



Veronika Niklaus

Die Wandputzfragmente aus dem Bamberger Dom

Wenn Sie die Kirche und UNESCO-Weltkulturerbestätte St. Johann in Müstair (Kt. Graubünden) betreten, scheint es, als würden Sie in eine andere Welt eintauchen. Sie wissen vermutlich nicht einmal, wo Sie ihren Blick zuerst hinwenden sollen, denn überall – an den Wänden, an den Apsiden, den Säulen, selbst auf der Oberfläche des Gewölbes – stehen Ihnen Personen, Szenen, Gegenstände und Ornamente sowie verschiedenste Farben und Formen gegenüber. Nahezu jede Stelle der Innenausmalung erzählt eine Geschichte. Geschichten, welche die Wandmalereien wiederum mit dem Ort und seinen vergangenen sowie gegenwärtigen Besucher*innen durch die Zeit hindurch verknüpfen.

Die Wandputzfragmente aus dem Bamberger Dom – ein einführender Überblick

Ausgegrabene Wandputzstücke aus dem Bamberger Dom belegen, dass sich im Inneren des Heinrichsdoms Wandmalereien befanden. Leider bleiben uns ihre Geschichten verborgen; es sind keine Wandgemälde im Ganzen, zudem keine Reste *in situ* überliefert. Lediglich abgefallene Wandputzfragmente konnten gesichert werden. Die Oberflächen der größten Fragmente messen in der Länge maximal 15 cm, die der übrigen ca. 5 cm oder weniger.

Eine bildliche Rekonstruktion ist somit derzeit und vermutlich auch in Zukunft nicht möglich. Ausgegraben wurden rund 2000 Fragmente. Eine Aussage hinsichtlich der genauen Bauphasenzugehörigkeit oder des ursprünglichen Standorts der Fragmente zu treffen, ist bislang leider nicht möglich. Als Bauschutt konnten sich die Fragmente mit Schichten älterer oder jüngerer Zeitstellungen vermengen, wodurch eine genaue Zuordnung erschwert ist. Auch eine Inbezugsetzung der Datierung von Baumaßnahmen an Gebäuden und der Datierung von Wandmalereien ist mit Vorsicht zu genießen: Wie M. Exner für die Ringkrypta von St. Emmeram in Regensburg und die Andreaskirche in Fulda-Neuenberg anführt, konnte die Ausmalung auch erst einige Zeit nach den Baumaßnahmen am Gebäude erfolgen (Exner 1995, 175 mit Anm. 94). Aufgrund ihres Erscheinungsbilds sind die Wandputzfragmente aber wohl der mittelalterlichen Zeitstellung zuzurechnen und könnten unter Umständen das Innere des ursprünglichen Heinrichsdoms (geweiht 1012), des Ottodoms (nach 1085) oder auch der vormaligen Burkkirche (9./10. Jh.) ausgestaltet haben.

Bekannte zeitgenössische Wandmalereien und methodische Querverbindungen

Die Wandputzreste aus dem Bamberger Dom reihen sich damit in eine Parade karolingischer und romanischer Wandgemälde ein. Als Zeitgenossen zu nennen sind hier im bayerischen Raum beispielsweise die Wandgemälde in der Sola-Basilika in Solnhofen, in der Ringkrypta von St. Emmeram in Regensburg (um 800/frühes 9. Jahrhundert?) mit dem dortigen Verbindungsgang zur Ramwoldkrypta (vmtl. um 980), in der Krypta von St. Mang in Füssen (vmtl. 9. Jahrhundert), in der Torhalle von Frauenchiemsee (spätes 10./frühes 11. Jahrhundert) (Exner 1998a, 99–115) und in der Torhalle des Kloster Lorsch (vor Mitte 9. Jahrhundert) (Exner 2011, 321). Bekannt sind zudem im Bodenseeraum Wandmalereien in der St. Sylvesterkapelle in Goldbach (um 840; um 900) (Berschin/Kuder 2012, 15 sowie 29) und in der UNESCO-Weltkulturerbestätte St. Georg in Reichenau-Oberzell (um 900 (?), Datierung umstritten) (Berschin/Kuder 2012, 58–68) mit Krypta (vmtl. 10. Jahrhundert) (Exner 1995, 174f.) und Michaelskapelle (um 1050) (Berschin/Kuder 2012, 75) sowie die *Majestas Domini* in der Ostapsis von St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell (um 1120) (Berschin/Kuder 2012, 81–87). Nennenswert sind außerdem die Wandmalereien in der Krypta von St. Maximin in Trier (ca. 890–900) (Exner 1989, 211) und in St. Johann in Müstair (ebenfalls UNESCO-Weltkulturerbe, letztes Viertel 8. Jahrhundert – um 1200) (Goll 2007, 58–65). Letztere vermitteln neben den Wandmalerei-

en in Reichenau-Oberzell einen guten Eindruck davon, wie die Ausmalung eines Kircheninnenraums im Mittelalter im Ganzen aussehen konnte. Im tirole- rischen Raum finden sich die ältesten romanischen Wandmalereien unter anderem in der Burgkapelle von Sigmundskron (um 1100), St. Peter in Gratsch (2. Viertel 12. Jahrhundert) und später in der Krypta des Klosters Marienberg (1167–1177) (Steppan 2008a, 35f.). Ein bekanntes Beispiel ist zudem St. Prokulus in Naturns (um 800; Mitte 10. Jahrhundert) (Exner 2019, 87–90). Sehr wichtig ist darüber hinaus St. Gangolf in Bamberg, hierauf wird an späterer Stelle einzugehen sein.

Grundsätzlich gilt: Wandmalerei steht nicht allein, sondern interagiert mit anderen Formen mittelalterlicher Kunst, maßgeblich der der Buchmalerei. Die Vergleiche zwischen Wand- und Buchmalerei liefern wertvolle Hintergrundinformationen zu Ikonographie, Typologie und Herkunft der Bilder (vgl. z. B. bzgl. der Wandmalereien in der Krypta von St. Maximin in Trier Exner 1989, 184–193). Teilweise beinhalten die Wandmalereien aber auch Inschriften, die direkte Bezüge zu schriftlichen Quellen zulassen. So wurden beispielsweise in St. Sylvester in Goldbach Teile einer Inschrift identifiziert, die nachweislich einem Gedicht des Dichters Walahfrids entstammen, dem an seinem unteren Ende ein Widmungsspruch für die Kapelle in Goldbach hinzugefügt ist (Berschin/Kuder 2012, 10–13). Auf den Wandputzstücken aus dem Bamberger Dom sind solche Inschriften bisher nicht erkennbar.

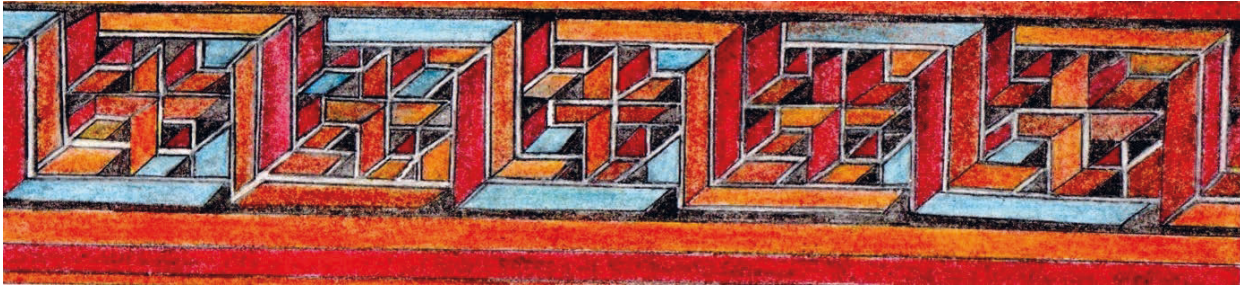


Abb. 1 Räumliches Mäander aus St. Georg in Reichenau-Oberzell (Umzeichnung V. Niklaus nach Berschin/Kuder 2012, 40).

Kompositionsschemata damaliger Wandmalereien und die Frage nach dem Warum

Warum legten die Menschen des Mittelalters Wert darauf, ihre Kirchenräume so aufwendig auszustatten? Die Antwort darauf ist ebenso Glaubensfrage wie Programm. Die Wandbilder vermittelten theologische Inhalte, repräsentierten die Bibel sowie Heilige und erschufen damit eine sakrale Atmosphäre. Dabei sollten die Menschen neben religiöser Lehre zudem das göttliche Heil in spiritueller Versenkung und

Erbauung erfahren. Die überwiegend zweidimensionalen, im Vergleich zur Antike und Renaissance manchem Laien vielleicht rückschrittlich erscheinenden Bilder sind dies keineswegs. Das Mittelalter stellte lediglich einen anderen Anspruch als die Neuzeit: Die Priorität lag bei Vermittlung christlicher Ordnung sowie Heilslehre, woraus der lineare, knappe und ausgewogene Stil (Steppan 2008c, 57) der Malereien resultiert. Es ging um das Programm, nicht um natürliche Ästhetik im modernen Sinne. Die Bildszenen folgten da-

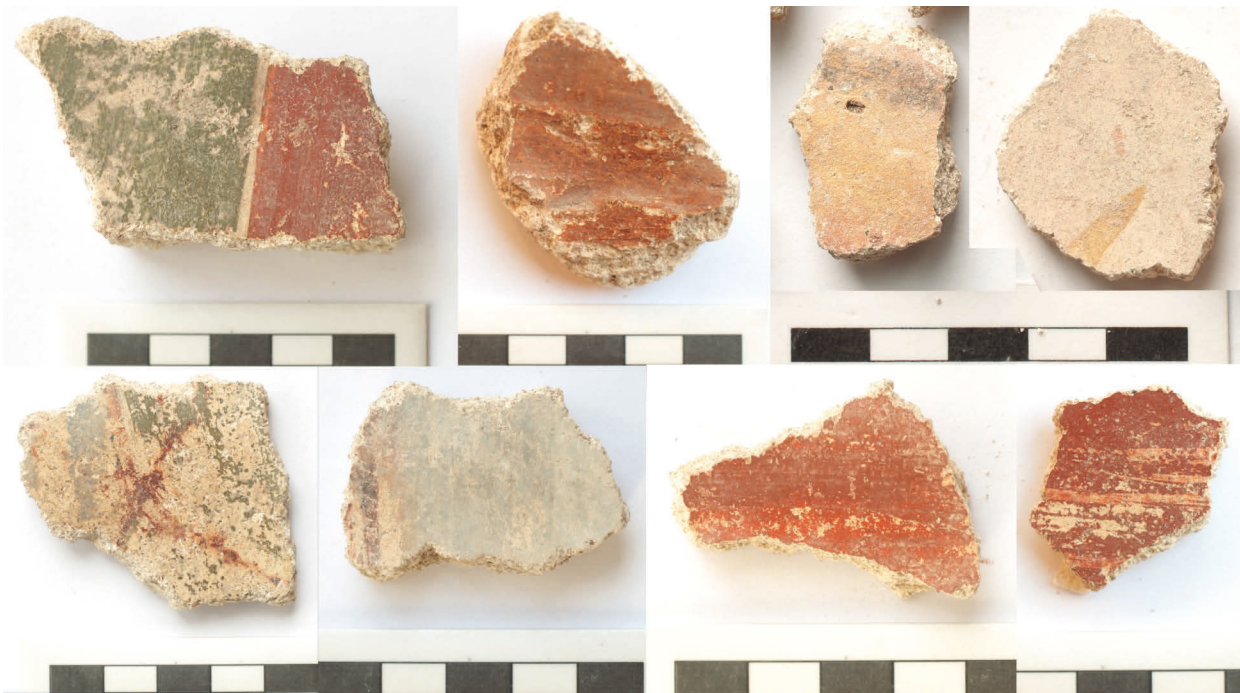


Abb. 2 Farbspektrum der Wandputzstücke (von links n. rechts, oben n. unten: Inv.-Nr. HV 2096/28, HV 2096/47, WK 02865-3.1, HV 2096/38, HV 2096/60, HV 2096/48, HV 2096/112 (Fotos Projekt Bamberger Dom)).

bei der Architektur, aber auch der jeweiligen Nutzung des Gebäudes (Steppan 2008b, 49; Steppan 2008c, 57–59). Damit drängt sich die Frage danach auf, wie ein solches Programm im Kircheninnenraum angeordnet sein konnte. Eine Beschreibung der ikonographischen Programme romanischer Wandmalereien in Tirol liefert Th. Steppan. Demnach befinden sich im Bereich des Sanktuariums (= Altarraum), des Triumphbogens und der Chorgewölbe häufig repräsentative theologisch-mystische Darstellungen. Die Apsis selbst zeigt überwiegend eine *Majestas Domini*. Dabei wird der auf einem Thron sitzende Christus von den vier Evangelisten, dem *Tetramorph*, umgeben. Darunter können sich beispielsweise Abbildungen der Himmelsstadt und der Apostel befinden. Eucharistische Motive werden häufig am Triumphbogen abgebildet, teilweise findet sich dort aber auch eine Fortsetzung der Gemäldezyklen des Langhauses. Die Decke bildet (passend zu ihrer Position über den Köpfen der Gläubigen) meist Himmelsvisionen ab, in deren Zentrum Christus steht. Die Sockelzone der Apsis und der Ostwand zeigt unter anderem Stifter, meist aber Dämonen und Fabelwesen, die den Übergang zum Sündhaften und zur Unterwelt hin verdeutlichen. Die seitlichen Wände der Kirchen bzw. des Langhauses weisen meist Zyklen biblischer Geschichten, Inhalte aus Apokryphen oder Heiligenlegenden auf. Diese Darstellungen waren in Registern angeordnet. Bereits seit der Karolingerzeit folgten Szenen aus dem Neuen Testament häufig chronologisch aufeinander und ließen sich von

der Ostecke des oberen Registers der Südwand ausgehend im Uhrzeigersinn lesen (Steppan 2008b, 49–54). Die Einfassung der Bildzyklen an den Längswänden erfolgte oftmals durch geometrisch gemusterte Bänder, sogenannte Mäander (Abb. 1). Aber auch Flechtbandmuster, florale Motive oder streifenförmige Muster konnten als Rahmen- und Zierelemente dienen.

Zur Veranschaulichung sei an dieser Stelle ein kurzes Beispiel gegeben: Die karolingische Ausmalung in St. Johann in Müstair weist heute im Langhaus Szenen aus dem Leben Christi, mutmaßliche Apostelmartyrien und Teile des Davidszyklus auf. In der mittleren Apsis ist eine *Majestas Domini* zu sehen, darunter folgen Ausschnitte aus dem Leben des heiligen Johannes. Die Formen der Dekorationsmalerei sind vielfältig und beinhalten florale Motive, Perlstäbe, Flechtornamente und einen perspektivischen Mäander im Bereich der Mittelapsis. Auf der Ostwand über den Apsiden ist die Himmelfahrt Christi abgebildet, auf der Westwand demgegenüber eine Darstellung des Weltgerichts. Innerhalb der romanischen Ausmalung erfährt das Bildprogramm eine Veränderung: Die Darstellung der Himmelfahrt befindet sich nun im oberen Teil der Südapsis und kürzt die dortige Stephanusgeschichte. Des Weiteren wird in der Mittelapsis das Gleichnis der klugen und der törichten Jungfrauen eingefügt, der Johanneszyklus dafür ebenfalls gekürzt. Die Ostwand über den Apsiden zeigt nun anstelle der Himmelfahrtsszene Johannes den Täufer sowie Johannes den Evangelisten,

die Opfer Kains und Abels sowie den Sündenfall (Exner 2007, 84–111).

Die Frage nach den einflussnehmenden Instanzen

Für die Ausgestaltung der Wände waren häufig bischöfliche Zentren und Klöster (vgl. z. B. die berühmten Wandmalereien der Reichenauer Mönche) tonangebend (Steppan 2008c, 57). Von Heinrich II., dem Stifter des Doms, sind keine in Auftrag gegebenen Wandmalereien oder Darstellungen auf selbigen bekannt. Die einzige Ausnahme ist in Bamberg zu finden: Hier ist in der Thomaskapelle der alten Hofhaltung eine Purpurinschrift überliefert, die in Zusammenhang mit einer Weihe durch Papst Benedikt VIII. während Heinrichs Regierungszeit stehen könnte (Exner 1998a, 112; Exner 1998b, 132).

Als Zentren ottonischer Kunst in Süddeutschland gelten Regensburg mit der Abteikirche St. Emmeram und St. Georg in Reichenau-Oberzell (Exner 1998a, 109). Da der Heinrichsdom ein repräsentativer Bau war, könnten diese Zentren künstlerische Orientierung verschafft haben. Ein sehr wichtiges Vergleichsobjekt liegt mit St. Gangolf in Bamberg vor. Genau wie der Bamberger Dom wurde die Kirche 1185 von einem Großbrand heimgesucht. Bereits 2015 fielen dort im Bereich des Dachtragwerks Reste mittelalterlicher Wandmalereien auf, die als die Reste eines Mäanders identifiziert und mit Umbaumaßnahmen unter Bischof Otto I. von Bamberg (reg. 1102/03–1139) in Verbindung gebracht wurden. Während dieser Zeit bestanden starke Beziehungen

zum Kloster Prüfening, einem damaligen Zentrum der süddeutschen Buch- und Wandmalerei. Der Mäander gehörte zum oberen Register des ursprünglichen Langhauses und bestand aus einem gegenläufigen Doppelmäander, in den Büsten männlicher Heiliger integriert waren (Turek 2020, 42–47). Dass sich während des Brands in St. Gangolf an dem *in situ* erhaltenen Rest des Mäanderbandes v.a. Lichthöhungen, Stäbe und Perlstäbe ablösten (Turek 2020, 45), ist hinsichtlich der abgefallenen Wandputzfragmente des Bamberger Domes eine wertvolle Information.

Die materielle Grundlage: Wandputz

Wandmalereien befinden sich auf Wandputz. Dieser hatte zwei wesentliche Funktionen: die des Schutzes gegen Schäden durch Witterung und Umwelt sowie die der optischen Ästhetik (Knoepfli 2016, 19). Grundsätzlich entwickelte er sich in enger Wechselwirkung mit den Ansprüchen der sich ebenfalls weiterentwickelnden Wandmalerei (Emmenegger 2016, 344). Wichtige Bestandteile des Mörtels waren Bindemittel, Zuschläge und Wasser sowie weitere Zusatzstoffe, welche den Härtingsprozess des Mörtels begünstigten (Knoepfli/Emmenegger 1990, 32f.). Als Bindemittel wurde häufig Kalk verwendet. Die Zuschläge festigten den Mörtel, hierzu diente vor allem Sand. Neben den Zusätzen weisen die Mörtel mitunter auch weitere Bestandteile, wie z. B. Stroh, Tierhaare oder farbige Pigmente auf. Neben chemischen Analysen können mikroskopische Untersu-

chungen dazu beitragen, die Bestandteile des Mörtels auszumachen. Obwohl die Verwendung von Kalk als Bindemittel bereits bis in die Steinzeit zurückreicht, leisteten zunächst die Griechen und daraufhin vor allem die Römer maßgeblichen Anteil an der Entwicklung des Kalkmörtels. Generell war sich das Mittelalter eines Großteils des antiken baukünstlerischen Wissens nicht mehr bewusst, eine Renaissance trat hier erst im 14. und 15. Jahrhundert ein (Jornet 2016, 46–55). Die Existenz der bereits in der Antike beschriebenen *Stucco-lucido-Technik* (mit der Kelle erzielte Hochglanzdarstellung des Freskoauftrags) in der frühmittelalterlichen Ringkrypta der Kirche St. Martin im Kloster Disentis (Kt. Graubünden, um 765) zeigt jedoch, dass das antike Wissen nicht gänzlich verloren war. Im Gegensatz zur Antike wurde in der mittelalterlichen Romanik bis ins 12. oder 13. Jahrhundert zudem statt Mehrschicht- häufig Einschichtputz verwendet. Die Wiedereinführung des Mehrschichtputzes hängt mit der Anwendung von Vorzeichnungen (*Sinopien*) auf dem Grobputz (*Arriccio*) zusammen. Auf den Grobputz wurde anschließend der Feinputz (*Intonaco*) aufgetragen. Auch für das Frühmittelalter sind Sinopien bereits überliefert (Emmenegger 2016, 344f.). Als Verputz von steinsichtigen Natursteinwänden war darüber hinaus vom 12.–15. Jahrhundert die *Pietra rasa* beliebt. Dabei wurde der Mörtel, der zwischen den Steinen austrat, verstrichen, die Vorderseite der Steine aber nicht zwingend gänzlich bedeckt. Außerdem wurden

die Kanten der Steine mit der Kelle im Fugenmörtel nachgeritzt (Gasch/Glaser 2011, 22f.).

Farbmaterialien und Techniken des Auftrags

Um festzustellen, welche Farben für die Wandmalereien verwendet wurden, sind chemische Materialanalysen erforderlich, die für die Fragmente aus dem Bamberger Dom noch nicht vorliegen. Beispiele anderer bekannter Kirchen mit karolingischen bzw. romanischen Wandmalereien können jedoch einen kleinen Eindruck vermitteln: In der Krypta des Klosters Marienberg (Tirol, 1167–1177) (Steppan 2008a, 35f.) z. B. wurden gelber Ocker, Lapislazuli, gebrannte Terra di Siena und Rebschwarz verwendet (Stampfer 2008, 26). Gelber Ocker wurde neben braungelbem Ocker und Massicot außerdem ebenfalls in St. Johann in Müstair genutzt, um gelbe Farbe zu erhalten. Für weiße Farbe kamen hier darüber hinaus Sumpfkalk, Bianco San Giovanni, Kalksteinmehl, für rote Farbe roter Ocker, Mennige und roter Farblack zum Einsatz. Grüne Farbe wurde durch eine Mischung aus grüner Erde und Pflanzenschwarz, blaue hauptsächlich durch Ägyptischblau und schwarze Farbe durch Pflanzenschwarz und Beinschwarz erzeugt (Emmenegger 2002, 92). Aber auch die Art und Dosierung des Bindemittels (Knoepfli/Emmenegger 1990, 41) spielen eine wichtige Rolle. Es darf nicht vergessen werden, dass sich Farbtöne infolge der Hitzeentwicklung bei Bränden verändern konnten – beispielsweise von erdfarbenen Farbpigmenten hin zu

roter Farbe, wie es in St. Gangolf angenommen wird (Turek 2020, 45). Technisch gesehen wird zwischen der *Freskomalerei* und der *Seccomalerei* unterschieden. Bei der *Freskomalerei* wird die Farbe auf einem noch feuchten, aber druckfesten Kalkputz, bei der *Seccomalerei* dagegen auf einem trockenen Untergrund aufgetragen. Nördlich der Alpen war außerdem die *Kalkmalerei* weit verbreitet. Hier wurde auf einem feuchten Kalkbestrich, unter dem ein trockener Verputz lag, gemalt. Auch Mischtechniken, wie wir sie beispielsweise in der bereits erwähnten Benediktinerbasilika Prüfening (Regensburg, 2. Viertel 12. Jahrhundert) finden, wurden angewandt (Knoepfli/Emmenegger 1990, 22–25). Der Nachweis der Maltechnik liegt im Detail: so ist die Freskotechnik zum Beispiel durch feine Borstenstriche in den Malereien feststellbar (Stampfer 2008, 27). Weiterhin können farbige kleine Spritzflecken neben einem langen Strich und eine recht punktförmige Gestaltung desselben auf die Technik des Schnurschlags hinweisen. Dabei wurde eine in Farbe getränkte Schnur mit sehr geringem Abstand zur Wand gespannt, angezogen und anschließend losgelassen, sodass ein gerader Farbstrich auf der Wand zurückblieb. Darüber hinaus existierten beispielsweise Orientierungshilfen in Form von Einritzungen oder Zirkelschlägen (Emmenegger 2002, 85; 95–97). Ebenso wie das Bildprogramm ist somit auch die Maltechnik in ihrer Ausführung keinesfalls zu unterschätzen, sondern insbesondere vor dem Hintergrund raffinierter technischer Konstruktionen zu betrachten.

Die Wandputzfragmente aus dem Bamberger Dom

Lassen sich mit diesem gesammelten Wissen Aussagen zur putztechnischen und malerischen Ausgestaltung des Bamberger Doms treffen? Bisher fehlen naturwissenschaftliche Analysen der Wandputzfragmente. Aussagen zu Mörtelbestandteilen und Farbpigmenten sind somit derzeit nicht möglich. Die Farbigkeit der Wandputzstücke könnte für Vergleiche in Frage kommen. Es ist jedoch zu beachten, dass es im ehemaligen Dom mehrmals brannte und sich die dortigen Farben wie in St. Gangolf durch die Hitzeeinwirkung verändert haben mussten. Eine Unterscheidung zwischen „angeheizten“ und „normalen“ Wandstücken ist hier ohne genaue Materialanalysen nicht auszumachen. Rostfarbene Rottöne waren im Bereich der romanischen Wandmalerei weit verbreitet, außerdem sind die gefundenen Wandstücke sehr klein. Es ist jedoch anzumerken, dass eine Reihe auffallend an- bzw. durchgeschwärzter Putzstücke überliefert ist. Auch das Verblassen von Farben etc. muss bedacht werden.

Die Farben der Wandputzfragmente fallen insgesamt in ein Farbspektrum, das sich mit dem der bereits genannten Beispiele deckt. Es dominieren Rot-, Braun- und Blautöne, aber auch gelbliche Reste sind vereinzelt auszumachen (Abb. 2). Einen Blickfang bieten intensiv gefärbte Rot- und helle Blautöne. Markant sind einige Reste, die eine hellblaue sowie beige/perlmutterartige Farbgebung aufweisen und somit starke Ähnlichkeiten mit einem Ausschnitt des Mäanderrests in St. Gangolf zeigen.

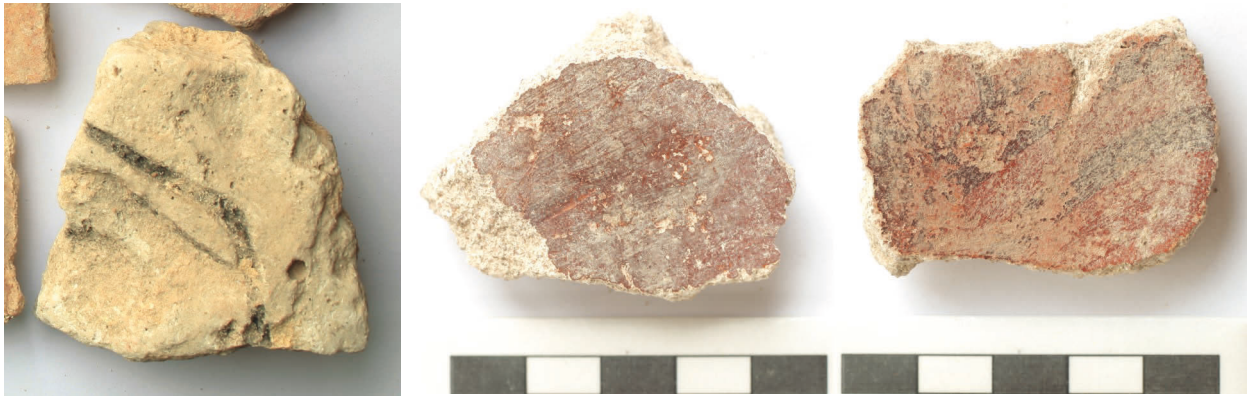


Abb. 3 (links) Tierkopf, mutmaßlich Rind, Pferd oder Esel, mit Resten einer weiteren Farbschicht, Inv.-Nr. 55503-6; Abb. 4 (rechts) Fragmente mit akanthusartigen Darstellungen, links Inv.-Nr. HV 2096-20, rechts HV 2096-52 (Fotos Projekt Bamberger Dom).



Abb. 5 Rest eines Mäanders, auf einer mächtige Putzschicht, Inv.-Nr. 55503-4 (Foto Projekt Bamberger Dom).

Es ist unwahrscheinlich, dass der ehemalige Dom im Inneren steinsichtig war. Ein gerundetes Fragment erweckt den Anschein, dass der Dom auch an Nischen- beziehungsweise Bogenkanten

bemalt war. Auf nur sehr wenigen Fragmenten sind Gesichtsausschnitte erkennbar. Besonders Augen sind in der Regel sehr gut auf Putzfragmenten auszumachen; sie waren in romanischen

Wandmalereien oft recht groß, mandelförmig und durch mehrere farbliche Konturen ausdrucksstark eingefasst dargestellt. Innerhalb des gesamten Fundmaterials der Wandputzfragmente sind verhältnismäßig wenige mutmaßliche Gesichtsfragmente überliefert, Bruchstücke aus dem Bereich von Oberkörpern konnten bislang nicht identifiziert werden. Einzelne Fundstücke zeigen mehrschichtige Putz- und Malereischichten. Aufgrund der geringen Größe und oft stark verblassten Farbgebung der Fragmente sind nur wenige Motive auszumachen. Erkennbar sind u. a. einige lineare Elemente. Ein Fragment könnte zudem den Teil eines Gesichts darstellen, ein anderes evtl. den Teil einer Augenpartie. Drei figürliche Elemente lassen sich eindeutiger zuordnen: eines ist das Profil eines sehr kleinen Gesichts mit Kopfbedeckung, ein anderes ein im Vergleich dazu größeres Gesicht im Dreiviertelprofil. Auf einem wieder anderen ist ein länglicher, großer Tierkopf, ähnlich einem Rind, Pferd oder Esel abgebildet (Abb. 3). Direkt unterhalb der Schnauze verläuft parallel zum Maulbereich ein nach oben hin abknickender länglicher Gegenstand. Vereinzelt scheinen auf der Farbschicht Reste einer weiteren Putz- oder Malschicht erhalten zu sein, wobei im Maulbereich

eine schwache Kontur zu sehen ist, die der schwarzen, darunter liegenden folgt. Es stellt sich die Frage, ob die untere der beiden Schichten evtl. als Vorzeichnung genutzt worden sein könnte. Gut erkennbar sind darüber hinaus zwei florale, akanthusartige Darstellungen (Abb. 4). Eines der prächtigsten Fragmente ist das eines Mäanders (Abb. 5). Typisch für damalige Verzierungselemente ist der Mäander durch die Abstufung der Farben in den Feldern sehr plastisch gestaltet. Auch ein anderes Fragment mit einem roten, dreieckigen Ausschnitt weist diese Plastizität auf. Vielleicht könnte es sich dabei um den Ausschnitt eines Flechtbandmusters handeln.

Die Wandputzfragmente aus dem Bamberger Dom mögen in ihrer Größe vielleicht auf den ersten Blick hin unscheinbar wirken. Innerhalb des Fundmaterials sind sie aber nicht wegzudenken: Ihnen ist die Gewissheit zu verdanken, dass der Dom in seiner Vergangenheit bunt bemalte Wände beherbergte. Sie erzählen nicht nur Geschichten eines großen Bamberger Domes, sondern umso mehr Geschichten großer Kirchen, in denen mittels der Wandmalereien eine ganz besondere Atmosphäre geschaffen wurde.