

ZUR IKONOGRAPHIE DES «RENAISSANCESAALES» VON SCHLOSS GEYERSWÖRTH ZU BAMBERG

Groteskendekor und Jost Ammans «Freie Künste» in der Gestaltung des Hofmalers Georg Conradt d. Ä.

Von der künstlerischen Gebäudeausmalung im Bamberg des 16. Jahrhunderts, deren Verbreitung sich archivalisch vielfältig nachweisen läßt, treten heute wohl nur mehr in drei Bauwerken fragmentarische Zeugnisse zutage, die sich – wie es der Zufall will – allesamt in einem Zeitraum von etwa zwanzig Jahren konzentrieren.

Bei der Ratsstube der Alten Hofhaltung überdauernden spärliche Reste der ornamentalen Fassadenmalerei, die 1572/73 von dem Bamberger Hofmaler Jakob Ziegler ausgeführt wurde¹. Im ersten Obergeschoß sind die Gewölbekappen des Erkerraumes mit ornamentalem Beschlagwerk bemalt, die Läubung des Bogens im Zugang mit Rankendekor. In dem vorgelagerten kleinen Nebenzimmer konnte ein Fries mit figürlicher Malerei freigelegt werden, 1575/76 ebenfalls von Jakob Ziegler geschaffen². Die Dachkammer des Treppenturmes schließlich wird geziert von dem Allianzwappen des Fürstbischofs Ernst von Mengersdorf und des Bamberger Hochstifts mit Datierung auf das Jahr 1583.

Einen weiteren Beleg liefert die Curia Laurentii («Redwitz-Hof», Domplatz 3), deren ehemalige Kapelle im Auftrag des Johann Heinrich von Nanckenreuth, Domdekan von 1580 bis 1592, nach einem komplexen Bildprogramm ausgemalt wurde³.

Diese Wandgemälde werden in ihren Dimensionen überboten von den Fresken, die im südlichen Ecksaal des Erdgeschosses von Schloß Geyerswörth – heute «Renaissancesaal» genannt – zwischen 1904 und 1908 sowie zwischen 1981 und 1984 wieder ans Licht geholt und restauriert wurden. Sie sind als das alleinige Zeugnis der einstmals prachtvollen Innenausstattung dieses ab 1585/86 errichteten Baues verblieben, der bis in das erste Dezennium des 18. Jahrhunderts hinein als repräsentative Stadtresidenz der Bamberger Fürstbischöfe diente⁴.

ELEMENTE, ENTSTEHUNGSZEIT UND SCHÖPFER DER WAND- UND DECKENMALEREI

Die reiche Freskierung des «Renaissancesaales» ist aus verschiedenartigen Dekorationselementen zusammengesetzt. Die Gewölbekappen sind mit Laub- und Rankenwerk überwuchert, in das Blü-

ten, Knospen und Kugeln eingestreut sind; in die Scheitelzone eines jeden Feldes ist eine Groteskfigur gestellt. Um die drei ursprünglichen Fensteröffnungen zog sich eine von Ranken durchflochtene Rollwerkeinfassung. Drei Türöffnungen wurden von Scheinarchitektur nach dem Vorbild von Renaissanceportalen gerahmt, der prunkvolle Rollwerkaufbau einer weiteren Tür ist durchzogen von Ranken und Blumen sowie gekrönt von einer Kartusche mit Blattwerk und Blüten. Zwischen diesen Wandverzierungen fanden lebensgroße weibliche Verkörperungen der sieben «Artes liberales» Platz⁵.

Bei wiederholten Störungen der Raumschale haben die Wandmalereien schweren Schaden genommen. Die Fenster- und Türumrahmungen sind mit Ausnahme der Einfassung des mutmaßlichen Kellerabgangs zu großen Teilen verschwunden. Von den Repräsentantinnen der «Freien Künste» fehlen nunmehr *Dialectica* und *Arithmetica*, von der *Astronomia* sind nur noch Bruchstücke der Rückenpartie zu sehen. Die verbliebenen Figuren weisen mancherlei Einbußen auf: Aufsteigende Feuchtigkeit hatte in Bodennähe Salzkristallisationen zur Folge; der Einbau von Installationen und andere Eingriffe führten zu weiterem Verlust. Bei der kürzlich erfolgten Freilegung wurden diese Fresken mit einzelnen behutsamen Retuschen, aber ohne eigenmächtige Zutat restauriert. Das heutige geschlossene Erscheinungsbild der Deckenbemalung ist das Ergebnis rekonstruierender Überarbeitung nach der Jahrhundertwende.

Die Zeit der Ausmalung des «Renaissancesaales» läßt sich eingrenzen durch den um 1585/86 anzusetzenden Baubeginn des Schlosses einerseits⁶ und den Tod des Bauherrn, des Fürstbischofs Ernst von Mengersdorf, am 21. Oktober 1591 andererseits: Sein Rosenwappen krönt in Allianz mit dem Löwenwappen des Hochstifts die Scheinarchitektur des mutmaßlichen Kellerzugangs⁷. Bei dieser Datierung ist vorausgesetzt, daß die Freskierung des Raumes in ihrer Gesamtheit zur gleichen Zeit erfolgte.

Einen Hinweis auf den ausführenden Künstler scheint das geöffnete Buch zu liefern, das die Verkörperung der *Grammatica* in Händen hält: Dieses



1. Der «Renaissancesaal» des Schlosses Geyerswörth nach Abschluß der Restaurierung von 1981–1984; Blick auf die straßenseitige Südwestwand mit «Rhetorica» und «Musica» und auf die an das Treppenhaus grenzende Nordwestwand mit «Geometria» neben dem vormaligen Zugang zum Keller. In der gemalten Portalarchitektur das Allianzwappen des Hochstifts Bamberg und des Fürstbischofs Ernst von Mengersdorf

zeigt auf der linken Seite andeutungshaft skizzierte Schriftzeilen; entzifferbar ist nur das erste lateinische Wort («Hoc») sowie abgesetzt und besonders augenfällig in der Seitenmitte eine vermutlich als «CONR.» zu lesende Abkürzung⁸. Hier hat nach aller Wahrscheinlichkeit der Künstler selbst signiert, und zwar an recht exponierter Stelle, konnte doch Grammatica – in der Nähe zweier Durchgänge postiert – eines besonderen Augenmerks gewiß sein. Es wird sich um Georg Conrad (Cunrad) d. Ä. handeln, dessen Mitarbeit bei der künstlerischen Ausstattung des Schlosses archivalisch belegt ist⁹; ihm hatte bereits Heinrich Mayer 1951 vermutlich die Deckenmalerei zugeschrieben¹⁰. Freilich nennen die Rechnungen des Hofkammerzahlamts – sofern bei der kursorischen Durchsicht nichts Einschlägiges übersehen wurde – als Maler in Geyerswörth zu Lebzeiten des Ernst von Mengersdorf nur Hans Wolf Bernhardt, der 1588 für zwei Jahre aus Augsburg angeworben wurde, um repräsentative Räume des Schlosses zu dekorieren, sowie vereinzelt auch den Bamberger Hofmaler Konrad Ziegler¹¹. Georg Conrad wird dort im Zusammenhang mit diesem Bau erst später namhaft gemacht: So zahlte man ihm am 27. Juni 1605 den stattlichen Betrag von etwas mehr als 154 fl. für die Dekoration einer Decke aus¹². Doch sollte dies nicht sonderlich irritieren, lassen sich doch mancherlei Gründe dafür mutmaßen, daß der Künstler in der für die Freskierung in Frage kommenden Zeitspanne dort nicht die erwartete Erwähnung findet – etwa eine ungenaue Spezifizierung der Rechnungen, ein Ausfall von Belegen, eine anderweitige Verbuchung oder die Begleichung des Betrages aus sonstiger Finanzquelle. Die Grottesken und insbesondere der Zyklus der «Freien Künste», dessen Vorlage im druckgraphischen Werk des Jost Amman ermittelt werden konnte, sollen in dem vorliegenden Beitrag eingehender vorgestellt werden. Zum Verständnis der heutigen Situation empfiehlt sich vorab ein Rückblick auf die Baugeschichte des «Renaissancesaales» und auf die Restaurierung der Malereien in den Gewölbekappen; über die Restaurierung der Wanddekorationen handelt der Bericht von Peter Pause in diesem Jahrbuch (S. 126–137).

ZUR BAUGESCHICHTE DES «RENAISSANCESAALES»

Der «Renaissancesaal» mißt 9,24 x 7,72 m. Er ist heute durch zwei große rundbogige Durchgänge mit einer sich nordöstlich anschließenden weiteren Halle verbunden. Beide Räume sind gewölbt mit einem Rundpfeiler als Mittelstütze; der südwestli-

che Saal ist mit einem Kreuzrippengewölbe überdeckt, der nordöstliche mit einem korbbogigen Kreuzgratgewölbe, das möglicherweise aus späterer Zeit stammt¹³.

Der Eckraum wird durch je zwei Fenster in der Südost- und der Südwestwand erhellt, deren Platzierung annähernd auf die Achsen der betreffenden Joche ausgerichtet ist. Eine jetzt abgesetzt vermauerte Bogenöffnung im westlichen Abschnitt der Nordwestwand diente wohl als Kellerzugang (Scheitelhöhe der Nische über dem ursprünglichen, annähernd 25 cm tieferen Bodenniveau etwa 1,93 m, lichte Weite 96 cm)¹⁴. Nahe der nördlichen Ecke stellt eine rundbogige Tür über zwei Stufen eine Verbindung in das Treppenhaus des Westflügels der Schloßanlage her.

Bei der jüngsten Restaurierungsmaßnahme kam eine systematische Untersuchung der Baugeschichte dieser Halle nicht in Betracht. Für die Ermittlung der massiven Eingriffe in die Bausubstanz seit der Ursprungszeit ist zurückzugreifen auf die Reste der ornamentalen Einfassung von Fenstern und Türen, auf punktuelle Aufschlüsse, die bei der Restaurierung gewonnen wurden, sowie schließlich auf Grundrißpläne, die nach der Jahrhundertwende im Zuge von Umbaumaßnahmen im Schloß angefertigt wurden: Der Baukomplex, der seit der Säkularisation im Jahre 1803 bis zum 15. November 1903 das Oberlandesgericht beherbergt hatte, wurde am 22. August des folgenden Jahres von der Stadt Bamberg aus dem Besitz des Bayerischen Staates übernommen und für den Einzug kommunaler Verwaltungsstellen hergerichtet.

Keine der sieben Öffnungen, welche der «Renaissancesaal» heute aufweist, entspricht der ursprünglichen Situation; lediglich der mutmaßliche Kellerabgang – zu unbestimmter Zeit zugesetzt – behielt seinen Platz.

Daß die vier Fenster erst im Gefolge der im Herbst 1904 einsetzenden Umbaumaßnahmen ihren heutigen Platz erhielten, belegt eine Grundrißaufnahme des Schlosses, welche – von Stadtbaurath Hans Erlwein am 27. Oktober 1903 unterzeichnet – die architektonische Ausgangslage für die geplante Umwidmung dokumentieren sollte¹⁵. Dieser Plan zeigt die Südostwand ohne jede Öffnung. Das südliche der beiden Fenster in der Südwestwand ist an die linke Mauerecke gerückt (tatsächlich wurde bei den jüngsten Sondagen eine Nischenkante in etwa 10 cm Entfernung von der Ecke aufgefunden); die andere Fensternische endete etwa 40 cm vor der rechten Ecke. Die Distanz zwischen diesen beiden Nischen, die nach dem Plan annähernd 5 m betrug, wurde bei der sodann ge-

schaffenen Situation auf 2,95 m reduziert. Der Durchbruch des östlichen Fensters auf der Südostwand überschneidet von rechts einen Durchlaß, der ursprünglich in den nach Süden hin vorgelagerten herrschaftlichen Lustgarten führte; die lichte Weite seiner Nische läßt sich anhand der jetzt durch eine Vertiefung im Putz markierten linken Kante (35 cm neben der heutigen Fensterlaibung) und der Reste der Portalmalerei auf etwa 1,63 m bestimmen, die Scheitelhöhe über dem ursprünglichen Bodenniveau auf etwa 2,45 m. Das südliche Fenster ragt von links in den Bereich einer früheren Fensteröffnung hinein, deren rechte Kante – 90 cm von der Wandecke, 29 cm von der heutigen rechten Nischenkante entfernt – jetzt ebenfalls als Vertiefung im Putz herauspräpariert ist¹⁶.

In einer modifizierten Version des Grundrisses vom 21. Juni 1904 sind bereits die – zu diesem Zeitpunkt erst projektierten – Nischen in der Südostwand berücksichtigt, während auf der Südwestwand noch die vorgefundene Situation registriert wird, deren Veränderung offenbar bei der anfänglichen Konzeption nicht vorgesehen war. Ein «Übersichtsplan zur Verlegung des Eingangs zum Trauungssaal», dem Nachbarraum, vom Oktober 1909, bei dem ein Türdurchbruch im Bereich der neugeschaffenen östlichen Fensternische auf der Südostwand vorgeschlagen wurde, zeigt dieselbe Situation, ebenso ein «Katasterplan» vom Juni 1910. Eine im November 1921 angefertigte Aufmessung dokumentiert die Fensteranordnung in dem heute vorliegenden Zustand¹⁷. Der Verdacht liegt nahe, daß die beiden Pläne von 1909 und 1910 im Hinblick auf die Gliederung der Südwestwand eine inzwischen anachronistische Situation spiegeln, ausgehend von der früheren Aufmessung: Es ist nicht erfindlich, wieso nach dem Abschluß der Umbau- und Einrichtungsmaßnahme nochmals ein derart massiver Eingriff in die Bausubstanz hätte erfolgen sollen. Wenn diese Annahme zutrifft, dann dürften die Änderungen – gemeinsam mit denjenigen in der Nordwestwand – aus der Zeit vor dem 22. Juli 1905 stammen, als der aus der Versetzung von Nischen resultierende umfangliche Verlust von ornamentaler Einfassungsmalerei um Türen und Fenster konstatiert wurde¹⁸.

Die Bogenansätze der ursprünglichen Fensterlaibungen lagen auf beiden Wänden wesentlich tiefer als diejenigen der heutigen Nischen.

Aus früherer Zeit stammt der Durchbruch der beiden Zugänge zum Nebenraum. Ursprünglich scheint lediglich eine einzige Tür rechts im östlichen Joch die Verbindung hergestellt zu haben, von deren Existenz Reste der Portalmalerei und ein

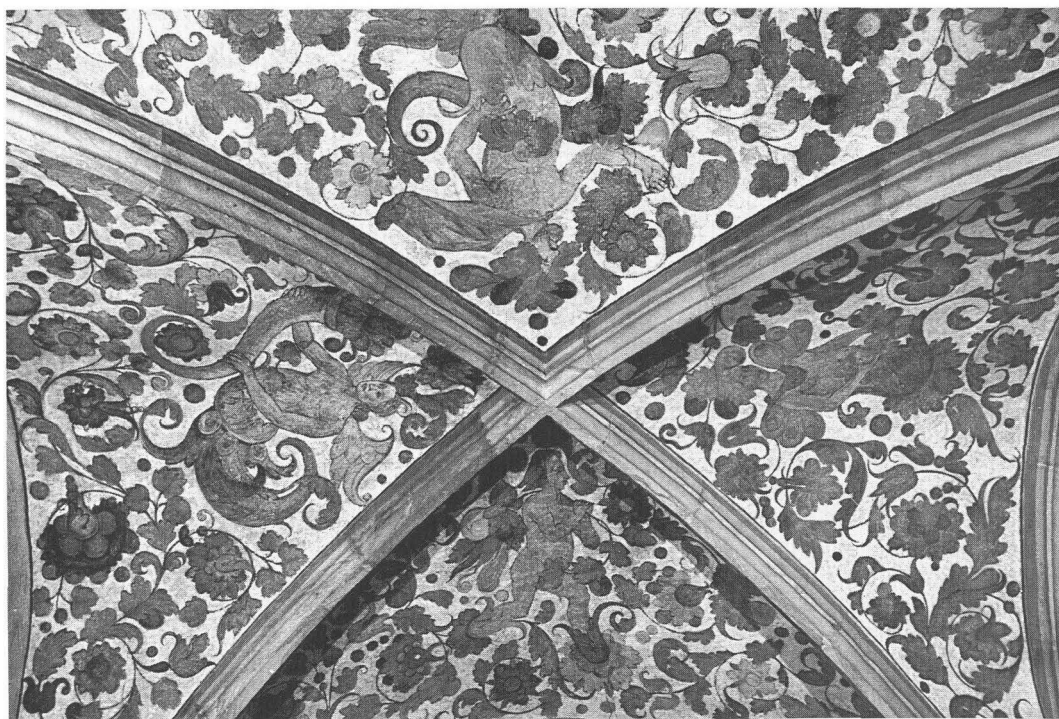
entsprechender Befund im Bodenbereich zeugen. Möglicherweise zeitgenössisch ist die Versetzung der Tür zum Treppenhaus im nördlichen Joch etwa um 1,20 m nach rechts. Reste der ornamentalen Fenstereinfassungen lassen darauf schließen, daß auch die in dem Plan von 1903 dokumentierten Nischen auf der Südwestwand nicht der ursprünglichen Situation entsprechen. Es läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten, daß die früheren Eingriffe im Zuge der tiefgreifenden Umbauarbeiten erfolgten, mit denen der Architekt Johann Jakob Michael Küchel diese fürstbischöfliche Nebenresidenz zwischen 1743 und 1749 zu einem nüchternen Ämtergebäude umrüstete¹⁹; hierzu könnte auch die – noch heute bestehende – Anhebung des Bodens um etwa 25 cm gehört haben, mit welcher dieser wohl dem Niveau des Nachbarraumes angeglichen werden sollte.

DIE RESTAURIERUNG VON 1904/1908

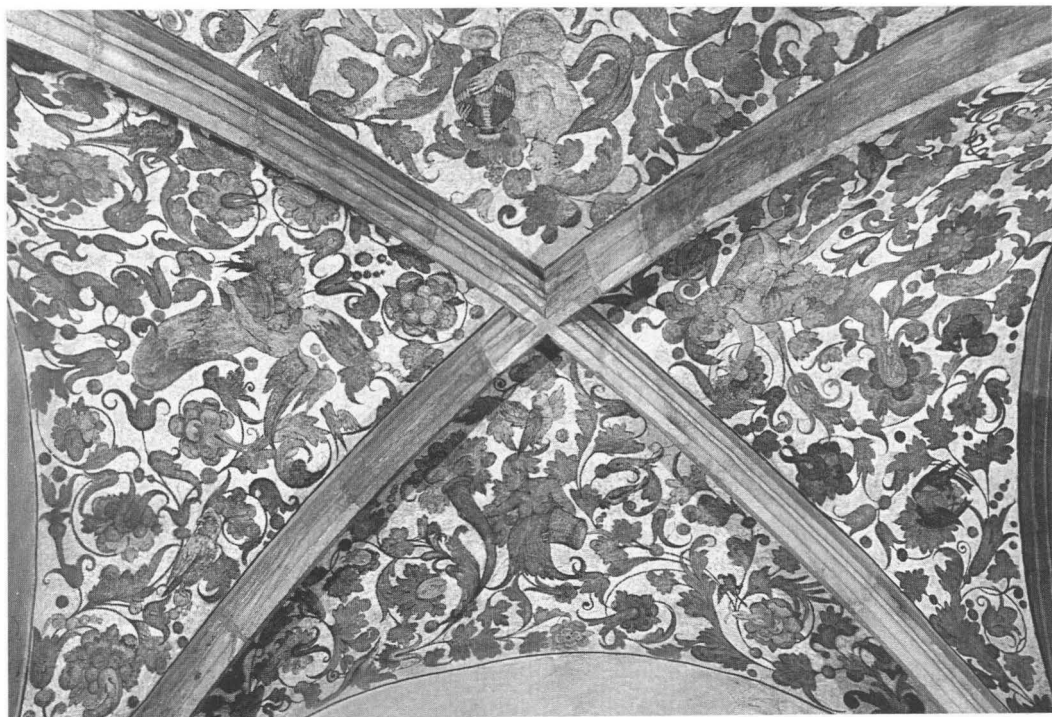
Sogleich nach der Übernahme des Schloßkomplexes durch die Stadt Bamberg am 22. August 1904 setzten die Umbaumaßnahmen ein, bei denen man im südlichen Ecksaal auf die Renaissancefresken stieß; dieser Raum sollte künftig als Vorzimmer zu dem benachbarten Raum dienen, der als «Standesamtslokal» vorgesehen war.

Ein umfangreicher Aktenfaszikel dokumentiert die sich über vier Jahre hinziehenden intensiven Bemühungen, die Malerei nach besten Möglichkeiten «treu ... im Geiste der Schöpfung» wiedererstehen zu lassen²⁰. Welche Bedeutung man der sensationellen Entdeckung beimäß, erhellt auch daraus, daß ein vom Magistrat eigens eingesetzter Ausschuß sich dieser Aufgabe widmen sollte.

Nach der künstlerisch mißglückten Probemalung eines Gewölbefeldes durch einen Bamberger Maler – ihr sollten bei der Fahndung nach einem geeigneten Künstler später noch weitere derartige Probestücke folgen – suchte das Stadtbauamt am 29. Oktober 1904 Rat und Hilfe beim Königlichen Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns in München. Von diesem wurde mit dem Konservator und Maler Professor Hans Haggemiller ein Referent eingesetzt, der aufgrund seines einschlägigen Renommées zwischen 1900 und 1905 mit der verantwortungsvollen Gesamtleitung bei der Erneuerung der Wandgemälde im Nürnberger Rathaussaal betraut worden war²¹. Haggemiller bescheinigte in seinem Gutachten vom 21. November 1904, daß der Freskierung – die «sehr originell» sei und «den betreffenden Raum außerordentlich» schmücke – «insofern



2., 3. Gewölbekoration im westlichen Joch (oben) und im nördlichen Joch (unten) nach Abschluß der Restaurierung von 1981–1984



4., 5. Gewölbedekoration im östlichen Joch (oben) und im südlichen Joch (unten) nach Abschluß der Restaurierung von 1981–1984

auch kunstgeschichtlicher Wert» zukomme, «als in Bayern Wandmalereien aus dem 16. Jahrhundert nur spärlich vertreten» seien. Für das Gewölbe empfahl er das Ausbessern der schadhafte Stellen; den verbläuten Partien müsse «etwas nachgeholfen» werden. Bei der ruinösen Wandmalerei, die offenbar großflächig, wenn auch bei weitem nicht vollständig aufgedeckt worden war, sei indessen die «Erhaltung und Ausbesserung nicht mehr solide durchführbar»; sie sollte daher – nach der Dokumentierung des Befundes durch «Farbkopien in Originalgröße» – auf frischem Putz «nach den alten Motiven» gänzlich neu gemalt werden.

Seine Anregung, die Dekoration der Wände zu rekonstruieren, gab Hagenmiller allerdings am 22. Juli 1905 wieder auf: Offenbar in der Zwischenzeit waren «die besterhaltenen Teile der aufgedeckten Malerei – nämlich die Fensterumrahmungen – bei der Fensterabänderung entfernt worden, ohne daß zuvor Farbkopien oder photographische Aufnahmen gemacht wurden. Aus diesen Umrahmungen wäre zur Wiederherstellung der Ornamente die Malart und die Farbgebung genauestens zu ersehen gewesen». Eine «Neumalung» sei also nicht mehr «getreu» durchführbar, vielmehr müsse man in diesem Falle eine «fragliche Zutat» in Kauf nehmen. Andererseits sei schwerlich jemand zu finden, der die zu renovierenden Repräsentantinnen der Freien Künste «im Zeitcharakter des 16. Jahrhunderts richtig macht»; überdies würden die Figuren nach dem «Wegfall der Tür- und Fensterumrahmungen und Architekturteile isoliert stehen». Hagenmiller empfahl, die Wände mit einer Vertäfelung auszustatten²²; lediglich das Allianz wappen über dem mutmaßlichen Kellerabgang sollte wegen seines «historischen Wertes» sichtbar bleiben. Ob der weitblickenden, allerdings merkwürdig einschränkenden Anregung, «die zwei [!] besterhaltenen ... Figurenfragmente vor deren Entfernung photographisch für die lokalgeschichtliche Sammlung» festzuhalten, auch Taten folgten, läßt sich nicht mehr feststellen; jedenfalls befinden sich keine solchen Aufnahmen in den einschlägigen Beständen des Stadtarchivs.

In der Folgezeit konzentrierte man sich auf das Problem der angemessenen Herstellung der Gewölbemalerei. Zwar gab noch am 10. August 1907 der Konservator Karl Döttl als Referent des Generalkonservatoriums in Vertretung Hagenmillers zu erwägen, «von der Bemalung der Wandflächen wenigstens die besterhaltenen Partien» in die Restaurierungsmaßnahme mit einzubeziehen; doch blieb diese Anregung ohne Resonanz. Die Deckenfresken traten in reichlich schadhafte

Zustand zutage: Die Zeichnung war «zum größten Teil verschwommen und teilweise ganz verschwunden», stellenweise hatte sich der Malgrund gelockert²³. Gefordert war hier neben handwerklichem Geschick «auch ein feines Empfinden und Verständnis für die Kunst des 16. Jahrhunderts»²⁴. Solche Erwartungen schien der akademisch geschulte Kunstmaler Ulli Diemke erfüllen zu können; er war Mitarbeiter der Bamberger Firma Paul Müller, einer «Werkstätte für Dekorations-, Kunst- und Kirchenmalerei», der man nach langer Suche schließlich den Auftrag erteilte. Andere Bamberger Maler waren nach der Qualität ihrer Probestücke für ungeeignet befunden worden, Verhandlungen mit auswärtigen Künstlern hatten sich zerschlagen.

Diemke brachte seine Anfang April 1908 aufgenommene Arbeit binnen fünf Monaten zum Abschluß; die Kosten beliefen sich auf 1.800 Mark. Das Generalkonservatorium beschleunigte am 27. Oktober, daß «die Restaurierung ... sehr zufriedenstellend und ganz im Sinne unserer Angaben ausgeführt» worden war²⁵.

Die Bearbeitung der Gewölbemalerei lief bei den gesteckten Zielen auf eine Übermalung mit großzügigen Ergänzungen hinaus. Insoweit erlaubt das Ergebnis keinen verlässlichen Rückschluß auf Details des Originals. Ein entgegengesetztes Konzept lag der im Jahre 1984 vollendeten Restaurierung der Wandfresken zugrunde: Hier galt es, den authentischen Charakter der freigelegten Malerei durch Verzicht auf hypothetische Ergänzungen zu wahren.

DIE GROTESKENDEKORATION

Die vorherrschend von kräftigen Grün-, Rot- und Ockertönen geprägten Gewölbekappen sind dicht überzogen mit Laub- und Rankenwerk, das – in spiraligen Wirbeln wuchernd – spielerische Dynamik entfaltet²⁶. Blüten und Knospen mannigfacher Art und Färbung sind in diese Formationen eingeschlossen, darunter Rosenblüten, die das Wappenbild des Fürstbischofs Ernst von Mengersdorf aufzugreifen scheinen. Eingestreut sind allenthalben Kugeln in wechselnden Farben. In sämtlichen vier Zwickeln des südlichen Joches finden überdies verschiedene kleine Vögel Platz.

Obenauf in der Scheitelzone eines jeden Feldes tummeln sich einzelne phantastische Mischwesen: Jünglings- und Männergestalten²⁷, bis auf gelegentlich beigegebene Schultertücher unbekleidet, deren Unterleib bzw. Füße in pflanzliche Gebilde übergehen und deren Haupt mit Blattwerk bedeckt

ist oder sich in floralen Bildungen fortsetzt. Im nordwestlichen Segment des südlichen Joches ist ausnahmsweise ein Paar gemeinsam dargestellt, wobei der eine der Männer den anderen der Länge nach über der Schulter balanciert. Zahlreiche Figuren hantieren mit Pflanzen und Früchten, die sie hier und da obendrein in Körben und Füllhörnern tragen. Vereinzelt führen sie Gefäße mit sich.

Als künstlerisches Gestaltungsprinzip ist im östlichen und im nördlichen Joch das Korrespondieren von Motiven in jeweils einander gegenüberstehenden Gewölbefeldern erkennbar.

Zunächst zum östlichen Joch: In dem an die Außenmauer anschließenden Zwickel führt ein Bärtiger, an einen Silen gemahnend, ein offensichtlich mit Wein gefülltes, ballonförmiges Behältnis an den Mund; im entgegengesetzten Gewölbesegment gießt ein dem Bacchus ähnelnder Jüngling wohl ebenfalls Wein aus einem Krug in einen Pokal. Tiere als Attribute sind das verbindende Element zwischen den beiden anderen Fresken: In dem Zwickel, der dem Nachbarraum zugewandt ist, sitzt ein großer krummschnabeliger Vogel zu Füßen einer Grotteskfigur, letztere mit einem knaufbesetzten Stab in der Linken, dessen Spitze auf den Hals des Tieres trifft; das Pendant bildet ein junger Mann, der mit hochgezogenen Beinen auf einem ovalen bauchigen Gebilde hockt und ein Lamm (?) im Schoß birgt.

Ähnliche Wechselbeziehungen sind im nördlichen Joch angelegt. Das an die Treppenhauswand anschließende Gewölbefeld zeigt einen jungen Mann mit gefiederten Schwingen, der ein großes Füllhorn mit Früchten umklammert; ihm gegenüber hält ein Mann mit libellenartigen Flügeln Früchte in den Händen (eine dritte geflügelte Figur – mit einem Früchtekorb – ist übrigens auf der Gartenseite im südlichen Joch zu sehen). Die Gestalten in den beiden anderen Zwickeln halten jeweils Ranken gefaßt.

Die vier Gestalten im westlichen Joch identifizierte Hans Haggemiller in seinem Gutachten als Orpheus, Iuppiter, Bacchus und Mars. Die Indizien, die offensichtlich zu dieser ikonographischen Festlegung geführt haben, sind indessen keineswegs zweifelsfrei ausgeprägt – allzuviel bleibt rätselhaft. Gewiß ist die Leier, die eine der Gestalten zupft, ein bekanntes Attribut des Orpheus. Doch ob das gelbe Bündel in der erhobenen Rechten einer anderen Figur, dessen Enden sich beiderseits in zahlreiche flammenförmige Spitzen verlieren, die Blitzesgarben des Göttervaters repräsentieren soll, scheint zweifelhaft. Der vermeintliche Bacchus führt – untypisch genug – ein melonenartiges Gefäß mit sich,

auf dessen Öffnung Früchte (vielleicht Äpfel) liegen. Auf den Kriegsgott schließlich könnte der Schild in der erhobenen Linken einer weiteren Figur schließen lassen. Indessen irritiert bei einer solchen Deutung der ovale Gegenstand, dessen Griff die andere Hand umklammert und der jedenfalls nicht als Schwert zu deuten ist; eher könnte man sich an einen Schläger für ein Ballspiel erinnert fühlen.

Heinrich Mayer vermutete in der Gewölbemalerei eine übergreifende Anspielung auf die Jahreszeiten²⁸. Für eine in solcher Weise differenzierte Bezugnahme gibt es jedoch keinen Anhalt. Immerhin läßt sich in der Überschau festhalten, daß die Dekoration, die sich im freien Spiel künstlerischer Phantasie entfaltet, ein dichtes Panorama heiteren, zwanglosen Treibens in der freien Natur vor Augen führt.

DER ZYKLUS DER «FREIEN KÜNSTE» UND SEINE VORLAGE

Als Muster für die Gestaltung des Zyklus der «Freien Künste» dienten dem Maler die Holzschnitte, mit denen Jost Amman (1539–1591) seine Bebilderung des 1579 in Frankfurt gedruckten «Stamm- oder Gesellenbuches» sowie auch der gleichzeitig erschienenen «Anthologia gnomica» eröffnete²⁹. Die sieben Disziplinen sind in dem Druck nach den Repräsentantinnen des Triviums und des Quadriviums geschieden: Grammatica, Dialectica und Rhetorica einerseits, Musica, Arithmetica, Geometria und Astronomia andererseits. Die verbliebenen fünf Ebenbilder im «Renaissancesaal», jeweils knappe 180 cm groß, folgen dieser Anordnung; sie stehen unmittelbar neben dem Kragstein, der die Nahtstelle zwischen zwei Gewölbejochen markiert: Grammatica auf der Südostwand zur Linken, Rhetorica und Musica auf der Südwestwand zu beiden Seiten, Geometria auf der Nordwestwand und Astronomia auf der Nordostwand jeweils zur Linken. Es steht zu ver-

Abbildungen auf der folgenden Doppelseite:

6, 8, 10, 12. Darstellungen der «Freien Künste» im «Renaissancesaal»: 6. «Grammatica» (Südostwand); 8. «Rhetorica» (Südwestwand); 10. «Musica» (Südwestwand); 12. «Geometria» (Nordwestwand)

7, 9, 11, 13. Vorlagen für die Darstellungen der «Freien Künste», Holzschnittzyklus von Jost Amman, entnommen aus «Anthologia gnomica», Frankfurt am Main 1579 (Staatsbibliothek Bamberg, J. H. A. symb. o. 7)

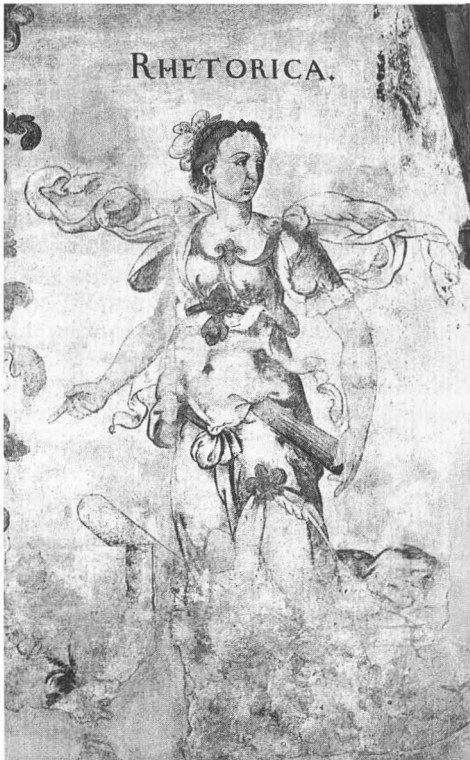


6



GRAM-

7



8



RHETO-

9

MVSICA.



10

MVSICA.



MVSICA.

11

GEOMETRIA.



12

GEOMETRIA.



GEOME-

13

muten, daß auch die beiden jetzt ganz verlorenen Figuren den durch Jost Amman vorgegebenen Platz einnahmen. Unter dieser Voraussetzung könnte *Dialectica* im südlichen Abschnitt der Südostwand oder alternativ links außen auf der sich anschließenden Wand postiert gewesen sein (letzteres allerdings nur, wenn die Nischenkante nahe der Mauerecke – wie es den Anschein hat – tatsächlich erst aus späterer Zeit stammt); für *Arithmetica* wird die rechte Außenseite der letztgenannten Wand Raum geboten haben.

Die Namensbeschriftungen der Vertreterinnen der «*Artes liberales*», die zwischen 8 und 10 cm oberhalb ihrer Häupter angebracht sind, stehen jeweils zwischen 2,65 und 2,68 m über dem ursprünglichen Bodenniveau; eine gravierende Abweichung ergibt sich im Falle der *Grammatica*, wo dieser Abstand lediglich 2,47 m beträgt. Der Grund für die Sonderstellung scheint auf der Hand zu liegen: Die Figur sollte offensichtlich der Höhe der Pforte, der sie zur Seite tritt, «angemessen» sein und nicht über diese hinausragen, um eine störende Verschiebung der Proportionen zu vermeiden.

Der Bamberger Künstler folgte den Holzschnittvorlagen bis in die wesentlichen Details hinein. Eine bemerkenswerte Abweichung erlaubt er sich bei der Gestalt der *Musica*, deren entblößte Schulter er schicklich verhüllt. Andererseits verlängert er demonstrativ den Schlüssel in der Hand der *Grammatica* und setzt ihm ein herzförmiges Endstück an; das Fehlen eines solchen Ringes hatte Ammans Schlüssel zu einem schwer zu handhabenden Instrument gemacht. Geringfügiger sind andere Varianten: So werden bei dem Buch, das *Grammatica* in der Linken hält, die beiden vom oberen Kapital herabhängenden Merkbänder durch vier Schließbänder an den Einbanddeckeln vorn ersetzt. Demgegenüber ist ein vergleichsweise unscheinbares Detail wie die Initiale «H» auf der linken der aufgeschlagenen Seiten getreulich nachgebildet, während das erwähnte mutmaßliche Künstlersignum prononciert untergeschoben wird. Der Einband des vorderen der beiden neben *Grammatica* auf einem Quader stehenden Folianten erhält statt der Verzierung durch Streicheisenlinien vier Kantenbeschläge.

Die Figuren sind in schwingvoller Konturmalerei mit sicherer, frei geführter Hand auf die Wand übertragen, wobei sich naturgemäß hie und da geringfügige Verschiebungen gegenüber der Vorlage ergeben; Hilfen wie Vorzeichnungen, Vorritzungen oder Kartoneindrücke konnten bei der Restaurierung nicht festgestellt werden. Die Arbeit wurde zügig und ohne Korrekturen ausgeführt: Die Putz-

grenzen liegen jeweils außerhalb der Figuren. Die Konturen sind insbesondere in den Rand- und Schattenpartien mit einer schmalen Palette leuchtkräftiger, zugleich dezenter Farben ausmodelliert, der Putzton wird in die Gestaltung einbezogen. So nimmt der Farbauftrag fast den Charakter einer Unterlegung an, welche das durchaus graphische Erscheinungsbild der Figuren betont. Durch den weitgehenden Verzicht auf eine flächendeckende Binnenausmalung wird eine schwerelose, luftige Gesamtwirkung erzielt. Inwieweit dieser Eindruck heute durch den Verlust eventueller Ergänzungen in *Secco*-Malerei verstärkt wird, muß offenbleiben.

Die Figuren zeigen sich dem Beschauer unter wechselnden Blickwinkeln – frontal, schräg von der Seite oder in Rückansicht. Einige von ihnen stellen das Spielbein nach vorn, den Rock hoch über dem Knie geschürzt. Die Verkörperungen des *Triviums* sind frei in den Raum gestellt, diejenigen des *Quadriviums* stützen sich mit einer Hand auf. Zumeist verharren sie regungslos; lediglich die *Dialectica* schreitet schwungvoll aus, bei der *Geometria* scheint eine Vorwärtsbewegung angedeutet. Fern jedem Realismus wird indessen auch den «statischen» Figuren dekorative Lebendigkeit verliehen: Rocksäume und Gewandbäusche flattern in dynamischem Faltenwurf, Schleier und Bänder winden sich als Zierelemente in bizarren Verschlingungen. Solche Anreicherung figuraler Gestaltung durch das eigenen Zwecken dienende Ornament ist kennzeichnend für den künstlerischen Stil Jost Ammans.

Die Personifizierung der «*Artes liberales*» in weiblicher Gestalt hat eine bis in die Spätantike zurückreichende Tradition; die Bildkunst nahm sich ihrer seit dem frühen Mittelalter an. Jost Amman schließt sich den vorgezeichneten Bahnen an, wenn er die Figuren durch typische Gegenstände bzw. durch Gebärden charakterisiert und bei der Ausübung der Disziplin zeigt, die sie repräsentieren. Bei *Grammatica* und *Dialectica* treten symbolische Attribute hinzu, mit denen beide offenbar erst seit der Renaissance dargestellt werden³⁰.

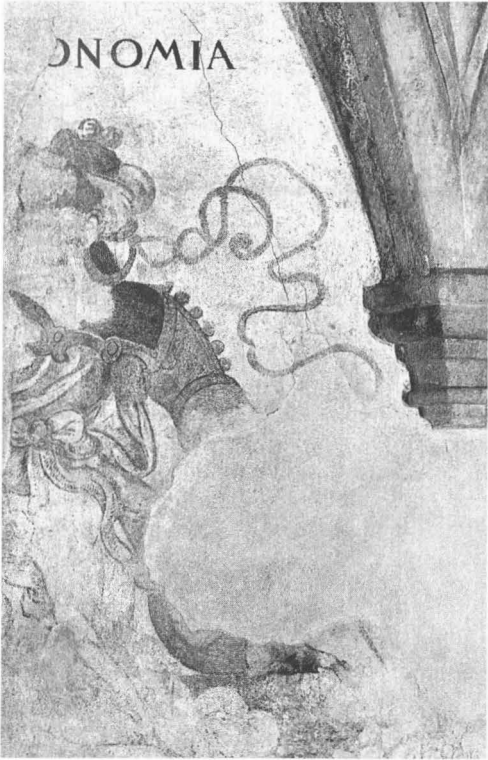
Besondere Bedeutung kommt der *Grammatica* zu, die den Reigen der Künste anführt. Der Schlüssel in

Abbildungen auf S. 145:

14. Darstellung der «*Astronomia*» auf der Nordwestwand des «*Renaissancesaales*»

15–17. «*Astronomia*», «*Dialectica*» und «*Arithmetica*», Holzschnittvorlagen von Jost Amman

GNOMIA



14

ASTRONOMIA.



ASTRONO-

15

DIALECTICA.



DIALE-

16

ARITHMETICA.



ARITHME-

17

ihrer erhobenen Rechten – er ist in der freskierten Version gewaltige 41 cm lang – ist Sinnbild ihrer Schlüsselfunktion, «eröffnet» doch die Sprachlehre, als die unumgängliche elementare Disziplin, den Zugang zu den anderen Wissensbereichen³¹. Daß diese Figur in Geyerswörth ihren Platz unmittelbar neben dem Durchlaß zu dem herrschaftlichen Garten sowie auch nahe der Tür zum Nebenraum erhielt, scheint ihrem Pfortnerdienst eine weitere, spielerische Motivierung zu vermitteln. Das geöffnete Buch in ihrer Linken und die beiden gegeneinandergelehnten Folianten neben ihr sollen sicherlich grammatikalische Unterrichtswerke darstellen.

Dialectica wird von Jost Amman mit pfeilgefülltem Köcher und Bogen ausgestattet: Sinnbildern, die in der Hindeutung auf «Argumentum» und «Quaestio» als zwei essentielle Methoden der Dialektik ikonographisch vorgeprägt sind³². Darüber hinaus läßt sich in diesen Attributen aber auch eine Widerspiegelung von Denkschärfe, Treffsicherheit und Behendigkeit in der Analyse logischer Probleme und in der Argumentation vermuten. Mit drei abgespreizten Fingern der rechten Hand zählt sie – bildkünstlerischer Tradition verpflichtet – die Argumente bzw. die logischen Schlüsse auf³³.

Rhetorica verschafft sich durch einen ausholenden Zeigegestus Aufmerksamkeit. Das walzenförmige Objekt, das sie mit der linken Hand gegen ihre Hüfte stützt, stellt vermutlich eine (etwas undeutlich geratene) Schriftrolle dar, mit der die Repräsentantin dieser Disziplin gelegentlich porträtiert wird. Ob die umgestürzte Säule zu ihrer Rechten das römische Forum in Erinnerung rufen soll, die klassische Stätte praktizierter Beredsamkeit³⁴?

Musica gibt sich als vielseitige Künstlerin zu erkennen: Die Linke stützt sie auf ein Notenbuch, in der anderen Hand hält sie eine langgestreckte Trompete; rings um sie herum liegen Flöte, Laute, Geige, Trommel sowie ein Köcher für Blasinstrumente verstreut.

Arithmetica hat als Attribute Meßstab, Zirkel, drei Kuben sowie zwei Tafeln, die eine mit einer Zahlenfolge bedeckt, die andere mit einer Berechnung und einer geometrischen Figur.

Geometria steht neben einer Säulentrommel mit profilierter Basis – wohl ihre eigene Konstruktion. Die Rechte ruht auf einem Richtscheit, mit der Linken faßt sie einen Zirkel; am Boden liegen Bleiwage (ein Vorläufer der Wasserwage), Winkelmaß und Oktaeder.

Astronomia schließlich betrachtet eine Armillarsphäre, die sie mit der Linken emporhält. Allein diese Figur wendet dem Beschauer den Rücken zu –

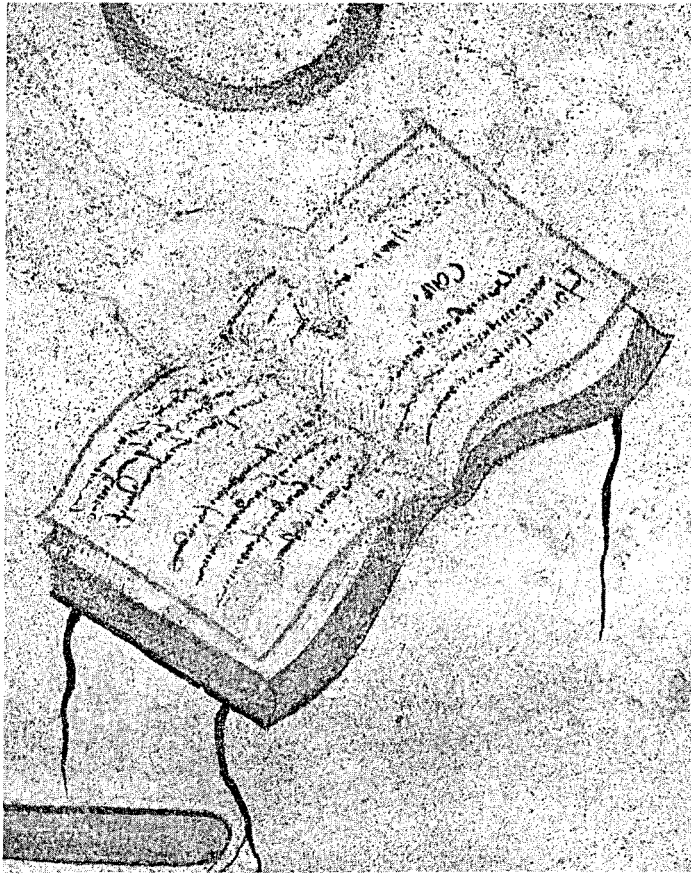
eine Position, die ihr auf Phänomene jenseits des irdischen Raumes gerichtetes Erkenntnisstreben spiegeln könnte³⁵. Auf einem Tisch hinter ihr liegen Erdkugel und Zirkel griffbereit.

DIE ÜBERGREIFENDE IKONOGRAPHISCHE KONZEPTION

Mit Händen greifbar scheint der Bezug des Zyklus der «Freien Künste» im Schloß Geyerswörth zur Persönlichkeit des Auftraggebers: Fürstbischof Ernst von Mengersdorf (1583–1591) war ein profund gebildeter, den Wissenschaften aktiv aufgeschlossener Mann³⁶. Angesichts der unzulänglichen Schul- und Bildungssituation im Hochstift rief er 1586 das Seminar ins Leben, das als Bildungsstätte für Priesteramtskandidaten und zugleich als Gymnasium für Nicht-Alumni dienen und «die liebe Jugend inn freyen Künsten, Gottes Forcht und guten Sitten» stählen sollte³⁷. So ist es gut vorstellbar, daß die Konterfeis der Künste plakativ das Bestreben spiegeln sollten, die im Humanismus wiedererweckte enzyklopädische Bildungswelt des Altertums auch unter dieser fürstbischöflichen Regentschaft zu lebendiger Entfaltung zu bringen.

Über dem allegorischen Zyklus, der das ernste Studium einzelner Wissenszweige vergegenwärtigt, entfaltet sich die heitere, ausgelassene Szenerie im Gewölbe. So führen Wand- und Deckenbemalung zwei einander ergänzende Dimensionen des Seins in komplexer Schau zusammen. Zur kultivierten geistigen Welt des «Drinnen» tritt die naturhafte, vergnügliche Welt des «Draußen», die zugleich auf den Garten von Geyerswörth atmosphärisch einstimmt³⁸. Diesen herrschaftlichen Lustgarten – bis ins 18. Jahrhundert hinein eine vielbestaunte Sehenswürdigkeit der Stadt – hatte Fürstbischof Johann Georg Zobel von Giebelstadt nach 1578 anlegen lassen, da es ihm an einem «bequemen orth oder gelegenheit zu recreation Unnd Schöpffung frölichen gemuets» fehlte³⁹.

Das Zusammenspiel dieser beiden Welten sollte später in anderer Weise auch die in Scagliolatechnik ausgeführte Wanddekoration des östlichen Ecksalles in der Neuen Residenz prägen (Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn ließ den Bau zwischen 1703 und 1706 errichten). In den von Girlanden gesäumten Fensterlaibungen dieses als Sala terrena konzipierten «Raumes poetischer Entrückung»⁴⁰ flattern exotische Vögel, auch Libellen und andere Insekten empor. Die prunkvollen Konsoltische darunter sind mit vielfältigen Gegenständen belegt, die zumeist auf musische und gesellige



18. Buch der «Grammatica» (vgl. Abb. 6) mit der mutmaßlichen Signatur des Malers Georg Conradt d. Ä.

Divertimenti hindeuten; doch sind neben solchen Objekten des unterhaltsamen Zeitvertreibs auch Bücher, Globen, Atlanten, astronomische Instrumente und Schreibgeräte ins Bild gesetzt, die ein ernstes Wissensstreben wachzurufen scheinen. Bleibt die Frage nach der ursprünglichen Nutzung des «Renaissancesaales». Der programmatische Charakter des Zyklus der «Freien Künste» und die beschwingte Festlichkeit der Deckenbemalung, auch die recht aufwendige Gewölbekonstruktion mit den breiten profilierten Rippen lassen eine repräsentative Zweckbestimmung vermuten. Heinrich Mayer hatte aus den Gewölbefresken, gewiß nicht zu Unrecht, auf eine «gesellige Bestimmung» geschlossen⁴¹. Dabei wird man freilich kaum an einen Festsaal im strengen Sinne zu denken haben: Neben den verhältnismäßig bescheidenen Ausmaßen der Halle spricht gegen eine solche Nutzung

der Umstand, daß derartige Räume in der Regel nicht im Erdgeschoß von Schloßbauten liegen. Man wird vielmehr an einen Gartensaal zu denken haben, der wegen seiner kühlen Lage besonders während des Sommers einen angenehmen Aufenthalt zu bieten vermochte. Zwei derartige Räume lassen sich im Schloß Geyerswörth archivalisch nachweisen. So spricht ein Inventar der Mobilien aus dem Jahre 1683 von einem «Hindersten Garten Zimmer, mit 6 stückh gewerckhte Niederlendische Neüerkauffte dapeceryen spalirt, worauf die Histortj des Samsons», und einem «Fördern Garten Zimmer, so mit golt und grünen Leeder spalirt»⁴²; zwischen diesen befand sich ein «Salethlein», benachbart war ihnen jeweils eine mit Bettstellen ausgestattete «Garten Zimmer Cammer». Mit dem vorderen Gartenzimmer ist vermutlich der «Renaissancesaal» identisch.

Für Auskünfte und Hinweise ist zu danken Oberkonservatorin Dr. Renate Baumgärtel-Fleischmann, Landeskonservator Professor Dr. Tilmann Breuer, Privatdozent Dr. Thomas Korth, Technischem Amtmann Eduard Lischke, Oberkonservator Dr. Peter Pause, Professor Dr. Elisabeth Roth, Bibliotheksdirektor Dr. Bernhard Schemmel, Restaurator Peter Turek und Professor Dr. Gerd Zimmermann.

Ein feuilletonistischer Vorbericht des Verfassers erschien unter dem Titel: Vom Reiz der Wissenschaften. Jost Ammans «Künste» im Renaissancesaal des Schlosses Geyerswörth, in: Fränkischer Sonntag, Beilage [des Fränkischen Tag] zum Wochenende, Jg. 40, Nr. 37 vom 13. 9. 1986, S. 1–3. Eine andere Version wurde publiziert unter dem Titel: «Freie Künste» und Grottesken im Widerspiel. Der «Renaissancesaal» des Schlosses Geyerswörth und seine Fresken, in: Bamberg heute, Jg. 1986, Heft 2, S. 13–18.

¹ Vgl. Heinrich Mayer, Bamberger Residenzen. Eine Kunstgeschichte der Alten Hofhaltung, der Residenz und des Schlosses Geyerswörth, München 1951 (Bamberger Abhandlungen und Forschungen 1), S. 35.

² Erkennbar sind eine stehende Madonna, Kaiser Heinrich II. mit einer Seite des Dommodells in Händen sowie die Heiligen Georg und Kilian. Diese Malereien wurden im Juni 1930 aufgedeckt und im Sommer 1936 von dem Münchner Kunstmaler Franz Haggemiller restauriert. Vgl. Landbauamt Bamberg, Akt «Schloßgebäude»; Tilmann Breuer, Alte Hofhaltung, Entwurf für das Bau- und Kunstdenkmälerinventar Bamberg, 1969 (Manuskript, unpaginiert). Zur archivalischen Bezeugung siehe Mayer (wie Anm. 1), S. 39.

³ Der zwischen 1903 und 1906 freigelegte Raumschmuck greift in der spätromanischen Apsis offensichtlich auf eine ursprünglich gotische Ausmalung zurück, von der heute noch geringe Spuren vorliegen. Im Gewölbe schwebt die Madonna mit dem Kind im Strahlenkranz, von zwei musizierenden und zwei weiteren Engeln sowie von den vier Evangelisten umgeben. Es schließen sich in Richtung auf die äußeren Chorbögen zur Linken und zur Rechten korrespondierende Figuren an: die Diakone Stephanus und Laurentius beiderseits des Mittelfensters, das Kaiserpaar Heinrich II. und Kunigunde, Maria und der Verkündigungengel, endlich die Hirten und die Könige in der Anbetungsszene. Neben dem rechten Apsisfenster kniet ein Kanoniker vor einem Kreuz, zu seinen Füßen das Wappen und zu seinen Häupten die Namensinitialen des Domdekans. Die Ostwand des Langhauses, rechterhand des Chorbogens, zielt die Riesengestalt des Christophorus. Von dem Legendenzyklus des Laurentius auf der Süd- und Nordwand blieben nur Fragmente erhalten. Die Holzdecke wurde wohl ebenfalls im späten 16. Jahrhundert mit Rosetten in Medallions bemalt. Vgl. Bamberger Volksblatt vom 28. 8. 1905, S. 2; Wilhelm Ament, Bamberg (Führer), Bamberg 1929, S. 96f.; Tilman Breuer, Curia Sti. Laurentii. Entwurf für das Bau- und Kunstdenkmälerinventar Bamberg, 1964 (Manuskript), S. 34–38; Elisabeth Roth, Gotische Wandmalerei in Oberfranken. Zeugnis der Kunst und des Glaubens, Würzburg 1982, S. 36f.

⁴ Publikationen über das Schloß und seine Baugeschichte (in Spitzklammern jeweils die vom «Renaissancesaal» handelnden Seiten): Mayer (wie Anm. 1), S. 44–59 (S. 49 mit Abb. 16); ders., Bamberg als Kunststadt, Bamberg-Wiesbaden 1955, S. 260–265 (S. 262–264 mit Abb. 53); Hans Paschke, Der Geyerswörth, seine Schlösser, Mühlen und Brücken, Bamberg 1955, S. 42–53; Wilhelm G. Neukam, Neue Quellen zur Baugeschichte des Geyerswörthschlosses zu Bamberg. Aus den Akten des Staatsarchivs Bamberg, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 100 (1964), S. 397–405; Tilmann Breuer, Geyerswörth. Entwurf für das Bau- und Kunstdenkmälerinventar Bamberg, 1969 (Manuskript), S. 17f. und 28–30; Das Rathaus Schloß Geyerswörth in Bamberg, hrsg. v. Paul Röhner, Bamberg 1985 (Faltblatt). Farbaufnahme des «Renaissancesaales» als Titelbild von «Bamberg heute», Jg. 1985, Heft 1.

Für die Restaurierungsmaßnahmen einschlägig: Akten des Magistrats mit den Betreffenden «Verwendung des ehemaligen Oberlandesgerichtsgebäudes, dessen Umbau und Unterhaltung», hierzu «Pläne und Kostenschläge» sowie «Restaurierung der Fresken» (Stadtarchiv Bamberg, Rep. C 2. VII A. 893. 83 und 84); Befundbericht der Firma Ewald Onnen – Otto Seidenath, Bamberg, von 1981 (Hochbauamt der Stadt Bamberg); Restaurierungsbericht des Restaurators Peter Turek bei Firma Manfred Schmuck, Bamberg, von 1984 (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Außenstelle Schloß Seehof). Ferner herangezogen wurde der Akt «Das Oberlandesgerichtsgebäude in Bamberg, dessen Erwerbung durch die Stadtgemeinde» (Zentralregister der Stadt Bamberg, Rep. VI P. 751. 19). Vgl. auch Bamberger Neueste Nachrichten vom 24. 5. 1905, S. 4.

⁵ Außer acht bleibt hier der Hirsch, von dem sich im nördlichen Abschnitt der Nordostwand Fragmente des Geweihs sowie in Umrissen ein Teil von Schädel und Rücken erhalten haben. Seine spezifische ikonographische Funktion im Programm der Raumausmalung ist noch ungeklärt. Immerhin erscheint die Tiergestalt im Ambiente des Gartensaales – zumal unter dem stilisierten Naturpanorama des Gewölbes – stimmig eingebettet.

⁶ Vgl. hierzu Neukam (wie Anm. 4), S. 404, Anm. 19. Neukam rechnet damit, daß der «eigentliche Aufbau» der gesamten Schloßanlage um 1590 beendet war. – Der Terminus post quem für die Freskierung des «Renaissancesaales» liegt also kaum vor 1587.

⁷ Die Formgebung der einander spiegelsymmetrisch entsprechenden Wappenschilder ähnelt derjenigen im Treppenturm der Ratsstube (vgl. oben S. 138): Sie weisen eine vierfach gezackte, blattähnliche Form auf, die oben und unten jeweils in Rollwerk übergeht – ein in der Renaissance geläufiger Typus.

Ein weiteres, klein dimensioniertes Wappen (Höhe 18, Breite 15 cm) befindet sich im östlichen Joch der Nordostwand auf dem Gebälk der gemalten Portalarchitektur, von welcher sich infolge des großen Bogendurchbruches zum Vorraum lediglich die äußerste rechte Partie erhalten hat; in dem verlorenen Teil dieses Gebälks waren zweifellos weitere Wappen integriert. Das vorliegende Wappen gehört dem alten oberfränkischen Adelsgeschlecht derer von Lichten-

stein (dieser Hinweis wie auch weiterführende Anregungen wurden Professor Dr. Gerd Zimmermann verdankt).

Erhard von Lichtenstein, der einzige zeitgenössische Geistliche aus dieser Familie mit Beziehungen zu Bamberg (er war Domherr in Würzburg von 1566 bis zu seinem Tode 1632, in Bamberg von 1590 bis 1608), kommt hier als Referenz nicht in Betracht, trat er doch nicht einschlägig hervor. Unter den näheren Agnaten des Fürstbischofs Ernst von Mengersdorf sind Angehörige dieses Geschlechtes ebensowenig vertreten wie unter denen seiner Nachfolger Neithard von Thüngen (1591–1598) und Johann Philipp von Gebstättel (1599–1609); jedoch hatte ein Urgroßvater des Fürstbischofs Johann Georg Zobel von Giebelstadt (1577–1580) – Heinrich Zobel von Giebelstadt – einen Sproß dieses Hauses – Künigund von Lichtenstein – zur Frau (vgl. Johann Octavian Salver, Proben des hohen Teutschen Reichs Adels, Würzburg 1775, S. 467; 435; 470; 434). So scheint es verlockend, hier eine Huldigung an Johann Georg Zobel von Giebelstadt zu vermuten, der im Jahre 1578 die Vorgängerbauten der Schloßanlage erworben und später den spektakulären Geyerswörthgarten angelegt hatte (s. unten S. 146). In ähnlicher Weise sollte Fürstbischof Johann Gottfried von Aschhausen (1609–1623), der zwischen 1611 und 1613 das Kollegiengebäude in der Austraße errichten ließ, auf Neithard von Thüngen hinweisen, der die Planungen für diesen Bau eingeleitet hatte: Die Wapen beider Fürstbischöfe zieren gemeinsam das Giebelfeld des Portals der sogenannten «Aula» (vgl. hierzu Elisabeth Roth, Collegium, Akademie, Universität. Vier Jahrhunderte Plänen und Bauen für die Bamberger Hochschule, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 112 [1976], S. 327–361, besonders S. 330–333 mit Abb. 1). Indessen müßte man in diesem Falle eine von dem üblichen Schema abweichende Anordnung der Agnatenwappen in Kauf nehmen; andererseits erschiene es doch etwas verwunderlich, wenn die Vorfahren bis in die Generation der Urgroßeltern zurückverfolgt wären, während der Bauherr selbst bei seinem eigenen Wapen in diesem Saal auf die Ahnenprobe verzichtete.

⁸ Die schrägen Abstriche des N und des R sind verlorengegangen. Bei einer Identifizierung des Schriftzuges als «CONP.» müßte man – die hier vorgetragene Erklärung als Namenshinweis vorausgesetzt – den letzten Buchstaben als Abkürzung für «pinxit» deuten; gegen eine solche Lösung scheint indessen das Fehlen eines Spatiums zu sprechen.

⁹ Georg Conrads d. Ä. begründete den ausgezeichneten Ruf dieser Bamberger Malerfamilie, der von seinen vielbeschäftigten Söhnen Veit und Georg d. J. erfolgreich weitergetragen wurde. Als fürstbischöflicher Hofmaler war der Künstler seit dem Jahre 1599 bestellt (Rechnungen des Hofkammerzhamlts: Staatsarchiv Bamberg, Rep. A 231/I, Nr. 1824/I [1599/1600], unfoliiert, auf dem neunten Blatt der Rubrik «Besoldung»: «XII gulden Georgen Conrads hoffmahler, fur jerlich bestallungßgelt, ietzt das erstemahl»).

Der Senior wird in den Hofkammerrechnungen als «Georg» apostrophiert. Daß der in den Sterbematrikeln der Oberen Pfarre (Archiv des Erzbistums Bamberg) unter dem 1. 3. 1609 als «Johan Geörg Conrads, pictor» Eingetragene tatsächlich mit diesem identisch ist, wird durch einen Ausgabevermerk in den Hofkammerrechnungen vom 18. 4. 1609 gesichert: «XLII

gulden Weylandt Geörgen Conrads des Elttern seeligen Erben für ein ganz Jahr gethane Arbeit» (Staatsarchiv Bamberg, Rep. A 231/I, Nr. 1833/I, fol. 193^r: betrifft Malerarbeiten im Zeitraum von Aschermittwoch 1608 bis zum gleichen Termin 1609). Karl Sitzmann (Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken, Kulmbach 1957, S. 331 f.) führt den Künstler mit den Vornamen «Johann Georg» an, ohne die Personenidentität zu klären. Die Apostrophierung als «Georg Kuhnradh d. Ä.» findet sich indessen bereits in Joseph Hellers Beitrag bei Joachim Heinrich Jaeck (in Verbindung mit Joseph Heller und Martin von Reider), Leben und Werke der Künstler Bambergs, Teil 2, Bamberg 1825, S. 22–24.

Für das Jahr 1605 ist Georg Conrads d. Ä. als Eigentümer des an der Greten gelegenen Hauses Zu der Krausen (heute Fischgasse 9) bezeugt. Vgl. Hans Paschke, Uff der Greten. Ein Beitrag zu der Handels- und Hafengeschichte der Stadt Bamberg, Bamberg 1962 (Studien zur Bamberger Geschichte und Topographie 24), S. 40–47. Bereits eine Rechnung des Hofkammerzhamlts vom 14. 6. 1599 bezeichnet Georg Conrads als «Mahler an der Greden» (Staatsarchiv Bamberg, Rep. A 231/I, Nr. 1824/I [1599/1600], unfoliiert, in der Rubrik «Maler»).

¹⁰ Mayer (wie Anm. 1), S. 53; jetzt wieder aufgegriffen in dem Faltblatt «Das Rathaus Schloß Geyerswörth» (wie Anm. 4).

¹¹ Vgl. Mayer (wie Anm. 1), S. 52 und 151–155; Breuer (wie Anm. 4), S. 10. – Peter Pause zieht in seinem Beitrag im vorliegenden Jahrbuch auch Hans Wolf Bernhardt als Künstler des «Renaissancesalles» in Erwägung (S. 136 f. «seine Autorschaft wahrscheinlicher»); bereits Breuer (a. a. O. S. 17) hatte in Bernhardt den Urheber der Deckenfresken vermutet.

¹² «CLIII gulden III lb. X d. ... Geörg Cunradten hoffmalern alhie wegen der in Geyerswerth Ime umb 150 fl. oberhaupt anverdingten und von Maller Arbeit zum bestandt verfertigter decken ...» (Staatsarchiv Bamberg, Rep. A 231/I, Nr. 1830/I [1605/1606], fol. 170^r). In dem Faltblatt «Das Rathaus Schloß Geyerswörth» wird daraus der Schluß gezogen, daß die Gewölbemalerei wohl «um 1605» ausgeführt worden sei; die Wanddekoration bleibt in diesem Zusammenhang außer Betracht. Die Konsequenz, daß der Raum dann in zwei zeitlich getrennten Etappen ausgemalt worden sein müßte, wobei obendrein gegen die übliche Praxis die Freskierung der Wände derjenigen der Decke vorausgegangen wäre, ist indessen mehr als unwahrscheinlich.

¹³ Für «modern» sind Gewölbe und Mittelpfeiler definitiv erklärt bei Mayer (wie Anm. 1), S. 49.

¹⁴ An dem Steingewände der Bogenöffnung sind starke Ausbrüche festzustellen, über denen die farbige Fassung aus der ersten Raumbemalung liegt. Die Erwägung von Peter Turek (Restaurierungsbericht, S. 26 f.), daß dieses Gewände und mit ihm die Nordwestwand «älter als der Raum ist», also aus einem Vorgängerbau übernommen wurde, erscheint durchaus plausibel. – Mayer (wie Anm. 1), S. 53, identifiziert die Öffnung gewiß unzutreffend als Ofennische.

¹⁵ Abgelegt in dem Akt «Das Oberlandesgerichtsgebäude in Bamberg» (wie Anm. 4).

¹⁶ Der Stadtplan des Peter Zweidler von 1602 zeigt die zeitgenössische Situation von Süden her (der Ausschnitt der Geyerswörthinsel ist reproduziert bei Mayer [wie Anm. 1], Abb. 13). Im Erdgeschloß der

- Südostrfassade dieses Bauteiles sind insgesamt drei Fenster erkennbar – zwei zur Linken, eines zur Rechten der in den Garten führenden Pforte; indessen müssen die Fenster gerade entgegengesetzt angeordnet gewesen sein. Der Irrtum dürfte Zweidler bei der spiegelbildlichen Umsetzung seiner Vorlagezeichnung unterlaufen sein. Im allgemeinen sind die repräsentativen Gebäude detailgetreu wiedergegeben; vgl. Hanswernfried Muth, *Die Ansichten und Pläne der Stadt Bamberg vom Ausgang des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Bamberg 1959, S. 25–27.
- ¹⁷ Dieser Grundriß ist Teil eines repräsentativ gestalteten Leporelloaliums mit Fassadenansichten und Grundrissen des Geyerswörthschlosses (jetzt im Hochbauamt der Stadt Bamberg, Abt. Bauunterhalt). – Auf einer um 1912 von Max Kohler aufgenommenen Photographie der straßenseitigen Fassade sind die Spuren der Versetzung der beiden südwestlichen Fenster deutlich erkennbar; der Neuanstrich stand zu diesem Zeitpunkt noch aus (Stadtarchiv Bamberg, B. S. 333; Geyerswörthstraße 1).
- ¹⁸ Siehe unten S. 142.
- ¹⁹ Vgl. zu diesem Umbau Mayer (wie Anm. 1), S. 53 f.; 225–227; Breuer (wie Anm. 4), S. 13–17; 68 f.
- ²⁰ Das Zitat aus einem Schreiben des Stadtbaurates Hans Erlwein vom 29. 10. 1904 (Stadtarchiv Bamberg, Rep. C 2. VII A. 893.84 [wie Anm. 4]).
- ²¹ Vgl. Matthias Mende, *Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte zur Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube*, Bd. 1, Nürnberg 1979 (Ausstellungskataloge der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg 15), S. 95–98 und 130–139.
- ²² Die Kostenkalkulation für die dann tatsächlich angebrachten Lambrien samt vorgesetzten Bänken aus Föhrenholz datiert vom 26. 2. 1909.
- ²³ Zitiert nach dem Kostenvoranschlag des Hans Kögl aus Pasing vom 27. 7. 1906.
- ²⁴ So eine Notiz namens des Stadtmagistrats vom 25. 11. 1904 zum Gutachten Hans Hagenmillers vom 21. 11. 1904.
- ²⁵ Auf die mündlichen Instruktionen nimmt ein Schreiben des Generalkonservatoriums vom 10. 8. 1907 Bezug. Es muß offenbleiben, inwieweit diese auch bezüglich der Übereinkunft der städtischen Kommission vom 15. 6. 1905 Stellung bezogen, wonach – ungeachtet der grundsätzlichen Treue zur Originalmalerei – «an den Figuren ... die Verzeichnungen, die arg störend wirken, ein wenig umgeändert» und «diejenigen Stellen, die das ästhetische Gefühl verletzen, ... vermieden werden» sollten. Einen Eindruck von dem fertig ausgestatteten Saal vermittelt neben einer Aufnahme aus dem Jahre 1929, die dem Beitrag von Peter Pause in diesem Jahrbuch beigegeben ist, auch eine eindrucksvolle Photographie von Eduard Höffle aus dem Jahre 1920 (Staatsbibliothek Bamberg, V Bg 260).
- ²⁶ Zur Grotteskenmalerei überhaupt vgl. Friedrich Piel, *Die Ornamentgrotteske in der italienischen Renaissance*. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962; Mende (wie Anm. 21), S. 368–370; Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland, 1500–1650*, Berlin 1979.
- ²⁷ Bei der Figur im südwestlichen Feld des südlichen Joches könnte man immerhin auch eine weibliche Identität mutmaßen.
- ²⁸ Mayer (wie Anm. 1), S. 53; ders. (wie Anm. 4), S. 264.
- ²⁹ Stamm oder Gesellenbuch. Mit vielen schönen Sprüchen / auch allerley offenen und Bürgerlichen Schildten und Helmen. Allen Studenten / und sonst guten Gesellen / so entweder jre Wapen / Reimen oder Sprich / zur gedechtnuß einander verlassen wöllen / zu dienst und gefallen zusammen getragen Durch einen Studiosum zu Franckfurt am Mayn, Frankfurt am Main: Georg Rab (Drucker), Sigmund Feyerabend (Verleger) 1579. – *Anthologia gnomica. Illustres veterum Graecae comodiae scriptorum sententiae, prius ab Henrico Stephano, qui et singulas Latine convertit, editae; nunc duplici insuper interpretatione metrica singulae auctae, inque gratiam studiosorum, quibus et variae scutorum natalitiorum imagines libello passim insertae usui erunt, in hoc Enchiridion ... collectae a Christiano Egenolpho*, Frankfurt am Main: Georg Rab (Drucker), Sigmund Feyerabend (Verleger) 1579.
- ³⁰ Literatur zur Ikonographie der «Artes liberales» in Auswahl: Paolo d'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel Rinascimento*, in: *L'Arte* 5 (1902), S. 137–155; 211–228; 269–289; 370–385; Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 2 1926, S. 224–227; Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1928, S. 145–156; Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, Bd. 2, Den Haag 1932, S. 203–279; Philippe Verdier, *L'Iconographie des arts libéraux dans l'art du Moyen-Âge jusqu'à la fin du quinzième siècle*, in: *Arts libéraux et philosophie au Moyen-Âge*, Montréal-Paris 1969, S. 305–355; Jutta Seibert, *Sieben freie Künste (artes liberales)*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom, Freiburg [u. a.] 1970, Sp. 703–713; Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf 1971, S. 172 f.; William Harris Stahl, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, Bd. 1, New York-London 1971, S. 245–249; Karl-August Wirth: *Die kolorierten Federzeichnungen im Cod. 2975 der Österreichischen Nationalbibliothek. Ein Beitrag zur Ikonographie der Artes liberales im 15. Jahrhundert*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Jg. 1979, S. 67–110. Grundsätzliches über Konzeption und Geltung der «Sieben Freien Künste» im Wandel der Zeiten bei Detlef Illmer, *Artes liberales*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 4, Berlin-New York 1979, S. 156–171 (m. Lit.). Da die herangezogenen Untersuchungen und Überblicke das Schlüssel-Attribut der Grammatica ebenso wenig berücksichtigen wie die jagdliche Ausrüstung der Dialectica, erscheint es gerechtfertigt, hier wie dort den motivischen Traditionszusammenhang jedenfalls ansatzweise aufzuheben.
- ³¹ Frühester dem Verfasser bekannter Beleg für den Schlüssel als Wahrzeichen der Grammatica ist eine Holzschnittillustration des «Typus Grammaticae»: Eine weibliche Gestalt – identifiziert als «Nicostrata», die mythische Erfinderin des Alphabets – hält einem Knaben eine Buchstabentafel vor Augen und öffnet zugleich mit einem Schlüssel das Tor des Turmes der Wissenschaften (Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, Freiburg i. Br.: Johannes Schott 1503, fol. 3^r; Abbildung nach einer späteren Ausgabe bei Anders Piltz, *Die gelehrte Welt des Mittelalters*, Köln-Wien 1978, S. 24 f., mit Erläuterungen). In einem kurze Zeit später gedruckten, weitgehend getreuen Nachschnitt fehlt die Benennung der «Schlüsselfigur», so daß diese nun selbst als die Verkörperung der Grammatica erscheint

(Gregor Reisch, *Aepitoma omnis phylosophiae. Alias Margarita phylosophica*, Straßburg: Johannes Grüninger 1504, fol. II^v).

Auf einem 1548 in Zürich erschienenen, von Max Geisberg dem Schaffener Heinrich Vogtherr d. Ä. zugewiesenen Holzschnitt, der «kurtzlich» anzeigt, «wie man die jugend leeren kan», sperrt Grammatica drei Schülern den Turm der Grammatik auf. Ein Gedicht, in dem sich Valentin Boltz als Verfasser zu erkennen gibt, erläutert die Szene: «... Uff disen thurn mag niemants kon | Grammatic muß jn ynhin lon: | Sy schließt den kleinen kiden uf | Und fürt sy dann in thurn hinuf...» (siehe Max Geisberg, *The German Single-Leaf Woodcut, 1500–1550*, rev. and ed. by Walter L. Strauss, Bd. 4, New York 1974, S. 1382).

Der Schlüssel sollte überhaupt eines der typischen Attribute der Grammatica werden: So begegnet er bei Georg Pencz (siehe *The Illustrated Bartsch*, Bd. 16, ed. by Robert A. Koch, New York 1980, S. 125 [Nr. 110]), Virgil Solis (siehe Ilse O'Dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden 1977, S. 108f. mit Taf. 43f. [Nr. e 71 und e 79]), Crispijn Van de Passe um 1582/84 nach Maarten De Vos (siehe Ria Fabri, *Een zeventiende-eeuws Antwerps tafelcantoortje met getekende ivoren panelen*, in: *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, Bruxelles 53 [1982], S. 29–48, hier S. 33f. mit Abb. 6a– auf dem Schnitt des Buches in der linken Hand: «Priscianus»), ferner in dem Stammbuch des Franz Wendelin Oler aus den Jahren 1590/1592 (siehe Versteigerungskatalog von C. G. Boerner, Leipzig: Stammbuchsammlung Friedrich Warnecke, Berlin, beschrieben von Adolf Hildebrandt, Leipzig 1911, S. 41).

Auf die «Schlüssel»funktion» wird vereinzelt in Begleittexten zu Darstellungen der Grammatica angespielt, die dieses Attribut tatsächlich nicht ins Bild setzen: so in einem Kupferstich des Cornelis Cort nach einem um 1556 entstandenen Gemälde des Frans Floris: «Grammatica... scientiarum ceterarum ianitrix» (siehe Carl van de Velde, *Frans Floris, 1519/20 – 1570*. Leven en werken, Brüssel 1975, Bd. 1, S. 426–428 und Bd. 2, Abb. 270); ferner bei David de Necker, *Ein new und künstlich schönes Stamm oder Gesellen Büchlein...*, Wien: Hercules de Necker (Drucker), Hans Hermann (Verleger) 1579, fol. H 11^r.

³² Die Jagdausrüstung der Dialectica zeigt eine frappierende Nähe zur Gestaltung des «*Typus Logicae*» in der *Margarita philosophica* des Gregor Reisch (Ausgabe von 1503 [wie Anm. 31], fol. 4 VIII^v: mit Erläuterungen reproduziert bei Piltz S. 104f.; freier Nachschnitt in der von Johannes Grüninger im Jahre 1504 gedruckten Straßburger Ausgabe, fol. F XXVIII^v). In einer facettenreichen allegorischen Inszenierung, von der hier nur die in der ikonographischen Tradition weiterwirkenden Bildelemente angeführt seien, schreitet Logica zur Jagd. An ihrem Gürtel hängen das Schwert («Syllogismus») und der Köcher, der auf die «*Locus*»-Lehre anspielt, gefüllt mit den Pfeilen der «*Argumenta*». In der Rechten hält sie einen Bogen («*Quaestio*»), mit der Linken führt sie ein Jagdhorn («*Sonus*») an den Mund. Zwei Hunde («*Veritas*» und – auf falscher Fährte – «*Falsitas*») setzen einem Hasen («*Problema*») nach. Hiervon abhängig ist offenbar ein auf das Jahr 1550 datierter Kupferstich nach einem Gemälde des Frans Floris (siehe das in Anm. 31 zitierte Werkverzeichnis: Bd. 1, S. 423–425; Bd. 2, Abb. 257). Gezeigt wird Dialectica mit den Attributen, wie sie in der oben gebotenen

Auswahl spezifiziert wurden. Es fehlt allerdings das Schwert des «Syllogismus»; Köcher samt Pfeilen repräsentieren gemeinsam das «*Argumentum*». Die beiden Hunde kauern zu Füßen der Dialectica, während der Hase ausgespart bleibt.

Jost Amman beschränkt die Attribute vollends auf den Bogen und den pfeilgefüllten Köcher, ohne den Verweisungscharakter durch eine Legende festzulegen; dadurch engt er die Deutung nicht von vornherein ein. Seiner Darstellung ist mit den beiden vorausgehenden das forsche Ausschreiten der Jägerin in Richtung des rechten Bildrandes gemeinsam.

Konzeption und Wertung der Dialektik waren im Mittelalter mannigfachen Wandlungen unterworfen; als Inbegriff der Denkschärfe, welche Spitzfindigkeit und Syllogistik einschließt, wurde sie im scholastischen Lehrsystem zur Vertreterin der Logik, mit der man sie zunehmend auch identifizierte. Hierzu wie auch zu den vielfältigen bildkünstlerischen Umsetzungen siehe Ludwig Heydenreich, *Dialektik*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 1387–1400.

³³ Mit einem «argumentierenden» Fingergestus präsentiert sich Dialectica beispielsweise in dem um 1270/90 entstandenen Skulpturenzyklus am Freiburger Münster (s. u.), auf einem Holzschnitt mit dem Reigen der «Freien Künste», der die «*Margarita philosophica*» des Gregor Reisch eröffnet (reproduziert nach der von Johannes Schott im Jahre 1504 gedruckten Straßburger Ausgabe bei Emil Reicke, *Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit*, Leipzig ²1924 [Monographien zur Deutschen Kunstgeschichte 7], S. 46), in einem auf das Jahr 1563 datierten Kupferstich des Cornelis Cort nach Frans Floris (siehe das in Anm. 31 zitierte Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 426–428; Bd. 2, Abb. 272) und in einem um 1582/84 geschaffenen Kupferstich des Crispijn Van de Passe nach Maarten de Vos (siehe Fabri [wie Anm. 31], S. 35f. mit Abb. 8). In derartigen Gebärden, die auch in anderem ikonographischen Zusammenhang begegnen, spiegelt sich eine gleichermaßen mnemotechnische wie demonstrative Manier scholastischen Disputierens und Rationierens, bei der es gilt, einzelne Argumente aufzufazeln. Vgl. hierzu O. Chomentovskaja, *Le comput digital. Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, Bd. 20 (1938), S. 157–172; Gustav Münzel, *Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters*, Freiburg i. Br. 1959, S. 150–182, hier S. 152–159 mit Abb. 16.

³⁴ Virgil Solis stellt in einem seiner Zyklen der «*Artes liberales*» sämtliche Figuren in pauschaler programmatischer Tendenz vor eine Staffage antiker Ruinen (vgl. in der in Anm. 31 zitierten Werkausgabe S. 65 und die Abb. e 72–e 78). Wenn demgegenüber Jost Amman einzig bei der Rhetorica eine solche antike Reminiscenz einschaltet, dann drängt sich der Gedanke an eine durchaus spezifische Verweisungsabsicht auf. – Ein Parallelbeispiel aus karolingischer Zeit findet sich bei Theodulf von Orléans (750/60–821), der in seinem Gedicht «*De septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis*» die Darstellung der Rhetorica» explizit mit dem Forum in Verbindung bringt: «*Rhetorica atque foro dextram probens sedebat, / turritae atque urbis fabrica stabat ei, / iura quod eloquio peragit civilia magno, / litibus et populi dedere frena solet*» (MGH – Poetae I, S. 545, V. 17–20; vgl. V. 32).

³⁵ Dieser Deutung, die einer Anregung von Professor Dr.

- Gerd Zimmermann folgt, steht keineswegs entgegen, daß der Darstellung der Astronomia in Rückansicht eine ausgeprägte ikonographische Tradition fehlt; so werden offensichtlich ohne tieferreichende Assoziation gelegentlich auch andere Repräsentantinnen der Freien Künste «hinterrücks» ins Bild gesetzt – etwa die Geometria bei Hans Sebald Beham (siehe *The Illustrated Bartsch*, Bd. 15, ed. by Robert A. Koch, New York 1980, S. 82 [Nr. 126]) sowie die *Dialectica* und die *Rhetorica* bei Virgil Solis (siehe in dem in Anm. 31 zitierten Werkverzeichnis S. 108 mit Taf. 43 [Nr. e 71]; S. 109 f. mit Taf. 45 [Nr. e 80–81]). Eine der von Virgil Solis geschaffenen Darstellungen der (mit der Astronomia austauschbaren) *Astrologia* könnte auf Jost Ammans Gestaltung eingewirkt haben. Sie zeigt – allerdings in Seitenansicht von links vorne – diese Dame rückwärts gewandten Hauptes; ihr Blick ist auf die Armillarsphäre gerichtet, die sie mit der Rechten – wie bei Jost Amman – gen Himmel hält (Taf. 44 [Nr. e 78]).
- ³⁶ Das Epitaph des Fürstbischofs, jetzt in St. Michael, rühmt seinen Kenntnisreichtum: «Alta eruditione clarus ingenii facundia Graia et Latina maxime pollebat historicasque res tantum sacras quantum profanas norat exacte». Weiteres siehe bei Joseph Metzner, Ernst von Mengersdorf, Fürstbischof von Bamberg, Die Weihbischofe Dr. Jakob Feucht und Dr. Johann Ertlin. Biographische Skizzen, Bamberg 1886, S. 1–32; Johannes Kist, Jugend und Studienzeit des Bamberger Bischofs Ernst von Mengersdorf, in: *Münchener Theologische Zeitschrift* 1 (1950), Nr. 2, S. 59–65.
- ³⁷ Johann Ertlin, *Christliche Leichpredig / Bey der Besingung weyland deß Hochwürdigten Fürsten und Herrn / Herrn Ernesti / Bischoffen zu Bamberg hochlöblicher Gedächtnuß...*, Ingolstadt 1592, S. 10 (Exemplar in der Staatsbibliothek Bamberg, R.B.Or.fun.q.11). Weihbischof Ertlin rekurriert hier auf das Schulmandat des Ernst von Mengersdorf vom 26. 6. 1586. Darin wird als ein Beweggrund für die Einrichtung des Doppelinstituts die bestürzende Erkenntnis angeführt, «das durch ubel bestellung der Schulen in unserm Stifft die liebe Jugent weder in Gottes forcht noch löblichen künsten / guten sitten und tugent / wie sich wol gebüren wöllen / erzozen / noch recht unnd wol unterricht worden» (reproduziert bei Hans Schieber, *Die Vorgeschichte des Bamberger Priesterseminars*, in: *Seminarium Ernestinum. 400 Jahre Priesterseminar Bamberg*, hrsg. von Michael Hofmann [u. a.], Bamberg 1986, S. 17–86, hier S. 61).
- ³⁸ Für die Ausschmückung von Gartenräumen wird in der italienischen Renaissance die mit vegetabilischen Motiven durchsetzte Grotteskenmalerei bevorzugt – eine Mode, die sich sodann auch in anderen Ländern ausbreitet. Überhaupt sollte bis ins ausgehende 18. Jahrhundert das illusionistische Hereinholen der Natur, die Projektion des Außenraumes in das Innere, ein beliebtes Verfahren bei der Ausmalung von Gartensälen bleiben. Weiteres siehe bei Elisabeth Herget, *Die Sala terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur*, Diss. Frankfurt am Main 1954; Hella Müller, *Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts*. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Rokoko und Frühklassizismus, Diss. Göttingen 1961; Eva Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*. Eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1967.
- ³⁹ *Domkapitelische Rezeßbücher*: Staatsarchiv Bamberg, Rep. B 86, Nr. 13, fol. 204^r (26. 9. 1578).
- ⁴⁰ Walter Tunk, *Der Gartensaal in der Bamberger Residenz*, in: *Bamberger Volksblatt* vom 7. 9. 1954, S. 5. Vgl. ferner Mayer (wie Anm. 1), S. 96 mit Abb. 37; ders. (wie Anm. 4), S. 121; Bernhard Schemmel, *Die Staatsbibliothek Bamberg*, in: *Bibliotheksforum Bayern* 11 (1983), S. 143–157, hier S. 145 mit Abb. 1.
- ⁴¹ Mayer (wie Anm. 1), S. 49; ders. (wie Anm. 4), S. 264. – Der Gedanke an einen Bibliothekssaal, der angeordnet des Zyklus der «Freien Künste» naheliegen könnte, scheidet sicherlich aus, da die dichte Bemalung den Einbau zumindest von Wandregalen vereitelt hätte. Andererseits wurde an einer Bibliothek im Schloß Geyerswörth in den Jahren 1617/18 gebaut (Rechnungen des Hofbauschreibers: Staatsbibliothek Bamberg, Msc. misc. 718/2, fol. 8^{rv}; 25^r; 29^r; 54^r; 65^r; 74^r; auf dem unteren Schnitt dieses Aktenfaszikels sowie bei Heinrich Mayer (wie Anm. 1), S. 49, irrtümlich auf 1637/38 datiert).
- ⁴² In letzterem Raum befanden sich 1683 «3 Tischlein», «ein Schwarzer Corduabonischer Sessel» sowie «2 Damasirte Vorhäng sambt den Cränzen vor den Thüren». Ein Inventar aus dem Jahre 1689 verzeichnet dann an Stelle des lederbezogenen Sessels «zehen Sessel von Trippsammet mit gelb und grünen franzen» sowie als weitere Neuzugänge «fünff Taffete blaümeranfarbe fürhäng mit blaw und weis vermengten franzen» und «sechß alte abgeschossene blumeranfarbe fürhäng mit Sielberen Spiezlein» (Staatsarchiv Bamberg, Rep. B 54, Nr. 705 und 709, unfoliiert; vgl. auch Nr. 702 [Inventar von 1672]). Die Wandverkleidung mit den «Spalieren» läßt vermuten, daß die Fresken auf den Wänden bereits übertrücht waren.