

Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur

Walter Hartleitner



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

Schriften aus der Fakultät
Geistes- und Kulturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 5

Schriften aus der Fakultät
Geistes- und Kulturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Band 5



University of Bamberg Press 2011

Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur

von Walter Hartleitner



University of Bamberg Press 2011

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen.

1. Gutachter: Prof. Dr. Achim Hubel

2. Gutachter: Prof. Dr. Rainer Drewello

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Mai 2007

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrucke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni

Foto auf dem Umschlag: Mit freundlicher Genehmigung von Domvikar Dr. Jung

© University of Bamberg Press Bamberg 2011

<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1866-7627

ISBN: 978-3-86309-013-5 (Druckausgabe)

eISBN: 978-3-86309-014-2 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus-3205

Inhalt

	Seite
Dank	7
1 Einleitung	9
Zum Ensemble	9
Forschungsstand	12
Fragestellungen	14
Methodik der Untersuchungen	16
2 Die Untersuchungen an den einzelnen Skulpturen	19
Die Grabmalskulptur Papst Clemens´ II.	19
Die nördlichen Chorschränkenreliefs	23
Die Marienskulptur	32
Die sogenannte Elisabeth	47
Der Kronenengel	52
Die Skulptur des Hl. Dionysius	64
Die Reiterskulptur	68
Das Fürstenportal	90
3 Auswertung der Befunde	101
Zum Zustand der Fassungen, Rückschlüsse auf die Restaurierungsgeschichte	101
Besonderheiten der Fassungsbefunde	103
Vorbehandlung von Steinoberflächen	103
Augenzeichnungen	104
Grundierungen	107
Bindemittel	108
Rotfassungen	108
Metallauflagen	111
Monochrome Skulpturenfassungen	115
Bewertung der heutigen Figurenstandorte, Bezüge der Bildwerke zueinander	116
Portalfassung - Raumfarbigkeit - Polychromie der Skulpturen	122
4 Zum Für und Wider einer grafischen Fassungsrekonstruktion	127
5 Literatur	129
6 Bildteil	133

Dank

Ein großer Teil der Arbeit entstand vor Ort im Dom, die mikroskopischen Untersuchen der Skulpturen stellen den Ausgangspunkt meiner Forschungen dar. Ich bin deshalb Domkapitular Luitgar Göller sehr zu Dank verpflichtet, er ermöglichte als ehemaliger Summus Custos des Domes das Vorhaben und nahm geduldig die im Kirchenraum störenden Gerüste hin. Die Staatl. Dombauhütte stellte die stets hervorragend passenden Gerüste, ohne die eine Untersuchung der Figuren nicht möglich gewesen wäre. Herrn Domvikar Dr. Norbert Jung danke ich für die großzügige Förderung der Druckkosten meiner Arbeit durch das Erzbischöfliche Ordinariat Bamberg.

Ein besonderer Dank gebührt Prof. Dr. Achim Hubel, Institut für Archäologie, Bauforschung und Denkmalpflege der Universität Bamberg, er gab den Anstoß für das Forschungsvorhaben. Über die lange Zeit der Arbeit hat er durch Unterstützung, Ansporn aber auch Geduld zum Gelingen beigetragen. Zu Dank verpflichtet bin ich ebenso meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Rainer Drewello.

Das Graduiertenkolleg 260 "Kunstwissenschaft – Bauforschung – Denkmalpflege" der Universität Bamberg und der TU Berlin unterstützte mich durch die Finanzierung der Pigment- und Bindemitteluntersuchungen, deren Ergebnisse eine wichtige Komponente meiner Arbeit darstellen. Nicht zuletzt danke ich deswegen auch Dr. Dietrich Rehbaum, er führte diese Untersuchungen nach meinen Wünschen durch.

Zuletzt begleiteten mich Frau Ziegler und Herr Motschmann von der University of Bamberg Press mit freundlichem und fachkundigem Rat bei der Publikation der Arbeit, auch hierfür herzlichen Dank!

Bamberg im März 2011

1 Einleitung

In der Bamberger Domskulptur vollzieht sich ein entscheidender Schritt in der Entwicklung der Monumentalplastik am Übergang von der Romanik zur Gotik. Das architekturabhängige, vom zweidimensionalen Vorbild bestimmte Relief wird zur selbständigen, individuell geprägten und an die Architektur nur angelehnten Figur weiterentwickelt.

Ähnlich grundlegend wandelt sich in dieser Zeit die Skulpturenpolychromie: Um 1200 ist sie noch geprägt von der Betonung, in einigen Fällen sogar Ergänzung des bildhauerischen Reliefs mit grafischen Mitteln, beispielsweise kräftigen Kontur- und Schattenlinien. Die Gestaltung der Gewänder charakterisiert eine leuchtend flächige und kontrastierende Farbgebung. Neben einfachen Mustern wurden sie mit farbig abgesetzten Säumen geschmückt. Besonders ist die Härte der Zeichnung in den Inkarnaten auffallend, bei verschiedenfarbigen Lidstrichen oder überganglos aufgesetzten roten Wangen. Mit fortschreitender Individualisierung der Skulptur verändert auch deren Fassung ihren Charakter. Der natürliche und lebendige Ausdruck der Statuen wird von einer vergleichsweise zurückhaltenden Polychromie unterstützt. Sie ist der plastischen Form untergeordnet und dient in zunehmendem Maße der Definierung der Oberfläche, nicht mehr der Steigerung der Plastizität.

Erforscht sind vor allem die Fassungen hölzerner Bildwerke. Die kunstwissenschaftliche Behandlung der mittelalterlichen Steinskulptur vernachlässigte bisher zumeist deren Farbgebung. Dies galt bislang, mit einer Ausnahme, auch für die Bamberger Domskulptur. Dieser Forschungslücke will sich die vorliegende Abhandlung annehmen.

Zum Ensemble

Lokalisierung der behandelten Werke

Die Untersuchungen umfassen die vor den nördlichen Chorschränken des Georgenchores platzierten Skulpturen. In der Reihenfolge von Ost nach West sind dies die Statuen des Papstes Clemens, diejenigen der so genannten Elisabeth und der Maria, des Kronenengels und des hl. Dionysius. Hinzu kommen zwei exemplarische Prophetenreliefs dieser Seite. Ein Schwerpunkt soll auch auf der Behandlung der Reiterskulptur liegen, da sich die Kunstwissenschaft mit ihr in der Vergangenheit besonders aufmerksam auseinander setzte. Das Fürstenportal war für Konservierungsmaßnahmen eingerüstet, auch das gut erhaltene Tympanon war zugänglich. Ebenso konnten die ausgebauten Gewändefiguren und die ursprünglich am Portal platzierten und mittlerweile im Kircheninneren aufgestellten Posaunenengel, Ecclesia und Synagoge in Augenschein genommen werden.

Alle Standorte sind nach dem Planschema Winterfelds bezeichnet. Der entsprechende schematische Grundriss des Bamberger Domes ist zur Veranschaulichung

wiedergegeben (Abb. 1).¹ Die Reihenfolge der Behandlung der einzelnen Bildwerke orientiert sich an deren Abfolge von Ost nach West. Im Laufe der Untersuchungen ergaben sich jedoch teilweise inhaltliche Zusammenhänge zwischen den Skulpturen, die es notwendig machten, von dieser Reihenfolge abzuweichen. Sehr intensiv wurde an der Marienfigur untersucht. Die Befundlage an der Statue der sogenannten Elisabeth ist derjenigen der Maria ähnlich. Hier war es sinnvoll, zuerst die Ergebnisse zur Marienfigur detailliert zu schildern und erst anschließend die zur Elisabeth. Auch die Untersuchungsergebnisse zu den beiden stellvertretend betrachteten Chorschränkenreliefs sind zusammenhängend dargestellt, obwohl sie der Pfeiler mit Elisabeth, Maria und dem Kronenengel trennt. Zu ähnlich sind sich die Erkenntnisse für eine separate Auswertung.

Mit der Figur des Papstes Clemens wird zu beginnen sein, sie ist an der Westseite des Pfeilers B2 montiert. Die Auswahl der Schrankenreliefs fiel willkürlich nach dem Standort der zur Verfügung gestellten Gerüste, die zugleich für die Untersuchung der an den Pfeilern angeordneten Figuren genutzt wurden. Der Reihe nach wird zunächst das rechte, also westliche Schrankenrelief der nordöstlichen Gruppe betrachtet. Es steht in direkter Nachbarschaft mit der sogenannte Elisabeth an der östlichen Leibung des Pfeilers B3, an dessen Stirn die Marienfigur folgt. Der Kronenengel an der westlichen Seite desselben Pfeilers wird ikonologisch auf den gegenüber aufgestellten Hl. Dionysius an der östlichen Leibung des Pfeilers B4 bezogen, vor letzterem wird das rechte der nordwestlichen Reihe der Schrankenreliefs zu untersuchen sein. Die Reitergruppe westlich am Pfeiler B4 ist das letzte der ursprünglich im Inneren angeordneten Werke, das analysiert wird. Es schließen sich die Ausführungen zum Fürstenportal an, es liegt am nördlichen Seitenschiff der Dombasilika und markiert das östliche Ende des Mittelschiffs im Langhaus. Auch die mitsamt der originalen Baldachine ins Innere verbrachten, aber ursprünglich dort platzierten Skulpturen der Ecclesia und Synagoge werden in diesem Zusammenhang behandelt. Die Erstgenannte steht im südlichen Seitenschiff vor dem Pfeiler C4, Synagoge an gleicher Stelle vor C3. Der Posaunenengel ist heute im selben Seitenschiff an der Ostseite von Joch S1 versetzt, also an der Wand über dem Aufgang zum Südostturm.

Noch nicht untersucht wurden das Tympanon der Gnadenpforte und die Statuen des Adamsportals. Dies bleibt ebenso späteren Forschungen überlassen, wie die eingehende Begutachtung der südlichen Chorschränkenreliefs und deren architektonischer Rahmung.

Zum Steinmaterial

Allen untersuchten Werken gemeinsam ist das Steinmaterial, aus dem die Bildhauer sie schufen. Der verwendete grünliche Schilfsandstein stammt aus Zeil am Main.² Er ist aufgrund seines hohen Anteils an Tonmineralen recht weich, beson-

¹ Einen sehr guten Überblick über die gesamte Chorschränkenwand gibt die zeichnerische Darstellung im Maßstab 1:100 von Maren Zerbes, bei ZERBES, "Jungfrau Maria", siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, Abb. 1

² FÜRST, Natursteinkartierung, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, 147

ders in bruchfrischem Zustand, und aufgrund der feinkörnigen und homogenen Struktur sehr präzise bearbeitbar. Anscheinend konnte der Schilfsandstein aber in der erwünschten Qualität nicht in beliebiger Blockgröße gewonnen werden. Häufige Anstückungen zeugen hiervon. Den positiven Eigenschaften des Schilfsandsteines in Bezug auf die Bearbeitbarkeit steht andererseits ein gravierender Nachteil gegenüber. Er ist wegen seiner Feuchteempfindlichkeit nicht besonders verwitterungsresistent. Der Zustand der Gewändefiguren im Fürstenportal belegt dies eindrucksvoll. Für ein im Innenraum aufgestelltes Bildwerk und dessen Fassung ist dieses Manko aber kaum von Bedeutung. Die Voraussetzungen für die Dauerhaftigkeit der Fassung auf den Werken im Dominneren sind also prinzipiell günstig.

Zur Datierung

Ein genaues Wissen um die Datierung der behandelten Skulptur bzw. des Ensembles ist die Grundlage für die zeitliche Einordnung der darauf vorgefundenen Fassung. Die Werke der Bamberger Domskulptur des 13. Jahrhunderts lassen sich bekanntermaßen in eine ältere und eine jüngere Gruppe unterteilen. Die Bildhauer der letzteren sind stilistisch deutlich aus Frankreich beeinflusst, die Verwandtschaft ihrer Werke zur Reimser Kathedralplastik ist bekannt.

Für die genauere Datierung der Bamberger Domskulpturen sind zunächst die bauhistorischen Untersuchungen zum Fürstenportal von ausschlaggebender Bedeutung: Für das Jahr 1229 ist eine Altarweihe im Südflügel des westlichen Domquerhauses überliefert.³ Der Bauteil muss zu diesem Zeitpunkt also benutzbar gewesen sein. Für das Fürstenportal lässt sich aus den Befunden für den gesamten Bauablauf des Domes eine Erbauungszeit von 1224/25 zurückrechnen. Dies nahm zuerst Winterfeld an, Schuller bestätigt die Schlüsse.⁴ Letzterer wies nach, dass die Gewändeskulpturen des Fürstenportals, soweit sie von der älteren Werkstatt stammen, mit dem Baufortschritt versetzt wurden. Sie waren so befestigt, dass eine nachträgliche Einfügung ausgeschlossen ist⁵ und müssen folglich vor dem genannten Zeitpunkt entstanden sein, nach Schuller in der *ersten Hälfte der zwanziger Jahre*.⁶ Geht man, gemäß den neueren Überlegungen von Hubel und Schuller,⁷ von einem Baubeginn des Domes noch im 12. Jahrhundert aus, so blieb der älteren Bamberger Bildhauerwerkstatt für ihr gesamtes Schaffen eine Zeitspanne von über zwei Jahrzehnten. Es begann um 1200/05 mit der plastischen Zier der Kapitell- und Kämpferzone und dem Tympanonrelief des Gnadenportals und endete abrupt nach der Fertigstellung von neun der insgesamt zwölf Figurenpaare für die Gewände des Fürstenportals.

³ NEUMÜLLERS-KLAUSER, Quellen, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, 33f

⁴ SCHULLER, Fürstenportal, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, 90

⁵ Evtl. zumindest teilweise 1857, spätestens 1903/04 wurden sie unter erheblichen Beschädigungen aus dem originalen Zusammenhang gerissen, siehe BREUER, Fürstenportal, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, 10

⁶ SCHULLER, Fürstenportal, 90

⁷ HUBEL, SCHULLER, Bamberger Dom, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Etwa 1225 setzte man die drei äußeren Figurenpaare des rechten Portalgewändes in die zu diesem Zeitpunkt noch bestehende Lücke des Baukörpers. Sie stammen bereits von der jüngeren Bildhauerwerkstatt. Zugleich wurden die Synagogen- und Ecclesiasäulen errichtet. Die übrigen Skulpturen am Portal dürften kurz danach entstanden sein. In welchem Zeitraum die übrigen Werke aus der jüngeren Werkstatt folgten, ist nicht definitiv zu entscheiden. Da die westlichen Teile des Domes ohne Figurenschmuck blieben, nimmt Schuller an, dass nach der belegten Altarweihe 1229 auch keine Bildhauer mehr tätig waren. Winterfeld vermutet diesen Zeitpunkt später, er nennt hierfür die Schlussweihe des Domes im Jahr 1237.⁸ Hubel nimmt an, die Tätigkeit der jüngeren Werkstatt habe zu Beginn der 1230er Jahre geendet, als sich *die Ausrichtung der inhaltlichen und architektonischen Konzepte* (beim Neubau des Domes) *zu ändern begann*.⁹ Der so eingegrenzte Zeitraum sollte genügen, um die vorhandenen Skulpturen herzustellen, vor allem, wenn man annehmen darf, dass mehrere Kräfte gleichzeitig tätig waren. In vielleicht sechs Jahren wären dann fünfzehn lebensgroße Skulpturen entstanden, dazu die drei Figurenpaare und große Teile des Tympanonreliefs vom Fürstenportal.¹⁰ Für die Datierung der Skulpturen im Bamberger Dom bestehen also recht gute Anhaltspunkte. Während der Zeitspanne von 1200/05 bis etwa 1225 dürfte die ältere Bamberger Werkstatt tätig gewesen sein. Zwischen 1225 bis zu Anfang der 1230er Jahre sind wohl die Figuren der jüngeren Gruppe entstanden. Diese Daten sind auch bei der Bewertung der Befunde zur Fassung zu Grunde zu legen.

Forschungsstand

Die kunsthistorische Forschung setzt sich seit langem intensiv mit der Bamberger Domsulptur auseinander. In seinem Aufsatz über *Die Bamberger Domsulpturen. Zu Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters* gibt Robert Suckale einen wertenden Überblick über die vorhandene Literatur, der an dieser Stelle nicht wiederholt werden muss.¹¹ Beobachtungen zur Polychromie der einzelnen Bildwerke fließen in die Betrachtungen ein. Schon über sechzig Jahre zuvor beschreibt Morper erste Eindrücke von Spuren früherer Fas-

⁸ NEUMÜLLERS-KLAUSER, Quellen, 35

⁹ HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 527. Zu diesem Zeitpunkt wurde, wohl aus politischen Gründen, auch die Anlage einer aufwendigen und vielfigurigen Grabanlage für Papst Clemens II. im Westchor aufgegeben, siehe HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 526f. Hierauf wird im Zuge der vorliegenden Arbeit weiter unten Bezug zu nehmen sein.

¹⁰ Wahrscheinlich hat es auch Verluste gegeben, so dass nicht alle Werke erhalten sind. Wie viele Skulpturen und Reliefs insgesamt produziert wurden, bleibt also unklar. Im Historischen Museum Bamberg ist ein Ritterkopf erhalten, der von einer zerstörten Figur aus dem Dom stammen könnte. Vielleicht könnte man sogar anhand evtl. erhaltener Fassungsreste Analogien finden. SUCKALE, HÖRSCH, SCHMIDT, RUDERICH, Bamberg, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, 64

¹¹ SUCKALE, Bamberger Domsulpturen, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, Anm. 3, desgl. bei HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, Anm. 1 und 7 und HUBEL, Reiter, 121f, siehe jeweils Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

sungen auf dem Bamberger Reiter.¹² Während der Purifizierung des Bamberger Doms 1828 bis 1837 wurde nicht nur die Bemalung auf Raumschale und Skulpturen entfernt. Korrespondenz und Arbeitsjournale des Bamberger Kunstmalers Friedrich Karl Rupprecht, er war im Auftrag des Bayerischen Königs mit der Leitung der Maßnahmen betraut, belegen auch das Interesse an der historischen Polychromie. Seine Befunde hat er in Arbeitsjournalen schriftlich und im Bild festgehalten, bislang waren sie nur auszugsweise in verschiedenen Publikationen greifbar. Christine Hans-Schuller hat nun das Rupprecht'sche Werk im Dom in seiner Gesamtheit untersucht.¹³ Bereits 1978 wurde die Abhandlung zur Raumfarbigkeit des Bamberger Domes von Walter Haas publiziert, die hier ausgeführten Erkenntnisse sind für die Bewertung von Zusammenhängen zwischen der Farbgebung der Skulptur und der umgebenden Architektur wichtig.¹⁴ Von den steinernen Skulpturen im Dom wurde bislang einzig diejenige des Papstes Clemens durch Buchenrieder einer Fassungsuntersuchung unterzogen.¹⁵ Von Bedeutung für die vorliegende Untersuchung ist auch die Abhandlung von Schuller über das Fürstenportal des Bamberger Domes.¹⁶ Zwar interessiert die Farbigkeit von Architektur und Plastik hier eher am Rande, vor allem aber die Angaben zur Datierung sind für die zeitliche Einordnung möglicher originaler Fassungsreste auf den Skulpturen im Dom unverzichtbar. Dies gilt gleichermaßen für neuere *Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Domes* von Achim Hubel und Manfred Schuller.¹⁷ Die umfassende Baumonografie zum Bamberger Dom von Winterfelds schließlich¹⁸ ist für die vorliegende Arbeit von Interesse, wenn es um die Bewertung der heutigen Figurenstandorte geht. Ebenso Maren Zerbes' Forschungsergebnisse, sie *analysierte mit Methoden der Bauforschung die bildhauerische Technik der Skulpturen der Jüngerer Werkstatt im Nördlichen Seitenschiff und folgend die Fragen ihrer Zusammengehörigkeit und ursprünglicher Standorte. Ein erster Überblick über die Ergebnisse* ist publiziert,¹⁹ im Laufe der folgenden Abhandlungen wird immer wieder hierauf zu verweisen sein. Zuletzt befasst sich wiederum Achim Hubel mit den Werken der älteren und jüngeren Bildhauerwerkstatt im Bamberger Dom, auch unter Berücksichtigung der neuen Befunde der Bauforschung und der in dieser Arbeit vorgestellten restauratorischen Untersuchungen zur Polychromie.²⁰ Die Durchsicht der einschlägigen Literatur zur Maltechnik zeigt, dass seit den 1960er Jahren bei der Untersuchung von Kunstwerken verstärkt naturwissenschaftliche Aspekte Berücksichtigung finden und weiterentwickelte Analysemethoden zur Anwendung kommen. Die in Bezug auf die Skulpturenpolychromie, also

¹² MORPER, Reiterstandbild, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

¹³ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

¹⁴ HAAS, Raumfarbigkeit, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

¹⁵ BUCHENRIEDER, gefasst Bildwerke, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

¹⁶ SCHULLER, Fürstenportal, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

¹⁷ HUBEL-SCHULLER, Bamberger Dom, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

¹⁸ von WINTERFELD, Bamberger Dom I und II, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

¹⁹ ZERBES, "Jungfrau Maria", siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, 347

²⁰ HUBEL, ältere Bildhauerwerkstatt, HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt und HUBEL, Reiter, siehe jeweils Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

auch für die vorliegende Abhandlung, interessierenden Pigment- und Bindemittelanalysen hat insbesondere Kühn auf den Weg gebracht. Auf seine Publikationen wird immer wieder Bezug zu nehmen sein, vor allem auf den Beitrag zu *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*.²¹ Ein ebenso wichtiges Standardwerk haben Schramm und Hering mit ihrer Abhandlung zum Thema *Historische Malmaterialien* verfasst.²² Einen bedeutenden interdisziplinären Ansatz lieferte Brachert in der Zeitschrift *Maltechnik Restauro* bereits im Jahr 1971: Sein Artikel über *Die Techniken der polychromierten Holzskulptur* berücksichtigt kunst- und naturwissenschaftliche Aspekte in gleichem Maße.²³ Die Inhalte sind bis heute unverändert gültig und hielten auch im von Brachert und Kobler gemeinsam verfassten Artikel zur *Fassung von Bildwerken* im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Einzug.²⁴ Die dort beispielhaft beschriebenen Fassungen einzelner Kunstwerke, etwa des um 1220 entstandenen Halberstadter Triumphkreuzes oder des auf Anfang des 13. Jahrhunderts datierten Forstenrieder Kruzifixes, werden gewissermaßen als Referenz bei der Einschätzung der Bamberger Befunde zu gebrauchen sein. Neben diesen zusammenfassenden Abhandlungen werden zuletzt auch neuere Einzeldarstellungen aufzugreifen sein, beispielweise Scholtkas Ausführungen zur Anwendung der von Theophilus Presbyter beschriebenen Maltechniken.²⁵

Zur Polychromie der mittelalterlichen Steinskulptur existieren bislang keine zusammenfassenden Darstellungen. Es wurden und werden jedoch Untersuchungen zu Ensembles und einzelnen Bildwerken publiziert, auf die Bezug zu nehmen sein wird. Zuletzt wurde 2009 ein interdisziplinäres Forschungsvorhaben zu den Skulpturen im Westchor des Naumburger Doms begonnen.²⁶ Die zu erwartenden Ergebnisse sind zum Vergleich mit den Bamberger Befunden von besonderem Interesse, die Fassungen dürften nur unwesentlich nach den Bambergern entstanden sein.

Fragestellungen

Zentrales Anliegen sollen die Fassungsuntersuchungen an den Skulpturen und deren Auswertung sein. Sie sind auch an den scheinbar steinsichtigen Objekten durchaus noch erfolgversprechend: Zumindest an hinterschnittenen Partien des Oberflächenreliefs sind Farbpartikel erhalten.

Es soll eine Annäherung an den entstehungszeitlichen Zustand jedes einzelnen Werkes versucht werden. Aussagen zur originalen Farbigkeit sind ebenso erwünscht wie zu späteren Poly- oder Monochromien. Die Möglichkeiten, dass Sta-

²¹ KÜHN, Farbmaterialeien, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

²² SCHRAMM, HERING, historische Malmaterialien, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

²³ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

²⁴ BRACHERT, KOBLE, Fassung von Bildwerken, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

²⁵ SCHOLTKA, Presbyter, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

²⁶ www.naumburgkolleg.de

tuen zunächst gar nicht oder nur teilweise gefasst waren, müssen ebenso berücksichtigt werden: Es darf nicht grundsätzlich angenommen werden, dass ein mittelalterliches Bildwerk ohne Fassung unvollständig ist. Andererseits lässt eine perfekt ausgearbeitete und detailliert gestaltete Steinoberfläche nicht den Schluss zu, eine Fassung sei bei der Konzeption des Werkes von vorne herein nicht vorgesehen gewesen. Die Frage wurde schon mehrfach gestellt. So sind die Bezüge der Marienstatue zur sogenannten Elisabeth ikonografisch nicht zwingend, eher dagegen die des Kronenengels und des Hl. Dionysius. Berücksichtigt die Fassung derartige Zusammenhänge, lassen sich auf diese Weise Gruppierungen erkennen oder ausschließen? Wurde das Ensemble insgesamt polychromiert, erkennt man zeitliche Abfolgen? Unterscheidet die Fassung zwischen Reliefs und freistehenden Figuren? Wichtig erscheint auch der Bezug der einzelnen Plastik zu ihrer architektonischen Rahmung. Dieser kann ja auch durch die Fassung hergestellt werden. Ob die zu behandelnden Skulpturen an den ihnen zugedachten Aufstellungsorten stehen, wurde ebenfalls bereits vielfach diskutiert. Gerade interdisziplinäre Untersuchungen aus fassungstechnologischer und bauforscherischer Sicht könnten zu diesem Thema neue Erkenntnisse ergeben. Auch Aussagen zur Restaurierungsgeschichte einzelner Figuren sind beabsichtigt, nicht ohne Grund sind nur wenige Reste früherer Fassungen auf den Bamberger Domskulpturen erhalten geblieben. In diesem Zusammenhang wird nach Spuren der natürlichen Alterung zu suchen sein, aber auch nach Indizien für Fremdeinwirkungen, sprich mechanischen Beschädigungen, beispielsweise nach den Auswirkungen der Purifizierungsmaßnahmen im 19. Jahrhundert.

Auch Themen, die über die Behandlung des Bamberger Ensembles hinausweisen, werden anzuschneiden sein. Wenn möglich, soll vor allem der Vergleich mit Fassungen auf zeitgleich entstandenen steinernen Skulpturen gesucht werden. Auf Grund der wesentlich weiter fortgeschrittenen Erforschung ist es unumgänglich, bei der Wertung der Befunde zur Domskulptur auch auf das Wissen zu Fassungen auf Holzskulpturen zurückzugreifen. Dies muss zunächst mit Vorbehalt erfolgen, da grundsätzliche Analogien der Polychromie auf den beiden sehr unterschiedlichen Bildträgern Holz und Stein keinesfalls sicher sind. In Frage kämen ebenso Übereinstimmungen zur Maltechnik der Wandmalerei. Zu beiden Aspekten lassen die Befunde auf den Bamberger Domskulpturen neue Erkenntnisse erhoffen. Gegebenenfalls wird auch nach vergleichbaren Beispielen aus weiteren Kunstgattungen zu suchen sein. Für die spätgotische Holzskulptur ist die Arbeitsteilung von Bildhauer und Fassmaler belegt. Da für die Domskulptur keine entsprechenden Erkenntnisse aus Archivalien zu erwarten sind, müssen die mikroskopischen Befunde am Objekt auf Indizien zu diesem Thema befragt werden. Wie eigenständig ist die Fassung, wie genau setzt sie Vorgaben des Oberflächenreliefs um, beispielsweise plastisch gestaltete Muster oder Gewandverläufe? Wo wurde die Steinskulptur gefasst, in der Werkstatt oder vor Ort im Dom? Gerade im letzten Punkt sind ja technisch bedingt durchaus erhebliche Unterschiede zur Praxis bei hölzernen Bildwerken zu erwarten, die ja viel leichter zu transportieren waren.

Methodik der Untersuchungen

Der Zustand des Objekts bestimmt die Wahl der Methoden für dessen Untersuchung. Die spärliche Erhaltung von Fassung auf den Bamberger Domskulpturen beschränken diese Auswahl auf verlustfreie oder zumindest sehr verlustarme Verfahren.

Untersucht wurde vor Ort mit dem Stereomikroskop unter bis zu 40facher Vergrößerung. Das millimeterweise, systematische "Abfahren" der gesamten Skulpturenoberfläche ermöglichte in den meisten Fällen Aussagen zu den Schichtenfolgen des Fassungsaufbaus. Besonders aufschlussreich waren die zahlreich vorhandenen Bruchkanten von Farbpartikeln, an ihnen konnten meist mehrere Lagen übereinander erkannt werden. Die vor Ort notierten Schichtenfolgen wurden für den Dokumentationsteil dieser Arbeit in sogenannten Stratigrafietabellen dargestellt. Für jede Skulptur sind durchnummerierte Blätter mit fotografierten Teilansichten zur Lokalisierung der Befundstellen angelegt. Daneben werden die Schichtenfolgen für jeden Befundort tabellarisch von unten nach oben wiedergegeben. Repräsentative Befunde sind zusätzlich fotografisch dokumentiert.

Die senkrechte Betrachtungsrichtung bei der mikroskopischen Untersuchung an der Skulptur bedingt einen prinzipiellen Nachteil: In der Schichtenfolge weiter unten angeordnete Lagen sind oft nur schlecht identifizierbar. Hinzu kommt, dass Fassungen oder einzelne Schichten durch ihre Alterung verändert oder oberflächlich verschmutzt sein können. Dies behindert deren korrekte Beurteilung. Um zusätzliche Erkenntnisse zu gewinnen, wurden deshalb in Ausnahmefällen winzige Proben entnommen und mikrochemische Pigment- und Bindemittelbestimmungen durchgeführt.²⁷ Deren Ergebnisse sind ebenfalls in den erwähnten Stratigrafietabellen festgehalten. Im Abbildungsteil sind dazu Querschliffe durch entnommene Fassungspartikel wiedergegeben.

Allein aus der Betrachtung von Befundtabellen, Analyseergebnissen und Fotografien lassen sich nur schwer Zusammenhänge erkennen. Ihrer Auswertung im Text kommt daher eine besondere Bedeutung zu: Schließlich soll dies die "Übersetzung" in verständliche Inhalte darstellen. Nicht allein das Erscheinungsbild festgestellter Fassungen ist zu beschreiben. Beim Nachweis mehrerer Polychromien ist ihr Verhältnis zueinander und zum Fassungsträger von grundlegender Bedeutung. Erwünscht ist letztendlich die Erschließung einer relativen, vielleicht sogar einer absoluten Chronologie: Die Abfolge der festgestellten Polychromien soll möglichst genau zeitlich fassbar werden. Übereinanderliegende Schichten müssen zunächst möglichst zu "Schichtpaketen", also nach und nach entstandenen Fassungen geordnet werden, die ja in den meisten Fällen aus mehreren Lagen bestehen. Ein solches "Paket" umfasst beispielsweise die Grundierung, eine oder mehrere Farbschichten und vielleicht noch eine Metallauflage. Dazwischenliegende Schmutzschichten lassen die Trennung einzelner Fassungen bzw. unterschiedlicher "Pakete" bei der Betrachtung zu.

²⁷ Die Laboranalysen führte Dr. Dietrich Rehbaum, Bamberg, durch.

Am wichtigsten bei den folgenden Untersuchungen ist zumeist die unterste, die erste festgestellte Fassung. So wird dasjenige "Schichtpaket" zu bezeichnen sein, das bei der Betrachtung direkt auf dem Fassungsträger, also zumeist der Steinoberfläche, liegt. Es bestehen nun weitere Möglichkeiten in der Klassifizierung dieser Fassung: Sind keine Reste einer älteren Bemalung unter ihr aufzuspüren, wird sie als Erstfassung definiert, also als früheste Poly- oder Monochromie. Auf dem Fassungsträger vorhandene Markierungen oder Unterzeichnungen können eine solche Einordnung erschweren. Auch ist zu berücksichtigen, dass eine ältere Bemalung entfernt worden sein könnte. Will man weiter präzisieren und die erste als entstehungszeitliche Fassung einordnen ist zusätzlich zu belegen, dass die Erstfassung nicht wesentlich später als die Skulptur selbst entstanden sein kann. Die entstehungszeitliche Datierung einer Fassung kann ausgeschlossen werden, wenn sich beispielsweise unter der Erstfassung im oder auf dem Stein Schmutz durch eine andauernde Bewitterung abgelagert hat oder die Fassung auf verwitterter oder beschädigter Steinoberfläche liegt.²⁸ Tatsächlich sind auch bei den im Innenraum aufgestellten Domskulpturen gelegentlich Schmutzschichten unter Fassungen zu erkennen. Archivalien könnten ebenfalls Auskunft geben, für die Bamberger Domskulptur des 13. Jahrhunderts sind hier jedoch keine Aufschlüsse zu erwarten. Auch stilistische Eigenarten einer Fassung, beispielsweise Muster auf Gewändern, lassen oft deren zeitliche Einordnung zu. Für die nur spärlich erhaltenen Fassungen auf den Bamberger Werken ist dies aber nur in Ausnahmefällen möglich. Für Aussagen zur Datierung sind vor allem die Ergebnisse der mikrochemischen Analysen hilfreich, die dann Vergleiche mit Fassungen zeitgleicher Werke zulassen. Die zuletzt beschriebene Befundkategorie der entstehungszeitlichen Fassung wird also am schwersten zu belegen sein. Da aber immer auch das ursprüngliche Erscheinungsbild einer Skulptur interessiert, wird in den meisten Fällen zumindest eine Annäherung versucht werden.

²⁸ Freilich kann eine Skulptur auch Schäden aus der Entstehungszeit aufweisen, diese sind dann zunächst entsprechend zu werten.

2 Die Untersuchungen an den einzelnen Skulpturen

Die sehr geringe Befunddichte erschwerte nicht nur die Untersuchungen vor Ort, sondern auch die Auswertung der Beobachtungen. Schlüsse sind immer nur mit Einschränkungen möglich, da keine vollständigen Fassungen erhalten sind: kleinste Partikel von Farbschichten und Metallauflagen sagen noch nichts über die Gestaltung einer großen Fläche, das erste festgestellte Inkarnat kann nicht zwingend der ersten Fassung am Gewandsaum zugeordnet werden, wenn zwischen den Resten auf der Skulptur nur blanke Steinoberfläche liegt. Alle Werke sollen deshalb zunächst „in Einzelteilen“ abgehandelt werden.

Beschreibungen der Figuren und Reliefs finden sich in der kunsthistorischen Literatur zur Bamberger Domskulptur reichlich. Sofern vonnöten, sind sie auch in den jeweiligen Kapiteln der vorliegenden Arbeit enthalten: vor allem dort, wo dies für Überlegungen zum Zusammenspiel von Fassung und plastischer Form von Bedeutung ist. Immer wird über den bisherigen Forschungsstand speziell zum einzelnen Werk berichtet und kurz der Zustand der Steinoberfläche als Fassungsträger, sowie die Erhaltung der Fassung selbst beurteilt. In einigen Fällen können anhand entsprechender Spuren auch Ursachen für die Verluste aufgezeigt werden. Oft erscheint es sinnvoll, über die mikrochemischen Untersuchungen vor der Analyse der Befunde vor Ort zu berichten. Die tatsächliche Abfolge der Schritte bei der Untersuchung war zwar immer umgekehrt, zuerst wurde vor Ort mikroskopiert. Das war schon deshalb notwendig, um die richtigen Partikel für die Analysen zu entnehmen, bzw. die entnommene Menge zu minimieren. Die Ergebnisse der Laboruntersuchungen sind aber in vielen Fällen für die schlüssige Interpretation der Befunde unverzichtbar, so dass die Verständlichkeit der Ausführungen erleichtert wird. Dennoch liegt der Schwerpunkt in diesem Abschnitt auf den Beobachtungen In-Situ und deren Bewertung. Nur sie ergeben zusammenhängende Erkenntnisse für die ganze Figur. Wenn möglich, werden Schlüsse zur Datierung gezogen, auch hierfür werden die Kenntnisse der verwendeten Pigmente und Bindemittel benötigt. Erst wenn sich die Datierungsversuche zu einzelnen Skulpturenbereichen in Einklang bringen lassen, kann auf eine einheitliche Polychromie gefolgert werden.

Die Grabmalskulptur Papst Clemens´ II.

Forschungsstand

Die Skulptur von Papst Clemens II. (Abb. 2) ist trotz ihrer senkrechten Anbringung deutlich als Liegefigur zu erkennen. Es galt deshalb bislang schon als sicher, dass sie nachträglich an ihrem heutigen Platz angebracht wurde. In diesem Zusammenhang fiel auch die überaus grobe Art der Befestigung auf. Da die Figur wegen der fehlenden Plinthe nicht auf eine Konsole gestellt werden konnte, tragen

sie unterhalb des Gewandes zwei Vierkanteisen (Abb. 9). Der Oberkörper der Papstfigur wurde auf der linken Seite für eine weitere Halterung durchbrochen, für den durchgesteckten Sicherungssplint arbeitete man die Oberfläche zurück (Abb. 6). Auch der Baldachin über der Clemensskulptur entstammt einem anderen Zusammenhang und wurde nachträglich angebracht.²⁹

Die Papstskulptur wurde stets mit der heute im Westchor aufgestellten Tumba des Papstgrabes in Zusammenhang gesehen. Zahlreiche, dieses Papstgrab betreffende Fragen konnten bislang jedoch nicht abschließend geklärt werden. Zuletzt hat sich Maren Zerbès aus bauforscherischer Sicht intensiv mit dem Papstgrab befasst, vorrangig mit der Tumba und ihrem Sockel.³⁰ Sie kommt unter anderem zu dem Schluss, die Skulptur habe zunächst ihren Platz auf der Tumba gehabt und sei *erst nach der grundlegenden Umgestaltung des Peterschores 1650 von der damals demontierten Papsttumba isoliert und am heutigen Standort aufgehängt worden*.³¹ Weitergehende Überlegungen stellt Achim Hubel an,³² der nicht nur die Liegefigur des Clemens, sondern auch den Kronenengel und den Hl. Dionysius in Zusammenhang mit einer geplanten, aber nicht realisierten größeren Grabanlage sieht. Er geht davon aus, dass die Clemensskulptur schon seit dem 13. Jahrhundert an ihrem heutigen Ort ist, da *der rohe Umgang mit der Skulptur (...) genau zu der Art und Weise passt, wie auch die anderen Skulpturen im 13. Jahrhundert hier aufgestellt worden sind*.³³

Aus den Werken der jüngeren Bamberger Bildhauergruppe sind einzig auf der Figur des Clemens noch flächig zusammenhängende Reste der ursprünglichen Polychromie auf dem Gewand erhalten. Nicht nur abgesetzte Säume, auch Muster sind deutlich zu erkennen.

So blieb sie bislang auch die einzige, deren Polychromie bereits einer ausführlichen Untersuchung unterzogen wurde.³⁴ Hierfür nahm man die Skulptur von ihrem Standort ab, dies zeigen die Abbildungen zum zugehörigen Untersuchungsbericht.³⁵ Eine erneute Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit erfolgte nicht, ein detaillierter Vergleich mit den neuen Befunden zu den übrigen Skulpturen im Dom wäre jedoch wünschenswert. Dies betrifft insbesondere die in der Polychromie des Clemens verwendeten Pigmente und Bindemittel, zu denen es derzeit noch keine Aussagen gibt. Buchenrieders Beschreibungen der Fassung widmen sich zudem ausschließlich dem Erscheinungsbild und geben keine Hinweise auf die festgestellten Schichtenfolgen, auch hier wären noch Ergänzungen vorzunehmen. Auch Rupprecht hatte im Zuge der Dompurifizierung des 19. Jahrhunderts schon erkannt, dass die Clemensfigur gefasst war, und zwar *auf eine interessante und alte Weise*. Er merkte jedoch an, es sei *zu beklagen, dass sich nur ganz schwer Stellen erhalten lassen, weil durch den Kalchanstrich alles zerfressen ist und*

²⁹ ZERBES, Papstgrab, 48

³⁰ ZERBES, Papstgrab

³¹ ZERBES, "Jungfrau Maria", 350

³² HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 520ff

³³ HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 527

³⁴ BUCHENRIEDER, gefasste Bildwerke, 52

³⁵ BUCHENRIEDER, gefasste Bildwerke, Abb. 100-104

mit ihm abspringt,³⁶ was annehmen lässt, dass bei der unsensiblen Abnahme der Weißfassungen ein großer Teil der Polychromie vernichtet worden ist. Bei der Behandlung der übrigen Skulpturen des Bamberger Ensembles wird unter anderem von den hierbei angewandten Methoden zu berichten sein.

Reste früherer Farbgebungen sind auch am Sockel und an den Reliefplatten des Papstgrabes im Westchor erhalten,³⁷ ihre Untersuchung steht noch aus. Vor allem für die Marmorplatten mit ihren Reliefs ist jedoch allenfalls eine Teilpolychromierung vorstellbar. Die Wahl des Materials Marmor erfolgte sicher bewusst und wäre kaum durch eine vollständige oder weitgehende Überfassung geschmälert worden.

Befunde³⁸

Als Grundierung der gesamten Figur gibt Buchenrieder einen weißen Kreidegrund an. Die Tiara des Papstes war vergoldet, das Kissen unter seinem Kopf zeigt ebenfalls Vergoldung mit roten Rauten in grünen, gereihten Kreismustern. Golden waren auch die Haare, Angaben zum Inkarnat fehlen. Allerdings berichtet Rupprecht, dass *der Kopf (...) mit natürlichen Farben bemalt sei*.³⁹ Das Untergewand war an der Außenseite auf goldenem Grund mit quadratischen Mustern und schwarzen Saumlinien versehen, innen vollständig golden. Die Kasel (Abb. 3) zeigt außen blaue Medaillonmuster auf Gold, die Innenseite Spuren von Gold. Blaugrünliche und rote Medaillonmuster zieren das Kaselkreuz, wahrscheinlich auf weißem Grund. Das Pallium hat eine schwarze Umrandung, an den Fransen sind schwarze Kreuze aufgemalt. Auf der Brusttafel finden sich nur Spuren von Gold, die Steine waren anscheinend nicht farbig differenziert. Die krapprote Dalmatika (Abb. 4) war mit blauen Lilienmustern in aufgereihten Spitzovalen verziert, das Muster der grünlichen Tunicella ist nicht mehr erkennbar. Ihr Saum ist golden und weist zwei Querstreifen auf. Ebenfalls einen goldenen Saum zeigt die Alba, die goldene Stola schmückt ein grünes Rautenmuster. Die Pontifikalhandschuhe waren wahrscheinlich weiß mit goldenem Rücken und aufgemalten Medaillons, das Manipel golden mit Rautenmuster. Besonders auffällig sind die unten am Buchschnitt erhaltenen rot-blauen Ranken auf goldenem Grund (Abb. 5), die ebenfalls goldenen Buchdeckel waren rot und grün gemustert. Am grünen Drachen setze man Maul und Nasenlöcher rot ab.

Buchenrieder führt die Fassung des Bamberger Clemens als Beispiel für Fassungen der 2. Hälfte des 13. und des 14. Jahrhunderts an. Er hält sie dennoch für *die ursprüngliche Bemalung*,⁴⁰ also für die Erstfassung. Die gemusterte Gewandfassung dieser Zeit *gleicht [...] den textilen Vorbildern*, wenn auch abstrahiert. Ausgehend von gereihten geometrischen Grundformen wie Quadrat, Kreis oder Raute werden die Schmuckformen im Verlauf des 13. Jahrhunderts vielfältiger. Zu Blatt- und Lilien-

³⁶ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 108

³⁷ ZERBES, Papstgrab, Abb. 14

³⁸ alle Angaben im nachfolgenden Kapitel nach BUCHENRIEDER, gefasste Bildwerke, 52

³⁹ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 108

⁴⁰ BUCHENRIEDER, gefasste Bildwerke, 52

ornamenten, gestreut oder in Reihung verwendet, kommen zu Anfang des 14. Jahrhunderts Tiermotive mit Greifen oder Adlern.

Die Motive auf dem Gewand des Clemens sind eher einem frühen Stadium in dieser Entwicklung zuzuordnen, nichts spricht gegen eine Datierung der Fassung in die Zeit der Entstehung der Skulptur. Die Ergebnisse von Pigment- und Bindemittelanalysen bleiben in diesem Zusammenhang noch abzuwarten.

Zur Befestigung der Skulptur

Für die senkrechte Anbringung der Liegefigur waren nachträgliche Eingriffe am bereits fertigen Werk erforderlich. Für das vordere der beiden als Auflager dienenden Vierkanteisen ist an der Gewandunterseite ein Schlitz im Stein ausgearbeitet. Das hintere Eisen ist nicht einsehbar, auch das vordere fällt dem Betrachter nicht weiter ins Auge (Abb. 9), da es im Schatten des Gewandes liegt. Statt der Halterung an der linken Seite des Oberkörpers der Papstfigur hätte man dagegen eine deutlich dezentere und substanzschonendere Lösung wählen können, beispielsweise an der Figurenrückseite. Zwar liegt die Befestigung an der vom Betrachter abgewandten Seite der Skulptur. Weil die Eisen aber deutlich vor die Steinoberfläche treten und der Durchbruch durch die Figur in Relation zum durchgesteckten, vergleichsweise dünnen Eisen viel zu groß geriet, bleibt die Halterung nicht nur beim genauen Hinsehen erkennbar. Für die Durchführung des im Pfeiler einbindenden Vierkanteisens durch die Figur ist eine annähernd runde Öffnung in den Stein geschlagen, ungefähr im Bereich der linken Achsel des Clemens. An der Innenseite der Öffnung sind Spuren eines Spitzeisens zu erkennen, das von der Vorderseite der Skulptur her angesetzt ist. Durch das Vierkanteisen ist vorne senkrecht ein Splint gesteckt, der die Figur gegen Kippen sichert. Für diesen Splint nahm man unterhalb der runden Öffnung eine weitere schüsselförmige Ausarbeitung am Stein vor (Abb. 6). Rechts davon ist eine vermutlich jüngere, flache Abplatzung zu erkennen. Es wurde also nicht der Splint der Figurenoberfläche angepasst, was problemlos möglich gewesen wäre, sondern stattdessen ein weiterer Teil der steinernen Gewandfalte abgeschlagen.

Der Bildhauer der Papstskulptur selbst hat sein Werk sicher nicht auf diese grobe Weise an die neue Anbringung angepasst, er hätte eine deutlich sensiblere Lösung gewählt. Diese Art des Umgangs mit den Figuren ist für ihre Aufstellung im Westchor typisch, zahlreiche weitere Beispiele werden dies zeigen.

Vor allem unterhalb des Durchbruchs durch den Oberkörper des Clemens finden sich Fassungsreste, die nach erster Einschätzung der übrigen, auf der Skulptur erhaltenen Polychromie zugehören (Abb. 8).⁴¹ Es handelt sich wahrscheinlich um Fragmente einer Faltenzeichnung. Sie ergänzte das plastische Relief, wich aber anscheinend etwas von ihm ab. Sie suggeriert einen, auf dem Buch in der linken Hand Clemens' aufstehenden Stoff. Auf den weißen Grund folgt ein Hellgrau,

⁴¹ Ein großer Fassungspartikel findet sich an dessen oberen Ende, auch unter dem Sicherungssplint (Abb. 7). Er konnte mit dem Mikroskop nicht eingesehen werden. Soweit zu erkennen, liegt er ebenfalls auf originaler Steinoberfläche.

dann die schwarze Zeichnung. Ähnliche Schichtenabfolgen wurden auch an der Marienskulptur und der Elisabeth beobachtet. Reste dieser Fassung liegen nur außerhalb des nachträglichen Durchbruchs. Die unregelmäßige Kontur der Fassungsreste unterhalb der Öffnung (Abb. 8) lässt erkennen, dass auch die Fassung an dieser Stelle ausgebrochen ist und nicht in kontrollierter Weise um die schon bestehende Öffnung herum aufgetragen wurde. Die Öffnung wurde also in die schon gefasste Skulptur geschlagen. Die Mühe, Schäden an der Farbgebung auszubessern, machte man sich nicht, ebenso wenig wurden die erhabenen Eisenteile farblich an die vorhandene Polychromie angeglichen. Auf dem Flacheisen unter der Papstfigur liegen weiße Farbreste (Abb. 9), in geringen Spuren auch an der Spitze des durch die Figur gesteckten Eisens (Abb. 7). In der äußeren Zone des Durchbruchs selbst sind nur ganz vereinzelt kleine weiße Partikel zu erkennen. Die senkrechte Aufstellung der Clemensfigur ist also nach der Erstfassung erfolgt.⁴² Die nächste feststellbare Fassung wurde dann sicher am heutigen Ort aufgetragen, finden sich doch Reste auch auf den Befestigungseisen. Sie entstand in deutlichem zeitlichen Abstand, es handelt sich um eine Weißfassung, wohl aus dem 17. Jahrhundert.

Die von Maren Zerbès am Tumbensockel des Papstgrabes festgestellten Verwitterungs- und Abriebschäden⁴³ zeigt die Clemensfigur nicht. Allein hieraus lässt sich nicht schließen, dass die Liegefigur nur kurzzeitig als Bestandteil eines Papstgrabes verwendet wurde. Abriebspuren an der Liegefigur sind nicht oder nur in geringem Umfang zu erwarten. Die Figur ist deutlich kleiner als die Tumba bzw. die Deckplatte und daher geschützter angeordnet als die Säulenbasen.⁴⁴

Die nördlichen Chorschränkenreliefs

Forschungsstand

Nur an den südlichen Chorschränkenreliefs sind Reste einer polychromen Fassung deutlich zu erkennen, auch die Bogenfelder über den Apostelpaaren waren ausgemalt, offensichtlich mit floralen Ornamenten. Von den Fassungsresten auf den Prophetenreliefs der Nordseite des Georgenchores sieht man vom tiefen Betrachterstandpunkt aus keine deutlichen Spuren. Rupprecht resümiert seine Erkenntnisse während der Reinigung im Jahr 1830: *Es ist auffallend, dass die Figuren, welche sich in den Nischen auf der mitternächtlichen (nördlichen) Reihe befinden, nur an den Säumen der Gewänder und den Attributen vergoldet waren, die mittäglichen (südlichen)*

⁴² Siehe hierzu auch das Kapitel dieser Arbeit zur Bewertung der heutigen Figurenstandorte.

⁴³ ZERBES, Papstgrab 58f

⁴⁴ Siehe hierzu auch im Teil 3 dieser Abhandlung das Kapitel zu den Figurenstandorten, hier die Ausführungen zur Clemensskulptur.

Die beobachteten Verwitterungsschäden am Tumbensockel müssen nicht unbedingt von einer direkten Bewitterung herrühren. Ursächlich könnte auch aufsteigende Feuchte bspw. begünstigt durch die Platzierung nahe einer Außenwand in einem an sich geschlossenen Raum sein. In diesem Fall wären auch kaum entsprechende Schäden an der Papstskulptur zu erwarten.

hingegen ganz bemalt sind.⁴⁵ Er berichtet weiter: *Die Säume der Gewänder aller Figuren (der Nordseite) im Hautrelief, welche an einigen sehr zierlich in verschiedenen Dessins durchbrochen wird, sowie einige Attribute derselben, waren vergoldet und zwar auf einem Wasserfarbengrund. Ebenso erkannte er, dass die Capitale der Säulen (zwischen den Reliefnischen) stellenweise einst vergoldet waren, ebenso auch die Nimbuse der Heiligen. Die an den byzantinischen Bilderstyl erinnernde Randvergoldung findet sich auch auf den noch hier befindlichen byzant. Elfenbeinschnitzereien.*⁴⁶ Suckale spricht bei der Figur des König David, rechts auf dem rechten Relief der östlichen Reihe, in Zusammenhang mit der Anwendung des Bohrers an den Säumen dagegen von goldschmiedeartigen Zügen. Er denkt an ein *ottonisches Kaiserbild als Vorlage*.⁴⁷ Hubel schließlich weist auf zahlreiche Gemeinsamkeiten zur zeitgenössischen Buchmalerei hin, insbesondere zur sogenannten Weingartner Handschrift.⁴⁸

Zustand

Schon Rupprecht bedauert, dass die Vergoldung der Säume *durch den aufgetragenen Kalkanstrich so vernichtet worden ist, dass sie (beim Abreiben) mit diesem zugleich absprang und nur wenige größere Stellen erhalten werden konnten.*⁴⁹ An den Kapitellen der Säulen zwischen den Reliefs erschien es ihm notwendig, für die Entfernung der vorhandenen zähen braunen Ölfarbe *eine 8 bis 10 mal, ganz heiß aufgetragene Lösung aus Soda zu verwenden, die Farbe ließ sich (dann) wegschieben.* Wenn sie verständlicherweise auch spärlich sind, blieben trotzdem bis heute Reste der Fassung erhalten, die ausreichen, um Rupprechts Aussagen nachzuprüfen.

Dem Stein hat die Tortur des Abreibens und Ablaugen weit weniger zugesetzt als der Fassung. Spuren dieses Prozedere kann man nicht erkennen, die Oberflächen sind immer fest. In den Reliefs finden sich nur einige kleinere Ausbrüche, an exponierten Teilen der architektonischen Rahmung sind allerdings auch größere mechanische Beschädigungen zu verzeichnen.

Beschreibung

Untersucht wurden stellvertretend zwei der Prophetenreliefs im Norden. Diese Seite zu wählen, bot sich insofern an, als nur hier Zusammenhänge mit den Fassungen der in unmittelbarer Nähe aufgestellten Skulpturen untersucht werden konnten.⁵⁰

Am untersuchten rechten Relief der östlichen Reihe treten die beiden Propheten fast schon vollplastisch vor die Hintergrundfläche (Abb. 10). Der im ziemlich wild

⁴⁵ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 113

⁴⁶ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 98f

⁴⁷ SUCKALE, Bamberger Domskulpturen, 198

⁴⁸ HUBEL, ältere Bildhauerwerkstatt, 337f

⁴⁹ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 99

⁵⁰ Die im Süden vor den Schrankenreliefs aufgestellten Figuren nehmen diese Standorte erst seit 1936 ein.

gefältelten Mantel links dargestellte Jesaja hat sich, offensichtlich aufgeregt, zu seinem Gegenüber gewandt. Fast scheint es, als würde er mit der erhobenen Säge drohen wollen. Der rechte Prophet, durch die herrscherlichen Insignien des Zepfers und der Krone als König David zu identifizieren, blickt dagegen anscheinend unbeteiligt und seinem Widersacher abgewandt aus dem Relief heraus. An ihm fällt weniger die recht einheitliche Bildung der Mantelfalten ins Auge, als vielmehr der besonders aufwendig gestaltete Saum. Dies ist sicher beabsichtigt, die Figur ist frontal zum Betrachter gedreht, der Mantel also in seiner vollen Fläche zu sehen. Den Saum setzte der Bildhauer als Borte ab. Sie erscheint viel steifer als der restliche Stoff und fasst diesen in Art eines Rahmens ein. Hier zeigen sich goldschmiedartige Züge in zahlreichen Bohrungen und den diamantiert abgesetzten Rändern. Über der rechten Schulter hält den Mantel eine große Schließe mit mittig aufgesetztem quadratischem Stein zusammen. Auch das unter dem Mantel sichtbare Gewand schließt in einer breiten Borte. In Schuppen übereinander liegende halbkreisförmige Elemente sind in der Mitte ausgebohrt und oben und unten von einem nochmals feineren Band eingerahmt.

Im Gegensatz zu den geschliffenen Oberflächen der Figuren ist der Hintergrund zur Betonung der räumlichen Tiefe fein gespitzt. Glatt und etwas erhaben sind wiederum die Nimben beider Figuren. Nur bei dieser östlichen Dreiergruppe der Reliefs sind die Dreipässe darüber mit sehr plastischen Blattranken gefüllt, eigenartigerweise ist es nur recht grob bearbeitet. Vielleicht sollte eine Struktur passend zu derjenigen des Reliefhintergrundes erzielt werden, was hier weit schwieriger als auf einer ebenen Fläche zu bewerkstelligen ist. Die architektonische Rahmung der Reliefnische besteht aus zwei Säulen, beide mit attischen Basen und Eckblättern. Die linke ist mit einer Art korinthischem Kapitell mit zwei Akanthusblattreihen geschmückt, das rechte wirkt mit seiner Maske und den floralen Ornamenten archaisch und ist auch recht grob gearbeitet. Darüber fasst der in kräftigen Wülsten profilierte Bogen in Kleeblattform das Rankenrelief ein. Mit der erwähnten Ausnahme ist alles fein bearbeitet und abschließend geschliffen.

Die Figuren des rechten Reliefs der westlichen Reihe (Abb. 11) sind weniger voneinander unterschieden, kein Mantel ist durch einen plastisch abgesetzten Saum betont, keine Attribute zeichnen sie aus. Dagegen sind beide Schriftrollen zwischen den Propheten angeordnet, der rechte hält zudem seinen rechten Arm in einer Art Abwehrhaltung vor. Wieder sind beide Propheten miteinander sprechend, mit leicht geöffneten Mündern wiedergegeben. Die Locken der rechten Figur hat der Bildhauer auch hier ausgebohrt, ebenso die Pupillen beider Kontrahenten. Die Gewänder beider Propheten sind als eine Art Umhang gestaltet und nicht durch Schließen oder Ähnliches zusammen gehalten. Darunter tritt bei beiden darunter das knöchellange Untergewand hervor. Die Stoffinnenseiten der Gewänder, deutlicher am rechten Propheten, sind durch eine Art senkrechte Riffelung gekennzeichnet.

Befunde zum rechten Relief der östlichen Reihe

Inkarnat, Augen und Haare

In beiden Gesichtern weisen keine Funde auf eine differenzierte Ausführung der Inkarnate hin. Konturierungen der Augen oder Lidstriche sind nicht nachzuweisen, nicht einmal die Münder scheinen farbig abgesetzt. In der Fläche treten jeweils nur weiße bis blass braune Reste auf, soweit erkennbar direkt auf der unverschmutzten Steinoberfläche. Dies gilt gleichermaßen für die Hände des Königs und die Füße des Jesaja. Hellgraue Spuren finden sich dagegen in den Augen (Abb. 12, 13), anscheinend direkt auf der Steinoberfläche. Über einer nachfolgenden weißen Grundierung liegen nochmals schwarze Reste. Wenig aufwendig erscheint auch die Ausmalung der Haare. An beiden Figuren sind ausschließlich gelbe Fassungsreste auf weißem Grund zu sehen, letzterer liegt wieder auf dem unverschmutzten Stein.

In den beschriebenen Fällen handelt es sich zwar wohl um die Erstfassung, eine genauere Klassifizierung ist aber aufgrund fehlender Charakteristika nicht möglich.

Attribute

Die Fassung betont die erhobene Säge des Jesaja anscheinend nicht, sie zeigt nur Farbpartikel, die denen auf dem Hintergrund entsprechen. Auch die Schriftbänder beider Akteure fallen weniger ins Auge, zu sehr sind sie an die jeweilige Nischenrahmung angelehnt. Die glatten Flächen verlangen nach einer malerischen Ausgestaltung, nach Inschriften. Von solchen ist freilich nichts erhalten, vielleicht war sie auch nie vorhanden: Lediglich im Falz zur linken Nischenrahmung blieben graubraune bis schwarze Reste erhalten.

Krone und Zepter Davids glänzten dagegen früher golden und silberfarben. Das Zepter zeigt charakteristische Reste mit einer ersten, ursprünglich silberfarbenen Metallaufgabe über Weiß und Ocker. Darauf findet sich Blattgold, sowohl am Griff, nahe der rechten Hand, als auch an der Unterseite der filigranen Knospe an seiner Spitze. Alles liegt auf der unverschmutzten Steinoberfläche. Bei der eher stumpf grau bis schwarz erscheinenden Schicht unter der Vergoldung handelt es sich wahrscheinlich um Zinnfolie. Ihre Verwendung ist am rechten Relief der westlichen Reihe nachgewiesen, in Verbindung mit rötlichem Ocker. Wie silberfarbene Stellen in Relation zur vergoldeten Oberfläche verteilt waren, ist nicht mehr nachvollziehbar. Neben goldenen könnten silberfarbene Details abgesetzt gewesen sein, auch eine vollständige Übervergoldung der ersten Metallaufgabe ist denkbar. Dass beide zusammengehören ist sicher, trennende Schmutzlagen oder Grundierungen fehlen. Im Falle der Krone Davids ist die Befundsituation eindeutig: Sie war flächig vergoldet. Weder ist unter dem Blattgoldauflage die graue bis silberne Schicht zu erkennen, noch sind neben der Vergoldung Details farbig nuanciert. Über dieser ersten ist auf einer weißen und einer ockerfarbenen Lage eine weitere Vergoldung nachweisbar.

Der Nimbus Davids zeigt nur Reste einer Vergoldung. Sie liegt wahrscheinlich auf zwei weißen Grundierungsschichten und dürfte daher mit der zweiten Fassung der Krone entstanden sein.

Gewänder

Auf die gesamte Fläche bezogen sind die Fassungsreste vor allem am Mantel des Jesaia spärlich. Ausschließlich an Säumen zeigen sich Partikel, die für die Befundsituation am Relief und seiner architektonischen Rahmung typisch sind und oben schon am Zepter des Königs beschrieben wurden: In Höhe des Oberkörpers findet sich auf weißem Grund und ockerfarbener Unterlage eine erste silberfarbene Metallauflage, sicher wiederum Zinnfolie, darauf Blattgold. Am Gewandsaum oberhalb des linken Fußes sind dagegen die Überreste einer Vergoldung erhalten, bei der die Zinnfolie unter dem Gold zu fehlen scheint. Dies spricht eher für eine Zugehörigkeit zu der an der Krone nachgewiesenen zweiten Vergoldung.

An der Borte des Königsmantels (Abb. 15, 16) finden sich Reste mit der ursprünglich silberfarbenen Lage unter dem Blattgold in großer Zahl. Anscheinend waren die Vertiefungen im Relief, sowohl die rautenförmigen in der Mitte der Borte, als auch die flankierenden runden nur mit dem silberfarbenen Blattmetall belegt. Den so erzielten Effekt der Kombination von silbern und golden glänzenden Partien, unterstützt durch Licht und Schatten des Reliefs, kann man sich auch anhand der wenigen Reste gut vorstellen. Die Gewandborte (Abb. 14) war wahrscheinlich auf dieselbe Weise vergoldet wie die des Mantels. Zumindest in Betracht zu ziehen ist auch die Möglichkeit, dass in einzelne Bohrungen farbige Glasflüsse eingesetzt waren (Abb. 17). Von diesen selbst blieben keine eindeutig identifizierbaren Reste erhalten, vielleicht kann man die Funde an der Borte rechts außen so interpretieren.⁵¹ Bei den Resten einer Vergoldung am Gewandsaum des Königs unterhalb der plastischen Borte handelt es sich wahrscheinlich um die zweite Vergoldung, die graue bis schwarze Lage unter dem Blattgold ist hier nicht nachweisbar.

Wie die Flächen des Mantel- und des Gewandstoffes von den Säumen abgesetzt waren, ist nach den mikroskopischen Befunden nicht mehr zu entscheiden. Sowohl an Gewändern, als auch an den Mänteln beider Figuren finden sich überwiegend weiße Reste, gelegentlich darauf blassbraune bis leicht gelbliche Spuren. Da die Partikel durch die Alterung verändert sein dürften, kann auf deren ursprüngliche Farbigkeit nicht mehr zuverlässig geschlossen werden.

Die festgestellten Reste aus weißer Grundierung, Ocker, grauschwarz oxidierten Zinnfolie und Blattgold sind immer als Erstfassung anzusehen. Schmutz liegt nicht darunter, die Steinoberflächen sind unverwittert.

Reliefhintergrund und architektonische Rahmung

Die Farbreste im Hintergrund sind häufig verschmutzt, der ursprüngliche Farbton der ersten feststellbaren Fassung scheint Gelb gewesen zu sein. Unter dem Mikro-

⁵¹ Beurteilung nur nach Augenschein, Proben wurden aufgrund der zu geringen Reste nicht genommen

skop erkennt man auf weißem Grund meist ockerfarbene Spuren, an schwer zugänglichen Partien findet sich aber auch recht kräftiges Gelb: so über dem Nimbus des linken Propheten oder auch an der Unterseite der Blätter im Relief des Bogenfeldes.

Auch die gestalterisch schon zum Relief im Dreipass gehörenden Blüten außen neben den Prophetenköpfen zeigen ausschließlich Reste gelber Fassung auf weißer Grundierung. Dies gilt gleichermaßen für die wie schwebend erscheinenden, gewellten Standflächen der Propheten. Wie dick die Farbschichten auf dem Relief im Dreipass aufgetragen waren, lässt sich anhand der geringen Reste nicht mehr entscheiden. Die Fassung dürfte aber den unfertigen Charakter der gespitzten Oberflächen gemildert, wenn nicht sogar weitgehend überdeckt haben. Auch hier ist die erste festgestellte Fassung Gelb.

Es darf also eine einheitliche Farbgebung des direkten Figurenhintergrundes, der Blüten und Blätter neben den Prophetenköpfen und auch des Rankenreliefs darüber angenommen werden.

Für Nischenrahmung trifft dies nicht zu. Zwar sind die Bogenprofile und die Stufe unterhalb des Reliefs offensichtlich schon in die blassgelbe Raumfassung eingebunden. An beiden Kapitellen und Basen genauso wie am Ansatz des äußeren Bogenwulstes dagegen blieben reichlich Reste der schon an den Attributen der Propheten und den Mantel- und Gewandsäumen erkannten Metallauflagen erhalten.⁵² Das Blattgold scheint aber nicht flächig verwendet, beispielsweise liegt in den Kehlen beider Basen Gelb oder Grau, also wohl wiederum oxidierte Zinnfolie. Die Hintergründe im Oberflächenrelief der Kapitele könnten gelb abgesetzt worden sein. Zur Farbigkeit der Säulenschäfte sind keine Aussagen mehr möglich. Da sich lediglich weiße Reste in den Poren finden, erscheint eine flächige Vergoldung aber unwahrscheinlich.⁵³

Befunde zum rechten Relief der westlichen Reihe

Inkarnat, Augen und Haare

Die Farbreste unterscheiden sich kaum von denen am zuletzt beschriebenen Relief: Blasses, weiß grundiertes Braun findet sich auf den Bärten, teilweise in zweifacher Ausführung, und auch auf den Fingern und Füßen. Die Haare waren wohl ockerfarben gefasst. In den Pupillen sitzt wieder das selbe stumpfe, metallische Grau, wohl ohne Grundierung. Ein differenziertes Inkarnat lässt sich nicht erkennen, alle Befunde sind als Erstfassung zu werten.

⁵² Rupprecht fand auch auf den Kapitellen der Wandvorlagen im Georgenchor *Zwischgold*, siehe HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 114. Dies ist zwar durch gemeinsames Ausschlagen verbundenes Blattgold und Blattsilber, es dürfte sich aber wohl um die im Rahmen dieser Arbeit häufig erkannte Kombination von Blattgold und Zinnfolie handeln. Diese wäre dann somit nicht nur an Skulpturen und ihrer unmittelbaren Umgebung, sondern auch für die Betonung von Details in der Raumfassung verwendet worden. Hinweise bei HAAS, Raumfassung, finden sich hierzu nicht, weitere Untersuchungen könnten Aufschluss bringen.

⁵³ Die entsprechenden Säulenschäfte an den südlichen Chorschränken hingegen waren vergoldet.

Gewänder

Die am Mantelsaum des linken Propheten auf Höhe von dessen Ellenbogen entnommene Probe zeigt die für alle Säume charakteristische Schichtenfolge. Die Analyse ergab über einem leimgebundenen Kreidegrund eine Lage mit orangerotem Ocker und Bleiweiß in öligem Bindemittel, darüber folgen Zinnfolie und Blattgold.

Vor Ort ist die Zinnfolie meist deutlich oxidiert und erscheint deshalb schwarz, schon am rechten Relief der östlichen Reihe wurde dies beobachtet. Während dort zumindest an der plastischen Mantelborte des König David Bereiche auch ausschließlich mit Zinnfolie belegt waren, treten an diesem Relief immer beide Blattmetalle übereinander auf. Immer sind diese Reste nur an den Säumen zu beobachten, an deren Innenseiten findet sich nur Weiß. Der Saum des Untergewandes ist zumindest an der linken Figur ebenfalls mit Zinnfolie und Blattgold belegt, in der Fläche der Gewandstoffe findet sich dagegen nichts derartiges.

Reliefhintergrund und architektonische Rahmung

Von den die Nischen einfassenden Säulen darf man wieder annehmen, dass zahlreiche Details mit Zinnfolie und Blattgold belegt waren. Die Analyse des dort entnommenen Partikels bestätigt die Schichtenfolge aus Kreidegrund, darin Anteile von Pflanzenschwarz, hier leimgebundenem orangerotem Bolus, Zinnfolie und Blattgold. Allerdings sind auch Reste einer weiteren Vergoldung vorhanden, wahrscheinlich von einer zweiten Fassung. Für eine Vergoldung der Säulenschäfte finden sich wiederum keine Hinweise.

Die Fläche zwischen den beiden Propheten nehmen bei diesem Relief überwiegend die Schriftrollen ein. Im Gegensatz zum zuletzt besprochenen Relief ist oben am aufgerollten Ende des linken Bandes ein Partikel der charakteristischen Zinn-Gold-Auflage erhalten. Weitere derartige Reste finden sich nicht. Ob sich die Blattmetallauflagen auf die Enden beschränkten, die gesamten Rollen konturierten oder ob diese vollständig golden und silberfarben gestaltet waren, muss offen bleiben. Für die Nimben ist zumindest die Konturierung sicher, sie waren so vom Hintergrund abgesetzt. Vielleicht hat man sie auch flächig mit Blattmetall belegt.

Der Reliefhintergrund zeigt wieder gelbe Reste auf weißem Untergrund und ist ein weiteres Mal wohl grau gefasst. Die gewellte Standfläche der Propheten war wohl ausschließlich weiß, der Viertelstab darunter blass braun. Dreipassfeld und Bogenprofil entsprechen in der Fassung dem Reliefhintergrund, ebenso Blätter und Knospen hinter den Prophetenrücken.

Zusammenfassung

Zwar sind zu vielen Details der ersten und mutmaßlich entstehungszeitlichen Fassung der beiden untersuchten Reliefs keine Aussagen mehr möglich. Recht zuverlässig ergibt sich jedoch eine Vorstellung des gesamten Erscheinungsbilds.

Die Gesichter zeigen keine Anzeichen einer differenzierten Farbgebung oder gar von Inkarnaten. Ob sie steinsichtig blieben, weiß oder gelb waren ist unsicher. Alle

Möglichkeiten sind denkbar, wobei die erste Lage Weiß auf unverschmutzter Steinoberfläche sitzt und somit als erste und entstehungszeitliche Farbgebung in Frage kommt. Ob darüber hinaus Haare und Bärte differenziert waren, kann nicht entschieden werden.

Unstrittig sind die durchgängig beobachteten Randvergoldungen an Gewändern, Nimben und vielleicht Schriftrollen, die sich in den meisten Fällen als Kombination von Zinn- und Goldfolie auf rotem Ocker herausstellten. Krone und Zepter König Davids waren vollständig so gefasst. Die Säume seines Mantels stellen insofern einen Sonderfall dar, als schon der Bildhauer sie besonders plastisch ausformte. Sie sind ebenfalls mit Metallaufgaben versehen: In den Relieftiefen ist nur Zinnfolie zu sehen, während die Höhen auch vergoldet waren. Die entstehungszeitliche Datierung dieser Metallaufgaben ist sehr wahrscheinlich, im Zusammenhang mit der Reiterfigur und abschließend in dieser Abhandlung soll nochmals ausführlich die Rede davon sein. Die Gewänder der Figuren waren ansonsten vielleicht mit dem orangeroten Ocker gefasst, das sich unter den Metallaufgaben findet. Nach den Befunden eher wahrscheinlich ist aber eine weiße oder gelbliche Gestaltung.

Die Reliefhintergründe dürften in ihrer ersten Fassung gelb gewesen sein. Die Säulenkapitelle und Basen zwischen den Reliefnischen der Chorschrankennordseite waren in Teilen auch vergoldet. Wiederum ist auch Zinnfolie nachgewiesen, vielleicht war sie neben dem Gold zu sehen.⁵⁴ Wahrscheinlich hat man im Zuge einer zweiten Fassung partiell erneut vergoldet. Nicht auszuschließen ist aber auch, dass in der ersten Fassung zwei verschiedene Vergoldungen existierten.

Die Unterschiede der Schrankenreliefs der Chorsüd- und der Chornordseite hat zuletzt Achim Hubel deutlich herausgearbeitet.⁵⁵ Dass sich auch die Fassungen dieser beider Seiten gravierend unterscheiden, hatte unter anderem bereits Rupprecht erkannt. Diese Differenzierung kann nun weiter vertieft werden. Alle Reliefs zeigen zahlreiche motivische und stilistische Übernahmen aus der Buchmalerei: Achim Hubel nennt die Gestik der Hände, die Blattornamente oder allgemein die *Tendenz zur pathetischen Zuspitzung einer Szene*.⁵⁶ Die Farbgebung betreffend können nur für die Propheten der Südseite Analogien zur Buchmalerei erkannt werden. Sei es in der stark farbigen, flächigen und kontrastierenden Gestaltung der Gewänder mit ihren abgesetzten Säumen und Borten oder der nicht weniger bunten Blattornamentik, wie sie Rupprecht nach Befunden rekonstruiert hat.⁵⁷

Die untersuchten Prophetenreliefs der Nordseite unterscheiden sich davon in ihrer Farbgebung überdeutlich. Nicht nur die Randvergoldungen erinnern an Elfenbeinschnitzereien: In einigen Details zeigen die Fassungsbeefunde erstaunliche Analo-

⁵⁴ Die Blattmetalle sind hier auf leimgebundenem orangerotem Bolus aufgelegt, an den Gewandsäumen und den Figurendetails dagegen auf ölig gebundenem Ocker mit Bleiweiß. Ob hier eine bewusste Differenzierung beabsichtigt war, wäre zu hinterfragen. Um allgemeinere Schlüsse zu ziehen scheint zudem die Analysen zweier Proben noch nicht ausreichend.

⁵⁵ HUBEL, ältere Bildhauerwerkstatt, 334 ff

⁵⁶ HUBEL, ältere Bildhauerwerkstatt, 337

⁵⁷ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, Abb. 16, 19, 20

gien zum sogenannten „Münchner Minnekästchen“.⁵⁸ Das kleinformatige, hölzerne Kästchen entstand um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Zu allen Seiten ist es mit durchbrochenen Reliefs aus Lindenholzschnitzereien, figürlichen Szenen in rankenförmiger Umrahmung, geschmückt. Sie trugen eine Weißfassung, die Elfenbein suggerieren sollte.⁵⁹ Mit Zinnfolie ist ihr Hintergrund belegt, rot gelüstert sollte er Edelstein nachahmen.⁶⁰ Auch grüne Edelsteinimitationen waren üblich.⁶¹ Zur Imitation von Emailen sind dazu farbige Wachsfüllungen eingesetzt. Dass die an den untersuchten Chorschrankenreliefs nachgewiesenen Zinnauflagen zumindest teilweise in gleicher Art zur Imitation von Edelsteinen gelüstert waren ist gut vorstellbar, wenn auch mangels Farbresten nicht mehr nachzuweisen. Für die Verwendung farbiger Glasflüsse ergaben sich dagegen Anhaltspunkte. Der Farbkanon der Prophetenreliefs ist mit seinen weißen und gelblichen Grundtönen zumindest an denen von Elfenbeinen angelehnt. Eine Imitation des Materials war aufgrund des großen Formats der Bamberger Reliefs allerdings sicher nicht beabsichtigt.

Auch wenn dies im Detail nicht mehr zu rekonstruieren ist, kann man trotz zurückgenommener Farbigkeit in Relation zu den südlichen Chorschranken auf ein prächtiges Erscheinungsbild der gefassten Prophetenreliefs schließen. Bezüge zu Elfenbeinschnitzereien findet man bestätigt, ebenso die attestierte Ausgestaltung in der Fassung der plastischen Säume. Erst recht, wenn zusätzlich farbige Glasflüsse in den goldenen und silberfarbenen Borten oder Lüsterungen auf der Zinnunterlage Edelsteine imitiert haben sollten. Aus den zwei beispielhaft untersuchten Reliefs kann zudem insgesamt eine farblich ziemlich einheitliche Wirkung der Prophetendarstellungen angenommen werden. Die gelben Reliefs der Bogenfelder, die ebenso gelben Bogenprofile und Stufen unterhalb der Reliefplatten, die goldenen und silberfarbenen Metallaufgaben an Kapitellen und Basen der rahmenden Säulen passen ebenfalls in diesen Farbkanon. Alles fügt sich auch bestens in die erste Raumfassung des Domes mit ihren ockerfarbenen Kapitellen, den weißen Pfeilvorlagen und Gewölberippen oder den rosafarbenen Flächen ein.⁶² Mitsamt der eingesetzten Reliefs scheint die Schrankenwand eine fast schreinartige Gesamtwirkung vermittelt zu haben.

Die Aufstellung der Figuren vor den nördlichen Chorschranken dürfte in diesem Zusammenhang eher störend gewirkt haben. Deutlich bunter als die Prophetenreliefs und deren Umgebung widersprechen sie deren einheitlicher Wirkung. Eine noch ungünstigere Wirkung hätte sich allerdings bei einer Aufstellung vor den deutlich farbstärkeren Reliefs der Südseite ergeben.⁶³

⁵⁸ GÖBEL, Minnekästchen, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, 301 ff

⁵⁹ GÖBEL, Minnekästchen, 307

⁶⁰ GÖBEL, Minnekästchen, 301

⁶¹ GÖBEL, Minnekästchen, 303. Zur Verwendung von gelüsterten Zinnfolien sind reichlich Hinweise in maltechnischen Traktaten zu finden, siehe im Kapitel zu den Metallaufgaben weiter hinten in dieser Abhandlung.

⁶² HAAS, Raumfassung, 22

⁶³ Die heute vor den südlichen Schranken platzierten Figuren kamen erst 1936 dort hin, die Farbigkeit von Reliefs und Figuren war zu diesem Zeitpunkt schon weitgehend reduziert.

Ein weiterer Gedanke zur Wertung der Fassung der Prophetenreliefs sei ergänzt: Zwar entfernt sie sich vom zweidimensionalen Vorbild der Buchmalerei, die für die Apostel der südlichen Reihe noch eine gewichtige Rolle spielt. Andererseits lehnt sie sich noch immer an Gestaltungsmerkmalen anderer, älterer Kunstgattungen an, den besagten Schnitz- und Goldschmiedekünsten. Von einer eigenständigen Entwicklung der Skulpturenfassung kann im vorliegenden Fall also noch keine Rede sein. Dies wird erst im Fall der weiter unten zu besprechenden Polychromien der Figuren zu beobachten sein.

Die Marienskulptur

Forschungsstand

Neben anderen Fragestellungen stand die ursprüngliche Polychromie der Figur bislang weniger im Mittelpunkt des Interesses. Dass auf dem Kleid, den Haaren und dem Gewand Fassungsreste erhalten sind, wurde erkannt, jedoch nicht eingehend diskutiert.⁶⁴ Rupprecht berichtet von einem *fleischfarbigen* Inkarnat und blauen Augen mit schwarzen Pupillen. Auf dem Mantel erkennt er *nach innen hellroth, außen dunkelroth, auf dem Unterkleid oben blau*. Das Buch habe *vergoldete Ecken und Beschläge*. Hinter der Maria sei ein *grüner Vorhang mit rother Einfassung gemalt*.⁶⁵ Rekonstruktionsversuche zur ursprünglichen Farbigkeit wie im Fall des Reiters wurden darüber hinaus bislang nicht unternommen.

Wichtiger erschienen beispielsweise Überlegungen zum Standort der Figur. Winterfeld sieht die Maria auch heute an ihrem ursprünglichen Standort, Suckale kommt zum gegenteiligen Schluss, zum einen wegen der *zu hohen Anbringung*, zum anderen *benötige sie ein Gegenüber*.⁶⁶ Maren Zerbès sieht die Maria als Ergebnis ihrer Untersuchung *nicht an ihrem geplanten Standort*. Sie habe jedoch *ihren heutigen Aufstellungsort (...) seit dem 13. Jahrhundert inne*.⁶⁷ Allerdings bestünden *isoliert betrachtet (...) zwischen der Maria und ihrem heutigen Standort wenige Widersprüche*.⁶⁸ Achim Hubel stellt darüber hinaus Überlegungen zum ursprünglichen Standort der Maria an: Als Teil der Heimsuchungsgruppe sieht er sie mit dem im Bamberger Dom geplanten Papstgrab in Verbindung.⁶⁹

⁶⁴ SUCKALE, Bamberger Domsulptur, 224 bzw. 226

⁶⁵ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 104

⁶⁶ SUCKALE, Bamberger Domsulptur, 224 ff; von WINTERFELD, Bamberger Dom II, 113. Zwischen 1892 und 1896 war die Marienskulptur gegen die Madonna mit Kind von Pfeiler A3 vertauscht, dies wurde jedoch korrigiert. Dieser Ortswechsel ist für die vorliegenden Untersuchungen kaum von Belang, auch nicht, dass die Marienskulptur während des Zweiten Weltkriegs abgenommen wurde, siehe von WINTERFELD, Bamberger Dom II, Abb. 226

⁶⁷ ZERBES, "Jungfrau Maria", 350ff

⁶⁸ ZERBES, "Jungfrau Maria", 360; *isoliert betrachtet* meint unter Nichtberücksichtigung der bestehenden ikonografischen Widersprüche

⁶⁹ HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 521ff

Zustand

Wenn auch Spuren von einer wenig pfleglichen Behandlung zeugen, kann die Erhaltung der Marienskulptur als insgesamt sehr gut bezeichnet werden. Wie bei einer im Innenraum aufgestellten Figur zu erwarten, zeigt sich die Steinoberfläche in weiten Teilen im ursprünglichen Zustand. Die originalen Werkspuren sind gut ablesbar.⁷⁰ Dagegen ist die rechte Hand Mariens am Ansatz abgebrochen, mit ihr der zugehörige Steg rechts am Oberkörper. Die Hand dürfte ein Attribut gehalten haben, das ebenfalls aus dem Figurenblock gearbeitet war. Andernfalls wäre der stabilisierende Steg überflüssig. Brüche an den unteren Kanten der Plinthen zeugen von einem unvorsichtigen Kippen der Figur, an der Spitze des linken Schuhs fehlt eine Anstückung. Im Bereich der Gewandoberfläche sind kleinere Verluste an Faltenhöhen zu verzeichnen, ein mit Baumharz äußerst passgenau eingeklebtes Stück an der Gewandpartie über Mariens Stirn ist eine originale Reparatur.

Reste von Klebharzen auf den Oberlagern der Baldachinecktürme belegen, dass auch hier Verluste zu verzeichnen sind: Hier waren heute nicht mehr vorhandene Stücke befestigt, im fotografisch festgehaltenen Zustand von 1920 fehlten sie ebenfalls schon.⁷¹ Das Harz gleicht im Aussehen dem für zahlreiche entstehungszeitlich eingesetzte Vierungen verwendeten, beispielsweise am Gewand der Maria. Der Verlust der Turmdächer- oder Spitzen geht wohl auf dieselben Einwirkungen zurück, die auch für die zahlreichen anderen Beschädigungen ursächlich sind: So ist auch die obere Hälfte des linken, vorderen Türmchens abgebrochen, vielleicht beim Abreißen der Spitze, zahlreiche Fehlstellen in den feinen Gesimsprofilen zeugen von Gewaltanwendung. Der Türmchenaufsatz zeigt Beschädigungen, die mit Gips repariert wurden.

Wenn angenommen werden darf, dass die Marienfigur ursprünglich vollständig gefasst war, ist der Erhaltungsgrad der Polychromie ein sehr geringer: Für den heutigen Betrachter erscheint die Skulptur aus der Distanz des tiefen Standpunktes steinsichtig. Nur aus der Nähe zeigen sich erhaltene Fassungsreste, nie jedoch größere zusammenhängende Flächen, die beispielsweise Muster erkennen ließen. Mit den Schäden an der Steinsubstanz gingen an den betroffenen Stellen auch die zu dieser Zeit vorhandenen Fassungen verloren. Auf der Bruchfläche am Handgelenk ist lediglich eine jüngere Weißfassung erhalten, aber kein Klebharz, was bei einem älteren Bruch zu erwarten wäre. Der Bruch der Hand erfolgte also vor einer jüngeren Weißfassung.

Sicher trugen auch die Reinigungen der Figur über die Jahrhunderte hinweg zum Verlust der Polychromie bei, insbesondere die Purifizierung des Domes im 19. Jahrhundert: Friedrich Karl Rupprecht äußert sich in seinen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1829 zu Fassungsresten auf der Marienfigur: *Da jedoch dieser Anstrich sich nur noch in den Vertiefungen gut erhalten hatte, auf den erhabenen Theilen sich aber bei der Wegnahme des oberen Anstrichs der reine Stein nur zeigte, so wurde auch die Farbe*

⁷⁰ Eine umfassende Darstellung und Wertung gibt Maren Zerbes: ZERBES, Münster, 351f

⁷¹ von WINTERFELD, Bamberger Dom II, Abb. 231

*in den Vertiefungen weggenommen, welches bei ihrem fest ausgetrockneten Zustande große Mühe kostete.*⁷² Glücklicherweise blieben in den Faltentiefen trotz dieser groben Reinigung Reste der leimgebundenen Farbschichten erhalten. An der Figurenrückseite und der verdeckten Pfeilerfläche war man weniger konsequent, da man diese Partien nur schlecht erreichen konnte. Weil man die Figur für diese Maßnahme nicht von ihrem Standort abgenommen hat, blieb hier vergleichsweise viel an offensichtlich kompletten Schichtenfolgen erhalten. Dass im Zuge der Purifizierung zusätzlich die plastische Form überarbeitet, also nachgeschliffen wurde, ist ausgeschlossen: Nur exponierte Flächen so zu behandeln wäre wenig sinnvoll und wohl entstellend gewesen, in den Tiefen belegen zahlreiche Fassungsreste, dass hier nicht geschliffen wurde.

Ließen schon aggressive Reinigungen und der natürliche Verschleiß nur wenig alte Fassung bestehen, so war mindestens eine Abformung der gesamten Figur Ursache für weitere gravierende Schäden.⁷³

Beschreibung⁷⁴

Gerade das Gesicht Mariens (Abb. 18, 19) gestaltet der Bildhauer mit überaus lebensnahe Ausdruck. Das über den Kopf gezogene Gewand und die tief ausgearbeiteten Partien neben dem Kopf betonen mit ihrer Schattenbildung die äußerst feine Zeichnung. Den größten Teil der Marienskulptur nimmt das Gewand ein, dessen Farbgebung hat also den Eindruck der gesamten Skulptur auf den Betrachter dominiert. In der Art einer römischen Toga bedeckt es fast den gesamten Oberkörper. Kunstvoll legt der Bildhauer die Falten um die linke Hand, die durch den Stoff hindurch sichtbar ist und ein Buch hält. Der linke Unterarm spannt den Stoff vom Körper weg. Faltendraperie umspielt auch das linke Bein, das Gewand reicht hier bis fast zum Knöchel hinab. Vom Untergewand ist für den Betrachter vor allem die Partie unterhalb des Gewandsaumes erkennbar, weniger an der rechten Seite der Skulptur, etwas mehr an ihrer linken. Die in kunstvollem Relief auf der Plinthe aufstehenden Falten bleiben ihm wegen seines tiefen Standpunktes freilich verborgen. Auch am Halsausschnitt gibt das nicht ganz geschlossene Gewand den Blick auf das Untergewand frei, ein wenig von ihm ist auch in der Faltentiefe neben Mariens rechtem Unterarm zu erahnen. Das Buch fällt als geometrischer Körper im reich gefalteten Gewandstoff ins Auge. Die Schuhspitzen treten zwar nur wenig unter dem Saum des Untergewandes hervor, sie stehen jedoch auch über die Plinthe hinaus und sind so von unten gut zu erkennen. Beide Details setzen für das Erscheinungsbild der gesamten Skulptur wichtige Akzente. Die Plinthe der Marienfigur trägt vorne ein Karniesprofil, zu den Seiten ist sie nur grob bearbeitet. Wie bei allen anderen Skulpturen im Dom ist sie mit der eigentlichen Figur aus einem Block gehauen. Vor allem hinter dem vorgeschobenen rechten Knie der Ma-

⁷² HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 104

⁷³ KATALOG GIPSFORMEREI, Taf. 11, Nr. 2328

⁷⁴ Ergänzend hierzu siehe die Ausführungen von Maren Zerbes zu Entwurf und Werkprozess in: ZERBES, "Jungfrau Maria", 354ff

rienfigur ist die Seitenfläche der Rücklage zu erkennen, sie ist an der Oberfläche nur gespitzt.

Den Baldachin über der Marienfigur hat der Bildhauer besonders filigran gestaltet.⁷⁵ Das ganze Werk erscheint durch die zierlichen Maßwerkgiebel und die tief ausgearbeiteten Fensterchen äußerst plastisch, der turmartige Aufsatz zeigt modellartigen Charakter. In der Fassung wird der reichen plastischen Differenzierung Rechnung getragen.

Befunde

Inkarnat, Augen und Haare

Die erhaltenen Inkarnatreste sind häufig verbräunt. Der Auswertung der Proben kommt deshalb eine besondere Bedeutung zu, will man sich dem ursprünglichen Farbton annähern. Im unter dem Kinn am Übergang zum Hals entnommenen Partikel ist über der Bleiweißgrundierung eine Inkarnatschicht aus Bleiweiß, Mennige, Zinnober und wenig Beinschwarz nachgewiesen. Der Farbton wirkt gedeckt rötlich. Die ohne eigene Grundierung folgende Schicht ist kräftiger Rot. Sie besteht aus Bleiweiß und Zinnober. Vielleicht kann auf die zweilagige Ausführung des Inkarnats mit zwei unterschiedlich rötlichen Schichten ohne trennende Grundierung geschlossen werden. Zumindest sind zweischichtige Inkarnate im Mittelalter gebräuchlich.⁷⁶ Im Augenwinkel besteht die erste Fassung aus einer mehrschichtigen Bleiweißgrundierung und einer kräftigen Lage Rot darüber, Pigment ist ausschließlich Zinnober. Daneben liegt Grau aus Rußschwarz, das zu einer Lidkontur gehören dürfte. Weitere Fassungen sind an dieser Stelle nicht nachweisbar. Von den zwei Vergoldungen der Haare sitzt die erste auf einem mehrschichtigen, ölig gebundenen Bleiweißgrund und einem Hellgrau aus Bleiweiß und Beinschwarz. Das ebenfalls enthaltene Mennige tritt optisch kaum in Erscheinung. Über einem braunen Anlegemittel folgt die zweite Blattgoldschicht.

Nur unter gezieltem Streiflicht ist sichtbar, dass Iris und Pupille durch Abflachen des Augapfels angelegt sind (Abb. 20). Diese Abarbeitung des Steins widerspricht der natürlichen Plastizität, die der Bildhauer sonst so akkurat nachbildet. Er gibt so eine nach rechts gewendete Blickrichtung der Maria an. An den anderen Domskulpturen ist etwas derartiges nicht zu beobachten.

Genau auf diese plastisch angelegte Kontur begrenzt findet sich eine schwarze Ausmalung (Abb. 21). Die Pigmentpartikel liegen ohne Grundierung in den Kornzwischenräumen der Steinoberfläche. Bezüge zu anderen Schichten des Inkarnats lassen sich nicht herstellen, diese Art der Ausmalung bleibt auf dieses Detail beschränkt.⁷⁷ Ob sie als Bestandteil einer Teilfassung zu sehen ist oder als zusätzliche Markierung der Blickrichtung durch den Bildhauer als Vorgabe für den Fassmaler, ist zunächst nicht zu entscheiden. Identische Befunde können an weiteren Figuren

⁷⁵ eine ausführliche Würdigung bei ZERBES, "Jungfrau Maria", 357f

⁷⁶ BRACHERT, KOBLE, Fassung von Bildwerken, 778

⁷⁷ Ein schwarzer Rest ist auch an der rechten Augenbraue erhalten, ist aber wegen der allzu geringen Größe kaum interpretierbar.

festgestellt werden: am Hl. Dionysius, dem Reiter und an verschiedenen Figuren des Fürstenportals. Die Frage der Interpretation wird in einem gesonderten Kapitel nochmals zu behandeln sein.

Obwohl die schwarze Untermalung von Iris und Pupille der Maria genau auf das Relief bezogen ist, setzt die erste Fassung diese Markierung nur ungenau um: die Reste vom unteren Rand der Iris lassen auf einen weniger nach rechts gewandten Blick schließen. Die Ausmalung der Augen in der Erstfassung dürfte sehr kontrastreich gewesen sein: Intensiv hellrot waren die Augenwinkel (Abb. 22), weiß die Augäpfel, die Iris blau. Die Brauen waren wahrscheinlich mit schwarzen oder braunen, die Lider eher mit grauen Konturen nachgezogen. Die Farbreste auf dem rechten Nasenflügel oder unter dem Kinn erschienen vergleichsweise bräunlich. Bis in die äußeren Winkel hinein kräftig rot gefasst war der Mund, von gleicher Farbe ist ein Fund im linken Nasenloch. Es darf also auf ein sehr differenziertes Inkarnat geschlossen werden, das je nach Gesichtspartie intensiver oder blasser rot gefärbt war. Über das Erscheinungsbild eines wahrscheinlich vorhandenen zweiten Inkarnats sind keine sicheren Aussagen mehr möglich.

Die Vergoldung der Haare ist schon mit dem bloßen Auge gut sichtbar (Abb. 26). Wie auch in vielen anderen Fällen gilt hier, dass Metallaufgaben aufgrund ihres hohen Bindemittelgehaltes offensichtlich relativ widerstandsfähig und im Vergleich zu anderen Partien der Fassung besser erhalten sind. Die erste Fassung lässt sich unter dem Mikroskop durch den grauen Grund unter den Blattgoldresten gut charakterisieren. Auf diese Weise wollte man die Haare offensichtlich vom angrenzenden Gewand absetzen: Dieses war zwar ebenfalls vergoldet, jedoch auf einem gelben Bolus und zwei roten Schichten. Der Untergrund der zweiten Vergoldung der Haare erscheint eher rotbraun. In diesem Fall dürfte sich die Blattgoldauflage des Gewands, auf einem rötlichen Ocker, weniger unterscheiden haben.

Die entstehungszeitliche Einordnung des ersten Inkarnats auf der Marienfigur ist sehr wahrscheinlich. So ergaben die Untersuchungen am etwa 1220 entstandenen Halberstadter Triumphkreuz beispielsweise ähnliche Befunde: Die weiß grundierten Inkarnate der hölzernen Figuren bestehen aus Bleiweiß mit Zinnober und Holzkohle, dazu Azurit.⁷⁸ Zinnober ist auch in beiden Inkarnaten Mariens nachgewiesen, im ersten zusätzlich Mennige, was einen etwas wärmeren Farbton ergibt. Statt Holzkohle kommt hier im ersten Inkarnat Beinschwarz zur Anwendung. Andererseits ist Zinnober durch die Jahrhunderte das verbreitetste Inkarnatpigment, so dass auch eine spätere Entstehungszeit des Marieninkarnats nicht auszuschließen ist. Schwieriger ist die Einschätzung der Vergoldung auf den Haaren. Grau unterlegte Blattgoldauflagen sind für Skulpturen des 13. Jahrhunderts bisher nicht publiziert, bekannt sind fast ausschließlich weiße Grundierungen.⁷⁹ Sämtliche nachgewiesenen Pigmente sprechen jedoch nicht gegen eine mögliche

⁷⁸ BRACHERT, KOBLER, Fassung von Bildwerken, 761, Abb. 8

⁷⁹ BRACHERT, KOBLER, Fassung von Bildwerken, 771 und BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 238

entstehungszeitliche Einordnung der ersten Vergoldung. Sicher differenzierte man die Vergoldung der Haare bewusst von der gelb und rot unterlegten des Gewands. Dieses verschiedenfarbige Unterlegen aneinander angrenzender Vergoldungen wurde für die Entstehungszeit der Marienfigur offenbar ebenfalls noch nicht beobachtet. Unsicherheiten in der Datierung der ersten Vergoldung der Haare können folglich nicht ausgeräumt werden.

Gewand

Die in Relation zur großen Oberfläche wenigen Befunde erscheinen bei der Betrachtung mit dem Mikroskop recht einheitlich, wenn auch nicht für jeden Befundort vollständige Schichtenfolgen erkannt werden konnten. Die an wenigen Stellen sichtbare Innenseite des Gewandes wurde von der Außenseite unterschieden. In den Grenzzonen zwischen Außen- und Innenseiten oder zum Untergewand treten häufig Überschneidungen der aneinanderstoßenden Fassungen auf.

Eine repräsentative Probe genügte zur eindeutigen Identifizierung der Schichtenfolgen der Gewandaußenseite. Eine weiße Grundierung wurde bei der Probennahme nicht erfasst, die unterste Schicht besteht aus leimgebundenem Caput Mortuum und Kreide, einem dunkelroten Farbton. Es folgt eine rosafarben wirkende Lage aus rotem Ocker, dann über dem gelben Bolus Blattgold. Auf diese erste Vergoldung folgt auf einer gelblichen Schicht aus gelbem und rotem Ocker die zweite Goldauflage. Auch Silberpartikel konnten identifiziert werden. Über der Stirn Mariens wurde ein Partikel der Fassung der Gewandinnenseite entnommen (Abb. 24), auch ihm fehlt eine weiße Grundierung. Die zweischichtige Rotfassung besteht überwiegend aus ölig gebundener Bleimennige, darauf liegt zur Akzentuierung kühleres Zinnober in einer Leim-Öl-Emulsion.

Mit dem Mikroskop konnten dagegen auf der Steinoberfläche meist Reste einer weißen Grundierung festgestellt werden. Zum einen war diese offensichtlich sehr dünn und oft nur in den Steinporen vorhanden,⁸⁰ zum anderen wahrscheinlich gut an die Steinoberfläche gebunden, so dass sich die analysierten Fassungspartikel ohne die Grundierung ablösten.

Die erhaltenen Farbreste konzentrieren sich auf wenige Partien des Gewandes: Über der Stirn Mariens finden sich sowohl Reste, die der Außenseite zuzuordnen sind, als auch solche, die zur Innenseite gehören. In einer Falte überschneiden sich beide Bereiche. Zunächst führte man die dunkelrote Lage und die Vergoldung des Äußeren aus, danach erst die orangefarbene und hellrote Fassung der Innenseite (Abb. 23). In der Schichtenfolge fehlt die hellbraune bis rosafarbene Lage unter der Vergoldung, der gelbe Bolus wurde hier und auch an den weiteren Befundstellen nicht sicher erkannt. Relativ komplette Schichtenfolgen blieben sowohl auf der rechten, als auf der linken Gewandseite weiter oben an der Skulptur erhalten, vorzugsweise an Stellen, die schon etwas dem Pfeiler zugewandt sind und bei Reinigungen schlecht erreichbar waren. Selten findet man die Farbschichten ohne

⁸⁰ An manchen Stellen fiel ein weißer und gelblicher Farbton im Porenraum der Steinoberfläche auf. Dieser dürfte aber von Bestandteilen des Schilfsandsteines herrühren.

Goldreste. Dies spricht, auch in Zusammenschau mit den weiteren Befunden, zumindest für einen hohen Anteil an Goldauflagen auf der gesamten Oberfläche.⁸¹ Zur Frage, wie die beiden Rottöne, der dunkle und der eher rosafarbene über die Fläche verteilt sichtbar waren, lassen die wenigen Reste keine Aussagen zu. Zu sehen waren wohl beide, sonst scheint die durchgängige Ausführung von zwei Lagen Rot in einer Fassung nicht sinnvoll. Um den rechten Unterarm Mariens, vor allem auf den nach oben weisenden Flächen (Abb. 25), zeigen sich zum Teil Farbreste in kräftiger Schichtdicke. Vor allem unter dem Ansatz des gebrochenen Steges in Richtung der fehlenden Hand sind beide Fassungen sichtbar. Interessant ist auch die Partie unter dem rechten Unterarm, der hier den Stoff zu einer tiefen Falte spannt. Anscheinend konnte der Fassmaler nicht recht entscheiden, ob er diese Stelle als umgeschlagene Außenseite oder Innenseite auffassen, oder ob das blaue Untergewand Mariens zum Vorschein kommen sollte: Die Fassungen aller dieser Bereiche sind hier aufeinander oder nebeneinander zu sehen. Zuunterst liegen Reste der ersten Fassung der Gewandaußenseite, über Rotbraun ist Gold erkennbar. Es folgt auf eigener Grundierung das Blau des Untergewandes, dann die orangefarbene Fassung der Innenseite.⁸² Wo das Gewand im Brustbereich das Untergewand Mariens freigibt, treten ebenfalls teilweise Überschneidungen angrenzender Bereiche auf: Das Dunkelrot der ersten Fassung der Außenseite reicht etwas in die Fläche des Untergewandes hinein, Rosa und Gold fehlen hier allerdings. Das Blau des Untergewandes folgt darüber, wurde also erst danach aufgetragen. Die Stoffinnenseite des Gewandes wird unten am Ausschnitt sichtbar. Hier liegt das schon bekannte Orange neben Fassungsresten der Außenseite und Blau.

Mit der Unterscheidung angrenzender Figurenteile nahm man es in der Fassung auch an anderer Stelle nicht sehr genau. Eigentlich sind die Partien links und rechts neben Mariens Kopf der Gewandinnenseite zuzuordnen, sie müssten folglich einen hellroten Farbton tragen. Tatsächlich findet sich links vom Hals Fassung der Außenseite, nämlich Blattgold auf der rosafarbenen und der dunkelroten Lage.

Ein besonderes Augenmerk verdient auch die unterhalb der linken Hand Mariens am Gewandsaum sichtbare kleine Kugel. Ihre Bedeutung ist bislang unklar. Auch hier überschneiden sich wieder die Farbschichten der Außen- und Innenseite des Gewandes. Darüber allerdings liegt zusätzlich über Hellbraun eine schwarze Schicht. Vergleichbares wurde an keiner anderen Stelle der Marienfigur beobachtet, es könnte sich hier um oxidiertes Silber oder Zinn handeln. Letzteres ist auch am Reiter nachgewiesen. Silberpartikel fanden sich im analysierten Partikel von der Gewandaußenseite Mariens. Zumindest darf man annehmen, dass die Kugel so aus der umgebenden Vergoldung hervorgehoben war. Eine sichere Zuordnung zu einer der beiden Gewandfassungen ist aber nicht möglich.

⁸¹ Diese Feststellung wird jedoch dadurch relativiert, dass augenscheinlich Partien mit Metallauflagen haltbarer waren, und deshalb in größerer Menge erhalten blieben.

⁸² Es lässt sich so die Reihenfolge in der Bemalung der einzelnen Kleidungsstücke erkennen.

Die erste festgestellte Fassung auf dem Gewand Mariens ist auch dessen Erstfassung. Für frühe Rotfassungen, auch schon im 12. und 13. Jahrhundert, ist der zweischichtige Aufbau typisch. Die Befunde an der Innenseite, Zinnober auf Meninge, stimmen mit bekannten Fassungen, beispielsweise auf dem um 1200 datierten Forstenrieder Kruzifix, überein.⁸³ Auch die Fassung des Reitermantels ist vergleichbar, hiervon wird später ausführlich die Rede sein. Die meisten auf der Gewandaußenseite verwendeten roten Pigmente, Bleiweiß und roter Ocker, waren sicher schon im gesamten 13. Jahrhundert gebräuchlich. Caput Mortuum ist ein künstlich hergestelltes Eisenoxidrot, das ebenfalls wohl schon im Mittelalter Verwendung fand.⁸⁴ Für die Blattgoldauflagen gilt wiederum: Zur Entstehungszeit der Marienfigur sind eher weiße Untergründe zu erwarten, gelber Bolus ist auf Skulpturen erst mit Beginn der 14. Jahrhunderts nachgewiesen.⁸⁵ Die uneinheitliche Bindung der verschiedenen Partien und Schichten ist ebenfalls auffällig, das Meninge der Gewandinnenseite ist ölig gebundenen, das darauffolgende Zinnober in einer Leim-Öl-Emulsion, Bindemittel des dunkelroten Caput Mortuum auf dem Gewand dagegen ist tierischer Leim. Diese Heterogenität spricht für eine frühe Datierung, ebenso die Tatsache, dass auch in der Fassung des Gewands nicht immer eindeutig die von der plastischen Form gegebenen Grenzen der Figurenteile nachvollzogen werden. An der Kapuzeninnenseite und der Falte am rechten Unterarm ist dies der Fall.

Dass es sich bei der Erstfassung um eine mittelalterliche Polychromie handelt, ist sicher. Für die zweite kann dies ebenfalls angenommen werden. Die entstehungszeitliche Einordnung der Erstfassung ist recht wahrscheinlich. Die umfangreichen Verluste erschweren jedoch genauere Angaben zur Datierung, da Kenntnisse über das Nebeneinander vom Rotfassung und Vergoldung oder Reste von Mustern als wichtige Anhaltspunkte fehlen.

Untergewand

Alle Befunde zur Polychromie des Untergewandes sind recht eindeutig, die erhaltenen Reste stimmen weitgehend überein. In der Laboruntersuchung wurde der zweilagige Aufbau der blauen Fassung deutlich (Abb. 29): Unter der eigentlichen blauen Schicht, das Pigment ist Azurit, ist eine schwarze Untermalung mit Pflanzenschwarz identifiziert. Im Blau finden sich Spuren von rotem Ocker,⁸⁶ die allerdings für das Erscheinungsbild des Untergewandes wohl weniger ausschlaggebend war. Allenfalls ein leichter violetter Schimmer dürfte wahrnehmbar gewesen sein. Wie dies für Azuritfassungen charakteristisch ist, sind auch im vorliegenden Fall alle Schichten mit tierischem Leim gebunden. Alles liegt auf einem Bleiweißgrund,

⁸³ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 251

⁸⁴ Siehe weitere Bemerkungen hierzu im Abschnitt über *rote Eisenoxidpigmente* im Kapitel zu *Besonderheiten der Fassungsbefunde* weiter unten in dieser Arbeit.

⁸⁵ BRACHERT, KOBLE, Fassung von Bildwerken, 771; Letztlich ist auch nicht sicher, ob die roten Schichten ebenfalls nur als Unterlage für die Vergoldung dienten.

⁸⁶ Auch auf dem hinteren Engelsflügel ist die kombinierte Anwendung dieser beiden Pigmente nachgewiesen, der Ocker hier wohl als rötliche Lasur über dem, allerdings nicht schwarz unterlegten Blau. Um Analogie zu vermuten, sind die Reste auf dem Kleid Mariens zu gering.

die Steinoberfläche der Marienskulptur war zumindest in dieser Partie vorgeleimt.⁸⁷

Die auf der Skulptur erhaltenen blauen Spuren erschienen häufig geschwärzt. Wahrscheinlich sind an solchen Stellen überwiegend Reste der schwarzen Unterma- lung erhalten und nur wenige Azuritkörner. Meist ist nur eine erhaltene Blau- fassung zu erkennen. Sie ist immer die erste feststellbare Farbgebung, im Gegen- satz zu allen anderen Figurenteilen wurde das Untergewand kein weiteres mal far- big gefasst. Eventuell ist an einer Stelle eine weitere Lage Blau vorhanden. Dies lässt annehmen, dass für die zweite Fassung zwar alle Vergoldungen erneuert, die Blaufassung jedoch nur ausgebessert wurde. Über dem Blau sind mehrere weiße Übermalungen nachweisbar. Die deutlichsten blauen Farbreste sind in den tiefen Falten unterhalb des Gewandsaumes erhalten, auch im auf der Standfläche der Figur aufstehenden Stoff, hier allerdings meist von dicken weißen Übermalungen bedeckt. Auf eine Musterung des Stoffes kann nicht geschlossen werden. Obwohl am Saum Reste einer Vergoldung erkennbar sind, ist die Kombination von Blau und Gold an dieser Stelle unwahrscheinlich: Die Blattgoldauflage sitzt auf einer zusätzlichen Grundierung und einer eigenen hellbraunen Unterlage über dem Blau. Ob sie der zweiten Fassung zugeordnet werden kann, ist ebenfalls nicht zu entscheiden, eher dürften die Reste in Zusammenhang mit einer der weißen Übermalungen stehen. Nur spärlich blieb die blaue Fassung am Halsausschnitt erhalten, hier vor allem am Übergang zum Gewand. Wiederum kann nur eine Fas- sung erkannt werden, der Saum zum Hals Mariens ist hellrot abgesetzt.

Von der Antike bis in das 18. Jahrhundert war Azurit ein sehr häufig verwendetes blaues Pigment. Üblicherweise ist es in Leimbindung und in grober Körnung ver- wendet, zu fein gemahlen verliert es seine deckende Wirkung. Zur Farbintensivie- rung verwendete man dunkle Unterlagen, meist Grau. Die Befunde am Unterge- wand der Maria bieten deshalb kaum Anhaltspunkte für eine zeitliche Einordnung. Allerdings ist statt der häufigen grauen Unterlage hier Schwarz nachgewiesen. Dies kann als Indiz für eine frühe Datierung angesehen werden:⁸⁸ Auch auf dem Halberstadter Triumphkreuz von 1220 liegt Azurit auf Schwarz.

Buch und Schuhe

Die zusammenfassende Betrachtung dieser Teile bietet sich an, die Befunde stim- men weitgehend überein. Sie gleichen im übrigen auch denen auf den Haaren Ma- riens (Abb. 26), es konnten wie hier zwei Polychromien erkannt werden. Eine Pro- benentnahme war aufgrund dieser Übereinstimmungen nicht erneut notwendig. Die Fassung akzentuiert die Unterscheidung des Buches vom angrenzenden Ge- wand. Sie zeigt eine Blattvergoldung über grauer Unterlage und weißer Grundie- rung. Der so erzielte kühlere Farbton des Goldes dürfte sich vom eher warmen des Gewandstoffes abgesetzt haben. Wahrscheinlich waren Details des Buches zusätz-

⁸⁷ Auch an der rechten Seite der Plinthe ist eine Vorleimung belegt.

⁸⁸ BRACHERT, KOBLER, Fassung von Bildwerken, 780

lich betont: Auf dem Gold sind häufig schwarze Reste sichtbar, vielleicht handelt es sich um Umwandlungsprodukte einer silberfarbenen Metallaufgabe, möglicherweise aber auch um eine Art schwarzer Binnenzeichnung. Vielleicht kann man sich die Schließen und den Schnitt silbern vorstellen. Auf eine farbige, ornamentale Bemalung, vergleichbar denen an selber Stele der Papstfigur, lassen die geringen Reste nicht schließen. Aufgrund der allzu wenigen Reste lässt sich nicht entscheiden, ob die schwarzen Spuren auch von der zweiten Fassung stammen könnten. Bei ihr handelt es sich wahrscheinlich um eine weitere Vergoldung. Häufig ist ein Braun auf dem ersten Gold, jedoch nur an einer Stelle ein Rest Blattgold zu erkennen. Die schon erwähnte Polychromie der Haare zeigt jedenfalls auf der identischen ersten Fassung eine weitere Vergoldung auf rotbrauner Unterlage, wahrscheinlich war dies auch beim Buch so.

Dasselbe gilt für die Befunde auf den Schuhspitzen. Auf der hellgrau unterlegten ersten Vergoldung ist die zweite auf Rotbraun deutlich zu erkennen. Auch die Schuhspitzen setzten sich auf diese Weise deutlich vom blauen Untergewand und der Plinthe ab.

Die Überlegungen zur Datierung der hellgrau unterlegten Vergoldung auf den Haaren Mariens gelten auch für Buch und Schuhe: Diese Fassung, wie auch die folgende, können als mittelalterlich angesehen werden, eine präzisere Einordnung ist nicht möglich.

Plinthe und Hintergrund

Im Gegensatz zum Gewand wurde bei der Probennahme an der rechten Seitenfläche der Plinthe ein Kreidegrund mit erfasst. Der Farbton der folgenden Schicht ist ein dunkles Rot, das Pigment wie auf dem Gewand Caput Mortuum in Leimbindung (Abb. 28). Die auf und neben dem Dunkelrot an der Plinthe direkt nachgewiesene Azuritschicht gehört zur blauen Bemalung des Untergewandes, die Stelle der Probeentnahme liegt in der Nähe seines Saumes. Auch hier folgt also die Fassung nicht immer genau den vom Oberflächenrelief vorgegeben Grenzen einzelner Skulpturenteile. Erst die folgende Bleimennigeschicht stellt die Zweitfassung der Plinthe dar, sie enthält auch Anteile von Zinnober. Sie hat zwar keine eigene Grundierung, auch Schmutz trennt sie nicht von der dunkler roten ersten Fassung. Die unten beschriebenen Erkenntnisse zur Farbgebung des Hintergrundes lassen dennoch auf diese Zuordnung schließen.

Dass die Hintergrundfläche am Pfeiler wie eine Skulptur gefasst ist, überrascht: Die erste Fassung des Hintergrundes ist, wie an der Plinthe, ein dunkles Rot aus Caput Mortuum auf Kreidegrund. Auch in Kalkfarben verwendbar, ist es hier dennoch wieder leimgebunden. Offensichtlich legte man großen Wert auf die weitestmögliche Übereinstimmung der Fassung auf Plinthe und Hintergrund. Nachteile in der Haltbarkeit, beispielsweise in Relation zu einem Anstrich mit Kalk- oder Kalkkaseinfarben, nahm man in Kauf. Die Zweitfassung der Hintergrundfläche ist von der ersten etwas abgehoben, also deutlich von ihr zu unterscheiden. Eine lockere Zwischenschicht kann wohl nicht als Fassung interpretiert werden, obwohl

Pigmentanteile festgestellt wurden. Die Hellrotfassung ist am Pfeiler zweischichtig aufgebaut, Bleimennige ist mit Zinnober übermalt. Dies wurde schon an der Gewandinnenseite festgestellt, die Zweischichtigkeit ist charakteristisch für mittelalterliche Rotfassungen. Auch im Hintergrund macht dies nur Sinn, wenn von einer teilweisen Übermalung ausgegangen wird: Die Fläche war in sich wohl nochmals strukturiert, vielleicht mit einem Muster versehen.

Die dunkelrote erste Fassung der Plinthe ist anscheinend immer von der hellroten zweiten Fassung verdeckt oder verloren, sie konnten nur im Schliff nachgewiesen werden. Ansonsten gleichen sich sämtliche Befunde am Profil vorne und auch an den Seiten. Sichtbar ist immer die Zweitfassung mit dem Orangeton auf weißer Grundierung, darüber folgen weiße Übermalungen. Spuren von Gold oder Blau sind, wie schon im Fall der analysierten Partikel, dem Saum des Untergewandes zuzuordnen. Die Reste auf der seitlichen, gespitzten Fläche der Rücklage der Figur sind stark verschmutzt, vielleicht auch verändert. Zumindest sind zwei Schichten und somit wohl zwei Fassungen identifizierbar. Obwohl bei der Betrachtung vor Ort nicht genau zu erkennen, ist doch wahrscheinlich, dass sie mit denen auf der Plinthe und der Pfeilerfläche übereinstimmen. Man darf also auch hier von zwei ursprünglich rote Fassungen ausgehen.

Sämtliche an der Pfeilerfläche hinter der Maria identifizierten Spuren stimmen, soweit sie vollständig erhalten sind, mit den beschriebenen Analyseergebnissen überein (Abb. 27). Immer sind deutlich zwei übereinanderliegende Rotschichten erkennbar. Die Zinnoberakzentuierung der Zweitfassung ist unter dem Mikroskop vor Ort nicht eindeutig nachzuweisen, entsprechend sind auch keine Rückschlüsse auf möglicherweise ursprünglich vorhandene Muster möglich. Da sich die Reste fast ausschließlich auf von der Figur verdeckten Partien erhalten haben, können über die ursprünglichen Ausmaße der von der Raumfassung deutlich unterschiedenen Hintergrundfläche keine genauen Aussagen getroffen werden. Immerhin scheint sie bis hinauf zum Baldachin gereicht zu haben.

Inwieweit die Pfeilerkonsole unter der Figur in diese Farbgebung mit einbezogen war, lässt sich aus den äußerst spärlichen Befunden ebenfalls nicht mehr sicher schließen. Zumindest zwei kleine orangefarbene Partikel konnten an deren rechter Schräge lokalisiert werden.⁸⁹ Sie erscheinen bräunlicher als diejenigen an der Figurenplinthe, ein Zusammenhang ist ohne weitere Analysen nicht zwingend herzustellen. Freilich kann bei einer der Rotfassungen der Hintergrundflächen auch an diese Stelle Farbe gelangt sein. An anderer Stelle wurde schon deutlich, dass bei der Fassung auch manchmal Grenzen zwischen Figurenteilen nicht genau nachvollzogen wurden. Sonst deuten die Befunde, sowohl an den Schrägen als auch an

⁸⁹ Dass, wie Zerbes in ihren Betrachtungen zur Marienfigur feststellt (ZERBES, "Jungfrau Maria", 359), sich das Rot (...) sowohl auf den Konsolschrägen als auch auf den zahngeflächten Seiten der Plinthe, ebenfalls am Polygonschaft der Maria (befindet) kann mit derartiger Sicherheit für die Konsolschrägen jedenfalls nicht behauptet werden. Zudem ist zu berücksichtigen, dass ja zwei Rotfassungen bzw. drei unterschiedliche Lagen Rot erkannt wurden.

der Stirnseite auf eine eher ockerfarbene Gestaltung der Konsole im Kanon der Raumfassung hin.

Plinthe und polygonale Rücklage, die noch zum Skulpturenblock der Maria gehören, und auch die Oberfläche des Pfeilers hinter der Figur waren also in beiden festgestellten Polychromien einheitlich gefasst. Der früheste Zustand zeigt die Skulptur vor dunkelrotem Hintergrund, der zweite in heller roter Umgebung. Möglich wäre auch, wie von Rupprecht bemerkt, dass ein Teil der Hintergrundfläche ursprünglich grün war. Ob in der ersten oder der zweiten Fassung, sei dahin gestellt, auf die *Einfassung* dürfte das Rot jedoch kaum beschränkt gewesen sein. Vielleicht sind Reste der grünen Fläche noch auf der von der Maria verdeckten Pfeilerfläche erhalten und durch eine gezielte Probenahme zu erfassen.

Die an Plinthe und Hintergrund angewandten roten Pigmente kommen, wie bereits festgestellt, auch auf dem Gewand Mariens zur Anwendung. Folglich gilt auch an dieser Stelle der Schluss, dass eine entstehungszeitliche Datierung dieser Fassung wahrscheinlich ist. Warum bald eine zweite, wenig veränderte Farbgebung erfolgte, ist heute nicht mehr zu klären. Auch hier geben die Analyseergebnisse keinen Anhaltspunkt zur Datierung. Da zumindest an der Plinthe Schmutzablagerungen zwischen beiden Fassungen fehlen, dürften sie jedoch recht kurz nacheinander entstanden sein.

In der ersten Ausmalung des Bamberger Domes sind dunkelrote Farbtöne festgestellt worden, freilich nicht in der Nähe der nördlichen Georgenchorschränken. An mehreren Stellen des Westchores finden sich rot aufgemalte Figuren oder Köpfe, vor allem aber Ornamente im rosa Grundton vor dunkelrotem Hintergrund in den Gewölbekappen. Der insgesamt dominierende Farbton der ersten Raumfassung war rosa, weiß wurden beispielsweise die Pfeilervorlagen abgesetzt.⁹⁰

Die erste Fassung auf der Marienfigur und ihrer unmittelbaren Umgebung erschien also in der Farbgebung des Dominneren nicht fremd. Gleichwohl wäre sie in der weißen Pfeilerfläche deutlich betont. Auch aus diesen Überlegungen heraus erscheint die entstehungszeitliche Datierung ihrer ersten Fassung denkbar.

Baldachin

Alle entnommenen Partikel lassen Parallelen zu Befunden auf der Marienskulptur erkennen. Der Kreidegrund mit Bleiweißanteilen ist in allen drei Proben enthalten. An der kleinen Säulenbasis links am Baldachin liegt darauf Rot, Pigment ist Zinnober. Daneben ist eine Vergoldung auf gelbem Anlegemittel, sie dürfte zu der Zweitfassung gehören. Ebenfalls Zinnober und daneben eine komplette Blaufassung, wie auf dem Untergewand Mariens Azurit mit schwarzer Untermalung, ist an einem Gesims am Türmchen ganz rechts außen nachgewiesen. Zinnoberrot ist auch die Unterseite der großen Spitzbogen unten am Baldachin gefasst.

Dass Rot und Blau zur Erstfassung des Baldachins zählen, ist sicher (Abb. 29, 30). Sie liegen, jeweils mit ihrer weißen Grundierung, immer auf der unverschmutzten

⁹⁰ HAAS, Raumfassung, 24; Angaben zum Pigment fehlen.

Steinoberfläche. Diese beiden kräftigen Farbtöne sind mit einem Grau kombiniert. Es diene wohl überwiegend zur Gestaltung der kleinen Flächen, beispielsweise links außen unter den Maßwerkgiebeln, an den Türmchen oder auch von Fensterleibungen. Bogen- und Gesimsprofile sind, zumindest teilweise, blau *und* rot bemalt. Durch die farbige Unterscheidung einzelner Profilbereiche wird der filigrane Charakter der Architektur weiter betont: Beispielsweise im rechten, nach unten offenen Bogen des Baldachins ist der mittlere, flache Profilmittelteil rot, der Rundstab davor blau abgesetzt. Rot akzentuiert in grauer Umgebung kann man sich die kleinen Säulenbasen vorstellen (Abb. 29), ebenso die glatteren Gesimse unten an den Türmchen. Die Gewölbeuntersicht dürfte in denselben Farben gestaltet gewesen sein, vorne im Scheitel des Gewölbesegels findet sich Blau, auf einer Rippe Rot. Nochmals der Steigerung der Plastizität diene die wahrscheinlich gelbliche Ausmalung der Fenster. Diese Befunde könnten der Raumfassung auf den Pfeilervorlagen entsprechen. Die Fenster erscheinen also gewissermaßen offen.

An mehreren Stellen überzieht die Fassung die Fugen zwischen dem Baldachin und den angrenzenden Pfeilerquadern, sie ist also an Ort und Stelle aufgetragen. Am linken Anschluss liegt auf der Kalkmörtelfuge oben und unten sowohl das Grau der Fassung des Baldachins als auch das vom Wandanstrich stammende Gelb auf Weiß. Auf der rechten Seite überlappt auch die hellrote Fassung die Fuge. Hinweise, dass die farbige Hintergrundfläche der Marienfigur auch den Baldachin mit einbezog, finden sich nicht.

Dafür, dass der Baldachin mindestens ein weiteres mal gefasst wurde, sprechen zahlreiche Reste einer Vergoldung auf gelber Unterlage. Sie sind im Gegensatz zur ersten Polychromie auch auf kleineren Ausbrüchen zu finden. Reste von Blattgold finden sich ausschließlich auf Teilen der Gliederung, wie Profilen oder Säulenbasen. Die Flächen waren vermutlich ockerfarben.

Der aus einem separaten Werkstück nicht weniger filigran gefertigte Aufsatz zeigt keine polychrome Erstfassung und auch keine Vergoldungsreste. Ausschließlich blassgelbe Spuren auf weißem Grund konnten lokalisiert werden. Winterfeld bildet eine Fotografie aus den 1920er Jahren ab, auf der die Aufsätze der Baldachine von Maria und Dionysius vertauscht sind.⁹¹ Bei dem Abbau von Figuren und Schrankenreliefs ab 1939 entfernte man auch die Aufsätze der Baldachine, auch dieser Zustand ist fotografisch dokumentiert.⁹² Sicher glaubte man, beim Wiederversetzen nach dem Krieg einen Irrtum zu korrigieren, indem man die jetzige Konstellation herstellte: Die Maßbezüge des Türmchens zum Marienbaldachin passen augenfällig. Dass dies für die Fassungen offensichtlich nicht zutrifft, hat man übersehen. Ob allerdings nun der heute auf dem Dionysiusbaldachin platzierte Aufsatz wie der Marienbaldachin gefasst ist, konnte noch nicht untersucht werden.

Die Übereinstimmungen der Fassungsfindungen am Baldachin zu denjenigen auf der Marienskulptur wurden schon festgestellt. Die entstehungszeitliche Datierung gilt

⁹¹ von WINTERFELD, Bamberger Dom II, Abb. 231

⁹² von WINTERFELD, Bamberger Dom II, Abb. 226

also auch hier. Zur Vergoldung sind nur wenige Aussagen möglich. Sie scheint nicht mit einer weißen Überfassung in Verbindung zu stehen, entstand aber nach den genannten Beschädigungen.

Zusammenfassung

Auf der Marienskulptur blieben zwei mittelalterliche Polychromien erhalten. Sie sind einander sehr ähnlich, die zweite Fassung bringt keine stilistischen Innovationen und ist eher als Erneuerung der älteren Polychromie denn als Neufassung oder Neugestaltung zu verstehen. Der zeitliche Abstand zwischen beiden Fassungen dürfte eher gering gewesen sein, deutliche Schmutzablagerungen trennen beide jedenfalls nicht. Die erste festgestellte Farbgebung ist als Erstfassung anzusehen, nichts spricht gegen die entstehungszeitliche Einordnung. Durch die deutlichen Übereinstimmungen der Fassungen auf der Figur und ihrem Hintergrund steht zum einen ihr Ortsbezug fest. Zum anderen ist sicher, dass die Figur zeitnah zu ihrer Fassung am heutigen Ort aufgestellt wurde.

Von allen untersuchten Figuren des Bamberger Domes sind einzig bei der Maria Aussagen zum Inkarnat möglich. Es zeigt eine ursprünglich gedeckt rötliche Farbigkeit, wahrscheinlich bereichsweise akzentuiert. Besonders betont war die Augenpartie mit den hellroten Augenwinkeln, grauen Lidstrichen und schwarzen Brauen. Die Augenfarbe war blau, die Haare hat man auf einem hellen Grau vergoldet. Das Gewand der ersten Fassung war außen in einem dunkelroten und wahrscheinlich einem eher rosafarbenen Ton gefasst, Pigmente sind Caput Mortuum und roter Ocker. Sicher waren Teile der Oberfläche mit Blattgold belegt. Wie alles in der Fläche verteilt war, ob man Muster ausführte, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Säume waren anscheinend nicht abgesetzt. Die Zuordnung von Silberpartikeln, die in der Analyse festgestellt wurden, bleibt unsicher. Belegt ist dagegen, dass die Innenseite in einem orangefarbenen bis hellroten Ton, Menige und darüber Zinnober, vom Äußeren unterschieden ist. Das Buch, das Maria in ihrer Linken hält, war ebenfalls vergoldet, Schließen und Schnitt könnten silbern oder schwarz abgesetzt worden sein. Das Blattgold liegt hier auf einer hellgrauen Unterlage, wahrscheinlich sollte ein etwas hellerer und kälterer Goldton in Unterscheidung zum umgebenden rot-goldenen Gewand erzielt werden. Mit dem Buch übereinstimmend sind die Schuhe Mariens gefasst. Ihr Untergewand, am Halsausschnitt und unterhalb des Gewandsaumes zu sehen, war kräftig blau, unter dem Mikroskop erkennt man die Azurit-Partikel. Es kontrastiert also deutlich mit dem Gewand.

Die Figurenplinthe, die seitlich sichtbare Fläche der Rücklage und der Pfeilerhintergrund sind in der Erstfassung, in dem Farbton der auch auf dem Gewand vorkommt, einheitlich dunkelrot gehalten. Vielleicht darf man daraus einen relativ hohen Anteil an vergoldeten Flächen auf dem Gewand schließen, nur so hebt sich die Skulptur gut vom Hintergrund ab. Die Hintergrundfläche der Maria war in der weißen Pfeilervorlage deutlich betont. Von der Erstfassung sind dunkelrote Reste erhalten. Möglicherweise waren Teile auch grün, wie Rupprecht dies berichtet. Die

Ausmaße der Fläche können nicht exakt angegeben werden. Es hat aber den Anschein, als wäre sie nicht über die Breite des Baldachins hinausgegangen und hätte sich bis zu diesem hoch erstreckt.

Bei der Erstfassung des Baldachins fallen ebenfalls deutliche Übereinstimmungen zur Polychromie der Skulptur auf, die auf eine zeitgleiche Entstehung schließen lassen: Auffällig ist das Fehlen von Blattgoldauflagen, der Baldachin ist der Marienfigur in der Fassung gewissermaßen untergeordnet. Seine äußeren Flächen zeigten eine graue Grundfarbe mit alternierend hellrot und kräftig blau betonten Gesimsprofilen und Details. Die Gewölbeflächen bemalte man wohl ebenfalls blau und rot.

Während man in der zweiten Fassung, die ebenfalls noch mittelalterlich sein dürfte, das Inkarnat nicht erneuerte, wurden die Haare ein weiteres Mal vergoldet. Das nun wahrscheinlich vollständig vergoldete Gewand dürfte die Erscheinung der Skulptur dominiert haben. Buch und Schuhspitzen waren mit einer rötlichen Unterlage ebenfalls vergoldet und so nur wenig von der gelb grundierten Vergoldung des Gewands abgehoben. Dass die Gewandinnenseite ein zweites Mal hellrot gefasst wurde, ist unwahrscheinlich. Am blauen Untergewand nahm man wahrscheinlich nur Ausbesserungen vor.

Plinthe und Pfeilerhintergrund dagegen erhielten eine zweite Fassung, diesmal mit hellerem Mennige und Zinnoberrot. Dies muss aber nicht zeitgleich mit der zweiten Skulpturenfassung geschehen sein.

Am Baldachin sind Spuren einer Vergoldung zu finden, die nicht zu dessen Erstfassung gehört. Ihr gingen gravierende Beschädigungen an der Steinsubstanz des Baldachins voraus, vielleicht ist darin ein Grund für die Neufassung zu sehen. Ob sie aber mit der zuletzt beschriebenen zweiten Skulpturenfassung entstand, ist unklar.

Wo entstand die Fassung?

Der Transport einer steinernen Figur von der Größe der Marienskulptur bereitet rein technisch keine Schwierigkeit. Trägt ein solches Werk Fassung, ist eine besonders sensible Handhabung gefordert. Möglich erscheint auch dies.

Ob die Ausführung der Polychromie vollständig in der Werkstatt des Fassmalers erfolgte, lässt sich letztendlich erst durch die genaue Untersuchung der Skulpturenrückseite und der durch sie verdeckten Pfeilerfläche klären.⁹³ Soweit diese bei der Betrachtung mit dem Mikroskop eingesehen werden konnten, ist in beiden Fällen Fassung vorhanden. Sie kann kaum vor Ort ausgeführt sein, vor allem das Anschließen des Blattgoldes auf dem Gewand und das Ausführen von Mustern, falls beabsichtigt, ist an so schlecht zugänglichen Stellen unmöglich. Es ist also zumindest sehr wahrscheinlich, dass die Marienstatue mitsamt der fertigen Poly-

⁹³ Mindestens einmal entfernte man die Figur ja von der Konsole, siehe die entsprechenden Beschädigungen an der Plinthe, sehr wahrscheinlich zum Zweck einer Neufassung. In Zusammenhang mit der Purifizierung des 19. Jahrhunderts stehen diese Spuren jedenfalls nicht: in diesem Fall hätte man wohl die dann gut zugängliche Pfeilerfläche von den Farbresten befreit.

chromie aufgestellt wurde. Für deren erste Erneuerung nahm man sie wohl nochmals ab.

Für den Baldachin wurde die Frage nach dem Ort der Fassung bereits oben beantwortet: Auf den Fugen zu den anschließenden Pfeilerquadern findet sich Erstfassung. Sie ist also vor Ort ausgeführt, allenfalls einzelne Bereiche könnten bereits in der Werkstatt behandelt worden sein. Als sicher kann gelten, dass der Baldachin nach seiner Erstfassung nicht mehr ausgebaut wurde. Die zweite Fassung, von ihr ist Vergoldung erhalten, muss also vollständig In Situ entstanden sein.

Die so genannte Elisabeth

Forschungsstand

Bislang entzog sich die Figur der so genannten Elisabeth, ähnlich der Reiterfigur, einer schlüssigen Deutung. Die Verwandtschaft der bildhauerischen Handschrift zu derjenigen des Reiters wurde konstatiert, ebenso der Zusammenhang zur Marienfigur durch die räumliche Nähe übereck am selben Pfeiler. Beide sind jedoch nach *Suckales* Einschätzung *nicht für den jetzigen Platz gemacht* und sie *gehören nicht zusammen*.⁹⁴ *Winterfeld* sieht die Elisabeth zwar ursprünglich für den Standort an einem Pfeiler geschaffen, nicht aber für den gegenwärtigen, vor allem, weil ihr ein Baldachin fehlt.⁹⁵ Maren Zerbès weist auf *zahlreiche maßliche Übereinstimmungen* mit der Maria bei allerdings *unterschiedlicher Ausformulierung der Entwürfe (...) durch zwei unterschiedliche Künstler* hin. Sie kann sich ihre *originale Zusammengehörigkeit in einer ursprünglich größer geplanten Gruppe* vorstellen,⁹⁶ die Hubel, wie erwähnt, in Verbindung mit dem im Dom geplanten Papstgrab sieht.⁹⁷ Für die Marienfigur haben die Fassungsbefunde nun allerdings bereits einen eindeutigen Ortsbezug ergeben. Rätsel geben auch die zahlreichen Brüche der Elisabeth auf, deren Reparatur aber bereits als bauzeitlich eingeschätzt wurde.

Vor allem diese Fragen interessierten bisher, weniger die erhaltene Fassung, wenngleich Rupprecht eine rote Fassung auf dem Mantel erkennt⁹⁸ und Suckale insbesondere auf den Klebefugen davon Reste bemerkt.⁹⁹

Zustand

Die mehr als 15 Einzelteile der zerbrochenen Skulptur¹⁰⁰ sind überwiegend mit Baumharz geklebt, an zwei Stellen wurde auch verbleit: Entsprechende Gussöff-

⁹⁴ SUCKALE, Bamberger Domskulpturen, 224

⁹⁵ von WINTERFELD, Bamberger Dom II, 113

⁹⁶ ZERBES, "Jungfrau Maria", 357

⁹⁷ HUBEL, neue Bildhauerwerkstatt, 522

⁹⁸ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 104

⁹⁹ SUCKALE, Bamberger Domskulpturen, 184

¹⁰⁰ Angabe nach ZERBES, "Jungfrau Maria", 348

nungen am Hals und an der linken Seite der Figur zeugen hiervon. Zu diesen alten Schäden kommen zahlreiche neuere, deren Ursprung nicht klar ist. Zumindest ist nicht die erfolgte Abformung dafür ursächlich,¹⁰¹ denn auch bei dem gipsernen Duplikat fehlen Teile der Nase, der linken Hand und beide Schuhspitzen. Daneben sind auch einige Stücke der Faltendraperie des Gewands verloren. Zumindest teilweise gehen diese Verluste aber auf alte Schäden zurück, einige angeklebte Teile dürften im Laufe der Jahrhunderte bei Neufassungen oder Reinigungen abgefallen sein. Den Kopf hat man ein weiteres Mal befestigt. Der linke hintere Teil der Plinthe ist mit Zementmörtel angesetzt. Es handelt sich ebenfalls um eine recht neue Reparatur, vielleicht nach einer Beschädigung beim Bewegen der Figur.

Wie für alle anderen Skulpturen gilt, dass die Purifizierung des 19. Jahrhunderts keine allzu deutlichen Spuren an der Steinsubstanz hinterließ. Die Fassung dagegen hat deutlich unter einem Abbürsten gelitten. Die Verluste an älteren Polychromien dürften jedoch mit jeder Neufassung und vor allem zuletzt bei der Abformung zugenommen haben. Jedes Mal hätten lockere oder fragmentierte Altfassungen gestört.

Beschreibung¹⁰²

Die kantigen Gesichtszüge (Abb. 31), dazu die scharf eingegrabenen Falten auf den hageren Wangen, schmale Lippen und Falten an den Augen drücken das Alter der Dargestellten aus. Vom Gewand, wiederum in der Art einer antiken Toga, fallen dem Betrachter vor allem die Faltenkaskaden unter der erhobenen Hand an der linken Seite der Elisabeth ins Auge, dies ist jedoch nicht die Hauptansichtsseite der Skulptur. Von vorne wirkt die Gewanddraperie weit vielfältiger, in etwas größeren Falten und natürlicher als bei der Marienfigur, auch wenn es sich wiederum um eine Art antike Toga zu handeln scheint. Um den Halsausschnitt ist der Stoff kra- genartig zurückgeschlagen. Im Gegensatz zur Maria ist das Gewand nicht über den Kopf gezogen: Elisabeth trägt einen Schleier, seine Falten liegen auf ihrer rechten Schulter auf. Die freie rechte Hand fasst, am Leib anliegend einen Stoffbausch, die Linke ist erhoben und scheint eher ein Attribut gehalten zu haben denn zu grüßen. Vor allem die Betrachtung von oben lässt dies annehmen. Das knöchel- lange Untergewand fällt über die Schuhe und steht auf der Plinthe auf. Die Unterscheidung beider Kleidungsstücke ist ohne eine farbige Fassung in dem bewegten Faltenwurf schwer nachvollziehbar, erst recht beim tiefen Betrachterstandpunkt. Die Plinthe der Statue ist an ihrer oberen Kante abgefast und im Gegensatz zu der Mariens an den drei sichtbaren Seiten glatt bearbeitet. Ein Baldachin fehlt über der Elisabeth.

¹⁰¹ KATALOG GIPSFORMEREI Taf. 2329

¹⁰² Siehe hierzu auch den Vergleich mit der Elisabeth bei ZERBES, "Jungfrau Maria", 356f.

Befunde

Eine weitgehend auf die Marienfigur bezogene Darstellung und Wertung der Ergebnisse der Befunduntersuchung bietet sich an, die Übereinstimmungen sind allzu deutlich. Aus diesem Grund erschien auch die Entnahme von Partikeln zur Laboranalyse verzichtbar.

Inkarnat, Augen und Haare

Wegen der spärlichen Reste sind nur wenige Aussagen zum Inkarnat der ersten Fassung möglich. Alles erscheint bräunlich, teilweise sogar grau und dürfte durch die natürliche Alterung verändert sein. Lediglich im Mund lassen Spuren auf eine rötliche Akzentuierung schließen. Mehr ist an den Augen erhalten (Abb. 32, 33), die mit schwarzen Konturen an den vielleicht dunkel schattierten Lidern und den hellroten Augenwinkeln deutlich betont gewesen sind. Die blau gemalte Iris mit der schwarzen Pupille ist an der Elisabeth nicht durch eine schwarze Unterzeichnung vorgegeben. Die Befunde zu den Augenpartien von Maria und Elisabeth sind so ähnlich, dass eine weitgehende Übereinstimmung angenommen werden kann, eine grafische Betonung ist zu vermuten. Neben dem eher rötlichen Inkarnat Mariens kann man sich einen etwas blasserem, bräunlicheren der Elisabeth vorstellen.

Die Haare dagegen sind deutlich abweichend gestaltet, auch hier kommt der Altersunterschied zum Ausdruck: Dem Gold Mariens stehen die dunkelgrauen bis graubraunen Haare der Elisabeth entgegen. Hier zeigt sich eher eine Übereinstimmung zur Fassung des Reiters. In beiden Fällen sind deutlich die Pigmentpartikel sichtbar. Auch bei der Elisabeth dürfte es sich um Pflanzenschwarz mit zugemischtem Braun handeln. Ihre Augenbrauen waren wohl ebenfalls graubraun im Farbton der Haare.

Die Befunde an den Fingern sind nicht weiter hilfreich, sieht man von einem vielleicht etwas rosafarbenen am Ringfinger ab. Vielleicht waren die Fingernägel dunkel konturiert, Goldreste stammen wohl vom angrenzenden Gewand.

Gewand

Vollständige Schichtenfolgen der Fassung auf der Gewandaußenseite sind nicht nur an den Säumen erhalten, sondern auch in der Fläche des Gewandes, beispielsweise oberhalb einer Falte über dem linken Unterarm. Hier zeigt sich über dem weißen Grund das charakteristische Dunkelrot, darüber eine rosafarbene Lage und Gold (Abb. 35). Wie für die Fassung der Maria sind sicherlich Caput Mortuum und roter Ocker als Pigmente verwendet. Ähnliche Befundstellen finden sich über die gesamte Oberfläche verteilt und, soweit mit dem Mikroskop einsehbar, auch an der Figurenrückseite. Nicht immer sind alle erwähnten Schichten zu sehen, mal fehlt die rosafarbene Lage, mal das Gold. Ob und welche Muster ausgeführt waren, kann nicht erkannt werden, zu wenig Reste sind erhalten. Flächig vergoldet war jedoch sicher nicht. Das Gewand innen war hellrot bis orangefarben (Abb. 37), am Mariengewand ist das Pigment Mennige verwendet, was auch hier der Fall sein

dürfte. An zahlreichen Stellen des Saumes finden sich die Fassungen der Außen- und Innenseite des Stoffes nebeneinander, besonders hier wird die Übereinstimmung zu den Befunden am Mariengewand deutlich. Der Schleier der Elisabeth war innen wohl ebenfalls hellrot (Abb. 34), die erhaltenen Spuren könnten allerdings auch als Konturlinie aufgefasst werden. Die Farbigkeit seiner Außenseite ist nicht sicher, zumindest über der Stirn war er offensichtlich weiß gefasst.

Trotz der weitgehenden Übereinstimmung der Befunde in der Erstfassung können sich die Gewänder von Elisabeth und Maria aber durchaus deutlich unterscheiden haben, etwa in der Verteilung der beiden Rottöne oder der Blattgoldauflagen in der Fläche, möglicherweise auch in der Gestaltung von Mustern, falls solche vorhanden waren.

Die Aussagen zur zeitlichen Einordnung gelten bei der Elisabeth gleichermaßen wie im Fall der Marienfigur. Die Reste sind sicher ins Mittelalter und wahrscheinlich entstehungszeitlich zu datieren.

Untergewand und Schuhe

Die Fassungsspuren zeigen am Untergewand einen gelben bis ockerfarbenen Ton. Mindestens der Saum war auch hier vergoldet. Der am Hals der Elisabeth sichtbare Ausschnitt scheint dagegen zunächst wie das anschließende Gewand gefasst worden zu sein, Rotbraun und rosafarbenes Hellbraun sind hier zu erkennen, letzteres allerdings mit gelben Partikeln. Vielleicht hat man nach der roten Fassung, wie unten am Untergewand, gleich die gelbe ausgeführt, vielleicht gab es im Randbereich der Fassung beider Kleidungsstücke größere Überschneidungen.

Für die Schuhe der Elisabeth gelten dieselben Feststellungen wie für diejenigen der Maria (Abb. 33): Beide Male folgt auf die weiße Grundierung ein Hellgrau mit schwarzen Einschlüssen, darauf Gold. Am linken Schuh ist zudem deutlich eine schwarze Kontur als Abgrenzung zum Stoffsaum aufgemalt. Ein gewisser grafischer Charakter der Fassung ist also auch an dieser Stelle sichtbar.

Plinthe, Konsole und Hintergrund

An der Plinthe dominieren ockerfarbene bis braune Farbreste auf weißem Grund. Für die blauen Spuren an ihrer vorderen Fläche findet sich keine schlüssige Erklärung, beide Male liegen sie im unteren Viertel. Vielleicht war ein Rand aufgemalt. Pigment ist Azurit, außer in der Iris ist es an der Elisabethstatue sonst nirgends verwendet. Auch auf der im Pfeiler eingelassenen Konsole, sie ist im übrigen zu klein für die Plinthe, findet sich ein ockerfarbener Partikel.

Eine am Pfeiler aufgemalte Hintergrundfläche findet sich bei der Elisabeth nicht: Auch ein Baldachin fehlt ihr, die Pfeilerfläche ist nur in den Tönen der Raumfassung gehalten, Weiß, Gelb und Grau wurden lokalisiert, daneben aber auch zahlreiche nicht näher einzuordnende Lagen Weiß an der Pfeilerkante.

Zusammenfassung

Die Figur der Elisabeth zeigt nur eine mittelalterliche Polychromie, dies ist der gravierendste Unterschied zur Marienfigur, die ein weiteres Mal gefasst wurde. Die auffälligen Analogien in der Fassung beider Figuren werden weiter unten in dieser Abhandlung nochmals aufzugreifen und zu interpretieren sein.¹⁰³

Über das Inkarnat gibt es kaum Erkenntnisse, wahrscheinlich erschien es insgesamt bräunlicher als das rötliche der Maria, wahrscheinlich waren Falten sogar grau ausgelegt. Die Haare waren dem Alter der Dargestellten entsprechend grau bis graubraun und die Augen blau. Ob im Falle der Haare neben Pflanzenschwarz andere Pigmente verwendet sind, kann beim Mikroskopieren vor Ort nicht entschieden werden, eine Übereinstimmung mit ähnlichen Befunden am Reiter darf aber vermutet werden. Vom in zwei Tönen dunkelrot und rosafarben, dazu partiell golden gefassten Gewand der Elisabeth, die Innenseite ist orangefarben, unterschied sich ihr Untergewand gelb und mit goldenem Saum. Der Schleier war wahrscheinlich weiß abgesetzt, ebenfalls mit orangefarbener Innenseite.

Die Figurenplinthe war wohl im Ton der umgebenden Raumfassung gehalten, an der Front gibt es dazu blaue Reste.

Sämtliche beschriebenen Schichtenfolgen sind als Erstfassung anzusehen, insbesondere wird dies auf den zahlreichen Bruchfugen deutlich. In keinem Fall deuten Schmutzreste unter der Grundierung auf eine größere Zeitspanne vor der ersten Fassung. Eine zeitliche Einordnung der Fassung bald nach der Entstehung, genauer der Reparatur der Skulptur, ist ziemlich sicher.

Fassung auf Bruchfugen

Aus welchem Grund zerbrach die Figur der Elisabeth? Ein Sturz aus größerer Höhe kann nicht stattgefunden haben, die entstandenen Bruchstücke blieben überwiegend relativ groß. Als Ursache für die Schäden kommt am ehesten ein Umkippen auf den Rücken in Frage, denn keine Partie der Vorderseite lässt auf einen Aufprall schließen.

Alle Brüche an der Figur müssen bald nach der Beschädigung repariert worden sein, sie sind sehr passgenau und handwerklich perfekt verklebt. Häufiges Bewegen oder gar die Verwitterung dagegen verschlechtert die Anschlüsse von Bruchfugen. Die Figur war vom Bildhauer zumindest weitgehend fertiggestellt, es sind auch einige vorstehende Gewandpartien als Folge der Erschütterung abgeplatzt. Man hätte ein gerade erst begonnenes Werk auch eher neu angefertigt als aufwendig repariert. Sämtliche mit Harz geklebten Bruchfugen und auch die Bleiplomben sind mit den übrigen steinernen Oberflächen übereinstimmend gefasst. Die Farbschichten hielten auf dem Klebharz sogar besser als auf dem Sandstein. Zugleich sind immer sowohl auf der Klebefuge als auch auf dem angrenzenden Sandstein identische Farbreste erhalten. Es ist also sicher, dass die noch steinsichtige Figur

¹⁰³ Im Kapitel zur Bewertung der heutigen Figurenstandorte, den Bezügen der Bildwerke untereinander

zerbrach oder, andersherum formuliert, die geklebte Skulptur einheitlich gefasst wurde.¹⁰⁴

Dass die Figur zunächst ungefasst an einem anderen Ort montiert war und dann beim Abnehmen oder Versetzen zerbrach, ist durchaus denkbar.

Wo entstand die Fassung?

Sehr wahrscheinlich fasste man die Statue der Elisabeth in der Werkstatt. Wie erwähnt finden sich Reste der Gewandpolychromie auch auf der Rückseite, sie wäre vor Ort nicht zugänglich gewesen. Vielleicht wurden beide Figuren, Maria und Elisabeth sogar zur gleichen Zeit oder kurz nacheinander behandelt. Gründe der Arbeitsorganisation sprächen dafür, die verschiedenen Farben hätten nur einmal für beide Fassungen zubereitet werden müssen. Die Leimfarbe mit Caput Mortuum, den roten Ocker, die graue Unterlage für Blattmetallaufgaben verwendete der Maler ausschließlich für diese beiden Figuren.

Der Kronenengel

Forschungsstand

Schon während der Domrestaurierung des 19. Jahrhunderts fiel der hintere Engelsflügel aufgrund der gut erhaltenen Polychromie auf. Friedrich Karl Rupprecht fertigte eine *Zeichnung (...), welche nach den vorhandenen Überresten colorirt ist; und zwar den ganzen Flügel in verüingtem Maaßstaabe und daneben auf demselben Blatte eine einzelne Pfauenfeder in wirklichem Maaßstaabe. Die Malerei ist mit Wasserfarbe auf den Stein gemacht und scheint alt zu sein. Da der Engel selbst nicht gemalt ist, sondern schmale Goldverzierungen hatte, so dürfte die Bemalung der Flügel ziemlich bunt sich ausnehmen. Die auf dem Rücken angebrachten Flügel sind so gestellt, dass sie durch die Figur selbst größtentheils bedeckt werden, und wäre somit die Bemalung zum Theil überflüssig, ohngeachtet solche nach innen und außen bemalt waren. Der andere Verkündigungsengel en hautrelief in der Nische No. 7 hat die Federn auf den Flügeln durch Bildhauer Arbeit angedeutet.*¹⁰⁵ Daneben erkannte er eine *teilweise Vergoldung der Haare.*¹⁰⁶

Mit der Frage des Standortes der Engelsskulptur beschäftigt sich Suckale. Mit Winterfeld hält er die gegenwärtige Aufstellung des Engels nicht für die originale. Beide favorisieren einen Standort am Pfeiler rechts des hl. Dionysius. *Dafür spräche die jetzt gar nicht sichtbare Bemalung der Flügel mit Pfauenfedern, noch mehr aber, dass er*

¹⁰⁴ Man hätte die Bruchstücke auch mit schon vorhandener Fassung zusammenkleben können. An sämtlichen Bruchfugen müsste dann die Fassung ausgebessert sein. Hierfür finden sich aber keine Hinweise wie Überschneidungen von Fassungsschichten oder Abrisse.

¹⁰⁵ Zitiert nach SCHEMMEL, Rupprecht, S. 163; HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 108, zitiert abweichend *in vereinigttem Maaßstabe und scheint allzu fein*. Schemmels Wiedergabe erscheint in der Sache sinnvoller.

¹⁰⁶ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 97

aus der Ansicht übereck nicht so unglücklich an seinen Blockgrenzen zu kleben scheint wie aus der Frontalansicht.¹⁰⁷ Dass der Kronenengel und der weiter unten zu behandelnde Hl. Dionysius als Märtyrergruppe zusammengehören ist heute Konsens. Laut Maren Zerbès spricht *etliches gegen die Planung des Engels für seinen heutigen Standort*¹⁰⁸. Sie fand zudem Spuren, die *eindeutig auf eine erste bauzeitliche Aufstellung an einem anderen Standort im Dom schließen lassen*.¹⁰⁹ Hubel ermittelte diesen Standort im geplanten, aber nicht realisierten vielfigurigen Papstgrab im Westchor.¹¹⁰

Zustand

Auch von der Engelsfigur wurde eine Kopie angefertigt.¹¹¹ Gravierende Schäden am Stein hat die Abformung offensichtlich nicht verursacht: Die Steinoberfläche ist in einem insgesamt sehr guten Zustand. An mehreren Stellen führten aber bereits zuvor mechanische Beschädigungen zu deutlichen Verlusten, sie sind in der Gipskopie ebenso vorhanden: So fehlt die rechte Hand mitsamt drei Vierteln der Krone. Die Zehen des linken Fußes sind vorne teilweise abgeschlagen, die hintere linke Ecke der Plinthe hat man sehr grob abgearbeitet.¹¹² Am hinteren Flügel ging unten ein großes Stück verloren, wahrscheinlich bei einer Demontage des ganzen Engels. Zum Wiederversetzen brachte man neue Halterungen an den Flügeln an, beim vorderen Flügel platzte beim Anbohren von hinten ein Stück der Vorderseite aus, eine Reparatur unterblieb. Ob auch die beiden fehlenden Flügelenden als Verluste zu werten sind, ist unsicher. Statt Brüchen zeigen sie glatte Flächen, was den Anschein erweckt, als wären originale Anstückungen nicht mehr vorhanden oder auch nie ausgeführt worden.

Dass eine Abformung zwar nicht für eine intakte Steinoberfläche, dagegen aber für die darauf erhaltenen Polychromien ruinöse Folgen hat, dürfte auch für den Engel zutreffen. Rupprecht spricht von der Bemalung beider Flügel, so dass zu seiner Zeit auch der vorderste noch mehr Farbe gezeigt haben dürfte. Reste von Blattgoldauflagen haben die Abformung wenigstens sporadisch überstanden. Man findet sie in den Haaren und gelegentlich an den Gewandsäumen. Die übrige Fassung dürfte fast vollständig mit der Leimform von der Steinoberfläche abgerissen worden sein. Mehrere Stellen am Gewand zeigen auch deutliche Spuren eines Abbürstens. Sie können nicht sicher mit der Abformung in Zusammenhang gebracht werden, auch andere grobe Reinigungsmaßnahmen, insbesondere die Purifizierung des 19. Jahrhunderts kommen als Ursache in Frage. Jedenfalls zeigt sich das Engelsgewand dem Betrachter heute weitgehend steinsichtig.

¹⁰⁷ SUCKALE, Bamberger Domskulpturen, 224

¹⁰⁸ ZERBES, "Jungfrau Maria", 348

¹⁰⁹ ZERBES, "Jungfrau Maria", 350

¹¹⁰ HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 520ff

¹¹¹ KATALOG GIPSFORMEREI, Taf. 14, Nr. 2327

¹¹² Nach Angabe von Maren Zerbès für eine frühere bauzeitliche Aufstellung, ZERBES, "Jungfrau Maria", 350 und Abb. 3 links

Nur auf dem hinteren Flügel blieben große, zusammenhängende Flächen der Fassung erhalten. Der Vergleich von Original und Gipskopie kann dies schlüssig erklären: Im Gegensatz zum vorderen Flügel, der zeigt gravierende Verluste in seiner Farbigkeit, hat man den hinteren nicht abgeformt. Der rechte Flügel der Kopie entspricht nicht dem steinernen Original.¹¹³ Seine Form ist für eine andere Aufstellung als derjenigen im Dom kaum geeignet. Für das gipsene Duplikat erschien er deshalb wohl nicht besonders passend. Wenn auf dem rechten Engelsflügel die ursprüngliche Farbenpracht auch etwas verblasste, so ist doch das Gefieder bis ins feinste Detail gut erkennbar. Auch heute ist die Fassung kaum gefährdet, höchstens kleinere Schüppchen heben sich geringfügig von der Steinoberfläche ab. Die erhaltenen Fassungsreste zeigen eine gute Adhäsion an die Steinoberfläche.

Beschreibung

Die Charakterisierung als "lachender Engel" trägt die Skulptur zu recht (Abb. 38, 39), fast ein glückliches Lächeln glaubt man in seinem Antlitz zu erkennen: Die Augenbrauen und die plastisch hervorgehobenen unteren Augenlider betonen diesen Ausdruck ebenso wie die deutlichen Falten seitlich der Nase, das vorgeschobene, voluminöse Kinn und natürlich der leicht geöffnete Mund, in dem die obere Zahnreihe ein wenig zu sehen ist. Sehr schematisch ist das fast schulterlange Haar des Engels gestaltet: oben einheitlich wellig, über der Stirn und seitlich des Kopfes in immer gleiche, mittig ausgebohrte Locken gelegt. Das Gewand ist über der Brust geknöpft, an den Ärmeln liegt es glatt an. Da es nicht gegürtet ist, bildet der Stoff nach unten ziemlich große und tiefe, meist senkrechte Falten. Dass Rupprecht den Engel einer Verkündigungsdarstellung zuordnet, ist sicherlich vor allem darin begründet, dass ein großer Teil der Krone mitsamt der sie haltenden rechten Hand fehlt. Der verbliebene Rest der Kronenrückseite ist nicht ohne weiteres als Teil einer solchen zu identifizieren. Heute blickt man auf ihre ursprünglich kaum sichtbare Innenseite.

Die Flügel der Engelsskulptur nimmt der Betrachter nur beiläufig wahr. Eher fällt der Blick auf den linken, der leicht nach vorne gewendet ist. Insbesondere der hintere, schlank nach oben zulaufende Flügel, ist wegen seiner Montage direkt am Pfeiler kaum zu sehen. Im Gegensatz zu den Flügeln des Engels auf dem Verkündigungsrelief der südlichen Georgenchorschränken und denen des Posaunenengels vom Fürstenportal ist das Gefieder des lachenden Engels nicht im Relief wiedergegeben. Die glatte Steinoberfläche ist abschließend geschliffen, die Flügel waren also nur mitsamt ihrer Fassung komplett.

Die Polychromie des hinteren Flügels ist bemerkenswert gut erhalten und verlangt nach einer entsprechend eingehenden Betrachtung (Abb. 44). Sie wirkt ornamental und ist sehr leuchtkräftig. Die Bemalung beginnt innen, am Flügelansatz mit vier senkrechten Reihen kleiner Federn. Markant jeweils die große bogenförmige Farbfläche, im Zentrum des Bogens eine Art Auge, schwarz in weißer Umgebung,

¹¹³ KATALOG GIPSFORMEREI, Taf. 14, Tafel 14

das Weiß von feinen, schwarzen Strichen eingefasst. Rupprecht nennt sie *Pfauenfedern*,¹¹⁴ mit einer schwarzen Kontur sind sie umgrenzt. Die erste Reihe dieser Federn, nahe dem Rücken des Engels, zeigt einen hellroten Farbton, die zweite ist nicht einheitlich, sondern innen grün und nach außen hin grünbraun gefärbt. Es folgt eine von blau bis violett changierende und wieder eine rote Reihe. Eine nicht vollständige fünfte Folge besteht nur noch aus zwei einzelnen violetten und partiell braunen Federn, unten am Flügel angeordnet und nur fragmentarisch erhalten. An diese Pfauenfedern schließen drei Reihen länglicher Federn an, die erste blau, die zweite überwiegend bräunlich, die dritte hellrot. Eine weitere blaue Folge ist fast abgewittert. An ihrer oberen Seite zeigen auch diese Federn jeweils einen weißen Streifen, die zweite Reihe einen gelblichen, alle sind schwarz umstrichelt. Dunkle Konturen grenzen jede Feder ein.

Befunde

Inkarnat, Augen und Haare

Auf die Entnahme von Partikeln aus Inkarnatresten wurde aufgrund der geringen Befunddichte verzichtet. An den Haaren war dies vertretbar, hier blieb vergleichsweise viel Fassung erhalten. Auf einer Locke über der rechten Schulter sind zwei Vergoldungen nachzuweisen, die erste über einem zweilagigen Bleiweißgrund und einer Schicht in einem Rosenholzfarbton. Dieser wurde mit den Pigmenten Caput Mortuum, einem violettstichigen dunklen Eisenoxidrot, etwas Bleiweiß und Ocker gemischt und ist ölig gebunden.¹¹⁵ Die zweite Vergoldung liegt darüber auf Ocker und dem Anlegemittel, einem transparenten Hellbraun.

Vor allem im Bereich der Augen blieben aussagefähige Reste erhalten, das tiefe Relief verhinderte hier wohl allzu große Verluste beim Abbürsten. In den Augenwinkeln zeigt sich auf weißer Grundierung und einer blassgelben Lage ein Hellrot, das mit dem an vergleichbarer Stelle der Marienfigur identisch erscheint. Es dürfte sich auch beim Engel um Zinnober handeln. Hinweise auf eine schwarze Lidkontur wie im Fall der Marienfigur finden sich nicht. Evtl. waren aber die Brauen schwarz nachgezogen. Blaugrüne Azuritpartikel in der Iris erkennt man auch beim Engel zweifelsfrei. Um sich das Inkarnat der Engelsfigur vorstellen, muss man ebenfalls auf die Erkenntnisse zur Marienfigur zurückgreifen. Die spärlichen, meist weißen Reste lassen kaum Aussagen zu. Manchmal erscheinen die Partikel eher bräunlich, auch an der Hand oder auf den Fußspitzen, an der Marienfigur wurde ähnliches beobachtet. Im Falle der Farbreste am Mund sind Analogien zwischen beiden Skulpturen wieder besser belegbar. Dem ziemlich kräftigen Rot Mariens steht beim Engel ein eher rosafarbener oder etwas bräunlich roter Ton gegenüber.

¹¹⁴ HANS-SCHULLER, *Bamberger Dom*, 97

¹¹⁵ Der ebenfalls analytisch nachgewiesene Schwerspat dürfte weniger als Pigment zu interpretieren sein, entsprechende Befunde sind auch frühestens im 18. Jahrhundert bekannt, sondern eher als Verunreinigung des Ockers. Siehe KÜHN, *Farbmaterialien*, 44f.

Dagegen blieben über das gesamte Haar des Engels verteilt Spuren der Vergoldungen erhalten (Abb. 42). Beide übereinander, wie in der Analyse bestimmt, nur an zwei Stellen: an der Locke über der rechten Schulter, dem Ort der Probenentnahme, und in einer Lockentiefe an der Rückseite des Kopfes. Das transparent braune Anlegemittel der zweiten Vergoldung war bei der Untersuchung an der Skulptur nicht zu erkennen, dagegen eine weiße Grundierung unter dem Ocker.

Interessant ist auch die Betrachtung der in den Hinterkopf eingesetzten eisernen Öse. Sie dient der Aufnahme eines Hakens, der den vorderen Flügel hält. In ihrer direkten Umgebung auf dem Stein, sowie auf dem für die Befestigung verwandten Blei und dem Eisen selbst finden sich ausschließlich Reste der jüngeren Vergoldung. Die Öse wurde also erst nach der ersten und vor der zweiten Fassung der Haare angebracht.

Nach den Ergebnissen der Analysen konnten die Inkarnatrete auf der Marienfigur als entstehungszeitlich datiert werden. Dies ist aufgrund der geringen Kenntnisse für die Engelsfigur nicht sicher. Die Fassung der Augenpartie zeichnet aber ein gewisser grafischer Charakter und somit eine Ähnlichkeit zu den Augen der Maria aus. Dies sind zumindest Indizien für eine frühe Entstehung. Die Befunde auf den Haaren des Engels ähneln Teilen der Fassung auf der Maria ebenfalls: Auch auf der Marienfigur ist in der ersten Fassung auf ihrem Gewand, der Plinthe und dem Pfeiler das Pigment Caput Mortuum nachgewiesen. Die Fassung wurde zumindest als mittelalterliche und wahrscheinlich als entstehungszeitliche Fassung charakterisiert. Diese trifft auch für die erste Vergoldung der Engelshaare zu.

Gewand

Der am Knopf des Engelsingewandes entnommene Partikel ergibt ein zu den Befunden auf den Haaren sehr ähnliches Analyseergebnis. Allerdings enthält er nur die Schichten einer Fassung: Über dem Bleiweißgrund ist wieder eine rosenholzfarbene Schicht anzutreffen, neben Caput Mortuum enthält sie Bleiweiß, aber keinen Ocker oder Schwarz. Zuerst liegt Blattgold.

Bei der Betrachtung des Engelsingewandes mit dem Mikroskop überwiegen weiße Farbreste. Meist sind zwei oder mehr Lagen erkennbar, teilweise stammen sie sicher von jüngeren Übermalungen. Die analysierte Vergoldung auf weißer Grundierung und Rot ist nur noch auf beiden Knöpfen zu erkennen (Abb. 40, 41). Direkt darunter an der Stoffkante des zugeknöpften Ausschnittes ist nur Weiß erhalten. Allerdings handelt es sich ziemlich sicher um die Reste einer Grundierung. Die folgenden Lagen sind verloren. Die Gewandfarbe bleibt deshalb unklar, vielleicht ist aber der rotbraune Ton und eventuell Blattgold auch für die Fassung des Stoffes verwendet worden. In einer etwas anderen Farbnuance konnte dies jedenfalls für die Marien- und Elisabethskulptur nachgewiesen werden. An einer weiteren Stelle findet sich die Schichtenfolge der Knöpfe: Auch auf dem Stab zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand liegt Gold auf Dunkelrot. Der Stab ist zwar ein formal wenig auffälliges Detail, durch die Vergoldung wird er aber deutlich betont. Zahlreiche weitere Vergoldungsreste sind an mehreren Stellen der

Säume erhalten. Allerdings handelt es sich wohl um Überbleibsel der jüngeren von beiden Vergoldungen (Abb. 43), so am rechten Ärmel, unten in einer Faltentiefe rechts der linken großen Zehe oder unten an der linken Gewandseite. Die Unterlage für das Blattgold erscheint immer ockerfarben bis hellbraun, dies stimmt mit den Beobachtungen zu der zweiten Fassung der Haare überein.

Rupprechts Beobachtungen bestätigen sich also insofern, als heute nur noch vergoldete Säume deutlich zu erkennen sind. Das übrige Engelsingewand zeigt nur Reste von Weiß. Dies war offensichtlich auch der Zustand zum Zeitpunkt der Rupprechtschen Untersuchung. Eine mögliche frühere polychrome Fassung war zu diesem Zeitpunkt also schon weitgehend verschwunden.

Da am Gewand in keinem Fall beide Vergoldungen aufeinander liegen, kann in Anlehnung an die Befunde auf den Haaren angenommen werden, dass die Vergoldung der Säume zur zweiten Fassung gehörte. Ein Nebeneinander von etwas heller vergoldeten Säumen und rötlicher golden erscheinenden Knöpfen und Botenstab in einer Fassung sind dennoch nicht auszuschließen, am Dionysius wurde ähnliches beobachtet. Für den Engel ist die zuerst genannte Variante aber dennoch die wahrscheinlichere, da eben auf den Haaren das weiß-ocker-goldene Schichtpaket Zweitfassung ist und am Saum zumindest ein Partikel deutlich auf verschmutzter Oberfläche liegt.

Krone

Der abgebrochene vordere Teil der Krone trug sicher eine Vergoldung. Die am unteren Rand des Bruchstücks entnommene Probe zeigt dagegen keine Spuren von Blattmetallauflagen. Auf einem grauen Grund konnten nur Reste von Zinnober nachgewiesen werden.

Dass am Rest der Krone gelbliche bis ockerfarbene Reste auf weißer Grundierung überwiegen verwundert nicht. Blickt man doch auf die ursprünglich kaum erkennbaren Innenseite der Krone, hier eine Blattgoldauflage zu applizieren, wäre zudem schwierig gewesen. Rote Fassung war mit dem Mikroskop nicht erkennbar. Dass dünne Zinnoberhöhlungen unter dem Mikroskop vor Ort schlecht erkennbar sind, zeigte sich allerdings auch am Reitermantel.¹¹⁶ Das Zinnober könnte auf der Krone als rote Fassung mit einer Metallauflage kombiniert worden sein, vielleicht sollte es Edelsteinapplikationen darstellen. Da der rote Rest im Randbereich zum Gewand des Engels liegt, besteht auch die Möglichkeit, den Befund diesem Bereich der Skulptur zuzuordnen. Die weißen Reste auf den Bruchflächen der Krone sind jüngeren Übermalungen zuzuordnen.

Vorderseite des rechten Flügels

Vor allem die Fassung des hinteren Flügels kann schon nach Betrachtung mit dem bloßen Auge gut beschrieben werden (Abb. 44). Die Probennahme und Analyse

¹¹⁶ Hier auf einer Lage Mennige. Durch die Alterung ist es verändert und erscheint bei der Betrachtung unter dem Mikroskop hellbraun, diese Möglichkeit besteht auch hier.

diente daher nicht einer Rekonstruktion früherer Polychromien, sondern vor allem der Feststellung der verwendeten Pigmente im Hinblick auf eine Charakterisierung maltechnischer Eigenheiten und der zeitlichen Einordnung der Befunde.

In allen Proben ist ein Bleiweißgrund nachgewiesen. Am rechten, hinteren Flügel verwendete der Fassmaler für die innerste, zum Engelsrücken nächsten Reihe roter Pfauenfedern Zinnober, für deren schwarze Kontur Elfenbeinschwarz mit wenig Azurit. Die folgenden grünen Federn enthalten organisches Gelb und Grünspan. Darüber liegt eine Lasur aus rotem Ocker. Pigment der folgenden blauen Federreihe ist vorwiegend Azurit, eine zugehörige schwarze Untermalung ist nicht identifiziert. Dagegen findet sich auch im Blau etwas roter Ocker. Dasselbe trifft für die erste Folge länglicher, blauer Federn zu. Auch ihre schwarze Kontur besteht nicht aus reinem Elfenbeinschwarz, wieder ist etwas Zinnober enthalten. Die Analyseergebnisse zu den folgenden grünbraunen, langen Federn entsprechen denjenigen der grünen Pfauenfedern, Pigmente sind also Gelb und Grünspan. Die transparent rote Übermalung wurde hier nicht nachgewiesen.

Alle Fassungsbefunde liegen direkt auf der unverschmutzten Steinoberfläche, es handelt sich also um die Erstfassung. Partiiell vorhandene Craqueluren durchziehen alle Schichten. Dies belegt, dass Alles zu einer einzigen Fassung gehört. Teilweise blieben im Craquelee bräunlich transparente Reste erhalten, vielleicht von einem Firnis, der zu späterer Zeit entfernt wurde oder abgewittert ist. Spuren weiterer Fassungen finden sich nicht. Nur die Anstückung am Ende des hinteren Flügels trägt einen offensichtlich jüngeren weißen Anstrich. Dass die Flügel niemals überfasst oder weitere Schichten vollständig abgenommen wurden, kann nicht definitiv entschieden werden. Die mutmaßlichen Firnisreste im Craquelee sprechen eher für die letztere Möglichkeit.

Ob die Fassung nach einer Vorzeichnung oder Ritzung der Grundierung ausgeführt ist, kann nicht entschieden werden. Ebenso wenig wurde eine Vorbehandlung der Steinoberfläche nachgewiesen. Zuerst grundierte der Fassmaler Alles mit Bleiweiß (Abb. 45, 46). Ausschließlich unter den bräunlich bis grün getönten langen Federn ist als nächste Schicht eine gelbe, transparente Lage zu erkennen.

Im folgenden Arbeitsschritt entstanden die farbigen Bögen der Pfauenfedern, danach die länglichen Federn. In welcher Reihenfolge ist nicht zu entscheiden, da es in den Randzonen keine deutlichen Vermischungen oder Überschneidungen gibt. Wahrscheinlich wurde in der oben schon beschriebenen Reihenfolge vorgegangen, innen beginnend mit den roten Bögen der ersten Reihe Pfauenfedern, dann sind die grünen, die blauen und noch eine Folge roter Federn entstanden (Abb. 45, 46). Immer fiel bei der Beobachtung vor Ort der deutlich sichtbare Pinselduktus auf, die farbigen Bögen der Pfauenfedern entstanden in einem Zug, ohne Absetzen des Pinsels. Die Bogenzentren sind freigelassen, hier bleibt die weiße Grundierung sichtbar. Alle Farben wirken sehr leuchtkräftig, sind aber nicht deckend aufgetragen: Immer scheint ein wenig die Grundierung durch, der Eindruck einer flächig einheitlichen Farbwirkung soll also vermieden werden. Danach schuf der Fassmaler wohl die langen Schwungfedern, beginnend mit der linken blauen Reihe (Abb. 47). Die grünbraune (Abb. 48) und die rote schließen sich an, dann eine weitere

blaue Folge. Auch hier gelten die Beobachtungen zum sichtbaren Pinselduktus und zur Transparenz der Farbschichten.

Zu den ohnehin partiell transparenten Farbschichten kommen im nächsten Arbeitsschritt zusätzlich lasierende Übermalungen. Auf den grünen Federn konnte dies in der Analyse nachgewiesen werden: Die Pfauenfedern sind außen bogenförmig mit einer transparenten Schicht Rotocker überzogen, so dass die Farbe hier zu einem Brauntönen übergeht. Gleiches trifft auf die zweite Folge länglicher Federn zu. Durch die gelb getönte Grundierung tendiert der Farbton hier insgesamt noch mehr ins bräunliche. Rotocker ist auch zusätzlich zum Azurit der blauen Federn nachgewiesen. Wenn auch in den mikrochemischen Analysen keine eigenständige Lasur bestimmt wurde, so ist doch unter dem Mikroskop deutlich zu erkennen, dass die blauen Pfauenfedern außen violett erscheinen. Vielleicht fand ja stellenweise eine Vermischung der noch nicht vollständig getrockneten Azuritschicht und der Lasur statt. Auch auf den zinnoberroten Federn erscheint der äußere Teil des Bogens dunkler rot, der Bereich ist deutlich vom helleren Rot innen abgegrenzt. Auch hier kam eine Lasur zur Anwendung, allerdings keine dunkelrote, sondern Schwarz. Für die länglichen roten Federn ist dies nicht sicher zu erkennen.

Abschließend führte der Fassmaler die dunklen Konturen um die einzelnen Federn aus. Was unter dem Mikroskop schwarz erscheint enthält tatsächlich zusätzlich farbige Pigmente: Bei den Umgrenzungen der roten Federn ist dem Schwarz etwas Blau beigemischt, bei den blauen Federn dagegen Rot. Um eine zufällige Vermischung handelt es sich nicht: Die dunklen Konturen sind zum einen deutlich von den benachbarten Bereichen abgesetzt, zum anderen grenzt beispielsweise an die innere Reihe der roten Pfauenfedern die grünbraune Folge an: Aus ihr können keine blauen Pigmente ins Schwarz der Umgrenzung gelangt sein. Ob damit eine malerische Wirkung beabsichtigt war, ist schwer zu entscheiden. Zumindest für den heutigen Betrachter ist der jeweils etwas abweichende Ton der Konturen nicht wahrnehmbar. Im gleichen Arbeitsgang entstand die jeweils tropfenförmige schwarze Zeichnung im weiß gebliebenen Bogeninneren der Pfauenfedern, dazu die ebenfalls schwarze Umstrichelung dieser Bereiche und der entsprechenden der langen Federn.

Wohl nicht ohne Grund kombinierte der Fassmaler die Anwendung von deckenden Malschichten und Lasuren: Aus einer relativ begrenzten Palette an Pigmenten ergab sich so ein Maximum an Farbnuancen. Doch nicht nur unterschiedliche Farbtöne wurden erzielt: Durch die Verwendung von Lasuren erhielten die farbigen Oberflächen auch ein Tiefenlicht.

Das Neben- und Übereinander von transparenten und deckenden Farbschichten tritt in der Buchmalerei schon weit eher als zur Entstehungszeit der Bamberger Skulpturen auf. Beispielsweise für die Maltechnik der Reichenauer Handschriften aus dem 11. Jahrhundert ist dies typisch.¹¹⁷ Schriftliche Erwähnung findet es dann auch im Traktat des Theophylus Presbyter hundert Jahre später, wie überhaupt die

¹¹⁷ ROOSEN-RUNGE, Buchmalerei, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, 115

Quellenschriften des Mittelalters reichlich Auskunft über Farben und Herstellungsweisen der Buchmalerei geben.¹¹⁸ Die Farbpalette wird in der Buchmalerei über die Jahrhunderte hinweg beibehalten, die Anwendungsvarianten werden jedoch vielfältiger und ausgefeilter. Beispiele mit sehr zart aufgetragenem Zinnober, das den Untergrund durchscheinen lässt, sind bekannt.¹¹⁹ Auf verschiedenste Weise mischen die Buchmaler gerade violette Farbtöne. Ein solcher fiel ja auch am Engelsflügel auf. Farbige Umrisslinien werden in der Buchmalerei ebenso aus mehreren Pigmenten gemischt. Diese Eigenart wurde am Engelsflügel ja für die Federkonturen nachgewiesen. Dass Anregungen aus der Maltechnik der zeitgenössischen Buchmalerei bei der Gestaltung der Bamberger Engelsflügel einfließen, erscheint also nicht abwegig. Vielleicht spielte gar die Gewohnheit des Fassmalers, in beiden Kunstgattungen zu arbeiten, eine Rolle: Tatsächlich sind offenbar Künstler belegt, die sowohl in der Buchmalerei als auch in der Fassung von Plastiken versiert waren.¹²⁰ Wer auch die beiden Engelsflügel bemalt haben mag, er war ein Meister seines Fachs. Die beschriebenen Befunde lassen eine virtuose, zugleich aber auch rationelle und zügige Verfahrensweise erkennen. An anderen Steinskulpturen des Bamberger Domes war er wohl, zumindest auf diese Weise, nicht tätig.

Dass mehrschichtige Rotfassungen für Skulpturenfassungen auch um 1200 schon üblich waren, wurde bereits in Zusammenhang mit der Fassung anderer Skulpturen aus dem Bamberger Dom ausgeführt. Später werden auch rote Lacke aus pflanzlichen Pigmenten über Mennige oder Zinnober zur Erzielung einer möglichst hohen Leuchtkraft des Rottönen verwendet. Mehrlagig sind in der Regel auch grüne Farben aufgebaut. Oft sind dunkle Untermalungen nachgewiesen, am Halberstadter Triumphkreuz beispielsweise ein Schwarz. Entsprechend den Rottönen kennt man grüne Lasuren aus Grünspan oder Kupferresinat über deckend grünen Lagen. Ab dem 15. Jahrhundert sind auch braune Schlusslasuren aus Aloe erhalten. Über rote Lasuren auf Grün, wie auf dem Engelsflügel nachgewiesen, wurde bisher nicht berichtet. Die Ausmischung eines Grüntönen aus Saffrangelb, also einem organischen Gelb wie auch am Engelsflügel nachgewiesen, und Grünspan dagegen ist als *Grasfarbe* seit dem 13. Jahrhundert bekannt.¹²¹ Blau wird oft schwarz unterlegt, nicht jedoch auf dem Engelsflügel. Dagegen findet sich hier ein lasierender Überzug auf der blauen Fassung. Vergleichbares ist auch in diesem Fall noch nicht publiziert.

Alle auf dem Engel verwendeten Pigmente kamen sicher schon im frühen 13. Jahrhundert zur Anwendung. Sollten die vermuteten Anklänge zur Buchmalerei zutreffen, lässt dies auch Folgerungen hinsichtlich der Datierung zu: Wenn in den

¹¹⁸ ROOSEN-RUNGE, Buchmalerei, 60ff. Der Autor geht mit seiner Gegenüberstellung von theoretisch überlieferter Maltechnik und deren Anwendung im Buch nicht über das 12. Jahrhundert hinaus. Dies ist nach seiner Aussage *angesichts der derzeitigen Forschungslage noch nicht möglich* (S. 115). So soll auch die oben vermutete Affinität der Fassung auf dem Engelsflügel und der Buchmalerei eher als Anregung für weitere Forschungen denn als neue Erkenntnis verstanden werden

¹¹⁹ ROOSEN-RUNGE, Buchmalerei, 114

¹²⁰ ROOSEN-RUNGE, Buchmalerei, 115

¹²¹ SCHRAMM, HERING, historische Malmaterialien, 43

Reichenauer Handschriften schon im 11. Jahrhundert durchscheinende Mal-schichten bewusst eingesetzt wurden, sollte dies auch auf einem Engelsflügel im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts möglich sein. Die entstehungszeitliche Datierung der Fassung auf dem rechten Engelsflügel ist aus technologischer Sicht durchaus wahrscheinlich, der letztendliche Beweis steht mangels geeigneter Vergleichsbeispiele noch aus.

Vorderseite des linken Flügels

Der oben am Flügel entnommene Partikel entspricht dem aus der zweiten Reihe Pfauenfedern des hinteren Flügels: Wieder liegt ein Bleiweißgrund zuunterst, die grüne Schicht besteht aus Grünspan und Gelb. Auch ein Überzug aus rotem Ocker ist nachweisbar.

Die Untersuchungen vor Ort vermitteln ebenfalls ein zum hinteren Flügel sehr ähnliches Bild, dies belegen identische Farbtöne und übereinstimmende Erkenntnisse zur Maltechnik und den Schichtenfolgen, soweit die geringen Befunde solche Aussagen zulassen. Beispielsweise oben am Flügel blieb ein großer grüner Rest auf weißer Grundierung erhalten, die teilweise durchscheint. Seine Form lässt auf eine Pfauenfeder schließen. Direkt daneben liegen auch blaue Partikel. Helles Rot findet sich oben am Flügel angrenzend an eine schwarze bogenförmige Kontur und auch noch weiter unten. Eventuell ist daneben auch ein dunkleres Rot vorhanden. Wahrscheinlich waren im oberen Bereich, der geschwungenen Kontur des Flügels folgend, kleinere Pfauenfedern aufgemalt. Im unteren, länglichen Teil ordnete der Fassmaler die größeren Schwungfedern an. Gelbe, blaue und rote Fassungsreste auf weißer Grundierung blieben auf dem Ansatz des Flügels erhalten, der in der Ausklinkung des Engelryckens steckt. Dies kann als Beleg dafür angesehen werden, dass die Fassung des Flügels nicht vor Ort erfolgte, diese Stellen wären sonst unzugänglich.

Flügelrückseiten

Auch wenn sich das Augenmerk beim Betrachten der Flügel zunächst auf die farbenprächtigen Vorderseiten konzentriert, sind die nicht einsehbaren Rücken ebenfalls von Interesse.

Am vorderen, linken Flügel endet die rote Feder unten am Ansatz nahe dem Engelrycken in einer exakt rundbogigen Kontur. Unterhalb davon ist nur noch Weiß zu sehen. Man kann also annehmen, dass hier die detaillierte Bemalung der Vorderseite endet. Die Rückseite lässt außer weißen Farbresten, die zeitlich nicht eingeordnet werden können, keine aussagefähigen Spuren erkennen. All dies spricht dafür, dass dieser Flügel nur vorne farbig bemalt war.

Die Auswertung der Befunde am rechten Flügel bietet weiteren Aufschluss. Betrachtet man den Flügel genau mit Blickrichtung auf seine hintere Kante,¹²² so ist dort recht gut zu erkennen, dass die Bemalung hier in einer letzten Reihe länglicher Federn endet. Rechts dieser Kontur, also zur Flügelrückseite hin, schließt sich

¹²² Was angesichts der räumlich beengten Situation nur ziemlich eingeschränkt möglich ist.

ein monochrom weißer bis blassbräunlicher Streifen an. An der vorderen Flügelkante, knapp über der Schulter des Engels findet sich eine runde Kontur, wohl die schwarze Einfassung einer roten Feder, deren Reste weiter rechts zu erkennen sind. Links dieser Kontur und auch auf der restlichen Flügelrückseite folgt nur noch weiß. Auch weiter oben an der vorderen Kante des Flügels tritt nochmals die exakt definierte Grenze der farbigen Vorderseite zum monochromen Rücken in Erscheinung, hier in dunklem Rot. Hinten verzichtete man also auf die Ausführung eines Gefieders. Evtl. war die Fläche sogar völlig ungefasst und man zog nur die weiße Grundierung von der Vorderseite um die Kanten herum. Wenig über dem Bruch der unteren Flügelspitze sind zwei weiße Läufer in waagerechter Richtung zu erkennen. Die abgelaufene Farbe stammt von der Vorderseite, es scheint, als hätte man hier auf eine Grundierung verzichtet.

Die eingangs zitierte Annahme Rupprechts, die Flügel seien *nach innen und außen bemalt* gewesen, kann folglich nicht aufrecht erhalten werden.¹²³ Nur beide Vorderseiten waren bunt, die nicht sichtbaren Rückseiten dagegen wohl ausschließlich weiß, vielleicht sogar steinsichtig.

Zusammenfassung

Während man in der ersten festgestellten Fassung sicher von vergoldeten Haaren ausgehen kann, der Vergoldergrund hat einen Rosenholz – Farbton, kann ein leicht rötliches Inkarnat nur vage vermutet werden. Mit einer Betonung der Augenpartien ist jedoch sicher zu rechnen: Die blaue Iris ist nachgewiesen, dazu kommen schwarze Konturen im und am Lid, sicher die kräftig roten Augenwinkel. Auch die Brauen darf man sich wohl zusätzlich zum Relief aufgemalt vorstellen, abgesetzt war auch der Mund.

Über die erste Farbgebung des Gewandes besteht weitgehende Ungewissheit. Immerhin ist sicher, dass es partiell vergoldet war, mindestens an den Knöpfen. Bei letzteren und am ebenfalls goldenen Botenstab kann wieder der rötlich braune Ton für die Schicht unter dem Blattgold nachgewiesen werden: Das hauptsächlich verwendete Pigment Caput Mortuum ist auch schon am Gewand der Marienfigur und an der Elisabeth festgestellt worden, vielleicht trug der Engel ja ein ähnliches, teilweise dunkelrotes Gewand.

Die Interpretation des an der Unterseite der Krone festgestellten Zinnoberrestes ist problematisch: Sollte er dem angrenzenden Engelsgewand zuzurechnen sein, ergäbe das einen Hinweis auf dessen zweilagige Rotfassung, analog zu Befunden am Reiter und Maria, und typisch für mittelalterliche Rotfassungen. Ordnet man den Befund der Krone zu, könnte das Rot in Zusammenhang mit einer nicht mehr nachweisbaren Goldauflage stehen.

Weniger Schwierigkeiten bereiten Aussagen zu beiden Engelsflügeln. Sie sind bzw. waren nur auf der Vorderseite polychromiert. Am hinteren Flügel sind die bunt schillernden roten, grünen bis grünbraunen und blauen bis violetten Folgen

¹²³ Es sei denn, er meinte den vorderen und hinteren Flügel.

von Pfauen- und länglichen Federn noch gut zu erkennen. Die erhaltenen Reste am vorderen lassen auf eine ursprünglich sehr ähnliche Erscheinung schließen. Einheitlich ist ein Bleiweißgrund nachgewiesen. Am rechten, hinteren Flügel verwendete der Fassmaler für die innerste, rote Reihe Pfauenfedern Zinnober, für die schwarze Kontur Elfenbeinschwarz mit wenig Azurit. Die folgenden grünen Federn enthalten organisches Gelb und Grünspan, von besonderer Bedeutung ist der Nachweis der darüber liegenden Lasur aus rotem Ocker. Das Pigment der blauen Federreihe ist vorwiegend Azurit, auch hier findet sich etwas roter Ocker. Eine schwarze Untermalung ist nicht identifiziert. Dasselbe trifft für die erste Folge länglicher, blauer Federn zu. Ihre schwarze Kontur besteht nicht aus reinem Elfenbeinschwarz, hier ist etwas Zinnober enthalten. Die Analyseergebnisse zu den folgenden grünbraunen, langen Federn entsprechen denjenigen der grünen Pfauenfedern, Pigmente sind also Gelb und Grünspan. Der Fassmaler kombinierte die Anwendung von teilweise transparenten Malschichten und Lasuren: Aus einer relativ begrenzten Palette an Pigmenten ergab sich so ein Maximum an Farbnuancen. Doch nicht nur unterschiedliche Farbtöne wurden erzielt: Durch die Verwendung von Lasuren erhielten die farbigen Oberflächen partiell auch ein Tiefenlicht. Der Betrachter dürfte ein lebendiges oder gar ein übernatürliches Schillern der Oberfläche wahrgenommen haben. Gerade für die Darstellung eines Engels erscheint dieser Effekt erwünscht. Diese Art virtuoser Maltechnik ist zumindest für die Befunde an der Bamberger Domskulptur einzigartig. Die Verbindung von deckenden und lasierenden Malschichten ist aus der zeitgleichen Buchmalerei bekannt, ebenso die Verwendung unterschiedlich getönter Konturlinien. Bei dieser nur sehr lückenhaft erhaltenen Fassung handelt es sich zweifelsohne um die erste des Engels, sicherlich um eine mittelalterliche. Eine entstehungszeitliche Einordnung bleibt ungewiss. Nur für die Fassung der Flügel ist diese sehr wahrscheinlich.

Bei einer zweiten Fassung des Engels wurden die vergoldeten Partien erneuert, der Vergoldergrund hat jetzt einen eher ockerfarbenen – hellbraunen Ton. Ob dieser auch für das Gewand in Frage kommt, ist nicht klar. Die Pigmente geben keine Hinweise auf eine zeitliche Einordnung.

Wo entstand die Fassung?

Im Falle der Engelsskulptur lässt sich auf die Frage zum Ort seiner Vollendung zumindest diese Aussage eindeutig treffen: Die Flügel sind in der Werkstatt gefasst worden. Ihre Enden, die in den Aussparungen im Engelsrücken einbinden und im montierten Zustand also weitgehend verdeckt bleiben, tragen dieselbe Fassung wie die sichtbaren Oberflächen. Bei der Bemalung können die Flügel also nicht montiert gewesen sein. Auch muss der rechte Flügel während der Grundierung gelegen haben: Hierbei sind von der Bleiweißfarbe der bemalten Flächen zwei Tropfen senkrecht über die unbemalte Kante gelaufen. So entstanden die oben schon genannten "Läufer", die auf dem montierten Flügel in waagerechter Richtung verlaufen, eine Ausführung der Fassung vor Ort schließt das aus.

Freilich gelten die Feststellungen nur für die Flügel, die nicht mit der restlichen Figur zusammen gefasst wurden. Die spärlichen Reste der Fassung auf der eigentlichen Engelsfigur lassen zur Frage ihres Entstehungsortes keine Aussage zu.

Die Skulptur des hl. Dionysius

Forschungsstand

Von allen Skulpturen im Bamberger Dom nahm Suckale, neben dem Reiter, am ehesten vom hl. Dionysius an, dass er an seinem ursprünglichen Aufstellungsort steht. Der Bildhauer hat den tiefen Standpunkt des Betrachters berücksichtigt, zudem wendet sich die Figur um 45 Grad nach vorne zu diesem hin.¹²⁴ Eher wahrscheinlich ist dennoch, dass er gemeinsam mit dem Engel, der ihm die Märtyrerkrone reicht, für ein nicht in vollem Umfang realisiertes Papstgrab im Westchor des Domes konzipiert wurde.¹²⁵ Maren Zerbès geht von einem früheren bauzeitlichen Standort des Figurenpaares aus. Die zum Beleg genannten Befunde wurden weiter oben bereits erwähnt.¹²⁶

Rupprecht bemerkte die erhaltenen Randvergoldungen am Dionysius,¹²⁷ ansonsten war seine Fassung bislang nicht Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen.

Zustand

Die Erhaltung der Steinoberfläche ist, abgesehen von kleineren Abplatzungen infolge mechanischer Einwirkungen, ausgezeichnet.

Wenig blieb dagegen von früheren Polychromien erhalten. In weiten Teilen zeigt sich die Figur steinsichtig, allenfalls Spuren von Vergoldungen an Säumen fallen ins Auge. Spuren aggressiver Reinigungen zeigen sich in Form deutlicher Kratzspuren auf weißen Farbresten am Gewand. Sie dürften von einem Abbürsten herühren.

Beschreibung

Der Bildhauer stellt den Märtyrer nach seiner Enthauptung dar, sein abgeschlagenes Haupt hält er mit beiden Händen vor der Brust. Obwohl die Augenlider fast geschlossen sind, blickt der Heilige den Betrachter an.

Die Befunde zur Statue Papst Clemens' lassen annehmen, dass auch das Bischofsornat des hl. Dionysius gemäß den Gepflogenheiten der Entstehungszeit der Skulptur gestaltet war. Für die Kasel verwendete man oft wertvolle Stoffe mit Gold-

¹²⁴ SUCKALE, Bamberger Domskulptur, 223f und von WINTERFELD, Bamberger Dom II, 114. Auch der Baldachin ist entsprechend ausgerichtet.

¹²⁵ HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt

¹²⁶ ZERBES, "Jungfrau Maria", 350

¹²⁷ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 104

fäden und aufwendigen Mustern, die Dalmatika war zumindest bis zum Ende des 12. Jahrhunderts noch überwiegend weiß. Von ihr ist beim Dionysius der weite rechte Ärmel mit seinem Besatz am Saum gut zu sehen. Früher als die Dalmatika war die darunter getragene Tunicella aus bunten Stoffen gemäß des liturgischen Farbenkanons. Weiß war auch das priesterliche Untergewand, die Albe. Die Mitra des Heiligen wirkt geometrisch schlicht, mit noch recht kurzen Corni. Pallium und Manipel sind auf ihrer ganzen Breite jeweils gleich breit. Ersteres hat man üblicherweise mit schwarzen oder roten Kreuzen bestickt, letzteres war oft reich verziert. Nur das Manipel des Dionysius ist mit Fransen besetzt. Entsprechend der Ansichtigkeit der ganzen Figur sind auch die vom Betrachter sichtbaren Plinthenseiten ausgearbeitet, sie zeigen eine Profilierung aus Viertelkehle und Wulst. Die rechte Seitenfläche blieb glatt, ähnlich den Seitenflächen der Plinthe an der Marienstatue.

Befunde

Inkarnat, Augen und Haare

Schon ohne Mikroskop ist ablesbar, dass die Blickrichtung des Hl. Dionysius (Abb. 50), wie auch auf der Marienskulptur und dem Reiter, direkt auf der Steinoberfläche markiert ist. Iris und Pupille beider Augen sind schwarz ausgemalt. Im linken Auge des Heiligen wurde ein Partikel der Fassung entnommen. Die Schichtenfolge ist ab der schwarzen Vorzeichnung vorhanden, unter der nicht näher bestimmte braune Reste liegen. Das Schwarz selbst als erste definierbare Lage enthält Elfenbeinschwarz als Pigment und ist in Leimtempera gebunden. Als nächste Schicht folgt ein weißer Kreidegrund, darüber eine graue Lage, die auch gelben und roten Ocker enthält.

Da die Lider fast geschlossen dargestellt sind, wird vom Auge nur ein schmaler Spalt freigegeben, von der ersten Fassung ist so gut wie nichts zu sehen (Abb. 50). Ob die Blickrichtung mit derjenigen der schwarzen Augenzeichnung übereinstimmt, ist nicht mehr zu entscheiden. Im rechten Augenwinkel und hier unten am Lidrand finden sich auf weißer Grundierung ockerfarbene Reste, die teilweise auch orangefarben wirken, vielleicht von einer Konturierung, wie schon auf der Marienfigur. Aufgrund der allzu geringen Spuren bleibt dieser Bezug jedoch vage. Nur Weiß findet sich im rechten Nasenloch, eine rötliche Betonung des Mundes ist nicht zu erkennen. Die Beobachtungen sprechen für ein eher blasses Inkarnat, dem Antlitz eines Toten durchaus ähnlich.

Auch zur Gestaltung der Haare lassen sich keine definitiven Aussagen treffen (Abb. 51): Wahrscheinlich war eine erste Fassung braun bis braungrau. Schwarze Partikel darunter, sie liegen direkt ohne Grundierung auf der Steinoberfläche, sind nicht sicher als Fassung zu interpretieren.

Liturgisches Gewand und Insignien

Hauptsächlich finden sich auf den Gewändern und Insignien Vergoldungsreste, sie liegen jeweils direkt auf der Steinoberfläche. Die beiden entnommenen Partikel

ergaben bei der Analyse zwei abweichende Schichtenfolgen. Am Saum der Kasel zeigt sich über dem Kreidegrund eine ölig gebundene Unterlage für das Blattgold mit gelbem und rotem Ocker, dazu Bleiweiß. An den Fransen des Manipels enthält der Vergoldergrund als Pigment Massicot. Beide Male ist ein eher orangeroter Farbton erzielt. Immer handelt es sich jeweils um die erste festgestellte Fassung. Eine Differenzierung der Befunde in zwei unterschiedliche Vergoldungen analog der Analyseergebnisse war an der Skulptur unter dem Mikroskop nicht möglich. Auf der weißen Grundierung erscheint immer eine ockerfarbene, bisweilen etwas bräunliche Schicht, auf ihr das Blattgold.¹²⁸ Vergoldungsreste sind auf der Kasel ausschließlich an Säumen erhalten (Abb. 51). In den Flächen ist Weiß zu finden, auch am kragenartig umgeschlagenen Amikt, es könnte sich allerdings um Reste einer Grundierung handeln. Schon bei der Betrachtung mit bloßem Auge erkennt man, dass die übrigen Säume der Gewänder abgesetzt waren. Sowohl bei Dalmatika und Tunicella, als auch an der Albe grenzt die Vergoldung offensichtlich an eine weiße Fläche. Der Saum der Dalmatika ist am Ärmel auch plastisch differenziert. Wahrscheinlich hatte dieser Besatz eine flächige Vergoldung. Nicht überall auf der bräunlichen Lage blieb Blattgold erhalten, auf der vom Betrachter nicht einsehbaren rechten Seite der Figur hat man anscheinend ohnehin darauf verzichtet. Schon vor dem Anschluss an die Wand ist der Saum der Tunicella nicht mehr deutlich abgesetzt, Goldreste sind nicht mehr zu finden. An der Figurenrückseite zeigen sich nur weiße Reste. Vergoldungsreste sind auch an den Rändern der Mitra, auch auf nicht ganz fertig bearbeitetem Stein an der linken Kopfseite über den Haaren erhalten. An der Spitze der Mitra liegt die Vergoldung auf beschädigter Oberfläche, einem kleinen Ausbruch, was aber nicht zwingend als Indiz für eine spätere Ausführung dieser Fassung angesehen werden kann. Vielleicht hielt man es nicht für notwendig, eine derartig kleine Beschädigung vor der Fassung zu reparieren, da letztere sie ohnehin weitgehend egalisierte. Auch am Manipel findet sich die Vergoldung auf einer kleinen Fehlstelle und reichlich auf dessen Fransen (Abb. 52). Dass das Pallium flächig vergoldet war, lässt ein Partikel der Vergoldung über der Brust schließen. Ob oder Kreuze aufgemalt waren, ist nicht zu erkennen.

Da nirgends auf dem Ornat des Dionysius zwei Vergoldungen übereinander liegen, darf angenommen werden, dass beide in den Analysen belegten Varianten nebeneinander in der Erstfassung verwendet wurden.¹²⁹ Vielleicht gestaltete man die Vergoldung der Insignien anders als die der Gewänder. Wie sich derart geringfügig variierte Farbtöne in der Unterlegung des Blattgoldes auf eine differenzierte Farbigkeit auswirkte, kann aber nicht rekonstruiert werden. Die Farbe der Gewandflächen bleibt unklar. Ob sie zumindest teilweise in der Farbe der Vergolderunterlage orangerot war ist vorstellbar, aber nicht zu belegen.

¹²⁸ SCHRAMM, HERING, historische Malmaterialien, 36 attestieren dem Pigment Massicot denn auch eine *geringe Lichtechtheit*, es *verfärbt sich am Licht rötlich bis bräunlich*

¹²⁹ Auch wenn an manchen Stellen wohl Grundierungen übereinander liegen

Soweit erkennbar, handelt es sich bei allen Vergoldungsresten jeweils um die Erstfassung. Die Verwendung der nachgewiesenen Pigmente lässt sich nicht zeitlich eingrenzen. Massicot ist in der Skulpturenfassung wohl eher ein seltenes Pigment, aber sicher schon lange üblich. Laut Kühn ist es *so lange bekannt wie Blei*.¹³⁰

Plinthe und Konsole, Baldachin

An der Plinthe tritt auf weißer Grundierung ein blasses Gelb als erste Fassung auf, gleiches gilt auch für die in den Pfeiler eingebundene Konsole. Nur in der Hohlkehle der Plinthe folgen als weitere Anstriche ein blasses Beige, darauf Hellgrau. Ähnlich war der Pfeiler hinter der Figur angestrichen: Auf weißer Grundierung ist zuerst Gelb und in der Folge Hellgrau zu sehen. Eine besondere Akzentuierung, wie die Marienfigur vor ihrem roten Hintergrund, erfuhr die Skulptur des Hl. Dionysius also nicht. Eine gelbe Plinthe und Konsole, die Figur selbst vor gelber Pfeilerfläche, würden zur Erstaussmalung des Domes passen,¹³¹ so dass die entstehungszeitliche Einordnung der Reste dieser Befunde wahrscheinlich ist. In der architektonischen Umgebung der Elisabeth und der Reitergruppe konnten ähnliche Farben festgestellt werden.

Am Baldachin wurde keine ausführliche Befunduntersuchung vorgenommen,¹³² bei der Betrachtung mit der Stirnlupe konnten nur weiße Reste erkannt werden.

Zusammenfassung

Ausschließlich an der Figur des hl. Dionysius ist ein Partikel aus den Augen entnommen, die Zusammensetzung der schwarzen Ausmalung von Iris und Pupille konnte bestimmt werden: Elfenbeinschwarz und Leimtempera sind hierfür verwendet. Für das Inkarnat des Heiligen sind keine weiteren Aussagen möglich, außer dass in der ersten Fassung die Augen wohl grau waren, und dass alles vielleicht wieder ähnlich wie die Marienfigur behandelt war.

Auch die Angaben zum größten Teil der Oberfläche der Dionysiusfigur, dem Bischofsornat, bleiben wenig konkret. Auf den Gewändern kann nur die Vergoldung von Säumen oder Rändern deutlich erkannt werden. Auf dem Obergewand, der Kasel, war neben Gold wohl noch Orangerot zu sehen. Manipel und Pallium kann man sich, auf gelbem Untergrund, vollständig vergoldet vorstellen. Auf eine zusätzlich aufgemalte Ornamentierung lassen keine Befunde schließen, allenfalls Kenntnisse zu den zeitgleichen liturgischen Gewändern oder die Befunde zur besser erhaltenen Fassung des Papstes Clemens lassen das ursprüngliche Erscheinungsbild des Dionysius erahnen. Die Fassungsreste auf der Plinthe der Dionysiusstatue deuten darauf hin, dass diese in die Farbgebung der umgebenden Architektur mit einbezogen war. Plinthe und Konsole wären dann übereinstimmend mit der Pfeilerfläche gelb gefasst.

¹³⁰ KÜHN, Farbmaterialeien, 27

¹³¹ HAAS, Raumfarbigkeit, 24

¹³² Es war keine Montage des Mikroskops am Gerüst möglich.

Am Baldachin konnten nur weiße Reste erkannt werden. Zumindest vorläufig kann angenommen werden, dass auch der Baldachin in die Architekturfassung mit einbezogen war.

Die Reiterskulptur

Forschungsstand

Von den steinernen Skulpturen des Bamberger Domes wurden für den Reiter bislang am häufigsten Fassungsrekonstruktionen versucht. Nicht nur die Stadtführer schmücken ihn mit schillernden Farben, auch in der Literatur haben entsprechende Beschreibungen Einzug gehalten.

Rupprecht fand bei der Abnahme *des dicken Oelanstrichs (...) Vergoldungen an den Gewand Säumen und den Beiwerken*.¹³³ Weitere, aus eigener Anschauung gewonnene Ansätze liefert Morper etwa hundert Jahre später, er identifiziert *rotbraune Farbreste im Maul und in den Nüstern des Gauls*, sowie *deutliche Überbleibsel ehemaliger Vergoldung an der Krone, am Gürtel und am Sattelzeug des Reiters*.¹³⁴ Außerdem berichtet er unter anderem von blauen Resten auf dem Mantel und vermutet ein ursprünglich rotbraunes Pferd. Auf Morpers Angaben bezieht sich Suckale,¹³⁵ der weitere Beobachtungen in seine Ausführungen einfließen lässt und eine erste grafische Darstellung des farbigen Reiters entwirft.¹³⁶ Die genannten Autoren konnten nicht auf Mikroskope zur Untersuchung vor Ort oder auf Analysen entnommener Proben zurückgreifen. Es überrascht deshalb nicht, dass die bisherigen Annahmen in weiten Teilen nicht aufrecht erhalten werden können.

Dass die Reiterskulptur aus acht sehr unterschiedlichen Werkstücken zusammengefügt wurde, ist bekannt. Wegen der schlechten Passung ist beispielsweise die Fuge im Pferderumpf für den Betrachter deutlich zu sehen. Suckale befasste sich ausführlich mit dieser Stückelungstechnik in Reimser Tradition,¹³⁷ Zerbes hat sich jüngst vertiefend damit auseinandergesetzt¹³⁸ und auch Hubel behandelt diesen Aspekt.¹³⁹

In der Frage nach dem originalen Standort des Reiters kommt Winterfeld zu dem Schluss, dass *bei den Figuren der Nordseite der ursprüngliche Standort allein für den Reiter gesichert sei*,¹⁴⁰ wiederum Maren Zerbes liefert hierzu neue, entscheidende Belege.¹⁴¹

¹³³ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 114

¹³⁴ MORPER, Reiterstandbild, 20

¹³⁵ SUCKALE, Bamberger Domsulptur 184 und Anm. 26

¹³⁶ SUCKALE, HÖRSCH, SCHMIDT, Bamberg, 57f

¹³⁷ SUCKALE, Bamberger Domsulptur, 186f

¹³⁸ ZERBES, "Jungfrau Maria", 348

¹³⁹ HUBEL, Reiter, 126

¹⁴⁰ von WINTERFELD, Bamberger Dom II, 113

¹⁴¹ ZERBES, Reiter, 47 und ZERBES, "Jungfrau Maria", 348ff

In der vielfältigen Literatur zum Bamberger Reiter war immer auch seine Deutung von Interesse. Unter Bewertung der bisherigen Ansätze und unter Berücksichtigung der neuen Befunde nimmt sich zuletzt Hubel der *Beschreibung, der Befundauswertung und der Ikonografie* des Reiters an.¹⁴²

Zustand

Die Erhaltung der Steinsubstanz der Reiterskulptur ist insgesamt gut: Die Oberflächen erscheinen fest, nur wenige Verluste sind zu verzeichnen. Am auffälligsten ist das Fehlen des originalen Zügels, der jedoch auch ursprünglich wegen seiner zu geringen Materialstärke in Relation zur großen Länge nicht aus Stein, sondern aus Stuckmasse oder vielleicht aus Holz bestand. Auch der linke Teil des Mantelriemens ist verloren. Ein Steg etwa auf der Hälfte seiner ehemaligen Länge belegt, dass er, wie die erhaltene rechte Hälfte, aus Stein bestand. Vom Steigbügel ist der obere Teil verloren und aus Blei ergänzt. Ebenso sind sechs von acht Blättern der Krone abgebrochen und verloren. Das linke Ohr des Pferdes erneuerte man dagegen im 18. Jahrhundert. Zur gleichen Zeit befestigte man auch den abgebrochenen Fuß neu,¹⁴³ die Bruchfugen sind noch gut zu erkennen. Die Fußspitze, als eines der acht originalen Werkstücke des Reiters, fehlt heute allerdings. Der gesamte, den Mantel über dem rechten Bein umfassende Block war gelockert. Er zeigt Ausbrüche an den Kanten und wurde wiederbefestigt. Der teilweise fehlende oder beschädigte Fugenmörtel an dieser Stelle bestätigt den Sachverhalt. Ausgebessert sind die Mörtelfüllungen auch an anderer Stelle, beispielsweise in der Sattelfuge, partiell in der Bauchfuge des Pferdes und auch am Anschluss der Rückplatte zum Pfeiler.

Einer oberflächliche Verwitterung des Fassungsträgers, also des Steins, führte demnach nicht zum weitgehenden Verlust der Polychromie. Obwohl die flächig in den oberflächennahen Steinporen vorhandenen weißen Grundierungsreste als Indiz für eine ehemals vollständige Fassung angesehen werden können, zeigt nur die Krone des Reiters, vor allem auf ihrer zum Pfeiler gewandten Seite, größere zusammenhängende Reste.¹⁴⁴ Dies gilt auch für die Fassung der Haare, die hier ebenfalls noch recht gut sichtbar ist. Aus Erkenntnissen zu anderen untersuchten Skulpturen im Bamberger Dom folgernd, wären zumindest an geschützten Partien der Reiterskulptur gut ablesbare Fassungsfunde zu erwarten, beispielsweise in Faltenantiefen des Mantels. Ausschließlich Spuren jüngerer weißer Übermalungen konnten hier festgestellt werden. Überhaupt zeigt der Mantel in Relation zur großen Oberfläche nur verschwindend wenige erhaltene Farbpartikel, überwiegend an den Säumen. Ähnliches gilt für den Pferdekörper, für den ebenfalls eine ehemals vollständige Fassung anzunehmen ist. Nur von der Vergoldung auf dem Zaumzeug und an den Hufen blieb etwas mehr erhalten.

¹⁴² HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt und HUBEL, Reiter; hier auch eine Übersicht und Wertung der vorhandenen Literatur, insbesondere in Anm. 1 zu den neueren Publikationen

¹⁴³ MORPER, Reiterstandbild, 15ff

¹⁴⁴ Sie gehen trotzdem selten über die Fläche von allenfalls einem Quadratzentimeter hinaus.

Auch auf dem Bamberger Reiter nahm man im Zuge der Dompurifizierung des 19. Jahrhunderts monochrome Fassungen ab, was *wegen des dicken Oelanstrichs und des colosalen Umfangs viel Arbeit verursachte*.¹⁴⁵ Immerhin blieb danach, wie eingangs schon zitiert, einiges an Vergoldungsresten erhalten. Dass hierbei andererseits weitere Reste der früheren Polychromie mitsamt den darüber liegenden Ölfarbfassungen abgebürstet oder abgespachtelt wurden kann angesichts der bekanntermaßen unsensiblen Reinigungsmethoden als sicher gelten. Dass die Skulptur regelrecht abgeschliffen wurde, kann aber ausgeschlossen werden. Auf der außerordentlich gut erhaltenen Steinoberfläche zeigen sich keinerlei derartige Spuren: Auch für den Reiter trifft die Beobachtung zu, dass sich die Erhaltungsgrade der noch von mittelalterlicher Fassung überzogenen und der mittlerweile freiliegenden Steinoberflächen gleichen.

Die bessere Erhaltung der Fassung auf den Rückseiten von Kopf und Krone erscheint plausibel: Zum einen war es an diesen schwer zugänglichen Stellen kaum möglich, die Fassungsschichten bei der Purifizierung vollständig abzuschaben. Zum anderen wurden diese Partien aus demselben Grund bei den zahlreichen Abformungen des Reiters weniger in Mitleidenschaft gezogen. So sind in der Bamberger Dombauhütte heute noch mehrere Gipsabgüsse des Reiterkopfs zu sehen, bei denen die Form lediglich als eine Art Maske abgenommen wurde. Nur an der Vorderseite des Reiterkopfs gingen so Malschichten mit geschwächerter Haftung an den Untergrund beim Abziehen der Negativform verloren. Erstmals wurde der Reiter zwischen 1871 und 1893 abgeformt, ein weiteres mal mitsamt Konsole und Baldachin im Zuge einer größeren Abformkampagne in den Jahren 1903/1904 und anschließend nochmals 1927.¹⁴⁶ Bei einem derart schwierigen Unterfangen ist erst recht mit Folgeschäden zu rechnen. Die umfassenden Verluste an der Polychromie bestätigen dies ebenso wie Leimpartikel in Hinterschneidungen des Reliefs: An mehreren Stellen blieben diese als Reste der fest haftenden Leimhaut beim Abziehen hängen. Wahrscheinlich entstanden auch schon beim vorangehenden Abbürsten, das sicherstellen sollte, dass einzelne Fassungspartikel nicht die Konturenschärfe des Gusses verunklären, große Schäden. Deutliche Kratzspuren zeugen an den noch erhaltenen Resten von einer wenig pfleglichen Behandlung.

Beschreibung¹⁴⁷

Auch wenn der Reiter hoch über dem Betrachter platziert ist (Abb. 54, 55), fasziniert vor allem sein aufmerksamer und lebendiger Gesichtsausdruck mit den zusammengezogenen Augenbrauen und den geschürzten Lippen. Auch die charakteristische, kraftvoll modellierte Lockenpracht ist für die Inszenierung des Antlitzes

¹⁴⁵ HANS-SCHULLER, Bamberger Dom, 114

¹⁴⁶ KATALOG GIPSFORMEREI, Taf. 10; zu den Abformungen siehe auch HUBEL Reiter, 132 mit Verweis auf Fritz KESTEL: Walter Heges "Bamberger Reiter". Die Skulptur des Hl. Königs Stephan I. von Ungarn im Bamberger Dom als Katalysator fortschrittlicher und kunsthistorischer Forschung, Marburg 2001 (Microfiche-Ausgabe)

¹⁴⁷ eine sehr detaillierte Beschreibung gibt Achim Hubel in: HUBEL, Reiter, 126-132

von Bedeutung. Wie die Krone des Reiters mit ihren vier großen und vier kleinen Blättern ausgesehen hätte, kann man sich angesichts der vollständig erhaltenen Kronen von Heinrich und Kunigunde vom Adamsportal des Domes vorstellen. Die Reiterkrone hat im Vergleich jedoch einen deutlich breiteren Reif und ist keine Bügelkrone. Auch beim Reiter kommt dem Mantel eine entscheidende Rolle für das Erscheinungsbild der gesamten Figur zu, da er einen großen Teil deren Oberfläche einnimmt. Nur mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand spannt der Reiter den Riemen, der wiederum den weiten Umhang über seiner Schulter hält. In lebhafter Faltenbildung ist der Mantel über das rechte Bein auf den Schoß gerafft. Dagegen ist die Mantelrückseite, wohl auch bedingt durch die Ausmaße des vom Bildhauer verwendeten Steinblockes, recht flach und in der Faltenbildung sehr einfach gehalten. Gerade an dieser Rückansicht, sie ist schon deshalb von Bedeutung, weil sie der vom Fürstenportal her Eintretende vom Reiter zuerst wahrnimmt,¹⁴⁸ käme daher eine differenziert gestaltete Fassung gut zur Geltung. Unter dem Mantel trägt der Reiter ein Hemd aus dünnem Stoff. Am Halsausschnitt wird es von einer Fibel zusammengefasst, über den Hüften rafft es ein glatter und vorne mit zwei Knöpfen besetzter Gürtel. Vom Betrachterstandpunkt aus erkennt man fast nicht, dass der eng anliegende Ärmel bis zum Handgelenk des angewinkelten rechten Unterarmes reicht.

Das Pferd ist wie sein Reiter lebensnah gestaltet. In seinem scheinbar freien Stand voller Kraft und Grazie manifestiert sich das ganze technische Können des Bildhauers.

Dass der jetzt vorhandene schlaffe, lederne Zügel dem Original ziemlich unähnlich sein dürfte, steht außer Frage: Ursprünglich war er leicht gespannt, der Reiter hatte sein Pferd gerade angehalten. Die erhaltenen Ritzspuren vorne und hinten am Pferdehals belegen die gerade Führung der beiden, aus Stuckmasse oder aus Holz gefertigten Riemen. Vorne am Pferdekopf ist ein hölzerner Dübel der ursprünglichen Befestigung erhalten.¹⁴⁹ In der linken Hand des Reiters ist noch der Ansatz des Zügels erhalten, in der Bruchfläche in einer Bohrung sind Reste eines zweiten zugehörigen Holzdübel. Der steinerne Rest lässt annehmen, dass der Zügel ähnlich aussah wie der Mantelriemen des Reiters, eher nicht wie der den Sattel haltende Gurt oder das Zaumzeug: Hier sind erhabene Stege auf den Riemen abgesetzt. Auch Zügel und Zaumzeug gestaltet der Bildhauer äußerst realitätsnah. Dass er hierbei an die Grenzen des technisch Machbaren geht, zeigen die abgebrochenen Teile. Der Sattel ist ein Bocksattel wie er für die Entstehungszeit der Figur typisch ist. Der hintere Bug ist sehr breit und lehnenartig, der vordere etwas schmaler und mit einem deutlich abgesetzten Wulst versehen. Die untergelegte Satteldecke bildet vor dem Sattel einen deutlichen Wulst, ihre hintere Ecke ist ornamentgeschmückt. Fast vom rechten Bein des Reiters verdeckt bleibt das Seitenblatt. Gehalten wird der Sattel von einem breiten Gurt um die Brust des Pferdes und einem schmälere

¹⁴⁸ zur Bedeutung dieser Ansicht im Sinne einer Verweisfunktion siehe HUBEL, Reiter, 134f und 151

¹⁴⁹ über die Reste von Klebeharz an der Rückseite des Pferdekopfes wird im Kapitel zur Fassung des Pferdes eingegangen. Reste des Originalmaterials des Zügels konnten bislang nicht nachgewiesen werden.

unter dessen Rumpf. Sporenriemen und Steigbügel sind aus einem Stück mit dem rechten Fuß des Reiters hergestellt. Dessen Brüche durchziehen folglich auch mehrfach den Riemen, der mit erhaben gearbeiteten Stegen und kreisförmigen Ornamenten besetzt ist.

Zum Werkstück, aus dem die Pferdebeine und der untere Teil des Pferdekörpers hergestellt sind, gehört auch die rückseitige Platte hinter den Pferdebeinen. Obwohl der gesamte Block vor die Pfeilerfläche gestellt wurde, die umlaufende Fuge belegt dies, ist die Fläche formal dem Hintergrund der Reitergruppe zuzurechnen. Die große Sockelplatte unter dem Pferd ist an der Vorderseite mit Blattwerk und Knospen reliefiert, die Konsole rechts darunter trägt die berühmte, auch mit Hilfe des Bohrers äußerst plastisch gearbeitete Blattmaske. Beide Stücke bestehen aus dem feinen Schilfsandstein der übrigen Skulpturen, der linke Konsolstein ist, wie das aufgehende Mauerwerk, aus grobem Rhätsandstein hergestellt.

Der modellhafte und sehr fein ausgearbeitete Baldachin über dem Reiter baut auf einem sternförmigen, achteiligen Rippengewölbe auf. Die hinteren drei Seiten des Gewölbes binden in den rückseitigen Block des Baldachins und mit ihm in die Pfeilerarchitektur ein, die fünf vorderen öffnen sich in profilierten Spitzbögen. Auf ihnen sind kleine Zwerchhäuser aufgesetzt, vor zweien sind zusätzlich zweigeschossige, runde Türmchen angeordnet. Über einem zweiten Kranz gleichartiger Zwerchhäuser folgt zuoberst ein weiterer.

Befunde

Inkarnat, Augen und Haare

Auch beim Reiter ist die Blickrichtung durch eine schwarze Bemalung direkt auf dem Stein vorgegeben (Abb. 58). Abweichend zu den übrigen Figuren im Dom, an denen dies ebenso beobachtet wurde, sind bei ihm sowohl die Pupillen als auch Iriskonturen aufgemalt. Alles liegt unter dem weißen Kreidegrund der ersten Fassung. Von seinem Aufstellungsort aus liegt dem Reiter gleichsam das gesamte Langhaus des Domes zu Füßen. Gerade in diesem Zusammenhang ist anzunehmen, dass seine Blickrichtung nicht willkürlich festgelegt wurde: Der Bildhauer dürfte besonderen Wert darauf gelegt haben, dass die Fassung seiner Intention folgt.¹⁵⁰ Er hat diese Ausmalung der Augen also wohl selbst vorgenommen. Ob eine Art Teilfassung damit beabsichtigt war, muss offen bleiben. Weitere Details der Figur sind unter der ersten Polychromie jedenfalls nicht auf diese Weise gestaltet.

In der ersten Fassung sind Irisränder und Pupillen schwarz auf weißem Grund angelegt. Die Farbe der Iris ist nicht erkennbar. Dazu betonten ebenfalls schwarz aufgemalte Lidränder die Augenpartie. Ein gewisser grafischer Charakter ist, wie schon im Fall der Maria, unverkennbar.

¹⁵⁰ Maren Zerbes ermittelt den ehemaligen Standort des Kaisergrabes im Langhaus als Blickrichtung des Reiters, siehe ZERBES, Reiter, 47f. Der Bildhauer schuf den Reiter also für diesen Aufstellungsort. Hubel greift diesen Befund auf, siehe HUBEL, Reiter, 134, 151

Das Inkarnat des Reiters war vermutlich recht hell mit etwas rötlicher betonten Bereichen, wie entsprechende Funde auf der Nasenspitze oder an der Rückseite des Halses annehmen lassen. Deutlich abgesetzt waren die rötlich braunen Lippen. An der rechten, den Mantelriemen spannenden Hand findet sich unter dem Zeigefinger ein blassbrauner Partikel. Unter der Handfläche blieben, wie an der Nase, weiße Reste. Ein genaueres Bild des Reiterinkarnats erschließt sich nicht, zum Vergleich kann allenfalls das besser erhaltene Marieninkarnat herangezogen werden.

Die Betrachtung der Haare des Reiters ergab ein sehr einheitliches Bild (Abb. 56). Immer lag auf der unverschmutzten Steinoberfläche und der teilweise grau wirkenden Grundierung eine schwarze bis dunkelbraune Farbschicht, in der teilweise die körnigen Pigmentpartikel sichtbar waren. In der Erstfassung hatte der Reiter also schwarze bis schwarzbraune Haare. Die Analyse der im Haar entnommenen Probe weist einen Kreidegrund und darauf eine mit Pflanzenschwarz und Anteilen von Kasseler Braun pigmentierte Farbschicht mit Temperabindemittel nach (Abb. 57). Vor allem an den nach vorne gewandten Partien der Haare fanden sich hellbraune bis beige Spuren, die zu den früheren Interpretationen eines blonden Reiters geführt haben dürften. Teilweise liegen diese Reste direkt auf der Steinoberfläche, teilweise aber über der ersten, schwarzen Fassung. Es folgen eine weiße und eine graue Übermalung.

Allein die Farbreste auf den Haaren des Reiters lassen Überlegungen zu ihrer zeitlichen Einordnung zu. Die zu geringen Reste des Inkarnats ließen keine Probenentnahme, folglich auch keine entsprechenden Aussagen zu. Obwohl das Schwarzbraun der Haare als Erstfassung charakterisiert werden kann, ist die entstehungszeitliche Datierung nicht sicher.¹⁵¹ Das neben dem Pflanzenschwarz nachgewiesene Kasseler Braun ist erst seit dem 16. Jahrhundert bekannt.¹⁵² Andererseits handelt es sich hierbei nicht um ein synthetisches Pigment, das vor dem 16. Jahrhundert nicht hergestellt werden konnte, sondern um Braunkohle, also um ein natürliches, ergrabenes Pigment. Theoretisch ist also seine frühere Anwendung denkbar, jedoch bislang nicht nachgewiesen. Dass es sich, als weitere Möglichkeit, bei der Schwarzfassung der Haare um die Wiederholung einer identischen früheren Fassung handelt, ist nicht durch Indizien belegbar.

Mantel

Vor allem die Analyseergebnisse zweier Proben sind für die Charakterisierung der Farbgebung des Mantels wichtig. Eine wurde hinter dem rechten Fuß am Saum (Abb. 61), die andere an der zum Pfeiler gewandten Schulter entnommen. Diese beiden Proben stimmen in ihrem Aufbau mit zahlreichen weiteren lichtmikroskopisch untersuchten Befunden überein. Beide Male liegt über dem Kreidegrund ei-

¹⁵¹ Läge die entstehungszeitliche Vergoldung der Krone an einer Stelle über der Fassung der Haare, könnte diese in die Entstehungszeit eingeordnet werden. Ein solcher Befund konnte jedoch nicht festgestellt werden.

¹⁵² SCHRAMM, HERING, historische Malmaterialien, S. 68

ne gelbe bis orangefarbene Schicht mit Bleimennige als Hauptbestandteil. Zusätzlich ist gelber Ocker bzw. Terra di Siena enthalten. An der Schulter kann zusätzlich Zinnober auf der Mennigeschicht nachgewiesen werden. Es folgen in beiden Proben Reste korrodiierter Zinnfolie, über einem Anlegemittel dann Blattgold. Die mennigehaltige Schicht kann hier also nicht bloße Unterlage für die Metallaufgabe sein: Zinnoberübermalungen ergäben in diesem Fall keinen Sinn. Eine dritte, nahezu identische Probe ist am Mantelsaum hinten am Hals des Reiters entnommen, über dem Kreidegrund liegt hier wiederum Bleimennige in öliger Bindung, darin Anteile von gelbem Ocker und zusätzlich von Bleiweiß. Alle drei Partikel unterscheiden sich also geringfügig in der Zusammensetzung, jedoch wohl kaum in ihrem ursprünglichen rotorangefarbenem Erscheinungsbild. Zinnober ist nur auf der Schulter, nicht aber an den Säumen festgestellt.

Eine Häufung von Befunden mit weißer Grundierung, einer ocker- bis orangefarbenen Lage,¹⁵³ darüber schwarzen Resten und oftmals einer Blattgoldauflage tritt am Mantelsaum der Reiterfigur auf (Abb. 60).¹⁵⁴ Reste von Zinnfolie sind hier nur schwarz korrodiert erhalten. Wenig veränderte, stumpf silberfarbene glänzende Partikel der Zinnfolie fanden sich nur an den Unterseiten der Pferdehufe. In der Fläche des Mantels finden sich an weiteren Stellen winzige Fassungspartikel mit übereinstimmenden Schichtenfolgen: auf einem Faltenwurf in der Nähe des rechten Knies des Reiters und am Rücken nahe der linken Schulter (Abb. 59). Prägnant sind vor allem die Funde an der Vorderseite dieser Schulter, hier ist die oben schon beschriebene Probe entnommen. Der Stoff ist durch das Anziehen des Riemens in charakteristischer Weise gefältelt wiedergegeben. Die Fassung blieb dort in vergleichsweise größer zusammenhängenden Flächen erhalten, vor allem Fragmente der verschwärzten Zinnfolie und Mennigeschicht sind sichtbar. Dass auch hier Goldauflagen und Zinnoberübermalungen vorhanden waren, beweisen die Analysen. Ob in der Erstfassung auf dem Mantel textile Strukturen oder Stoffmuster imitiert wurden, lassen die geringen Reste nicht erkennen. Übereinstimmend war auch der vom rechten Zeigefinger gehaltene Mantelriemen gefasst.

Die beschriebene Schichtenfolge ist ebenso ganz rechts außen am Gürtel des Reiters zu sehen. Sie ist jedoch der Mantelinnenseite zuzuordnen. Die eigentliche Vergoldung des Gürtels ist anders aufgebaut und liegt darunter, sie wird weiter unten behandelt. Es überschneiden sich also zwei zeitgleiche Fassungen unterschiedlicher Partien. Die Grenzen verschiedener Kleidungsteile berücksichtigt die Fassung nur annähernd.

¹⁵³ Bleimennige ist nicht gut lichtbeständig, siehe SCHRAMM, HERING, historische Malmaterialien, 48. Unter Lichteinfluss wird ein Verbräunen bis Schwärzen beobachtet: Auch wenn die Lage unter der Zinnfolie bei der mikroskopischen Betrachtung häufig ockerfarben erscheint, dürfte es sich dennoch um Mennige handeln.

¹⁵⁴ An einer Stelle findet sich die beschriebene Vergoldung auch auf einer Fehlstelle im Stein. Wahrscheinlich rührt sie von einer Beschädigung beim Versetzen des Blocks her. Dies spräche zudem für die Entstehung der Fassung In-Situ.

Für die erste Fassung des Reitermantels darf also eine teilweise, vielleicht sogar überwiegend hellrote Flächenfarbigkeit angenommen werden, wobei der helle und gedecktere Farbton der Bleimennige zur Steigerung der Plastizität stellenweise mit dem kühleren Zinnober übermalt wurde. Dies entspricht dem im Mittelalter meist zweischichtigen Aufbau von Rotfassungen und belegt somit die Interpretation der roten Farbreste als sichtbare Fassung: Ein alleiniges Auftreten der mennigefarbenen Schicht könnte auch als Unterlegung der Zinnaufgabe interpretiert werden, nicht jedoch in Kombination mit der Zinnoberübermalung.

Zum anderen glänzte der Mantelstoff daneben wohl in Teilen silberfarben. Eine Vergoldung akzentuierte zumindest die Säume, wahrscheinlich auch weitere Details. Die vollständige Übervergoldung der Zinnfolien ist allerdings nicht auszuschließen, ebenso wenig Überzüge mit farbigen Lasuren. Belege dafür finden sich freilich genauso wenig wie für mit den Metallaufgaben gestaltete Muster.

Die Kombination von versilberter und roter Oberfläche an Holzskulpturen ist bereits um 1200 nachgewiesen. Am Forstenrieder Kruzifix besteht wie beim Reiter die Grundierung aus Kreide und Leim, dazu Gips.¹⁵⁵ Am Lendentuch folgt darüber ein gelbes Anlegemittel, dann Blattsilber. Dasselbe gilt für den Gürtel, der daraufhin komplett vergoldet wurde, auf der versilberten Krone sind Details blattgoldbelegt. Ihre Rückseite ist nur mit Mennige gefasst. Auch die Kombination von silberner und goldener Metallaufgabe ist also zur Entstehungszeit des Reiters übliche Fassungspraxis, ebenso ist die partienweise vollständige Übervergoldung von Silber möglich. Auf dem Lendentuch des Forstenrieder Christus erfolgte die Rotfassung der seitlichen Partien mit Mennige, die mit Zinnober partiell gehöht ist. Dies stimmt mit den Funden auf der Schulterpartie des Reitermantels überein. Auch der vergoldete Gürtel Christi wird noch mit einer zinnoberfarbenen Zeichnung versehen. Beim Reiter ist ähnliches denkbar, mangels ausreichender Befunde aber nicht mehr zu belegen. Für die grünen und gelben Muster am Ziersaum des Lendentuches Christi gibt es am Reiter ebenfalls keine erkennbaren Analogien.

Bei allen Befunden am Reitermantel handelt es sich offensichtlich um die Erstfassung, ihre entstehungszeitliche Datierung ist wahrscheinlich. Letztendlich verhindert die geringe Größe der einzelnen Befunde und ihre in Relation zur gesamten Oberfläche sehr spärlichen Erhaltung eine differenziertere Einschätzung.

Untergewand

Wie schon am Reitermantel findet sich auch am Ärmelsaum des Hemdes ein schwarzer Rest, bei dem es sich wieder um Zinnfolie handeln dürfte. Er liegt auf

¹⁵⁵ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 252; TAUBERT, Farbige Skulpturen, 21 und TAUBERT, BUCHENRIEDER, Forstenrieder Kruzifix, 137f. Die Befunde zum Forstenrieder Kruzifix sind genau dokumentiert, ebenso dessen modellhafte Freilegung. Für den Umgang mit anderen erhaltenen Werken dieser Zeit gilt dies jedoch nicht selbstverständlich: Viele zeigen ein Nebeneinander mehrerer Fassungen, auf unterschiedlichen Figurenteilen wurden jeweils verschiedene Fassungen freigelegt. Dieser heterogene Zustand ist bei der Betrachtung mit dem bloßen Auge überhaupt nicht wahrnehmbar. Vor der Bewertung und dem Vergleich ist also in vielen Fällen äußerste Vorsicht angebracht. Herrn Restaurator Rudolf Göbel verdanke ich entsprechende Hinweise auf betreffende Exponate des Bayerischen Nationalmuseums.

einer ockerfarbenen Schicht, zuunterst ist eine weiße Grundierung. Zusätzlich mit einer Vergoldung und ansonsten identischer Schichtenfolge liegt ein weiterer Partikel auf einer Falte am Saum nahe der linken Hand. Ein blassbrauner Partikel auf dem Gewandstoff über dem Dorn der Fibel ist wohl nicht Teil der Erstfassung. Etwas ähnliches findet sich sonst jedenfalls nirgends. Dagegen liegt oberhalb des Gürtels etwas ockerfarbenes Gelb. Es steht nicht mit der benachbarten Vergoldung des Gürtels in Zusammenhang, sondern entspricht im Farbton der am Ärmelsaum unter den schwarzen Resten festgestellten Lage.

Vielleicht hatte, abgesetzt zum Mantel, das Untergewand eine eher gelbe Farbigkeit, eine exaktere Bestimmung des ursprünglichen Farbtons könnte nur eine Analyse bringen. Ob und wie gold- und silberfarbene Auflagen in der Fläche verteilt waren, kann nicht entschieden werden. Die Säume waren sicher mit den genannten Blattmetallen belegt, ob die Zinnfolie stellenweise sichtbar blieb, ist nicht klar. Vergoldet war auch die Fibel über der Brust. Die festgestellte Schichtenfolge entspricht den Befunden am Mantelsaum.

Krone, Gürtel, Sporenriemen und Steigbügel

Die weitgehende Übereinstimmung zahlreicher Befunde, folglich ihre Zugehörigkeit zu einer Fassung, konnte bei der mikroskopischen Betrachtung zweifelsfrei erkannt werden. Für die mikrochemische Analyse genügte daher die Untersuchung einer repräsentativen Probe vom Schuhriemen des Reiters (Abb. 64).

Auffällig erscheint das Fehlen einer weißen Grundierung, zumindest bei den untersuchten Partikeln.¹⁵⁶ Stattdessen liegt zuunterst eine grüne Schicht, Pigment ist Malachit, auch Blei-Zinn-Gelb ist enthalten. Ohne trennende Zwischenlage folgt ein überwiegend aus rotbraunem Ocker bestehendes Hellbraun, das als Unterlage für die Vergoldung vorstellbar wäre. In der Tat ist an einigen Befundstellen die Vergoldung direkt auf der braunen Schicht nachgewiesen. Beim untersuchten Partikel folgt auf das Ocker ein helles Blei-Zinn-Gelb und erst darauf die Blattgoldauflage.

Zahlreiche weitere Befunde stimmen mit der hier analysierten Probe völlig oder teilweise überein, wenn auch Farbtöne aufgrund der Verwitterung bei der mikroskopischen Untersuchung vor Ort oft etwas anders erscheinen. Auf dem Riemen am rechten Fuß des Reiters (Abb. 62, 63), sowie am Haltebügel des Sporns zeigen sich jeweils vollständig identische Schichtenfolgen, die denen des analysierten Partikels entsprechen. Gleiches gilt für den Rest des Steigbügels an der Unterseite des Fußes. Ob das Gelb als bloße Unterlage für das Blattgold diente, kann aus den Befunden nicht geschlossen werden. Vergleichbar dem Nebeneinander von Metallauflagen und roten Flächen am Mantel ist auch die Kombination von goldenen und gelben Partien denkbar. Die Kontraste wären freilich nicht sonderlich deutlich

¹⁵⁶ Allenfalls in den Poren der Steinoberfläche könnten Grundierungsreste vorhanden sein, als richtiggehende Schicht ist kein Kreidegrund oder eine andere Grundierung auszumachen.

wahrnehmbar.¹⁵⁷ Die Farbe des sehr dünn ledernen Schuhs dürfte bräunlich weiß bis blassbraun gewesen sein.

Auch auf dem Gürtel liegen unter der Vergoldung drei Farbschichten, die unterste stimmt mit der grünen des analysierten Partikels überein, die zweite mit der rotbraunen. Die dritte jedoch erscheint unter dem Mikroskop nicht gelb, vielmehr hellbraun mit einer Tendenz ins rosafarbene. Die Interpretationsmöglichkeiten sind dieselben wie am Riemenzeug: Blattgold und Rosa könnten nebeneinander auftreten, vielleicht sollte die Farbschicht auch nur als Unterlage eine vollständige Vergoldung entsprechend im Farbton beeinflussen.

Auf der Krone folgt die Vergoldung direkt über der braunen Lage, zuunterst liegt auch hier die grüne Grundierung. Die identische Schichtenfolge findet sich auch auf den Stirnlocken des Reiters, die sich nach oben über die Krone legen, auch wenn man hier die Fassung der Haare erwartet. An der Rückseite der Krone kann eine Zweitvergoldung nachgewiesen werden. Auf die erste Vergoldung folgt eine Lage stark craqueliertes und grob ausgemischtes helles Braun, danach eine weitere Schicht Blattgold. Das heterogene Hellbraun der zweiten Vergoldung ist nicht mit der Blei-Zinngelb-Schicht am Riemenzeug des Schuhs, auch nicht mit der eher rosafarbenen Lage am Gürtel identisch. Bei der Zweitvergoldung handelt es sich wohl um eine Ausbesserung der ersten. Den später folgenden weißen Überfassungen ist sie nicht zuzuordnen.

Da es an Vergleichsmöglichkeiten mit zeitgleichen, besser erhaltenen Skulpturenfassungen fehlt, wird sich das Erscheinungsbild von Krone, Gürtel und Schuhriemen des Reiters nicht definitiv bestimmen lassen. Dies betrifft vor allem die grüne Grundierung, deren Sinn unklar bleibt.¹⁵⁸

Das für die rote Farbigkeit des Mantels Festgestellte gilt analog auch für mittelalterliche Grünfassungen: Sie sind in der Regel mehrlagig. Die Kombination einer blassgrünen Schicht, oft dient das auch im vorliegenden Fall nachgewiesene Malachit als Pigment, ist mit einer lasierenden Schicht aus Kupferresinat oder Pflanzenlacken überzogen,¹⁵⁹ was der Fassung erst die gewünschte Intensität verleiht. Bei dem hier untersuchten Befund ist dies nicht der Fall, eine eigenständige Grünfassung kann folglich nicht erkannt werden. Das Fehlen einer (weißen) Grundierung und der häufig anzutreffenden schwarzen Unterlegung, wie dies beispielsweise

¹⁵⁷ Natürlich besteht auch die Möglichkeit, dass die Vergoldung komplett erst später hinzu kam, in diesem Fall wären Gelb und Hellbraun nebeneinander zu sehen gewesen. Ebenso ist vorstellbar, dass eine ursprünglich nur partielle Vergoldung im Zuge einer späteren Ausbesserung flächig vervollständigt wurde. Belege finden sich für diese Varianten aber nicht.

¹⁵⁸ Die Kombination von Gold und Grün in Mustern ist zwar bekannt, mit der hier nachgewiesenen Schichtenfolge ist diese Variante jedoch wenig wahrscheinlich, siehe BRACHERT, KOBLER, Fassung von Bildwerken, 763: Abb. 10. Auch Fassungen in Sgraffito-Manier sind bekannt, im Norden aber erst ab Ende des 14. Jahrhunderts nachgewiesen, bei denen beim Durchgravieren bzw. Radieren der deckenden Schicht eine darunterliegende als Muster freigeschabt wird. Hierbei wird jedoch die deckende Farbschicht auf die darunter verborgene Vergoldung abgetragen. Siehe BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 255

¹⁵⁹ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 252

auch an den Azuritpartien der Marienskulptur festgestellt wurde, legen diesen Schluss ebenfalls nahe.

Die übrigen Befunde sprechen zwar einerseits für eine Mehrfarbigkeit der jeweiligen Bereiche, aber auch vollständige Vergoldungen können nicht ausgeschlossen werden. Das Beispiel des Forstenrieder Kruzifixes zeigt, dass auch Blattsilber ganz mit Blattgold überzogen wurde.¹⁶⁰ Die Riemen am Fuß kann man sich dann golden und gelb gefasst vorstellen, wobei zwischen den plastisch höheren Stegen und kreisförmigen Ornamenten und dem Hintergrund unterschieden worden sein dürfte. Der Gürtel war wohl golden und hellrot bis rosafarben. Die Befunde an der Krone deuten auf eine vollständige Vergoldung hin.¹⁶¹

Die auf dem Mantel identifizierte Schichtenfolge konnte als mögliche entstehungszeitliche Fassung charakterisiert werden. Sie liegt an einer Stelle des Gürtels über der hier untersuchten Vergoldungsvariante. Für diese und damit auch für die Fassung auf Krone, Sporenriemen und Steigbügel, gilt dieser Schluss also gleichermaßen. Durch das ganze Mittelalter ist Blei-Zinn-Gelb als typische Gelbfassung vor allem auf Holzskulpturen nachgewiesen. Diese Gelbfassungen sind einlagig, lasierende Überzüge oder dergleichen wurden nicht bekannt. Auch alle anderen nachgewiesenen Pigmente waren schon zur Entstehungszeit der Skulptur in Verwendung.

Eine weitere Beobachtung spricht für eine frühe Datierung: Die Stirnlocken des Reiters sind zusammen mit der Krone gefasst. Die Fassung folgt hier nicht der Logik der plastischen Form und behandelt die Haare als Teil der Krone. Dies könnte als Relikt der romanischen Fassungstradition angesehen werden.

Pferd

Bislang bezeichnete man das Pferd als Rotfuchs. Die zum Beleg herangezogenen braunen Spuren liegen schlecht einsehbar auf der Rückseite des Pferdekopfes (Abb. 65). Weitere identische Befunde sind hinten am Pferdehals erhalten. Schon bei der Betrachtung unter dem Mikroskop erscheint aber die bisherige Wertung als Fassung ausgeschlossen: Die Partikel zeigen an den Kanten splittrige Brüche und sind zur Oberfläche hin deutlich dunkler. Eine Grundierung fehlt offensichtlich. Das Erscheinungsbild entspricht dem eines Klebearzes, wie es beispielsweise in der Kopffuge des Pferdes oder in den zahlreichen Brüchen der sogenannten Elisabeth verwendet wurde. Das Analyseergebnis bestätigt die Einschätzung. Es handelt sich um das Harz eines Nadelholzes, also um die Reste einer Klebung. Fassung oder Reste des originalen Zügelmaterials sind darauf nicht erhalten. Am Pferdehals sind neben den braunen Resten Ritzungen zu erkennen, die wahrscheinlich

¹⁶⁰ siehe die Ausführungen zum Reitermantel

¹⁶¹ Mit den unregelmäßig erhabenen Stellen am Kronreif sind wohl ohnehin keine Steine dargestellt, vielmehr handelt es sich um getriebenen Buckelungen, siehe HUBEL, Reiter, 133. Vergleichbares wurde auch an der Brusttafel der Papstfigur Clemens' II. beobachtet, hier werden die im Relief dargestellten Steine in der Vergoldung nicht farbig abgesetzt, siehe BUCHENRIEDER, gefasste Bildwerke, 52. Der genaue Vergleich beider Figurenteile wäre wünschenswert. Ob an der Papstfigur an dieser Stelle evtl. eine ähnliche oder gar identische Schichtenfolge wie an der Krone des Reiters vorliegt, ist nicht bekannt.

den Verlauf des ursprünglichen Zügels markieren. Vermutlich war der heute fehlende Zügel an der Rückseite des Pferdehalses also mit Harz fixiert. Andere Farbreste, die auf eine braune Fassung des Pferdes schließen lassen, konnten nicht identifiziert werden. Nachdem die bisherige Interpretation der rotbraunen Spuren hinfällig ist, müssen die Aussagen zur Farbigkeit des Pferdes folglich korrigiert werden.

Als charakteristischer Befund haben sich an mehreren Stellen des Pferdekörpers Partikel, in denen Pflanzenschwarz auf Weiß erkennbar ist, erhalten. Aus der Vielzahl der bei der mikroskopischen Untersuchung feststellbaren identischen Partikel wurden an der Brust und an der Mähne des Pferdes zwei Proben entnommen (Abb. 67). Bei der ersten liegt zuunterst verbräunter Kreidegrund. Das Ergebnis der Analyse weist dazu eine zweite Lage Weiß nach, Pigment ist Bleiweiß. Dass es sich nicht um einen zufälligen Fund handelt, belegt die zweite Probe. Sie stammt von der Pferdemähne, auch hier konnte die zweite Weißschicht festgestellt werden. Der Kreidegrund weicht an dieser Stelle mit seiner deutlich braunen Farbigkeit ab. Die in beiden Proben folgende schwarze Lage ist mit der Bleiweißschicht in Zusammenhang zu sehen, es gibt keine trennende Schmutzeinlagerungen. Für eine Schwarzfassung des Pferdes hätte allein der Kreidegrund als Grundierung genügt, die Bleiweißschicht ist also ebenfalls als Bestandteil der sichtbaren Farbgebung anzusehen.

Das Pflanzenschwarz mit seinen deutlich sichtbaren, splittrig-faserigen Partikeln (Abb. 66) ist auch unter dem Mikroskop gut zu identifizieren. An der Vorderansicht, im Brustbereich des Pferdes sind derartige Reste besonders häufig, beispielsweise oben am rechten Lauf, ebenso an zum Pfeiler gewandten Stellen. Hier sind sie nicht nur auf der Steinoberfläche, sondern auch auf einer Mörtelantragung an der Blockkante zu finden. Zwei Lagen Weiß waren mit Hilfe der Auflichtmikroskopie und den dabei möglichen Vergrößerungen jedoch nur in Ausnahmefällen zu erkennen. An mindestens zwei Stellen blieb die Fassung auch auf der breiten Fuge zwischen den zwei Werkstücken des Pferderumpfes erhalten: der erste Fund rechts an der Brust, ein weiterer hinten an der Längsseite des Rumpfes. In nächster Nähe findet sich hier ein weiterer, allerdings kleiner Partikel auch auf dem Stein. An der zum Pfeiler gewandten Seite der Pferdebrust finden sich Fassungsreste auch auf einer nicht egalisierten Abarbeitung. Immer liegt zuoberst Schwarz. Dieses diente also nicht nur zur Betonung des Reliefs, zum Nachziehen von Konturen, sondern der flächigen Farbgebung des Pferdes. Dass auf dem Fugenmörtel Erstfassung erhalten blieb, belegt, dass diese erst nach dem Versetzen und Verfugen der Blöcke und nach dem Reparieren von Fehlstellen im Fugenbereich ausgeführt ist. Auch ist sicher, dass die Fuge nach der Fassung nie geöffnet wurde. Die angrenzenden Werkstücke blieben also seit der Fassung am selben Ort.

Identische Reste mit der weißen Grundierung, dem Bleiweiß und der schwarzen Lage blieben am linken Hinterlauf des Pferdes erhalten, wahrscheinlich auch am Schweif. Die Pferdemähne konnte mit dem Mikroskop nicht untersucht werden, hier blieben nur an der Wandseite Reste, die nicht zugänglich waren. Der Eindruck

bei der Betrachtung mit der Stirnlupe stimmt jedoch mit der oben beschriebenen Analyse überein, er lässt auf eine eher deckende schwarze Farbgebung schließen. Bei den zahlreichen weiteren weißen Resten am Pferdekörper handelt es sich um Reste jüngerer weißer Übermalungen. Dass darunter auch Spuren der Bleiweiß-Schwarz-Fassung zu finden sind ist wahrscheinlich, aber ohne Abnahme der Übermalung mit dem Auflichtmikroskop nicht zu erkennen.

Die Fassung der Augen ist gut rekonstruierbar: Sowohl die Lidränder als auch die Pupillen sind deckend schwarz auf den weißen Hintergrund gemalt. Die Schichtenfolge dürfte mit der oben beschriebenen identisch sein, wobei auch hier bei der mikroskopischen Betrachtung keine zwei weißen Schichten unter dem Schwarz getrennt werden können. Die Farbreste im Maul wären an anderer, weniger geschützter Stelle bereits verloren, sie zeigen an der Oberfläche ein starkes Pulvern. Hier findet sich ein orangefarbener bis hellroter Farbton. Als Pigment dürfte Mennige verwendet sein. In der Tiefe des rechten Ohres blieb Braun auf weißer Grundierung erhalten, in der Fläche lediglich blasse Sprengel. Dass die Innenseite des Ohres von der weißen oder grauen Außenseite auf diese Weise unterschieden war, ist denkbar. Das linke Ohr ist eine neuere mittels Bleiverguss angesetzte Ergänzung von 1785,¹⁶² hier sind derartige Farbreste nicht zu sehen. In dessen Umgebung konnten ausschließlich weiße Übermalungen festgestellt werden.

Wie schon auf dem Reitermantel sind auf den Hufeisen verschwärzte Reste von Metallauflagen erhalten. Nur hier allerdings finden sich auch wenig korrodierte, matt silberfarbene Partikel. Wahrscheinlich waren also sämtliche Hufeisen mit einer Zinnauflage auf gelbem Grund versehen. Die Kontur zum Pferdehuf ist schwarz aufgemalt, auch die Hufe selbst waren wahrscheinlich schwarz. Ihre Fassung erfolgte nur auf den vor Ort zugänglichen Bereichen. Weiter hinten im schmalen Zwischenraum von Hufenunterseite und Konsolenoberseite blieben die Eisen ungefasst. Eine weitere Beobachtung belegt, dass die Fassung in diesen Bereichen In- Situ ausgeführt wurde: Auf der mit der Zahnfläche bearbeiteten Oberseite der Konsole blieben unter dem rechten vorderen Huf ebenfalls gelbe Farbreste erhalten. Sie gelangten bei der Grundierung des Hufeisens dorthin. Dass die Konsole so bemalt war, ist unwahrscheinlich. Die restliche Fläche zeigt keine Farbreste und blieb, weil vom Betrachter nicht sichtbar, wohl ungefasst.

Die Bleiweißlage in der auf dem Pferdekörper festgestellten Schichtenfolge war nur nötig, wenn sie zu sehen war oder zumindest entscheidend den Charakter der Farbgebung beeinflusste. An eine Art Polierweißfassung ist dabei nicht zu denken. Sie sind erst aus dem Barock überliefert, zur Erzielung des Glanzes wird möglichst feines Bleiweiß verwendet. In der Analyse der Probe an der Bauchfuge wurden jedoch eher gröbere Pigmentpartikel festgestellt, auch konnten Pinselspuren identifiziert werden. Ein Poliervorgang hat also nicht stattgefunden. Gut untersucht ist die Verwendung von Bleiweiß in Inkarnaten, auch hier wird von einem *striemigen*

¹⁶² MORPER, Reiterstandbild, 15

Auftrag berichtet,¹⁶³ der die Pinselstruktur sichtbar lässt. Aus dem 13. Jahrhundert sind erste Beispiele bekannt, wo eine Bleiweißschicht der Intensitätssteigerung der Hautfarbschicht dient.¹⁶⁴ Letztere ist dann zumindest teilweise durchscheinend.

Vielleicht muss man sich die Wirkung der Fassung auf dem Pferd ähnlich vorstellen: Die Weißflächen wirkten dicht und sehr intensiv, mindestens teilweise waren sie von Schwarz unterschiedlicher Transparenz überdeckt. Schwarz waren wahrscheinlich die Mähne, Schweif und die Hufe, eher hellgrau dagegen wohl der Bereich um die Nüstern und an der Brust des Pferdes. Hier sind schon bei der Betrachtung unter geringer Vergrößerung einzelne Pigmentpartikel erkennbar, die weiße Schicht scheint durch. Ob die restliche Oberfläche des Pferdekörpers eher einheitlich grau gefärbt war oder zwischen weiß und grau variierte, kann mangels ausreichender Befunde nicht mehr entschieden werden. Sicher aber ergab sich im Zusammenspiel mit den differenziert gestalteten Augen mit ihren abgesetzten Lidrändern und dem leicht geöffneten, rot ausgemalten Maul eine sehr naturnahe Erscheinung des steinernen Pferdes.

Die Partikel der Schichtenfolge aus Kreidegrund, Bleiweiß und Pflanzenschwarz sitzen allesamt direkt auf der Stein- oder Fugenoberfläche, keine Schmutzeinlagerung spricht gegen die Interpretation als Erstfassung. Die verwendeten Pigmente, sowohl Bleiweiß und auch Pflanzenschwarz, wurden zur Entstehungszeit der Reiterkulptur für die Fassung von Bildwerken verwendet. Auch die vermuteten Analogien zur Ausführung von Inkarnaten sprechen für eine entstehungszeitliche Datierung. Dass die Weißfassung auf den Fugen vergleichsweise gut haftete, lässt ebenfalls auf deren Ausführung bald nach der Verfugung schließen: Auf einem recht frischen Sumpfkalkmörtel dürfte der Kreidegrund weit besser haften als auf einem schon länger ausreagierten.

Auch für die Zinnauflagen bietet sich eine frühe Datierung an: Dies wurde schon in Zusammenhang mit den entsprechenden Funden am Mantelsaum des Reiters erörtert, für die Pferdehufe gelten dieselben Folgerungen.

Dass das einzige neuere Teil am Pferd, nämlich das nach einer Beschädigung angesetzte linke Ohr, nur jüngere weiße Übermalungen zeigt, spricht dafür, dass die im rechten, originalen Ohr erhaltenen braunen Reste ebenso zur Erstfassung zählen.

Sattel und Pferdegeschirr

Ein Fassungsartikel am Rest des Zügels in der linken Hand des Reiters zeigt über weißer Grundierung eine ockerfarbene wirkende Schicht, darüber Schwarz, wohl oxidierte Zinnfolie und Blattgold. Wahrscheinlich war der Zügel also entsprechend dem Mantelriemen vergoldet.

An Sattलगurt und Zaumzeug sind die Stege plastisch abgesetzt, nur auf letzteren ist Vergoldung erhalten. Anscheinend waren sie so vom braunen Riemen unterschieden. Die Schichtenfolge am Zaumzeug des Pferdekopfes stimmt mit derjeni-

¹⁶³ BUCHENRIEDER, gefasste Bildwerke, 44

¹⁶⁴ STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei, 225

gen auf dem Zügelrest überein. Der den Sattel haltende breite Gurt, er verläuft über die Brust des Pferdes und liegt hinter dem Reiter am Sattel an, ist durch die Fassung gewissermaßen zweigeteilt. Im Falle des hinteren Stückes entsprechen die Reste in etwa denen auf dem steinernen Ansatz des Zügels und dem Zaumzeug am Pferdekopf. Auf dem vorderen Teil des Gurtes ist eine Übereinstimmung mit den Befunden an dem Riemenzeug am Fuß des Reiters feststellbar. Auf die grüne Grundierung folgt die rote Ockerschicht, verbräuntes Gelb und die Goldauflage.

Am Übergang zu anderen Skulpturenteilen konnte keine Überlappung von angrenzenden Fassungen festgestellt werden,¹⁶⁵ die Vergoldung der Riemen und die Fassung des Pferdekörpers stoßen aber auch an keiner Stelle mehr aneinander. Dies lässt schließen, dass die Vergoldungen zuerst ausgeführt wurden und dann erst die Fassung des Pferdekörpers.

Auf Grund der spärlichen Erhaltung ist die Interpretation der Farbreste auf dem Sattel schwierig. Vor dem über das rechte Knie des Reiters fallenden Mantel bleibt ein Stück des Seitenblattes des Sattels sichtbar. Hier findet sich ein Partikel, der in der Schichtenfolge den Funden auf dem nahen Mantelsaum entspricht. Über der weißen Grundierung liegt eine gelb bis orangefarbene Schicht, darüber Schwarz, wohl oxidierte Zinnfolie, zuoberst Gold. Es scheint also, als hätte man dieses Stück des Sattels zusammen mit dem Reitermantel gefasst. Auch an weiteren Teilen des Sattels finden sich gelbe Reste, die als Unterlage für eine Zinnfolie und Blattgold gedient haben könnten.¹⁶⁶ Braune Spuren am lehnartigen hinteren Bug sind nicht sicher als Fassungsreste zu deuten. An der zum Pfeiler gewandten Sattelsrückseite scheint tatsächlich mittelalterliche Fassung vorhanden, hier zeigen sich nur jüngere weiße Anstriche. Unzweifelhaft ist, dass die Ränder des vorderen und des hinteren Bugs abweichend von der übrigen Fläche gefasst waren, die schattenartigen Grundierungsreste in den Steinporen lassen dies deutlich erkennen.¹⁶⁷ Bei den am hinteren Rand erhaltenen schwarzen Resten auf einer ockerfarbenen Schicht könnte es sich wieder um Zinnfolie handeln, Blattgold ist nicht vorhanden. Mehrere Partikel auf der Fläche lassen an eine transparent ockerfarben bis gelbe Lasur auf einer dichten weißen Grundierung denken.¹⁶⁸ Der Befund am vorderen Wulst des Bugs unterscheidet sich von denen am hinteren. Hier ist eine Spur Blattgold erhalten, dagegen jedoch keine schwarzen Reste. Funktional zusammengehörende Teile könnten wiederum abweichend gefasst gewesen sein. Allerdings sind die erhaltenen Befunde auch hier wieder zu gering, um sichere Schlüsse zu ziehen.

¹⁶⁵ Am Gürtel und Mantelsaum des Reiters ist dies ausnahmsweise der Fall: Hier liegen aber zwei Vergoldungen übereinander.

¹⁶⁶ Dass es sich hier um verändertes Mennige handelt, ist insofern unwahrscheinlich, als eine identische Farbgebung des Sattels und des angrenzenden Mantels kaum möglich sein dürfte.

¹⁶⁷ siehe Übersichtsfoto auf Befundblatt 5

¹⁶⁸ Eine an dieser Stelle entnommene Probe brachte in der mikrochemischen Analyse allerdings keine verwertbaren Ergebnisse.

Hintergrund

Zum unteren Werkblock des Pferdes gehört neben dem unteren Teile seines Körpers und seinen Läufen auch die Hintergrundfläche. Sie trägt keine eigenständige Fassung, ihre Farbgebung dürfte zusammen mit dem Anstrich des Pfeilers ausgeführt worden sein und unterscheidet sich deutlich von derjenigen der Skulptur. Allerdings blieb nur in der Nähe des rechten Hinterlaufs ein größerer Rest erhalten. Auf Weiß folgt ein blasses Gelb bis Ockerfarben, danach ein Grau bis Blassbraun. Die Funde am Pfeiler stimmen damit überein, zumindest die unteren drei Schichten. Es finden sich jedoch auch Stellen, an denen eine weitere Lage Weiß und darauf ein blasses Beige folgen. Aus der Betrachtung unter dem Mikroskop lässt sich schließen, dass es sich um Kalk- oder Kalkkaseintünchen handelt. Für die Gelbfassung dürfte man ein gelbliches Ockerpigment verwendet haben. Auf der Fuge zwischen dem Werkblock und dem Pfeiler konnten keine entsprechenden Farbspuren lokalisiert werden. Meist finden sich hier schlammähnliche Schichten, vielleicht bräunliche Tünchereste.

Die Hintergrundfläche war also auf eine gleichfarbig gestrichene Umgebung am Pfeiler bezogen. Ob Weiß, Gelb und Hellgrau zu einer Fassung gehören, kann nicht definitiv entschieden werden.¹⁶⁹ Möglich erscheint dies insofern, als alle drei Farben in der Erstaussmalung des Bamberger Domes vorkommen. Der für die Wandflächen verwendete Grundton war Rosa, gliedernde Teile, unter anderem die Pfeilervorlagen setzte man in einem Elfenbeinweiß ab. Grau wurde ebenfalls festgestellt, dazu Ockergelb für die Kapitelle.¹⁷⁰ Wie die Verteilung der einzelnen Farben auf der Hintergrundfläche und der Umgebung der Reitergruppe ausgesehen haben könnte, ist nicht mehr nachvollziehbar. Sicher ist zumindest, dass die Reitergruppe nicht wie die Marienskulptur durch eine farbige, vielleicht sogar strukturierte und gerahmte Fläche von der Umgebung abgesetzt war.

Auf der Hintergrundfläche des unteren Pferdeblocks sitzt das festgestellte Weiß auf der unverschmutzten Steinoberfläche, ist also Erstfassung. Auf dem grobkörnigeren und weit weniger fein bearbeiteten Rhätsandstein des Pfeilers ist dies nicht so eindeutig, aber dennoch sehr wahrscheinlich. Keiner der Befunde lässt sich mit der Skulpturenfassung in eine relative Abfolge einordnen, die einzelnen Befunde liegen zu weit auseinander. Die Befunde passen jedoch, wie erwähnt, zu den Erkenntnissen über die Erstaussmalung des Bamberger Domes im 13. Jahrhundert, die Fassung der Hintergrundfläche dürfte also zusammen mit dieser ausgeführt worden sein.

¹⁶⁹ Dies könnte durch eine Probenahme geklärt werden. Da die Befunde insgesamt verschmutzt sind, kann vor Ort nicht genau ausgesagt werden, ob Schmutzschichten die einzelnen Lagen trennen. In diesem Fall wären dann gesonderte Tünchen vorhanden.

Bei einer Standzeit von etwa 120 Jahren für eine Raumfassung - Haas nennt nach der Erstaussmalung fünf Tünchen bis 1829/30 (HAAS, Raumfarbigkeit, 31) - müsste eine Veränderung oder Verschmutzung der Oberfläche des alten Anstrichs wahrnehmbar sein.

¹⁷⁰ HAAS, Raumfarbigkeit, 22

Konsole

Die in den Relieftiefen des Blattwerks und den Blüten entnommenen Proben lassen keine Schlüsse auf eine originale Polychromie zu. An den Unterseiten der Partikel finden sich zwar teilweise grüne Spuren, als Fassung sind diese jedoch nicht zu werten. Wahrscheinlich handelt es sich um Bestandteile des Steines.¹⁷¹ Auch der Nachweis von Ocker und Pflanzenschwarz in einem weiteren Partikel von einem Blattstengel lässt keine schlüssige Interpretation zu. Dies gilt erst recht für die metallischen Spuren, die vermehrt im rechten Bereich der Konsole auftreten.

Auch bei der Untersuchung mit dem Mikroskop waren keine eindeutigen Reste einer Polychromie identifizierbar. Trotz der uneinheitliche Befunde hat es den Anschein, als folgte meist auf eine erste weiße Lage helles Gelb bis Ockerfarben. Vor allem in den Knospen tritt anstelle des Gelb auch eine helles ziegelfarbenes Rot auf. Letzteres kann auch auf Gelb liegen, stellenweise fehlt die weiße Grundierung. Das ebenfalls häufig festgestellte Graugrün oder Grau tritt ohne sichtbares Schema auf, folglich kann auch kein Zusammenhang mit dem Gelb und Rot abgeleitet werden. Die ansonsten vor allem in den Relieftiefen vorherrschenden weißen Reste können kaum differenziert werden.

Vielleicht kann man sich die Farbgebung der Konsole, in unbekannter Verteilung, weiß und gelb vorstellen, mit rot betonten Details an den Knospen, aber auch an anderer Stelle. Vielleicht waren einige Konturen schwarz nachgezogen.

Bei den geschilderten Befunden handelt es sich jeweils um die erste Fassung. Ähnliche Befunde wurden schon an der Pfeilerfläche hinter dem Reiter und an der Hintergrundfläche des unteren Pferdeblocks festgestellt. Auch für die Reste der Konsole ist also ein Bezug zur ersten Raumfarbigkeit des Bamberger Domes denkbar, von der bekannt ist, dass einige Konsolen gelb bemalt waren.¹⁷² Eine Datierung der Farbreste auf der Konsole der Reitergruppe ins 13. Jahrhundert erscheint also möglich.

Baldachin

Mit dem Mikroskop konnten vornehmlich Vergoldungsreste identifiziert werden, entsprechend wurden die Partikel für die Analyse entnommen. Der vom Spitzbogenprofil des rechten Ecktürmchens stammende Partikel zeigt über dem Kreidegrund eine Schicht Bleiweiß, wie auch am Pferd beobachtet. Darüber liegt ölig gebundener gelber und roter Ocker, es folgt die Vergoldung. Eine weitere Probe ist insofern von besonderem Interesse, als wieder, wie schon für den Reitermantel nachgewiesen, Zinnfolie verwendet ist. Der Partikel entstammt einer Rippe des Sterngewölbes. Über dem weißen Kreidegrund liegt die mit rotem und gelbem Ocker pigmentierte Schicht. Sie dürfte in ihrem ursprünglichen Charakter der ent-

¹⁷¹ Vielleicht rühren die Partikel von einem Abreiben des Steines vor dem Anstrich her.

¹⁷² HAAS, Raumfarbigkeit, 24: *Die herrschende Farbigkeit im ganzen Dom (...) war rosa. Grau und (Elfenbein-) Weiß wurden bei allen Gliederungen zur farbigen Verdeutlichung der Form verwendet. (Ocker-) Gelb blieb auf die Kapitelle und wenige Konsolen beschränkt (...).*

sprechenden Lage am Mantel ähnlich gewesen sein, letztere war aber mit Mennige hergestellt. Darauf liegt die Zinnfolie, die unter dem Mikroskop nur als schwarze, weil oxidierte Schicht erkennbar war, es folgt das rötliche Blattgold.

Die meisten vor Ort betrachteten Fassungsreste stimmen mit dem als erste Probe ausgewerteten Partikel überein. Man darf daraus folgern, dass sämtliche Gliederungs- und Zierteile außen an der Architektur des Baldachins, wie Kapitelle, Basen, Bogenprofile und Gesimse, vergoldet waren. Die Gestaltung der Flächen bleibt unklar, wahrscheinlich waren Teile hellrot, dazu Partien auch weiß gefasst: Wie schon am Pferd, dürfte das festgestellte Bleiweiß als Fassung zu interpretieren sein, zur Grundierung ist der nachgewiesene Kreidegrund ausreichend. Genauso kommt die mit rotem und gelbem Ocker pigmentierte Schicht nicht nur als Unterlage für das Blattgold, sondern auch als Fassung in Frage.

Vom tiefen Betrachterstandpunkt ist das Gewölbe im Baldachin gut einsehbar. Zumindest die Rippen (Abb. 68) und der Schlussstein waren mit Blattmetallaufgaben versehen. Auf die Vergoldung waren schwarze Fugenstriche aufgemalt. Sie sollten suggerieren, dass die feinen Rippen aus einzelnen, vielleicht alternierend golden und silberfarbenen Steinen zusammengefügt sind. Dass die Flächen der Gewölbesegele ebenfalls mit Metallaufgaben versehen waren, ist unwahrscheinlich, eher dürften sie rot gefasst gewesen sein: Unter dem Mikroskop zeigen sich schwach bräunliche Reste, die möglicherweise veränderte Spuren der hellroten Ockerschicht darstellen.

Obwohl sie zum Werkblock des Baldachins gehören, sind die Schildflächen der drei hinteren Gewölbesegmente formal Teil der Wandfläche, des Pfeilers. Auch die Fassung behandelt sie so, identische Befunde wurden schon an der Pfeilerfläche hinter dem Reiter und dem Hintergrund der Pferdebeine dokumentiert (Abb. 69): Auf Weiß folgt die blassgelb erscheinende Tünche, darauf Hellgrau. Darüber liegt ein weiteres Weiß und ein verschmutztes Beige. Diese Schichtenfolge überdeckt die angrenzende Fuge und liegt auch auf dem folgenden Quader des Pfeilers. Neben der Übereinstimmung mit den genannten Befunden ergibt sich die Gewissheit, dass seit Ausführung dieser ersten Hintergrundfassung der Reiterbaldachin nicht mehr von diesem Standort entfernt wurde: Die Fassung über der Fuge wäre sonst unweigerlich zerstört worden.

Die Fassung der Schildflächen und die Vergoldung auf den Rippen stoßen im Randbereich aneinander. Ob Überschneidungen auftreten, konnte nicht geklärt werden.¹⁷³

Schmutzablagerungen unter der Fassung wurden nicht beobachtet, so dass Alles als Erstfassung anzusehen ist. Auch für die am Baldachin nachgewiesenen Pigmente gilt, dass alle zu seiner Entstehungszeit bereits in Verwendung waren. Charakteristisch ist wieder die Zinnfolie unter Blattgold, dieser Befund wurde schon in Zusammenhang mit dem Reitermantel diskutiert. Die Überlegungen zu Befunden

¹⁷³ Zum einen waren die betreffenden Partien nicht mehr mit dem Mikroskop einsehbar, zum anderen verdeckten weiße Übermalungen die älteren Befunde.

am Hintergrund von Pferd und Reiter gelten auch für die entsprechenden Reste am Baldachin, die Vermutung einer Analogie zur ersten Raumfassung des Domes ebenso.

Zumindest sprechen wiederum keine Indizien gegen eine entstehungszeitliche, zumindest aber mittelalterliche Datierung der Befunde auf dem Baldachin. Die einheitliche Fassung von Reiter, Pferd und Baldachin kann als sicher gelten.

Zusammenfassung

Auf dem Bamberger Reiter lassen sich Spuren lediglich einer Polychromie identifizieren, sie liegen stets direkt auf der Steinoberfläche. Die sehr kleinformatigen Reste und die äußerst geringe Befunddichte schränken die Präzision vieler Aussagen jedoch erheblich ein. Darüber blieben in weit flächigerer Erhaltung mehrere monochrome, kaum zu differenzierende weiße oder hellgraue Übermalungen bestehen.

Die bisher gängige Vorstellung eines blond gelockten Königs ist, zumindest was das mutmaßlich ursprüngliche Erscheinungsbild des Reiters betrifft, hinfällig. Die erste festgestellte Fassung der Haare zeigt sich schwarz bis dunkelbraun. Die chemische Analyse weist einen Kreidegrund und darauf eine mit Pflanzenschwarz und Anteilen von Kasseler Braun pigmentierte Farbschicht mit Temperabindemittel nach.

Die spärlichen Reste des Inkarnats lassen kaum Aussagen zu, zieht man die Erkenntnisse zur Marienskulptur vor den nördlichen Chorschranken zum Vergleich heran, dürfte es recht hell mit rötlichen Partien gewesen sein. Die rote Betonung des Mundes ist sicher, um die Augen herum akzentuierten dunkle Lidstriche die Plastizität. Pupille und Irisrand waren schwarz gemalt.

Dem Mantel kommt für die Figur des Reiters eine entscheidende Rolle zu, da er einen großen Teil von deren Oberfläche einnimmt. Zumindest die Säume waren vergoldet, wahrscheinlich war partiell silberfarbene Zinnfolie zu sehen. Auch auf dem Mantelstoff sind bereichsweise diese Blattmetallauflagen vorhanden, in welcher Gestalt und Kombination bleibt unbekannt. Auch zu Mustern lassen sich keine Aussagen treffen. Sonst war der Mantel in Teilen, wohl sogar überwiegend, orangerot. Über dem verwitterten Kreidegrund ist eine gelbe bis orangefarbene Schicht mit Bleimennige als Hauptbestandteil nachweisbar, zusätzlich ist gelber Ocker bzw. Terra di Siena enthalten. Eine dunkler rote Binnenzeichnung erhöht die Plastizität: In einer an der Schulter entnommenen Probe liegt Zinnober auf der Mennigeschicht. Das Untergewand hatte vielleicht, abgesetzt vom Mantel, eine eher gelbe Farbigkeit, eine exaktere Bestimmung des ursprünglichen Farbtons war nicht möglich. Ob und wie gold- und silberfarbene Auflagen in der Fläche verteilt waren, kann ebenso wenig entschieden werden. Sicher waren zumindest die Säume mit den genannten Blattmetallen belegt

Krone, Gürtel und die Riemen am Schuh des Reiters sind übereinstimmend vergoldet. Auf einem vom Schuhriemen entnommenen Partikel liegt zuunterst eine grüne Schicht, das Pigment ist überwiegend Malachit, auch Blei-Zinn-Gelb ist ent-

halten. Ohne trennende Zwischenlage folgt ein überwiegend aus rotbraunem Ocker bestehendes Hellbraun, das als Unterlage für die Vergoldung vorstellbar wäre. In der Tat ist an einigen Befundstellen die Vergoldung direkt auf der braunen Schicht nachgewiesen. Beim untersuchten Partikel folgt auf das Ocker ein helles Blei-Zinn-Gelb und erst darauf die Blattgoldauflage. Die teilweise unter dem Gold vorhandenen gelben und rosafarbenen Lagen sprechen vielleicht für die Mehrfarbigkeit einiger Details. Anscheinend trifft dies nicht für die Krone zu. Für die festgestellte grüne Grundierung bot sich keine plausible Erklärung an.

Das Pferd sah man bisher als Rotfuchs, obwohl seinem königlichen Reiter ein Schimmel besser gestanden hätte. Auf ein rotbraunes Pferd schloss man nach entsprechenden Funden auf der Rückseite des Halses. Bei den hier vorgestellten Untersuchungen stellten sich diese Reste jedoch als Klebeharz, nicht aber als Fassung heraus. Die Vielzahl der bei der mikroskopischen Untersuchung identifizierten Partikel ergaben übereinstimmend ein völlig anderes Bild, zusätzlich wurden zwei Proben entnommen. Zuunterst liegt verbräunter Kreidegrund, es folgt eine zweite Lage Weiß, das Pigment ist Bleiweiß. Die folgende Lage Pflanzenschwarz ist mit der Bleiweißschicht in Zusammenhang zu sehen, trennende Schmutzeinlagerungen sind nicht erkennbar. Nach dem Ergebnis der neuen Befunde kann man sich das Pferd wohl als Apfel- oder Grauschimmel vorstellen: Mähne und Hufe dürften schwarz akzentuiert gewesen sein. Das Maul war rot ausgemalt, die Hufeisen mit einer Zinnaufgabe versehen und mit schwarzen Randstrichen von den Hufen abgesetzt.

Auf dem Pferdegeschirr können zwei Vergoldungsvarianten nachgewiesen werden: Der vordere Teil des Sattelgurtes ist ebenso wie die Krone des Reiters gefasst, das hintere Stück dagegen, in Übereinstimmung mit dem restlichen Pferdegeschirr und wohl dem Sattel, wie Teile des Mantels: Unter dem Blattgold ist hier Zinnfolie vorhanden. Vielleicht waren nur die auf den Riemen plastisch abgesetzten Stege mit Metallaufgaben versehen, der Grund blieb rot bis bräunlich.

Die Hintergrundfläche der Reitergruppe ist vielleicht gelb in der weißen Pfeilervorlage hervorgehoben, zumindest ähneln die Befunde dem angrenzenden Bereich der Architektur. Dies gilt gleichermaßen für die Platte hinter den Pferdebeinen, die technisch gesehen zum unteren Steinblock des Pferdes zu rechnen ist. Für eine grüne Fassung der Konsole und der Blattmaske fanden sich keine Hinweise, sie scheinen ebenfalls in Anlehnung an die Raumfassung behandelt worden zu sein. Weiß und Gelb sind zu finden, dazu ist mit hellrot betonten Details in den Knospen, vielleicht auch an weiteren Teilen zu rechnen.

Auch der Baldachin ist bei der Erstfassung der Reitergruppe mit einbezogen: Sämtliche Befunde ähneln denen auf Reiter und Pferd. Außen waren Details vergoldet, die Flächen wohl rot und partiell weiß gefasst. Das von unten gut sichtbare Gewölbe zeigt Rippen mit durch Fugenstriche voneinander abgesetzten, abwechselnd goldenen und silberfarbenen Steinen. Die Gewölbeseigel waren vermutlich rot bis rotbraun gefasst.

Die beschriebenen Befunde sind als erste Fassung zu werten, sie liegen ohne Schmutz oder Reste älterer Farbgebungen direkt auf der Steinoberfläche. Bis auf

einen Fall können alle Befunde als entstehungszeitlich angesehen werden. Die Ausführung der oben beschriebenen Fassung bald nach Fertigstellung der Skulptur ist wahrscheinlich. Vorbehalte sind hinsichtlich der Erkenntnisse zur Fassung der Haare des Reiters zu formulieren: Die chemische Analyse weist einen Kreidegrund und darauf eine mit Pflanzenschwarz und Anteilen von Kasseler Braun pigmentierte Farbschicht mit Temperabindemittel nach. Kasseler Braun ist erst seit dem 16. Jahrhundert bekannt. Andererseits handelt es sich hierbei nicht um ein synthetisches Pigment, das vor dem 16. Jahrhundert nicht hergestellt werden konnte, sondern um Braunkohle, also um ein ergrabenes Pigment. Theoretisch ist also seine frühere Anwendung denkbar, jedoch bislang nicht nachgewiesen.

Fassung auf Fugen

Als vergleichsweise kleines Teil konnte der Kopf des Pferdes schon in der Werkstatt mit Baumharz an den Pferderumpf geklebt werden. Hiervon zeugt die sehr schmale, äußerst passgenaue Fuge. Die Steinblöcke sind erst nach dem Zusammenfügen an der Oberfläche fertig bearbeitet worden. Fassung findet sich auf dieser Fuge zwar nicht, jedoch auf ähnlichen Klebungen an den Skulpturen der Maria und der Elisabeth, weshalb an der entstehungszeitlichen Einordnung keinerlei Zweifel besteht.

Die meisten größeren Stücke verband man allerdings erst vor Ort mittels Mörtelfugen. Ebenfalls keine polychrome Fassung ist auf der Sattelfuge und auf derjenigen am vorderen Teil des Reitermantels über dessen rechten Unterschenkel vorhanden. Die Fugenmörtel stammen in beiden Fällen von jüngeren Reparaturen, da auf ihnen lediglich Reste weißer Farbschichten identifiziert werden konnten. An der Sattelfuge fallen im Flankenbereich der Steinblöcke Ausbrüche auf, die wohl weniger vom Versetzen, eher von einem späteren Neubefestigen herrühren dürften: Vielleicht nahm man den oberen Block einmal ab und versetzte ihn neu, ein Grund dafür ist jedoch nicht ersichtlich. Eher schon für das vordere Stück des Mantels, die Verbindung könnte sich aufgrund des senkrechten Fugenverlaufes mit der Zeit gelockert haben. Hier ist auch eine neuere Klammer im Fugenbereich eingesetzt. Sie ist übereinstimmend zum Fugenmörtel weiß überfasst. Dieser Block wurde also vor einer Weißfassung neu befestigt und verfugt, wohl in Zusammenhang mit der Reparatur des gebrochenen Fußes um 1785.¹⁷⁴ Ausbrüche an den Steinflanken sind hier ebenfalls reichlich vorhanden.

Erst durch die Untersuchung der erhaltenen Polychromie am gebrochenen und Neubefestigten Fuß des Reiters lassen sich die Bruchverläufe genau charakterisieren. Der ganze Fuß mit der unteren Hälfte des Unterschenkels ist oben mit einer gut sichtbaren eisernen Klammer angesetzt, die wieder weiße Fassung trägt. Interessanter ist die Untersicht, hier wird deutlich, dass es sich ausschließlich um originale Bruchstücke handelt. Auch der untere, steinerne Teil des Steigbügels, er war hinten sogar zweifach gebrochen, trägt die charakteristische Vergoldung. Oben sind, statt des wohl sehr fragilen steinernen Originals, neue Stücke aus Blei ange-

¹⁷⁴ MORPER, Reiterstandbild, 15

fügt. Sie tragen eine graubraune mörtelähnliche Schlämme. Die Feststellung des Bildhauers Mutschele, er habe den Fuß *neu gemagd*, kann also zumindest für dieses Detail gelten.¹⁷⁵

Besonders aufschlussreich ist die Betrachtung der horizontal verlaufenden Fuge zwischen den zwei großen Werkstücken des Pferderumpfes: Dem Kalkmörtel sind Splitter des Schilfsandsteines zugesetzt. Anscheinend versuchte man so, die weit klaffende Fuge besser an die angrenzenden Steinoberflächen anzugleichen. Dies geschah möglicherweise in der Absicht, eine monolithisch erscheinende Skulptur zu erzielen, also die Fuge unsichtbar zu machen.¹⁷⁶ Vielleicht wollte man auf diese Weise auch erreichen, dass die Fuge nach Erhärten des Mörtels ähnlich wie die angrenzenden Steinoberflächen schleifbar wurde.

In jedem Fall war es nicht im Sinne der Schöpfer dieses Bildwerkes, diese Fuge erkennbar zu lassen. Sicher kam in diesem Zusammenhang auch eine Fassung gelegen. Wie berichtet, sitzen Reste der weiß-schwarzen Erstfassung auf dieser Bauchfuge des Pferderumpfes.

Wo entstand die Fassung?

Wenn man davon ausgeht, dass die Fassung des Pferdes einheitlich erfolgte, und dies ist wahrscheinlich,¹⁷⁷ muss sie vor Ort erfolgt sein. Sie kann erst nach dem Versetzen der beiden unteren Werkblöcke und nach deren Verfüguung ausgeführt worden sein. Dass die zum Pfeiler gewandten Bereiche des Pferdekörpers, mit Ausnahme der sichtbaren Rückseite des Kopfes, und des Sattels bei der Erstfassung anscheinend ausgelassen sind, spricht ebenfalls für die Fassung des Pferdes In-Situ. Nur hier ließ sich vom Fassmaler abschätzen, was nicht von unten einsehbar war, wo die exakte Grenze zu den erkennbaren Bereichen verlief. Auch die Hufeisen sind erst vor Ort grundiert und mit Zinnfolie belegt, und zwar nur dort, wo der geringe Abstand der Hufe zur Konsole dies zuließ. Zudem hat man anscheinend beim Auftragen der gelben Schicht die ansonsten ungefasste Oberseite der Konsole vertropft.

So ist sicher, dass zumindest Teile des Reiters vor Ort gefasst wurden. Für das gesamte Ensemble ist dies nicht zu beweisen. Es ist zumindest vorstellbar, dass einige Teile vor dem Versetzen in der Werkstatt behandelt wurden. Vielleicht solche, an denen eine besonders aufwendige Fassung zu erwarten ist, beispielsweise das Inkarnat oder Stellen mit mehrfachen Metallaufgaben oder mit Mustern.

¹⁷⁵ MORPER, Reiterstandbild, 15; für die anderen Teile ist das "neu machen" als Wiederbefestigen der vorhandenen Bruchstücke zu verstehen.

¹⁷⁶ Dies deutet darauf hin, dass der Bildhauer nicht unbedingt mit einer späteren Fassung seiner Skulptur gerechnet hat.

¹⁷⁷ Rein theoretisch besteht natürlich auch die Möglichkeit, dass schon gefasste (oder vielleicht grundierte) Blöcke versetzt wurden, und nur die Übergangsbereiche vor Ort nachbearbeitet wurden. Indizien für diese Variante finden sich aber nicht.

Das Fürstenportal

Forschungsstand

Dass bei der skulpturalen Ausstattung des Fürstenportals der Wechsel von der alten zur jüngeren Bildhauergruppe vollzogen wurde, ist bekannt: Die erstgenannte schuf sämtliche Figurenpaare des linken und die drei inneren, heute ruinös verwitterten, des rechten Gewändes. Die drei äußeren entstammen der französisch geprägten, moderneren Werkstatt. Sie hat zumindest weite Teile des Tympanonreliefs hergestellt¹⁷⁸ und auch die übrigen Skulpturen am Portal. Das Fürstenportal ist, vor allem aus bauforscherischer Sicht, der am besten untersuchte Bauteil des Bamberger Domes. Es ist Gegenstand einer gesonderten Publikation.¹⁷⁹ Mit den kunsthistorischen Fragestellungen befasste sich zuletzt Achim Hubel ausführlich.¹⁸⁰

Schon Jahrhunderte dauern die Bemühungen um die Erhaltung des Portals an. Zu einigen Maßnahmen existieren archivalische Belege. Breuer hat Hinweise aus dem Jahr 1664 auf einen geplanten Anstrich des Fürstenportals mit Ölfarbe recherchiert.¹⁸¹ Auch erkennt er die gleichermaßen auf den anderen Portalen sichtbare Ockerfassung. Im Jahr 1930 wird erstmals ein von der Synagogenstatue entnommener Fassungsartikel analysiert, die Ergebnisse sind im selben Aufsatz nachzulesen: *Der an den Portalfiguren befindliche graugelbe Farbbelag wurde als eine Kalkkaseintünche mit Ocker als Farbzusatz identifiziert.*¹⁸² Es ist anzunehmen, dass man die entnommene Probe als repräsentativ für die Befundsituation an dieser Skulptur und auch für die übrige Bauzier hielt, folglich keine Spuren weiterer Fassungen erkannte. Das Analyseergebnis kann durch die neuen Untersuchungen zwar einerseits bestätigt werden, bedarf andererseits aber der Ergänzung um neue Erkenntnisse. In seinem Untersuchungsbericht aus dem Jahr 1989 widmet sich Snethlage in erster Linie den konservatorischen Problemstellungen am Portal.¹⁸³ In weiteren chemischen Analysen bestätigt er aber auch die *gelbe Fassung in Archivolten und Tympanon als Kalk-Kasein mit Ockerpigment*. Fassungsspuren an der zweiten Figur von außen im rechten Portalgewände werden als Eisenoxidrot und Kalkweiß identifiziert. Der Befund ist freilich heute nicht mehr lokalisierbar. Suckale stellt sich das Tympanon *in den damals üblichen Farben lebhaft bemalt* und mit entsprechend plakativer Wirkung vor,¹⁸⁴ ebenso Ecclesia und Synagoge als *farbstark bemalte Statuen*.¹⁸⁵ Auf Befunden am Objekt beruhen diese Annahmen jedoch offensichtlich nicht.

¹⁷⁸ SUCKALE, Bamberger Domskulpturen, 210

¹⁷⁹ SCHULLER, Fürstenportal

¹⁸⁰ HUBEL, jüngere Werkstatt, 475-495, hier auch umfassende Angaben zur weiteren Literatur

¹⁸¹ BREUER, Fürstenportal, 8

¹⁸² BREUER, Fürstenportal, 8

¹⁸³ SNETHLAGE, Untersuchungsbericht, 3

¹⁸⁴ SUCKALE, Bamberger Domskulpturen, 213

¹⁸⁵ SUCKALE, Bamberger Domskulpturen, 217

Zustand

Aus konservatorischen Gründen baute man die besonders exponierten Skulpturen der Ecclesia und Synagoge 1936 ab und brachte sie an den heutigen Standort vor den südöstlichen Chorschränken. Angesichts der über sieben Jahrhunderte andauernden Bewitterung der Figuren am Portal ist deren Erhaltung dennoch recht gut. Größere Verluste zeichnen die Figur der Ecclesia, beide Unterarme und Attribute sind abgebrochen. An der Synagogenfigur fehlt das untere Drittel ihres Stabes, dazu kleinere Stücke von Gewandfalten. Beide Skulpturen zeigen weitgehend feste Steinoberflächen, die jedoch nach unten zunehmend zurückgewittert sind. Im Bereich der auf den Plinthen aufstehenden Gewänder, dies betrifft beide Objekte in gleichem Maße, sanden und schuppen die Oberflächen. Die schlechter erhaltenen, ebenfalls translozierten Baldachine gewährten den Skulpturen einen gewissen Schutz vor der Beregnung, weshalb an ihnen vor allem oben vereinzelt Farbschollen erhalten blieben. Die Herstellung von Negativformen von beiden Skulpturen dürfte die Fassungsreste weiter dezimiert haben.¹⁸⁶

Von den Gewändeskulpturen fallen besonders die drei skelettartig verwitterten Paare innen im rechten Gewände ins Auge. Aber auch an einigen anderen Figuren ist der weitgehende Verlust der originalen Steinoberflächen und mit ihnen der ehemaligen Farbgebungen zu beklagen. Wegen ihres schlechten Zustands und fortschreitender Verluste waren die Portalgewände durch die Jahrhunderte hindurch immer wieder Gegenstand konservatorischer Bemühungen, bis hin zu einer umfassenden, im Jahr 2000 abgeschlossenen Maßnahme. Weil die langfristige Erhaltung der originalen Skulpturenpaare vor Ort nicht möglich erschien, entschied man für den Ausbau der Originale, deren Aufstellung im Domkreuzgang und den Ersatz durch Kopien nach vorhandenen Gipsduplikaten. Bezeichnenderweise galten die früheren Bemühungen stets dem Erhalt der steinernen Substanz, vom Bewahren älterer Fassungen ist keine Rede.

Auch der Posaunenengel steht heute im Dominneren. Durch seine hohe Anbringung über der Kapitellzone des linken Gewändes war er vor aufsteigender Feuchte und schädlichen Salzen geschützt. Andererseits sieht man ihm im Vergleich zum Tympanonrelief seine weiter außen im Portaltrichter gelegene Position an: Die Steinoberfläche zeigt deutliche Spuren der Verwitterung. Am gravierendsten ist der Verlust seiner Hände und der Posaune, vielleicht war auch ursprünglich ein Teil aus Stein angestückt. Der Ansatz eines steinernen Steges ist unter der hölzernen Posaune, etwa auf Höhe der rechten Hand, noch gut sichtbar. Dies belegt, dass zumindest bis hierhin alles aus Stein und aus einem Stück gearbeitet war. Ersatzweise brachte man wohl im 17. Jahrhundert eine hölzerne Ergänzung an, die ihrerseits bereits wieder stark zurückgewittert ist, weit intensiver als der schon viel länger witterungsexponierte Stein. Entsprechend sind Fassungsreste auf dem Engel nur in den Relieftiefen und hier in geringem Umfang erhalten.

¹⁸⁶ KATALOG GIPSFORMEREI, Taf. 13

Die Voraussetzungen für die Erhaltung von Fassung auf dem Tympanonrelief sind weitaus günstiger: Aufgrund seiner geschützten Lage im Portaltrichter und oberhalb der Kapitellzone bzw. den hölzernen Torflügeln zeigt sich der Stein in weiten Teilen fast unverwittert. Ausnahme sind Risse und ein wenig ausgeprägtes Sanden im rechten unteren Eck, außen an der Teufelsfigur. Beispielsweise das Gesicht des Bischofs unter den Verdammten zeigt mechanische Beschädigungen, wohl durch Gewalteinwirkung, seine Nase fehlt. Der Figur links daneben ist die abgeschlagene Nase wieder angeklebt. Auch ohne direkte Bewitterung und ohne aufsteigende Feuchte war die Fassung auf dem Tympanon dennoch durch die jahreszeitlichen Klimaschwankungen über Jahrhunderte hinweg einem erheblichen Verschleiß unterworfen. Erst seit wenigen Jahren sorgt ein wärmegeämmter Vorbau für Schutz vor der winterlichen Witterung. Auch vom Tympanonrelief erstellte man eine gipserne Kopie.¹⁸⁷ Man hat zuvor jedoch nicht allzu gründlich gereinigt. Vor allem der im Porenraum der Steinoberfläche eingebundene Ockeranstrich scheint dies vergleichsweise gut überstanden zu haben.

Beschreibung

Das Fürstenportal (Abb. 70, 71), die Bezeichnung ist aus dem 18. Jahrhundert überliefert, ist durch seine aufwendige Ausstattung als das Haupttor des Bamberger Domes gekennzeichnet.

In seine Gewändestufen sind zu jeder Seite elf ornamentierte Säulen eingestellt, sie werden in den Archivolten fortgeführt. Jede zweite nimmt in ihrer oberen Hälfte an Stelle des Schaftes ein Figurenpaar auf, insgesamt sechs auf jeder Seite. Dargestellt sind zuunterst die Propheten als Repräsentanten des Alten Testaments, auf ihren Schultern stehen die Apostel für das Neue Testament. Nach innen treten die Skulpturen immer weiter vor die Säulen und gewinnen so an Plastizität, der ganze Portaltrichter erscheint hierdurch tiefer. *Bei den von der jüngeren Werkstatt hinzugefügten Bildwerken spielt sich in einer spannenden Abfolge von links nach rechts eine drastische Illustration des menschlichen Schicksals nach dem Tode ab.*¹⁸⁸ Auf eigens vorgestellten Säulen rahmen die Skulptur der Ecclesia links und der Synagoge rechts den Portalvorbau. Mit der herrschaftlich stolzen Ecclesia (Abb. 73) beginnt die Erzählfolge, der von der Stadt kommende Betrachter sieht sie als erste.¹⁸⁹ Es folgen der zum Gericht blasende Posaunenengel und Abraham, der die Seligen in seinem Schoß aufnimmt. Im Tympanonrelief mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes (Abb. 72) bewegt sich der Zug der glücklich lächelnden Seligen auf den zentral dargestellten Christus als Weltenrichter zu, der mit erhobenen Händen die Wundmale zeigt. Von Christus weg, nach rechts werden die klagenden und heulenden Verdammten vom Teufel mit einer Kette umfassen und weggeschleift. Die

¹⁸⁷ KATALOG GIPSFORMEREI, Taf. 15

¹⁸⁸ HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 484, hier auch eine ausführliche Beschreibung und Darstellung des Programms

¹⁸⁹ SUCKALE, Bamberger Domskulpturen, 214

sinnlich schöne Synagoge (Abb. 74) schließt rechts vor dem Portal, also auf Seite der Verdammten, die Folge ab.¹⁹⁰

Befunde

Die Befundmikroskopie am Portal beschränkt sich auf ausgewählte Bereiche. Die allesamt sehr ähnlichen Schichtenfolgen in den dokumentierten Befunden bestätigen den repräsentativen Charakter der Erkenntnisse. Die Behandlung der Gewandfiguren folgt erst an zweiter Stelle, da zur Interpretation der Befunde dort die Erkenntnisse zu Ecclesia und Synagoge hilfreich waren.

Ecclesia

An witterungsgeschützten Partien, wie am Gewand unter der rechten Achsel oder rechts hinten am Gürtel finden sich direkt auf dem Stein meist Reste einer ockerfarbenen Fassung. Beide Male folgt darüber ein Grau mit eingeschlossenen gelben Partikeln. Unterhalb der lockigen Haare auf der rechten Kopfseite liegt auf der weißen Grundierung eine bräunliche Lage, die sich durch eine größere Schichtdicke von dem Ocker in den beiden erwähnten Befunden unterscheidet. Als nächstes folgt wieder das schon bekannte Grau. In den Augen weicht die Farbgebung nicht von den übrigen Skulpturenteilen ab, Hinweise für eine Akzentuierung oder schwarze Untermalung der Iris finden sich nicht.

Auch der Baldachin scheint mit der Figur darunter übereinstimmend behandelt worden zu sein. Auf dem Stein bzw. in den Steinporen liegt dünn eine ockerfarbene Lage, dann folgt Grau.

Die Analyseergebnisse bestätigen die von den übrigen Figurenteilen abweichende Farbgebung der Haare (Abb. 76). Die erste Lage über der weißen erschien im Schliff rotbraun. Die verwendeten Pigmente sind gelber und roter Ocker, dazu kommt Bleiweiß und Pflanzenschwarz. Ob das ebenso festgestellte Azurit unbeabsichtigt in die Fassung der Haare gelangte, also eigentlich für die Farbgebung eines anderen Skulpturenteils verwendet wurde, kann nicht mehr entschieden werden. Bindemittel ist eine Wachstempera, das der zugehörigen Bleiweiß-Grundierung dagegen Öl. Über dem Rotbraun folgt als nächste Schicht das auch andernorts am Portal häufig nachgewiesene Grau aus Bleiweiß und Ruß. An der Krone können Reste einer Vergoldung nachgewiesen werden (Abb. 75). Es handelt sich um eine Ölvergoldung auf ölig gebundenem Bleiweiß mit Anteilen von Schwerspat und Quarzmehl. Wieder folgt darauf das bekannte Grau. Dass das Rotbraun der Haare und das Gold der Krone zu einer Fassung gehören, lässt die in beiden Fällen identische Grundierung annehmen.

Beide zur Analyse entnommenen Partikel und auch die anderen oben beschriebenen Schichtenfolgen sind an ihrem jeweiligen Befundort als erste festgestellte Fassung zu charakterisieren. Die Verwendung der Pigmente ist zeitlich nicht

¹⁹⁰ HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 494f

eingrenzbare, ebenso wenig die von Kalkkasein und Öl als Bindemittel. Wachstern-
pera war zumindest bekannt, in wenigen Fällen ist auch ihre Verwendung be-
legt.¹⁹¹ Auch wenn eine genauere Einordnung dieses Befundes an der Bamberger
Ecclesia mangels ausreichender Vergleichsmöglichkeiten nicht gelingt, so ist er
doch ein Hinweis auf die durchaus wahrscheinliche entstehungszeitliche Datie-
rung der zugehörigen Fassung. Mehr Zweifel bestehen bei der Bewertung der Ver-
goldung auf der Krone: Schwerspat als Anteil von Grundierungen ist erst seit dem
18. Jahrhundert bekannt.¹⁹² Zwar kommt es als Verunreinigung in geringen Men-
gen in Erdfarben vor, solche wurden aber für die Grundierung der Krone nicht
verwendet. Andererseits liegt über dem entnommenen Partikel anscheinend die
auch sonst häufige graue Fassung, die ins 17. Jahrhundert datiert werden kann.
Letztlich kann dieser Widerspruch durch die allzu geringe Erhaltung der Fassun-
gen auf der Ecclesiafigur nicht aufgeklärt werden.

Synagoge

Die Situation an der Synagogenskulptur ist derjenigen an der Ecclesia schon in
sofern ähnlich, als an den gleichen Stellen Fassungsreste erhalten blieben: Unter
den witterungsgeschützten Achseln finden sich Reste, über der ockerfarbenen
Schicht, die direkt auf dem Stein liegt, folgt Grau. Unten an den Haaren ist diesel-
be Schichtenfolge anzutreffen, nicht das an der entsprechenden Partie der Ecclesia
festgestellte Rotbraun.

Zwei Befunde verdienen Aufmerksamkeit: An der Augenbinde ist, als zweite Fas-
sung nach Ocker mit weißer Grundierung, ein ebenfalls weiß grundiertes
Schwarz.¹⁹³ Grau fehlt an dieser Stelle. Die schwarzen Reste lassen sich nicht ein-
deutig interpretieren. Denkbar ist eine Zuordnung zur zweiten, grauen Fassung.
Doch eher wollte man wohl in der überwiegend ockerfarbenen ersten Fassung die
Binde deutlich betonen. Eine gesonderte weiße Grundierung der schwarzen
Schicht wäre hierfür aber nicht notwendig gewesen. Ein weiteres Detail ist in der
ersten Fassung hervorgehoben: An der Schließe des Synagogengewandes blieb ein
winziger Partikel Blattgold erhalten. Auch wenn es sich um die erste festgestellte
Fassung handelt, bleibt hier die Zuordnung wieder unklar, da weitere Fassung an
dieser Stelle fehlt. Wie an der Krone der Ecclesia könnte es sich um eine Ölvergol-
dung mit Bleiweiß-Grundierung handeln.

Wie eingangs erwähnt, hat man in den Untersuchungen im Jahr 1930 auf der Sy-
nagogenfigur einen *graugelben Farbbelag* als *Kalkkaseintünche mit Ocker* ermittelt.
Die Befundmikroskopie und auch die neuerlichen Analysen ergab ein differenzier-
teres Bild: Nicht eine, sondern zwei ockerfarbene Fassungen sind vorhanden. Zwi-
schen diesen liegt eine graue Tünche. Wahrscheinlich hat man Reste von zweien
oder mehreren Lagen bei der Analyse vermischt.

¹⁹¹ STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei, 206

¹⁹² KÜHN, Farbmaterialien, 45

¹⁹³ Wertung der weißen Schichten als Grundierung

Gewändeskulpturen

Obwohl die Figurenpaare der Gewände einer besonders hohen Beanspruchung durch Feuchte, Salze und die Bewitterung ausgesetzt waren, blieben an geschützten Partien vorne und an den Rückseiten wenige Farbpartikel erhalten. Der Untersuchung kam zugute, dass die Originale zum Austausch gegen Kopien ausgebaut waren. Sonst nicht zugängliche Stellen konnten so mit dem Mikroskop erreicht werden.

In den Befunden im linken Gewände sind die schon bekannten Schichten anzutreffen, allerdings in offensichtlich unvollständigen Abfolgen. Das Graue, das sonst stets als zweite Fassung zu identifizieren ist, liegt teilweise direkt auf dem Stein. Hinter dem Nimbus des äußeren Apostels und auch in einer Falte an dessen Mantel, in letzterem Fall mit Weiß darunter. An diesen Stellen vorhandene ältere Fassung war vermutlich vor der Neufassung bereits abgewittert. Auch Reste ockerfarbener Fassungen sind erhalten, mit weißer Grundierung unter einer Mantelfalte des zweiten Propheten von außen oder in einer Mantelfalte des schon erwähnten Apostels, hier ohne Grundierung unmittelbar auf dem Stein. Für die Rückseiten typisch ist ein Befund am äußeren Propheten. Bei den weißen Resten könnte es sich um Gips handeln, die dann als Spuren der Abformkampagnen der gesamten Gewändeskulpturen zu interpretieren wären. Die blassbraunen Spuren darüber finden sich nur an der Rückseite, dass es sich um Fassung handelt ist nicht sicher. Obgleich die Steinoberfläche angrenzend an diese Partie deutlich zurückgewittert ist, sind im linken Auge des vierten Propheten¹⁹⁴ im rechten Gewände eindeutig Spuren einer schwarzen Ausmalung von Pupille und Iris zu sehen (Abb. 77). Die schwarzen Partikel liegen in den Poren der abgewitterten Steinoberfläche. Am Rand überlappt abblätternder Ocker. Diese schwarze Ausmalung ist sehr wahrscheinlich entstehungszeitlich. Identische Befunde sind am Tympanonrelief noch deutlicher ablesbar, sie werden später beschrieben.

In der Blattkonsole unterhalb der Johannesfigur, des jugendlichen Apostels ganz außen, ist kräftiges Rot auf einer weißen Lage erhalten (Abb. 78). Wenn es sich überhaupt um einen Rest einer der an anderen Teilen des Portals erkannten drei Fassungen handelt, so ist eine Zuordnung kaum zu entscheiden. Am gesamten Portal war Rot nur in diesem einen Fall lokalisierbar. Lediglich ältere chemischen Analysen ergaben einen weiteren Anhaltspunkt in dieser Frage.

Snethlage beschreibt in seinem schon zitierten Bericht Fassungsspuren an der zweiten Figur von außen im rechten Portalgewände, sie sind als Eisenoxidrot und Kalkweiß identifiziert.¹⁹⁵ Der Befund ist bedauerlicherweise in der Zwischenzeit verlorengegangen. Er lag in direkter Nachbarschaft zu den Resten an der Johanneskonsole, die Schichtenfolgen dürften identisch gewesen sein. In Zusammenschau mit dem neuen Befund ergibt sich zumindest etwas mehr Gewissheit, dass es sich bei diesem nicht um einen Zufallsfund handelt. Die zu vermutende Kalkbindung lässt eher an eine Zugehörigkeit zur ersten Ockerfassung denken.

¹⁹⁴ gezählt in der Versetzfolge von innen nach außen

¹⁹⁵ SNETHLAGE, Untersuchungsbericht, wie Anm. 183

Der Posaunenengel

Bereits oben wurde erwähnt, dass die ursprünglich steinernen Hände und die Posaune des Engels durch hölzerne Anstückungen ersetzt sind. Breuer vermerkt, dass im Jahr 1664/65 Ausbesserungen an *etlichen Statuen ober der Ehetür* durch den Bamberger Bildhauer Hans Matthes Sebert belegt sind.¹⁹⁶ Dass der Posaunenengel von dieser Maßnahme betroffen ist, darf angenommen werden. Ebenso für das Jahr 1664 ist der Wunsch des Domkapitels überliefert, das Fürstenportal wegen seines schlechten Zustandes mit Ölfarbe zu streichen. Ein solcher Anstrich bietet sich auch an, um vorgenommene Reparaturen zu egalisieren, die im Falle der Ergänzung des Posaunenengels ja aus einem deutlich andersartigen Material als dem ursprünglichen erfolgten. Obwohl diese Ergänzungen heute wieder deutlich verwittert sind, bleiben auf ihnen Farbreste erhalten.

Die auf dem Posaunenengel erhaltenen Fassungspartikel sind deutlich größer und umfassen meist komplettere Schichtenfolgen als diejenigen auf Synagoge, Ecclesia oder an den Gewänden. Die Befundlage stimmt weitgehend überein, wenn auch auf dem Engel keine Besonderheiten, wie die hervorgehobenen Details an der Synagoge oder rote Spuren vergleichbar denen im rechten Gewände, anzutreffen sind. Als repräsentativ darf etwa die Schichtenfolge im rechten Auge des Engels genannt werden: Bereits die erste feststellbare, ockerfarbene Fassung ist weiß grundiert (Abb. 79), nach einer nicht definitiv nachweisbaren weiteren Schicht Weiß folgt als zweite Fassung Grau. Wie schon an den zuvor untersuchten Skulpturen ist es mit gelben und weißen Partikeln durchsetzt. Zuoberst liegt eine zweite ockerfarbene Fassung. An zahlreichen weiteren Stellen zeigen sich ähnlichen Schichtenfolgen, meist fehlen aber einzelne Lagen. Beispielsweise in einer Falten-tiefe vorne am Gewand des Engels, wo auf das erste Ocker über einer Grundierung Grau folgt. Eine weitere Lage Ocker darüber ist nicht erhalten.

Besondere Beachtung verdient der im Schalltrichter der Posaune erhaltene Farbreist, ganz offensichtlich ist dies der am besten witterungsgeschützte Fleck an der gesamten hölzernen Ergänzung. Es handelt sich um das Grau der zweiten Fassung: Auch hier sind gelbe Partikel eingeschlossen, eine weiße Grundierung ist nicht vorhanden. Das Ocker der ersten Fassung fehlt, auf dem Holz ist die graue die erste Farbgebung. Eine durchgängige Fassung der Rückseite der Engelsfigur scheint nicht vorhanden gewesen zu sein. Zumindest die graue Fassung reicht aber weit um die Seiten herum (Abb. 80).

Wenn man die hölzerne Anstückung auf 1664/65 datiert, ist somit auch der Ausführungszeitpunkt für die graue Fassung bestimmt. Sie dürfte recht bald nach Ansetzen des hölzernen Teiles ausgeführt sein. Der Wunsch des Domkapitels nach einem Anstrich wurde also umgesetzt und mit dem Posaunenengel das gesamte Fürstenportal behandelt. Die erste ockerfarbene Gesamtfassung ist folglich deutlich früher entstanden, auf der hölzernen Posaune ist sie unter dem Grau nicht zu

¹⁹⁶ BREUER, Fürstenportal, 8

sehen. Reste der grauen Farbgebung haben trotz Klimaschwankungen und Bewitterung also mehr als dreihundert Jahre überdauert. Folglich könnte es sich bei der überwiegend ockerfarbenen, ersten Fassung durchaus um die entstehungszeitliche Farbgebung handeln. Erst recht wenn man auch die Erkenntnisse zur Erstaussmalung des Dominneren berücksichtigt. Hiervon soll weiter unten, im Kapitel zur Auswertung der Befunde die Rede sein.

Tympanonrelief und Archivolten

Schon im Gesicht Christi finden sich keine Spuren einer Polychromie, geschweige denn ein differenziertes Inkarnat. Alle Befunde zeigen weitgehend das Erscheinungsbild der anderen Portalteile, ob am Mund, dem Bart oder im Bereich der Augen. Iris und Pupille sind nicht schwarz unterlegt. Nur am Bart fehlt die erste ockerfarbene Schicht, vor einem erneuten Anstrich war sie dort wohl abgewittert. In allen Befunden ist die nächste Lage das bekannte Grau, die dritte Fassung wieder ockerfarben, eher zu Gelb tendierend und heller als die erste Lage. Ein identisches Bild zeigt sich am Nimbus Christi. An ihm sind in den Falzen unter, über und seitlich des erhabenen gearbeiteten Kreuzes zwar größere Schichtenpakete erhalten. Spuren einer Vergoldung zeigen sich aber nicht, ganz im Gegensatz zu entsprechenden Befunden an den Nimben der Propheten der Chorschränkenplatten. Die Analyse hier entnommener Partikel bestätigt die erste Fassung als mit gelbem Ocker pigmentierte Kalkkaseintünche. Der zweite, graue Anstrich wird als eher graugrün beschrieben, zu den Pigmenten Bleiweiß und Ruß kommt der auch vor Ort unter dem Mikroskop gut erkennbare Ocker. Bindemittel ist Öl. Farbreste am umgeschlagenen Mantel oder am Profil des Throns Christi weisen ebenso wenig auf eine Teilvergoldung hin. An dem auf der Seite der Verdammten dargestellten Papst sind weit deutlicher als am oben erwähnten Propheten des rechten Gewändes Iris und Pupille beider Augen noch unter der ersten Ockerlage Schwarz ausgemalt.

Die Farbschichten auf der Nasenwurzel des Papstes liegen anscheinend auf der Reparatur einer Fehlstelle im Stein mit Kalkmörtel, es dürfte sich also um eine entstehungszeitliche Reparatur handeln.

Die gefalteten Hände des Papstes und die Kette des Teufels erfahren keine Akzentuierung. Die von Engeln auf Seiten der Seligen präsentierten Arma Christi wären als weitere Details für eine Betonung durch die Fassung prädestiniert. Die Befunde lassen jedoch auch hier nichts erkennen, wenn auch die in den ausgebohrten Tiefen der Dornenkrone lokalisierten, sehr dick aufgetragenen Farbreste wieder einen etwas rötlichen Ockerton zeigen. Während diese Farbreste direkt auf dem Stein liegen, findet sich oben auf der Krone unter dem Grau der zweiten Fassung weißer Kalkmörtel.

Die Befunde auf den Archivolten weichen geringfügig ab. In den Profiltiefen liegt auf der ersten ockerfarbenen Schicht ein kompaktes Weiß, das wohl eher als eigenständige Fassung, vielleicht neben Grau, zu interpretieren ist. Auf dem Kalkmörtel der Fugen ist dagegen als erstes das Grau der zweiten Fassung, darauf wiederum die ockerfarbene Lage.

Snethlage bestimmte für Archivolten und Tympanon eine gelbe Fassung, nämlich Kalk-Kasein mit Ockerpigment.¹⁹⁷ Die neuen Analysen zu den Archivolten ergaben eine Bleiweißlage auf Grau. Die als zweite Farbgebung angenommene alternierende Grau-Weiß-Fassung dürfte dies bestätigen.

Zusammenfassung

An französischen Kirchenportalen der Gotik finden sich offensichtlich reiche Spuren früherer Polychromien.¹⁹⁸ Statt lebhaft farbig und "modern" scheint das Bamberger Fürstenportal dagegen weitgehend monochrom gestaltet gewesen zu sein. Eine Differenzierung zwischen den verschiedenen Teilen des Portals erfolgte wohl nur sehr zurückhaltend und in der Erstfassung auf Ecclesia und Synagoge beschränkt. Deutlich lässt sich für alle untersuchten Teile des Fürstenportals, für Ecclesia und Synagoge, die Gewändeskulpturen, den Posaunenengel und das Tympanonrelief, eine weitgehend einheitliche Befundlage feststellen.

Am vierten Propheten des rechten Gewändes wurden schwarze Ausmalungen von Iris und Pupille direkt auf der Steinoberfläche nachgewiesen. Dass auf den übrigen Gewändefiguren der jüngeren Werkstatt derartige Ausmalungen existierten, ist wahrscheinlich. Sie sind wegen der allgemein schlechten Erhaltung der Figuren heute zusammen mit dem Fassungsträger, der Steinoberfläche, abgewittert. Bei den Aposteln und Propheten der älteren Bildhauer sind die Pupillen dagegen ausgebohrt. Auf dem Tympanonrelief tragen nur einige Figuren diese Bemalung: Da nicht alle gleichermaßen behandelt sind, scheidet eine Interpretation als Teilfassung aus. Die Augen der Synagoge sind verbunden, die der Ecclesia hatten keine Ausmalung.

Die Erstfassung auf dem Tympanonrelief, dem Posaunenengel und auf den Gewändefiguren war wohl weitgehend monochrom. Als Pigment ist gelber Ocker verwendet, Bindemittel ist Kalkkasein. Die Fassung ist stellenweise verloren, liegt aber ansonsten auf der anscheinend unverwitterten und unverschmutzten Steinoberfläche. Sie zeichnet sich durch eine geringe Schichtstärke aus und ist vielleicht sehr dünn weiß grundiert. Häufig ist sie in die Steinporen eingebunden.

Für die Statuen der Ecclesia und der Synagoge ergaben sich Hinweise auf eine Teilpolychromie. Neben dem ansonsten ebenfalls zuerst ockerfarben gefassten Gewand war die Krone der Ecclesia ölgoldet, ihr Haar mit einer Wachstemperefarbe rotbraun gestaltet.¹⁹⁹ Die Bleiweiß-Grundierung beider Befunde ist direkt auf den Stein aufgetragen, das Kalkkasein-Ocker dort nicht nachweisbar. Darüber folgt beide Male die graue Zweitfassung. Auch die Synagoge war in der Erstfassung wohl überwiegend ockerfarben. Die Augenbinde ist braun oder schwarz betont, die

¹⁹⁷ SNETHLAGE, Untersuchungsbericht, wie Anm. 183

¹⁹⁸ PALLOT-FROSSART, Gothic Portals, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

¹⁹⁹ Technisch heterogene, d.h. aus Farben mit unterschiedlichen Bindemitteln zusammengesetzte Fassungen sind zumindest für unbewitterte Figuren nicht ungewöhnlich. Für Portale existieren zu dieser Thematik noch zu wenige Erkenntnisse. Meist lassen zu geringe Probenmengen keine präzisen Analyseergebnisse zu, siehe PALLOT-FROSSART, Gothic Portals, 77

Gewandschließe vergoldet. Das Grau der Zweitfassung liegt in beiden Fällen nicht darüber. Die Zuordnung dieser Befunde an der Synagoge zu ihrer Erstfassung ist also nicht sicher, in Zusammenschau mit den Erkenntnissen zur Ecclesia aber zumindest wahrscheinlich.

Für die zweite Fassung wurde auf allen untersuchten Teilen des Portals ein grob ausgemischtes, oft craquelierendes, weiß grundiertes Grau erkannt. Charakterisiert ist es auch durch deutlich erkennbare weiße und gelbe Gefügebestandteile im grauen Grundton. Das gesamte Erscheinungsbild dieser Farbgebung war deshalb vermutlich recht hell. In den Archivolten waren möglicherweise alternierend zum Grau Teile der Profile weiß abgesetzt, der Rest des Portals mitsamt allen Figuren dagegen wahrscheinlich monochrom grau. Als einzige lässt sich diese Fassung ziemlich sicher datieren: Auf der hölzernen Ergänzung am Posaunenengel kann Grau als Erstfassung nachgewiesen werden. Die für die Ergänzung sichere Datierung auf 1665 gilt folglich auch für die Graufassung. Reste einer dritten Fassung sind nicht auf allen Teilen des Portals erhalten. Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass Alles ein weiteres mal monochrom ockerfarben gefasst war.

3 Auswertung der Befunde

Einleitend waren Fragestellungen formuliert worden, zu deren Beantwortung das Forschungsvorhaben beitragen sollte. Im folgenden sollen nun die Erkenntnisse zu den einzelnen untersuchten Figuren verknüpft und unter übergeordneten Aspekten betrachtet werden.

Zum Zustand der Fassungen, Rückschlüsse auf die Restaurierungsgeschichte

Zu Beginn der Untersuchungen war zunächst unklar, ob die geringen Reste früherer Polychromien ausreichen würden, um Vorstellungen vom ursprünglichen Erscheinungsbild der Figuren zu gewinnen. Fast nie sind auf glatten, exponierten Flächen Farbpartikel erhalten, häufiger dagegen in Hinterschneidungen oder an den schlecht zugänglichen Figurenrückseiten. Selten gehen die Partikelgrößen über ein Ausmaß von wenigen Quadratmillimetern hinaus.

Beispielsweise am Mantel des Reiters finden sich oft nicht einmal in den Faltentiefen aussagefähige Farbreste, auf seinem Pferd wenigstens auf Fugen. Auch hier ist aber in Relation zur großen Oberfläche fast nichts an verwertbaren Spuren zu finden. Als positive Ausnahmen sind vor allem der bunt gefiederte Flügel des Kronenengels und die Liegefigur des Papstes Clemens zu nennen. Wo sind die Ursachen für diese umfassenden Verluste früherer Farbigkeit zu sehen?

Gewalteinwirkung und unsachgemäßer Umgang

Fast alle Skulpturen zeigen Schäden, die nicht auf natürliche Einflüsse zurückzuführen sind. Anlass und Zeitpunkt der im Dom vermuteten Zerstörungen können bislang nicht ermittelt werden.²⁰⁰ Vielfach zeugen Ausbrüche oder Fehlstellen an den Figuren von Gewalteinwirkung oder rohem Umgang, etwa das Fehlen der Hand Mariens (Abb. 18), der Krone des Engels (Abb. 38) oder der Turmspitzen des Marienbaldachins. Was der Steinsubstanz schadete, beeinträchtigte erst recht auch die Fassungen.

Sicher sind auch alle Renovierungen des Dominneren und die Neufassungen der Skulpturen selbst ursächlich für Verluste an der älteren Fassung: Auf nahezu allen Figuren zeigen die Fassungsreste Spuren von einem Abbürsten. Eine neu aufzutragende Fassung hält nur auf einem stabilen Untergrund. Lockere, abblätternde ältere Farbschichten hat man deshalb entfernt. Insbesondere während der Purifizierung des Bamberger Doms 1828 bis 1837 wurde der Restbestand historischer Polychromien an den Figuren drastisch reduziert. Man fügte nicht der alten Farbe neue hinzu, was zuvor in der Regel geschah, sondern nahm das vorhandene weitestgehend weg, um eine vermeintlich ursprüngliche Steinsichtigkeit zu erzielen. Die Aufzeichnungen Friedrich Karl Rupprechts belegen, dass sich an den nördlichen Chorschrankenreliefs bei der Abnahme des Kalkanstriches auch die

²⁰⁰ SUCKALE, Bamberger Domskulpturen, 184

Randvergoldungen der Prophetengewänder weitgehend ablösten. Die Fassung der Säulen zwischen den Figurennischen vernichtete man beim Ablaugen mit Sodalösung fast vollständig. Im Fall der Marienstatue ist das bewusste Abreiben lockerer, farbiger Fassung belegt. Möglich erscheint zumindest, dass man beim Abschrubben von Pfeilerflächen auch an die Figuren gestoßen ist. Dass man aber ganze Hände oder andere Figurenteile abgeschlagen und nicht wieder befestigt hat, ist ziemlich unwahrscheinlich, wollte man doch Alles in seiner vermeintlich ursprünglichen Gestalt wiedergewinnen. Derartige Verluste müssen zu anderer Zeit entstanden sein. Die historische Skulpturenpolychromie erfreute sich bei Rupprecht auch einer gewissen Wertschätzung, soweit sie noch ablesbar war und den einheitlichen Eindruck des Bildwerks nicht allzu sehr „beeinträchtigte“. Beispiele sind der von Rupprecht abgemalte Engelsflügel, auf dem die historische Polychromie denn auch weitgehend erhalten blieb, oder seine farbigen Blätter zu den südlichen Schranken des Georgenchores.

Weitere Schäden an den Figuren entstanden durch Abformungen. Von nahezu allen Domskulpturen sind Gipsabgüsse bekannt. Beispielsweise können noch heute von der kompletten Reitergruppe mitsamt Konsole und Baldachin, der Elisabeth, der Maria und dem Kronenengel, von der Ecclesia- und Synagogenfigur vom Fürstenportal, zwei Figurenpaaren der Gewände oder gar dem kompletten Tympanonrelief Repliken in Originalgröße von der Gipsformerei Charlottenburg der Staatlichen Museen Berlin erworben werden.²⁰¹ Vor Abformungen hat man sicher, so noch vorhanden, lose Fassungen entfernt, die Formgenauigkeit hätte sonst gelitten. Wenn die verbliebene Fassung nicht sehr fest am Untergrund haftete, wurde sie beim Abziehen der Formhaut mitgerissen, auch lockere Teile der Steinsubstanz hat man hierbei sicher beschädigt. Zudem sind vielfach Ritzungen auf den Figuren erkennbar, die vom Auftrennen der Formen herrühren. Im Fall des hinteren Flügels am Kronenengel hat man wohl auf einen Gipsabguss verzichtet, sein farbenprächtiges Gefieder blieb so verschont. Auf der Figur Papst Clemens´ II. sind glücklicherweise trotz einer Abformung große, flächig zusammenhängende Reste der farbigen Fassung erhalten geblieben.²⁰²

Auch der Abbau einzelner Figuren war strapaziös für die Steinsubstanz und die Fassung. Mindestens die Marienstatue hat man, wie erwähnt, einmal gegen eine andere Skulptur getauscht. Für Neufassungen und eben auch für die Abformungen wurden wohl alle transportablen Werke abgenommen. Zwischen 1939 und 1945 waren nicht nur alle Figuren vor den nördlichen Chorschranken entfernt, sogar die Reliefs wurden ausgebaut.²⁰³ Nach dem Krieg hat man Alles wieder ersetzt. Zweck dieser Maßnahme war der Schutz der kostbaren Kunstwerke vor Kriegseinwirkungen, es darf also ein umsichtiges Vorgehen angenommen werden. Auf den vor diesem Zeitpunkt entstandenen Fotografien sind die bekannten Ver-

²⁰¹ KATALOG GIPSFORMEREI, Taf. 10ff

²⁰² ZERBES, "Jungfrau Maria", 76

²⁰³ von WINTERFELD, Bamberger Dom II, Abb. 226

luste von Figurenteilen auch bereits zu erkennen. Inwieweit die damals schon äußerst spärliche Fassung weiter gelitten hat, kann nicht nachvollzogen werden.

Natürliche Verwitterung

Nicht zuletzt stellt sicher die natürliche Alterung der Malmaterialien in Folge der Feuchte- und Temperaturschwankungen im Kircheninneren eine der Ursachen für die verzeichneten Verluste dar. Besonders anfällig sind die mit tierischen Leimen gebundenen Schichten. Sie sind in den auf der Bamberger Domskulptur erhaltenen mittelalterlichen Fassungsresten weitaus am häufigsten. Verliert ein leimgebundener Kreidegrund die Haftung zum Stein, gehen auch die auf ihm aufgetragenen Farbschichten unweigerlich verloren.

In der Literatur ist für Holzskulpturen im Innenraum ein durchschnittlicher Zeitraum von 80 Jahren zwischen Renovierungen oder Neufassungen genannt.²⁰⁴ Dies ist allerdings als sehr allgemeine und keinesfalls im Einzelfall verbindliche Feststellung aufzufassen. Zumindest darf man annehmen, dass innerhalb einer solchen Zeitspanne häufig Schäden zu verzeichnen waren, die der Reparatur bedurften. Vor diesem Hintergrund sind die Verluste in Bamberg also keineswegs außergewöhnlich, vor allem wenn man von einem Alter einer entstehungszeitlichen Fassung von über 750 Jahren ausgeht. Im Gegenteil ist es geradezu erstaunlich, dass beispielsweise am durch Witterungsschäden gezeichneten Fürstenportal größere Farbreste erhalten blieben, die im Falle der grauen Zweitfassung etwa 330 Jahre alt sind. Reste der davor entstandenen, also wohl deutlich älteren ersten Ockerfassung sind ebenfalls erkennbar. Hier verwendete man allerdings mit den Kalkkasein- und Ölfarben weit witterungsbeständigere Bindemittel.

Besonderheiten der Fassungsbefunde

Die Fassungen der untersuchten Bamberger Skulpturen lassen in vielerlei Hinsicht Übereinstimmungen erkennen, die sowohl ihr Erscheinungsbild, als auch die maltechnische Ausführung betreffen. Nachfolgend sollen markante Beobachtungen gesammelt und bewertet werden.

Vorbehandlung von Steinoberflächen

Auf hölzernen Fassungsträgern war eine Präparation des Untergrundes vor dem Auftrag der eigentlichen Grundierung üblich und notwendig. Auch bei der Stein-skulptur verbesserte dieser erste Schritt durch den Verschluss des Porenraums die Haftung der folgenden Grundierungsschicht.

Eine Leimimprägnierung ist bereits an dem hölzernen, auf etwa 1200 datierten Halberstadter Triumphkreuz nachgewiesen, Cennini beschreibt um 1400 eine sol-

²⁰⁴ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 247

che Behandlung erstmals für steinerne Untergründe.²⁰⁵ Bei Holzskulpturen wird auch über Ölanstriche zur Präparierung des Untergrundes berichtet.²⁰⁶ Das Einlassen von bewitterten Steinfiguren vor der Fassung mit heißem Leinöl ist aus zahlreichen Rechnungsbelegen und Handwerksbüchern vor allem aus dem 18. Jahrhundert überliefert.²⁰⁷ Ebenfalls Cennini nennt eine Vorgrundierung für Steinfiguren, die nicht der Witterung ausgesetzt sind,²⁰⁸ auszuführen mit Leinöl, Öl- und Harzfirnis, sowie mit gestoßener Eichenkohle. Nach der Weiterbehandlung mit Leim und Eigelb folgt die eigentliche Grundierung mit leimgebundener Kreide oder Gips. Der Sinn einer solchen Vorbehandlung ist auch in der besseren Verbindung zwischen der porösen Steinoberfläche und den Fassungsschichten zu sehen. Aus dem untersuchten Bamberger Figurenensemble konnte für die Marienfigur eine Vorbehandlung des Steins mit tierischem Leim analytisch nachgewiesen werden. An beiden Probestellen am Kleid und an der Plinthe folgen in der Erstfassung ausschließlich leimgebundene Schichten: jeweils auf der Grundierung mit leimgebundenem Bleiweiß am Kleid eine Azuritfassung, auf der Plinthe eine Rotfassung. Es darf angenommen werden, dass man zumindest die Partien vorleimte, auf die leimgebundene Fassung aufgetragen werden sollte. Ob die gesamte Steinoberfläche der Figur vorgeleimt war, oder ob man beispielsweise unter ölig gebundener Grundierung eine Öltränkung vornahm, ließen die dort entnommenen Proben nicht erkennen.

Diese neuen Kenntnisse sind nicht nur für die Beurteilung der Fassung auf der Bamberger Maria von Bedeutung, sondern auch ein Indiz dafür, dass die Fassungen auf steinernen und hölzernen Bildwerken zumindest in diesem Punkt in der Fasstechnik übereinstimmen.

Augenzeichnungen

Die Bildhauer der älteren Bamberger Werkstatt legten die Blickrichtungen ihrer Figuren dadurch fest, dass sie die Pupillen ausbohrten (Abb. 12). Diese Eigenart der Darstellung ist bei den Chorschränkenreliefs und den älteren Figurenpaaren des Fürstenportals unmittelbarer Bestandteil der Skulptur, obwohl der Blick dadurch seltsam starr erscheint. Die Intention der Bildhauer der neueren Gruppe ist hier eine andere, sie gestalten viel naturnaher. Das Werkzeug des Bohrers, das die Alten für die Augen und auch sonst sehr häufig verwandten, kommt nicht mehr deutlich sichtbar zum Einsatz. Die Augen ihrer Werke zeigen die natürliche konkave Wölbung von Augapfel, Iris und Pupille. Es erscheint folgerichtig, dass der Bildhauer nun, anstatt letztere auszubohren, stattdessen die Blickrichtung durch eine aufgemalte Augenzeichnung angab. Dies wurde für die Mehrzahl der Werke festgestellt. Anscheinend ist die schwarze Farbe immer ohne Grundierung direkt auf den Stein aufgetragen, bei der Figur des Hl. Dionysius sind Elfenbeinschwarz

²⁰⁵ BRACHERT, KOBLE, Fassung von Bildwerken, 754f

²⁰⁶ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 166f

²⁰⁷ KÜHN, Farbmaterialien, 87

²⁰⁸ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 166

und Leimtempera hierfür verwendet, wahrscheinlich auch in den anderen Fällen. Dass der Bildhauer selbst zum Pinsel griff, ist schon deshalb ziemlich sicher, weil ihm die Angabe wesentlich für seine Komposition war. Zudem scheint es unnötig, für derart geringe Arbeiten eigens einen Fassmaler zu bemühen. Die Interpretation der Befunde ist deshalb noch keineswegs sicher. Handelt es sich ausschließlich um eine Vorgabe für den Fassmaler oder um eine Art Teilfassung mit ansonsten steinsichtigen Skulpturenoberflächen? Beides ist möglich, vor weiteren Überlegungen sollen die Befunde an den Bamberger Skulpturen nochmals betrachtet werden.

Am deutlichsten gegenüber standen sich die zwei Eigenarten des Ausbohrens und des Ausmalens von Augen an den Gewändefiguren des Fürstenportals: Die unterschiedlichen Blickrichtungen der Apostel und Propheten im linken Gewände sind allesamt durch Bohrungen angegeben (Abb. 12). Wahrscheinlich auch rechts an den drei inneren Figurenpaaren, ablesen lässt sich hier wegen der ruinösen Rückwitterung freilich nichts mehr. An einem der Propheten aus der neueren Werkstatt, dem vierten von innen, dagegen konnten Reste der Augenzeichnung als Ausmalung von Iris und Pupille erkannt werden (Abb. 77). Es ist anzunehmen, dass eine entsprechende Ausmalung der Augen an weiteren Propheten und Aposteln der drei äußeren Paare im rechten Gewände vorhanden war. Heute ist freilich Alles abgewittert. Für die neueren Gewändefiguren des Fürstenportals verwendete man also die schwarze Ausmalung von Iris und Pupille an Stelle des altertümlichen Ausbohrens der Pupillen, auch wenn sich die einander gegenüber stehenden Figuren eines Ensembles dadurch deutlich sichtbar unterschieden.

Am Tympanonrelief wurden nicht alle Figuren untersucht. Es scheint aber trotzdem klar, dass nur manche eine Augenzeichnung hatten. Am Christus ist nichts derartiges festzustellen, beim Papst zu seiner Linken dagegen hat man Iris und Pupille schwarz ausgemalt. Warum dies so ist, muss offen bleiben. Für den Fall dass mehrere Hände tätig waren besteht die Möglichkeit, dass nur einige Bildhauer die Ausmalungen anbrachten. Vielleicht erschien die Angabe der Blickrichtung auch nur für bestimmte Figuren wichtig. Da auch sonst offensichtlich keine Details betont wurden, beispielsweise die Münder durch eine rote Bemalung, kann es sich in diesem Fall nicht um eine Teilfassung gehandelt haben. Es hätte den Gesamteindruck des Reliefs gestört, wären nur an manchen Figuren die Augen schwarz ausgemalt gewesen. Wenn also der Bildhauer die Ausmalung von Iris und Pupille als Vorgabe für den Fassmaler dachte, rechnete er mit einer polychromen Fassung seiner Werke. Sie ist entweder vor der ersten heute vorhandenen monochrom ockerfarbenen Fassung vollständig abgewittert oder wurde nie ausgeführt. Letzteres ist wahrscheinlicher, Spuren einer älteren Polychromie konnten bei den Befunduntersuchungen jedenfalls nicht entdeckt werden.

Einen Sonderfall stellt die Augenpartie der Marienstatue dar: Nur bei ihr hat der Bildhauer Iris und Pupille entgegen der natürlichen Wölbung abgeflacht (Abb. 20). Man sieht dies aber nur aus nächster Nähe und im Streiflicht. Für den tief stehenden Betrachter ist es nicht wahrnehmbar. Schon dies gibt die Blickrichtung an, eine Augenzeichnung ist zusätzlich vorhanden (Abb. 21). Allerdings hat sie der

Fassmaler nicht allzu genau berücksichtigt, die in der Erstfassung ausgeführte Blickrichtung weicht etwas von ihr ab.²⁰⁹ Maria wendet ihren Blick nach rechts, in Richtung der sogenannten Elisabeth, die allerdings noch über Eck am selben Pfeiler steht, so dass kein direkter Blickkontakt möglich ist. In den Augen der Elisabeth finden sich keine Farbspuren, nichts weist auf eine zur Maria hingewandte Blickrichtung hin.

Der Hl. Dionysius und der Engel, der ihm die Märtyrerkrone reicht, sind ebenfalls thematisch aufeinander bezogen, aber in deutlichem Abstand voneinander aufgestellt. Der Heilige schaut nach unten zum Betrachter, also nicht in Richtung des Engels, dies gibt wieder eine Augenzeichnung an (Abb. 50). Die zu geringen Reste der ersten Fassung der Augen lassen keine Aussagen zur Blickrichtung mehr zu. Beim Kronenengel ist keine Ausmalung von Iris und Pupille ausgeführt, vom Inkarnat der Erstfassung blieb nichts erhalten.

Am ehesten lassen sich die Funde am Reiter als Teilfassung interpretieren (Abb. 58): Einzig in seinem Fall sind Iris und Pupille nicht gleichermaßen schwarz ausgemalt. Deutlich ist zwischen der Pupille und der lediglich schwarz konturierten Iris unterschieden. Um so wahrscheinlicher wird die Interpretation aller anderer nicht differenzierter Augenzeichnungen als Markierung für den Fassmaler.

Für die Bamberger Skulpturen kann aus den zusammengetragenen Beobachtungen gefolgert werden, dass mit den Augenzeichnungen überwiegend keine Teilfassung intendiert sein kann. Auf dem Tympanonrelief sind diese nur teilweise vorhanden, von der ersten monochromen Fassung werden sie überdeckt. Auf der Marienstatue ist mit einem entstehungszeitlichen Inkarnat zu rechnen, so dass auch in diesem Fall die Ausmalung der Augen nicht mehr zu sehen war. Es handelt sich also um Unterzeichnungen, um Markierungen unter der Fassung.

Allgemeine Erkenntnisse

Ähnliche Befunde sind auf mittelalterlichen Holzskulpturen bekannt. Die Unterzeichnungen können hier allerdings weitaus mehr Details angeben als nur Blickrichtungen.²¹⁰ Für hölzerne Bildwerke des Mittelalters gilt die Arbeitsteilung von Bildhauer und Fassmaler als üblich, zur Aufgabe des Bildhauers zählte auch die Grundierung der Figur. Die Unterzeichnungen sind also in den meisten Fällen als dessen Vorgaben zu sehen. Er wollte auf diese Weise bestimmte Aspekte der späteren Fassung festlegen, da er sie in der Regel nicht selbst ausführte.

Für mittelalterliche Steinskulpturen sind derzeit keine weiteren Beispiele festgestellter Unterzeichnungen bekannt, dagegen jedoch Werke mit Teilfassungen: Auch an den überwiegend kalksteinernen Figuren des Hauptportals des Regensburger Domes, entstanden von etwa 1385 bis um 1410/15, sind Augenzeichnungen direkt auf der Steinoberfläche vorhanden. Zusätzlich waren Lippen rot angelegt. Das ursprüngliche Erscheinungsbild des Portals wird folglich als *im wesentlichen*

²⁰⁹ Dies ist nicht außergewöhnlich und auch von anderen, allerdings spätgotischen Werken bekannt, siehe HOFFMANN, URBANEK, Unterzeichnungen.

²¹⁰ BRACHERT, KOBLE, Fassung von Bildwerken, 747 und HOFFMANN, URBANEK, Unterzeichnungen

steinsichtig angenommen.²¹¹ Als Beleg werden ähnliche Befunde am Petersportal des Kölner Domes angeführt, zudem spräche *die feine und sehr differenzierte bildhauerische Oberflächenbearbeitung gegen eine später geplante vollflächige Farbfassung*.²¹² Auch bei allen Werken der Bamberger Domsulptur sind die Oberflächen äußerst fein bearbeitet, Ausnahmen sind allenfalls einige dem Betrachter abgewandte Stellen. Die Skulpturen erscheinen schon steinsichtig "fertig". Wenn also die Ausmalungen von Augen wohl als Markierung für den Fassmaler zu verstehen sind, gilt die Folgerung nicht, ein hoher Bearbeitungsgrad der Trägeroberfläche spräche gegen eine vollständige Fassung. Nur der umgekehrte Schluss gilt: Eine roh ausgearbeitete plastische Form verlangt nach einer modellierenden Grundierung und einer Fassung. Im Falle der Holzskulptur ist dies belegt.

Durch die neueren Erkenntnisse zu Unterzeichnungen auf gefassten gotischen Holzskulpturen sei die *Fassmalerei in technischer Hinsicht näher an die Tafelmalerei herangerückt*.²¹³ Die Beobachtungen zu den Augenzeichnungen an der steinernen Bamberger Domsulptur lassen, wie schon im Fall der Vorbehandlung des Fassungsträgers, eine Affinität der Fassungstechnik zu der auf Holzskulpturen annehmen.

Grundierungen

In der Mehrzahl der untersuchten Proben verwendete man in der Erstfassung der Bamberger Skulpturen leimgebundene Kreidegründe, gelegentlich ist Bleiweiß zur Aufhellung zugesetzt. Anscheinend waren die Gründe teilweise leicht gefärbt, an der Krone des Engels und am Reiterbaldachin grau mit Beinschwarz, am Pferd der Reitergruppe bräunlich mit Ocker und Beinschwarz. An der Maria ist auch eine leimgebundene Grundierung ausschließlich mit Bleiweiß als Pigment nachgewiesen. Ölige Bleiweißgrundierungen sind ebenso vorhanden, unter dem Inkarnat der Maria in mehreren Lagen und einschichtig in den beiden Proben von der Ecclesia des Fürstenportals. Dass man für die bewitterte Figur aus Gründen der besseren Haltbarkeit das ölige Bindemittel dem wasserlöslichen Leim vorzog ist verständlich. Alle diese Befunde sind typisch für die Entstehungszeit der Figuren. Außergewöhnlich ist einzig die grüne Grundierung von Krone, Gürtel und Riemen am Reiter. Mit Ausnahme von Mennigeanstrichen sind farbige Grundierungen im 13. Jahrhundert bislang nicht bekannt.²¹⁴

²¹¹ PREIS, Regensburger Dom, 67

²¹² PREIS, Regensburger Dom, 68

²¹³ HOFFMANN, URBANEK, Unterzeichnungen

²¹⁴ BRACHERT, KOBLER, Fassung von Bildwerken, 756

Bindemittel

Nicht in allen Proben, die von den Skulpturen im Bamberger Dom entnommen wurden, sind auch die Bindemittel bestimmt. Dies ist schwieriger und weniger zuverlässig möglich als im Fall der verwendeten Pigmente. Nachgewiesen wurden sowohl Öl-, Leim-, als auch Temperabindemittel. Aus den publizierten Befunden zu gleichzeitig entstandenen Werken ist ersichtlich, dass sich *die Bindemittelvariation offensichtlich ausschließlich nach dem verwendeten Pigment richtete*.²¹⁵ Überwiegend sind Leim- und Temperafarben gebräuchlich, eine reine Ölbindung ist offensichtlich eher selten.

Diese Heterogenität der Fasstechnik ist beispielsweise deutlich an der Bamberger Maria ablesbar. In der Erstfassung sind nebeneinander drei unterschiedliche Grundierungen verwendet: ölig und mit Leim gebundene Bleiweißgründe, dazu leimgebundener Kreidegrund. Die Mantelinnenseite ist mit ölig gebundener Mennige gefasst, darauf liegt Zinnober in einer Leim-Öl-Emulsion. Reine Leimbindung weisen die mit Azurit gefassten Partien auf, ebenso das Caput Mortuum der dunkelroten Mantelaußenseite. Temperabindemittel wurde beispielsweise für die Fassung der braunschwarzen Haare des Reiters bestimmt. Alles ist mit der Fasstechnik zeitgleich entstandener Skulpturen sowohl aus Stein und Stuck, als auch aus Holz vergleichbar.

Einen Sonderfall stellt die Wachstempera dar, die man für die braunen Haare der Ecclesia am Fürstenportal verwendete. Im Lucca-Manuskript aus dem 8. Jahrhundert ist angegeben, dass derartige Farben *auf Wänden und einfachem Holzwerk gebraucht* werden könnten. Ihre Zubereitung ist in einem maltechnischen Traktat des 13. Jahrhunderts überliefert.²¹⁶ Der Nachweis mittelalterlicher Anwendung von Wachstempera bzw. Wachsemulsionsfarben ist bisher offenbar recht selten gelungen, *Straub* nennt zwei bemalte Kreuze des 12. Jahrhunderts aus Zadar als Beispiele.²¹⁷ Auf den untersuchten französischen Kirchenportalen der Gotik wurde vergleichbares offensichtlich nicht beobachtet.²¹⁸

Rotfassungen

Unter den Resten mittelalterlicher Fassungen auf den untersuchten Bamberger Werken überwiegen rote Farben. In Kombination mit Metallauflagen dürften sie das Erscheinungsbild der Erstfassungen dominiert haben.

Auf den nördlichen Chorschränkenreliefs (Abb. 15) wurde an den Säumen der Prophetenmäntel orangeroter Ocker mit Bleiweiß in öliger Bindung festgestellt, darauf Zinnfolie und Gold. Die Säulen zwischen den Reliefplatten zeigen dieselben Metallauflagen auf einem orangeroten Bolus. Dazu in direkter Nachbarschaft tragen die Gewänder von Elisabeth und Maria eine zweilagige Rotfassung (Abb. 25),

²¹⁵ SCHOLTKA, Presbyter, 30

²¹⁶ STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei, 206

²¹⁷ STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei, 206

²¹⁸ PALLOT-FROSSART, Gothic Portals, 77

ein violettstichiges Dunkelrot aus leimgebundenem Caput Mortuum und eine rosafarbene Schicht aus rotem Ocker und Bleiweiß. Darüber wurde beide Male partiell vergoldet, das Blattgold ist auf einem gelben Bolus angelegt, nicht nur an den Säumen. Die Innenseiten der Gewänder sind mit Mennige und Zinnober hellrot abgesetzt (Abb. 23, 24). Gleiches findet sich auf der Figurenplinthe und der Hintergrundfläche der Maria, vielleicht sozusagen in der Folge der Schrankenreliefs: auf Dunkelrot, wieder Caput Mortuum, Mennige und an der Wand zusätzlich Zinnober. Auch auf dem Baldachin über der Maria waren Flächen mit Zinnober gefasst, Vergoldung auf gelbem Anlegemittel liegt daneben. Auf dem Haar und in kleinen Resten am Gewand findet sich auch am Kronenengel Dunkelrot, ebenfalls hauptsächlich aus Caput Mortuum, hier aber bräunlich ausgemischt und ölig gebunden (Abb. 41). An seiner Krone sind Zinnoberreste auf grauem Grund, am bunten Flügel kommt auch roter Ocker (Abb. 53), hier eher lasierend, zur Verwendung. Die Kasel des Hl. Dionysius zeigt am Gewandsaum eine Ölvergoldung auf gelbem und rotem Ocker, auch Bleiweiß ist in der orangegelben Schicht enthalten. Am Reiter schließlich dürfte der charakteristisch leuchtende orange-hellrote Farbton der Mennigefassung den Mantel (Abb. 59) und somit die ganze Figur bestimmt haben, wie im Falle der Maria sind auch Spuren von Zinnober darauf nachgewiesen. Es folgt zumindest partiell Zinnfolie und Blattgold.

Mennige und Zinnober

Mittelalterliche Rotfassungen waren meist zweischichtig. In erster Linie war eine Steigerung der Plastizität beabsichtigt, wenn man in Farbfassungen romanischer und frühgotischer Plastiken im leuchtend orangefarbenen Mennige als Flächenfarbe mit dem kühleren Zinnober die Schattenlinien nachzog. Theophilus beschreibt dies eingehend, die im Befund nachgewiesenen Anwendungen sind zahlreich.²¹⁹ Mit Ausklang der Romanik finden sich derartige Licht- und Schatteneffekte immer seltener, häufiger ist ein vollflächig zweischichtiger Aufbau mit einer roten Lasur, Karmin oder Krapplack, auf einer Zinnoberschicht. Scholtka nennt die um 1200 entstandene Oberkasteler Madonna als frühes Beispiel.²²⁰ Man erzielte so eine viel höhere Leuchtkraft der Farben.

Mit Lasuren arbeiteten die Bamberger Fassmaler nur am Flügel des Kronenengels, sonst sind keine Beispiele nachweisbar. Die übrigen Rotfassungen sind anscheinend weniger modern. Trotzdem muss man sich die Fassung des Reitermantels nicht mit grafisch anmutenden Schattenlinien und möglicherweise noch blau aufgemalten Höhen vorstellen: Eine nach 1240 geschaffene Katharinenfigur im Magdeburger Dom zeigt auf dem dunkelroten Mantel in Reihen angeordnete Goldplättchen mit rot gezeichneten Vierpässen.²²¹ Etwas derartiges ist auch auf dem Reitermantel vorstellbar, zumal ja auch Zinnfolie und Blattgold nachgewiesen sind. Auffällig am Reitermantel ist die Mischung dreier Pigmente in der Flächen-

²¹⁹ SCHOLTKA, Presbyter, 31f und BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 251

²²⁰ SCHOLTKA, Presbyter, 32 und Nummer 35 im Katalog der untersuchten Bildwerke

²²¹ RIEMANN, Polychromierte Bildwerke, 22. Keine Angabe zu den Pigmenten, so ist mit dem Vergleich auch lediglich das mögliche Neben- bzw. Übereinander von dunklem und hellerem Rot gemeint.

farbe: Neben der dominierenden Mennige sind noch gelber Ocker und Terra di Siena festgestellt. Häufiger nachgewiesen sind für die Zeit bis 1250 Ausmischungen mit Weiß und seltener mit Schwarz.²²²

Die Mennigefassungen der Gewandinnenseiten der Bamberger Marien- und Elisabethskulptur dienten der Unterscheidung von der dunkleren Stoffaußenseite. An der Maria ist wiederum Zinnober als zweite Lage nachgewiesen. Da nur kleine Flächen so gefasst waren, dürften kaum Muster aufgemalt worden sein. Hier darf eher an eine Konturierung gedacht werden.

Rote Eisenoxypigmente

In Skulpturenfassungen bis 1250 war die Benutzung der "schönfarbigeren" Pigmente Mennige, Zinnober und Auripigment (gelb) uneingeschränkt möglich, da man anders als in der Wandmalerei nicht auf die Alkalibeständigkeit von Pigmenten angewiesen war und durch die Wahl von ölhaltigem Bindemittel bestimmte Unverträglichkeiten ausschließen konnte. So finden sich diese denn auch häufiger als die Erden.²²³ Bei den Bamberger Skulpturen ist dies nicht der Fall, beide kommen gleichermaßen zur Anwendung.

Für die Erstfassung des Fürstenportals wurde Kalkkaseinfarbe verwendet, doch nicht nur hier dient Ocker als Pigment. Man findet auch in den Fassungen der Figuren im Dominneren häufig gelben, orangeroten und roten Ocker, oben wurden einige Beispiele genannt. Hier ist keine Alkalibeständigkeit nötig, Bindemittel sind Leim oder Öl. Auffällig ist vor allem die häufige Verwendung des violettstichig dunkelroten Eisenoxids, genannt Caput Mortuum. Es wird künstlich hergestellt, wahrscheinlich bereits im Mittelalter. Die Hinweise in der Literatur sind allerdings wenig präzise.²²⁴ Der Nachweis dieses Pigments in der Polychromie eines zeitgleich mit der Bamberger Domskulptur entstandenen Werkes ist nicht bekannt, Beispiele für eine zweischichtige Rotfassung aus Caput Mortuum und rotem Ocker sind genauso wenig publiziert. Die Kombination scheint eine Bamberger Besonderheit darzustellen. An den Gewändern von Maria, Elisabeth und dem Kronenengel dominiert Dunkelrot mit rosafarbenen Akzenten, Mennige und Zinnober kommen eher an untergeordneten Partien vor.

Einordnung der Bamberger Rotfassungen

Die Rotfassungen der steinernen Bamberger Figuren zeigen also trotz der vergleichsweise häufigen Verwendung von Erdpigmenten eine weitgehende Übereinstimmung mit den Bemalungen der zeitgleichen hölzernen Bildwerke. Wenn auch, mit Ausnahme des Engelsflügels, in Bamberg wohl noch keine Lacke für einen zweischichtigen roten Fassungsaufbau gebraucht wurden, kann man darin einer-

²²² SCHOLTKA, Presbyter, 33. Theophilus beschreibt in seinen Ausführungen zum Malen von Gewändern dagegen die Mischung zahlreicher unterschiedlicher Pigmente, siehe SCHOLTKA, 8.

²²³ SCHOLTKA, Presbyter, 28

²²⁴ KÜHN, Farbmaterialien, 22, sagt aus, dass künstliche Eisenoxidpigmente *mindestens seit dem 17./18. Jahrhundert [...] in geringem Umfang künstlich hergestellt werden*. KNOEPFLI und EMMENEGGER, Wandmalerei, 44, gehen davon aus, dass Caput mortuum *schon im Mittelalter bekannt* war.

seits eine gewisse Rückständigkeit sehen. Andererseits ist dies ein Indiz für eine frühe Datierung der Bamberger Erstfassungen. Eine Affinität zu Techniken der Wandmalerei ist in den Bamberger Skulpturenfassungen trotz der häufigen Verwendung alkalibeständiger Pigmente überhaupt nicht zu finden.

Metallaufgaben

In den Fassungen romanischer Holzskulpturen sind flächige Metallaufgaben häufig. Sie können mit Mustern versehen sein, die Säume von Gewändern sind meist abgesetzt. Mit der zunehmend naturnahen Bemalung von Figuren und deren Gewänder geht im Laufe des 13. Jahrhunderts der Anteil an Vergoldungen in der Fläche zurück. Dies mag auch daran liegen, dass sich die Plastik vom ehemaligen Vorbild der Schatzkünste der Gold- und Silberschmiede entfernte.

In Relation zu den insgesamt spärlichen Resten mittelalterlicher Polychromien auf den Figuren im Bamberger Dom blieben vergleichsweise viel Reste von Blattmetallen erhalten. Im Überblick über die aufgenommenen Befunde ist anzunehmen, dass die Erstfassungen insgesamt einen hohen Anteil von Vergoldungen aufwiesen. Häufig sind auch Zinnfolien nachgewiesen, in welchem Umfang man Blattsilber verwendete ist unsicher. Jedenfalls findet sich auf jedem der untersuchten Bildwerke mindestens eines der genannten Blattmetalle, selbst auf den ehemals der Witterung ausgesetzten Skulpturen der Ecclesia und der Synagoge vom Fürstenportal haben sich Spuren erhalten.

Gold- und Silberaufgaben

Die an den untersuchten Bamberger Figuren vorgefundenen Vergoldungsvarianten der Erstfassungen sind im Schichtenaufbau äußerst vielfältig. Zur Erscheinung der Vergoldungen auf die Fläche bezogen, beispielsweise im Nebeneinander mit den roten Fassungen, sind wegen der viel zu geringen Reste aus den Befunden keine schlüssigen Aussagen möglich.

An den untersuchten Chorschränkenreliefs wurde an einem Propheten eine Ölvergoldung über Zinnfolie und einem Vergoldergrund aus orangerotem Ocker nachgewiesen (Abb. 15). Der Befund an der benachbarten Säulenbasis wirkt zunächst gleich, allerdings liegen Zinnfolie und Gold hier auf einem geleimten, orangefarbenen Bolus.

Die Befunde auf der Marienfigur wurden bereits ausführlich diskutiert. Vor allem die Vergoldung der Haare, des Buches und der Schuhe auf grauer Unterlage und öliger Bleiweißgrundierung fiel auf (Abb. 26). Auf gelbem Bolus liegen die Goldaufgaben der Gewandaußenseite, die ansonsten Dunkelrot und Rosa zeigt (Abb. 25). Reste von Silber konnten nicht zugeordnet werden. Der Mantel der Elisabeth weist identische Schichtenfolgen auf.

Das Gewand des Kronenengels zeigt eine ähnliche Farbigkeit wie derjenige der Maria, jedoch ist das Rot ölig gebunden, es folgt eine Ölvergoldung (Abb. 41). Befunde zu den Haaren stimmen damit überein (Abb. 42). Zwei verschiedene Ölvergoldungen wurden auch am Hl. Dionysius festgestellt: Am Saum der Kasel ist der

orangegelbe Farbton des Vergoldergrundes mit gelbem und rotem Ocker und mit Bleiweiß gemischt (Abb. 53), an den Fransen des Manipels mit Massicot (Abb. 52). Der markanteste Befund am Reiter zeigt Blattgold über Zinnfolie auf einer zweilagigen hellroten Fassung. Die Goldauflage tritt in den noch erhaltenen Resten immer in Zusammenhang mit der Zinnfolie auf (Abb. 60, 61), der Befund soll deshalb erst im Kapitel zu den Zinnaufgaben behandelt werden. Eine weitere Vergoldungsvariante findet sich auf der Krone und dem Gürtel des Reiters, sowie auf dem Sporenriemen an seinem Fuß und dem Steigbügel (Abb. 62-64). Die drei Schichten unter dem Blattgold sind zuunterst ein Grün aus Malachit und Blei-Zinn-Gelb, darüber Braun aus rotbraunem Ocker und ein Hellgelb überwiegend aus Blei-Zinn-Gelb und Bleiweiß. Am Baldachin des Reiters zeigt sich eine Ölvergoldung mit orangegelbem Vergoldergrund und eine Variante in der zusätzlich Zinnfolie verwendet ist.

Einzig auf der Krone der Ecclesia vom Fürstenportal liegt das Blattgold ohne farbigen Grund direkt auf der Bleiweißgrundierung (Abb. 75), hier handelt es sich um eine Ölvergoldung. Bei dem Befund an der Gewandschließe der Synagoge handelt es sich wahrscheinlich um dieselbe Abfolge. Überzüge auf den Vergoldungen konnten in keinem Fall nachgewiesen werden.

Wenig Zweifel hinsichtlich der entstehungszeitlichen Datierung bestehen bei den festgestellten Ölvergoldungen mit orangegelben Untergründen, sie sind unter den untersuchten Proben in der Überzahl: Sie sind im Norden seit dem frühen 13. Jahrhundert bekannt.²²⁵ Weitere Beispiele sind dokumentiert, wo der Untergrund kräftig hellrot gefärbt ist. So tragen die Heiligenscheine der Apostel von der Stuckempore der Gröninger Klosterkirche, entstanden 1170, eine Ölvergoldung auf einer Mennigeschicht. Übereinstimmende Befunde sind auch von den Halberstädter Chorschränken bekannt.²²⁶

Definitiv um Polimentvergoldungen handelt es sich nur bei den Zinn- und Goldauflagen der Säule vor den Chorschränken und bei der Vergoldung auf der Mantelaußenseite der Maria. Grundsätzlich wären hier eher rein weiße Unterlagen zu erwarten, denn *während im Süden schon früh roter Bolus auftritt, finden sich an deutschen romanischen Werken von wenigen Ausnahmen abgesehen nur weiße Goldunterlagen, die im 14. Jahrhundert von gelben Polimenten abgelöst werden.*²²⁷ Roter Bolus ist im Norden erst ab der Mitte desselben Jahrhunderts bekannt.²²⁸ Der Befund eines rosafarbenen Bolus unter dem Blattgold an der Decke von St. Michael in Hildesheim, entstanden um 1200, ist nicht sicher.²²⁹ Andererseits trug wahrscheinlich keine der untersuchten Bamberger Figuren ursprünglich flächig zusammenhängende Vergoldung, es ist eher mit goldenen Säumen und Details zu rechnen. Es erscheint wohl möglich, dass Ornamente aus Blattmetall einfach auf die schon vorhandene Malschicht aufgelegt wurden. Beispielsweise haben die roten und grü-

²²⁵ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 244

²²⁶ SCHOLTKA, Presbyter, 50

²²⁷ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 238

²²⁸ BRACHERT, KOBLE, Fassung von Bildwerken, 771

²²⁹ SCHOLTKA, Presbyter, 50

nen Mäntel der Apostel der um 1200 entstandenen Halberstadter Chorschranken Goldborten, eine gesonderter Vergoldergrund für sie ist nicht erwähnt.²³⁰ Die klugen und törichten Jungfrauen von der Paradiesvorhalle des Magdeburger Domes wurden um 1240 geschaffen. Die vier äußeren tragen zinnoberrote Mäntel mit *gleichmäßig verteilten quadratischen, grün umrandeten Mustern aus Goldblättchen mit aufgemalten Vierpässen*. Die jeweils mittleren haben grüne Mäntel mit *rot umrandeten quadratischen Goldblattmustern*. In allen diesen Fällen scheint es so, als seien die goldenen Muster auf die schon bestehende Malschicht appliziert. Ähnliche Dekorationsmuster finden sich auf weiteren Skulpturen im Magdeburger Dom.²³¹ Die Beschreibungen zu diesen Befunden beinhalten jedoch nur lückenhafte Angaben zur Maltechnik, vor allem das sichtbare Erscheinungsbild der Fassungen wird beschrieben.²³² So sind die Schlüsse in Bezug auf die Datierung der Bamberger Fassungen zunächst mit Vorbehalt zu sehen.

Bleibt die Behandlung der Vergoldung von Teilen der Marienfigur auf grauer Unterlage. Das Bindemittel wurde hier nicht bestimmt. Grau hinterlegte Silberornamente finden sich beispielsweise auch am Freudenstädter Leseputz von 1050.²³³ Andererseits ist bekannt, dass *die Gepflogenheit, mit verschieden gefärbten Polimenten kontrastierend zu arbeiten, erst ab der Hochgotik* üblich wurde, also etwa 180 Jahre nach Entstehung der Bamberger Figuren.²³⁴ Zwar stand auch bei der Maria nicht eine flächige, kühler wirkende Vergoldung der Haare oder des Buches neben einem vollständig warmgetönt goldenen Mantel. Der Kontrasteffekt kann also nicht seine volle Wirkung entfalten. Dennoch war die unterschiedliche Wirkung der Vergoldungen auf diesen verschiedenen Figurenteilen sicher erwünscht. So können in diesem Fall Zweifel an einer entstehungszeitlichen Datierung nicht ausgeschlossen werden, vielleicht stellt aber die Fassung der Bamberger Maria eine frühe und noch wenig ausgeprägte Anwendung dieser Fassungstechnik dar.

Zinnauflagen

Blattgoldauflagen auf Zinnfolie in der Kombination mit hellroter Fassung erwiesen sich als charakteristischer Befund für die Polychromie des Reitermantels. Auch an den Säumen des Gewandes finden sich Reste von Zinnfolie und Gold auf ockerfarbenem Grund (Abb. 60, 61). Diese Schichtenfolge ist ebenso auf dem Zaumzeug des Pferdes und dem Zügel erhalten. Auf einigen Fassungsfinden ist nur verschwärzte Zinnfolie zu sehen, Gold fehlt. An einem Pferdehuf der Reitergruppe ist Zinnfolie auf einem nicht untersuchten ockerfarbenen Untergrund ohne zusätzliches Blattgold verwendet. Auch auf einer Gewölberippe des Baldachins konnten Blattgold und Zinnfolie auf einer orangefarbenen Unterlage aus rotem und gelbem

²³⁰ RIEMANN, Polychromierte Bildwerke, 20

²³¹ RIEMANN, Polychromierte Bildwerke, 22. Allerdings ist es auch gängige Praxis in der Fassmalerei zuerst die Metallauflagen auf weißem Grund auszuführen und dann die übrigen Farben, bspw. beim schon mehrfach erwähnten Forstenrieder Kruzifix.

²³² Derartige Lücken in publizierten Befunden sind aber durchaus üblich, schlüssig dokumentierte Aussagen eher die Ausnahme.

²³³ SCHOLTKA, Presbyter, 47

²³⁴ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 240

Ocker nachgewiesen werden. An den beiden untersuchten Reliefs der nördlichen Chorschränken wurde ebenfalls die Abfolge von Blattgold auf Zinnfolie an allen Säumen festgestellt, an der Mantelborte des König David sind beide Metallaufgaben sehr wahrscheinlich auch alternierend eingesetzt (Abb. 14-16). Hellrot unter dem Blattmetall ist auch hier nachweisbar.

Nahezu alle mittelalterlichen Quellschriften zur Maltechnik beschreiben die Herstellung von Zinnaufgaben, dies noch vor der Anwendung von Blattsilber. Die Forschung begann erst in der jüngsten Zeit, sich dieses Themas anzunehmen.²³⁵ Die Herstellung der Zinnaufgaben war zeitaufwendig,²³⁶ sie können also nicht nur als kostengünstiger Ersatz anderer Metalle angesehen werden. Wie für Blattmetallaufgaben aus Gold und Silber sind auch für die Verwendung von Zinnfolien aus den maltechnischen Quellen und Befunden an Tafelbildern und Skulpturen vielseitige Verwendungsmöglichkeiten bekannt. Die einfachste ist die flächig metall-sichtige Aufgabe, vor dem 14. Jahrhundert nördlich der Alpen meist auf einem weißen Kreidegrund appliziert, danach auch auf gelben Unterlagen. Einzelne Ornamente können grau unterlegt sein, so nachgewiesen am Freudenstädter Lesepult von 1150.²³⁷ Die Zinnfolie kann mit einem Goldlack überzogen, als Goldimitat verstanden, oder allgemein mit einer durchscheinenden Farbschicht gelüstert sein. Letzteres beschreibt Theophilus Presbyter schon in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts.²³⁸ Metallapplikationen, etwa Sterne, wie dies Cennini in seinem um 1400 entstandenen *Libro dell' arte* anführt,²³⁹ können aus Zinnfolien hergestellt und auf farbige Untergründe geklebt werden, auch deren Vergoldung ist möglich.

Mittlerweile gut erforscht ist die Rolle von Zinnfolien bei der Herstellung von geprägten Applikationen, auf Holzskulpturen in einfacher Form seit dem 14. Jahrhundert verwendet.²⁴⁰ Als sogenannte Pressbrokate dienen sie in der Spätgotik der nahezu perfekten Materialimitation. Zur Herstellung dieser Applikationen wird die Zinnfolie in eine Model eingedrückt, rückseitig mit Kreidegrund oder Gips ausgestrichen, dieser anschließend rückseitig gedünnt. Die fertigen Blättchen verband man durch Leimen mit der Skulpturenoberfläche, eine Vergoldung konnte vor oder nach der Applikation erfolgen. Neuere Forschungen zeigen, dass Zinnfolie auch als Trägermaterial für nachträglich in ein fertiges Bild einzufügende Figuren oder Wappen oder zur Darstellung von Metalloberflächen diente.²⁴¹

Die Kombination von Blattsilber und Blattgold wurde häufig beobachtet. Am zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenen Forstenrieder Kruzifix erreichte man so

²³⁵ STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei, 188f. Wohl vor allem deshalb, weil Zinn- und auch Silberaufgaben wegen ihrer Oxidation und der damit einhergehenden Verfärbung oft gar nicht erkannt oder bislang fehlinterpretiert wurden.

²³⁶ Siehe die Beschreibungen des Theophilus Presbyter STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei, 188 und SCHOLTKA, Presbyter, 16

²³⁷ SCHOLTKA, Presbyter, 27 und 47

²³⁸ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 255

²³⁹ STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei, 243

²⁴⁰ BRACHERT, polychromierte Holzskulptur, 174

²⁴¹ KOLLMANN, HOMOLKA, Zinnfolie

eine kältere Wirkung des Goldes.²⁴² Etwas Ähnliches könnte man auch mit der Verwendung von Zinnfolie und Gold bezweckt haben. In der Wandmalerei zog man Blei- und Zinnfolien dem Silber vor, da sie auf den alkalischen Untergründen offensichtlich weniger oxidierten. Entsprechende Hinweise finden sich wieder bei Cennini.²⁴³ So ergaben zum Beispiel neueste Untersuchungen zu Giotto's 1305/1306 entstandenen Fresken in der Arenakapelle in Padua den Nachweis, dass für die Nimben Blattgold auf Zinnunterlage verwendet wurde.²⁴⁴ Sicher spielte für Giotto's Materialwahl die bessere Haltbarkeit des Zinns eine Rolle.

Vielleicht kam ein weiterer Aspekt hinzu: Die für reine Vergoldungen auf Wandmalerei verwendeten Klebemittel und Klebemittelgemische ließen nur Mattvergoldungen zu. Wahrscheinlich konnte man durch die Kombination des recht dicken Zinns und des Blattgoldes letzteres polieren.

Neue Erkenntnisse, die in Zusammenhang mit der Untersuchung gotischer Figurenportale an Kathedralen in Frankreich angestellt wurden, fasst *Pallot-Frossard* zusammen.²⁴⁵ Sie berichtet unter anderem über zwei Funde von Blattgold auf einer dickeren Zinnfolie ohne dazwischen liegendes Anlegemittel an Portalen des 12. Jahrhunderts in Angers und Poitiers. Offensichtlich lösen sich beide Schichten nicht voneinander ab, so dass sie als eine Art Zwischgold interpretiert werden. Bei dieser Technik wird Blattgold und Blattsilber zusammen ausgeschlagen, beide Metalle verbinden sich untrennbar. Über die weiteren Kenntnisse zu diesen beiden Befunden, etwa die Untergründe oder mögliche Lasuren wird nicht berichtet.

Alle diese Erkenntnisse stellen Belege für eine entstehungszeitliche Einordnung der Bamberger Befunde dar: Bereits im 12. Jahrhundert verwendete man also Zinnfolie in der Skulpturenfassung. Denkbar erscheint zudem, dass das Wissen um die Technologie der Zinn-Gold-Auflagen mit den Bildhauern aus Frankreich kam, vielleicht brachten sie sogar die Fassmaler mit den entsprechenden Kenntnissen mit.

Um die Motivation für einen solchen Fassungsaufbau zu ermitteln, müssen freilich noch mehr Kenntnisse zu zeitgleichen Bildwerken gesammelt werden. In Frage kommen alle drei oben genannten Gründe: der Wunsch, einen kühleren Goldton zu erzielen, ebenso das Streben nach besserer Beständigkeit der Metallfolien und nicht zuletzt die erhöhte Polierbarkeit des Goldes.

Monochrome Skulpturenfassungen

Die jüngeren monochromen Fassungen standen bisher nicht im Mittelpunkt des Interesses. Ziel der vorliegenden Untersuchung war schließlich eine Annäherung

²⁴² BRACHERT, KOBLER, Fassung von Bildwerken, 769

²⁴³ KNOEPFLI, EMMENEGGER, Wandmalerei, 111f

²⁴⁴ Manfred KOLLER. Wandmalerein von Giotto restauriert, in: RESTAURO 2/2002, 87. Zuvor ging man von der Anwendung von Zwischgold an gleicher Stelle aus, siehe KNOEPFLI, EMMENEGGER, Wandmalerei, 112

²⁴⁵ PALLOT-FROSSARD, Gothic Portals, 78

an den entstehungszeitlichen Zustand der Figuren, zumindest Erkenntnisse über mittelalterliche Polychromien sollten gewonnen werden.

Auf fast allen untersuchten Werken finden sich über allen älteren Farbgebungen auch Reste von zwei wahrscheinlich einfarbigen Fassungen. Meist werden beide als Weiß charakterisiert, wobei ihre Alterung nicht immer eine sichere Aussage über die ursprüngliche Erscheinung zulässt. Häufig zeigt sich die zweite, jüngere Fassung eher als Grau, so auf dem Reiter und teilweise auf den Chorschränkenreliefs. Vom Reiter wurden Fassungspartikel analysiert, die auch die zwei jüngeren Anstriche enthalten. Die auf die erste weiße Fassung folgende graue Bemalung wird als vergipster Kalkanstrich bestimmt. Es hat also den Anschein, als wären die monochromen Skulpturenfassungen in Zusammenhang mit Raumfassungen erfolgt, für diese wurden Kalk- und Kalkkaseintünchen verwendet. Auf der Innenansicht des Domes von 1669 ist der Reiter in *perlweißer Polierung mit vergoldetem Kronschnuck* wiedergegeben.²⁴⁶ Es ist wahrscheinlich, dass zumindest Details der Figuren, beispielsweise die Gewandsäume, abgesetzt zur weißen Fläche vergoldet wurden.

Durch die umfassende Befunderhebung durch Haas lassen sich sechs Raumfassungen des Domes rekonstruieren. Ihre Datierung bereitet allerdings *erhebliche Schwierigkeiten, weil in keiner [...] mit Sicherheit die Innenansicht von 1680 zu erkennen ist.*²⁴⁷ Sinngemäß trifft dies auch für die beiden monochromen Fassungen der Skulpturen zu. Eine von ihnen könnte mit der grauen Fassung des Fürstenportals kurz nach 1664/65 entstanden sein. Die jüngere wäre dann vielleicht ins frühe 17. Jahrhundert einzuordnen, *wo Arbeiten überliefert sind.*²⁴⁸ Es besteht aber auch die Möglichkeit, die spätere der beiden monochromen Übermalungen ins späte 18. Jahrhundert einzuordnen,²⁴⁹ die jüngere wäre dann zu einem der beiden genannten früheren Daten entstanden.

Bewertung der heutigen Figurenstandorte, Bezüge der Bildwerke zueinander

Mit Ausnahme der Chorschränkenreliefs ist die Diskussion der Standortfrage für alle untersuchten Skulpturen im Dom relevant. Auch die Bezüge der Figuren untereinander werfen vielfach Fragen auf, zeigen zahlreiche Widersprüche. Die bisher in der Literatur formulierten Ansichten sind einleitend in den Kapiteln zu den einzelnen Figuren zusammengefasst. Gerade in Zusammenschau mit den neuen Ergebnisse der Bauforschung²⁵⁰ ergibt die Auswertung der Fassungsbeefunde hierzu vielfach neue Erkenntnisse.

²⁴⁶ MORPER, Reiterstandbild, 20 und von WINTERFELD, Bamberger Dom I, Abb. 15-18

²⁴⁷ HAAS, Raumfarbigkeit, 32

²⁴⁸ HAAS, Raumfarbigkeit, 32

²⁴⁹ entsprechend den Überlegungen von Haas bzgl. der Raumfassungen, HAAS, Raumfarbigkeit, 32

²⁵⁰ ZERBES, "Jungfrau Maria"

Beobachtungen zu einzelnen Skulpturen

Die Marienstatue (Abb. 20) steht für den heutigen Betrachter zu hoch. Die rohen, nur gezahnten Plinthenseiten wirken unfertig. Man erwartet hier eine weitere Anpassung an den Standort, eine oktagonale Ausarbeitung erscheint möglich. Fehlstellen bzw. Abarbeitungen hinten an der Plinthe, ähnliches ist auch am Engel zu beobachten, könnten auf einen früher vorgesehenen Aufstellungsort hindeuten.²⁵¹ Unharmonisch ist auch das formale Zusammenspiel von der zum Skulpturenblock gehörenden Plinthe zur im Pfeiler versetzten Konsole.²⁵² Auch wenn alle diese Aspekte gegen den Aufstellungsort als den ursprünglich vorgesehenen sprechen, so konnte doch einzig für die Maria eine farbige Gestaltung ihrer Hintergrundfläche in Anlehnung an die Fassung der Figur nachgewiesen werden. So stand die golden und rot gewandete Madonna, auch Blattsilber ist in der Erstfassung verwendet, vor einer vom weißen Pfeiler dunkel- oder hellrot und wohl grün abgesetzten Fläche. Anhand der Rekonstruktionszeichnung zum Regensburger Verkündigungsenkel des Erminoldmeisters kann man sich auch die Bamberger Situation gut vorstellen.²⁵³ Zwar existieren für die Bamberger Maria keine vergleichbaren Detailkenntnisse, man muss aber von einer geringeren Unterscheidung von gefasster Figur und Hintergrund ausgehen. Sicher ist, dass die Skulptur für den heutigen Standort gefasst wurde, auch der grau, rot und blau gehaltene Baldachin ist in diese Konzeption mit einbezogen. Anscheinend war sich der Bildhauer über diesen letztendlichen Standort seines Werkes im unklaren, der Fassmaler kannte ihn aber. Ein derartiger Standortbezug zwischen Fassung und Hintergrund lässt sich für keine weitere der vor den nördlichen Chorschranken aufgestellten Figuren ermitteln. Über ihn ist auch der zeitliche Zusammenhang von Fassung und Aufstellung der Skulptur belegt.

Die so genannte Elisabeth (Abb. 31) zeigt in ihrer Fassung keinen direkten Bezug zu ihrem heutigen Standort. Auch sie steht zu hoch und kann an der Pfeilerseite nicht richtig von ihrer frontalen Hauptansicht betrachtet werden. Die Pfeilerkonsole ist für sie zu klein.²⁵⁴ Die Elisabeth ist aber mit der Marienfigur weitgehend übereinstimmend gefasst. Die festgestellten Schichtenfolgen und die verwendeten Pigmente, zumindest die Rottöne, sind wohl identisch. Die künstlerische Gestaltung der Gewandflächen dürfte sich trotzdem unterscheiden haben, etwa in den Mustern, so vorhanden, oder im Anteil der Blattgoldauflagen. Vergleichbare Übereinstimmungen gibt es in der Bamberger Domskulptur sonst nicht, Maren Zerbès konstatiert zudem weitgehende *maßliche Übereinstimmungen*.²⁵⁵ Wie der farbige Hintergrund der Maria ist auch die Verwandtschaft der beiden Skulpturenfassun-

²⁵¹ ZERBES, "Jungfrau Maria", 360

²⁵² Wenn auch Plinthe und Pfeilerkonsole im Tiefenmaß gut passen, ZERBES, "Jungfrau Maria", 359

²⁵³ HUBEL, SCHULLER, Bamberger Dom, Abb. 13. Ob zur Entstehungszeit der Marienfigur die Ausführung einer zur Skulpturenfassung passenden Hintergrundfläche gebräuchlich war, wäre zu überprüfen.

²⁵⁴ ZERBES, "Jungfrau Maria", 348

²⁵⁵ ZERBES, "Jungfrau Maria", 357

gen außergewöhnlich. Die Polychromie stellt also die Beziehung der beiden Figuren her und macht so letztendlich indirekt einen Ortsbezug der Elisabeth aus.²⁵⁶ Dass der Fassmaler die Haare der Maria vergoldet, die der älteren Frau dagegen graubraun malt, spricht ebenfalls dafür, die letztere als Elisabeth zu betrachten, beide Figuren als Gruppe. Ein anderer Standort in der Nähe Mariens kommt für die Elisabethstatue im Grunde nicht in Frage: Gegenüber kann sie nicht stehen, die beiden würden dann aneinander vorbeisehen. Die von Winterfeld auch bildlich vorgeschlagene Lösung mit Elisabeth an der Stirnseite des Pfeilers B2 befriedigt ebenso wenig.²⁵⁷ An welchem Ort eine Platzierung der Figuren nebeneinander hätte realisiert werden können, ist unklar. Auf die ikonografischen Probleme einer solchen Variante, Elisabeth stünde anders als in Reims zur Rechten Mariens, hat Suckale hingewiesen.²⁵⁸ Auch wenn der Bildhauer möglicherweise Anderes im Sinn hatte, bleibt aufgrund der Befunde festzustellen, dass die beiden Figuren am derzeitigen Aufstellungsort als Gruppe zu sehen sind, als Maria und Elisabeth der Heimsuchung. Der ihnen ursprünglich zugedachte Aufstellungsort könnte die große, nicht realisierte Grabanlage für Papst Clemens II. im Westchor gewesen sein.²⁵⁹

Nur unter Einfügung einer weiteren Konsole konnte der Kronenengel einigermaßen stimmig am heutigen Ort angebracht werden. Zu dem Hl. Dionysius am Pfeiler gegenüber, dem er die Märtyrerkrone reicht, steht er freilich beziehungslos und zu hoch. Für den rechten Arm des Engels musste der Pfeiler ausgespitzt werden, sein Baldachin ist deutlich zu groß für ihn.²⁶⁰ In einem gewissen Sinne ist er durch seine Fassung dennoch ortsabhängig (Abb. 38, 39). Zwar hat man ihn nicht mit einer passend farbigen Fläche hinterlegt, die leuchtend bunte und detaillierte Gestaltung seiner Flügel ist aber für die seitliche Ansicht konzipiert: Bemalt war jeweils nur die in der gegenwärtigen Aufstellung zum Betrachter weisende Seite, beim hinteren Flügel ist das eigentlich die Flügelrückseite, beim vorderen die Vorderseite. Die nicht sichtbaren Seiten waren weiß oder ungefasst. Die Fassungsbeefunde sprechen denn auch gegen eine Aufstellung an der Stirn des Pfeilers B3 und zum hl. Dionysius hingewandt, wie von Suckale und von Winterfeld vorgeschlagen.²⁶¹ Der Engel wäre dann zusätzlich von hinten sichtbar, hierfür ist er nicht konzipiert. Der Betrachter würde auf die weiße oder gar steinsichtige Rückseite des linken Flügels blicken,²⁶² auch das Gestänge der Flügelbefestigung könnte er er-

²⁵⁶ Bei einer sehr vorsichtigen Auslegung der Befunde muss man einschränkend anmerken, dass ähnlich gefasste Skulpturen natürlich nicht zwangsläufig in räumlicher Nähe zueinander aufgestellt werden müssen.

²⁵⁷ von WINTERFELD, *Bamberger Dom II*, Abb. 426

²⁵⁸ SUCKALE, *Bamberger Domskulpturen*, 225

²⁵⁹ HUBEL, *jüngere Bildhauerwerkstatt*, 521f

²⁶⁰ ZERBES, "Jungfrau Maria", 350

²⁶¹ SUCKALE, *Bamberger Domskulpturen*, 224, von WINTERFELD, *Bamberger Dom II*, Abb. 426 und 429

²⁶² Zur Rückseite des Engelsgewandes sind noch weniger Aussagen als zu seiner Vorderseite möglich, da sie mit dem Mikroskop nicht einsehbar war.

kennen. Beim Einzug durch das Fürstenportal, beim Blick aus dem nördlichen Steinschiff würde sich also eine wenig ansehnliche Engelsrückseite mit einem schillernd bunten und einem glatten, nicht bemalten und mit Eisenstangen gehaltenen Engelsflügel präsentieren.²⁶³ Die Anordnung des Engels, vergleichbar derjenigen des Posaunenengels vom Fürstenportal, flach vor einer Wandfläche wäre eher denkbar.²⁶⁴ Am genannten Pfeiler hätte man hierfür aber die beiden unterschiedlichen Flügel nicht verwenden können. Letztlich passt unter Berücksichtigung der Bemalung und der Form der Flügel eben nur der jetzige Standort für den Engel. Wenn man die Fassung der Flügel als entstehungszeitlich wertet, gilt dies auch für die Platzierung des Engels. In der überlieferten Konstellation jedenfalls ergibt sich keine bessere Alternative zur gegenwärtigen Aufstellung des Engels, was jedoch nicht ausschließt, dass er für eine kurze Frist zunächst an einem anderen Ort im Dom stand.²⁶⁵

Es wurde bereits erwähnt, dass der Bildhauer den Hl. Dionysius (Abb. 49) für eine hohe Anbringung und für die Betrachtung von schräg vorne konzipiert hat, also für einen Standort gleich dem heutigen. Seine Plinthe und die Pfeilerkonsole passen vergleichsweise gut zusammen, der Baldachin ist deutlich auf den Heiligen bezogen, wenn auch nachträglich an den Einbauort angepasst.²⁶⁶ Auch der Fassmaler hat die vorgesehene Platzierung gekannt, da er nicht einsehbare Partien des Dionysius weniger sorgfältig bemalte. Letztlich kann jedoch auch die Dionysiuskulptur nicht an dem ihr zugedachten Platz stehen, weil eben der direkte Bezug zum Kronenengel fehlt. Diese Gruppe aus Märtyrer und Engel wiederum ergibt nur Sinn in Zusammenhang mit dem Grab Papst Clemens II.: Er starb am Dionysiusfest des Jahres 1047. Nur dies ist der Grund für die Verehrung des Heiligen im Bamberger Dom, die bis ins 17. Jahrhundert hinein belegt ist.²⁶⁷ Die Liegefigur des Papstes Clemens schließlich hat der Bildhauer ebenfalls für dessen Grabanlage und nicht für den heutigen Standort geschaffen. In diesem Fall hat wohl auch der Fassmaler den heutigen Standort nicht gekannt, zumindest berücksichtigte er ihn bei seiner Arbeit nicht. So ist auf dem Kissen unter dem Haupt Clemens' zu dessen linker Seite ein gemaltes Stoffmuster mit regelmäßigen quadratischen Formen und Vierpässen auf goldenem Hintergrund erhalten, das der Betrachter vom heutigen Standpunkt aus kaum sehen kann. Vielleicht kann man daraus schließen, dass man den ursprünglichen Zusammenhang der Figur zur geplanten Grabanlage etwas später als im Fall der anderen Figuren aufgegeben hat.

²⁶³ Hinten an der linken Schulter des Engels erkennt man eine Art Aussparung, die aber von einer Beschädigung herrühren dürfte. Sie dürfte kaum für eine flache Anordnung des linken Flügels gedacht sein, zumal an der rechten Schulter für eine derartige Befestigung des rechten Flügels nicht vorgesorgt ist.

²⁶⁴ Dies schlägt auch Zerbès, "Jungfrau Maria", 350 vor, bedenkt hierbei aber nicht die Form der Flügel.

²⁶⁵ ZERBES, "Jungfrau Maria", 350 nimmt aufgrund von Abarbeitungen an der Plinthe eine frühere und bauzeitliche Aufstellung gemeinsam mit dem Hl. Dionysius andere Stelle an.

²⁶⁶ ZERBES, "Jungfrau Maria", 348

²⁶⁷ HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 520 und GRESSER, Clemens, 101

Für einen möglichen Zeitpunkt in den 1230er Jahren nennt Hubel historische Gründe.²⁶⁸

Auch am Reiter (Abb. 54, 55) blieben nicht einsehbare Partien ungefasst. Zwar steht er vielleicht etwas zu hoch, die Maßbezüge zum Pfeiler und seine Blickrichtung zum ursprünglich im Mittelschiff des Domes platzierten Grab des Kaiserpaares Heinrichs II. und Kunigundes belegen aber, dass er für den gegenwärtigen Standort geschaffen ist.²⁶⁹ Besonders aufschlussreich ist auch die Betrachtung der horizontal verlaufenden Fuge zwischen den zwei großen Werkstücken des Pferderumpfes: Auf ihr sitzen Reste der weiß-schwarzen Erstfassung. Daraus lässt sich folgern, dass die Fassung des Pferdes erst nach dem Versetzen der beiden unteren Werkblöcke und nach deren Verfugung ausgeführt worden ist. So ist sicher, dass das heute erhaltene Gefüge nie gelöst wurde. Mit einem Bewegen der Blöcke hätte man den Fugenmörtel und mit ihm die darauf sitzenden Farbschichten vernichtet. Seit dem Versetzen der Blöcke, der Ausführung der vorhandenen Verfugung und der Fassung kann der Reiter seinen Standort nicht gewechselt haben. Geht man von einer entstehungszeitlichen Einordnung der weiß-schwarzen Fassung des Pferdes aus, so ist dies auch für das gesamte Gefüge anzunehmen.²⁷⁰ Auf der Hintergrundfläche des Pferdes, die gehört zu dessen unterem Werkblock, sind Fassungsreste erhalten, die zur Erstaussmalung des Domes passen. Dies zeigt zwar einerseits, dass der Reiter keine eigens gestaltete Hintergrundfläche wie die Marienstatue besaß, ist aber andererseits ein weiterer Beleg dafür, dass der Reiter an dem ihm zugedachten Ort steht. Für den Baldachin über dem Reiter ist dieser Schluss noch eindeutiger möglich. Hier überzieht die Erstfassung auch die Fugen zum angrenzenden Pfeilerquader. Auch er sitzt also seit seiner ersten Fassung am selben Platz.

Mit Ausnahme der Liegefigur Papst Clemens II. sind alle Figuren auf einfachen Pfeilerkonsolen platziert. Die Einschätzung, dass die Konsolen nicht ursprünglich für diesen Zweck konzipiert worden sind, ist einhellig. Eine vorübergehende Funktion in Zusammenhang mit der Bautätigkeit wird angenommen,²⁷¹ konnte aber noch nicht näher beschrieben werden.

Die Pfeilerkonsole unter der Maria wurde für deren Aufstellung durch Anarbeitung zweier Schrägen angepasst, unter der Reitergruppe genügte eine Schräge an der rechten Seite. Ebenso wie die Zwischenkonsole unter der Engelsfigur sind diese Anpassungen bauzeitlich.²⁷² Die Konsole unter der Elisabeth ist für deren Plinthe zu klein, einzig diejenige der Dionysiusfigur passt von den Abmessungen ungefähr zur Konsole. Alle diese Aspekte des Zusammenspiels lassen aus heutiger Sicht einen provisorischen Charakter der Aufstellung vermuten.

²⁶⁸ HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt, 526

²⁶⁹ ZERBES, "Jungfrau Maria", 350

²⁷⁰ Mit den bislang üblichen Methoden zur Mörtelanalyse sind keine Aussagen zur Datierung zu erwarten.

²⁷¹ ZERBES, "Jungfrau Maria", 247

²⁷² ZERBES, "Jungfrau Maria", 350, 359

Die Baldachine der Maria, des Dionysius und des Reiters sind aber deutlich auf die Figuren bezogen. Wenn man sich die Mühe machte, passend zu den Statuen diese Baldachine nachträglich in die Pfeiler einzufügen, warum hat man nicht auch die groben Konsolen gegen besser angepasste ausgetauscht? Technisch wäre das leicht möglich gewesen. Man begnügte sich aber damit, die Konsolen durch Einbindung in die Raumfassung optisch zurückzunehmen. Wahrscheinlich waren alle gelb in den weißen Pfeilervorlagen.²⁷³ Die Figuren dagegen hoben sich durch ihre Fassung deutlich vom architektonischen Hintergrund ab.

Zusammenfassung

Die Statuen der Maria und der Elisabeth sowie den Kronenengel haben die Bildhauer zwar wahrscheinlich für eine andere Aufstellung konzipiert. Die Erstfassung stellt aber direkt oder indirekt den Ortsbezug her. Die Farbgebung verbindet Elisabeth und Maria zudem auch inhaltlich. Der hl. Dionysius und der Kronenengel stehen ikonografisch in Zusammenhang. Die Aufstellung der beiden Figuren nebeneinander ist aber nicht am Pfeiler des Dionysius möglich, wahrscheinlich hätte man dies bei dem Versetzen der Figuren sonst realisiert. Der heutige Platz der Dionysiusfigur entspricht zwar ihrer Konzeption, auch die Fassung nimmt auf ihn Bezug. Dennoch ist auch diese Skulptur nicht an der ihr ursprünglich zugedachten Stelle, weil der direkte Bezug zum Kronenengel fehlt. Beide sind zudem konzeptionell im Zusammenhang mit einer Grabanlage für Papst Clemens zu sehen, der auch dessen Liegefigur zuzurechnen ist. Hier könnte auch der ursprüngliche Platz der Heimsuchungsgruppe sein.

Für den Bamberger Reiter steht fest, dass er seit der Erstfassung am heutigen Platz steht. Da nichts gegen eine entstehungszeitliche Datierung der Fassung spricht und zudem eindeutige Maßbezüge auf den heutigen Standort weisen kann für den Reiter gefolgert werden, dass er an seinem ursprünglichen, ihm zugedachten Platz steht.

Letztlich gilt also für alle besprochenen Figuren mit Ausnahme des Reiters, dass sie wohl für den Westteil des Domes konzipiert, dort aber wegen des Planwechsels später nicht mehr benötigt wurden.²⁷⁴ Den Bezug zum heutigen Standort stellt in den oben besprochenen Fällen nachträglich, aber zeitnah zur Entstehung der Figuren, deren Fassung dar.

Rückschlüsse auf die Datierung der Fassungen

Aus den Fassungsbefunden lässt sich also ableiten, dass der Fassmaler häufig für eine andere Aufstellung arbeitete als der Bildhauer. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass zwischen der Tätigkeit beider eine gewisse Zeitspanne lag, in der die ursprüngliche Konzeption aufgegeben wurde. Andererseits kann nicht allzu viel Zeit vergangen sein, da die Reste der Erstfassungen immer auf der unverschmutzten

²⁷³ Vgl. die Ausführungen zur Raumfassung des Doms in Kap. 3.4 bzw. HAAS, Raumfarbigkeit, 22 ff

²⁷⁴ HUBEL, SCHULLER, Bamberger Dom, 322

Steinoberfläche liegen. Mehr als ein Jahrzehnt dürfte zwischen der Bildhauerarbeit und der Aufstellung der Figuren mit ihrer Fassung daher nicht liegen.

Als Zeitraum bietet sich die Spanne zwischen 1229 und 1237 an. Mit ersterem Datum verbindet Schuller ein Ende der Bildhauertätigkeit.²⁷⁵ Das westliche Querhaus des Domes war zu diesem Zeitpunkt nutzbar, die folgenden Bauteile blieben ohne Skulpturenschmuck. Da sich die Skulpturenfassungen überwiegend nicht gravierend unterscheiden, könnten sie zusammenhängend ausgeführt worden und zur Schlussweihe des Domes im Jahr 1237 vollendet gewesen sein. Zwingend ist dies jedoch nicht, da einige ungefasste oder noch gar nicht aufgestellte Figuren kaum die Nutzung des Gotteshauses eingeschränkt hätten. Vielleicht ergab der Verzicht auf den Austausch oder eine bessere Anpassung der groben Pfeilerkonsolen und manch andere nicht perfekte Detailbearbeitung eben aus der Notwendigkeit alles zu einem bestimmten Zeitpunkt, eben der Domweihe, rasch fertig stellen zu müssen.

Portalfassung - Skulpturenpolychromie - Raumfarbigkeit

Bewitterte Fassungen verlangen nach lichtbeständigen Pigmenten und haltbaren Bindemitteln. Vieles, was im Innenraum verwendbar ist, vor allem die dort häufig angetroffenen leimgebundenen und daher wasserlöslichen Farbschichten kommen außen daher nicht recht in Frage. Geeignet erscheinen vor allem Kalk-, Kalkkasein- oder Ölfarben. In Bezug auf mittelalterliche Kirchenportale existieren zu dieser Thematik erst wenige gesicherte Erkenntnisse. Nicht zu Unrecht wird angenommen, dass *Außen-Fassungen nahezu vollständig verloren gegangen* sind.²⁷⁶ Sind Fassungen erhalten, sind deren Reste meist so gering, dass Probleme bei der Bestimmung der Bindemittel spärlich erhaltener Fassung bestehen.

Forschungsstand

Die bisher zum Thema veröffentlichten Forschungsergebnisse lassen annehmen, dass sich trotz der weit höheren Ansprüche an die Haltbarkeit der verwendeten Farben die Fassungen von außen platzierten Skulpturen dem Aussehen nach nicht zwingend von denen im Kircheninnenraum unterscheiden müssen. Neben einer mehrfarbigen Gestaltung kommt eine monochrome oder teilweise Fassung ebenso wie eine vollständige Steinsichtigkeit in Frage.

Als beispielhaft für eine polychrome Gestaltung können die um 1240 datierten Skulpturen der klugen und törichten Jungfrauen von der Paradiesvorhalle des Magdeburger Domes gelten: Die roten, goldenen und grünen Mäntel waren mit großen, geometrischen Mustern aus Goldblättchen besetzt, genauso gilt dies für

²⁷⁵ siehe Kapitel Datierung des Ensembles

²⁷⁶ BRACHERT, KOBLER, Fassung von Bildwerken, 775, meinen hier vor allem die auch außen verwendeten Ölvergoldungen.

mehrere Figuren im Dominieren.²⁷⁷ Die um 1230 errichtete goldene Pforte des Freiburger Domes war vollständig rot und golden gefasst, die Gewänder der Figuren zeigten blaue, weiße und grüne Details.²⁷⁸ Der Hintergrund des Tympanonreliefs trug eine Vergoldung²⁷⁹. Offensichtlich war auch die Zier der gotischen Kathedralenportale in Frankreich zumindest partiell recht bunt, wenn auch die nachgewiesene Palette an Pigmenten ziemlich eingeschränkt ist. Anscheinend stimmt sie weitgehend mit dem überein, was auch in der zeitgleichen Wandmalerei üblich war.²⁸⁰ Erstaunlich ist, dass man sogar das bekanntermaßen wenig lichtbeständige Rotpigment Mennige anwandte, dazu die aufgrund der Oxidation zur Vergrauung respektive zur Verschwärzung neigenden Metallfolien aus Zinn und Silber.²⁸¹ Als Bindemittel sind überwiegend Öle, Kasein (wohl in Kalkkaseinfarben) und Öl-Harz-Gemische, jedoch auch tierischer Leim nachgewiesen.²⁸² Die Vergoldung der sogenannten *Vierge dorée*, der Trumeau-Madonna aus der Mitte des 13. Jahrhunderts vom Südquerhausportal der Kathedrale von Amiens, ist durch die alte Benennung überliefert, zudem ist bekannt, dass die Metallaufgabe 1705 erneuert wurde.²⁸³

Andererseits wird für das freilich über 150 Jahre nach dem Fürstenportal entstandene Hauptportal des Regensburger Domes eine ursprüngliche Steinsichtigkeit, vielleicht auch monochrome Farbigkeit mit einer Teilfassung der Skulpturen angenommen, die Bemalung von Augen und Lippen der Figuren wurde nachgewiesen.²⁸⁴ Die nicht ursprünglich vorgesehene Trumeaufigur des Hl. Petrus war wahrscheinlich als einzige polychrom gefasst. Dagegen zeigen die etwa gleichzeitig entstandenen Skulpturen im Dominieren vielfach wohl ursprüngliche, aufwendige Polychromien.²⁸⁵ Die Portalplastik am spätgotischen Heilig-Kreuz-Münster in Schwäbisch Gmünd war durch ihre monochrome Farbgebung in die Architektur eingebunden.²⁸⁶

Es scheint also im Einzelfall recht unterschiedlich, ob man Portalplastik individuell polychromierte oder übereinstimmend mit der Architektur behandelte. Die Aussagen zur Farbigkeit der Portalarchitektur bleiben noch spärlicher als die zur Skulptur, so dass die Zusammenfassung von Erkenntnissen noch lange nicht möglich ist, erst recht nicht, wünscht man zeitliche Eingrenzungen.

²⁷⁷ RIEMANN, Polychromierte Bildwerke, 22, keine Angaben zu Pigmenten und Bindemitteln. SCHIRMER, 5-10

²⁷⁸ MÖBIUS, SCIURIE, Deutsche Kunst, 302. Keine Angaben zu Pigmenten und Bindemitteln. Andererseits ist unter der gesamten bunten Bemalung eine dünne Ockerlage, darauf nochmals eine Bleiweißschicht vorhanden. Ob auch das Ocker als Fassung denkbar ist, vergleichbar den Befunden am Fürstenportal, wird in der Literatur nicht diskutiert, SCHOLTKA, 52

²⁷⁹ RIEMANN, Polychromierte Bildwerke, 20. Keine Angaben zu Pigmenten und Bindemitteln

²⁸⁰ PALLOT-FROSSARD, Gothic Portals, 77

²⁸¹ PALLOT-FROSSARD, Gothic Portals, 77f. Zinnfolie wird stumpf grau, Silber schwarz.

²⁸² PALLOT-FROSSARD, Gothic Portals, 77. Zeitliche Einordnungen der zugehörigen Polychromien werden in der eher statistischen Zusammenfassung nicht vorgenommen.

²⁸³ BRACHERT, KOBLE, Fassung von Bildwerken, 775

²⁸⁴ PREIS, Regensburger Dom, 67. Steinfarbigkeit in dem Fall, sollten die Grünsandsteinquader mit einer dünnen Kalkfarbe an den Kalkstein angeglichen worden sein.

²⁸⁵ FUCHS, Stephanus, 270ff und FUCHS, Laurentius 274ff

²⁸⁶ KNIPPING, Landshut, siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Skulpturen am Fürstenportal und im Innenraum des Bamberger Domes

Für die untersuchten Bamberger Werke ergaben sich recht eindeutige Erkenntnisse, was die Gestaltung von Skulpturen im Inneren und außen am Portal betrifft. Hier wie dort ist jeweils eine Engelsfigur aufgestellt, außen wie innen sind Prophetenfiguren zu sehen. Ein Vergleich der jeweiligen Fassungsbefunde bietet sich an. Die Prophetenreliefs der nördlichen Georgenchorschränken und die Propheten- und Apostelpaare des Fürstenportals sind stilistisch verwandt, stammen sie doch mit Ausnahme der drei äußeren Paare im rechten Portalgewände von der älteren Bildhauerwerkstatt. Die Erstfassungen beider Ensembles erscheinen zwar in sich recht einheitlich, voneinander unterscheiden sie sich aber deutlich: Die der Figuren am Portal ist monochrom ockerfarben, vielleicht mit wenigen rot betonten Details. An den nördlichen Chorschränkenreliefs waren die Gewandsäume aller untersuchten Propheten mit Zinnfolie und Blattgold belegt, daneben weitere Details und auch Teile der Säulen zwischen den Reliefplatten. Als zusätzliche Farben kommen Weiß, Ocker und auch Rot in Frage, ihre Verteilung in der Fläche bleibt aber unsicher. Während sich die Schrankenreliefs mit ihren reichen Metallauflagen von der umgebenden Architektur deutlich unterscheiden, sind die Gewandfiguren mit ihrer Ockerfassung in die gleichfarbige Portalarchitektur eingebunden. Der Posaunenengel links vor den Archivolten des Fürstenportals und der Kronenengel im Dominneren sind sich schon formal ziemlich unähnlich. Auch ihre Erstfassung unterscheiden sich gravierend. Besonders prägnant im Falle der Flügel: Raffinessen wie die außerordentlich leuchtende Farbigkeit an den Flügeln des Kronenengels sind außen schon technisch undenkbar, die leimgebundenen Farbschichten wären in kürzester Zeit beschädigt. Auf den Flügeln des Posaunenbläusers sind die Federn schon im Relief gegeben, vielleicht deshalb, weil keine bunte Bemalung vorgesehen war. Ansonsten verhält es sich mit den Engeln wie mit den Propheten: Der Engel innen zeigt an Haar und Gewand viel Gold und an letzterem vielleicht violettstichiges Dunkelrot. Zudem hatte er ein differenziertes Inkarnat. Auf seine architektonische Umgebung war er durch die Fassung allenfalls indirekt bezogen. In der Erstfassung des Posaunenengels am Portal dagegen deutet nichts auf eine farbliche Differenzierung von Haaren, Inkarnat oder Säumen hin. Sie ist monochrom ockerfarben.

Ganz anders stellt sich die Befundlage an den vor dem Portal platzierten Figuren der Ecclesia und Synagoge dar. Sie setzen sich durch die Vergoldung von Details, durch die rotbraunen Haare der Ecclesia und die schwarze Augenbinde der Synagoge vom übrigen Portal ab, vorausgesetzt die monochrom ockerfarbene Erstfassung des Portals und die Teilpolychromie von Ecclesia und Synagoge gehören überhaupt zusammen. Auch in der Fassungstechnik spielen sie offenbar eine Sonderrolle: Zwar wurden ölig gebundene Bleiweißgrundierungen außen wie innen verwendet. Eine darauf angelegte, matte Ölvergoldung findet sich dagegen nur auf der Krone der Ecclesia und wahrscheinlich an der Gewandschließe der Synagoge. Einmalig ist auch der Nachweis einer Wachstempere als Bindemittel für das Rotbraun der Haare der Ecclesia.

Es lässt sich also resümieren: Das Fürstenportal wird mitsamt seiner skulptierten Teile, den Gewändefiguren, dem Tympanonrelief, dem Posaunenengel und wahrscheinlich der Abrahamsskulptur, durch die monochrome Erstfassung als Einheit interpretiert, nur Ecclesia und Synagoge waren wohl durch eine Teilverguldung bzw. Teilfassung betont. Die Skulpturen des Dominneren unterscheiden sich hiervon grundlegend. Sie zeichnen sich durch eine polychrome Farbgebung und vielfältige Metallauflagen aus und sind so von der umgebenden Architektur unterschieden. Für die Fassungstechnik sind ähnliche Schlüsse zu ziehen: Die außen als Erstfassung festgestellte Kalkkaseinfarbe und die Wachstempera kommen an den Figuren innen nicht zur Anwendung.

Portalfassung und Innenraumfarbigkeit des Bamberger Domes

Für das 1465 vollendete Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut wird angenommen, dass der gelbockerfarben-weiße Grundton des Portals die Innenraumfarbigkeit gewissermaßen fortsetzt.²⁸⁷ Auch in Bamberg steht der nach außen gekehrte Portalbereich wohl in Zusammenhang mit der Raumfarbigkeit des Domes. Das Herstellen von Bezügen ist aber ziemlich schwierig: Vor allem, weil in allen beschriebenen Raumfassungen des Domes vom 13. bis zum 19. Jahrhundert Gelb und Grau verwendet wurden. Genau dies sind auch die Farben der drei monochromen Fassungen des Fürstenportals: Auf die ockerfarbene Erstfassung folgen Grau und wieder Ocker. Folgende Konstellationen erscheinen möglich:

Die Erstaussmalung des Domes aus dem 13. Jahrhundert zeigt einen rosafarbenen Grundton. Gliedernde Elemente wie Pfeilvorlagen oder Gewölberippen waren weiß, in die Pfeiler eingestellten Säulen und Gesimse grau. Alle Kapitelle bemalte man ockerfarben.²⁸⁸ Ein zugehöriges ockerfarbenes Fürstenportal ist zumindest denkbar. Der Farbton der zweiten monochromen Raumfassung, Haas datiert sie ins *spätere Mittelalter*,²⁸⁹ *schwankt zwischen hellgelblich und rosa*. Auch sie könnte mit der ersten auf den Teilen des Fürstenportals identifizierten ockerfarbenen Farbgebung übereinstimmen. Wahrscheinlich ist dies jedoch nicht, da in keinem Fall Schmutzpartikel unter der Erstfassung festgestellt wurden. Der Vergleich von Pigment- und Bindemittelanalysen von Portal- und Raumfassungen lässt keine zusätzliche Kenntnisse erwarten: In allen Fällen kamen Kalk- oder Kalkkaseinfarben zur Anwendung, dazu als Pigmente überwiegend verschiedene Ockervarietäten. Die vierte Raumfassung des Bamberger Domes *hat die Flächen an Gewölben und Wänden wieder in sehr hellem Grau (fast Weiß) gehalten*. Sie dürfte auf der Innenansicht von 1680 dargestellt sein und würde dann mit der zweiten, ebenfalls grauen Fassung des Tympanons und der Archivolten übereinstimmen.²⁹⁰ Letztere

²⁸⁷ KNIPPING, Landshut: Das Portal mit seinem Skulpturenschmuck ist wohl zumindest partiell bunter als das Fürstenportal.

²⁸⁸ HAAS, Raumfarbigkeit, 22ff

²⁸⁹ HAAS, Raumfarbigkeit, 31f. Haas bemerkt jedoch, seine Datierung der verschiedenen Fassungen *mache erhebliche Schwierigkeiten*. Dies gilt um so mehr für die hier hypothetisch hergestellten Bezüge des Innenraumes zum Portal.

²⁹⁰ HAAS, Raumfarbigkeit, 31f

kann ja etwa ins Jahr 1665 datiert werden, dies unterstützt die Annahme eines derartigen Zusammenhanges.

Erstaunlich ist darüber hinaus, dass die Fassungen im Innenraum häufiger erneuert wurden als diejenigen außen: Drei festgestellten Fassungen des Fürstenportals stehen fünf im Innenraum gegenüber.

4 Zum Für und Wider einer grafischen Fassungsrekonstruktion

Dass nach der Lektüre von trockenen Befundbeschreibungen und deren Auswertungen der Wunsch nach farbigen Rekonstruktionen aufkommt, ob als grafische Rekonstruktion oder gar als virtuell dreidimensionales Modell, ist verständlich. Wenn einerseits die Vorteile der Anschaulichkeit und der ansprechenden Präsentation auf der Hand liegen, bestehen im vorliegenden Fall andererseits gravierende Einschränkungen: Wie sollten Lücken in der Befundung umgesetzt werden? Wie sind Flächen darzustellen, über die nur grundsätzlich Aussagen getroffen werden können, von denen aber nicht klar ist, ob beispielsweise Muster vorhanden waren, ob nur Säume vergoldet waren oder wie in der Fläche Blattmetallauflagen verwendet wurden? Bilder werden gerne für bare Münze genommen. Ausschließlich textlich formulierte Einschränkungen übergeht man leicht. So kann man eine bildliche Rekonstruktion zwar im Text als *Versuch einer Farbrekonstruktion* bezeichnen,²⁹¹ ein koloriertes Foto erweckt aber keinesfalls einen provisorischen Eindruck.

Kommen angesichts der schwierigen Befundlage bei der Bamberger Domskulptur grafische oder virtuell dreidimensionale Rekonstruktionen für die abschließende Darstellung der Ergebnisse in Frage? Will man eine wissenschaftlich korrekte Darstellung anstreben, so ist diese Frage eindeutig zu verneinen. Eine bildliche Darstellung der Erkenntnisse zur Polychromie ist im vorliegenden Fall allenfalls in Art unscharfer Fotografien möglich. Die grafische Realisierbarkeit einer solchen Variante ist fragwürdig und nicht befriedigend.

Das Zusammensetzen von Bildern nach den obigen Untersuchungen muss also der Vorstellungskraft des Lesers vorbehalten bleiben.

²⁹¹ SUCKALE, HÖRSCH, SCHMIDT, RUDERICH, Bamberg, 57f

5 Literatur

Die groß gedruckten Autorennamen mit Kurzbezeichnung sind im Text als Kurzbezeichnung der jeweiligen Titel verwendet.

BRACHERT, polychromierte Holzskulptur: Thomas Brachert. Die Techniken der polychromierten Holzskulptur, Teil I; in: Maltechnik Restauro 3/1972, München 1972, S. 153-178 und Maltechnik Restauro. Teil II in: Maltechnik Restauro 4/1972, München 1972, S. 237-149.

BRACHERT, KOBLE, Fassung von Bildwerken: Thomas Brachert und Friedrich Kobler. Fassung von Bildwerken, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band VII, München 1981, Sp. 743 bis 826

BREUER, Fürstenportal: Tilmann Breuer. Das Fürstenportal. Geschichte seiner Instandhaltung bis 1980, in: Manfred Schuller. Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993, S. 7-18

BUCHENRIEDER, gefasste Bildwerke: Fritz Buchenrieder. Gefasste Bildwerke, Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958-1986, München 1990

FUCHS, Stephanus: Friedrich Fuchs. Heiliger Stephanus, Mortuarium des Domkreuzgangs, in: Der Dom zu Regensburg: Ausgrabung, Restaurierung, Forschung, Regensburg 1989, 266-272

FUCHS, Laurentius: Friedrich Fuchs. Martyrium des hl. Laurentius, Westflügel des Domkreuzgangs, in: Der Dom zu Regensburg: Ausgrabung, Restaurierung, Forschung, Regensburg 1989, 273-277

FÜRST, Natursteinkartierung: Manfred Fürst. Die Natursteinkartierung des Fürstenportals, in: Manfred Schuller. Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993. 145-151

GÖBEL, Minnekästchen: Rudolf Göbel. Das Münchner Minnekästchen, Untersuchungen zur Echtheitsfrage, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jahrgang 9/1995, Worms 1995, Heft 2, S. 296-310

GRESSER, Clemens: Georg Gresser. Papst Clemens II. und das Bistum Bamberg, in: Bamberger

Interdisziplinäre Mittelalterstudien Vorlesungen & Vorträge, Band 1. Das Bistum Bamberg in der Welt des Mittelalters, Bamberg 2007, S. 87-102

HAAS, Raumfarbigkeit: Walter Haas. Die Raumfarbigkeit des Bamberger Domes, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Hg. durch die Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, 36. Jg. 1978, Heft 1/2, S. 22 - 36

HOFFMANN, URBANEK, Unterzeichnungen: Godehard Hoffmann und Regina Urbanek. Unterzeichnungen auf gefassten gotischen Skulpturen, in: Restauro 2/1999, München 1999, 94-97

Achim Hubel. Die beiden Restaurationen des Bamberger Doms. Zur Geschichte der Denkmalpflege im frühen 19. Jahrhundert. In: 121. Bericht des Historischen Vereins Bamberg (1985), S. 45-90

HUBEL, ältere Bildhauerwerkstatt: Hubel, Achim. Die ältere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. In: das münster - Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 56 (2003), Nr. 5: Sonderheft Bamberger Dom, S. 326-346

HUBEL, jüngere Bildhauerwerkstatt: Achim Hubel: Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen. In: Gasser, Stephan ; Freigang, Christian ; Boerner, Bruno (Hrsg.) : Architektur und Monumentalskulptur des 12.-14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption, Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag. Bern, 2006

HUBEL, Reiter: Achim Hubel: Der Bamberger Reiter. Beschreibung – Befundausswertung – Ikonographie. In: 143. Bericht des Historischen Vereins Bamberg, Bamberg 2007, S. 121 - 157

HUBEL, SCHULLER, Bamberger Dom: Achim Hubel und Manfred Schuller. Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Doms. In: das münster - Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 56 (2003), Nr. 5: Sonderheft Bamberger Dom, S. 310-325

HUBEL, SCHULLER, Regensburger Dom: Achim Hubel und Manfred Schuller. Der Dom zu Regensburg, Regensburg 1995

HANS-SCHULLER, Bamberger Dom: Christine Hans-Schuller. Der Bamberger Dom: Seine „Restauration“ unter König Ludwig I. von Bayern (1826-1831), Petersberg 2000

KATALOG GIPSFORMEREI: Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei. Katalog der Originalabgüsse, Heft 9: Mittelalterliche Großplastik, Deutschland, Frankreich, Berlin o.J.

KATALOG BAYERN-UNGARN: Bayern – Ungarn tausend Jahre: Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2001, Oberhausmuseum Passau, 8. Mai bis 28. Oktober 2001. Haus der Bayerischen Geschichte, Hg. von Wolfgang Jahn, Augsburg 2001

KNIPPING, Landshut: Detlef Knipping. Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut - Überlegungen zu Form und Farbigkeit eines spätgotischen Figurenportals, Vortrag im Rahmen des Colloquiums zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg September 2000

KNOEPFLI, EMMENEGGER: Albert Knoepfli und Oskar Emmenegger. Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 2, Stuttgart 1990, 7-212

KOLLMANN, HOMOLKA, Zinnfolie: Annette Kollmann und Martina Homolka. Zinnfolie in der spätgotischen Malerei. Neue Beobachtungen zu ihrer Verwendung unter einer deckenden Malschicht, in: Restauo 8, Dezember 2002, München 2002, 562-569

KÜHN, Farbmaterialeien: Hermann Kühn. Farbmaterialeien; Pigmente und Bindemittel, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 1, Stuttgart 1984, 7-54

- MÖBIUS, SCIURIE, Deutsche Kunst: Friedrich Möbius und Helga Scirie (Hg.). Geschichte der Deutschen Kunst 1200-1350, Leipzig 1989
- MORPER, Reiterstandbild: Josef Morper: Zur Technik des Reiterstandbildes im Dom zu Bamberg, in: Belvedere 6/1924, Wien 1924, S.15-21
- NEUMÜLLERS-KLAUSER, Quellen: Renate Neumüllers-Klauser. Die Quellen zur Baugeschichte des Ekbart-Domes nach 1185, in: Dethard von Winterfeld. Der Dom in Bamberg, Band I, die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert, Berlin 1979, 30-37
- OELLERMANN, Fassmalerei: Eike Oellermann. Zur Imitation textiler Strukturen in der spätgotischen Fass- und Flachmalerei, in: TAUBERT, S. 51-59
- PALLOT-FROSSART, Gothic Portals: Isabelle Pallot-Frossard. Recent Research on Polychromed Gothic Portals in France. Methodological Approach and Synthesis of the Main Results, in: Turm Fassade - Portal. Colloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Hg. von der Domstiftung Regensburg, Regensburg 2001, 75-79
- PREIS, Regensburger Dom: Rainer Preis. Untersuchungsergebnisse zur Farbfassung am Hauptportal des Regensburger Domes, in: Turm - Fassade - Portal, Colloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001, 67-70
- RIEMANN, Polychromierte Bildwerke: Konrad Riemann. Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck des 12. und 13. Jahrhunderts, in Palette Heft 36, 1970, 16-24
- ROOSEN-RUNGE, Buchmalerei: Heinz Roosen-Runge. Buchmalerei, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 1, Stuttgart 1984, 55-129
- SCHEMMEL, Rupprecht: Bernhard Schemmel. Friedrich Karl Rupprecht 1779-1831, Ausstellung der Staatsbibliothek Bamberg, Dezember 1981 bis Februar 1982. Bamberg 1982
- SCHOLTKA, Presbyter: Annette Scholtka. Theophylus Presbyter - Die maltechnischen Anweisungen und ihre Gegenüberstellung mit naturwissenschaftlichen Untersuchungsbefunden, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1, Jahrgang 6/1992, 1-53
- SCHRAMM, HERING, historische Malmaterialien: Hans-Peter Schramm und Bernd Hering. Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung. Stuttgart, 1995
- SCHULLER, Fürstenportal: Manfred Schuller. Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993
- SNETHLAGE, Untersuchungsbericht: Rolf Snethlage. Bamberger Dom, Fürstenportal. Untersuchungsbericht, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 1989
- STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei: Rolf E. Straub. Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 1, Stuttgart 1984, 125-259
- SUCKALE, Bamberger Domskulpturen: Robert Suckale. Die Bamberger Domskulpturen, Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Dritte Folge, Band XXXVIII, München 1987, S. 27-82

SUCKALE, HÖRSCH, SCHMIDT, RUDERICH, Bamberg: Robert Suckale, Markus Hörsch, Peter Schmidt, Peter Ruderich: Bamberg. Ein Führer zur Kunstgeschichte der Stadt für Bamberger und Zugereiste. Bamberg, ³1993

TAUBERT, Farbige Skulpturen: Johannes Taubert. Farbige Skulpturen; Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München 1978

TAUBERT, BUCHENRIEDER, Forstenrieder Kruzifix: Johannes Taubert, Fritz Buchenrieder. Zur Restaurierung des Forstenrieder Kruzifixes, in: TAUBERT, S. 135 Egon Verheyen. Die Chorschrankenreliefs des Bamberger Domes, Würzburg 1961

von WINTERFELD, Bamberger Dom I: Dethard von Winterfeld. Der Dom in Bamberg, Band I, die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert, Berlin 1979

von WINTERFELD, Bamberger Dom II: Dethard von Winterfeld. Der Dom in Bamberg, Band II, der Befund, Bauform und Bautechnik, Berlin 1979

ZERBES, "Jungfrau Maria": Maren Zerbes. Die "Jungfrau Maria" neben dem Georgenchor. Ein erster Überblick über die Ergebnisse der Bauforschungen an den Skulpturen der Jüngerer Werkstatt im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes, in: das münster - Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 56 (2003), Nr. 5: Sonderheft Bamberger Dom, S. 347-365

ZERBES, Papstgrab: Maren Zerbes. Bauforschung zum Grabmal Papst Clemens II. in: Ausstellungskatalog Clemens II. – Der Papst aus Bamberg (Veröffentlichungen des erzbischöflichen Ordinariats Bamberg, Hauptabteilung Kunst und Kultur, Bd. 2), Bamberg 1997, S. 45-79

ZERBES, Reiter: Maren Zerbes. Reiterskulptur in: Bayern - Ungarn. Tausend Jahre, Katalog zur Bayerischen Landesausstellung in Passau, hg. von Wolfgang Jahn, Christian Lankes, Wolfgang Petz und Evamaria Brockhoff (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 43/2001), Augsburg 2001, S. 47-49



UNIVERSITY OF BAMBERG PRESS

Die im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts entstandenen, weltberühmten Bamberger Domskulpturen zeigen sich heute im wesentlichen steinsichtig. Obwohl bereits Versuche unternommen wurden, ursprüngliche Farbfassungen zu rekonstruieren, liegt bislang nur im Fall der Skulptur des Papstes Clemens II. eine fundierte Fassungsuntersuchung vor.

Die vorliegende Arbeit schließt diese Lücke: Sie behandelt die vor den nördlichen Chorschranken des Georgenchores platzierten Skulpturen, die Statuen des Papstes Clemens, der so genannten Elisabeth und der Maria, des Kronenengels und des hl. Dionysius und zwei Prophetenreliefs dieser Seite. Ein Schwerpunkt liegt auch auf der Behandlung der Reiterskulptur. Auch die historischen Farbfassungen des Fürstenportals werden betrachtet, einschließlich des Posaunenengels, der Ecclesia- und der Synagogenfigur. Zu klären waren ebenso mögliche Beziehungen einzelner Skulpturen zueinander, die durch die Farbgebungen hergestellt werden und mögliche Bezüge der einzelnen Plastik zu ihren heutigen, meist wohl nicht ursprünglichen Standorten. Auch zahlreiche über das Ensemble hinaus weisende Fragestellungen, beispielsweise zu maltechnischen Aspekten, werden behandelt.

Trotz der überwiegend sehr geringen Reste der früheren Polychromien wurden Aufschlüsse über die Erstfassungen aller Werke gewonnen, die bisherige Rekonstruktionsversuche hinfällig machen und eine neue Sichtweise der Skulpturen vermitteln.

ISBN 978-3-86309-013-5

ISSN 1866-7627

26,50 Euro