

Der Freskenzyklus im Prälatenturm des ehemaligen Klosters Gengenbach

Bernhard Wink

Einleitung

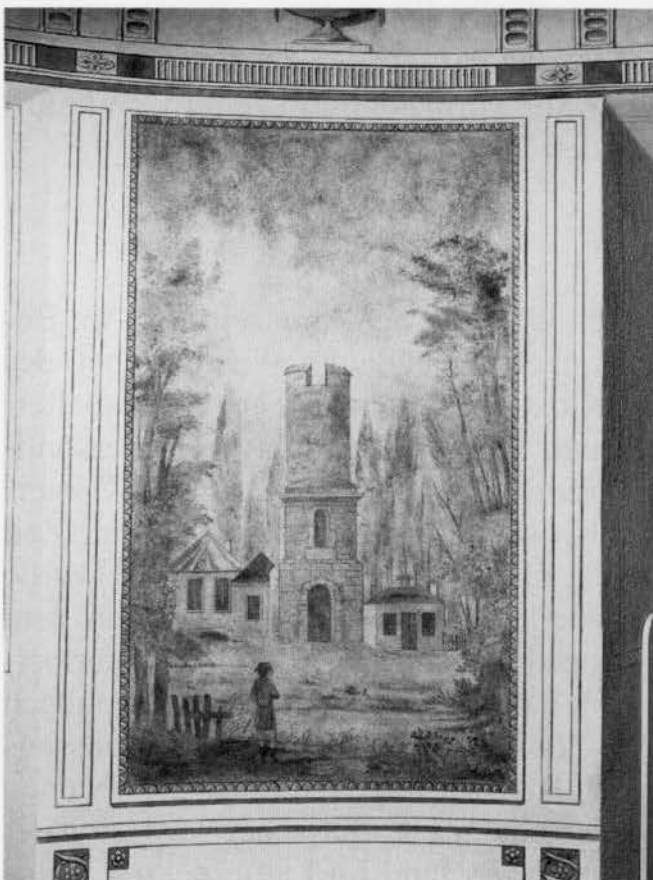
Die Wandgemälde des Freskenzyklus' sind der bemerkenswerteste und wertvollste Teil der barocken Ausstattung des ursprünglich mittelalterlichen Befestigungsturms¹ im Prälatengarten der ehemaligen Benediktinerabtei Gengenbach, heute im Besitz der katholischen Kirchengemeinde. Ihre Einzigartigkeit besteht darin, dass sie keine Wanddekorationen darstellen, sondern Gemälde als eigenständige Bildwerke, die ihrerseits wiederum von einem Dekorationssystem umrahmt sind. In ihrer Art sind sie keine übliche Wandmalerei im kirchlichen Sinne, so z. B. Gemälde einer Altarnische oder einer Heiligen- bzw. Kreuzwegdarstellung, aber auch keine heraldische oder allegorische Wandmalerei, z. B. eine Wappen- oder Kartuschenmalerei. Vergleichbar sind sie dagegen mit Wandbildern, wie man sie in manchen Palästen und Villen Italiens findet, mit landschaftlicher Darstellung von Natur, Architektur und menschlichen Gestalten, vedutenartig in Überschau mit relativ kleinen Figuren und im Hochformat ausgeführt.² Gegenüber den häufig anzutreffenden Wandgestaltungen mit Vertäfelungen, Tapeten- oder Stoffbespannungen und aufgehängten Leinwandbildern besitzen sie eine ganz eigene Qualität. Ihr Vorhandensein zeugt vom kulturellen Niveau und der Weltläufigkeit des Bauherrn.

Entstehungszeit

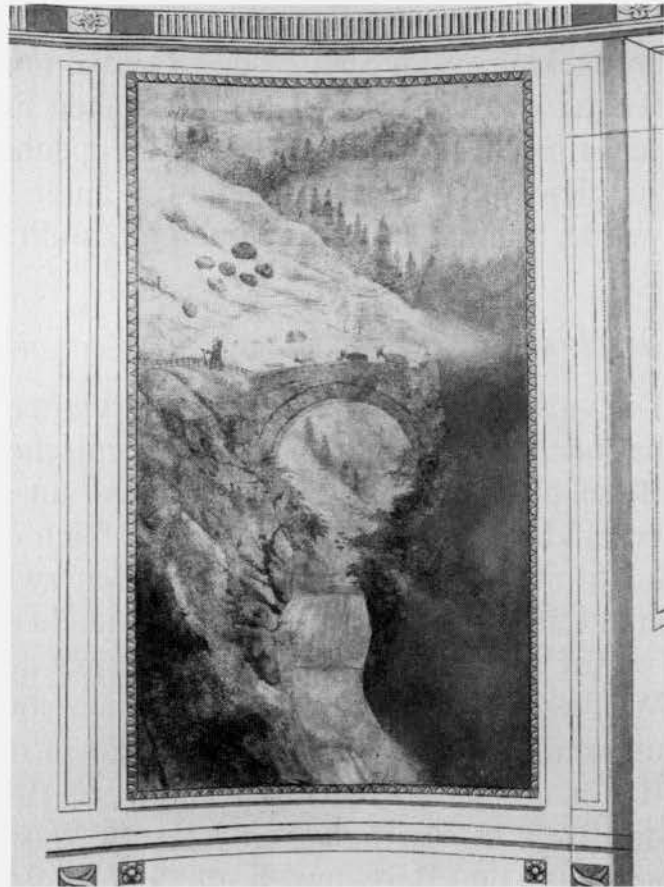
Entstanden ist der Freskenzyklus wohl während der Amtszeit von Abt Benedikt Rischer 1743–1763,³ der sich nach vollendetem Wiederaufbau des Klosters im hinteren Bereich des Klostergartens aus einem mittelalterlichen Rondell der nutzlos gewordenen Befestigungsanlage ein persönliches Refugium im Sinne eines Tusculums⁴ schuf. Dieser Teil des Klostergartens erscheint auf dem Plan der Klosteranlage, welcher 1803 zur Zeit der Säkularisierung angefertigt wurde, als „englische Anlage“ und wurde bekannt als „Prälatengarten“. Der Wiederaufbau des Klosters nach dem Brand 1689 begann im Stil des süddeutschen Kirchenbarocks der Vorarlberger Schule mit der Berufung des Architekten Franz Beer (in Gengenbach 1695–1702) und seines Baumeisters Johann Jakob Rischer, ebenfalls aus Vorarlberg und Vater des Franz Joseph Rischer, der dann unter dem Namen „Benedictus“ zum Abt gewählt wurde. Johann Jakob Rischer wird auch der Ausbau des Prälatenturms zugeschrieben. Es fand im Laufe des 18. Jahr-



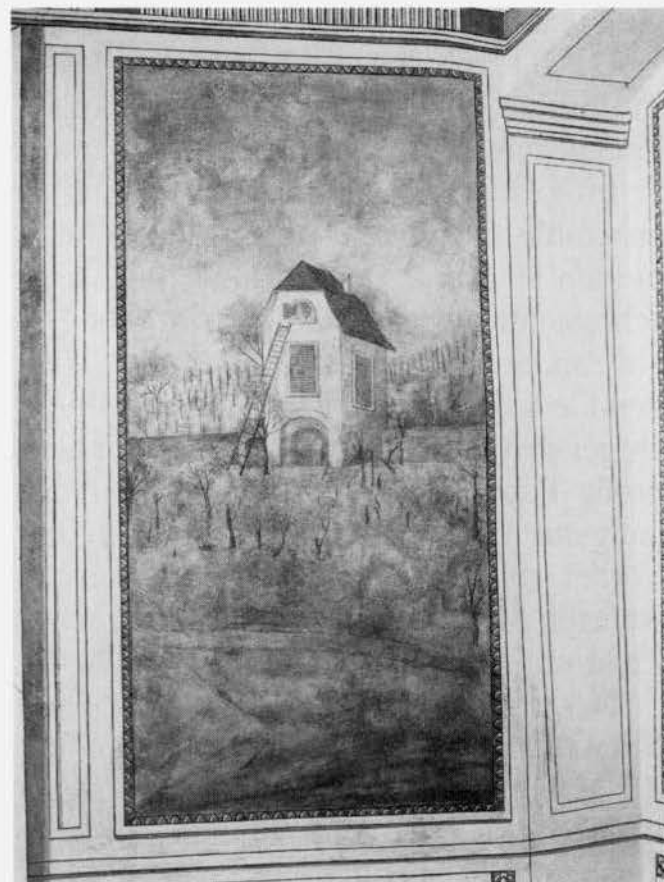
*Abb. 1:
Erstes Bild im Waldesinnern*



*Abb. 2:
Zweites Bild mit Turmgebäude*



*Abb. 3:
Drittes Bild mit der Schlucht*



*Abb. 4:
Viertes Bild mit dem Haus in den
Weinbergen*

hunderts durch die Berufung immer neuer Künstlergenerationen eine Stilentwicklung zum Spätstil des Rokoko und zu frühklassizistischen Elementen aus dem Louis-XVI-Stil des nahen Frankreich statt. Interessant in dieser Hinsicht sind das stuckierte Treppenhaus des Klostergebäudes, welches zeitgleich mit dem Prälatenturm unter Abt Benedikt Rischer ausgebaut wurde, und natürlich die Malereien im Prälatenturm.⁵

Beschreibung der Gemälde

Die vier erhaltenen und nun konservierten und restaurierten Wandgemälde⁶ befinden sich zwischen den Fensternischen im nordöstlichen und südlichen Bereich des ersten Obergeschosses, mit einer Gesamtfläche des Originalbestandes von ca. 20 qm einschließlich des Dekorationssystems. Alle vier hochformatigen Gemälde mit Maßen zwischen 82–109 cm x 171–175 cm sind Landschaftsdarstellungen aus leicht erhöhter Sichtperspektive.

Auf zwei der Bilder befindet sich der Betrachter in Innensicht eines Waldes mit Laub- und Nadelbäumen sowie Pappeln im Hintergrund. Ein umrahmender Vordergrund mit weit in den Himmel gezogenen seitlichen Bäumen schafft einen bühnenartigen Bildaufbau. Beim dritten Bild fällt der Blick in eine tiefe Schlucht mit Wasserfall, oberhalb davon ein steiniger Hang und Bergkuppen mit Nadelwald, perspektivisch jedoch nicht eindeutig konstruiert. Das vierte Bild zeigt die Kulturlandschaft eines mit Nutzbäumen und Reben bepflanzten Hanges.

Das Thema des ersten Waldbildes ist die romantische Darstellung einer Turmruine, zu der über eine Brücke im Mittelgrund ein Mann und eine Frau gelangen. Der Mann deutet mit erhobenem Arm auf die Ruine (Abb. 11).

Im zweiten Waldbild befindet sich auf einer Lichtung ein Architekturensemble mit einem Turmgebäude und drei weiteren darum gruppierten Häusern. Das Turmgebäude hat ein großes Eingangstor im Erdgeschoss, im Obergeschoss ein rundbogiges Fenster mit Balkon und darauf ein runder Turmaufsatz mit Zinnen. Dieser ist im Gegensatz zum mit feinen Gesimsen und Quaderung detailliert ausgeführten Unterbau etwas flächiger gemalt. Die Häuser haben schlichte Pyramid- bzw. Walmdächer und große Fenster. Ein Haus rechts vor dem Turmgebäude besitzt eine Eingangstür und ein Glockentürmchen in Art eines Pförtnerhäuschens. Im Vordergrund steht neben einem Zaunstück die Rückenfigur eines degenbewehrten Mannes in zeittypischer Tracht bzw. Uniform. Über die Wiese der Lichtung springt ein Wildschwein (Abb. 5 und 12).

Der Protagonist des dritten Bildes mit der Schluchtsituation ist ein Mönch in Kutte, der über eine rundbogige Brücke im Mittelgrund eine Ziegenherde mit vermutlich fünf Ziegen führt (Abb. 6 und 7). Unter der Brücke tost der Bach, oberhalb drohen große Felsbrocken, die den Hang hinabzurollen scheinen.



*Abb. 5:
Das Wildschwein im zweiten Bild*



*Abb. 6:
Der Mönch im dritten Bild*

Das vierte Bild zeigt im Mittelgrund zentral ein stark perspektivisch konstruiertes mehrgeschossiges Haus mit einem Mansarddach mit Schopf, seitlich eine über die gesamte Bildbreite verlaufende niedrige Mauer, dahinter einen Rebhang. Das Haus besitzt im Erdgeschoss eine breite Toreinfahrt, im Obergeschoss auf jeder Seite ein großes Fenster, verschlossen mit



*Abb. 7:
Eine der Ziegen im dritten Bild*

Jalousieläden, und im Giebel ein rundes Fenster, dessen Laden geöffnet ist. An das Fenster angelehnt steht eine Leiter, aus dem Fenster flattert der Vorhang. Ob eine menschliche Figur die Leiter hinaufsteigt, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen (Abb. 10).

Die Gesamtkomposition der Bilder ist in ihrem szenischen Aufbau sehr zeittypisch, bereichsweise jedoch etwas schematisch und in der perspektivischen Konstruktion ungeschickt. Die dunkelbraune Zeichnung überwiegt über die farbliche und plastische Modellierung der Dinge und ist sehr detailliert und sorgfältig in der Ausführung. Anzunehmen ist, dass den Bildern Vorlagenmaterial zugrunde liegt, welches entweder aus dem klösterlichen Bereich oder aus verbreiteten zeitgenössischen Stichreproduktionen anderer Gemäldezyklen stammt.

Beschreibung des Dekorationssystems

Die Gemälde sind eingerahmt mit einem schmalen scheinarchitektonischen Rahmen aus einem einfachen Blattstab (Schuppenstab), seitlich davon angeordnet sind pilasterartige Felderungen. In einer Architravzone oberhalb der Wandgemälde und Fensternischen befinden sich illusionistische Maleereien mit Festoni (Abb. 8) aus Blättern und Blüten sowie Vasen (Abb. 9) im Wechsel. Diese sind eingerahmt durch scheinarchitektonische Elemente aus doppelt angeordneten Voluten entsprechend den Wandpilastern der Gemäldezone. Der Architrav ist unten begrenzt durch ein profiliertes Gesims mit Pfeifenstab, welcher entsprechend der Anordnung der Voluten mit vierblättrigen Rosetten skandiert ist. Oben zur Decke hin verläuft ein mehrfach gestaffeltes Gesims mit Blattstab. In der Sockelzone unterhalb der Gemälde und unterhalb eines durchlaufenden Sims sind Felderungen mit Eckrosetten und fünfblättrigen Blüten, die in Verbindung mit den Wandpilastern der Gemäldezone durch abgesetzte Sockelfelder mit gedrehtem Helixband und weiteren fünfblättrigen Blüten flankiert sind.

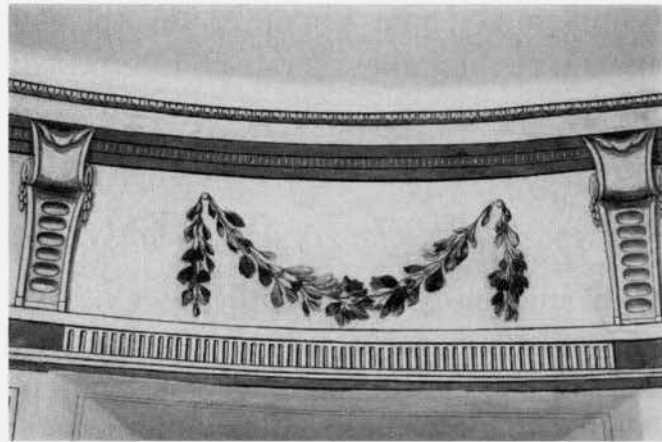


Abb. 8:
Festone

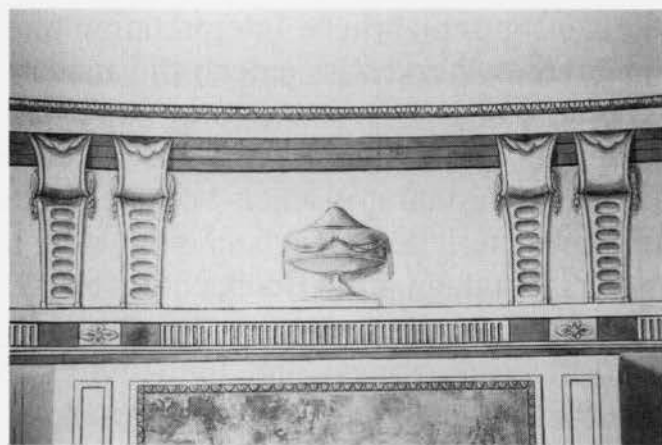


Abb. 9:
Vase

Die Dekorationsmalerei ist ausgeführt mit feiner dunkler Linienführung (so genannte „Ritzer“) in unterschiedlichen Strichstärken entsprechend der Schattenbildung sowie mit ockerfarbenem Schattenton auf gebrochen weißem Hintergrund. Die imaginäre Lichtquelle befindet sich durchgängig oben links.

Mehrschichtige Interpretationsebenen

Als Ausblick auf mögliche ikonologische Interpretationsansätze kann gesagt werden, dass über eine primäre Betrachtung der Bilder als lokale Landschaftsdarstellungen der hiesigen Umgebung hinaus Ansätze für eine transzendente Bedeutungsebene vorliegen. Diese ist in der möglicherweise archetypischen Darstellung der Situationen zu suchen und kann auch eine symbolische und emblematisch-hermetische Bedeutung haben. Es besteht allerdings die Frage, inwieweit diese symbolischen Bilder im Sinne einer freien Interpretation variiert wurden, da es schwierig ist, „wörtlich“ zitierte Emblemata für die Darstellungen zu finden. Zum Beispiel ist das Haus mit verschlossenen Fensterläden (im vierten Wandbild) durchaus ein Motiv mit einer gewissen Bedeutungsgeschichte.⁷ Die ans offene Fenster im Dachge-

schoss angelehnte Leiter ist dagegen entweder in ihrer Bedeutung sehr spezifisch oder aber eine freie Interpretation mit einem eher leicht-sinnigen Inhalt.

Kunstgeschichtliche Forschung und restauratorische Untersuchung

Bisher waren keine schriftlichen Quellen aufzufinden. Name und Herkunft des Künstlers sowie das Datum der Ausführung sind uns unbekannt. Die archivarische Aufarbeitung der Quellen wie auch die Eingliederung des Werkes in die örtlichen und zeitlichen Parameter der Kunstgeschichte muss der kunstgeschichtlichen Forschung überlassen werden. Voraussetzung für die kunstgeschichtliche Interpretation und die Erfassung stilistischer Merkmale eines Werkes ist jedoch die materielle Wiederherstellung durch den Restaurator. Die Restaurierung fand vom April 2000 bis September 2001 statt und wurde durch den Verfasser durchgeführt. Hierbei wurde das Objekt einer restauratorischen Voruntersuchung unterzogen, die das Ziel hatte, die materiellen Gegebenheiten möglichst vollständig zu erfassen. Die Untersuchungen und Beobachtungen während der Bearbeitung konnten weitere wertvolle Hinweise für die ikonographische Analyse geben. Während der Reinigungs- und Freilegungsarbeiten der Malschicht wurde der Bildinhalt wieder ablesbar und es konnten neue Bildelemente entdeckt werden.⁸ Die naturwissenschaftliche Analyse von Pigmenten und Bindemitteln ergab wichtige Hinweise auf die Entstehungszeit. Für die Kunstgeschichte unabdingbar sind Informationen, welche aus der Materialität des Werkes Rückschlüsse auf Veränderungen durch Ausbesserungen und bewusste Übermalungen oder Hinzufügungen erlauben. Kaum ein Kunstwerk besteht ausschließlich aus dem Originalzustand der Entstehungszeit. Im Wandel der Funktion und Nutzung sowie der immer neuen Interpretation und Wertung entstehen Veränderungen am Kunstwerk, die seine Geschichte ausmachen.

Naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse

Die Wandgemälde sind in einer Fresko-Secco-Mischtechnik ausgeführt. Dabei wurde die Hintergrundfarbigkeit freskal (auf den nassen Putz), die Gegenständlichkeit mit Kalk bzw. die dunkle Detailzeichnung vermutlich organisch gebunden (tierischer Leim, Kasein- bzw. Glutinleim) appliziert. Gerade die dunkle Detailzeichnung wurde somit durch den eingetretenen massiven Feuchtigkeitsschaden⁹ stark reduziert. Dadurch fehlen uns ein Großteil der Bildinformation, so zum Beispiel im vierten Bild ein Großteil der dunkelbraun gezeichneten Obstbäume und Reben sowie eine vermutlich die Leiter hinaufsteigende menschliche Gestalt (Abb. 10).¹⁰

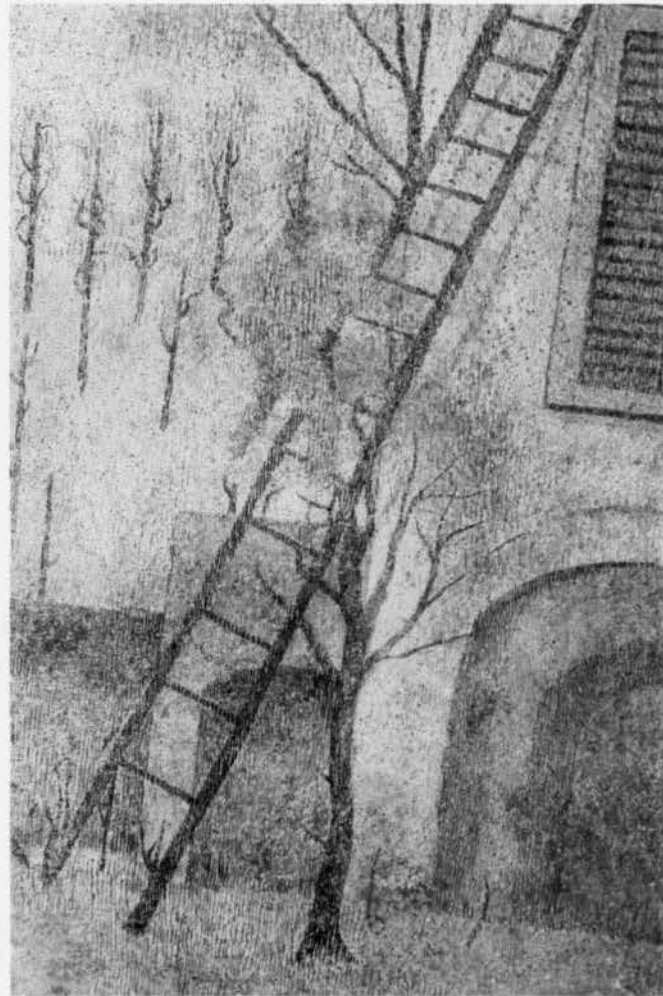


Abb. 10:
*Menschliche Gestalt auf der
Leiter*

Die umliegenden Dekorationen sind in Secco-Technik (auf den trockenen Putz) gemalt, vermutlich in unterschiedlichen Anteilen mineralisch und organisch gebunden (Kalk-Kaseinmalerei).

Von besonderem Interesse war die Art des Blaupigments, welches in den Himmeln der Bilder verwendet wurde. Die Untersuchung einer entnommenen Probe unter dem Röntgendiffraktometer erlaubte aufgrund der Röntgenamorphie des blauen Pigments den Rückschluss, dass es sich bei diesem um blau gefärbtes Glas handelt. Solches wurde unter dem Namen „Smalte“ als typisches Pigment für die Wandmalerei vor allem im 17. und 18. Jahrhundert verwendet.¹¹ Hergestellt wurde es durch Oxidation/Rösten von Kobalterz. Durch Zusammenschmelzen mit Quarz und Alkali entstand dann das blau gefärbte Glas, welches zur Verwendung als Pigment relativ grob gemahlen wurde. Je nach Reinheit des Minerals erhielt man eine tiefblau-rötliche bis hellblaue Färbung. Seit dem 19. Jahrhundert wurde dieses Pigment durch chemisch hergestelltes Kobaltblau ersetzt.

Die Verwendung von Smalte als Blaupigment kann auch als Beleg für die Entstehung der Wandgemälde beim Umbau des Turms 1743–53 gewer-

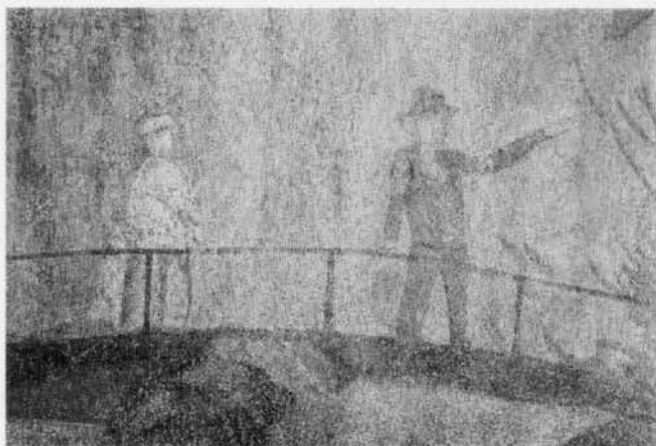


Abb. 11:
Spaziergänger im ersten Bild

tet werden. Abt Benedikt Rischer, in dessen Amtszeit der Prälatenturm 1743–53 ausgebaut wurde, setzte die frühindustrielle Tätigkeit seiner Vorgänger fort und gründete zu der bereits bestehenden Glasfabrik die Blaufarben bzw. Smalte-Fabrik in Nordrach-Kolonie.

Makroskopische Untersuchungsergebnisse

Im Gegensatz zu den mikroskopischen und naturwissenschaftlichen Analysen beziehen sich makroskopische Untersuchungen auf Beobachtungen mit optischen Hilfsmitteln geringer Vergrößerung bzw. Makrofotografien. Hierbei werden Art und Konsistenz des Farbauftrags untersucht. Tatsächlich wurden dadurch im Gemäldebereich aufgrund maltechnischer Details in der Ausführung unterschiedliche Bildebenen festgestellt.

Ausgangspunkt der Untersuchungen waren die im Bereich des Dekorationssystems vorliegenden Ausbesserungen. Vermutlich wurden geschädigte Bereiche der Dekoration flächig übermalt, um sie „aufzufrischen“. Auf den neu ausgeführten Anstrich mit Kalk-Kaseinfarbe wurden die Linien dann wieder nachgezogen. Durch den natürlichen Verfall der Kalk-Kaseintünche wurden im Laufe der Zeit die stärker gebundenen Fragmente der originalen Linienführung sichtbar, sodass nun fragmentarisch verdoppelte Linien beobachtbar sind.

Innerhalb der Bilder fallen pastos ausgeführte Details mit vermutlich temperagebundenem Malmittel auf. Diese sind oft auch stilistisch abweichende Bildelemente und können, trotz starker Reduktion der Farbschicht durch Oberflächenschäden, als Übermalungen oder Ausbesserungen interpretiert werden. Alle hinzugefügten Elemente befinden sich isoliert und in ihrer Ausdehnung begrenzt auf der zwar reduzierten, aber relativ homogenen originalen Malschicht.

Diese Übermalungen und Ausbesserungen wurden vermutlich in einer zweiten Nutzungsphase des Turms nach 1753 aufgebracht. Der Turm war



Abb. 12:
Rückenfigur im zweiten Bild

im Laufe des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Ausflugsziel in der ehemals klösterlichen Gartenanlage. Man kann vermuten, dass die Zusätze aus dieser Zeit stammen.¹²

Übermalungen und Ausbesserungen

Die Eingriffe in die gemalte Substanz der Wandbilder stellen nicht nur einen Versuch der Ausbesserung entstandener Schäden, sondern auch eine Interpretation und Umformung der Bilder im Sinne einer mehr vergangenheitsorientierten Romantik dar. Für die kunstgeschichtliche Erfassung und Einordnung ist daher eine möglichst genaue Identifikation der nach der Entstehungszeit hinzugefügten Bildelemente wichtig.¹³

Flächig ausgebessert, wovon heute wiederum nur noch Fragmente erhalten sind, wurden die smalte-blauen Himmelsflächen. Im dritten Bild mit der Darstellung der Schluchtsituation wurde dabei noch eine weitere bewipfelte Bergkuppe hinzugefügt.

Als weitere wesentliche Übermalungen lassen sich die beiden Spaziergänger auf der Brücke im Wald des ersten Bildes identifizieren (Abb. 11).

Im Falle der weiblichen Figur kaum noch sichtbar, sind sie jedoch auch stilistisch im Vergleich mit der differenziert dargestellten Rückenfigur im zweiten Bild (Abb. 12) als Zusätze erkennbar. Eventuell stellen sie eine Übermalung präexistenter Figuren dar. Auch der runde Turmaufsatz mit Zinnen auf dem Torgebäude des zweiten Bildes ist stilistisch klar von der detaillierten Ausführung der Architekturgruppe unterscheidbar. Die Figur des Mönches im dritten Bild wurde in Gesicht und Händen pastos deckend übermalt. Weitere jedoch geringfügige Ausbesserungen befinden sich z.B. im unteren Bereich des dritten Bildes am Steilufer links. Im vierten Wandbild konnten außer der Übermalung der Himmelsfläche keine Übermalungen festgestellt werden.

Offene Fragen

Durch die Unterscheidung der Bildebene der Entstehungszeit einerseits und der Bildebene der Übermalungen andererseits kann so mancher stilistische Bruch erklärt werden. Es bleiben jedoch die meisten Fragen offen, da eine vollständige Erfassung aufgrund der sehr reduzierten Substanz sowohl des Originals als auch der Übermalungen nicht möglich ist. So manches Detail, was aufgrund seiner schlichten und profanen Wirkung die primäre illustrative Bedeutungsebene der Wandbilder unterstützte, ist jedoch als spätere Hinzufügung entlarvt worden. So kann den Bildern eine ihnen eigene, in der Entstehungszeit begründete weiterführende Bedeutung nicht abgesprochen werden. Es erscheint daher sinnvoll, sich dem Gemäldezyklus in der abschließenden Bewertung der Darstellung und Funktion mit einer gewissen Vorsicht und Offenheit zu nähern.

Anmerkungen

- 1 In der Nische neben dem Turm befindet sich eine Inschrifttafel mit folgendem Text: „Anno Domini 1384 XII Calendas Maij inceptus est circuitus huius civitatis“ = „Im Jahre des Herrn 1384, am 12. Mai, wurde mit der Ummauerung dieser Stadt begonnen.“
- 2 Im Italien des 18. Jahrhunderts begegnet man vielen Beispielen landschaftlicher Wandbilder in Art des „vedutismo scenografico“, so in der Villa Pompei Carlotti in Ilasi/Verona (Tommaso Porta, 1765), der Villa del Poggio Imperiale in Florenz (umgebaut Ende 18. Jahrhundert), aber auch schon früher, z. B. im Spiegelsaal des Gartenpalasts der Gonzaga in Sabbioneta/Mantova (erbaut 1578–88) mit vier Jagd- und Landschaftsszenen (kunstgeschichtlich noch ungeklärter Thematik)
- 3 Am Eingang zur Grottenkapelle im Erdgeschoss des Turms befindet sich innen über der Türe das Monogramm von Abt Benedikt Rischer, ausgeführt als Einlegearbeit mit den hellen so genannten „Löskindeln“ und dunklen blauschwarzen Kobalterzbrocken bzw. Kobaltglasschmelze. Ein weiteres Monogramm befindet sich am schmiedeeisernen Gitter des Balkons des Belvedere im 3. Obergeschoss des Turms
- 4 Tusculum, lateinisch: Lieblingsaufenthalt (nach der altrömischen Stadt Tusculum)

- 5 Die Wandgemälde des Freskenzyklus befinden sich im I. Obergeschoss. Auch im II. Obergeschoss werden ehemalige Wandfresken vermutet, von denen jedoch keine Befunde mehr gemacht werden konnten. Im Kuppelraum des III. Obergeschosses wurden blaue Farbfragmente einer ehemaligen gemalten Himmelskuppel festgestellt. In der Grottenkapelle des Erdgeschosses befindet sich eine gut erhaltene Rosettenmalerei mit dem Auge Gottes in der Deckenmitte, sowie im Randbereich der Decke fragmentarisch vegetale Malerei. Vergleiche auch meine Ausführungen zum restaurierten Prälatenturm. In: Gengenbacher Blätter 2001, 11–13 und Osterpfarrbrief Gengenbach 2002, 5–7
- 6 Die Wandmalereien wurden gereinigt und konservatorisch behandelt. Zur Integration der Fehlstellen sowie Bereichen mit stark reduzierter Farbschicht, wurde eine Retusche in so genannter *Tratteggio*-Technik (Strichretusche) angewendet. Diese Art der Retusche hat den Vorteil, dass sie aus der Nähe eine Unterscheidung zwischen Originalbestand und Retusche ermöglicht, aus der Entfernung normaler Bildbetrachtung jedoch einen geschlossenen Eindruck vermittelt. Die Retusche ist durch ihre offene Struktur transparent bezüglich weiterer Untersuchungen kunsthistorischer und technischer Art an den Gemälden. Alle restauratorischen und handwerklichen Maßnahmen seit 1995 wurden in einem ausführlichen Bericht dokumentiert, welcher im Pfarrarchiv Gengenbach hinterlegt ist
- 7 Zwei Beispiele aus historischen Emblemataverzeichnissen mit Stichvorlagen und Begleittext sind (übersetzt aus dem Lateinischen): „Auch vom Haus hält man überall die Winde durch verriegelte Türen und geschlossene Fenster ab. Die Ohren und die Augen aber sind es, die man dem Satan überall als verschlossene Türen entgegensetzen sollte.“ (Theodorus Beza, *Icones...Emblemata vocant*, 1580); oder auch (übersetzt aus dem Spanischen): „Äußerliche Tugend: Ein übler und gemeiner Mensch erbaute einige Wohnhäuser dem Brauche nach und schrieb über ihre Türen: Böses hat keinen Einlaß. Diogenes, der solches sah, bemerkte: Wo tritt der Herr ins Haus? – Ein Heuchler ist, wer das verbirgt, was er noch nicht gezeigt hat.“ (Hernando de Soto, *Emblemas*, 1599); beide in: Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht: *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967
- 8 Angrenzend an die noch vorhandene, ehemals als Abort genutzte Wandnische auf der Südseite des Raumes wurde ein Malereifragment mit der Darstellung eines scheinarchitektonischen Fensters in einer illusionistischen Nischenkonstruktion freigelegt. Die Nischenkonstruktion setzte sich ursprünglich auf einer die Abortnische verbergenden Türe (Blindtüre) fort. Die gesamte Situation wurde im Zuge der Restaurierung des Raumes anhand der Befunde rekonstruiert
- 9 Hauptsächliche Schadensquellen bezüglich der Wandgemälde waren die starke Durchfeuchtung des Mauerwerks aufgrund der defekten Dachkonstruktion, sowie mechanische Einwirkungen und deren Ausbesserung. Die hohe Feuchtebelastung führte einerseits zu dem Schadensbild des Bindemittelabbaus in der Malschicht, was hohen Substanzverlust im Gemäldebereich, aber auch im umliegenden Dekorationssystem bedeutete. Andererseits bewirkte der kontinuierliche Feuchtigkeitseintrag partiell die Bildung einer Patina aus Oxalaten sowie Sinterschichten aus Kalksinter und vermutlich Gips auf Gemälde und Dekorationen, was durch eine Verbräunung und Aufsättigung des Farbeindrucks sowie oberflächliche weißliche Schleier sichtbar wurde. Die durch mechanische Einwirkungen entstandenen Putzausbrüche wurden teilweise auf die Applikation von Gegenständen an der Wand zurückgeführt. Die Ausbesserungen aus zement- und gipshaltigem Mörtel waren aufgrund ihres Salzgehalts schädlich für die Wandmalereien

- 10 In der Zeichnung einzelner Details konnten durch die Strichretusche Farbfragmente verbunden werden, was einer behutsamen Rekonstruktion entspricht. Wo keine Fragmente als Hinweis auf den Linienverlauf vorlagen, wurde neutral retuschiert. Im Falle unklarer Farbfragmente, welche auf einen eventuellen Linienverlauf bzw. Gestaltbildung (z. B. die menschliche Figur auf der Leiter) hindeuten, wurde versucht, diese Fragmente untertonig (heller und grauer) zu verbinden, um diese Spuren deutlich ablesbar zu lassen und nicht durch eine Neutralretusche zu verschleiern
- 11 Die angetroffenen braun-violetten Verfärbungen stellen eine typische Form der Pigmentalteration unter Feuchtigkeitseinwirkung bei vorliegenden Bleiverbindungen, entweder als Weißpigment oder als Komponente eines organischen Bindemittels dar. Es ist bekannt, dass der typische Alterationsprozess durch das blaue Smaltepigment katalysiert wird. Dies belegt, dass das blaue Smaltepigment „secco“ in Temperatechnik appliziert wurde, was von der für dieses Pigment üblichen freskalen Anwendungstechnik abweicht
- 12 Nach der Quellenlage wurde 1861 ein Kostenvoranschlag für die Restaurierung des Turmes erstellt, die jedoch nicht zur Ausführung kam. In einem Schreiben des katholischen Stiftungsrates in Gengenbach wurde die Restaurierung erneut um 1900 beantragt
- 13 Nach der Entstehungszeit der Gemälde ausgeführte Ausbesserungen, Übermalungen und Zusätze wurden in gleicher Weise retuschiert wie der vermutliche Originalbestand. In der Retusche wurden diese Bildebenen nicht unterschieden. Im Falle von Übermalungen im modifizierten Farbton (z. B. Himmel) wurde der Umgebungsfarbton der Fehlstelle verwendet, im Zweifelsfalle tendenziell der ausgebesserte (ältere) Farbton bevorzugt. Im Bereich der inhaltlichen Modifikation (3. Bild: Himmel mit bewaldeter Bergkuppe übermalt) wurde neutral retuschiert, um beide Versionen einsehbar zu lassen