

Der Himmel hängt tatsächlich voller Geigen – Vom Auffinden des barocken Altarbildes im Rahmen eines Kunstprojektes

Vera Marke

Kontext

Im Zusammenhang mit den Renovierungsarbeiten 2018/19 in der Kirche St. Mauritius in Appenzell entdeckte ich den Dachboden der Kirche, die sogenannte «Himmeleze». Dieser war vollgestopft mit Kultgegenständen jeglicher Art: Ein unübersichtliches Sammelsurium ausgemusterter religiöser Objekte und Dinge. Alles Gegenstände, die einst in der Pfarrkirche und in den umliegenden Kapellen im Gebrauch standen, die jedoch heute nicht mehr im Kult verwendet werden, ästhetisch aus der Zeit gefallen sind oder als nicht museumswürdig gelten. Gemäss aktuellem Kirchenrecht müssen diese Artefakte trotzdem aufbewahrt werden. Ungeordnet, und vor allem nicht fachgerecht aufbewahrt, gerieten sie immer mehr in Vergessenheit und waren besonders gefährdet. Niemand wusste mehr genau, was sich alles auf diesem Dachboden befand. Diesen Schatz galt es zu heben.

«Der Himmel hängt voller Geigen», 2018/19

Mein Konzept unter dem Titel «Der Himmel hängt voller Geigen» sah vor, alles in dieser «Himmeleze» Vorgefundene zu reinigen, zu fotografieren, zu inventarisieren und in einen thematischen Kontext zu stellen. Die «Himmeleze», einst sogar als Munitionslager gebraucht, transformierte sich zum Schaulager. Heute beherbergt sie alle Gegenstände, die dort und irgendwo in der Sakristei oder in diversen Nebengebäuden den Raum verstellten. Das Inventar des Sammlungsgutes sowie die gesamte Dokumentation des Vorhabens ist auf der Homepage <http://www.himmeleze.ch/> veröffentlicht.

Die Wände des ehemaligen Munitionslagers erhielten beidseitig eine Tapete aus Zeitungspapier, die übertüncht mit Kalkkaseinfarbe dem Kolorit der Liturgie folgt. Tagesaktualität und liturgische Zeitlosigkeit verschränken sich nun mit der Präsentation des Sammlungsgutes, welches sowohl als Wunderkammer aufscheint als auch als Spiegel der wechselvollen Geschichte des Ge-



Das Schaulager beherbergt alle, wirklich alle Dinge, die im Sommer 2019 im Dachstock und in Nebengebäuden der Kirche auffindbar waren. (Abb. 1)

schmacks der Kirchgemeinde. Die schiere Menge an Gleichem oder Ähnlichem bezeugt die lebendige Dynamik im Umgang mit der Ausstattung von Kirchen und Kapellen.

Bei der Präsentation liess ich mich vom Auge leiten, schaute genau hin, enthielt mich dem Bewerten, stellte die Dinge zueinander und beobachtete, was im Dazwischen geschieht. Oder besser gesagt: Ich lauschte den Gesprächen, die von den Gegenständen untereinander geführt werden. Einerseits folgte ich dem künstlerischen Diktum der «Wunderkammer», indem ich die Kombinationen vom Selben, wie zum Beispiel Kerzenständer, Standkreuze oder Reliquiare, als ein Zeigen im Sinne des Stauens inszenierte, und andererseits stellte ich die ganze Sammlung als potentiell mögliche Requisitenkammer des liturgischen Gebrauchs vor.

Die «Himmlerze» erhielt durch dieses Konzept ein neues Narrativ, das jeder Besucherin eine Rezeption übers Auge bietet. Gleichsam einer DNA der Kirche hält die Sammlung in der jetzigen Aufbereitung dem Kirchenhistoriker, der Liturgieforscherin, der Museumsfrau, dem Besucher vor Ort unterschiedliche Gedächtnisformen bereit, beispielsweise das Chorgitter, das in seiner Ästhetik durch den Museumskurator anders beurteilt wird als in der liturgischen Funktion oder in der Erinnerung der Kirchgängerin oder des Ministranten.



Diese künstlerische Aufarbeitung, die auf dem heutigen Verständnis der Forschung im Kontext der Kunst fusst, legt mit der Präsentation des Sammlungsgutes der «Himmleze» die Grundlage für weiterführende Forschungen und den dynamischen Umgang mit sakral konnotierten Gegenständen.

Unerwartete Sensation

«Der Himmel hängt voller Geigen», so der Titel des Vorhabens, zitiert ein Sprichwort aus dem «Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten» von Lutz Röhrich. Im Laufe der Zeit erlebte das Sprichwort einen Bedeutungswandel: vom «Himmel voller Geigen» als Verweis auf den Engelsgesang zum scherzhaften «Mancher meint, der Himmel hang voller Geigen, so seyends kaum Nusschalen». Tatsächlich konnte ich nach anfänglichen Streifzügen durch Sakristeien, Scheunen, Friedhofsnebenräume und die «Himmleze» nicht ahnen, ob in all den verstaubten Gegenständen so etwas wie Engelsgesang stecke oder ob es lediglich haufenweise Nusschalen seien.

Es kann durchaus von Jubelgesang gesprochen werden, denn das Vorhaben wartete mit einem sensationellen Dachbodenfund auf: Eine zerrissene Leinwand, mit der in den letzten 150 Jahren

Einblick ins Schaulager in der «Himmleze»: Rechts die mit liturgischen Farben gefassten Wände ehemaligen Munitionslagers und links das Chorgitter von 1891. (Abb. 2)



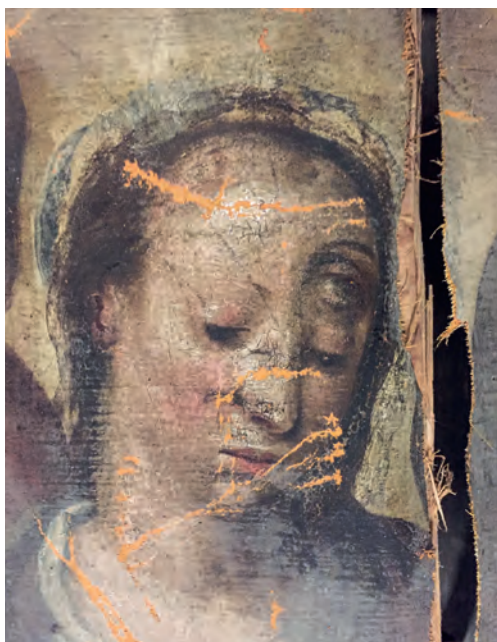
Diese zerrissene
Leinwand konnte
dem Feldkirchner
Maler Dietrich Meuss
(1565/70–1626) zuge-
schrieben werden und
war einst das Ober-
blatt im barocken
Hochaltar von 1622.
(Abb. 3)

nicht gerade zimperlich umgegangen worden war, konnte dem Feldkircher Maler Dietrich Meuss (1565/70–1626) zugeschrieben werden. Dieser Maler ist zudem der Autor des Hauptblattes am barocken Hochaltar aus dem Jahre 1622.

Auffindung

Die zerrissene Leinwand mit der Darstellung der Krönung Mariae lag aufgenagelt auf einem Brett im Dachstuhl. Unter einer dicken Staubschicht war das Motiv kaum zu erkennen. Neben den Rissen und Löchern in der Leinwand zeugen zusätzliche Schäden davon, dass Dinge auf der Bildhaut herumgeschoben wurden und Leute darauf getreten sind. Dem Bild drohte der Fall in die Mulde.

Nach einer ersten Reinigung mit Pinsel und Watte gab das Bild seine Eigensinnigkeiten preis: Maria erscheint eingemittelt zwischen Gottvater und Gottessohn, welche im Begriff sind sie zu krönen. Über dieser Szene thront die Taube des Heiligen Geistes. Die Szenerie findet auf mit Putten bevölkerten Wolkenballen statt. Faszinierende Details fallen auf, etwa ein drittes Auge auf der Stirn der Maria (Abb. 4), unkonventionelle Puttenköpfe, die aus Faltenwürfen blicken, ein Engel zu Füßen Mariae mit enorm



Beim dritten Auge der Maria handelt es sich um ein Pentiment, eine Darstellung aus unteren Malschichten. (Abb. 4)

tiefer Stirn, eine Krone mit feinen Höhungen oder das Kreuz der Weltkugel über einem Puttengesicht. Trotz des schlechten Zustandes beeindruckte mich die Ausformulierung der Darstellung. Das Bild erhielt die Inventarnummer 270 und war Teil der Präsentation im Schaulager in der «Himmleze».

Da gleichzeitig zu den Arbeiten in der «Himmleze» das Gehäuse des Hochaltars renoviert wurde, konnte ich vom Baugerüst aus die Altarblätter aus der Nähe betrachten. Dabei ist mir auf dem Hauptblatt, dem Bild der Verkündigung von Dietrich Meuss von 1622, der Bart von Gottvater aufgefallen. Die Art und Weise, wie der Bart malerisch formuliert ist, dieses Übereinanderlegen von Strichen, die in der Verdichtung zu Flecken führen, erinnerte mich an die Leinwand Nr. 270 in der «Himmleze». Auf dem Hauptblatt des Hochaltars waren wieder die eigentümlichen Motive zu entdecken: von den Putten über die tiefen Stirnen bis hin zur beinahe identischen Weltkugel. Ähnlichkeiten in den Ausformulierungen der Hände und des Heiligen Geistes als Taube im Lichtkegel waren unübersehbar. Diese Beobachtungen verstand ich als Indizien, dass die beiden Bilder, das Hauptblatt von Dietrich Meuss und das zerrissene Bild Nr. 270, etwas miteinander zu tun haben könnten.

Zustand des Bildes vor der Restaurierung als Teil der Präsentation im Schaulager in der «Himmleze». (Abb. 5)





Das Unterblatt des Hochaltars mit der Verkündigungsszene von 1622 stammt von Dietrich Meuss. Während der Renovierungsarbeiten von 1970 wurde es dank Dr. Rainald Fischer zurück in den Hochaltar überführt. (Abb. 6)

Um den Verdacht zu erhärten, beschäftigte ich mich mit der wechselvollen Geschichte des Hochaltars in der Kirche St. Mauritius. Dabei stützte ich mich auf die Forschungen von Dr. Rainald Fischer (1921–1999), seines Zeichens Kapuzinerpater, Gymnasiallehrer, promovierter Kunsthistoriker und Autor des Standardwerkes «Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Innerrhoden» von 1984. Im Landesarchiv erhielt ich Einblick in Fischers Forschungstätigkeit und konnte dank handschriftlicher Notizen, Zeichnungen, Zeitungsartikeln, Listen und Fotografien seinen Überlegungen folgen.

Wechselnde Gestalt des Hochaltars

Der gotische Vorgängeraltar stammte von 1504 und folgte dem ikonografischen Programm eines Marienaltars. Laut der Rekonstruktionszeichnung von Rainald Fischer handelte es sich um einen geschnitzten Flügelaltar mit Retabel, Aufsatz und bemalten Aussenseiten. Im Zentrum stand eine Rosenkranzmadonna im Strahlenkranz, flankiert von zwei Heiligen. Die Figur der Pietà aus der Predella wird heute in der permanenten Ausstellung des Museums Appenzell gezeigt. Die Seitenflügel, im Landesmuseum in Zürich aufbewahrt, zeigen links die Geburt Christi und rechts die Anbetung der Könige. Der Altaraufsatz stellt die Krönung Mariae dar. Oder in Fischers Worten in «Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Innerrhoden»: «Die Marienkrönung muss ihren Platz auf dem Dach des Schreins, im untern Geschoss des Gesprengs, gefunden haben, begleitet von zwei Engeln.» (Abb. 8)

Darauf folgte 1622 der neue barocke Hochaltar aus der Werkstatt des Bartholomäus Cades (um 1600–1637) mit zwei Altarblättern, Hauptblatt und Oberblatt, des Feldkircher Malers Dietrich Meuss. Das Gehäuse steht seither im Chor der Kirche, während die Altarblätter im Zuge von Renovierungsarbeiten 1871 ausgetauscht wurden. Als Hauptblatt folgte ein Bild von Josef Balmer (1828–1918), Inventarnummer 125, mit der Darstellung des Heiligen Mauritius, als Oberblatt die Darstellung der Krönung Mariae von Friedrich Stirnimann (1841–1901), Nr. 110. Dieser Zustand des Hochaltars bestand bis 1970 und ist in zahlreichen Fotografien belegt. (Abb. 9) Beide Altarblätter sind heute im Schaulager in der «Himmleze» zu besichtigen.

Auffindung des barocken Hauptblattes von Dietrich Meuss

Das Hauptblatt mit der Verkündigung Mariae von Dietrich Meuss befindet sich erst seit 1970 wieder an seinem ursprünglichen Ort. Es wurde im Rahmen der damaligen Renovierungsarbeiten von Dr. Rainald Fischer in der Kirche des Kapuzinerklosters Appenzell entdeckt und in den Hochaltar zurückgeführt. Fischers Werkzuschreibung fusste auf motivischen Vergleichen. Er schrieb dazu in einem Zeitungsartikel im «Appenzeller Volksfreund» vom 21. September 1971: «Von Dietrich Meuss wusste man bis zur Restaurierung kaum mehr als den Namen. Durch Vergleich mit den zwei erhaltenen Werken in Feldkirch und Biberach gelang dem Schreibenden der Nachweis, dass ein Tafelbild Mariae Verkündigung im innern Chor der Kapuzinerkirche von Appenzell Dietrich Meuss zugewiesen werden muss.»



Josef Balmer, *Der Heilige St. Mauritius*, 1871, Nr. 125. Dieses Bild war von 1871 bis 1971 das Unterblatt des Hochaltars. (Abb. 7)

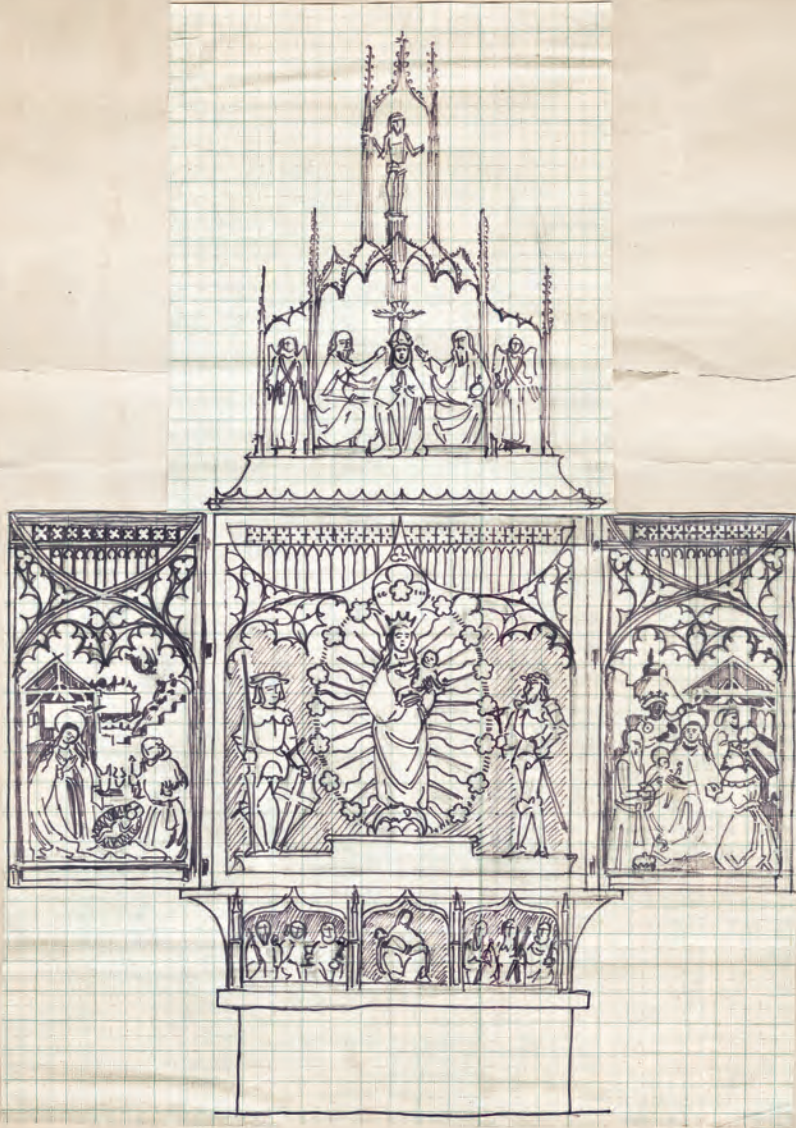
In einem anderen Artikel im «Appenzeller Volksfreund» vom 5. Mai 1971 berichtete Fischer von seinem Fund: «Zu diesem Zwecke fotografierten wir das Bild in Biberach, das heute in einer entzückenden Rokokoumrahmung steckt. Die Auswertung der Fotos erwies, dass zumindest ein Gemälde im Appenzellerland auffallend dem Stil des Feldkircher Meisters glich: eine über 3m hohe Tafel im Innern Chor der Kapuzinerkirche mit der Darstellung Mariae Verkündigung. Typische Details, wie die dunklen, graugeränderten Wolkenballen, wie der Schnitt der hochstirnigen Gesichter, und die Gesamtanlage der Bilder in ihrer vom niederländischen Manierismus inspirierten Komposition bewiesen, dass das Bild in der Kapuzinerkirche für Dietrich Meussen in Anspruch genommen werden kann. Die Vermutung lag nahe, dass es sich hier um das verschollene Hochaltarbild der Pfarrkirche handeln könnte.»

Als weitere Argumente für seine Zuschreibung dienten Fischer die Masse des Bildes und der Aussparung im barocken Altargehäuse. So schrieb er im selben Zeitungsartikel weiter: «Der Beweis aus der Stilkritik allein genügte aber noch nicht, es musste eine zweite Methode angewendet werden, um die Vermutung zur Gewissheit zu erheben. Das Verkündigungsbild schliesst oben mit einem eingezogenen Rundbogen ab, indem die bleibenden Zwicke nicht ausgemalt sind. Es muss also einmal in einem solchen rundbogigen Rahmen gesteckt haben, wie er beim Mittelbild des Hochaltars der Pfarrkirche noch ursprünglich erhalten ist. In der vergangenen Woche hatte der Schreibende Gelegenheit, die Abmessungen dieses Rahmens des Verkündigungsbildes im Kloster und des jetzigen Mauritiusbildes aus der schwächlichen Narrenzeit (1871) miteinander zu vergleichen. Daraus ergab sich, dass das Verkündigungsbild im Kapuzinerkloster ebensogut wie das Mauritiusbild in den Rahmen des Appenzeller Hochaltars passte. Ein Punkt entsteht aus dem Schnitt zweier Geraden, ein kunsthistorischer Beweis aus dem Zusammentreffen verschiedener Methoden.»

Auch in der Person von Rainald Fischer treffen sich zwei Geraden in einem Punkt: Der Kapuzinermönch und der promovierte Kunsthistoriker. Als Pater ging er in der Kapuzinerkirche, wo das Altarbild von Dietrich Meuss frühestens seit 1871 installiert war, ein und aus, und als Kunsthistoriker war er profunder Kenner des kulturellen Kontextes des Kantons Appenzell Innerrhoden. Diese Kombination erlaubte es Fischer, das Bild von Meuss zu entdecken, zu analysieren und zuzuordnen. Nur, der Hochaltar enthält zwei Tafelbilder: Das Hauptblatt und das Oberblatt.

Rekonstruktion des spätgotischen Hochaltars von 1504 nach einer Zeichnung von Dr. Rainald Fischer. (Abb. 8)

Von 1871 bis 1970 enthielt der Hochaltar Bilder von Josef Balmer, Nr. 125, und Friedrich Stirnimann, Nr. 110. Beide Bilder sind heute in der «Himmelze» zu besichtigen. (Abb. 9)



Rekonstruktion: Der spätgotische Hochaltar der Pfarrkirche Appenzell.
 Zeichnung P. Rainald Finkler







Das fehlende Oberblatt aus dem Barock

Es ist nachvollziehbar, dass Stirnimanns klassizistisch ausformulierte Bildauffassung aus der «schwächlichen Narrenzeit» in der Krönung Mariae im Oberblatt, Nr. 110, nicht zu Meussens manieristischer Bildauffassung passte und Rainald Fischer ein Dorn im Auge gewesen sein muss. Also wollte er unbedingt das passende Oberstück auffinden. In besagtem Zeitungsartikel vom Mai 1971 beschrieb Rainald Fischer den Fund der oberen Tafel: «Bei genauer Durchforstung des Pfarrhausestrichs konnten der für die Restaurierung des Chores verantwortliche Architekt O. Pekarek und Kirchenrat Moritz Rechsteiner am 27. April noch das fehlende Oberblatt entdecken, eine Erscheinung der Madonna an einen Franziskanerheiligen – ob Franziskus oder Antonius, wird sich erst bei der Restaurierung ganz klären lassen –, den stilistischen Eigentümlichkeiten nach ebenfalls ein Werk des Feldkirchers Dietrich Meuss.»

Folglich schrieb Fischer im Buch «Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Innerrhoden»: «Im Zentrum des Altars – gleichsam im Glasgehäuse der Monstranz – steht als Bekenntnis der Menschwerdung des Gottessohnes das Bild Mariae Verkündigung von Dietrich Meuss. Im Oberstück, einer Stiftung des Kirchenpflegers Jakob Wyser und seiner Gattin Anna Büchler, wird vom selben Maler geschildert, wie Maria mit dem Kind dem hl. Franziskus auf La Verna erscheint. Für den hl. Franziskus hat dem Maler der im Prättigauer Aufstand 1622 erschlagene hl. Fidelis von Sigmaringen, Guardian in Feldkirch, Modell gestanden. Die Malerei verrät in der Sicherheit der Komposition, in den schmalgliedrigen Gestalten mit spinnenhaft feinen Fingern, in den Landschaftsdurchblicken und kleinodhaften Stillleben die Art des niederländischen Romanismus.» (Abb. 10)

Interessanterweise stützt sich Fischer bei der Zuschreibung des Oberblattes an Dietrich Meuss auf rein motivische Ähnlichkeiten, oder mit seinen Worten gesprochen: Er stützt sich lediglich auf Stilkritik. Es fehlt die zweite Gerade, die den Punkt konstruiert. Die Masse des aufgefundenen Bildes passen nämlich nicht zur Öffnung – das Bild ist kleiner. Ohne die Verdienste von Rainald Fischer schmälern zu wollen, kann davon ausgegangen werden, dass er seine Sensation mit einem zweiten Fund vervollkommen und den barocken Altar in seiner Gesamtheit wieder zusammenfügen wollte. Dieses Wollen hat wohl seinen Blick gesteuert und liess ihn von seinen methodischen Prinzipien abweichen.

Hochaltar vor der Renovierung 2018: Das Stifterbild als Oberblatt ist zu klein für die gegebene Öffnung. (Abb. 10)

Zusammensetzung des Hochaltars nach der Rückführung des Oberblattes, 2020. (Abb. 11)

Fehlerhafte Zuschreibung

Ich bin zur Überzeugung gelangt, dass es keine zweite Gerade für Fischers Zuschreibung des Oberblattes gibt, und dass er sich täuschte. Nach wiederholtem Hinschauen, Vergleichen und Messen komme ich zum Schluss, dass es sich beim gesuchten Bild um die zerrissene Leinwand Nr. 270 handelt, die Dietrich Meuss zugeschrieben werden kann. In meinen Augen sind es drei Geraden, die sich im Punkt treffen und dies beweisen:

1. Der geschnitzte gotische Altar folgte in seinem Bildprogramm einem Marienaltar und wies im Altaraufsatz eine Darstellung der Krönung Mariae auf. Dieses ikonografische Programm wurde auch in der Fassung von 1871 im Oberblatt von Friedrich Stirnimann, Nr. 110, übernommen. Es ist anzunehmen, dass dies programmatisch durch die Jahrhunderte weitergeführt wurde. Deshalb ist nicht nachvollziehbar, weshalb der neue Barockaltar von 1622 ein Stifterbild als Oberblatt beherbergte und nicht das Motiv der Krönung Mariae aufnahm.

2. Rainald Fischer beschreibt in seiner doppelten Beweisführung der Zuschreibung des Hauptbildes an Dietrich Meuss die Abmessungen und den Rundbogen, die das Bild genau in den Altar einpassen lassen. Beim Oberblatt schreibt er jedoch nichts über die Masse des Bildes, denn es ist zu klein für die gegebene Öffnung. Also wurde durch das Einfügen von Brettern und Rahmenleisten am Hochaltar die überdimensionierte Öffnung auf das gefundene Bild angepasst. Die Masse und die Rundung auf dem Bild Nr. 270 entsprechen hingegen passgenau der ursprünglichen Aussparung. (Bildvergleich Abb. 12 und Abb. 13)

3. Die bereits beschriebenen motivischen Ähnlichkeiten zwischen Meussens Verkündigung und der Krönung Mariae sind augenfällig: von der physiognomischen Gleichbehandlung der Figuren bis hin zur Ausdrucksstärke in der Darstellung des Blickes. Allein die beiden beinahe identischen Weltkugeln mit ihren feinen Höhungen, welche Gottvater in seiner jeweils linken Hand hält, räumen alle Zweifel derselben Autorschaft aus. Hinzu kommt die Betonung der Symmetrie mit Hilfe der Komposition, wie zum Beispiel der Setzung von Leerstellen auf der Bildfläche. Stellt man die beiden Bilder übereinander, so lässt sich nachvollziehen, dass sie miteinander gedacht wurden. (Abb. 11)

Vergleicht man den Typus der Maria zudem mit jener auf der Darstellung von Mariae Himmelfahrt, 1620, ebenfalls von Dietrich Meuss im Frauenkloster Maria Engel in Appenzell, dann sind von der Farbigkeit über den Faltenwurf, den Händen bis hin zum Velum um Hals und Haar Erkennungsmerkmale deutlich auszumachen.

Friedrich Stirnimann,
Krönung Mariae, 1871,
Nr. 110. (Abb. 12)

Dietrich Meuss, Krönung Mariae, 1622,
Nr. 270, nach der Restaurierung. (Abb. 13)





Eine weitere Gerade in der Beweisführung wäre die Abklärung der Materialität der Malereien. Hierzu müsste eine Expertise in Auftrag gegeben werden, welche sowohl den Bildaufbau, mittels Infrarot- und Röntgenfotografie, als auch die verwendeten Pigmente zu untersuchen hätte.

Restaurierung und Rückführung

Der Kirchenrat liess sich von den Argumenten bezüglich der Zuschreibung der Leinwand Nr. 270 an Dietrich Meuss überzeugen und beschloss, das aufgefundene Oberblatt restaurieren zu lassen, in den Hochaltar zu überführen und an Ostern 2020 einzuweihen. Die Arbeiten wurden von der Firma Stöckli AG in Stans durchgeführt, welche bereits mit den Renovierungsarbeiten in der Kirche St. Mauritius 2018/19 betraut worden war (vgl. Bericht im «Innerrhoder Geschichtsfreund» 60 (2019), S.108–127). Beim Besuch in den Werkstätten in Stans konnte ich mir im Januar 2020 mit der leitenden Gemälderestauratorin Francesca Attanasio einen Einblick in die Massnahmen der Restaurierung verschaffen.

Bei den Restaurierungsmassnahmen geht es darum, dem künftigen Betrachter ein ungestörtes ästhetisches Erlebnis bei der Rezeption des Bildes zu ermöglichen. Was schliesslich als einheitliches Bild zu sehen ist, besteht aus originaler Substanz aus der Barockzeit und heutigen Ergänzungen der Restauratoren. Dabei ist wichtig, dass das Hinzugefügte als solches erkennbar bleibt, und die Massnahmen künftig auch wieder rückgängig gemacht werden könnten. Oder anders gesagt: Die Ergänzungen müssen deshalb reversibel sein, weil eine Restaurierung immer eine Interpretation ist und als solche eng mit den Vorstellungen und dem Geschmack der Zeit verknüpft ist.

Massnahmen

Nachdem sich das Bild in der Werkstatt akklimatisieren konnte, wurde es auf der ganzen Fläche von Schmutz und letzten Firnisrückständen befreit. Im Anschluss wurde es mittels Wachsfolie auf eine dünnere Leinwand geklebt. Diesen Vorgang nennt man Doublieren. Die Risse fügten sich dabei nicht nahtlos aneinander. Die Zwischenräume wurden mit einer Leinwand passgenau ergänzt, wobei auf eine ähnliche Struktur des Gewebes geachtet wurde. Als Klebemittel dienten Hautleime, die auch als Basis für die Kittung zur Anwendung kamen. Mit der Kittung, einem Gemenge aus Hautleim, Kreide und rotem Erdpigment, versucht

man die originale Grundierung nachzuahmen. Sie wurde mit feinsten Spachteln aufgetragen.

Da eine Grundierung auf Leimbasis sehr stark saugt und auch später folgende Farbschichten absorbieren kann, wurde sie mit Schellack isoliert. Darauf folgten die Retuschen mit Aquarellfarbe. Mit dem wasserlöslichen Gummi Arabicum als Bindemittel der Aquarellfarbe wird auch dafür ein reversibles Material verwendet. Bei meinem Werkstattbesuch waren diese Retuschen abgeschlossen und ich erhielt bereits einen Gesamteindruck. Es folgten sodann nochmals zwei Arbeitsschritte: Die gesamte Fläche wurde mit einem Firnis aus gelöstem Dammarharz überzogen. Nach dessen Trocknung konnte mit den Schlussretuschen in Ölfarbe der Gesamteindruck in Bezug auf das stark vergilbte Hauptblatt im Hochaltar angeglichen werden.

Kontinuum von malerischen Fragestellungen

Für mich als Künstlerin gibt es nichts Aufregenderes, als mit den Augen ein Bild abzutasten und den Pinselstrichen, den materialisierten Überlegungen zu folgen. Mal muss die Farbe flüssig gewesen und mit drehendem Pinsel aufgetragen sein, mal fährt ein beinahe trockener Pinsel mit fester Materie stockend und fahrig über die Bildfläche. Skizzenartig Angedachtes, Hilfslinien, liegen neben feinst Ausformuliertem, verdichtete Materie neben transparenten Farbaufträgen, sogenannten Lasuren, Schweres neben Leichtem. Das Bild atmet, die Linien, Flächen und Klänge sind ins Gespräch verwickelt.

Durch die Reinigung erhielten die Farben ihre Brillanz zurück, Details der Darstellung wurden sichtbar und zeigen, dass Meuss sein Bild nicht homogen durchgemalt hatte. So sind zum Beispiel im Kreuz vor dem Puttenkopf zwei Graphitlinien abzulesen, als ob Meuss im Bildgefüge die Unterzeichnung in die letzte Schicht verlagert hätte. (Abb. 14) Oder in der Wolke unter Gottvater sind zwei übermalte Putten unter einem weissen Schleier zu erkennen. Das spricht für ein prozesshaftes Vorgehen beim Malen, also dafür, dass Meuss sein Bildkonzept während des Arbeitens entwickelte. Erklärbar wird damit auch das sichtbare dritte Auge der Maria auf der Stirn, bei dem es sich um ein Pentiment handelt, also einen Bildteil, der trotz Übermalung durchscheint. Sowohl das Übereinanderschichten, im heutigen Diskurs engl. layer genannt, als auch das prozesshafte Vorgehen und die Art der unterschiedlich detaillierten Ausarbeitung von Motiven auf demselben Bild sind aktuelle Fragen der zeitgenössischen Malerei – in der Zeit von Dietrich Meuss zusätzlich eine Frage der



In dieser Detailaufnahme sind Graphitlinien in der letzten Schicht zu erkennen. (Abb. 14)

Effizienz und Effektivität. Denn Meuss hatte nicht mit dieser Nahsicht auf sein Gemälde gerechnet. Das Bild ist für die Betrachtung aus Distanz und den Blick von unten konzipiert. Deshalb konnte er auch Vages stehen lassen. Sein ganzer Übermut, die unterschiedlichen Tempi des Farbauftrags in seiner freien, suchenden Malweise werden nicht mehr ablesbar sein, wenn die Krönung Mariae auf über sechs Metern Höhe zurück im Hochaltar eingefügt ist. Umso mehr schätze ich mein Glück, dass dieses Bild über lange Zeit Teil meines Arbeitsalltags war und ich einem längst verstorbenen Kollegen nähergekommen bin.

Schlussbemerkung

Das dritte Auge bleibt mir jedoch rätselhaft, denn ich kenne keine Darstellung des Themas Krönung Mariae mit einer Maria, die nach oben blickt. Es sprengt sowohl den Rahmen des Vorhabens «Der Himmel hängt voller Geigen» als auch jenen dieses Textes, die Fragen zu beantworten, die beim Nachdenken über Meussens Bildwelt aufgetaucht sind. Bildaufbau, Malprozess, verwendete Vorlagen sowie die Typologien im Kontext des Gesamtwerkes bilden die Themenbereiche der künftigen Forschungen zu Dietrich Meuss.

Abbildungsnachweise

Landesarchiv Appenzell Innerrhoden: Abb.6 (L.XXII/293), Abb.8 (P.5:01), Abb.9 (L.XXII/293)
Marke Vera, Herisau: Abb. 1–5, Abb. 7, Abb. 12, Abb. 14
Stöckli AG, Stans: Abb. 13
Terradata AG, Gossau: Abb. 10
Zürcher Jürg, St. Gallen: Abb. 11

Autorin

Vera Marke (*1972) lebt und arbeitet in Herisau und Reckingen. Studium der Bildenden Kunst an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Seit 2006 freischaffende Künstlerin mit Schwerpunkt konzeptionelle Malerei. Atelierstipendien in Paris und Venedig. Kuratorische Tätigkeit, Kunstprojekte im Kontext von Architektur, Ausstellungen, Referate. Dozentin für Maltechnik an der ZHdK.

Zum Archiv von Vera Marke: <http://www.diesalles.ch/>.

Der Himmel hängt voller Geigen, 2018/19

Auftrag: Kirchgemeinde St. Mauritius, Appenzell

Konzept und Ausführung: Vera Marke

Assistenz: Fiona Könz, Emanuel Perrig

Fotografie: Hannes Thalmann

Digitaler Katalog, Dokumentation und Berichte auf Homepage:

<http://www.himmler.ch/>.