

Die frühbarocke Polychromie der Skulpturen in Mülina

Autor(en): **Lorenzi, Franz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **27 (1976)**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393220>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE FRÜHBAROCKE POLYCHROMIE DER SKULPTUREN IN MÜLINEN

von Franz Lorenzi

Es darf heute als erwiesen gelten, dass bemalte Skulpturen besonders im Mittelalter, aber auch noch bis weit ins Barockzeitalter gleichsam als Bilder einer höheren Realitätsstufe, als Gemälde auf dreidimensionalem Bildträger betrachtet wurden¹. Das völlig andersartige plastische Kunstschaffen seit etwa anfangs des 19. Jahrhunderts kannte vorwiegend die Materialsichtigkeit, ja es stellte Oberflächencharakter und Farbe des verarbeiteten Materials in den Dienst der künstlerischen Aussage. Das damit zusammenhängende zeitgebundene Verständnis der Plastik vorausgegangener Epochen behauptete sich hartnäckig bis in unsere Tage. Der Polychromie älterer Kunstwerke wurde geringe Beachtung geschenkt, ja man empfand sie zeitweise gar als störend.

Tatsächlich bildeten aber Holzkern und Bemalung eine Einheit. Künstlerisch und handwerklich wurde an der Plastik-Fassung meist mit gleicher Sorgfalt gearbeitet wie am Tafelbild. Der holzgeschnittene Kern bildete erst mit seiner originalen Bemalung ein vollständiges, abgerundetes Kunstwerk, auch wenn diese wechselseitige Abhängigkeit nach Epochen und Kunstlandschaften beträchtlich schwanken konnte. Da sich dieses Erkenntnis recht spät durchgesetzt hat, haben wir auch einen entsprechend hohen Verlust originaler Substanz zu beklagen. Während nämlich tiefgreifende oder vollständige Veränderungen der Farbschicht am Tafelbild eher die Ausnahme blieben, waren sie an der Plastik die Regel. Kaum eine mittelalterliche oder barocke Holzskulptur, die nicht neu gefasst, übermalt, oder bis aufs Holz freigelegt worden wäre!

Es scheint das Schicksal der polychromierten Holzskulptur zu sein, dass die Qualität ihrer Fassung verkannt, oder dass ihre Aussage von einer späteren Epoche umgedeutet wurde. Die auf unsere Tage hinübergeretteten originalen Fassungen sind auf eine kleine Zahl zusammengeschrumpft. Sie können uns nur noch ein fragmentarisches Bild von der Schönheit und Vielfalt skulpturaler Malerei vermitteln.

Die technologische Forschung konzentrierte ihr diesbezügliches Interesse vorerst auf die vielleicht interessantesten Epochen von der Romanik bis zur Spätgotik. Dank gründlicher Forschungsarbeit sind wir heute über die originale Polychromie dieser Zeit einigermassen unterrichtet². Weniger erforscht sind die Fassungspraktiken der Barockzeit³, und besonders dürftig sind unsere Kenntnisse über den Frühbarock.

So mag denn eine einfache *Kapellenausstattung* wie diejenige von Mülinen bei Tuggen SZ eine gewisse Bedeutung erlangen, wenn hier guterhaltene Originalfassungen auftreten aus einer Zeit, aus der wir so wenige gesicherte Beispiele kennen. Die *drei Altäre* unserer Kapelle wurden 1667 geweiht⁴. Die Holzretabel mit Knorpelstil-Ornamentik jedoch dürften noch etwas später entstanden sein⁵. Das Gemälde des linken Seitenaltars trägt die Datierung 1683. Ferner finden sich auf dem rechten Altarblatt Spuren einer Signatur des 1690 verstorbenen, in Rapperswil nachgewiesenen Malers Johann Jakob Bernodet⁶. Die Altäre selbst dürften ebenfalls aus einer *Rapperswiler Werkstatt* stammen.



Mülinen bei Tuggen. Frühbarockes Holzretabel, letztes Viertel 17. Jh. Abb. 1 (links): Johannes Evangelista; Abb. 2 (rechts): Philippus (?)

Sie weisen ausgesprochene Ähnlichkeit auf mit dem Altar für die Liebfrauenkapelle Rapperswil von Johann Bapt. Breny⁷. Demnach darf wohl auch für die uns hier interessierenden Skulpturen eine Rapperswiler Werkstatt im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts angenommen werden.

Die Ausstattung der Kapelle Mülinen bei Tuggen befand sich, wie der Bau selbst, vor Restaurierungsbeginn Ende 1974 in einem verfallenen Zustand. Durch das Dach und die zerschlagenen Fensterscheiben eindringendes Wasser hatte den Zerfall beschleunigt. Vorsichtigerweise hatte man die Figuren von den Altären genommen und an einen sicheren Ort gebracht. Diese Verlegung führte aber zu andersartigen Schäden, da der Depotraum geringere Luftfeuchtigkeit aufwies als die Kapelle. Die Holzkerne reagierten mit Schrumpfung, was zu Rissen im Holz sowie Abstossungen und Blasenbildung der Fassung führte. Auf die ausführliche Beschreibung der restauratorischen Massnahmen sei in diesem Zusammenhang verzichtet.

Nach umfangreichen Sicherungsmassnahmen konnte die vollständig übermalte *Originalpolychromie freigelegt* werden. Sie war glücklicherweise in den wichtigen Partien überall gut erhalten geblieben. Als ihre Charakteristiken seien folgende Merkmale hervorgehoben:

Reichtum der ornamentalen Formensprache: Unser Fassmaler begnügt sich nicht damit,

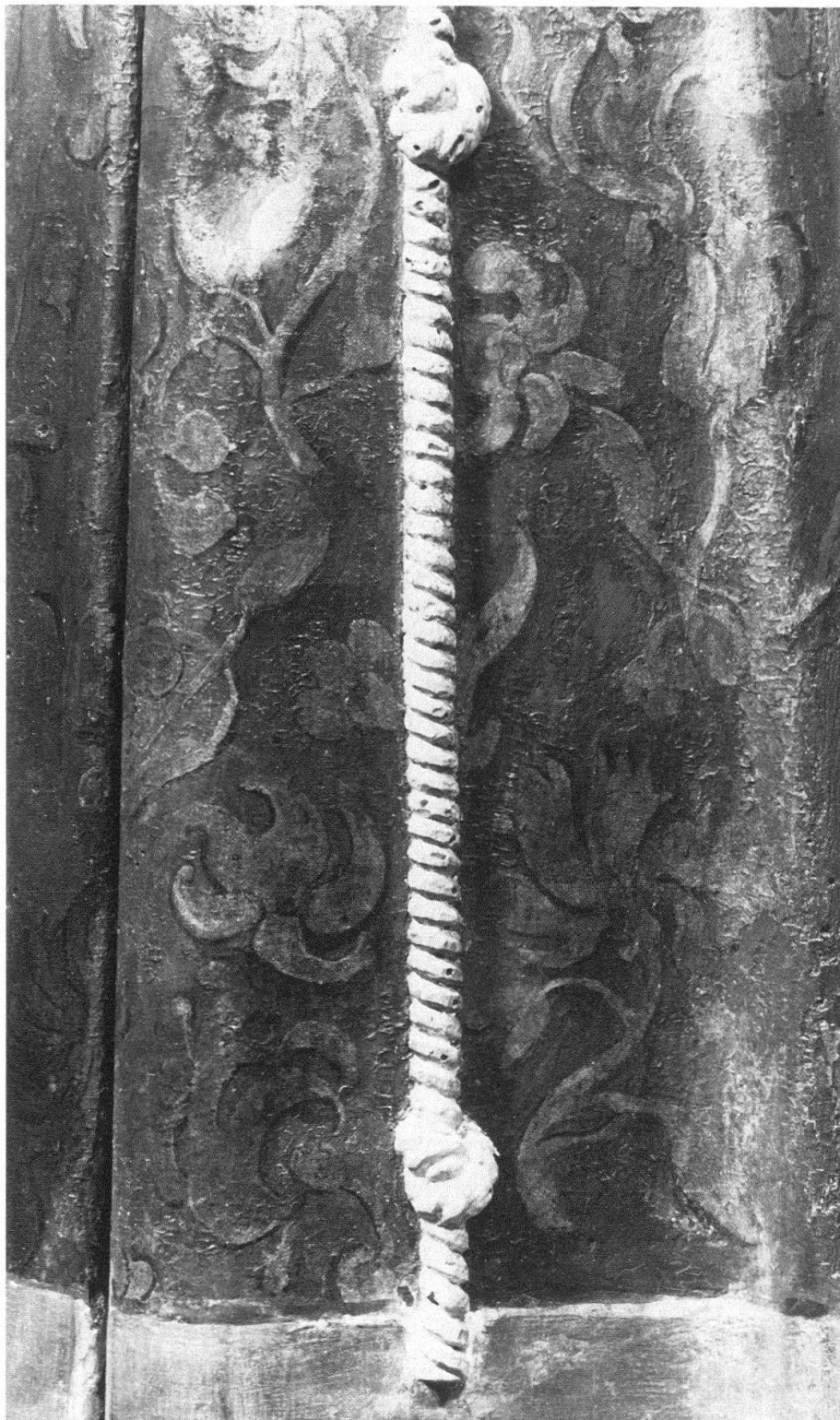


Mülinen bei Tuggen. Abb. 3 (links): Hl. Katharina aus dem Holzretabel, letztes Viertel 17. Jh. – Abb. 4 (rechts): Hl. Magdalena, Detail aus dem Unterergewand

die farblich verschieden behandelten Flächen der Bekleidungsstücke einander gegenüberzustellen, sondern er bevorzugt die Belebung irgendeines Gewandteils durch aufgemalte Ornamente bzw. durch die Wiedergabe eines Stoffmusters. Dabei kann es sich um das Obergewand, das Unterergewand oder die Mantelinnenseite handeln. Die Aussenseite der Mäntel ist immer in Polimentvergoldung gefasst; die dekorativen Motive sind sehr verschieden und phantasievoll. Am meisten vertreten sind pflanzliche Motive (Ranken, Blüten, Blätter, Granatapfel), aber auch sehr feine oder sehr breite Streifenmuster sowie Sterne kommen vor.

Buntheit: Die Farbpalette der Skulpturengruppe ist reichhaltig und nuanciert. Im Gegensatz etwa zu den meisten spätgotischen Flügelaltären unserer Gegend bestimmen hier nicht wenige Hauptfarben das Farbklima des Ensembles. Neben Gold und Silber finden wir Hellgrün, Dunkelgrün und grüne Lüsterung, Dunkelrosa, Dunkelrot und rote Lüsterung, Blau, Braun, Gelb.

St. Johannes Evangelist vom Hauptaltar (Abb. 1) trägt ein hellgrünes Kleid mit intensiv dunkelgrün aufgemalten Ornamenten⁸. Es handelt sich um granatapfelähnliche Motive, Ranken und Blätter. Ebenfalls dunkelgrün gehaltene Abschlusslinien laufen parallel zu den breiten Goldbordüren. In prächtigem Kontrast dazu stehen das Polimentgold der Mantelaussenseite und die rote Lüsterung auf Silber der Mantelin-



Mülinen bei Tuggen.
Abb. 5: Hl. Franziskus.
Gewanddetail

nenseite. Zum ziemlich hell gehaltenen, schlichten Inkarnat passt die blonde Haartracht des Jünglings. Beim Pendant, vermutlich hl. Philippus (Abb. 2), ist es die Innenseite des über der Brust zusammengeknöpften, weit geöffneten und zurückgeschlagenen Umhangs, welche sehr ähnliche Motive zeigt wie der erwähnte Johannes Evangelist, nur dass hier die Komplementärfarbe gewählt wurde. Die Muster sind also dunkelrot



Mülinen bei Tuggen. Abb. 6: Hl. Michael (links); Abb. 7 (rechts): Johannes Evangelista

auf einen rosa/hellroten Grund gemalt⁹. Das Kleid ist versilbert, dünne grüne Linien vermitteln zu den breiten Goldbordüren.

Sehr frei und phantasievoll ist das Muster der beiden Pendant-Figuren vom linken Seitenaltar, St. Katharina und St. Margareta (Abb. 3 und 4). Die Blüten- und Blätter- und Granatapfel-Motive sind mit Bleiweiss auf die Polymetversilberung der Obergewänder gemalt. Diese Versilberung ist vollständig oxidiert. Es handelt sich hier also um eine «Damaszierung», bei der wir mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, dass die farbliche Veränderung des Silbers berechnet war. Die Fassmaler dieser Zeit waren nämlich durchaus in der Lage, durch Firnisüberzüge den Oxydationsprozess zu verhindern oder mindestens zu verzögern. So ist die Versilberung des Kleides des Apostels Paulus unverändert glänzend erhalten geblieben. Breite horizontale Bänder, beidseitig begleitet von einem schmalen Streifen, wurden mit grüner Lüsterfarbe¹⁰ auf das Silber gemalt. Daneben wird die farbige Erscheinung dieser Figur bestimmt durch die Verbindung von vergoldeter Mantel-Aussenseite und rot auf Silber gelüsteter Mantel-Innenseite. Diese Kombination für den Mantel finden wir, von vier Ausnahmen abgesehen, an allen 14 Figuren der Altäre. Selbst das dunkelbraune Mönchskleid des St. Franziskus ist von grosszügig gemalten Blumen und Blättern übersät (Abb. 5). Sie wurden mit Ocker angelegt und leicht mit Bronze bestäubt¹¹.

Ein weiteres dekoratives Motiv dieser Gruppe sind die sogenannten *Musierungen*, feine Streifen, dünn weiss auf Versilberung aufgetragen. Je weiter die Oxydation der

durch den dünnen Farbauftrag nicht geschützten Silberpartien vorangeschritten ist, desto prägnanter erscheint das Streifenmuster (Abb. 6). Auf diese Weise behandelt sind das Untergewand des St. Konrad und dasjenige des St. Michael. Ein zweiter Johannes Evangelist¹² schliesslich trägt auf dem ganzen hellgrünen Kleid vereinzelte, vermutlich mit Schablonen aufgetragene Blütensterne (Abb. 7). Sie sind heute schwarz, waren aber ursprünglich silbern.

In den Fassungen der Skulpturen in Mülinen ist die Tradition der spätgotischen Polychromie noch lebendig. Dies gilt für die Wahl der Materialien und deren Verarbeitung ebenso wie für die dekorativen Motive. Das Granatapfelmotiv ist eines der verbreitetsten der Spätgotik. Es ist in unserer Gruppe an vier Figuren zu beobachten und erscheint hier in barocker Weise frei gewandelt. Auch Musierungen auf Silber finden wir bereits an der spätmittelalterlichen Fassung. Besonders eng an gotische Vorbilder schliesst das Blumensternmotiv des Evangelisten Johannes an. Seine Form ist sozusagen identisch mit derjenigen, welche uns auf Rahmen von Altarflügeln gotischer Flügelaltäre oder ebenfalls auf Kleidungsstücken jener Zeit sehr häufig begegnet.

Mülinen ist gewiss kein Einzelfall. Wo wir vereinzelt auf gesicherte Originalfassungen dieser Zeit stossen, begegnen uns immer ähnlich dekorativ behandelte Fassungen. Handelt es sich wohl um ein Charakteristikum frühbarocker Skulpturen-Polychromie? Es wird Aufgabe einer breiter angelegten Untersuchung sein, möglichst viele sichere Beispiele zusammenzutragen. Ein so gewonnener Überblick könnte Entwicklungen und Beziehungen aufzeigen.

Anmerkungen

¹ THOMAS BRACHERT, «Die Technik der polychromierten Holzskulptur», in *Maltechnik-Restaur.* 3/4, 1972, S. 153. – ERNST WILLEMSSEN, «Über den Sinn der Ausstellung», in *Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland*, Düsseldorf 1967.

² AGNES BALLESTREM, «Sculpture polychrome – Bibliographie», in *Studies in Conservation*, 15, 1970, S. 253–271.

³ THOMAS BRACHERT, Die Technik der polychromierten Holzskulptur, in *Maltechnik-Restaur.* 3/4, 1972, S. 202. – Umfangreichere Arbeiten über Barockpolychromie: MANFRED KOLLER, «Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler», in *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848*. – Ausstellungskatalog, Reichersberg am Inn, 1974, S. 187 ff. – JOHANNES TAUBERT, « Fassungen süddeutscher Rokokofiguren », in *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1960, Heft I, S. 39–65.

⁴ LINUS BIRCHLER, Kdm. SZ I, 1927, S. 421–422.

⁵ Für freundliche Hinweise danke ich Dr. Bernhard Anderes, Rapperswil, und Albert Jörger, Schindellegi.

⁶ BERNHARD ANDERES, *Barock in Rapperswil, Malerei und Bildhauerei*, Katalog zur Ausstellung in Rapperswil, 1975, S. 21 und 102.

⁷ Wie Anm. 6, S. 40 und 116, gegenwärtiger Standort: Schloss Rapperswil.

⁸ Hellgrüner Grundton: Grünspan mit Bleiweiss, Ornamente: sehr grobkörniges Kupfergrün mit den optisch charakteristischen Merkmalen des Grünspans, teilweise in Resinat übergegangen. (Alle Resultate der Pigmentanalysen durch Frau A. Meier, Chemisch-physikalisches Laboratorium des Schweiz. Landesmuseums, Zürich).

⁹ Hellroter Grundton: Mennige und etwas Bleiweiss, Ornamente: gebranntes Eisenoxyd.

¹⁰ Kupferresinat.

¹¹ Ornamente: Bronze liegt auf einem öligen feinteiligen gelben Bolus oder Ocker mit groben roten Ockerkörnern.

¹² Diese Figur gehörte ursprünglich wohl zu einer etwa gleichzeitig entstandenen Kreuzigungsgruppe und dürfte erst später ihren Platz auf dem linken Seitenaltar gefunden haben.