisungen erfolgt sein*.²⁶¹ Eine eigenhändige Fassung der Skulptur durch den Bildhauer kann ausgeschlossen werden, da den Bildhauern im 18. Jahrhundert per Zunftgesetz das Fassen untersagt war.²⁶²



175 Heinrich, Rott, Hochaltar (1762/66)

Daher arbeitet der Bildhauer nur soweit als nötig, die Fassung und auch deren Gestaltung bleibt, wohl bis auf wenige Ausnahmen, dem Fassmaler vorbehalten. Die Ähnlichkeit der Fassungen an Skulpturen Günthers und seines Umkreises in Aufbau und Farbigkeit trotz unterschiedlicher Fassmaler kann meiner Ansicht nach auch als eine Entwicklung der Fassung unabhängig von der Einflussnahme der Bildhauer erklärt werden. Ignaz Günther, der ja auch farbige Entwürfe schuf, gab *persönliche Anweisungen zur Ausführung der Fassungen*.²⁶³ Ein Beispiel hierfür wurde in vorliegender Arbeit bereits genannt: Günther gab die Direktive, die Skulpturen des Hochaltars in Rott nach Marmor- oder Alabasterart zu fassen.

²⁵⁸ VOLK, PETER: *Rokokoplastik*, München 1981, S. 10.

²⁵⁹ VOLK 1981, S. 10.

²⁶⁰ EMMERLING, ERWIN / MAYER, ERWIN: *Der Schutzengel von Ignaz Günther im Münchener Bürgersaal*, in: *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, Sonderband (Festschrift HANS RAMISCH)*, Lindenberg 1996, S. 35.

²⁶¹ BUCHENRIEDER 1990, S. 87.

²⁶² BUCHENRIEDER, FRITZ: *Über die polychrome Fassung von Barockbildwerken. Zur Untersuchung und Restaurierung gefasster Holzbildwerke Ignaz Günthers und seines Umkreises*, in: *Ignaz Günther, ein oberpfälzer Bildhauer*, Ausstellungskatalog, Regensburg 1985, S. 13.

²⁶³ BUCHENRIEDER 1985, S. 14.

6 Katalog

Es wurden einige repräsentative Holzskulpturen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgewählt, an denen die Darstellung textiler Schmucktechniken aufgezeigt werden soll. Den Schwerpunkt bilden Werke von Franz Ignaz Günther, dem zu dieser Zeit im süddeutschen Raum, neben Johann Baptist Straub, bedeutendsten Bildschnitzer. Zudem werden einige Skulpturen von Joseph Götsch vorgestellt, der in seinem Stil von Günther beeinflusst ist. Ein Großteil der behandelten Skulpturen befindet sich in der ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus in Rott. Zum Vergleich mit den hier von Günther bzw. Götsch geschaffenen Skulpturen werden auch Bildwerke von Joseph Aichhorn aus Rott untersucht. Im Folgenden werden die einzelnen Skulpturen vorgestellt und eine technologische Vorbemerkung gegeben. Im Anschluss folgt der Katalog mit eingehender Erläuterung der dargestellten textilen Schmucktechniken.

Der Schutzengel aus dem Jahr 1763 von Franz Ignaz Günther im Münchener Bürgersaal, ehemalige Marianische Deutsche Männerkongregation, gilt *als eines der Hauptwerke des süddeutschen Rokoko*.¹ Der Fassmaler der Skulptur ist unbekannt. Ein weiteres bedeutendes Werk des Hofbildhauers Günther ist die Maria Immaculata (1760/62)² aus der ehem. Benediktinerabtei St. Michael zu Attel, heute als Leihgabe der Katholischen Kirchenstiftung Attel am Inn im Diözesanmuseum Freising ausgestellt (Inv. Nr. L 8406). Die Fassung der Skulptur stammt von Sebastian Zobel. Im Bayerischen Nationalmuseum München befinden sich die Skulpturen der Heiligen Anna (Inv. Nr. 55/169) und Joachim (Inv. Nr. 55/168) von Ignaz Günther, sie wurden zwischen 1765 und 1772 geschaffen. Der Fassmaler der beiden Skulpturen ist unbekannt. Beide Skulpturen stammen aus der 1772 geweihten Spitalkirche der Barmherzigen Brüder zu München.

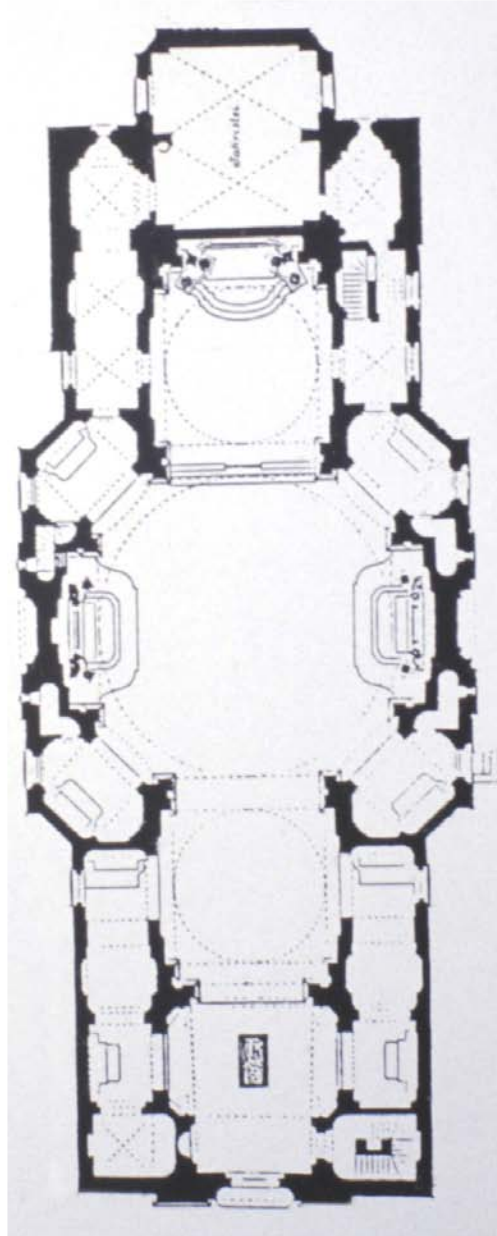
Zahlreiche der untersuchten Skulpturen stammen aus der 1759 bis 1791 errichteten und ausgestatteten ehemaligen Abteikirche St. Marinus und Anianus in Rott am Inn, Landkreis Rosenheim. Die Skulpturen, besonders die von Ignaz Günther, *wirken in der reichen Detaillierung mit den Spitzen, Maschen, Krausen, den geblühten und gestickten Stoffen, in der kalten, bunten, naturalistischen Bemalung wie vergrößerte Porzellanfiguren, wie Dekorationsstücke ohne Zusammenhang mit der Architektur, die frei auf ihrem Sockel stehen, die ihren Platz auch ebensogut wechseln könnten, die eben durch ihre blumenhafte Beziehungslosigkeit den Eindruck des Liebenswürdigen, Heiteren, des Zufälligen hervorrufen, den der Raum fordert*.³

¹ PFLÄSTERER-HAFF 2004, S. 88.

² ARNO SCHÖNBERGER: *Ignaz Günther*, München 1954. Er datiert die Skulptur in Anlehnung an den Hochaltar in Rott auf 1760/62.

³ FEULNER, ADOLF: *Rott am Inn*, Augsburg 1927, S. 19-20.

1 **Hochaltar**, 1759 bis 1763 (Günther, Mitterndorfer)
Hl. Heinrich
Hl. Kunigunde
Hl. Korbinian
Hl. Ulrich



3 **Annaaltar**, um 1763 (Götsch, Demmel)
Hl. Katharina
Hl. Elisabeth
(Büste: Hl. Anianus)

(5 **Petrusaltar**
Hl. Joh. der Täufer
Hl. Sebastian)

7 **Nepomukaltar**, 1763 (Götsch, Demmel)
Hl. Ambrosius
Hl. Augustinus

9 **Leonhardaltar**, 1762 (Günther, Demmel)
Hl. Leo IV
Hl. Petrus Damianus

11 **Christusaltar**, um 1790 (Aichhorn, Zobel)
Hl. Helena
(Gute Schächer Dismas)

2 **Scholastikaaltar**, 1762-1766 (Götsch, Demmel)
Hl. Äbtissin
Hl. Otilie
(Büste: Hl. Marinus)

(4 **Rosenkranzaltar**
Hl. Florian
Hl. Georg)

6 **Benediktaltar**, um 1763 (Götsch, Demmel)
Schutzengel
Engel des Hl. Benedikt

8 **Franz-Xaver-Altar**, 1762 bis 1766 (Günther, Demmel)
Hl. Notburga
Hl. Isidor

10 **Magdalenaaltar**, um 1790 (Aichhorn, Zobel)
Hl. Martin
Hl. Germanus

Rott am Inn, Landkreis Rosenheim, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus. Grundriss

Die Skulpturen stehen an Hochaltar⁴ (weiß gefasste Skulpturen) bzw. an acht Nebenaltären⁵ (polychrom gefasste Skulpturen). Die Nebenaltäre zeigen annähernd gleiche Größe⁶, Altararchitektur und Farbigkeit. Vier der Nebenaltäre (Scholastika-, Anna-, Benedikt- und Nepomukaltar) sind im Zentralraum in

⁴ Maximale Maße: Höhe 1342 cm, Breite 688 cm. Der Hochaltar zeigt einen dreigeschoßigen Aufbau aus Sockelgeschoß (Mensa, Unterbau, Predella mit schräg gestellten, seitlich vorspringenden Säulensockeln, Tabernakel), Hauptgeschoß (Altarblatt, Pfeiler, nach außen vorspringende Säulen) und entsprechend der Säulenstellung verkröpftem Gebälk (Fries- und Architravelemente, durchlaufendes Kranzgesims, doppelte Bekrönung mit Volutenbögen). Seitlich des Tabernakels knien zwei Engel, die jedoch 1867 überfasst wurden, es sind nur Fragmente einer älteren Fassung vorhanden. Eine Aussage zur ursprünglichen Darstellung der textilen Schmucktechniken ist nicht möglich.

⁵ Die Altäre sind aus Mensa mit seitlich anschließenden Sockeln und Predella, Rahmen mit Figureschmuck und Altarblatt aufgebaut.

⁶ Der Leonhardaltar in der Vorhalle hat beispielsweise die maximalen Maße: Höhe 551 cm, Breite 316 cm, der Magdalenaaltar in der Vorhalle: Höhe 585,5 cm, Breite 312 cm.

Diagonalkapellen angeordnet. In der Vorhalle finden sich die vier weiteren Nebenaltäre: Franz-Xaver-, Leonhard-, Magdalena- und Christusaltar. Auf den Konsolen links und rechts der Predellen an den Nebenaltären stehen die annähernd lebensgroßen Seitenskulpturen. Ignaz Günther schuf die von Augustin Demmel polychromierten Skulpturen an Franz-Xaveraltar (Notburga, Isidor⁷) und Leonhardaltar (Leo IV., Petrus Damianus) sowie die von N. Mitterndorfer weiß gefassten Skulpturen am Hochaltar. Von letzteren wird lediglich die auf der rechten Seite des Altars stehende Heilige Kaiserin Kunigunde untersucht. Die weiß gefassten Skulpturen zeigen allesamt geschnitzte textile Schmucktechniken, der Schwerpunkt dieser Arbeit soll jedoch auf den Fassstechniken liegen. Kunigunde wird exemplarisch aufgeführt, um eine andere Werktechnik aufzuzeigen. Die Fassung der Skulpturen erreicht eine ikonografische Bedeutung: die Skulpturen am Hochaltar sind weiß gefasst und heben sich dadurch von den volksnahen, „menschlichen“, polychrom gefassten Skulpturen ab. Diese erlauben *durch die lebensechte Polychromie ihrer zeitgenössischen Trachten eine unmittelbare Identifikation der Gläubigen*.⁸ Die weiß gefassten Skulpturen sind also abstrakter und entrückter, den Menschen ferner.

Joseph Götsch schuf, zum Teil wohl nach Entwürfen Günthers,⁹ die von Augustin Demmel polychrom gefassten Skulpturen an Scholastikaaltar (Äbtissin, Ottilie), Annaaltar (Katharina, Elisabeth), Benediktaltar (Schutzengel, Engel mit der Benediktregel) und Nepomukaltar (Ambrosius, Augustinus). Im Zentralraum der Kirche stehen zwei große Seitenaltäre mit weiß gefassten Skulpturen von Joseph Götsch, die jedoch wegen größtenteils fehlender Erstfassung nicht behandelt werden. Die Skulpturen an den beiden jüngsten Altären in Rott, Magdalenaaltar (Martin, Germanus) und Christusaltar (Helena, Dismas)¹⁰, um 1790, stammen von Joseph Aichhorn. Fassmaler dieser Skulpturen ist Sebastian Zobel, der auch die Atler Maria Immaculata von Günther fasste. Die Büsten des Heiligen Anianus und Marinus werden ausgeklammert, da sich die vorliegende Arbeit ausschließlich mit ganzfigurigen Skulpturen beschäftigt.¹¹

Material und Technik der polychromen Skulpturen

Alle ausgewählten polychromen Skulpturen weisen den gleichen Bildträger und einen vergleichbaren Fassungsaufbau auf. Alle Angaben zu Material und Technik sind den Dokumentationen des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, des Diözesanmuseums Freising bzw. des Bayerischen Nationalmuseums entnommen.¹²

Die ausgewählten Skulpturen sind sämtlich aus Lindenholz geschnitzt und zeigen rückseitige mit einem Brett verschlossene Aushöhlungen. Ausnahme ist die kleinformatige Maria Immaculata, die keine Höhlung aufweist. Alle Skulpturen sind rückseitig weniger detailliert gearbeitet, textile Schmucktechniken sind nicht ausgeführt. Die mit Brettern verschlossenen Höhlungen reichen beim Schutzengel im Bürgersaal von Höhe der Schultern bis zum Knie, beim Knaben ist die Rückseite des Oberkörpers ausgehöhlt. Die weit in den Raum greifende Skulpturengruppe ist mit mehreren Anstückungen gefertigt. Die Maria Immaculata ist aus einem Lindenholzblock gefertigt, einzige Anstückung ist die später ergänzte linke Hand. Die Rückseite der kleinformatigen Skulptur ist nicht gehöhlt und flach gearbeitet. Der Sockel ist eine Kombination aus Linden- und Nadelholz.

⁷ Die Bekleidung Isidors weist keine textilen Schmucktechniken auf, daher wird die Skulptur nicht berücksichtigt.

⁸ HALLINGER, ASTRID: *Der Münchener Hofkünstler Augustin Demmel (1734-1789)*, in: KÜHLENTHAL, MICHAEL / MIURA, Sadatoshi (Hrsg.): *Historische Polychromie. Skulpturenfassungen in Deutschland und Japan*, München 2004, S. 213.

⁹ Nach FEULNER 1927, S. 4 kann davon ausgegangen werden, dass Götsch die Altäre nach Entwürfen Günthers schuf, auch wenn keine Entwürfe erhalten sind bzw. in den Archivalien nicht erwähnt werden. Denn im Unterschied zu früheren Werken tragen einige der Skulpturen in Rott *trotz der schwächeren Durchführung so sehr alle Kennzeichen der Plastik Günthers an sich, dass wir als Vorlagen Modelle Günthers annehmen müssen*. Frühere Werke Götschs sind von den Werken Günthers so verschieden, dass die Ähnlichkeit in Rott eben nur durch die Vorlagen Günthers erklärt werden kann.

¹⁰ Diese Skulpturen werden in vorliegender Arbeit nicht untersucht. Dismas weist keine textilen Schmucktechniken auf. Die der Hl. Helena sind nicht mit denen der anderen Skulpturen zu vergleichen. Ausnahme ist der Spitzenbesatz der Engageantes (3. 1).

¹¹ Siehe hierzu: SPRINGOB, CAROLINE: *Die Büsten der Hll. Anianus und Marinus in der ehem. Abteikirche in Rott am Inn: Eine Blattmetallfassung um 1765*, in: KÜHLENTHAL 2004, S. 105-116.

¹² Die Analyseergebnisse der Schutzengelskulptur im Münchener Bürgersaal sind der in den Jahren 1995 bis 2000 erstellten Dokumentation des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege entnommen. Die Pigmentanalyse wurde mittels Polarisationsmikroskopie von CORINNA HAFF und GABI LANDSKRON vorgenommen, in Ausnahmen wurden durch das Zentrallabor bzw. die TU München Analysen durchgeführt. Die Angaben zu Material und Technik der Maria Immaculata sind dem von REGINA BAUER-EMPL zur Verfügung gestellten Untersuchungsbericht von 1973 entnommen, die Analysen führte das Doerner Institut durch. An den Skulpturen Anna und Joachim, Bayerisches Nationalmuseum München, wurden keine Analysen durchgeführt. Die Angaben zur Schichtenfolge sind der Dokumentation entnommen. Angaben zu Analysen sowie Gesamtmaße der Altäre und Skulpturen in Rott sind der 1998-2002 erstellten Dokumentation des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege entnommen. Die Ausarbeitung der Dokumentation übernahmen die Diplom-Restauratoren KERSTIN KNAUPP, KATJA KLEINDIENST, CAROLIN ROTH, MELISSA SPECKHARDT, PETRA SCHWAERZEL, CAROLIN SPRINGOB, JUDITH SCHEKULIN und ANDREAS MÜLLER. Die Analysen führte das Zentrallabor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege durch.

Die Skulpturen Joachim und Anna sind aus mehreren Stücken verleimt und rückseitig ausgehöhlt. Die Skulpturen in Rott sind dreiviertelrund mit wenigen Anstückungen und Applikationen gearbeitet. Die Skulpturen von Götsch im Zentralraum sind rückseitig komplett gehöhlt, die Höhlung folgt etwa der Figurenkomposition. Die Skulpturen von Günther und Joseph Aichhorn in der Vorhalle sind rückseitig im oberen Teil vollrund, im unteren dreiviertelrund ausgearbeitet. Sie sind ab Höhe der Taille rückseitig leicht abgeflacht. Die Aushöhlungen umfassen nicht die gesamten Skulpturen. So ist bei Notburga am Franz-Xaveraltar ausschließlich die Rückseite des Rockes gehöhlt. An den Skulpturen sind Spuren verschiedener Schnitzseisen erkennbar. Die Aushöhlungen wurden mit einem 40 bis 50 mm breiten Flacheisen, bei Joseph Aichhorn zusätzlich mit einem Hohleisen mit einer Breite von 20 mm ausgeführt. Die schnitzerische Ausgestaltung erfolgte mit schmalen Flach- und Hohleisen.

An einigen Skulpturen (Rott, Schutzengel im Bürgersaal) ist zu erkennen, dass die zu fassenden Bereiche, mit Ausnahme der schnitzerisch gestalteten textilen Schmucktechniken, mit einer Raspel oder ähnlichem Werkzeug bearbeitet wurden. Dies diente dem Glätten der Oberfläche, dem Herausarbeiten von Rundungen, dem Entfernen der Grate der Schnitzseisenzüge und als Vorbereitung für eine gut haftende Grundierung. Durchschnitzungen sind mit Papier- oder Pergamentkaschierung (Rott) bzw. mit Gewebe (Schutzengel im Bürgersaal) versehen und, meist nach einer Kittung, mit einer rötlich braunen Farbschicht im Holzton bemalt. Astlöcher sind teils mit einer ockergelben Masse verschlossen. Eine Vorleimung kann nur vereinzelt gefunden werden, so am Schutzengel im Münchener Bürgersaal mit Proteinleim.¹³ In Rott findet sich eine Vorleimung beispielsweise an Hut und linker Hand des Bettelknaben der Elisabeth am Annaaltar. Es wird davon ausgegangen, dass alle Skulpturen vorgeleimt wurden.

Alle untersuchten Skulpturen zeigen einen mehrschichtigen Grundierungsaufbau. Ein hellgrauer, meist gelblicher Grund wurde flächig aufgetragen. Es handelt sich dabei um einen so genannten Halbgrund, wie er bei Werken Ignaz Günthers und seiner Zeitgenossen häufig vorkommt.¹⁴ In den mit Blattmetall belegten Partien findet sich zusätzlich eine helle Grundierung aus Kreide, häufig mit Gips vermischt. Tiefer liegende Bereiche wie strukturierte Hintergründe geschnittener Borten sind bewusst ausgespart, um ein stärkeres Relief zu erhalten. Für die Pastiglia wurde in allen Fällen die Grundierungsmasse verwendet, wie sie in den mit Blattmetall belegten Partien zu finden ist.

Am Schutzengel im Bürgersaal besteht der relativ harte Halbgrund aus manganhaltigem Dolomit ($\text{CaCO}_3 \cdot \text{MgCO}_3$), Calcit (CaCO_3) und geringen Mengen Quarz (SiO_2), Bindemittel ist Protein mit Öl.¹⁵ Der Grund zeigt einen grauen, leicht gelblichen Farbton. Er ist in mehreren Schichten, insgesamt verhältnismäßig dünn aufgetragen. Es sind keine Spuren von Schleifwerkzeugen zu erkennen, die Oberfläche der Grundierung ist jedoch homogen, daher kann davon ausgegangen werden, dass geschliffen und geglättet wurde. Die Maria Immaculata, Diözesanmuseum Freising, ist mit einem flächig aufgetragenen *hellgrauen Kreidegrund* versehen. Nähere Angaben werden in der Dokumentation nicht gemacht; im Folgenden wird daher neutral von heller Grundierung gesprochen. In der Dokumentation zu Anna und Joachim, Bayerisches Nationalmuseum, wird lediglich angegeben, dass sie mit einem flächigen Kreidegrund versehen sind. An den Skulpturen in Rott handelt es sich bei der flächig aufgetragenen Grundierung um eine Mischung aus Steinkreide mit geringen Mengen Gips.¹⁶ Die Grundierung ist wasserlöslich, vermutlich leimgebunden. Im Vergleich mit dem Steinkreidegrund des Fassmalers Augustin Demmel fehlen bei Sebastian Zobel (Magdalena-, Christusaltar) die Aluminiumsilikate (Kaolinit), ansonsten finden sich die gleichen Bestandteile. Die Farbigkeit der Grundierung ist gelblich grau mit vereinzelt roten und gelben Pigmenten. Die Schichtstärke der Grundierung variiert erheblich. So sind an der Schürze der Notburga am Franz-Xaveraltar sieben Schichten vorhanden, an ihren Strümpfen dagegen nur eine einzige, sehr dünne Schicht.

Der Schutzengel im Bürgersaal weist in den mit Blattmetall belegten Partien eine helle Grundierung aus totgerührtem Gips ($\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$) auf, Bindemittel ist Protein mit wenig Öl.¹⁷ Die Pastiglia wurde mit derselben Grundierungsmasse angetragen. An der Attler Maria Immaculata folgt auf den flächigen,

¹³ Infrarotspektroskopische Absorptionsspektalanalyse durch CHRISTIAN GRUBER, Zentrallabor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege.

¹⁴ BUCHENRIEDER 1990, S. 87-91 nennt einige Beispiele.

¹⁵ Analysemethoden: Schabeprobe in Meltmount, PLM durch CATHARINA BLÄNSDORF und CORINNA HAFF; XRD durch Zentrallabor, Herr TUCIC; nasschemisch durch Zentrallabor, CHRISTIAN GRUBER. Das Verhältnis zwischen Bindemittel und Pigmenten bzw. das der Bindemittel zueinander variiert.

¹⁶ Analysiert wurden: Ca, Mg, Si, Al, P, S, also eine Kombination aus Kalksteinmehlen, gemahlenem Dolomit und China Clay.

¹⁷ Analysemethoden: Schabeprobe in Meltmount, PLM durch CATHARINA BLÄNSDORF und CORINNA HAFF, XRD durch Zentrallabor, Herr TUCIC, nasschemisch durch Zentrallabor, CHRISTIAN GRUBER.

hellgrauen Kreidegrund die blaue Fassung des Mantels (Azurit, grobkristallines Bleiweiß) bzw. die hellblaue des Kleides (Bleiweiß, Azurit). Die Pastiglia ist dick mit heller Kreide angetragen.¹⁸ Die Pastiglia an den Skulpturen Anna und Joachim ist einem weicheren Grund als die Grundierung durchgeführt, Analysen wurden nicht durchgeführt. An den Skulpturen in Rott befindet sich in den mit Blattmetall belegten Bereichen eine meist mehrschichtige, helle Grundierung, vermutlich Leim-Kreide, in der Folge wird aufgrund mangelnder Analyse neutral von heller Grundierung gesprochen.¹⁹ Diese Grundierung ist relativ dick und sehr fein geschliffen, die Glättung erfolgte vermutlich nass. Die Skulpturen in Rott zeigen waagerechte und senkrechte Grundierungsläufer, sie wurden demnach sowohl stehend als auch liegend grundiert. Am Engel mit der Benediktregel (Benediktaltar) in Rott ist eine Lösche, wohl Leim, auf der Grundierung sichtbar. Es wird davon ausgegangen, dass sich an allen Skulpturen, zumindest an den von Demmel gefassten, auf der Grundierung eine Lösche befindet.

Die Farbschichten sind öl- und/oder leimgebunden. Durch die Wahl des Bindemittels erscheint die Fassung glänzend bzw. matt. Diese Differenzierung dient der unterschiedlichen Oberflächenwirkung: Inkarnate und Haare sind ölgebunden und glänzend, die Bekleidung dagegen ist meist leimgebunden und matt. Einige Stoffe, wie die schwarze Benediktinerordenstracht der Äbtissinen in Rott, sind glänzend, das Bindemittel der wasserquellbaren Fassung ist vermutlich Leim mit öligen Bestandteilen. Der Farbauftrag an den Skulpturen in Rott erfolgte an der stehenden Skulptur, an senkrechten Farbläufern zu erkennen.

Die Blattmetallaufgaben liegen meist auf Poliment, Ausnahmen sind matt vergoldete bzw. versilberte Bereiche der Rotter Skulpturen. Hier wurde in eine dicke, gelb pigmentierte Bindemittelschicht, wohl Leim, als Anlegemittel verwendet. Das Poliment ist vermutlich leimgebunden, es wurde einschichtig (Rott) bzw. zweischichtig (Schutzengel im Bürgersaal) aufgetragen.²⁰ Anhand des Poliments sind die Fassmaler Demmel und Zobel zu unterscheiden: Demmel verwendete gelbes, Zobel rotorangefarbenes Poliment. Der unbekannte Fassmaler des Schutzengels im Bürgersaal verwendete ebenfalls rotorangefarbenes Poliment. Unter den Vergoldungen an den Skulpturen Anna und Joachim findet sich gelbes Poliment. Die Skulpturen zeigen sowohl Vergoldungen als auch Versilberungen.²¹ An keiner der untersuchten Skulpturen ist ein Überzug auf dem Silber zu erkennen. Die Versilberungen an der Schutzengelskulptur im Bürgersaal und die an der Maria Immaculata sind nicht verschwärzt, daher kann vom Vorhandensein eines Überzuges ausgegangen werden. Dagegen erhielten die heute verschwärzten Versilberungen in Rott offensichtlich keinen Überzug, Ausnahme sind die gelüsterten, Edelsteine vorstellenden Partien. Vertiefungen in den vergoldeten Bereichen, etwa der Grund vor Borten oder die Tiefen der Fransen, sind teils mit einem transparenten, farblosen Überzug, wohl Leim, mattiert. Der Überzug wurde mit dem Pinsel aufgetragen. Er diente vermutlich nicht dem Schutz des Silbers vor dem Anlaufen, sondern hatte gestalterische Zwecke: Das Relief der textilen Schmucktechniken wird verstärkt.

Material und Technik der weiß gefassten Skulpturen

Die Skulptur der Kunigunde²² am Hochaltar in Rott von Ignaz Günther, Fassmaler N. Mitterndorfer, zeigt einen den polychrom gefassten Skulpturen ähnlichen Fassungsaufbau. Bildträger ist Laubholz (Linde?). Vermutlich wurde für alle Anstückungen, Applikationen und Attribute ebenfalls Lindenholz verwendet.²³ Verwendetes Schnitzwerkzeug ist unter anderem ein 0,6 cm breites Hohleisen. Kunigunde ist nahezu freistehend und vollrund gearbeitet, der vollplastische Eindruck wird erst durch das Verschließen der Höhlung mit einem gefassten Nadelholzbrett geschaffen. Die Skulptur, vor allem der realistische Faltenwurf der wallenden Gewänder, ist mit tiefen Unterschneidungen ausgeführt, weshalb Günther mit zahlreichen Anstückungen arbeitete. Es sind zudem viele Applikationen aus Holz vorhanden: Schmückende Elemente wie Edelsteine und Perlen sind separat geschnitzt und vor dem Fassen aufgeleimt, angenagelt bzw. angedübelt. Das Holz wurde vor dem Fassen mit Raspel, Ziehklinge oder anderem Werkzeug bearbeitet. Fehler im Holz sind mit weißer Kittmasse, Papierkaschierung, dünner weißer Grundierungsschicht und abschließend mit braunorangefarbener, körniger Schicht versehen. Letztere diente vermutlich der optischen Angleichung an das Holz, so dass die Ausbesserungen nach

¹⁸ Analysen: Emissionsspektroskopie: Ca, Mg, Al, Si (Cu, Pb, Fe). Debye-Scherrer-Aufnahme: CaCO₃, CaCO₃ • MgCO₃.

¹⁹ In der Dokumentation wird von weißer Grundierungsmasse bzw. Weißgrund gesprochen. Vermutlich handelt es sich um eine Leim-Kreidegrundierung, eventuell unter Zugabe von Gips. Die Grundierung ist wasserlöslich, daher ist sie wohl leimgebunden.

²⁰ In der Dokumentation der Maria Immaculata wird keine Angabe zur Anzahl der Schichten gegeben.

²¹ Legierungsbestandteile der Vergoldung am Schutzengel im Münchener Bürgersaal sind Silber und Kupfer, bei der Versilberung Kupfer. Analyse: REM-EDX, Zentrallabor. Die Seitenlänge der Goldblätter in Rott beträgt 4,5 cm, beim Silber ist sie nicht erkennbar.

²² Schnitzerische Bearbeitung und Fassung der übrigen weiß gefassten Skulpturen an Hochaltar und Seitenaltären in Rott sind entsprechend der Skulptur der Heiligen Kunigunde ausgeführt.

²³ Da die Anstückungen und Applikationen meist vollständig gefasst sind, wäre eine Bestimmung der Holzart in den meisten Fällen nicht ohne Beschädigung der Fassung möglich.

Aufstellung der wohl ungefassten Skulpturen am Hochaltar nur bedingt sichtbar waren. Die Skulpturen wurden vermutlich zeitgleich mit dem Altar gefasst, was an Farbtropfen zu erkennen ist, die während der Marmorierung der Retabelarchitektur auf Grundierung bzw. Farbschichten gelangten.

Eine Vorleimung ist nicht zu erkennen, aber wohl vorhanden. Die Grundierung wurde in acht bis zehn Lagen aufgebracht, was den Angaben in den Quellen des 18. Jahrhunderts entspricht.²⁴ Durch die Grundierung werden feine Unebenheiten der Schnitzerei nivelliert. Die erste Grundierungsschicht, ein Steinkreidegrund, zeigt eine gelblich graue Farbigekeit, ist hart, dicht und meist zweilagig aufgebaut. Diese Grundierung besteht aus einer Kombination von Kalksteinmehlen CaCO_3 , gemahlenem Dolomit $\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$ und China Clay $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_7 \cdot (\text{OH})_2$, also Steinkreide mit geringen Mengen Gips, entsprechend den polychrom gefassten Skulpturen.²⁵ Es folgt eine gelblich weiße, homogene, zum Teil offenporige Gipsgrundierung²⁶. Diese ist mehrlagig aufgebaut und gut gebunden. In ihr sind feine schwarze, blaue, rote und gelbe Pigmente sowie transparente Partikel zu finden.

Auf die Grundierung folgt die zweischichtig aufgebaute weiße Fassung. Die untere Schicht besteht hauptsächlich aus Bleiweiß; Calciumsulfat ist in geringen Mengen enthalten. Die Schicht ist homogen, leicht pigmentiert²⁷, weich und sehr offenporig, der Pinselduktus ist deutlich sichtbar. Ferner erkennt man eine Vielzahl blauer Fasern. Ob diese der Farbgebung dienen oder von einem Tuch beim Abreiben der Oberfläche herrühren, ist unbekannt. Die abschließende weiße Schicht besteht aus Anhydrit (95 %), Bleiweiß (3 %) und Calcit (2 %). Die Verwendung von Gips als abschließende Malschicht für Weißfassungen des 18. Jahrhunderts wird von EMMERLING erwähnt und analysiert.²⁸ Die „eigentliche“ Oberfläche der weiß gefassten Skulpturen in Rott ist leicht gelblich und transparent. Auch in dieser Schicht finden sich blaue Fasern. Die Oberfläche glänzt: Es sind deutlich Polierspuren in Form paralleler, gleichmäßig verlaufender Eindrücke eines Polierwerkzeugs zu erkennen. Durch diese Verdichtung der Anhydritschicht entstehen Tiefe und Transparenz der Fassung: das Licht wird durch die Bleiweißunterlegung reflektiert. Ein Textfragment auf der Rückseite einer Entwurfszeichnung des Hochaltars belegt, dass Ignaz Günther das Konzept zur Gestaltung der Fassung (Marmor oder Alabaster) vorgegeben hat: *wan ein solcher altar nach newes [neues] des Mod Von Bilt[hauer] Kist[ler] Und Mahler / Von Altarstein Bis obenauf mus[ste] hergestellt werden were er trotz / dessen ohne Lufft[weg] 30 s [schuh] / die Arbeit wurt Von dauerhafften holz / der Marmor wurt Naturartig tra[c]tiert / in glänz geschliffen das Golt Mat V[nd] / glanz nach Moderner Manir die figuren / weis Boliert den Carara Marmor oder al[a]baster ainhelig das das Werkh den / Meister Loben wurt.*²⁹

Die Vergoldung liegt auf einem relativ opaken, gelben Poliment. In den glanzvergoldeten Bereichen ist meist zusätzlich rotes Poliment aufgetragen. In einigen Bereichen liegt allerdings auch unter poliertem Gold nur gelbes Poliment. Möglicherweise wurden die Vergoldungen auf rotem Poliment noch von Joseph Hepp ausgeführt und nach dessen Tod Ende Mai 1762 von N. Mittendorfer auf gelbem Poliment fortgesetzt. Die Vergoldung ist derart angelegt, dass nur die vom Betrachter aus gut einsichtigen Bereiche mit Blattmetall belegt sind, wenig einzusehende Partien wie Rück- und Seitenflächen zeigen nur gelbes Poliment. Das Format der angeschossenen Goldblätter beträgt ungefähr 4,5 bis 5 cm.

²⁴ ANONYMUS: *Kunstmappe eines Karthäusers*, 1792, S. 17-19: *Das Grundiren wiederholt man, wenn man den Gegenstand zum Glanzgold zurecht sieben bis achtmal.*

²⁵ Die Grundierung enthält schwarze, rote, blaue, braune, orangefarbene und transparente Partikel. Als Hauptbestandteile ergab die Analyse Calcium, Magnesium, Schwefel und Silizium, in Spuren Kalium, Aluminium und Eisen. Die Pigmentanalyse wurde mittels Polarisationsmikroskopie an Schabeproben durch Dipl. Restauratorin CRISTINA THIEME, Lehrstuhl für Restaurierung an der TU München und am Rasterelektronenmikroskop an in Technovit eingebetteten Proben am Zentrallabor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege durch CHRISTIAN GRUBER durchgeführt.

²⁶ EDX, CHRISTIAN GRUBER, Zentrallabor, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. **Ca, S** (K, Si, Ti).

²⁷ Schwarze, blaue, rote und transparente Partikel.

²⁸ EMMERLING, ERWIN, *Über weiße Fassungen*, Dipl.-Arbeit, Akademie der Bild. Künste, Stuttgart 1977 (MS), S. 59.

²⁹ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Handzeichnung 4015, abgedruckt in: Woeckel, Gerhard P.: *Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725 – 1775)*, Weibenhorn 1975, S. 294, 298. Entziffert wurde das Textfragment vom Dr. Paula, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.

Kat. Nr. 1 München, Bürgersaalkirche, Schutzengel

Darstellungen seit dem Spätmittelalter, besonders vom 17. bis 19. Jahrhundert, zeigen den Schutzengel, der den ihm anvertrauten Knaben an der Hand führt. Bei dem Knaben handelt es sich um Tobias, den der Engel Raphael auf einer Reise begleitet.¹ Dementsprechend ist auch der von Ignaz Günther 1763 geschaffene Schutzengel im Münchener Bürgersaal² (Kat. Nr. 1/1) gezeigt: An seiner linken Hand hält er den neben ihm herlaufenden Knaben, mit dem linken Fuß zertritt er den Teufel, versinnbildlicht durch eine sich auf dem erdigen, steinigen Rasen windende Schlange. Der Schutzengel steht aufrecht im Kontrapost, sein Körper zeigt einen leichten S-Schwung. Mit der rechten Hand zeigt er nach oben. Sein rechter Flügel ist eingeschlagen, der linke schützend über dem Knaben ausgebreitet. Dieser scheint neben dem Engel herzulaufen, er rafft mit der linken Hand sein Kleid und hat wie im Lauf das rechte Bein vorgestellt, das linke Bein ist angewinkelt.



Kat. Nr. 1/1: Münchener Bürgersaal, ehem. Marianische Deutsche Männerkongregation; Schutzengel, 1763. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Gesamtaufnahme nach der Restaurierung (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege)

Der Schutzengel trägt einen tuchartigen, gelben³ Umhang, der über seiner linken Schulter von einer Agraffe zusammen gehalten wird. Außen- und Innenseite des Umhangs sind umlaufend mit einer Metallstickerei besetzt. Der Oberkörper wird nur zur Hälfte vom Umhang bedeckt, an der Hüfte ist der Umhang zudem weit nach hinten zurück geschlagen, so dass die darunter getragene Kleidung gut zur Geltung kommt. Unter dem Umhang ist der Schutzengel mit einem reich verzierten Brustpanzer bekleidet, dessen Form an ein Mieder mit runder Schneppe⁴ erinnert, die Brust bleibt frei. Am blauen Rock des Engels ist die Fassung an Außenseite und Futter unterschiedlich gestaltet.⁵ Der Rock ist bis weit oberhalb des Knies geschlitzt und aufgeschlagen, dadurch wird das Futter gut sichtbar. Entlang der unteren Kante des Rockes wird ein Fransenbesatz dargestellt, darüber eine Metallstickerei, die an Außen- und Innenseite unterschiedliche Muster zeigt. Der Knabe trägt ein gegürtetes, hellblaues⁶ Kleid. Entlang der unteren Kante ist das Kleid mit einer schmalen Spitze besetzt, darüber wird es von einer Metallstickerei verziert.

Die meisten textilen Schmucktechniken an Kleidung und Brustpanzer sind in Pastiglia und Gravierung gestaltet, der Fransenbesatz am Rock und der Spitzenbesatz am Kleid des Knaben geschnitzt. Die Muster folgen keinem *strengen Rapport*, die Grundelemente wiederholen sich in regelmäßigen Abständen, die dazwischen liegenden Partien sind frei gestaltet.⁷ Die in Pastiglia angetragenen, Stickerei darstellende Muster sind filigran. Diese Wirkung entsteht vor allem durch das Eingravieren feiner Linien in die Pastiglia, dadurch wirkt das Muster verspielter und feiner. Viele Details der filigranen Schnitzerei und Pastiglia waren vor der Freilegung der Skulptur (1995 bis 2000) durch dicke Überfassungen vollständig überdeckt, so dass die Feinheiten der Schnitzerei bzw. Pastiglia nicht zu erkennen waren. Der Brustpanzer

¹ BRAUNFELS, WOLFGANG (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 1974, Bd. 4, S. 127-128, S. 319-326.

² Maximale Maße: Höhe 184 cm, Breite 114,5 cm, Tiefe 71 cm. Der Fassmaler ist unbekannt.

³ Auf eine gelbe Unterlegung (Kreide, Magmetit) folgt eine hellgelbe Farbschicht aus Bleiweiß, Kreide und gelbem Eisenoxid.

⁴ Vorn mehr oder weniger spitz in den Rock reichende Taille des Kleidoberteils, vom 16. bis 19. Jh. verbreitet. LOSCHEK, INGRID: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart, 5. Aufl. 2005, S. 437.

⁵ Außenseite körniges Azurit, Futter Preußischblau mit Bleiweiß.

⁶ Bleiweiß, Azurit.

⁷ PFLÄSTERER-HAFF 2004, S. 92.

konnte tatsächlich für eine wehrhafte Rüstung gehalten werden, dabei wirkte er [nach der Freilegung] mit der reich versilberten Originalfassung eher wie ein schmückender Brustgurt.⁸ Die textilen Schmucktechniken an der Bekleidung des Schutzengels sind versilbert, die am Kleid des Knaben dagegen vergoldet. Diese Unterscheidung soll vermutlich der Lichtwirkung dienen: das Silber an der Kleidung des Schutzengels ist heller, das Gold an der des Knaben etwas dunkler. Dadurch wirkt der Engel etwas „strahlender“ und göttlicher.

Umhang



Kat. Nr. 1/2a, b: Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Stickerei und einfassendes Band am Umhang (Aufnahme BLfD; Zeichnung⁹ C. P.)



An Innen- und Außenseite des Umhangs ist jeweils eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 1/2a, b).¹⁰ Zusätzlich wird ein Band vorgestellt, von dem der Umhang eingefasst ist. Das Band verläuft in einem großen und einem kleinen Bogen. Direkt oberhalb des Bandes wird die Stickerei dargestellt. Es wird nicht zwischen Außenseite und Futter differenziert, die Stickerei am Futter ist lediglich etwas schmaler. Die Stickerei zeigt ein fantasievolles, florales Muster, die Motive ähneln sich, ohne sich im Rapport zu wiederholen. An Ranken erinnernde C-Schwünge mit Stielen formen kreisähnliche Gebilde, meist sechsblättrige Blüten mit einigen Blättern. Von diesem Motiv gehen C-Schwünge aus und bilden weitere kreisartige Gebilde, zum Teil mit, zum Teil ohne Blüten.

Stickerei und Band sind in Pastiglia gestaltet. Die Pastiglia wurde mit einem Pinsel auf den flächigen Halbgrund aufgetragen. Es wurde die auch als Grundierung dienende Mischung aus Gips in Leim mit wenig Öl verwendet. Vermutlich erfolgte der Auftrag mehrschichtig, was aber nicht eindeutig nachweisbar ist. Vereinzelt wurden Akzente wie Blütenstempel noch vor dem Gelieren des Leimes mit einem Modellierholz oder einem ähnlichen Werkzeug gezogen. Das gesamte Muster wurde nach dem Trocknen der Pastiglia nachgeschnitten. Innerhalb der Pastiglia wurden mit dem auch zum Nachschneiden des Musters verwendeten Werkzeug Linien gezogen, hierdurch erscheint das Muster sehr filigran. Stickerei und Band sind auf rotorangefarbenem Poliment versilbert, die Reste der Versilberung sind nur in den Tiefen der Gravuren erhalten.

⁸ PFLÄSTERER-HAFF 2004, S. 99.

⁹ Die Muster sind mittels Hostaphanfolie und weichem Filzstift direkt vom Kunstwerk abgenommen. Geringe Abweichungen ergeben sich, da die Folie nicht am Kunstwerk befestigt wurde. Die Zeichnungen wirken zum Teil etwas „verformt“, was daran liegt, dass sich der Verlauf der Motive der Form der geschnitzten Textilie anpasst.

¹⁰ Die Stickerei ist 1,0 bis 8,0 cm, das Band 0,8 bis 1,5 cm hoch. Ein Rapport des Bandes beträgt bis zu 3,0 cm. Die Höhen der Pastiglia sind heute nahezu überall verloren, daher sind kaum Aussagen über eine eventuelle Bearbeitung mit Glätteisen oder anderen Werkzeugen und über die ursprüngliche Schichtstärke zu machen. Heute ist eine Schichtstärke von einem, in wenigen Fällen von zwei Millimetern vorhanden.

Brustpanzer

Der Brustpanzer ist reich verziert. Es ist unklar, ob eine textile Schmucktechnik oder aber eine Goldschmiedetechnik vorgestellt wird (Kat. Nr. 1/3, 1/4). Die Reste der Pastiglia sind heute unter einer Maske verborgen, mit deren Hilfe das ursprüngliche Aussehen des Brustpanzers rekonstruiert wurde.¹¹ Der Brustpanzer zeigt ein Muster aus stilisierten, verschlungenen Ranken und Blüten ohne Rapport. Das Muster ist in Pastiglia (Gips in Leim mit geringen Mengen Öl) scharfkantig und präzise aufgetragen, im Anschluss wurde nachgeschnitten. Auf der linken Seite des Brustpanzers wurde nach dem Aufbringen der Pastiglia in den Halbgrund eine Kreuzschraffur graviert.¹² Oben und unten schließt ein geschnittenes, erhabenes Band den Brustpanzer ab. Der Brustpanzer mit Band ist auf rotorangefarbenem Poliment versilbert, die Reste der Versilberung sind verschwärzt. Aussagen über ein Wechselspiel zwischen Glanz- und Mattversilberung können nicht getroffen werden, eventuell fand eine Differenzierung zwischen den in Pastiglia gestalteten, erhabenen Partien und dem Grund statt. Es finden sich Reste eines roten Lüsters, wobei unklar ist, ob es sich ursprünglich um einen ganzflächigen Lüster oder um ein Muster handelte.



Kat. Nr. 1/3 und 1/4: Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Linke Seite des Brustpanzers ohne bzw. mit Maske (Aufnahmen BLfD)

¹¹ Die Herstellung der Maske erfolgte bei den Maßnahmen im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege 1995-2000: Eine Zinnfolie wurde auf das Original gedrückt und mit Gipsbinden stabilisiert. Diese Negativform wurde mit Gipsbinden in ein Positiv übertragen. Das Positiv wurde durch partielles Antragen von Grundierung (fest und flüssig) und mechanisches Nacharbeiten mit Skalpell und Schleifpapier korrigiert. Fehlende Bereiche wurden auf der Maske malerisch ergänzt.

¹² Diese Gravierung ist mit Poliment und Versilberung der Erstfassung versehen, daher muss davon ausgegangen werden, dass sie zur Erstfassung zugehörig ist. Unklar ist, weshalb die Gravur nur partiell durchgeführt wurde.



Kat. Nr. 1/5: Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Fransenbesatz mit Posament auf der rechten Seite der Skulptur (Aufnahme BLfD)

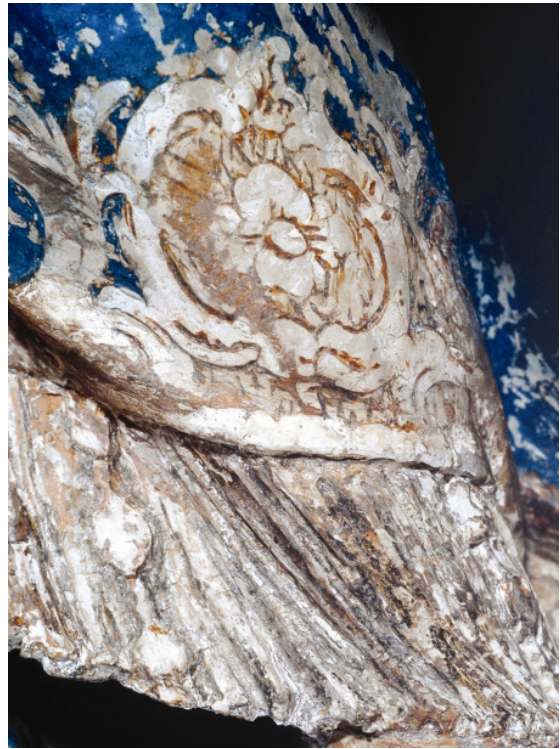
Rock

Am Rock des Schutzengels werden ein Fransenbesatz mit Fuß und Posament und darüber eine Metallstickerei dargestellt. Die Fransen¹³ (Kat. Nr. 1/5) sind sehr detailliert gestaltet: Es sind drei verschiedene Arten von Fransen zu erkennen, jede Franse ist an ihrem unteren Ende individuell in Fall und Länge gestaltet. Die Fransen werden in Abständen von 9,0 bis 13,0 cm von einem Posament aus drei übereinander liegenden schleifenartigen Gebilden durchsetzt. Diese „Schleifen“ sind teilweise kleeblattförmig, teilweise bilden sie kleine Knoten. Es wird zwischen Außenseite und Futter unterschieden: Der nach oben hin leicht gebogte Fuß der Fransen ist nur auf der Außenseite zu sehen, wodurch dargestellt wird, dass der Fransenbesatz an der Außenseite angenäht wurde. Verdeutlicht wird dies durch die auf der Innenseite zurückversetzten, also tiefer aus dem Holz gearbeiteten Fransen.

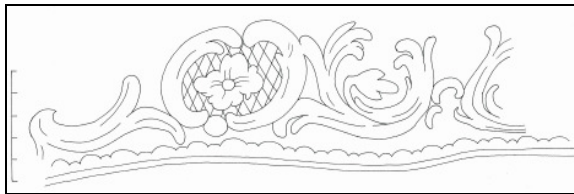
Der sehr realistisch gestaltete Fransenbesatz ist eine Schnitzarbeit. Nach dem Auftragen der Grundierung wurde mit Repariereisen nachgeschnitten. Die Versilberung wurde mit und ohne Poliment ausgeführt: Das Poliment ist in senkrechten Streifen auf dem Posament und je einmal zwischen einem Posament und dem nächsten aufgetragen. Die Flächen ohne Poliment zeigen nur eine schwache Gelbfärbung, es wurde wohl eine Leimlöse aufgebracht, die gleichzeitig als Anlegemittel diente. In diesen Bereichen ist das Silber matt. Im Gegensatz dazu wurde vermutlich in den mit Poliment versehenen Partien poliert, was heute aufgrund der schlechten Erhaltung allerdings nicht mehr nachzuweisen ist.

¹³ Die Fransen sind 6,0 bis 9,0 cm lang und bis zu 0,4 cm tief. Der Fuß ist bis zu 0,7 cm hoch.

Oberhalb des Fransenbesatzes ist eine Stickerei dargestellt. Es wird zwischen Außen- und Innenseite differenziert. Die Stickerei an der Außenseite des Rockes (Kat. Nr. 1/, 1/7a, b) zeigt ein florales Muster ohne Rapport.¹⁴ Die Motive kehren wieder, variieren aber frei. Das Muster ist dem am Umhang sehr ähnlich: Stilisierte Ranken mit Stielen formen kreisförmige Motive, die teilweise mit Blüten und einer Kreuzschraffur gefüllt sind. C-Bögen mit Stielen und Blüten verlaufen geschwungen in etwa parallel zur unteren Kante.



Kat. Nr. 1/6, 1/7a, b: Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763.
Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Details der
Stickerei und des einfassenden Bandes am Rock des Engels
(Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)



¹⁴ Die Stickerei ist 6,5 bis 8,5 cm hoch. Die Schichtstärke der Pastiglia beträgt bis zu 1,0 cm.



Die Stickerei am Futter des Rockes zeigt ein Muster aus stilisierten Ranken im Rapport (Kat. Nr. 1/9a, b).¹⁵ Das in etwa parallel zur unteren Kante verlaufende Muster wird aus zwei durchgehenden, wellenförmigen „Ranken“ gebildet, die sich in der Art einer liegenden Acht wechselseitig überkreuzen.

Die Stickereien an Außen- und Innenseite des Rockes sind in Pastiglia gestaltet. Die Grundierung aus Gips, gebunden in Leim mit geringen Anteilen Öl, wurde frei Hand mit einem Pinsel aufgetragen, teilweise wurde das Muster noch vor dem Trocknen mit einem Modellierholz verfeinert. Das gesamte Muster wurde nachgeschnitten. Das verwendete Werkzeug, es wurde das gleiche wie an Umhang und Brustpanzer verwendet, hinterließ runde Spuren und zum Teil scharfkantige Grate. Die Kreuzschraffur innerhalb einiger der kreisförmigen Motive wurde graviert. Die Stickereien sind auf rotorangefarbenem Poliment versilbert. Aufgrund der nur geringen Reste kann man keine Aussage über eine eventuelle Politur des Silbers treffen.



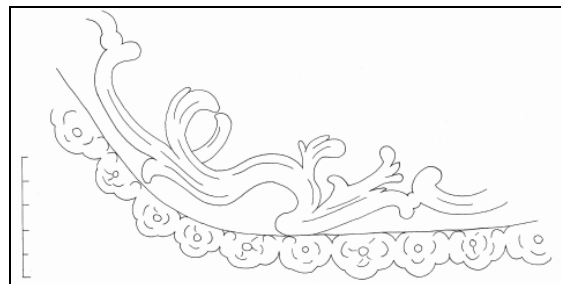
Kat. Nr. 1/9a, b: Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763.
Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Stickerei am Futter des Rockes (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)

¹⁵ Die Stickerei am Futter ist bis zu 7,0 cm hoch, ein Rapport misst ungefähr 10,0 cm. Die Schichtstärke der Pastiglia beträgt maximal 1,0 cm.

Kleid des Knaben

Das Kleid des Knaben zeigt entlang der unteren Kante zweierlei textile Schmucktechniken: ein schmaler Spitzenbesatz und darüber eine Stickerei. Der Spitzenbesatz¹⁶ (Kat. Nr. 1/9, b) ist relativ schlicht und wird aus Bögen mit geschwungenem unterem Abschluss gebildet. Je Bogen ist mittig eine Blüte dargestellt, deren runder Stempel als Durchbruch gestaltet ist. Der Spitzenbesatz ist schnitzerisch gestaltet. Die Blütenstempel darstellenden Durchbrüche sind mit einem bohrerartig angewandten Hohleisen aus dem Holz gearbeitet, teils wurde das Holz zur Gänze durchbohrt. Die Blüten sind in die Grundierung geschnitten, die Werkzeugspuren sind rund, es wurden teilweise scharfe Grate erzeugt. Der Spitzenbesatz ist auf rotorangefarbenem Poliment vergoldet.

Das Muster der Stickerei oberhalb des Spitzenbesatzes ist frei gestaltet und folgt dem Rapport nur ungefähr.¹⁷ Rankenartige, verzweigte C-Schwünge verlaufen in etwa parallel zur unteren Kante des Kleides, sie formen zum Teil blütenartige Motive. Eine Aussage über den genauen Musterverlauf ist wegen der schlechten Erhaltung nicht immer zu treffen. Die Stickerei ist in Pastiglia gestaltet, die Leim-Kreide-Grundierung wurde frei Hand mit einem Pinsel aufgebracht. Noch vor dem Trocknen wurden mit einem Modellierholz Akzente wie Blütenstempel gesetzt. Das gesamte Muster wurde nach dem Trocknen der Pastiglia nachgeschnitten, Details innerhalb der Pastiglia graviert. Die Stickerei ist entsprechend dem Spitzenbesatz auf rotorangefarbenem Poliment vergoldet. Auf der Vergoldung an Spitzen und Stickerei finden sich Reste eines transparenten roten Überzugs. Es handelt sich hierbei offensichtlich um einen roten Lüster, ähnlich der Fassung am Brustpanzer des Schutzengels. Ob dieser flächig aufgetragen oder ein Muster aufgemalt wurde, ist nicht mehr nachvollziehbar.



Kat. Nr. 1/9, b: Münchener Bürgersaal; Schutzengel, 1763. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Spitzenbesatz und Stickerei am Kleid des Knaben (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)

¹⁶ Die Spitze ist maximal 2,0 cm hoch, ein Rapport ist bis zu 2,4 cm lang.

¹⁷ Die Stickerei ist maximal 4,5 cm hoch, ein „Rapport“ ist bis zu 18,0 cm lang. Schichtstärke der Pastiglia maximal 0,1 cm.

Kat. Nr. 2 Diözesanmuseum Freising, Maria Immaculata



Die Maria Immaculata¹ (1760/62) von Ignaz Günther (Kat. Nr. 2/1) befindet sich als Leihgabe der Kath. Kirchenstiftung Attel am Inn im Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. L 8406). Die Fassung fertigte Sebastian Zobel. Maria steht aufrecht auf einer Wolke. Mit ihrem rechten, leicht zurückgestellten Fuß zertritt sie eine große Schlange; Mariens Sieg über den Teufel.² Mit dem linken Fuß steht sie auf einer Mondsichel (Reinheitssymbol). Um das Haupt hat sie eine Gloriole aus zwölf Sternen. Maria neigt den Kopf leicht nach rechts. Ihre rechte Hand liegt auf der Brust, in der Linken hielt sie ursprünglich eine Lilie.³ Maria trägt einen dunkelblauen Umhang über einem hellblauen Kleid. Der Umhang wird vor der Brust von einem schmalen, goldenen Band zusammengehalten und fällt in schweren Falten in ihrem Rücken herab. Das bodenlange, fein gefältelte Kleid scheint aus einem leichteren Stoff zu sein und ist um die Taille von einem schmalen, goldenen Band gegürtet. Umhang und Kleid zeigen textile Schmucktechniken, beide ziert umlaufend ein schmales, goldenes Band als Einfassung. An Kleid und Umhang sind über dem Band fantasievolle, „verspielte“ Metallstickereien dargestellt, die einander ähnlich und in gleicher Technik gestaltet sind. Daher werden die textilen Schmucktechniken an Umhang und Kleid im Folgenden gemeinsam beschrieben.

Kat. Nr. 2/1: Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. L 8406); Maria Immaculata, 1760/62; Leihgabe der Kath. Kirchenstiftung Attel am Inn. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Sebastian Zobel (aus: Diözesanmuseum Freising: *Madonna*, Lindenberg 2003, S. 224)

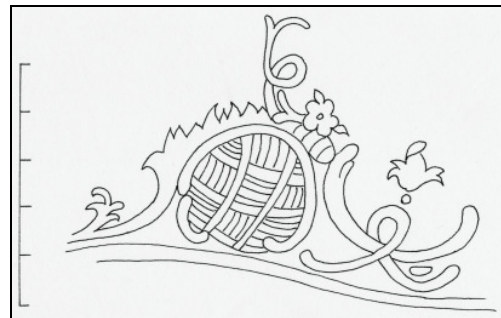
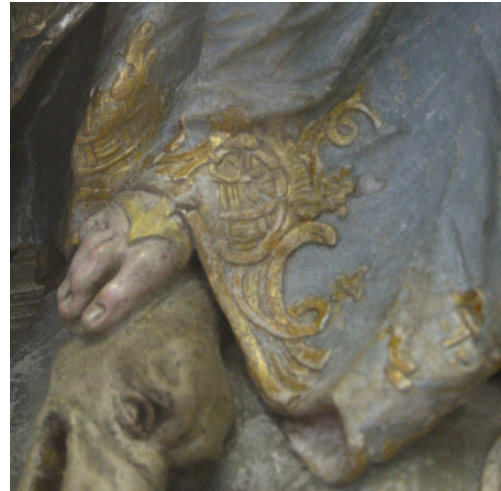
¹ Maximale Maße: Höhe gesamt 82 cm, Höhe der Madonna 60 cm, Sockel 19 cm. Immaculata (lat. unbefleckte Empfängnis Mariens) ist eine besonders vom 17. bis 19. Jh. beliebte Darstellung der von der Erbsünde befreiten Jungfrau Maria.

² BRAUNFELS 1974, Bd. 1, S. 150.

³ Diözesanmuseum Freising: *Madonna*, Lindenberg 2003, S. 224.

Die Stickerei zeigt ein frei gestaltetes, florales Muster. Einige der Motive kehren wieder, wiederholen sich aber nicht im Rapport.⁴ Das Muster wird durch geschwungene, sich teils kreuzende, stilisierte Ranken mit einigen blattartigen Auswüchsen gebildet. Die Ranken ziehen sich über die gesamte Breite des Umhangs bzw. Kleides hin. Je zwei stehende C-Bögen formen kreisförmige Motive, die diverse, symmetrische Füllmuster zeigen. Die Füllmuster bestehen aus einer Art von Bändern, die sich überkreuzen. Die Motive werden von blattartigen Gebilden und/oder Blüten bekrönt.

Die Stickerei ist in Pastiglia gestaltet. Die „Unterlegung“ der Pastiglia besteht aus dem flächigen, dünnen, hellgrauen Kreidegrund und der blauen Fassung des Mantels (Azurit, grobkristallines Bleiweiß) bzw. der hellblauen des Kleides (Bleiweiß, Azurit). Die Pastiglia wurde frei Hand mit einem Pinsel mit dick angetragener heller Kreidegrundmasse⁵ aufgebracht. Vermutlich wurden einige Details noch vor dem Trocknen der Pastiglia mit einem „Modellierholz“ nachgearbeitet. Das gesamte Muster wurde nachgeschnitten, das Ergebnis ist eine extrem feine Pastiglia mit scharfen Konturen. Im Vergleich mit allen anderen in vorliegender Arbeit untersuchten Skulpturen ist die Pastiglia an der Bekleidung der Maria Immaculata aus Attel am feinsten und detailreichsten; dies mag auch am vergleichsweise kleinen Format der Skulptur liegen. Am Umhang ist die Pastiglia auf sehr dünnem, rotorangefarbenem Poliment versilbert. Die Versilberung erhielt einen Überzug. Die am Kleid dargestellte Stickerei zeigt ebenfalls das rotorangefarbene Poliment, sie wurde vergoldet und poliert. Das Blattmetall wurde an den Rändern mit der Farbschicht des Umhangs bzw. Kleides übermalt, so dass die Stickerei vom Stoff scharf abgegrenzt erscheint (Kat. Nr. 2/2–2/6).



Kat. Nr. 2/2a, b: Diözesanmuseum Freising; Maria Immaculata, 1760/62. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Sebastian Zobel. Linke Seite des Kleides⁶

Kat. Nr. 2/3a, b: Diözesanmuseum Freising; Maria Immaculata, 1760/62. Detail der Stickerei an der Vorderseite des Kleides

⁴ Die Stickerei am Kleid ist 0,2 bis 5,3 cm, die am Umhang 0,3 bis 5,1 cm, das Band 0,2 cm hoch. Die Schichtstärke der Pastiglia ist kleiner 1,0 cm.

⁵ Analysen: Emissionsspektroskopie: Ca, Mg, Al, Si (Cu, Pb, Fe). Debye-Scherrer-Aufnahme: CaCO₃, CaCO₃ • MgCO₃.

⁶ Alle Musterzeichnungen der Stickereien an Umhang und Kleid der Maria Immaculata wurden nach von Frau Bauer-Empl zur Verfügung gestellten, frei Hand abgenommenen Vorlagen durchgeführt.



Kat. Nr. 2/4: Diözesanmuseum Freising; Maria Immaculata, 1760/62. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Sebastian Zobel. Linke Seite des Umhangs (C. P.)

Kat. Nr. 2/5: Diözesanmuseum Freising; Maria Immaculata, 1760/62. Linke Seite des Umhangs (C. P.)



Kat. Nr. 2/6: Diözesanmuseum Freising; Maria Immaculata, 1760/62. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Sebastian Zobel. Zeichnung (C. P.) der linken Seite des Umhangs

Eine Kopie der Freisinger Seminarmadonna⁷ (Kat. Nr. 2/7), um 1735, Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. K 48), zeigt textile Schmucktechniken, die denen an der Bekleidung der Maria Immaculata von Ignaz Günther ähnlich sind. Es handelt sich um ein Gemälde in Öl auf Leinwand.⁸ Die Freisinger Seminarmadonna ist ebenfalls eine Maria Immaculata. In der linken Hand hält sie ein Lilienzepter. Maria trägt einen dunkelblauen Umhang und ein weißes Kleid aus Seidendamast.⁹ An beiden Bekleidungsstücken werden aufwändige Goldstickereien dargestellt. Die Stickereien zeigen ein Muster aus Ranken mit Stielen, Blättern und kleinen Blüten. Die durch Ranken gebildeten, meist kreisförmigen Motive zeigen diverse Ziermuster. Das mit Ölfarbe leicht erhaben gemalte Muster ist feiner gestaltet als das in Pastiglia ausgeführte an der Maria Immaculata von Günther (Kat. Nr. 2/8). Die Motive ähneln sich jedoch, vor allem die Ziermuster. Vergleichbare Motive finden sich auch an Rahmen des 18. Jahrhunderts (Kat. Nr. 2/9).



Kat. Nr. 2/7: Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. K 48); Kopie der Freisinger Seminarmadonna, um 1735 (aus: Diözesanmuseum Freising 2003, S. 222)

Kat. Nr. 2/8: Diözesanmuseum Freising; Kopie der Freisinger Seminarmadonna, um 1735. Aufnahme (C. P.) eines Details in Ölfarbe pastos gemalten Goldstickerei auf der linken Seite des Umhangs

Kat. Nr. 2/9: Schloss Schleißheim; Zierrahmen von Joseph Effner, 18. Jh. (aus: GRIMM, CLAUS: *Alte Bilderahmen*, 3. Aufl., München 1986, S. 159)

⁷ Die Freisinger Seminarmadonna ist eine Skulptur des Münchener Hofbildschnitzers Wolfgang Leuthner aus dem Jahr 1703, sie gilt seit 1848 als verschollen. Es wurden zahlreiche Kopien geschaffen.

⁸ Maße: 177 x 97 cm.

⁹ Diözesanmuseum Freising 2003, S. 221.

Kat. Nr. 3 Bayerisches Nationalmuseum München, Hl. Anna



Die von Ignaz Günther zwischen 1765 und 1772 geschaffene Figur der heiligen Anna¹ (Kat. Nr. 3/1), heute im Bayerischen Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/169), stammt ursprünglich aus der Spitalkirche der Barmherzigen Brüder zu München. Ihr Pendant ist der Heilige Joachim.²

Anna steht in schwungvoller Pose. Der Körper zeigt einen starken S-Schwung, die nach vorne gestreckten Arme unterstreichen die bewegte Haltung. Ihre Bekleidung ist in entsprechend schwungvoller Bewegung gezeigt. Anna ist in der Mode des 18. Jahrhunderts dargestellt. Der Kopf wird von einem dunkelblauen Wimpel bedeckt, darunter trägt sie einen ebenfalls dunkelblauen Weihel. Sie ist mit einem vor der Brust von einem roten Band geschlossenen, dunkelblauen Umhang bekleidet. Das Futter des Umhangs ist hellrot. Darunter trägt die Heilige ein purpurfarbenes, niederähnliches Oberteil mit vorderseitiger, runder Schneppe. Entlang der unteren Kante und an den Schultern des niederähnlichen Oberteils sind mehrere halbrunde Stoffflaschen befestigt. Das Oberteil ist auf der Vorderseite geschnürt, die Schnürung ist sehr locker, der Stoff „klafft“ weit auf. Unter dem Oberteil trägt Anna ein blaues Hemd aus einem fein gefältelten Stoff. Der etwa knielange, hellblaue Casaquin³ fällt in schweren Falten herab. Entlang der unteren Kante ist dieses Bekleidungsstück mit einem Fransenbesatz und darüber mit einer Stickerei versehen. Der darunter getragene, bodenlange, blaue Rock zeigt ein Blumenmuster. Entlang der unteren Kante wird er von einem schmalen, goldenen Band eingefasst, darüber befindet sich eine Goldstickerei.

An niederähnlichem Oberteil, Casaquin und Rock werden textile Schmucktechniken dargestellt. Die textilen Schmucktechniken an der Kleidung Annas sind in Pastiglia umgesetzt. Nur der Fransenbesatz und einige der einfassenden Bänder sind von Ignaz Günther gestaltet. Die Pastiglia wurde nachgeschnitten und teilweise graviert. Die textilen Schmucktechniken sind auf gelbem Poliment vergoldet und poliert.

Kat. Nr. 3/1: Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/169); Anna, 1765/72; aus der Spitalkirche der Barmherzigen Brüder zu München. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt (Aufnahme Bay. Nationalmuseum)

¹ Maximale Höhe 173 cm.

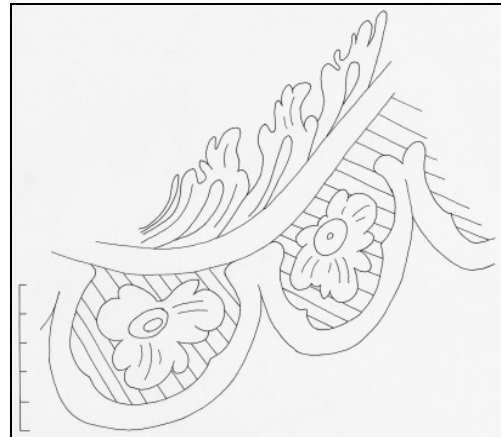
² Der Legende nach blieb Annas Ehe mit Joachim bis ins hohe Alter kinderlos, nach 20jähriger Ehe wurde ihnen die Gottesmutter Maria verheißt und geboren. Anna soll nach dem Tod Joachims noch zweimal geheiratet und drei Töchter mit Namen Maria zur Welt gebracht haben. BRAUNFELS 1974, Bd. 5, Sp. 168-184.

³ Ein etwa knielanger Rock.

Oberteil

Am niederähnlichen Oberteil sind entlang der unteren Kante und an den Schultern halbrunde Stoffflaschen dargestellt (Kat. Nr. 3/2 bis 3/3).⁴ Die Stoffflaschen werden von einem schmalen Band eingefasst. Der Grund der Stoffflaschen ist mit diagonal verlaufenden Rippen versehen. Mittig ist je Stoffflasche eine erhaben gestaltete Blüte gezeigt. Diese stellt entweder eine Stickerei oder aber ein broschiertes Muster dar. Die Blüte besteht aus vier großen und bis zu acht kleinen, runden Blütenblättern. Der Blütenstempel ist oval. Die Stickerei und das einfassende Band sind in Pastiglia gestaltet. Die Leim-Kreide-Grundierung wurde frei Hand mit einem Pinsel aufgebracht und nachgeschnitten. Die Blüten erhielten Akzente in Form kurzer, in die Grundierung eingeschnittener Linien. Die Rippen sind graviert. Die Stoffflaschen sind auf gelborangefarbenem Poliment vergoldet. Aufgrund der schlechten Erhaltung⁵ kann nicht festgestellt werden, ob die Vergoldung poliert wurde. Die Stickerei fehlt heute in weiten Teilen, das Muster ist jedoch größtenteils nachvollziehbar, da das zum Nachschneiden der Pastiglia verwendete Werkzeug auch in die Grundierung einschneidet.

Entlang der unteren Kante, an den Schultern und entlang der Schnürung des Oberteils sind ein schmales Band zur Einfassung und direkt anschließend eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 3/2–3/5).⁶ Die Schnürung wird durch das gerade Band geführt. Die dargestellte Stickerei zeigt in allen Bereichen ein schwungvoll gestaltetes Fantasiemotiv im Rapport, das entfernt an Flammen erinnert. Blattartige Formen „wachsen“ aus dem einfassenden Band heraus in den Stoff des Oberteils. Stickerei und einfassendes Band sind in Pastiglia gestaltet. Die Leim-Kreide-Grundierung ist mit dem Pinsel aufgetragen. Kleine Akzente wie Blütenstempel innerhalb der Pastiglia wurden mit einem Modellierholz gesetzt. Das gesamte Muster wurde nachgeschnitten. Innerhalb der Pastiglia sind kurze Linien graviert, das Muster erscheint hierdurch feinteiliger. Stickerei und Band sind auf gelborangefarbenem Poliment vergoldet.



Kat. Nr. 3/2: Bayerisches Nationalmuseum München; Anna, 1765/72. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Aufnahme (C. P.) der Stoffflaschen und der Stickerei entlang der unteren Kante des niederähnlichen Oberteils

Kat. Nr. 3/3: Bayerisches Nationalmuseum München; Anna, 1765/72. Stoffflaschen und Stickerei an der linken Schulter des Oberteils (C. P.)

Kat. Nr. 3/4: Bayerisches Nationalmuseum München; Anna, 1765/72. Zeichnung der Stoffflaschen und der Stickerei entlang der unteren Kante des Oberteils (C. P.)

⁴ Die Stoffflaschen sind bis zu 6,7 cm lang und 8,5 cm breit. Die Schichtstärke der gedünnten Pastiglia beträgt 0,1 cm; in anderen Bereichen konnte eine Schichtstärke von bis zu 0,3 cm gemessen werden. Es kann wohl davon ausgegangen werden, dass die Pastiglia ursprünglich in den vielen Bereichen zumindest diese Schichtstärke aufwies.

⁵ Die Fassung ist nur zu etwa einem Drittel erhalten.

⁶ Das Band ist maximal 1,0 cm hoch. Die Schichtstärke der Pastiglia beträgt 0,1 cm, die Tiefe des geschnittenen Abschlusses auf der dem Stoff abgewandten Seite des Bandes bis zu 0,25 cm. Die Stickerei ist maximal 3,1 cm hoch, ein Rapport ist etwa 3,0 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.

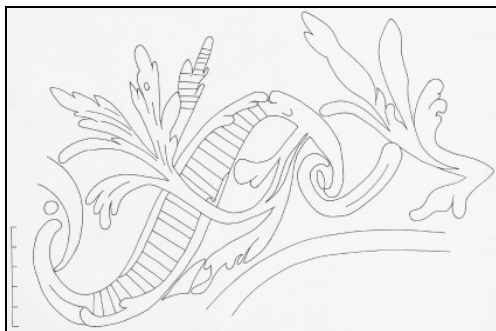


Kat. Nr. 3/5: Bayerisches Nationalmuseum München; Anna, 1765/72. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Aufnahme (C. P.) der Stickerei entlang der Schnürung des Oberteils



Casaquin

Am Casaquin Annas werden ein Fransenbesatz und darüber eine Einfassung durch ein schmales Band dargestellt (Kat. Nr. 3/6a).⁷ Der Fransenbesatz weist kein Posament auf, die Fransen sind gleichmäßig lang und regelmäßig. Die Fransen und das Band sind geschnitzt. Die Fransen sind im Vergleich zum Band etwas zurückgesetzt, sie wurden um 1,2 cm tiefer aus dem Holz gearbeitet. Damit soll dargestellt werden, dass die Fransen auf die Rückseite des Casaquins aufnäht sind. Der Fransenbesatz und das Band sind entsprechend den anderen textilen Schmucktechniken an der Bekleidung Annas auf gelborangefarbenem Poliment vergoldet.



Oberhalb des Fransenbesatzes ist eine Goldstickerei dargestellt (Kat. Nr. 3/6a, b).⁸ Die Stickerei zeigt ein freigestaltetes, florales Muster. Ein Rapport ist zu erkennen, wird jedoch nicht exakt eingehalten. Das Muster bilden zwei stilisierte, wellenförmig verlaufende, sich wechselseitig kreuzende Ranken. Eine der „Ranken“ ist breiter und mit einer leicht diagonalen Riefelung versehen. Sie kreuzt eine wesentlich schlankere und verspieltere Ranke, die sich teils um sich selbst dreht. Von dieser gehen längliche Blätter aus.

Kat. Nr. 3/6a, b: Bayerisches Nationalmuseum München; Anna, 1765/72. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) des Fransenbesatzes und der Stickerei am Casaquin

Die Stickerei ist in Pastiglia gestaltet. Die Leim-Kreide-Grundierung ist mit dem Pinsel aufgetragen und nach dem Trocknen nachgeschnitten. Die Riefelung innerhalb der größeren Ranke ist graviert. Die Stickerei ist auf gelborangefarbenem Poliment vergoldet.

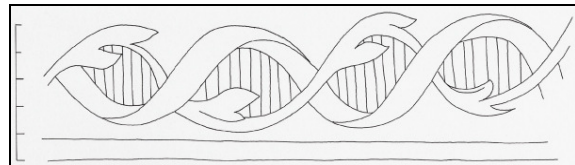
⁷ Der Fransenbesatz ist bis zu 6,9 cm, das Band 1,2 cm hoch. Der Rapport der Fransen, d. h. die Breite einer Franse, beträgt zwischen 0,2 und 2,0 cm, die Fransen sind 0,1 bis 0,4 cm tief aus dem Holz gearbeitet.

⁸ Die Stickerei ist 0,4 bis 4,7 cm oberhalb des Bandes. Die Stickerei ist bis zu 12,9 cm hoch, ein Rapport beträgt in etwa 15 cm. Die Pastiglia ist maximal 0,2 cm stark.

Rock

Am bodenlangen Rock der Heiligen werden eine Einfassung durch ein schmales Band und darüber eine Goldstickerei dargestellt (Kat. Nr. 3/7a, b).⁹ Das einfassende Band ist gerade. Die teils direkt anschließende Stickerei wird durch zwei stilisierte, wellenförmige, sich kreuzende Ranken gebildet. Von diesen „Ranken“ zweigen einfach gestaltete Blätter ab. Die durch die „Ranken“ gebildete Fläche ist mit einer nahezu senkrecht verlaufenden Riefelung gefüllt.

Stickerei und Band sind in Pastiglia gestaltet, die Leim-Kreide-Grundierung ist mit dem Pinsel aufgetragen und anschließend nachgeschnitten. Die Riefelung und die Begrenzung des Bandes zum Stoff hin sind graviert. Band und Stickerei sind auf gelborangefarbenem Poliment vergoldet.



Kat. Nr. 3/7a, b: Bayerisches Nationalmuseum München; Anna, 1765/72. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) des einfassenden Bandes und der Stickerei am Rock

⁹ Das Band ist maximal 1,1 cm hoch. Der Abstand zur Stickerei beträgt zwischen 0 und 2,1 cm. Die Stickerei ist bis zu 5,3 cm hoch, ein Rapport beträgt in etwa 6,0 cm. Die Schichtstärke der Pastiglia beträgt 0,1 cm.

Kat. Nr. 4 Bayerisches Nationalmuseum München, Hl. Joachim



Die Skulptur des heiligen Joachim¹ (Kat. Nr. 4/1) wurde gemeinsam mit der Figur Annas (4. 3) zwischen 1765 und 1772 von Ignaz Günther für die Spitalkirche der Barmherzigen Brüder zu München geschaffen; heute stehen beide Skulpturen im Bayerischen Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/168). Joachim wurde der Legende nach wegen seiner Kinderlosigkeit nicht erlaubt, Gott zu opfern. Er ging daher in die Einsamkeit zu den Hirten und erhielt nach dreißigtägigem Bitten die Verheißung einer Tochter: der Gottesmutter Maria. Sein Attribut ist das Opferlamm, das der Heilige drei Monate nach der Empfängnis Marias Gott zum Opfer machte.²

Die Skulptur zeigt einen starken S-Schwung. Der Heilige steht mit überkreuzten Beinen da, sein rechtes Bein ist vorgestellt. Der Oberkörper ist in die entgegengesetzte Richtung gedreht, die nach vorne gestreckten Arme betonen seine Bewegung. Der Kopf ist nach links oben gewandt. Der Heilige hat lockiges Haar und einen langen, wallenden Bart, der auf seine linke Schulter herabfällt. Die Kleidung des Heiligen und sein Haar erscheinen wie von seiner raschen Bewegung aufgebauscht. Joachim ist mit einem orangefarbenen Umhang bekleidet, der vermutlich ursprünglich in Bauchhöhe mit einem Band oder ähnlichem zusammengehalten wurde. Darunter trägt er einen etwa knielangen, grünen Rock mit langen Ärmeln, der reich mit Stickerei geschmückt ist. Der Rock ist in der Taille gegürtet, er fällt in weichen Falten herab. Unter dem Rock trägt er blaue Strümpfe aus weichem Stoff. Unterhalb des Knies ist ein seitlich zu einer Schleife³ gebundenes Strumpfband befestigt.⁴ Die Füße des Heiligen stecken in halbhohen Stiefeln, deren Schaft umgeschlagen ist.

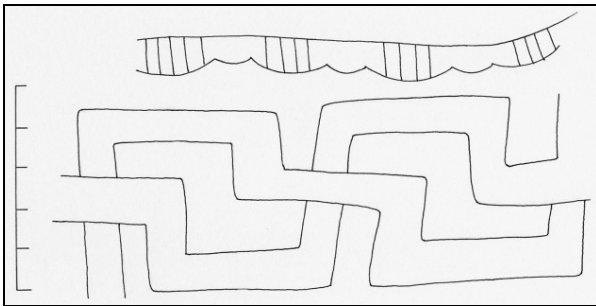
Kat. Nr. 4/1: Bayerisches Nationalmuseum München (Inv. Nr. 55/168); Joachim, 1765/72; aus der Spitalkirche der Barmherzigen Brüder zu München. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. (Aufnahme: Bay. Nationalmuseum)

¹ Maximale Maße: Höhe 179 cm, Breite 68 cm, Tiefe 56 cm.

² BRAUNFELS 1974, Bd. 7, Sp. 60-66.

³ Die Schleifen sind separat gefertigt und angenagelt.

⁴ Stumpfbänder waren ab 1600 Bestandteil der Herrenmode, sie wurden oberhalb des Schuhs gebunden. LOSCHEK 2005, S. 267.



Einzig der Rock weist textile Schmucktechniken auf. Am Halsausschnitt und entlang der unteren Kante ist der Rock reich bestickt. Diese Stickerei ist in Pastiglia dargestellt. Es wurde entsprechend der Skulptur der Anna vorgegangen.

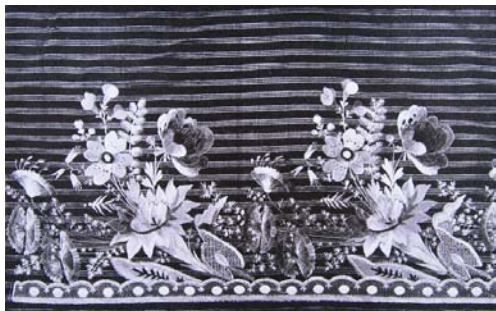
Am Halsausschnitt des Kleides sind eine Einfassung durch ein Band und eine Goldstickerei dargestellt (Kat. Nr. 4/2a, b).⁵ Das einfassende Band ist zum Stoff hin gebogen und mit einer Riefelung versehen, es soll vermutlich ein Gewebe mit Längsrippen dargestellt werden. Die Stickerei zeigt ein geometrisches Muster aus zwei versetzt übereinander gelegten, sich wechselseitig überkreuzenden, mäandrierartigen „Bändern“.

Kat. Nr. 4/2a, b: Bayerisches Nationalmuseum München; Joachim, 1765/72. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Einfassung und der Stickerei am Halsausschnitt des Rockes

⁵ Das Band ist 0,5 bis 0,9 cm hoch, die zwischen 0,7 und 1,0 cm darunter dargestellte Stickerei ist bis zu 4,9 cm. Der Rapport der Stickerei beträgt etwa 6,2 cm, ein Rapport des Bandes bis zu 3,0 cm. Die Schichtstärke der Pastiglia beträgt bis zu 0,1 cm.



Kat. Nr. 4/3a, b: Bayerisches Nationalmuseum München; Joachim, 1765/72. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: unbekannt. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Einfassung und der Stickerei entlang der unteren Kante des Rockes



Kat. Nr. 4/4: Mustertuch für Stickerei eines Herrenrocks, Lyon, Ende 18. Jahrhundert. Im Vergleich mit der am Rock des Heiligen Joachim in Pastiglia dargestellten Stickerei sind Ähnlichkeiten zu erkennen. Das geometrische, mäanderartige Muster im Hintergrund fehlt, die Ranken greifen jedoch ähnlich weit in den Raum aus. Das Band ist ebenfalls gebognt (aus: SCHUETTE / MÜLLER-CHRISTENSEN 1963, S. 290)

Entlang der unteren Kante des Rockes werden eine Einfassung durch ein Band und darüber eine Goldstickerei dargestellt (Kat. Nr. 4/3a, b).⁶ Das Band ist auf Außen- und Innenseite des Rockes gezeigt. Es ist entsprechend dem Band am Halsausschnitt gestaltet: gebognt und mit einer Riefelung. Die Stickerei wiederholt das geometrische Muster der Stickerei am Halsausschnitt. Darüber ist allerdings ein florales Muster gelegt: Eine Ranke „schlängelt“ sich wellenförmig um das geometrische Muster. Von dieser Ranke gehen Blätter und Stiele mit Blüten aus, ein aufwändiges, verspieltes Muster. Ein Mustertuch für Stickerei an Herrenröcken (Ende 18. Jahrhundert) zeigt ein vergleichbares Muster aus in den Stoff greifenden Ranken mit Blättern und Blüten, das geometrische Motiv fehlt allerdings (Kat. Nr. 4/4).

Alle Stickereien und Bänder am Rock des Joachim sind in Pastiglia gestaltet. Die Leim-Kreide-Grundierung wurde frei Hand mit einem Pinsel aufgetragen. Noch vor dem Gelieren des Leimes wurden einige Partien des floralen Musters mit einem Modellierholz nachgearbeitet, beispielsweise die Blütenstempel. Nach dem Trocknen wurde die gesamte Pastiglia nachgeschnitten. Die Riefelungen an den Bändern und kurze Linien innerhalb der Pastiglia sind graviert. Die textilen Schmucktechniken sind entsprechend denen an der Bekleidung der Anna auf gelborangefarbenem Poliment vergoldet. Über eine eventuelle Politur des Goldes kann wegen der schlechten Erhaltung keine Aussage getroffen werden.

⁶ Das Band ist maximal 1,5 cm hoch, ein Rapport des Bandes beträgt bis zu 3,0 cm. Die Stickerei ist bis zu 18,6 cm hoch. Ein Rapport des sehr frei gehaltenen Musters beträgt ungefähr 19,0 cm. Die Pastiglia weist eine Schichtstärke zwischen 0,1 und 3,5 cm auf.

Kat. Nr. 5 Ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott, Hl. Notburga

Notburga¹ (Kat. Nr. 5/1) steht auf der linken Seite des zwischen 1762 und 1766 entstandenen Franz-Xaveraltars in Rott. Die Skulptur ist ein Werk Ignaz Günthers, Fassmaler ist Augustin Demmel. Notburga gehört zu den so genannten Bauernheiligen, die im süddeutschen Raum große Verehrung erfahren. Geboren wurde die Heilige 1268 in Rattenberg, sie war Magd bei einer Bauernfamilie in Eben und bei den Herren von Rothenburg. Der Legende nach sparte sie sich das Brot vom Munde ab, um es an die Armen zu verteilen. Als sie nach dem Betläuten Feldarbeit leisten sollte, ließ sie ihre Sichel frei schwebend in der Luft hängen.² Die Skulptur der Notburga in Rott steht in leichtem Kontrapost, mit der rechten Hand rafft sie ihre Schürze zusammen, in welcher sich Semmeln befinden. Die Finger der linken, nach oben gerichteten Hand umschließen den Griff der Sichel. Ihr Kopf ist leicht zur Seite geneigt, der Blick gen Himmel gerichtet. Die Heilige ist in ländlich anmutender Tracht des 16. Jahrhunderts dargestellt. Die zu Zöpfen geflochtenen Haare sind um den Kopf gelegt.

Notburga trägt einen weißen Goller mit Stehkragen und Halskrause. Der Goller wird am Kragen mit einer goldenen Brosche und vor der Brust mit einer Schleife geschlossen. Der untere Saum des Gollers ist mit einem Spitzenbesatz versehen, der über das Oberteil fällt. Das blaue Oberteil mit Stehkragen ist an der Vorderseite miederähnlich geschnürt. Der blaue Stoff des Oberteils zeigt ein goldenes, florales Muster³ und ist mit einem goldenen Bortenbesatz verziert, die Schnürung besteht aus einem goldenen Band. Die hellroten Träger des Oberteils sind mit einem geschlitzten Achselstück versehen, die Schlitzte sind golden eingefasst. Von dem hellen Hemd der Heiligen sind nur die weiten Ärmel zu sehen, welche bis zum Handgelenk reichen und dort in engen, schlichten Manschetten enden. Unter der floral gemusterten Schürze⁴ trägt sie einen etwa knöchellangen, hellblauen Überrock. Dieser ist mit einer silbernen Borte verziert. Unter diesem Überrock ist ein schmaler Streifen eines etwas längeren, hellblauen Rockes mit changierender, glänzender Oberfläche zu sehen. Die glänzend schwarzen Schuhe sind mittig mit einer hellroten Schleife verziert. Die leicht anmutenden Stoffe von Hemd und Schürze sind mit feineren Falten als der schwere, in Röhrenfalten herabfallende Stoff des Überrockes dargestellt.



Kat. Nr. 5/1: Rott am Inn, Lkr. Rosenheim, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. (Aufnahme: BLfD)

¹ Maximale Maße: Höhe 157 cm, Breite 67 cm, Tiefe 35 cm.

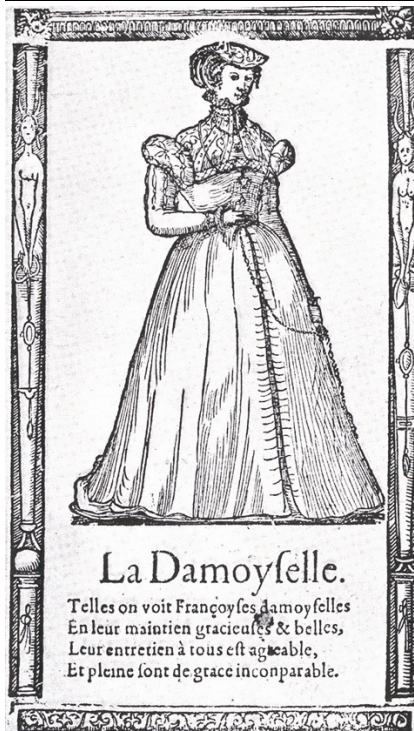
² KELLER, HILTGART L.: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, 8. Aufl., Stuttgart 1996, S. 450; BRAUNFELS 1974, Bd. 8, Sp. 73.

³ Das Muster aus Blüten und Stielen wurde mit Pudergold in vermutlich ölhaltigem Bindemittel aufgemalt.

⁴ Die Schürze zeigt auf ein helles Blumenmuster auf hellgrauem Grund, es wird ein leichter, damastartiger Stoff dargestellt.



Einige Bestandteile der Bekleidung der Notburga sind historisierend gestaltet: die Schuhe, das Achselstück und das Goller mit Stehkragen und Halskrause (Kat. Nr. 5/2, 5/3 und 5/4).



Kat. Nr. 5/2: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Goller mit Stehkragen, Halskrause und Achselstück

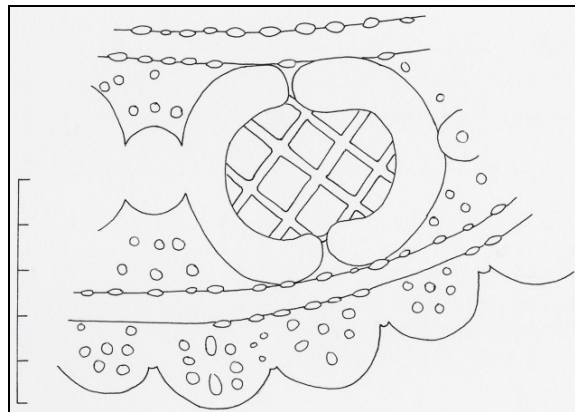
Kat. Nr. 5/3: Philippine Welser (1527 bis 1580), nach einem Gemälde auf Schloss Ambras. Die Bekleidung weist einen Stehkragen mit so genannter kleiner spanischer Halskrause auf (aus: BRUHN / TILKE 1966, Tafel 86)

Kat. Nr. 5/4: Französische Schule um 1560 bis 1567. Das *Edelfräulein* trägt ein Kleid mit Einsatz, gekraustem Kragen und engen, langen Ärmeln mit Achselstück (aus: LAVER 1951, S. 97)

Textile Schmucktechniken finden sich an Goller, niederähnlichem Oberteil und Überrock. Dargestellt werden die textilen Schmucktechniken schnitzerisch, in Pastiglia und mittels Gravierung.

Goller

Am Goller wird ein Spitzenbesatz dargestellt, es handelt sich vermutlich um eine Nähspitze oder eine Dresdner Spitze mit separat gefertigtem, angenähertem, gebogtem unteren Abschluss (Kat. Nr. 5/5a, b).⁵ Die Spitze zeigt ein florales Muster aus zwei stehenden C-Schwüngen, die ein ovales Motiv bilden, der Übergang zum nächsten Rapport erfolgt über einen kreisförmigen Steg. Das Füllmuster des ovalen Motivs besteht aus diagonalen, sich kreuzenden Stegen. Der Grund der Spitze, vermutlich soll ein Netzgrund dargestellt werden, wird durch eine Vielzahl runder Durchbrüche dargestellt. Der an diese gerade Spitze angesetzte, separate untere Abschluss ist gebognt. Die Bögen sind mit runden Durchbrüchen gefüllt, welche die Form einer Blüte ergeben. Beide Teile des Spitzenbesatzes werden oben von einem bandartigen Fuß abgeschlossen, der beidseitig ovale, spitz auslaufende Kerben aufweist. Diese Kerben finden sich auch an anderen textilen Schmucktechniken. Sie werden als Doppelnah zur Befestigung der Spitze am Stoff bzw. an der geraden, oberen Spitze interpretiert.



Kat. Nr. 5/5a, b: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme (BLfD) und Zeichnung (C. P.) des Spitzenbesatzes am Goller

Der Spitzenbesatz ist schnitzerisch gestaltet. Das Motiv und die ovalen Kerben (Naht) sind mit einem Schnitzeisen aus dem Holz geschnitten. Die Durchbrüche des Netzgrundes sind mit einem bohrerartig angewandten Hohleisen gearbeitet. Das Füllmuster des ovalen Motivs wird durch rautenförmige Löcher dargestellt, die durch Hohleisenstiche erzeugt wurden. Die Spitze ist mit einer hellen, feinkörnigen, wasserempfindlichen Farbschicht und darüber einer hellen Lasur, die schwarze und blaue Pigmente enthält, versehen. Die Durchbrüche sind blau bzw. mit Pudergold ausgemalt, so dass es scheint, als würde man das blaue, unter dem Goller getragene Oberteil bzw. dessen goldenen Bortenbesatz sehen.

⁵ Der gesamte Spitzenbesatz ist 8,3 cm hoch, der gebognte Abschluss allein 2,0 cm. Ein Rapport beträgt 7,6 cm. Die Durchbrüche sind bis zu 0,3 cm tief.



Oberteil

Am niederähnlichen Oberteil wird ein Bortenbesatz aus einem Gewebe mit Querrippen und erhabenem Muster dargestellt (Kat. Nr. 5/6a, b).⁶ Der Bortenbesatz verläuft entlang der unteren Kante und mittig zu beiden Seiten der Schnürung. Das Band für die Schnürung (Breite 0,6 cm) wird durch Löcher im Bortenbesatz geführt. Am unteren Abschluss und entlang der Schnürung ist der Besatz gerade, das Gewebe wird hier umgeschlagen dargestellt, die Schichtstärke wird dadurch verdoppelt (0,2 cm). Nach innen verläuft der Besatz geschwungen aus und folgt dabei der Form des erhabenen Musters. Dieses zeigt rankenartige C- und S-Schwünge und blattartige Motive. Es ist unklar, ob eine gewebte Borte oder eine Stickerei dargestellt wird.

Der Besatz ist schnitzerisch gestaltet. Nach dem Auftragen der hellen Grundierung wurde nachgeschritten, das Werkzeug, vermutlich ein Repariereisen oder ähnliches, hinterließ weiche, relativ runde Spuren. Die Rippen des Gewebes wurden mit demselben Werkzeug gezogen. Der Besatz mit Schnürung ist auf gelbem Poliment glanzvergoldet.



Kat. Nr. 5/6a, b: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme (BLfD) und Zeichnung (C. P.) des Bortenbesatzes am niederähnlichen Oberteil

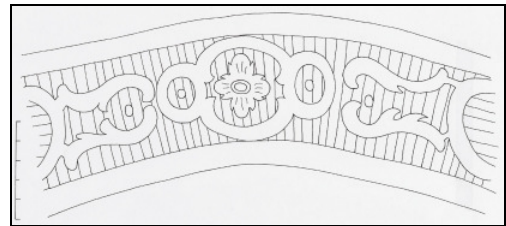
⁶ Der Besatz hat eine Breite von 2,2 cm bis 5,1 cm, die Schichtstärke beträgt 0,1 cm bis 0,2 cm.

Überrock

Entlang der unteren Kante des Überrockes wird eine Borte mit Längsrippen und erhabenem Muster dargestellt (Kat. Nr. 5/7a, b).⁷ Dieses erhabene Muster stellt wohl in die Borte gewebte Silberfäden oder, weniger wahrscheinlich, eine Silberstickerei vor. Die Borte zeigt ein Muster aus stilisierten Ranken und Blüten. C-Schwünge bilden mehrere, aneinander gereihte, kreisförmige Gebilde, deren Gesamtheit ein längliches Fantasiemotiv formt. Mittig findet sich eine vierblättrige Blüte. An dieses Motiv schließt ein Paar liegender, zueinander spiegelverkehrt S-Schwünge an, die zu einem kreisförmigen Motiv überleiten. Dessen Füllmuster ist, im Gegensatz zum längsgerippten Gewebe, quergerippt. Die Borte wird beidseitig von einem schmalen, erhabenen Band abgeschlossen, das gleichzeitig die Einfassung der unteren Kante des Rockes bildet.

Die Borte ist schnitzerisch gestaltet. Die helle Grundierung wurde aufgetragen und nachgeschnitten. Das verwendete Werkzeug schnitt relativ weich ein, es hinterließ runde Spuren. Die Borte ist versilbert, das Silber hat eine Blattgröße von 4 x 4 cm. Die Höhen sind poliert, die Tiefen sind matt. In den Tiefen der Rippen liegt ein heller Überzug.

Joseph Götsch schuf gegen Ende der 1760er für die Wallfahrtskapelle Zu Unserer Lieben Frau in Hofolding die beiden Skulpturen Notburga und Isidor (Kat. Nr. 5/8). Sie stellen laut UNGER *Kopien der Güntherschen gleichnamigen Heiligen in Rott am Inn dar*.⁸ Die Haltung der Notburga entspricht annähernd der in Rott. Die textilen Schmucktechniken sind unterschiedlich gearbeitet. Die Schürze der Heiligen in Hofolding besteht aus monochromem Stoff mit Einfassung und Stickerei. Der Rock – sie trägt nur einen etwa knöchellangen – zeigt entlang der unteren Kante eine Borte und darüber Stickerei. Das niederähnliche Oberteil und der Goller sind wesentlich einfacher als an der Skulptur von Ignaz Günther ausgeführt, in Hofolding scheint es, als habe die Heilige ein bis zum Hals reichendes, anliegendes Oberteil mit einem schmalen Spitzentuch über der Brust an.



Kat. Nr. 5/7a, b: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Franz-Xaveraltar, 1762/66; Notburga. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Borte am Überrock



Kat. Nr. 5/8: Wallfahrtskapelle Zu Unserer Lieben Frau in Hofolding; Notburga und Isidor, Ende 1760er. Bildhauer: Joseph Götsch (aus: BUCHENRIEDER 1990, S. 264)

⁷ Die Borte ist bis zu 8,8 cm hoch, ein Rapport ist 28,0 cm lang. Die Schichtstärke beträgt bis zu 0,2 cm, die sind Rippen weniger 0,1 cm tief.

⁸ UNGER, ADELHEID: *Joseph Götsch*, Weißenhorn 1972, S. 57.

Kat. Nr. 6 Ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott, Hl. Leo IV.



Kat. Nr. 6/1: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme (BLfD) der Skulptur

Die Skulptur Leo IV.¹ (Kat. Nr. 6/1: Rott) von Ignaz Günther – Fassmaler ist Augustin Demmel – steht auf der linken Seite des 1762 entstandenen Leonhardaltars an der Ostwand des nordwestlichen Seitenschiffes. Leo IV. war von 847 bis 855 Papst.² In Rott wird der Heilige durch seine Attribute, den Kreuzstab mit drei Querbalken und die von einem Putto über seinem Haupt gehaltene Tiara, als Papst ausgewiesen. Die Skulptur steht im Kontrapost, das linke Bein ist vorgestellt, der Fuß ragt über die Plinthe hinaus. Die rechte Hand ist in einem Gestus mit ausgestrecktem Daumen, Zeige- und Mittelfinger erhoben. Der linke Arm ist angewinkelt, die Hand liegt mit gespreizten Fingern auf dem Herzen. Der Kopf ist zur rechten Seite geneigt, der Blick auf den zu seinen Füßen sitzenden Basilisk gerichtet. Dieses Fabelwesen in Gestalt eines Hahnes mit Schlangenschwanz deutet auf die Legende hin, laut der Leo IV. einen Drachen vertrieb.

Der Heilige trägt eine rote, golden eingefasste Mozetta. Um den Hals trägt er eine knielange, goldene Stola mit Fransen. Das goldene Brustkreuz hängt an einem hellblauen Band. Das bodenlange Skapulier ist schwarz, das etwa knielange Rochett ist floral gemustert.³ Es weist am unteren Abschluss und an den Ärmeln Spitzenbesatz auf. Die bodenlange Sutane ist im gleichen Rot wie die Mozetta gehalten, der Pileolus dagegen ist hellrot. Die roten Schuhe ziert mittig je ein goldenes Kreuz. Das Pektoralkreuz mit Band und die Knöpfe der Sutane sind separat geschnitzt und appliziert. An den Anstückungsfugen sind Papierkaschierungen aufgeklebt.

¹ Maximale Maße: Höhe 158 cm, Breite 85 cm, Tiefe 40 cm.

² BRAUNFELS 1974, Bd. 7, S. 389.

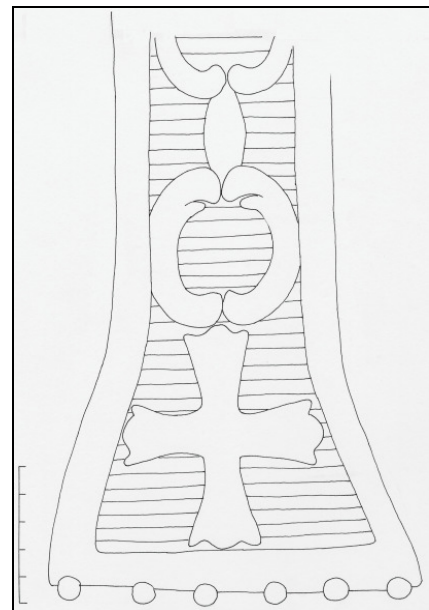
³ Das Rochett ist aus einem damastartigen Stoff, dargestellt durch helles Blumenmuster auf hellblauem Grund. Die Zusammensetzung der Farbe entspricht vermutlich der am Rochett des Petrus Damianus sowie des Augustinus, hier ergab die Analyse Bleiweiß, Pflanzen- und Beinschwarz, braunes FeO₃ und Preußischblau. Bei der matten Farbschicht handelt es sich vermutlich um Leimfarbe oder eine magere Tempera.

Textile Schmucktechniken weisen die Stola und das Rochett auf. Sämtliche Details sind schnitzerisch ausgearbeitet.

Stola

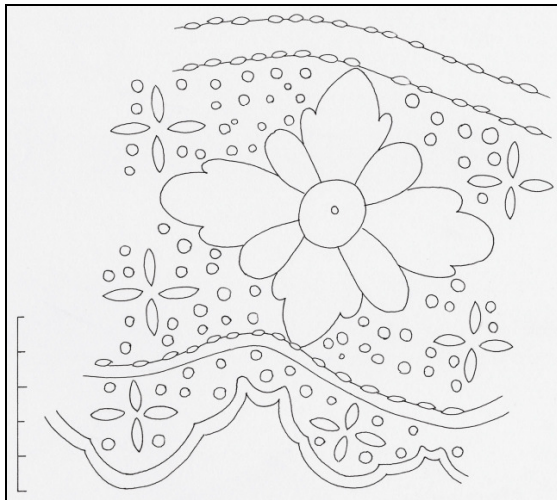
Als Material der Stola wird ein gewebter, quengerippter Grund mit erhabenem, wohl gewebtem Muster dargestellt. Entlang der unteren Kante werden Fransen dargestellt, wohl geknüpft Fadenbündel mit daran hängenden, gebündelten Fransen (Kat. Nr. 6/2a, b).⁴ Das erhabene Muster auf dem quengerippten Grund zeigt ein sich im Rapport wiederholendes Muster aus je einem durch stilisierte Ranken gebildeten Kreis, der über einen Steg mit dem nächsten verbunden ist. Die sich schaufelförmig verbreiternden Enden ziert ein aufgesticktes Kreuz.

Muster und Rippen der Stola sind mit dem Schnitzeisen aus dem Holz geschnitten. Die Fadensträhnen der Fransen sind durchbrochen ausgearbeitet. Muster, Einfassung und Fransen sind auf gelbem Poliment glanzvergoldet. Der gerippte Grund ist auf der Grundierung mit einem hellen, leicht gelblichen Überzug versehen. Die geknüpften Bereiche des Fransenbesatzes und die Tiefen zwischen den einzelnen Fransenquasten sind mit einem pigmentierten Überzug versehen. Dadurch werden diese Bereiche mattiert und setzen sich dunkel gegen die Glanzvergoldung ab.



Kat. Nr. 6/2a, b: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Stola

⁴ Die Stola ist zwischen 8,1 cm und 12,4 cm (am schaufelförmig verbreiterten unteren Abschluss) breit. Ein Rapport der Stickerei beträgt 8,5 cm, die Stickerei hat eine Stärke von 0,3 cm, die Rippen eine Stärke von weniger als 1,0 cm. Die Fransen mit verknöteten Fadensträhnen sind 11,7 cm lang.



Kat. Nr. 6/3a, b: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) des Spitzenbesatzes am unteren Rand des Rochetts

Rochett

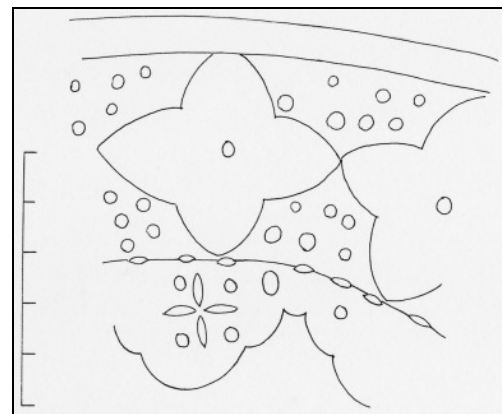
Untere Kante und Ärmelabschluss des Rochetts zieren eine Nähspitze oder eine Dresdner Spitze mit separat gefertigtem, angenähtem, gebogtem unterem Abschluss auf Netzgrund (Kat. Nr. 6/3a, b). Der Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts zeigt im Rapport ein florales Muster.⁵ Eine Blüte aus vier großen und ebenso vielen kleinen Blütenblättern und rundem Stempel mit mittigem Durchbruch wird von zwei kleinen, kreuzförmigen, vertieft gearbeiteten Blüten gerahmt. Den Netzgrund bildet eine Vielzahl runder Durchbrüche. Der gebogte untere Abschluss zeigt ebenfalls einen Netzgrund aus runden Durchbrüchen. Mittig findet sich je Bogen eine vertieft gearbeitete, kreuzförmige Blüte. Beide Teile des Spitzenbesatzes werden oben von einem bandartigen Fuß abgeschlossen, dieser ist mit zwei bzw. einer Reihe ovaler Kerben versehen, wohl die Naht. Diese dient der Darstellung der Befestigung der gebogenen an der geraden Spitze bzw. der des Annähens der Spitze am Stoff des Rochetts.

⁵ Der Spitzenbesatz entlang der unteren Kante ist maximal 13,8 cm hoch, der gebogte Abschluss allein 3,0 cm. Ein Rapport ist 10,6 cm lang. Die Durchbrüche sind bis zu 0,4 cm tief.

Der Spitzenbesatz an den Ärmeln ist dem der unteren Kante vergleichbar, jedoch vereinfacht (Kat. Nr. 6/4a, b).⁶ Das Muster der geraden Spitze besteht aus einer vierblättrigen Blüte. Der Netzgrund wird durch eine Vielzahl runder Durchbrüche vorgestellt. Entlang des oberen Abschlusses ist der Fuß dargestellt, die Naht ist nicht dargestellt. Der gebogte untere Abschluss wird mit Fuß und einfacher Naht gezeigt, die Bögen sind mit einem Netzgrund aus runden Durchbrüchen und einer vierblättrigen, vertieft gearbeiteten Blüte gefüllt.

Die Spitzenbesätze entlang der unteren Kante und am Ärmelabschluss sind geschnitzt. Die Konturen des Besatzes wurden auf dem Holz mit Bleistift vorgezeichnet (Kat. Nr. 6/5). Die ovalen Kerben (Naht) und die Blüten sind mit dem Schnitzeisen ausgestochen, die Durchbrüche des Netzgrundes mit einem bohrerartig angewandten Hohleisen gearbeitet.

Auf den Kreidegrund folgen eine hellblaue und darüber eine halbtransparente hellblaue Farbschicht. Mit heller, schaumiger Farbe sind Akzente gesetzt: Die Blüten, Durchbrüche, Kerben und Füße sind hell bemalt, auch der untere Abschluss ist hell eingefasst. Der Fuß der geraden Spitze am Ärmelabschluss ist lediglich aufgemalt. Alle Schichten der Fassung sind schwach leimgebunden und nicht wischfest.



Kat. Nr. 6/4a, b: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Spitzenbesatz am Ärmel des Rochetts (Aufnahme und Zeichnung C. P.)



Kat. Nr. 6/5: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Leonhardaltar, 1762; Leo IV. Rochett, Bleistiftvorzeichnung (Aufnahme BLfD)

⁶ Die Spitze ist maximal 8,1 cm hoch, der gebogte Abschluss alleine 2,3 cm. Ein Rapport beträgt 4,5 cm. Die Durchbrüche sind bis zu 0,3 cm tief.

Kat. Nr. 7 Ehem. Abteikirche St, Marinus und Anianus, Rott, Hl. Petrus Damianus



Die Skulptur des Petrus Damianus¹ (Kat. Nr. 7/1) steht auf der rechten Seite des Leonhardaltars (1762). Die Skulptur fertigte Ignaz Günther, die Fassung Augustin Demmel. Petrus Damianus wurde 1006 in Ravenna geboren, ab 1057 war er Kardinalbischof von Ostia. Er gilt als bedeutender asketischer und reformerischer Kirchenschriftsteller.² Günther stellt ihn in Rott mit Kreuzstab mit zwei Querbalken, Mitra und von einem Putto über seinem Kopf gehaltenen Kardinalshut dar. Der Putto hält ein Buch, in dem geschrieben steht: *Officium maius beatae Mariae*. Petrus Damianus steht im Kontrapost, das linke Bein ist vorgestellt. In der Rechten hält er ein Buch mit der Inschrift *Officium Majus B. V. Mariae*, in der Linken den Kreuzstab. Der Kopf ist nach links gewandt und erhoben, der Blick nach unten auf den Betrachter gerichtet.

Der Heilige trägt unter einer roten Mozetta, mit auf die Schultern fallender Kapuze, ein glänzend schwarzes, bodenlanges Skapulier und um den Hals ein blaues Band mit goldenem Brustkreuz. Das etwa knielange Rochett zeigt am unteren Abschluss und den Ärmeln Spitzenbesatz. Die bodenlange Sutane ist im gleichen Rot wie die Mozetta gehalten. Auf dem Kopf trägt der Heilige die rote Cappa Magna. Die blauen Schuhe sind mit einer silbernen Schnalle geschlossen. Separat geschnitzte Applikationen sind das Pektoralkreuz mit Band und die Knöpfe an Sutane und Mozetta.

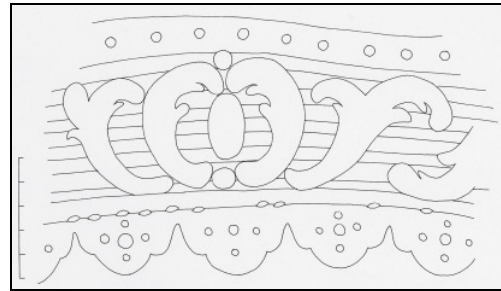
Kat. Nr. 7/1: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Leonhardaltar, 1762; Petrus Damianus. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme (BLfD) der Skulptur

¹ Maximale Maße: Höhe 156,5 cm, Breite 77 cm, Tiefe 31 cm.

² KELLER 1996, S. 477. BRAUNFELS 1974, Bd. 8, S. 182.

Petrus Damianus Kleidung zeigt lediglich am Rochett³ eine textile Schmucktechnik. Es wird wohl ein Spitzenbesatz dargestellt (Kat. Nr. 7/2a, b).⁴ Es handelt sich um eine größtenteils opake Spitze. Unten zeigt der Besatz einen gebogenen Abschluss mit bandartigem Fuß und je Bogen vier bis fünf runden Durchbrüchen. Es soll wohl eine separat gefertigte, angenähte Spitze dargestellt werden. Darüber befindet sich eine opake Spitze, deren Grund Querrippen aufweist. Das erhabene Muster bilden stilisierte Ranken. Zwei stehende C-Schwünge bilden ein kreisartiges Motiv, das ein Oval einschließt. An das Motiv grenzt beidseitig je ein stehender C-Schwung an. Der obere Abschluss des Besatzes wird von einem erhabenen Band mit runden Durchbrüchen gebildet. Die Ärmel des Rochetts zeigen ebenfalls eine nur ungenau ausgearbeitete textile Schmucktechnik. Nur der gebogte untere Abschluss, ein Spitzenbesatz entsprechend dem an der unteren Kante, ist deutlich zu erkennen (Kat. Nr. 7/3).⁵

Der Besatz ist schnitzerisch gestaltet, die Motive mit einem Schnitzisen aus dem Holz geschnitten. Die runden Durchbrüche wurden mit einem bohrerartig angewandten Hohleisen gearbeitet. Die helle Grundierung, die sonst nur in den mit Metall belegten Flächen zu finden ist, wurde hier auf den Höhen (C-Schwünge) aufgetragen. Eventuell handelt es sich hierbei um eine Konzeptänderung, vielleicht war ursprünglich eine Metallauflage vorgesehen, die Spitze wurde dann jedoch farbig gefasst. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die erhabenen Partien durch die Pastiglia deutlicher, plastischer hervorgehoben werden sollten. Auf die Grundierung folgen eine helle Unterlegung und eine dünne, helle, leicht graue Lasur.



Kat. Nr. 7/2a, b: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Leonhardaltar, 1762; Petrus Damianus. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: Augustin Demmel. Borte am unteren Rand des Rochetts (Aufnahme und Zeichnung C. P.)



Kat. Nr. 7/3: Rott, ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus; Leonhardaltar, 1762; Petrus Damianus. Spitzenbesatzes am Ärmel des Rochetts

³ Es wird ein damastartiger Stoff dargestellt, das helle Streifenmuster auf hellblauem Grund ist in Malerei gestaltet.

⁴ Der gesamte Besatz ist maximal 10,8 cm hoch, das Band 1,6 cm, die opake Spitze in der Mitte 6,4 cm und der gebogte untere Spitzenbesatz 2,8 cm. Ein Rapport der Borte ist 16,0 cm, ein Rapport des gebogenen unteren Abschlusses 4,5 cm lang. Die Schichtstärke der Stickerei beträgt bis zu 0,4 cm, die der Querrippen weniger als 0,1 cm.

⁵ Der Besatz ist bis zu 6,4 cm hoch, die Durchbrüche am gebogenen unteren Abschluss bis zu 0,3 cm tief.

Kat. Nr. 8 Ehem. Abteikirche St, Marinus und Anianus, Rott, Hl. Kaiserin Kunigunde



Kat. Nr. 8/1: Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: N. Mitterndorfer (Aufnahme: BLfD)



Kat. Nr. 8/2: Robe à la française, um 1775, England. Pagodenärmel mit zweifach gestuften Volants, dreifache Engageantes aus Brüsseler Spitze, Mieder mit spitz zulaufendem Stecker oder Schneppe (aus: FUKAI 2005, Bd. 1, S. 68)

Die von Ignaz Günther geschaffene und von N. Mitterndorfer gefasste Skulptur der Kaiserin Kunigunde¹ (Kat. Nr. 8/1) steht auf der rechten Seite des Hochaltars auf einem separaten Postament. Das Geburtsjahr der Kunigunde ist unbekannt, sie starb 1034 oder 1039 und wurde neben ihrem Gemahl, dem Heiligen Kaiser Heinrich II.² im Bamberger Dom bestattet. 1200 wurde sie von Papst Innozenz III. heilig gesprochen. Der Legende nach musste sie sich einer Tugendprobe unterziehen: Um zu beweisen, dass sie ihrem Gemahl treu gewesen war, schritt sie, ohne sich zu verletzen, über glühende Pflugscharen.³ In eben dieser Situation wird die Heilige in Rott gezeigt.

Der schlanke Körper zeigt einen starken S-Schwung, der Kopf ist nach rechts in Richtung ihres Gatten gewandt. Die Heilige hat die Augen geschlossen, die Lippen sind zu einem Lächeln geformt. Unter dem rechten Fuß sind die Pflugscharen zu erkennen. Die langen Haare sind hinter den Ohren zu Zöpfen geflochten, die in Knoten enden. Am Hinterkopf sind die Haare zu einem Knoten hochgesteckt und fallen auf den Rücken. Einige gelockte Strähnen liegen auf den Schultern auf. Die Haare werden von einer goldenen Krone und goldenem Haarschmuck aus Spangen und Perlen gehalten. Kunigunde trägt eine goldene Perlenkette mit tränenförmigem Anhänger und goldene Perlenohrringe. In der rechten Hand hält sie mit Daumen und Zeigefinger ein Zepter, die übrigen Finger sind gespreizt. Kunigunde ist mit einem bodenlangen Umhang aus schwerem Stoff bekleidet, der vor ihrer Brust von einem metallenen Band zusammengehalten wird, auf das drei Edelsteine und neun Perlen appliziert sind. Es handelt sich um eine Art Schließe, die von der rechten Schulter aus schräg über den Oberkörper und über die linke Armbeuge nach hinten verläuft. Der Umhang ist umlaufend mit einer breiten Borte verziert. Die Heilige rafft den Umhang mit der linken Hand, so dass die darunter getragenen Röcke (Casaquin, Rock) besser zur Geltung kommen. Das weite Hemd ist über der Schulter umgeschlagen, vor der Brust wird es von einer goldenen Brosche gehalten. Die Ärmel sind mit Spitzenengageantes besetzt (Kat. Nr. 8/2).⁴ Die Kaiserin trägt ein reich verziertes Mieder mit runder Schneppe. Der Casaquin ist nur auf der rechten Seite zu sehen, er ist gebogt oder geschlitzt. An der am weitesten nach unten fallenden Falte hängt eine Quaste. Der Casaquin ist mit einem schmalen Band eingefasst, darüber wird eine Stickerei gezeigt. Der darunter getragene, bodenlange Rock wird von einem Fransenbesatz mit darüber liegender Stickerei verziert.

¹ Maximale Maße: Höhe 211 cm, Breite 95 cm, Tiefe 63 cm.

² Dieser steht ihr in Rott gegenüber.

³ KELLER 1996, S. 369-370; BRAUNFELS 1974, Bd. 7, S. 357-360.

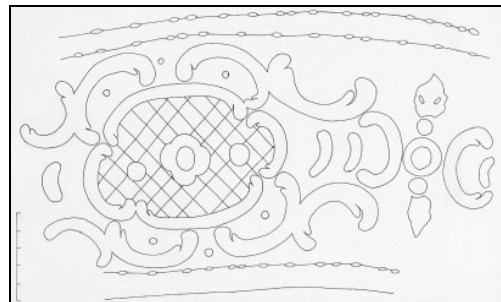
⁴ Engageantes sind separat angesetzt Volants (lose herab hängender Besatz) und häufig aus Spitze gefertigt. Es wird der Begriff Engageantes gewählt, auch wenn diese in der Regel kleiner sind und höher am Arm angesetzt werden.

Textile Schmucktechniken finden sich an Umhang, Engageantes, Mieder, Überrock und Rock. Die textilen Schmucktechniken sind sämtlich schnitzerisch gestaltet und weiß gefasst. Eine Nachbearbeitung durch den Fassmaler in Form von Pastiglia oder Gravierung erfolgte nicht.

Umhang

Am Umhang wird eine Borte mit erhabenem, vermutlich gewebtem Muster dargestellt (Kat. Nr. 8/3a, b).⁵ Den Rapport bilden stilisierte Ranken und eine Blüte. Kombinierte C-Schwünge formen ein langgezogenes, querliegendes Rahmenwerk, in dem sich ein kleineres, vierpassartiges Motiv aus C-Schwüngen befindet. Dieses umschließt eine vierblättrige Blüte mit runden Blättern und rundem Blütenstempel. Das vierpassartige Motiv ist mit einer Kreuzschraffur aus diagonal verlaufenden Linien und zwei erhabenen Kreisen zu beiden Seiten der Blüte gefüllt. Das Gewebe weist eine unebene, leicht gewellte Oberfläche auf. Die Borte wird beidseitig von einem erhabenen Band eingefasst. Oben und unten ist sie durch eine Doppelnah, gezeigt durch je zwei Reihen ovaler Kerben, als aufgenäht dargestellt.⁶

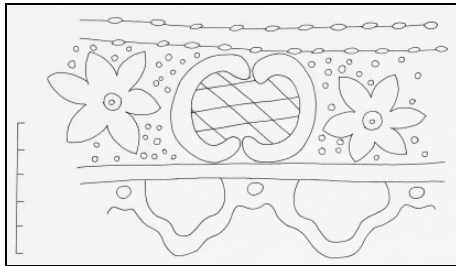
Das Muster ist mit einem Schnitzeisen, das bei der Bearbeitung ovale Kerben erzeugte, aus dem Holz geschnitten. Die Naht ist mit identischem Werkzeug hergestellte, aneinander gereihte Kerben dargestellt. Die Kreuzschraffur besteht aus mit dem Schnitzeisen gezogenen Riefen. Die unebene Oberfläche des Grundes wurde erzeugt, indem mit einem abgestumpften Nagel oder einem ähnlichen Werkzeug tremoliert wurde. Die Borte ist wie die Figur weiß gefasst.



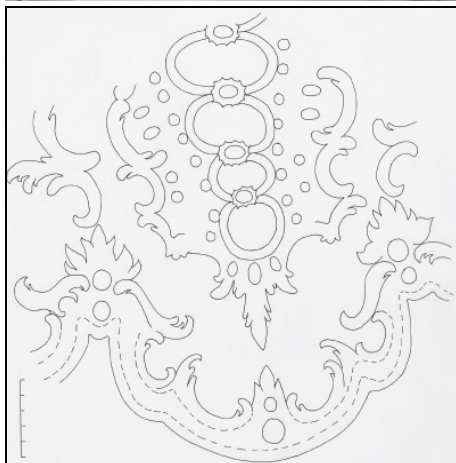
Kat. Nr. 8/3a, b: Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: N. Mitterndorfer. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Borte am Umhang

⁵ Die Borte ist maximal 16,6 cm hoch, ein Rapport ist 26,9 cm lang. Die Schichtstärke der schnitzerisch gestalteten Borte beträgt 0,1 cm (Riefelung), 0,3 cm (Schraffur) bzw. 0,6 cm (erhabenes Muster).

⁶ Die Kerben werden als Naht interpretiert, auch wenn eine Naht eigentlich erhaben dargestellt werden müsste, da der Faden beim Nähen höher liegt als der Stoff.



Kat. Nr. 8/4a, b; Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: N. Mitterndorfer. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Spitzenengageantes



Kat. Nr. 8/5a, b; Rott; Hochaltar, 1762-1766; Kunigunde. Aufnahme (BLfD) und Zeichnung (C. P.) des Mieders

Engageantes

Der Besatz an den Engageantes stellt eine aus zwei Teilen zusammengesetzte Spitze dar, der obere Teil ist gerade, der untere gebogt (Kat. Nr. 8/4a, b).⁷ Es wird eine Nähspitze oder aber eine Dresdner Spitze vorgestellt. Der Spitzenbesatz zeigt ein erhabenes Muster aus stilisierten Ranken und Blüten. Ein Rapport besteht aus zwei stehenden C-Schwüngen, die ein kreisförmiges Motiv bilden. Dieses ist mit einer leicht diagonal verlaufenden Kreuzschraffur gefüllt. Diesem Motiv folgen eine Blüte aus vier bis sechs spitz zulaufenden Blättern und vertieft gearbeitetem, rundem Blütenstempel. Der Grund der Spitze wird durch eine Vielzahl runder Durchbrüche gestaltet. Oben und unten wird die Spitze von einem schmalen Band eingefasst, welches oben beidseitig je eine Reihe ovaler Kerben zeigt, die Nähte. Der gebogte untere Abschluss ist leicht gewellt, die Füllung der Bögen ungemustert und die Oberfläche leicht uneben.

Die erhabenen Partien und die Naht am Spitzenbesatz der Engageantes sind mit einem Schnitzisen aus dem Holz gearbeitet. Die Durchbrüche des Grundes sind mit einem bohrerartig angewandten Hohleisen hergestellt. Die Füllung des gebogten unteren Abschlusses wurde vermutlich, wie das Gewebe der Borte am Umhang, mit einem abgestumpften Nagel oder einem ähnlichen Werkzeug tremoliert. Der Spitzenbesatz ist weiß gefasst.

Mieder

Das Mieder Kunigundes ist aufwändig mit textilen Schmucktechniken verziert, es wird vermutlich ein Bortenbesatz mit applizierten Edelsteinen dargestellt (Kat. Nr. 8/5a, b).⁸ Ein Rapport ist nicht vorhanden. Es wird ein Muster aus stilisierten Ranken und Blättern gezeigt. Liegende C-Schwünge, zum Teil mit blattartigen Formen verziert, verlaufen in etwa parallel zur unteren Kante des Mieders und greifen weit in den Stoff hinein. In der Mitte wird das Mieder von einem großflächigen Besatz aus C-Schwüngen und blattartigen Formen mit vier mittig angebrachten, ovalen Edelsteinen mit gerilltem Rand verziert. Dieser Besatz stellt wohl einen „Zierstecker“ dar; es kann sich aber um keinen funktionsfähigen Stecker handeln, da das Mieder in dieser Darstellung vorderseitig keine Schnürung aufweist um es anzuziehen. Zu beiden Seiten der Edelsteine sind Perlen⁹ in zwei geschwungenen Reihen zu je acht Stück appliziert. An den Seiten des Mieders verläuft je eine Borte aus zwei gegenläufigen C-Schwüngen nach oben. Durch diesen seitlichen Besatz wird eine schlankere Silhouette geformt. Der Bortenbesatz am Mieder ist schnitzerisch gestaltet. Der Stoff des Mieders wurde mit einem abgestumpften Nagel oder ähnlichem Werkzeug tremoliert.

⁷ Der gesamte Spitzenbesatz ist 9 cm, der gebogte Abschluss allein 2,9 cm hoch. Ein Rapport ist etwa 11 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,2 bis 0,5 cm.

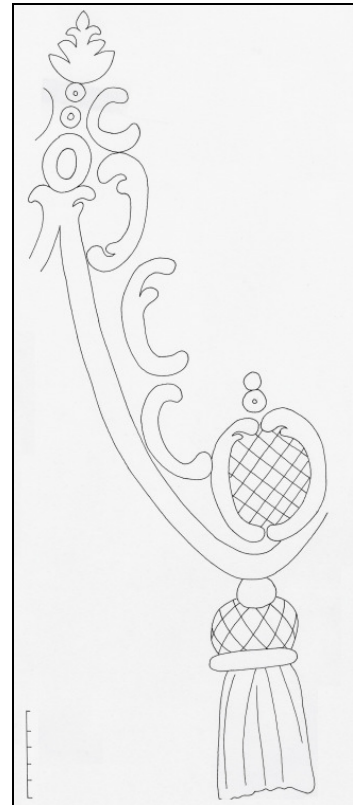
⁸ Die Borten sind zwischen 2,9 cm und 7,3 cm hoch. Die Schichtstärke beträgt maximal 0,5 cm, die der Edelsteine bis zu 1,5 cm.

⁹ Durchmesser der Perlen ca. 2,0 cm.

Casaquin

Am Casaquin werden eine Einfassung in Form eines schmalen Bandes und darüber eine Stickerei dargestellt (Kat. Nr. 8/6a, b).¹⁰ Die Stickerei zeigt keinen Rapport. Das Muster besteht aus stilisierten Ranken und Blüten. Oberhalb des Schlitzes bzw. an der höchsten Stelle des Bogens befindet sich ein längliches Motiv, das aus einem großen und darüber zwei kleinen, kreisförmigen Gebilden, die von C-Schwüngen umrahmt werden, besteht. Das Motiv wird von einer Blüte oder einem siebenblättrigen Blatt bekrönt. Weitere C-Schwünge verlaufen in etwa parallel zur Einfassung, sie leiten zu einem, durch zwei stehende „Ranken“ geformten, kreisförmigen Gebilde über, das mit einer diagonal verlaufenden Kreuzschraffur gefüllt ist. Bekrönt wird es von zwei kleinen Kreisen. Unterhalb dieses kreisförmigen Motivs hängt die Quaste.

Band und Stickerei am Casaquin sind wie die anderen textilen Schmucktechniken an der Bekleidung der Kunigunde schnitzerisch gestaltet und weiß gefasst.



Kat. Nr. 8/6a, b; Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: N. Mitterndorfer. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Einfassung und der Stickerei am Casaquin mit Quaste

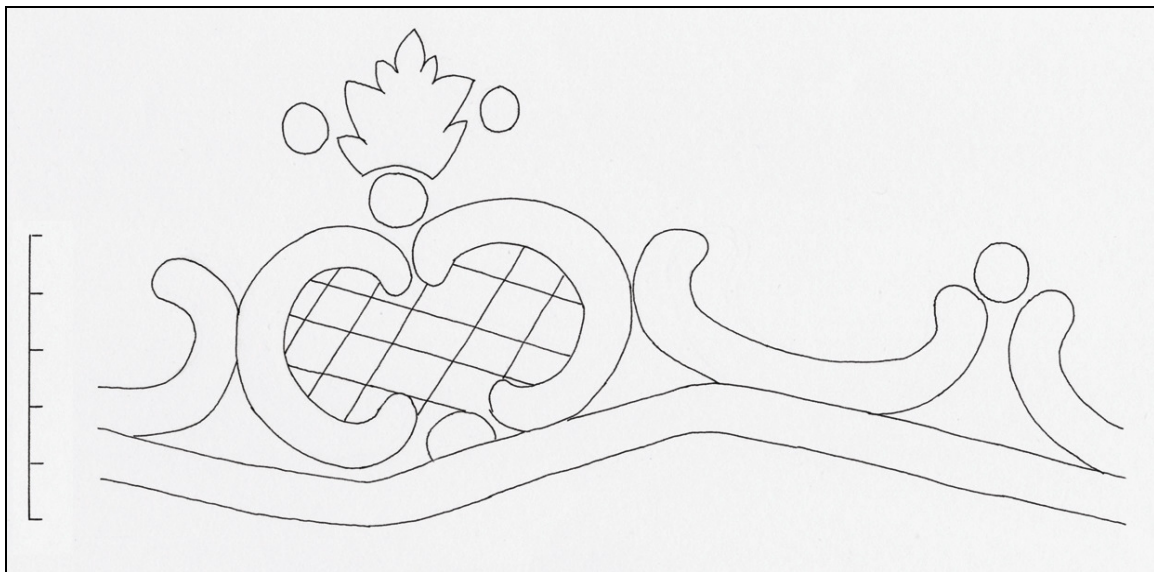
¹⁰ Das Band ist maximal 1,9 cm, die Stickerei zwischen 0,9 und 11,0 cm hoch. Stickerei und Band sind um bis zu 0,4 cm erhaben aus dem Holz gearbeitet.

Rock



Entlang der unteren Kante des Rocks ist ein Fransenbesatz mit geradem Fuß dargestellt (Kat. Nr. 8/7a).¹¹ Die Fransen sind gleichmäßig lang. Der Fuß der Fransen ist bandartig und etwas erhabener als die Fransen. Zwischen Fuß und Fransen finden sich ovale Kerben, vermutlich die Naht vorstellend. Der Fransenbesatz ist geschnitzt, die Fransen sind mit einem schmalen Hohlisen senkrecht herausgeschnitten. Der Fransenbesatz ist hell gefasst.

Oberhalb des Fransenbesatzes wird Stickerei dargestellt (Kat. Nr. 8/7a, b).¹² Sie zeigt ein erhabenes Muster aus stilisierten Ranken und einer Art Blüte im Rapport. Zwei stehende C-Schwünge bilden ein kreisförmiges Motiv, gefüllt mit einer Kreuzschraffur. Dieses Motiv wird von einer stilisierten Blüte mit drei oder mehr spitz auslaufenden Blättern bekrönt. Beiderseits des kreisförmigen Motivs schließt je ein liegender C-Schwung an, der mit dem nächsten Rapport über einen runden Steg verbunden ist. Die Stickerei ist schnitzerisch gestaltet und hell gefasst.



Kat. Nr. 8/7a, b: Rott; Hochaltar, 1762/66; Kunigunde. Bildhauer: Ignaz Günther; Fassmaler: N. Mitterndorfer. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Stickerei am Rock mit Fransenbesatz

¹¹ Die Fransen sind bis zu 11,4 cm hoch, der Fuß 1,1 cm. Die Tiefe der Fransenzwischenräume beträgt zwischen 0,3 cm und 1,1 cm. Ein Rapport beträgt zwischen 1,2 und 5,0 cm.

¹² Die Stickerei ist maximal 7,3 cm hoch, ein Rapport bis zu 17,3 cm lang. Die Schichtstärke, d. h. die Tiefe der Schnitzspuren, beträgt bis zu 0,3 cm.

Kat. Nr. 9 Ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott, Hl. Äbtissin

Die Heilige Äbtissin¹ (Kat. Nr. 9/1) steht auf der linken Seite des 1762 bis 1766 entstandenen Scholastikaaltars im Zentralraum. Bildhauer ist Joseph Götsch, Fassmaler Augustin Demmel. Die Heilige ist an Habit und darunter getragener weltlicher Kleidung als Benediktinerin fürstlicher Herkunft zu erkennen, jedoch wegen fehlender Attribute nicht zu identifizieren. Es könnte sich um Klara (Attribut: Mostranz), Irmingard vom Chiemsee (Attribut: brennendes Herz) oder Walburga (Attribut: Flasche) handeln. Die Skulptur wird heute mangels Identifikation „Heilige Äbtissin“ benannt.

Die im Kontrapost stehende Skulptur trägt den schwarzen Habit der Benediktinerinnen. Über dem hellblauen, gefältelten Weihel trägt sie einen schwarzen Wimpel mit hellblauem Futter. Das Haupt schmückt eine Krone. Das schwarze Skapulier ist nach rechts geschlagen, so dass unter der sakralen die weltliche Kleidung zur Geltung kommt.² Der rote Umhang ist mit einer Borte verziert. Die Ärmel reichen bis über die Ellbögen, die weiten Engageantes sind mit Spitze besetzt. Die Äbtissin trägt, entgegen allen Erwartungen, ein Mieder mit runder Schneppe, das von einem Band eingefasst wird und darüber eine schmale Metallstickerei zeigt. Unter dem Mieder trägt die Heilige einen Casaquin, der entlang der gebogten unteren Kante mit Metallstickerei besetzt ist. Die Stickerei geht nach oben hin locker in den Stoff über. Der bodenlange blaue Rock ist entlang der unteren Kante mit Fransen verziert, deren gebogter Fuß in den Stoff hinein reicht.



Kat. Nr. 9/1: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. (Aufnahme: BLfD)

¹ Maximale Maße: Höhe 150 cm, Breite 78 cm, Tiefe 54 cm.

² BRAUN, JOSEPH: *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Berlin 1974, S. 796: *Heilige Ordensfrauen, die [...] fürstlicher Herkunft waren, sind im späten Mittelalter und noch im frühen 16. Jh. bisweilen statt in Ordenstracht in der Tracht vornehmer Frauen weltlichen Standes mit Krone auf dem Kopf abgebildet, wie die hll. [...] Ottilia und Walburga.*



Umhang, Engageantes am Hemd³, Mieder, Casaquin (Kat. Nr. 9/2 und 9/3)⁴ und Rock zeigen diverse textile Schmucktechniken, die auf zweierlei Arten dargestellt werden: Borten und Besätze an Umhang, Mieder und Engageantes sind ausschließlich schnitzerisch gestaltet, die Stickerei an Casaquin und die Fransen am Rock wurden vom Bildschnitzer vorgegeben und die Feinheiten vom Fassmaler in Pastiglia gestaltet.



Kat. Nr. 9/2: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme (C. P.) des Casaquins und des Mieders. Der dargestellte Stoff ähnelt dem in Kat. Nr. 9/3 gezeigten bemalten Baumwollgewebe

Kat. Nr. 9/3: Robe à l'anglaise, Frankreich (?), um 1775/80. Die Robe ist aus einem bemalten Baumwollgewebe gefertigt, das in Indien für den europäischen Markt hergestellt wurde (aus: BAUMSTARK 1997, S. 149)

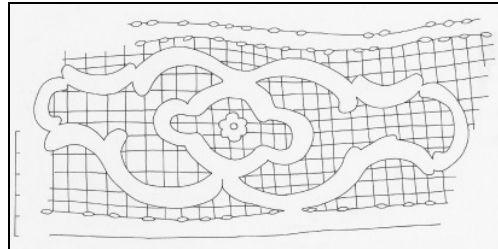
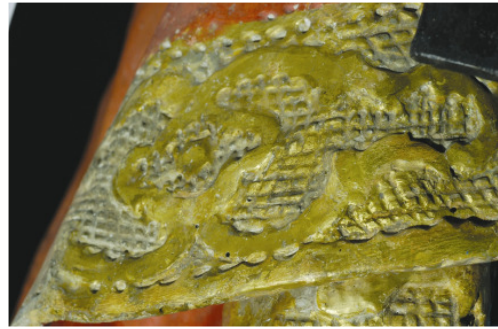
³ Dargestellt ist ein damastartiger Stoff durch ein helles Muster aus Blüten und Ranken auf hellblauem Grund.

⁴ Casaquin und Mieder sind aufwändig gestaltet, es werden vermutlich bemalte Stoffe dargestellt. Die Fassung am Mieder ist wie folgt aufgebaut: Bleiweißschicht, azurblaue und ockergelbe Farbschicht. Das hierauf gemalte Muster besteht aus azurfarbenen Blüten und Blättern mit dunkelroten Blütenstielen. Am Casaquin folgen auf die Bleiweißschicht eine dunkelblaue (Preußischblau, Bleiweiß) und eine hellblaue Farbschicht sowie eine helle, blau eingetönte Lasur (Bleiweiß, wenig Preußischblau, Azurit, Smalte, gelbes, rotes, braunes Eisenoxid). Das anschließend aufgemalte Muster verteilt sich in etwa rautenförmig über die Fläche, ohne einen Rapport zu zeigen. Es wird aus grünen Blumenstielen mit dunkelblauen Blättern und hellen Blüten gebildet, in den Schnittpunkten der Rauten befinden sich große Blüten. Die Blüten sind rot, hellblau und dunkelblau (Preußischblau, Bleiweiß, wenig Pflanzen(?)schwarz, roter Farblack) mit dunkelroten Begleitstrichen aufgemalt, Stiele und Blätter zeigen dunkelblaue Begleitlinien. Die flächigen Farbschichten sind dünn aufgetragen, matt und wasserquellbar, Bindemittel ist wohl Leim. Die Blumenmuster sind gut gebunden und kaum feuchtigkeitsempfindlich, es handelt sich demnach wohl um eine Tempera. Blütenstempel und Stiele am Casaquin erhielten Akzente durch erhabene Metallauflagen. Hierfür wurde eine gelbliche Masse, wahrscheinlich eine Wachs-Harz-Mischung, aufgetragen und das Silber direkt ohne weiteres Anlegemittel angeschossen. Diese Art der Verzierung findet sich auch an Umhang der Hl. Otilie und Casaquin der Elisabeth.

Umhang

Der Umhang zeigt eine Borte mit erhabenem, wohl gewebtem Muster auf gestepptem Grund (Kat. Nr. 9/4a, b).⁵ Im Rapport wird ein Muster aus stilisierten Ranken und einer Blüte gezeigt. Liegende C-Schwünge bilden ein irreguläres, lang gezogenes Rahmenwerk ovaler Form, das eine erhabene, sechsblättrige Blüte mit runden Blättern und rundem Blütenstempel umschließt. Der gesteppte Grund ist durch eine Kreuzschraffur vorgestellt. Die Borte wird beidseitig von einer Reihe ovaler Kerben, die vermutlich die Naht darstellen und einem schmalen, erhabenen Band abgeschlossen. Das Band entlang der unteren Kante bildet zugleich die Einfassung des Umhangs mitsamt dem Futter.

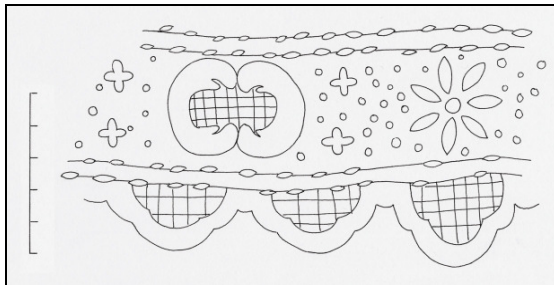
Die Borte ist schnitzerisch gestaltet. Das erhabene Muster und das Band ziegen ovale Kerben des Schnitzeisens, wodurch die Umrisse leicht gewellt sind. Die Naht ist ebenfalls durch ovale, mit dem Schnitzeisen hergestellte Kerben gestaltet. Die Kreuzschraffur des Grundes wird durch waagerechte bzw. vertikale, mit einem Schnitzeisen gezogene Riefen dargestellt. Auf dem flächigen Steinkreidegrund folgt auf den Höhen die mit dem Pinsel aufgetragene, helle Grundierung (Schichtstärke 0,2 cm). Es wurde nachgeschnitten, um scharfe Kanten und Grate zu erhalten. Die Höhen sind auf gelbem Poliment vergoldet. Der Grund ist auf einer Bindemittelschicht, wohl Leim, mattvergoldet.



Kat. Nr. 9/4a, b: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin.
Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel.
Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Borte am Umhang

⁵ Die Borte ist bis zu 9,5 cm hoch, der Rapport beträgt ca. 19,0 cm. Die Stickerei hat eine Stärke von 0,3 cm, der gesteppte Grund 0,1 cm.

Engageantes



Kat. Nr. 9/5a, b: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin.
Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler; Augustin Demmel.
Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Spitzenengageantes

An den Engageantes wird ein Besatz aus Nähspitze oder Dresdner Spitze mit gebogtem unteren Abschluss dargestellt (Kat. Nr. 9/5a, b).⁶ Die Spitze zeigt ein Muster aus Ranken und Blüten. Ein Rapport setzt sich aus zwei erhabenen, stehenden, C-förmigen, einen Kreis formenden Ranken und einer vertieft gearbeiteten Blüte aus sieben spitz zulaufenden Blättern und rundem Blütenstempel zusammen. Die Ranken sind mit einer Kreuzschraffur gefüllt. Der Grund wird durch runde und kreuzförmige Durchbrüche gebildet. Oben und unten wird die Spitze von je zwei Reihen ovaler Einkerbungen eingefangen, die vermutlich die Naht darstellen. Demnach besteht der Spitzenbesatz aus zwei Teilen: einer geraden, bandartigen Spitze auf durchbrochenem Grund und einer schmälere Spitze mit gebogtem unteren Abschluss. Die leicht geschwungenen Bögen sind mit einer Kreuzschraffur gefüllt.

Die realistische wirkende Spitze ist schnitzerisch gestaltet. Das Muster wurde durch ovale Kerbschnitte aus dem Holz gearbeitet, die runden und kreuzförmigen Durchbrüche des Grundes mit einem kleinen, bohrerartig angewandten Hohleisen. Durch diese Durchbohrungen entsteht der Eindruck einer dünnen, halbopaken Spitze. Der Spitzenbesatz ist polychrom gefasst. Auf den Steinkreidegrund folgen eine dünne Bleiweißunterlegung, eine hellblaue Farbschicht und eine dünne hellblaue Lasur.⁷ Die Höhen der Spitze, die Tiefen der Blütenblätter und einzelne ovale Einkerbungen sind mit matter, deckender, heller Farbe abgesetzt. Andere Skulpturen in Rott (Kunigunde, Otilie, Katharina, Elisabeth) zeigen einen annähernd identischen Spitzenbesatz an den Engageantes.

⁶ Der Spitzenbesatz ist 8,0 cm, der gebogte Abschluss allein 2,2 cm hoch. Ein Rapport ist ca. 10,0 cm lang, ein Bogen 3,5 cm breit. Die Durchbrüche sind 0,2 bis 0,4 cm tief.

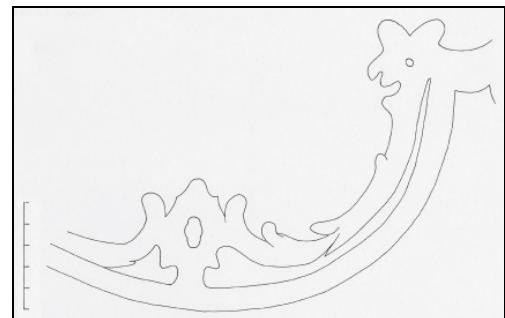
⁷ Diese hellblaue Fassung findet sich an vielen Seitenaltarskulpturen (u. a. am Rochett des Augustinus) und ist aus Bleiweiß mit wenig Preußischblau und Pflanzen- oder Beinschwarz aufgebaut. Sie ist relativ transparent, matt, offenporig und wasserempfindlich, was auf eine magere Tempera oder Leimfarbe schließen lässt.

Mieder



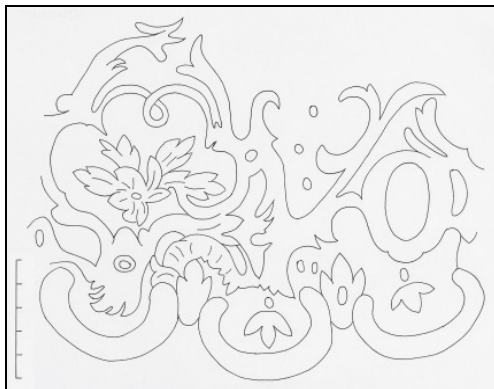
Entlang der unteren Kante des Mieders werden eine Einfassung durch ein schmales Band und darüber eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 9/6a, b).⁸ Die Stickerei zeigt ein Muster aus Ranken und Blüten ohne Rapport. Etwa parallel zum einfassenden Band verläuft eine geschwungene Ranke, die am untersten Punkt des Mieders in ein rautenförmiges Ornament übergeht. An der Taille leitet die Ranke zu zwei, durch einen Steg verbundene, dreiblättrige Blüten über.

Band und Stickerei sind geschnitzt. Auf den flächig aufgetragenen Steinkreidegrund folgt die mit einem Pinsel aufgetragene, helle Grundierung, wodurch die textile Schmucktechnik erhabener erscheint. Es sind keine Spuren von Werkzeugen zu finden, wegen der relativ scharfkantigen Grate ist aber davon auszugehen, dass das Muster nach dem Auftragen der Grundierung nachgearbeitet wurde. Band und Stickerei sind auf gelbem Poliment glanzversilbert. Die Versilberung ist heute verschwärzt und stellenweise bis auf das Poliment durchgerieben, wodurch die textilen Schmucktechniken goldgelb erscheinen.



Kat. Nr. 9/6a, b: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin.
Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler; Augustin Demmel.
Aufnahme (BLfD) und Zeichnung (C. P.) der Einfassung
und der Stickerei am Mieder

⁸ Die Stickerei hat eine maximale Höhe von 5,0 cm, das Band 1,2 cm. Die Stärke beträgt maximal 0,4 cm.



Kat. Nr. 9/7a, b: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler; Augustin Demmel. Stickerei am Casaquin (Aufnahme BLfD, Zeichnung C. P.)



Kat. Nr. 9/8: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Äbtissin. Fransenbesatz mit gebogtem Fuß und Posament

Casaquin

Am gebogenen unteren Abschluss des Casaquins wird eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 9/7a, b). Vermutlich soll zusätzlich eine Einfassung mit einem Band vorgestellt werden, eine Unterscheidung zwischen Band und Stickerei ist jedoch nicht immer möglich.⁹ Die Stickerei zeigt keinen Rapport, sie ist fantasievoll aus Ranken und Blüten gebildet. Ein großes Ornament, dessen Breite in etwa einem Bogen entspricht, wird von geschwungenen, sich zum Teil kreuzenden Ranken gebildet, die eine fünfblättrige Blüte umrahmen, von welcher kleine Blätter ausgehen. Die Verbindung zum nächsten, ähnlich gestalteten Ornament bilden geschwungene Ranken.

Das den Casaquin einfassende Band ist geschnitzt, wobei auf den Steinkreidegrund die helle Grundierung mit einem Pinsel aufgetragen und nachgeschnitten wurde. Die Stickerei ist in Pastiglia durchgeführt. Nach dem Trocknen wurde das Muster nachgeschnitten. Das verwendete Werkzeug hinterließ runde Spuren und Grate. In den Blütenblättern und vereinzelt in den Ranken sind durch kurze Linien Akzente gesetzt, mit demselben Werkzeug hergestellt. Einfassung und Stickerei sind auf gelbem Poliment versilbert, in den Tiefen bleibt teilweise das Poliment sichtbar.

Rock

Am Rock wird ein Fransenbesatz mit nach oben gebogtem Fuß und Posament dargestellt (Kat. Nr. 9/8).¹⁰ Das Posament stellt wohl eine Schnur mit drei „Schleifen“ vor. Die Fransen sind schnitzerisch, der Fuß in Pastiglia gestaltet. Letztere wurde mit der hellen Grundierung frei Hand mit einem Pinsel aufgebracht, die Pastiglia wurde nach dem Trocknen nachgeschnitten. Der Fransenbesatz mit Fuß ist auf gelbem Poliment glanzvergoldet, die Tiefen der Fransen sind poliment- bzw. grundierungsichtig.

⁹ Die Stickerei hat maximal eine Höhe von 18,5 cm. Es ist kein Rapport vorhanden, ein Bogen ist 6,0 cm breit. Die Stickerei hat eine Schichtstärke von bis zu 0,2 cm.

¹⁰ Der Fransenbesatz ist maximal 7,8 cm lang, der Fuß alleine 1,2 cm. Der Abstand von einem Posament zum nächsten beträgt ca. 12,0 cm. Die Tiefen zwischen den Fransen sind 0,2 bis 0,6 cm tief. Die Knoten des Posaments haben einen Durchmesser von 1,3 cm, der Abstand zwischen den Knoten beträgt 1,0 cm, der vom untersten Knoten zur unteren Kante 2,5 cm. Der Fuß hat eine Schichtstärke kleiner 0,1 cm. Ein Rapport, d. h. ein großer und ein kleiner Bogen, ist 3,5 cm lang.

Kat. Nr. 10 Ehem. Abteikirche Marinus und Anianus, Rott, Heilige Ottilie

Rechts am Scholastikaaltar (1762/66) steht die heilige Ottilie¹ (Kat. Nr. 10/1). Bildhauer ist Joseph Götsch, Fassmaler Augustin Demmel. Ottilie (Odilia) von Hohenburg, Tochter des elsässischen Herzogs Attich, wurde der Legende nach um 900 blind geboren. Bei ihrer Taufe erhielt sie das Augenlicht zurück. Sie war Äbtissin des Klosters Niedermünster bei Regensburg. Die Heilige bewirkte zahlreiche Wunder, unter anderem erweckte sie ihren Bruder wieder zum Leben. Darstellungen zeigen sie häufig mit Skapulier, Mantel, Wimpel, Weihel und Schleier bekleidet. Attribute sind häufig die in Händen oder auf einem Buch gezeigten Augen, der Äbtissinnenstab und, seltener, eine auf dem Schleier getragene Krone.² Die Skulptur in Rott hält in der linken Hand den Äbtissinnenstab, in der Rechten in Höhe der Hüfte ein Buch. Auf der Buchoberseite und der Oberseite des rechten Unterarmes weisen Grundiergrate auf ein verloren gegangenes Attribut hin. Die heute auf dem Buch angebrachten Augen stammen aus den 1780er Jahren. Auf dem Kopf trägt Ottilie eine Krone.



Kat. Nr. 10/1: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Ottilie. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel (Aufnahme(BLfD))

Die Heilige steht im Kontrapost, das Standbein rechts. Sie ist im Habit der Benediktinerinnen dargestellt: hellblauer Weihel, schwarzer Wimpel mit hellblauem Futter und schwarzes Skapulier. Letzteres ist zur linken Seite hin nach hinten geschlagen, so dass die darunter getragene weltliche Kleidung sichtbar wird. Der geraffte Umhang ist mit einer versilberten Borte verziert. Das blaue Futter des Umhangs zeigt eine Metallstickerei, die versilberte Einfassung ist gebogt. An die Ärmel sind weite Engageantes mit Spitzenbesatz angesetzt. Die Heilige trägt ein rotes, goldfarben eingefasstes Mieder mit runder Schneppe, das nur unterhalb des Buches zu sehen ist. Darunter trägt sie einen etwa knielangen, hellroten, seitlich geschlitzten Casaquin mit Metallstickerei. An dem darunter getragenen, bodenlangen, hellblauen Rock wird ein vergoldeter Fransenbesatz gezeigt. Darüber ist der Stoff mit Metallstickerei verziert.

Umhang,³ Futter des Umhangs, Engageantes am Hemd⁴, Mieder, Casaquin und Rock der Ottilie zeigen textile Schmucktechniken, dargestellt durch schnitzerische Gestaltung, Pastiglia und Gravierung. Oft ist die textile Schmucktechnik vom Bildschnitzer angelegt und mittels Pastiglia und Gravierung verfeinert. Einige der Muster sind dagegen rein schnitzerisch, andere ausschließlich durch Pastiglia ausgearbeitet.

¹ Maximale Maße: Höhe 153 cm, Breite 70 cm, Tiefe 40 cm.

² KELLER 1996, S. 453-455; BRAUNFELS 1974, Bd. 8, S. 76-79.

³ Der Umhang zeigt ein florales Muster aus naturalistisch gestalteten Blumen mit ursprünglich silbernen Akzenten auf hellem, in den Tiefen gelbem Grund. Die Farbschicht besteht aus einer zweischichtigen gelben Unterlegung und einer hellgrauen, opaken Schicht. Die Blumenmotive sind blaugrau unterlegt und weiß gehöhlt. Die Blüten erhielten eine Versilberung, die entsprechend den Metallauflagen am Casaquin der Äbtissin und der Elisabeth gestaltet sind: Das Silber ist ohne Anlegemittel auf die plastische, malerisch mit dem Pinsel angetragene Wachs-Harz-Masse angeschossen.

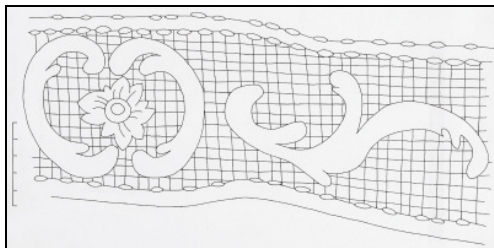
⁴ Das Hemd ist aus einem damastartigen Stoff, dargestellt durch ein florales Muster aus hellen Blüten und Ranken auf hellblauem Grund.



Umhang

Der Umhang zeigt entlang der unteren Kante eine gesteppte Borte mit erhabenem, wohl gewebtem Muster (Kat. Nr. 10/2a, b)⁵ aus stilisierten Ranken und Blüten. Zwei zueinander gespiegelte, stehende C-Schwünge bilden ein kreisförmiges Gebilde, das eine Blüte umschließt. Zu beiden Seiten schließt ein liegender S-Schwung an. Das gesteppte Gewebe wird durch eine Kreuzschraffur dargestellt. Oben und unten wird die Borte von zwei bzw. einer Reihe ovaler Einkerbungen, die wohl eine Naht darstellen und einem schmalen Band abgeschlossen. Das Band entlang der unteren Kante bildet gleichzeitig die Einfassung des Umhangs.

Die Borte ist schnitzerisch gestaltet. Der Steinkreidegrund wurde flächig, die helle Grundierung auf die erhabenen Partien aufgetragen und nachgeschnitten. Die Blüten erhielten Akzente in Form kleiner, teils vermutlich mit Modellierhölzern eingedrückter, teils gravierter Linien. Die Borte ist auf gelbem Poliment versilbert. Die Höhen sind auf Glanz poliert, die Tiefen matt, teilweise bleibt das Poliment sichtbar. In den Tiefen des gesteppten Gewebes ist auf die Versilberung ein heller Überzug aufgetragen, welcher der optischen Zurückdrängung des Grundes und der Hervorhebung der glanzversilberten, erhabenen Bereiche dient.

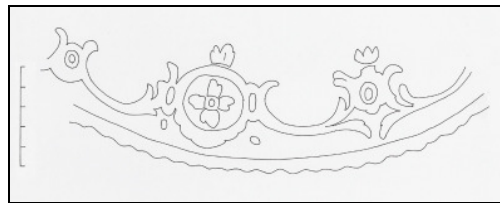


Kat. Nr. 10/2a, b: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie.
Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel.
Borte am Umhang (Aufnahme BLfD); Zeichnung C. P.)

⁵ Die Borte ist bis zu 11,2 cm hoch, ein Rapport bis zu 29 cm lang. Die maximale Schichtstärke beträgt 0,3 cm.

Futter des Umhangs

Am blauen Futter des Umhangs werden eine Metallstickerei und ein Band zur Einfassung dargestellt (Kat. Nr. 10/3a, b), bei dem Band handelt es sich um die nach innen umgeschlagene Borte an der Außenseite des Umhangs.⁶ Die Stickerei zeigt im Rapport ein Muster aus stilisierten Ranken und Blüten. C-Schwünge formen ein kreisförmiges Gebilde, das eine vierblättrige Blüte umschließt. Ein C-Schwung leitet zu einem kleineren kreisförmigen Motiv über, das von einer dreiblättrigen Blüte bekrönt wird. Das einfassende Band ist entlang der unteren Kante gebogen. Stickerei und Band sind in Pastiglia gestaltet. Die helle Grundierung ist frei Hand mit dem Pinsel aufgemalt und nachgeschnitten. Das verwendete Werkzeug hinterließ runde Eindrücke und meist scharfe Grate. Die Pastiglia wurde auf gelbem Poliment versilbert und poliert. Die Tiefen um die Blütenstempel herum sind mit hellem Überzug mattiert. Im rechten unteren Bereich des Futters wird das Muster malerisch in heller Farbe wiederholt (Kat. Nr. 4a, b).

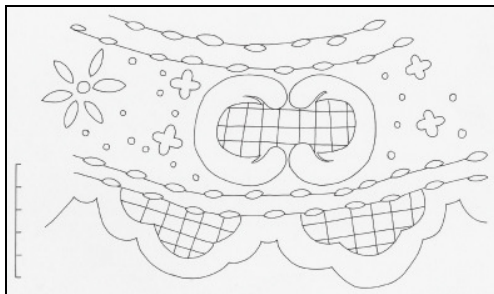


Kat. Nr. 10/3a, b: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Stickerei am Futter des Umhangs (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)



Kat. Nr. 10/4a, b: Rott; Scholastikaaltar, 1762-1766; Otilie. Gemalte Stickerei am Futter des Umhangs (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)

⁶ Die Stickerei ist bis zu 5,5 cm, das Band 0,8 cm hoch, ein Rapport ist 19 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.



Kat. Nr. 10/5a, b: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie.
Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel.
Spitzenengageantes (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)



Kat. Nr. 10/6: Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie.
Borte am Mieder

Engageantes

Die Ärmel zieren weite Engageantes, deren Besatz eine Nähspitze oder eine Dresdner Spitze mit gebogtem unterem Abschluss darstellt (Kat. Nr. 10/5a, b).⁷ Die Spitze zeigt ein Muster aus stilisierten Ranken und Blüten, der Netzgrund wird durch runde und ovale Durchbrüche dargestellt. Ein Rapport setzt sich zusammen aus zwei erhabenen C-Schwüngen, die ein kreisförmiges Gebilde formen und einer vertieft gearbeiteten, fünfblättrigen Blüte mit spitz zulaufenden Blättern. Das kreisförmige Motiv und die Bögen des unteren Abschlusses sind mit einer Kreuzschraffur gefüllt. Oben und unten wird die Spitze durch je zwei Reihen ovaler Einkerbungen abgegrenzt, demnach stellt der gebogte untere Abschluss wohl eine separat hergestellte, angenähte Spitze dar.

Der Spitzenbesatz ist schnitzerisch gestaltet. Die Durchbrüche werden durch runde und ovale, gebohrte bzw. geschnittene Löcher dargestellt. Die Spitze ist entsprechend dem Hemd auf einer dünnen Bleiweißunterlegung flächig hellblau gefasst. Die Höhen, Durchbrüche und Einkerbungen sind mit heller, deckender Farbe akzentuiert. Die Fassung ist matt, offenporig und wasserempfindlich, was für eine magere Tempera oder Leimfarbe spricht. Der Farbauftrag ist dünn und glatt, der Pinselduktus ist nicht zu erkennen.⁸

Mieder

Entlang der unteren Kante des Mieders werden eine schmale Borte und ein gerades, einfassendes Band dargestellt (Kat. Nr. 10/6).⁹ Die Borte läuft nach oben hin gewellt aus, sie wird von senkrechten Linien strukturiert. Vermutlich wird ein geripptes Gewebe dargestellt. Borte und einfassendes Band sind schnitzerisch gestaltet, die Linien (Rippen) graviert. Die Gravierung wurde mit einem rund geschliffenen Eisen ausgeführt. Borte und Band sind auf gelbem Poliment glanzvergoldet.

⁷ Der Spitzenbesatz ist maximal 10,3 cm hoch, der gebogte Abschluss alleine 3,9 cm. Ein Rapport ist in etwa 15 cm lang. Die Durchbrüche sind 0,3 bis 0,7 cm, die Schraffur 0,1 cm tief.

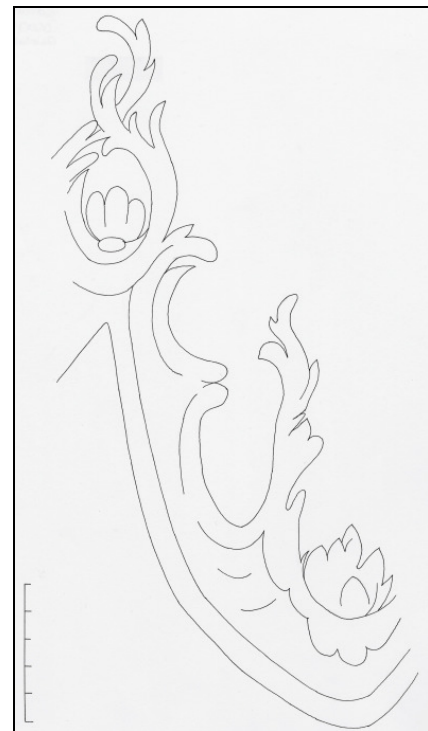
⁸ Die Fassung ist vergleichbar mit der vom Rochett des Augustinus. Die Pigmentbestimmung ergab hier eine Ausmischung von Bleiweiß mit wenig Preußischblau und Pflanzen- oder Beinschwarz.

⁹ Die Borte ist maximal 1,8 cm, das Band 1 cm hoch. Die Schichtstärke beträgt 0,1 bis 0,2 cm.

Casaquin

Am Casaquin werden entlang der unteren Kante ein den Casaquin einfassendes Band und darüber eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 10/7a, b).¹⁰ Die Stickerei zeigt ein freigestaltetes Muster ohne Rapport aus stilisierten Ranken und Blüten. C-Schwünge formen ein kreisförmiges Motiv, das eine fünfblättrige Blüte mit rundem Blütenstempel und mehreren Blättern umschließt. Der Form des Casaquins folgend verlaufen C-Schwünge nach oben. Oberhalb des Schlitzes bilden C-Schwünge ein großes kreisförmiges Motiv mit mittiger, fünfblättriger Blüte mit mehreren Blättern. Bekrönt wird das Ornament von einer zu einem Oval geformten „Ranke“ und darüber einer kleinen dreiblättrigen Blüte. Das einfassende Band ist gerade, am Schlitz ist es dreifach nach innen gebogen.

Das Band ist geschnitzt und nach dem Auftragen der hellen Grundierung nachgeschnitten. Die Stickerei dagegen ist in Pastiglia gestaltet. Diese ist frei Hand mit dem Pinsel mit der hellen Grundierungsmasse ausgeführt und nachgeschnitten. Das verwendete Werkzeug, ein Repariereisen oder ähnliches, erzeugte runde Spuren und zum Teil scharfe Grate. Band und Stickerei sind auf gelbem Poliment vergoldet und poliert.

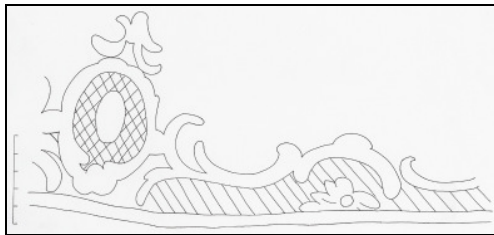


Kat. Nr. 10/7a, b; Rott; Scholastikaaltar, 1762/66; Otilie. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Einfassung und Stickerei am Casaquin (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)

¹⁰ Die Stickerei ist maximal 16,5 cm hoch, das Band 1,6 cm. Die Schichtstärke beträgt 0,2 cm.



Kat. Nr. 10/8: Rott; Scholastikaaltar, 1762/ 66; Ottilie. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme (BLfD) des Fransenbesatzes am Rock



Kat. Nr. 10/9a, b: Rott; Scholastikaaltar, 1762/ 66; Ottilie. Stickerei oberhalb der Fransen (Aufnahme BLfD; Zeichnung (C. P.))

Rock

Am Rock sind ein Fransenbesatz (Kat. Nr. 10/8) und darüber eine Metallstickerei dargestellt.¹¹ Die Fransen sind gleichmäßig lang, es ist kein Posament vorhanden. Der schmale Fuß ist gerade. Der geschnitzte Fransenbesatz ist auf gelbem Poliment glanzvergoldet, in den Tiefen bleibt teilweise das gelbe Poliment sichtbar.

Oberhalb des Fransenbesatzes ist eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 10/9a, b).¹² Es wird ein Muster im Rapport aus stilisierten Ranken und Blüten gebildet. C-Schwünge bilden ein kreisförmiges Motiv, gefüllt mit einer Kreuzschraffur, mittig befindet sich ein Oval. Das kreisförmige Motiv ist von einer dreiblättrigen Blüte bekrönt. Von beiden Seiten dieses Motivs geht je ein liegender C-Schwung aus, gefolgt von einem kleineren, liegenden C-Schwung, der eine Blüte einschließt. Der Raum zwischen den C-Schwüngen und dem Fransenbesatz ist mit einer diagonalen Riefelung gefüllt.

Die Stickerei ist in Pastiglia gestaltet. Die helle Grundierungsmasse wurde frei Hand mit einem Pinsel aufgetragen. Nach dem Trocknen wurde nachgeschnitten. Riefelung und Kreuzschraffur sind graviert. Die Höhen der Stickerei sind auf gelbem Poliment glanzvergoldet, die mit Riefelung und Kreuzschraffur versehenen Tiefen auf einer Bindemittelschicht, wohl Leim, sind matt vergoldet.

¹¹ Die Fransen sind maximal 8,2 cm lang, die Zwischenräume bis zu 0,4 cm tief. Ein Rapport ist 1,0 bis 2,0 cm lang.

¹² Die Stickerei ist maximal 8 cm hoch, ein Rapport 18,5 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.

Kat. Nr. 11 Ehem. Abteikirche St, Marinus und Anianus, Rott, Hl. Katharina

Katharina von Alexandrien¹ (Kat. Nr. 11/1) steht auf der linken Seite des Annaaltars (um 1763). Bildhauer ist Joseph Götsch, Fassmaler Augustin Demmel. Katharina, Tochter des Königs von Zypern, wurde 307 oder 315 von Kaiser Maxentius gemartert (gerädert, enthauptet), nachdem sie seine Untertanen bekehrt hatte.² Sie wird in Rott als Königstochter in kostbarer Kleidung mit Krone dargestellt. In der Rechten hält sie das Schwert, zu ihren Füßen befindet sich das zerbrochene, gezahnte Rad.

Katharina steht im Kontrapost mit linkem Stand- und rechtem Spielbein. Sie trägt einen blauen Umhang mit gelbem Futter, den sie über die rechte Schulter drapiert hat. Er fällt über ihre linke Schulter herab, mit der linken Hand rafft sie den Umhang vor dem Körper zusammen. Vor der Brust wird der Umhang von einer bandartigen goldenen, mit Edelsteinen besetzten Schließe zusammengehalten. Der Umhang ist mit einer silbernen Borte besetzt und eingefasst, das gelbe Futter ist silbern bestickt. Das weite helle Hemd hat etwa bis zu den Ellbogen reichende Ärmel, die mit weiten Engageantes mit Spitzenbesatz versehen sind. Um die Schultern hat die Heilige ein helles, grünliches Tuch gelegt, das vorne von einer goldenen Brosche gehalten wird. Das hellrote Mieder mit runder Schneppe zeigt einen goldenen Besatz. Der hellrote, seitlich geschlitze Casaquin ist nur auf der rechten Seite der Skulptur zu sehen, ansonsten wird er vom Umhang verdeckt. Er ist entlang der unteren Kante mit einer silbernen Metallstickerei versehen. Der bodenlange, hellblaue Rock ist mit einem goldenen Fransenbesatz verziert. Die Haltung der Heiligen, die Gestaltung der Bekleidung, das Raffan des Mantels mit der linken Hand, die Faltenwürfe und die textilen Schmucktechniken ähneln sehr der Kunigunde am Hochaltar von Ignaz Günther.

Die Bekleidung Katharinas ist aufwändig mit textilen Schmucktechniken verziert, im Einzelnen der Umhang, das Futter des Umhangs, die Engageantes, das Mieder, der Casaquin und der Rock.³ Die textilen Schmucktechniken sind schnitzerisch bzw. in Pastiglia gestaltet.

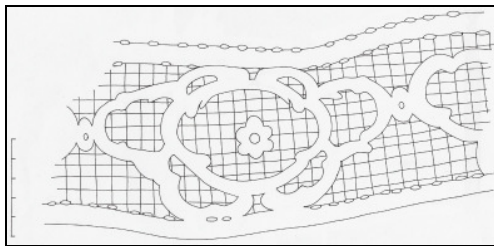


Kat. Nr. 11/1: Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel (Aufnahme: BLfD)

¹ Maximale Maße: Höhe 149 cm, Breite 79 cm, Tiefe 43 cm.

² KELLER 1996, S. 652-353; BRAUNFELS 1974, Bd. 7, S. 289-297.

³ Hemd und Rock sind aus einem damastartigen Stoff, dargestellt durch ein helles Muster aus großen geschwungenen Ranken auf hellblauem Grund. Auf eine helle Unterlegung mit schwarzen und transparenten Partikeln folgt eine flächige hellblaue Farbschicht mit blauen, schwarzen und grünen Pigmenten. Hierauf ist mit heller, schwach gebundener Farbe das florale Muster gemalt.

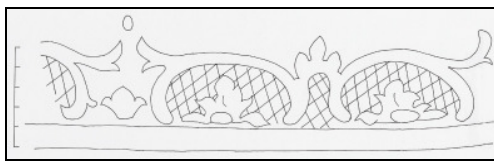


Kat. Nr. 11/2a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina.
Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel.
Borte am Umhang

Umhang

Entlang der unteren Kante des Umhangs wird eine Borte auf gestepptem Grund mit erhabenem, wohl gewebtem Muster dargestellt (Kat. Nr. 11/2a, b).⁴ Das Muster wiederholt sich im Rapport, es wird aus stilisierten Ranken und Blüten gebildet. C-Schwünge formen ein längliches Rahmenwerk mit einem innen liegenden, kleineren, ovalen Rahmenwerk, das eine fünfblättrige Blüte einschließt. Der Grund zeigt eine Kreuzschraffur, durch die das gesteppte Gewebe vorgestellt wird. Oben und unten wird die Borte von einem Band mit zwei bzw. einer Reihe ovaler Kerben begrenzt, die die Naht darstellen.

Die Borte ist schnitzerisch gestaltet. Nach dem flächigen Auftrag des Steinkreidegrundes wurde das erhabene Muster mit heller Grundierung versehen⁵ und im Anschluss nachgeschnitten. Die Borte ist auf gelbem Poliment versilbert. Die Höhen sind poliert, tiefer liegende Bereiche dagegen matt. Auf den Höhen findet sich ein pigmentierter Überzug, wohl Leim. Die das Gewebe darstellenden, tiefer liegenden Bereiche sind mit einem hellen Überzug, der rote, schwarze, braune, blaue und weiße Pigmente enthält, mattiert.



Kat. Nr. 11/3a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina.
Einfassung und der Stickerei am Futter des Umhangs

Futter des Umhangs

Am Futter des Umhangs ist eine Metallstickerei dargestellt, die Einfassung bildet das Band der Borte der Außenseite des Umhangs (Kat. Nr. 11/3a, b).⁶ Die Stickerei weist ein Muster aus stilisierten Ranken und Blüten im Rapport auf. Zwei liegende, etwa parallel zur Kante verlaufende C-Schwünge schließen zwischen sich ein bogenförmiges Motiv mit einer dreiblättrigen stilisierten Blüte ein. Die Fläche zwischen den C-Schwüngen und dem die Einfassung bildenden Band ist mit Kreuzschraffur und mittiger, fünfblättriger Blüte gefüllt.

Band und Stickerei sind in Pastiglia gestaltet, die mit der hellen Grundierungsmasse frei Hand mit dem Pinsel aufgetragen wurde. Anschließend wurde das gesamte Muster nachgeschnitten. Das verwendete Werkzeug (Repariereisen oder ähnliches) hinterließ runde Spuren und zum Teil scharfe Grate. Die Kreuzschraffur sowie Akzente in den Blütenblättern sind graviert. Die Stickerei ist auf gelbem Poliment versilbert, die Höhen poliert, die Tiefen – die mit Kreuzschraffur gefüllten Flächen der Ranken – matt.

⁴ Die Borte ist maximal 11,0 cm hoch, ein Rapport ist in etwa 20,0 cm lang. Die Schichtstärke der Stickerei beträgt 0,3 cm, die des gesteppten Grundes 0,1 cm, die Kerben (Naht) sind 0,4 cm tief.

⁵ Schichtstärke bis zu 0,2 cm.

⁶ Die Stickerei mit Band ist maximal 4,5 cm hoch, ein Rapport ist 12 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.

Engageantes

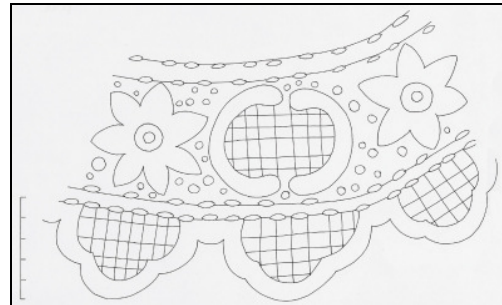
Die Ärmel des Hemdes sind mit Engageantes versehen, deren Besatz eine Nähspitze oder eine Dresdner Spitze mit separat hergestelltem, angenähtem gebogtem unterem Abschluss darstellt (Kat. Nr. 11/4a, b).⁷ Das erhabene gestaltete Muster besteht aus großen Blüten und stilisierten Ranken im Rapport auf Netzgrund. Zwei aufrechte C-Schwünge formen ein kreisartiges Gebilde, gefüllt mit einer Kreuzschraffur. Es folgt eine erhabene Blüte aus sieben spitz zulaufenden Blättern. Den Netzgrund der Spitze bilden runde und kreuzförmige Durchbrüche. Oben und unten wird die Spitze von einem Band mit beidseitig verlaufenden ovalen Einkerbungen begrenzt. Der untere Abschluss, der als an dieses Band angenäht dargestellt wird, ist gebognt, das erhabene, die Bögen formende Band leicht geschwungen. Die durch die Bögen gebildete Fläche ist mit einer Kreuzschraffur gefüllt.

Der Spitzenbesatz ist schnitzerisch gestaltet. Es ist eine Vorzeichnung mit Silber- oder Graphitstift für die Ausführung der Schnitzerei zu sehen. Die Stickerei und die ovalen Kerben (Naht) sind mit einem Schnitzeisen gearbeitet, die Riefen der Kreuzschraffur mit einem Schnitzeisen gezogen. Die Durchbrüche wurden mit einem bohrerartig angewandten Hohleisen aus dem Holz erzielt. Die Spitze ist entsprechend dem Hemd flächig hellblau gefasst. Die Höhen sind mit einer hellen, matten, deckenden Farbe grob übergegangen, das helle Blau bleibt zwischen den Pinselstrichen sichtbar.

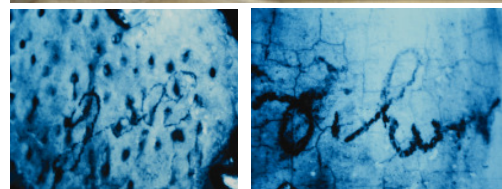
Mieder

Am Mieder ist ein Besatz dargestellt, vermutlich eine hohe Reliefstickerei vorstellend (Kat. Nr. 11/5).⁸ Mittig ist das Mieder mit einem breiten, nach unten hin schmaler werdenden Besatz aus zwei links und rechts verlaufenden Bändern dargestellt, die durch weitere Bänder verbunden werden; es soll vermutlich ein (nicht funktionsfähiger) Zierstecker dargestellt werden. Dieser ist mit Edelsteinen geschmückt. Auf beiden Seiten des Ziersteckers verläuft je ein Besatz aus C-Schwüngen über die gesamte Länge des Mieders.

Der Besatz ist geschnitzt und auf gelbem Poliment glanzvergoldet, die Tiefen sind mit einem hellen Überzug mattiert. Die Edelsteine sind abwechselnd rot⁹ und grün gelüstert. Es finden sich mit einem Graphit(?)stift geschriebene Anweisungen zur Farbgestaltung: Neben den mit Blattmetallaufgaben versehenen Partien im Mieder steht *Gold*, auf dem Casaquin in Höhe des linken Knies neben der versilberten Stickerei *Silber* und in Hüfthöhe *Roth Wasserfarb* (Kat. Nr. 11/6a, b).



Kat. Nr. 11/4a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Spitzenengageantes



Kat. Nr. 11/5: Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Mieder

Kat. Nr. 11/6a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Infrarotaufnahmen (BLfD) Mieder und Stickerei am Casaquin

⁷ Der Spitzenbesatz ist bis zu 7,5 cm hoch, der gebognte Abschluss alleine 2,8 cm. Ein Rapport ist 8,5 cm lang, die Durchbrüche sind bis zu 0,2 cm tief.

⁸ Der Besatz ist zwischen 1,0 und 3,3 cm hoch, er hat eine Schichtstärke von bis zu 0,5 cm.

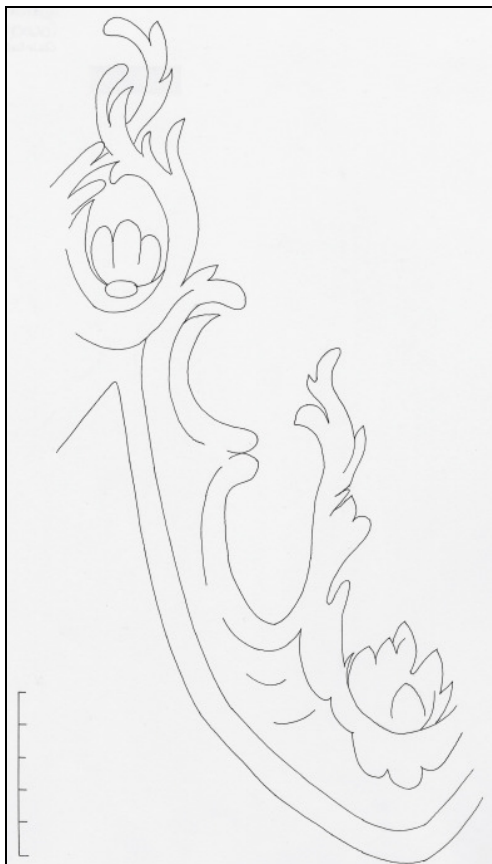
⁹ Mit Brasilholz versetztes Cochenille. Farbstoffanalyse mit HPLC, Dr. JAN WOUTERS, Brüssel, 29. Mai 2002.



Casaquin

Der Casaquin ist entlang der unteren Kante mit textiler Schmucktechnik versehen, es werden ein gerades Band, das den Casaquin einfasst und darüber eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 11/7a, b).¹⁰ Die freigestaltete Stickerei ohne Rapport zeigt ein Muster aus stilisierten Ranken und Blüten. Die sich teils überkreuzenden C-Schwünge bilden oberhalb des Schlitzes ein großes, ovales, nach oben spitz auslaufendes Gebilde, das eine Blüte einschließt. Weitere „Ranken“ mit Stielen und kleinen Blättern verlaufen in etwa parallel zur Einfassung des Casaquins zu einer stilisierten Blüte hin. Von dieser geht ein langer C-Schwung aus. Das einfassende Band ist nach oben hin mit einer Reihe ovaler Einkerbungen versehen, die wohl die Naht darstellen.

Stickerei und Band sind in Pastiglia gestaltet, die hierzu verwendete helle Grundierungsmasse wurde frei Hand mit dem Pinsel aufgebracht. Nach dem Antragen der Grundierungsmasse wurde nachgeschnitten, die runden Werkzeugspuren sind deutlich zu sehen. Stickerei und Band sind auf gelbem Poliment versilbert und poliert, einzig die Fläche zwischen den Ranken und dem Band ist matt.



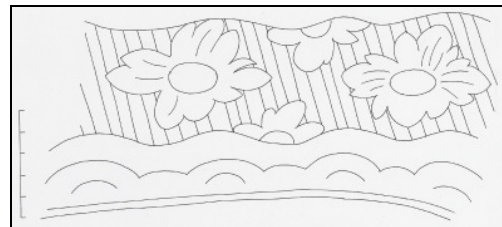
Kat. Nr. 11/7a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der Einfassung und der Metallstickerei am Casaquin

¹⁰ Die Stickerei ist zwischen 7,5 und 11,0 cm hoch, die Schichtstärke beträgt bis zu 0,2 cm.

Rock

Am Rock werden ein Fransenbesatz mit nach oben hin gewelltem Fuß und darüber eine Borte dargestellt (Kat. Nr. 11/8a).¹¹ Die Fransen sind schnitzerisch, der Fuß in Pastiglia gestaltet. Hierfür wurde die helle Grundierungsmasse frei Hand mit einem Pinsel aufgebracht. Die Pastiglia wurde nachgeschnitten, die runden Werkzeugspuren zeichnen sich deutlich ab. Fransen und Fuß sind auf gelbem Poliment vergoldet und poliert, die Zwischenräume der Fransen sind mit hellem Überzug mattiert.

Die textile Schmucktechnik 1,3 cm oberhalb des Fransenbesatzes stellt eine gewebte Borte mit erhabenem, wohl gewebtem Muster dar (Kat. Nr. 11/8a, b).¹² Das Muster wiederholt sich im Rapport, es besteht aus einer großen, mittigen Blüte und oben und unten je einer halben Blüte. Die Kanten der Borte sind dem Verlauf der Blüten folgend leicht gewellt. Die Rippen der gewebten Borte werden durch eine leicht diagonal verlaufende Riefelung dargestellt. Die Borte ist in Pastiglia gestaltet, die helle Grundierungsmasse ist frei Hand mit dem Pinsel aufgetragen und nachgeschnitten. Die Borte ist auf gelbem Poliment vergoldet, die Höhen sind poliert, die Tiefen mit hellem Überzug mattiert.



Kat. Nr. 11/8a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Katharina. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Aufnahme und Zeichnung (C. P.) der gewellten Borte am Rock mit Fransenbesatz

¹¹ Die Fransen sind maximal 7,0 cm hoch. Der Rapport beträgt meist 2,0 cm, der Zwischenraum zwischen den einzelnen Fransen ist bis zu 0,6 cm tief. Der Fuß ist maximal 1,5 cm hoch, ein Rapport ist 3,0 cm lang, die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.

¹² Die Borte ist maximal 4,7 cm hoch, ein Rapport ist 7 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.



Kat. Nr. 11/9: Pfarrkirche Kirchdorf am Inn, heute Privatbesitz; Hll. Barbara und Katharina, 1768/69. Bildhauer: Joseph Götsch (aus: UNGER 1972, Abb. 80)

Die Bildwerke der Heiligen Barbara und Katharina, 1768/69, vom früheren Hochaltar der Pfarrkirche Kirchdorf am Inn, heute in Privatbesitz, entstanden wenige Jahre nach den Arbeiten in Rott (Kat. Nr. 11/9). Von diesen Skulpturen ist nur eine Abbildung zugänglich.¹³ Die Skulpturen sind heute holzsichtig. Im Vergleich der Katharina aus Kirchdorf mit der gleichnamigen Skulptur aus Rott am Inn ist zu sehen, dass sich einige der textilen Schmucktechniken frappant ähneln. Am Umhang der Katharina aus Kirchdorf wird eine Borte dargestellt. Diese zeigt ein Muster aus einem ovalen, länglichen Motiv, gebildet aus stark stilisierten Ranken. Das Motiv erinnert entfernt an eine vierblättrige Blüte. Der Übergang zum nächsten Motiv gleicher Art wird durch einen blattartigen Steg gebildet. Damit zeigt die Borte ein, soweit anhand der Abbildung ersichtlich, identisches Muster wie die Borte am Umhang der Katharina in Rott. Das Mieder mit runder Schneppe ist ebenfalls ähnlich gestaltet. Mittig befindet sich ein Zierstecker aus vier ovalen Motiven, die nach unten hin kleiner werden. Der Zierstecker wird von einer Reliefstickerei aus stilisierten Ranken umgeben. Entlang der unteren Kante wird das Mieder von einem Band eingefasst. Auch der Spitzenbesatz an den Engageantes ist ähnlich ausgeführt: Es wird ein zweiteiliger Besatz dargestellt, die eine Doppelnaht vorstellenden Kerbschnitte sind deutlich zu erkennen. Die gerade, obere Spitze zeigt runde und kreuzförmige Durchbrüche (Netzgrund), das Muster eine Blüte mit sechs (?) spitz zulaufenden Blütenblättern. Ob entsprechend dem Besatz an den Engageantes der Katharina in Rott zusätzlich ein durch stilisierte Ranken gebildetes, kreisförmiges Motiv mit Ziernetz vorhanden ist, ist aus der Abbildung nicht zu erkennen. Der untere Abschluss des Spitzenbesatzes der Katharina in Kirchdorf ist gebogen, ein Füllmuster ist nicht zu sehen. Der Fransenbesatz am Rock der Heiligen in Kirchdorf ist von dem der Katharina in Rott verschieden. In Kirchdorf sind die Fransen zurückversetzt, sie werden also als an das Futter angenäht dargestellt. Zudem ist das Posament anders gestaltet, es besteht aus zwei Reihen ovaler Kerbschnitte, die kleine, an einer Schnur oder einem Faden aufgereihe Perlen oder etwas ähnliches darstellen könnten. Das Muster der Stickerei oberhalb des Fransenbesatzes ist auf der Abbildung nicht zu erkennen. Das Futter des Umhangs zeigt bei der Skulptur aus Kirchdorf im Gegensatz zu der aus Rott keine Stickerei.

¹³ UNGER 1972, Abb. 80.

Kat. Nr. 12 Ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott, Hl. Elisabeth

Die Heilige Elisabeth¹ (Kat. Nr. 12/1) befindet sich auf der rechten Seite des Annaaltars (um 1763). Bildhauer der Skulptur ist Joseph Götsch, Fassmaler Augustin Demmel. Elisabeth, die Tochter des Königs von Ungarn, lebte von 1207 bis 1231- Attribute sind unter anderem Krone und Bettler.² In Rott liegt zu ihren Füßen ein Bettelknabe, der ihr einen Hut entgegenhält, in welchen die Heilige ein Geldstück wirft.

Die Heilige trägt einen von ihrer linken Schulter herab gerutschten glänzend roten Umhang, der vor ihrer Brust von einem bandartigen goldenen, edelsteinverzierten Band zusammengehalten wird. Der Umhang ist entlang der unteren Kante mit einer goldenen Borte besetzt. Das matte, rote Futter des Umhangs ist mit silberner Metallstickerei geziert. An die Ärmel des weißen Hemdes sind weite Spitzenengageantes angesetzt, die Unterarme bleiben unbedeckt. Um die Schultern hat die Heilige ein mit dunkelgrünen und hellen Streifen auf hellgrünem Grund gemustertes Tuch gelegt, das vor der Brust von einer goldenen Brosche zusammengehalten wird. Sie trägt ein rotes Mieder mit runder Schneppe, das einen goldenen Besatz und einen Zierstecker aufweist. Der gemusterte, etwa knielange, seitlich geschlitzte Casaquin wird von einem silbernen Band eingefasst. Der bodenlange, blaue Rock ist mit silbernen Fransen und darüber mit silberner Stickerei geschmückt. Die hochgesteckten Haare werden von einer goldenen Krone und goldenem Haarschmuck gehalten.



Kat. Nr. 12/1: Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. (Aufnahme: BLfD)

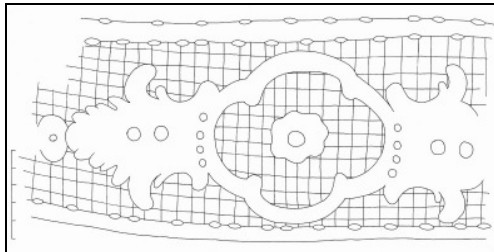
Die Bekleidung Elisabeths ist mit textilen Schmucktechniken verziert, im Einzelnen der Umhang, das Futter des Umhangs, die an den Ärmelabschluss des Hemdes³ angesetzten Engageantes, das Mieder, der Casaquin⁴ und der Rock. Die textilen Schmucktechniken sind meist geschnitten und mit heller Grundierungsmasse oder Gravierhaken nachgearbeitet, einzig die Stickerei am Rock ist in Pastiglia ausgeführt.

¹ Maximale Maße: Höhe 154 cm, Breite 66 cm, Tiefe 47 cm.

² KELLER 1996, S. 196-199; BRAUNFELS 1974, Bd. 6, S. 133-140.

³ Das Hemd ist aus damastartigem Stoff, dargestellt durch ein helles, florales Muster aus Blüten mit Stielen auf hellblauem Grund.

⁴ Der Casaquin ist aus einem kostbaren Stoff, eventuell Brokat, dargestellt durch ein gemaltes, helles Muster aus Ranken und Ähren auf blauem Grund, es werden Akzente durch auf erhaben malerisch aufgetragene Wachs-Harz-Masse angeschossenes Silber gesetzt. Vgl. Casaquin der Hl. Äbtissin und Umhang der Ottilie.



Kat. Nr. 12/2a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth.
Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel.
Borte am Umhang

Umhang

Entlang der unteren Kante des Umhangs ist eine Borte aus gestepptem Gewebe mit erhabenem, wohl gewebtem Muster dargestellt (Kat. Nr. 12/2a, b).⁵ Das Muster wird von großen, geschwungenen, stilisierten Ranken im Rapport gebildet. C-Schwünge formen ein Kreismotiv, das eine Blüte mit vertieftem, rundem Blütenstempel umschließt. Ein blattartiges Segment und eine bogenförmig nach unten schwingende „Ranke“ leiten zum nächsten Rapport über. Das gesteppte Gewebe wird durch eine Kreuzschraffur dargestellt. Die Borte wird auf beiden Seiten von je einer Reihe ovaler Einkerbungen, die wohl die Naht darstellen sollen und einem Band abgeschlossen. Das Band entlang der unteren Kante dient der Einfassung des Umhangs und ist dementsprechend auch am Futter zu sehen.

Die Borte ist schnitzerisch gestaltet. Die mit einem Schnitzeisen aus dem Holz gearbeiteten ovalen Kerben (Naht) bestimmen Breite und Verlauf der Borte. Das erhabene Muster ist ebenfalls mittels ovaler Kerben aus dem Holz geschnitten. Die Kreuzschraffur (gesteppter Grund) wird durch mit einem Schnitzeisen gezogene Riefen dargestellt. Nach dem Schnitzen wurde auf die Höhen des Musters die helle Grundierung aufgetragen. Der Auftrag erfolgte frei Hand mit dem Pinsel. Das Muster ist nachgeschnitten, das Werkzeug hinterließ scharfe Grate. Die Höhen sind auf gelbem Poliment glanzvergoldet, der Grund ist hellrot, ursprünglich orangefarben gefasst.⁶ Die orange Farbe wurde einschichtig, dick und rasch aufgetragen, in den Vertiefungen bleibt die hellgraue Grundierung sichtbar. Die Farbe ist sehr stabil, gut gebunden und matt.

⁵ Die Borte ist maximal 12,5 cm hoch, ein Rapport ist 24,0 cm lang. Die Schichtstärke der Stickerei beträgt 0,4 cm, die des gesteppten Grunds 0,1 cm.

⁶ Es liegt wohl ein Verschwärzen und Ausbleichen von Mennige vor. SCHRAMM, HANS-PETER / HERING, BERND: *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*, Stuttgart 1995, S. 48: Mennige ist (außer in Ölfarbe) ein unbeständiges Pigment, das sich am Licht in braunes bis schwarzes PbO₂ umwandelt. Ausbleichung unter Bleisulfatbildung ist möglich.

Futter des Umhangs

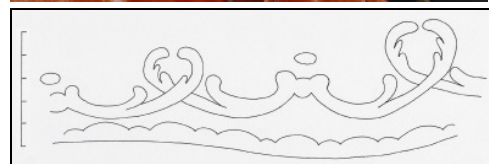
Am Futter des Umhangs ist eine Einfassung in Form des Bandes der Borte des Umhangs dargestellt. Das Band ist nach oben hin gewellt, 0,7 bis 1,9 cm darüber ist eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 12/3a, b).⁷ Das Muster der Stickerei wird von stilisierten Ranken im Rapport gebildet. Ein liegender C-Schwung geht in eine runde Blüte über, es folgt ein C-Schwung, der zum ersten spiegelverkehrt ist. Die Verbindung zum nächsten Rapport bildet ein kreisförmiges Motiv zwischen den Enden der C-Schwünge. Darüber befindet sich ein weiteres, kleines, kreisförmiges Gebilde.

Stickerei und Band sind schnitzerisch gestaltet. Anschließend wurde die helle Grundierung frei Hand mit einem Pinsel aufgetragen und nachgeschnitten. Das Band ist auf gelbem Poliment glanzvergoldet, die Stickerei dagegen versilbert. Dieser Wechsel der Farbigkeit ist dadurch zu erklären, dass das Band die auf die Innenseite umgeschlagene Borte der Außenseite darstellt, von welcher der Umhang eingefasst wird.

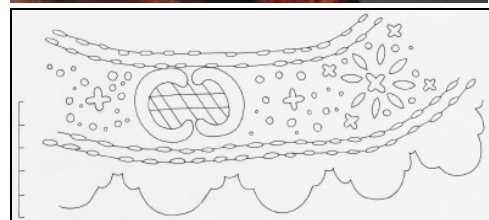
Engageantes

An die Ärmel der Elisabeth sind Engageantes angesetzt. Der Besatz stellt wohl eine Nähspitze oder eine Dresdner Spitze mit separat gefertigtem, angenähtem, gebogtem unterem Abschluss auf Netzgrund dar (Kat. Nr. 12/4a, b).⁸ Das Muster wird durch zwei, ein kreisförmiges Motiv bildende C-Schwünge, die mit einer Kreuzschraffur gefüllt sind und einer vertieft gearbeiteten Blüte mit acht spitz zulaufenden Blütenblättern gebildet. Der vertiefte Blütenstempel ist kreuzförmig. Der Netzgrund wird durch runde und kreuzförmige Durchbrüche dargestellt. Beide Teile des Spitzenbesatzes, also der gerade und der gebogte Teil, werden jeweils entlang ihres oberen Abschlusses von einem bandartigen Fuß und zwei Reihen ovaler Kerben begrenzt, welche wohl eine Doppelnaht darstellen. Der untere Abschluss der Spitze ist gebogt.

Der Spitzenbesatz ist geschnitzt. Die Kerben wurden mit einem Schnitzeisen herausgeschnitten, auch die Riefen der Kreuzschraffur sind mit dem Schnitzeisen gezogen. Die Durchbrüche sind mit einem bohrerartig eingesetzten Hohleisen aus dem Holz gearbeitet. Die Engageantes sind, wie das Hemd, auf einer hellen, graublauen Unterlegung flächig hellblau gefasst. Durchbrüche, Höhen und Blüten sind mit heller Farbe akzentuiert, der gebogte untere Abschluss ist hell eingefasst, in die Bögen sind helle Blüten gemalt. Die Farbschicht ist offenporig, matt und wasserempfindlich, wahrscheinlich wurde als Bindemittel Leim verwendet.



Kat. Nr. 12/3a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Stickerei und Einfassung am Futter des Umhangs



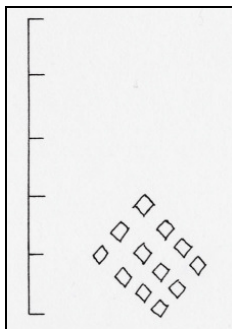
Kat. Nr. 12/4a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Engageantes (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)

⁷ Die Stickerei hat eine Höhe von 0,6 cm bis 3,2 cm, das Band ist 0,3 cm hoch. Ein Rapport der Stickerei misst 11,5 cm, ein Rapport des Bandes 3,2 cm. Die Schichtstärke beträgt 0,2 (Stickerei) bzw. 0,1 cm (Band).

⁸ Der gesamte Spitzenbesatz ist 8,4 cm, der gebogte Abschluss allein 3,0 cm hoch. Ein Rapport ist in etwa 12,8 cm lang. Die Durchbrüche sind bis zu 0,2 cm tief.



Kat. Nr. 12/5: Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Mieder (Aufnahme BLfD)



Kat. Nr. 12/6a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Punzierung am Mieder (Aufnahme BLfD); Zeichnung C. P.)

Mieder

Am Mieder ist entlang der unteren Kante ein Band zur Einfassung, darüber eine Reliefstickerei und entlang der oberen Kante ein Band dargestellt. Mittig ist ein Besatz, wohl ein Zierstecker, vorgestellt (Kat. Nr. 12/5).⁹ Die Stickerei entlang der unteren Kante zeigt ein Motiv aus stilisierten Ranken und Blüten, das Muster weist keinen Rapport auf. C-Schwünge verlaufen etwa parallel zu dem einfassenden Band, sie schwingen nach oben hin aus. Auf der Seite des Mieders gehen die C-Schwünge in eine ovale Blüte mit rundem Blütenstempel über. Die Flächen innerhalb der Blüte und zwischen C-Schwüngen und Band sind mit einer längs verlaufenden Riefelung versehen. Der Besatz entlang der oberen Kante ist ein gerades Band, welches mit runden und rautenförmigen Applikationen, die Edelsteine¹⁰ darstellen, geschmückt ist. Der mittige Zierstecker wird aus C-Schwüngen geformt, die zu einem größeren und einem kleineren, liegenden Oval geformt sind. Nach unten hin verjüngt sich der Besatz in ein blattartiges Motiv. Der Zierstecker ist mit kleinen, runden und großen, ovalen Applikationen, die Edelsteine¹¹ darstellen, besetzt.

Die Besätze am Mieder sind geschnitzt. Anschließend wurde die grundiert und nachgeschnitten. Bei der Riefelung handelt es sich um eine Gravierung, das Blatt am Zierstecker wurde ebenfalls mittels gravierter Linien strukturiert. Das ursprüngliche Konzept des Fassmalers sah offensichtlich eine Punzierung des Mieders vor, die aber nicht am gesamten Mieder durchgeführt wurde. Lediglich auf der Vorderseite und an der rechten Seite sind einige rautenförmige Punzierungen eingeschlagen (Kat. Nr. 12/6a, b). Die Besätze sind auf gelbem Poliment glanzvergoldet. Die Edelsteine sind glanzversilbert, die beiden großen mit einem relativ opaken blauen Lüster versehen. Um die Edelsteine herum wurde mit einem Pinsel leicht pigmentierter Leim aufgetragen. Dies dient der Hervorhebung der Edelsteine, vielleicht soll hiermit die Fassung der Steine dargestellt werden.

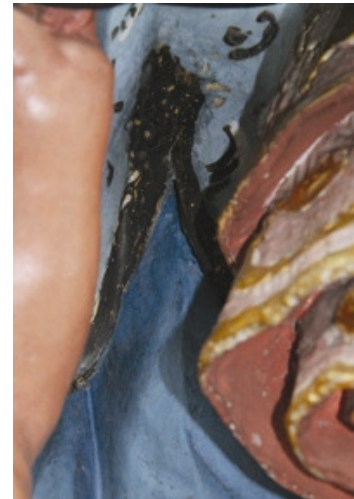
⁹ Entlang der unteren Kante ist das Band 1,0 cm, die Stickerei 1,3 bis 4,5 cm hoch. Die Borten des mittigen Besatzes sind zwischen 2,5 cm und 8,6 cm hoch. Das Band entlang der oberen Kante ist 2,5 cm hoch. Die Schichtstärke der Bortenbesätze beträgt maximal 0,2 cm.

¹⁰ Schichtstärke bis zu 0,9 cm.

¹¹ Schichtstärke maximal 1,2 cm.

Casaquin

Am Casaquin wird eine Einfassung durch ein schmales Band dargestellt (Kat. Nr. 12/7).¹² Am oberen Abschluss zeigt es einige kleine, unregelmäßig verteilte ovale Einkerbungen, welche wohl die Naht darstellen. Die Einkerbungen sind schnitzerisch gestaltet. Das Band ist auf gelbem Poliment matt versilbert. Die Einfassung des Schlitzes ist nur in einem kaum sichtbaren Bereich hinter dem Arm des Bettelknaben zu sehen. Dies erklärt die schlichte Gestaltung der textilen Schmucktechnik.



Kat. Nr. 12/7: Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Einfassung am Casaquin

Rock

Am Rock ist ein Fransenbesatz mit geradem Fuß und Posament, wohl eine Schnur mit Knoten und aufgereihten „Schleifen“, dargestellt (Kat. Nr. 12/8).¹³ Alle Fransen haben etwa die gleiche Länge. Das Posament besteht, vom Fuß aus gesehen, aus zwei Knoten, einer „Schleife“, zwei Knoten, einer „Schleife“ und abschließend drei Knoten. Es werden nur zwei Posamente dargestellt. Der Fuß ist gerade. Der geschnittene Fransenbesatz ist auf gelbem Poliment glanzversilbert.



Die Metallstickerei oberhalb des Fransenbesatzes (Kat. Nr. 12/8a, b) zeigt keinen Rapport.¹⁴ Das Muster wird aus stilisierten Ranken und Blüten gebildet. Ein liegender C-Schwung leitet zu einer Blüte über. Rechts der Blüte folgt ein zum ersten spiegelverkehrter C-Schwung, der in ein großes, rundes, von „Ranken“ gebildetes kreisförmiges Motiv übergeht, welches eine fünfblättrige Blüte umschließt. Die Stickerei ist in Pastiglia gestaltet, der Leim-Kreide-Grund wurde frei Hand mit einem Pinsel aufgetragen. Im Anschluss wurde das gesamte Muster nachgeschnitten. Die runden Werkzeugspuren sind gut zu sehen. Die Blüten und einige „Ranken“ erhielten Akzente durch kurze, gravierte Linien. Die Stickerei ist auf gelbem Poliment glanzversilbert, in den Tiefen bleibt das Poliment sichtbar.



Kat. Nr. 12/8a, b: Rott; Annaaltar, um 1763; Elisabeth. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Stickerei am Rock mit Fransenbesatz mit Posament

¹² Das Band ist maximal 1,5 cm hoch, die Kerben (Naht) 0,2 cm tief.

¹³ Die Fransen sind maximal 8,5 cm lang, der Zwischenraum der Fransen ist bis zu 0,5 cm, meist 0,2 cm tief. Der Abstand von einem Posament zum nächsten beträgt 13,5 cm.

¹⁴ Diese ist zwischen 5,6 und 12,0 cm hoch, sie hat eine Schichtstärke von bis zu 0,2 cm.

Kat. Nr. 13 Ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott, Schutzengel

Der von Joseph Götsch geschnitzte und von Augustin Demmel gefasste Schutzengel¹ (Kat. Nr. 13/1) steht links am Benediktaltar (um 1763). Darstellungen besonders seit dem 17. Jahrhundert zeigen den Schutzengel, der den ihm anvertrauten Knaben Tobias an der Hand führt.² In Rott steht der Knabe zur rechten Seite des Schutzengels. Der Schutzengel deutet mit dem linken Zeigefinger nach oben. Der rechte Flügel ist zur Seite über den Kopf des Knaben ausgeschwungen, der linke eingeschlagen, so dass die Sicht auf das Altargemälde frei ist. Dem Schutzengel ist um den Körper ein heller, gelblicher, innen hellblauer Umhang drapiert, der vor dem unbedeckten Oberkörper von einem hellen Band zusammengehalten wird, das vor der Brust zu einer Schleife gebundenen ist. Auf der linken Seite des Umhangs hängt eine große silberne Quaste. Entlang der unteren Kante ist der Umhang mit silberner Stickerei verziert und wird von einem silbernen Band eingefasst. Unter dem Umhang trägt der Engel einen bodenlangen blauen Rock, der oberhalb des linken Knies geschlitzt ist, so dass das Knie unbedeckt bleibt. Der Rock ist umlaufend mit silberner Stickerei besetzt und von einem silbernen Band eingefasst. Der Knabe trägt ein hellgraues, floral gemustertes, gegürtetes Kleid, das entlang der unteren Kante, dem Ärmelabschluss und dem Halsausschnitt von goldener Stickerei eingefasst wird. Beide Figuren haben hellbraune Haare.



Kat. Nr. 13/1: Rott; Benediktaltar, 1763; Schutzengel. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel (Aufnahme: BLfD)

Bei der Gestaltung der Skulptur hat sich Götsch vermutlich an die ebenfalls 1763 entstandene Schutzengelskulptur von Ignaz Günther im Münchener Bürgersaal (Kat. Nr. 1) angelehnt. Götsch übernimmt Elemente aus der Entwurfszeichnung und auch von der ausgeführten Skulptur. Gemeinsam sind die Anordnung der beiden Figuren, die Positionierung der Flügel, die Arm- und Handhaltung und die Blickrichtung. Die Blattmetallaufgaben sind wie am Schutzengel von Günther am Engel silber, am Knaben golden. Die Skulpturen sind jedoch seitenverkehrt ausgeführt. Die textilen Schmucktechniken unterscheiden sich.

Umhang und Rock des Schutzengels sowie Kleid³ des Knaben sind mit textilen Schmucktechniken verziert, sämtlich in Pastiglia ausgeführt.

¹ Maximale Maße: Höhe 159 cm, Breite 122 cm, Tiefe 42 cm.

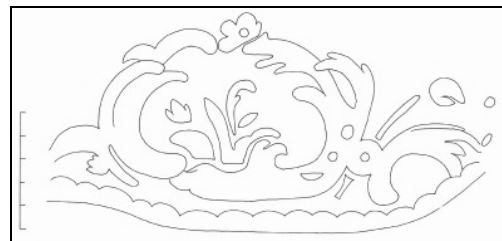
² BRAUNFELS 1974, Bd. 4, S. 127-128.

³ Das Kleid ist aus einem leichten, fließend fallenden damastartigen Stoff, dargestellt durch helles Muster aus stilisierten „Ranken“ und Blüten mit Stielen auf hellblauem Grund.

Umhang

Entlang der unteren Kante des Umhangs werden ein schmales, nach innen hin gebogtes Band und darüber eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 13/2a, b).⁴ Das Muster der Stickerei wird durch stilisierte Ranken und Blüten im Rapport gebildet. Die Stickerei folgt dem Rapport nicht exakt, sie ist frei gestaltet. C-Schwünge mit stilisierten Blättern und Stielen formen ein kreisförmiges Motiv, das eine Art Blüte umschließt. C-Schwünge und kleine längliche sowie kreisförmige Gebilde leiten zum nächsten Rapport über.

Stickerei und Band sind in Pastiglia ausgeführt. Verwendet wurde die helle Grundierungsmasse, frei Hand mit dem Pinsel aufgetragen. Anschließend wurde das Muster nachgeschnitten, die Werkzeugspuren sind größtenteils rund, einige aber auch eckig und scharfkantig. Band und Stickerei sind auf gelbem Poliment glanzversilbert. Die Tiefen sind matt, zusätzlich wurde teilweise ein matter, heller Überzug aufgebracht.



Kat. Nr. 13/2a, b: Rott; Benediktaltar, 1763; Schutzengel.
Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel.
Einfassung und der Stickerei am Umhang (Aufnahme
BLfD; Zeichnung C. P.)

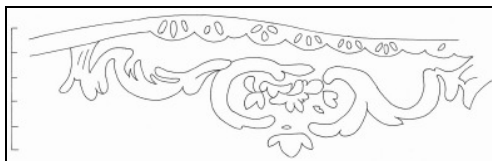
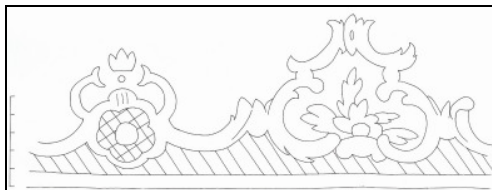
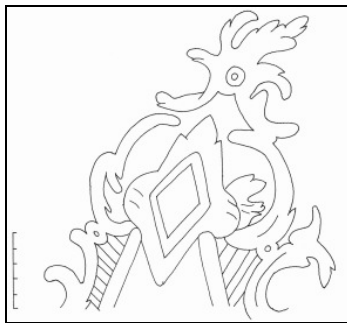
⁴ Die Stickerei ist maximal 8,7 cm hoch, das Band 0,9 cm. Ein Rapport der Stickerei ist bis zu 19,7 cm lang, der Rapport des Bandes ist 1,0 bis 2,0 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.



Rock

Am Rock werden umlaufend eine Einfassung durch ein schmales Band und darüber eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 13/3a, b, c).⁵ Das Band ist auch am Futter des Rockes zu sehen. Die Stickerei ist frei, entlang des Schlitzes und in Brusthöhe unterschiedlich gestaltet. Das florale Muster zeigt keinen Rapport. Stilisierte, geschwungene Ranken verlaufen in etwa parallel zur Einfassung und bilden diverse kreisförmige Motive. Einige sind mit Kreuzschraffur gefüllt und werden von einer dreiblättrigen Blüte bekrönt, andere Motive umschließen eine Blüte. Tiefer liegende Flächen zwischen Stickerei und Band sind geriefelt. Oberhalb des Schlitzes am Knie formen C-Schwünge und blattartige Gebilde ein längliches Motiv, das einen großen, rautenförmigen Edelstein umschließt. An der Stickerei in Höhe der Brust umschließen die kreisförmigen Motive eine Blüte. Die Fläche zwischen dem Muster und dem einfassenden, hier gewellten Band bleibt frei (Kat. Nr. 13/4a, b).

Stickerei und Band sind in Pastiglia ausgeführt. Die helle Grundierung ist frei Hand mit dem Pinsel aufgetragen, im Anschluss wurde die gesamte Pastiglia nachgeschnitten. Riefelung und Kreuzschraffur sind graviert. Der rautenförmige Edelstein ist eine separat geschnittene Applikation aus Holz. Stickerei und Band sind auf gelbem Poliment versilbert, die Höhen poliert, die Tiefen (Riefelung, Schraffur) matt. In den Tiefen ist teilweise ein matter, heller Überzug vorhanden.



Kat. Nr. 13/3a, b, c: Rott; Benediktaltar, 1763; Schutzengel. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Einfassung und Stickerei am Schlitz des Rockes (Aufnahme BLfD; Zeichnungen C. P.)

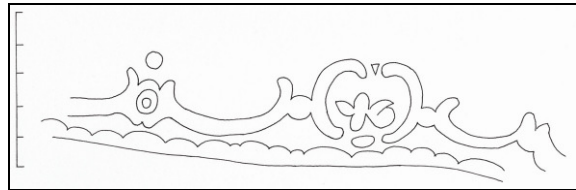
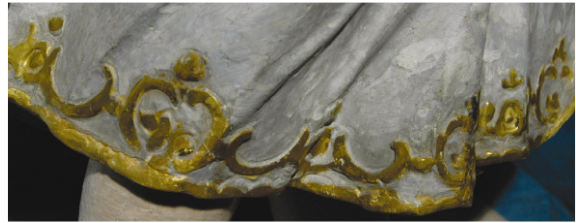
Kat. Nr. 13/4a, b: Rott; Benediktaltar, 1763; Schutzengel. Einfassung und Stickerei am Rock in Höhe der Brust

⁵ Das Band ist maximal 0,7 cm hoch, die Stickerei 8,6 cm, das große Mittelnament 13,4 cm. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm, die des applizierten Edelsteines 1,4 cm.

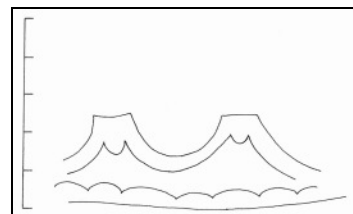
Kleid des Knaben

Entlang der unteren Kante, dem Ärmelabschluss und dem Halsausschnitt des Kleides des Knaben werden eine Einfassung durch ein nach innen gewelltes Band und darüber eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 13/5a, b).⁶ Die Stickerei zeigt ein Muster aus stilisierten Ranken und Blüten im Rapport. Zwei stehende C-Schwünge formen ein kreisartiges Motiv, das eine stilisierte Blüte umschließt. Das Motiv wird von einer dreiblättrigen Blüte bekrönt. Beiderseits des Motivs gehen liegende C-Schwünge aus, die mit dem folgenden Rapport über zwei Stege verbunden sind und einen kleinen Kreis umschließen. Die Stickerei am Ärmel des Kleides ist vereinfacht ausgeführt. Hier besteht das Muster aus in Bögen verlaufenden C-Schwüngen. Die Stickerei erscheint nach oben hin „eckig“ abgeschlossen. Diese Bereiche sind vom Betrachter aus nicht einsehbar und nicht ausgestaltet (Kat. Nr. 13/6a, b).

Band und Stickerei sind in Pastiglia frei Hand mit der hellen Grundierungsmasse gestaltet. Im Anschluss wurde das Muster nachgeschnitten und verfeinert, die runden Werkzeugspuren sind deutlich zu erkennen. Band und Stickerei sind auf gelbem Poliment vergoldet und poliert, die Tiefen, wie beispielsweise die Gravuren um den Blütenstempel, polimentsichtig.



Kat. Nr. 13/5a, b: Rott; Benediktaltar, 1763; Schutzengel. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Stickerei am Kleid des Knaben



Kat. Nr. 13/6a, b: Rott; Benediktaltar, 1763; Schutzengel. Stickerei am Ärmel des Kleides des Knaben

⁶ Das Band ist maximal 0,8 cm, die Stickerei 3,7 cm hoch. Ein Rapport ist bei der Stickerei 13,3 cm, beim Band 0,7 bis 1,5 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.

Kat. Nr. 14 Ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott, Engel mit der Benediktregel



Kat. Nr. 14/1: Rott; Benediktaltar, 1763; Engel mit der Benediktregel. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel (Aufnahme BLFD)

Der Engel mit der Benediktregel¹ (Kat. Nr. 14/1) steht auf der rechten Seite des Benediktaltars (um 1763). Bildhauer der Skulptur ist Joseph Götsch, Fassmaler Augustin Demmel. Der Engel hält in der Hand die Schriftrolle mit den fünf Regeln des Heiligen Benedikt. Der Legende nach erhielt Benedikt die Inspiration zu diesen Regeln von einem Engel.²

Der linke Flügel des Engels ist waagrecht nach außen gestreckt, der rechte senkt sich am Gelenk nach unten. Mit der Linken deutet der Engel auf die in der Rechten gehaltene große Schriftrolle. Der Blick wendet sich nach außen, vom Altargemälde weg. Der Engel ist mit einem roten Umhang bekleidet, der den Oberkörper frei lässt. Der Umhang ist um den Unterkörper drapiert, ohne dass man erkennen kann, wie er gehalten wird. Er wird von einem schlichten goldenen Band eingefasst, auf Höhe des rechten Knies findet sich ein goldenes Ornament. An der rechten Taille ist ein anliegender, floral gemusterter Stoff zu sehen, vermutlich das Futter des Umhangs.³ Unter dem Umhang trägt der Engel einen dunkelgrünen Rock, der umlaufend mit einer goldenen Borte besetzt und eingefasst ist. Entlang der unteren Kante ist ein goldener Fransenbesatz aufgesetzt, darüber befindet sich goldene Stickerei.

Die Bekleidung des Engels ist fantasievoll gestaltet. Es kann nicht immer nachvollzogen werden, worum es sich bei den einzelnen Bekleidungsstücken handelt. Textile Schmucktechniken werden an Umhang und Rock dargestellt, sie sind schnitzerisch, in Pastiglia und Gravierung gestaltet. Die textilen Schmucktechniken sind nicht immer schlüssig: So ist der Umhang vorderseitig entlang der unteren Kante mit Fransen besetzt, an den nach hinten fallenden Falten ist er entlang der unteren Kante bestickt und auch in Höhe des Knies befindet sich eine Stickerei.

¹ Maximale Maße: Höhe 146 cm, Breite 125 cm, Tiefe 48 cm.

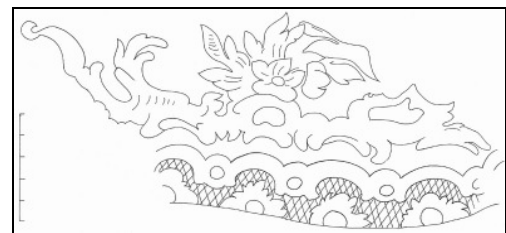
² BRAUNFELS 1974, Bd. 5, S.351-359.

³ Durch helles florales Muster auf hellblauem Grund wird ein damastartiger Stoff dargestellt.

Umhang

Am Umhang werden in Höhe des Knies eine Borte mit erhabenem, wohl gewebtem Muster auf gestepptem Grund und darüber eine Metallstickerei dargestellt (Kat. Nr. 14/2a, b);⁴ in allen anderen Bereichen wird lediglich eine Einfassung durch ein schmales Band dargestellt. Vermutlich wird der Umhang umlaufend von dem Band eingefasst. Entlang der unteren Kante ist er dagegen mit Borte und Metallstickerei besetzt. Diese textilen Schmucktechniken sind lediglich an einem kurzen Stück in Höhe des Knies zu sehen. Das erhabene Muster der Borte besteht aus C-Schwüngen, die den oberen, gebogten Abschluss der Borte bilden. Innerhalb dieser Schwünge liegt eine meist sechsblättrige Blüte. Der gesteppte Grund der Borte wird durch eine Kreuzschraffur dargestellt. Die Metallstickerei oberhalb der Borte zeigt keinen Rapport. Das Muster wird aus geschwungenen, stilisierten Ranken, Blättern und mittig durch eine fünfblättrige Blüte gebildet.

Band, Borte und Stickerei sind in Pastiglia gestaltet, die helle Grundierungsmasse ist frei Hand mit dem Pinsel aufgetragen und anschließend nachgeschnitten. Die runden, selten scharfkantigen Werkzeugspuren sind deutlich sichtbar. Die Kreuzschraffur der Borte, die Vertiefung um die Blütenstempel herum und einige kurze Linien in den Blättern und Blütenblättern sind graviert, ebenso der Abschluss des Bandes zum Stoff hin. Borte und Stickerei sind auf gelbem Poliment versilbert und poliert, die Kreuzschraffur ist matt. In den Tiefen bleibt das Poliment sichtbar. Das den Umhang einfassende Band ist auf gelbem Poliment glanzvergoldet.



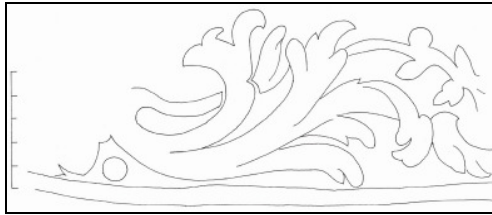
Kat. Nr. 14/2a, b: Rott; Benediktaltar, 1763; Engel mit der Benediktregel.
Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Borte und Stickerei am Umhang

⁴ Die Borte ist maximal 2,8 cm hoch, die 0,4 cm darüber aufgebraachte Stickerei 6,2 cm. Das Band ist 1,2 cm hoch. Ein Rapport der Borte ist 3,8 cm lang, die Stickerei folgt keinem Rapport. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.



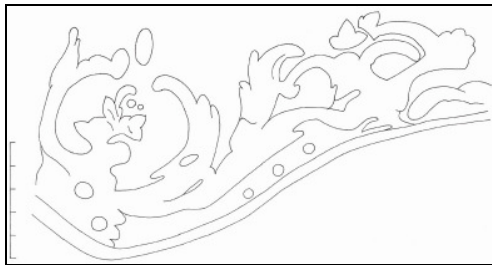
Rock

Am Rock sind ein Fransenbesatz mit geradem Fuß und Posament und darüber eine Metallstickerei dargestellt.⁵ Die Fransen (Kat. Nr. 14/3a) sind gleichmäßig gearbeitet. Den Fuß der Fransen bildet ein gerades, schmales Band. Das Posament stellt eine Schnur mit Knoten und „Schleifen“ dar. Der Fransenbesatz ist geschnitzt und auf gelbem Poliment glanzvergoldet, in den Tiefen bleibt teilweise das Poliment sichtbar.



Kat. Nr. 14/3a, b: Rott; Benediktaltar, 1763; Engel mit der Benediktregel., Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Stickerei auf der Vorderseite des Rockes mit Fransenbesatz mit Posament

Die Metallstickerei oberhalb der Fransen (Kat. Nr. 14/3a, b) unterscheidet sich auf Vorderseite und linker Seite des Umhangs.⁶ Die Stickerei zeigt ein Muster aus stilisierten, geschwungenen Ranken, Blättern und Blüten. Vorderseitig verlaufen in S-Form eine geschwungene, sich verästelnde Ranke und ein dünner Stiel mit kleinen Blättern. Auf der linken Seite des Umhangs ist ein anderes Muster vorhanden (Kat. Nr. 14/4a, b): Zwei C-Schwünge bilden ein kreisförmiges Motiv, das eine Blüte umschließt. Weitere C-Schwünge mit kleinen Stielen und Blättern gehen in ein durch C-Schwünge geformtes vasenartiges Ornament über, es folgt ein zum vorigen spiegelverkehrter C-Schwung. Die Stickerei ist in Pastiglia gestaltet, die helle Grundierungsmasse ist frei Hand mit dem Pinsel aufgetragen und anschließend nachgeschliffen. Die größtenteils runden, teilweise auch scharfkantigen Werkzeugspuren sind deutlich zu sehen. Die Stickerei ist auf gelbem Poliment glanzvergoldet.



Kat. Nr. 14/4a, b: Rott; Benediktaltar, 1763; Engel mit der Benediktregel. Stickerei auf der linken Seite des Rockes mit Fransenbesatz

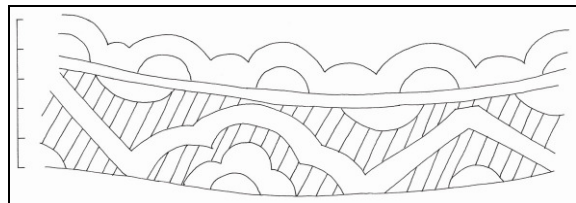
⁵ Die Fransen mit Fuß sind maximal 9 cm lang, die Tiefe der Fransenzwischenräume beträgt 0,1 cm bis 0,7 cm. Ein Rapport ist 0,9 bis 1,4 cm lang. Der Abstand von einem Posament zum nächsten ist nicht messbar, da nur zwei Posamente vorhanden sind, eines auf der Vorderseite, das andere rechts hinten.

⁶ Sie ist maximal 6,5 cm (vorne) bzw. 9,8 cm (rechts) hoch, die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.

Auf der rechten Seite der Skulptur ist eine Rockfalte mit einer Borte mit erhabenem, vermutlich gewebtem Muster gezeitigt (Kat. Nr. 14/5a, b).⁷ Das Gewebe der Borte ist längsgerippt. Ein Rapport des geometrischen Musters besteht aus einer meist dreiblättrigen Blüte und einem Steg in Zick-Zack-Form. Die Flächen ober- und unterhalb des Steges zeigen am oberen bzw. unteren Abschluss einen Halbkreis. Nach oben hin endet die Borte in einem geraden Band und je einem großen und kleinen Halbkreis. Die Borte ist in Pastiglia gestaltet, die helle Grundierungsmasse ist frei Hand mit dem Pinsel aufgetragen und nachgeschnitten. Dasselbe Werkzeug wurde für die Herstellung der gravierten Längsrippen verwendet. Die Borte ist auf gelbem Poliment vergoldet, die Höhen sind poliert, die Tiefen matt.



Kat. Nr. 14/5a, b: Rott; Benediktaltar, 1763; Engel mit der Benediktregel. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Borte am Rock des Engels



⁷ Die Borte ist bis zu 5,1 cm hoch, ein Rapport 10,5 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,1 cm.

Kat. Nr. 15 Ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott, Hl. Ambrosius



Kat. Nr. 15/1: Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel (Aufnahme BLfD)

Ambrosius¹ (Kat. Nr. 15/1) steht auf der linken Seite des 1763 fertig gestellten Nepomukaltars. Die Skulptur ist ein Werk von Joseph Götsch, Fassmaler ist Augustin Demmel. Der Legende nach wurde Ambrosius 339 in Trier geboren. 374 wurde er zum Bischof von Mailand gewählt. Er verfasste den *Ambrosianischen Lobgesang*, in dem er den Aufbau der Liturgie bestimmte und den Kirchengesang einführte.² In Rott hält Ambrosius in der Rechten den neben dem rechten Fuß aufgestützten Bischofsstab. Dem Heiligen zu Füßen sitzt auf der Außenseite der Predella ein Putto mit dem aufgeschlagenen Buch in Händen, auf dem *de Amore DEI. Lib:XII.* steht.

Ambrosius steht in leichtem Kontrapost. Er ist leicht nach links zum Altar hin geneigt, die linke Hand ist weit in Richtung Altar gestreckt. Das Gesicht mit hellblondem Bart und kräftiger Gesichtsfarbe zeigt einen milden, in sich gekehrten Ausdruck. Ambrosius ist als älterer Geistlicher in klerikalem Gewand gezeigt, das violette Gewand, der Krummstab und die Pectorale am roten Band zeichnen ihn als Bischof aus. Über der ursprünglich violetten, heute blauen Mozetta trägt er eine Kette aus breitem roten Stoff mit goldenem Brustkreuz. Das helle Rochett ist am unteren Anschluss und an den Ärmeln mit Spitze besetzt. Darunter ist er mit einer bodenlangen, hellblauen Sutane bekleidet. Auf dem Kopf trägt er einen hellblauen, ursprünglich violetten Pileolus.³ Pectorale und Knöpfe sind separat gefertigte Applikationen, sie wurden vor dem Auftragen der Grundierung appliziert.

¹ Maximale Maße: Höhe 149 cm, Breite 83cm, Tiefe 50 cm.

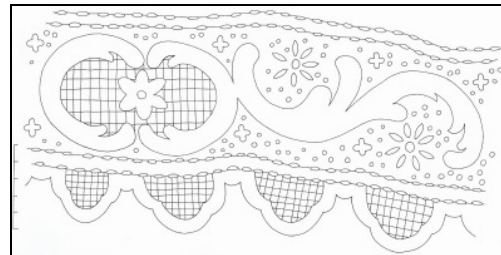
² KELLER 1996, S. 41-42; BRAUNFELS 1974, Bd. 5, S. 115-120.

³ BRAUN, JOSEPH: *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit*, 2. Aufl. Freiburg 1924, S. 182: Der Pileolus ist bei Bischöfen violett.

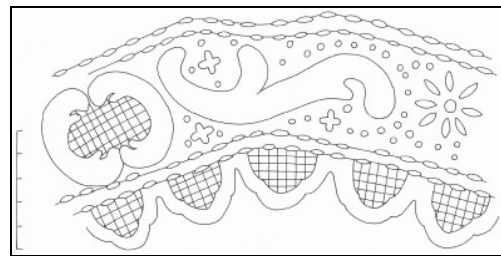
Rochett

Nur das Rochett des Heiligen zeigt textile Schmucktechniken. Entlang der unteren Kante und an den Ärmeln wird wohl eine Nähspitze oder eine Dresdner Spitze mit separat hergestelltem, angenähtem, gebogtem unteren Abschluss auf Netzgrund dargestellt (Kat. Nr. 15/2a, b, 15/3). Beide Spitzenbesätze zeigen das gleiche Motiv, die Spitze an den Ärmeln ist lediglich schmaler.⁴ Die Spitze zeigt ein erhabenes, florales Motiv im Rapport auf durchbrochenem Grund. Das Muster besteht aus einer stilisierten Ranke in S-Form und zwei stehenden C-Schwüngen. Letztere formen ein kreisförmiges Gebilde, das mit einer Kreuzschraffur gefüllt ist und eine meist sechsblättrige Blüte umschließt. Der Netzgrund wird durch eine Vielzahl runder Durchbrüche und kleiner kreuzförmiger Blüten dargestellt. Oben wird die gerade Spitze von einem geraden, bandartigen Fuß und zwei Reihen ovaler Kerben, welche eine Doppelnaht darstellen, abgeschlossen. Der gebogte untere Abschluss des Besatzes schließt nach oben hin ebenfalls mit einem Fuß und einer Doppelnaht ab. Diese dient der Befestigung an der geraden Spitze. Die Bögen sind mit einer Kreuzschraffur gefüllt.

Der Spitzenbesatz ist geschnitzt, die Durchbrüche des Netzgrundes wurden mit einem bohrerartig angewandten Hohleisen aus dem Holz gearbeitet. Die ovalen Kerben und die Kreuzschraffur sind mit einem Schnitzeisen hergestellt. Die Fassung des Spitzenbesatzes ist zweischichtig: Unterlegt ist ein helles Graublau, darüber ein gebrochenes Weiß. Die Tiefen der Schraffur und die Durchbrüche sind teils mit einer mager gebundenen, hellen Farbschicht akzentuiert. Die Bohrungen sind zum Teil holzsichtig. Die Fassung ist matt und ohne erkennbaren Duktus.



Kat. Nr. 15/2a, b; Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P)



Kat. Nr. 15/3; Rott; Nepomukaltar, 1763; Ambrosius. Spitzenbesatz am Ärmel des Rochetts

⁴ Die Spitze entlang der unteren Kante ist maximal 13,0 cm, der gebogte Abschluss maximal 3,5 cm hoch. Ein Rapport beträgt etwa 25,0 cm. Die Durchbrüche sind bis zu 1,2 cm, die Schraffur bis zu 0,2 cm tief. Der Spitzenbesatz an den Ärmeln ist maximal 8,0 cm, der gebogte Abschluss 2,5 cm hoch, ein Rapport ist etwa 15,0 cm lang.

Kat. Nr. 16 Ehem. Abteikirche St, Marinus und Anianus, Rott, Hl. Augustinus



Kat. Nr. 16/1: Rott; Nepomukaltar, 1763; Augustinus. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel (Aufnahme BLD)

Die von Joseph Götsch geschnitzte und von Augustin Demmel gefasste Skulptur der Heiligen Augustinus von Hippo¹ (Kat. Nr. 16/1) rechts am Nepomukaltars (1763). Der 354 in Tagaste in Numidien geborene Heilige gilt als bedeutendster lateinischer Kirchenvater. Augustinus wurde 387 von Ambrosius getauft – jener ist in Rott als sein Pendant gezeigt. 394 wurde Augustinus Bischof von Hippo. Häufige Attribute sind das Buch, Sinnbild für die zahlreichen von ihm verfassten Schriften und das flammende Herz als Symbol für seine *feurige Gottesliebe*.² Die Rotter Skulptur ist durch Bischofsstab und Pektorale als Bischof ausgewiesen. Aus der aufs Herz gelegten rechten Hand steigt eine Flamme auf. Zu seiner linken Seite präsentiert auf Höhe der Plinthe ein Putto ein geschlossenes Buch.

Der bärtige Augustinus steht im Kontrapost mit vorgestelltem linkem Bein. Er ist mit einer hellblauen Mozetta mit rotem Futter und roten Knöpfen bekleidet. Um den Hals trägt er eine goldene Kette mit goldenem Brustkreuz. Der untere Abschluss und die Ärmel des knielangen Rochetts³ zeigen einen weiß akzentuierten Spitzenbesatz. Die bodenlange, hellblaue Sutane ist entsprechend der Mozetta rot eingefasst. Der Heilige ist barhäuptig. Die Paspelungen an Säumen und Knopflöchern bei Mozetta und Sutane sind schnitzerisch angelegt. Knöpfe, Pektorale, Kette und der Ring an der rechten Hand sind separat geschnitzte Applikationen.

¹ Maximale Maße: Höhe 1,46 cm, Breite 68 cm, Tiefe 36,5 cm.

² KELLER 1996, S. 66-64; BRAUNFELS 1974, Bd. 5, S. 277-290.

³ Das Rochett ist aus einem damastartigen Stoff, dargestellt durch helles, florales Muster aus Ranken und Blüten auf hellblauem Grund.

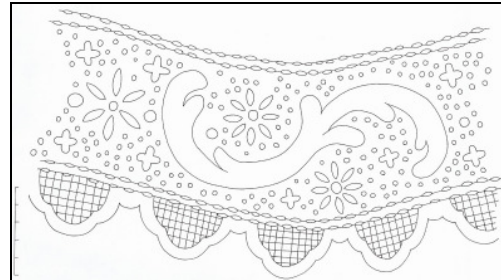
Rochett

Entsprechend seinem Gegenüber, dem Heiligen Ambrosius, wird ausschließlich am Rochett eine textile Schmucktechnik, wohl eine Nähspitze oder eine Dresdner Spitze mit separat gefertigtem, angenähtem, gebogtem unterem Abschluss auf Netzgrund, dargestellt (Kat. Nr. 16/2a, b).⁴ Der obere Teil des Spitzenbesatzes ist gerade, sein oberer Abschluss wird von zwei Reihen ovaler Kerben, welche die Doppelnaht zur Befestigung am Rochett darstellen und einem bandartigen Fuß gebildet. Ein Rapport des floralen Musters setzt sich aus einem erhabenen, liegenden S-Schwung und einer sechsblättrigen, durchbrochen gestalteten Blüte zusammen. Diese Blüte wird von vier kleinen, kreuzförmigen Durchbrüchen umgeben. Jeweils innerhalb des S-Schwunges der stilisierten Ranke ist eine durchbrochen gearbeitete, achtblättrige Blüte eingefügt. Der Netzgrund wird durch eine Vielzahl kleiner, runder Durchbrüche dargestellt. Der gebogte untere Abschluss stellt eine separat gefertigte und angenähte Spitze dar, zu erkennen an einem bandartigen Fuß mit ovalen Kerben, die eine Doppelnaht zur Befestigung an der geraden Spitze darstellen. Die Bögen sind mit einer Kreuzschraffur gefüllt.

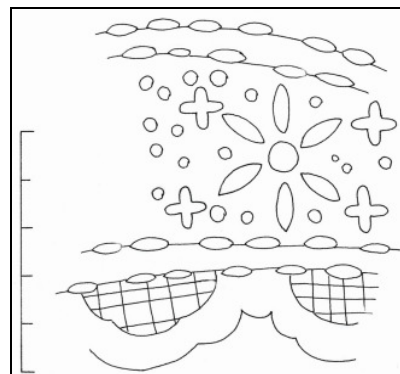
Der Spitzenbesatz ist dem am Rochett des Ambrosius ähnlich, bei diesem folgt auf die „Ranke“ jedoch eine von zwei C-Schwüngen umschlossene Blüte. Auf der linken hinteren Seite des Rochetts des Augustinus findet sich eben dieses Motiv. Eventuell begann Götsch hier mit der Gestaltung der Spitze und entschied sich im Anschluss für das Motiv der Blüte ohne Ranken.

Der Spitzenbesatz an den Ärmeln des Rochetts bildet sozusagen einen Ausschnitt aus dem Motiv entlang der unteren Kante ab (Kat. Nr. 16/3a, b).⁵ die sechsblättrige Blüte, umgeben von vier kleinen, kreuzförmigen Blüten. Der Netzgrund wird durch eine Vielzahl runder Durchbrüche umgesetzt. Oben und unten werden jeweils der Fuß der beiden zusammengesetzten Spitzen und eine Doppelnaht dargestellt, der untere Abschluss ist gebog.

Die Spitzenbesätze am Rochett des Heiligen Augustinus sind geschnitzt, die ovalen Kerben und die Kreuzschraffur mit einem Schnitzisen, die Durchbrüche mit einem bohrerartig angewandten Hohleisen. Die Fassung ist zwei-, teilweise dreischichtig aufgebaut. Auf eine blaue Unterlegung⁶ folgt eine flächige hellblaue Farbschicht⁷. Mit heller⁸ Farbe sind die Ranken und die vertieft gearbeiteten Blüten akzentuiert, entlang dem oberen Abschluss ist ein Begleitstrich aufgemalt, der untere Abschluss ist hell eingefasst. Auf die Flächen des gebogenen Abschlusses sind Blüten aus je drei, mit einem breiten Pinsel aufgesetzten, Farbflecken gemalt.



Kat. Nr. 16/2a, b: Rott; Nepomukaltar, 1763; Augustinus. Bildhauer: Joseph Götsch; Fassmaler: Augustin Demmel. Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)



Kat. Nr. 16/3a, b: Rott; Nepomukaltar, 1763; Augustinus. Spitzenbesatz am Ärmel des Rochetts

⁴ Der Spitzenbesatz entlang der unteren Kante ist 12,4 cm hoch, der gebogte Abschluss allein 3,1 cm. Ein Rapport ist 21,7 cm lang. Durchbrüche sind bis zu 1,8 cm, ovale Einkerbungen bis zu 0,4 cm und die Schraffur bis zu 0,2 cm tief.

⁵ Der gesamte Spitzenbesatz ist 6,5 cm, der gebogte untere Abschluss 2 cm hoch. Ein Rapport ist 6,8 cm lang. Die Durchbrüche sind 0,8 cm, die ovalen Kerben der Naht 0,4 cm und die Schraffur 0,2 cm tief.

⁶ Preußischblau, Pflanzen- oder Beinschwarz, Bleiweiß mit wenig Calcit, Smalte, rotem Farblack, Ultramarin.

⁷ Preußischblau, Bleiweiß, Pflanzen- oder Beinschwarz, Calcit, Dolomit mit wenig Quarz, gelbem Eisenoxid, Ultramarin, Smalte, Azurit.

⁸ Bleiweiß, wenig Calcit, Pflanzen- oder Beinschwarz, braunes Eisenoxid, Preußischblau. Das matte Weiß ist schwach gebunden, es handelt sich wohl um leimgebundene Farbe oder magere Tempera. An der Skulptur des Damianus wurden am Rochett die gleichen Bestandteile nachgewiesen.

Kat. Nr. 17 Ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott, Hl. Martin



Kat. Nr. 17/1: Rott; Magdalenaaltar, 1790; Martin. Bildhauer: Joseph Aichhorn; Fassmaler: Sebastian Zobel (Aufnahme BLfD)

Der Heilige Martin¹ (Kat. Nr. 17/1) steht auf der linken Seite des um 1790 entstandenen Magdalenaaltars. Bildhauer der Skulptur ist Joseph Aichhorn, Fassmaler Sebastian Zobel. Martin wurde 316 in Sabaria in Ungarn geboren. Im Jahr 360 gründete er, mittlerweile zum Bischof gewählt, das Martinskloster in Tours. Der Legende nach soll sich der Heilige seiner Wahl zum Bischof widersetzt haben, indem er sich versteckte, eine Gans verriet ihn jedoch.² In Rott ist der Heilige in bischöflichem Gewand, mit Bischofsstab, Buch und Gans dargestellt.

Martin trägt ein violette Pluviale und eine farblich korrespondierende Mitra mit jeweils hellrotem Futter. Das Pluviale ist mit einer goldenen Borte verziert, vor der Brust gehalten von einer goldenen, rechteckigen Pluvialschließe. Unter dem Pluviale trägt der Heilige ein hellblaues, gemustertes Rochett. Der untere Abschluss zeigt einen Spitzenbesatz. Die bodenlange Sutane ist blau, die Handschuhe und die Schuhe sind in einem hellen Blau gehalten. Die violette Mitra ist golden eingefasst, die auf die Schultern herabfallenden Mitrenbänder sind mit goldenen Fransen verziert. Die Knöpfe und die beiden Mitrenbänder (das rechte ist verloren) sind separat geschnitzte Applikationen, die Bänder sind mit Nägeln an der Mitra befestigt.

Textile Schmucktechniken zeigen das Pluviale und das Rochett³. Beide sind schnitzerisch gestaltet, die Spitze am Rochett zusätzlich in Malerei.

¹ Maximale Maße: Höhe 183 cm, Breite 32 cm, Tiefe 19 cm.

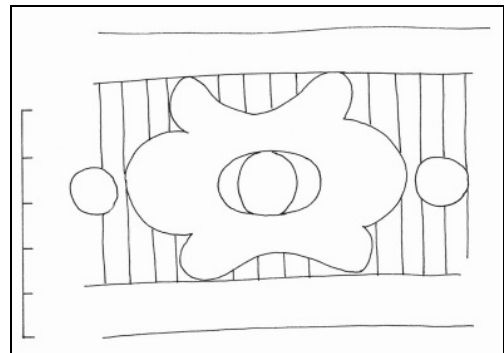
² KELLER 1996, S. 418-420; BRAUNFELS 1974, Bd. 7, S. 527-579.

³ Das Rochett ist aus einem damastartigen Stoff, dargestellt durch helles Streifenmuster auf hellblauem Grund.

Pluviale

An dem Pluviale ist eine quengerippte Borte mit einem erhabenen, wohl gewebten Muster dargestellt (Kat. Nr. 17/2a, b).⁴ Die Borte wird beiderseits von einem geraden, erhabenen Band begrenzt. Das erhabene, florale Muster wiederholt sich im Rapport. C-Schwünge formen ein ovales Gebilde. Ein kreisförmiger Steg leitet zum nächsten Rapport über. Die Rippen des Grundes werden durch eine Riefelung dargestellt.

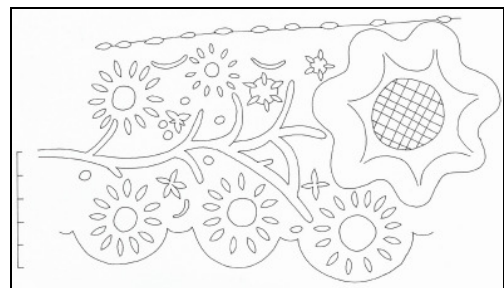
Die Borte ist schnitzerisch gestaltet und nach Grundierungsauftrag nachgeschnitten, die Rippen sind mit demselben Werkzeug in die Grundierung graviert. Das verwendete Werkzeug schnitt weich ein, es hinterließ weiche Spuren. Die Borte ist auf orangerotem Poliment vergoldet, die Höhen sind poliert, die Tiefen matt vergoldet. Auf dem Gewebe liegt ein transparenter, leicht rötlicher Überzug, dieser dient der optischen Zurückdrängung.



Kat. Nr. 17/2a, b: Rott; Magdalenaaltar, 1790; Martin. Bildhauer: Joseph Aichhorn; Fassmaler: Sebastian Zobel. Borte an der Pluviale

Rochett

Entlang der unteren Kante des Rochetts wird ein Spitzenbesatz mit gebogtem unterem Abschluss, vermutlich einer Nähspitze oder einer Dresdner Spitze, dargestellt (Kat. Nr. 17/3a, b).⁵ Die Spitze zeigt einen frei gestalteten, sich nicht exakt wiederholenden Rapport aus Ranken, Stielen und Blüten. Ein Rapport setzt sich zusammen aus einer großen, aus dem Holz geschnittenen Blüte mit ebenfalls vertieft gearbeitetem, geschwungenem Stiel. Die Blüte hat sieben runde Blütenblätter, das Füllmuster des großen, runden Blütenstempels zeigt ein schraffiertes Ziernetz. Von dem Stiel gehen mehrere kleinere Stiele aus, an deren Ende meist eine kleine Blüte angebracht ist. Diese Blüten sind vertieft gearbeitet, sie haben acht bis 13, spitz oder rund zulaufende Blütenblätter, der Blütenstempel ist rund. Entlang dem oberen Abschluss der Spitze verläuft eine Reihe ovaler Einkerbungen, wohl die Naht vorstellend. Der untere Abschluss ist gebognt, jeder der Bogen ist mit einer Blüte mit bis zu 13 spitz zulaufenden Blütenblättern und rundem Blütenstempel gefüllt.



Kat. Nr. 17/3a, b: Rott; Magdalenaaltar, 1790; Martin. Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)

Der Spitzenbesatz ist schnitzerisch gestaltet. Die Spitze ist entsprechend dem Rochett flächig hellblau⁶ gefasst. Die Blüten und Stiele sind größtenteils hell nachgezogen, die Vertiefungen (Stiele, Blütenblätter) blauweiß gestreift, das Ziernetz der großen Blüten, der vom Bildschnitzer gezogenen Schraffur folgend, hell und blau gestreift bemalt. Die Blütenstempel der kleineren Blüten zeigen mittig einen hellen Punkt, von dem helle Strahlen auf blauem Grund ausgehen. Der Grund der Spitze ist unregelmäßig weiß gestreift. Durch das dunklere Blau soll vermutlich das Blau der darunter getragenen Albe angedeutet werden. Die Fassung ist matt und wasserempfindlich.

⁴ Die Borte ist maximal 6,9 cm hoch, ein Rapport ist 7,0 cm lang. Die Schichtstärke beträgt bis zu 0,2 cm.

⁵ Der Spitzenbesatz ist maximal 10,9 cm hoch. Ein Rapport ist bis zu 20,8 cm, ein Bogen bis zu 3,9 cm lang. Die Durchbrüche sind 0,1 bis 0,3 cm tief.

⁶ Azurit und Bleiweiß mit wenig Smalte, Calcit, rotem Farblack, gelbem Eisenoxid, Pflanzen- oder Beinschwarz und Quarz.

Kat. Nr. 18 Ehem. Abteikirche St. Marinus und Anianus, Rott, Hl. Germanus



Kat. Nr. 18/1: Rott; Magdalenaaltar, 1790; Germanus. Bildhauer: Joseph Aichhorn; Fassmaler: Sebastian Zobel (Aufnahme: BLfD)

Die von Joseph Aichhorn geschnitzte und von Sebastian Zobel gefasste Skulptur, die als Heiliger Germanus bezeichnet wird,¹ (Kat. Nr. 18/1) steht auf der rechten Seite des Magdalenaaltars (1790). Es handelt sich um einen Heiligen Bischof oder Abt, der nicht eindeutig identifiziert werden kann. ADOLF FEULNER² bezeichnet die Skulptur erstmals als Germanus. Germanus wurde um 378 in Auxerre geboren und 418 zum Bischof gewählt.³ In Rott wird der Heilige mit einem blauen Buch mit goldenem Schnitt in der Rechten und einem Krummstab in der Linken dargestellt.

Germanus ist mit rotem Pluviale mit hellrotem Futter bekleidet, das vor der Brust von einer rechteckigen goldenen Schließe zusammengehalten wird; die Form der Schließe entspricht der des Heiligen Martin am selben Altar. Das Pluviale ist umlaufend mit einer goldenen Borte verziert. Das monochrom hellblaue Rochett zeigt am unteren Abschluss einen Spitzenbesatz. Die Sutane ist blau, Handschuhe und Schuhe sind rot. Die Mitra zeigt eine der Pluviale entsprechende rote Farbigkeit, sie ist mit einem goldenen Band eingefasst. Die Mitrenbänder zeigen, wie die des Heiligen Martin, goldene Fransen. Separat gefertigte Applikationen sind die Inseln und ein, aus zwei Holzstücken gefertigter Edelstein an der Pluvialschließe.

Germanus ähnelt dem ihm gegenüber stehenden Martin, auch die textilen Schmucktechniken an Pluviale und Rochett sind vergleichbar gestaltet (schnitzerisch, in Malerei).

¹ Maximale Maße: Höhe 153,5 cm, Breite 71 cm, Tiefe 43 cm.

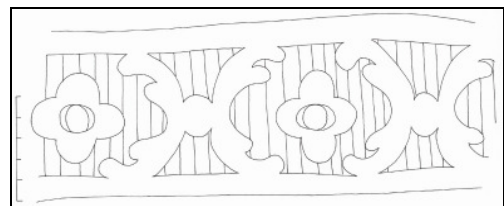
² FEULNER 1927.

³ BRAUNFELS 1974, Bd. 6, S. 399-401.

Pluviale

An dem Pluviale ist umlaufend eine quengerippte Borte mit erhabenem, wohl gewebtem Muster dargestellt (Kat. Nr. 18/2a, b).⁴ Die Borte ist auf beiden Seiten von einem erhabenen Band eingefasst. Das Muster wiederholt sich im Rapport. Zwei stehende C-Schwünge, bilden ein ovales Motiv, in dessen Mitte sich eine vierblättrige Blüte mit runden Blütenblättern und rundem Blütenstempel befindet. Der Übergang zum nächsten Rapport wird durch einen runden Steg gebildet. Die Rippen des Grundes werden durch eine Riefelung dargestellt.

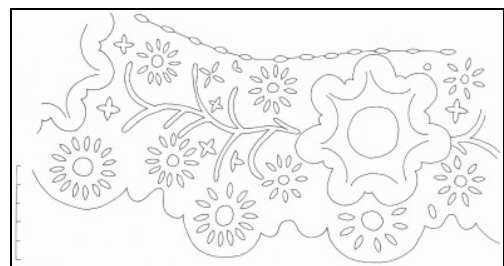
Die Borte ist schnitzerisch gestaltet. Nach dem Auftragen der hellen Grundierung wurde das Muster nachgeschnitten. Die Rippen sind mit demselben Werkzeug in der Grundierung graviert. Das verwendete Werkzeug schnitt weich ein und hinterließ runde Spuren. Die Borte ist entsprechend der am Pluviale des Martin gefasst: Sie ist auf orangerotem Poliment vergoldet, die Höhen sind poliert, die Tiefen matt vergoldet. Auf dem Grund liegt ein transparenter, leicht rötlicher Überzug.



Kat. Nr. 18/2a, b: Rott; Magdalenaaltar, 1790; Germanus. Bildhauer: Joseph Aichhorn; Fassmaler: Sebastian Zobel. Borte an der Pluviale

Rochett

Entlang der unteren Kante des Rochetts wird ein Spitzenbesatz mit gebogtem unterem Abschluss, wohl Nähspitze oder eine Dresdner Spitze, dargestellt (Kat. Nr. 18/3a, b).⁵ Die Spitze ist der am Rochett des Martin ähnlich. Der Besatz am Rochett des Germanus ist spiegelverkehrt zu dem des Martin. Die Unterschiede beruhen ansonsten einzig in der freien Gestaltung des Musters. Der Rapport wird von einer großen Blüte mit Stiel sowie weiteren kleineren Blüten gebildet. Entlang des oberen Abschlusses verläuft eine Naht, dargestellt durch ovale Kerben. Der untere Abschluss ist gebognt, die Fläche der Bögen ist mit je einer Blüte gefüllt. Der Besatz ist entsprechend dem am Rochett des Martin gestaltet (geschnitzt, Fassung hell und blau auf hellblauem Grund). Einziger Unterschied ist, dass der Grund nicht gestreift, sondern entsprechend dem Rochett monochrom hellblau gefasst ist.



Kat. Nr. 18/3a, b: Rott; Magdalenaaltar, 1790; Germanus. Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts (Aufnahme BLfD; Zeichnung C. P.)

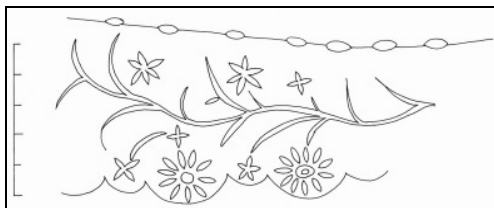
⁴ Die Borte ist maximal 10,2 cm hoch, ein Rapport ist bis zu 12,1 cm lang. Die Schichtstärke beträgt 0,1 bis 0,2 cm.

⁵ Der Spitzenbesatz ist bis zu 12,1 cm hoch, ein Rapport 16,4 cm lang. Die Durchbrüche sind bis zu 0,3 cm tief.



Eine Skulptur des Johann Nepomuk im Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. D 7361) zeigt am Rochett einen Spitzenbesatz, der dem an den Rochetts der Heiligen Martin und Germanus in Rott ähnlich ist (Kat. Nr. 18/4, 18/5a, b).⁶ Bei der Freisinger Skulpturengruppe trägt der Flussgott Moldau den Johann Nepomuk auf der Schulter. Die Figurengruppe wiederholt eine Brunnenfigur, die Johann Baptist Straub um 1751 für die Neuhauserstraße in München schuf.⁷ Der schnitzerisch gestaltete Spitzenbesatz, wohl eine Nähspitze oder eine Dresdner Spitze, zeigt ein florales Muster in einem frei gestalteten Rapport. Eine stilisierte Ranke windet sich wellenförmig über die gesamte Länge der Spitze. Von dieser Ranke gehen Stiele ab, an deren Enden sich vier- bis elfblättrige Blüten finden. Der untere Abschluss der Spitze ist gebognt, die Bögen sind jeweils mit einer Blüte gefüllt. Am oberen Abschluss ist eine Reihe ovaler Kerben zu sehen, die vermutlich die Naht zur Befestigung der Spitze am Stoff des Rochetts darstellt. Die Fassung der Skulptur ist reduziert und 1979 „wiederhergestellt“.⁸ Die Skulptur ist überwiegend weiß gefasst, Augen, Lippen, Wasserpflanzen und Korallenast an der Plinthe sowie der Spitzenbesatz sind polychrom gefasst. Der Spitzenbesatz erscheint heute Gelb. Ob es sich dabei um Reste einer Farbschicht oder aber um Poliment handelt, kann nicht festgestellt werden.

Kat. Nr. 18/4: Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. D 7361); Johann Nepomuk. Bildhauer: Johann Baptist Straub (?) (aus: FAHR / RAMISCH / STEINER 1984, S. 230)



Kat. Nr. 18/5a, b: Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. D 7361); Johann Nepomuk. Bildhauer: Johann Baptist Straub (?). Spitzenbesatz entlang der unteren Kante des Rochetts

⁶ Die maximale Höhe der Skulptur beträgt 96 cm, der Spitzenbesatz ist bis zu 5,7 cm hoch.

⁷ FAHR, FRIEDRICH / RAMISCH, HANS / STEINER, PETER B.: *Diözesanmuseum Freising*, München 1984, S. 230.

⁸ FAHR / RAMISCH / STEINER 1984, S. 230.

7 Glossar

| | |
|-----------------------|--|
| Achselstück | Achsel- oder Schulterwulst, Schwalbennest. Ein über die Achsel stehender kurzer Flügel oder ringförmiger Wulst zur Verbreiterung der Schultern. 2. Hälfte 16. Jh. bis 1. Drittel 17. Jh. (LOSCHKE 2005, S. 92) |
| Ajourstickerei | Das Gewebe wird mit dem Stickfaden zusammengezogen, so dass Öffnungen entstehen. Diese werden mit Ziernetzen und Zierstichen gefüllt (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 8) |
| Albe | Sackartiges, mit anliegenden Ärmeln und Öffnung zum Durchlassen des Kopfes versehenes, liturgisches Untergewand. Die Albe reicht, mit dem Cingulum gegürtet, bis etwa einen Fingerbreit über den Boden. Material ist Leinen. Kann mit textilen Schmucktechniken versehen sein (BRAUN 1924, S. 74-81) |
| Alençonspitze | Nadelspitze des Rokoko mit Netzgrund, Ziernetzen und Zierstichfüllungen. Sie zeigt fest umrahmte, reliefierte Musterkonturen und vertieft gearbeitete Blüten und Blätter (GRAFF-HÖFGEN 1983; S. 8, PREYSING 1987, S. 95) |
| Ansetzen | Annähen der textilen Schmucktechnik |
| Applikation, geprägte | Erhabene Dekorationen, die mit einer Masse aus Gips oder anderen geeigneten Materialien in Modeln gedrückt oder gegossen werden |
| Applikationsspitze | Genähte oder geklöppelte Spitzenmotive werden auf einen Grund genäht, der unter größeren Motiven häufig weg geschnitten wird. Besonders im 19. Jh. beliebt (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 10) |
| Argentanspitze | Nadelspitze des Rokoko. Der Alençonspitze sehr ähnlich, Grund etwas weniger fein (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 8; PREYSING 1987, S. 95) |
| Ausschneidestickerei | Geschnittener Durchbruch. Stoffstücke werden ausgeschnitten, die Öffnungen gleich dem Durchbruch verziert (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 11) |
| Band | Schmalgewebe bis zu 35 cm Breite, das mit beidseitig festen Kanten in der Bandweberei gewebt, mitunter auch aus Breitgewebe geschnitten wird. Aus verschiedenartigsten Fäden und in unterschiedlichen Webarten hergestellt, auch bestickt oder als Spitzenband (LOSCHKE 2005, S. 112) |
| Barockspitzen | Sammelbegriff der Spitzen des Barocks (etwa 1650-1715), u. a. die Nadelspitzen point de Venise, point de France, point d'Espagne, point rose und die Klöppelspitzen aus Flandern, Genua, Mailand (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 119) |

| | |
|------------------|--|
| Besatz | Aufgenähte Bänder, Borten, Rüschen, Spitzen und ähnliches als Verzierung der Kleidung (LOSCHEK 2005, S. 119). Im Unterschied zum Ansetzen |
| Binche | Sehr feine Klöppelspitze des Rokoko, Blütezeit um 1775. Technisch entspricht sie der Valenciennes, jedoch ohne Konturfaden. Der musterbildende Leinenschlag ist lockerer und in leicht schattierender Wirkung ausgeführt (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 29; PREYSING 1987, S. 100) |
| Bordierung | Schmückende Einfassung von sichtbaren Kanten, Säumen, Rändern und Taschenleisten (LOSCHEK 2005, S. 126) |
| Borte | Meist farbiges, auch gemustertes Schmal-, (Band-) Gewebe zur Bordierung (LOSCHEK 2005, S. 127) |
| Brokat | Schwere, im Webverfahren hergestellte, mit Metallfäden reich gemusterte Seidengewebe (LOSCHEK 2005, S. 456) |
| Broschieren | Die Musterschüsse werden nur partienweise eingelegt, der broschierte Faden ist auf die Motivbreite beschränkt. Im Unterschied zum Flottieren |
| Brüsseler Spitze | Klöppelspitze zwischen 1720 und 1760. Separat gefertigte Musterteile durch Stegverbindungen, später meist mittels eines eingehängten Droschelgrundes zusammengefügt. Sie zeigt reiche Ziermusterfüllungen und meist ein geklöppeltes Relief (PREYSING 1987, S. 101) |
| Brusttuch | Im 18. Jh. die Folette und das Fichu. Brusttuch (in veränderter Form) und Stecker finden sich in manchen Volkstrachten bis heute (LOSCHEK 2005, S. 130) |
| Buntstickerei | Stickerei mit buntem Faden im Unterschied zur Weißstickerei. Im Rokoko auch als Nadelmalerei bezeichnet (LOSCHEK 2005, S. 451) |
| Buoillondraht | Cantille. Gewickelter Draht ohne Seele |
| Cantille | Siehe Buoillondraht |
| Casaquin | Kurzer Überrock. Im 18. Jh. Bestandteil der Straßen-, Riese- und Hauskleidung beider Geschlechter (LOSCHEK 2005, S. 140-141) |
| Dalmatik | Die Seiten dieses Obergewandes sind bis zu den Ärmeln aufgeschlitzt. Verzierung können sein: Saumbesatz der Ärmel und der Ärmellappen, zwei vorne und hinten aufgesetzte Vertikalstreifen, die durch ein Querstück vor der Brust oder parallele Querborten miteinander verbunden sind. An den Säumen häufig kurze Fransen. Keine Vorschrift über das Material. Liturgisches Obergewand der Diakone, Gebrauch bei Hochamt, Vesper, Prozessionen und Benediktionen (BRAUN 1924, S. 89-100) |

| | |
|------------------------|---|
| Damast | Leichte, einkettige Seidengewebe in Atlas- oder Köperbindung, bei dem sich das Muster durch den Wechsel von Kett- und Schussatlas bildet. Das Muster erscheint matt auf glänzendem Grund, auf der Rückseite umgekehrt (LOSCHKE 2005, S. 456) |
| Doppeldurchbruch | Point coupé. Stickereiartiges Verfahren. Kett- und Schussfäden werden aus dem Gewebe gezogen, die Öffnungen in Nadelarbeit verziert (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 69) |
| Dresdner Spitze | Point de dresde, point de Saxe. Sehr zarte Ajourstickerei |
| Droschelgrund | Netzgrund mit sechseckigen Maschen |
| Durchbruch | Stickereiartiges Verfahren. Kett- oder Schussfäden werden aus dem Gewebe gezogen, die Öffnungen in Nadelarbeit verziert (GRÖNWOLDT, RUTH: <i>Stickereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart</i> , München 1993, S. 279) |
| Durchbrucheffekte | Die Durchbruchwirkung wird erzielt, indem die Stickfäden stark angezogen werden (GRÖNWOLDT 1993, S. 279) |
| Einfassen | Ein Band wird derart um die Kante genäht, dass diese rundum bedeckt ist |
| Einsatz | In ein Kleidungsstück eingearbeitete textile Schmucktechnik |
| Engageantes | Als Abschluss an den Ärmeln angesetzte separate Volants aus Spitze, Batist (Baumwolle) oder Musselin (feinfädiges Baumwollgewebe, selten aus Seide, Halbseide oder Wolle, in Leinwandbindung), auf Fasson gearbeitet. Engageantes wurden meist an die Pagodenärmel des Obergewandes angenäht. Sie waren in der adeligen Damenkleidung etwa 1680 bis 1770 in Mode (LOSCHKE 2005, S. 170) |
| Fallhütchen | Gepolsterte Haube, im 18. Jh. für Kinder bis zu fünf Jahren, zum Schutz vor Kopfverletzungen |
| Fasson, gearbeitet auf | Der Stoff ist in der Armbeuge schmaler als zum Ellbogen hin, v. a. bei Engageantes |
| Fichu | Großes dreieckiges Brust- bzw. Schultertuch der Frau. Zunächst wurde das Fichu locker in den Ausschnitt gesteckt, die stark verlängerten Zipfel hingen vorne herunter oder wurden gekreuzt und im Rücken gebunden. Etwa 1780 bis 1836 allgemein in Mode (LOSCHKE 2005, S. 188) |
| Flecht(schlag)spitze | Typische Klöppelspitze des 16. und 17. Jh., mit durchlaufenden Fäden gearbeitet |
| Florieren | Ornamentale Ziermalerei auf verschiedenen Untergründen, meist auf Metallauflagen. Bezeichnung in deutschen Quellenschriften des Spätmittelalters verwendet |

| | |
|------------|--|
| Flottieren | Der das Muster bildende Schuss- oder Kettfaden verläuft von Webkante zu Webkante, meist auf der Rückseite, kann auch vorderseitig gebunden sein |
| Fransen | Werden aus dem zu schmückenden Stoff heraus, durch nachträgliches Einziehen von Fäden in den Stoff oder aber separat hergestellt und angenäht. Diverse Techniken, u. a. Verdrillen der Fäden, Einhängen, Einschlingen, Einknoten von Fäden, Verschlingen, Häkeln, Halbflechten, Flechten; Knüpfarbeit: Macramé (siehe; SEILER-BALDINGER 1973, S. 105-110) |
| Fuß | Bei Spitzen, Fransen die gerade Kante, an der die textile Schmucktechnik an den Stoff angenäht wird (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 83) |
| Goller | Ein das Dekolleté verhüllender separater breiter Schulterkragen mit kleinem hochstehendem Halskragen. Der Goller wird vorne zugehakt, zugeknöpft oder mit einer Samtschleife verschlossen. Ab Ende 15. Jh. Im 2. Viertel des 16. Jh. wird der Goller größer, unter den Armen zusammen genäht und zu einem ärmellosen Jäckchen. Bis etwa Mitte 17. Jh. weit verbreitet (LOSCHKE 2005, S. 313) |
| Gravierung | In die geschliffene Grundierung eingeschnittene, vertiefte Verzierungen, anschließend mit Blattmetallaufgabe versehen. Verwendetes Werkzeug sind Reparierreisen, Messer, heute die sog. Gravierhaken |
| Halskrause | Waagrecht abstehender, im Nacken etwas ansteigender, in verschiedensten Formen getollter oder in mehreren Lagen gekrauster Kragen beider Geschlechter. Typisch für die Spanische Mode (2. Hälfte 16. bis Anfang 17. Jh.), in den Niederlanden vereinzelt bis um 1660 getragen. Bis heute u. a. in weiblichen Volkstrachten erhalten (LOSCHKE 2005, S. 237-238) |
| Hemd | Ein auf der Haut getragenes Bekleidungsstück von losem, geradem Schnitt. Meist aus Leinen, auch aus Wolle, Barchent, Baumwolle, Seide. Im 18. Jh. kam das Hemd in der Frauenkleidung wenig zur Geltung und wurde zum Unterhemd. Die Ärmel waren kurz, die Engageantes separat am Oberkleid befestigt (LOSCHKE 2005, S. 257-259) |
| Insuln | Siehe Mitrenbänder |

| | |
|------------------|---|
| Klößelspitze | Verflechten, Verkreuzen, Verzwirnen und Verweben von Fäden, „Schläge“ genannt. Mit Klößeln, gedrehten Holzstäben, durchgeführt. 1536 bereits allgemein verbreitet |
| Korsage | Auf Figur gearbeitetes, oft, aber nicht notwendigerweise versteiftes, meist dekolletiertes Kleidoberteil, auch separates „Leibchen“ (LOSCHKE 2005, S. 327) |
| Korsett | Auch Leibchen, Taille, Mieder. Den weiblichen Oberkörper, mitunter auch die Hüften, durch Schnürung und Versteifung stark formendes Gewandstück, meist der Unterkleidung, seltener der Oberkleidung. Im 18. Jh. kamen in der höfischen Mode Korsett und Mieder nebeneinander vor, das Korsett überwog als Untergewand, das die weibliche Figur gemeinsam mit dem Dekolleté betonen sollte. Vorn konnte eine Zierschnürung angebracht sein. Es wurde über dem Hemd getragen (LOSCHKE 2005, S. 327-329) |
| Kreuzschraffur | Sich kreuzende Linien werden mit einem Gravierhaken aus dem Kreidegrund geschnitten, es entsteht ein Parallelogramm oder eine gleichförmige Raute |
| Leinenschlag | Kann mit beliebiger Anzahl von Klößeln gearbeitet werden. Das jeweils äußere Klößelpaar webt in Leinwandbindung durch die anderen Paare (siehe: COOK 1995, S. 13) |
| Lochstickerei | Madeira-Arbeit. In ein Gewebe werden runde oder ovale Löcher gestanzt, die Löcher werden mit Stichen gegen das Ausreißen gesichert. Die Öffnungen werden gleich dem Durchbruch verziert (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 151) |
| Macramé | Knüpfarbeit. Es kommen verschiedenste Knoten zur Anwendung (siehe: DILLMONT o. J., S. 361-414). Es können viele Arten einfacher und komplizierter textiler Schmucktechniken geformt werden, unter anderem Fransen und spitzenähnliche Textilien |
| Madeira-Arbeit | Siehe Lochstickerei |
| Malines | Siehe Mechelner Spitze |
| Manschette | Gewöhnlich ein seitlich geknöpftes Bündchen, mit dem der Hemdärmel endet (LOSCHKE 2005, S. 355) |
| Mechelner Spitze | Malines. Klößelspitze des Rokoko. Rocailleförmiges Muster im Leinenschlag mit Konturfäden und diversen Zierfüllungen auf durchbrochenem Netzgrund (PREYSING 1987, S. 100-101) |
| Metallstickerei | Stickerei mit Lahn, Metalldraht u. a. |

| | |
|--------------|---|
| Mieder | Auch Leibchen, Schnürleib, Taille genannt. Meist durch Schnürung anliegendes Oberteil der Frauenkleidung, zunächst in der Oberkleidung (in der Tracht bis heute), ab Ende des 18. Jh. in der Unterkleidung. Im 17. und 18. Jh. waren Mieder und Rock separat. Vorne lag die Schneppe über dem Rock. Im 18. Jh. konnte bei der höfischen Rokokomode das mit Fischbein oder anderen biegsamen Stäben versteifte Mieder oder auch das Korsett sichtbares Oberteil sein. Meist war der Umhang vorne offen und wurde im Oberteil vom Stecker ausgefüllt (LOSCHKE 2005, S. 370-371) |
| Mitra | Mit Mitrenbändern geschmückte Klappmütze, deren zwei hoch ansteigende, durch Einlagen versteifte, oben durch Zwischenzeug verbundene Hälften (Hörner) in einer Spitze enden. Liturgischer Ornat von Papst, Kardinal, Bischof, Abt (BRAUN 1924, S. 164–174) |
| Mitrenbänder | = Insuln. Zwei Behangstreifen an der Rückseite der Mitra (BRAUN 1924, S. 164) |
| Mozetta | Ein mit einer Miniaturkapuze versehener Schulterkragen, der vor der Brust mit einer Reihe von Knöpfen geschlossen wird. Getragen von Papst, Kardinal, Bischof (BRAUN 1924, S. 180) |
| Nadelspitze | Seit ca. 1630. Sie wird durch Schlingstiche mit der Nähnaedel erzeugt. Im 18. Jh. sind die Muster meist kleinteilig. Anfang des 18. Jh. wird der Steggrundes durch den Netzgrund abgelöst. Typische Nadelspitzen des 18. Jh. sind Argentan- und Alençonspitze |
| Pagodenärmel | Am Oberarm anliegender und sich zum Handgelenk erweiternder Ärmel, reicht bis zum Ellbogen (LOSCHKE 2005, S. 385-386) |
| Paspel | Formgerecht zugeschnittener Streifen aus Oberstoff oder Futter als Vorstoß und Versäumung von Kanten, Schlitzten und Tascheneingriffen (LOSCHKE 2005, S. 390) |
| Pastiglia | In Grundierungsmasse mit einem Pinsel oder ähnlichem angetragene, plastische Verzierungen. Im 18. Jh. nachgeschnitten |
| Pileolus | Auch Subbiretum, Submitrale, Biretum, Calotte, Soli-Deo. Kleine runde Scheitelmütze. Beim Papst weiß, bei Kardinal rot und beim Bischof violett. Wird auch unter der Mitra und Tiara getragen (BRAUN 1924, S. 182) |

| | |
|-------------------|---|
| Pluviale | Auch Cappa, Chorkappe, Rauchmantel oder Vespermantel genannt. Bis zu den Füßen reichender, mit Schließen vor der Brust befestigter Mantel. Ausgebreitet stellt er einen Halbkreis oder ein dem Halbkreis sich näherndes Kreissegment dar. Verzierung: Breiter Besatz an den Vordersäumen, Schild im Nacken, häufig Fransen entlang der unteren Kante und dem Schild. Stickereien für gewöhnlich nur auf dem Schild und den Besätzen, seit dem späten Mittelalter selten ganz mit Stickereien verzierte Pluvialen, nach dem Mittelalter ausschließlich rein ornamentale Motive. Gewöhnlich aus Seide. Getragen vom Priester und Bischof (BRAUN 1924, S. 119-127) |
| Pluvialschließe | Auch Fibula, Morsus, Firmale, Firmarium. Früher Laschen mit Haken und Ösen, ab dem 11. Jh. Agraffen (BRAUN 1924, S. 123-124) |
| Posament | Textiler Besatz aller Arten wie Schnur, Borte, Fransen, Quaste, Knopf, Galon, Litze als Verzierung von Kleidung und Möbeln (LOSCHKE 2005, S. 403). Besonders zierende Besätze an Fransen |
| Posamentierarbeit | Mit Posamenten verzierte Arbeit |
| Pressbrokat | Nachahmung von Brokatgeweben durch Reliefabformung mit Zinnfolie aus einem Negativmodell, ca. 1430-1530 praktiziert |
| Punto in aria | Luftstich. Weiterentwicklung der Reticella. Das Muster wird anfangs im quadratischen Fadengerüst, später frei auf einem Pergamentstreifen in dichten Schlingstichen genäht (PREYSING 1987, S. 94) |
| Punzierung | Einschlagen von meist punktförmigen Motiven mittels Punzen (Metallstiften) in die polierte Metallaufgabe |
| Quaste | Auch Troddel, Bommel, einseitiges Büschel aus Woll- oder Seidenfäden o. ä. Als Zierde verwendetes Posament (LOSCHKE 2005, S. 410) |
| Radierung | Auf eine polierte Metallaufgabe wird eine flächige Farbschicht aufgetragen, die Ornamente werden mit einer abgestuften Nadel oder einem Griffel aus Holz oder Bein in die noch weiche Farbe eingetragen |
| Rädellung | Punktradelung. Ein Punzierrädchen wird zur Darstellung einfacher Punktreihen über die polierte Metalloberfläche geführt |
| Rapport | Regelmäßige Wiederkehr des Bindungsbildes (Muster) in Kett- und Schussrichtung (LOSCHKE 2005, S. 411) |
| Reliefstickerei | Kartonstückchen mit darüber gelegten Metallfäden |

| | |
|---------------|---|
| Reticella | Früheste Form der Nadelspitze, ab etwa 1630. Entwickelt sich aus dem Durchbruch. Aus einem Gewebe werden Fäden gezogen, so dass ein Gerüst quadratischer Felder stehen bleibt. In diese werden Motive eingenäht (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 195) |
| Riefelung | Parallele Linien werden zur Strukturierung des Hintergrundes aus dem Kreidegrund geschnitten |
| Rippe | Senkrechte, waagerechte oder diagonal verlaufenden, erhabene Linien auf der Oberfläche von Stoffen |
| Rips | Gewebe, bei dem in Kett- oder Schussrichtung durch Webeffekte oder verstärkte Garne Rippen entstehen (GRÖNWOLDT 1993, S. 283) |
| Rochett | Weite, bis etwa zu den Knien reichende Tunika mit engen Ärmeln aus weißem Leinen oder weißer Baumwolle. Seit dem 16. Jh. Spitzen als Verzierung. Ornat der Bischöfe und Prälaten (BRAUN 1924, S. 176-178) |
| Rokokospitzen | Sammelbegriff für Spitzen des Rokoko (etwa 1715 – 1789), u. a. die Nadelspitzen Alençon, Argentan und die Klöppelspitzen Brüsseler Spitze, Mechelner Spitze, Binche, Valenciennes (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 196) |
| Saum, am | Eine Spitze, Borte etc. wird derart an den Saum appliziert, dass sie über den Stoff hinaus reicht. Im Gegensatz zum aufsetzen entlang der unteren Kante, hierbei wird die Borte bzw. der Besatz komplett auf den Stoff appliziert |
| Schneppe | Schnebentaille. Vorn mehr oder weniger spitz in den Rock reichende Taille des Kleidoberteils, im 16. bis 19. Jh. (LOSCHKE 2005, S. 437) |
| Skapulier | Ein streifenförmiges Gewandteil, dessen Enden vom Nacken über die Schultern nach vorn herabfallen. Von Bischof, Priester und Diakon unter dem liturgischen Obergewand getragen (BRAUN 1974, S. 782) |
| Sprengtechnik | Reliefbildende Metallstickerei auf einer Unterlage aus Karton, Leder, Fäden. Metallfäden werden entlang den Musterkonturen mit Seidenfäden nahezu unsichtbar befestigt (WILCKENS 1997, S. 262) |
| Spitze | In kunstvollen Motiven durchbrochen gemustertes textiles Erzeugnis. Es werden zwei Gruppen unterschieden: Nadel- und Klöppelspitze |

| | |
|-----------------|--|
| Stecker | Miedereinsatz, Vor- oder Einstecktuch. Ein über einen schmalen dreieckigen Hartkarton gezogener Stoff, der die vordere Öffnung des Mieders ausfüllte oder unter die Schnürung des Mieders gesteckt wurde. Im 18. Jh. für die höfische Mode charakteristisch, meist aus Brokat, mit reicher Gold- und Silberstickerei zum Kleidstoff passend oder mit Échelles verziert (LOSCHEK 2005, S. 450) |
| Steggrund | Hintergrund einer Spitze, der aus Stegen gebildet wird und das Muster zusammenhält und stützt. Steg ist die Verbindung zwischen geklöppelten oder genähten Musterteilen (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 109) |
| Stickerei | Verzieren von Stoff mit ein- oder aufgenähtem Faden, Perlen u. a. Stickereien werden unterschieden nach der Art des Grundgewebes (z. B. Leinen-, Seidenstickerei), nach Art des aufgestickten Materials (Goldstickerei etc.) sowie nach der Stichart (Flach-, Relief-, Kreuzstickerei etc.) (LOSCHEK 2005, S. 451) |
| Stickereispitze | Durchbrochene Arbeiten wie Ajour-Arbeit, (Doppel-) Durchbruch, Lochstickerei, Ausschneidestickerei |
| Stoff | Allgemeine Bezeichnung für jedes in Textiltechnik hergestellte Material (CIETA Vokabular) |
| Stola | Länge ca. 250 cm. Material v. a. Seide, seltener Leinen, Baumwolle, Wolle. Oft mit Gold verziert: aus Goldborten gemacht, mit Goldstickereien, Goldborte als Abschluss. Enden verbreitert. Getragen von Diakon, Priester, Bischof. Insignie. Wird vom Bischof um den Nacken getragen, die Enden fallen gerade herab (BRAUN 1924, S. 134-143). Buntstickerei auf Seide und Sammet (DILLMONT, o. J., S. 164) |
| Sutane | Das klerikale Alltagskleid, ein bis zu den Knöcheln reichender, vorne ganz offener, mit einer Reihe von Knöpfen geschlossener, engärmeliger Rock. Im oberen Teil anliegend, erweitert sich ab den Hüften (BRAUN 1974, S. 782) |
| Tiara | Päpstlicher außerliturgischer Kopfschmuck |
| Trassieren | Eindrücken von Linien in den frischen Goldgrund von Gemälden und Skulpturen |
| Überfangtechnik | Der Metallfaden bleibt auf der Oberseite des Gewebes, er wird von einem zweiten, textilen Faden niedergelegt, der auf der Unterseite des Gewebes verläuft |
| Umschlag | Aufschlag. Saum am Ärmel |

| | |
|--------------------------|---|
| Unterhemd | Im 18. Jh. war bei der Frauenkleidung das weiße Hemd unter der Oberbekleidung kaum mehr sichtbar und wurde so zum eigentlichen Unterhemd. Weit geschnitten, ellbogenlange Ärmel (LOSCHKE 2005, S. 491) |
| Unterrock, Unterkleid | Ein unter dem Kleid, aber über dem Hemd getragenes meist ärmelloses Hemdgewand (Unterkleid) oder ein separater Rock (Unterrock, Kotillon), beide etwa in der Länge der Oberkleidrocks. Der im Rokoko unter dem Reifrock getragene Unterrock wurde als Jupon oder Appetitröckl bezeichnet, er war aus Seide und um den Saum bestickt oder bordiert. Der unterste Unterrock, der Sabenque war aus Leinen (LOSCHKE 2005, S. 494). Die Unterbekleidung ist im Normalfall nicht zu sehen |
| Valenciennes | Klößelspitze, ab 1640. Muster in gleichmäßigem Leinenschlag aus naturalistischen Blumen und Blättern, umgeben von reliefbildendem Konturfaden. Der Grund ist opak, ab circa 1740 transparenter Netzgrund (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 220; PREYSING 1987, S. 98) |
| Volant | Lose herabhängender Besatz an Kleidern (LOSCHKE 2005, S. 497) |
| Weihel | Ein den oberen Teil der Brust und den Hals, oft bis zum Mund, verhüllendes Tuch. Bestandteil der mittelalterlichen Frauentracht und der Nonnentracht im Allgemeinen (BRAUN 1974, S. 783.) |
| Weißstickerei | Mit weißem Faden auf weißem Stoff ausgeführt, oft in Spitze integriert (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 225) |
| Wimpel | Eine die Ergänzung des Weihel bildende Kopfhülle in Gestalt eines Tuches oder einer haubenartigen Kopfbedeckung. Bei der Nonnentracht die innere Kopfbedeckung unter dem Schleier (BRAUN 1974, S. 783-784) |
| Wuggeln | Regelmäßiges Zickzackmuster zur Strukturierung des Hintergrundes |
| Ziernetz | Fantasievoll gestaltetes Netz zum Ausfüllen der Motive bei Nadel- und Klößelspitzen. Im 18. Jh. sehr beliebt (GRAFF-HÖFGEN 1983, S. 229) |

8 Literatur

- ANONYMUS 1709 ANONYMUS: *Neu-entdeckte Laquir-Kunst...*, Leipzig 1709
- ANONYMUS 1792 ANONYMUS: *Kunstmappe eines Karthäusers*, Altona, Leipzig 1792
- BAUMSTARK 1997 BAUMSTARK, REINHOLD (Hrsg.): *Von Glück, Gunst und Gönnern*, München 1997
- Bayerisches Nationalmuseum München 1985 Bayerisches Nationalmuseum München: *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung*, München 1985
- Bayerisches Nationalmuseum München 1987 Bayerisches Nationalmuseum München: *Fächer. Kunst und Mode aus fünf Jahrhunderten*, München 1987
- BERGER 1904 BERGER, ERNST: *Die Maltechnik des Altertums*, München 1904, Nachdruck Lichtenstein 1984
- Bologneser Manuskript 15. Jh. Bologneser Manuskript (15. Jh.), in: MERRIFIELD, MARY P.: *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, Mineola, New York, 1967
- BRACHERT / KOBLER 1989 BRACHERT, THOMAS / KOBLER, FRIEDRICH: *Fassung von Bildwerken*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1989, Bd. 7
- BRACHERT 1965 BRACHERT, THOMAS: *Gefaßte Holzskulptur und Schnitzaltar*, Zürich 1965
- BRACHERT 1972 BRACHERT, THOMAS: *Die Techniken der polychromierten Holzskulptur*, München 1972
- BRACHERT 2001 BRACHERT, THOMAS: *Lexikon historischer Maltechniken*, München 2001
- BRAUN 1924 BRAUN, JOSEPH: *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit*, 2. Aufl. Freiburg 1924
- BRAUN 1974 BRAUN, JOSEPH: *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Berlin 1974
- BRAUNFELS 1974 BRAUNFELS, WOLFGANG (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 1974
- Brockhaus 1991 *Brockhaus Enzyklopädie*, 19. Aufl. Mannheim 1991
- BRÜHLMANN / EMMERLING / MAYER 1998 BRÜHLMANN, SABINA / EMMERLING, ERWIN / MAYER, ERWIN: *Vnd(er) Direction gemacht worten. Faßmaler und Kistler an Werken von Ignaz Günther*, in: *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München*, Band XX., Lindenberg 1998, S. 121-177
- BRUHN / TILKE 1966 BRUHN / TILKE: *Kostümgeschichte in Bildern*, Tübingen 1966

- BUCHENRIEDER 1978 BUCHENRIEDER, FRITZ: *Rokokofigur und Rokokoaltar*, in: *Der Altar des 18. Jahrhunderts*, Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, München 1978, S. 123-173
- BUCHENRIEDER 1985 BUCHENRIEDER, FRITZ: *Über die polychrome Fassung von Barockbildwerken. Zur Untersuchung und Restaurierung gefaßter Holzbildwerke Ignaz Günthers und seines Umkreises*, in: *Ignaz Günther, ein Oberpfälzer Bildhauer*, Ausstellungskatalog, Regensburg 1985
- BUCHENRIEDER 1990 BUCHENRIEDER, FRITZ: *Gefasste Bildwerke*, Arbeitsheft 40, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1990
- CENNINI 14. Jh. CENNINI, CENNINO, *Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei*, übersetzt von ILG, ALBERT, in: EITELBERGER VON EDELBERG, R.: *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Wien 1888
- CRÖKER 1736 CRÖKER, JOHANN MELCHIOR: *Der wohlanführende Mahler*, Jena 1736, hrsg. von SCHIEBL, ULRICH, Mittenwald 1982
- Der Grosse Herder* 1955 *Der Grosse Herder*, 5. Aufl., Freiburg 1955
- Der Kunst Brockhaus* 1983 *Der Kunst Brockhaus*, Wiesbaden 1983
- DILLMONT o. J. DILLMONT, THÉRESE DE: *Enzyklopädie der weiblichen Handarbeiten*, Mülhausen, o. J.
- Diözesanmuseum Freising 2003 Diözesanmuseum Freising: *Madonna*, Lindenberg 2003
- EIKELMANN 2000 EIKELMANN, RENATE (Hrsg.): *Bayerisches Nationalmuseum*, München 2000
- EMMERLING / MAYER 1996 EMMERLING, ERWIN / MAYER, ERWIN: *Der Schutzengel von Ignaz Günther im Münchener Bürgersaal*, in: *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, Sonderband (Festschrift HANS RAMISCH)*, Lindenberg 1996, S. 29-39
- EMMERLING 1977 EMMERLING, ERWIN: *Über weiße Fassungen*, Dipl.-Arbeit, Akademie der Bildenden Künste (MS), Stuttgart 1977
- ERSCH / GRUBER 1840 ERSCH, J. / GRUBER J. (Hrsg.): *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1840
- FAHR / RAMISCH / STEINER 1984 FAHR, FRIEDRICH / RAMISCH, HANS / STEINER, PETER B.: *Diözesanmuseum Freising*, München 1984
- FEULNER 1914 FEULNER, ADOLF: *Münchener Plastik des späten Rokoko*, in: *Festschrift des Münchener Altertums-Vereins zur Erinnerung an das 50jähr. Jubiläum*, München 1914, S. 169-175
- FEULNER 1927 FEULNER, ADOLF: *Rott am Inn*, Augsburg 1927
- FISCHER / MEYER-CANTINHO PEREIRA 1990 FISCHER, SUSANNE / MEYER-CANTINHO PEREIRA, CHRISTINA: *Verzierungsstechniken in der Faß- und Tafelmalerei der Hoch- und Spätgotik*, Dipl.-Arbeit, Akademie der Bildenden Künste (MS), Stuttgart 1990

- FISCHINGER 1926 FISCHINGER, ERNST: *Lehrbriefe aus der Vergolderwerkstatt*, Stuttgart 1926
- FRINTA 1998 FRINTA, MOJMÍR S.: *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting*, Prag 1998
- FUKAI et al. 2005 FUKAI, AKIKO et al.: *Die Sammlung des Kyoto Costume Institute. Fashion*, Köln 2005
- GATZ 1994 GATZ, KONRAD: *Ein Jahrtausend Maler und Lackierer: Kulturgeschichte eines Handwerks*, Stuttgart 1994
- GRAFF-HÖFGEN 1983 GRAFF-HÖFGEN, GISELA: *Die Spitze. Ein Lexikon zur Spitzenkunde*, München 1983
- GRIMM 1986 GRIMM, CLAUS: *Alte Bilderahmen*, 3. Aufl., München 1986
- GRÖNWOLDT 1993 GRÖNWOLDT, RUTH: *Stickereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart*, München 1993
- GROSSE 1889 GROSSE, EDUARD: *Der Gold- und Farbendruck... Nebst Anhang: Grundzüge der Farbenlehre und Ornamentik*, Wien, Pest, Leipzig, 1889
- HALLINGER 2004 HALLINGER, ASTRID: *Der Münchener Hofkünstler Augustin Demmel (1734-1789)*, in: KÜHLENTHAL, MICHAEL / MIURA, SADATOSHI (Hrsg.): *Historische Polychromie. Skulpturenfassungen in Deutschland und Japan*, München, 2004, S. 213-242
- HARTMANN 1996 HARTMANN, P. W.: *Kunstlexikon*, Wien 1996
- HEBING 1960 HEBING, CORNELIUS: *Vergolden und Bronzieren*, 6. Aufl., München 1960
- HEFNER-ALTENHECK 1881 HEFNER-ALTENHECK, J. H.: *Ornamente der Holzskulptur von 1450 bis 1820 aus dem Bayerischen Nationalmuseum München*, München 1881
- HEINZ o. J. HEINZ, HINRIETTE: *Liturgische Gewänder in der römisch-katholischen Kirche*, in: Deutscher Klöppelverband (Hrsg.): *Kirche und Spitze*, Geilenkirchen, o. J., S. 27-33
- HERING 2000 HERING, BERND: *Weißer Farbstoffe*, Fürth 2000
- HÖRING et al. 2000 HÖRING, FRANZ / FIEDLER, SONJA / PASCHINGER HUBERT: *Die Pastigliatechnik der Brauttruhen der Paola Gonzaga um 1478*, in: *Restauratorenblätter* 21, Wien 2000, S. 127-132
- HOTTENROTH 1985 HOTTENROTH, FRIEDRICH: *Die Bilder aus dem Handbuch der deutschen Tracht*, Reprint Hannover 1985
- HOYOS 1978 HOYOS, ISABEL: *Technik der polychromen Holzskulptur im 16. und 17. Jahrhundert in Spanien*, Diplomarbeit, Wien 1978
- KALINOWSKI 1992 KALINOWSKI, KONSTANTY (Hrsg.): *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Poznan 1992
- KELLER 1996 KELLER, HILTGART L.: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, 8. Aufl., Stuttgart 1996

- KELLNER 1996 KELLNER, HANS: *Vergolden. Das Arbeiten mit Blattgold*, 2. Aufl., München 1996
- KLINGER / THOMAS 1989 KLINGER, JOHANNES / THOMAS, ROLAND: *Die Kunst zu Vergolden*, München 1989
- KOLLER / MACHO 1997 KOLLER, MANFRED / MACHO, ELISABETH: *Gotische Textilplastiken und die Zusammenarbeit von Seidenstickern mit Bildhauern und Malern*, Restauratorenblätter Bd. 18, Wien 1997, S. 95-106
- KOLLER / MACHO 1998 KOLLER, MANFRED / MACHO, ELISABETH: *Textilreliefs und Perlstickerei*, in: BRAUNSTEINER, MICHAEL / KAINDL, HEIMO (Hrsg.): *Historische Textilien aus dem Sakralbereich*, Graz 1998, S. 37-49
- KOLLER 1999 KOLLER, MANFRED: *Pastiglia: Begriff, Techniken, Restaurierung*, in: *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie-Konservierung-Restaurierung*, Hochschule für Bildende Künste Dresden 1999, S. 105-113
- KOLLER 2000 KOLLER, MANFRED: *Zur Technologie der Pastiglia vom 13.-20. Jh.*, Restauratorenblätter Bd. 21, Wien 2000, S. 121-125
- KOLLER 2001 KOLLER, MANFRED: *Damastfassungen. Quellenlage und Beispiele von Skulpturen des 17. Jahrhunderts*, in: *Restauro* 2001 (2), S. 114-122
- LAVER 1951 LAVER, JAMES: *Das Kostüm. Eine Geschichte der Mode*, München 1951
- LE GAC 1999 LE GAC, AGNÈS: *First critical study in gilded raised decorations from Portuguese polychrome sculptures of the Eighteenth Century*, in: *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie-Konservierung-Restaurierung*, Hochschule für Bildende Künste Dresden 1999, S. 69-76
- Liber illuministarum* 15. Jh. *Liber illuministarum* (cod. Germ, 821), 15. Jh., in: BERGER, ERNST: *Quellen und Technik des Mittelalters*, München 1912, S. 194-195
- LIEBING 2003 LIEBING, DAGMAR: *Pastiglia. Geschichte-Technik-Material. Dargestellt am Beispiel der Brauttruhen der Paola Gonzaga*, Facharbeit am Goering Institut München, 2003
- LILL 1925 LILL, GEORG: *Deutsche Plastik*, Berlin 1925
- LORENZI 1980 LORENZI, FRANZ: *Gemalte Stoffmuster an frühbarocker Skulpturenpolychromie*, in: *Von Farbe und Farben – Albert Knöpfler zum 70. Geburtstag*, Zürich 1980, S. 105-110
- LOSCHKE 2005 LOSCHKE, INGRID: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart, 5. Aufl. 2005
- MACCHI 1975 MACCHI, VLADIMIRO: *Langenscheidts Großwörterbuch*, Berchtesgaden 1975

- MAYR 1906 MAYR, M.: *Das Formen und Modellieren, illustrierte Anleitung zur selbständigen Erlernung der Formerei mit Gips und Leim und des Modellierens in Thon, Wachs, Plastilin, Gummiknetmasse &c. für Dilettanten, Künstler, Kunstgewerbetreibende und Techniker*, München 1906
- MERHART / ZULEHNER 1987 MERHART, NENNA VON / ZULEHNER, TRAUDL: *DuMont's Handbuch Vergolden und Fassen*, Köln 1987
- MERRIFIELD 1849 MERRIFIELD, MARY P.: *Original Treatises on the Arts of Painting*, London 1849, Neuauflage New York 1967
- MOHRMANN 2004 MOHRMANN, IVO: *Muster, Pause und Schablone. Zur Verwendung von Papier beim Bildaufbau*, in: VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, 2004 (2), S. 39-47
- NADOLNY 1996 NADOLNY, JILEEN: *A survey of the technical research into the techniques of Tin-relief and Pressbrokat*, in: *Technologia Artis* (4), Prag 1996, S. 42-47
- NADOLNY 1999 NADOLNY, JILEEN: *Some Observations on Northern European Metalbeaters and Metal Leaf in the Late Middle Ages, The Materials, Technology and Art of Conservation*, in: RUSHFIELD, R. A. / BALLARD, M. W. (Hrsg.): *Studies in honour of Lawrence J. Majewski on the occasion of his 80th birthday*, New York 1999, S. 134-160.
- OELLERMANN 1966 OELLERMANN, EIKE: *Zur Imitation textiler Strukturen in der spätgotischen Faß- und Flachmalerei*, 1966, in: TAUBERT, JOHANNES: *Farbige Skulpturen. Bedeutung – Fassung – Restaurierung*, München 1978, S. 51-59
- OELLERMANN 1999 OELLERMANN, EIKE: *Die künstlerische Komponente spätgotischer Faßmalertechniken*, in: *Polychrome Skulptur in Europa*, Dresden 1999, S. 9-16
- OLBRICH 1993 OLBRICH, HARALD (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1993
- PERUSINI 1999 PERUSINI, GIUSEPPINA / PERUSINI, TERESA: *Einige Beobachtungen über die Polychromie der friaulischen Schnitzaltäre des frühen XVI. Jahrhunderts*, in: *Polychrome Skulptur in Europa*, Dresden 1999, S. 53-62
- PFLÄSTERER-HAFF 2004 PFLÄSTERER-HAFF, CORINNA: *Die Schutzengelgruppe von Ignaz Günther in der Bürgersaalkirche in München*, in: KÜHLENTHAL, MICHAEL / MIURA, SADATOSHI (Hrsg.): *Historische Polychromie. Skulpturenfassungen in Deutschland und Japan*, München 2004, S. 88-104
- POMMERANZ 1995 POMMERANZ, JOHANNES W.: *Pastigliakästchen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Münster 1995
- PREYSING 1987 PREYSING, MARITHERES: *Spitzen*, Hamburg 1987
- RENTZSCH 1922 RENTZSCH, OTTO: *Das Gesamtgebiet der Vergolderei*, Wien und Leipzig 1922

- RISCHOWSKI 1930 RISCHOWSKI, EDITH: *Das Verhältnis der Porzellanplastik zur Monumentalplastik im XVIII. Jahrhundert*, Breslau 1930
- SCHIESSL 1979 SCHIESSL, ULRICH: *Rokokofassung und Materialillusion*, Mittenwald 1979
- SCHIESSL 1981 SCHIESSL, ULRICH: *Malhorn, Model und Patrone*, in: *Maltechnik / Restauro*, 1981 (1), S. 155-182
- SCHIESSL 1989 SCHIESSL, ULRICH: *Die deutschsprachige Literatur zu Werkstoffen und Techniken der Malerei von 1350 bis ca. 1950*, Worms 1989
- SCHIESSL 1998 SCHIESSL, ULRICH: *Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko*, 2. Aufl., Stuttgart 1998, S. 117-128
- SCHLEICHER / ROSKAM-KLEIN / ROTHE 1999 SCHLEICHER, BARBARA / ROSKAM-KLEIN, ELEONORE / ROTHE, ANDREA: „*Pasta di reliquie*“ *Eine liebenswerte Kleinform der Reliquienverehrung*, in: OSTI, FRANCISCI (Hrsg.): *Mosaic of Friendship, Studies in Art and History for Eve Borsook*, Florenz 1999, S. 267-285
- SCHMITZ o. J. SCHMITZ, TOBIAS: *Lexikon der europäischen Bilderrahmen von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Lippetal o. J.
- SCHÖNBERGER 1954 SCHÖNBERGER, ARNO: *Ignaz Günther*, München 1954
- SCHÖNBURG 1989 SCHÖNBURG, KURT: *Gestalten mit Öl- und Lackfarben. Vergolden*, Berlin 1989
- SCHÖNER 1980 SCHÖNER, FRIEDRICH: *Spitzen*, Leipzig 1980
- SCHÖNHOLZER 2001 SCHÖNHOLZER NICHOLS, TCESSY: *Spitzenkurs*, 11.-15. Februar 2001, TU München, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft (MS)
- SCHRAMM / HERING 1995 SCHRAMM, HANS-PETER / HERING, BERND: *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*, Stuttgart 1995
- SCHUETTE / MÜLLER-CHRISTENSEN 1963 SCHUETTE, MARIE / MÜLLER-CHRISTENSEN, SIEGRID: *Das Stickereiwerk*, Tübingen 1963
- SCHUETTE 1948 SCHUETTE, MARIE: *Borte, Bortenweberei*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 1044-1062
- SEEBASS 1804 SEEBASS, CHRISTIAN LUDWIG: *Handbuch nützlicher Rathschläge für Künstler, Fabrikanten, Landwirthe und Handwerker*, Leipzig 1804
- SEELIG 1984 SEELIG, LORENZ: *Kirchliche Schätze aus bayerischen Klöstern*, Berlin 1984
- SEILER-BALDINGER 1973 SEILER-BALDINGER, ANNEMARIE: *Systematik der Textilen Techniken*, Basel 1973

- SERCK-DEWAIDE 1990 SERCK-DEWAIDE, MIRIAM: *Relief decoration on sculptures and paintings from the thirteenth to the sixteenth century: Technology and treatment*, in: MILLS, J. S. / SMITH, P.: *Cleaning, retouching and coating*, Reprints IIC Brussels Congress, London 1990, S. 36-40
- SICHART 1926 SICHART, EMMA: *Praktische Kostümkunde*, München 1926, Bd. 2
- SPRINGOB 2004 SPRINGOB, CAROLINE: *Die Büsten der Hll. Anianus und Marinus in der ehem. Abteikirche in Rott am Inn: Eine Blattmetallfassung um 1765*, in: KÜHLENTHAL, MICHAEL / MIURA, SADATOSHI (Hrsg.): *Historische Polychromie. Skulpturenfassungen in Deutschland und Japan*, München 2004, S. 105-116
- Staatl. Hochbauamt Rosenheim 2002 Staatliches Hochbauamt Rosenheim: *Ehem. Klosterkirche Rott am Inn. Dokumentation der Restaurierung 1994–2002*, Lindenberg 2002
- STANG o. J. STANG, MARIANNE: *Kirche und Spitze*, in: Deutscher Klöppelverband (Hrsg.): *Kirche und Spitze*, Geilenkirchen, o. J., S. 6-12
- STANG o. J. STANG, MARIANNE: *Kloster- oder Kirchenspitzen*, in: Deutscher Klöppelverband (Hrsg.): *Kirche und Spitze*, Geilenkirchen, o. J., S. 85-88
- STÖCKEL 1799 STÖCKEL, HEINRICH FRIEDRICH AUGUST: *Praktisches Handbuch für Künstler, Lackirerliebhaber und Oehlfarben-Anstreicher*, 2. Aufl. Nürnberg 1799
- STRAUB 1984 STRAUB, ROLF: *Tafel- und Tüchleinmalerei*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984
- TAUBERT 1978 *Farbige Skulpturen. Bedeutung – Fassung – Restaurierung*, München 1978
- THIEMEN 1694 THIEMEN, JOHANN CHRISTOPH: *Haus- Feld- Artzney- Koch-Kunst- und Wunderbuch*, Nürnberg 1694
- TIETZEL 1988 TIETZEL, BRIGITTE: *Geschichte der Webkunst*, Köln 1988
- TRATZ 1988 TRATZ, HELGA: *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, Tübingen 1988
- UNGER 1972 UNGER, ADELHEID: *Joseph Götsch*, Weißenhorn 1972
- VOLK 1981 VOLK, PETER: *Rokokoplastik*, München 1981
- VOLK 1986 VOLK, PETER (Hrsg.): *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, München 1986
- WESTHOFF / HAHN 1996 WESTHOFF, HANS / HAHN, ROLAND: *Graviert, gemalt, gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben*, Stuttgart 1996
- WILCKENS 1997 WILCKENS, LEONIE VON: *Geschichte der deutschen Textilkunst vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart*, München 1997
- WOECKEL 1975 WOECKEL, GERHARD P.: *Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725–1775)*, Weißenhorn 1975
- ZEDLER 1732-1751 ZEDLER, J. H.: *Großes vollständiges Universallexikon Aller Wissenschaften und Kuenste*, Halle, Leipzig 1732-1751