



**STUCK
DES
FRÜHEN
UND
HOHEN
MITTEL-
ALTERS**

*Geschichte
Technologie
Konservierung*

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES XIX
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE XIX
ICOMOS · CAHIERS DU COMITE NATIONAL ALLEMAND XIX

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES
CONSEIL INTERNATIONAL DES MONUMENTS ET DES SITES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS
МЕЖДУНАРОДНЫЙ СОВЕТ ПО ВОПРОСАМ ПАМЯТНИКОВ И ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНЫХ МЕСТ

Matthias Exner (Hrsg.)

Stuck des frühen und hohen Mittelalters

Geschichte, Technologie, Konservierung

**Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS
und des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim
in Hildesheim, 15.-17. Juni 1995**

ICOMOS
DEUTSCHES NATIONALKOMITEE
Geschäftsstelle
Postfach 100 517 80079 München

Bibliothek

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES XIX
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE XIX
ICOMOS · CAHIERS DU COMITÉ NATIONAL ALLEMAND XIX

ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees
Herausgegeben vom Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland
Präsident Prof. Dr. Michael Petzet
Vizepräsident Dr. Kai R. Mathieu
Generalsekretär Dr. Werner von Trützschler
Geschäftsstelle: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Hofgraben 4, D-80539 München

***Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Bundesministers des Innern
und des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim***

Umschlagabbildung:

Civiale, S. Maria in Valle, Westwand (Ausschnitt: vgl. Abb. 23)

Umschlagrückseite:

Gernrode, ehem. Stiftskirche St. Cyriakus, Heiliges Grab, Westwand-Innenseite (Ausschnitt: vgl. Abb. 87)

© ICOMOS, Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland, 1996

Redaktion und Gestaltung: Dr. Matthias Exner

Übersetzungen des Vorworts: Margaret Thomas Will M.A., Dr. Beatrice Hernad

Gesamtherstellung: Lipp GmbH, Graphische Betriebe, Meglingerstraße 60, 81477 München

Vertrieb: Karl M. Lipp Verlag, Meglingerstraße 60, 81477 München

ISBN 3-87490-660-4

Inhalt

Vorwort / Foreword / Préface	5
Tagungsprogramm	7
Matthias Exner Zur Stuckplastik des frühen und hohen Mittelalters. Eine Einführung in das Tagungsthema	9
Hermann Kühn Was ist Stuck ? Arten – Zusammensetzung – Geschichtliches	17
Adriano Peroni Frühmittelalterlicher Stuck in Oberitalien. Offene Fragen	25
Paolo Casadio, Teresa Perusini und Piera Spadea Zur Stuckdekoration des „Tempietto Longobardo“ in Cividale: Technische und naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse	37
Michael Wyss Les stucs du Haut Moyen Age découverts à Saint-Denis	52
Marie-Thérèse Camus Les stucs peints de Vouneuil-sous-Biard	56
Hilde Claussen Vorzeichnungen und Fragmente karolingischer Stuckfiguren. Neue Funde im Corveyer Westwerk	61
Michael Brandt und Oskar Emmenegger Frühmittelalterlicher Stuck im Hildesheimer Dom	72
Roland Möller Zur Farbigekeit mittelalterlicher Stuckplastik	79
Elisabeth Rüber-Schütte Zum mittelalterlichen Stuck in Sachsen-Anhalt. Fragen der Bestandserfassung, Erforschung und Erhaltung	94
Udo Sareik Beispiele romanischer Stuckarbeiten in Thüringen	107
Peter Turek Untersuchungen an den Stuckdekorationen von St. Michael in Hildesheim	111
Helmut F. Reichwald Die Stuckfragmente aus den Grabungen 1965-1971 in der ehemaligen Stiftskirche St. Nikolaus auf der Großkornburg	119
Friedrich Kobler Süddeutschland als Stuckprovinz	130
Allesandra Perugini Der Ambo von Moscufo und Beobachtungen zur Stucktechnik in den Abruzzen	140
Bernhard Recker Konservierter Stuck im Außenbereich - Die Reliefs der Goslarer Domvorhalle	150
Autorenverzeichnis	156
Abbildungsnachweis	156



Abb. 1a. Hildesheim, Dom, nördliches Querhaus, Ostwand, Bogenfeld mit Resten eines Stuckreliefs.



Abb. 1b. Hildesheim, Dom, südliches Querhaus, Ostwand, Bogenfeld mit Resten eines Stuckreliefs.

Vorwort

Die Stuckplastik des frühen und hohen Mittelalters ist ein bisher allenfalls in punktuellen Einzelanalysen, kaum je in übergreifenden Darstellungen behandeltes Thema. Neuere archäologische Funde sowie Freilegungen und restauratorische Untersuchungen bereits bekannter Werke erlaubten in den vergangenen Jahren zudem eine solche Fülle von Beobachtungen zu Technik und Werkprozeß, daß eine Zusammenstellung des bekannten Materials und ein Vergleich der gewonnenen Daten und Ergebnisse zunehmend ein Desiderat der Forschung wurde.

Mit dem Thema verbindet sich aber nicht nur eine kunsthistorisch aktuelle Fragestellung, sondern vor allem auch eine noch wenig behandelte Aufgabe der Denkmalpflege. Fragen der Sicherung oder Festigung, der Reinigung, der Ergänzung oder gar der Konservierung im Außenbereich setzen differenzierte Kenntnisse der historischen Materialien und Verarbeitungstechniken voraus, die derzeit erst unvollständig vorliegen oder jedenfalls kaum greifbar sind. Aus dieser Situation heraus wurde die Idee zu dieser Tagung geboren, die auf eine Anregung von Jürgen Pursche und Matthias Exner zurückgeht und vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS gerne aufgegriffen wurde. Dabei war zunächst an eine Veranstaltung in Lorsch gedacht. Ein Forschungsprojekt des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim war dann aber willkommener Anlaß, die Tagung als Gemeinschaftsveranstaltung in Hildesheim durchzuführen und damit nicht nur die vor Ort präsenten Hauptwerke mittelalterlicher Stuckplastik unmittelbar in das Programm einzubeziehen sondern zugleich in einer weiteren deutschen Welterbestätte eine ICOMOS-Tagung abzuhalten. Die viel beachtete Ausstellung über nicht mehr in situ befindliche Stuckreliefs von St. Michael, die im Rahmen der Tagung eröffnet werden konnte, bot eine weitere Möglichkeit, die Ergebnisse der Beiträge an Originalen zu überprüfen (vgl. den Katalog *Der vergrabene Engel, die Chorschranken der Hildesheimer Michaelskirche, Funde und Befunde*, hrsg. v. Michael Brandt, Hildesheim 1995).

Die wichtigsten der östlich des Harzes gelegenen Denkmäler, die Bauplastik von Quedlinburg, das Heilige Grab von Gernrode und die Chorschranken von Halberstadt konnten im Rahmen

einer Exkursion einbezogen werden, für deren Vorbereitung und Durchführung dem Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt in Halle herzlich zu danken ist. Als ein schöner Erfolg der Veranstaltung darf zum einen der Entschluß des Niedersächsischen Instituts für Denkmalpflege gewertet werden, die im Rahmen der Tagung keineswegs abschließend zu behandelnden Konservierungsprobleme mittelalterlicher Stuckplastik im Rahmen eines Forschungsprojekts weiterzuerfolgen. Zum anderen hat das Landesdenkmalamt in Halle eine systematische Erfassung des reichen Bestands an mittelalterlichen Stuck-Denkmalern in Sachsen-Anhalt in Aussicht gestellt, die gleichfalls eine Vertiefung der bisher bekanntgewordenen Ergebnisse erwarten läßt.

Das vorliegende Heft gibt die überarbeiteten und partiell erweiterten Tagungsbeiträge wieder, die bei Redaktionsschluß jedoch leider nicht vollständig vorlagen. So fehlt für die Frühzeit der Beitrag Hans Rudolf Sennhausers „Zu einigen früh- und hochmittelalterlichen Stuckkomplexen aus der Schweiz“ mit den gerade für das noch wenig bekannte Material aus Vouneuil-sous-Biard aufschlußreichen Stuckfragmenten aus Disentis und für den angelsächsischen Bereich die Übersicht von David Park über „Decorative plasterwork in England from the Anglo-Saxon period to 1300“. Die von Jürgen Pursche vorgetragenen Untersuchungsergebnisse an den Stuckfragmenten der Sola-Basilika in Solnhofen sind derzeit noch in Ausarbeitung und werden voraussichtlich im Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege veröffentlicht. Der Abendvortrag von Werner Jacobsen über „Das Heilige Grab zu Gernrode“ konnte aufgrund seines Umfangs nicht aufgenommen werden, doch darf hierzu auf die vom Autor herausgegebene monographische Publikation verwiesen werden, deren Drucklegung in Vorbereitung ist. Dem Abdruck der Tagungsbeiträge wird deshalb eine Einführung vorgeschaltet, die einige nicht gesondert behandelte, für das Thema jedoch unentbehrliche Denkmäler mit einer Auswahl von Abbildungen und Literaturhinweisen wenigstens kurz vorstellt.

Michael Brandt

Michael Petzet

Foreword

Up till now ornamental plasterwork from the period of the Early and High Middle Ages has at best been the subject of isolated individual analyses but has hardly ever been the theme of a comprehensive discussion. Recent archaeological discoveries, together with the restoration-oriented uncovering and investigation of works that were already known, have produced such a wealth of observations on techniques and work procedures in the last years that a survey of the existing material and a comparison of the data and results thus attained have increasingly become a research desideratum.

This theme not only involves relevant art historical questions but also concerns above all a preservation problem that has had little treatment so far. Issues involving protection or consolidation, cleaning, repair or even conservation on exterior locations demand a differentiated understanding of historical materials and work techniques, knowledge which at present is either fragmentary or hardly available.

This situation gave birth to the concept for this conference, building on suggestions by Jürgen Pursche and Matthias Exner that were readily taken up by the German National Committee of ICOMOS. The initial idea called for a meeting in Lorsch, but then a research project by the Dom- und Diözesanmuseum (Cathedral and Diocese Museum) Hildesheim provided a welcome reason for organizing the conference jointly in that location. Not only could the masterpieces of medieval ornamental plasterwork there be drawn on directly for the program, but it was thus also possible to hold an ICOMOS conference at another of the German sites recorded on the World Cultural Heritage List. The much heeded exhibition of the plasterwork reliefs from St. Michael (no longer in situ), opened within the framework of the conference, offered a further possibility for examining the results of the conference in the context of original works (compare the catalogue *Der vergrabene Engel, die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche, Funde und Befunde*, edited by Michael Brandt, Hildesheim 1995).

The most important of the monuments east of the Harz – the architectural plasterwork at Quedlingburg, the Holy Sepulchre at Gernrode and the chancel screen at Halberstadt – could be included in an excursion, prepared and carried out by the State Conservation Office of Saxon-Anhalt in Halle. A Pleasing outcome of the conference was the decision by the Lower Saxon Institute for Conservation to pursue the conservation problems of medieval ornamental plasterwork, which were by no means exhaustively handled in the meeting, as a special research project. In addition the State Conservation Office in Halle has planned a systematic survey of the rich stock of medieval ornamental plasterwork in Saxon-Anhalt, a project which will simultaneously intensify the knowledge we already have.

The present publication provides the revised and partially expanded papers from the conference. Unfortunately the materials were not complete by our press deadline; thus for example we are missing Hans Rudolf Sennhauser's paper on plasterwork from the Early and High Middle Ages in Switzerland with the

plaster fragments from Disentis that illuminates the little-known material from Vouneuil-sous-Biard, as well as David Park's overview "Decorative Plasterwork in England from the Anglo-Saxon Period to 1300." The results of the investigations on the plaster fragments of the Sola basilica in Solnhofen, presented at the conference by Jürgen Pursche, are still being elaborated and will probably be published in the *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege*. The evening lecture by Werner Jacobsen on the Holy Sepulchre at Gernrode was too extensive to be reproduced here, but reference can be made to a monograph by the author which is currently being prepared for publication. The conference papers are preceded by an introduction, with selected photographs and bibliographical references, that presents some of the monuments that are indispensable for a discussion of this theme but that are not treated here monographically.

Michael Brandt

Michael Petzet

Préface

Le thème consacré à la sculpture en stuc du Haut et du Bas Moyen Age a été traité jusqu'ici tout au plus dans des analyses ponctuelles, mais n'a presque jamais fait l'objet d'une étude globale. Durant ces dernières années, de nouvelles découvertes archéologiques et le dégagement de nouveaux vestiges ainsi que des recherches poursuivies dans le domaine de la restauration ont permis de rassembler en outre une telle quantité d'observations sur la technique et le processus de production qu'il était devenu indispensable de réunir le matériel connu et de comparer les données et les résultats acquis.

Cette nécessité répond à une interrogation actuelle des historiens de l'art et surtout à la demande des spécialistes soucieux d'explorer un domaine encore quelque peu négligé de la sauvegarde des monuments. Il s'avère presque impossible en effet de tenter de résoudre les problèmes posés par la préservation ou la stabilisation, le nettoyage, la restitution ou même la conservation d'objets situés à l'extérieur sans des connaissances précises et différenciées des matériaux historiques et des techniques de production, à l'heure actuelle incomplètes ou de toute façon peu accessibles.

C'est dans ce contexte que naquit l'idée de ce colloque, émise à l'origine par Jürgen Pursche et Matthias Exner et accueillie favorablement par le Comité National Allemand de l'ICOMOS. En raison d'un projet de recherche du Dom- und Diözesanmuseum (Musée de la cathédrale et diocésain) de cette ville, le colloque a été organisé en une action conjointe à Hildesheim et non à Lorsch ainsi qu'il avait été envisagé; choix opportun puisqu'il devenait ainsi possible d'intégrer directement dans le programme les chefs-d'oeuvre locaux médiévaux de la sculpture en stuc et de réunir les participants de la session de l'ICOMOS dans un autre site allemand inscrit sur la liste du patrimoine mondial de la Conférence générale de l'UNESCO. On a pu ainsi vérifier les résultats des communications directement devant les originaux en parcourant l'exposition, ouverte dans le cadre de cette réunion, des reliefs en stuc de Saint-Michel aujourd'hui déposés (cf. le catalogue *Der vergrabene Engel, die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche, Funde und Befunde*, éd. par Michael Brandt, Hildesheim 1995).

Enfin, une excursion a donné l'occasion d'étudier sur place les monuments les plus importants situés à l'est du Harz, la

sculpture monumentale de Quedlinburg, le Saint Sépulchre de Gernrode et le chancel de Halberstadt. Nous tenons à remercier ici le Landesamt für Denkmalpflege de la Saxe-Anhalt de Halle pour la préparation et la réalisation de ces visites. Parmi les conséquences positives de ce colloque, il faut nommer la décision de l'Institut für Denkmalpflege de la Basse-Saxe de poursuivre dans le cadre d'un projet de recherche l'étude des problèmes de conservation des sculptures en stuc médiévales, thème qui n'aurait pu être épuisé dans le cadre du congrès. D'autre part, le Landesdenkmalamt de Halle se propose de dresser une liste systématique du riche inventaire des monuments en stuc médiévaux de la Saxe-Anhalt, ce qui permettra d'approfondir les résultats obtenus jusqu'à maintenant.

Ce fascicule réunit les communications du colloque revues et partiellement augmentées, mais malheureusement seulement celles qui nous sont parvenues au moment de la date limite de rédaction. Il manque ainsi en ce qui concerne le Haut Moyen Age la communication de Hans Rudolf Sennhauser »Zu einigen früh- und hochmittelalterlichen Stuckkomplexen aus der Schweiz« avec les fragments en stuc de Disentis, si importants justement pour la compréhension du matériel encore peu connu de Vouneuil-sous-Biard, et dans le domaine anglo-saxon l'exposé synoptique de David Park »Decorative plasterwork in England from the Anglo-Saxon period to 1300«. Les résultats des recherches entreprises sur les fragments en stuc de la basilique de Sola de Solnhofen, présentés par Jürgen Pursche, sont actuellement encore en cours d'analyse et seront probablement publiés dans le *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege*. Le texte de la conférence de Werner Jacobsen »Das Heilige Grab zu Gernrode« n'a pas pu être repris ici en raison de son ampleur, mais l'on peut renvoyer à la monographie éditée par l'auteur, actuellement en cours de publication. C'est pourquoi les communications du colloque sont précédées d'une introduction dans laquelle sont brièvement présentés sous forme d'un choix de photos et d'indications bibliographiques les monuments non traités ici mais cependant essentiels à la compréhension du thème.

Michael Brandt

Michael Petzet

Stuck des frühen und hohen Mittelalters Hildesheim, 15.-17. Juni 1995

Tagungsprogramm

Donnerstag, 15. Juni

14.00 Uhr Begrüßung und Einführung

Dr. Michael Brandt

Direktor des Dom- und Diözesanmuseums

Dr. Christiane Segers-Glocke

Landeskonservatorin

Prof. Dr. Michael Petzet

Präsident des Deutschen Nationalkomitees
von ICOMOS

15.00 Uhr *Prof. Oskar Emmenegger, Zizers*

Technik, Anwendungsbereiche, Möglichkeiten (Überblick)

16.15 Uhr *Prof. Dr. Hermann Kühn, Stuttgart*

Was ist Stuck? Arten – Zusammensetzung – Geschichtliches

16.55 Uhr *Prof. Dr. Adriano Peroni, Florenz*

Frühmittelalterliche Stuckdekorationen in Oberitalien. Offene Fragen

17.45 Uhr *Prof. Dr. Hans Rudolf Sennhauser, Zurzach*

Zu einigen früh- und hochmittelalterlichen Stuckkomplexen aus der Schweiz

19.30 Uhr Ausstellungseröffnung im Dom- und Diözesanmuseum:

Der vergrabene Engel. Wiederentdeckte Stuckreliefs des Mittelalters aus der Hildesheimer Michaeliskirche.

Empfang durch das Bistum Hildesheim

11.45 Uhr *David Park, London*

Decorative plasterwork in England from the Anglo-Saxon period to 1300

14.00 Uhr *Dr. Alessandra Perugini, Mondovì*

Der Ambo in Moscufo und Beobachtungen zur Stucktechnik in den Abruzzen

14.25 Uhr *Dr. Friedrich Kobler, München*

Süddeutschland als Stuckprovinz

15.30 Uhr *Prof. Roland Möller, Dresden*

Zur Polychromie mittelalterlicher Stuckplastik

16.10 Uhr *Helmut F. Reichwald, Stuttgart*

Die Chorschranken des ersten Kirchenbaus der Comburg. Stucktechniken und farbige Fassungen

16.50 Uhr *Bernhard Recker, Hannover*

Konservierungsprobleme mit Stuckplastik im Außenbereich

17.30 Uhr *Dr. Elisabeth Rüber-Schütte, Halle*

Zum mittelalterlichen Stuck in Sachsen-Anhalt. Fragen der Bestandserfassung, Erforschung und Erhaltung

18.00 Uhr *Dr. Udo Sareik, Erfurt*

Beispiele romanischer Stuckarbeiten in Thüringen

18.30 Uhr *Peter Turek, Forchheim*

Untersuchungen zu den Stuckdekorationen von St. Michael in Hildesheim

20.00 Uhr Empfang durch das Land Niedersachsen

Freitag, 16. Juni

8.30 Uhr *Michael Wyss, Saint-Denis*

Neue frühmittelalterliche Stuckfunde aus Saint-Denis bei Paris

8.45 Uhr *Marie-Thérèse Camus, Poitiers*

Die Stuckfragmente aus Vouneuil-sous-Biard

9.15 Uhr *Teresa Perusini – Paolo Casadio, Udine*

Contribution to the knowledge of the stuccos from the Tempietto Longobardo, Cividale: technical and scientific analyses

9.45 Uhr *Prof. Dr. Hilde Claussen, Münster*

Zur Stuckausstattung des Westwerks in Corvey

10.45 Uhr *Dr. Michael Brandt, Hildesheim*

Die Stuck-Tympana im Hildesheimer Dom

11.15 Uhr *Jürgen Pursche, München*

Zu Beispielen aus Bayern (Solnhofen, Augsburg)

Samstag, 17. Juni

8.30 Uhr Diskussion vor Originalen in Hildesheim St. Michael und im Dom

14.00 Uhr Podiumsdiskussion mit Dr. Michael Brandt, Prof. Dr. Hilde Claussen, Prof. Oskar Emmenegger, Dr. Peter Königfeld, Prof. Dr. Adriano Peroni, Helmut F. Reichwald, Dr. Hans Rutishauser Leitung: Dr. Matthias Exner

18.00 Uhr Abendvortrag: *Prof. Dr. Werner Jacobsen, Marburg* **Das Heilige Grab zu Gernrode**

Sonntag, 18. Juni

7.45 Uhr Exkursion nach Sachsen-Anhalt – Halberstadt, Liebfrauen – Quedlinburg – Gernrode



Abb. 2. Ravenna, Baptisterium der Orthodoxen, Stuckdekor der mittleren Wandzone, Detail mit Darstellung stehender Propheten, um Mitte 5. Jahrhundert.

Zur Stuckplastik des frühen und hohen Mittelalters.

Eine Einführung in das Tagungsthema

Die Anfänge mittelalterlicher Stuckplastik sind eng verknüpft mit der Geschichte der frühmittelalterlichen Wandmalerei wie mit der Forschungskontroverse um die Existenz karolingischer Monumentalskulptur, da es sich zum einen um Reste vorwiegend ornamentaler Stuckierungen handelt, die den gemalten Dekor ergänzen, wie in Brescia (Abb. 11f.) oder Mals (Abb. 7),¹ zum anderen um monumentale figürliche Schöpfungen wie die bekannten *stucchi* von Cividale (Abb. 18f., 23ff.), deren langezeit isolierte Stellung wiederholt zu Zweifeln an der geläufigen Frühdatierung in das 8. bis 9. Jahrhundert Anlaß bot.² Mehr als in anderen Gattungen bestanden hier stets Unsicherheiten in der Einordnung, und gerade bei den berühmtesten Objekten, neben Cividale etwa beim Heiligen Grab von Gernrode (Abb. 87ff.), ist der Forschungsstand von erstaunlichen Datierungsunterschieden geprägt.³ Tauchte dann irgendwo im Zuge einer Grabung ein isoliertes figürliches Werk der Gattung auf, wie etwa das Sola-Relief aus Solnhofen (Abb. 10), dann wurde es von den einen ins 9. Jahrhundert datiert und als Inkunabel der karolingischen Großplastik eingeführt,⁴ von anderen mit guten Gründen vorzugsweise einem Bau erst des 11. Jahrhunderts zugewiesen und in einen breiter werdenden Überlieferungsstrang eingebettet.⁵ Andererseits war ein Zusammenwirken gemalter, musivischer und stuckplastischer Dekoration von antiken oder spätantiken Monumenten her bekannt – erinnert sei nur an das Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna (Abb. 2) –,⁶ und die Fortsetzung dieser Tradition wurde durch Schriftquellen und Grabungsfunde auch für das frühe Mittelalter grundsätzlich bestätigt. Dagegen ist das einzige im engeren Sinn karolingische Monument, das die Verbindung von Mosaik- und Stuckdekor in situ noch anschaulich vermittelt, das Oratorium des Theodulf von Orléans in Germigny-des-Prés, schon durch sein Programm ein Sonderfall und aufgrund seiner Überlieferungsgeschichte für eine befundkritische Auseinandersetzung mit der Stucksubstanz kaum noch heranzuziehen.⁷

Wichtigster literarischer Beleg für das 9. Jahrhundert ist der auf Isidor von Sevilla basierende Text in einem enzyklopädischen Werk des Hrabanus Maurus.⁸ Daneben gibt es auch Unsicherheiten, was die historische Terminologie und damit die Auswertbarkeit von Quellentexten anbetrifft.⁹ Sicherlich von stuckplastischen Werken im hier behandelten Sinn berichtet aber beispielsweise Purchard von der Reichenau, der in den *Gesta Witi-gowonis*, einer zeitgenössischen Biographie des Reichenauer Abtes Witigowo (985-997), für die Jahre 990/91 von einer Stuckrahmung der Arkaden spricht – „*undique sculptos Gipso*“ –, die mit Figuren und Blumen verziert war.¹⁰ Noch ausführlicher ist die Beschreibung des Stuckdekors, mit dem nach dem Zeugnis der Klosterchronik die Blendarkaden der Apsis rund um das Grab des hl. Gebhard († 995) in der Klosterkirche von Petershausen geschmückt waren.¹¹ Zum Reliefdekor der Arkadenrahmungen, den man sich offenbar ähnlich dem älteren Werk auf der Reichenau vorstellen darf (mit Weintrauben, Vögeln und Vierfüßlern), kommen hier noch ein „Bild des Gekreuzigten“ („*imago crucifixi*“) sowie das Stuckrelief Bischof Gebhards mit

zwei Ministranten, „*hoc totum optime de gypso formatum*“.¹² In solchen Belegen wird wenigstens ein Teil der verlorenen Werke noch faßbar, aber eine quellenkundliche Zusammenfassung zum Thema steht nach wie vor aus.¹³

Um ein Bild von den anschaulichen Qualitäten des Materials, den Verarbeitungstechniken oder der farbigen Erscheinung zu gewinnen, war man weitgehend auf fragmentierte Bestände wie Disentis¹⁴ oder Mals¹⁵ sowie auf jene Hauptwerke der Gattung angewiesen, die zwischen dem späten 11. und dem frühen 13. Jahrhundert offenbar vermehrt im mitteleutschen Raum entstanden waren und seit den 60er-Jahren in Einzeluntersuchungen, insbesondere des Hallenser Denkmalamtes, betrachtet wurden.¹⁶ Daß bereits Hrabanus Maurus mit Selbstverständlichkeit davon ausging, daß die farbige Fassung zur figürlichen Stuckplastik dazugehört („*Plastice est parietum ex gypso effigies signaque exprimere, pingereque coloribus*“), belegte freilich entsprechende Traditionen auch für karolingische Zeit.¹⁷ Das war, etwas vereinfacht, die Ausgangssituation, als in den letzten Jahren verschiedenenorts überraschende Entdeckungen und aufschlußreiche Untersuchungen getätigt wurden. In Paris erregten die auf einer archäologischen Ausstellung präsentierten Fragmente monumentaler Stuckfiguren aus Vouneuil-sous-Biard Aufsehen (Abb. 45ff.),¹⁸ in der Schweiz,¹⁹ in Südtirol²⁰ oder auch in Bayern²¹ wurden immer wieder größere Fundkomplexe fragmentierter Stuckplastik ergraben, in Mailand wurden die ottonischen Reliefs des Ciboriums von Sant' Ambrogio (Abb. 8-9) einer restauratorischen Befunduntersuchung unterzogen,²² und in Hildesheim öffnete man die vermauerten Tympanonfelder über den Zugängen zur Domkrypta (Abb. 1), um die abgearbeiteten Reste annähernd vollplastischer Stuckreliefs genauer analysieren zu können.²³ Schließlich gelang in Corvey die spektakuläre Entdeckung, daß die vor Jahrzehnten geborgenen Fragmente monumentaler Stuckfiguren (Abb. 67f.) mit Vorzeichnungen übereinstimmen, die zur bauzeitlichen Ausstattung des spätkarolingischen Westwerks gehören (Abb. 63ff.). Die Beobachtungen, die in diesem Zusammenhang zum Arbeitsprozeß mittelalterlicher Stuckplastik gemacht werden konnten, wurden von Hilde Claussen zunächst im Rahmen eines kleinen Kolloquiums in Corvey vorgestellt und zwischenzeitlich publiziert.²⁴ Es stellt sich die Frage, wie die dort getroffenen Feststellungen zur Stucktechnik im Kontext anderweitiger Untersuchungsergebnisse zum Werkprozeß und zur Polychromie zu bewerten waren. Vor allem war zu fragen, ob sich anhang technisch-materialkundlicher Aspekte Verarbeitungsunterschiede und Entwicklungslinien nachvollziehen lassen, die angesichts der kunsthistorischen Datierungskontroversen fallweise zusätzliche Argumente für eine zeitliche Fixierung an die Hand gäben.

Dieses Ziel war im ersten Anlauf allerdings noch nicht zu erreichen. Eine Bilanz der in den letzten Jahren restauratorisch eingehender untersuchten Denkmäler im Vergleich mit der Fundstättenkartierung frühchristlicher und frühmittelalterlicher Stuckplastik, die Christian Sapin jüngst vorgelegt hat,²⁵ macht deutlich, daß die hier veröffentlichten Untersuchungsergebnisse

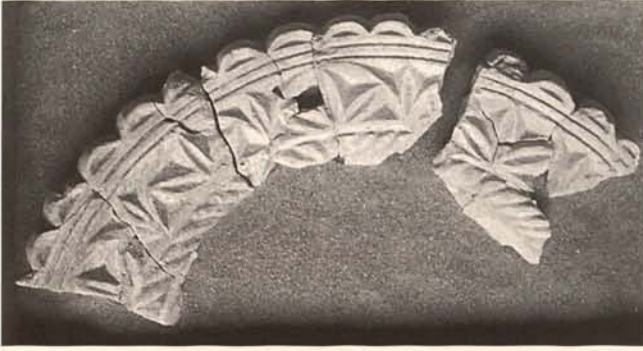


Abb. 3a. Disentis, Benediktinerkloster, Stuckfragmente aus der ehem. Martinskirche: Teile eines Palmettenbogens (d ca. 50cm) mit Vorritzen und Ansatz einer glatten Laibung.



Abb. 3b. Disentis, Benediktinerkloster, Stuckfragmente aus der ehem. Martinskirche: kleinformatige Köpfe im Halbr relief mit farblich hervorgehobenen Vertiefungen.



Abb. 4a. Disentis, Benediktinerkloster, Stuckfragmente aus der ehem. Martinskirche: Teile einer Bogenrahmung (d ca. 70 cm) mit Mäandermotiv.

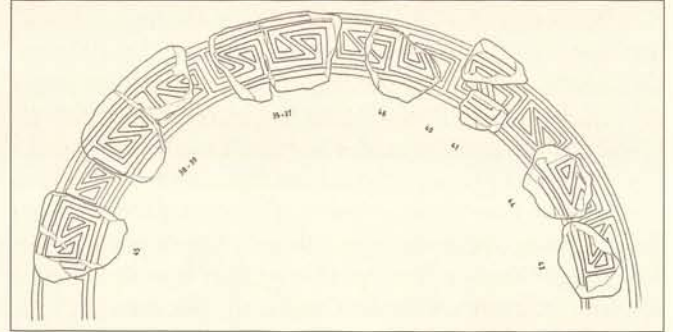


Abb. 4b. Disentis, Benediktinerkloster, Stuckfragmente aus der ehem. Martinskirche: Dokumentation der Reste einer Bogenrahmung mit Mäandermotiv in idealisierter Rekonstruktion (Zeichnung: A. Weyer).

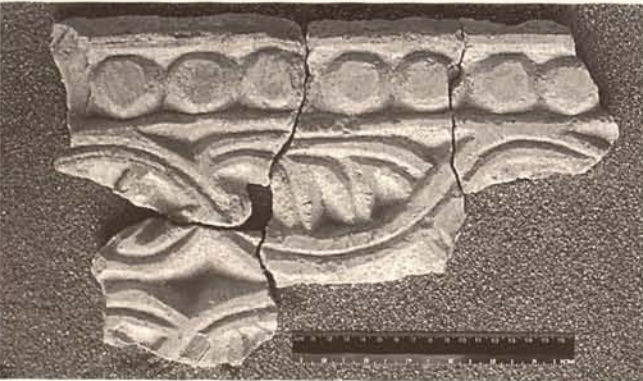


Abb. 5a. Disentis, Benediktinerkloster, Stuckfragmente aus der ehem. Martinskirche: Teile eines von Perlbändern gesäumten Wellenranken-frieses mit Halbpalmetten.

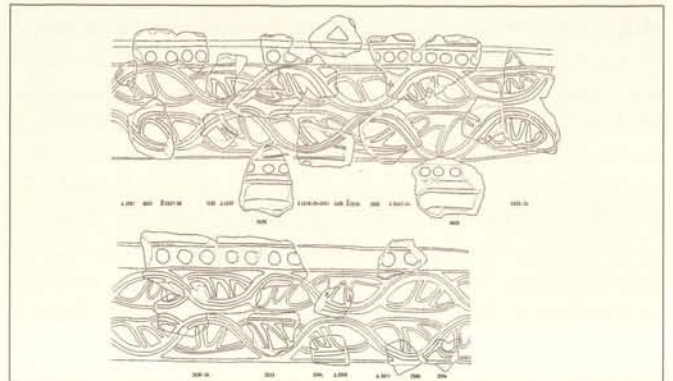


Abb. 5b. Disentis, Benediktinerkloster, Stuckfragmente aus der ehem. Martinskirche: Dokumentation der Reste eines Wellenranken-frieses in idealisierter Rekonstruktion (Zeichnungen: A. Weyer).



Abb. 6a. Disentis, Benediktinerkloster, Stuckfragment aus der ehem. Martinskirche: Kapitell (h 15,5cm) mit Ansatz eines glatten, flachen Säulenschaftes sowie des Wellenranken-frieses.



Abb. 6b. Disentis, Benediktinerkloster, Stuckfragmente aus der ehem. Martinskirche: Dokumentation zweier Kapitelle mit Ansätzen glatter bzw. torsierter Säulenschaftes (Zeichnungen: A. Weyer).

erst Vorarbeiten für eine vollständige Bestandsaufnahme sein können. Auch haben die Beobachtungen zum Herstellungsprozess in Mals, Corvey und Hildesheim Fragen aufgeworfen, denen in anderen Fällen erst nachzugehen ist. Dem Mangel, darüber hinaus selbst wichtige Denkmäler aus unterschiedlichen Gründen hier nicht monographisch vorstellen zu können, soll durch eine stellvertretende Auswahl an Abbildungen und Querverweisen begegnet werden.

Der umfangreiche Bestand frühkarolingischer Stuckfragmente aus Disentis (Abb. 3-6) mit – stark gefährdeten – Resten der ursprünglichen Bemalung (Abb. 47) wurde zwischenzeitlich geordnet und in Teilbereichen zusammengesetzt (Abb. 48), wobei nach wie vor nur die nicht figürlichen Fragmente in einer befundkritischen monographischen Form veröffentlicht wurden.²⁶

Ausgespart bleiben in diesem Heft angesichts der restauratorisch-denkmalpflegerischen Fragestellung in der Regel die Probleme der Deutung und ikonographischen Analyse. Im Fall des Mailänder Ciboriums geht es immerhin um die Identifizierung der beiden gekrönten Figurenpaare (Abb. 8f.) mit Mitgliedern des ottonischen Herrscherhauses.²⁷ Das Programm der neu entdeckten Stuckfiguren von Corvey war zwischenzeitlich Gegenstand eines Kolloquiums in Münster, dessen Ergebnisse vom Westfälischen Amt für Denkmalpflege in der Reihe Denkmalpflege und Forschung vorgelegt werden.²⁸ Eine monographische Neubearbeitung der komplexen Thematik um das Hl. Grab von Gernrode im Kontext der umstrittenen Baugeschichte²⁹ wird derzeit sowohl von einer interdisziplinären Arbeitsgemeinschaft (Leitung Werner Jacobsen) als auch vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt vorbereitet – Forschungsansätze, die den mit diesem Heft eingeschlagenen Weg fortzusetzen versprechen.

Anmerkungen

- 1 Adriano Peroni, *Stucco e pittura nel S. Benedetto di Malles*, in: *Festschrift Nicolò Rasmus*, hg. v. S. Spada Pintarelli, Bozen 1986, S. 77-89; vgl. den Beitrag Peroni in diesem Heft sowie Abb. 7.
- 2 Gegen die übliche Frühdatierung der Stuckfiguren von Cividale: Géza de Francovich, *Problemi della pittura e della scultura preromanica*, in: *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia* (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo II, 1954), Spoleto 1955, S. 355-519, hier: S. 370ff.; Kurt Weitzmann, *Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance*, in: *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur II* (Heidelberg 1970), Mainz 1971, S. 1-12, hier: S. 9; vgl. im übrigen die Literaturübersicht von P. Casadio, T. Perusini und P. Spadea in diesem Heft, S. 37f. mit Anm. 1.
- 3 Waldemar Grzimek, *Deutsche Stuckplastik 800-1300*, Berlin 1975, S. 47-50 (mit der älteren Lit.); Klaus Voigtländer, *Die Stiftskirche zu Gernrode und ihre Restaurierung 1858-72*, Berlin³ 1982, S. 87-104; zuletzt: Edgar Lehmann, *Die Cyriakuskirche zu Gernrode*, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Ausstellung Hildesheim 1993, Bd. 2, S. 437-441; s. auch: Werner Jacobsen, *Das Heilige Grab zu Gernrode* (Drucklegung i. Vorb.) sowie die Beiträge von R. Möller und E. Rüber-Schütte unten, S. 81ff., 95f.
- 4 Christian Beutler, *Das Grab des Hl. Sola*, in: *Walraff-Richartz-Jahrbuch* 20, 1958, S. 55-68; ders., *Documents sur la sculpture carolingienne*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 104, 1962, S. 445-450; ders., *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Großen*, Düsseldorf 1964, S. 143ff.; vgl. Vladimir Milojčić, *Ergebnisse der Grabungen von 1961-1965 in der Fuldaer Probstei Solnhofen an der Altmühl* (= Sdr. aus 46.-47. Bericht der Röm.-Germ. Kommission 1965-1966), Berlin 1968, S. 136, 148-150.
- 5 Victor H. Elbern, *Rez. v. Chr. Beutler, Bildwerke* (s. Anm. 4), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28, 1965, S. 261-269, hier: S. 267f.; Willibald Sauerländer, *Medaillon mit Gestirnsgottheit*, in: *Kat. Bay-*



Abb. 7. Mals, St. Benedikt, Ostwand, Stuckrahmung der nördlichen Nische, Detail mit Sinopien und Fassungsresten an den figürlichen Teilen.



Abb. 8a. Mailand, Sant' Ambrogio, Altar-Ciborium, Südseite.

- ern Kunst und Kultur, Ausst. München 1972, S. 314 Nr. 64. (mit der älteren Lit.); zum technologischen Befund vgl. H. Kühn, unten, S. 20.
- 6 Ravenna, Baptisterium der Kathedrale, Mitte 5. Jh. (um 458): Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Bd. 1, Wiesbaden 1969, S. 93f., 130-151; Bd. 2, 1, 1974, S. 17-46; Bd. 3 (unter dem Titel: *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*), Baden-Baden 1958, Taf. 72-87; vgl. Gino Pavan, *Il problema della decorazione a stucco nelle basiliche ravennate alla luce degli ultimi ritrovamenti*, in: *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina XXVII*, 1980, S. 137-65.
- 7 May Vieillard-Troiekourov, *Tables de canons et stucs Carolingiens*, in: *Stucchi e Mosaici altomedioevali. Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo* (1959), Mailand 1962, Bd. 1, S. 154-178; P. Jouvellier, *Les fragments décoratifs carolingiens de Germigny-des-Prés conservés au Musée historique de l'Orléanais*, in: *Etudes ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales* (Saint-Benoit-sur-Loire 1969), Auxerre 1975, S. 432-435; vgl. zuletzt *Germigny-des-Prés*, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 12, London 1996, S. 484-485, mit der älteren Lit. (K. Morrison – M. Exner).
- 8 Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive Originum* lib. XIX, 15; XVI, 3.9; XIX, 10.20: ed. Wallace M. Lindsay, Oxford 1911; Hrabanus Maurus, *De universo*, lib. XXI, cap. 8: ed. Migne, *Patr. Lat.* 111, Sp. 563; s. auch unten, S. 19, 25, 42 Anm. 40.

- 9 Unklar bleibt die Machart der (mit Stuck überzogenen?) Tumba im Vorgängerbau der St. Emmeramskirche in Regensburg, in die der hl. Emmeram – nach späterer Überlieferung – unter Bischof Gaubald um 740 überführt worden sein soll: „adductis cimentariis, qui sua arte compositione gypsi sepulchrum cum marmore construerentur“ (Max Piendl, *Fontes monasterii s. Emmerami Ratisbonensis. Bau- und kunstgeschichtliche Quellen*, in: *Thurn- und Taxis-Studien 1*, 1961, S. 11 Nr. 4); vgl. Grzimek (wie Anm. 3), S. 15.
- 10 „sub uariis et verno flore figuris“: Walter Berschin – Johannes Staub, *Die Taten des Abtes Witigowo von der Reichenau (985-997). Eine zeitgenössische Biographie von Purchart von der Reichenau* (Reichenauer Texte und Bilder, 3), Sigmaringen 1992, S. 54f.
- 11 *Casus monasterii Petrishusensis*, lib. I, 55: ed. O. Abel – L. Weiland: *Mon. Germ. Hist. SS 20*, Hannover 1868 (Ndr. 1963), S. 621-683, hier: S. 639.
- 12 Ebd.; vgl. Verena Fuchß, *Das Grab des hl. Gebhard in der Klosterkirche von Petershausen bei Konstanz im 10. Jahrhundert*, in: *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, hg. v. G. Kerscher, Berlin 1993, S. 273-300. – Eine Datierung des Werks im engeren Sinne gibt die Quellenkritik nicht her, doch beschreibt die Chronik an späterer Stelle, aus Anlaß der Reliquienerhebung von 1134, den angetroffenen Bestand an stuckierter Ausstattung erneut (lib. V, 3: *MGH SS 20*, S. 669), wobei man dem Zusammenhang entnehmen darf, daß der Stuckdekor der Arkaden

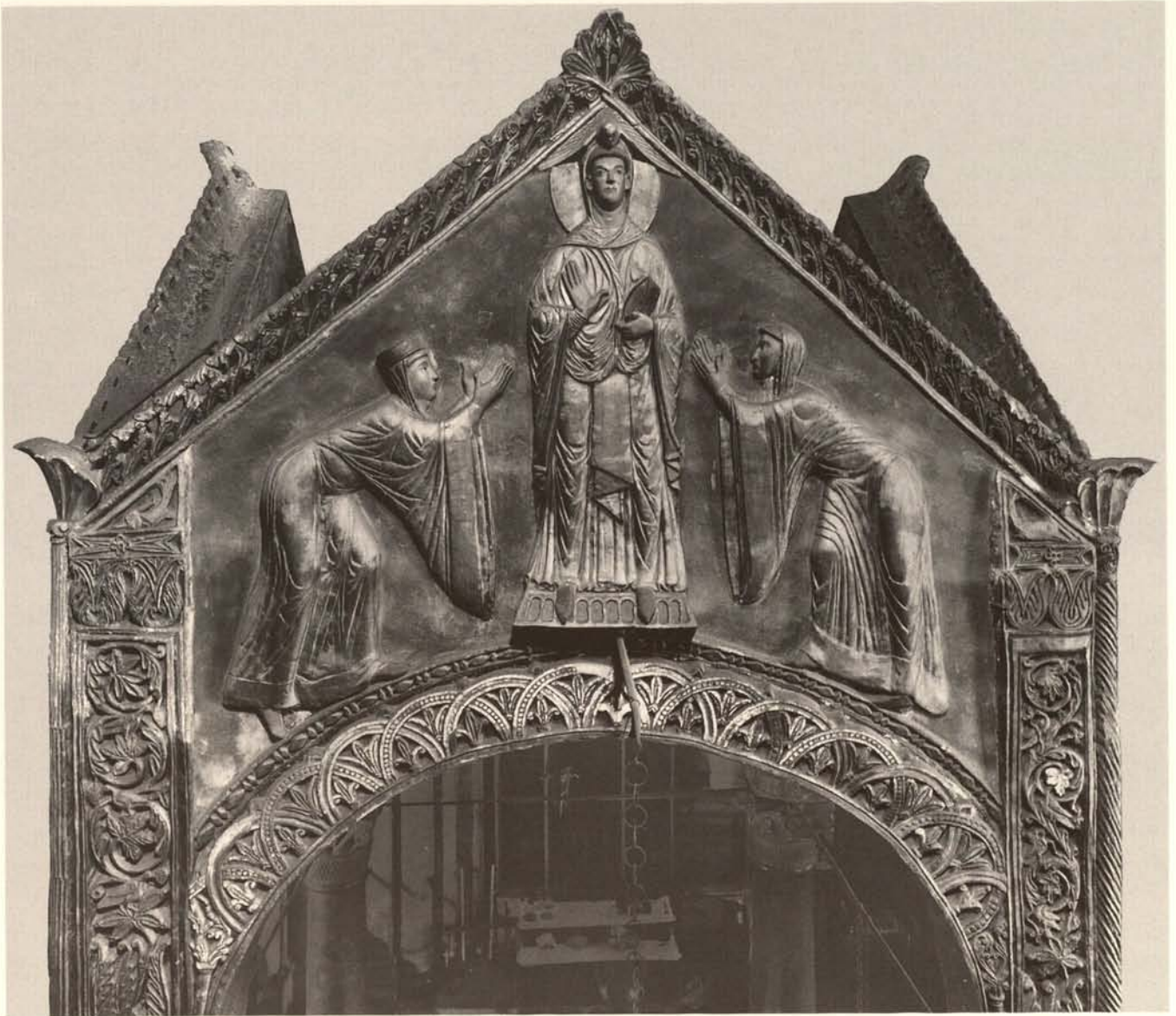


Abb. 8b. Mailand, Sant' Ambrogio, Altar-Ciborium, Nordseite.

- bei der Graböffnung und anschließenden Neugestaltung des Altargrabes bereits vorgefunden wurde, mithin grundsätzlich schon relativ bald nach der Beisetzung Gebhards in der von ihm gegründeten Kirche entstanden sein kann; zu einer abweichenden Interpretation mit Datierung in das 12. Jahrhundert vgl. F. Kobler, unten, S. 130.
- 13 Für das 11. und 12. Jh. vgl. Otto Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin 1938, s.v. gypseus, gypsum; s. auch unten, S. 51 Anm. 54, 130.
- 14 Iso Müller, *Zum stucco von Disentis*, in: *Stucchi e Mosaici altomedioevali. Atti dell'VIII Congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo*, Mailand 1962, I, S. 111-127; vgl. Angela Weyer, *Zur frühmittelalterlichen Stuckdekoration des Klosters Disentis. Die unfigürlichen Stuckfragmente aus den Grabungen 1906-1934*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 49, 1992, S. 287-314 (mit der älteren Lit.).
- 15 Vgl. Silvia Spada Pintarelli, *Marmor-, Stuck- und Freskenfragmente aus St. Benedikt in Mals*, in: Nicolò Rasmus, *Karolingische Kunst in Südtirol*, Bozen 1981, S. 41-76, hier: S. 45-74 Kat.nr. 1-280; s. auch Anm. 1.
- 16 Vgl. die Beiträge von R. Möller und E. Rüber-Schütte in diesem Heft.
- 17 *De universo* XXI, 8 (s. Anm. 8), Sp. 563.
- 18 *Kat. Archéologie en France, Ausst. Paris 1989*, Kat. nr. 239; vgl. den Beitrag von Marie-Thérèse Camus in diesem Heft.
- 19 Zu dem umfangreichen Bestand aus der Klosterkirche St. Johann in Müstair (Graubünden) vgl. die Literaturübersicht in: *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, III), München 1966-71 (Ndr. 1990), S. 227f.; Nachtragsband, München 1991, S. 295f. (1991 durch Neufunde erweitert); vgl. auch unten, S. 78. Als Schrankenplattenfragmente gedeutete Stuckfunde mit figürlichem und ornamentalem Schmuck sind auch aus der Pfarrkirche von Suhr (Kanton Aargau) bekannt: *Vorromanische Kirchenbauten*, 1966-71, S. 327 (H.R. Sennhauser).
- 20 Zu St. Peter ob der Gratsch: Reimo Lunz, *Frühmittelalterliche Stuckornamente von St. Peter bei Meran* (Archäologisch-historische Forschungen in Tirol, Beiheft 1), Calliano 1978; gegen die dort vertretene Frühdatierung vgl. *Vorromanische Kirchenbauten* (wie Anm. 19), Nachtragsband, 1991, S. 487 (W. Jacobsen).
- 21 Zu Solnhofen s. V. Milojević (wie Anm. 4), S. 146ff. mit Taf. 66; zu Augsburg s. Walter Sage, *Die Ausgrabungen in der Krypta des Augsburger Doms*, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V.* 15, 1981, S. 115-139, hier: Abb. 33.
- 22 Carlo Bertelli – Pinin Brambilla Barcilon – Antonietta Gallone, *Il ciborio della basilica di Sant' Ambrogio in Milano*, Mailand 1981; s. auch den Beitrag von H. Kühn, unten, S. 20.
- 23 *Kat. Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Ausst. Hildesheim 1993, Bd. 2, S. 466-468, Kat.nr. VII-15 (M. Brandt);



Abb. 9a. Mailand, Sant' Ambrogio, Altar-Ciborium, Nordseite, Detail: Adelheid, Gemahlin Ottos I. (?).

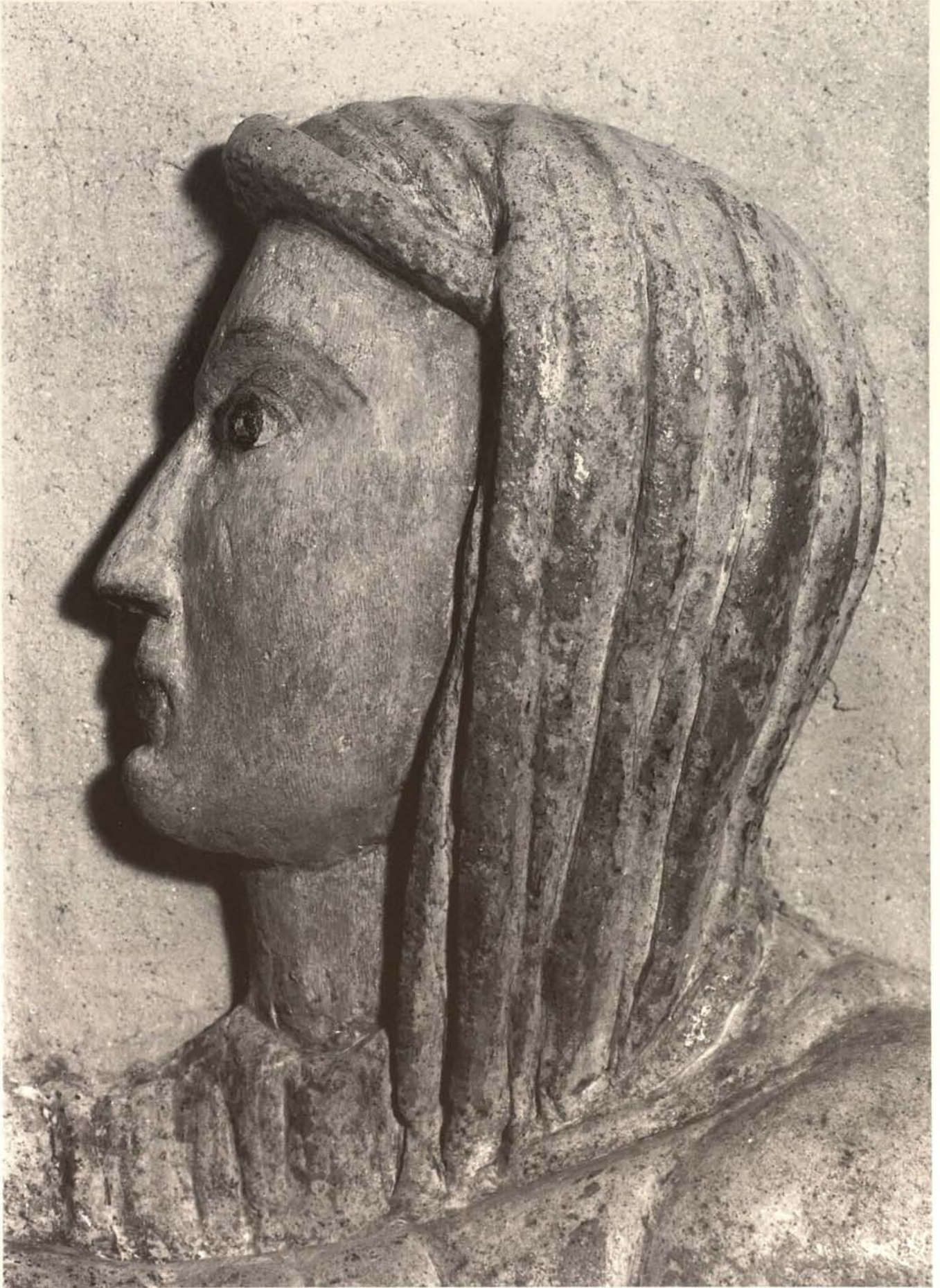


Abb. 9b. Mailand, Sant' Ambrogio, Altar-Ciborium, Nordseite, Detail: Theophanu, Gemahlin Ottos II. (?).



Abb. 10. München, Prähistorische Staatssammlung, Stuckrelief aus der Sola-Basilika, Solnhofen.

- vgl. die Rezension in: *Kunstchronik* 47, 1994, S. 740 (P. Diemer – M. Exner); s. jetzt den Beitrag von M. Brandt und O. Emmenegger in diesem Heft.
- 24 Hilde Claussen, Karolingische Stuckfiguren im Corveyer Westwerk. Vorzeichnungen und Stuckfragmente, in: *Kunstchronik* 48, 1995, S. 521-534; vgl. jetzt die leicht erweiterte Fassung dieses Beitrags, unten, S. 61-71.
- 25 Christian Sapin, Les stucs de Sain-Jean-de-Maurienne, in: *Cahiers Archéologiques* 43, 1995, S. 67-100, hier: S. 77 Abb. 14.
- 26 S. A. Weyer (wie Anm. 14).- Ich danke Matthias Untermann, Freiburg, und Angela Weyer, München, für die großzügige Überlassung der Abbildungsvorlagen sowie Carola Jäggi, Basel, für vermittelnden Rat.
- 27 Zur Identifizierung der beiden Figurenpaare mit Otto I. und Otto II. bzw. mit Adelheid und Theophanu vgl. Percy Ernst Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. 751 – 1190*, Neuaufgabe, hg. v. Florentine Mütterich, München 1983, S. 189f. Nr. 86; vgl. den Beitrag von A. Peroni, unten, S. 29.
- 28 Die karolingischen Stuckfiguren im Westwerk von Corvey – Zur Frage ihrer Deutung. Wissenschaftliches Kolloquium vom 1. – 3. November 1996, veranstaltet vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster und dem Westfälischen Amt für Denkmalpflege (Drucklegung i. Vorb.).
- 29 Über den S. 104 Anm. 11 referierten Forschungsstand hinaus vgl. *Vorromanische Kirchenbauten* (wie Anm. 19), Nachtragsband, 1991, S. 143. – Zur Baugeschichte der Quedlinburger Stiftskirche (s. unten, S. 94) vgl. ergänzend ebd. S. 332f. sowie Werner Jacobsen, *Zur Frühgeschichte der Quedlinburger Stiftskirche*, in: *Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag*, Dresden 1995, S. 63-72.

Was ist Stuck?

Arten – Zusammensetzung – Geschichtliches

Im weiteren Sinn umfaßt der Begriff Stuck sowohl plastisch geformten Mörtel als auch in ebener Lage als Schicht aufgetragenen Mörtel. Der Übergang zum Verputz ist somit fließend, wobei in der Regel nur besondere Varianten eines Putzes, wie zum Beispiel für Marmorimitationen, als Stuck bezeichnet werden. Stuckmassen bestehen aus Gipsmörtel oder Kalkmörtel sowie aus Mischungen der beiden; sie können verschiedenartige Zuschläge, Füllstoffe und die Mörtel Eigenschaften beeinflussende Zusätze enthalten.

Als *Antragstuck* bezeichnet man das freie Formen einer „angetragenen“ Mörtelmasse mit Spachteln und anderen Werkzeugen. Eine für Stuckmörtel typische Verwendungsart ist, diesen in Negativformen aus Ton, Gips, Lehm und anderen Materialien zu gießen, um auf diese Weise Reliefs und rundplastische Körper herzustellen: *Form- und Gießarbeiten*. Das Formen kann an Ort und Stelle erfolgen, indem auf die angetragene Mörtelmasse eine Negativform gedrückt wird, oder die Teile einer Dekoration werden an einem anderen Ort gegossen und danach an der gewünschten Stelle eingesetzt bzw. befestigt. Dies nennt man *Versetzarbeiten*. Weiterhin gibt es die Kombination von Versetzarbeit und freiem Formen: die Teile werden zunächst in ihrer ungefähren Form (ohne Details) in Negativformen gegossen und nach dem Einsetzen in bildhauerischer Technik frei ausgearbeitet. Von *Zugarbeiten* spricht man, wenn zum Beispiel Profile oder anderer Dekor aus angetragenen Stuckmörtel in situ mit Hilfe von Schablonen hergestellt werden. Wie schon eingangs erwähnt, fällt auch das glatte Verputzen von Wänden zum Teil in den Bereich des Stuckierers, zum Beispiel wenn es sich um die Herstellung von *Stuckmarmor* (Scagliola) handelt. Dazu werden verschiedenfarbige, in der Masse durchgefärbte Mörtel aufgetragen, danach geschliffen und poliert. Für *Glanzstuck* (stucco lustro) wird auf einfarbigem Stuckmörtel als Grundton das Muster des zu imitierenden Gesteins aufgemalt und die Fläche anschließend geglättet.

Im weitesten Sinn gebraucht man die Bezeichnung Stuck für die verschiedenartigen ebenen (glatten) und reliefartigen Auflagen, die als dickflüssige oder plastische Masse auf einen Träger aufgebracht werden. Dieser kann Holz, Stein, Keramik oder ein beliebiges anderes Material sein. Im landläufigen Verständnis wiederum wird der Begriff Stuck (einschränkend) meist mit dem Bestandteil Gips assoziiert.

Arten und Zusammensetzung der Stuckmörtel

Bei den für Stuckarbeiten verwendeten Mörtelarten gibt es eine kontinuierliche Mischungsreihe zwischen „gipsfreiem“ Kalkmörtel einerseits und ausschließlich aus Gips bestehenden Stuckmassen andererseits. Bei Kalk/Gipsmischungen kann man entsprechend dem überwiegenden Bestandteil von Kalk-Gips- und Gips-Kalk-Mörtel sprechen.

Kalkmörtel

Die Verwendung von Kalk für Mörtel ist bereits im 3. Jahrtausend v. Chr. bei Bauten in Mesopotamien nachgewiesen. Für pla-

stischen Stuck, d.h. zum Gießen oder Modellieren in Negativformen, ist Kalkmörtel weniger geeignet als Gipsmörtel, da ersterer noch langsamer abbindet⁹ als langsam abbindender, hochgebrannter Gips. Kalkmörtel ergibt vergleichsweise unscharfe Details, da er stark schwindet, während sich Gips beim Erhärten um etwa 1 % ausdehnt. Abgebundene Kalkmörtel sind im Endzustand stets weicher als hochgebrannter (Estrich)Gips. Trotzdem fand und findet Kalkmörtel Verwendung für Stuckarbeiten, so zum Beispiel in einer Mischung von 1 Raumteil Sumpfkalk auf 3 Raumteile Sand.¹ Der Kalk wird mit Wasser zu rahmiger Konsistenz gerührt, dann der Sand dazugegeben und schließlich nach Bedarf weiteres Wasser, bis eine steife, plastische Masse entsteht.

Für Glanzstuck (stucco lustro) gilt ein Mischungsverhältnis von 1 Raumteil Sumpfkalk auf 1-2 Raumteile Marmorlöss als geeignet; Färbung erreicht man durch Zusatz von Pigmenten. In neuerer Zeit werden zum Teil auch hydraulische Kalksorten, Traß oder sogar Portlandzement zugesetzt, damit die Stuckmasse schneller abbindet und härter wird.

Kalk-Gips-Mörtel

Diese Art von Mörtel enthält bis zu 10 % Gips bezogen auf den Kalkanteil. Zu deren Herstellung kann der Gips auf (dünnflüssigen) Kalkmörtel gestreut und anschließend durchgerührt werden oder der Gips wird in Wasser eingestreut und, nachdem er vollgesogen ist, dem Kalkmörtel untergerührt.

Gips-Kalk-Mörtel

besteht aus einer Mischung von Gips, Kalk und Wasser mit oder ohne Sandzuschlag, wobei das Verhältnis von Gips zu Kalk zwischen 2:1 und 2:3 liegen kann. Für die Mörtelbereitung wird der Gips in Wasser eingestreut, durchgerührt und schließlich zu dem Gipsbrei der Kalkmörtel (oder gelöschte Kalk) gegeben. Zusätze von 1/10 bis 1/6 Raumteilen Kalk zur Gipsmenge sollen keine merklichen Eigenschaftsänderungen des Mörtels zur Folge haben. Bei Gips/Kalk-Mischungsverhältnissen von 3:1 bis 2:1 (Raumteilen) verlangsamt sich das Erhärten, was die Nachbearbeitung von freier Hand erleichtert. Außerdem wird dadurch die Festigkeit etwas erhöht. Eine gegossene Stuckmasse aus 3 Raumteilen Gips und 1 Raumteil Kalk widersteht höheren Temperaturen als „reiner“ Gipsmörtel.

Stuckmörtel für Glanzstuck bestehen vielfach aus Mischungen von Stuckgips und Sumpfkalk im Verhältnis 1:1. Zur Herstellung wird Sumpfkalk mit Wasser verdünnt, dann der Gips eingestreut und, wenn dieser vollgesogen ist, die Mischung durchgerührt.

Gipsmörtel

Ähnlich wie die Verwendung von Kalk ist auch der Gebrauch von Gips bereits im 3. Jahrtausend v. Chr. nachgewiesen; zum Beispiel hat man Gips im Mörtel der um 2550 v. Chr. entstandenen Chephren-Pyramide in Ägypten festgestellt. Die einfachste Art Gipsmörtel besteht ausschließlich aus Gips. In eine vorgegebene Wassermenge (Anmachwasser) wird der Gips eingestreut bis sich kleine Inseln bilden. Wenn der Gips vollgesogen

ist, wird kurz aber vollständig durchgerührt, so daß der Mörtel eine gleichmäßige Konsistenz erhält. Dem Anmachwasser können verschiedene Stoffe zugefügt werden, die Einfluß auf die Abbindezeit und die Härte der Stuckmasse haben (→ Zusätze). Außerdem gibt es Gipsmörtel mit Sandzuschlag, zum Beispiel auf 1 Raumteil Gips 2-3 Raumteile Sand. Der Gips wird dazu dünnflüssig angerührt und darauf der Sand daruntergemischt. Anstelle von Sand kann auch (ungebrannter) Naturgips als Zuschlag verwendet werden.

Gipsarten

Gips ($\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$) kommt in der Natur in verschiedenen Formen, wie zum Beispiel als dichter Gips, Fasergips, Alabaster, Marien- oder Frauenglas (durchsichtige Platten) vor. Seltener findet sich der als Anhydrit bezeichnete wasserfreie Gips (CaSO_4). Gips hat sich, ähnlich wie Kalk, in verschiedenen geologischen Epochen am Boden von eintrocknenden Flachmeeren gebildet. In Deutschland finden sich ausgedehnte Gipslager im Gebiet des Muschelkalkes und Keupers, insbesondere in den norddeutschen Zechsteinablagerungen von Hannover bis Kurhessen, in Thüringen, am südlichen Harzrand und bei Magdeburg.

Der natürlich vorkommende Gips erhält die für seine Verwendung ausschlaggebende Eigenschaft – das Abbinden (Erhärten) mit Wasser – erst durch vorheriges Brennen. Von den Brennbedingungen (Temperatur, Brenndauer, Wasserdampfgehalt der Brennatmosphäre) hängen in starkem Maße die Eigenschaften des gebrannten Gipses ab. Das Erhärten von Gipsmassen beruht darauf, daß der gebrannte Gips Wasser aufnimmt und als Kristallwasser bindet. Dadurch entsteht eine Masse, die in der chemischen Zusammensetzung wieder dem natürlich vorkommenden Gips entspricht (Umkehrung des Brennvorganges). Je nach Brenntemperatur, Brennzeit und Ofenatmosphäre erhält man folgende Gipsarten:

Stuckgips und andere, niedriggebrannte Gipsarten

Beim Erhitzen auf 110-130 °C verliert Naturgips (Calciumsulfatdihydrat: $\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$) Wasser und geht in gebrannten Gips (Halbhydrat: $\text{CaSO}_4 \cdot 1/2 \text{H}_2\text{O}$) über, das als normaler Stuckgips bezeichnet wird.¹⁰ Um kürzere Brennzeiten zu erreichen, erhitzt man den Naturgips häufig auf Temperaturen zwischen 130 und 160 °C, bisweilen auch im Bereich zwischen 110 und 200 °C. Dabei entsteht ein Produkt aus Halbhydrat mit wechselndem Gehalt an mehr oder weniger entwässertem Halbhydrat, das auch als Halbanhydrit bezeichnet wird. Die Eigenschaften des (niedrig) gebrannten Gipses können im Hinblick auf die plastischen Eigenschaften, Festigkeit, Härte und Abbindezeit variieren. Rasches Erhitzen des Naturgipses in trockener Atmosphäre führt zu β -Halbhydrat mit guten plastischen Eigenschaften. Langsames Erhitzen in feuchter Atmosphäre ergibt das härtere und fester abbindende α -Halbhydrat.

Bei Temperaturen über 190-200 °C verliert das Halbhydrat weiteres Kristallwasser und geht in löslichen Anhydrit, den sogenannten wasserfreien Stuckgips über, der so rasch mit Wasser abbindet, daß er in reiner Form kaum praktische Verwendung findet. Da beim Brennen in der Regel mehrere Entwässerungsstufen und Modifikationen in wechselnden Mengen nebeneinander entstehen, unterscheiden sich niedriggebrannte Gipsarten oft in Abbindezeiten, Festigkeit, Raumbeständigkeit,

Wasseraufnahmevermögen usw. Nach ihren Eigenschaften und ihrem Verwendungszweck werden Gipsarten zum Beispiel als Modellgips, Formgips, Alabastergips, Marmorgips, Schnellgips, Gießgips, chirurgischer Gips oder Abdruckgips bezeichnet.

Die genannten niedriggebrannten Gipsarten weisen Abbindezeiten unter 15 Minuten auf; gewöhnlicher Stuckgips erstarrt im Zeitraum zwischen 5 und 10 Minuten. Alle niedriggebrannten Gipsarten sind im verarbeiteten Zustand nicht witterungsbeständig und verhältnismäßig wasserlöslich.

Baugips, Putzgips

Naturgips, der im Temperaturbereich zwischen 180 und 700 °C gebrannt wird, enthält neben dem Halbhydrat ($\text{CaSO}_4 \cdot 1/2 \text{H}_2\text{O}$) meist größere Mengen noch stärker entwässertem Hydratstufen (sogenannten Halbanhydrit). Er bindet infolgedessen langsamer ab, d. h. er benötigt etwa 15-30 Minuten. Solche für den Innenausbau verwendeten Gipsarten weisen in abgebindenem Zustand größere Härte und Festigkeit als Stuckgips auf.

Estrichgips (hochgebrannter Gips)

Durch Brennen von Naturgips bei Temperaturen zwischen 800 und 1000 °C, manchmal auch bis 1300 °C, entsteht der sogenannte Estrichgips. Er besteht in der Hauptsache aus wasserfreiem Gips (Anhydrit CaSO_4) und enthält zusätzlich geringe Mengen gebrannten Kalk (Calciumoxid CaO). Dieser entsteht, da Gips bei den hohen Temperaturen zum Teil Schwefeldioxid (SO_2) abspaltet. Der Calciumoxidgehalt im Estrichgips hängt von der Höhe der Brenntemperatur und der Brenndauer ab.¹¹

Estrichgips bindet sehr langsam ab, d. h. in einem Zeitraum zwischen 6 Stunden und 2 Tagen; nach 10 Tagen kann dieser in günstigen Fällen die Festigkeit von Zement erreichen. Durch Zuschläge wird die Festigkeit naturgemäß herabgesetzt. Abgebundener Estrichgips ist wasserbeständiger als niedriggebrannter Gips, zum Beispiel kann dessen Oberfläche abgewaschen werden. Stärkerer Bewitterung widerstehen auch Estrichgipsmörtel nicht.

Hochgebrannter Gips weist gute Raumbeständigkeit (geringe Maßänderungen bei wechselnder Feuchtigkeit und Temperatur) auf, ist wärme- und schallisierend, feuerhemmend und weitgehend immun gegen biologische Schädlinge. Für (scharfe) Abgüsse hingegen ist hochgebrannter Gips weniger geeignet als niedriggebrannter, da ersterer etwas schwindet, während sich letzterer beim Erstarren um etwa 1 % ausdehnt. Bemerkenswert ist der hohe Abnutzungswiderstand von Mörtel aus hochgebranntem Gips, weshalb dieser unter anderem für Fußböden (Estrich) verwendet wird. Hochgebrannter Gips liegt auch im Mörtel der um 2550 v. Chr. erbauten Chephren-Pyramide vor. Möglicherweise ist die „Erfindung“ der hochgebrannten Gipse darauf zurückzuführen, daß man Naturgips (Gipsstein) unabhängig in Kalköfen gebrannt hat.¹²

Modifizierte Gipsarten

Durch Tränken von abgebindenem Gips mit Lösungen von Alaun, Borax, Wasserglas u. a. und erneutes Brennen können besondere Gipsarten erzeugt werden, zum Beispiel mit großer Härte und guter Witterungsbeständigkeit. Solche Spezialgipse sind im Anhang unter den Gipsarten mit aufgelistet. Ein moderner Gipswerkstoff, bekannt unter der Bezeichnung Moltotfill®, besteht aus Modellgips mit Zusätzen von Methylcellulose, Fasermaterial und eines Verzögerers.

Abbinden des Gipses

Beim Abbinden niedriggebrannten Gipses löst sich das Halbhydrat im Anmachwasser auf und kristallisiert als Dihydrat in Form feiner Nadeln, die miteinander verfilzt sind, wieder aus.¹⁰ Maßgebend für die Schnelligkeit des Erstarrens oder Abbindens ist die Auflösungsgeschwindigkeit des Halbhydrats. Festigkeit und Härte einer Stuckmasse hängen, abgesehen von der Gipsorte, von der Menge des Anmachwassers ab und von der Art, wie dieses zugesetzt wird. Mit wenig Wasser bindet der Gips schnell zu einer harten Masse ab, viel Wasser ergibt bei langsamem Erhärten weichere Massen. Auch die Art des Rührens hat Einfluß auf Abbindezeit und Härte; wird der in eine vorgelegte Menge Wasser eingestreute Gips, nachdem er sich vollgesogen hat, kurz und intensiv durchgerührt, so weist dieser in der Regel die gewünschten Eigenschaften auf. Zu lange gerührter Gips bindet rascher ab (da das Halbhydrat durch das Rühren schneller in Lösung geht), ebenso wenn Wasser in den Gips eingerührt wird.

Beim Abbinden von hochgebranntem Gips (Estrichgips) nimmt man an, daß zunächst aus dem Anhydrit Halbhydrat entsteht, das dann weiter in das Dihydrat übergeht. Der die Geschwindigkeit bestimmende Vorgang ist in diesem Falle die Wasseraufnahme des Anhydrits, die sehr langsam erfolgt.¹³

Niedriggebrannter (Stuck)Gips und hochgebrannter (Estrich)Gips unterscheiden sich in abgebundenem Zustand in der chemischen Zusammensetzung nicht voneinander. Beide bestehen aus Calciumsulfatdihydrat. Eine Unterscheidung ist durch Gefügeuntersuchung unter dem Mikroskop möglich.

Zusätze, die das Abbinden beeinflussen

Es gibt eine große Zahl von Zusätzen, die das Abbinden von Gipsmassen verzögern oder beschleunigen, die Härte steigern oder verringern oder/und auf das Ausdehnungsverhalten Einfluß haben. Die Wirkung solcher Zusätze beruht darauf, daß sie die Lösungsgeschwindigkeit des Halbhydrats im Anmachwasser verändern. Des weiteren nimmt man an, daß insbesondere organische Zusätze Einfluß auf die Koagulationsgeschwindigkeit des Gipsgels haben, das sich bildet, bevor das Dihydrat auskristallisiert. Allgemein bekannt sind als Zusatzstoffe zum Beispiel Glutinleim, Eibischwurzel, Alaun, Salmiak (Ammoniumchlorid) sowie in neuerer Zeit Kunstharzdispersionen wie zum Beispiel Polyvinylacetat. Eine tabellarische Übersicht darüber sowie auch über Möglichkeiten einer Nachbehandlung von Gipsgüssen findet sich im Anhang.

Geschichtliches – Gipsstuck im Mittelalter

Wie schon erwähnt, hat man im 3. Jahrtausend v. Chr. an der Chephren-Pyramide bereits Gipsmörtel mit hochgebranntem sogenanntem Estrichgips verwendet. Auch in Auflagen auf Kalkstein, die den Grund für Malereien bilden, hat man in Ägypten Gips nachgewiesen. Aus den Ergebnissen geht jedoch nicht hervor, ob es sich um gebrannten/abgebundenen Gips oder um pulverisierten Naturgips handelt; letzterer kann, ähnlich wie Kreide, mit einem Bindemittel zu Grundiermassen verarbeitet sein. Über die Verwendung von Gips in Griechenland und in der römischen Baukunst gibt es widersprüchliche Angaben. Abgesehen davon, daß von griechischen Bildhauern Gipsmodelle und Abgüsse von lebenden Personen hergestellt worden sein sollen, spielt Stuck in der griechischen und römischen Antike wohl nur eine zweitrangige Rolle. Plinius erwähnt in seiner *naturalis Hi-*

storia, daß man Gips zur Herstellung des Weißstucks und von Gesimsen verwendet.² Vitruv wiederum lehnt in seinem sehr ausführlichen und zuverlässigen Werk über die Architektur den Zusatz von Gips bei Stuckarbeiten ab.³ Die Untersuchung von 45 weißen und farbigen Proben römischen Wandstucks durch Eibner ergab in keinem Fall Gips.⁴ Dies deutet darauf hin, daß der Gipsstuck des Mittelalters wohl kein römisches Erbe ist, sondern daß dessen Wurzeln eher anderswo (im Orient?) zu suchen sind.

Die früheste Quelle über mittelalterliche Stucktechnik stammt von Hrabanus Maurus,⁵ einem Zeitgenossen Karls des Großen, der in seinem Werk „*De universo*“ in dem Abschnitt „*De plasticis*“ folgendes bemerkt: Unter Plastik versteht man die Gestaltung ornamentaler und figürlicher Wanddekorationen aus Gips mit farbiger Bemalung. Plastik ist jedoch ein griechischer Ausdruck, der dem lateinischen „*ingere terra vel gypso*“ (aus Erde oder Gips Abbilder formen) entspricht.⁶ Es gehört nämlich auch zur Plastik, mit Hilfe eines Tonabdruckes irgendeine Form herzustellen. Dies deutet darauf hin, daß in karolingischer Zeit Stuck für figürliche Arbeiten und ornamentalen Schmuck gebräuchlich war.

Eine der wichtigsten Arbeiten über mittelalterliche Stuckplastik ist nach wie vor die 1932 erschienene Dissertation von Friedrich Berndt.⁷ Diese setzt sich sowohl mit dem Material als auch mit dessen Anwendung im Formenguß, als Antragechnik und für Rohgüsse mit anschließender (schnitzender) Nachbearbeitung auseinander. Die Beschränkung auf Gipsstuck im sächsischen Raum erklärt sich vor allem mit den Hauptfundstätten von Gipsstein in der Harzegend. Nach Süden erstreckt sich die Stucktechnik in das Gebiet des Thüringer Gipses, nördlich befindet man sich im Verbreitungsgebiet des Lüneburger Gipses.

Berndt hat Proben von Stuckplastik aus Gernrode, Hildesheim, Quedlinburg, Ilseburg, Halberstadt, Segeberg und Lübeck untersucht und ist dabei zu dem Ergebnis gekommen, daß es sich stets um hochgebrannten sogenannten Estrichgips handelt. Härtemessungen nach der Mohsschen Skala ergaben teils Werte zwischen 1 und 2, was etwa dem natürlichen Gipsstein entspricht, teils aber auch Werte bis 4, eine Härte, die Marmor entspricht. Man vermutet, daß die hohen Härtegrade mit dem festgestellten höheren Gehalt an Calciumcarbonat (3-4 %), das ursprünglich als Calciumoxid (gebrannter Kalk) vorgelegen hat, zusammenhängen. Höherer Calciumoxidgehalt ist die Folge hoher Brenntemperaturen und/oder längerer Brennzeiten. Die Proben mit höherem Calciumcarbonat- bzw. Calciumoxid-Gehalt waren meist schwach rötlich oder blaugrau gefärbt, die mit niedrigem Gehalt hingegen rein weiß. Bemerkenswert ist, daß es sich stets um reinen Gips ohne Zuschlag handelt.

Eine Stuckprobe aus Corvey (Höxter) mit einer hellrötlich-graubraunen Farbe hingegen enthält einen geringen Zuschlag (7-9 %) von Ziegelmehl. Der mikroskopische Befund spricht für eine Stuckmasse aus hochgebranntem (Estrich)Gips mit etwa 3-4 % Calciumoxid (gebranntem Kalk), der heute in Form von Calciumcarbonat vorliegt. Die Stuckmasse ist außergewöhnlich hart und auch wasserbeständig. Eine Probe, die mehrere Wochen in Wasser gelagert wurde, war nicht zerfallen. Lediglich von der Oberfläche hatten sich geringe Mengen gelöst, ohne daß die Masse jedoch insgesamt weich oder mürbe geworden wäre. Nach dem Trocknen wurden keine Einbußen der ursprünglichen Härte und Festigkeit festgestellt. Weitere aus Corvey stammende Stuckproben enthalten 12-20 % Zuschlag, vorwiegend als Ziegelmehl. Der Gehalt an gebranntem Kalk (CaO) dürfte bei diesen Proben ursprünglich etwa 1 % gewesen sein.

Die Untersuchung der Stuckmassen des Ciboriums von S. Ambrogio in Mailand⁸ ergab Gips ohne Zuschläge. Der Calciumcarbonatgehalt zwischen 3 und 6 % läßt auf einen ursprünglichen Gehalt von etwa 1,7-3,4 % Calciumoxid schließen. Obwohl nicht ausdrücklich in der Arbeit erwähnt, handelt es sich wohl um hochgebrannten (Estrich)Gips.

1964 durchgeführte Untersuchungen von Stuckproben aus dem sogenannten Sola-Relief (Kaiserrelief) aus der Solabasilika in Solnhofen ergaben als Hauptbestandteil abgebundenen Gips mit geringen Quarzbeimengungen oder Verunreinigungen (?). Die Stuckmasse enthält einen Zusatz von Proteinen (Glutinleim?). Ob es sich um Stuckgips oder hochgebrannten Estrichgips handelt, bedürfte einer nochmaligen Untersuchung.

Schlußbemerkung

Hochgebrannter, sogenannter Estrichgips wird bei Temperaturen von über 900 °C gebrannt, im Unterschied zu dem durch Erhitzen auf Temperaturen unter 200 °C hergestellten Stuckgips. Die Brenntemperatur für den Estrichgips entspricht also etwa der auch zum Kalkbrennen notwendigen. In Gegenden, in denen Gips vorkommt, hat man schon früh die Eigenschaften des hochgebrannten und des niedriggebrannten Gipses erkannt und entsprechend verwendet. Gips tritt sozusagen an Stelle des Kalkes: plastische oder gießfähige Massen lassen sich sowohl mit Kalk als auch mit Gips herstellen.

Hochgebrannter Gips kann als Ersatz für Naturstein dienen. Als eine Art Kunststein läßt sich dieser gießen, frei antragen und plastisch modellieren. Im Vergleich zu Stuckgips erstarrt Estrichgips wesentlich langsamer und kann im günstigen Fall so hart werden wie Marmor. In dem Zeitraum, in dem Estrichgips bereits erstarrt aber noch nicht ausgehärtet ist, läßt er sich leicht bearbeiten: man kann ihn schneiden, schnitzen und schaben. Gegenüber Naturstein hat hochgebrannter Gips den Vorteil, daß er in den Gegenden seines Vorkommens billiger ist und sich leichter bearbeiten läßt. Darüber hinaus besteht die Möglichkeit einer Vervielfältigung von Figuren, Ornamenten und anderem durch Gießen in Formen. Massen aus hochgebranntem Gips sind zwar viel weniger wasserempfindlich als Stuckgips, doch, der Bewitterung ausgesetzt, werden sie rascher zerstört als Naturstein. Der zwar langsam erstarrende Estrichgips erhärtet wesentlich schneller als Kalkmörtel (der ebenfalls als plastische Masse und für Steinimitationen verwendet wird). Außerdem schwindet Kalkmörtel stark und weist im Endzustand eine geringere Festigkeit und Härte als hochgebrannter Gips auf.

Alle diese Vorteile des hochgebrannten Gipses kannte man im Mittelalter und hat davon dort, wo er „vor der Türe“ war, Gebrauch gemacht. In der chemischen Zusammensetzung entspricht abgebundener Estrichgips dem Alabaster, an Festigkeit und Härte kann er Alabaster übertreffen. Daß Gipsmassen nicht die Transparenz und Schönheit des natürlichen Alabasters aufweisen, spielt keine Rolle, da man Stuck in der Regel sowieso farbig gefaßt hat.

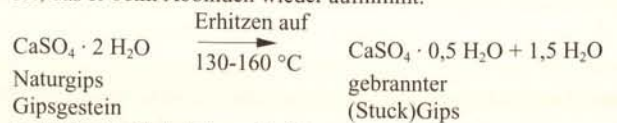
Anmerkungen

- Zu Mischungsverhältnissen von Stuckmassen siehe auch P. Vierl, *Der Stuck*, München-Berlin 1969; K. Lade, – A. Winkler, *Putz – Stuck – Rabitz*, Stuttgart 1952.
- Plinius, *Naturalis Historia*, Lib. XXXVI, Cap. XXIV, 59: ed. u. übers. H. Rackham (Loeb Classical Library), London/Cambridge (Mass.) 1968.
- Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, Lib. VII, Cap. III: ed. und übers. C. Fensterbusch, Darmstadt, 5. Aufl. 1991, S. 323.
- A. Eibner, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit*, München 1926, S. 41.
- Hrabanus Maurus, geb. um 776 in Mainz, gest. 856 in Fulda; 822 Abt des Klosters Fulda, 847 Erzbischof von Mainz. Als Gelehrter beherrschte er das gesamte Gebiet der damals bekannten Wissenschaften. Er verhalf durch seine Lehrtätigkeit an der Klosterschule Fulda dieser zu großer Berühmtheit.
- Hrabani Mauri ... *opera Colonia Agrippinae* 1626, *De universo*, Lib. XXI, Caput VIII „De plasticis“: *Plasticum est parietum ex gipso effigies signaque exprimere: pingue coloribus. Plasticum autem dictum graece, quod latine est fingere terra vel gipso similitudines. Nam et impressa argilla formam aliquam facere plasticum est.*
- F. Berndt, *Stuckplastik im frühmittelalterlichen Sachsen, ihre Bedeutung und Technik*, 1932, 66 Seiten (Kommissionsverlag Theodor Schulzes Buchhandlung, Hannover), Bibliothek der Technischen Hochschule Carola Wilhelmina, Braunschweig.
- C. Bertelli, *Pinin Brambilla Barcilon, Antonietta Gallone, Il Ciborio Della Basilica Di Sant' Ambrogio in Milano*, Credito Artigiano Milano, 1981, S. 122.
- Das Abbinden von Kalkmörtel ist ein chemischer Vorgang, der gelöschte Kalk nimmt aus der Luft Kohlendioxid auf und erhärtet:

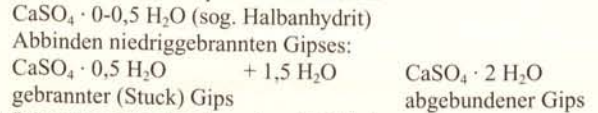
$$\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$$
 gelöschter Kalk abgebundener Kalk
 Das Schwinden des Kalkmörtels beim Abbinden ist vor allem auf das Verdunsten des Anmachwassers zurückzuführen.

In kalkhaltigem Gipsmörtel bindet der Kalk in gleicher Weise ab, der zugesetzte Sumpfkalk (gelöschter Kalk) liegt im ausgehärteten Mörtel als Calciumcarbonat vor.

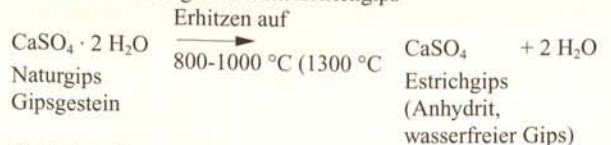
- Brennen und Abbinden von Gips ist mehr oder weniger ein physikalischer Vorgang. Beim Brennen verliert der Naturgips Kristallwasser, das er beim Abbinden wieder aufnimmt.



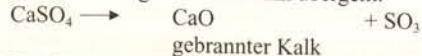
In geringem Maße können bei der genannten Brenntemperatur auch wasserärmere Nebenprodukte auftreten:



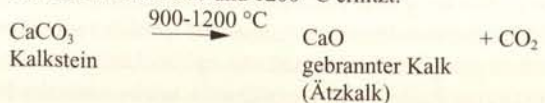
- Brennen von hochgebranntem Estrichgips



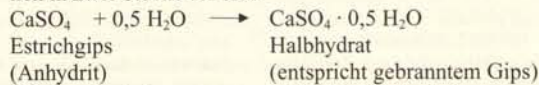
Bei hohen Temperaturen und längeren Brennzeiten zersetzt sich ein (geringer) Teil des wasserfreien Gipses, indem er Schwefeltrioxid abgibt und in gebranntem Kalk übergeht:



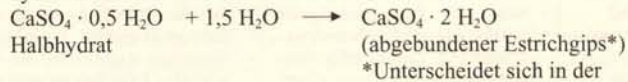
- Zur Herstellung von gebranntem Kalk wird Kalkgestein auf Temperaturen zwischen 900 und 1200 °C erhitzt.



13 Das Abbinden von hochgebranntem (Estrich)Gips geht wahrscheinlich in zwei Stufen vor sich:

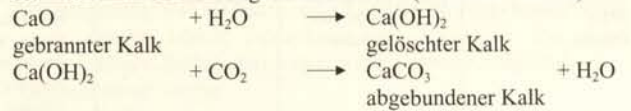


Diese erste Anlagerung von 0,5 H₂O erfolgt sehr langsam, das Halbhydrat nimmt dann schneller Wasser auf:



chemischen Zusammensetzung nicht von abgebundenem, niedriggebranntem (Stuck)Gips.

Aus dem in geringer Menge im Estrichgips meist enthaltenen gebrannten Kalk entsteht abgebundener Kalk (Calciumcarbonat):



Anhang

aus: Handbuch der Werkstoffprüfung, herausgegeben von Erich Siebel, Bd. 3: Die Prüfung nichtmetallischer Werkstoffe, Berlin 1941

Tabelle 1. Technische Gipse

Bezeichnung	Zusammensetzung	Herstellung	Verwendung	Charakteristische Eigenschaften	Vorkommende Mängel
Rohgips	Kalziumsulfat-Dihydrat $\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$ CaO:32,58 % SO ₃ :46,49 % H ₂ O:20,93 % 79,07 %	Natürliches Vorkommen	Fabrikation gebrannter Gipse	Weich (Härte v. M. 1,5 bis 2) Ziemlich wasserlöslich Nicht wetterbeständig Für Estrichgips ist großstückiger Gipsstein von festem Gefüge und guter kristalliner Ausbildung erwünscht. Eisenoxyde geben besonders dem Estrichgips gelbe bis rötliche Färbung	Natürliche Fremdstoffe: Kalk, Dolomit, Ton, Schieferon, Salz, Quarz, Glimmer, Sand, Eisenoxyde, Anhydrit, Steinsalz, Glaubersalz, Syngenit, Polyhalit, Bitumen und Kohle, Pyrit und Schwefel
Tiefgebrannte Gipse, Stuckgipse	Kalziumsulfat-Hemihydrat $(\text{CaSO}_4)_2 \cdot \text{H}_2\text{O}$ CaO:38,64 % SO ₃ :55,15 % H ₂ O:6,21 % mit schwankendem Gehalt an Halb-anhydrit CaSO_4 93,79 %	Brand bei 107 bis 200 °C, vorher oder nachher Feinmahlung	Gießen, evtl. auftragen oder modellieren, Wand und Deckenputz, angetragener Stuck mit verzögertem Gips Gipsmarmor, Stuckmarmor, Stucco-Lustro	Bindezeit < 1/2 h. Nicht wetterbeständig – ziemlich wasserlöslich – rein weiß Abbinden innerhalb 30 min. Mahlung mittelfein	Natürliche Verunreinigungen wirken schädlich. Ungenügender Brand einzelner Teile verursacht in kleinsten Mengen Schnellbinden, in größeren Mengen Herabsetzung der Bindekraft. Totbrennen: mit Überschreitung von etwa 300 °C zunehmende Verlangsamung des Abbindens und Festigkeitseinbuße
Modellgips	desgl.	Brand bei 107 bis 150 °C, vorher und nachher Feinmahlung evtl. Windsichtung.	Modelle, Kunstgewerbe Formen für Keramik	Besonders rein und fein gemahlen Porös, hohe Festigkeit und Wasseraufnahme	– Zu Formgips keine Härtezusätze verwenden, setzen Porosität herab
Formgips	desgl.	(Tiefe Brandtemperaturen und kurzer Brand gibt Raschbinder)	Bildhauerarbeiten, anatomische und gerichtliche Abgüsse	Reinweiße Farbe, raumbeständig, kurze Bindezeit (15 min oder weniger), Alabaster- oder Marmorgips, sehr rein, Bindezeit < 10 min	–
Alabastergips Marmorgips Schnellgips Gießgips	desgl.		Medizinische Zwecke Zahnärztliche Praxis Orthopädie	–	Chirurgische und zahnärztliche Gipse verlangen geringe Expansion beim Erhärten und geringe Wärmeentwicklung
Chirurgische Gipse Abdruckgips					
Baugips	desgl.	Brand bei 107 bis 300 °C und in Spezialfällen darüber. Mahlung gröber (langer Brand gibt Festigkeitserhöhung)	Decken und Wandputze, Rabetzkonstruktionen. Gipsdielen und -platten oft mit Kalziumhydrat vermischt. Zuschläge: Kälberhaare, Asche, Schlacken, Sand, Holzspäne. Gipsbausteine, Leichtsteine, Gipshourdis, Isolierplatten, Fassadenverputz aus Kalkmörtel mit Gipszusatz	Mittelfein bis grob gemahlen. Langsames Abbinden (15 bis 30 min). Gute Festigkeit, durch Zuschlagstoffe stark herabgesetzt. Rasches Austrocknen, raumbeständig, keine Ausblühungen, wärme- und schallsolierend, feuerhemmend, frostbeständig, bei tiefen Temperaturen verarbeitbar. Fäulnis, pflanzliche und tierische Schädlinge usw. abweisend	Silolagerung nach Brand verlängert die Bindezeiten (Nachkochen). Die Gipse verderben bei feuchter Lagerung (Bildung von Dihydrat, rascher Bindebeginn, Klumpenbildung beim Anmachen, Herabsetzung der Bindekraft). Auch bei trockener, sehr langer Lagerung beginnt schließlich Zersetzung in Anhydrit und Dihydrat. Unhomogene Beimischung von Zusatzmitteln ist schädlich. Rühren während dem Abbinden verdirt den Gips. Auftragen auf zu trockene Unterlage gibt schlechte Haftung. Mit Zement vermischt wirkt Gips bei Feuchtigkeitszutritt stark treibend. Für gute Erhärtung muß der abgebundene Gips austrocknen
Maurergips Putzgips Plattengips	desgl.				
Kesselgips Drehofengips Ofengips	desgl. desgl. viel CaSO_4	Brand in Kesseln Brand in Drehofen Brand in Schachtofen	–	Die Bezeichnung nach Herstellungsart kann für alle Gipsarten Anwendung finden und ist deshalb nicht eindeutig. Längere Bindezeit	–
Vorgebrannter Putzgips Awallit (Sparkalk) Tripolith	– Baugips, mit Ton und Kohle gebrannt	Brand in Ofen, dann in Kessel – Brandtemperatur 260 °C	– – Bauwesen	Etwas geringere Festigkeit, nagelbar Blaugraue Farbe, geringes Raumgewicht, geringe Härte und Beständigkeit	– –

Bezeichnung	Zusammensetzung	Herstellung	Verwendung	Charakteristische Eigenschaften	Vorkommende Mängel
<i>Hochgebrannte Hartgipse,</i> Estrichgips Maurergips Diara Felsenit	Anhydrit CaSO ₄ CaO:41,20 % SO ₃ :58,80 % enthält häufig freien Kalk (CaO) und basisches Sulfat	Brand im Schachtofen bei Rotglut (900 bis 1100 °C), dann Feinmahlung	Starke Verarbeitung in steifer Konsistenz durch Stampfen oder Einschlagen. Fußböden (evtl. mit Leinöl bestrichen), Unterlagsböden, Wand- und Deckenputz, Glattputz, Estrichgipsbeton, Zuschläge: Sand oder Schlacke, Kork, Holz	Fein gemahlen. Lange Bindezeit (5 bis 40 h), hydraulisch, sehr gute Festigkeit, wird durch Zuschläge stark herabgesetzt. Abwaschbar. Wetterbeständiger als Gips, aber ebenfalls ziemlich wasserlöslich. Sehr gute Raumbeständigkeit, wärme- und schallisolierend, feuerhemmend. Fäulnis, pflanzliche und tierische Schädlinge abweisend. Guter Abnutzungswiderstand	Natürliche Verunreinigungen wirken schädlich. Treiben infolge Schwefelkalzium CaS, von Reduktion des Gipses durch heiße Verbrennungsgase. Geringe Mengen CaS verzögern das Abbinden. Bei feuchter Lagerung verdirbt (hydratisiert) Estrichgips. Vorzeitiges Austrocknen des verarbeiteten Estrichgipses setzt die Festigkeit herab
<i>Alaungips</i> Marmorzement Keene-Zement Hartalabaster Marmorgips	CaSO ₄ + Alaun	Mit Alaunlösung getränkter Stuckgips bei Rotglut nochmals gebrannt und dann sehr fein gemahlen	Verarbeitung wie Stuckgips (evtl. noch mit Alaunlösung ange-macht). Kunstmarmor, Platten, Kunstgewerbe, Weißputz und Wandputz, Plattenausfugmittel, Formen für Keramik	Sehr fein gemahlen. Langsambinder 9 bis 12 h Normalbinder 4 bis 6 h Schnellbinder 1 bis 3 h Hohe Festigkeit und Härte. Reinweiß, vorzüglich polierbar. Ziemlich gute Wetterbeständigkeit. Abwaschbar, gut färbbar. Sehr gute Raumbeständigkeit (keine oder sehr geringe Expansion). Wird bei schwach plastischer Verarbeitung sehr dicht	Sehr empfindlich gegen natürliche Fremdstoffe und nachträgliche Verunreinigungen und Zusätze (Rost der Mischgefäße). Trockene Lagerung erforderlich. Im übrigen wie Estrichgips.
<i>Boraxgips</i> Parianzement Parianalabaster	CaSO ₄ + Borax	Mit Boraxlösung getränkter Stuckgips bei Rotglut nochmals gebrannt und dann gemahlen	Wie Alaungips, evtl. Anmachen mit Weinsteinlösung	Wie Alaungips, Abbinden 2 bis 3 h	Wie Alaungips und Estrichgips
WYLDE-Gips	CaSO ₄ + Kaliumwasserglas	Mit Kaliumwasserglas getränkter Stuckgips noch einmal bei etwa 250 °C gebrannt	Wie Alaungips	Wie Alaungips, bindet schnell	Wie tiefgebrannte Gipse
SCHOTTISCHER Gips	Verbindung von CaSO ₄ und CaO	Glühen eines Gemenges von etwa 70 % Gips und etwa 30 % Ätzkalk	Wie Estrichgips. Möglichst wenig Anmachwasser verwenden	Hydraulischer Mörtelstoff von guter Härte, Wetterbeständigkeit und Politurfähigkeit	Treiben infolge zu viel CaO oder zu geringer Brandtemperaturen
VIOTTI-Gips	Gips + Borax + Magnesia	Borax + Magnesia geschmolzen, gemahlen und dem Gips beigemischt	Wie oben	Gute Wetterbeständigkeit	Wie tiefgebrannte Gipse
LANDRIN-Gips	Gips + Schwefelsäure	Stuckgips mit Schwefelsäure getränkt, gebrannt	Wie oben	Wie oben, weiße Farbe	Wie Marmorgips
Gipszement	Anhydrit + Ton + Kohle	Brand bis zur Sinterung (1400 °C)	-	Noch wenig erprobt	-

a) Abbinderegler.

Beobachtete Wirkung bei schwächeren Konzentrationen:

+: Beschleuniger, -: Verzögerer, (Exp. -): Herabsetzung der Volumexpansion, (H +):Härtesteigerung, ++, --:stark, (±):schwach.

- + Sulfate von K und Na (++, Exp. -), Li (++) , Rb, Cs, NH₄, Ca, Mg, Mn^{II}, Fe^{II}, (Exp. -) Ni, Cu, Zn, Cd (++) , Al, CrIII (++) und Schwefelsäure;
- FeIII (Ferrisulfat);
- Doppelsulfate von Al und K (Alaune);
- Sulfid von Na und Ca (speziell für hochgebrannten Gips);
- natürlicher Anhydrit CaSO₄.
- + Kalisalze: Sulfat (Exp. --), Bisulfat (Exp. --), Chlorid, Bromid, Jodid, Nitrat,
- + (Exp. -) Phosphat, (H -) Thiocyanat, Oxalat, Tartrat (Exp. -), Silikat (K₂SiO₃), Karbonat und Hydroxyd;
- Sulfid, Bichromat;
- Doppelsulfate von K und Al (Alaune);
- K-Salz der Essigsäure (Azetat);
- der Bernsteinsäure (Sukzinat);
- der Malonsäure oder Malat (- -);
- der Zitronensäure oder Zitrat (- -);
- - Seignettesalz (Rochelle-Salz) (NaKC₄H₄O₆ · 4H₂O).
- Ammonsalze: Sulfat, Nitrat, Chlorid, Bromid, Jodid.
- - Hydrat.

- Säuren: Schwefelsäure, Salzsäure, Salpetersäure, Weinsäure, Phosphorsäure (in normaler Lösung);
- Milch-, Bor-, Ameisen-, Essig-, Zitronen- und Phosphorsäure (in molarer Lösung).
- + Natriumsalze: Sulfat, Thiosulfat, Chlorid, Nitrat, Bromid, Jodid, Phosphat (Na₂HPO₄), Tartrat und Chlorat, Hydroxyd (weniger wirksam als die entsprechenden Kalisalze) Silikat (Na₂SiO₃), Wasserglas (in starken Konzentrationen fast momentane Wirkung);
- ± Sulfid, Thiosulfat, Phosphat (Na₃PO₄);
- Karbonat oder Soda (besonders bei starken Konzentrationen), Tartrate und Na-Salz anderer organischer Säuren (Zitronen-, Milch- und Essigsäure).
- Kalziumsalze: Chlorid und Nitrat (bei stärkeren Konzentrationen), Karbonat, Sulfid.
- Hydrat (als gesättigte Lösung von Kalk);
- Ca-Salze der Zitronen-, Malon- und Bernsteinsäure;
- Gips (Anhydrit ohne merklichen Einfluß).
- ++ Chloride von Ammonium (Salmiak), Mg, Al, Ca (±) (Umkehrung der Wirkung für hochgebrannten Gips: - bis - -);
- + Na (Kochsalz), Ba, Sr (in molarer Lösung -, sonst +).
- + Nitrate von Ag, Co.
- + Hydroxyde von K, Na, Li.
- Borate Na-Borat oder Borax (bei stärkeren Konzentrationen);
- (Exp. -, H +) K-Diborat oder Pyroborat (bei starker Konzentration: - -);
- K- und Na-Pentaborate.

- Komplexe Salze: $(\text{FeCy}_6)_2\text{K}_2$ = gelbes Blutlaugensalz; $(\text{FeCy}_6)_3\text{K}_3$ = rotes Blutlaugensalz.
- + Doppelsalze: $(\text{Al}(\text{SO}_4)_2)_2\text{NH}_4 \cdot 12 \text{H}_2\text{O}$ Ammoniumalaun; $(\text{Fe}(\text{SO}_4)_2)_2\text{NH}_4 \cdot 12 \text{H}_2\text{O}$ Ferroammoniumalaun.
- Kombinierte Salze: Borax + K-Salze, speziell K-Sulfat (Exp. --), (Exp. -- bei gleichzeitiger Verzögerung für gute Verarbeitung);
- Borax + Seignettesalz;
- Statt Borax evtl. Na- oder K-Hydroxyde oder -Karbonate;
- Statt Seignettesalz evtl. Na- und K-Tartrate oder Alkalisalze anderer organischer Säuren.
- (Exp. -) Organische Zusätze: Alkohol (starkes Schwinden).
- Organische Kolloide:
- (H +) Eibischwurzel (*Althaea officinalis*), Gelatine, Kasain, Tannin;
- (H +) Leimzusatz zum Anmachwasser;
- Leim + Ätzkalk;
- (H +) Glycerin, Dextrin, Zucker, Gummiarabikum, Gallerte, Polikosal.
- (H -) Harn, Jauche (schon in sehr geringen Konzentrationen);
- (Fett + Soda + Kalkhydrat oder Schweinsborsten oder Kalbshaare);
- Saure, abgerahmte Milch;
- Zucker, bei stärkeren Konzentrationen;
- + Seife.
- Traß, Kalk, Kreide, Zinkweiß.
- Zuschlagstoffe, wie Gesteins- oder Glaspulver, Ziegelmehl, Koksasche, Lösch, Schlacken, Tran, Kieselgur, Ton, Sand, Haare, Fasern, Stroh usw. wirken etwas verzögernd.
- Anmachwasser: wenig;
- viel;
- + Erwärmen bis gegen 40 °C;
- Erwärmen über 40 °C hinaus.
- + (Exp. +) Anrühren: lang und intensiv;
- (Exp. -) kurz und schwach.

Wird die Wirkung äquivalenter Konzentrationen von Sulfatlösungen verglichen, so nimmt im allgemeinen die Abbindebeschleunigung ab mit steigender Valenzzahl der Kationen, bei höheren Konzentrationen treten jedoch Unregelmäßigkeiten auf.

b) Zusätze und Behandlung zur Verbesserung von Härte, Beständigkeit und Abwaschbarkeit.

1. Verbesserung der Härte.

Geringer Anmachwasserzusatz erhöht Härte.
Kurzes, intensives Anmachen erhöht Härte.
Einrütteln, Pressen erhöht Härte.

Zusätze:

Eibischwurzel (*Althaea officinalis*);
Leim, Dextrin, Gummiarabikum evtl. mit etwas Zinkvitriollösung
saure, abgerahmte Milch;
Alaun (verringert Expansion);
Glaubersalz; Wasserglas;
Borsäure, kalzinierter Borax;
Borax-Magnesiumschmelze;
Kalkhydrat;
Magnesit;
Quarzstaub;
Anmachen mit Ammoniumtriboratlösung;
Pottasche + Alizarin + Borax zum Anmachwasser (geringe Expansion);
Zusatz von Magnesium-, Aluminium-, oder Zinkoxyd bzw. Hydroxyden dieser Stoffe, Anmachen mit wäßriger Lösung von Phosphorsäure, phosphorsäuren Salzen von Mg, Al, Zn u. dgl. (Abbindeverzögerung);
Inerte, härtende Stoffe z. B. Bariumsalze, Pulver von Glas, Quarz, Marmor, Kieselkalk, Mikroasbest, Kreide usw. (evtl. Anmachen mit Leimwasser).

Besonders für hochgebrannte Gipse:

Zusatz von Kaliumkarbonat, Kalialaun, Sulfate von Kalium, Natrium, Ammonium;
saures schwefelsaures Natrium;
saures schwefelsaures Kalium;
evtl. Anmachen mit 1%iger wäßriger Lösung von Kaliumsulfat.
Hartstück: Zusatz von reichlich Kalkhydrat und inerten härtenden Stoffen, wie Marmorpulver, Kalkstaub, Schlammkreide, Glas oder Quarzpulver usw., Anmachen mit Leimwasser oder Dextrin, evtl. mit etwas Karbolsäure.
Totgebrannter Gips erhärtet gut bei Zusatz von Sulfatbeschleunigern (z. B. Alaun oder KHSO_4).

Zusätze zum Gips	Nachbehandlung des trockenen Gusses
Leimwasser	Gallappelauszug
Ätzkalk, Leimwasser	Siedendes Leinöl
StärkeLösung	Kalkmilch oder Barytwasser
Kalkhydrat	Lösung von schwefelsäuren Salzen, speziell Eisenvitriol, Zinksulfat
Kalkhydrat	} warme, konzentrierte Barytlösung
Quarzstaub	
Magnesit	Lösung von Eisen- oder Zinkvitriol (gibt braune bzw. weiße Farbe)
Metallhydrate: Speziell Tonerdehydhydrat, Zinkoxydhydrat	Kieselsäurelösung
Magnesium-, Aluminium- oder Zinkoxyd	Tränken mit wäßriger Lösung von Phosphorsäure oder phosphorsäuren Salzen von Mg, Al, Zn u. dgl.

Nachbehandlung des trocknen Gusses.

Austrocknen unter 40 °C (Wasserverdunstung) erhöht Härte.

Tränken bei 80 °C in gesättigter Borsäure- oder Boraxlösung, ferner in gesättigten Lösungen von Sulfaten von Kupfer, Zink oder Eisen (Vitriole), Alaun, Salmiakgeist, Fluat, Tricosal, Conservado usw., in Barytwasser oder Wasserglas evtl. mit etwas Kaliumhydroxyd, evtl. Nachbehandeln mit alkoholischer Seifenlösung (stearinsäures Natron);

in wäßrigen Lösungen von Barium- oder Strontiumhydroxyd, oder von Salzen von Barium, Strontium, Kalzium, Magnesium, Zink, Blei, Eisen und nachfolgendes Tränken mit Borsäure, schließlich Behandlung mit Seifenlösung;

in Boraten von Ammoniak oder Kalium;

in Barytwasser oder dialysierter Kieselsäurelösung;

in heißer Boraxlösung, nachher Chlorbariumlösung, nachher Seifenwasser;

in wäßriger Lösung von Borax und wenig Kaliumphosphat. Nachbehandlung mit salpetersaurer gemachter Boraxlösung. Nach Trocknen Einreiben mit Kanadabalsam und Naphtha;

in gelöster Kieselsäure, Trocknen, Tränken in gesättigtem Barytwasser (60 bis 70 °C);

in kieselsäuren Alkalien, Kieselfluorwasserstoffsäure und Kieselfluorkalium;

in Lösung von Barythydrat, dann Abspülen in Lösung von Kalkhydrat;

in warmem Barytwasser, dann Oxalsäure;

in Ammoniumtriboratlösung;

in Sodalösung;

in saurer, abgerahmter Milch + wäßriger Lösung von Kaliumhydrat und Kaliwasserglas (bildet leicht Verfärbungen).

Tränken des erwähnten Gusses in heißem Kohlentee, Teeröl, geschmolzenem oder gelöstem Pech, Bitumen usw. Trocken nacherhitzen (evtl. Mischung der Kohlenwasserstoffe mit färbenden Metalloxyden).

Oberflächliches Dehydratisieren, dann Tränken mit konzentrierter Lösung von Chlorkalzium, dann in heißer konzentrierter Lösung von Chlormagnesium. Färben durch Versetzen der Chlorkalziumlösung mit Metallchloriden, Nachbehandlung mit Leimwasser und Tanninlösung evtl. mit Alaun.

Die obigen Methoden der Nachbehandlung können zum Teil auch auf natürlichen Alabaster angewandt werden. Hierzu wird derselbe gewöhnlich zunächst durch Erhitzung oberflächlich dehydratisiert; der dadurch porös gewordene Stein saugt die Flüssigkeit leicht auf und wird wieder hydratisiert.

2. Verbesserung der Beständigkeit, der Abwaschbarkeit und des Aussehens.

Behandlung mit unlöslichen Seifen, Stearinsäure, Bienenwachs, verseiftem Bienenwachs, Ceresin, Paraffin, Walrat, Lösung von heißem Wachs in Terpentinöl, Lösung von Stearinsäure in Petroläther, in Naphtha gelöstem Kanadabalsam. Heiße Lösung von neutraler Seife aus Stearinsäure und Natronlauge, warme Pottaschelösung mit Bienenwachs. Alkoholische Lösung von Stearinkaliseife oder Stearinnatronlauge. Wenig oxydierte Ölsäure, in Petroläther gelöst. Lösung von Paraffin in Benzin.

Mehrfacher Anstrich mit alkoholischen Kaliölsäureseife, dann Überstreichen mit Lösung von essigsaurer Tonerde.

Heißes Tränken mit Lein-, Mohn-, Hanf- oder Rizinusöl, dann polieren. Besonders für Estrichgips: Abreiben mit Wachs-Terpentinmischung oder Leinöl, evtl. mit Farbstoffen.

Anstriche mit trocknenden Ölen, Ölfarben, Lösungen von Kautschuk, Guttapercha, synthetischen Hochpolymeren, evtl. mit Zusatz von natürlichen oder künstlichen Harzen, Wachsen und Plastifizierungsmitteln. Es können unlösliche oder lösliche Farbstoffe zugesetzt werden.

Enkaustieren durch Tränken bei etwa 60 °C in geschmolzener Stearinsäure: Elfenbeinmasse, evtl. mit paraffinlöslichen Farbstoffen. Oberfläche wird etwas durchscheinend. Zu hohe Temperatur gibt matte Oberfläche und Braunfärbung.

Waschen mit Kalkwasser und hellem Leim, hierauf mit Alaunlösung.

Färben durch Anstrich verdünnter Lösung schwefelsaurer Metallsalze, nachher Anstrich mit Barytwasser.

Glanz durch Lösung von Seife und Wachs in kochendem Wasser. Politur mit Talk oder Kreide und evtl. Harzöl, Politur mit feingeschlammtem Graphit (schwarze Farbe), evtl. Zusatz von Talk und Graphit zum Gips, nach Guß polieren.

Reinigen ungefärbter Gipsgüsse mit neutraler Seifenlösung, evtl. mit Zusatz von Terpentinöl; Waschen mit Chlorwasser; Anstrich mit Stärkekleister (blättert mit Schmutz ab); Bleichen an der Sonne nach Anstrich mit Wasser und Terpentinöl.

Verhindern des Haftens von Gips am Modell durch Anstrich von Schellacklösung, Mischung von Öl und Seife, Olivenöl, Chlorzink, Bienenwachs und Kolophonium, Staniolfolien.

c) Färben von Gips

Zusätze.

1. In Anmachwasser gelöste, lichtbeständige Farbstoffe.

2. Erdfarbstoffe und unlösliche Metallfarbstoffe, dem Gips trocken beigemischt.

3. Anmachen mit alkalihaltiger Formaldehydlösung, alkalihaltiger Lösung von schwefeliger Säure, alkalihaltiger Lösung von Wasserstoffsuperoxyd + geringem Zusatz eines reduzierbaren Metallsalzes (Silbersalze perlgraue Farbe, Goldsalze rote Farbe, Bleisalze schwarze Farbe, Mischungen verschiedene Farben, Kupfersalz + Eisen braune Farbe und Härtung).

Da Estrichgips und Marmorgips gewöhnlich freien Kalk enthalten, müssen die hierfür verwendeten Farben kalkbeständig sein.

Größere Farbzusätze setzen die Festigkeit herab. Kupferoxydfarben geben beim Gießen in Staniolformen braune Flecken.

Mit Zinnober gefärbte Güsse (für gute Mischung mit Seifenwasser anzumachen) werden bei Trocknen an der Sonne grau.

Tränken des getrockneten Gusses: Metallsalzlösungen oder andere Farblösungen.

Anstriche (vor Politur): Ölfarben, Leimfarben, Temperafarben, Lacke, Firnisse, evtl. mit Gold-Bronze-Aluminium-Pulver.

3. Einfluß von chemischen Agenzien auf Gips.

Löslichkeit von Gips in reinem Wasser ziemlich stark. Bei Normaltemperatur ~ 0,23 % CaSO₄.

VAN'T HOFF: $\log c = 46,8675 - 16,25 \left(\frac{134,7}{T} + \log T\right)$; T = absolute Temperatur, c = Gramm CaSO₄ in 100 cm³ Lösung.

Löslichkeit in *Schwefelsäure*, konzentriert: schwach.

Alkohol, konzentriert: sehr schwach.

Löslichkeit von *Hemihydrat* und *Halbanhydrit* in Wasser (nimmt nach Überschreiten von Brenntemperaturen von etwa 200 °C stark ab): 0,77 %.

Lösungen der meisten Sulfate und Salze, welche das Abbinden von Gips beschleunigen: Löslichkeitserhöhung.

Estrichgips in Wasser: ~ 0,20 %.

Nat. Anhydrit in Wasser: ~ 0,13 %.

Gips ist mit *reinem* Wasser anzumachen, am besten mit Regenwasser oder abgekochtem Wasser. Gipshaltiges Wasser wirkt ungünstig. Sehr nachteilig wirken organische Verunreinigungen. Geringste Mengen von Säuren und Salzen stören das normale Abbinden. Frisches, nicht gestandenes Wasser verursacht häufig Luftblasen im Guß.

Salzlösungen von niedrigem Dampfdruck (z. B. Lösungen von Kochsalz und Magnesiumchlorid) können dem Gips schon bei normalen Temperaturen Wasser entziehen. Ebenfalls wirken Schwefelsäure und konzentrierter Alkohol dehydratisierend.

Schwefelsaures Kalium, Natrium und Magnesium bilden mit Gips die Doppelsalze Syngenit, Glauberit und Polyhalit, welche von Wasser leicht zersetzt werden.

Im allgemeinen wirken alle wäßrigen Lösungen mehr oder weniger lösend oder zersetzend auf Gips ein; stark zersetzend wirken Salzsäure, Salpetersäure, Flußsäure usw., starke Laugen, Sodalösung, Pottasche u. dgl.

Frühmittelalterlicher Stuck in Oberitalien. Offene Fragen

Mein Vortrag schließt an zwei meiner zurückliegenden Beiträge über die Stuckarbeiten Oberitaliens (Heidelberg, 1968 und 1972) an.* Damals hatte ich Gelegenheit auf neue Materialien, speziell zu der kurz zuvor wiederentdeckten Stuckdekoration der Kirche San Salvatore in Brescia sowie zum Ziborium von Sant' Ambrogio in Mailand, aufmerksam zu machen. Die dabei zur Sprache gebrachten Probleme betrafen vorrangig die Entstehungszeit und die kunsthistorische Einordnung. Es handelte sich darum, jene Werke im Kontext der einzelnen Bauwerke und auch in ihren weitesten Bezügen zu anderen, aus verschiedenen Gründen vergleichbaren Kunstwerken zu betrachten.¹

In der Zwischenzeit hat sich nun eine große Zahl weitreichender Forschungsarbeiten mit dem gleichen Kreis von Denkmälern und dekorativen Ausstattungen auseinandergesetzt, und allein der Überblick über die umfangreiche Fachliteratur würde in der begrenzten Zeit ein mühevolleres und kaum haltbares Unterfangen sowohl für den Vortragenden als auch für die Zuhörer bedeuten. So sei es mir erlaubt, lediglich einige Hauptbeiträge in Erinnerung zu rufen, die für ihren Einsatz und ihre Auswirkungen innerhalb der Forschungsdebatte besondere Aufmerksamkeit verdienen. Ich beziehe mich im wesentlichen auf die große, mehrbändige – im Bereich der Malereien allerdings nie vollständig abgeschlossene – Monografie von Hans Peter L'Orange und Hjalmar Torp über den „Tempietto“ von Cividale (1977-79);² auf die kritischen Nachforschungen von Carlo Bertelli über das Ziborium von Sant' Ambrogio in Mailand (1981) im Anschluß an dessen Restaurierung³ und schließlich auf die Angaben zur Grabung im Klosterkomplex von San Salvatore in Brescia unter der Leitung von Gian Pietro Brogiolo (zuletzt 1993, doch wird noch immer eine umfangreichere und endgültige Veröffentlichung erwartet).⁴ In diesem letzten Fall spielt vor allem die Neuinterpretation der früheren Funde von San Salvatore eine Rolle, die zum Teil auch die Einordnung der in der Basilika erhaltenen dekorativen Überreste – Malereien und Stukturen – bedingt hatten. Es lohnt sich, daran zu erinnern, daß sich wiederholt in einzelnen Bereichen unterschiedliche Interpretationen, nicht nur was die Entstehungszeit und die einzelnen Bauphasen, sondern auch gerade was die Wandmalereien anbelangt, gezeigt haben. Ich selbst habe 1981 zusammen mit Florentine Mutherich unter der Schirmherrschaft des „Consiglio Nazionale delle Ricerche“ ein internationales Seminar organisiert, um die in einer amerikanischen Dissertation (Barbara Anderson, Berkeley, 1976)⁵ erhobenen Zweifel an der Abfolge der Malereischichten in San Salvatore zu klären.⁶ Abermals kann ich um der Vollständigkeit willen nicht darüber hinweggehen, daß unter den vielen in diesem Beziehungsnetz mitbegriffenen Denkmälern auf jeden Fall Santa Maria foris portas in Castelseprio erfaßt werden muß, um die ebenfalls die Forschungsdebatte unter Heranziehung von archäologischen Analysen und Neuinterpretationen der Malereien selbst fünfzig Jahre nach der Entdeckung nie ins Stocken geraten ist.⁷

Ohne mich der Auswertung einer so umfangreichen wie verschiedenartigen Literatur widmen zu können, weise ich auf eine

wiederkehrende, sich im Laufe der Zeit immer mehr herauskristallisierende Tendenz hin, nicht nur jeden dieser Denkmalkomplexe, sondern selbst ihre einzelnen kleinen Details isoliert zu betrachten. Dies geschieht dann in der mehr oder weniger stillschweigend übergangenen Überzeugung, daß ein gesichertes, wenn auch noch so partielles Ergebnis einen entscheidenden Anhaltspunkt für die Entstehungszeit liefert (in Anlehnung an die sprichwörtliche Idee des Archimedes, der den Erdball in die Luft heben wollte, hätte man ihm nur ein Auflager für den Hebel schaffen können). Nimmt man die Gültigkeit dieses Prinzips für jeden einzelnen Fall an, so wäre es auch für alle anderen, ebenso problematischen und mit ihm verbundenen Fälle von Nutzen. Ich könnte als Beispiel den Befund der C14-Analyse eines Holzbalkens aus Santa Maria in Castelseprio anführen, der von Paula Leveto Jabr (1987) zum Vorschlag eines neuen terminus post quem für die Kirche und folglich auch für den Freskenzyklus herangezogen wurde (865 ± 87, was immer noch einer unbefriedigend großen Zeitspanne, nämlich von 778 bis 952, entspricht).⁸ Ich bestreite nicht das Interesse und die Wichtigkeit neuer analytischer Daten und beschränke mich nur darauf anzumerken, daß ein isoliertes Analysedatum nicht helfen könne, aus den komplexen Problemen dieser Materie herauszufinden. Und aus diesem Grund habe ich es für wichtig erachtet, das Thema der offenen Fragen in den Titel meines Vortrages mitaufzunehmen. Um so mehr schien es mir außerdem geboten, bei Gelegenheit eines Symposiums, das die frühmittelalterlichen Stuckarbeiten vor allem aus technischem Blickwinkel untersucht, auf die komplexen Beziehungen aufmerksam zu machen, die zwischen dem Stuck und anderen Techniken bestehen. So steht der Stuck in einem unauflösbaren komplementären Verhältnis zur Malerei und zum architektonischen Träger, welcher durch Stuck und Malerei eine gänzlich neue Gestaltung erfährt. Es genügt schon, daran zu erinnern wie Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* den Stuck (dessen Zusammensetzung und Modellierungstechnik er genau kannte) in Verbindung mit der Malerei und dem Wandträger definiert: „De Platis. Plastics [= griechisch plastiké] est parietum ex gypso effigies signaque exprimere pingique coloribus...“ (Et. XIX, 15.1; vgl. auch XVI, 3.9 e XIX, 10.20).⁹ Die Definition wird bezeichnenderweise von Rhabanus Maurus wieder aufgegriffen (De universo, XXI, 8).

Unter diesen Voraussetzungen ist der Hinweis auf die historische Rolle, die Oberitalien in der frühmittelalterlichen Stuckdekoration zukommt, gerechtfertigt. Es soll nur kurz angemerkt werden, daß die Bedeutung des Begriffes „Oberitalien“ flexibel ist und von kulturhistorischen Faktoren abhängt. In diesem Sinne handelt es sich um eine sehr weit gefaßte Bedeutung des Begriffes, bei der die Poebene von Alpen und Apennin zwar begrenzt, aber nicht nach außen hin abgeschlossen wird. Diese müssen dabei als geographische Grenzen, aber auch als eine Art Filter betrachtet werden, der Wege für den Austausch und die gegenseitige Durchdringung der Kulturen offenläßt, während auf andere Art die Öffnungen zum Meer hin Kontakte in einem weiteren Umkreis, angefangen bei jenen zum Byzantinischen



Abb. 11. Brescia, San Salvatore, Südwand, Arkadenstellung mit stuckierten Bogenlaibungen.

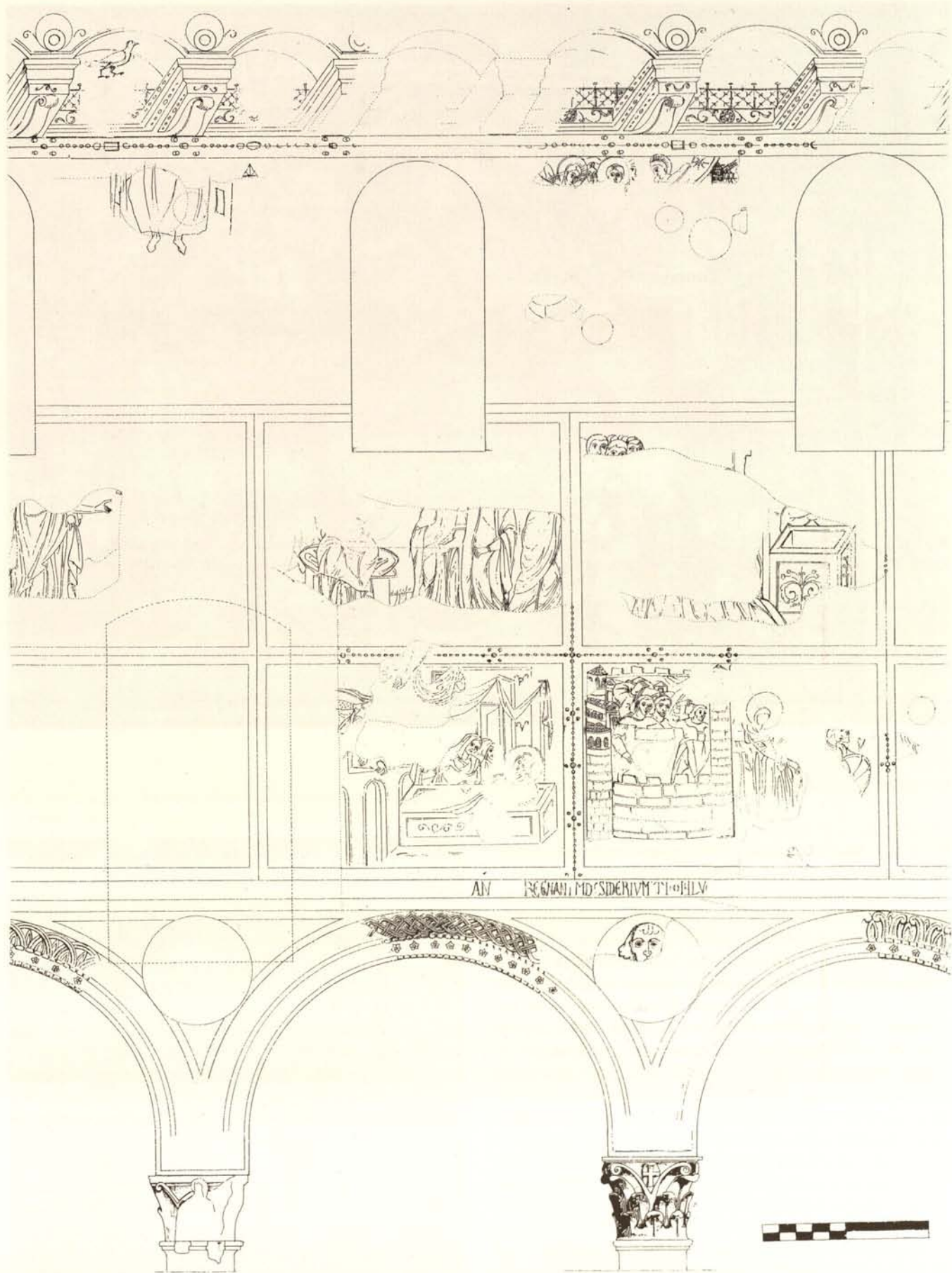


Abb. 12. Brescia, San Salvatore, Südwand, Dokumentation des Dekorationssystems, Ausschnitt (nach G. Panazza).



Abb. 13. Brescia, San Salvatore, Südwand, unteres Register, Detail.

Reich und zum Nahen Osten, ermöglichen. In diesem riesigen Gebiet bietet die Präsenz zweier Hauptstädte der spätantiken Welt, Mailand und Ravenna, die Grundlage, die Beziehung zwischen Architektur und Dekoration in einer Kontinuität zu beobachten, wie sie nicht ihresgleichen hat. Schon der in Ravenna vorhandene dekorative Stuck liefert die gesamte Kasuistik der uns interessierenden Beziehungen, diejenigen zu den Mosaiken und zu den „crustae“ mitinbegriffen. Das Baptisterium der Orthodoxen¹⁰ (man muß allerdings auch an den Befund in der Basilika von Santa Croce erinnern, wo das unter Galla Placidia errichtete Bauwerk mit ähnlichen Dekorationen versehen war)¹¹ stellt noch heute eines der vollendetsten Beispiele einer Innenraumgestaltung dar, bei der den Stukkaturen eine wesentliche Rolle zukommt (Abb. 2). Welcher Herkunft auch immer die Meister, die an solchen Stukkaturen arbeiteten, gewesen sein mögen, gewiß ist, daß sie den Stuck vor Ort modellieren mußten, d. h. ihre Arbeit völlig anders organisierten, als im Falle bereits bearbeiteter Stücke, wie der Kapitelle und Säulen, die man aus dem Orient kommen ließ. Im darauffolgenden Jahrhundert, zur Zeit Justinians, übernahmen dann die Stuckarbeiten von San Vitale sehr viel ausdrücklicher dekorative Funktionen, wie bei der Ausstattung des Atriums, doch bedürften auch die Gesimse, Laibungs- und Kämpferverzierungen im besonders aufwendig gestalteten Chor vermehrter Beachtung.¹² Das geographisch ab-

seits gelegene, aber in vieler Hinsicht parallele Beispiel der eufasianischen Basilika in Parenzo ist insofern von besonderer Bedeutung, als hier ein Beleg für den Brauch vorliegt, die Bogenrücken mit Stukkaturen zu schmücken,¹³ wie wir es später in Cividale, Brescia, Mals, Mailand und Civate wiederfinden werden. So stellt sich uns ein grundlegender Zusammenhang dar, was die Verfahren bei der Ausführung und die Bestimmung des Stucks anbelangt, die wir über eine Zeitspanne von sieben Jahrhunderten verfolgen können, wenn auch nur mit – gerade was ihre Unversehrtheit anbelangt – vereinzelt Kunstwerken. Es gibt gewiß eine ganze Reihe anderer stichhaltiger Nachweise und Überreste, die eine Vorstellung von der weiten Verbreitung der Erscheinung vermitteln (wichtige Überreste von Stuckdekorationen unterschiedlicher Entstehungszeit findet man über das ganze Territorium verstreut: Zu den bereits bekannten in Acqui, Aulla, Lomello (Abb. 22), etc.¹⁴ sind kürzlich noch diejenigen von S. Lorenzo in Cremona hinzugekommen.¹⁵ Auch sollte die Herstellung relativ vereinzelter Handarbeiten nicht übersehen werden, wie in Stuck ausgeführte Chorschranken anstelle von Steinplatten, einzelne Figuren wie die umstrittene Figur Karls des Großen in Müstair, die dortige Tafel mit der Taufe Christi¹⁶ und schließlich auch feinste Ersatzlösungen wie bei den Schmuckmedaillons – wahrhaftige durchbrochene Transennen – des Atriums von Pomposa, 1028-1044).¹⁷

An dieser Stelle – ohne auch nur eine erschöpfende Bilanz zu versuchen – sollte man zur Kenntnis nehmen, daß in vielen Zweifelsfällen in der Forschung eine gewisse Übereinstimmung hinsichtlich ihrer geschichtlichen Einordnung herrscht, wenn auch Lücken und offene Fragen weiterhin bestehen bleiben. Zeitlich zurückgehend beschränke ich mich hier auf die wichtigsten Beispiele.

Die Stuckarbeiten von San Pietro al Monte bei Civate werden heute einstimmig in die letzten Jahrzehnte des XI. Jahrhunderts datiert (Abb. 20ff.).¹⁸ Das Interesse an ihnen hat indirekt durch die neuen Erkenntnisse über die zugehörigen Malereien zugenommen, denen einerseits hinsichtlich ihres programmatischen Inhalts von der Forschung große Beachtung zuteil wird,¹⁹ während ihre Erforschung gleichzeitig von der Kenntnis weiterer Werke derselben Maler profitiert (Zyklus von San Calogero in Civate).²⁰ Wertvoll bleibt auch die Spur, der vor dreißig Jahren Roberto Salvini gefolgt ist, um die Stuckarbeiten der Krypta mit der noch ottonisch geprägten transalpinen Kunst zu verbinden.²¹ Dies steht in relativem Einklang mit dem Vorschlag von Giampiero Bognetti, die Krypta mit dem Erzbischof von Mailand, Anselm III. (der hier 1097 bestattet wurde), in Zusammenhang zu bringen.²² Ich spreche diesen Punkt deshalb an, weil hier wie in Cividale oder beim Ziborium und dem Chor von Sant' Ambrogio in Mailand ein Fall vorliegt, in dem die Stuckarbeiten nicht mehr nur eine „randornamentale“ Rolle spielen, sondern wahrhaft mit den Malereien wetteifern.

Unter den hier aufgeführten Beispielen an Stuckdekorationen kann für Sant' Ambrogio in Mailand die Geschichte des Ziboriums (Abb. 8-9) als geklärt angesehen werden, da dessen Entstehung aus historischen Gründen für die Zeit um 979 im Zusammenhang mit dem Bischof Gotfredus nahegelegt ist.²³ Hinsichtlich der ikonographischen Interpretation bestehen allerdings weiterhin Divergenzen, wie auch die Frage nach der zum Chor-

raum gehörenden Dekoration offen bleibt. Obwohl die karolingischen Ursprünge des Apsismosaiks geklärt und die Bedeutung der *crustae*, die innen die Sockelzone der Apsis verkleideten, wieder hervorgehoben wurde,²⁴ bestehen leider noch immer gewichtige Unsicherheiten über die Abfolge der Veränderungen in einem extrem überarbeiteten und gestörten Zusammenhang. Auch bleibt so die zeitliche Einordnung der bedeutenden, einst Wandstrukturen und Chorfenster schmückenden Fragmente schwierig, welche eine beachtliche erfinderische Qualität zumindest in den erhaltenen Evangelistensymbolen aufweisen. Der Hinweis, sie seien jüngeren Datums als das Ziborium, bleibt zu allgemein und entbehrt jeglicher Vergleichspunkte. Es bestehen also überall offene Fragen, die von Mal zu Mal von unterschiedlicher Gewichtung sind.²⁵

Indem wir zeitlich zurückgehen, stoßen wir wieder auf das Netz von Fragen, die Cividale, Castelseprio und Brescia betreffen. Mich wiederholend kann ich nur bekräftigen, daß der Fall von San Salvatore in Brescia unter diesen dreien (einer gewissen Art topografischer *medietas* entsprechend) insofern eine zentrale Rolle einnimmt, als er – trotz seines fragmentarischen Charakters – sichere, wenn auch im richtigen Maße zu beurteilende Anhaltspunkte für die beiden anderen Denkmäler liefert, die hingegen untereinander kaum Verbindungsstellen aufweisen. Zwischen dem „Tempietto“ in Cividale und San Salvatore in Brescia gibt es grundlegende offensichtliche Parallelen, die die Stukturen, aber auch die architektonische Struktur und damit die Beziehung zwischen Träger und Dekoration betreffen (diese Aspekte sind ausführlich von Gaetano Panazza, von Hjalmar Torp und von mir erläutert worden).²⁶ Etwas subtiler aber nicht weniger beeindruckend ist die Beziehung zwischen den Malereien aus Brescia (in ihrer vorbereitenden Fassung der „Sinopien“) und den Malereien in Castelseprio (Abb. 15-16). Dies gilt also nur begrenzt; zeugt für einen Einfluß, der aber, soweit wir aus den noch lesbaren Fragmenten erkennen können, nur teilweise die ausgeführten Malereien selbst betrifft²⁷ (dabei sollte man das Beispiel von Mals berücksichtigen, insbesondere die Vorzeichnungen von Stuckkapitellen).²⁸

In der aktuellen Forschungssituation läßt sich eine übereinstimmende Tendenz beobachten, sowohl den Freskenzyklus von Castelseprio als auch denjenigen von Brescia in „spätkarolingische“ Zeit (das heißt etwa in die 860er oder 870er Jahre) zu datieren. Im ersten Fall verschaffen sich außer mehr oder weniger lückenhaften technisch-archäologischen Analysen erneut auch historisch-kritische Argumentationsweisen Geltung (Bertelli 1994), die Malereien in Castelseprio wieder mit dem Eindringen östlicher Elemente in der äußerst fruchtbaren Zeit Karls des Kahlen in Verbindung zu bringen. Im zweiten Fall hat eine zuverlässigere Neuinterpretation der Bauabschnitte von San Salvatore in Brescia im Rahmen umfangreicher Nachforschungen im gesamten Klosterbereich unter der Leitung von Gian Pietro Brogiolo, indirekt eine Verschiebung der Malereien der Klosterkirche von Brescia in die zweite Jahrhunderthälfte herbeigeführt.²⁹ Auch hier hat sich in sehr speziellen Punkten in der Forschung eine ähnliche Orientierung gezeigt, wie zum Beispiel eine alternative Interpretation der nur fragmentarisch erhaltenen gemalten Inschrift, in der Bernhard Bischoff als erster den Namen [T(h)IRO] HLV (dovicus) entzifferte, welcher anfangs als Ludwig der Fromme (814-840) interpretiert wurde, stattdessen aber auch Ludwig II. (855-875) meinen könnte.³⁰ Damit würde das Datum fast genau mit dem der Malereien des Anspertus-Oratoriums in Mailand übereinstimmen, die jedoch stilistisch nichts gemeinsam haben.³¹

Abb. 14. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Lünette, Detail.







Abb. 16a. Brescia, San Salvatore, Nordwand, oberes Register, Sinopie, Detail.

Angesichts dieser Ergebnisse schiene also mit einer letzten Verschiebung der Entstehungszeit um dreißig Jahre nach hinten ein schwieriger Fragenkomplex geklärt zu werden, und ich würde mich darüber freuen, selbst wenn sich meine früheren Vorschläge damit als widerlegt herausstellen würden. Ich gestehe offenherzig, daß ich nicht die Absicht habe, auf sie zurückzugreifen, noch meine ich über alternative Argumente oder Lösungen zu verfügen. Doch komme ich nun zu den meiner Ansicht nach noch offenstehenden, nicht außer Acht zu lassenden Fragen, wobei ich meinen Beitrag zu zukünftigen Forschungsrichtungen darauf beschränken muß, lediglich auf eben diese Fragen hinzuweisen.

a) Die Interpretation von Brogiolo scheint insofern überzeugend, als sie sich auf die Planimetrie der Vorgängerkirche des uns teilweise erhalten gebliebenen Baus bezieht, doch birgt sie auch eine erhebliche Schwierigkeit in sich: indem Brogiolo letzteren als eine Gründung von Desiderius (756) identifiziert, entsteht zwischen architektonischer Struktur und Dekoration aus Stuck und Malerei – denen hier unsere Aufmerksamkeit gewidmet ist – ein zeitlicher Abstand von einem Jahrhundert, in dem keinerlei dekorativer oder sonstiger Eingriff am Bau nachweisbar ist. Gegen diese Problematik ist allerdings der Einwand

▷ Abb. 16b. Brescia, San Salvatore, Nordwand, oberes Register, Sinopie, Detail.

◁ Abb. 15. Castelseprio, S. Maria foris portas, Apsis, oberes Register: Reise nach Bethlehem, Detail.



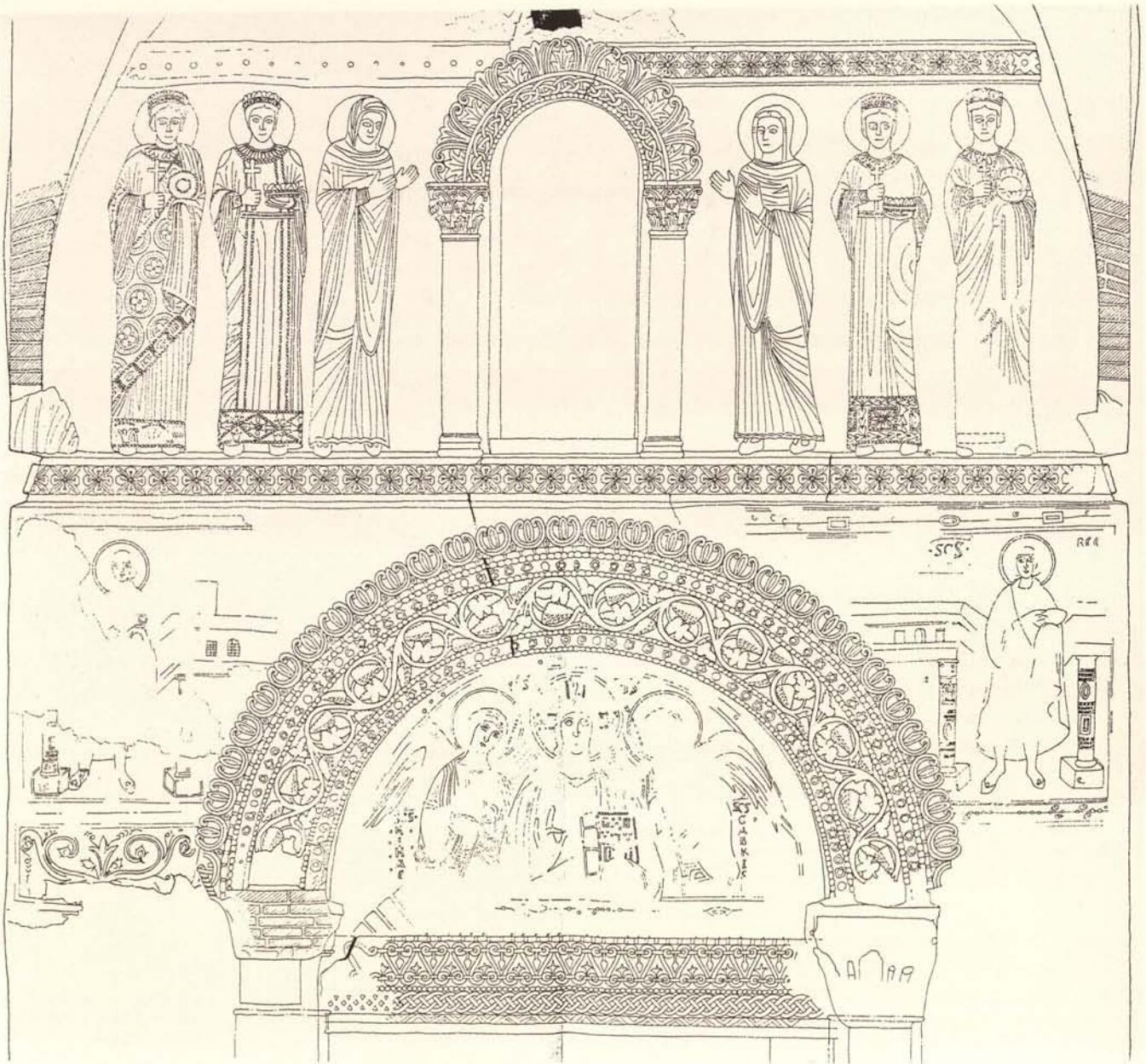


Abb. 17. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Dekorationssystem (nach H.P. L'Orange – H. Torp).

möglich (worauf auch Brogiolo selbst hingewiesen hat),³² daß anfangs auch nur die Krypta und vielleicht die Apsis (die verloren gegangen ist) eine dekorative Ausschmückung bekommen haben können. Tatsächlich sind in der Krypta Malereischichten erhalten, die älter als die Befunde des Langhauses sind.³³

b) Es sollte daran erinnert werden, daß sich seinerzeit ein ähnliches Problem für Santa Maria in Valle in Cividale aufgetan hatte. Torp und L'Orange haben für die Erbauung der Kirche immer eine frühe Datierung um das Jahr 750 vertreten, wie sie auch daran festgehalten haben, daß die dekorative Ausschmückung nur kurze Zeit darauf erfolgt sei. Frühere Interpretationen hatten indessen immer einen sogar beträchtlichen zeitlichen Abstand zwischen Erbauung und Dekoration als wahrscheinlich angenommen.³⁴ Tatsächlich führen im „Tempietto“ verschiedene Spuren in diese Richtung, wie z.B. die verlorengegangene Mosaikausstattung des Presbyteriums (von der aber sichere Spuren bestehen), welche einer ersten dekorativen Phase angehören

könnte, die möglicherweise nicht mit derjenigen der Malereien und Stukturen identisch ist. Auf solche Art und Weise würde sich eine ähnliche Abfolge ergeben, wie wir sie für die Ausschmückung von Krypta und Langhaus in San Salvatore in Brescia annehmen können. Andererseits darf auch nicht vergessen werden, daß die Historiker (insbesondere Carlo Guido Mor), auch wenn sie eher zu einer Datierung in die Zeit vor dem Untergang des Langobardenreiches (774) neigten, immer geäußert haben, daß sich eine ähnliche Ausschmückung in jenem Kloster theoretisch nur bis in das Jahr 830, nicht aber später erklären ließe.³⁵

Stützten wir uns auf die heute vorherrschenden, sicher aber immer noch vorläufigen und unterschiedlich gewichtigen Erkenntnisse, müßten wir an dieser Stelle die Möglichkeit der folgenden zeitlichen Abfolge anerkennen: Erbauung der Basilika in Brescia und des Oratoriums in Cividale etwa um die Mitte des VIII. Jahrhunderts oder wenig später (mit einer ersten Dekora-

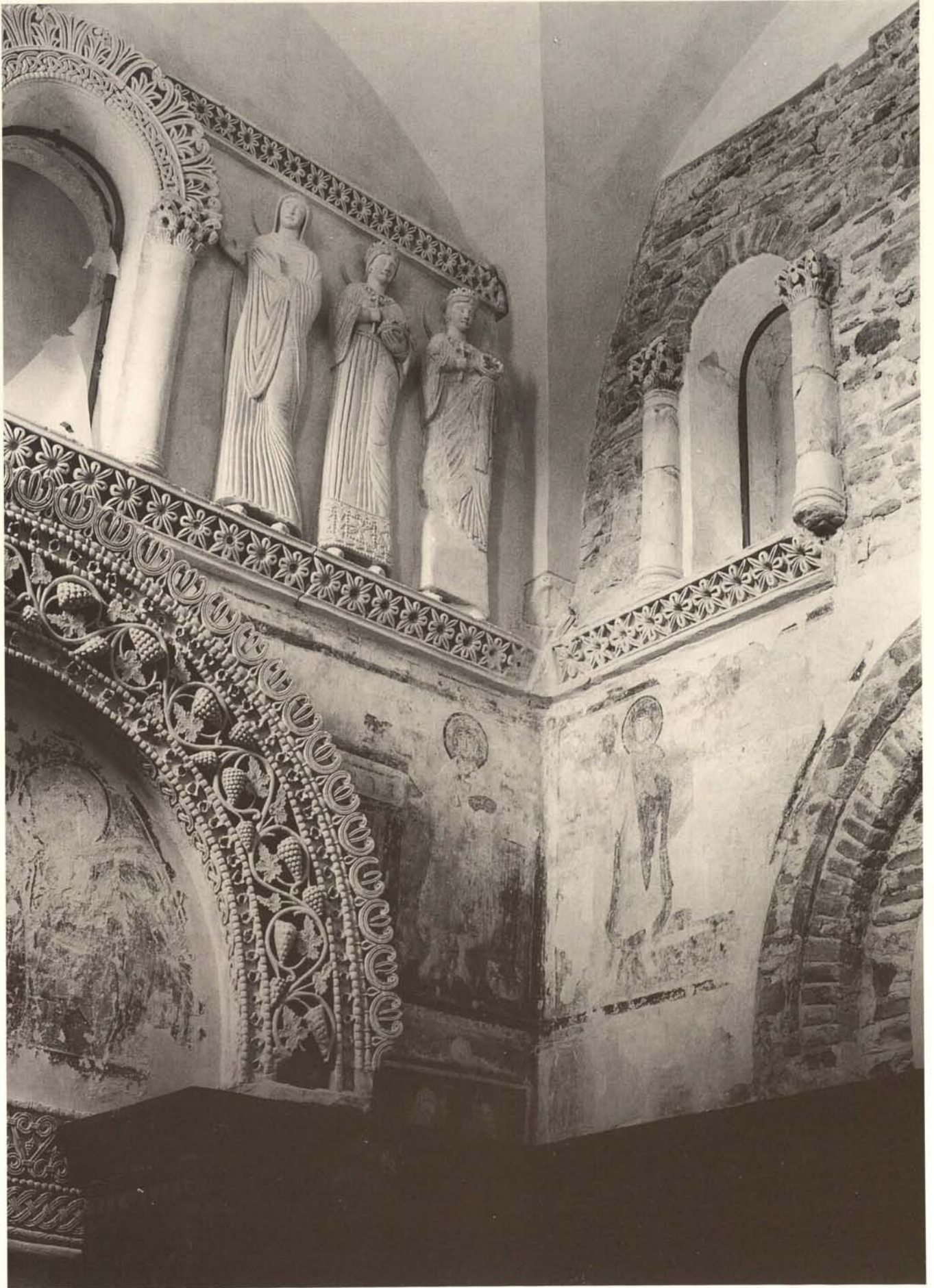


Abb. 18. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Ansicht nach Nordwesten.

tion, bzw. den Mosaiken im Chorraum von Cividale oder der ersten Schicht der Fresken in der Krypta von Brescia); Ausschmückung beider Bauten mit Stukkaturen und Malereien in karolingischer Zeit, wofür allerdings die geschichtlichen Gründe, die die Dekoration in Cividale weiterhin in die Zeit vor 830 datieren lassen, noch einmal zu prüfen wären (man sollte die kulturell fruchtbaren Ereignisse im Friaul in karolingischer Zeit beachten: beispielsweise den bibliophilen Markgraf Eberhard, oder aber die seinerzeit formulierten Vorschläge von Christian Beutler, betreffs Erich von Friaul, gest. 799).³⁶ Aber wäre dies nicht eine bloße Vereinbarung der verschiedenen Schlußfolgerungen, vom grünen Tisch aus auf der Grundlage mehr oder weniger fundierter Äußerungen entworfen, die doch immer wieder

Teilaspekte der beiden Baukomplexe betreffen? Ich möchte kräftig unterstreichen, daß jeder Beitrag, der diese Schwierigkeiten zu überwinden meint, unglaublich bleibt, solange er nicht die grundlegende (offenkundig und verbindlich bleibende) Beziehung zwischen architektonischer Struktur und Ausschmückung bei beiden Denkmälern in Betracht zieht. Der mögliche zeitliche Abstand zwischen den beiden Phasen muß in beiden Fällen eine akzeptierbare archäologische Untermauerung und eine historische Erklärung erhalten. Die Schwäche der jüngsten Forschungsansätze besteht, so wie ich es sehe, darin, daß die Notwendigkeit einer erneuten Untersuchung des Baukomplexes in Cividale unterschätzt wird, der, gerade was die Stuckplastik anbelangt, die größte Qualität aufweist.³⁷

Anmerkungen

* Übersetzung von Stephanie Hanke.

- 1 ADRIANO PERONI, Gli stucchi decorativi della basilica di S. Salvatore in Brescia: appunti per un aggiornamento critico nell'ambito dei problemi dell'arte altomedievale, in: *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur* (Heidelberg 1968), Mainz 1969, S. 25-45; DERS., La plastica in stucco nel S. Ambrogio di Milano: arte ottoniana e romanica in Lombardia, in: *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur* (Heidelberg 1972), Mainz 1974, S. 59-119.
- 2 HANS PETER L'ORANGE – HJALMAR TORP, Il Tempio longobardo di Cividale (Institutum romanum Norvegiae Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia VII, 1, 2, 3), Rom 1977-1979.
- 3 CARLO BERTELLI – PININ BRAMBILLA BARCILON – ANTONIETTA GALLONE, Il ciborio della basilica di S. Ambrogio in Milano, Mailand 1981.
- 4 GIAN PIETRO BROGIOLO, Analisi stratigrafica del S. Salvatore di Brescia. Nota preliminare, in: *Dai Civici Musei di Arte e di Storia, Studi e notizie*, 3, 1987, S. 25-40; DERS., Brescia altomedievale. Urbanistica ed edilizia dal IV al IX secolo (Documenti di archeologia 2), Mantua 1993.
- 5 BARBARA ANDERSON, The Frescoes of San Salvatore in Brescia, Diss. Berkeley 1976; vgl. auch: DAVID H. WRIGHT, Sources of Longobard Wall Painting: Facts and Possibilities, in: *Longobardi e Lombardia: aspetti di civiltà longobarda* (Atti del 6° Congresso di studi sull'alto Medio Evo, Milano 1978), Spoleto 1980, S. 727-739, insbes. 737-739.
- 6 Seminario Internazionale sulla decorazione pittorica del San Salvatore di Brescia (Brescia 1981), Pavia 1983.
- 7 P. LEVETO JABR, Carbon 14 Dating of Wood from the East Apse of Santa Maria at Castelseprio, in: *Gesta*, XXVI, 1987, S. 17-18 (vgl. auch dies., The Marian Theme of the Frescoes in S. Maria at Castelseprio, in: *Art Bulletin*, 72, 1990, S. 393-413); CARLO BERTELLI, Castelseprio e Milano, in: *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto Medio Evo* (XXXIV settimana di studio del CISAM Spoleto 1986), Spoleto 1988, S. 869-906 (Nachtrag: M. FRANZINI – C. GRATZIU, Relazione finale sullo studio di malte e intonaci nell'abside di S. Maria Foris portas, S. 907-914; hierselbst die Diskussion, mit Beitrag von S. Lusuardi Siena über die Ausgrabungen von Martin Carver, S. 916 f.); Castelseprio 1287 prima e dopo (Atti del convegno internazionale, Varese-Castelseprio-Torba 1987 = *Sibrium* 19, 1987-88), Castelseprio 1989 (mit folgenden Beiträgen: C. BERTELLI, Pittura di età carolingia nell'Italia settentrionale e a Castelseprio, S. 81-86; L. CAMELLA Santa Maria foris portas: filologia di un monumento, S. 63-80; L. DELLA TORRE, M. MARTINI, E. SIBILIA, G. SPINOLO, Santa Maria foris portas: datazione con termoluminescenza, S. 135-138; P. DONATI, A. E. CH. ORCEL, Analisi dendrocronologiche a Castelseprio e a Torba, S. 139-52); *Enciclopedia dell'arte medievale* IV, 1993, S. 447-459, s.v. Castelseprio (S. LUSUARDI SIENA und M. ANDALORO); zuletzt: SAVERIO LOMARTIRE, La Lombardia, in: *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, hg. v. C. BERTELLI, Mailand 1994, S. 47-89, insbes. 51 ff.

- 8 PAULA LEVETO JABR, 1987 (wie Anm. 7).
- 9 A. PERONI, Stucco e pittura nel S. Benedetto di Malles, in: *Scritti in onore di Nicolò Rasmò*, Bozen 1986, S. 79-89.
- 10 FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Bd. 2, 1, Wiesbaden 1974, S. 43 ff., Abb. 17, 22-27; Bd. 3, Baden-Baden 1958, Tf. 72-87.
- 11 GINO PAVAN, Il problema della decorazione a stucco nelle basiliche ravennati alla luce degli ultimi ritrovamenti, in: *XXVII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1980, p. 137-165.
- 12 J. SHAPLEY, The Stuccos of S.V., in: *Studien zur Kunst des Ostens*, J. Strykowski zum 60. Geburtstag, Wien 1923, S. 19-32; F. W. DEICHMANN (wie Anm. 10), Bd. 2, 2, S. 135 ff., Fig. 38a-40, Abb. 67-68, 70-75; Bd. 3, Taf. 308 f.; über die Stuckdekoration vgl. auch Bd. 1: *Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969, S. 93-95.
- 13 A. SONJE, Gli stucchi della Basilica eufrasiana di Parenzo, in: *Felix Ravenna XLIV*, 1967, S. 51-68; A. PERONI, Riflessioni sul rapporto tra architettura e stucco nella Basilica eufrasiana di Parenzo e nel San Salvatore di Brescia, in: *Scritti in onore di Gaetano Panazza*, Brescia 1994, S. 101-115.
- 14 PAOLO VERZONE, Note sui rilievi in stucco dell'Alto Medioevo nell'Italia settentrionale, in: *Le Arti* IV, 1941-42, S. 121-128; A. M. Romanini, Stucchi inediti di S. Maria Maggiore a Lomello, in: *Commentari* XIX, 1968, S. 18-39; A. PERONI, L'abside di S. Caprasio ad Aulla e il tema architettonico delle nicchie a fornice, in: *Società civile e società religiosa in Lunigiana e nel vicino Appennino dal IX al XV secolo*, Aulla 1988, S. 265-280.
- 15 GIORGIO VOLTINI, S. Lorenzo di Cremona, Strutture, reperti e fasi costruttive, Cremona 1987.
- 16 M. SENNHAUSER GIRARD – H. R. SENNHAUSER – H. RUTISHAUER – R. GUBELMANN, Das Benediktinerinnenkloster St. Johann in Müstair, Graubünden (Schweiz. Kunstführer Ser. 39, Nr. 384/85), Bern 1986; JEAN WIRTH, Die Bildnisse von St. Benedikt in Mals und St. Johann in Müstair, in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Beat Brenk zum 60. Geburtstag*, Berlin 1995, S. 76-90.
- 17 MARIO SALMI, Nota sull'atrio di Pomposa, in: *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni, Varese-Mailand 1956*, III, S. 819-823; DERS., L'abbazia di Pomposa, Mailand 1966; EUGENIO RUSSO, L'atrio di Pomposa, in: *La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al Tardo Medioevo*, in: *Atti del convegno nazionale di studi storici* (Comacchio 1984), Bologna 1986, S. 477-536. Wichtig ist aber die neuere Erkenntnis, daß der innere Kern (mit steigenden Greifen) der Rundscheiben der Fassade des Atriums aus Stuck ist.
- 18 P. TOESCA, Monumenti dell'antica abbazia di S. Pietro al Monte di Civate, Architetture, stucchi, affreschi, Firenze o. J. (1943); R. SALVINI, Romanico o Alto Medioevo? Il problema cronologico della decorazione di S. Pietro al Monte, in: *Studi in onore di G. Nicco Fasola, Arte Lombarda* IX, 1964, S. 61-76; A. PERONI, 1974 (wie Anm. 1), S. 76; S. LOMARTIRE (wie Anm. 7), S. 69 ff.
- 19 Y. CHRISTE, Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate, in: *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly*, Paris 1984, S. 117-134.



Abb. 19. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Detail der Nordseite (1947).

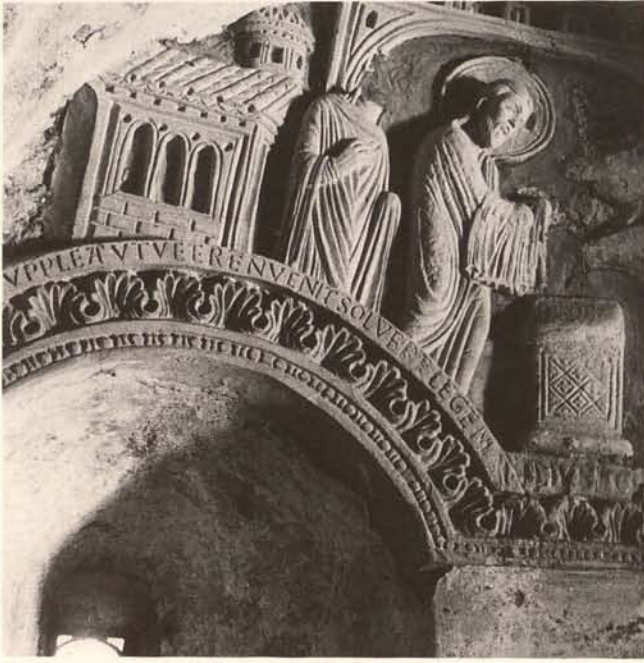


Abb. 20. San Pietro al Monte bei Civate, Abteikirche, Krypta, stuckiertes Bogenfeld: Darstellung im Tempel.

Abb. 22. Lomello, ehem. Canonica, Stuckfragmente aus der Basilika S. Maria Maggiore.

Abb. 21. San Pietro al Monte bei Civate, Abteikirche, Stuckkapitell.



- 20 S. LOMARTIRE (wie Anm. 7), S. 69 ff.
- 21 Nämlich mit den hölzernen Türen von S. Maria im Kapitol, Köln, vgl. R. SALVINI (wie Anm. 18), S. 68 ff.
- 22 G. BOGNETTI – C. MARCORA, L'abbazia benedettina di Civate, Civate 1957.
- 23 A. PERONI, Magdeburgo e Milano: precisazioni e questioni aperte sugli avori ottoniani milanesi e sul ciborio di S. Ambrogio, in: Der Magdeburger Dom, ottonische Gründung und staufischer Neubau, hg. v. E. ULLMANN, Leipzig 1989, S. 82-87; C. T. LITTLE, Avori milanesi del X secolo, in: Il millennio ambrosiano, La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa, hg. v. C. BERTELLI, Mailand 1988, S. 102-123.
- 24 C. BERTELLI, Introduzione, in: Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi, hg. v. C. BERTELLI, Mailand 1987, S. 15-16, 21-24; DERS., Sant' Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo, in: Il millennio ambrosiano, Bd. 2 (wie Anm. 23), S. 16-81.
- 25 A. PERONI, 1974 (wie Anm. 1), S. 79 ff.; DERS., Tradizione e innovazione nel Sant' Ambrogio romanico, in: Il millennio ambrosiano, Bd. 2, (wie Anm. 23), S. 156-175.
- 26 HJ. TORP – H. P. L'ORANGE (wie Anm. 2); La chiesa di San Salvatore in Brescia, atti dell' VIII congresso di studi sull' arte dell' alto Medio Evo (G. PANAZZA und A. PERONI), Mailand 1962; G. PANAZZA – A. TAGLIAFERRI, La diocesi di Brescia, Corpus della scultura altomedievale VII, Spoleto 1974, S. 137-140.
- 27 A. PERONI, 1983 (wie Anm. 6), S. 33 ff. (eine andere Fassung dieses Beitrages, mit besseren Abbildungen: San Salvatore di Brescia: un



- ciclo pittorico altomedievale rivisitato, in: Arte medievale 1, 1983, S. 53-80).
- 28 A. PERONI, 1986 (wie Anm. 9); OSKAR EMMENEGGER – HELMUT STAMPFER, Die Wandmalereien von St. Benedikt in Mals im Lichte einer maltechnischen Untersuchung, in: Die Kunst und ihre Erhaltung. Rolf Staub zum 70. Geburtstag gewidmet, Worms 1990, S. 247-268.
- 29 G. P. BROGIOLO, 1993 (wie Anm. 4), S. 97 ff., insbes. 101-102.
- 30 WERNER JACOBSEN, San Salvatore in Brescia, in: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250, Festschrift für Florentine Mutherich, München 1985, S. 75-80.
- 31 Über die Malereien der Anspertus-Kapelle vgl. zuletzt S. LOMARTIRE (wie Anm. 7), S. 56.
- 32 G. P. BROGIOLO, a. a. O. (wie Anm. 29).
- 33 G. PANAZZA, Problemi della cripta, in: Seminario internazionale ... (wie Anm. 6), S. 55-73, Tf. 21-28.
- 34 LUIGI COLETTI, Il Tempietto di Cividale, Rom 1952.
- 35 CARLO GUIDO MOR, L'autore della decorazione dell' oratorio di S. Maria in Valle di Cividale e le possibili epoche in cui potè operare, in: Memorie storiche forogiuliesi 46, 1965, S. 19-36; DERS. La cultura veneta nei secoli VI-VIII, in: Storia della cultura veneta dalle origini al Trecento, Vicenza 1976, S. 215-239, insbes. 237; vgl. auch DERS., in: L'ORANGE – TORP (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 249.
- 36 CHRISTIAN BEUTLER, Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus, München 1982, S. 205 ff.
- 37 Vgl. hier den folgenden Beitrag von Paolo Casadio, Teresa Perusini und Piera Spadea.

Zur Stuckdekoration des „Tempietto Longobardo“ in Cividale: Technische und Naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse

Einleitung*

Bei der Stuckdekoration des sog. Tempietto handelt es sich um eines der frühesten in situ überlieferten Beispiele figürlicher Großplastik aus Stuck im frühen Mittelalter.

Der Beitrag legt die Ergebnisse technischer und naturwissenschaftlicher Untersuchungen mit modernen Analysemethoden vor, die vergleichbar sind mit den vor kurzem angewandten Methoden zur Untersuchung von Putz- und Stuckdekorationen anderer Baudenkmäler. Bislang lagen hierzu nämlich nur wenige Analysen vor, die in den 50er Jahren mit inzwischen überholten Untersuchungsmethoden ausgeführt wurden. Es wurden daher 14 Kleinstproben von der Stuckdekoration der Westwand entnommen und mikroskopisch untersucht (mit dem Lichtmikroskop, dem Rasterelektronenmikroskop sowie röntgendiffraktometrisch). Dies soll jedoch nicht nur eine Datensammlung über ein einzelnes Baudenkmal sein, die wenig aussagekräftig bliebe, wenn sie nicht in Bezug gesetzt würde zu den Daten vergleichbarer Objekte. Es sind deshalb auch solche Werke einbezogen worden, die durch ihre Datierung ins 6. bis 9. Jh. einen Vergleich nahelegen (S. Maria delle Grazie und S. Eufemia in Grado, die Basilica Eufrasiana und der Erzbischöfliche Palast in Parenzo sowie St. Benedikt in Mals).

In die vergleichsweise untersuchten Stuckdekorationen haben wir auch die ommayyadische Stuckplastik von Khirbet-al-Maffjer aus der Mitte des 8. Jahrhunderts einbezogen (heute im Rockefeller Museum von Jerusalem), die von kunstwissenschaftlicher Seite verschiedentlich als Vergleichsbeispiel benannt wurde. Es ist dagegen nicht möglich gewesen, die Stuckdekorationen von S. Salvatore in Brescia in diese Arbeit miteinzubeziehen, was zur Vervollständigung der Untersuchungen wichtig gewesen wäre.

Wir sind uns der Tatsache bewußt, daß eine technisch und naturwissenschaftlich ausgerichtete Untersuchung keine erschöpfenden Antworten auf sehr vielschichtige kunstwissenschaftliche Probleme geben kann, hoffen jedoch, für die weitere Diskussion einige wesentliche Grundlagen liefern zu können.

Das kunstwissenschaftliche Problem

Die Bedeutung des sogenannten langobardischen Tempietto in Cividale und seiner Innenraumdekoration (Abb. 23) für die Kunstgeschichte des frühen Mittelalters hat dazu geführt, daß das kleine Bauwerk Gegenstand einer beeindruckenden Reihe kunstwissenschaftlicher Untersuchungen wurde.¹ Die jüngsten Veröffentlichungen sind anlässlich der großen Langobardenausstellung erschienen, die 1990 in der Villa Manin in Passariano stattfand.² Sie versuchen, die bisherigen Untersuchungen zusammenzufassen und bezüglich der kontrovers diskutierten Datierungs- und Einordnungsfrage eine Bilanz zu ziehen. Demnach geht die Zeitspanne, in der Bau und Dekoration des Bauwerks anzusetzen wären, kaum mehr über ein halbes Jahrhun-

dert hinaus, da gewöhnlich entweder eine Datierung gegen Ende des Langobardenreiches vorgeschlagen wird, unter Aistulf (749-756) oder unter Desiderius (756-774), dem letzten Langobardenkönig (der seit 759 seinen Sohn Adelchis in die Regierung einbezogen hatte), oder aber Argumente für eine Ausführung des Werkes erst zu Beginn der karolingischen Epoche, im frühen 9. Jh., angeführt werden.³

Das Fehlen schriftlicher Quellen (die *Historia Langobardorum* des Paulus Diaconus endet 744, d. h. mit dem Ende der Regierung Liutprands) hat nicht nur die stilkritischen Untersuchungen besonders wichtig werden lassen, sondern auch, v. a. in unserem Jahrhundert, zu einer Reihe archäologischer Untersuchungen und einer relativ hohen Zahl von Restaurierungen und Sondierungen in dem kleinen Gebäude geführt. Man hat also versucht, vom Gebäude selbst die Antwort auf die noch nicht zufriedenstellend gelösten Fragen zu erhalten.⁴

Die ältesten schriftlichen Quellen betreffen nämlich das zugehörige Kloster S. Maria in Valle, nicht den Tempietto, und sie stammen aus dem 9. Jh. In einem Diplom, das 830 zu Nimwegen dem Patriarchen Maxentius ausgestellt wird, gestehen Lothar und Ludwig der Fromme dem hohen kirchlichen Würdenträger den Besitz des „monasterium puellarum quod dicitur Sanctae Mariae, quod est situm juxta basilicam sancti Joannis, constructum infra muros Civitatis Foroluliensis in loco que dicitur Vallis“. Das Kloster wird zugeschrieben „cum rebus et hominibus“ (...) „in potestate praefatae Ecclesiae et Rectorum eius“.⁵ Dieses Dokument ist insofern sehr bedeutend, als es den Beweis der königlichen Zuständigkeit für das Areal darstellt, auf dem das Kloster errichtet wurde. Die Stiftung des Klosters war sicherlich königlich: Es war nur zur Aufnahme von Vertretern des örtlichen Adels bestimmt. Von einer Andeutung im *Ad regem praecando carmen* des Paulus Diaconus läßt sich ableiten, daß eine seiner Schwestern dort um die Mitte des Jahrhunderts Klosterfrau war.⁶ Nur dank einer redaktionellen Überarbeitung im 16. Jh. ist eine weitere Nachricht bekannt, nach der „Berengar III.“ den Klosterfrauen die Nutzung des Palasts des Verwalters („Gastaldaga“) geschenkt hätte und so den ursprünglichen Kern des Frauenklosters mit den Benediktinerinnen des Klosters von Salt zusammengeführt hätte, das innerhalb des Jahres 888 in den Besitz der Abtei von Sesto al Reghena übergegangen ist.⁷

Die unklare Notiz wird interpretiert als Erinnerung an ein Ereignis, das im 3. Jahr der Regierung Berengars I. (890) oder aber im 3. Jahr seines Kaisertums (917-918) anzusiedeln wäre. Erst unter Berengar kam es demnach zum Zusammenschluß der beiden Klostergemeinschaften: Die Klosterfrauen von Salt führten die Knochen der Gründerin, der adligen Piltrudis, mit sich, neben weiteren bedeutenden Reliquien, wie dem Haupt der hl. Anastasia.⁸ Es erscheint ziemlich logisch, die Vergrößerung der Klostergemeinschaft mit der berengarianischen Übereignung der alten Gastaldaga zu verbinden.

Die Hinweise, die direkt den Tempietto betreffen, sind spät, nach dem Geschehnis, das ihn fast zerstört hätte, d. h. nach dem Erdbeben von 1222-23.

Abgesehen von der Auffassung Cecchellis,⁹ der in den rätselhaften Stuckfiguren des Tempietto Darstellungen erkennt, die mit der Einkleidungsfeier der Klosterfrauen in Zusammenhang zu bringen wären, scheint das ursprüngliche ikonographische Programm überhaupt keinen Bezug zu dem Kloster gehabt zu haben. Vielleicht wurde der Tempietto von den Klosterfrauen erst seit der Zeit Berengars kontinuierlich als Chorraum genutzt.

Wie Dygge erkannt hat, scheint der Tempietto als ein Filialatorium der Kirche S. Giovanni entstanden zu sein, auf einem Areal der königlichen Domäne, in der Nähe des Wohnsitzes des Gastaldo (Verwalters). Dieses Amt scheint im langobardischen Reich erst unter Autari eingerichtet worden zu sein, vielleicht nach dem schlimmen Einfall der Awaren 610: Die Anwesenheit des königlichen Beamten in Cividale wird jedenfalls auch durch schriftliche Unterlagen von 761 bestätigt.¹⁰

Der Grundriß der Kirche von S. Giovanni ist graphisch rekonstruiert worden, dank der Untersuchungen von Torp. Es handelt sich um eine einfache Saalkirche, deren Formen klar an die frühchristliche Tradition anknüpfen. Auch die Tatsache, daß daneben ein Oratorium liegt, gehört zu den frühchristlichen Gebräuchen der Martyrien oder Oratorien, die zur Aufnahme der Reliquien der Heiligen bestimmt waren. Überlegungen, in der Kirche S. Giovanni (trotz ihrer bescheidenen Dimensionen) die langobardische Nationalkirche zu sehen, lassen die Möglichkeit wieder in Betracht ziehen, der Tempietto habe seine aktuelle Form erst nach einer älteren Bauphase angenommen, während der er die Funktion eines arianischen Baptisteriums gehabt haben könnte.¹¹ Bereits Coletti¹² hatte auf der Grundlage einer minutiösen Analyse des Mauerwerkverbandes im Innenraum eine hypothetische erste Bauphase des Gebäudes rekonstruiert, in der die Wände (wie die Ostwand des Saales) sich wesentlich weniger aufwendig geschmückt dargestellt haben könnten als in der uns bekannten Form mit Stuckdekoration und Fresken. Die Dekorationsmotive (Lilien und ein Kreuz), die in die Ziegelsteine der Ostwand des Saales eingritzelt sind, sind jedenfalls als sichtbare Dekoration konzipiert.

Die jüngsten Restaurierungsmaßnahmen, die 1981 unter der Leitung von Alessandro Degani ausgeführt wurden, haben es ermöglicht, wieder die Idee einer dem heutigen Bau vorangehenden Bauphase des Tempietto vorzuschlagen. Auf der Grundlage der bauforscherischen Untersuchungen hält es Degani für sehr plausibel, daß im 7. Jh. ein Bau mit einer einfacheren Ausschmückung, aber ähnlicher Grundrißgliederung errichtet worden sei.

Um die Mitte des 8. Jhs. hätte das Bauwerk eine tiefgreifende Überformung erfahren, mit bedeutenden Veränderungen, die zum Zurückversetzen der Ostwand des Presbyteriums führten (mit Errichtung der beiden Stützpfeiler für die als Spolien eingesetzten römischen Architrave), zur Verstärkung der nördlichen und südlichen Umfassungsmauer des Saales, zur Einwölbung des Saales an der Stelle einer hypothetischen vorangegangenen Balkendecke und zur Schaffung der drei großen Nischen in den Saalwänden für die geplante Stuckdekoration, darüber hinaus zur Gewinnung einer vierten, mit den vorgenannten übereinstimmenden (wenn auch etwas kleineren) Nische, in der Rückwand der Apsis.¹³

Der Vorschlag Deganis ermöglicht es, eine Erklärung für die als Marmorimitation gestaltete Putzschicht auf den Wänden des Presbyteriums zu finden, die Torp bereits Probleme bereitet hatte, auch wenn er darin nicht das Zeugnis einer früheren Baupha-

se des Gebäudes erkennen wollte. Unter gewissen Schwierigkeiten hatte Torp eine Erklärung für diesen Marmor imitierenden Putz gefunden; er sah darin einen Hinweis auf eine Arbeitsphase, die durch eine Sockelverkleidung mit Marmorplatten hätte vervollständigt werden sollen, und betonte, daß der Plattenboden in Form eines opus sectile notwendigerweise zusammen mit der marmornen Sockelverkleidung der Wände ausgeführt worden sein müßte, da es keinen Hinweis auf eine darunterliegende Fußbodenschicht gäbe.¹⁴ Degani gelingt mit seinem Vorschlag eine Erklärung der ungewöhnlichen Tatsache, daß die drei doppelreihigen Bögen der Ostwand jeweils in die Süd- und Nordwände des Saales eingebunden sind. Die Untersuchungen haben ergeben, daß diese Mauern in einer zweiten Phase verstärkt worden sind, um der Schubkraft der Decke besser standzuhalten, die nicht mehr als sichtbarer Dachstuhl mit Bindern gestaltet, sondern eingewölbt war, wahrscheinlich in einer Form, die sich nicht wesentlich von der heutigen unterscheidet.¹⁵

In den 50er und 60er Jahren sind ein Stuckfuß von bemerkenswerter Größe sowie eine Stuckbüste, ähnlich den weiblichen Heiligen der Westwand, und Fragmente von Bogenrückendekorationen entdeckt worden. Diese Funde haben inzwischen dazu geführt, daß allgemein eine Rekonstruktion der Innenraumdekoration akzeptiert wird, die wesentlich reicher ist als die heute erhaltene, mit einer Reihe von zwölf weiblichen Heiligen im oberen Register der Saalwände, gegliedert durch zehn Säulchen (jeweils zwei für jedes der fünf Fenster) und mit einer plastisch gestalteten Gruppe größerer Dimensionen an der Ostwand des Saales, vielleicht in ein Stucktympanon eingegliedert (Torp). Nach den Beobachtungen Torps, die sich auf ein sehr detailliertes Aufmaß des Tempietto stützen, wiesen die Fenster ursprünglich Stuckgitter auf, wahrscheinlich mit geometrischen und symbolischen Motiven (wie z. B. im Baptisterium von Albenga). Im darunterliegenden Register war die Freskenabfolge wohl sehr kostbar bereichert durch drei stuckierte Weinlaub-Bögen, entsprechend dem bestehenden auf der Westseite. Die Freskenabfolge selbst war verbunden mit dem hohen purpurnen Band mit der Weiheinschrift, das entlang den Wänden des Presbyteriums geführt ist, an den Seiten des ebenfalls aus Stuck gestalteten Bogens in der abschließenden Wand.

Einige Fragmente der Inschrift sind wiederaufgetaucht; die Fresken des Bogenfeldes der Saalnordwand mit der *thronenden Madonna mit Kind und zwei Erzengeln* sind wiederentdeckt worden; es besteht die Möglichkeit, den Mauerwerksverband richtig zu interpretieren, der Spuren von Klammern aufweist, die zur besseren Haftung des Stucks dienten, oder Spuren der Halterungssysteme zur Befestigung der wertvollen Marmorplatten in der Sockelzone; schließlich sind in den drei kleinen Gewölben des Presbyteriums dichte Nagelreihen freigelegt worden, die zur besseren Haftung der Putzschicht dienten, die wiederum Trägerfunktion für die Mosaikdekoration hatte (diese ist teilweise wiederentdeckt am Ansatz einer der kleinen Wölbungen). Alle diese Beobachtungen haben es ermöglicht, auf gut gesicherten Grundlagen zu behaupten, daß das Dekorationssystem des Innenraumes sehr reich war und sich auf das Zusammenspiel des Mosaiks in den oberen Partien, des polychromen Stucks und der Fresken in den mittleren Registern sowie des Marmors in der Sockelzone stützte. Der Bodenbelag mit opus sectile vervollständigte das aufwendige Gesamtbild.

Torp hat immer wieder die enge Verbindung des erlesenen Gebäudes mit den königlichen Auftraggebern hervorgehoben und hat den Bau als monumentales Reliquiar definiert, mit dem Hinweis darauf, daß seine ursprüngliche Funktion die Bewah-

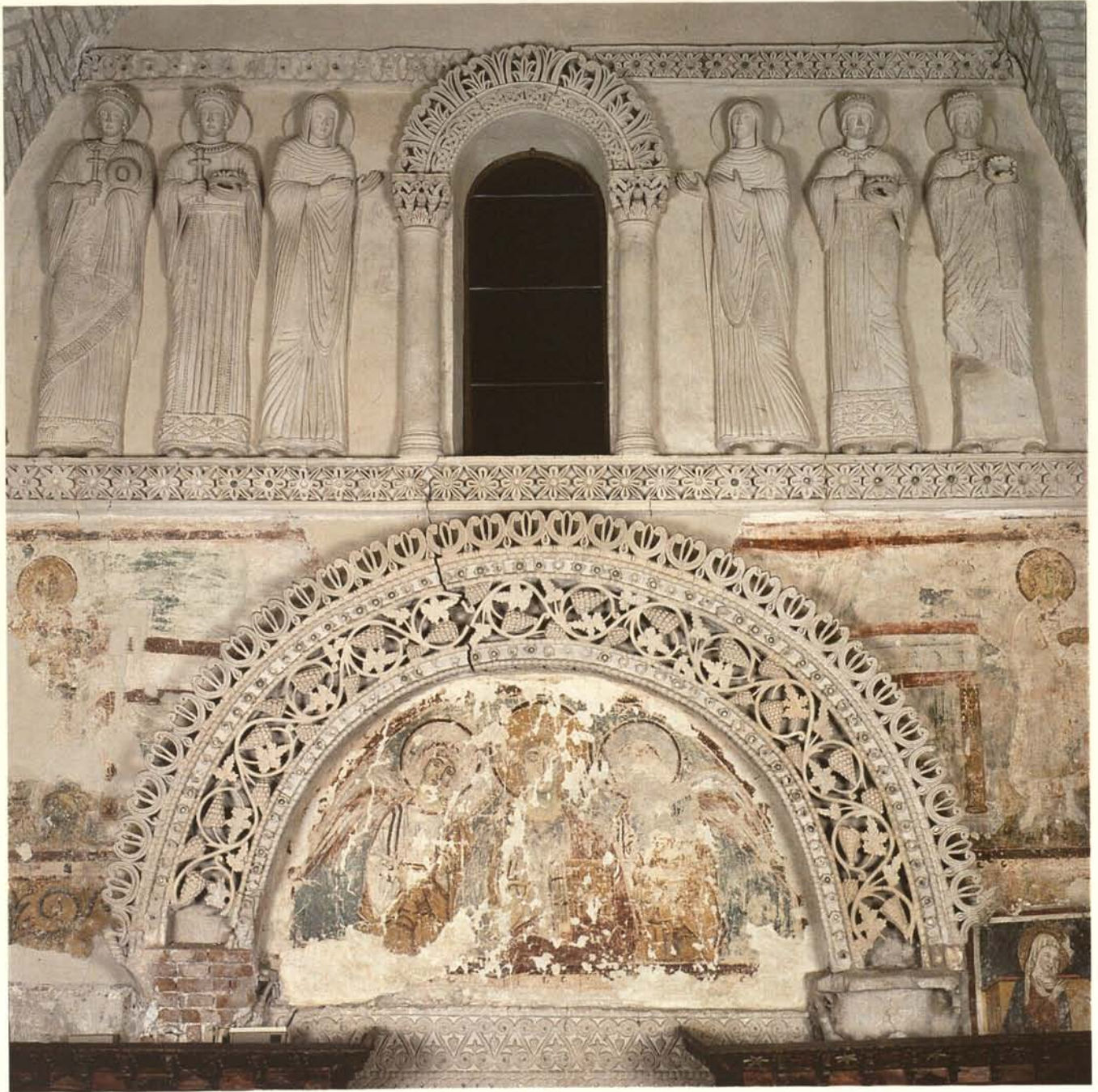


Abb. 23. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand.

rung wertvoller Reliquien gewesen sei. Diese Auffassung hat Torp mit sehr detaillierten ikonographischen Untersuchungen der Heiligenfiguren an den Wänden zwischen den großen Bögen gestützt.¹⁶ Die *Inventio reliquiarum* von 1242 ist uns in einer späten Version überliefert; sie bezeugt die Funktion des Gebäudes als Behältnis antiker Reliquien, auch wenn es nicht mehr möglich ist, die Namen der Heiligen oder der Märtyrer zu erkunden, deren Reliquien ursprünglich in das Gebäude eingebracht wurden.¹⁷

Dadurch bestätigt sich also, daß der Tempietto in seinem uns überlieferten Erscheinungsbild geprägt ist durch die umfassenden Restaurierungen, die bis zum Jahr 1250 von der Äbtissin Gisla de Pertica ausgeführt wurden. Diese ließ vermutlich das eingestürzte Gewölbe des Gebäudes in einer von der ursprünglichen Form kaum abweichenden Weise rekonstruieren und da-

bei Teile des alten Baumaterials wiederverwenden. Die späteren Ausstattungsphasen, so die Wiederverwendung der Marmorverkleidung der Wände oder der Einbau des reichen hölzernen Chorgestühls im Auftrag von Margarita della Torre 1371 und weiteres mehr, hatten keinen so entscheidenden Einfluß mehr auf das Erscheinungsbild des Innenraumes. Im folgenden konzentrieren sich die Überlegungen deshalb auf die Chronologie der Stuckausstattung und ihre historische Einordnung.

Die Untersuchung der Fragmente einer auf purpurnen Grund geschriebenen Weiheinschrift, die ursprünglich aus 24 Hexametern bestand, hat zu paläographischen Hinweisen geführt, die für eine vorkarolingische Datierung sprechen.¹⁸ Die Schrift weist starke Ähnlichkeiten auf mit der Inschrift, die auf der Chorschranke des Sigualdus zu lesen ist (eingebaut im Baptisterium des Calixtus, heute im Dom von Cividale).



Abb. 24. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Detail.

Da unstrittige Daten fehlen, hat die Kunstwissenschaft sehr aufmerksam das Dekorationssystem analysiert und dabei seine organische Geschlossenheit und die einheitliche Ausführung hervorgehoben (die Stuckdekoration wurde als erstes ausgeführt, dann folgten die Fresken¹⁹). Der Bezug zu S. Salvatore in Brescia, immer wieder hervorgehoben wegen der Stuckdekoration (die unbestreitbare Ähnlichkeiten mit der von Cividale aufweist), ist nicht mehr so zwingend, seit die Datierung der zweiten Basilika in die Desiderius-Zeit in Frage gestellt wurde.²⁰ Zwingender sind die Übereinstimmungen bestimmter Aspekte mit für das 8. Jh. gesicherten Werken, wie sie v. a. durch die Malereien von S. Maria Antiqua in Rom²¹ bezeugt und mit päpstlichen Auftraggebern orientalischer Herkunft verbunden sind. Ähnlichkeit besteht ferner mit der Stuckdekoration in einigen Ommayyaden-Schlössern wie dem von Khirbet-al-Mafjar bei Jericho.²²

Die Hypothese einer Ausführung der Stuckdekoration durch Künstler und Kunsthandwerker orientalischer Ausbildung ist – ohne die vorgefaßte Sichtweise der Untersuchungen Stzrygowskys²³ – erneut vorgeschlagen worden von Decio Gioseffi, der dabei an jene besondere historische Situation erinnert hat, in der Künstler und Kunsthandwerker aus den vom Islam eroberten Zonen des Reiches oder auf der Flucht vor der ikonoklastischen Intoleranz nach Italien zogen.

Im langobardischen Reich zeigt sich seit Liutprand ein immer stärkeres Interesse an der klassischen Kultur des Altertums. Die Wertschätzung von Künstlern, die einem so ausgewählten Kulturkreis angehörten und wohl über Sizilien und Rom nach Italien gelangten, war wohl besonders stark in der kulturellen Atmosphäre, die das sterbende Langobardenreich charakterisierte.



Abb. 25. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Detail.

Darüber hinaus erlebt Cividale um die Mitte des 8. Jhs. einen Moment großer kultureller Blüte. Seit 737 bestimmt es der Patriarch zu seinem Wohnsitz. Zwei „Friulaner“, Ratchis (744-749) und Aistulf (749-756), werden langobardische Herrscher, letzterer erobert 751 Ravenna. Das blühende kulturelle Ambiente der Patriarchen Calixtus und Sigualdus sieht das Heranwachsen zweier Persönlichkeiten, die dann an den Hof Karls des Großen gerufen werden und dort zur karolingischen Renaissance beitragen: Paulus Diaconus und Paulinus von Aquileja.²⁴

An all diese Fakten wurde in den neuesten wissenschaftlichen Beiträgen erinnert, um eine Ausführung der prächtigen Dekoration des Tempietto in der Langobardenzeit wahrscheinlich zu machen und die eigentümlichen Elemente zu erklären, die sich als das Ergebnis einer Tradition charakterisieren lassen, deren Spuren im Vorderen Orient zu suchen wären.²⁵

Doch auch die Spätdatierung des Tempietto in die erste karolingische Phase kann sich auf die historische Plausibilität berufen, da die kulturellen Bedingungen im Herzogtum auch in karolingischer Zeit günstig waren. Trotz der schlimmen fränkischen Unterdrückung, die 776 durch den Aufstand des Rotgaud hervorgerufen worden war, bestand in Cividale und im Friaul sehr lange ein positives Klima, das in der Persönlichkeit des von Karl dem Großen bevorzugten Paulinus seinen wichtigsten Vertreter fand.

Diejenigen, die eine Datierung der Dekoration in karolingischer Zeit bevorzugen, beziehen diese grundsätzlich auf das Patriarchat des Paulinus; so bereits Cecchelli,²⁶ der ein dichtes Netz von literarischen Bezügen aufbaut, um ein so klassisch geprägtes Werk wie den Tempietto in das Klima der karolingischen Renaissance einzuordnen. Doch auch Coletti (1952) und ver-



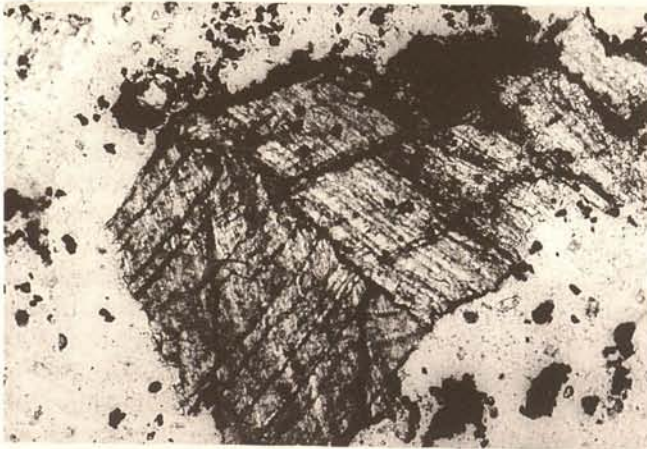
Abb. 26. Mikrofotographie einer Stuckprobe aus dem sog. Tempietto von Cividale: Ausschnitt mit geringem Anteil von Zuschlagstoffen (feinem Sand, Ziegelsplitt, gemahlenem Marmor) sowie der optisch nicht auflösbaren Gipsmatrix (d = 3mm).

schiedene jüngere Autoren argumentieren so, z.B. Carlo Bertelli, der nicht einmal die oft beschworenen Vergleiche mit den Zeugnissen der römischen Malerei des 8. Jhs. gelten läßt und die Ausführung der Stuckstatuen des Tempietto entschieden in das 9. Jh. verschiebt, da er sie nur innerhalb einer Renaissance der antiken Monumentalplastik verständlich erachtet, wie man sie etwa in Aachen in Gestalt der Großbronzen antrifft.²⁷

Historisch-technische Analyse

Abgesehen von wenigen glücklichen Fällen²⁸ löst die technische Analyse nur selten kunstwissenschaftliche Fragen (wie die Zuschreibung oder die Datierung), was insbesondere für vielschichtige technologische Zusammenhänge mit wenig charakteristischen Eigenschaften gilt,²⁹ also auch für den Stuck und für Epochen wie das frühe Mittelalter, für das nur geringe literarische Quellen und wenige Befunde vorliegen.³⁰ Die technische Analyse kann allerdings eine hilfreiche Ergänzung der historischen Untersuchung darstellen³¹ und einige Fragen materialgeschichtlicher Art klären.

Abb. 27. Mikrofotographie einer Stuckprobe aus dem sog. Tempietto von Cividale: Ausschnitt mit Fragment gemahlene kalzitischen Marmors (d = 1 mm).



Ein erstes allgemeines Problem, das wir bei der Untersuchung frühmittelalterlicher Stuckdekorationen angetroffen haben, betrifft den Übergang vom römischen Kalkstuck zum mittelalterlichen Gipsstuck. Wir wissen nämlich von Plinius³² und Vitruv³³, daß die Römer beide Materialien kannten, aber sowohl vor dem Hintergrund der schriftlichen Quellen als auch im Spiegel der Untersuchungen römischer Stuckarbeiten wird Kalk als das üblicherweise verwendete Material faßbar und die verwendete Technik folgt, soweit die untersuchten Befundstücke erkennen lassen, sehr getreu der von Vitruv beschriebenen.³⁴ In der östlichen Mittelmeergegend sind dagegen Putze und Stuck auf Gipsbasis weiter verbreitet,³⁵ wo sie sich ohne kontinuierliche Entwicklung bis in das Indus-Tal belegen lassen.³⁶

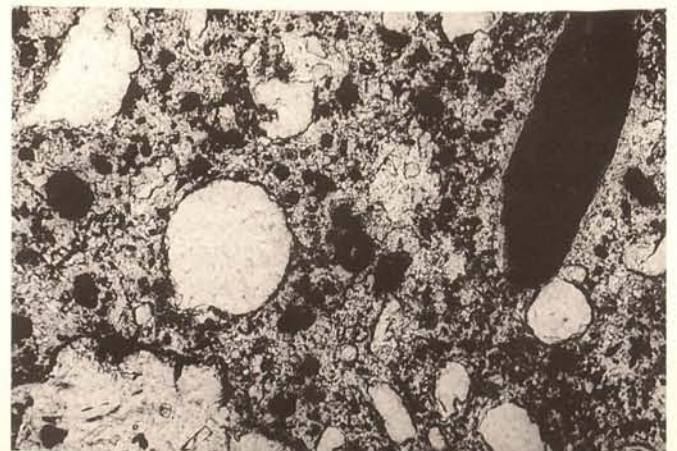
Ein weiterer Unterschied zwischen der römischen und der orientalischen Stuckplastik liegt in der Vorliebe ersterer für den Flachreliefstuck,³⁷ während die Orientalen den Stuck weit mehr für Statuen und Hochreliefs nutzen.³⁸ In spätantiker Zeit, vielleicht im Zusammenhang mit dem Niedergang der römischen Technologie und dem Einfluß der orientalischen Tradition, taucht auch im Westen häufiger Stuckplastik aus Gips auf.

Der Gips braucht nämlich nicht das langwierige „Löschchen“ und „Schlagen“, das für die Herstellung eines guten Kalkes notwendig ist,³⁹ er kann auch bei niedrigeren Temperaturen gebrannt werden. Trotzdem ist anzumerken, daß die untersuchten frühmittelalterlichen Stuckteile aus Mineralien gefertigt sind, die bei sehr hohen Temperaturen gebrannt wurden, wobei die Schwierigkeit einheitlicher Brände in den vorindustriellen Öfen dazu geführt hat, daß die untersuchten Gipse Materialeigenschaften aufweisen, die jeweils zwischen den Produkten liegen, die man bei unterschiedlichen Brandtemperaturen erhält.

Sei es also aus technologischen Gründen oder durch eine erneute Überschneidung mit der orientalischen Tradition, muß sich die Gipsplastik sehr schnell verbreitet haben, da im 8.-9. Jh. die schriftlichen Quellen generell die Skulptur mit der Gipsplastik identifizieren.⁴⁰ Zu dieser Veränderung hat sicherlich auch die schrittweise Ausdünnung des Marmorhandels beigetragen, der in kaiserlicher Zeit erstaunliche Proportionen bezüglich seines Umfangs und seiner technologischen Entwicklung erreicht hatte.⁴¹

In Italien wurde die Stuckplastik wieder weniger gebräuchlich zu Beginn der romanischen Epoche,⁴² während sie sich nördlich

Abb. 28. Mikrofotographie einer Stuckprobe aus dem sog. Tempietto von Cividale: Stuckstruktur mit feinen, sphärischen und glattwandigen Bläschen (d = 1 mm).



der Alpen anscheinend kräftig weiterentwickelte bis in die Zeit der Spätgotik, als zahlreiche Produkte aus Gußstein gearbeitet wurden.⁴³ Für Nordeuropa kann man also fast von einer kontinuierlichen Tradition des Gipsstucks sprechen bis zur Apotheose in der Zeit des Barock und Rokoko.⁴⁴ Ab der Zeit des Manierismus hat sich diese Tradition allerdings wieder überkreuzt mit der Wiederentdeckung des römischen Kalkstucks, den Giovanni da Udine und andere Künstler aus der Werkstatt Raffaels von Rom aus in das übrige Italien und Europa exportierten.⁴⁵

Im 17.-18. Jh. findet man schließlich Gipsstuck, Kalkstuck und eine Mischung aus Gips- und Kalkstuck abwechselnd im selben Gebäude.⁴⁶ Etwas Vergleichbares muß auch in spätantiker Zeit geschehen sein, bevor der Gips die Oberhand erlangt hat: Typisch ist zum Beispiel der Fall der eufrasianischen Basilika in Parenzo, in der nebeneinander Gipsstuck, Kalkstuck und Mischungen derselben anzutreffen sind.

Naturwissenschaftliche Untersuchungen

Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen der Stuckdekorationen des Tempietto und der damit in Bezug zu setzenden Werke stützte sich auf eine neue, ad hoc ausgeführte Probenreihe. Die Anwendung von Untersuchungsmethoden, die das Material zerstören, weil sie z.B. auf eine mineralogische Charakterisierung und die Erfassung der Zusammensetzung der Materialien ausgerichtet sind, stellte hier die Integrität der Kunstwerke nicht in Frage, da dank moderner Analysemethoden extrem kleine Probenmengen ausreichend waren.

An der Stuckdekoration des Tempietto ist eine systematische Probenentnahme an allen Elementen der Dekoration erfolgt, wobei insgesamt 14 Proben entnommen wurden. Abhängig von der Quantität der entnommenen Proben, die zwischen wenigen Milligramm bis maximal 3-4 g schwankt, sind die im folgenden beschriebenen Analysen ausgeführt worden.

1. Bei fast allen Proben ist ein größeres Stück für die Präparierung eines Mikroschliffes verwendet worden, erzielt durch vorhergehendes Eingießen in Araldit, zur mikroskopischen Untersuchung mit polarisiertem Licht. Die Analyse mit dem Lichtmikroskop hat die Zusammensetzung des Stucks geklärt, die Präsenz von kleinen Hohlräumen und ihre Auffüllung

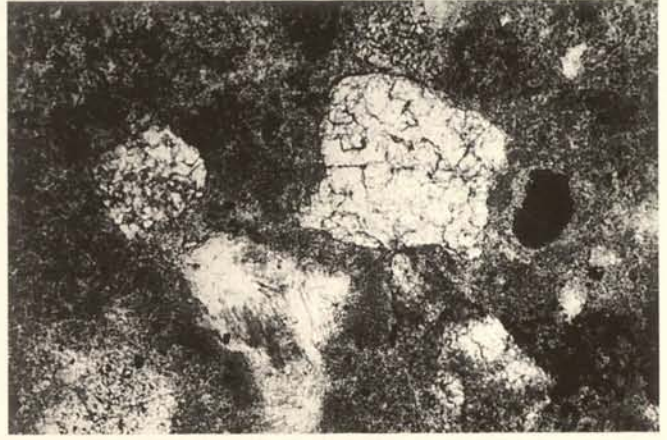


Abb. 30. Mikrofotographie einer Stuckprobe aus der Basilica Eufrasiana in Parenzo (Poreč): Ausschnitt mit der kalzitischen Matrix sowie relativ hohem Anteil an Zuschlagstoffen (Kalksteinsand, gemahlenem Marmor, Ziegelsplitt; d = 3mm).

lung sowie die Unterscheidung zwischen der aus einem künstlichen Bindemittel bestehenden Matrix und den Füllstoffen. Die Füllstoffe sind charakterisiert worden bezüglich ihrer mineralogischen Natur und ihres Gefüges (Form und Granulometrie der Fragmente), die von natürlichem Sand und aus zertrümmertem Stein stammenden Anteile sind jeweils identifiziert worden. Was dagegen die Matrix betrifft, hat die mikroskopische Untersuchung zu keinen klärenden Ergebnissen geführt, abgesehen von seltenen Fällen, z.B. bei den Kristallen, die in den kleinen Hohlräumen gewachsen sind.

2. Ein zweiter und kleinerer Anteil der Proben ist mit dem Rasterelektronenmikroskop untersucht worden. Die mit Aurum bedampften Proben sind im Centro di Ricerche Ambientali von Montecatini in Marina di Ravenna analysiert worden. Die Untersuchung mit dem Rasterelektronenmikroskop hat insbesondere das Gefüge und die mineralogische Zusammensetzung der Bindemittel erkennen lassen.
3. Bei allen Proben ist eine Portion von wenigen Milligramm (fein gemahlen) röntgendiffraktometrisch untersucht worden (Dipartimento di Georisorse e Territorio der Universität von Udine). Dabei wurde die mit Ni gefilterte Strahlung $\text{CuK}\alpha$

Abb. 29. Mikrofotographie einer Stuckprobe aus St. Benedikt in Mals: Ausschnitt mit der optisch nicht auflösbaren Gipsmatrix sowie feinem Sand, Ziegelsplitt und gemahlenem Marmor als Zuschlagstoffen (d = 3 mm).

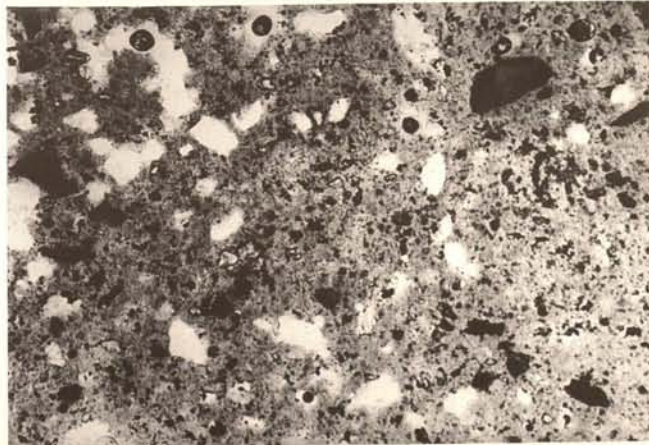


Abb. 31. Mikrofotographie einer Stuckprobe aus Khirbet-al-Mafjer: Ausschnitt mit der teilweise auflösbaren Gipsmatrix (gebündelte Struktur aus tabellarisch geordneten Gipskristallen) und geringem Anteil an Zuschlagstoffen (d = 3 mm).



verwendet. Mit der angewendeten Methode lassen sich die kristallinen Bestandteile von einem Gehalt > 5% aufwärts bestimmen, so daß lediglich eine Schätzung der wichtigsten kristallinen Bestandteile ermöglicht wird. Angesichts des geringen Füllstoffanteils in den Proben des Tempietto ist die festgestellte mineralogische Zusammensetzung also identisch mit der des Bindemittels.

4. Drei repräsentative Proben sind mittels fotoakustischer Analyse auf organische Substanzen untersucht worden (Chemielabor der Soprintendenza ai Monumenti della Regione Val d'Aosta).

Die in dieser Untersuchung analysierten Vergleichsproben stammen ebenfalls aus einer ad hoc ausgeführten Probenentnahme, allerdings wesentlich eingeschränkter, sie sind aufgelistet in der Tabelle 2. All diese Proben sind demselben analytischen Vorgang unterworfen worden wie die Proben des Tempietto, dazu hat man bei zwei Proben auch eine Untersuchung organischer Substanzen ausgeführt.

Ergebnisse

Cividale, sog. langobardischer Tempietto

Bei allen Proben hat sich ergeben, daß sie hauptsächlich aus Gips bestehen, was die röntgendiffraktometrische Analyse gezeigt hat und, für den auflösbaren Teil des Aggregats, das Lichtmikroskop (Tab. 1).

Die mit dem Licht- und dem Rasterelektronenmikroskop ausgeführten Untersuchungen haben bei allen Proben folgendes gezeigt:

1. Eine Grundmasse, bestehend aus a) Gips, ausgebildet in Gestalt filziger Aggregate, die zum Großteil mit dem Lichtmikroskop nicht auflösbar sind (Abb. 26). Unter dem Rasterelektronenmikroskop weist das Bindemittel auf sehr markante Weise unterschiedliche Korngrößen auf. Die Dimensionen der Kristalle variieren nämlich zwischen 40 Mikron und 0,2 Mikron und tafelförmigen Kristallen mit einem Kantenverhältnis von 1:2 und 1:3 von der maximalen zur minimalen Seite; b) Einschlüssen, teilweise auflösbar mit dem Lichtmikroskop, aus Gipskristallen in Tafelform und Dimensionen von 30-60 Mikron, von gebündelter oder filziger Struktur. Fast immer bilden diese Füllstoffe linsenförmige Bereiche, die in (eine) gipshaltige feinkörnige Matrix getaucht sind und eine Größe von 0,1 mm bis über 1 mm aufweisen; c) eingerührten Luftblasen von rundlicher Form. Die Blasen weisen eine Größe von 0,1 bis maximal 1,2 mm auf, mit meist glatten Wandungen (Abb. 28). Manchmal zeigen sie auf den Wandungen ein zentripetales Gipskristallwachstum, in Fächerform verteilt.
2. Füllstoffe bestehend aus: d) feinem natürlichen Sand (mittlere Korngröße zwischen 0,1 mm und 0,2 mm, maximal bis 0,5 mm), näherhin Bruchstücke von Kalkgestein (mikritische Kalke, spätige Kalke mit Fossilien), Quarz, Kieselsteinen und etwas Magnetit; e) Körnern aus klarem Kalzit, von kalzitischem gemahlenem Marmor herkommend (Abb. 27). Die kalzitischen Körner weisen eine Größe von 0,1-0,3 mm auf und bestehen aus einzelnen Kristallen in Form von Romboedern oder aus polykristallinen Aggregaten mit polygonalen Konturen; f) seltene, zufällige Bemengungen, meist aus Fragmenten von Ziegelstein und Anhydrit. Erstere weisen eine rotbraune Farbe auf und eine unter dem Mikroskop nicht auflösbare Struktur, abgesehen von wenigen Elementen aus Silt, die

in der Mischung enthalten sind. Der Anhydrit stellt sich dagegen mit klaren Monokristallen dar, begrenzt von Spaltflächen, die Dimensionen um 0,5 mm aufweisen.

Mals, St. Benedikt

Die röntgendiffraktometrischen Untersuchungen haben bei den zwei untersuchten Proben nur Gips ergeben (Tab. 2). Die mit dem optischen Mikroskop und dem Rasterelektronenmikroskop ausgeführten Analysen haben gezeigt, daß die Proben denen des Tempietto sehr ähnlich sind (Abb. 29). Die Grundmasse besteht aus Gips als Bindemittel mit Kristallen unterschiedlicher Korngröße, die unter dem Lichtmikroskop meist nicht auflösbar sind, und aus auflösbaren Aggregaten, die eine gebündelte bzw. filzige Struktur aufweisen sowie rundliche oder ovale Konturen, deren Abmessungen zwischen 0,1 und 0,4 mm liegen. Füllstoffe aus feinem Sand (Korngröße 0,1-0,3 mm), der v. a. aus mikrokristallinem Kalkstein gebildet ist, aus Quarz und Kieselstein, mit wenigen Feldspatkörnern, und aus klarem Kalzit in Form von Romboedern von 0,02-0,2 mm, die von gemahlenem kalzitischen Marmor herkommen.

Grado, St. Eufemia

Bei der röntgendiffraktometrischen Untersuchung der Pulver, die an mehreren Stellen der Probe entnommen wurden, hat sich gezeigt, daß Gips und Kalzit die Hauptbestandteile darstellen (Tab. 2). Die Probe zeigt deutlich zwei Schichten, die sich in der Korngröße und im Gefüge des Bindemittels stark unterscheiden. Bei der Untersuchung mit dem Lichtmikroskop scheint die innere Schicht aus einer Grundmasse aus Gips und Kalzit gebildet zu sein, die ein sehr feinkörniges und wenig auflösbares Bindemittel darstellt, darin verstreut mikrokristalline Gipsaggregate in gebündelter Struktur, mit wenigen Hohlräumen von 0,2-0,4 mm. Die Gipsaggregate weisen sehr unterschiedliche Größen auf (von 0,07 mm bis 1,3 mm), ovale Formen und Ausdehnungen, die v. a. parallel zur äußeren Oberfläche verlaufen, dazu zeigen sie eine nach innen zunehmende Gipskristallgröße. Der Füllstoff ist sehr gering und besteht aus feinem Sand aus Quarz und Kalkgestein. Die äußere Schicht unterscheidet sich stark von der inneren wegen der feineren Körnung der Grundmasse und einem geringeren Gipsanteil, sowohl was die Verteilung im Bindemittel betrifft als auch in den mikrokristallinen Bereichen; außerdem enthält sie eine höhere Anzahl an Hohlräumen, die eine langgestreckte Form entsprechend der äußeren Oberfläche aufweisen. Es könnte sich um eine später aufgetragene Beschichtung handeln.

Grado, St. Maria delle Grazie

Die röntgendiffraktometrischen Untersuchungen haben bei der einzigen untersuchten Probe gezeigt, daß v. a. Kalzit vorliegt, zusammen mit geringen Anteilen an Gips und Anhydrit (Tab. 2). Petrographisch gesehen, im Vergleich mit den anderen untersuchten Proben, erscheint dieser Stuck anders und sehr eigentümlich sowohl in seinem Gefüge als auch in der Zusammensetzung. Die Grundmasse ist mit dem Lichtmikroskop nicht auflösbar. Unter dem Rasterelektronenmikroskop scheint sie v. a. aus Kalzit gebildet zu sein. Darin verstreut sind winzige Gips-

Tabelle 1. Zusammensetzung und Struktur der Stuckproben des sog. Tempietto

BINDEMITTEL						
Mineralogische Zusammensetzung (röntgendiffraktometrische Analyse)	Größe der Kristalle	Füllstoffe. Form der Füllstoffe	Größe der Kristalle	Organisches Material	Luftblasen	Durchmesser der Blasen
Gips	2-6 µm	linsenförmig 0,1-1 mm Filzige oder bündelförmige Struktur	30-60 µm	gering	kugelförmig, mit glatten Wandungen	0,1-1,2 mm
ZUSCHLAGSTOFFE						
Wichtige Mineralien (Analyse mit Licht-Mikroskop)	Korngröße	Natürlicher Sand	Bruchmaterial	Weitere Zuschlagstoffe	Weitere Sulphate	Zufällige Zuschlagstoffe
Quarz, Kalzit	0,1-0,5 mm	Quarz Kalkstein	Kalzitischer Marmor	Magnetit, Ziegelstein	Anhydrit	Holz

Tabelle 2. Entnahmestelle und Zusammensetzung der untersuchten Proben

Herkunft	Probe	Entnahmestelle	Bindemittel ^a	Zuschlagstoffe	Durchmesser in mm	Analysen ^b
CIVIDALE, TEMPIETTO	TL1-TL14	Statuen, mittiger Bogen der Westwand und unter dem Kapitell	Gips	Gips Marmormehl Natürlicher Sand (Quarz und Kalkstein) Ziegelstein Anhydrit	0,04-0,7	XRD-OM-SEM-ORG
MALS, ST. BENEDIKT	SBM1 SBM2	Dekorierter Säulenschaft, verwahrt im historischen Museum Bozen	Gips	Marmor- und Kalksteinmehl Natürlicher Sand (Quarz und Kalkstein)	0,35-0,02	XRD-OM-SEM-ORG
GRADO, S. EUFEMIA	SEG1	Gewände des rechten Apsisfensters	2 Schichten: Gips und Kalzit (untere Schicht), Kalzit (äußere Schicht)	Gips Natürlicher Sand (Quarz und Kalkstein) Ziegelstein	0,1-1,2	XRD-OM-SEM
GRADO, S. MARIA DELLE GRAZIE	SMG1	Gewände des mittigen Apsisfensters	2 Schichten: Gips und Kalzit (untere Schicht), Kalzit (äußere Schicht)	Gips Natürlicher Sand (Quarz, Kiesel und Kalkstein) Mörtelmehl Anhydrit	0,2-2,0	XRD-OM-SEM
PARENZO, BASILICA EUFRASIANA	PBE1, PBE2, PBE3 (Mörtel) PBE4, PBE5	PBE1-3: östliches Schiff, unter dem 2. Bogen vom Eingang aus PBE4-5: Apsis, Fries über der mittigen Kathedra	Kalzit + Gips und Gips (PBE4, PBE5)	Gips Marmor- und Kalksteinmehl Natürlicher Sand (Quarz und Kalkstein) Ziegelstein	0,1-1,2	XRD-OM-SEM-ORG
PARENZO, BISCHOFSPALAST	PPV1, PPV2, PPV3 (Mörtel), PPV4	Östliche Seite des dekorierten Bogens, Saal im 1. Stock	Kalzit + Gips	Gips Marmormehl Natürlicher Sand (Kalkstein) Ziegelstein Anhydrit	0,04-1,0	XRD-OM-SEM-ORG
KHIRBET-AL-MAFJER, PALAST DER OMMAYADEN	JE1, JE2	Dekorierete Fragmente von der Wand und dem Gewölbe des Eingangsbereiches des Palastes	Gips	Gips Marmor- und Kalksteinmehl Natürlicher Sand (Quarz und Kalkstein) Anhydrit	0,02-0,40	XRD-OM-SEM-ORG

^a zufällige Beimengung von Strohstückchen^b XRD = röntgendiffraktometrische Analyse, OM = Analyse mit dem Licht-Mikroskop, SEM = Analyse mit dem Rasterelektronenmikroskop, ORG = Suche nach organischen Substanzen

krystalle und Anhydrit sowie zahlreiche Aggregate mit ovalen Konturen (0,2-1,5 mm – max. 5 mm Länge), die hauptsächlich aus nichtauflösbarem Kalkmörtel („Kalkspatzen“) bestehen und, seltener, aus Gips in Form mikrokristalliner Aggregate in Bündelstruktur oder loser Struktur oder von Anhydrit in mikrokristallinen Aggregaten von sacharinartiger Struktur. Die Füllstoffe bestehen aus Fragmenten fossiler Kalkgesteine und fossilen Gehäusen. Die eingerührten Luftblasen (Entgasungsblasen) sind ziemlich häufig: Sie weisen rundliche Formen und einen Durchmesser von 0,1-0,2 mm auf.

Parenzo (Poreč), Basilica Eufrasiana

Die röntgendiffraktometrische Untersuchung hat ergeben, daß vier der fünf Proben v. a. aus Kalzit bestehen, mit einer geringeren Menge von Dolomit in der Probe PBE1 und von Quarz in der Probe PBE5. Nur die Probe PBE4 hat bei der Röntgenuntersuchung als wichtigste Komponenten Gips und Kalzit in ungefähr gleichen Anteilen aufgezeigt. Bei der Beobachtung mit dem Lichtmikroskop erscheinen die Proben PBE1 und PBE3 aus Kalkstuck aus einer kalzitischen Grundmasse gebildet zu sein, die zum Großteil nicht auflösbar ist, und aus Füllstoffen, die aus Fragmenten mikrokristallinen Kalkgesteins bestehen, aus mikritischem Kalkgestein und aus fossilem Kalkgestein (Abb. 30). Die Korngröße der Füllstoffe variiert je nach der Tiefe der Probenentnahme von einem grobkörnigen bis zu einem feinen Sand. In der Probe PBE1 findet man seltene kleine Bereiche mikrokristallinen Gipses. Die Probe aus Gips und Kalkstuck (PBE4) zeigt eine kalzitische Grundmasse, die fast nicht auflösbar ist und derjenigen der anderen aus reinem Kalzit bestehenden Proben sehr ähnelt, mit wenigen eingerührten Luftblasen von 0,1-0,2 mm. Der Gips ist verteilt in mikrokristallinen Aggregaten von gebündelter Struktur bzw. von loser Struktur, die kleine Bereiche von 0,06-1,5 mm bilden. Der Füllstoff besteht aus feinem Kalksand, v. a. aus mikritischem Kalkgestein.

Parenzo, Bischofspalast

Die röntgendiffraktometrischen Untersuchungen (Tab. 2) haben gezeigt, daß die Proben des ornamentalen und gefaßten Stucks Kalzit und Gips als Hauptkomponenten enthalten, mit einem geringen Zusatz von Anhydrit bei der Probe PPV2. Bei der Beobachtung mit dem Lichtmikroskop zeigen die Stuckproben eine kalzitische Grundmasse, die zum Großteil nicht auflösbar ist, mit weniger eingerührten Luftblasen von 0,1-0,2 mm, in denen der Gips in mikrokristallinen Aggregaten von gebündelter Struktur verteilt ist. Der Füllstoff besteht aus feinem Kalksand, v. a. aus mikritischem Kalkgestein, aus seltenen Fragmenten von Ziegelstein und zufälligen Strohpartikeln. Die Probe PPV3 zeigt eine klare Schichtenabfolge: Die innere Schicht und die oberste Schicht bestehen aus Gips und Kalk und dazwischen liegt eine dünne Schicht von 3-4 mm, die v. a. aus Kalzit und aus geringen kleinen Gipsaggregaten besteht, mit sehr geringem Füllstoffanteil aus Sand und relativ häufigen Strohfragmenten.

Khirbet-al-Mafjer, Palast der Ommayyaden

Die röntgendiffraktometrischen Analysen haben bei den zwei untersuchten Proben (JE1 und JE2) nur Gips hervorgehoben

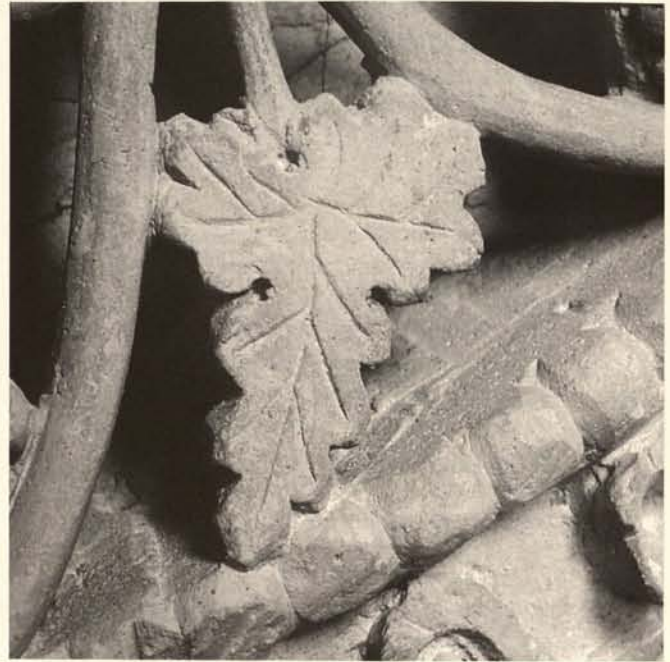


Abb. 32. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Detail der Lünettenrahmung mit Arbeitsspuren des Messers in der noch feuchten Stuckmasse.

(Tab. 2). Bei der Analyse mit dem Lichtmikroskop und mit dem Rasterelektronenmikroskop hat sich gezeigt, daß die beiden Proben sich sehr ähneln bezüglich der Zusammensetzung und des Gefüges der Grundmasse, die aus Gips in Form von Kristallen unterschiedlicher Korngröße besteht, die mit dem Lichtmikroskop praktisch nicht auflösbar sind. In dieser Matrix sind, besonders bei der Probe JE2, Bündelaggregate von Gipskristallen in Form von plaghe (Bereiche?) verteilt, die rechteckige oder elliptische Konturen aufweisen und deren Länge von 0,07-0,6 mm betragen (Abb. 31). Der Füllstoff besteht aus natürlichem Sand (durchschnittliche Korngröße um 0,07 mm und max. 0,4 mm), näherhin aus Quarz, Fragmenten von mikritischem Kalkgestein, Mikrofossilien (Foraminiferen der Art Globigerina) und geringen Mengen an gemahlenem kalzitischen Marmor. Nur sporadisch trifft man, v. a. bei der Probe JE2, auf Anhydrit in Form von Monokristallen oder polykristallinen Aggregaten, deren Abmessungen ungefähr 0,06 mm betragen.

Auswertung:

Die zum Vergleich mit dem sog. Langobardischen Tempietto untersuchten Stuckelemente lassen sich aufgrund der Beschaffenheit des Bindemittels in drei Gruppen unterteilen: Gipsstuck, Gipskalkstuck, Kalkstuck. Die erste Gruppe umfaßt neben dem Tempietto die Stuckelemente, die aus Mals und aus Khirbet-al-Mafjer stammen. Zur zweiten Gruppe gehören die Stuckelemente aus Grado und von einem der Schmuckfriese der Basilica Eufrasiana sowie die Stuckelemente des Bischofspalastes von Parenzo. Der dritten Gruppe ist schließlich der größte Teil der Stuckelemente der Basilica Eufrasiana zuzuordnen.

Vergleichende Charakterisierung der Gipsstuckteile:

Die ausgeführten Analysen haben viele gemeinsame Eigenschaften der Gipsstuckteile hervorgehoben: Die feine Körnung



Abb. 33. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Detail der Lünettenrahmung mit vorgefertigten und mit dünnflüssigem Mörtel angeklebten Zierelementen.

des Bindemittels, die Präsenz von Bereichen, die aus mikrokristallinen Gipsaggregaten bestehen, der proportional sehr geringe Anteil und die Feinkörnigkeit des Füllstoffs, in dem Fragmente nachgewiesen werden konnten, die von gemahlenem kalzitischen Marmor und sporadisch von Anhydrit stammen.

Geringere Unterschiede zwischen den Stuckelementen des Tempietto und den übrigen zum Vergleich herangezogenen Gipsstuckteilen beruhen auf der unterschiedlichen Zusammensetzung des natürlichen Sandes des Füllstoffs, der eindeutig die Zusammensetzung der Zuschlagstoffe wiedergibt, die für die jeweilige Fertigungsgegend typisch sind.

Sehr unterschiedlich stellen sich dagegen die Frequenz, die Form und die Dimensionen der eingerührten Luftbläschen (Entgasungsbläschen) dar. Hierauf könnte sich ein Kriterium zur Unterscheidung verschiedener Ausführungstechniken stützen.

Technologie der Stuckdekoration des Tempietto von Cividale

Die Forschungen von l'Orange⁴⁷ und Peroni⁴⁸ sind Grundlage und Ausgangsposition für alle, die sich mit der Stucktechnik des Tempietto von Cividale und von S. Salvatore in Brescia auseinandersetzen.

Soweit dies in den o. g. Forschungen⁴⁹ wiedergegeben ist und aufgrund unserer Beobachtungen in situ kann man davon ausgehen, daß die Stuckdekoration von Cividale in zwei Arten zur Ausführung kam:

1. Auf das unverputzte Mauerwerk wurden nacheinander mehrere Stuckschichten durch Andrücken aufgetragen; in den noch feuchten Stuck wurden die Ornamente mit Stäben und Messern eingeschnitten (Abb. 32);
2. Seriell außerhalb der Baustelle gefertigte Stücke (wahrscheinlich wurde die Masse dabei in Formen gedrückt) wurden mit einem dünnflüssigen Gipsmörtel aufgeklebt (Abb. 33). Diese Technik setzte eine gut organisierte Baustelle voraus, mit

einem klar definierten Gesamtentwurf und spezialisierten Fachkräften: Die Stucktechnik ist also nicht so primitiv, wie man annehmen könnte, v. a. nicht wenn sie sich in Großunternehmen wie den ravennatischen Baptisterien, der Basilica Eufrasiana, S. Salvatore in Brescia oder eben dem Tempietto artikuliert.

Auf das Mauerwerk wurde eine Übersichtszeichnung aufgetragen – hiervon zeugen Rötelspuren in Mals⁵⁰ – die dazu diente, die verschiedenen Arbeitsabschnitte zu unterteilen und die Serienstücke vorzubereiten. Wahrscheinlich war diese Zeichnung bereits die zweite Phase der Vorbereitung, nach einer vielleicht vom Baustellenleiter (Paganus?) oder vom Auftraggeber, der ja auch für das ikonographische Programm zuständig war, gelieferten Skizze.

Dort, wo der Stuck im Tempietto in Schichten aufgetragen ist, wird er auf das rauhe, unverputzte Mauerwerk aufgedrückt, damit er besser an den vorhandenen Unebenheiten des Trägers haften kann (er füllt z. B. die Fugen zwischen den Werksteinen aus).

Wenn der Stuck auf Oberflächen aufgetragen wurde, die konvex, horizontal oder jedenfalls nicht rau genug waren, entsprach es dagegen der allgemeinen Praxis, den Träger entsprechend vorzubereiten. Wie beim Mosaik wurden in regelmäßigen Abständen Eisennägeln mit breiten Köpfen (Cividale, Brescia) eingeschlagen oder Holznägeln (Mals).

Dort wo der Stuck besonders stark vorkragt, z. B. bei den Gesimsen und Säulen oder bei den Bogenrücken der Arkaden, wurde er auf eine Armierung aus Strohhalmbündeln aufgetragen, die entsprechend Vitruvschen Angaben⁵¹ mit Nägeln befestigt waren, eine Technik, die bei allen untersuchten Objekten (Mals, Brescia, Cividale) respektiert wurde.

Eine Stuckschicht wurde auf der vorangehenden Stuckschicht aufgetragen, nachdem diese mit Ritzungen versehen worden war, um eine gute Haftung der neuen Schicht zu gewährleisten. Diese Art der Bearbeitung ist in Cividale gut erkennbar (Abb. 34).

Die Stärke der einzelnen Schichten variierte entsprechend dem Reliefcharakter des auszuführenden Werkes, sie nahm üblicherweise von innen nach außen ab. Die abschließenden Schichten sind nicht stärker falls 2 cm bei den Heiligenfiguren von Cividale, sie variieren zwischen 0,5 cm und 1 cm bei den Ornamenten von Mals.

Die tieferliegenden Schichten – dies gilt zumindest für die wenigen Beispiele, die wir in Cividale und Mals untersuchen konnten – weisen eine wesentlich grobere Struktur auf (in Males sind große Fragmente von trockenem Stuck als Zuschlagstoffe in die Stuckmasse eingearbeitet). Das Einschneiden beschränkt sich fast immer auf die letzte Schicht und erfaßt manchmal noch die vorletzte Schicht. Wahrscheinlich ermöglichte dieses System eine optimale Arbeitsteilung: Die Hilfskräfte trugen die unterschiedlichen Stuckschichten auf, die von den Meistern abschließend bearbeitet wurden, bevor sie ganz trocken waren.

Die Stuckmischung, zumindest die der letzten Schicht, ist in Cividale sehr fein und gleichmäßig und besteht, was das Bindemittel betrifft, nur aus Gips, mit kleinen Einschlüssen von Ziegelsplitt, feinem Sand und Marmorpulver als Zuschlagstoff (Tab. 1 und 2). Größere Unterschiede bemerkt man bei der Zusammensetzung der Füllstoffe (manchmal ist Ziegelsplitt vorhanden, manchmal nicht; kalksteinhaltige Zuschlagstoffe, die aus Marmor oder karbonatischem Sedimentgestein bestehen; Beimischung von Stroh usw.). Die fotoakustische Untersuchung der Stuckdekoration des Tempietto hat den Nachweis organischen Materials erbracht, das sich beim heutigen Kenntnisstand allerdings nicht genauer bestimmen läßt.⁵³

Es scheint keinen greifbaren Unterschied in der Ausführung der Statuen und der ornamentalen Teile gegeben zu haben. Man muß wohl annehmen, daß das geschlossene Parallelepipedon, in das die Figuren der Heiligen gezeichnet sind, auf ein sehr präzises Kunstwollen zurückzuführen ist, ebenso wie die überzogene Länge der Beine der Heiligenfiguren. Die „a-jour“-Technik des Weinlaub Bogens zeigt nämlich ein großes technisches Können in der plastischen Bearbeitung von Flach- und Hochrelief sowie von durchbrochenen Partien.

Die Stuckdekoration des Tempietto hat ihre abschließende formale Gestaltung ursprünglich durch die Farbe erhalten, ebenso wie die Stuckdekorationen von Mals und in Brescia. Man muß dabei an den funkelnden Glanz einer starken Farbigkeit denken, die zusätzlich belebt wurde durch das Aufblitzen der Glasfialen, die im Zentrum der vierblättrigen Rosetten fixiert waren (Abb. 35).

In diesem Farbgewand harmonierte die Stuckdekoration sicherlich viel besser mit den Fresken, den Mosaiken und der Marmorverkleidung. Durch deren Zusammenspiel entstand eine kostbare Innendekoration, wie man sie von einigen ravnatischen Baudenkmalern kennt (Mausoleum der Galla Placidia, S. Vitale usw.) oder von der Basilica Eufrasiana, auf die wir uns in dieser Untersuchung beziehen.

Auch die Farbigkeit der frühmittelalterlichen Stuckdekorationen muß sich demnach stark von der römischen Stuckdekorationen unterscheiden haben, die v. a. weiß oder vergoldet vor farbig gefaßten Hintergründen belegt sind.

Die Stuckdekoration des Tempietto – wie im übrigen auch der steinerne Ratchis-Altar – sollte in ihrer Bearbeitung an kostbares Metall mit Emails und Gemmen erinnern. Dies würde auch die Beschreibung der Zeitgenossen erklären, die die frühmittelalterlichen Stuckdekorationen in ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild sahen und als *gipsea metalle sculpta*⁵⁴ beschrieben.

Das uns zur Verfügung stehende Gerüst hat es leider nicht erlaubt, die Reste der Polychromie aus der Nähe zu beobachten, die sich nach den Hinweisen von l'Orange auf dem Gesicht und

Abb. 34. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Detail der Südwestecke mit mehrschichtigem Stuckaufbau und Einritzungen auf der untersten Ebene zur besseren Haftung der folgenden Schichten.



den Kleidern der Heiligen nachweisen lassen. Auf einem der Dekorationsfragmente, die bei den Grabungen der 50er Jahre unter den als Füllmaterial nach dem partiellen Einsturz des Gebäudes infolge des Erdbebens von 1222 verwendeten Stuckteilen wiederaufgefunden wurden, konnten wir allerdings mit Sicherheit Reste von gelber Farbe (Ocker) nachweisen (Abb. 36).

Schlußfolgerungen

Die technische Untersuchung hat die zeitgleiche Ausführung der reichen Innendekoration (Fresken, Mosaik, Stuckdekoration und Marmordekoration) bestätigt, die auf eine Umbauphase des Tempietto zurückgeht.

Dagegen hat die technische und naturwissenschaftliche Untersuchung nicht zu einer Klärung der Zuschreibung oder der Herkunft der Künstler und Kunsthandwerker beitragen können, da die untersuchten Stuckelemente hier keine klärenden technischen Unterschiede aufweisen. Wie die mikroskopische Untersuchung hervorgehoben hat, weisen nämlich alle Stuckteile eine große Uniformität auf und zumindest zum heutigen Zeitpunkt sind die uns zur Verfügung stehenden Daten zu gering, als daß man die kleinen Variationen im Gefüge oder bei den Füllstoffen als bedeutend ansehen könnte.

Eine gemeinsame Eigenschaft der Stuckelemente aus Cividale und der anderen aus dem nördlichen adriatischen Bereich des 6. Jahrhunderts (Grado und Parenzo) ist die Gegenwart von „Cocciopesto“, also von feinem Ziegelsplitt, was den klaren Anweisungen Vitruvs genau entspricht.

Dagegen unterscheiden sich die spätantiken Stuckelemente von denen aus frühmittelalterlicher Zeit dadurch, daß bei den ersteren Kalk verwendet wird (allein oder zusammen mit Gips), vielleicht als Erbe des römischen Stucks. Soweit bisher bekannt, sind unter den frühmittelalterlichen Beispielen nur die Stuckdekorationen in Disentis in Kalk ausgeführt, während alle anderen untersuchten Beispiele aus Gips sind.⁵⁵

Die Analyse der Ausführungstechnik bestätigt eine fortschrittliche Baustellenorganisation, was schon von Gioseffi 1977 angedeutet wurde. Diese Organisation ging von einem genauen Projekt aus, dessen Formen in freier Zeichnung auf das Mauerwerk übertragen wurden. Auch die Vorbereitung von seriell gefertigten Stücken außerhalb der Baustelle setzt ein Gesamtprojekt voraus.

Die Präsenz der Glasampullen und der Löcher zum Befestigen der Ohringe in den Ohrfläppchen der Heiligenfiguren läßt eine reiche und prächtige Polychromie vermuten (die im übrigen mit der gesamten Innendekoration des Tempiettos übereinstimmen würde).

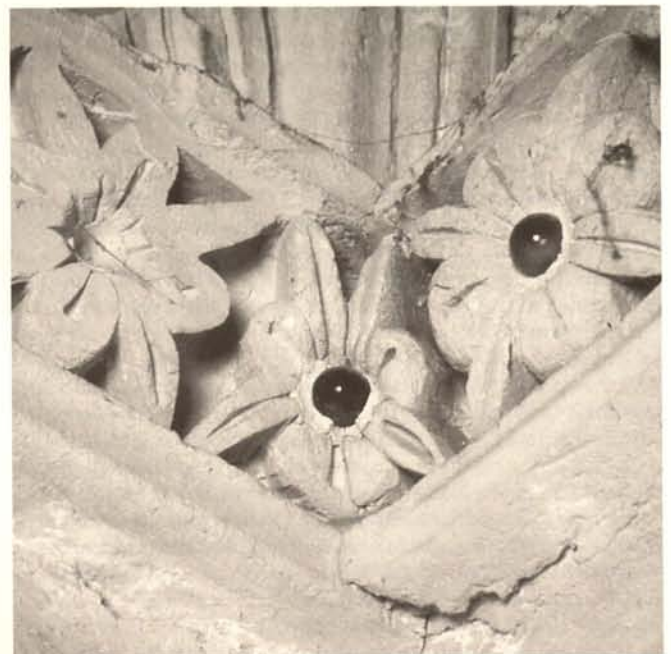
Die Beobachtungen, die an anderen frühmittelalterlichen Stuckdekorationen getroffen wurden (man beachte hierzu die anderen Beiträge in diesem Band) bestätigen eine ähnliche Ausführungstechnik: Vorzeichnung, Aufbau in mehreren Schichten, die im noch feuchten Zustand bearbeitet werden, Anbringung von Werkstücken, die außerhalb der Baustelle gefertigt wurden, kräftige Polychromie. Zu klären bleibt, ob bei allen Beispielen der Gips bei hoher Temperatur gebrannt wurde, wie es einige neue Beiträge hervorgehoben haben (vgl. die Beiträge in diesem Band).

Anmerkungen

- * Unser Dank gilt den zuständigen Behörden und den Museumskuratoren, die uns die Möglichkeit gegeben haben, Proben zu entnehmen bzw. uns Proben geschickt haben: dem städtischen Museum in Bozen, namentlich Frau Dr. Silvia Pintarelli Spada, der Soprintendenza von Istrien, insbesondere Herrn Prof. Ivan Matejčić, dem Rockefeller Museum von Jerusalem, vertreten durch Prof. Amir Drory, der Gemeinde von Cividale, den ehrwürdigen Klosterfrauen des Klosters S. Maria in Valle und dem Pfarrer von Grado. Wir bedanken uns ferner für die Zusammenarbeit bei Herrn Pietro Ciet für die Röntgenuntersuchungen, bei Herrn Dr. Stefano Cardinali für die Untersuchungen mit dem Rasterelektronenmikroskop, bei Herrn Dr. Lorenzo Apollonia für die fotoakustischen Analysen und bei Frau Laura Tessaro für die Fotografien. Unser Dank gilt auch Herrn Prof. Franco Bocchieri, dem Leiter der Soprintendenza Friuli-Venezia Giulia, der uns zu dieser Arbeit ermutigt und unsere Untersuchungen unterstützt hat, sowie Herrn Dr. Salvatore Mazullo vom Centro Ricerche Ambientali von Montecatini in Ravenna für die Nutzungsmöglichkeit der dortigen Einrichtungen. Frau Prof. Dr. Ursula Schädler-Saub, Hildesheim, wird die Übertragung des Manuskripts ins Deutsche verdankt.
- 1 Aus der sehr umfangreichen Bibliographie zum Tempietto seien folgende Beiträge hervorgehoben: H. Haupt, *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen*, Leipzig 1909, S. 174-183; C. Cecchelli, *L'oratorio delle monache longobarde – Tempietto longobardo*, in: *I monumenti del Friuli dal secolo IV all'XI*, Mailand 1943, S. 93-149 (das Kapitel ist die überarbeitete Fassung von II „Tempietto longobardo“ di Cividale del Friuli, in: „Dedalo“ III, 1922-23, S. 735-760); L. Coletti, *Rilievi dei monumenti a cura del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Fasc. I-II: Il Tempietto di Cividale* (Aufmaße von U. Piazza), Rom 1952; G. de Francovich, *Il Problema cronologico degli stucchi di S. Maria in Valle a Cividale*, in: *Stucchi e mosaici altomedioevali. Atti dell' VIII Congresso di Studi sull'arte dell'Alto Medioevo*, Mailand 1962, Bd. 1, S. 65-85; D. Gioseffi, *Cividale e Castelseprio*, in: *Antichità Altoadriatiche* (Aquilaia e Milano), V, 1973, S. 365-381; Ders., *Le componenti islamiche dell'arte altomedioevale in Occidente*, in: *Antichità Altoadriatiche* (Aquilaia e l'Africa), VI, 1974, S. 337-351; C. Gaberscek, *La decorazione a stucco del Tempietto longobardo di Cividale*, in: *Quaderni della Face* 40, 1972, S. 27-37; (Studi Cividalesi), VII, 1975, S. 59-88. Das Werk, das auf nahezu erschöpfende Weise die gesamte Spannweite der den Tempietto betreffenden Bibliographie enthält, ist: H.P. L'Orange-H. Torp, *Il Tempietto longobardo di Cividale* (Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, VII, 1-3), Rom 1977-1979 (darin: Bd. 2, *L'architettura del Tempietto di Cividale*, bearb. v. H. Torp; Bd. 3, *La scultura in stucco e in pietra del Tempietto di Cividale*, bearb. v. H.P. L'Orange); vgl. ferner D. Gioseffi, *Scultura Altomedioevale in Friuli*, Udine 1977, und als auf den neuesten Stand gebrachte Zusammenfassung: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Rom 1994, Bd. V, S. 71-88, s. v. Cividale (H. Torp, M.A. Sanmauro).
 - 2 Vgl. *I Longobardi*, bearb. v. G.C. Menis, Mailand 1990; S. Tavano, *Il Tempietto longobardo di Cividale*, Udine 1990; P. und O. Rugo, *Il Tempietto longobardo*, Pordenone 1990; S. Tavano, *Romani e Longobardi*, Udine 1990 (hier S. 57-84).
 - 3 So wird die Problematik zusammengefaßt in den jüngsten, auf den neuesten Stand gebrachten Beiträgen von S. Tavano; siehe auch den Katalogbeitrag im Ausstellungskatalog *I Longobardi*, Mailand 1990, S. 239-242.
 - 4 Bezüglich der wichtigsten neueren Restaurierungen, die im Tempietto ausgeführt wurden, siehe: B. Civiletti, *Ricerche nuove nel Tempietto di Cividale*, in: *Arte Veneta*, XIII-XIV, 1959-60, S. 260-261; E. Belluno, *Il Tempietto longobardo di Cividale del Friuli*, in: *Bollettino Ufficiale della Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Udine*, 5, 1972; A. Degani, *Il Tempietto longobardo di Cividale, Ancora un apporto alla sua conoscenza*, Cividale 1981, ed. cons. Cividale 1990. Informationen bezüglich der von Isonzo-Armée ausgeführten Untersuchungen zur Zeit der österreichischen Besetzung (unter Leitung des Oberleutnants von Kaschnitz), die anschließend fortgeführt wurden (bis 1920), sind in Übersichtsdarstellungen zusammengefaßt bei Cecchelli, 1943 (Anm. 1), S. 123, 129.

- 5 Zum Text der kaiserlichen Urkunde: B.M. de Rubeis, *Monumenta Ecclesiae Aquileiensis, Argentinae (sed Venetiis) 1740*, C. 410D-411.
- 6 Paulus Diaconus, *Ad regem praecando carmen* X, 13-16, ed. E. Dümmler, MGH Poetae Latini I, Berlin 1880, S. 47; vgl. C.G. Mor, *Notizie storiche sul Monastero di Santa Maria in Valle*, in: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* VII, 2, 1977, S. 245-256 (bezogen auf Karl den Großen und datiert um 782).
- 7 Güterbestätigung Berengars I. vom 21. März 888 für die Abtei Sesto al Reghena (darunter ist Salt genannt): L. Schiapparelli, *Diplomi di re d'Italia: i diplomi di Berengario I*, Rom 1903, n. 2; vgl. C. Cecchelli, 1943 (Anm. 1), S. 102-104. Was die in einer späten Überarbeitung überlieferte Notiz betrifft, den Klosterfrauen sei seitens Berengars I. die Nutzung der alten Gastaldaga gewährt worden, wohl zum Zeitpunkt des Zusammenschlusses der beiden Klöster (von Salt und Cividale) s. auch C.G. Mor, *La leggenda di Piltrude e la probabile data di fondazione del Monastero Maggiore di Cividale*, in: *Ce fastu?*, 29, 1953, S. 24-37; ferner: ders., *Notizie storiche*, 1977 (Anm. 6), S. 255 f.
- 8 C.G. Mor, *Il documento sestese del 762 e alcune congetture sulla data di fondazione dell'abbazia di Sesto al Reghena*, in: *Ce fastu?*, 36, 1960, S. 149-157; vgl. E. Degani, *L'abbazia benedettina di Santa Maria di Sesto in Sylvis nella Patria del Friuli*, Venedig 1908.
- 9 Cecchelli neigt dazu, die beiden unmittelbar an das Fenster der Westwand anschließenden Figuren als Benediktinerinnen zu interpretieren: Sie trügen benediktinische Tracht. Dagegen dürfte es sich um die antike Palla handeln, wie Torp überzeugend dargelegt hat: Das Gewand, das sich von dem der vier übrigen Heiligen unterscheidet, könnte darauf hinweisen, daß es sich bei den zwei Figuren um Maria und Maria Magdalena handelt.
- 10 Das Datum bezieht sich auf die Präsenz des *gastaldus regis* in Antro, einem kleinen Zentrum in der Nähe von Cividale: vgl. M. Leicht, *La gastaldia di Antro*, in: *Memorie Storiche Forogiuliesi*, VII, 1911, S. 49-107 (hier S. 72, 77).
- 11 S. Tavano, *Note sul Tempietto di Cividale*, in: *Antichità Altoadriatiche* (Studi Cividalesi), VII, 1975, S. 74.
- 12 Bei Coletti wird hervorgehoben, daß einige Spuren eines bescheidenen Wandschmucks (die doppelreihigen Bögen an der Ostwand des Saales und die in den Ziegel eingeritzten Dekorationsmotive, dazu die sorgfältige Verfürgung der Ziegel), darauf hinweisen, daß alles sichtbar bleiben sollte (1952, wie Anm. 1, S. 3 f.).
- 13 Degani, 1990 (Anm. 4), S. 34-39.

Abb. 35. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Detail der Südwestecke mit zwei noch erhalten Glasfluß-Füllungen im Zentrum der Rosetten.



- 14 Den schwierigen Befund der Marmor imitierenden Putzschicht analysiert Torp (1977, Anm. 1) S. 80 f.; vgl. ders., in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale* 5, 1994 (s. Anm. 1) wo die These einer zweiphasigen Baugeschichte des Tempietto aufgegriffen wird.
- 15 Degani, 1990 (Anm. 4), S. 34-35.
- 16 Torp greift auf das von Grabar für die erzbischöfliche Kapelle von Ravenna verwendete Bild einer monumentalen Lipsanothek zurück (Torp, 1977, wie Anm. 1, S. 234). Die Fotos der zwei wichtigen Stuckfragmente, die während der Restaurierungsarbeiten der Fünfziger und Sechziger Jahre gefunden wurden, publiziert in: ebd. Bd. 1, Tavole, Tf. XCIV. Torp und L'Orange haben in der aufgefundenen Stuckbüste die Figur eines Engels oder Erzengels erkannt. Auch die Dimensionen des Fußes, wesentlich größer als die Füße der Heiligen, ließen vermuten, daß es eine große figürliche Plastik auf der Ostwand des Saales gegeben habe (ebd. Bd. 3, 23 f.).
- 17 Zum Text der aus dem 16. Jahrhundert überlieferten Fassungen der „*inventio reliquiarum* von 1242“ s. C.G. Mor, *Notizie storiche*, 1977 (Anm. 6), S. 255-256.
- 18 Zur Interpretation der erst 1952 entdeckten Inschrift: C.G. Mor, *La grande iscrizione dipinta del Tempietto longobardo di Cividale*, in: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, ser. altera in 8°, 2, 1982, S. 95-122; Tavano, 1990 (Anm. 2), S. 80-84; vgl. dagegen A. Peroni, *Riflessioni sul rapporto tra architettura e stucco nella basilica eufrasiana di Parenzo e nel San Salvatore di Brescia*, in: *Scritti in onore di Gaetano Panazza*, Brescia 1994, S. 103, Anm. 8 (mit Datierung der Inschrift ins 9. Jh.).
- 19 Torp bestätigt dies mehrfach aufgrund direkter Beobachtungen: Bei der Ausführung der Innenraumdekoration sind zuerst die Stuckteile gefertigt und angebracht worden, dann die Fresken. Zur Frage der Datierung von S. Salvatore in Brescia vgl. A. Peroni, *La decorazione a stucco in S. Salvatore a Brescia*, in: *Arte lombarda*, V. 2, 1960, S. 187-220 sowie den Beitrag Peroni in diesem Heft, S. 29 f.
- 20 Der Vorschlag, Bau II von S. Salvatore in Brescia in die Zeit nach Desiderius zu datieren, wird von Torp nicht akzeptiert; zur Spätdatierung vgl. A. Peroni, *L'arte nell'età longobarda. Una traccia*, in: *Magistra Bárbaritas. I Barbari in Italia* (Antica Madre 7), Mailand 1984, S. 259-261, 295; W. Jacobsen, *San Salvatore in Brescia*, in: *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250*. Festschrift für Florentine Mutherich, München 1985, S. 75-80; *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Bd. IV, Rom 1993, S. 447-459, s.v. Castelseprio (S. Lusuardi Siena, M. Andaloro); A. Peroni, 1994 (Anm. 18), S. 102 f. und oben, S. 29.
- 21 Eine Zusammenfassung der Bezüge zur Malerei des 8. Jahrhunderts bei S. Tavano, *Tempietto longobardo* (Anm. 2), 1990, S. 73-79, mit Hinweisen auf die Zeugnisse römischer Malerei aus der Zeit der Päpste Zacharias (747-752) und Paul I. (757-767) in S. Maria Antiqua; vgl. auch D. Gioseffi, *Storia della pittura. Dal IV all'XI secolo*, Novara 1983.
- 22 Die These einer Ähnlichkeit zwischen den Stuckdekorationen des Tempietto und der Omayyaden-Schlösser in Jordanien (vor allem Khirbet-al-Mafjar) ist auch früher schon formuliert worden, mit überzeugenden Argumenten bekräftigt von Gioseffi und bestätigt durch die Untersuchungen von C. Gaberscek und S. Tavano, vgl. Gioseffi, 1974 (Anm. 1); C. Gaberscek, *Riflessi sasanidi nella scultura altomedioevale dell'alto adriatico*, in: *Antichità Altoadriatiche* (Aquileia e l'Oriente Mediterraneo), 1977, S. 491-509; ders., *L'urna di S. Anastasia di Sesto al Reghena e la rinascenza liutprandea*, in: *Scritti in memoria di P.L. Zovatto*, Mailand 1972, S. 109-115; S. Tavano, *Tempietto longobardo* (Anm. 2), S. 60-71.
- 23 J. Strzygowski, *Das orientalische Italien*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, S. 16-34; ders., *L'ancien art chrétien de Syrie*, Paris 1936.
- 24 Ein generelles Wiederaufleben der klassischen Kultur prägt die Epoche Liutprands und seiner Nachfolger. Diese kulturellen Errungenschaften sind eine der Voraussetzungen für die karolingische „Renaissance“, weshalb man inzwischen weniger dazu neigt, auf abstrakte Weise der Kultur des untergehenden Langobardenreiches jene des entstehenden Karolingischen Reiches entgegenzustellen. Es dominiert vielmehr die Vorstellung eines komplexeren Prozesses, getragen von den wichtigen Beiträgen der großen Intellektuellen des Desiderius-Reiches für den Hof Karls des Großen.
- 25 In der Fensterlaibung der Westwand des Saales hat einer der Ausführenden die Inschrift „Paganus“ in die noch frische Stuckschicht gezogen. Da es unmöglich ist, die Inschrift von unten zu lesen, scheint sie mehr für den Autor als für die Betrachter entstanden zu sein. Zu den verschiedenen Interpretationen vgl. Torp (Anm. 1, 1977) S. 238. Es kann sich sehr wohl um eine örtliche Persönlichkeit handeln, die die Handwerker bei der Ausführung der Dekoration leitete.
- 26 C. Cecchelli, 1943 (Anm. 1), S. 142-143; L. Coletti, 1952 (Anm. 1), S. 28-31.
- 27 C. Bertelli, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana* (*Storia dell'arte italiana*, Teil 2: *Dal Medioevo al Quattrocento*), Bd. 5, Turin 1983, S. 89-91; zum Fresko aus S. Apollinare Nuovo in Ravenna, auf das sich Bertelli bezieht (3. Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts), siehe auch: P. Angiolini Martinelli, *Momenti lessicali bizantini in Italia tra il IX e XIII secolo*, in: *Itinerari*, IV, 1986, S. 9-29, hier: S. 9 f. und Fig. 1. Zu Ansätzen, eine Datierung der Dekoration des Tempietto in karolingische Zeit auf neuen Grundlagen erneut zu diskutieren, s. A. Peroni, 1994 (wie Anm. 18) und oben, S. 29.
- 28 Zu den wenigen aktuellen Fällen, die uns bekannt sind, zählt die Datierung der ottonischen Fresken im Dachboden der Kathedrale von Aosta. Eine sehr genaue Datierung war möglich dank der Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung eines Balkens, auf den der originale Putz aufgetragen war.
- 29 Je höher der Grad kunsttechnologischer Entwicklung und der individuellen künstlerischen Handschrift ist, desto günstigere Möglichkeiten bieten sich für die technische Untersuchung. Grundlegend in dieser Beziehung ist die Untersuchung von F.R. Pesenti über die Freskotechnik in der Villa Pisani. Pesenti gelingt es nämlich auf sehr überzeugende Weise, die eigenhändigen Fresken Veroneses von denen seines Sohnes und der Werkstatt zu unterscheiden (*Atti del Convegno Internazionale di studio su „Il cantiere dell'affresco: la conoscenza dei dipinti murali attraverso l'analisi tecnica“*, Udine 1994; im Druck).
- 30 Zur spärlichen Quellenlage vgl. H. Torp (Anm. 1), S. 35-38.
- 31 Angiola Maria Romanini, in: *Artigianato e tecnica nella società dell'altomedioevo occidentale*. *Atti del convegno del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto 1971, II, S. 426.
- 32 C. Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, liber XXXVI, cap. XLIV-XLV, ed. A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Turin 1988, V, S. 725-729.
- 33 Vitruvius, *De Architectura*, liber VII, cap. II-III, ed. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 318-327.
- 34 Ibidem.
- 35 P. und L. Mora – P. Philippot, *Conservation of Wall Paintings*, London 1984, S. 73-75 (mit Lit.); *I supporti nelle tecniche pittoriche*, bearb. von C. Maltese, Mailand 1990, II, S. 23-27 (mit Lit.).
- 36 *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venedig/Rom, 1965, Bd. XIII, S. 318-344, s. v. Stucco; *Enciclopedia dell'arte classica e orientale*, Bd. VII, 1966, S. 524-533, s. v. Stucco.
- 37 Die meisten römischen Stuckarbeiten sind als Flachrelief ausgeführt. Es gibt allerdings Ausnahmen, die berühmteste ist wohl das Mausoleum der Valerier in der vatikanischen Nekropole.
- 38 Vgl. Anm. 36; ferner J. Kröger, *Sassanidischer Stuckdekor*, Mainz 1982 (mit Lit.); J. Baltrusaitis, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, II, London 1964-65, Kap. 30, S. 601 ff.
- 39 Mora-Philippot, 1984 (Anm. 35), S. 39-55.
- 40 Hrabanus Maurus, *De universo*, lib. XXI, cap. 8: „Plastice est parietum ex gypso effigies signaque exprimere, pingereque coloribus. Plattein autem dictum Graece, quod Latine est fingere terra vel gypso similitudines. Nam est impressa argilla formam aliquam facere, plastis est, unde et protoplastus est dictus homo, qui ex limo primus est conditus“: ed. Migne, P.L. 111, Sp. 563.
- 41 R. Gnoli, *Marmora romana*, Rom 1971 (1988); *Marmi antichi, problemi di impiego, restauro, identificazione* (bearb. von P. Pensabene), Rom 1986; Jean-Pierre Adam, *L'arte di costruire presso i romani*, Rom 1988; *Marmi antichi*, bearb. von G. Borghini, Rom 1992.
- 42 M. Salmi, *Stucchi e litostrati nell'alto medioevo italiano*, in: *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, Mailand 1958, I, S. 21-51.
- 43 M. Koller, *Die Stucktechnik in Renaissance und Frühbarock*, in: *Schloß Weinberg*, München 1991, S. 121-143; Ders., *Zur Gußstein-Technik in der Spätgotik*, in: *Sculptures allemandes de la fin du Moyen âge dans les collections publiques françaises 1400-1530*, Paris

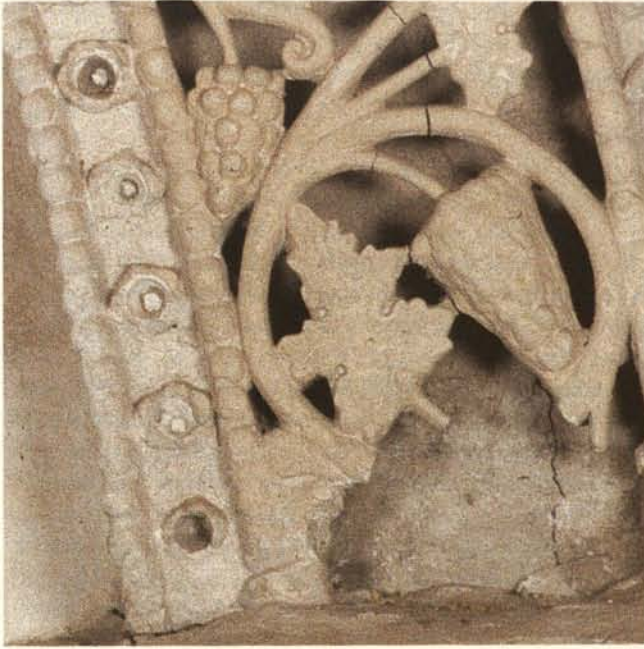


Abb. 36a. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Westwand, Detail der Lünettenrahmung.



Abb. 36b. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), ergrabenes Fragment einer stuckierten Bogenrahmung der Südwand mit ockerfarbenen Resten der ehemaligen Polychromie.

- 1992, S. 80-98; T. Perusini, P. Spadea, P. Casadio, Vesperbilder del Friuli (XV secolo): materiali e tecniche, in: *The Conservation of Monuments in the Mediterranean Basin. Atti del 3° Simposio Internazionale, Venedig 1994*, S. 509-515.
- 44 M. Koller, H. Paschinger, H. Richard, *Historische Stuckarbeiten in Österreich: Technik, Färbelung, Erhaltungsmaßnahmen*, in: *Restauratorenblätter* 9, 1987-88, S. 162-171; M. Koller, *Die Stucktechnik* (Anm. 43), S. 121-143.
- 45 Siehe Anm. 43 und 44.
- 46 Zu italienischen Beispielen vgl. R. Rossi Manaresi, *Intonaci e stucchi in area padana*, in: *Bollettino d'arte* 73, 1992, S. 133-146.
- 47 H. Torp, *Sul principio geometrico e l'uso dei Moduli nella decorazione del Tempietto longobardo di Cividale*, in: *Atti del XVIII Convegno Internazionale di Storia dell'Arte, Venedig 1956*, S. 140-145; Ders., *Der Tempietto in Cividale und seine Ausstattung*, in: *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur III* (Heidelberg 1972), Mainz 1974, S. 1-13; Ders. und H.P. L'Orange, *Il Tempietto* (wie Anm. 1).
- 48 A. Peroni, 1960 (Anm. 19), S. 187-220; Ders., *La ricomposizione degli stucchi preromanici di S. Salvatore in Brescia*, in: *Stucchi e Mosaici altomedioevali. Atti dell'VIII Congresso di Studi sull'arte dell'Alto Medioevo, II, Mailand 1962*, S. 229-315; Ders., *Gli stucchi decorativi della basilica di S. Salvatore in Brescia: appunti per un aggiornamento critico nell'ambito dei problemi dell'arte altomedioevale*, in: *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur* (Heidelberg 1968), Mainz 1969, S. 25-45.
- 49 L'Orange, *Il Tempietto* (Anm. 1), 1979, S. 27-32. Torp und L'Orange konnten das Gerüst nutzen, das damals von der Soprintendenza für die Restaurierung des Tempietto aufgebaut worden war. Sie konnten daher die gesamte Oberfläche auf unterschiedlichen Niveaus sehr genau untersuchen. Unsere Untersuchung konnte dagegen nur von Leitern ausgeführt werden, die lediglich bis zum Gesims reichten, auf dem die Heiligenfiguren stehen. Einige Details wie z.B. die Reste von Polychromie auf dem Auge einer Heiligen, von denen L'Orange spricht, konnten wir deshalb nicht beobachten.
- 50 N. Rasmus, *Arte carolingia nell'Alto Adige* (= Karolingische Kunst in Südtirol), Bozen 1981, S. 19-33; A. Peroni, *Stucco e pittura nel S. Benedetto di Malles*, in: *Scritti in onore di Nicolò Rasmus*, Bozen 1986, S. 79-89; vgl. auch E. Rüber, *St. Benedikt in Mals* (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 130), Frankfurt a.M. – Bern – New York – Paris 1991.
- 51 „Nachdem die Latten angebracht sind, binde daran mit Schnur, die aus spanischem Pfriemengras gefertigt ist, zerquetschtes griechisches Schilfrohr, wie die Gewölbeform es erfordert. Ferner wird an der Oberseite des Gewölbes unmittelbar darauf aus Kalk und Sand gemischter Mörtel gestrichen, damit irgendwelche Tropfen, die etwa aus dem Balkenwerk oder vom Dach herunterfallen sollten, aufgefangen werden. Wenn aber griechisches Schilfrohr nicht zur Verfügung steht, soll man aus den Sümpfen dünnes Rohr sammeln, und daraus soll man durch Umschnürung mit Bindfaden Seile in der erforderlichen Länge und von gleichmäßiger Dicke anfertigen, wenn nur zwischen zwei Knoten der Umschnürung kein größerer Abstand als 2 Fuß ist.“ (Vitruv, *De Architectura*, lib. VII, cap. 3, wie Anm. 33, S. 321 f.).
- 52 A. Peroni, *La ricomposizione...* (Anm. 48), S. 281-282, Abb. 37, 38.
- 53 Die Analysen für das organische Bindemittel werden Lorenzo Apollonia (Soprintendenza ai Beni Culturali della Valle d'Aosta) verdankt.
- 54 Agnellus, *Codex Pontificalis*, cap. XXI, Joannes; Anshero, *Vita Sancti Angilberti*: „Opere ex gipso figuratae et auro musivo aliisque pretiosis coloribus pulcherrime compositae sunt“ (J. v. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1896, S. 354 Nr. 979).
- 55 Die Tatsache, daß die Figuren von Disentis teilweise nur auf die Putzschicht gemalt sind, hat vielleicht dazu geführt, daß die Freskotechnik und somit auch der Kalkputz auch bei den plastischen Teilen dominieren; vgl. I. Müller, *Zum stucco von Disentis*, in: *Stucchi e Mosaici altomedioevali. Atti dell' VIII Congresso di studi sull'arte dell' Alto Medioevo, Mailand 1962, I*, S. 111-127 mit Abb. 8f.; s. auch oben, S. 9 mit Abb. 3-6 und Abb. 14 f.

Les stucs du Haut Moyen Age découverts à Saint-Denis

Depuis près de vingt ans, une vaste entreprise de rénovation du centre-ville de Saint-Denis, situé à 9 km au nord de Paris, est mise à profit pour effectuer des recherches archéologiques sur le bourg monastique.

Au nord de l'église abbatiale, ces fouilles ont concerné principalement la vaste nécropole d'époque mérovingienne et les églises funéraires qui lui étaient associées (Abb. 38). Une centaine de fragments de stucs de plâtre provient de ces édifices.

L'utilisation du plâtre est connue depuis l'époque romaine en région parisienne. En effet, le gypse (ou pierre à plâtre) est une roche caractéristique des environs de la capitale; elle affleure sur les coteaux de la colline de Ménilmontant et de la butte Montmartre. Au nord de Saint-Denis, le souvenir d'anciennes carrières à ciel ouvert s'est perpétué dans la microtoponymie: Plâtrières de Stains et de Pierrefitte. Le gypse et le bois de chauffe étaient acheminés vers les fours situés plus près des sites où le plâtre était utilisé: il s'agit des Plâtrières sises aux portes de la ville et de la cour dite de la Plâtrière localisée dans l'enceinte monastique.

Les découvertes archéologiques révèlent l'emploi varié du plâtre. Dans les maisons à poteaux de bois, il recouvre les parois en clayonnage, protégeant ainsi efficacement les constructions contre les risques d'incendie. Dans l'architecture de pierre, plâtre et mortier de chaux sont mis en œuvre conjointement pour revêtir les sols et les murs, édifier des cloisons et fixer les chambranles des portes et les châssis des fenêtres.

Au VIIe siècle, le plâtre est utilisé pour la fabrication en série de sarcophages (Abb. 37). Les cuves, souvent décorées, sont

moulées d'une pièce, probablement dans les ateliers limitrophes de la nécropole, à l'aide d'un double coffrage, extérieur et intérieur. Certains moules sont tirés à plusieurs dizaines d'exemplaires.

Les stucs découverts à Saint-Denis se répartissent en trois ensembles et quelques pièces isolées. Les contextes de découvertes sont toujours secondaires: en effet, si les fragments de petite dimension ont été abandonnés sur place dans les remblais de démolition, les morceaux plus gros ont par contre été généralement déplacés pour être réemployés comme matériau de construction dans des empièvements et des maçonneries plus récents. C'est pourquoi, pour étudier la provenance et la datation des stucs de Saint-Denis, il faut prendre en compte tous les édifices de l'ensemble monumental dont l'évolution doit être rappelée ici à grands traits (Abb. 38).

La basilique de Saint-Denis s'élève sur la tombe du premier évêque de Paris, martyrisé vers 250. La datation du premier édifice reste controversée: alors que les sources écrites nous assurent de la construction d'une église vers 475 par sainte Geneviève, le réexamen des données archéologiques permet aujourd'hui d'envisager la construction d'un mausolée dans le courant du IVe siècle. A la demande de Dagobert I^{er} (629-639), saint Eloi fit exécuter à Saint-Denis d'importants travaux d'ornementation. Il plaça le tombeau sous un ciborium de marbre, d'or et de pierres précieuses et entoura le chœur avec un chancel de bois recouvert d'orfèvrerie. Le plan de cette basilique mérovingienne se présente comme une construction à nef unique (d'une lar-

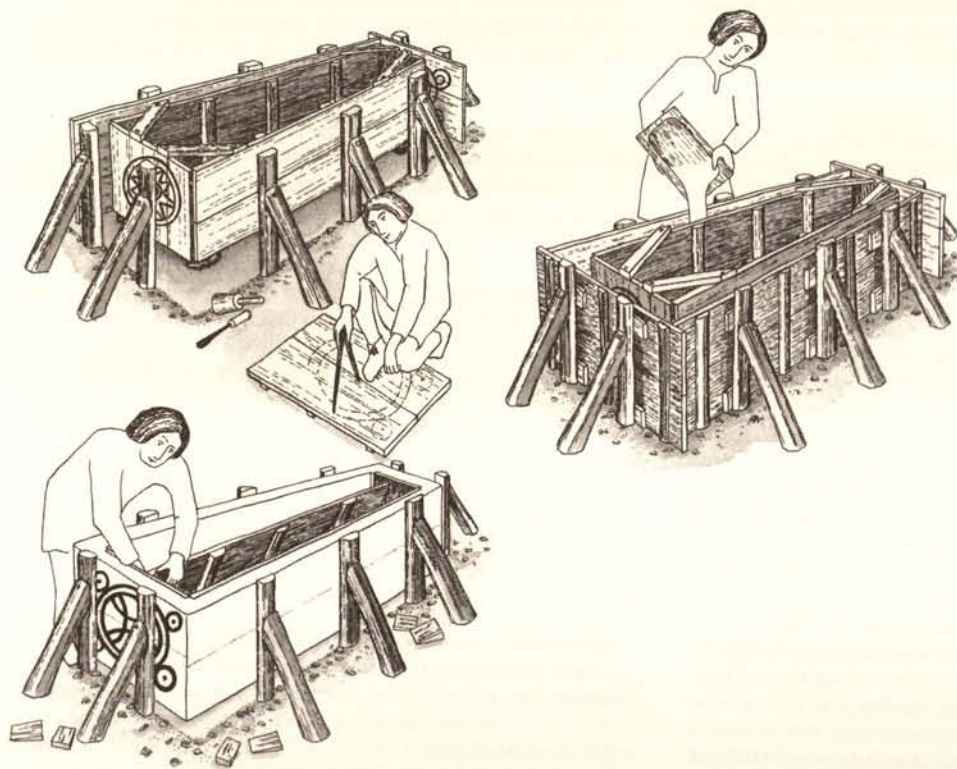


Abb. 37. Schematische Darstellung zum Herstellungsprozess gegossener Stucksarkophage / Moulage d'un sarcophage de plâtre (Zeichnung: M. Wyss).

▷ Abb. 38. Saint-Denis, Abteikirche, Grundriß mit Darstellung der ergrabenen Bereiche frühmittelalterlicher Bauten und Bestattungen / état des connaissances sur la nécropole et l'ensemble monumental du Haut Moyen Age (Zeichnung: A. Bossou-trot).

- 1 Saint-Denis
- 2 emplacement de la chapelle mariale
- 3 augmentum carolingien
- 4 Saint-Pierre
- 5 Saint-Barthélemy
- 6 palais (?) carolingien

neur intérieure de 9 m), plusieurs fois agrandie vers l'ouest, pour atteindre une longueur de 60 m. La façade est précédée d'un vestibule qui se retourne au nord et probablement au sud de la nef.

Dans les sources écrites, il est également question d'un atrium. Cet espace, que nous situons au nord de la basilique, se présente aujourd'hui comme une succession d'églises et de galerie funéraires bordant la vaste nécropole *ad sanctos*.

Deux églises ont pu être fouillées. La première, dédiée à saint Pierre, s'adosse à une galerie de plus de 50 m de longueur. Dans un deuxième temps, son abside est agrandie et dotée d'une annexe. La seconde église, placée au Moyen Âge sous le vocable de saint Barthélemy, se caractérise également par une abside flanquée d'annexes et par une nef entourée de galeries. Faute de vestiges conservés, nous ignorons totalement l'aspect architectural de ces galeries; cependant, l'observation de l'état de conservation des sarcophages qui y sont enfouis nous incite à les restituer sous la forme de portiques couverts, présentant des ouvertures latérales.

Entre 768 et 775, la reconstruction de la basilique par l'abbé Fulrad marque une nouvelle étape dans l'évolution architecturale du site. Le plan de cette église nous est principalement connu par les recherches de S. McK. Crosby. Il comprend une nef séparée de deux collatéraux par des colonnades, un transept et une abside avec crypte-martyrium. Selon une description, datant de 799, il y avait alors dans tout le monastère 245 colonnes de marbre dont 90 dans la basilique, 103 dans les portiques à l'extérieur de celle-ci et 52 dans les autres églises du couvent. Vers 800, l'abbé Fardulfe fit élever au-dessus de l'autel majeur un ciborium et, peu après, Charlemagne dota l'édifice d'un *augmentum* destiné à abriter la tombe de Pépin le Bref localisée devant le seuil de la basilique (*ante limina basilicae*). En 832, l'abbé Hilduin ajoute à la crypte une chapelle mariale.

Dans l'atrium, le chapelet d'églises funéraires est allongé par un grand bâtiment résidentiel qui mesure au moins 50 m de long

sur 14 m de large. L'édifice est doté en façade d'un portique de 2,20 m de largeur intérieure donnant accès, en arrière, à plusieurs salles. Une tour d'angle a pu abriter un escalier menant à l'étage. Des sources écrites suggèrent qu'il s'agit du palais que l'abbé Fardulfe (797-806) construisit pour Charlemagne.

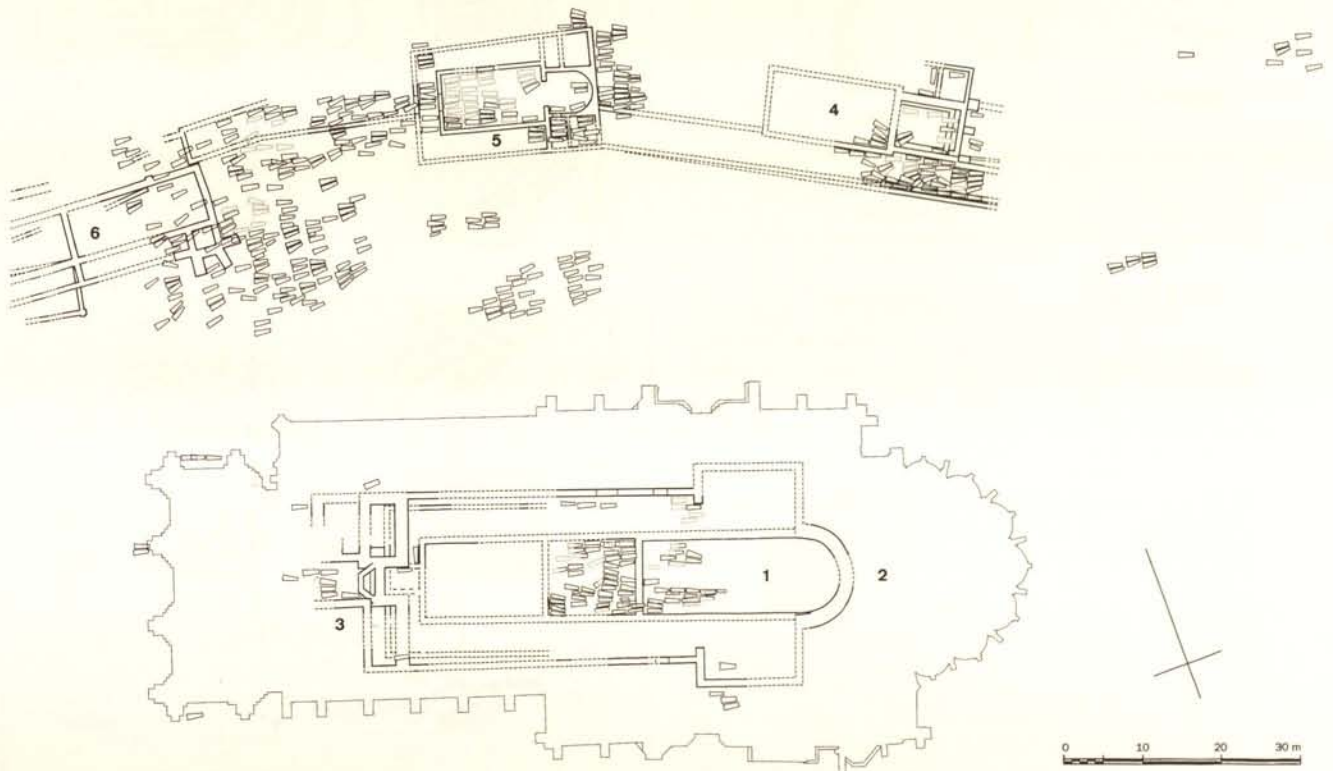
Le même abbé cite une église dédiée à saint Jean-Baptiste, "précurseur du Seigneur". Plus tard, Suger localisera ce sanctuaire quelque part dans le cimetière (*in atrio*).

A partir de l'époque carolingienne, les églises de l'atrium subissent des modifications architecturales, reflet de leur changement de fonction. L'agrandissement de la basilique sous l'abbat de Suger sera suivi de la reconstruction de l'édifice entre 1231 et 1281.

Le plus ancien lot de stucs découvert à Saint-Denis (Abb. 39) appartient à la première phase de construction de l'église Saint-Pierre (fin VI^e siècle). Le matériau consiste en un plâtre très fin et dur. Comme sur les stucs antiques étudiés par M. Frizot, on distingue plusieurs couches dont l'épaisseur varie entre 1 et 3 cm. Appliquées successivement, elles forment un relief plus ou moins accentué qui est fonction du type d'ornement souhaité (bordure ou corniche). Des incisions pratiquées à la surface de la couche de fond assurent l'adhésion de la couche suivante et ainsi de suite. La surface ainsi préparée en relief est sculptée avant la prise du plâtre, à l'aide d'un couteau. L'unique fragment de décor ajouré découvert (Abb. 39d) suggère une technique différente. Le motif, réalisé soit par moulage soit par modelage, a été rapporté sur une masse de plâtre frais.

La plupart des fragments présente un revers plat. Faute d'élément de fixation, nous devons donc supposer que ces stucs étaient appliqués sur le mur.

Les motifs sont majoritairement d'inspiration végétale. Deux fragments de bordure présentent un remplissage de longues feuilles stylisées ployées (Abb. 39a, b). Sur le fragment de corniche (Abb. 39c) deux frises de feuilles semblables, mais plus petites, sont séparées par un bandeau à torsades. Des traces de



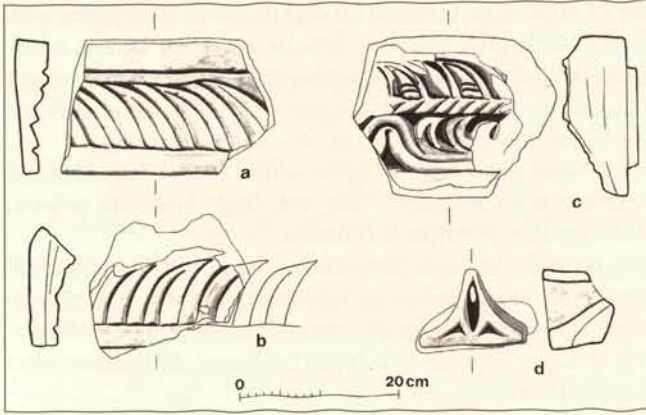


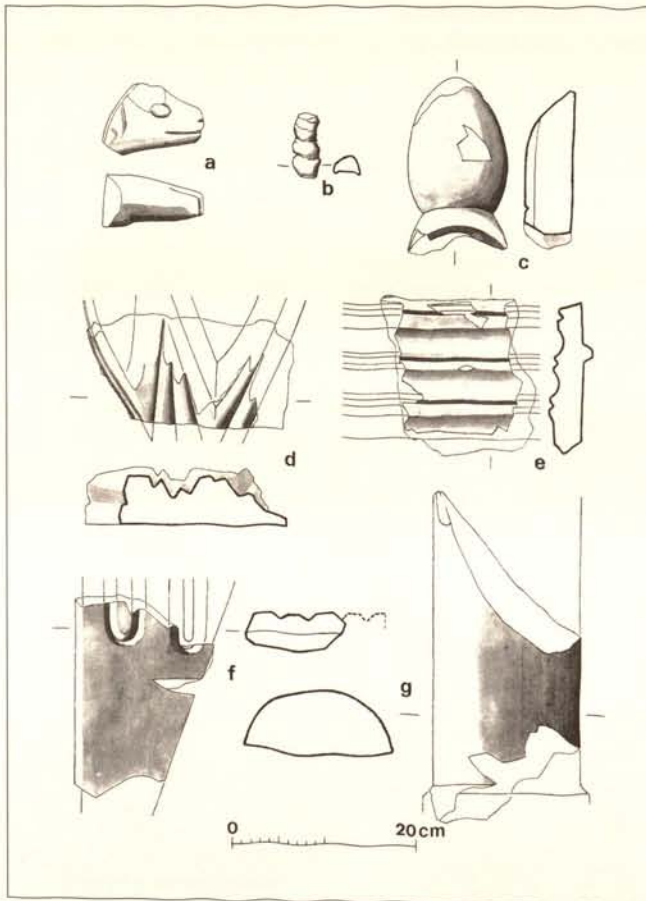
Abb. 39. Saint-Denis, ergrabene Stuckfragmente aus dem Bereich der Kirche Saint-Pierre / Lot de stucs recueillis près de l'église Saint-Pierre (Zeichnung M. Wyss).

polychromie ocre rouge et jaune subsistent sur la plupart des fragments.

Le deuxième ensemble de stucs (Abb. 40, 41, 43) est attribué à l'église Saint-Barthélemy. Plusieurs pièces ont gardé au revers les traces du mortier de sable ou de l'enduit sur lequel elles étaient appliquées; d'autres montrent l'empreinte d'une maçonnerie de moellons liés au mortier (Abb. 40e, 41b, 43 f). Sur le plan technique, on peut signaler que le modelage a été utilisé pour réaliser des perles (Abb. 40b): les grains correspondent à des boulettes roulées dans la main et appliquées à la file sur une baguette.

Des fragments de colonnettes engagées et de pilastres (fig. 40f, g) restituent un décor architectural; d'autres bordures

Abb. 40. Saint-Denis, ergrabene Stuckfragmente, ehem. wohl der Kirche Saint-Barthélemy zugehörig / Stucs attribués à l'église Saint-Barthélemy (Zeichnung M. Wyss).



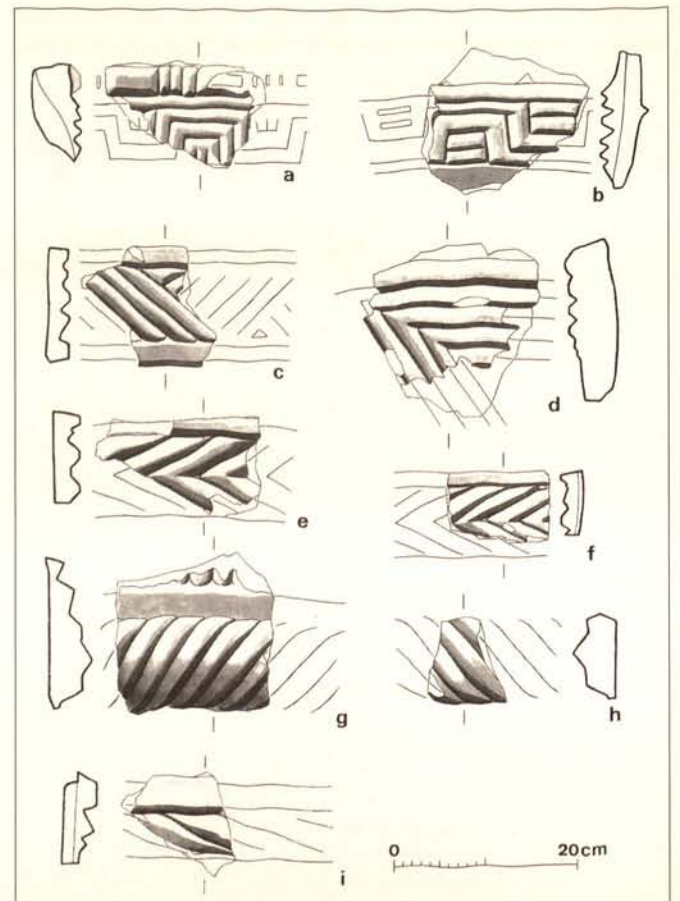
en arc (Abb. 41a, b, g) évoquent des encadrements de baies telles que fenêtres, niches et portes.

Le répertoire ornemental se distingue par une grande variété de motifs végétaux, dérivés de la palmette (Abb. 43), et de frises géométriques: torsades, méandres et chevrons (Abb. 41). Notons la présence d'une unique représentation animale, probablement celle d'un agneau (Abb. 40a). La tête de l'animal en ronde bosse, mais au revers seulement ébauché, montre à nouveau une technique combinant modelage et sculpture.

Les stucs de Saint-Barthélemy ont conservé d'importants restes de polychromie. Hormis les couleurs de base ocre rouge, jaune et noir, on distingue le rose. Les pigments sont posés sur un badigeon blanc, à l'instar de la technique observée sur les enduits peints de la même église. On peut donc imaginer ces stucs en étroite liaison avec les peintures murales, utilisés comme bordures en relief de panneaux peints, par exemple. Chronologiquement, ce deuxième ensemble se situe entre la fin du VI^e siècle, époque de la construction de l'église Saint-Barthélemy, et le IX^e siècle, date de l'enfouissement de la plupart des fragments. Or, au cours de ce laps de temps, la décoration intérieure de l'édifice a subi plusieurs remaniements dont la chronologie absolue reste pour le moment difficile à établir.

Pour la datation du troisième lot (Abb. 42), le contexte archéologique ne fournit également qu'un *terminus ante quem*; la demi-douzaine de fragments fut en effet découverte en réemploi dans la maçonnerie d'un puits abandonné vers l'an 900. Elle correspond à un décor architectural (arcatures et colonnettes engagées torsadées, chapiteau d'applique modelé et sculpté) et à des bordures à motifs végétaux et géométriques. De la peinture

Abb. 41. Saint-Denis, ergrabene Stuckfragmente, ehem. wohl der Kirche Saint-Barthélemy zugehörig / Stucs attribués à l'église Saint-Barthélemy (Zeichnung M. Wyss).



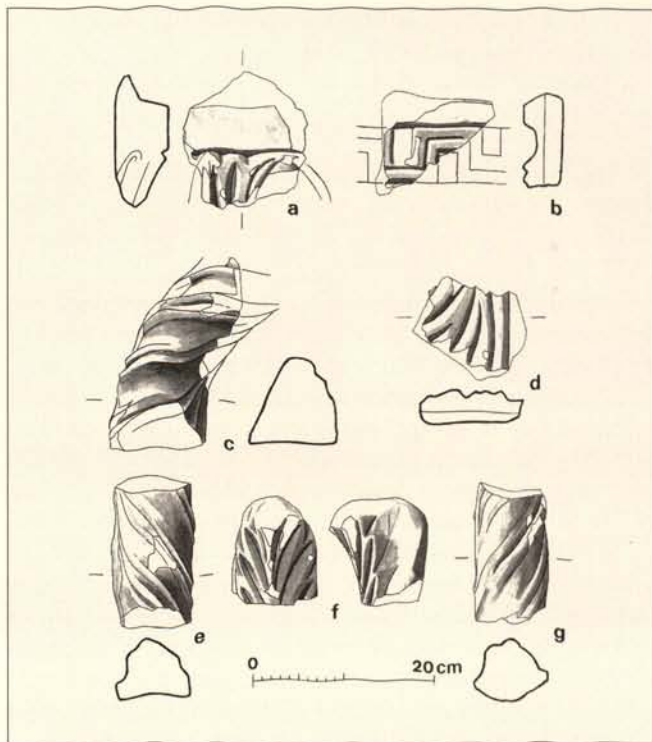


Abb. 42. Saint-Denis, Stuckfragmente aus sekundärer Vermauerung in einem karolingischen Brunnen-schacht / Stucs réemployés dans la maçonnerie d'un puits carolingien (Zeichnung M. Wyss).

Abb. 43. Saint-Denis, ergrabene Stuckfragmente, ehem. wohl der Kirche Saint-Barthélemy zugehörig / Stucs attribués à l'église Saint-Barthélemy (Zeichnung M. Wyss).

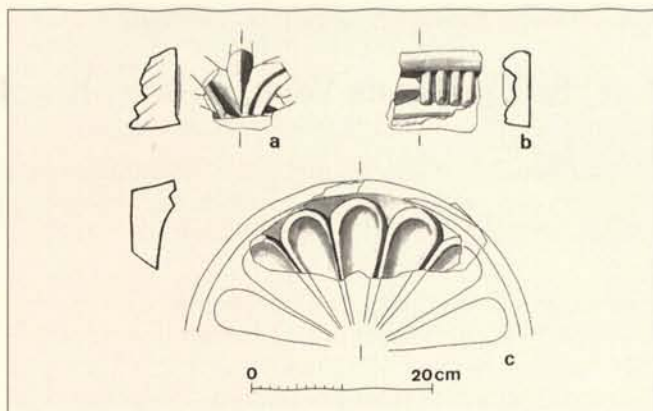
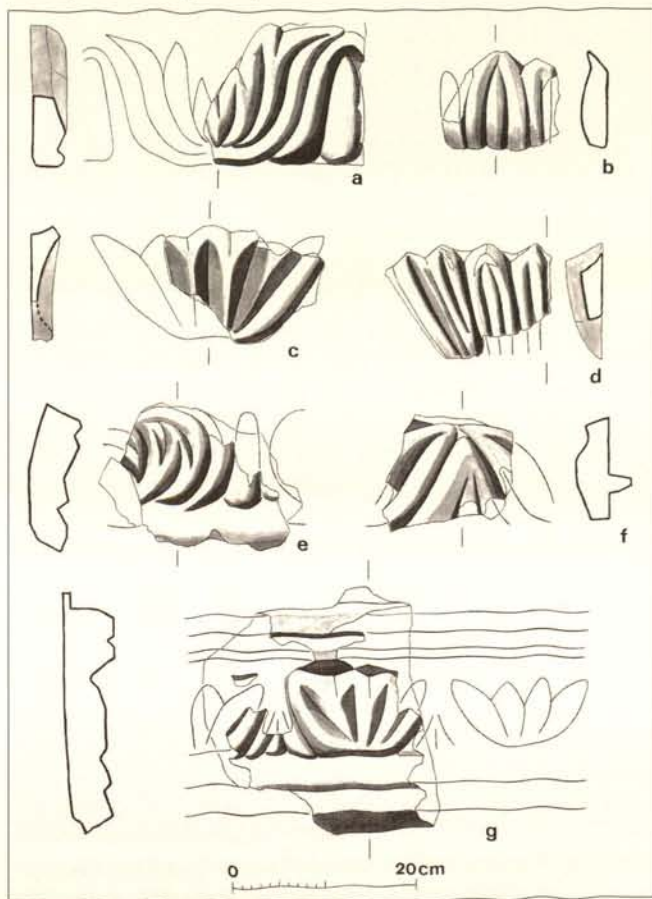


Abb. 44. Saint-Denis, ergrabene Stuckfragmente wohl des frühen Mittelalters / Stucs du Haut Moyen Age découvert à Saint-Denis (Zeichnung M. Wyss).

originelle ne subsistent que des restes de plichromie ocre rouge, jaune et noire.

Un dernier fragment (Abb. 44), datant probablement du haut Moyen Age, mérite d'être signalé en raison des informations qu'il nous fournit sur la technique des stucateurs. Le fragment correspond à un ouvrage ajouré à la surface peinte en rouge. Le revers qui n'a pas été décoré nous montre un stuc monté par une succession de couches obliques. La masse de plâtre fut ensuite perforée à l'aide du couteau et sculptée en surface.

L'étude technique des stucs découverts à Saint-Denis et l'analyse en laboratoire des pigments sera confiée à des spécialistes. Leurs conclusions feront l'objet d'une publication ultérieure.

Les fouilles, qui ont concerné près de 13,5 ha, ont été menées par l'Unité d'Archéologie de la ville de Saint-Denis (UASD) sous la direction d'Olivier Meyer. Depuis 1981, le Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis offre au public une sélection représentative du mobilier découvert. L'exploitation systématique des données de terrain a commencé en 1992; celle des stucs et enduits peints est menée en collaboration avec Juliette Rollier, restauratrice. En 1996 paraîtra l'"Atlas historique de Saint-Denis", un ouvrage de synthèse topographique qui est le premier volume de la série des publications du site.

Bibliographie

- B. BISCHOFF, Eine Beschreibung der Basilika von Saint-Denis aus dem Jahre 799, in: *Kunstchronik*, 34, 1981, S. 97-103.
- S.McK. CROSBY – P. Z. BLUM, *The royal abbey of Saint-Denis from its beginnings to the death of Suger (475-1151)*, New Haven 1987 (Yale Publications in the History of Art, 37).
- M. FRIZOT, *Stucs de Gaule et des provinces romaines: motifs et techniques*, Dijon 1977 (Publication du centre de recherches sur les techniques gréco-romaines).
- C. HERON – O. MEYER, L'environnement urbain du monastère de Saint-Denis, in: *Les Dossiers d'Archéologie*, 158, 1991, S. 76-89.
- W. JACOBSEN, Saint-Denis in neuem Licht: Konsequenzen der neuentdeckten Baubeschreibung aus dem Jahre 799, in: *Kunstchronik*, 36, 1983, S. 301-308.
- P. PERIN, Quelques considérations sur la basilique de Saint-Denis et sa nécropole à l'époque mérovingienne, in: J.-M. DUVOSQUEL – A. DIRKENS (éd.), *Villes et campagnes au Moyen Age. Mélanges Georges Despy*. Liège 1991, S. 599-624.
- P. PERIN, Les sarcophages mérovingiens de plâtre moulé et orné de Paris et de Saint-Denis: état de la question, in: *Antiquité tardive*, 1, 1993, S. 147-151.
- M. Wyss, Enduits peints du haut Moyen Age mis au jour à Saint-Denis, in: C. SAPIN (Hg.), *Edifices et peintures aux IV^e-X^e siècles: actes du 2e colloque CNRS Archéologie et enduits peints (Auxerre 1992)*, Auxerre 1994, S. 63-69.

Les stucs peints de Vouneuil-sous-Biard*

La découverte de stucs peints dans le sol de Saint-Pierre de Vouneuil-sous-Biard, en 1984, a marqué une étape importante dans la connaissance du décor des églises du haut moyen âge dans la France de l'Ouest. On savait par quelques témoignages écrits que ce type de décor avait paré certains édifices, mais les vestiges de stucs n'apparaissaient guère dans les dépôts de fouille. La question pouvait même se résumer ainsi: avait-on réellement créé des ornements de stucs dans les régions atlantiques? Les stucs de Vouneuil, et ceux découverts aussi à Bordeaux, apportent déjà une réponse positive.

Les stucs de Vouneuil-sous-Biard sont malheureusement très fragmentés. Il subsiste deux à trois cents pièces, dont la taille varie de 1 à 25 cms. Néanmoins, il est permis de reconnaître, dans les fragments, des restes de huit à neuf personnages, en buste ou de trois quarts, des vestiges d'oiseaux, des croix, des disques, des rameaux, des pampres, des fleurs, des colonnettes et des chapiteaux, des rangées de perles et des chevrons. La couleur souligne et rehausse les détails des figures et des ornements. La variété de motifs complémentaires, la présence de lambeaux d'inscriptions et d'enduits peints, montrent que, dans leur destination première, les stucs appartenaient à un décor complexe mais organisé. Les personnages, drapés dans des vêtements liturgiques, portant livre ouvert ou rouleau fermé, devaient apparaître sous des arcades très décorées, tandis que, sans doute, dans les écoinçons ou au-dessus des éléments d'architecture, peut-être sur une voûte et sur des fonds colorés, étaient plaqués, en grande profusion, des ornements à forte charge symbolique (croix, oiseaux, agneau (?), pampres, fleurs...). Les fragments sont éparpillés et il est très difficile de trouver des raccords entre eux, ce qui signifie que seule une partie du décor a été collectée. A partir des éléments courbes, il faudra toutefois tenter de mesurer l'amplitude des arcs et confronter les données avec celles des mesures du sanctuaire ancien de Saint-Pierre.

En effet, il y a tout lieu de penser que ce décor était celui de l'église même de Saint-Pierre de Vouneuil, dans un état très ancien. Les fouilles de 1984 ont révélé les structures d'une église remontant probablement au VII^e ou au VIII^e siècle. Même si l'on ne peut exclure la possibilité d'un apport de déblais extérieurs, destiné à surélever le chœur, l'hypothèse la plus vraisemblable est que les stucs doivent provenir de l'église et plutôt des murs de l'abside que d'une quelconque pièce de mobilier (ciborium par exemple). C'est sous un sol, en cet endroit, que les stucs étaient enfouis. Les vestiges des soubassements de l'abside montrent qu'elle présentait sept pans externes entourant un hémicycle interne.

Le choix des motifs, les formes et le style de ce décor évoquent certains stucs alpins. La comparaison la plus évidente est celle que l'on peut établir avec les séries trouvées à Disentis (Suisse).¹ Certes le matériel n'est pas aussi abondant, ni tout à fait aussi riche, mais certaines ressemblances sont indéniables.

Nombreuses sont les questions qui se posent. Les plus immédiates concernent les pièces retrouvées et l'importance donnée à la technique décorative du stuc dans la modeste chapelle. D'au-

tres sont d'un ordre plus général et rejoignent les interrogations des chercheurs quant à la diffusion de l'art du stuc au moyen âge. Une simple énumération montre l'ampleur des problèmes:

Les débris nous renseignent-ils sur la nature du matériau et sur les techniques de stucage? Même si le décor est très incomplet, les pièces subsistantes permettent-elles de reconstituer, un peu plus précisément que ci-dessus, l'essentiel de l'ensemble et, grâce à cette trame, d'imaginer les dispositions de la partie d'édifice, support du programme (niveaux, baies etc. ...)? Avons-nous affaire ici à un art importé? Y aurait-il eu appel à des gens de métier des pays alpins? Si oui, est-ce le fait d'un grand seigneur ou d'un grand ecclésiastique qui aurait attiré vers son oratoire de Vouneuil des artistes renommés, en les faisant venir directement ou en les recrutant déjà à l'œuvre sur des grands chantiers du Poitou ou plus largement de l'Ouest?

Si, en revanche, les origines des artistes sont locales, sommes-nous en droit de penser que les débris qui nous paraissent insolites portent seulement témoignage d'un simple transfert de techniques et de modèles vers les pays d'Quest? Plus encore ce qui paraît création d'un art élitiste dans l'ouest de la France n'aurait peut-être été qu'une production très banale? La fragilité du matériau expliquerait sa disparition rapide au cours des siècles et donc son oubli. Mis à part le baptistère de Poitiers et, sous toute réserve, certaines parties de Saint-Philbert-de-Grandlieu, les grands édifices mérovingiens et carolingiens, qui furent pourtant nombreux dans la région, n'existent plus. Quels types de décor ornaient leurs parois? Les pièces sculptées de pierre qui en proviennent sont rarissimes. Des programmes peints étaient-ils associés à des figures et des motifs stuqués, manifestations d'un goût pour le relief? Ces interrogations, et bien d'autres encore, incitent à se pencher avec attention sur les vestiges retrouvés, mais des analyses scientifiques sont nécessaires pour dépasser le stade de la simple observation.

Les stucs sont maintenant déposés au Musée Sainte-Croix de Poitiers. Grâce à l'obligeance de son conservateur, Michel Rérolle, j'ai pu les examiner de près. Je livre ici quelques réflexions concernant les techniques de travail.

Les fragments permettent de repérer souvent la disposition des couches. Le mortier, dont on peut apercevoir les grains de sable, était lissé en surface pour recevoir les couches de stuc proprement dit et la surface de contact couverte d'un badigeon de chaux (analyse nécessaire). Le changement de nature s'observe sur les coupes franches. Il semble que les liaisons entre les couches s'effectuaient par de simples incisions longues. Toutefois les couches superficielles les plus lourdes étaient accrochées par des esquilles d'os, surtout dans le cas de moulures situées en position d'angle. Ces attaches devaient être enchâssées dans de l'enduit lissé en cours de prise, avant la pose des couches de surface.

Parmi les motifs isolés, les grappes de raisin, plaquées sur des fonds plats, ont des revers presque lisses; elles étaient donc moulées et appliquées sur des couches fraîches. Peut-être étaient-elles, en outre, badigeonnées d'un produit contenant une matière

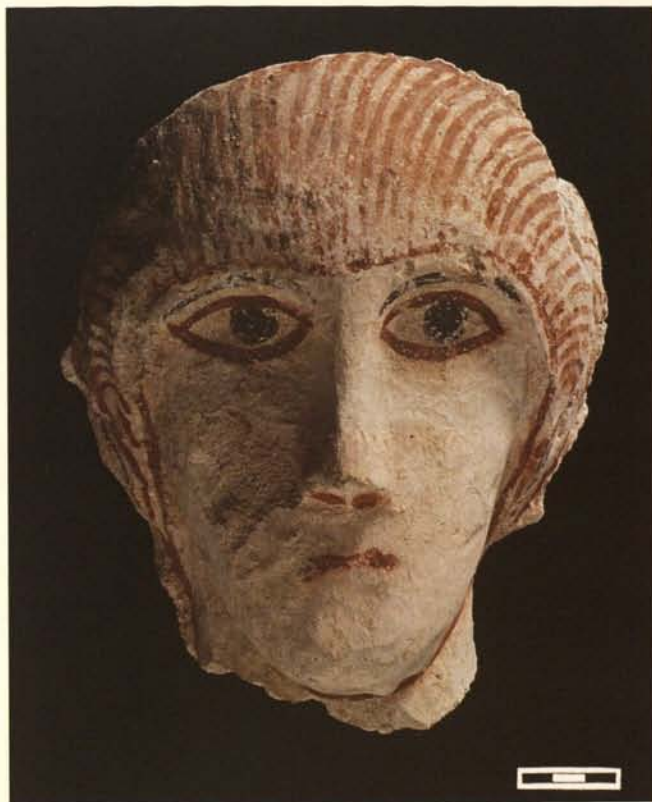


Abb. 45. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne).



Abb. 48. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne).



Abb. 46. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne): Hand mit Codex / Fragment de personnage tenant un livre.



Abb. 49. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne): Hand mit Rotulus / Fragment de personnage tenant un rouleau.



Abb. 47. Disentis, Benediktinerkloster, ergrabene Stuckfragmente aus der ehem. Martinskirche.



Abb. 50. Disentis, Benediktinerkloster, ergrabene Stuckfragmente aus der ehem. Martinskirche.

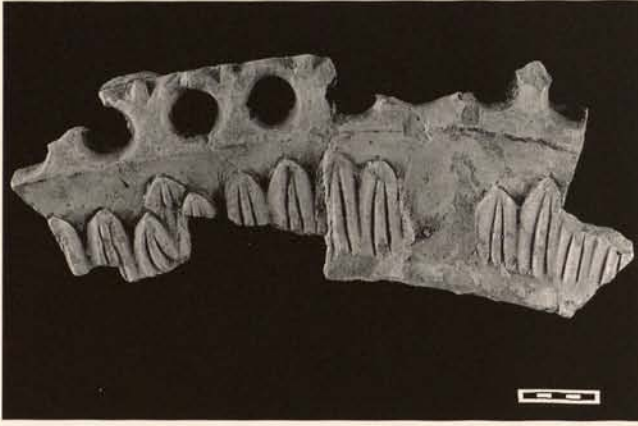


Abb. 51. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne): Bogenrahmung mit Blattwerk und à-jour-Dekor / Segment d'un arc à feuillage et décor ajouré.



Abb. 54. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne): Bogenrahmung mit Blattwerk und Perlschnur / Segment d'un arc à feuillage et perles.



Abb. 52. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne) mit zweischichtigem Aufbau / Coupe d'un bloc à deux couches.



Abb. 55. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne) mit Inschrift / Partie d'une inscription.



Abb. 53. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne): Gewandpartie mit Stola / Fragment d'étole liturgique sur un vêtement.



Abb. 56. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne): kanellierter Säulenschaft / Colonnnette d'angle cannelée.



Abb. 57. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne): Eckstück eines Blattfrieses / Angle d'une bordure à feuillage.

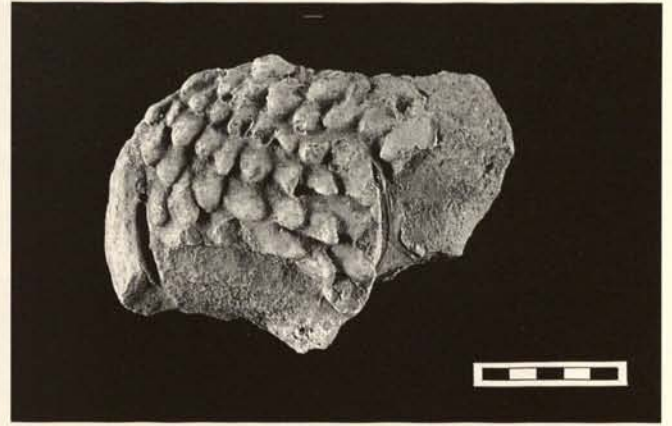


Abb. 59. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne): Gefieder eines Vogels oder Fell eines Lammes / Fragment d'une aile d'oiseau ou restes d'une toison d'agneau.



Abb. 58. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragment aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne): Säulenschaft mit Blattkapitell / Fût avec chapiteau à feuilles droites.



Abb. 60. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragmente aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne). Säulenschaft mit Weinrankendekor / Fragments de colonnette à pampres.

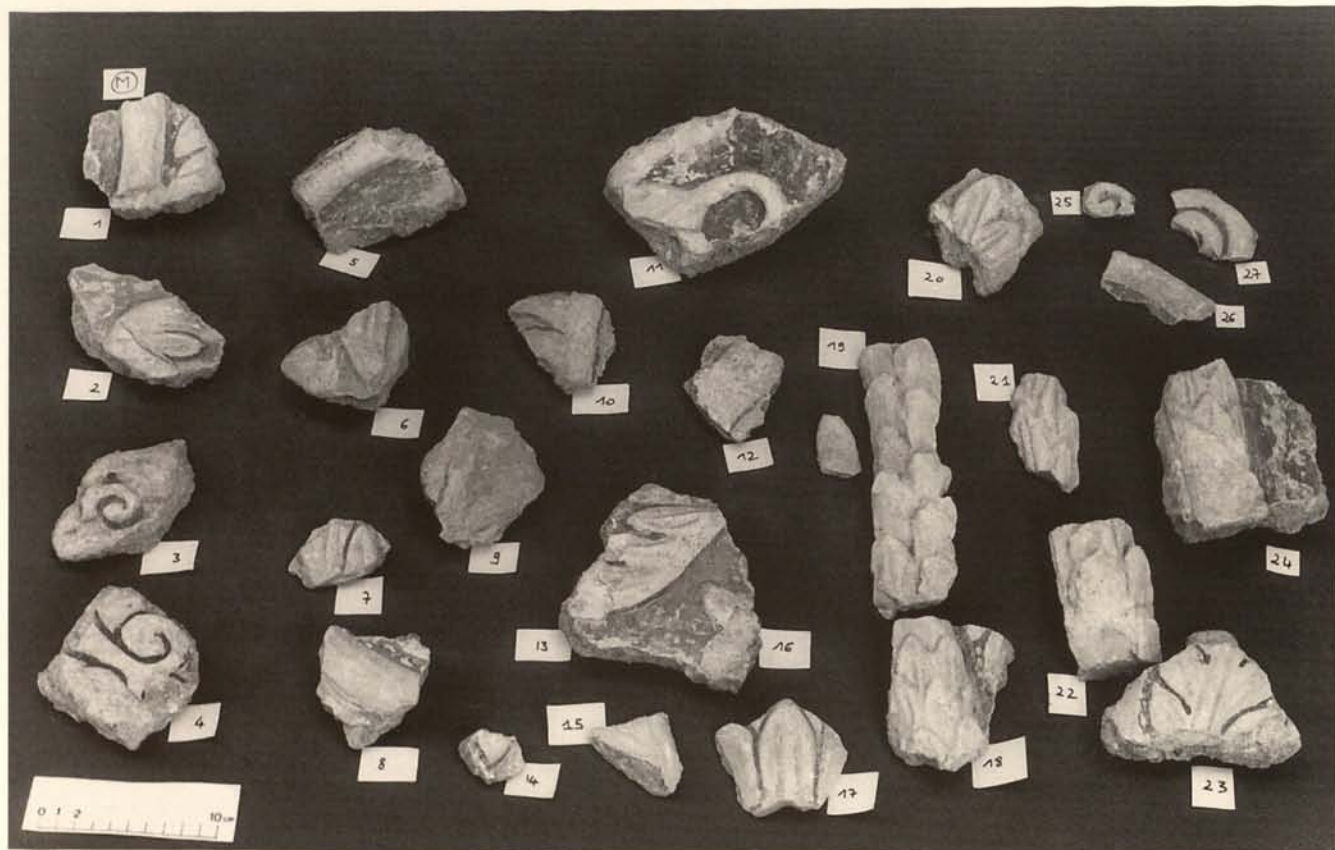


Abb. 61. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Stuckfragmente aus Vouneuil-sous-Biard (Vienne) / Fragments divers.

collante (analyses nécessaires). En revanche, sur les colonnes, les protubérances paraissent parfois travaillées dans la même phase que tout le stuc de surface.

La place où les motifs moulés, têtes, fleurs, croix, grandes feuilles d'acanthé ... devaient être posés sur une surface plane, était repérable par des traits gravés ou de couleurs, indications très précieuses pour le stucateur.

L'examen des fragments révèle aussi que se combinaient les techniques du moulage et du modelage, cette dernière servant à affiner le modelé (nervures des feuilles, plis des vêtements etc. ...). En cours de prise, l'artiste devait employer des spatules, qui écrasent et aplatissent, et des ébauchoirs, qui creusent, peut-être en buis, mais non en métal (sauf en quelques cas). En surface le stuc était passé à un lait de chaux, puis peint. Les couleurs sont variées; sur les stucs où domine le blanc, on trouve du gris, du rouge, de l'orange foncé pâle, du jaune et du vert, mais surtout en traits ou en ombres légères. A cette palette, s'ajoutent du bleu et du turquoise pour les enduits à grandes surfaces colorées. La conclusion qui s'impose au plus rapide examen, est qu'il y avait un accord fondamental entre le relief et la couleur, par la complémentarité des fonds habillés d'enduits peints et des stucs en relief parfois soulignés de couleurs.

J'ai proposé une datation dans la première moitié du VIII^e siècle. C'est une base de travail qui repose principalement sur l'analyse de la graphie. Il faudra attendre le résultat des analyses physico-chimiques pour mener à bien une enquête dans plusieurs directions; il est nécessaire d'examiner les relations entre les stucs de Vouneuil et les fragments de l'antiquité tardive, du haut moyen âge, trouvés à Poitiers même et à Bordeaux. Les

comparaisons avec les belles séries de régions plus éloignées, pays alpins principalement, devront être particulièrement affinées, car il est facile de se laisser impressionner par un «air de famille». Après l'étude de Christian Sapin sur les stucs de Saint-Jean-de-Maurienne, un examen précis des pièces d'époque romaine devrait apporter des informations supplémentaires quant à la diffusion des techniques.²

Enfin le décor de Vouneuil renvoie aussi vers l'étude des autres domaines de la couleur et du relief, parce que les stucs constituent un chaînon très précieux dans la transmission des motifs et des formes qu'utilisèrent peintres et sculpteurs depuis l'Antiquité jusqu'à l'aube du second millénaire. Cette transmission ne fut cependant pas servile; il y eut fusion de courants divers. Les artistes romains qui ont certainement vu encore en place, à défaut des stucs de Vouneuil, disparus bien avant leur temps, des décors de ce genre, ont certainement trouvé là une des sources de leur inspiration.

Notes

* Ces notes brèves sont le résumé de la conférence qui, pour une part, a renvoyé à un précédent article: Stucs du prieuré de Saint-Pierre de Vouneuil, dans: *De la création à la restauration, Travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, 1992, p. 69-83 (on y trouvera la bibliographie concernant le sujet) et pour une autre a apporté quelques éléments nouveaux.

1 Cf. p. 9 f. Abb. 3-6, 14-15.

2 Voir en dernier lieu: C. Sapin, Les stucs de Saint-Jean-de-Maurienne, dans: *Cahiers archéologiques*, 1995, p. 67-100.

Vorzeichnungen und Fragmente karolingischer Stuckfiguren. Neue Funde im Corveyer Westwerk*

Die letzte nur beschränkt geplante „Sondage“ im Corveyer Westwerk zum Abschluß der Untersuchungen vor Ort – soweit diese Wandmalerei und Wanddekor betrafen¹ – führte im Frühjahr 1992 zu einer sehr unerwarteten Entdeckung, die alle Planung für die anstehende Publikation noch einmal „über den Haufen warf“ (Abb. 62).

Bei dieser letzten Untersuchung im Quadrum des sog. Johanneschores, der einstigen Emporenkirche des Westwerks, sollte nur über einem der Zwischenpfeiler der Arkaden im Hauptgeschoß ein schmaler, senkrechter Schlitz durch den Putz des 16. Jahrhunderts gelegt werden, um so einen Streifen des Mauerwerks sichtbar zu machen. Die Suche galt zu vermutenden Steinscheiben im Bereich der Bogenzwickel, den mutmaßlichen Teilen eines ursprünglichen Wanddekors im Quadrum, auf den ältere, nicht mehr sichtbare Steinscheiben-Funde in den oberen Wandpartien des Quadrums hinzudeuten schienen. Sie waren bei Bauuntersuchungen 1960 dort aufgedeckt worden.

In dem Putzschlitz, der über dem südöstlichen Zwischenpfeiler angelegt wurde, kam die vermutete oder erwartete Steinscheibe zum Vorschein, doch nicht nur diese. Auf ihrer Fläche

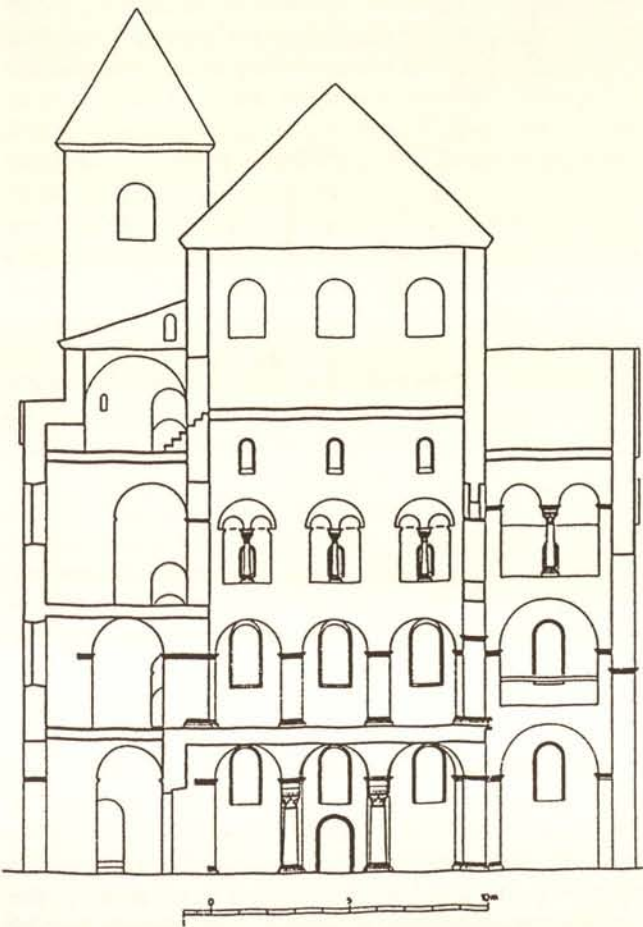


Abb. 62. Corvey, ehem. Abteikirche, Westwerk (873-885). Längsschnitt nach Norden, Rekonstruktion (Zeichnung: I. Frohnert).

zeigte sich unerwartet eine rote Pinselzeichnung, die über die Scheibe hinaus auf das bloße Mauerwerk führte und unter den Rändern des Putzschlitzes verschwand. Offensichtlich handelte es sich nicht um eine Bemalung der Scheibe, sondern um eine von dieser unabhängige Skizze oder Zeichnung. Bei großflächiger Freilegung des Mauerwerks erwies sie sich als rote Vorzeichnung (Sinopia) einer lebensgroßen Figur, die allerdings sehr beschädigt, nur noch aus nächster Nähe vom Gerüst aus erkennbar war – nicht vom normalen Standplatz des Betrachters im Raum (Abb. 63a und c). Die oxydrotten, in ihrer Substanz insgesamt verminderten und beschädigten Pinselzüge hoben sich größtenteils nur noch schwach oder kaum von dem roten Wesersandstein des Mauerwerks ab. Zudem waren sie durch größere Fehlstellen unterbrochen.

Daß diese so unerwartete lebensgroße Gestalt, die alle Merkmale einer Vorzeichnung aufwies, ursprünglich für sich allein im Hauptraum des Westwerks stand oder stehen sollte, war kaum anzunehmen. Angesichts dieses ungewöhnlichen Fundes wurde die Untersuchung auf alle Bogenzwickel über den Zwischenpfeilern der drei erhaltenen Arkadenwände (Süd-, West- und Nordwand) ausgedehnt. Die östliche Arkadenwand, die spätestens bei der umfassenden Renovierung des Westwerks unter Abt Dietrich von Beringhausen (zw. 1589 und 1596) abgebrochen wurde, ist erst im 20. Jahrhundert als Rekonstruktion wiedererstanden.

Bei dieser weiteren Untersuchung kamen über allen Zwischenpfeilern der drei Arkadenwände Sinopien lebensgroßer Figuren – insgesamt also sechs – unter dem Putz der Beringhausenzeit zutage, leider sämtlich in ähnlich reduziertem Zustand wie die zuerst entdeckte (Abb. 63-65, 72). Von geringen Ausnahmen abgesehen sind alle Sinopien nur aus der Nähe erkennbar. Deutlicher als von dem roten Wesersandstein hebt sich die verblaßte Pinselzeichnung von den ursprünglichen, hell verputzten Mauerfugen ab, soweit deren Oberfläche erhalten ist. Doch sind diese ursprünglichen Putzstreifen größtenteils bei späteren Maßnahmen aufgerissen und ausgebrochen, so daß sie sich jetzt als „Fehlstreifen“ quer durch fast alle Sinopien ziehen. Elektroleitungen haben den originalen Bestand zusätzlich vermindert. Keine der Figuren ist auf den ersten Blick zu erfassen.

Erst die eingehendere Betrachtung der Fragmente aus nächster Nähe und bei bestmöglichem Licht (Infrarot und Ultraviolet halfen hier nicht) und provisorische Zeichnungen, in denen die Gesamtfigur rascher erfassbar ist als nur bei Detailbetrachtung „Stück um Stück“, führte nach und nach zu einem deutlicheren, wenn auch keineswegs vollkommenen Bild von dem ursprünglichen Bestand. An der nördlichen und südlichen Arkadenwand erkennbar sind je zwei frontal stehende Männer in weltlicher Tracht, bekleidet mit halblanger Tunika und Chlamys. Besondere Kennzeichen oder Attribute, die zur Deutung dieser vier Männer beitragen könnten, sind nicht auszumachen. An der westlichen Arkadenwand beiderseits der großen mittleren Emporenöffnung stehen, im Dreiviertelprofil einander zugewandt, zwei Frauen, die in ihren langen Gewändern auffallend schmal

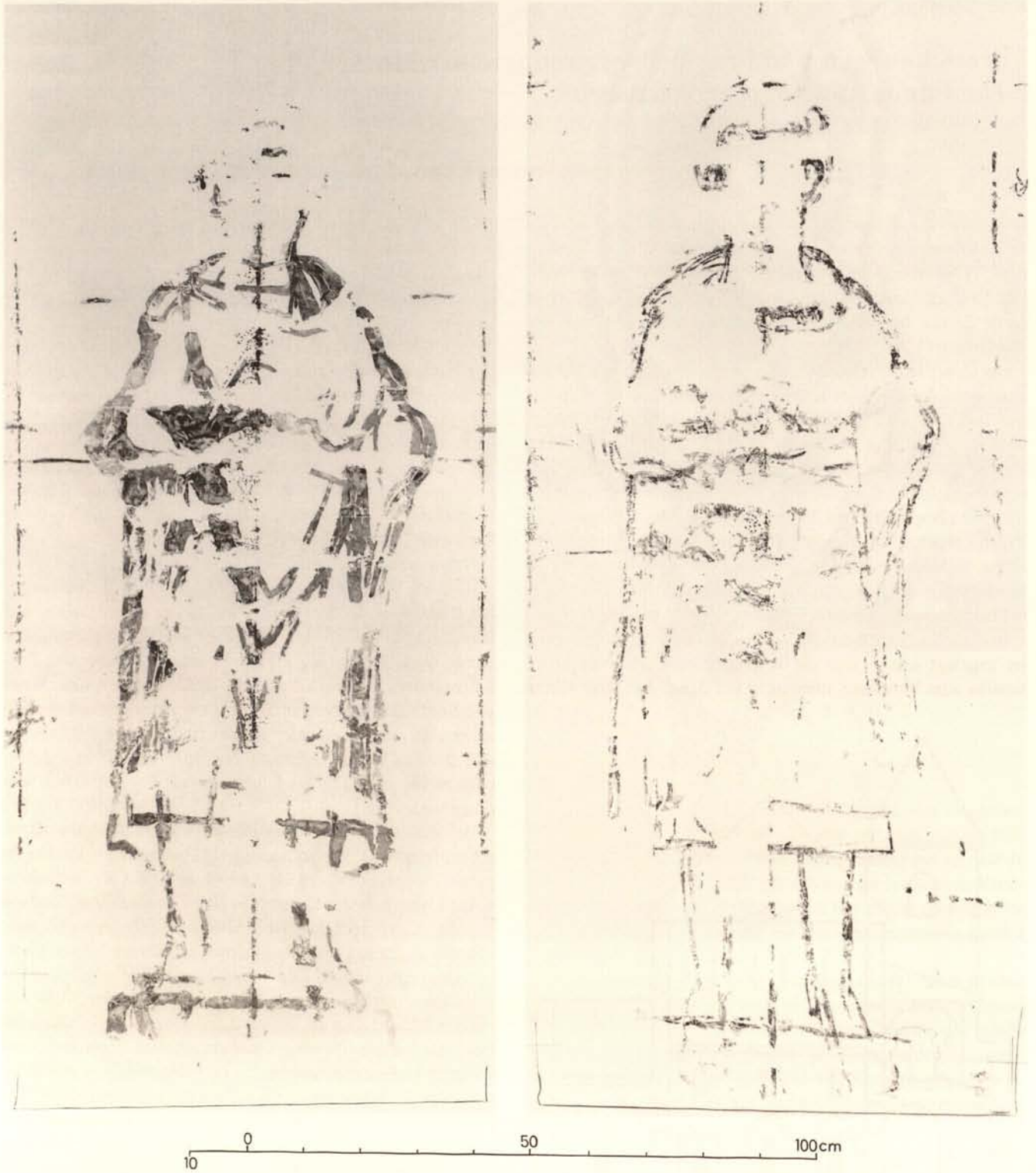


Abb. 63 a-b. Corvey, Westwerk. Quadrum des sog. Johanneschores, Sinopien über den beiden Zwischenpfeilern der Südwand (Zeichnung: E. Schneider).

erscheinen. Nach den verbliebenen Fragmenten der Pinselzeichnung zu urteilen, waren sie höchstwahrscheinlich beide über der fußlangen Tunika mit Dalmatika und Palla ausgestattet. Sie standen mit vorgestreckten, wohl verhüllten Händen, in denen sie allem Anschein nach einen Gegenstand hielten. Die Armhaltung beider Frauen und die noch erkennbaren Zeichnungsreste und Spuren in den weitgehend zerstörten Handbereichen sprechen für diese Deutung.

Die Sorgfalt, welche die Sinopienmaler auf die Vorzeichnungen verwandt haben (nach den unterschiedlichen Pinselzeichnungen waren wohl drei Maler beteiligt), zeigt sich sowohl in noch erkennbaren Details als auch in den Vorarbeiten für die Platzierung der sechs Figuren. Um diese exakt in die Achsen über den Arkadenpfeilern zu bringen, diente für jede ein senkrechter Schnurschlag.² Bei den vier frontal stehenden Männern gaben zwei weitere Schnurschläge in der Flucht der Pfeilerkan-

ten, bzw. der Bogenansätze, den seitlichen Rahmen an. Kurze waagerechte Striche an den äußeren Schnurschlägen markierten die für die Ellenbogen vorgesehene Höhe – exakt in der Flucht der Arkadenscheitel. Auch die vorgesehene Scheitelhöhe der Figuren war angegeben (sie hat sich nur teilweise erhalten). Weitere Markierungen, etwa in Hüfthöhe oder an den Säumen, hielt anscheinend nur einer der Sinopienmaler für erforderlich.

Vor den eingehenderen Bemühungen um die fragmentarischen Figuren, formal betrachtet, hatte die technologische Untersuchung im Sinopienbereich zunächst Vorrang, da nur von ihr eine Antwort auf die anfangs offenen Fragen zu erwarten war, für welche Art der Ausführung diese Sinopien bestimmt waren und ob es zu dieser Ausführung kam. Nach unseren Kenntnissen der Wandmalerei im Corveyer Westwerk, die in ihren beschädigten Resten alle Phasen ihres Entstehens zeigt, hielten wir es zwar von Anfang an für unwahrscheinlich, daß die Sinopien auf dem Mauerwerk Entwürfe für Wandmalerei waren, sie ließen eher an eine Ausführung in anderer Technik denken. Trotzdem waren Wandmalereientwürfe auf dem Mauerwerk nicht von vornherein mit Sicherheit auszuschließen.

Die technologische Untersuchung führte bald zu einem sicheren Ergebnis. Eichenholzkeile in größerer Zahl, die innerhalb der Sinopienkonturen in die Fugen des Mauerwerks eingetrieben waren, später in der Mauerflucht mit Gewalt abgeschlagen waren, wiesen den Weg zur Deutung. Um diese Keile fanden sich Reste eines schwach rosafarbenen Mörtels, der sich vom Mörtel im Mauerwerk und Fugenverstrich deutlich unterschied. Wie sich bei der weiteren Untersuchung zeigte, waren mit diesem Mörtel teils auch die Keile in den Löchern befestigt. Das leicht rosige Material erwies sich bei näherer Untersuchung als stark gipshaltig, als „Stuckmasse“. So wurde klar, daß die aufgedeckten Sinopien Vorzeichnungen für Stuckfiguren waren und daß diese auch ausgeführt wurden. Die Eichenholzkeile (bis zu 15 in einer Figur; Abb. 63c) dienten offenbar als Stützen der Stuckfiguren und wurden in späterer Zeit allem Anschein nach zusammen mit diesen abgeschlagen. Die sorgfältig gefertigten Keile, von denen eine Anzahl geborgen wurde (Abb. 66a-c), waren – soweit feststellbar – 10-12 cm tief in die Mauerwerkfugen eingetrieben, hier und da auch doppelt so tief. Um die Löcher für die 2-2,5 cm dicken und 4-6 cm breiten Keile in die Mauerfugen zu stemmen, deren Mörtel zu dieser Zeit in äußeren Schichten bereits hart war, wurde ein Spitzisen verwendet. – Dem noch weichen Mauermörtel tiefer in den Fugen ist zu verdanken, daß die Keilschneiden größtenteils unbeschädigt blieben.

Wie lange der Mörtel im Mauerwerk ungeheizter Kirchen möglicherweise weich bleiben konnte, ist eine anscheinend ungeklärte Frage und deshalb nicht ohne weiteres für eine Datierung in unserem Falle zu verwenden. Doch sprechen einige weitere Beobachtungen dafür, daß die Stuckfiguren nicht allzulange nach der Errichtung der Mauern des Westwerks entstanden sind. Farbspritzer innerhalb und außerhalb der Sinopien auf dem Mauerwerk – in allen von den karolingischen Wandmalern im Westwerk verwendeten Farben – erweisen, daß in den oberen, wahrscheinlich bereits verputzten Raumteilen die Wandmaler tätig waren, als in den unteren Wandteilen des Quadrums das Mauerwerk noch bloß lag.

Allem Anschein nach waren die Sinopienmaler im Quadrum gleichzeitig mit den (an verputzten Wänden) arbeitenden Malern tätig. Ein Rest karolingischen Wandputzes mit Tünche und Bemalungsresten am Rande der südwestlichen Sinopie (Abb. 63b) spricht dafür. Die Handwerker der Beringhausenzeit haben diesen spärlichen Rest offenbar beim Putzabschlagen



Abb. 63c. Corvey, Westwerk. Quadrum des sog. Johanneschores, Sinopie über dem östlichen Zwischenpfeiler der Südwand (Reproduktion der Umzeichnung im Duplexverfahren; vgl. Anm. 7).

übersehen. Er reicht bis nahe an den Ostrand der südwestlichen Hauptgeschoßarkade heran und zeigt in seiner kleinen Restfläche noch eindeutig, daß die karolingischen Verputzer und Dekorwerker bereits die Bogenlaibung der südwestlichen Arkade verputzt und nach üblichem Brauch einen auslaufenden Putzstreifen über die Bogenkante auf die im übrigen noch unverputzte Raumwand gezogen hatten (ein gebräuchliches Verfahren, um Rißbildungen an den Bogenkanten zu vermeiden). Die

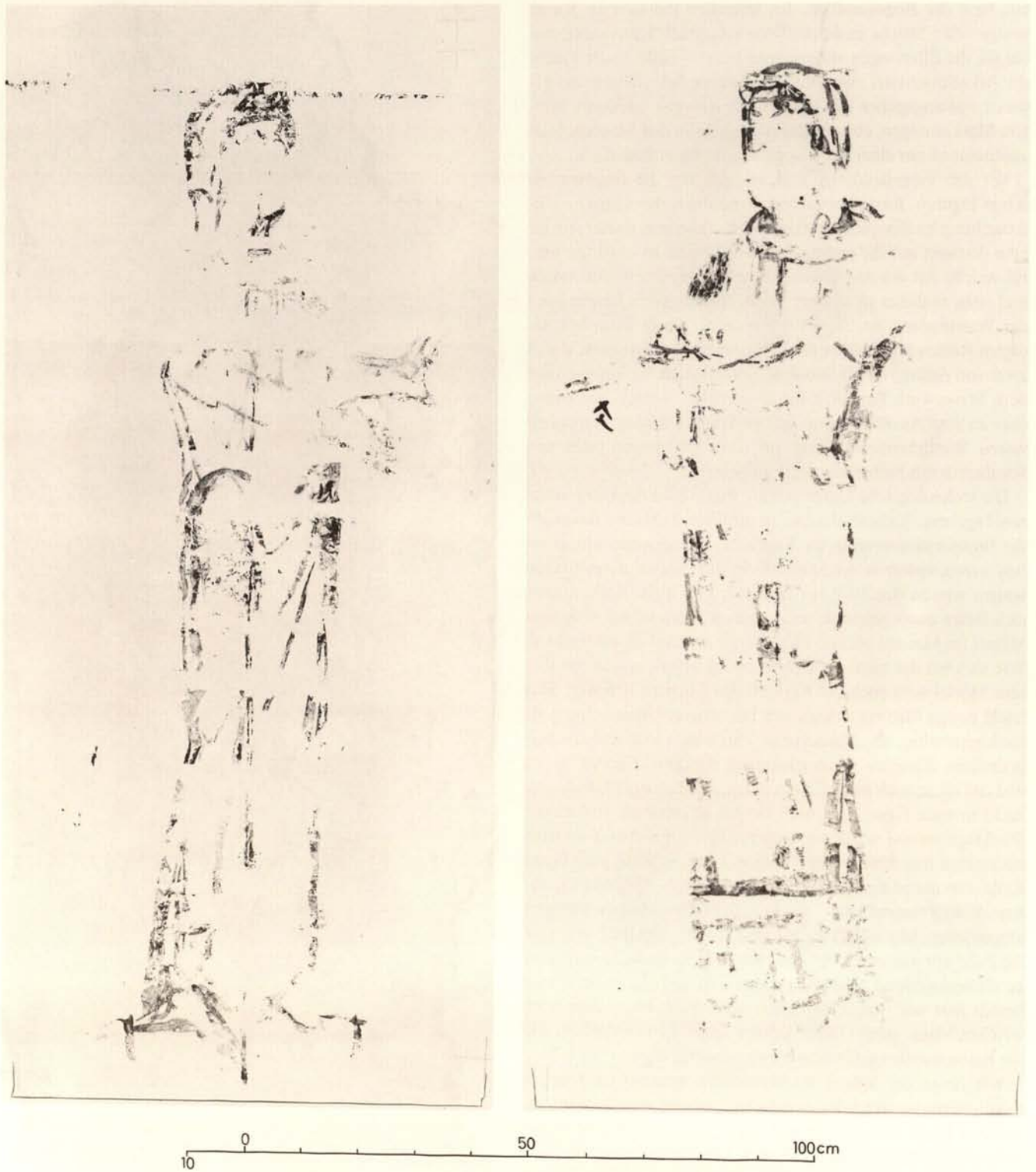


Abb. 64 a-b. Corvey, Westwerk. Quadrum des sog. Johanneschores, Sinopien über den beiden Zwischenpfeilern der Westwand (Zeichnung: E. Schneider).

Handwerker hatten die Bogenkante auch bereits getüncht und mit dem im Hauptgeschoß an den Bogenrändern üblichen rot/gelben Kantenstreifen bemalt. Vermutlich konnte das Verputzen an der Hauptraumwand nicht fortgesetzt werden, weil dort das Wirken des Sinopienmalers und des Stukkateurs abzuwarten war. Daß der Sinopienmaler in dem Bogenzwickel neben dem beschriebenen Putzrest *nach* dem Verputzer und Tüncher tätig wurde, aber wohl nur wenig später, zeigen seine ausgrei-

fenden Pinselzüge, die mit einem Ende seines Sockelstrichs und einem Teil der Fußkontur bis auf den getünchten Putzstreifen reichen.

Alle Beobachtungen wiesen darauf hin, daß die Stuckfiguren, deren einstiges Vorhandensein nach den gefundenen Stuckresten unzweifelhaft war, bereits im Rahmen der Raumausmalung des 873-885 erbauten Westwerks entstanden waren. Wenn uns dies nach den beschriebenen Feststellungen auch bereits als

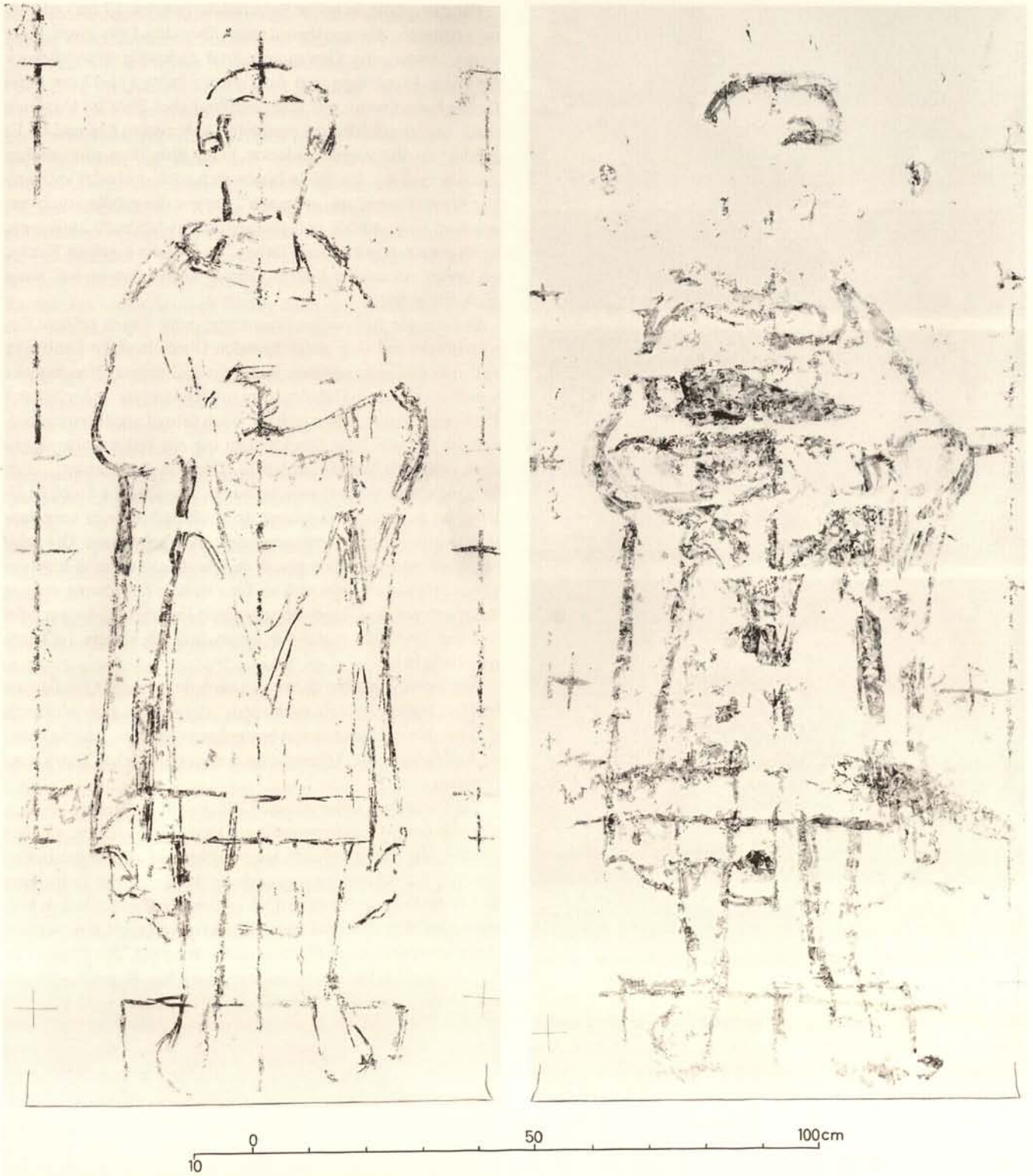


Abb. 65 a-b. Corvey, Westwerk. Quadrum des sog. Johanneschores, Sinopien über den beiden Zwischenpfeilern der Nordwand (Zeichnung: E. Schneider).

„schlüssig“ erschien, so wäre es doch höchstwahrscheinlich schwer oder kaum möglich gewesen, mit unseren kleinen, bescheidenen „Nahsichtfunden“ auch „gerüstferne Forscher“ von der einstigen Existenz lebensgroßer karolingischer Stuckfiguren im Corveyer Westwerk zu überzeugen.

Es war ein seltener „Glücksfall“, daß die *in situ* nur in spärlichen Resten nachweisbare Existenz der Stuckfiguren in größeren, „anschaulichen“ Fragmenten dieser Figuren ihre Bestäti-

gung fand. 1960 bei der Öffnung des Plattenbodens im Quadrum wegen Renovierungsarbeiten, die von den Bauforschern zu Untersuchungen unter dem Boden genutzt wurde, kamen beim Aushub des Schutts Stuckfragmente zutage, teils noch mit gestalteter Oberseite. Erkennbar waren Figurenreste, vornehmlich Gewandpartien mit Farbfassungsspuren. Die Stücke, die am Grabungsrand liegen blieben, wurden geborgen, da sie – auch als vermeintlich hochmittelalterliche Fragmente von Stuckfigu-

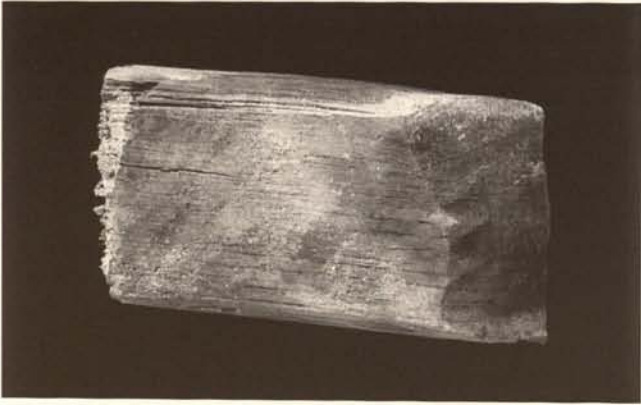
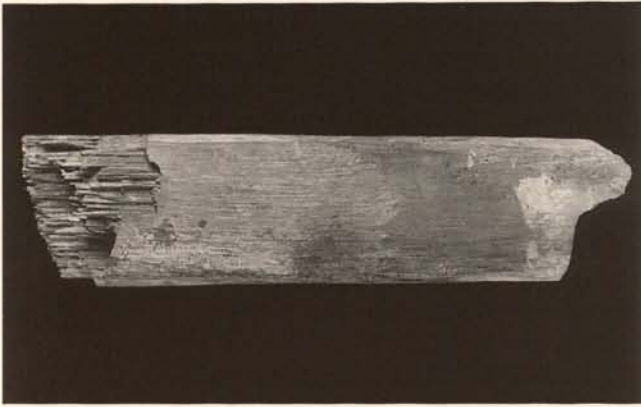


Abb. 66 a-c. Corvey, Westwerk. Eichenholzkeile aus der Sinopie über dem westlichen Zwischenpfeiler der Quadrum-Südwand (a und b: Aufsicht und Seitenansicht eines Keiles).

ren – in Westfalen singulär und überdies Zeugnisse der mittelalterlichen Ausstattung des Corveyer Westwerks waren. Von ihrem ersten Bergungsplatz auf einer Westwerkempore gelangten sie ins westfälische Amt für Denkmalpflege und überdauerten dort, mehrfach umgelagert, rund dreißig Jahre, ohne doch ganz in Vergessenheit zu geraten. Die leichtrosa Farbe der Stuckreste im Westwerk ließ bald an die gelagerten Fragmente denken. Die Materialgleichheit der Reste *in situ* und des Stucks im Depot erwies sich beim ersten Vergleich und ließ keinen Zweifel daran, daß die Fragmente zu den einstigen karolingischen Stuckfiguren gehörten.

Die geborgenen Stücke sind gering an Zahl, spärliche Überreste des einst Vorhandenen. Sie geben uns kein Bild mehr von einer Gesamtfigur, doch immerhin noch eine Vorstellung von Figurenteilen und von der Art der Stuckarbeit. Von den 36 bewahrten Stuckbruchstücken weisen nur 14 gestaltete Oberflächen auf, acht von diesen zeigen rückseitig neben Wandabdrücken auch noch die rechteckigen tiefen Aussparungen, „Löcher“ im Stuck, in denen ehemals die Eichenholzkeile steckten, die die Stuckfiguren fest mit der Wand verbanden.

Für das größte, in voller Reliefstärke (von ca. 17 cm) erhaltene Fragment, das annähernd quer über den Leib einer Figur reicht, vorderseitig Gewandteile und rückseitig Wandabdruck mit einer Mauerfuge und dazu zwei intakte (11-12 cm tiefe) Keillöcher aufweist, war sein ursprünglicher Platz im Quadrum rasch und zweifelsfrei zu ermitteln (Abb. 68a-c, 63a und c). Es „paßte“ an die zuerst entdeckte Figur über dem südöstlichen Zwischenpfeiler. Vielleicht lassen sich noch drei oder vier weitere kleine Fragmente „anpassen“, die wie das größte Stück vorderseitig Gewandteile und rückseitig Wandabdruck aufweisen, wenn auch nur in kleinen Flächen. Es sind die einzigen Stücke, bei denen ein solcher Puzzle-Versuch noch Chancen hat, wenn auch nur geringe.³

Die übrigen figürlichen Fragmente, unter diesen größere Gewandstücke mit sich abzeichnenden Oberschenkeln (Abb. 67), Faltenpartien vom unteren Rand einer Chlamys, Bruchstücke von Beinen und ein Halsfragment mit Kinnansatz – sämtlich mit Fassungsresten –, lassen sich nur noch formal annähernd zuordnen, da ihre erhaltene Stuckschicht nur ein Teil der ursprünglichen und ohne Wandanschluß ist. Der von den karolingischen Stukkateuren „am Ort“ schichtenweise angetragene Stuck ist allem Anschein nach bei seinem Abbruch und Absturz vornehmlich an diesen Schichtgrenzen auseinandergebrochen. Die zahlreichen Fragmente ohne gestaltete Oberfläche unter den geborgenen Stücken erklären sich so. Eine sichere Zuordnung der von ihren unteren Stucklagen abgetrennten Fragmente, die nur oder fast nur noch aus gestalteter Oberschicht bestehen, ist kaum mehr möglich.

Aus technologischer Sicht sind auch die in ihren Oberflächen bloßliegenden „Zwischenschichten“ des Stucks aufschlußreich und für die Spezialisten von besonderem Interesse, da sie seltene Einblicke in die Arbeitsweise der karolingischen Stukkateure bieten.

Ein kurzfristig anberaumtes Colloquium im Herbst 1992, in dem wir unsere Funde erstmals zur Diskussion stellten, gab den Anstoß, die Untersuchung noch weiter auf die Wandstreifen über den sechs Sinopien auszudehnen. Im Kreise der Teilnehmer wurde die Frage aufgeworfen, ob an den Wänden des hohen Mittelraumes über den entdeckten Stuckfiguren nicht eine weitere Reihe entsprechender Figuren zu erwarten sei. Der Mangel an Konsolen oder Gesimsen in dem fraglichen Bereich, die den dort vermuteten Stuckfiguren als Standfläche hätten dienen können, entsprechend den Kämpferplatten der Pfeiler im Hauptgeschoß, schien uns zwar nicht für weitere Stuckfiguren an den hier in Betracht kommenden Wandstreifen zu sprechen. Doch war nicht absolut auszuschließen, daß es dort ursprünglich dreidimensionale Gesimse gab, die später abgeschlagen und von Putz überdeckt wurden.

So sollte auch diese Frage nicht „im Raume stehen bleiben“. Die Untersuchung wurde an den Wandflächen über den Sinopien fortgesetzt, soweit diese nicht 1960 von den Bauforschern bereits „auf Mauerwerk“ freigelegt, sondern noch vom Putz der Beringhausenzeit überdeckt und so für uns *terra incognita* waren. Diese reichte annähernd bis zu den Kämpfern der Emporenarkaden hinauf.

In den auch in diesem letzten Untersuchungsabschnitt beschränkten Putzöffnungen fanden sich weder Gesimsreste noch Spuren von Sinopien. Hingegen kamen an den Wandstücken zwischen den Emporenarkaden weitere Exemplare der runden sog. „Steinscheiben“ zutage, einzeln oder gruppiert (Abb. 69 und 70). Obwohl ihre lässig bearbeiteten Steinflächen optisch als „Scheiben“ im Mauerwerk erscheinen, ist diese Bezeichnung

doch irreführend. Es sind mehr oder minder quaderförmig behauene Bruchsteine, die nur an ihrer Sichtseite kreisförmig abgearbeitet und beim Bau in die Mauer eingefügt worden sind. Nach dem Versetzen wurden diese „Scheiben“ von abgerundeten, bis 5 cm dicken Mörtelwulsten umgeben, die sich an einigen Exemplaren gut erhalten haben (Abb. 71), an weiteren nur noch in Resten vorhanden sind. Vermutlich war geplant, den Wandputz von außen an die Wülste heranzuziehen und die Flächen innerhalb der Wülste farbig zu fassen oder dekorativ mit anderem Material (?) auszugestalten. Doch kam es nicht dazu. Der Steindekor wurde verworfen, ehe er in seinem noch unfertigen Zustand Patina ansetzen konnte, und in den oberen Raumteilen wahrscheinlich flächig überputzt. Im Hauptgeschoß verschwanden die „Scheiben“ hinter den Stuckfiguren (Abb. 63c).

Hier zeichnet sich ein grundlegender Planwechsel in der Ausgestaltung des Westwerks ab, der nicht nur den Hauptraum, sondern alle Innenräume betraf. Von dem „Steinscheiben-Dekor“ bescheidener Machart, der offensichtlich nicht von Anfang an vorgesehen war (sein Fehlen im westlichen Hauptgeschoß des Quadrums spricht dafür) und dessen Ausführung – ohne straffe Planung – wohl mehr oder minder den Maurern überlassen blieb, sind die sorgfältig geplanten und in den Bau eingefügten Stuckfiguren – man darf wohl sagen – „durch eine Welt getrennt“.

Dies läßt sich wohl nur durch einen Wechsel in der Klosterführung erklären, einen neuen tatkräftigen Abt, der für Fortgang und Vollendung des Baues neue Maßstäbe setzte. Die erhaltene Abtsliste ist hier hilfreich. Auf Abt Adalgar (856-877), der 873 die Fundamente des Westwerks legte und nach über zwanzigjähriger Abtszeit starb, folgten (877-879) kurzfristig zwei Äbte hintereinander. Nach ihrem Tode trat Bovo I. als Abt die Nachfolge an (879-890). Unter ihm wurde 885 das Westwerk geweiht. Daß er es war, der sich mit frischer Tatkraft dem Bauvorhaben und der anschließenden Ausstattung des Baues gewidmet hat, ist anzunehmen. Für die farbige Ausgestaltung der Westwerkräume einschließlich der Stuckfiguren bietet das Jahr der

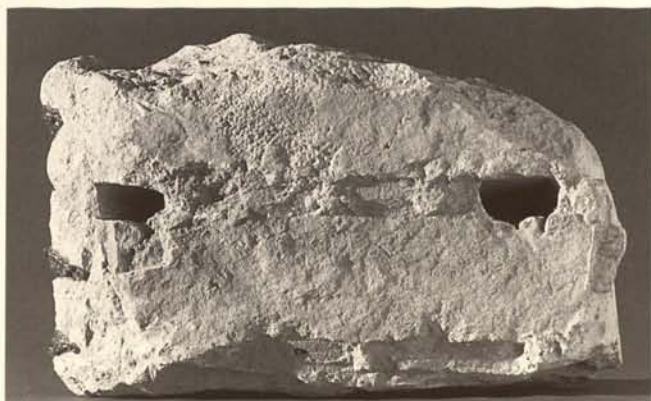


Abb. 68 a-c. Münster, Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Fragment der Stuckfigur über dem östlichen Zwischenpfeiler der Quadrum-Südwand im Corveyer Westwerk: Vorder-, Seiten- und Rückenansicht.



Abtwahl Bovos I. somit den *terminus post quem*, wenn auch höchstwahrscheinlich noch einige Jahre mit Bau- und Umbauarbeiten vergingen, ehe es zur endgültigen Ausstattung der Räume kam.

Wie fügten sich die Stuckfiguren in das uns bisher bekannte Bild von der Ausstattung des Westwerks und besonders des Quadrums der Emporenkirche ein? Diese Frage bleibt zu beantworten. Es sind nur spärliche, geschundene Reste der ursprünglichen Ausmalung, die seit 1954 nach und nach wieder aufgedeckt worden sind.⁴ Sie kamen größtenteils bei Bauforschungsarbeiten zum Vorschein, vornehmlich in Nebenräumen und in den vermauerten Arkaden um den Hauptraum (dort leider ohne Beteiligung von Restauratoren). Die Bauforscher hatten bei ihren Untersuchungen bereits festgestellt, daß an den gesamten Wänden des Hauptraumes der Putz bei den Renovierungsarbei-

Abb. 67. Münster, Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Gewandfragment einer Stuckfigur aus dem Corveyer Westwerk.

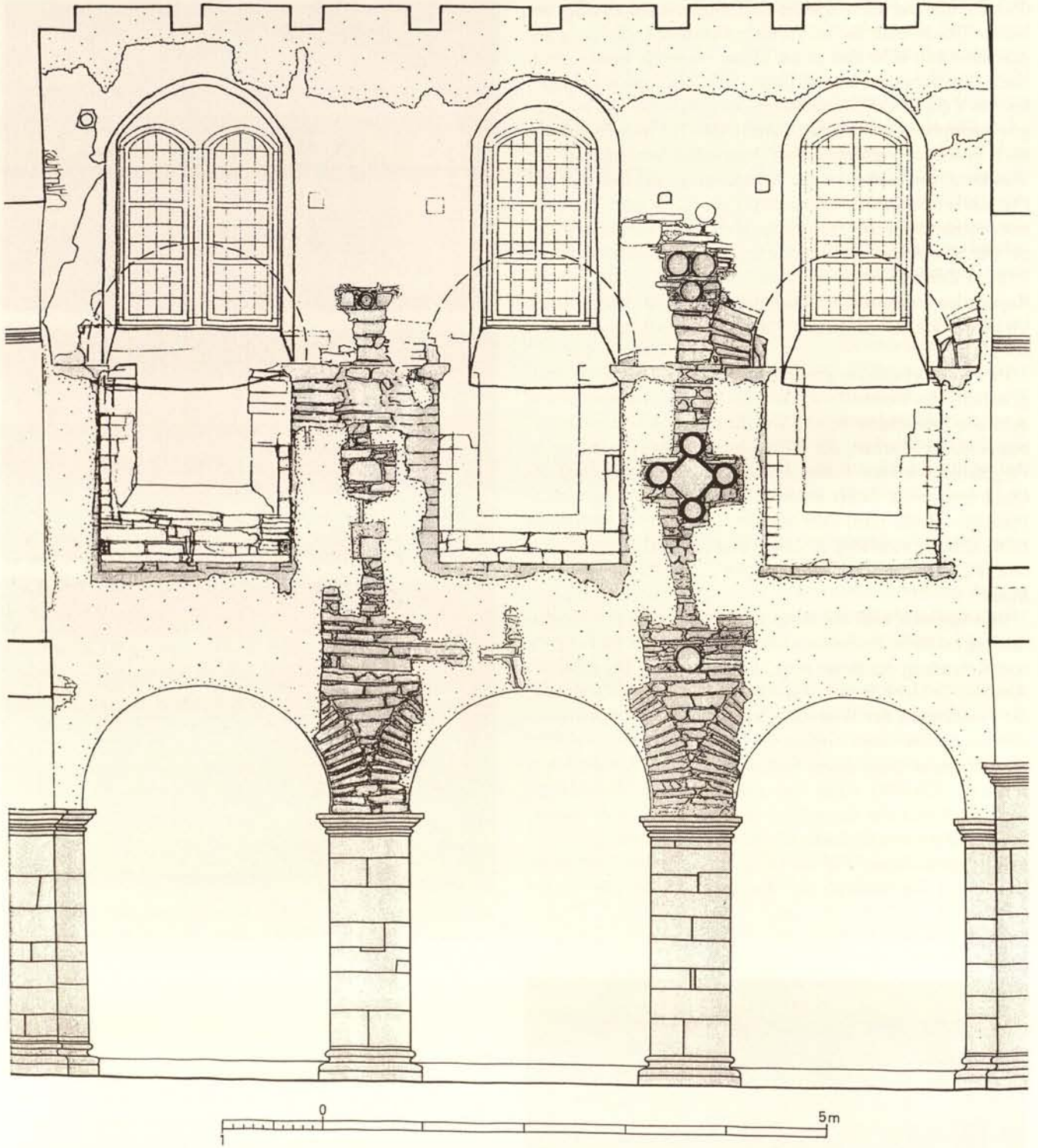


Abb. 69. Corvey, Westwerk. Sog. Johanneschor, Nordwand des Quadrums mit den aufgedeckten „Steinscheiben“ (Zeichnung: I. Frohnert).

ten im 16. Jahrhundert gründlich abgeschlagen und erneuert worden war.

Für die mit der Wandmalerei-Dokumentation Befassten schien es daher zunächst aussichtslos, dort weiter zu suchen und so nach Abschluß der Bauforschungsarbeiten und frischem Verputzen aller freigelegten Mauern die Kirchengemeinde mit erneuten Maurerarbeiten zu behelligen. Doch erwies sich bei behutsamen kleinen Sondagen, daß auf allen etwas über die Mau-

erflucht der Raumwände vorstehenden Quadern, vornehmlich in der Emporenzone, die Bemalung direkt auf den Stein gesetzt und so dem Abschlagen entgangen war, und daß auch in einer Raumecke kleine karolingische Bemalungsreste *in situ* verblieben waren.

Diese Reste in Verbindung mit den umfangreicheren Befunden in den Arkaden, die auch einige Rückschlüsse auf die Raumwände zulassen, ergaben ein zumindest annäherndes Bild

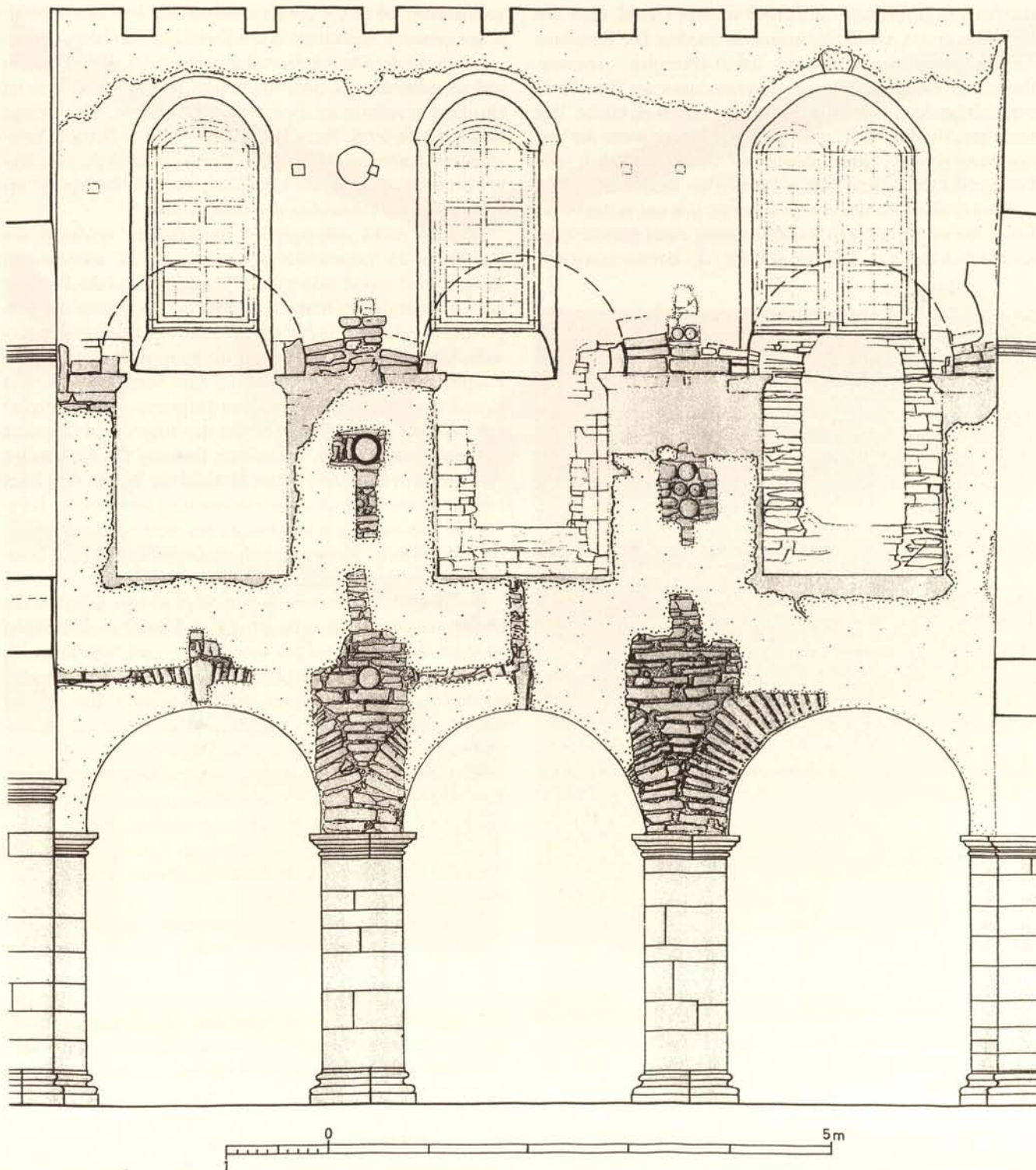


Abb. 70. Corvey, Westwerk. Sog. Johanneschor, Südwand des Quadrums mit den aufgedeckten „Steinscheiben“ (Zeichnung: I. Frohnert).

von der farbigen Fassung der Hauptraumwände (Abb. 72): alle Architekturglieder im Haupt- und Emporengeschoß waren vollfarbig gefaßt (nach ihrer gründlichen Freilegung „auf Stein“ zeugen davon allerdings nur noch kleine Farbinseln und Spuren, mit Ausnahme der Kämpfer in den vermauerten Emporenarkaden). Vollfarbig bemalt – mit vegetabilem oder geometrischem Ornament – waren auch die Bogenlaibungen aller Arkaden. – In den Emporenarkaden standen den Mittelsäulen, die den Dop-

pelbögen als Stütze dienten, illusionistisch gemalte Kantensäulen an den Arkadenrändern gegenüber. Als Basis diente allen Säulen ein gemalter, die Geschosse trennender Fries, von dem spärliche rote Ansätze zeugen. Die profilierten (dreidimensionalen) Kämpfer in den Emporenarkaden setzten sich in illusionistisch gemalten Kämpferfriesen an den Raumwänden fort. Gelb-rote Streifen bildeten die Umrahmung der Bogenkanten. Die gemalten Architekturglieder und die Bogenumrahmungen

standen vor getünchtem, auffallend weißem Grund, nach den Befunden in den Arkadenlaibungen zu urteilen. Die Bemalung der Raumwände war demnach – soweit erkennbar – sparsam. Die einzige Ausnahme schienen die etwas hinter der Wandflucht zurückliegenden Lünetten der Emporenarkaden zu bilden. Ihre seitlichen Ansätze mit Bemalungsresten, die sich hinter der Vermauerung erhalten haben, deuten auf eine ursprünglich vollflächig oder weitgehend farbige Fassung der Bogenfelder hin.

Wenn es allem Anschein nach außer der von uns in Resten erfaßten sparsamen farbigen Wandgliederung einen großflächigen farbigen Dekor in allen Bogenfeldern der Emporenzone gab,



Abb. 71. Corvey, Westwerk. Sog. Johanneschor, Steinscheibendekor an der Nordwand des Quadrums mit weitgehend erhaltenen Putzwülsten um die Scheiben.

so konnte dieser nicht der einzige an den Raumwänden gewesen sein. Mit einem entsprechenden oder umfangreicheren farbigen Dekor war dann auch im Hauptgeschoß zu rechnen, da dieses mit Sicherheit nicht geringer als die Emporenzone, sondern – nach allen Zeugnissen vergleichbarer Art – wohl mit Vorrang ausgestattet war.

Für einen solchen Dekor im Hauptgeschoß boten sich an erster Stelle die Arkadenzwickel an. Im Blick auf die Zwickelausstattungen in spätantiken und frühmittelalterlichen Kirchen, in denen sich bevorzugt Medaillons finden, war die nächstliegende Überlegung, ob es möglicherweise gemalte Medaillons, evtl. mit Figurenbüsten, auch in den Zwickeln des Corveyer Quadrums gab. Wenn es auch aussichtslos schien, in den Arkadenzwickeln noch Bemalungsreste auf Putz und damit eine sichere Spur von zu vermutenden Medaillons oder anderem gemalten Dekor zu finden, so sollte es doch eine Untersuchung wert sein,

festzustellen, ob es vor der Raumausmalung (vor den hypothetischen gemalten Medaillons in den Zwickeln) dort bereits Steinscheiben aus der ältesten Ausstattungsphase des Westwerks gab und so jedenfalls mit einer Kontinuität des Zwickeldekors im Quadrum zu rechnen sei. Zu diesem Zweck wurde, wie eingangs berichtet, „der letzte Putzschlitz“ in einem der in Betracht kommenden Arkadenzwickel gezogen. Wenn sich auch die vermutete Kontinuität in Bezug auf Medaillons als „Fehlüberlegung“ erwies, so hat der Putzschlitz sich doch gelohnt.

Mit den sechs lebensgroßen Stuckfiguren erscheint der Hauptraum der Emporenkirche in einem neuen, unerwarteten Rang, formal und ikonographisch betrachtet. Auf die Existenz eines ursprünglichen Bildprogrammes im Hauptraum der Emporenkirche deuteten bisher nur die seit 1954 bekannten, ungewöhnlichen Figurenfragmente hin, die im westlichen Annex des Hauptraumes unter der Westempore zum Vorschein kamen in Gestalt eines Meerwesenfrieses mit Odysseus als Hauptfigur.⁵ Das Meer mit seinen Dämonen, die der Tugendheld Odysseus bekämpft, stand hier in christlicher Deutung für die sündige Welt mit ihren Gefahren. Dieses Sinnbild der Welt in dem Fries konnte nur als Gegenbild einer Darstellung himmlischer Herrlichkeit entstanden sein und ließ an ein wohl sorgfältig konzipiertes und möglicherweise auch umfassendes einstiges Bildprogramm in der gesamten Emporenkirche denken.

Der jüngste, unerwartete Figurenfund an den Wänden des Quadrums scheint dies zu bestätigen, auch wenn einschränkend zu sagen ist, daß wir mit den Sinopien der sechs Stuckfiguren, so wichtig sie als Fund sind, doch nur einen kleinen Teil des ursprünglichen Bildprogramms wiedergewonnen haben. Die sechs Figurenreste geben uns nur eine Vorstellung von der untersten Zone des Hauptraumes – und auch das nur beschränkt. Die östliche, wichtigste Arkadenwand, vor der der Altar stand, fehlt. Mit Sicherheit anzunehmen ist nur, daß diese reicher als die anderen Raumwände und auch mit Stuckfiguren ausgestattet war. In welchem Umfang die einstige Arkadenwand hinter dem Altar für ein besonderes Figurenprogramm genutzt wurde, bleibt eine offene Frage.

An letzter Stelle ist – wenn auch nur unreal – der Blick auf die einstige Raumdecke über dem Quadrum zu richten. Daß es dort eine Flachdecke bereits in karolingischer Zeit gab, haben die Untersuchungen Uwe Lobbedeys erwiesen. Höchstwahrscheinlich zeigte sich diese Decke über den weißgrundigen Raumwänden vollflächig bemalt; ein Ausmalungsprinzip, das allem Anschein nach im karolingischen Corvey die Regel war.⁶ So könnte die Decke wohl Hauptträger des ikonographischen Programmes gewesen sein. Für die Darstellung himmlischer Herrlichkeit bot sie sich jedenfalls an erster Stelle an.

Die Untersuchung über die hier berichtet wurde, ist die Gemeinschaftsarbeit eines „eingespielten Teams“ von Kunsthistorikern, Restauratoren und Zeichnern, die alle ihren Anteil an dem Ergebnis haben. Zu nennen sind hier: Gerhard Drescher (R), Ingrid Frohnert (Z), Günter Goege (R), Gerald Großheim (Z), Uwe Lobbedey (K) und Verf. (K).

Die endgültigen Zeichnungen der Sinopien, im Maßstab 1:2,5, fertigte Dipl.-Ing. Ernst Schneider (Würzburg) mit äußerster Sorgfalt.⁷ Seine Arbeit in Corvey kam erst im Sommer 1994 zum Abschluß.

Anmerkungen

* Um Anmerkungen und zusätzliche Abbildungen erweiterter, geringfügig veränderter Wiederabdruck aus: Kunstchronik Jg. 48, 1995, S. 521-543.

1 Neuere Lit. zu den Wandmalereifunden in Corvey: (1) Hilde Clausen und Matthias Exner, Abschlußbericht der Arbeitsgemeinschaft für frühmittelalterliche Wandmalerei, in: Zeitschrift für Kunsttech-



Abb. 72. Corvey, Westwerk. Quadrum des sog. Johanneschores, Blick nach Nordwesten. Pinselzeichnung mit schematischer Angabe der ehemals bemalten Wandpartien und Skizzen der Sinopien (Ausführung: G. Großheim).

nologie und Konservierung 4, 1990, S. 261-290 (Überblick über den Bestand an karolingischer Wandmalerei in Deutschland); zu Corvey dort: S. 261-268 (mit umfassender Lit. – Übersicht auch zum Bau). – (2) Hilde Claussen, *Les frises d'acanthé et géométriques du Westwerk de Corvey*, in: *Edifices et Peintures aux IV^{ème} – XI^{ème} siècles. Archéologie et enduits. Actes du 2^{ème} colloque C.N.R.S. 7-8 novembre 1992 Auxerre – Abbaye de Saint-Germain. Auxerre 1994*, S. 99-113. – (3) Dies. und Nikolaus Staubach, *Odysseus und Herkules in der karolingischen Kunst. Teil I H.C., Odysseus und das „grausige Meer dieser Welt“*. Zur ikonographischen Tradition der karolingischen Wandmalerei in Corvey, in: *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag (21.12.1991) Berlin 1994*, S. 341-382. – (4) Dies., *Bemalte Putzfragmente einer Flachdecke und eines Gewölbes mit Flechtwerk. Grabungsfunde aus der karolingischen Klosterkirche Corvey*, in: *Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst, Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag. Boreas, Münstersche Beiträge zur Archäologie 17, 1994*, S. 295-303. – (5) Dies., *Corvey, le Westwerk (II), Les éléments d'architecture*

peints, in: *L'architecture religieuse des Carolingiens à l'ans mil. Actes du colloque international organisé par le Centre de Recherches sur l'Antiquité Tardive et le haut Moyen-Age. Université Paris X – Nanterre, 11-14^{ème} avril 1991* (im Druck).

- 2 Die in rote Farbe getauchte Schnur hinterließ beim Anschlagen an die Wand stellenweise zahlreiche rote Spritzer beiderseits oder einerseits der Markierung (bes. deutlich am mittleren Schnurschlag der südöstl. Sinopie, Abb. 63b). Für Deutungsfragen, zu denen die dichten Spritzer auf den ersten Blick anregen, sind sie nicht dienlich.
- 3 An die zuerst entdeckte südöstliche Sinopie ließen sich inzwischen drei weitere Stückfragmente anfügen, wenn auch nur solche mit kleinen Gewandpartien.
- 4 Vgl. Anm. 1, (1) S. 263 ff. u. (2) S. 99 ff.
- 5 Vgl. Anm. 1, (3) S. 341 ff.
- 6 Vgl. Anm. 1, (1) S. 265 f. u. (4) S. 295 ff.
- 7 Zum Duplex-Druck (Abb. 63c) s. Eine Abguß-Sammlung für Hans Rudolf Sennhauser, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich 3, 1996*, S. 35-123, hier: Kat.nr. 48 S. 107 f. (H. Claussen und U. Lobbedey).

Frühmittelalterlicher Stuck im Hildesheimer Dom

Nachdem der Hildesheimer Dom am 22. März 1945 durch einen Bombenangriff schwer zerstört worden war, bot sich im Vorfeld des Wiederaufbaus Gelegenheit, umfangreiche Untersuchungen am offenliegenden Mauerwerk der Ruine vorzunehmen. Ziel der von Joseph Bohland im wesentlichen zwischen 1947 und etwa 1955 vorgenommenen Forschungen war es, genaueren Aufschluß über die frühe Baugeschichte der Hildesheimer Bischofskirche zu gewinnen, über die die *Fundatio Ecclesiae Hildensemensis*, die im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts verfaßte Gründungsgeschichte des Bistums, ausführlich berichtet.

Zu den wichtigsten und auch durch die neueren Untersuchungen von Uwe Lobbedey und Werner Jacobsen bekräftigten Ergebnissen der von Bohland durchgeführten Bauuntersuchung gehört die Erkenntnis, daß sich im Querhausbereich und in den unmittelbar angrenzenden Wandpartien des Chorquadrates der heutigen Domkirche wesentliche Teile des 872 geweihten Dombaues von Bischof Altfried erhalten haben. 1948 gab Heinz Rudolf Rosemann, der die Arbeiten von Bohland wissenschaftlich begleitete, auf der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung einen Vorbericht über den Stand der Untersuchung. Zum ersten Mal wird hier von zwei mit stuckierten Bogenfeldern bekrönten Portalen im Mauerverband der Querhaus-Ostwand berichtet. Schon Rosemann waren die vermauerten Portale aufgefallen, die man in der zum Kreuzganginnenhof freiliegenden Wand unterhalb zweier Choranbauten des 12. Jahrhunderts sehen konnte (Abb. 74). Wie sich beim Aufbrechen des Portalgewändes der Nordseite zeigte, handelte es sich hier nicht etwa um alte Eingangsportale in den Dom, sondern um Durchgänge, die vom Querschiff her in einen später abgebrochenen Anbau im Bereich des heutigen Kreuzgangs führten. Durch entsprechende Grabungen im Kreuzgangbereich konnte Bohland nachweisen, daß die Portale den Zugang in eine Umgangskrypta vermittelt haben (Abb. 73).

Nach Rosemann erfolgte die Freilegung der nördlichen Portalöffnung vom Kreuzganginnenhof aus, da die entsprechende Wandpartie im Dominnern durch Trümmerschutt und barocke Einbauten nicht zugänglich war. Beim Entfernen der vermeintlichen Zumauerung des Entlastungsbogens stieß Bohland auf „alte Stuckreste mit einer Sichtrichtung vom Dominnern her“. Wie der heutige Bestand zeigt, führte diese Vorgehensweise dazu, daß die Stuckaturen im Innenfeld weitgehend zerstört wurden. Offenbar hat man daraufhin begonnen, das Bogenfeld vom Querhaus her soweit wie möglich aufzudecken. Ein Foto aus der damaligen Zeit zeigt als Befund die sekundäre Vermauerung des Bogenfeldes (Abb. 75), die im Verlauf der weiteren Untersuchung herausgebrochen wurde.

Auf der Südseite ging man behutsamer vor und öffnete das Bogenfeld gleich vom Querhaus her (Abb. 77). Wie Bohland später in seiner Dissertation (S. 38) schreibt, fanden sich „in der Bogenfeldvermauerung“ Stuckfragmente. Möglicherweise handelte es sich dabei um Teile, die bei der Schließung der Nische im Wege waren.

Der Originalbestand der Stuckierung ist auf der Südseite erheblich umfangreicher als am nördlichen Portal. Er zeigt im

Zentrum einen thronenden Christus – am Kreuznimbus zu erkennen –, dem sich von den Seiten her zwei Figuren in ehrfürchtiger Haltung zuneigen. Gerahmt wird die Darstellung von einem antikischen Profil, wie es sich auch auf der Nordseite erhalten hat.

Nach Bohland (a.a.O.) beschränkte sich die Stuckverkleidung nicht nur auf die beiden Bogenfelder, sondern bezog auch deren Einfassung mit ein, wie man an der nur groben Bearbeitung der Steinlage auf dem Türsturz und an den Steinen des Entlastungsbogens erkennen könne. Bohlands weitergehende Überlegungen zur Stucktechnik sind hypothetisch und am heutigen Befund nicht nachvollziehbar.

Kurz nach ihrer Aufdeckung hat man die Bogenfelder – offenbar um sie zu schützen – mit einer Ziegelmauer wieder verschlossen (Abb. 78). Eine erneute Öffnung nach Abschluß der Wiederaufbauarbeiten im Dom unterblieb aus unbekanntem Gründen.

Um Aufschluß über den aktuellen Erhaltungszustand der Stuckierung zu bekommen, gab das Domkapitel 1984 den Auftrag, die Bogenfelder wieder zu öffnen. Auf Empfehlung einer Sachverständigenkommission wurde der Beschluß gefaßt, den einzigartigen Befund auf Dauer sichtbar zu lassen und nach eingehender Untersuchung und konservatorischer Sicherung angemessen zu publizieren. Der folgende Beitrag faßt die Ergebnisse in einem Vorbericht zusammen.

Die Darstellungen und der Bestand des Stuckes

Der erhaltene Bestand ist sehr fragmentarisch. Figürliche Partien finden sich nur noch in der Südnische. Erstaunlich gut erhalten hingegen sind, mitsamt ihrer ursprünglichen Oberfläche, die entlang der Grundfläche angebrachten Rahmen.

Nordnische (Abb. 1a, 79):

Entlang der Nischenlaibung befindet sich der gut erhaltene, der Grundfläche vorgesetzte Rahmen (Abb. 80). Vom Stuck der Grundfläche sind nur noch die oberen zwei Drittel und von der südlichen Laibungshälfte wenige Fragmente erhalten. Der figürliche Stuck ist bis auf geringe Reste eines Kreuznimbus, am Scheitel des Stuckrahmens, und zwei Stümpfe, die diesem Rahmen vorgesetzt sind, verloren.

Anhand von Silhouetten, die beim Fassen des Hintergrundes und des Profiles ausgespart blieben, ist zu erkennen, daß in dieser Nische einst vermutlich fünf Figuren plaziert waren. Drei befanden sich vor der Grundfläche der Nische. Die beiden anderen, von denen nur noch der Klebemörtel und undefinierbare Reste der Rohform erhalten sind, waren den seitlichen Enden des Rahmenprofils vorgesetzt.

Die mittlere Figur, läßt sich aufgrund des erhaltenen Kreuznimbus, im Scheitel des Bogenfrieses, als Christus identifizieren. Sie nahm, wie im südlichen Tympanon, die gesamte Nischenhöhe einschließlich des Bogenfrieses ein. Entsprechend

der Silhouette die sich am Hintergrund abzeichnet, dürfte Christus sitzend dargestellt gewesen sein. Die beiden in Umrissen erkennbaren Assistenzfiguren sind kleiner als Christus und nehmen eine nach vorne gebeugte Haltung ein. Sie hatten größere Kontaktflächen zum Hintergrund als die äußeren Figuren. Von den Füßen bis ungefähr zu den Schultern waren sie der Wand verbunden, während ihre Köpfe wohl vollplastisch ausgebildet waren. Die dem Rahmen vorgesetzten Figuren hatten dagegen nur im unteren Bereich zum Profil hin Berührungsflächen. Man darf daher davon ausgehen, daß sie vollplastisch dargestellt waren.

Erhaltene rote Farbstreifen von Fassungen an der äußeren Laibungskante im nördlichen Teil der Nische zeigen, daß ursprüng-

lich die Mauerflächen entlang den Nischenbögen ebenfalls mit Stuckdekorationen verziert waren.

Südnische (Abb. 1b, 81):

Um die Nischenlaibung zieht sich ein sehr gut erhaltenes Stuckprofil (Abb. 82). Im Gegensatz zum nördlichen Tympanon, wo das Profil zum Hintergrund hin mit einem Zahnschnittfries abschließt, endet es hier mit einem Perlstab. In dieser Nische ist nicht nur die gesamte Grundfläche samt Rahmenprofil erhalten, sondern auch der untere Teil der drei Figuren des Bogenfeldes.

In der Mitte thront Christus, zu erkennen an Resten des Kreuznimbus im Bogenscheitel des Profils. Als Sitz dient ihm eine noch großflächig erhaltene Weltkugel. Von der Figur selbst sind nur noch die Gewandteile im Bereich der Unterschenkel erhalten. Als Fußbänk dient dem Thronenden eine leicht erhöhte Platte, die an der Frontseite profiliert und seitlich schräg abgefast ist. Die beiden Assistenzfiguren hingegen stehen auf dem wenig tiefer liegenden, mit Stuck verkleideten Nischenboden.

Die Assistenzfiguren zu Seiten des frontal thronenden Christus, die sich in ihrer ehrfürchtigen Haltung der Bogenform der Nische einschmiegen, waren im Dreiviertelprofil dargestellt. Aufgrund der ausgesparten Silhouetten auf der Grundfläche, die vom Nischenboden bis zu den Schultern der Figuren reichen, ist zu schließen, daß die heute fehlenden Köpfe vollplastisch vom Grund abgesetzt waren.

Bedeutend sind die erhaltenen roten Sinopien auf dem Grundputz im Bereich des Oberkörpers Christi, auf die schon Bohland aufmerksam machte (a.a.O.). Sie lassen erahnen, daß Christus die Hände zu den beiden Stehenden hin ausbreitete. Auch bei ihnen finden sich auf dem Grundputz aus Gips Reste von Sinopien.

Das Mauerwerk der Tympana und deren Umfeld

Die Gewände der in der Querhaus-Ostwand aufgedeckten Portale stehen mitsamt der zugehörigen Entlastungsbögen eindeutig im Mauerverband. Dies belegen auch Fotos, die kurz nach dem 2. Weltkrieg entstanden sind (Abb. 76). Auf diesen Fotos erkennt man auch, daß das an die Zugänge und Nischen anschließende Bruchsteinmauerwerk mit wenigen Ausnahmen lagerrecht geschaffen ist. Die Bruchsteine aus Buntsandstein sind an den Stirnseiten zum Schiff hin teilweise grob geglättet worden. Aus Werksteinen errichtet sind Gewände und Türsturz der Zugänge und die Nischen und Nischenbänke, an denen noch die Werkspuren des Meißels und der Fläche erhalten sind.

Über dem Bogen des nördlichen Tympanons sind rechts des Scheitels zwei große Werksteinspolien vermauert, die zum Bogen hin zurechtgeformt worden sind. Die südliche dieser beiden Spolien zeigt ein quadratisches Dübelloch, in dem noch Reste eines Bleidornes stecken.

Nur am südlichen Tympanon ist die ursprüngliche Rückwand des Bogenfeldes erhalten, bestehend aus teilweise geglätteten Bruchsteinen. Auf der Nordseite wurde sie im Zuge der Freilegung zerstört und durch eine Ziegelmauer ersetzt, auf die man die zerbrochenen Stuckteile des Bogenfeldes applizierte.

Stuck und Putz

Das Mauerwerk der Nordnische ist mit Kalkmörtel gemauert. In der nördlichen Laibungshälfte zeichnen am herabgeflommenen

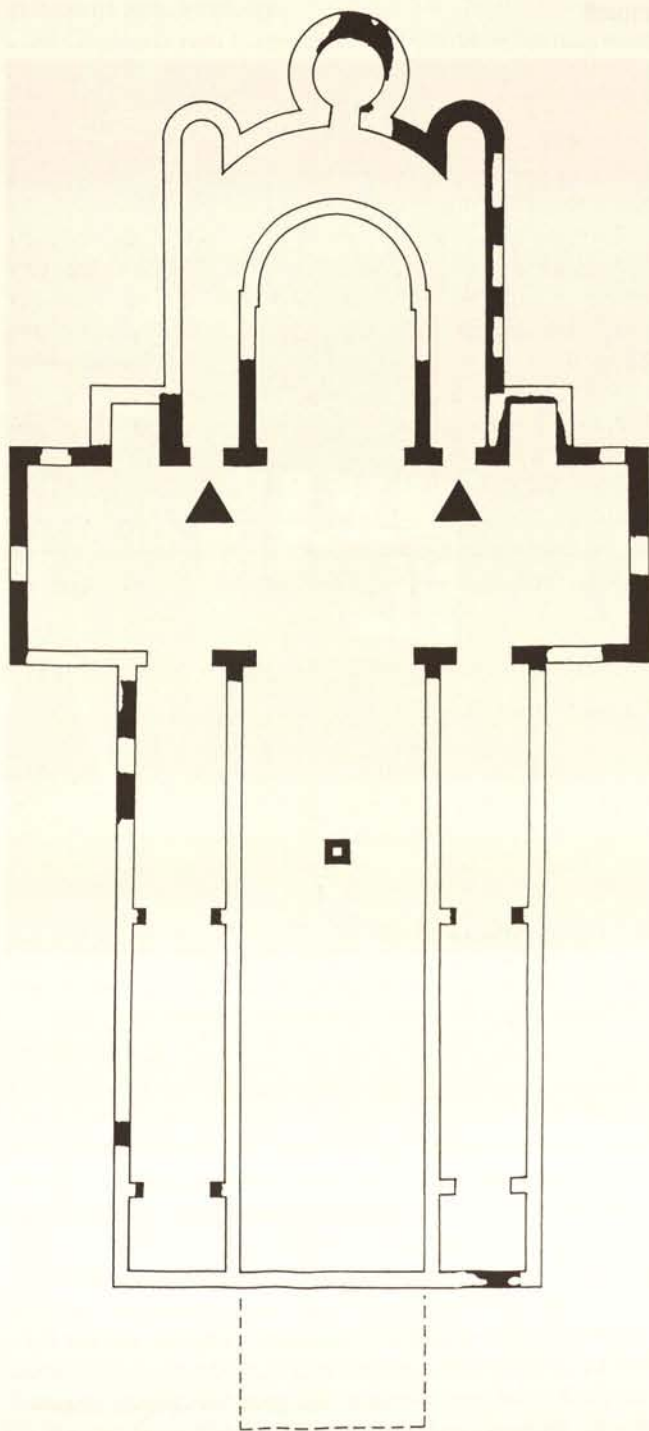


Abb. 73. Hildesheim, Dom, Grundriß des Altfried-Baus mit Angabe der Krypta-Zugänge (nach W. Jacobsen/U. Lobbedey).



Abb. 74. Hildesheim, Dom, vermauertes Portal in der Ostwand des nördlichen Querhauses (um 1948).

Mauermörtel noch die Negativabdrücke der Schalungsbretter ab. Innerhalb der südlichen Laibungshälfte derselben Nische liegt der Stuck teilweise direkt auf dem Mauerwerk. In der Laibung der südlichen Nische konnte kein Schalungsmörtel beobachtet werden, und auch hier liegt der Stuck direkt auf dem Mauerwerk. Erhalten ist auch der Fugenmörtel, dessen ursprüngliche Oberflächen jedoch durchwegs zerstört sind.

Als Bindemittel für den Fugen- und Schalungsmörtel diente ein gelöschter Kalk, der nur kurz oder gar nicht eingesumpft worden ist. Der verwendete Sand beinhaltet offenbar viel eisen-schüssiges Material, von dem der Verputz die leicht gelbliche Patina erhielt. Die vielen, aber nur kleinflächig auf den Stuckoberflächen vorhandenen Kalkmörtelreste stammen aus der Zeit der Vermauerungen der beiden Bogenfelder.

Als Stuckmaterial wurde Gips verwendet.

Die außergewöhnliche Härte des Stucks, wie auch die Art und Weise der Verarbeitung der Stuckmasse weisen auf die Verwendung von hochgebranntem Gips hin. Zusätze in der Stuckmasse, wie Proteine oder trocknende Öle, die den Abbindeprozeß des Gipses verzögern, sind hier nicht nachgewiesen worden. Auch diese Tatsache spricht im vorliegenden Fall gegen die Verarbei-

Abb. 75. Hildesheim, Dom, Bogenfeld in der Ostwand des nördlichen Querhauses nach Freilegung und erneuter Vermauerung (um 1948).



tung von niedriggebranntem Gips. Am Rahmenprofil und an den Figuren zeigen die Werkspuren saubere und keine faserigen Schnitte bzw. Absplitterungen, was wiederum als Hinweis für die Verwendung von hochgebranntem Gips gelten darf. Wäre niedriggebrannter Gips benutzt worden, würden Absplitterungen entstehen, denn dieses Material ist stets weich und leicht verletzbar.

Die Stuckverarbeitung

So bedauerlich der fragmentarische Erhaltungszustand der beiden Hildesheimer Bogenfelder ist, erlaubt doch gerade die zerstörte Oberfläche einzigartige Einblicke in den Entstehungsprozeß.

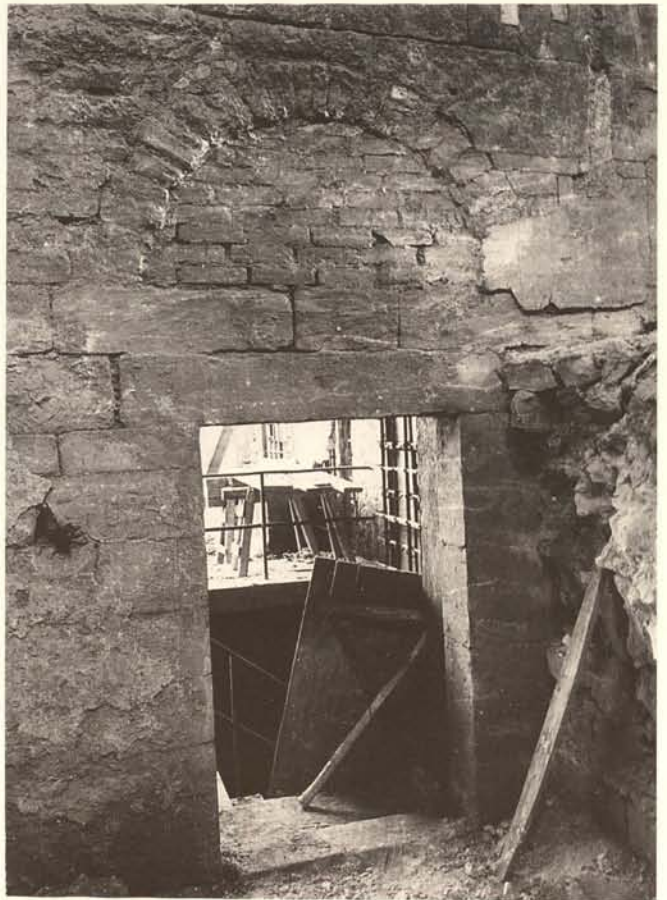


Abb. 76. Hildesheim, Dom, freigelegtes Portal in der Ostwand des nördlichen Querhauses mit erneut vermauertem Bogenfeld (um 1948).

Am Nordtympanon wurde mit dem Stuckauftrag auf der Grundfläche des Bogenfeldes begonnen. Dabei hat man dessen Stuckoberfläche zwar fein geglättet, sie aber den Unregelmäßigkeiten des Trägers angepaßt, so daß die Fläche leicht gewellt erscheint. Die für die Christusfigur vorgesehene Teilfläche wurde dann kreuzweise mit Ritzungen versehen, die als Haftbrücke für eine dünn applizierte nächstfolgende Schichtebene dienen. Darauf zeichnete man Sinopien als Orientierungshilfe für die portionsweise aufgetragene Modellerschicht, wie sie sich etwa auch in Corvey erhalten haben. Abgesehen von den Ritzungen des Grundes wurde bei den beiden Assistenzfiguren

zu Seiten des Thronenden in gleicher Weise vorgegangen. Als nächster Arbeitsschritt folgte die sektionsweise Modellierung des Rahmenprofils, die mit Hilfe von Schablonen in zwei Schichtebenen direkt in der Laibung vorgenommen wurde. Nach einer entsprechenden Abbindezeit wurde dann der Zahnschnittfries frei herausgearbeitet, deshalb die unterschiedlich großen Abstände und Breiten der Motive. Den Perlstab hat man mit frei modellierten, noch formbaren Elementen in den vorgesehenen Falz gepreßt. Die beiden äußeren Figuren wurden, ebenso wie der Kreuznimbus der Christusfigur, an den profilierten Rahmen angetragen.

Das südliche Bogenfeld erlaubt mit seinem in Teilen erhaltenen Figurenschmuck noch weitergehende Beobachtungen zur Herstellungstechnik, vor allem an den Bruchflächen mit der dort ablesbaren Schichtenfolge.

Im Gegensatz zum Vorgehen auf der Nordseite hat man beim Süd-Tympanon mit dem Auftragen des Rahmenprofils begonnen. Dann erst erfolgte die Applikation des Grundes und der Laibung, wie man an den Fugen deutlich erkennen kann. Auch in der Anlage der figürlichen Teile ging man anders vor: Statt die Grundfläche zu ritzen – wie im Norden – hat man in die Fläche eine zweite Schicht eingesetzt, deren Umriß durch Sinopien vorgegeben wurde. Auf dieser zweiten Schichtebene wurden nochmals Sinopien ausgeführt, mit denen nun Details angedeutet sind. An der nördlichen Figur dieser Nische findet sich sogar eine dritte Schichtebene, die wiederum Sinopien trägt. Die weiteren Arbeitsschritte entsprachen dem für die Nordseite ermittelten Arbeitsgang. Allerdings hat man die Figuren des südlichen Bogenfeldes auf einen stuckierten Grund gestellt und nicht, wie auf der Nordseite, direkt auf die Sohlbank. Der Antrag des Figurenkörpers erfolgte jeweils in mindestens drei Schichten, von denen die beiden untersten portiensweise auf die Wand gedrückt wurden. Die innerste Schicht, die aus einfachen Ballen besteht, bildet den Kern, um den die zweite Schicht als Grobform gelegt ist. Diese ist dünner und wurde teilweise mit Werkzeugen angetragen, die dazu dienten, die Oberfläche zu glätten. Zur besseren Haftung der obersten, formgebenden Schicht wurden mit einem Geißfuß Kerben in die Grobform geschnitten. Die formgebende Schicht hat man dann in kleinen Portionen aufmodelliert. Größere, aus der Fläche herausragende Teilstücke wurden möglicherweise mit einem Model vorgeformt und nach Versetzen überarbeitet. Stark aus der Oberfläche herausragende Gewandteile wurden durch hölzerne Stützdübel gesichert, von denen zwei Negative in der nördlichen Figur erhalten sind.

Die Farbigkeit

Die Rahmenprofile bzw. der figürliche Schmuck beider Bogenfelder zeigen auf den erhaltenen Oberflächen bis zu drei Farbschichten übereinander, wobei die erste und dritte in jedem Fall zu verschiedenen Zeiten entstanden sein müssen.

Die erste Fassung liegt, soweit sich bisher ermitteln läßt, direkt auf dem Stuck und ist sehr reich angelegt: Die Rahmung in Rot aus Ocker, die Inkarnate ein Gemisch aus Calciumcarbonat, Gips und rotem Ocker (rosa), der Nimbus des Thronenden in Gelb (Ocker), ebenso der kugelförmige Thron. Das Untergewand des Thronenden zeigt eine glänzend polierte weiße Oberfläche, von der sich ein roter Mantel absetzt. Die sockelförmige Fußbank ist schwarz, die Bodenfläche rot bemalt. Die beiden Assistenzfiguren tragen ebenfalls weiße Gewänder, dazu blaue



Abb. 77. Hildesheim, Dom, vermauertes Bogenfeld in der Ostwand des südlichen Querhauses (um 1948).

Oberkleider (vergrüntes Kupferpigment). Der Hintergrund ist zweischichtig bemalt und zeigt als Untermalung ein sehr grobkörniges Pflanzenschwarz, darüber weiß (Kalk), so daß sich für den Betrachter ein grauer Farbton ergab. Die Laibung ist weiß gehalten.

Die Farbigkeit der zweiten erkennbaren Fassung (3. Schicht) beschränkt sich auf eine rote Umrahmung, während alles andere deckend weiß überstrichen wurde.

Das Bildprogramm

Zentrale Figur beider Bogenfelder ist der thronende Christus. Der auf beiden Seiten im Bogenscheitel erkennbare Kreuznimbus läßt daran keinen Zweifel. Wesentlich schwieriger ist die Deutung der Assistenzfiguren. Im Südtympanon könnte es sich um einen Mann und eine Frau gehandelt haben, während die allein erhaltenen Umrißformen auf der Nordseite keine genauere Bestimmung mehr zulassen. In beiden Fällen ist der gleiche Vorgang dargestellt: Die seitlichen Figuren neigen sich dem Thronenden zu, der seine Arme zu ihnen hin ausbreitet. Die Unterarme der Christusfigur hatten keinen Kontakt mit der Grund-

Abb. 78. Hildesheim, Dom, freigelegtes Bogenfeld in der Ostwand des südlichen Querhauses (um 1948).



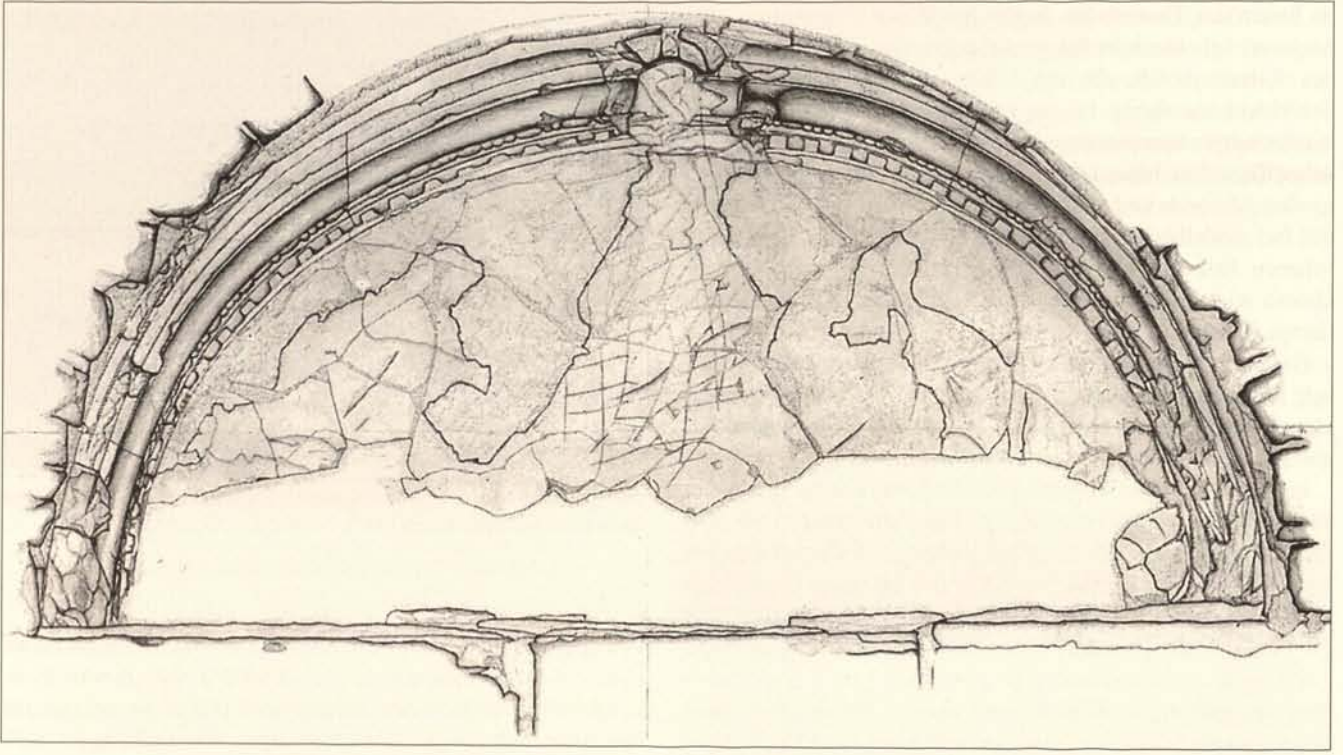


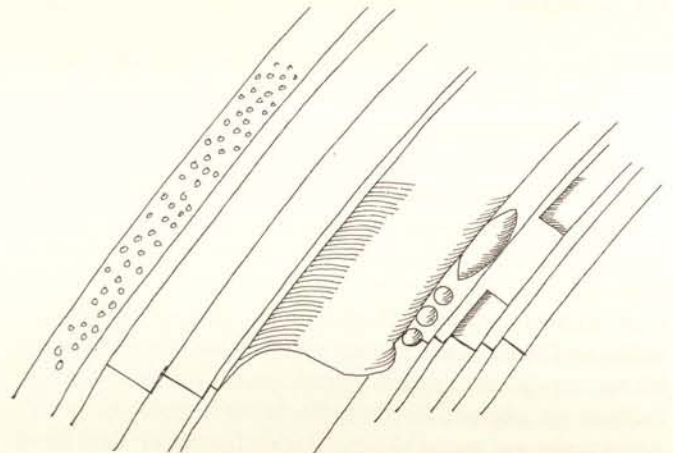
Abb. 79. Hildesheim, Dom, Bogenfeld in der Ostwand des nördlichen Querhauses mit Resten abgearbeiteter Stuckreliefs (Aufmaß: Thomas Eck).

fläche. Das spricht dafür, daß die Hände auf den Köpfen der Assistenzfiguren ruhten, wo die Arme auf diese Weise ein Auflager fanden. Die Szene wäre dann am ehesten als Heiligenkrönung zu deuten. Eine solche Darstellung paßt auch gut zur ursprünglichen Funktion der zugehörigen Portale, die den Zugang in die durch Grabung erschlossene Außenkrypta des Altfrieddomes vermittelten, in der man sich die Reliquien der Dompatrone zu denken hat. Die Darstellung einer Heiligenkrönung hat sich bezeichnenderweise auch in der karolingischen Kryptenanlage von Saint-Germain in Auxerre erhalten, in diesem Fall als Wandmalerei in der Apsis des Laurentiusoratoriums am südlichen Umgang. Dabei ist der Bildaufbau, soweit der fragmentarische Befund erkennen läßt, ein ganz ähnlicher wie in Hildesheim (Abb. 83). Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, daß Bischof Altfried, der Bauherr des Hildesheimer Domes, in Auxerre Reliquien erworben hat.

Zur Kunstgeschichte

Als plastisch ausgearbeitete figürliche Bogenfelder sind die beiden Tympana des Hildesheimer Domes offenbar die ältesten bisher bekannten mittelalterlichen. Vermutlich waren sie Teil einer den ganzen Bau erfassenden umfangreichen Stuckdekoration, wie man sie heute etwa noch im Tempietto von Cividale findet. Dort gibt es auch ein vergleichbares Bogenfeld mit breiter Stuckumrahmung (Abb. 17 f., 23), die in Hildesheim zumindest erschlossen werden kann.

Abb. 80. Hildesheim, Dom, Bogenfeld in der Ostwand des nördlichen Querhauses, schematische Umzeichnung des Rahmenprofils (O. Emmenegger).



Stilistisch haben die Hildesheimer Stuckreliefs allerdings nichts mit denen in Cividale zu tun und sind auch mit den wenigen anderen Stuckreliefs des frühen Mittelalters, die bisher bekannt geworden sind, nicht zu vergleichen. Auffällige Übereinstimmungen in der Formgebung fallen dagegen ins Auge, wenn man Haltung und Gewandführung der vermutlich weiblichen Figur zur Linken des thronenden Christus vom Süd-Tympanon mit der Marienfigur auf einem gegen Ende des 9. Jahrhunderts entstandenen Elfenbeinrelief aus dem künstlerischen Umkreis des Utrecht-Psalters vergleicht, das sich heute im Britischen Museum befindet (Abb. 84). Auch die Art der Reliefbildung des Elfenbeintäfelchens mit ihren starken Hinterschneidungen steht der Gestaltung im Hildesheimer Bogenfeld trotz des erheblichen Größenunterschiedes auffallend nahe.

Wie vorbildlich die nahezu freiplastische Modellierung der Stuckreliefs im Hildesheimer Dom gewirkt haben muß, läßt sich

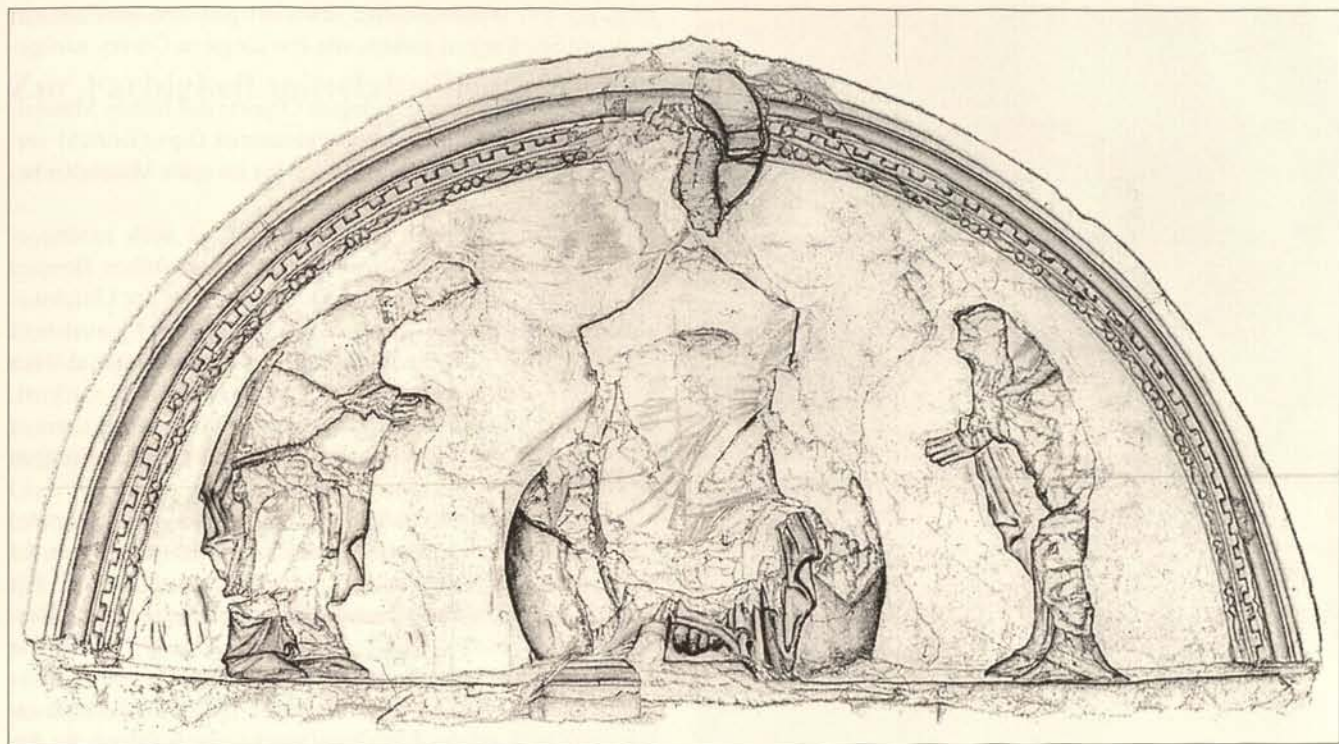


Abb. 81. Hildesheim, Dom, Bogenfeld in der Ostwand des südlichen Querhauses mit Resten abgearbeiteter Stuckreliefs (Aufmaß: Ernst Schneider).

heute noch am Relief der anderthalb Jahrhunderte später entstandenen Bernwardtüren erkennen.

Baugeschichtliche Beobachtungen

Die Bogenfelder, in denen sich die Stuckreliefs befinden, sind im Zuge der Errichtung der Querhaus-Ostwand des Domes entstanden, denn sie stehen in ungestörtem Mauerverband mit dieser. Von Anfang an waren sie zur Aufnahme der Stuckierung bestimmt, die dem Schalungsmörtel der Bogenlaibung unmittelbar aufliegt, zum Teil sogar in direktem Kontakt mit den Steinen steht. Daraus folgt, daß die Stuckreliefs zum ursprünglichen Bestand des 872 geweihten Altfried-Domes gehören. Aus welchem Grund sie vermauert und dabei zerstört wurden, muß nach heutigem Kenntnisstand offenbleiben. Die von Bohland vermutete



Abb. 83. Auxerre, ehem. Abteikirche Saint-Germain, Krypta, Reste von Wandmalereien in der Apsis der südlichen Kapelle mit Darstellung einer Heiligenkrönung (Umzeichnung).

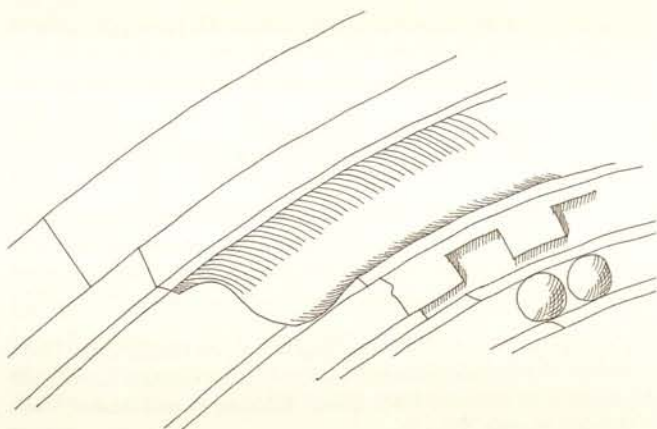


Abb. 82. Hildesheim, Dom, Bogenfeld in der Ostwand des südlichen Querhauses, schematische Umzeichnung des Rahmenprofils (O. Emmenegger).



Abb. 84. London, The British Museum, Elfenbeinrelief mit Darstellung der Hochzeit zu Kana (2. Hälfte 9. Jahrhundert), Detail.

Zerstörung durch den Dombrand von 1046 scheidet aus, denn es finden sich keine Schäden, wie sie durch eine derartige Brandeinwirkung entstanden sein müßten. So hat man damit zu rechnen, daß die Bogenfelder 1046 bereits vermauert waren. Das erklärt auch, warum sich an der Stuckoberfläche keinerlei Rußablagerungen feststellen ließen. Allerdings zeigt der Putz in der südlichen Laibung des Nordtympanons dort, wo der Kreuznimbus ansitzt, von außen nach innen abnehmende Schmauchspuren. Die Stuckmasse läßt hier eine ebenfalls nach innen zu abnehmende Brandrötung erkennen, die sich ca. 2 mm in die Tiefe der Stuckmasse verfolgen läßt. Die Hitze erfaßte demnach den Scheitel des betreffenden Rahmenteiles. Auch die Mauersteine zeigen innerhalb dieses Bereiches Brandrötungen. Der Befund könnte mit der Kriegszerstörung von 1945 zusammenhängen. In jedem Fall war die Nische zum Zeitpunkt der betreffenden Brandeinwirkung vermauert.

Ein denkbarer Anlaß für die Aufgabe der Bogenfelder ist die Bautätigkeit Bischof Bernwards, der den Dom, wie seine Vita überliefert, durchgreifend renoviert haben muß.

Stucktechnik, Anwendungsbereiche, Möglichkeiten

Der unerwartete Fund der beiden stuckierten Bogenfelder im Hildesheimer Dom ist ein wichtiges Indiz für die weite Verbreitung dieser Dekorationsart schon in frühmittelalterlicher Zeit. Vermutlich ist ein großer Teil der karolingischen Kirchenbauten

nicht nur mit Wandmalereien dekoriert gewesen, sondern war auch mit Stuckaturen geziert, wie erst jüngst in Corvey nachgewiesen werden konnte.

Für die wenigen bisher belegten Objekte des frühen Mittelalters hat man in der Regel hochgebrannten Gips (Estrich) verwendet, eine Tradition, die sich noch bis ins späte Mittelalter belegen läßt.

Erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts ist auch niedriggebrannter Gips (Dihydrat) nachzuweisen. Ein frühes Beispiel sind die Stuckarbeiten in der Klosterkirche und der Ulrichskapelle von Müstair.

Ungewöhnlich ist das in Disentis verwandte Material. Hier wurde im 8. Jahrhundert mit einem reinen Kalkmörtel stuckiert, der aus Sumpfkalk und dem Zuschlagstoff Sand besteht, wie es schon in antiker Zeit geläufig war. Entsprechende Anweisungen finden sich bei Vitruv (Buch 7, Kap. 3).

Dem Mörtelmaterial und der Mörtelmischung mußte die Art der Antrags-technik angepaßt werden, was sich wiederum in der Formgebung auswirkte, vor allem im figürlichen Bereich. Ein Vergleich der Stuckfragmente aus Disentis mit denen in Hildesheim zeigt dies sehr deutlich. In Disentis (Abb. 47, 50) tritt das Relief nur schemenhaft in Erscheinung. Ausdrucksträger bleibt die Bemalung, die bezeichnenderweise in Fresko-Technik erfolgt und sich auf das Figürliche beschränkt, während die Architekturglieder weiß belassen sind, wie man das etwa auch in Mals, St. Benedikt beobachten kann (Abb. 7).

Wie man gerade in Disentis sehr deutlich sieht, ist Stuck ein Gestaltungsmaterial, das sich besonders gut zur Dekorierung von Wandflächen eignet. So findet man es schon in vorgeschichtlicher Zeit verarbeitet, z. B. in einem Kultraum von Çatal Hüyük aus der Zeit um 6500 v. Chr. (Gips). Stuckmaterial aus Kalkputz findet sich seit der Antike auch als Dekorationsmaterial, bisweilen sogar zu plastischen Architekturgliedern ausgearbeitet, eine Tradition, die das Mittelalter aufnimmt.

Literatur

ADOLF BERTRAM, Hildesheims Domgruft und die Fundatio Ecclesie Hildensemensis, Hildesheim 1897.

WILHELM EFFMANN, Zur Baugeschichte des Hildesheimer Domes vom 9. bis zum 12. Jahrhundert, Hildesheim-Leipzig 1933.

HEINZ RUDOLF ROSEMAN, Der Hildesheimer Dom, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948, Berlin 1950, S. 181-185.

JOSEPH BOHLAND, Der Altfried-Dom zu Hildesheim. Die Entwicklung des Hildesheimer Domes vom 8. Jahrhundert bis zum Ausgang des 13., phil. Diss. Göttingen 1953 (mss).

FRIEDRICH OSWALD, LEO SCHAEFER, HANS RUDOLF SENNHAUSER, Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 3,1), München 1966-1971, S. 116-118.

WERNER JACOBSEN, FRIEDRICH OSWALD, LEO SCHAEFER, HANS RUDOLF SENNHAUSER, Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen. Nachtragsband (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 3,2), München 1991, S. 181-183.

WERNER JACOBSEN und UWE LOBBEDEY unter Mitarbeit von Andreas Kleine-Tebbe, Der Hildesheimer Dom zur Zeit Bernwards, in: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993, Bd. 1, Hildesheim und Mainz 1993, S. 299-311.

MICHAEL BRANDT, Zwei figürliche Bogenfelder im Hildesheimer Dom, in: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993, Bd. 2, Hildesheim und Mainz 1993, S. 466-468 (Kat.Nr. VII-15).

Zur Farbigeit mittelalterlicher Stuckplastik

Einleitung, Entwicklung der Technologie der Stuckfarbigkeit

Anhand der Ergebnisse von Befunduntersuchungen an bedeutenden Stuckarbeiten im mitteldeutschen Raum, dem „Heiligen Grab“ in der Stiftskirche St. Cyriakus in Gernrode, dem „Stuckretabel“ im Dom zu Erfurt und den Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt werden in diesem Beitrag Überlegungen zur Definition der Stuckfarbigkeit angestellt.¹ Anliegen ist es, aus restauratorischer Sicht auf bestimmte technologische Aspekte in der Stuckfarbigkeit hinzuweisen, die sich aus dem unterschiedlichen Farbauftrag ergeben und die in nicht unerheblicher Weise zur farbigen Gestaltung des Stuckes beitragen. Aus technologischer Sicht kann die Stuckfarbigkeit unterschieden werden erstens in die Bemalung des Stuckes, die ohne Grundierung unter Bezugnahme auf die überwiegend helle Materialfarbigkeit in einer Art freskaler Bindung oder in Secco-Technik ausgeführt wurde und dergestalt als Malerei auf einem dreidimensionalen Bildträger gelten kann. Auf diese Technologie wird im Zusammenhang der Ausführungen zum Heiligen Grab in Gernrode und dem Erfurter Stuckretabel noch ausführlicher eingegangen.

Zweitens handelt es sich um technologisch kompliziertere Verfahren, bei denen mittels Farbfassung, also durch einen mehrschichtigen Farbaufbau (des Staffierens), aufwendigere und differenziertere Farbgestaltungen realisiert wurden, analog den zeitgleichen Skulpturen-Fassungen – so zum Beispiel an den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt oder an den stuckierten Emporen der ehemaligen Benediktinerklosterkirche in Gröningen.²

Bereits in der Herstellungstechnologie der Stuckplastik ergeben sich deutliche Übereinstimmungen mit der mittelalterlichen Wandmalerei, die in der Regel auf einer Konstruktionsskizze, der Sinopia, aufbaut und sich in dem Farbauftrag mit gleichen Farbmitteln und Bindemittelsystemen fortsetzt. Die unmittelbaren Beziehungen werden ganz besonders dort deutlich, wo bei aufwendigen, komplexeren Gestaltungsprogrammen Stuckplastik durch Malereien ergänzt wurde, zum Beispiel in Mals, St. Benedikt, um 800 oder in S. Pietro al Monte bei Civate, 11. Jahrhundert. Schließlich sind auch noch oberflächengefärbte, inkrustierte, auch gemalte, also teils polychrom gestaltete Fußböden in die Betrachtung der Polychromie einzubeziehen, da sie die Gestaltungsprogramme vervollständigen wie zum Beispiel in Gernrode. Folglich ist in jedem Fall bei den Untersuchungen der Stuckplastik den Fußböden ebensolche Aufmerksamkeit zuzumessen, wie beispielsweise der jeweiligen, teils sehr bewußt angelegten Lichtführung, wobei diese wichtigen Teilaspekte häufig verlorengegangen sind. Erst genaue Untersuchungen mit der Klärung der verschiedenartigen technologischen Teilaspekte können zu einer umfassenderen Kenntnis führen, die nicht zuletzt die kunstgeschichtliche Forschung unterstützen kann.³

Bei näherer Betrachtung der mittelalterlichen polychromen Stuckplastik zeigen sich im Technologischen Tendenzen, die sich parallel mit dem Flachrelief und der Wandmalerei bereits seit dem Alten und Neuen Reich in Ägypten entwickelt hatten und offenbar in der römischen Antike ausgereift waren. Unvollendet gebliebene Dekorationen in Flachrelief oder Malerei in Sakkara (Mastaba des Ti und Mastaba des Ptahhotep, 5. Dynastie, ca. 2494-2345 v. Chr.), in der Thebanischen Nekropole im Tal der Könige (Grab Nr. 35, Amenophis II., 18. Dynastie, 1427-1401 v. Chr.; Grab Nr. 57 Haremhap, 18. Dynastie, 1322-1295 v. Chr.; Grab Nr. 2 Ramses IV., 20. Dynastie, ca. 2494-2345 v. Chr.) oder in Theben-West, Gräber der Ebene (Grab Nr. 55 Ramose, 18. Dynastie, um 1400 v. Chr. zum Teil in Flachrelief und Malerei) geben einzelne Stadien der Technologie wieder, angefangen von der Vorbereitung der Anlage bis hin zur Fertigstellung.⁴ Dieser, in diesem Beitrag erstmals stärker berücksichtigte Schaffensprozeß zeigt einen technologischen Standard, der seitdem bis zum europäischen Mittelalter nur unwesentliche Erweiterungen erfahren hat.

Hinzu kommt, daß im Ägyptischen Reich unterschiedliches Trägermaterial verwendet wurde, wie die Adobeziegel oder die verschiedenen Natursteine, mit darauf applizierten Mörtel- und Stuckmassen, die entweder aus Kalk oder Gips hergestellt sein konnten wie zum Beispiel in der Mastaba des Nefermaat zu Beginn der 4. Dynastie.⁵ Diese unterschiedlichen Bildträger machten für die sich anschließende Malerei bzw. Farbfassung spezielle Rezepturen notwendig, deren Perfektion uns erstaunen läßt, und die seitdem offensichtlich durch alle kulturgeschichtlichen Perioden tradiert wurden, wenngleich Beispiele aus der griechischen Antike dafür lückenhaft bleiben.

Bereits in der ägyptischen Kunst diente als Vorbereitung für die Herstellung der flachplastischen Reliefs oder Wandmalereien die Konstruktionsskizze, zum Beispiel für die Einteilung der Bild-Register durch geometrische Linien, zumeist mittels Schnurschlag, in die die Bildkomposition mit dem Pinsel in roter Farbe (im Sinne von Sinopia) eingeschrieben wurde. In der Regel folgt dann eine Präzisierung der Formen zumeist in schwarzer Pinselzeichnung; ferner sind Hintergründe und Schattenpartien mitunter in dunklen Farbtönen angelegt, um im Hinblick auf die Weiterbearbeitung das Körperhafte und Räumliche vorzuformulieren⁶ (Abb. 85, 86).

Auch die später im europäischen Mittelalter von Theophilus Presbyter in seiner „*Schedula diversarum artium*“ erstmals als „*Veneda*“ bezeichnete Grauuntermalung für blaue und grüne Farbschichten ist bereits in der ägyptischen Grabmalerei benutzt worden⁷ (ähnlich anderen subtilen Farbnuancierungen, die erst in einem komplizierten Schichtenaufbau mit den unterschiedlichsten Farbmitteln, darunter Farblacken, Vergoldungen und Lüsterungen, zu erreichen sind und gleichfalls auf den Einfallreichtum der antiken Künstler zurückgehen, um dann bis in das Mittelalter fester Bestandteil der Malerei- und Fassungs-technologie zu bleiben).



Abb. 85. Theben-West, Tal der Könige. Grab des Haremhab (18. Dynastie, 1333-1306 v.Chr.), stuckierte Wanddekoration mit bemalten Flachreliefs in verschiedenen Ausführungsstadien: rote Vorzeichnung, schwarze Korrektur, teilweise herausgearbeitete Reliefs (helle Stellen).



Abb. 86. Karnak, Großer Amun-Tempel, Großer Säulensaal Sethos' I. (1304-1290 v.Chr.) und Ramses' II. (1290-1224 v.Chr.), Nordwand, Ausschnitt: Erneuerung des beschädigten Steinreliefs in bemaltem Stuck.

Ältere Berichte zur Farbigkeit der Stuckplastik im Harzgebiet und deren Dokumentation

Erstmals im Jahre 1833 berichtet Franz Kugler, Lehrer an der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin im Zusammenhang seiner Reise nach Halberstadt vom Sommer 1832 über die Stuckchorschränken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt: „Die nördliche Seite enthält wahrscheinlich gleich alte Bemalung der Reliefs, auf der südlichen Seite sind dieselben weiß übertüncht“.⁸ Die Schranken erfuhren durch Ferdinand von Quast eine ausführliche Betrachtung, indem er sie als die „großartigsten Schöpfungen dieser Kunst in Deutschland“ wür-

digte und auf die unter abfallender Tünche zum Vorschein kommende wohl erhaltende Bemalung aufmerksam machte.⁹

Über seine Beobachtungen zur Stuckplastik der Gröninger Empore berichtet Kugler 1833 „unter der Tünche, womit sie (die Stuckfiguren) gegenwärtig überstrichen sind, zeigen sich auch an ihnen die deutlichsten Farbspuren“.¹⁰

Des weiteren erkannten Kugler und von Quast die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung des Heiligen Grabes in Gernrode, dessen Bemalung zu dieser Zeit noch unter Kalktünchen lag. Deren Abnahme und Beseitigung von Teerresten führte auf Initiative von Ludwig Grote erst in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts der Restaurator Albert Leusch aus, der Leiter der Restaurierungswerkstatt beim Provinzialkonservator Sachsen-Anhalt.

Im Jahre 1889 erfahren wir erstmals von einer konkreten Untersuchung, die seitens des Preußischen Ministeriums der geistlichen-, Unterrichts- und medizinischen Angelegenheiten für das Stuckretabel im Erfurter Dom gefordert wird, wobei diese „mit möglichster Sorgfalt und Schonung erfolgen sowie über das Ergebnis Bericht erstattet werden soll“.¹¹ Die darin erkennbare Bewertung der Stuckfarbigkeit wird später im Jahre 1932 seitens des Denkmalamtes Halle noch einmal unterstrichen.¹² Sie fand allerdings bei der Restaurierung keine Berücksichtigung, obwohl der Amtsrestaurator Albert Leusch nur eine Abnahme der Übermalung bis auf die spätgotische grüne Farbschicht empfohlen und auch auf die Gefahr beim Einsatz ätzender Mittel hingewiesen hatte. Diese wurden trotzdem verwendet, mit dem Ergebnis des fast vollständigen Verlustes der Bemalung. Soweit die älteren Nachrichten.

Die systematische Untersuchung von Stuckpolychromie begann ab 1959 im Zusammenhang der Konservierung der Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt durch Restauratoren des Denkmalamtes Halle unter Leitung von Konrad Riemann. Er erkannte zu jener Zeit als einer der Wenigen, neben Johannes Taubert¹³ und Ernst Willemsen,¹⁴ die Bedeutung der Polychromie auf Skulpturen als ein wesentliches Bestandskriterium für das konzipierte ursprüngliche „Endbild“ und damit als einen gewichtigen kunstgeschichtlichen Bewertungsfaktor für mittelalterliche Bildwerke. Durch ihn erfolgte überhaupt auch die erste Übersicht zur Polychromie des im Arbeitsgebiet des Denkmalamtes Halle untersuchten Skulpturen-Bestandes.¹⁵

Riemann verstand es, eine ganze Schülergeneration zur eigenständigen Fortführung dieser gewichtigen Thematik zu befähigen.¹⁶ Ein Teil der hier vorgestellten Untersuchungsergebnisse wäre ohne die von ihm initiierten Auseinandersetzungen und Fragestellungen, über die Technik und das Material, den Oberflächencharakter und die Farbigkeit, was letztlich das Wesen des Kunstwerkes mit ausmacht, nicht denkbar.

Im Rückblick lassen sich die vor 30 Jahren erzielten Untersuchungsergebnisse, deren methodischer Ansatz und Dokumentation, immer noch als grundlegende Arbeiten bewerten. Mangels entsprechender Publikationsmöglichkeiten konnten diese Ergebnisse nicht mit den notwendigen Detailinformationen der Fachwelt vorgestellt werden. Natürlich sind in der Zwischenzeit verfeinerte naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden entwickelt worden, so daß bei einer zielgerichteten Neubetrachtung jener Untersuchungen, im Detail noch differenziertere material- und farbtechnologische Aussagen erwartet werden können, wie dies die jüngst im Heiligen Grab zu Gernrode oder in der Confessio der Quedlinburger Stiftskirche getätigten Forschungsergebnisse zeigen.

Die Stuckplastik des Heiligen Grabes in Gernrode

Die Quellen- und Baugeschichte des Heiligen Grabes mitsamt seines plastischen Schmuckes erfuhr in den letzten Jahren eine ausführliche Bearbeitung.¹⁷ Auch die durch Konrad Riemann nach seinen im Jahre 1969 durchgeführten Untersuchungen publizierten Befunde zur Farbigeit der Stuckplastik bleiben grundlegend,¹⁸ wenngleich sich durch die neuerlichen Untersuchungen in den stratigrafischen Abfolgen zur Bauentwicklung und in technologischen Einzelheiten zum Stuck und seiner Farbigeit einige Differenzierungen ergeben.¹⁹

Vom Baubefund und durch die Stucktechnologie bestätigt, darf man in einer Nische der Seitenschiff-Südwand die erste Grabanlage, ein in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts errichtetes Arkosolgrab annehmen. Außer der monolithischen Bodenplatte, einem rotgefärbten Estrichfußbodenrest und den seitlichen flankierenden Säulen zählen die überstuckierten Nischenlaibungen zum Erstbestand, der auf der südlichen Laibung offenliegt. Die dort sichtbare Vorritzung und die Sinopia auf der geglätteten Stuckschicht mit Hackspuren für den Stuckantrag geben teilweise die Form der ausgeführten plastischen Engelsfigur wieder.

Mit der Errichtung der neuen Grabarchitektur, einem kupfüberwölbten Raum, der an die ottonische Südwand angeschoben wurde und nach Meinung der Forschung noch in das späte 11. Jahrhundert datiert, entstand zunächst ein flächiger Verputz mit geritzten Linien in Höhe der Kämpfer, die auf ein umlaufend gemaltes illusionistisches Gesims, vielleicht sogar auf eine Architekturmalerei hinweisen. Erst in einer darauffolgenden Phase kam es – nach dem Zusetzen der Öffnung in der Nordwandnische – zu der Neuausstattung mit dem Grabtrog auf der Nordseite und der Neustuckierung im Inneren und Äußeren der Grabanlage, also auch der Vorkammer. Die neuen Stuckplastiken, wie der Bischof und die Drei Frauen am Grabe, wie auch der größte Teil der Skulpturenreliefs am Grabäußeren wurden im Gußverfahren hergestellt, einzelne Formbereiche noch nachträglich angetragen, um dann mit Schneidewerkzeugen die Feinmodellierung vorzunehmen, wie die Bearbeitungsspuren deutlich zeigen (Abb. 87, 88).

Im Äußeren besteht der Schmuck der Grabanlage aus einem profilierten und ornamentierten Rahmen von Kalksteinreliefs, in den die gegossenen Relief-Stuckplatten eingefügt wurden (Abb. 89). In Antragechnik hingegen entstanden im nördlichen Teil der Ost- und Westwand die beiderseits des Grabtroges sitzenden Engel über Steinsockeln, deren Form noch im Abdruck überliefert ist (Abb. 91). Vermutlich gehört zu dieser Gestaltungsphase auch der mit Stein-Spolien inkrustierte, wiederum rotgefärbte Stuckestrichfußboden. Die danach erfolgten Reparaturen bzw. Neugestaltungen werden nicht in die Betrachtung einbezogen, obwohl es während dieser Tätigkeiten zu partiellen Farbveränderungen an den Plastiken und zur Neubemalung der Wände gekommen ist.

Zur ursprünglichen Farbigeit hatte schon Riemann festgestellt, daß an der Frauengruppe nur die beiden äußeren Gestalten vollständig plastisch ausgeformt wurden, von der mittleren Figur dagegen nur die obere Körperhälfte. Die fehlende Gewandmodellierung im unteren Teil erfolgte wohl deshalb zunächst als Zeichnung mit etwa ein Zentimeter breiten roten Strichen auf den Stuck (Abb. 90). Riemann folgerte daraus: „Da

die Falttiefen an den beiden Seitenfiguren mit einem spitzen Werkzeug nachgeritzt worden sind, liegt es nahe, sich die Mittelfigur ebenfalls durch eingravierte Linien vervollständigt zu denken. Solche fehlen jedoch.“ Nach Riemann „übernehmen diese Aufgabe die roten Konturlinien. Sie verdeutlichen auch die Faltenbreiten der Seitenfiguren und liegen auf dem Knie der linken Figur mehrfach nebeneinander. Von diesem grafischen Schema abgesehen, blieb die Stuckfläche ungefärbt. ... Auch auf der unteren Hälfte des Gewandes und den Schuhen von Christus findet sich diese Rotzeichnung, die die Form der aus Riemen bestehenden Schuhe erst deutlich macht.“ (Abb. 92). Riemann zieht als Beispiel einer grafischen Vervollständigung der plastischen Form die aus karolingischer Zeit überkommenen Stuckköpfe aus Disentis heran. Deren Gesichter weisen nur geformte Nasen und Kinnpartien auf, Augen- und Mundzeichnung sowie die Riemen der Sandalen sind durch rote Striche angegeben (Abb. 47).²⁰

Solche mittels Farbe und Zeichnung erfolgte Vervollständigung der plastischen Form ist in der mittelalterlichen Plastik nicht so selten, worauf Johannes Taubert in seinen „Studien zur Fassung romanischer Skulpturen“ bereits 1967 hingewiesen hat.²¹ Auch der von Riemann gebrachte Vergleich des Charakters der Gernroder Stuckpolychromie mit den Wandmalereien in der Unterkirche von San Clemente in Rom mit roten Faltenstrichen auf weißen und gelben Gewändern legt die Übereinstimmung von mittelalterlicher Wandmalerei und Fassungs polychromie von Skulpturen nahe. Bei den jüngsten Untersuchungen zeigten sich noch einige zusätzliche Befunde. So sind einzelne Formbereiche und Borten flächig in Gelbocker angelegt (Christus-Sandalen, Frauengruppe mittleres Gewand, westlicher Engel), darauf kam die gliedernde Zeichnung in Rot, wie die für die Binnenkonturen der in der hellen Stuckfarbe belassenen Formen (Abb. 88, 90, 92). Dieser Stuckfarbigeit zugehörig muß man sich noch Malerei vorstellen, die in der Nischenrückfläche hinter Christus, an der Nordwand (Abb. 91) und im Anschluß an die Engelsfiguren in Resten erhalten blieb, wie übrigens auch der in Gelbocker gemalte Nimbus des Engels auf der Westwand.

Nach den Befunden zu urteilen, weicht die Stuckpolychromie am Grabäußeren in der Gestaltung etwas ab, obwohl die Bemalungstechnologie übereinstimmt, indem es sich auch da um eine noch auf den feuchten Gipsstuck aufgetragene Bemalung ohne Bindemittelzugabe handelt, die im Charakter einem freskalen Abbindeprozeß gleicht. Für die Bemalung des Stuckes am Grabäußeren erstaunt dies insofern, als hier, außer den gelben und roten Eisenoxydfarben, auch Buntfarben wie Blau (Lapislazuli), Grün (Malachit) oder leuchtendes Rot (Zinnober) verwendet wurden (Abb. s. Umschlagrückseite),²² teils in zweischichtigem Auftrag, wie zum Beispiel beim hellrosafarbenen Untergewand der Westwandfigur mit kräftig-roter Faltenzeichnung (Abb. 93).

Wie die jüngsten Untersuchungen ergaben, dürfte es bald nach der „monochromen“ Erstbemalung zu einer stärker polychromen Farbigeit gekommen sein. Beispielsweise bestand die Erstfarbigeit der Tunika des Christus in hellem Stuck mit lapislazuliblauer Faltenzeichnung, die zweite Bemalung wurde flächig in Gelbocker angelegt, worauf dann wieder die Faltenzeichnung in Lapislazuliblau kam. Nach dem derzeitigen Überblick, dem noch eine präzise Bestandsdokumentation folgen muß, könnte die zweite Bemalung noch in das späte 12. oder frühe 13. Jahrhundert gehören.



Abb. 87. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Westwand (Innen-
seite), Nische mit Resten von Sinopien und gegossener Bischofs-
figur.



Abb. 88. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Westwand (Innen-
seite), Detail der gegossenen Bischofsfigur mit nachträglich durch
Stuckantrag aufmodellierten Formteilen.



Abb. 89. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Nordwand (Außen-
seite) mit Noli-me-tangere-Gruppe zu beiden Seiten der ursprünglichen Öff-
nung.

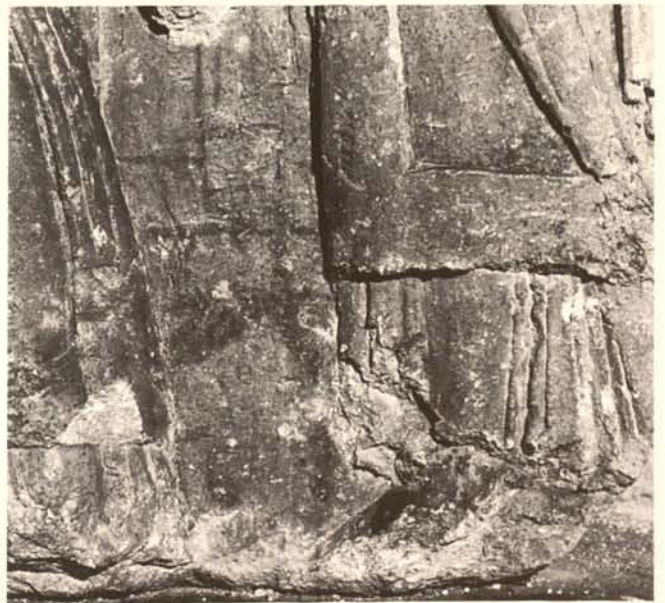


Abb. 90. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Nordwand (Innen-
seite), Detail aus der Gruppe der drei Frauen mit aufgemaltem Form-
verlauf des im unteren Bereich nicht plastisch ausgebildeten Gewandes
der mittleren Figur.

Farbkräftige Gewänder mit farbkontrastierender Falten- oder Konturzeichnung zum Beispiel in Rot-Grün, Gelb-Rot, Weiß-Rot sind in der Wandmalerei nicht selten, auch beliebt in den annähernd zeitgleichen Bildteppichen (Halberstadt-Dom, Abrahamsteppich, Prophetenteppich, Karlsteppich;²³ Quedlinburg, Knüpsteppich²⁴) oder selbst an der Bauplastik, wie ein Kapitell aus der ehemaligen Stiftskirche Drübeck zeigt. Gegenwärtig lassen sich die deutlichen Unterschiede der Farbgestaltung an den Stuckplastiken in Gernrode – im Inneren eine vorherrschende monochrome Farbigkeit, am Grabäußeren eine stärker polychrome – wie eine monumentalisierte Schreingestaltung anmutend – nicht erklären.

Für die Stuckfiguren im Inneren ist denkbar, daß die teils geringplastische Ausformung der Figuren mit ihren im Stuckton belassenen oder in Gelbocker gefärbten Flächen durch die kräftig-roten Binnenkonturen mehr an Plastizität und Gliederung erhalten sollte. Solche konzeptionellen Beweggründe sind nicht ganz auszuschließen, da sich beispielsweise für das Stuckretabel im Erfurter Dom gezielte Anwendung erschließen läßt.

Das Stuckretabel im Dom zu Erfurt

Das Stuckretabel im Erfurter Dom, dessen ursprünglicher Standort in der Kapelle des 1. Turmobergeschosses lag, wird nach überwiegender Meinung um 1160 datiert.²⁵ Das Bildprogramm des Retabels umfaßt die sitzende Muttergottes mit Christuskind auf einem Thron in einer tiefen Nische, umrahmt von einem tympanonartigen Bogenfeld. Im Scheitelpunkt des Bogens sitzt Christus über einer bergartigen Wolke, zu beiden Seiten etwas tiefer stehen die beiden Bischöfe Adelar und Eoban, in den beiden unteren Feldern jeweils eine Reihung von vier Märtyrern.

Der Hintergrund ist mit großen Sternen bedeckt und damit als himmlische Sphäre ausgewiesen. Außen wird der Bogen durch ein Palmettenornament gerahmt, innen, als Einfassung zur Nische, mit einem Kugelband. Die Krone Christi, den Wolkenberg und den Marienthron schmückten ehemals vertieft eingesetzte Edelsteine oder Glasflüsse.

Wie die Untersuchungen ergaben, wurde die Madonna direkt in der Nische frei über einem Steinkern schichtenweise in Gipsstuck annähernd vollplastisch aufmodelliert, zuletzt noch mit Schneide- und Graviereisen Faltentiefen und Ornamente eingraviert. Die reliefartigen, plastischen Formen des Bogenfeldes entstanden ebenfalls in Antragechnik direkt auf dem Quadermauerwerk, welches zwecks besserer Haftung der Stuckmasse eingekerbt wurde. Alle Edelsteine wurden in die vorbereiteten Vertiefungen des noch nicht völlig abgeordneten Stuckes eingedrückt. Das Gesamtwerk ist von unterschiedlicher stilistischer Durchbildung, es stehen sowohl naturähnliche typisierte Körperteile und Gewänder, wie auch geometrisierende Gewand- und Ornamentmotive nebeneinander; ganz ähnlich dem Gernroder Stuck.

Zum ursprünglichen Gestaltungsprogramm des Stuckretabels im Nordturm gehörte eine Altarinsel mit Stipes, der wohl eine antependiumartige Umbauung besaß, an die wiederum ein in Rot und schwarz inkrustierter Estrichfußboden anschloß (Abb. 96). Diesen zieren drei Kreise mit gekrönten weiblichen Halbfiguren und Schriftbändern (vermutlich Kardinaltugenden); die übrige Fläche ist mit Schachbrettmuster gefüllt (Abb. 97). Die ehemaligen, ebenfalls stuckierten Schranken mit Säulen gingen im späten 19. Jahrhundert verloren, und die an das Stuckretabel

anschließende Wandmalerei – unter Tüncheschichten verborgen – beseitigte man unverständlicherweise erst in den 70er Jahren dieses Jahrhunderts.

Um 1836 wurde das Stuckretabel abgebaut und in das Nordquerhaus versetzt, 1932 in nochmals veränderter Bogenform an die Ostwand des Südquerhauses verlegt. Die damit zwangsläufig entstandenen Beschädigungen wie die bereits beklagte gründliche Ablaugung von jüngeren Anstrichen,²⁶ die leider auch die ursprüngliche Farbigkeit weitgehend vernichtete, machten Konservierungsmaßnahmen erforderlich. Diese begannen 1973, wobei man auch das Ziel verfolgte, das Retabel in möglichst ursprünglicher Form an dem neuen Standort in der Kapelle südlich des Chorbalses zu errichten. Voraus gingen bauarchäologische Untersuchungen am Entstehungsort in der Turmkapelle, die zu überraschenden Ergebnissen führten.²⁷

Aufgrund der 1932 getroffenen Maßnahmen war die Untersuchung zur ursprünglichen Farbigkeit nur mit einer zeitaufwendigen mikroskopischen Durchmusterung der gesamten Stuckoberfläche möglich. Trotz der zerstörerischen Eingriffe waren die Farbabfolgen noch nachweisbar, diese umfaßten die Reste der Erstabmalung, eine nachfolgende monochrome Grünfassung (Grünspan) wohl aus der Gotik, eine weitere Grünfassung nach 1829 (Grüne Erde, Preußischblau und Bleiweiß) mit Goldbronze und Differenzierungen in rötlichem Lack und nachfolgend einen weißen Anstrich. Der Farbbefund der Erstabmalung zeigt neben wenigen gut erhaltenen Farbflächen nur punktuelle Befunde, die das ursprüngliche Farbbild lediglich summarisch rekonstruieren lassen (Abb. 98). Am Retabelbogen überwiegen die flächigen Farbbereiche, die den Fond und die Bogeneinfassung in Zinnober mit einer Krapplackschicht kräftig-rot färben. Azurit-Blau bedeckt die Untergewänder und Attribute der Märtyrer, die Bänder des äußeren Rahmens sowie die Kugeln des inneren Rahmens. Für die Inkarnate sind flächige Rosatöne mit roten Lippen und schwarzer Augenzeichnung belegt. Ferner gibt es verschiedene Grau- und Brauntöne für die Haare, Schwarz für Schuhe und Bischofsstäbe, bei Christus die ockergelbe Krone, einen grauweißen Nimbus mit braunrotem Kreuz. Alle Konturen bzw. Trennstriche zwischen den Farbflächen sind schwarz. Für Maria und das Christkind liegen flächige Farbbefunde im Inkarnat als gelblichbräunliches Rosa vor, ockergelbe Zöpfe (wie bei der Halberstädter Chorschrankenmadonna) und eine rote Plinthe. Farbtonausmischungen erfolgten mit Bleiweiß, zum Beispiel beim Inkarnat mit Eisenoxydrot.

Eine Vielzahl punktueller brauner und braunroter Farbreste fanden sich ausschließlich in den Falten- und Ornamentvertiefungen der Madonna und deren Thron, in den Gewändern der Bischöfe, der Märtyrer und von Christus. Nach dem Befund zu urteilen, war der Wolkenberg in Gelbocker, Hellblau und Braun gegliedert. Alle Farben liegen ohne Grundierung unmittelbar auf dem Stuck, das nachgewiesene Protein-Bindemittel verweist auf eine Secco-Technik.²⁸

Die verschiedenartigen Untersuchungsergebnisse machen die Interpretation der Farbbefunde nicht einfach. Es wäre außer dem gesicherten flächigen Farbauftrag für die Gewänder der Figuren im Bogenfeld auch teilweise eine lineare Bemalung, insbesondere an der Madonna, denkbar. Unter Mitbenutzung der hellen Stuckfarbe als Grundton könnten die schwachplastisch ausgebildeten Falten und Musterborten durch grafische Zeichnung betont worden sein, etwa in der Art, wie sie für den Gernroder Stuck angenommen werden kann. Im Grunde gibt der zur Retabelgestaltung gehörige Stuckfußboden mit seiner roten und schwarzen Zeichnung dafür ein entsprechendes Beispiel

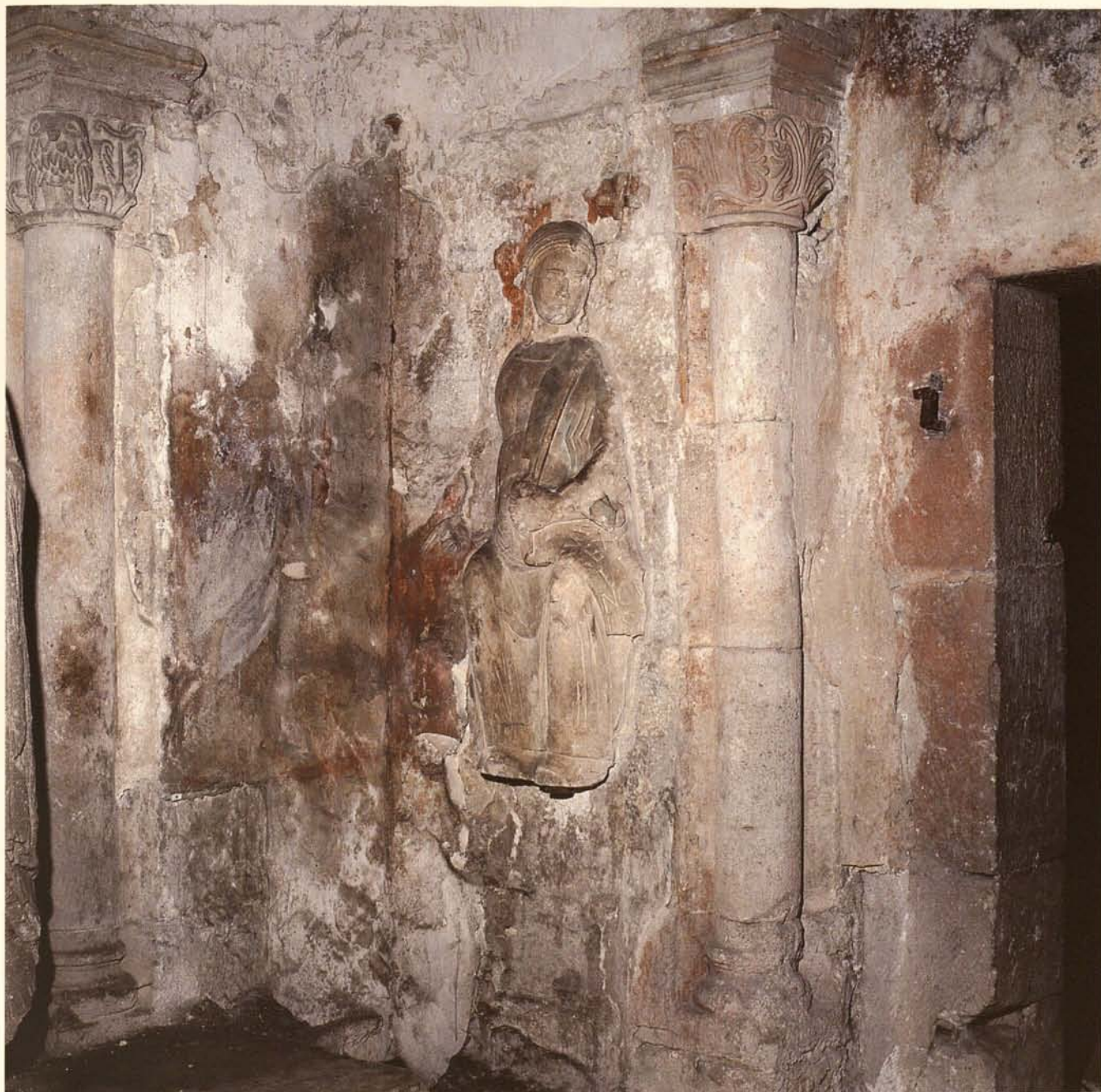


Abb. 91. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Nordostecke (Innenseite) mit Maleriresten an der Nordwand und anstuckierter Figur des Engels an der Ostwand.



Abb. 92. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Westwand (Innenseite), Detail der Bischofsfigur mit Bemalungsresten: ockergelbe Sandalen mit roten Riemen, rot gefaßte Erdhügel.



Abb. 93. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Westwand (Außenseite), Detail einer Figur mit Bemalungsresten: rosafarbenes Gewand mit roter Faltenzeichnung und roter Fußbekleidung.

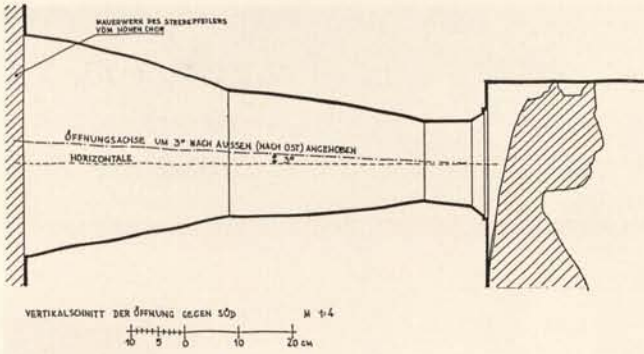


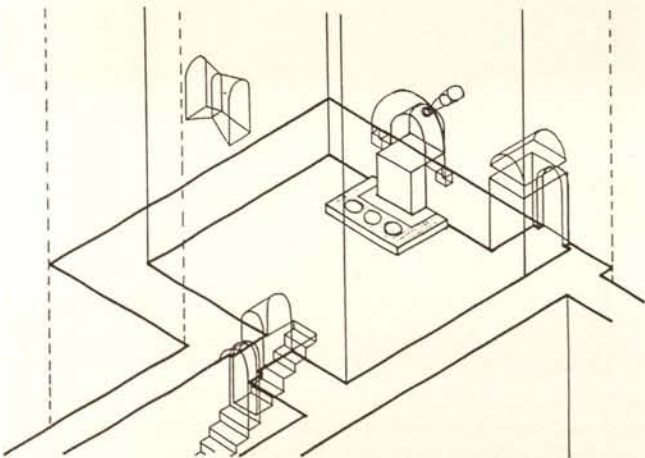
Abb. 94a. Erfurt, Dom, ehem. Kapelle im Nordturm, Längsschnitt der Lichtöffnung in der Mauernische hinter der Stuckmadonna (Zeichnung: U. Sareik – R. Möller).

(Abb. 96 f.). Dennoch ist eine in braunroten Farbtönen gehaltene flächige Farbigekeit für die Erfurter Stuckplastik nicht ganz auszuschließen.

Die stark kontrastierende Buntfarbigkeit, insbesondere der rote Hintergrund findet in der bisher bekannten Stuckfarbigkeit keine Parallelen, am ehesten noch in der Wandmalerei.²⁹ Eine Erklärung könnte möglicherweise der ursprüngliche Standort in der Nordturm-Kapelle mit deren baulicher Gestalt und Lichtführung bieten (Abb. 94b). Der untere Raum der doppelgeschossigen Kapelle mit dem Stuckretabel wurde ehemals nur durch ein kleines Schlitzfenster in der Nordwand spärlich beleuchtet, so daß bei diesem diffusen Licht kräftige Farbtöne wie durch einen Filter erheblich gemildert werden. Als bemerkenswert muß der Fund einer kleinen 15,5 Zentimeter kreisrunden Öffnung in der Nischenrückwand in Kopfhöhe der Marienskulptur gelten. Diese Öffnung ist innerhalb der 1,20 Meter dicken Mauer zylinderförmig geformt und erweitert sich trichterförmig nach außen (Abb. 94a). In dem schwach erhellten Raum bewirken die durch diese Öffnung einfallenden Lichtstrahlen um die Madonna herum eine natürliche Lichtgloriole, welche in den Zeiten des totalen Sonnendurchganges ein ungemein beeindruckendes Ereignis für die Gläubigen gewesen sein muß.³⁰

Wie die Nachstellung dieses Lichtphänomens anhand eines Modells ergab, gewinnt die Madonna aufgrund dieser Lichtglorie an Plastizität, wobei die zahlreichen cobochongeschliffenen

Abb. 94b. Erfurt, Dom, ehem. Kapelle im Nordturm, isometrische Darstellung des ursprünglichen Standorts des Stuckretabels (Zeichnung: U. Sareik).



Bergkristalle mit ihrer Lichtreflexion den Gesamteindruck erheblich gesteigert haben mögen (Abb. 95). Letztlich unterstützten die Nischenfarbigkeit mit der ockergelben Rückwand (im Sinne von Gold) und die Laibungen in kräftigem Rosa das räumliche Lichtspiel. Dagegen verblieb der flachere Stuckbogen außerhalb der Nische in der diffusen Beleuchtung, so daß die starke Farbkontrastierung in Rot und Blau mit schwarzen Konturen bzw. an den Figuren die Linearbemalung zur Differenzierung einzelner Formen unter Umständen notwendig gewesen sein müssen.

Aus den Untersuchungsergebnissen läßt sich schließen, daß diese Kapelle mit Altaranlage im Nordturm des Erfurter Domes

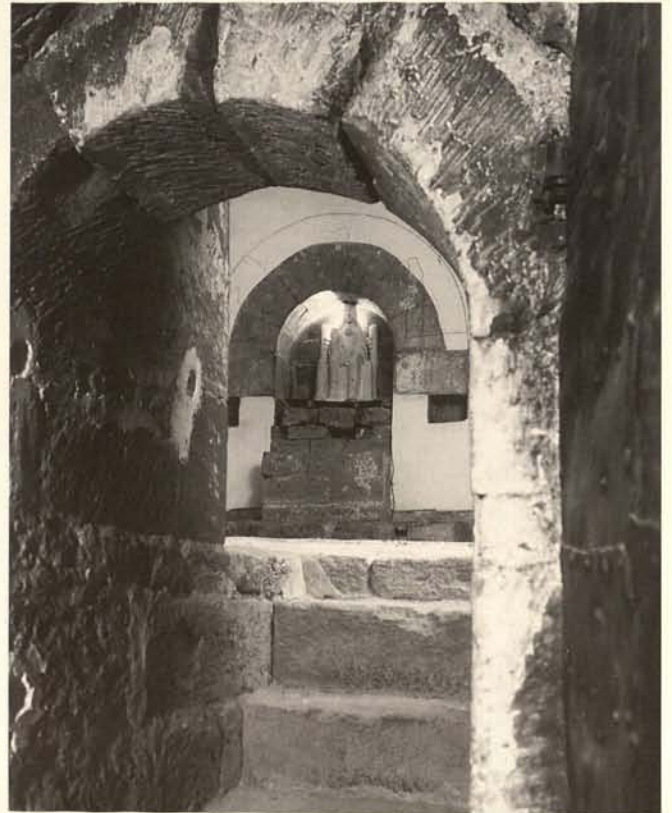


Abb. 95. Erfurt, Dom, ehem. Kapelle im Nordturm, Rekonstruktion des ursprünglichen Standorts des Stuckretabels mit plastischem Modell der Madonna und zeichnerischer Markierung des Stuckbogens.

planvoll nach einem wohlüberlegten theologischen Programm entstand. Dieses Programm verschmolz die festgestellten baulichen und bildkünstlerischen Elemente einschließlich ihrer farbigen Endgestalt und Lichtmystifikation zu einer Einheit und ist Ausdruck einer höheren, uns schwer erschließbaren Ikonografie.

Die Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt

Die künstlerisch bedeutsame Stuckierung an den Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt erfolgte auf älteren, 2,30 Meter hoch gemauerten Wänden, die bereits gegen Mitte des 12. Jahrhunderts errichtet waren. Die Stuckierung wird von



Abb. 96. Erfurt, Dom, ehem. Kapelle im Nordturm, Altarstipes und inkrustierter Stuckfußboden vor dem ursprünglichen Standort des Stuckretabels.

der Forschung um 1200-1210 datiert, noch vor der Einwölbung und Ausmalung der Kirche.³¹

Das bildplastische Programm besteht aus einer rundbogigen Arkatur, in der auf der Nordseite als zentrale Figur Christus zwischen sechs Aposteln dargestellt ist (Abb. 101). Auf der Südseite befindet sich in gleicher Anordnung zwischen den Aposteln die thronende Muttergottes mit dem Christuskinde (Abb. 102). Maria und die Apostel sind über dem Kopf mit Tituli gekennzeichnet (Abb. 103, 106). Trotz zahlreicher Farbverluste, die die hölzernen Arkaden fast vollständig betreffen, sind von Anfang an die mittelalterliche Farbigkeit, aber auch die nachfolgenden Fassungen der Chorschranken unter jüngeren Kalkanstrichen im wesentlichen erhalten geblieben.

Die von Kugler im Jahre 1833 festgestellte weiße Übertünchung wurde wahrscheinlich im Zuge der Gesamtrestaurierung

Abb. 97. Erfurt, Dom, ehem. Kapelle im Nordturm. Dokumentation des farbig inkrustierten Stuckfußbodens, Ausschnitt (R. Möller).





Abb. 98. Erfurt, Dom, Stuckretabel aus der Kapelle des Nordturms, Rekonstruktion der Farbfassung auf Befundgrundlage.

der Liebfrauenkirche durch die Maler Carl Albert Rosenthal und C. F. Wagner unter Leitung von Ferdinand von Quast in den Jahren 1839-1848 freigelegt.³² Nicht zuletzt als Folge der schweren Schäden, die die Liebfrauenkirche im 2. Weltkrieg erlitten hatte, waren Sicherungsmaßnahmen am Stuck notwendig geworden, die 1958 durch die Restaurierungswerkstatt des Denkmalamtes Halle unter Leitung von Konrad Riemann begonnen, sich dann

mit der Untersuchung und Restaurierung des Stuckes und seiner Polychromie zwischen 1959 und 1964 fortsetzten und 1975-1978 mit der Behandlung der hölzernen Arkadenaufsätze abgeschlossen werden konnten.³³

Die folgende summarische Beschreibung der in sehr differenzierten Technologiesystemen ausgeführten Farbfassung beruht weitgehend auf dem Bericht von Konrad Riemann, der die fas-

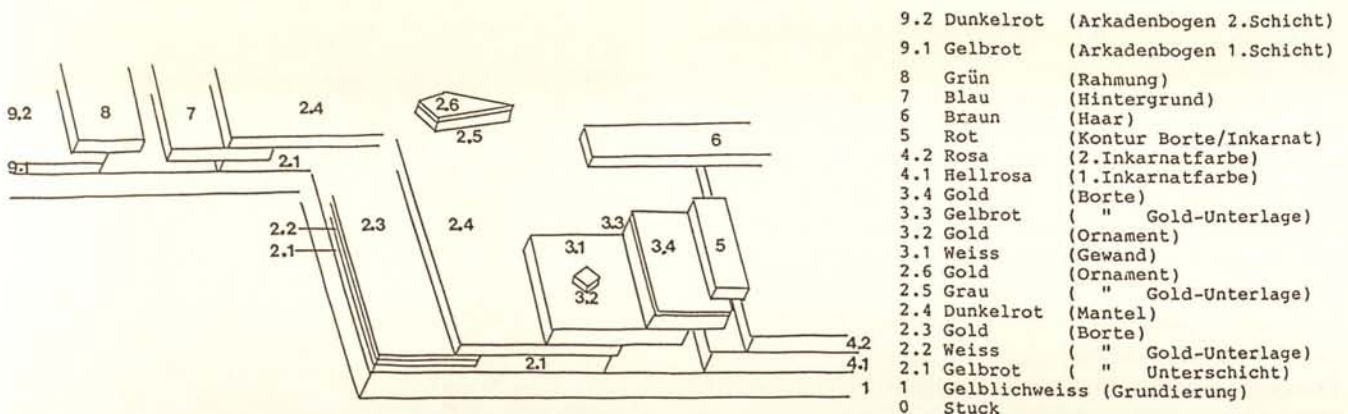


Abb. 99. Halberstadt, Liebfrauenkirche, nördliche Chorschranke, Dokumentation der Erstfassung der Figur Christi. Schematische Darstellung des Malschichtaufbaus in der Abfolge Inkarnat, Mantel, Gewand, Hintergrund, Architekturrahmung (R. Möller).

sungstechnologischen Einzelergebnisse der Untersuchungskampagnen zusammenfaßt: 34 Christus inmitten der Apostel der Nordschranke und Maria auf der Südschranke sind nicht nur in ihrer strengen Frontalhaltung, sondern besonders auch in der Nimbusform und in ihrer Farbigkeit hervorgehoben. Sie tragen purpurfarbene Mäntel mit vergoldeten Borten. Das Christuskind ist mit goldenem und gemustertem Untergewand bekleidet (Abb. 104); golden ist auch der medaillonartige Halsschmuck und der Titulus über Maria, die Tituli wurden sonst in weißer Farbe geschrieben (Abb. 103, 106). Die Sitzbänke dieser zentralen Figuren sind mit Gold, dunklem Rot, Violettrot und Grün kostbar geschmückt. Die Apostel beider Chorschranken tragen bis auf eine Ausnahme abwechselnd rote und grüne Mäntel und Obergewänder (Abb. 106, 107). Alle Mäntel und Obergewänder sind durch Bordüren und Muster reich verziert, die goldenen, bisweilen gemusterten Halsborten wurden teils mit dunkelroten, teils mit schwarzen Konturen eingefasst. Die Gewänder der Nordschranke präsentieren noch aufwendiger als auf der Südseite eine Mustervielfalt: Vegetabile Ornamente als Blattranken in Violett mit eingestreuten gelben Sternen auf grünem Mantel (Matthäus), rote Vierpaßrosetten (Matthias); große weiße Sterne aus vier spitzen Rhomben (Andreas: Abb. 100); aus sechs kleinen Rhomben gebildete rote Sterne (Petrus). Die Apostel auf der Südseite (nicht Maria) zeigen fast nur Muster aus kleinen vergoldeten Quadraten und Rosetten in „Fünf-Punkt-Ordnungen“ (Quinkunststellung). Allgemein liegen die Muster in gleichmäßigem Rapport über die Fläche verteilt, folgen also nicht der Faltengebung.

Eine Eigentümlichkeit zeichnet die weißen Untergewänder von Jakobus d. Ä. und Simon aus: Etwa 8 Millimeter breite purpurne Streifen verlaufen in den Faltentiefen, hier liegt offenbar eine Betonung der Faltentiefen vor, wie bei anderen Figuren ähnlich in Blau. Solche Linearzeichnung ist aus der romani-schen Skulpturenfassung, der Wandmalerei oder von Bildteppichen bekannt. Bemerkenswert ist, daß, wie zum Beispiel auch an der Gröninger Empore festgestellt werden konnte, die Mäntel und Gewänder keine farbig abgesetzten Umschläge aufweisen. Die Architektur zeigt einen regelmäßigen Farbablauf in Gold und Rot. Bei den gebündelten Säulchen sind die mittleren Säulenschäftchen zum Teil durch Blau oder Rot abgesetzt, hingegen blieben die äußeren glatten Schäfte der Viertelsäulchen immer durchgehend rot. Die Kapitelle zeigen im Mittelteil einen

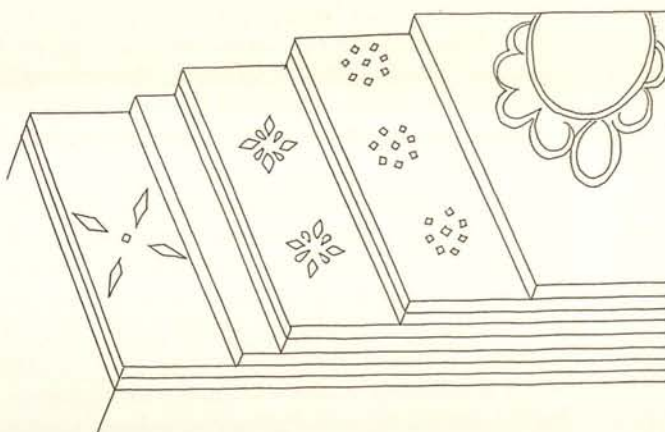
vergoldeten, seitlich blauen Blattdekor; die Basen wechseln überwiegend in Blau und Rot (Abb. 103). An diese Farbdekoration erinnert die annähernd zeitgleiche Wandmalerei in der St. Thomaskirche in Pretzin.

Der Hintergrund der Figuren innerhalb der Arkaden war ehemals Azuritblau mit malachitgrüner Einfassung, auf dieser liegen auch die Tituli. Die breiten Ornamentbänder über und unter den Arkaden werden durch eine gleichbleibende Farbigkeit gestaltet: Auf dunkelrotem Fond befinden sich grüne und blaue Blätter mit hellroten Umschlägen; die Rahmenleisten sind ebenfalls hellrot. Bei dem oberen Fries der Südseite werden die mit roten Blättern gefüllten Medaillonrahmen von blauen Ranken gefüllt, während grüne Blattranken die dazwischenliegenden weißen figürlichen Darstellungen umgeben. In den Zwickeln der Arkadenbögen auf beiden Schranken waren Engelbüsten gemalt, die allerdings nur auf der Nordseite, zum Teil übermalt, erhalten geblieben sind, während auf der Südseite nur noch die Vorrizung sichtbar ist (Abb. 105). Die Reste der Originalmalerei ähneln auffällig der Fassung des Matthäus-Engels am Kreuzbalken der Triumphkreuzgruppe im Halberstädter Dom³⁵ (Abb. 108).

Für das aufwendige Bemalungsprogramm konnten durch mikroskopische Beobachtungen und naturwissenschaftliche Analysen folgende Farb- und Bindemittel festgestellt werden: Zweischichtiges Rot (Zinnober auf Mennigeunterlage), zweischichtiges Purpurrot (Lackrot mit geringen Zinnoberanteilen auf Mennige) sowie ein einschichtiges Dunkelrot (Eisenoxydrot). Gold als Blattgold auf ölhaltiger Schicht, diese ist in manchen Proben weißlich oder schwärzlich, darunter liegt Mennige. Weiterhin zweischichtiges Grün: Grüner Lack, der je nach Schichtdicke braun bis schwärzlich erscheint auf einer gelbgrünen Schicht, die aus einer Mischung aus Malachit, Bleigelb und etwas Holzkohlenschwarz besteht.

Die Farben der Inkarnate zeigen sich in der Regel in hellgelblichem Rosa mit vermaltem dunkelrotem Übergang zur Stirn und zu den Haaren. Auf den Wangenknochen und Lippen ist ein helles Rot gemalt. Auch hier sei noch einmal auf die große Ähnlichkeit mit der Inkarnatfassung der Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt hingewiesen.

Die Haare der Maria sind gelb, also blond gedacht wie schon bei der Erfurter Stuckmadonna, die Haare der Apostel werden entsprechend ihrem Alter in dem üblichen Kanon charakteri-



Fassung/ Übermalung		
5.1	Dunkelgrün	(Ornamente)
5	Hellgrün	(Gewandfarbe)
4.2	Gold	(Ornamente)
4.1	Bräunlichgrün	(2. Gewandfarbe)
4.0	Weisslichgrün	(1. Gewandfarbe)
3.2	Gold	(Ornamente)
5	3.1 Dunkelgrün	(2. Gewandfarbe)
4	3.0 Weisslichgrün	(1. Gewandfarbe)
	2 Dunkelgrün	(Gewandfarbe)
3	1.2 Weiss	(Ornamente)
2	1.1 Grünlichbraun	(Gewandfarbe)
1	1.0 Gelblichweiss	(Grundierung)
0	0 Stuck	

Abb. 100. Halberstadt, Liebfrauenkirche, nördliche Chorschranke, Dokumentation der Farbfassungen am Gewand des Apostels Andreas. Schematische Darstellung der Fassungs- und Übermalungsabfolgen (A. Möller).



Abb. 101. Halberstadt, Liebfrauenkirche, nördliche Chorschranke.

siert, zum Beispiel bei Johannes in Rötlichbraun oder bei Jakobus d. Ä. dunkelblaugrau, wobei die Haarmodellierung und die Übergänge zum Inkarnat mit feinen Haarstrichen in jeweils etwas dunklerem Farbton ausgeführt wurden.

Alle diese Pigmente wurden mit einem ölhaltigen Bindemittel vermalt. Hingegen entstanden die blauen Hintergründe einschichtig in Azurit mit Weiß (einer Mischung aus Kreide und Bleiweiß) in leimhaltigem Bindemittel auf bleiweißhaltiger Unterlage. Die im allgemeinen dünn aufgetragene Farbe liegt auf einer ebenfalls dünnen, nicht immer einheitlich weißen Grundierung, die von Ockergelb bis Grünlichweiß variiert und aus einem unterschiedlichen Öl-Bleiweiß-Gemisch besteht (Abb. 99).

Diese, in ihrem technologischen Aufbau äußerst diffizil ausgeführte erste Fassung entspricht dem Fassungs- und Bemalungsschema zeitgleicher Holz- und Steinfiguren auch der Tafelmalerei, wie zum Beispiel am Halberstädter Schrank.³⁶

Später ist die Nordschranke noch viermal, die Südschranke dreimal, offenbar aber nicht durchgängig übermalt worden, wobei die letzte Übermalung wahrscheinlich im 16. Jahrhundert erfolgte. Die Übermalungen haben die ursprünglichen Farbabfolgen der Figuren beibehalten, allerdings in vergrauten Farbtönen. Bei den Untersuchungen ließen sich die einzelnen Fassungen aufgrund der Veränderung der Ornamentmuster gut einordnen (Abb. 100). Weniger gut ist die Befundlage für die hölzerne Arkade, deren Bemalung aus dem 19. Jahrhundert stammt. Man geht davon aus, daß sich eine gleichartige ältere hellgrau-weiß-blaue Farbfassung in etwas abgeändertem Farb-

kanon, wie heute sichtbar in Hellgrau-Weiß-Schwarz, wiederholt.

Zusammenfassung

Stuck, ein durch Gußverfahren, Antrage- und Schneidetechnik verhältnismäßig leicht form- und bearbeitbares Material, diente seit frühesten Zeiten zur Herstellung von plastischen Bildwerken und somit auch als Träger für Bemalungen in vielfältigster Weise. Die Bemalung konnte unter Bezug auf die helle Eigenfarbe des Stuckes flächig partiell, bzw. als grafische Zeichnung erfolgen oder gesamtflächig in teilweise aufwendigen Farbfassungen, ergänzt durch Malerei. Zweck und Ziel der jeweiligen farbigen Behandlungen war es wohl von Anfang an, wie bei den anderen bildkünstlerischen Zeugnissen, Architekturgliederungen und schmückenden Elementen aus Stein, Holz, Terrakotta, der plastischen Form durch die Farbe den endgültigen Ausdruck zu verleihen.

Wie die vorgestellten plastischen Stuckwerke zeigen, bildet das jeweilige farbige Endbild, gleich ob nun erreicht durch Bemalung oder aufwendigere Farbfassung, ob durch teilweise oder vollständige Polychromierung, auch ein besonderes gestalterisches Element innerhalb ikonografisch und architektonisch bedeutsamer Räume. Für die Interpretation sind weiterhin komplexere Betrachtungsweisen wie ergänzende Malereien, individuelle Lichtführung und Fußbodengestaltung einzubeziehen, weil sie für die Gesamtkonzeption wesentliche Aufschlüsse liefern können.



Abb. 102. Halberstadt, Liebfrauenkirche, südliche Chorschranke.

Anmerkungen

- 1 Die Bearbeitung und Untersuchung der Stuckfarbigkeit an dem Stuckretabel im Erfurter Dom erfolgte durch den Verfasser selbst, an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt war er mitbeteiligt und am Heiligen Grab in der ehem. Stiftskirche zu Gernrode führte er neuerdings weitergehende Untersuchungen durch.
- 2 Auf die Beschreibung der Polychromie an der Gröninger Empore kann in diesem Beitrag nicht näher eingegangen werden; vgl. Wolf-Dieter Kunze, *Farbuntersuchungen an der Stuckempore zu Grönningen*, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken 1*, Berlin 1982, S. 20-22; Eva Mühlbacher, *Studien zur Gröninger Empore*, in: *Forschungen und Berichte*. Bd. 17, Berlin 1976, S. 7-32.
- 3 Aus Gründen der Beschränkung kann auf die im Territorium verstreut erhaltenen Fußböden mit sehr individuellen Gestaltungen leider nicht näher eingegangen werden. Es sind dies folgende Fußböden: Großburschla, ehem. Stiftskirche, 2. H. 12. Jh.; Ilsenburg, ehem. Benediktiner-Klosterkirche, Ende 12. Jh.; Drübeck, ehem. Benediktinerinnen-Klosterkirche, um 1200; Nienburg/Saale, ehem. Benediktiner-Klosterkirche 12./13. Jh.; vgl. hierzu den Beitrag von E. Rüber-Schütte, unten S. 99 mit Lit.
- 4 Die Datierung bezieht sich auf die in der *Cambridge Ancient History* getroffene Abfolge sowie ab der Zweiten Zwischenzeit auf die von Erik Hornung (Augsburg 1995) zusammengestellte Chronologie. Aus der umfangreichen Literatur werden folgende Titel mehrfach benutzt: Mohamed Saleh/Hourig Sourouzian, *Offizieller Katalog, die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo*, Mainz 1986; Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Genf 1989; *Ägypten, eine Reise durch das Land der Pharaonen*, Stuttgart/Zürich 1990 (aus dem Italienischen von Christel Galliani); Erik Hornung, *Tal der Könige*, Augsburg 1995.
- 5 Zum Beispiel gibt es in der Mastaba des Nefermaat und seiner Frau Atet (Itet) in Meidum (heute Ägyptisches Museum in Kairo) aus dem Beginn der Regierzeit des Pharaos Snofru um 2620 v. Chr. flachplastisch ausgearbeitete Kalksteinwände mit Jagddarstellungen als Pastenreliefs (Inkrustationstechnik) in Gelb- und Rottönen, Rot, Schwarz und Blau. Die Gänse in den Darstellungen ähneln denen aus dem gleichen Grab, die allerdings auf Gipsstuck mit Tempera über Lehmputz gemalt sind (beide Objekte heute im Ägyptischen Museum Kairo; vgl. Saleh/Sourouzian, 1986 (wie Anm. 4), Katalog-Nr. 25a, b, 26). Ähnlich auch die bemalten Flachreliefs mit Tieren in der Mastaba des Ptahhotep in Sakkara, 5. Dynastie, ca. 2494-2345 oder die bemalten Flachreliefs mit ergänzender Malerei in der Mastaba des Ti in Sakkara, Beginn der 5. Dynastie (vgl. *Ägypten*, 1990 (wie Anm. 4), S. 50 Abb. unten, S. 116 Abb. oben). Zu erwähnen wären ebenfalls bemalte Holz- und Steinskulpturen, zum Beispiel die mit Gipsstuck überzogenen und bemalten Kalksteinstatuen des Rahotep und seiner Frau Nofret aus der Mastaba des Ptahotep in Meidum, um 2620 v. Chr. (Ägyptisches Museum Kairo; vgl. Saleh/Sourouzian, 1986 (wie Anm. 4), Katalog-Nr. 27). – Mitunter diente Stuck nicht nur zur Ergänzung oder Vervollständigung baugestalterischer Belange, sondern auch zur Reparatur von Bildwerken während deren Entstehung oder nachträglich aus ganz unterschiedlichen Gründen. So wurde die unter Sethos I. errichtete, feinreliefierte Nordwand im Großen Säulensaal von Karnak unter Ramses II. in Stuck und Bemalung ausgebessert (Abb. 86). Auch im Heiligen Grab zu Gernrode wurden gegossene Stuckplastiken durch nachträglich angetragenen Stuck in ihrer Form verbessert (Abb. 88).
- 6 Hervorragende Beispiele unfertiger Reliefszenen mit roter und schwarz korrigierter Vorzeichnung befinden sich in der Mastaba des Ti in Sakkara oder in Gräbern im Tal der Könige, zum Beispiel in den Gräbern Amenophis II. (Grab Nr. 35), 18. Dynastie, 1427-1401; Haremhab (Grab Nr. 57), 18. Dynastie, 1322-1295; Sethos I. (Grab Nr. 17), 19. Dynastie, 1293-1279 v. Chr.; ebenso Sethos II. (Grab Nr. 15), 19. Dynastie, 1203-1196 v. Chr.; Ramses IV. (Grab Nr. 2), 20. Dynastie, 1153-1146 (vgl. auch Hornung, 1995, wie Anm. 4, S. 80, Abb. 50, 52, 53; S. 81, Abb. 55; S. 146, Abb. 118). Ferner Gräber in Abd el Kurna (siehe Mekhitarian, 1989, wie Anm. 4,



- S. 22: zum Werkverfahren Abb. S. 26 mit dem Entwurf eines Esels in einem namenlosen Grab Nr. 101; Abb. S. 31 mit dem Bildnis einer Dame im Grab des Userhet Nr. 51, entstanden während der Herrschaft Sethos I.).
- 7 Theophilus Presbyter: *Schedula diversarum artium*, I. Band, Kapitel VI (S. 18) und XV (S. 32), hg. Albert Ilg, Wien 1974 (Band VII der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. R. Eitelberger von Edelberg). – Während ein der „Veneda“ ähnliches, pastos aufgetragenes Grau die Rückfläche der qualitätvollen polychromen Relieffmalerei im Grab des Haremhab (18. Dyn.) bildet, wird Grau später in verschiedenen Tonnuancierungen als Unterlage für das Blau des Himmels verwendet, so vor allem im Grab Ramses IX. (20. Dynastie, 1127-1109); vgl. Hornung, 1995 (wie Anm. 4), S. 82-84, Abb. 56, 58, 60, 61; S. 99-102, Abb. 68, 69, 72, 73; S. 190, Abb. 155; S. 146, Abb. 117.
 - 8 Franz Theodor Kugler, *Kunst-Bemerkungen auf einer Reise in Deutschland im Sommer 1832*, in: *Museum, Blätter für Bildende Kunst* I, 1833, betr. Halberstadt, Liebfrauenkirche, Chorschranken S. 102 (wiederabgedruckt in: F. Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Teil I, Stuttgart 1953, betr. Halberstadt, Liebfrauenkirche Chorschranken, S. 137/138).
 - 9 Ferdinand von Quast, *Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt und die in ihr enthaltenen Kunstdenkmäler der Bilderei und Malerei*, in: *Kunstblatt* 26, 1845, S. 213.
 - 10 C. F. Ranke und F. Kugler, *Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg*, Berlin 1838, Anhang: *Kunsthistorische Untersuchung und Beschreibung mehrerer benachbarter Kirchen*, S. 99-104: Die Kirche von Kloster- und Westergörningen.
 - 11 Schreiben des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten an das Regierungspräsidium Erfurt vom 19.06.1889 (Akten der Regierung Erfurt im Historischen Staatsarchiv Gotha 6737, S. 274 f.).
 - 12 Schreiben des Provinzialkonservators Dr. Giesau vom 11.03.1932 an die Probsteikirche St. Marien zu Erfurt und Reisebericht vom Amtsrestaurator vom 21.04.1932.
 - 13 Johannes Taubert, *Studien zur Fassung romanischer Skulpturen*, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert*, Weimar 1967, S. 247-264.
 - 14 Ernst Willemsen, *Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland*, in: *Gesamtkatalog zur Ausstellung des Landeskonservators Rheinland im Rheinischen Landesmuseum Bonn 1967*, hg. v. Hans Peter Hilger/Ernst Willemsen, Düsseldorf 1967, S. 13 f.
 - 15 Konrad Riemann, *Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Palette 36*, Basel 1970, S. 15 f.
 - 16 Kunze, 1982 (wie Anm. 2); Anita Krohner, *Die stuckierten Chorschranken in der Klosterkirche zu Hamersleben*, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken* 1, Berlin 1982, S. 14 f.
 - 17 Klaus Voigtländer, *Die Stiftskirche zu Gernrode*, Berlin 1980 (mit der älteren Lit.). Gerhard Leopold gewährte freundlicherweise Einsicht in sein Manuskript zu baugeschichtlichen Untersuchungen, wofür ihm herzlich gedankt wird; vgl. auch unten S. 104 mit Anm. 11.
 - 18 Riemann, 1970 (wie Anm. 15), S. 17-19.
 - 19 Roland Möller, *Untersuchungen zu den Bau- und Gestaltungsabfolgen des Heiligen Grabes in der ehemaligen Stiftskirche St. Cyriakus zu Gernrode*. Berichte 1994 und 1995 im Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt (Ms).
 - 20 Riemann, 1970 (wie Anm. 15), S. 18, Abb. 1.
 - 21 Taubert, 1967 (wie Anm. 13), S. 247 f.
 - 22 Die Pigment- und Bindemitteluntersuchungen führten Maria und Hans-Peter Schramm im Naturwissenschaftlichen Labor der Hochschule für Bildende Künste Dresden durch, wofür recht herzlich gedankt wird.
 - 23 Vgl. Abbildungen bei Hans-Joachim Mrusek, *Drei deutsche Dome*, Dresden 1963, Abb. 212-221; Peter Findeisen, *Halberstadt, Dom, Liebfrauenkirche, Domplatz, Königstein im Taunus* 1995, S. 76/77; ferner Friederike Happach, *Karlsteppich*, in: *Restaurierte Kunstwerke in der DDR*, Berlin 1980, S. 306 f., Abb. 254.
 - 24 Vgl. Fritz Bellmann, *Ein Knüpfteppichfragment des 12. Jahrhunderts im Dom zu Halberstadt*, in: *Denkmale in Sachsen-Anhalt*, Weimar 1983, Abb. 259; ferner Friederike Happach, *Quedlinburger Knüpfteppich*, in: *Restaurierte Kunstwerke in der DDR*, Berlin 1980, S. 308 f., Abb. 260.
 - 25 Roland Möller, *Das Stuckretabel im Dom zu Erfurt, ein Vorbericht*, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken* 3, Berlin 1987, S. 4-22 (mit Lit.).
 - 26 Vgl. oben, Anm. 12.
 - 27 Die Untersuchungen erfolgten zusammen mit Udo Sareik; vgl. Udo Sareik, *Gelenktes Sonnenlicht im Kult an kirchlichen Feiertagen und bei markanten astronomischen Daten – eine architekturgeschichtliche Studie bezogen auf Sakralbauten der Romanik*, Diss. (masch.-schriftl.), Erfurt 1985, S. 50-58, Abb. 18-22.
 - 28 Pigment- und Bindemitteluntersuchungen durch Maria und Hans-Peter Schramm sowie Bernd Hering im naturwissenschaftlichen Labor der Hochschule für Bildende Künste Dresden.
 - 29 So die Wandmalerei in Kempley (Gloucestershire), 1. H. 12. Jahrhundert, wo der Hintergrund der Apostel kräftig-rot gemalt ist; vgl. Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1967, Abb. Tafel LXXVI.
 - 30 Dies läßt sich für die Zeit um 1160 gerade zum Fest Mariae Himmelfahrt (15. August) für die frühen Morgenstunden erschließen. Die 2. Fixierung des Azimutes auf den 14. April verweist auf das kalendermäßig nahe, am 20. April in Erfurt besonders gefeierte Hochfest des Hl. Adalar, der ebenfalls Patron der Kirche des Erfurter Marienstiftes Beatae Mariae virginis ist.
 - 31 Riemann, 1970 (wie Anm. 15), S. 19 f., Abb. 6-9; Konrad Riemann (mit Beiträgen von Hans-Joachim Krause), *Untersuchungen zur Technik und Farbigkeit mittelalterlicher Malerei und Stuckplastik*, in: *Denkmale in Sachsen-Anhalt* (Hrsg. Institut für Denkmalpflege Berlin), Weimar 1983, mit umfangreichem Literaturverzeichnis, hier: S. 367 f., Abb. 241-246 sowie Vorsatz hinten mit Rekonstruktion der 1. Fassung auf der Chorschranken-Südseite.
 - 32 Ebenda, S. 368.
 - 33 Konrad Riemann, *Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt*, in: *Restaurierte Kunstwerke in der DDR*, Berlin 1980, S. 100-103.
 - 34 Riemann, 1983 (wie Anm. 31), S. 370 f.
 - 35 Vgl. Farbabb. Nr. 8 bei Konrad Riemann, *Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt*, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift für Wolf Schubert*, Weimar 1867, S. 236 f.

Abb. 103. Halberstadt, Liebfrauenkirche, südliche Chorschranke, Detail: Maria mit Kind.

Abb. 104. Halberstadt, Liebfrauenkirche, südliche Chorschranke, Detail: Erstfassung auf den Gewändern Marias und Christi.

Abb. 105. Halberstadt, Liebfrauenkirche, nördliche Chorschranke, Detail: gemalter Engel in Arkadenzwickel. Übermalter Zustand, rechts oben Freilegungsmuster.

Abb. 106. Halberstadt, Liebfrauenkirche, nördliche Chorschranke, Detail: Apostel Andreas mit freigelegter Erstfassung.

Abb. 107. Halberstadt, Liebfrauenkirche, nördliche Chorschranke, Detail: Apostel Matthäus mit Umrissen des verlorenen, ehemals in Stuck ausgeführten Leseputz.

Abb. 108. Halberstadt, Dom, Triumphkreuzgruppe, Detail: Engel vom oberen Ende des vertikalen Kreuzbalkens mit Originalfassung.

Zum mittelalterlichen Stuck in Sachsen-Anhalt

Fragen der Bestandserfassung, Erforschung und Erhaltung*

Auf die hohe Bedeutung der mittelalterlichen Stuckarbeiten im gesamten Harzgebiet wies als erster Friedrich Berndt in einer noch immer grundlegenden Überblicksdarstellung mit stark technikgeschichtlichem Aspekt hin.¹ Seither sind neben dem zeitlich wie geographisch weiter ausgreifenden Abriss zur deutschen Stuckplastik von Waldemar Grzimek² nur in geringer Zahl Monographien oder Beiträge zu einzelnen Werken erschienen.³ Angesichts dieses sehr lückenhaften Forschungsstandes ist es Ziel dieser Ausführungen, den bis heute bekannt gewordenen Bestand der mittelalterlichen Stuckproduktion in Sachsen-Anhalt soweit wie möglich vollständig, wenn auch in knappster Form aufzunehmen, dabei zugleich auf die Desiderate der Forschung aufmerksam zu machen und – nicht zuletzt – auch anstehende konservatorische Probleme zu verdeutlichen. Dies kann aufgrund des vorgegebenen Rahmens notgedrungen nur in skizzenhafter Form geschehen. Die Ausführungen beschränken sich – entsprechend der Aufgabenstellung – auf Werke und Funde in Sachsen-Anhalt, das keine historische Kulturlandschaft, sondern ein modernes politisches Gebilde ist und dessen Gebiet kunstgeographisch bekanntermaßen nur einen Teil des Harzraumes umschließt. Bisher sind in Sachsen-Anhalt 19 Orte mit bzw. Fundorte von mittelalterlichen Stuckarbeiten bekannt (Abb. 109). Mit weiteren Aufdeckungen ist zu rechnen, zum einen im Zuge der Denkmal-Inventarisierung, zum anderen im Rahmen von Ausgrabungen bzw. Freilegungen.⁴ Einige der hier vorzustellenden Stuckarbeiten sind noch unveröffentlicht bzw. erst in jüngster Zeit aufgedeckt worden.

Bei dem Überblick über das Material scheint eine Gliederung in Einzelwerke und in Ausstattungstücke, die auf die bereits vorhandene Architektur bezogen sind, sinnvoll zu sein, wobei letztere wiederum nach Funktion und Anbringungsort unterschieden werden können.

Bemerkenswerterweise sind die ältesten erhaltenen Stuckarbeiten in der Mehrzahl selbständige Einzelwerke, die dem Funeral- und Reliquienbereich entstammen. Auftraggeber sind neben Angehörigen des Königshauses vor allem Mitglieder bedeutender Adelsgeschlechter bzw. wichtige Klöster und Stifte.

1932 wurde bei Grabungen inmitten des Querhauses der Kirche des ehem. Benediktinerklosters von *Walbeck* ein Stucksarkophag aufgedeckt (Abb. 111), der aufgrund der Fundsituation und der Angaben einer frühneuzeitlichen Schriftquelle mit dem Gründer des Klosters, dem 964 verstorbenen Grafen Lothar II. von Walbeck in Verbindung gebracht wird und wohl zu dessen Grablege gehörte.⁵ Der massive Stuckblock, der als Vollguß über einem Kern aus Stein hergestellt ist, erhob sich ursprünglich oberhalb der in Bruchstein gemauerten Gruft mit dem Holz sarcophag Lothars. Da die Stiftskirche seit Ende des vergangenen Jahrhunderts Ruine ist, wurde das mit Arkadengliederungen und Ornamentleisten in Flachrelief ausgestaltete Grabmal bald nach seinem Auffinden in der Walbecker Dorfkirche aufgestellt.

In etwa die gleiche Zeit gehört auch der Sarkophag Kaiser Ottos des Großen († 973) im Chor des *Magdeburger* Doms, eine

überraschend schlichte, gefelderte Grabkiste aus Stuck, die mit einer kostbaren Marmorplatte aus Ravenna bedeckt ist.⁶ Die Marmorplatte, ehemals wohl mit einer Randverzierung aus Edelmetall versehen, ist eine Spolie und diente in ihrer ersten Verwendung augenscheinlich als Altarplatte, wodurch sie – entsprechend mittelalterlicher Auffassung – dem Verstorbenen eine höhere Heilserwartung zusicherte. Die allgemeine Wertschätzung und Verehrung des Kirchenstifters (Ottos d. Gr.) zeigt sich nicht zuletzt auch in der Tatsache, daß sein Sarkophag in den Neubau des gotischen Domes übertragen und dort an prominenter Stelle, inmitten des Chores, aufgestellt wurde. Dadurch wurde im Rahmen liturgischer Feierlichkeiten des Domklerus die ständige Memoria des verstorbenen Kaisers gewährleistet.

Die Datierung der nur als Fragment erhaltenen Grabplatte einer Nonne in der ehem. Benediktinerinnen-Klosterkirche von *Drübeck* (Abb. 112) ist in der Forschung umstritten und reicht von der ersten Hälfte des 10. Jh. bis ins 12. Jh.⁷ Eine Frühdatierung erscheint jedoch, besonders im Hinblick auf die stilistisch am ehesten vergleichbaren Äbtissinnengrabsteine aus dem 12. Jh. in der Quedlinburger Stiftskirche (Abb. 113), sehr fraglich. Der ursprüngliche Aufstellungsort ist unbekannt. Die Identität der dargestellten Toten mit der vermeintlichen ersten Äbtissin Adelbrin ist bisher nicht sicher zu belegen.⁸

Die ursprünglich in der Mitte des Langhauses über den durch die Ausgrabungen von Hermann Wäscher nachgewiesenen Bestattungen der Äbtissinnen Adelheid I. (Abb. 113a), Beatrix I. (Abb. 113b) und Adelheid II. befindlichen Stuckgrabplatten der *Quedlinburger* Stiftskirche werden heute als Arbeiten des frühen 12. Jh. angesehen und könnten im Zusammenhang mit der Weihe durch König Lothar III. von 1129 entstanden sein.⁹ Sie sind in formaler Hinsicht wie eine einheitliche Bildreihe gestaltet und geben vor einer flachen Muldennische die jeweils frontal stehende Äbtissin wieder. Das Bildfeld wird von einem rahmenden Inschriftenband und einem äußeren Rankenrahmen eingefasst.

Bereits in den vorangegangenen ottonischen Bau der Stiftskirche war um 965, wahrscheinlich auf Veranlassung der Königin Mathilde, die sog. *Confessio* mit ihrer reichen Architekturgliederung aus Stuck in die Apsis der Kirche eingebaut worden.¹⁰ Der im Grundriß hufeisenförmige Raum ist durch eine Aneinanderreihung flacher, segmentbogiger Wandnischen gegliedert, welche jeweils durch vorgeblendete Stuckbögen eingeraht werden. Die zwischen die Bögen gestellten größeren Halbsäulen trugen ursprünglich die niedrige Einwölbung des Raumes, von der nur mehr wenige Stuckfragmente zeugen. Das heutige Abschlußgesims über den Wandsäulen geht auf eine umfassende Restaurierungsmaßnahme der wohl schon im frühen 11. Jh. aufgegebenen Anlage um 1880 zurück. Wahrscheinlich wurde die unterhalb des ehemaligen Hauptaltars in den Felsen eingetiefe *Confessio* zur Aufnahme des bedeutenden Reliquienschatzes des Damenstiftes angelegt. In unmittelbarer Nähe zu den heilbringenden Reliquien wurde die Stirnseite des Sarkophags König Heinrichs I. inmitten der Westseite der



Abb. 109. Planübersicht der Stuckvorkommen in Sachsen-Anhalt.

Confessio integriert. Neben dem König wurde später seine Gattin Mathilde beigesetzt.

Eine weitere in sich abgeschlossene „Kleinarchitektur“ mit üppiger Verwendung von Stuck, besonders an den figürlichen Teilen, ist das bekannte Heilige Grab in der Stiftskirche von Gernrode (Abb. 87 ff.), das z. Zt. erneut Gegenstand einer umfassenden bau- und kunsthistorischen sowie einer technologischen Untersuchung als Voraussetzung für eine restauratorische Bearbeitung unter Leitung des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt ist, auf die hier nur hingewiesen werden kann.¹¹

Dieses wohl älteste erhaltene Heilig-Grab-Monument in Deutschland ist eine doppelräumige, ursprünglich gewölbte Grabkapelle, die am Ostende des südlichen Seitenschiffs der Stiftskirche ihre Aufstellung erhalten hat. Bisher konnten für das Heilige Grab weder die bauliche Abfolge und Datierung noch die ikonographische wie ikonologische Deutung des Dargestellten abschließend geklärt werden. In seinem Inneren befindet sich in der Hauptkammer die Wiedergabe der drei Marien vor dem Grabesengel (Abb. 91) sowie die überlebensgroße Figur einer nur schwer zu deutenden Bischofsgestalt (Abb. 87, Umschlagrückseite). Die äußere Nordwand ziert der auferstan-



Abb. 110. Quedlinburg, Wipertikirche, Krypta, südlicher Architrav.

dene Christus mit Maria Magdalena sowie die Halbfigur des Salvators (Abb. 89): An der äußeren Westwand ist zwischen zwei Säulen eine Orantin wiedergegeben. In der breiten Rahmung mit reicher Rankenornamentik, in die verschiedene Tiergestalten eingestellt sind, verweisen Johannes der Täufer und wohl der Prophet Isaias auf eine zentrale Darstellung des Lammes Gottes.

Bei allen bisher genannten Stuckarbeiten handelt es sich – soweit bisher erkennbar – um Vollstuckierungen, d. h. Werke, die in unterschiedlichen Techniken (Antrag oder Guß) vollständig aus Gipsstuck hergestellt wurden. Auf andere Materialien – vornehmlich Stein – aufgebrachte Stuckierungen wurden nach der zeitlichen Abfolge offensichtlich erst in einer auch entwicklungs geschichtlich späteren Phase zur Ausschmückung von Kirchenräumen, insbesondere für die Ausgestaltung bestimmter Architekturteile, benutzt. Die relativ große Zahl dieser Beispiele, deren Datierung von der 2. Hälfte des 12. bis zur Mitte des 13. Jh. reicht, zeugt gerade in Sachsen-Anhalt insgesamt von einer Periode intensiver Stuckierungstätigkeit. Aus dieser Zeit stammen neben den in situ erhaltenen Werken viele Einzel fragmente, deren Zuordnung in funktionaler und räumlicher Hinsicht derzeit noch offen, d. h. eine Aufgabe künftiger Forschung ist.

Von den am Ort verbliebenen Stuckwerken sind die in ihrer Anlage zumindest in Teilen überkommenen Chorschrankenstuckierungen am bekanntesten. Das qualitativste Beispiel, die Chorschranken der Liebfrauenkirche in *Halberstadt*,¹² wurde nach dem Zweiten Weltkrieg durch das Landesamt für Denkmalpflege restauratorisch kontinuierlich betreut, wobei auch zahlreiche Beobachtungen zur Entstehungsgeschichte, Technik und Polychromie möglich waren.¹³ Die hohen Schranken, die die Vierung von den Querhausarmen abgrenzen, zeigen in einer aufwendig gestalteten Arkadenreihe jeweils sechs Apostel mit Christus in der Mitte der Nord- und Maria inmitten der Südseite (Abb. 101 f.). Eine originale kleine Wandöffnung im Nimbus der Muttergottes (Abb. 103) mag auf ein ursprüngliches Reliquien-Sepulchrum verweisen. In den Zwickeln der Arkaden sind Halbfiguren von Engeln aufgemalt (Abb. 105). Die oberen und unteren Ränder werden durch Blattfriese eingefasst. Besonders aufwendig ist der obere Fries der Südseite gestaltet, wo in einer Wellenrundranke abwechselnd pflanzliche oder figurliche Motive eingeschrieben sind.

In Halberstadt wie an den stilistisch abhängigen Chorschrankenfragmenten der ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche von *Hamersleben* wurden die jeweils bereits bestehenden steinernen Chorschranken, die außer einer vermutlich schlichten Felderung der Wände eine Profilierung der Türgewände und des

Sockels besaßen, zu einem späteren Zeitpunkt durch eine reich gestaltete Stuckverkleidung überformt.¹⁴ Neben den drei an der nördlichen Abschränkung noch in situ befindlichen Aposteldarstellungen (Abb. 116) gibt es in Hamersleben weitere Stuckfragmente, die 1966 bei Ausschachtungen am Ostende des Mittelschiffes und im Bereich des Chores aufgefunden wurden. Darunter befindet sich auch ein Teil eines Dreipasses, der zur Stuckierung wohl eines Chorzugangs, wahrscheinlich zu einer Tür in der den Chorus westlich abschließenden Schranke oder gar einem Lettner, gehört hat. Die Technik der sekundären Anbringung auf dem Stein schuf im Laufe der Zeit zunehmende Haftungsprobleme, denen mit den 1973/74 durchgeführten umfangreichen Restaurierungsmaßnahmen begegnet wurde.¹⁵

In einer anderen künstlerischen Tradition stehen die Fragmente der ehem. Chorschranke der Stiftskirche von *Quedlinburg*, die heute z. T. in die Abschränkung des südlichen Querhausarmes eingelassen sind und dabei einen Teil der Außenwand der zweiten Schatzkammer zieren.¹⁶ Die Stuckfragmente wurden bereits in den dreißiger Jahren versuchsweise an ihrem damaligen Aufbewahrungsort, der Steinkammer, zusammengesetzt, ehe die wichtigsten Stücke 1959-62 ihre heutige Anbringung fanden.

Ein weiteres Beispiel hat sich in dem Rest einer Bekrönung wohl einer Chorschrankenanlage in der Ulrichskirche in *Sangerhausen* erhalten.¹⁷ Das jetzt in der Nordwand des nördlichen Querhausarmes eingemauerte Fragment wurde im Zuge der Restaurierung 1892/93 in einer eingezogenen Stützmauer zwischen den nördlichen Vierungspfeilern aufgedeckt. Demselben Fundort entstammt ferner das kleine und sehr flache Stuckrelief einer knienden und betenden Nonne, wohl eine Stifterdarstellung.

Die zahlreichen, bei der Absenkung des Fußbodens während der Instandsetzung 1953-56 in der Benediktinerinnen-Klosterkirche von *Drübeck* aufgefundenen Stuckplattenfragmente mit wilden und belebten Akanthusranken wurden vom Ausgräber einer ehemaligen Abschränkung zwischen den westlichen Vierungspfeilern zugewiesen.¹⁸ Sollte diese Annahme zutreffen, so ergäbe der Befund der Rückseite, d. h. die unregelmäßige Form der negativen Steinabdrücke, daß es sich in diesem Falle nicht um einen nachträglichen Stuckantrag an eine bereits vorhandene ältere Schranke gehandelt hat, sondern um die Stuckierung einer eigens dafür – mit Rücksicht auf die Haftung in größeren Formen – errichteten steinernen Mauer. Möglicherweise hat sich überdies in einigen Figurenfragmenten der Rest einer ehemals auch hier zumindest in Teilen figürlich gestalteten Chorschranke erhalten.¹⁹



Abb. 111. Walbeck, Dorfkirche, Stucksarkophag Graf Lothars II. von Walbeck aus der ehem. Benediktinerklosterkirche Walbeck.



Abb. 112. Drübeck, ehem. Benediktinerinnenklosterkirche, Grabplatte einer Nonne (Fragment).

Auf eine ursprünglich umfangreiche Architekturausstattung deuten die 63 verschiedenen und vielfältigen Fragmente aus der völlig zerstörten Klosterkirche von *Gerbstedt* hin.²⁰ Neben den bekannten 9 Fragmenten, die seit 1915 im Bodemuseum Berlin aufbewahrt werden (Abb. 114), sind 1986 weitere 54, derzeit nicht zugängliche Fragmente aufgedeckt worden.²¹ Vorliegende Fotografien zeigen Stuckteile mit unterschiedlichen Motiven in verschiedenen Maßstäben und differenzierter Plastizität. Neben flächigen, vielleicht ursprünglich rahmenden Teilen, die in der Motivik auf die Chorschrankenfragmente von Quedlinburg verweisen, jedoch von erstaunlicher Plastizität und Tiefe sind, lassen die Bruchstücke auch sehr plastische, groß- wie kleinfigurige Darstellungen sowie die Wiedergabe von kleineren und größeren Drachen vermuten. Überdies ist überliefert, daß man bei der Aufdeckung der Stuckfragmente 1869 auch eine Figur, die ihren Fuß und eine Lanze auf ein geschupptes Tier setzt, vorgefunden hat.²²

Zu den Aufgaben weiterer Forschung gehört auch die genauere Bestimmung vereinzelter Bruchstücke, deren Fundumstände entweder nicht näher bekannt sind oder keinen eindeutigen Aufschluß über die ursprüngliche Anbringung geben können: beispielsweise ein jüngst in *Ballenstedt* bei der Öffnung einer Vermauerung im Bereich der Krypta der ehem. romanischen Klosterkirche aufgefundener Gewandsaum mit Fuß (Abb. 115)²³

oder das in Proportionierung und Größe von den Aposteldarstellungen der Chorabschränkung abweichende Gewandfragment einer stehenden Figur in *Hamersleben*²⁴ oder die 1966 in *Leitzkau* gefundenen ornamentalen und figürlichen Reste²⁵ sowie ein Gewandfragment aus dem Kreuzgang des *Zeitzer Domes*.²⁶

Auch größere Bauteile sind mit Stuckarbeiten ausgestattet worden: Ein hervorragendes Beispiel ist die Brüstung der um 1170 in die Benediktiner-Klosterkirche von *Gröningen* eingebauten Westempore mit der Darstellung Christi als Weltenrichter zwischen den Aposteln (Abb. 117).²⁷ Das Brüstungsrelief wurde 1901 abgenommen und durch einen Gipsabguß ersetzt, das Original fand 1904 im Bode-Museum in Berlin Aufstellung, womit man seinem besonderen künstlerischen Rang und der Be-

deutung für die Geschichte der deutschen Plastik des 12. Jh. besser gerecht zu werden glaubte (Abb. 118).

Die vierzehn großen Relieffengel aus Stuck an beiden Hochschiffwänden der spätromanischen Benediktinerinnen-Klosterkirche von *Hecklingen* sind kürzlich im Zuge der Restaurierung der noch vollständig vorhandenen, neuromanischen Innenraumfassung von 1878-83, der auch diese Figuren ihre pastose Übermalung verdanken (Abb. 119), gereinigt worden.²⁸ Deutlicher als vorher treten jetzt die stilistischen und qualitativen Unterschiede zutage (Abb. 122), wobei eine noch spätromanische und eine schon frühgotische Stilstufe gleichermaßen zu erkennen sind. Anders als die übrigen Engelfiguren mit Spruchbändern halten die an den Enden aufgestellten Engel Posaunen in ihren Händen. So wurde in der Forschung ein Zusammenhang mit ei-



Abb. 113a. Quedlinburg, Stiftskirche, Grabplatte der Äbtissin Adelheid I.



Abb. 113b. Quedlinburg, Stiftskirche, Grabplatte der Äbtissin Beatrix I.

ner möglicherweise verlorene Gerichtsdarstellung an der Westwand der Kirche oder auch mit einem sicher anzunehmenden Letzter bzw. Triumphkreuz im Ostteil der Kirche vermutet. Typologisch ordnen sich die Engelfiguren einer mitteldeutschen Tradition großplastischer Figurenzyklen an den Hochschiffwänden ein. Oberhalb der nördlichen Arkaden des Mittelschiffs befinden sich überdies fünf plastische Köpfe, deren Materialbeschaffenheit bislang noch nicht eindeutig geklärt wurde und die rund 100 Jahre älter sind als die Engeldarstellungen. Fraglich ist, ob die Engel eine Ergänzung eines bereits bestehenden Ausstattungsprogramms darstellen oder ob die zu unterschiedlichen Zeiten geschaffenen Bildwerke erst im 13. Jh. in einer eigenen ikonographischen Deutung zusammengestellt wurden.

Von der bisherigen Forschung sind die knapp unterlebensgroßen, sog. Stifterfiguren im Chorraum der Bartholomäuskirche zu *Blankenburg*, die wohl erst ins ausgehende 13. Jh. bzw. beginnende 14. Jh. zu datieren sind und damit bereits nach der Hochblüte dieser künstlerischen Gestaltung in Stuck entstanden sind, nahezu unbeachtet geblieben.²⁹ Die an der Nord- und an der Südseite des Chores in flachen Nischen paarweise angeordneten, frontal stehenden Figuren geben drei weltliche Herrscher und einen hohen geistlichen Würdenträger wieder (Abb. 120 f.). Anhand der beiden gut erhaltenen Wappenschilder werden in den Dargestellten Angehörige des Grafengeschlechtes derer von Blankenburg-Regenstein vermutet. In ihrer Aufstellung rufen die Bildnisse einen Vergleich mit den allerdings qualitativ volleren steinernen Stifterfiguren des Naumburger Doms hervor.³⁰

Eine weitere wichtige Denkmalgruppe sind die Schmuckfußböden, die in Inkrustationstechnik ausgeführt wurden. Qualitätvollstes Beispiel ist der Schmuckfußboden der ehem. Benediktiner-Klosterkirche von *Nienburg*, von dem zahlreiche Fragmente 1926 bei Grabungen im Chorbereich gefunden wurden (Abb. 123).³¹ Udo Lorenz hat die 1986 noch vorhandenen annähernd 800 Bruchstücke gründlich untersucht und 1990 für die ursprüngliche Anordnung wohl im Altarraum einen Rekonstruktionsvorschlag unterbreitet, wonach von einer zentralen Wiedergabe des thronenden Königs Salomon auszugehen ist, der von den vier Kardinaltugenden und – entsprechend seiner Deutung der Inschriften – antiken Autoren (Varro, Seneca, Plotin) umgeben war.³² In rahmender Funktion traten daneben Tierdarstellungen und Fabelwesen sowie florale Motive auf.

Ebenfalls Reste eines inkrustierten Fußbodens mit zumindest einer eingefügten Grabplatte haben sich unter den Fundstücken aus der Klosterkirche in *Drübeck* erhalten.³³ Variationen in Gestaltung und technischem Aufbau lassen auf eine ursprüngliche Einbringung in zumindest zwei verschiedenen Fußbodenbereichen der Kirche schließen.

Beträchtliche Partien des originalen Schmuckfußbodens der Klosterkirche von *Ilseburg* sind im Mittelschiff in situ erhalten geblieben.³⁴ In Wellenrundranken sind unterschiedliche figürliche Darstellungen eingebunden (Abb. 124). Ikonographisch handelt es sich offenbar um ein Programm, das in einer dem Mittelalter geläufigen allegorisierten Form den Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen zum Inhalt hat. Am östlichen Ende des Fußbodens sind nachträglich drei Stuckgrabplatten mit Ausrichtung zum Altar – wohl dem ursprünglich nur wenig östlich davor anzunehmenden Kreuzaltar – eingelassen worden.

Als letzte Gruppe sei noch die aus Stuck hergestellte Bauplastik kurz angeführt. Das älteste bekannte Beispiel befindet sich in Quedlinburg. In der wohl bald nach 1000 eingebauten Kryp-

ta der Wipertikirche hat sich an der Außenseite des Architravs der südlichen Stützenreihe ein fragmentierter Stuckfries aus zwei ineinandergeflochtenen Zickzackbändern im Wechsel mit Rosetten erhalten (Abb. 110).³⁵ Der Stuck ist auf einen steinernen und bereits bearbeiteten Architrav nachträglich aufgetragen worden und schafft so als Korrektiv einen harmonischen Übergang zum Kapitell.³⁶

Die weiteren Beispiele treten erst rund 200 Jahre später auf. So in *Drübeck*, wo die Fragmente der inzwischen abgelösten Kapitellstuckierungen auf der Rückseite den Negativabdruck der einst überformten Steinkapitelle wiedergeben.³⁷ Hier scheint es sich um eine „Modernisierungsmaßnahme“ gehandelt zu haben, da es keinerlei Hinweise für eine Beschädigung der ersten Kapitellausführung als Ursache für die Neugestaltung gibt.

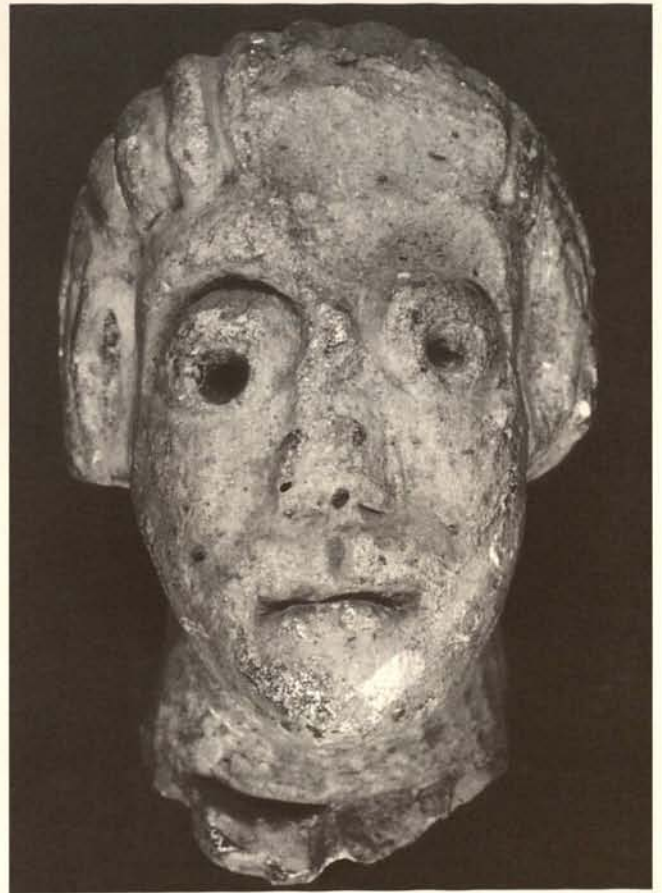


Abb. 114. Berlin, Staatliche Museen (Bode-Museum), Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche von Gerbstedt.



Abb. 115. Halle, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche von Ballenstedt.

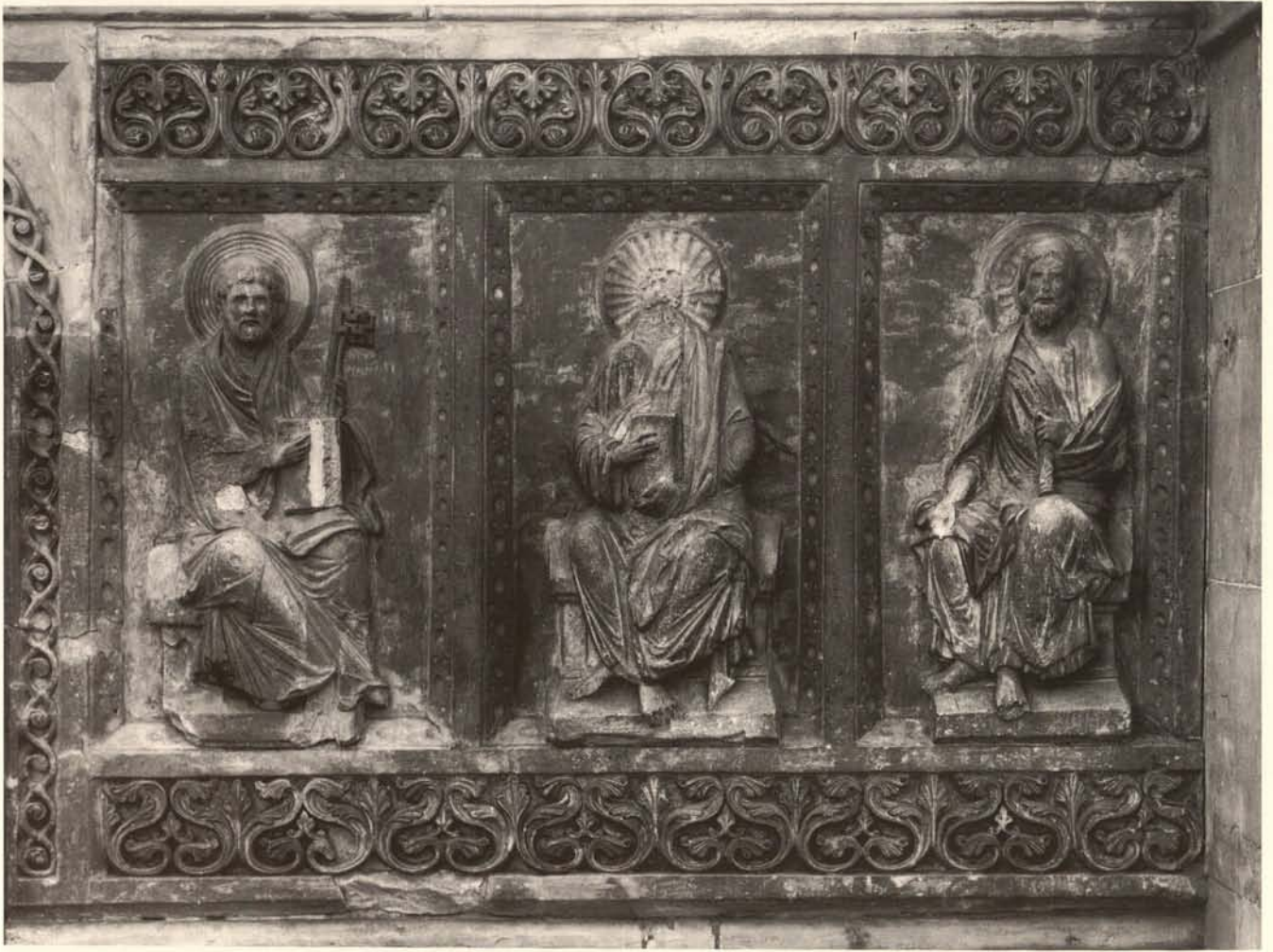


Abb. 116. Hamersleben, ehem. Augustinerchorherren-Stiftskirche, Chorschrankenfragment.

In der Kirche sind Stuckantragungen mit gleicher Motivation auch für einige Basen, Säulenschäfte und Gesimse nachzuweisen.

Die Unzugänglichkeit hinter dem barocken Hauptaltar hat in der Stiftskirche von *Hamersleben* die stuckierten Sockelprofile an den mit doppeltem Rücksprung ausgebildeten Stirnseiten der eingezogenen Apsis vor der Zerstörung bewahrt.³⁸ Auch sie stellen eine formaufwendige „Modernisierung“ des ursprünglich nur als schlichter Rücksprung in Werkstein ausgeführten Sockels dar.

Im Zuge von Umbauarbeiten wurden erst kürzlich in der Klausur des Benediktinerklosters zu *Huysburg* zwei Stuckkapitelle aufgedeckt. Als man das Sanktuarium der Kirche in romanischer Zeit nach Osten verlängerte, wurde die neue Apsis im Scheitelbereich unmittelbar vor zwei Säulen errichtet, die ursprünglich als freistehende Stützen in einem zweigeschossigen Gebäude östlich der alten Choranlage standen. Bei der „Verbindung“ der alten Säulen mit der neuen Apsis blieben die steinernen Basen und Schäfte der Säulen erhalten, der Kapitellschmuck wurde jedoch aus Stuck in Form eines einfachen Würfelkapitells erneuert. Eine Untersuchung hat nun interessanterweise ergeben, daß bereits das erste, nur wenig frühere Kapitell keine voll ausgebildete Steinform war, wie die Basis derselben Säule, sondern in seiner beabsichtigten Gestalt in Stuck auf den noch vorhandenen, bossierten Steinkern aufgetragen wurde.³⁹

Wie in *Drübeck* und *Hamersleben* hat es sich auch in *Ilseburg* bei den in prachtvoller attischer Form anstuckierten Basen um eine „Modernisierung“ der zunächst sehr einfachen Wulstbasen des 11. Jh. gehandelt.⁴⁰ Sie war Teil einer durchgreifenden Erneuerungsmaßnahme des späten 12. oder frühen 13. Jh., zu der außerdem die vollständige Einwölbung der Kirche und die Einbringung des Schmuckfußbodens (s. o.) gehörte. Die Stuckverkleidung der Kapitelle ist gänzlich verloren, die der Basen hat sich nur an einer Säule erhalten. Dazu sind außer den beiden Stuckkämpfern an der Ostwand des südlichen Seitenschiffs noch stuckierte Teile der Gewölbedienste vorhanden.

Nur mehr wenige Reste anstuckierter Basen und Kapitelle vermögen auch für die *Quedlinburger* Stiftskirche auf ein ähnliches Bestreben zur Ausschmückung älterer Bauteile hinzuweisen.⁴¹

Schließlich belegen die jüngst entdeckten stuckierten Kämpfer der spätromanischen Dorfkirche in *Gutenswegen* (bei *Halbdenleben*), die sich im Schutze der barocken Orgel erhalten haben, daß Stuckarbeiten zu späterer Zeit auch in weniger bedeutenden Kirchen sowie in schlichterer Qualität ausgeführt wurden.⁴² Das Beispiel dieser Dorfkirche belegt schlaglichtartig, daß man hinsichtlich der Verwendung des Stucks in der früh- und hochmittelalterlichen Architektur und Skulptur mit einer noch größeren Verbreitung und geographischen Dichte als bisher angenommen zu rechnen hat.



Abb. 117. Gröningen, ehem. Benediktinerklosterkirche, Langhaus nach Westen.

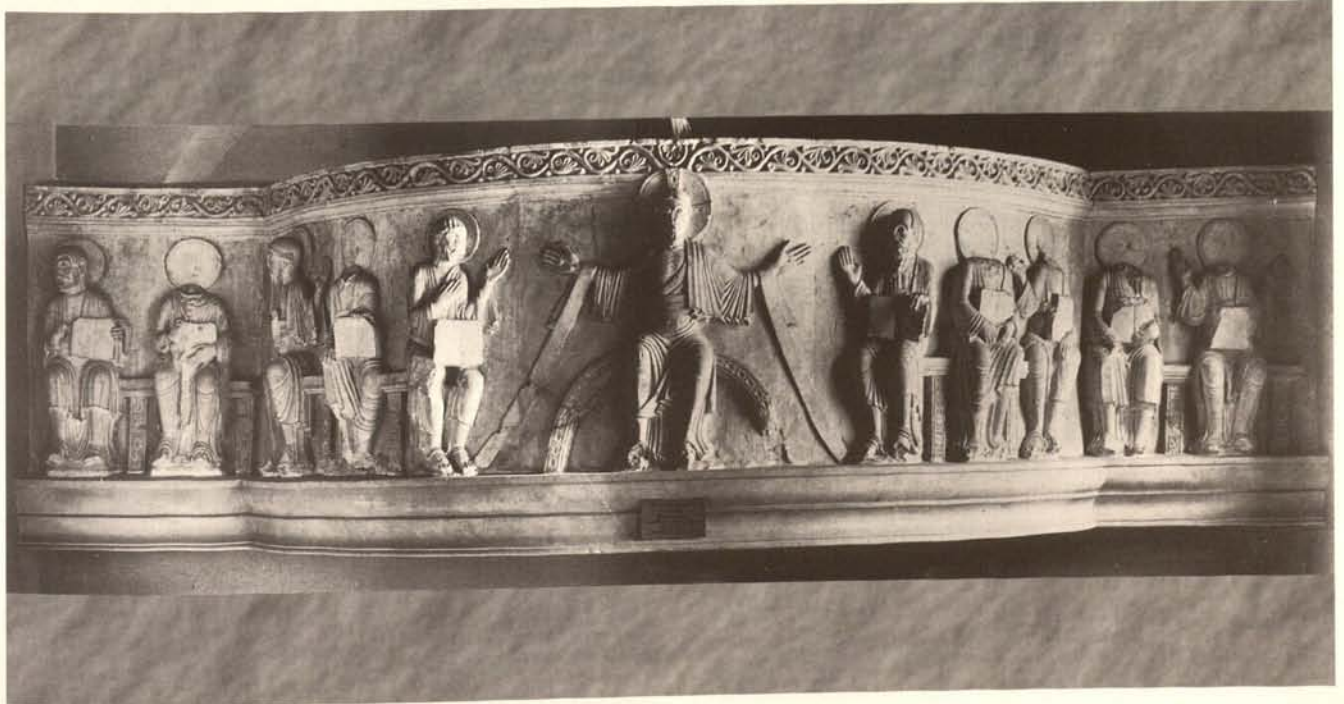


Abb. 118. Berlin, Staatliche Museen (Bode-Museum), Brüstungsrelief der Westempore aus der ehem. Benediktinerklosterkirche Gröningen.



Abb. 119. Hecklingen, ehem. Benediktinerinnenklosterkirche, Langhaus, Arkadenzwickel, Stuckengel (Vorzustand).

Unter dem Vorbehalt des Überlieferungszufalls kann man zusammenfassend vorläufig folgendes sagen: Stuckarbeiten erscheinen anfänglich, d. h. im späten 10. und im 11. Jh., nur einzeln und als herausgehobene Einzelwerke. Im 12. bis 13. Jh. werden dann jedoch im weiteren Harzraum Stukkaturen für die allgemeine und oftmals sehr üppige Ausstattung von Kirchenräumen verwendet. Die Blütezeit ist geographisch und zeitlich begrenzt und verliert an Bedeutung schon in der hohen Gotik. Auftraggeber und Förderer der Stuckarbeiten scheinen vornehmlich Angehörige bedeutender Adelsgeschlechter und kirchenpolitisch wie territorialgeschichtlich wichtige Klöster und Stifte gewesen zu sein, deren Absichten vorrangig auf eine Modernisierung und Prachtentfaltung zielten. Dagegen waren einfache Stuckausbesserungen beschädigter Teile innerhalb des bisher bekannten Materials nicht nachzuweisen. Die teilweise umfassende Umgestaltung des Kircheninnenraumes unter Verwendung von Stuck in zeitgemäßer und aufwendiger Formensprache scheint ein für Sachsen-Anhalt in diesem Ausmaß einzigartiges Phänomen zu sein. Insgesamt entwickelte sich hier in den sehr verschiedenen Anwendungsbereichen des Stucks, die sich von Fußböden über Bauplastik zu Wanddekorationen, bzw. von Einzelwerken zu umfangreichen Raumausstattungen erstrecken, eine breite Tradition. Sie spiegelt sich auch in der formalen und inhaltlichen Vielfalt der Bildwerke und den verschiedenen Qualitätsstufen wider.

Abschließend sei kurz noch auf einige der anstehenden konservatorischen Probleme hingewiesen.

Die meisten Stuckfragmente wurden bei früheren Grabungen aufgedeckt, einige schon im späteren 19. Jh., als Stuckarbeiten noch nicht hinreichend wissenschaftlich gewürdigt wurden⁴³ oder nach den beiden Weltkriegen, in den 20er bis 30er Jahren bzw. 50er bis frühen 60er Jahren, also in Zeiten, in denen bauliche Sicherungs- und Erhaltungsmaßnahmen bzw. Wiederherstellungsarbeiten vorrangig waren. Demzufolge ist damals, aber auch später eine intensivere wissenschaftliche Beschäftigung mit den Stuckarbeiten oder gar ihre vollständige Publikation nicht erfolgt. Dieser Mangel geht in vielen Fällen zusammen mit einer nur ungenügend oder noch gar nicht geklärten Baugeschichte, die Voraussetzung wäre für eine zeitliche wie lokale Zuordnung aller aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelösten Fragmente. Hier besteht für die Forschung ein dringendes Desiderat. Das bislang Versäumte, so weit möglich, nachzuholen, wäre eine Aufgabe auch der zuständigen Denkmalpflege, ist aber derzeit schon wegen der bestehenden personellen Defizite kaum zu leisten.

Weitaus die Mehrzahl der Stuckarbeiten ist in losgelösten Einzelfragmenten überliefert, die größtenteils nur grob erfaßt, aber noch nicht inventarisiert sind. Zumeist sind die Bruchstücke nur provisorisch untergebracht. Eine endgültige Aufstellung, die konservatorischen Belangen ebenso gerecht wird wie dem Wunsch nach einer sicheren Präsentation der Funde, ist bislang noch nicht gelungen. Für die jeweilige Lösung gerade dieses Problems wäre ein breiterer Erfahrungsaustausch gewiß hilfreich.



Abb. 120. Blankenburg, Kirche St. Bartholomäus, nördliche Chorwand, sog. Stifterfiguren.

Noch drängender sind die Probleme bei den in situ befindlichen Stuckarbeiten, insbesondere im Fußbodenbereich, wo eine Abgrenzung die Zugänglichkeit des Kirchenraumes beeinträchtigt. So plant der Eigentümer der Klosterkirche von Ilsenburg, die Stadt Ilsenburg, eine erweiterte Nutzung des Gebäudes für kulturelle Veranstaltungen. Infolge einer unzureichenden Restaurierung in der Vergangenheit, die zu gravierenden Schäden geführt hat, steht jetzt an erster Stelle die Ausarbeitung eines stimmigen Restaurierungs- bzw. Konservierungskonzeptes für den gesamten Schmuckfußboden. Das dazu bereits vorgelegte Projekt eines höher liegenden Holzpodestes, das in seiner Konstruktion den Estrich nicht berührt, würde eine baldige Nutzung ermöglichen und zugleich der anstehenden Konservierung nicht hinderlich sein. Das Projekt ist aber bislang aus finanziellen Gründen noch nicht zu verwirklichen gewesen.

Eine grundlegende Bedeutung für alle denkmalpflegerischen Maßnahmen wie auch für die historische Forschung haben die technologischen Untersuchungen des Stucks. Analysen der angewandten Techniken sowie der Materialzusammensetzung und -beschaffenheit konnten aber bisher nur vereinzelt im Zuge von Restaurierungsarbeiten vorgenommen werden. Über diese Einzelbeobachtungen hinaus fehlt eine durchgehende systematische Untersuchung. Die parallel dazu vorzunehmende gründliche und exakte Schadenserfassung muß sich einstweilen auf die wichtigsten und am stärksten gefährdeten Stuckarbeiten beschränken.



Abb. 121. Blankenburg, Kirche St. Bartholomäus, südliche Chorwand, sog. Stifterfiguren.



Abb. 122. Hecklingen, ehem. Benediktinerinnenklosterkirche, Langhaus, Arkadenzwickel, Stuckengel (mit Resten älterer Fassung).

Die vorstehenden notgedrungen knappen Ausführungen können bereits in Umrissen verdeutlichen, daß der reichen Überlieferung von Stuckarbeiten im heutigen Sachsen-Anhalt eine Vielzahl noch ungelöster Probleme sowohl in wissenschaftlicher als auch in konservatorischer Hinsicht gegenübersteht.

In dieser Situation stellt sich die Frage, inwieweit ein – im einzelnen noch abzusprechendes – gemeinsames Vorgehen der zuständigen Institutionen und einzelner Fachleute geeignet sein könnte, den angedeuteten Mängeln in Zukunft wirksam zu begegnen. Es wäre sogar zu überlegen, ob einzelne der anstehenden Fragen mit einem größeren gemeinsamen Programm einer Antwort näher gebracht werden können. Grundlage für ein solches Programm müßte ein von allen Beteiligten aufgestellter Fragenkatalog sein, zu dem hier für Sachsen-Anhalt erste Hinweise zu geben waren.

Anmerkungen

* Im Wortlaut geringfügig veränderter und mit Anmerkungen versehener Text des Tagungsvortrags vom 16. Juni 1995. Für die zahlreichen sachkundigen Hinweise zur Zusammenstellung der Stuckarbeiten in Sachsen-Anhalt danke ich insbesondere Herrn Dr. Hans-Joachim Krause.

1 Friedrich Berndt, Stuckplastik im frühmittelalterlichen Sachsen. Ihre Bedeutung und Technik (Diss. Ing. Braunschweig 1931), Hannover 1932.

2 Waldemar Grzimek, Deutsche Stuckplastik 800-1300, Berlin 1975.

- 3 Zahlreich hingegen sind die Erwähnungen der Hauptwerke in der allgemeinen wie gattungs- oder themenspezifischen Forschung. So etwa: Richard Hamann, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1, 1924, S. 1-48; Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts, München 1924; Hermann Beenken, Schreine und Schranken, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1926, S. 65-107; Julius Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters 2: Deutschland, Frankreich und Britannien (= Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark/Potsdam 1930; Willibald Sauerländer, Spätstaufische Skulptur in Sachsen und Thüringen. Überlegungen zum Stand der Forschung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, S. 181-216; Anton Legner, Deutsche Kunst der Romanik, München 1982; Edgar Lehmann, Die „Confessio“ in der Servatiuskirche zu Quedlinburg, in: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, hg. von Friedrich Möbius/Ernst Schubert, Weimar 1987, S. 8-26; Klaus Niehr, Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (= Artefact, 3; Diss. phil. Bonn 1987), Weinheim 1992.
- 4 Es sollen hier nur diejenigen Arbeiten in Stuckgips berücksichtigt werden, die einen gestalterischen Willen, seien sie künstlerischer oder handwerklicher Ausformung, erkennen lassen. So finden schlichte Gips-Estriche oder durch Stuck hervorgehobene Partien in Wand- und Deckenmalereien keine Erwähnung. Ungenannt bleiben auch diejenigen Schmuckfußböden, bei denen der Stuckgips nur der Träger für Einlegearbeiten aus Sandstein, Ziegel oder Schiefer ist, wie sie für die ottonischen Dome in Halberstadt (vgl. Gerhard Leopold/Ernst Schubert, Der Dom zu Halberstadt bis zum gotischen Neubau, Berlin 1984, Tf. 30-33) und Magdeburg (vgl. Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und staufischer Neubau, hg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1989, Abb. 2-3) überliefert sind. Auch sind Hinweise auf inzwischen verlorengegangene Stuckarbeiten nicht systematisch aufgenommen und verfolgt worden. Beispielsweise nur mehr durch schriftliche Überlieferung bekannt sind ein Kapitell- und ein Maßwerkfragment aus Stuck aus dem Volkmarskeller bei Michaelstein, vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Blankenburg, bearb. v. Karl Steinacker (= Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landes Braunschweig, 6), Wolfenbüttel 1922, S. 204 f. Abb. 147, oder zwei Stuckgrabplatten aus der Stiftskirche von Hamersleben, vgl. August Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zu zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, (Diss. phil. Berlin 1915), Wolfenbüttel 1915, S. 35 Anm. 1.
- 5 Hans Feldtkeller, Das Stiftergrab in der Domruine zu Walbeck. Zu dem Fund des Stucksarkophages des Grafen Lothar II. † 964, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1933/34, S. 48-56; ders., Die Stiftskirche zu Walbeck. Ein Bauwerk des 10. Jahrhunderts, in: Harz-Zeitschrift 4, 1952, S. 19-27, S. 29 f., S. 35-37, bes. S. 24 und Anm. 5; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 44; Angelika Meyer, Ruine der Stiftskirche in Walbeck (= Große Baudenkmäler, 437), München/Berlin 1993.
- 6 Hermann Giesau, Denkmalpflege an den Stätten Heinrichs I. und Ottos I., in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1937/38, S. 9-32, bes. S. 26-32; Robert Heidenreich, Die Marmorplatte auf dem Sarkophag Ottos I. im Dom zu Magdeburg, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert zum 60. Geburtstag, hg. von Elisabeth Hütter/Fritz Löffler/Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 265-268; Ernst Schubert, Stätten sächsischer Kaiser, Leipzig/Jena/Berlin 1990, S. 95 f.; ders., Der Dom in Magdeburg, Leipzig 1994, S. 70 f.
- 7 Carl-Heinrich Seebach, Kloster Drübeck, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 7, 1968, S. 43-64, bes. S. 62 und 64; ders., Kloster Drübeck, in: Studien zur europäischen Vor- und Frühgeschichte, Neumünster 1968, S. 343-348; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 43.
- 8 Für die Beantwortung dieser Frage ist die Interpretation einer in ihrer Zuschreibung gefälschten Urkunde entscheidend, vgl. Fritz von Reinöhl, Die gefälschten Königsurkunden des Klosters Drübeck, in: Archiv für Urkundenforschung 9, 1926, S. 123-140.
- 9 Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 23; Hermann Wäscher, Der Burgberg in Quedlinburg. Geschichte seiner Bauten bis zum ausgehenden 12. Jahrhundert nach den Ergebnissen der Grabungen von 1938-42, Berlin 1959, S. 40, S. 68 Anm. 49 und S. 94 f. Anm. 130; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 52-54; Gerhard Leopold/Johanna Flemming, Die Stiftskirche und die Wipertikirche in Quedlinburg (= Das Christliche Denkmal 37/37 A), Berlin 1988, S. 28-30; Ernst Schubert, Die Quedlinburger Äbtissinnengrabsteine des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Stil und Epoche. Periodisierungsfragen, hg. von Friedrich Möbius und Helga Scieur, Dresden 1989, S. 164-178; Klaus Voigtländer, Die Stiftskirche St. Servatii zu Quedlinburg. Geschichte ihrer Restaurierung und Ausstattung, Berlin 1989, S. 143-152; Schubert, 1990 (wie Anm. 6), S. 57-60. Auch aus dem 13. Jahrhundert haben sich in der Stiftskirche weitere Stuckgrabplatten von Äbtissinnen erhalten, vgl. außer Schubert, wie oben, Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 66 f., 70 f., 78; Niehr, 1992 (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 111 und 112.
- 10 Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 17; Wäscher, 1959 (wie Anm. 9), S. 52-57; Fritz Bellmann, Die Krypta der Königin Mathilde in der Stiftskirche zu Quedlinburg, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen (wie Anm. 6), S. 44-59; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 43 f.; Lehmann, 1987 (wie Anm. 3); Voigtländer, 1989 (wie Anm. 9), S. 101-119; Gerhard Leopold, Die Stiftskirche der Königin Mathilde in Quedlinburg. Ein Vorbericht zum Gründungsbau des Damenstifts, in: Frühmittelalterliche Studien 25, 1991, S. 145-170, bes. S. 162-168; ders., Damenstiftskirche und Wipertikirche in Quedlinburg zur Zeit der ottonischen Herrscher, in: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993, hg. von Michael Brandt/Arne Eggebrecht, Bd. 2, S. 371-375.
- 11 Die Ergebnisse dieser Untersuchungen werden nach Abschluß der Arbeiten in einer ausführlichen Publikation allgemein zugänglich gemacht. Ferner vgl.: Ernst Wackenroder, Das heilige Grab in der Stiftskirche zu Gernrode (Diss. phil. Halle 1906), Halle 1907; Hermann Beenken, Der Skulpturenschmuck des Heiligen Grabes in der Stiftskirche zu Gernrode, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 44, 1923, S. 1-25; Ulrich Middeldorf/Erich Meyer, Zwei neugefundene Köpfe vom Heiligen Grab in Gernrode, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 45, 1924, S. 34-37; Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 19; Günter W. Vorbrodt, Die Plastik und Ornamentik am Heiligen Grab zu Gernrode, Diss. phil. Jena 1953 (Typoskript); Hans K. Schulze/Günter W. Vorbrodt, Das Stift Gernrode (Mitteldeutsche Forschungen 38), Köln/Graz 1965, S. 112-122; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 47-50; Klaus Voigtländer, Die Stiftskirche zu Gernrode und ihre Restaurierung 1858-72, Berlin 1982, S. 87-104; Christian Günther, Das Heilige Grab in der Stiftskirche Gernrode, Halle/Zürich 1995. Vgl. auch die Einführung, oben, S. 11 mit Anm. 29.
- 12 Beenken, 1926 (wie Anm. 3), S. 98-102; Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 21; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 64 f.
- 13 Konrad Riemann, Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Palette 36, 1970, S. 15-24, bes. S. 17 und 19 f.; ders./Hans-Joachim Krause, Untersuchungen zur Technik und Farbigkeit mittelalterlicher Malerei und Stuckplastik, in: Denkmale in Sachsen-Anhalt, Weimar 1986, S. 353-380, bes. S. 367-377, 379 f.; Niehr, 1992 (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 55; Gerhard Leopold, Die Liebfrauenkirche in Halberstadt (= Große Baudenkmäler, 432), München/Berlin 2. Aufl. 1993, S. 6-10 und 12.
- 14 Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 21; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 68 f.; Anita Krohner, Die stuckierten Chorschranken in der Klosterkirche zu Hamersleben, in: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken 1, 1982, S. 14-19, sowie die umfangreiche Dokumentation derselben im Archiv des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt (Restaurierungsbericht: Klosterkirche Hamersleben. Frühmittelalterlicher Stuck und Farbe); Niehr, 1992 (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 58; Hans-Joachim Krause und Gotthard Voß, St. Pankratius zu Hamersleben, München/Regensburg 2. Aufl. 1993, S. 14 f.
- 15 Krohner, 1982 (wie Anm. 14). Die Stuckarbeiten waren ursprünglich gefaßt. Neben einer wohl als Grundierung aufgetragenen Bleiweißschicht waren Bleigelb an der Ornamentleiste und Zinnoberrot an den Apostelfiguren nachzuweisen.
- 16 Weitere Fragmente befinden sich z.Zt. in der Ausstellung und im Depot des Schloßmuseums auf dem Stiftsberg. Vgl. Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 19; Giesau, 1937/38 (wie Anm. 6), S. 15; Wäscher, 1959 (wie Anm. 9), S. 42-47; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 57 f.; Voigtländer, 1989 (wie Anm. 9), S. 139. – Hinzuweisen ist noch auf die südliche Außenwand der im 12. Jahrhundert eingebauten Schatzkammer (Zitter) im nördlichen Querhausarm der Stiftskirche, die mit einer Stuckierung überzogen wurde, die aus mehreren übereinander angeordneten Reihen von je 7 eingetieften Blendfeldern mit



Abb. 123. Nienburg, ehem. Benediktinerklosterkirche, ergrabene Fragmente eines Schmuckfußbodens aus Stuck.

- profilierten Rahmen besteht. Original sind von dieser Kassettierung nur die beiden unteren Blendenreihen, während die obere eine Zutat von 1939/40 bildet: Voigtländer, 1989 (wie Anm. 9), S. 84 f.
- 17 Mathias Köhler, *St. Ulrich in Sangerhausen (= Große Baudenkmäler, 458)*, München/Berlin 1993, S. 21 f.; Karen Schae-low, *Die Kirche St. Ulrich in Sangerhausen. Eine baugeschichtliche Untersuchung*, Diss. phil. München 1994, S. 101 f.
- 18 Seebach, *Beiträge*, 1968 (wie Anm. 7), S. 51 und Abb. 16; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 65 f.
- 19 Allerdings verweist deren Rückseite, anders als das genannte Rankenfragment, auf eine mit der Abschränkung von Hamersleben vergleichbare Befestigungstechnik und wäre demnach einem anderen Bereich zuzuordnen.
- 20 Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 27; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 57.
- 21 Die 1986 wiederentdeckten Stuckfragmente werden von Berthold Schmidt im Rahmen seiner in Vorbereitung befindlichen Grabungspublikation mitveröffentlicht.
- 22 Fritz Buttenberg, *Das Kloster zu Gerbstedt*, in: *Zeitschrift des Harz-Vereins für Geschichte und Altertumskunde* 52, 1919, S. 1-30, hier S. 23; vgl. auch: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Mansfelder Seekreises*, bearb. v. Hermann Grössler und Adolf Brinkmann (= *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete*, 19), Halle 1895, S. 228-233.
- 23 Bedauerlicherweise wurde das Fragment nicht fachmännisch freigelegt, so daß die Fundumstände gerade im Hinblick auf die Herkunft aus dem Kirchenbau nur noch ungefähr zu ermitteln waren. Andererseits handelt es sich bei dem an dieser Stelle errichteten Flügel des Schlosses mit der Kapelle um einen barocken Neubau, bei dem anscheinend wahllos Material des Vorgängerbaus wiederverwendet wurde (freundlicher Hinweis von Reinhard Schmitt).
- 24 Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 67 f.; Niehr, 1992 (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 59.
- 25 Unveröffentlicht. Aufbewahrungsort: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt. Vgl. Bellmann, 1967 (wie Anm. 10), S. 57 Anm. 27. Das von Grzimek veröffentlichte Kopffragment (Grzimek, 1975, wie Anm. 2, S. 72), das möglicherweise ebenfalls aus Leitzkau stammte, ist verschollen.
- 26 Aufbewahrungsort: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, vgl. Bellmann, 1967 (wie Anm. 10), S. 57 Anm. 27; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 63.
- 27 Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 20; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 55; Eva Mühlbacher, *Studien zur Gröninger Empore*, in: *Staatliche Museen in Berlin. Forschungen und Berichte* 17, 1976, S. 7-32; Wolf-Dieter Kunze, *Farbuntersuchung an der Stuckempore zu Gröningen (Zusammenfassung des detaillierten Berichtes von 1965)*, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken* 1, 1982, S. 20-22; Regine Nahrwold, *Kloster Gröningen (= Große Baudenkmäler, 444)*, München/Berlin 1993, S. 7 und 10-13.
- 28 Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 18 f.; Helmut Beumann, *Zur Frühgeschichte des Klosters Hecklingen*, in: *Festschrift für Friedrich v. Zahn*, hg. v. Walter Schlesinger, Bd. I. *Zur Geschichte und Volkskunde Mitteldeutschlands (= Mitteldeutsche Forschungen 50/1)*, Köln/Graz 1968, S. 239-293, bes. S. 292 f.; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 56 f. und 69 f.; Niehr, 1992 (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 61; Dorothee Honekamp/Mathias Köhler, *Die Klosterkirche St. Georg und St. Pankratius in Hecklingen (= Große Baudenkmäler, 454)*, München/Berlin 1993, S. 14-19.
- 29 Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 23; Monika Soffner, *Blankenburg Pfarrkirche St. Bartholomäus (= Peda-Kunstführer Nr. 84/1993)*, Passau 1993, S. 9-11.
- 30 Zuletzt zusammenfassend Ernst Schubert, *Der Dom zu Naumburg*, Berlin 1992, S. 27-31, Abb. 56-72.

- 31 Ludwig Grote, Die Ausgrabungen in der Schloßkirche zu Nienburg im Jahre 1926, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1931, S. 11-17; Hiltrud Kier, Der mittelalterliche Schmuckfußboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes (= Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes. Beiheft 14), Düsseldorf 1970, S. 50-52; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 63; Udo Lorenz, Der spätromanische Schmuckfußboden aus der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche zu Nienburg an der Saale, Diss. phil. Leipzig 1990 (Typoskript); ders., Zusammenfassung mit dem gleichen Titel, in: Altenburger Geschichtsblätter 7: Friedrich I. Barbarossa und Altenburg, Altenburg 1990, S. 43-57; ders., Die ehemalige Klosterkirche St. Marien und St. Cyprian in Nienburg an der Saale (= Große Baudenkmäler, 479), München/Berlin 1993, S. 14-16.
- 32 Lorenz, 1990 (wie Anm. 31), S. 40-51, 57-64.
- 33 Seebach, Beiträge, 1968 (wie Anm. 7), S. 51 f., Abb. 23.
- 34 Hermann Giesau, Berichte. Funde in der ehemaligen Klosterkirche zu Ilsenburg am Harz, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1935, S. 229 f.; ders., Die ehemalige Klosterkirche in Ilsenburg. Ihre Sicherung und Wiederherstellung, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1939/1940, S. 34-40, bes. S. 36 f.; Hans Feldtkeller, Die Wiederherstellung der Schloßkirche in Ilsenburg, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1937/38, S. 49-74, bes. S. 59-61; Holger Brülls, Der spätromanische Schmuckfußboden der Klosterkirche in Ilsenburg, in: Sachsen-Anhalt. Journal für Natur- und Heimatfreunde 4, 1994, S. 23-26.
- 35 Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 24; Gerhard Leopold, Skulptierte Werkstücke in der Krypta der Wipertikirche zu Quedlinburg, in: Skulptur des Mittelalters 1987 (wie Anm. 3), S. 27-43; ders., Die Stiftskirche St. Wiperti in Quedlinburg. Pfarrkirche – Pfalzkirche – Stiftskirche, Köln 1995, S. 13-17.
- 36 Die Vermutung liegt nahe, daß nicht nur die beiden in die Krypta sekundär verbauten Grabsteine Spolien sind, sondern auch der steinerne Architrav, der möglicherweise mit dem Stuckauftrag gleichsam ausgebessert und angepaßt wurde. Inwieweit weitere Bereiche ebenfalls mit einer Stuckfassung versehen waren, läßt sich heute nicht mehr feststellen; vgl. Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 24.
- 37 Im Vergleich mit dem Kapitell in der Krypta, dessen Stuckierung sich bis heute in situ erhalten hat, sowie einem weiteren, losgelösten Fragment werden hier erhebliche Unterschiede in Gestaltung, Stil und wohl auch Datierung offenkundig, die auf einen derartigen Einsatz von Stuck in ganz verschiedenen Bauphasen schließen lassen; vgl. Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 24 f.; Hans Feldtkeller, Neue Forschungen zur Baugeschichte der Drübecker Stiftskirche, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 4, 1950, S. 105-124; Seebach, Beiträge, 1968 (wie Anm. 7), bes. S. 48 und 51; Grzimek, 1975 (wie Anm. 2), S. 65 f.; Niehr, 1992 (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 24 und S. 75.
- 38 Bisher unveröffentlicht.
- 39 Bei der Freilegung des nördlichen Kircheneingangs fanden sich im Abbruchmaterial überdies Fragmente zweier Akanthusblätter und mehrerer Profile aus Stuck. Diese sowie die zahlreichen weiteren Baubefunde werden zur Zeit ausgewertet. Für die freundlichen Hinweise danke ich Pater Petrus und Barbara Pregla.
- 40 Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 25 f.; Feldtkeller, 1937/38 (wie Anm. 34), S. 68-71; Giesau, 1935 (wie Anm. 34), S. 230; ders. 1939/40 (wie Anm. 34), S. 37 f. Im ehem. Klosterbereich haben sich noch an zwei weiteren Stellen Reste von Stuckarbeiten erhalten. An der Ostwand des ehem. Kreuzgangs bestehen Teile der Gewölbeanfänger aus Stuck und an der Ostwand des ehem. Refektoriums ist ein Relief mit der Kreuzigung Christi und zwei Assistenzfiguren aus demselben Material, beide heute in einem schlechten Erhaltungszustand, vgl. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Grafschaft Wernigerode, bearb. v. Heinrich Bergner und C. Eduard Jacobs (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, 32), Halle² 1913, S. 81 f., Abb. 55.
- 41 Wäscher, 1959 (wie Anm. 9), S. 46, vermutet sogar, daß das gesamte Langhaus der Kirche stuckiert und bemalt war; vgl. auch Berndt, 1932 (wie Anm. 1), S. 26 f. Bereits Georg Dehio/Gustav von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1892, Textband 1, S. 690 und Tf. auf S. 691 mit Fig. 10 erwähnten auch für die Liebfrauenkirche in Halberstadt den nachträglichen Stuckantrag an den Sockeln und Kämpfern der Pfeiler, der bei den letzten Bauuntersuchungen im einzelnen ermittelt werden konnte; vgl. Leopold, 1993 (wie Anm. 13), S. 14.
- 42 Den Hinweis verdanke ich Ulrich Hauer. Die Stuckarbeiten sind unveröffentlicht, aber auch für die Kirche selbst gibt es kaum Hinweise in der Literatur, einzig: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Wolmirstedt, bearb. v. Heinrich Bergner (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, 30), Halle a. d. S. 1911, S. 63-65; Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Der Bezirk Magdeburg, Berlin 1974, Nachdruck: Sachsen-Anhalt I. Der Bezirk Magdeburg, München/Berlin 1990, S. 127. Grundsätzlich wäre in diesem Fall sogar eine Auftragvergabe für die Stuckarbeiten durch das Magdeburger Erzstift denkbar, da Gutenswegen sich wohl im Besitz desselben befand, vgl. die Urkunde König Ottos I. vom 21. September 937 für das Magdeburger Moritzkloster (Monumenta Germaniae Historica. Die Urkunden der deutschen Könige und Kaiser 1: Die Urkunden Konrad I., Heinrich I. und Otto I., Hannover 1879-1884, S. 101 f. Nr. 14); zu den Namenformen Eduard Jacobs, Früheste Erwähnung der noch bestehenden Ortschaften des Herzogthums Magdeburg mit Ausschluß des Saalkreises, in: Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg 7, 1872, S. 469-494, hier S. 477.
- 43 So wurden etwa die Stuckarbeiten von Gerbstedt 1868 beim Schulneubau im Bereich der ehem. Klosterkirche aufgefunden. Ihre damalige Wertschätzung zeigt sich darin, daß abgesehen von den neun ins Bode-Museum Berlin gelangten Fragmenten die übrigen Bruchstücke im Treppenhaus des neuen Schulgebäudes wiederum vergraben wurden, wo sie bis zur erneuten, zufälligen Aufdeckung im Jahr 1986 vergessen blieben.

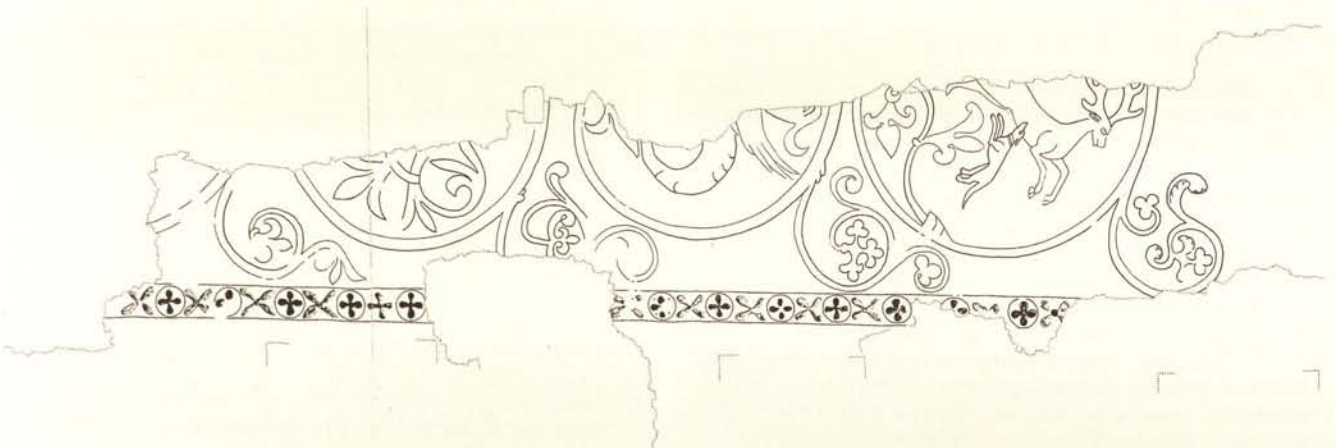


Abb. 124. Ilsenburg, ehem. Benediktinerklosterkirche, Schmuckfußboden aus Stuck, Detail: Befunddokumentation des Zustands um 1935 (Zeichnung: Hans Feldtkeller).

Beispiele romanischer Stuckarbeiten in Thüringen

Der Beitrag bleibt in der Chronologie der Werke beschränkt auf Stuckarbeiten der Romanik, in geographischer Hinsicht begrenzt auf das Gebiet des modernen Thüringen. Aus Gründen der Zweckmäßigkeit wird von den Grenzen des heutigen neuen Bundeslandes ausgegangen, wobei nicht außer acht gelassen werden darf, daß die Ausdehnung Thüringens im Untersuchungszeitraum, der im wesentlichen der Herrschaft der Ludowinger entspricht, damit ebensowenig identisch war wie mit der Ausdehnung des 531 untergegangenen Thüringer Königreiches oder mit dem Territorium der sieben thüringischen Kleinstaaten.

Der bisher bekannte Bestand künstlerisch verarbeiteten Stuckgipses in der Romanik reduziert sich auf wenige Beispiele. Doch ist zu vermuten, daß es weitere nicht erkannte Objekte mit stuckiertem Bauschmuck gibt und daß in Verfüllmassen unter Fußböden noch weitere Funde erwartet werden können. Denn nicht selten haben Bruchstücke bei oberflächlicher Betrachtung das Aussehen von Naturstein und werden daher nicht als Stuckarbeiten erkannt.

1. Bauzier und Plastik

Erfurt, Dom

Die romanischen Stuckarbeiten in Thüringen überragt an Qualität und künstlerischer Bedeutung das Stuckretabel im Erfurter Dom (Abb. 98), das jedoch im Verlauf der Tagung gesondert vorgestellt und deshalb hier nur der Vollständigkeit halber nochmals erwähnt wird.¹

Oberndorf, Kirche

Weniger bekannt dürfte die Stuckarbeit in der Kirche zu Oberndorf bei Arnstadt sein. Die Kirche war vom verbreiteten Typ romanischer Saalkirchen mit Chor und gerundeter Apsis. An- und Umbauten verunklärten den ursprünglichen Grundriß und waren Anlaß zu abenteuerlichen Interpretationen. Im Erdgeschoß des Turmes glaubte man, eine ehemals dreiseitig offene, nur nach Westen geschlossene Missionskapelle aus dem 10. Jahrhundert zu erkennen.²

In einer noch in die Romanik fallenden Bauphase erweiterte man die Kirche zur dreischiffigen Basilika, brach die Apsis auf und fügte einen größeren Rechteckchor an. Die Bruchstellen, die dabei an den stehengebliebenen Stummeln des ehemaligen Apsisrundes entstanden, fügte man nicht steinmetzmäßig zur ebenen Oberfläche. Sie wurden ausgezwickt und mit Gipsmörtel geglättet. Dabei vermied man die Bildung einer scharfen Putzkante und erzielte stattdessen mit einem durch eine Vertiefung abgesetzten Halbstab, der oben zur Spitze ausläuft, eine Art Abfasung. Der Kämpferstein des Apsisbogens wurde mit abgewandeltem Profil weitergeführt und sogar herumgezogen. In die Mitte beider nunmehr glatt stuckierter mauerstarker Ab-

bruchflächen stellte man eine Säule mit Basis und angedeutetem Kapitell unter dem funktionslosen anstuckierten Kämpfer.

An dem zwischen Saal und Apsis bis dahin gelegenen Chor schoben sich beide Seitenschiffe vorbei bis in die Höhe des neuen Chores. Vom nunmehr in den Saal einbezogenen alten Chor wollte man ebenfalls eine Verbindung in die Seitenschiffe schaffen und brach nach Nord und Süd je eine Öffnung für diese Durchgänge ein. Die Korrektur des Abbruchs wurde ebensowenig steinmetzmäßig durchgeführt wie an der Apsis. Auch hier nahm man mit Stuck vorlieb. Die entstandenen Laibungen der Durchgänge wurden nur glatt verputzt, die Bögen erhielten jedoch ein mit Wülsten und einem Palmettenband ausgebildetes Profil (Abb. 125). Das Bogenprofil ruht auf einem angedeuteten Kämpfer, darunter wurden Säulchen mit kleinformatigen Kapitellen angelegt.

Bestimmte Details am Oberndorfer Stuck weisen auf zeitliche Nähe mit der Stuckplastik von Ichtershausen hin (s. unten). Bei



Abb. 125. Oberndorf bei Arnstadt, Kirche, Chor, stuckierte Bogenrahmung einer ehem. Arkadenöffnung zum Seitenschiff.



Abb. 126. Ichtershausen, ehem. Zisterzienserklosterkirche, Fragmente der ehem. Stuckausstattung.

einer Kirche der Käfernburger Grafen, die Patze als stauferefreundlich bezeichnet,³ könnte aus historischer Sicht ein Zusammenhang beider Stuckarbeiten bestehen. Die von Wohlfahrt mit „Gestaltungsenge des Stukkateurs“ bezeichnete Ausformung des Ornaments ist möglicherweise auf einen weniger erfahrenen Mitarbeiter der gleichen Werkstatt zurückzuführen.

Hohen künstlerischen Ansprüchen genügt diese Arbeit zwar nicht. Dagegen ist die Materialbeschaffenheit von ausgezeichneter Qualität. Denn noch heute halten sich Teile des Stuckes auf den nach Abbruch der einst angefügten Seitenschiffe (vermutlich im 16. Jh.) wieder zu Außenwänden gewordenen Oberflächen des ursprünglichen Chores. Hinsichtlich der Datierung des Stuckes muß von der Umbauphase ausgegangen werden, mit der die Stuckierung in direktem Zusammenhang steht. Der Architektur des Chores nach zu schließen, wäre die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts anzusetzen.

Kapellendorf, Fialkirche

In der Dorfkirche zu Kapellendorf bei Apolda stieß man im Gefolge des Aushubs für das Fundament einer Trennwand im Sommer 1986 auf Mauerwerksreste einer ehemaligen aus der romanischen Bauphase stammenden Westempore. Daraufhin wurde die Bauforschung auch auf andere Bereiche am erhaltenen romanischen Bestand erweitert.⁴ Dazu zählt ein in der Nordwand befindliches Sturzportal, das zu diesem Zeitpunkt zugesetzt vorgefunden wurde. Mit der Öffnung des Portals war die Beseitigung der Vermauerung verbunden. Zu dem Material, das einst für die Vermauerung Verwendung fand, zählten einige Stuckteile, die von einem Bogen stammen. Denkbar ist, daß es sich hierbei um Teile jener Westempore handelt.

Neben der Frage des Verwendungszwecks kann auch die nach der Datierung nur indirekt beantwortet werden. Da das Fußbodenniveau während des ersten gotischen Umbaus in der zweiten Hälfte des 13. Jh. um rund 1,0 m dem gegenüber dem romanischen angehoben wurde, mußte der Abbruch der Westempore zwangsläufig zu diesem Zeitpunkt schon erfolgt sein; ebenso die Vermauerung des Nordportals, da das nunmehr höher liegende Fußbodenniveau Durchgänge und Türen funktions-

untüchtig machte. Von dieser Überlegung ausgehend müßte solch wiederverwendetes Material aus der Zeit vor dem gotischen Umbau stammen und somit aus der romanischen Bauphase. Zwar ist der Fund nicht sonderlich aussagekräftig – nur die Spannweite des Bogens kann man rekonstruieren; sie beträgt etwa 80 cm.

Ichtershausen, Kirche

Den spärlichen Resten von einem stuckierten Bogen in der Kirche zu Kapellendorf steht der ungleich bedeutendere Fund aus der Kirche von Ichtershausen gegenüber, wo es sich um über 100 Bruchstücke handelt (Abb. 126). Die bei Reparaturarbeiten am Dachtragwerk Anfang 1992 geborgenen unterschiedlich großen Stuckteile müssen zu einer imposanten Anlage gehört haben. Bis auf ein Stück befanden sich alle Teile zwischen den Köpfen der Deckenbalken auf der Mauerkrone der aufgemauerten Wand des ehemals südlichen Seitenschiffs. Das größte Fragment – ein Bogenstück – war im Mauerwerk beim Umbau im



Abb. 127. Ichtershausen, ehem. Zisterzienserklosterkirche, Fragment einer stuckierten Bogenrahmung.

18. Jh. mit eingesetzt worden. Da die Untersuchungen noch nicht abgeschlossen sind, tragen die folgenden Darlegungen den Charakter eines Vorberichts.

Für den Stuckfund ist der historisch-politische Hintergrund des Standortes Ichtershausen in mehrfacher Hinsicht recht aufschlußreich. Die Kirche wurde von einer Frideruna vor 1133 und zwar als Eigenkirche angelegt, nicht als Klosterkirche.⁵ Der Stauferkönig Konrad III. und der Erzbischof von Mainz bestätigten im Jahr 1147 die Stiftung des Zisterziensernonnenklosters durch die verwitwete Frideruna und ihren Sohn Markward II. von Grumbach. Die Besetzung des Klosters erfolgte durch Nonnen aus dem Kloster in Wächterswinkel an der Fränkischen Saale.⁶ Auf die enge Verbindung der Grumbachs zu den Staufern verweist die Tatsache, daß jener Sohn der Frideruna sehr häufig an der Seite König Konrads III. und auch Friedrich Barbarossas zu finden war. Letzterer erhob ihn sogar zum Statthalter der Lombardei.⁷

Kein Kloster Thüringens weist eine vergleichbare Zahl königlicher Bestätigungsurkunden auf. So geht die Klostergründung in ihrer Zielsetzung über die Stiftung des normalen Dynastenklosters hinaus. Durch die Gründung in Ichtershausen faßten die Staufer über die Person Markwards II. von Grumbach an der wichtigen Nord-Süd-Straße nördlich des Thüringer Waldes Fuß.

Ferner sei nur noch erwähnt, daß 1186 zwölf Nonnen aus Ichtershausen in das Neuwerk Kloster zu Goslar gingen, das der Stauferkaiser Friedrich Barbarossa 1188 unter seinen Schutz nahm, und daß in Ichtershausen am 6.3.1198 die Wahl des Herzogs zum deutschen König eingeleitet wurde. Eines der größten Reliquienverzeichnisse des hohen Mittelalters wurde 1190 von dem Probst Wolfram der Ichtershäuser Klosterkirche angefertigt.⁸

Der für Thüringen untypische Grundriß einer querschifflosen Basilika wird mit dieser nach Süddeutschland gerichteten Verbindung, die zudem bis in die Lombardei reicht, erklärbar.⁹ Ob oder inwieweit die Stukkateure von Ichtershausen im Umfeld staufischer Bautätigkeit selbst zu suchen sind, bedarf noch der Überprüfung.

Das Hauptschiff und die Seitenschiffe der Kirche enden in halbrunden Apsiden. Im Westen ist eine Doppelturmfront vorgelagert. Beim Brand von 1602 wurde der Nordwestbereich in Mitleidenschaft gezogen und danach wohl schon das nördliche Seitenschiff abgetragen, wobei die Bögen zugesetzt wurden. Ein verheerender Eingriff erfolgte in den Jahren 1721-23. Es war eine Sanierung des Baues notwendig geworden, bei der man 1720 noch die Rekonstruktion des nördlichen Seitenschiffes vorsah. Leider kam nur eine Sparvariante zur Ausführung, bei der die südliche Mittelschiffwand mit ihren fünf Bögen völlig beseitigt wurde. Die südliche Seitenschiffwand ließ man dagegen nicht nur bestehen, sondern mauerte sie mit dem Abbruchmaterial bis in die Höhe der nördlichen Mittelschiffwand auf. Das ergab einen mit einem Satteldach überdeckten Saal, dessen Längsachse gegenüber der ursprünglichen dadurch nach Süden verlagert wurde.¹⁰

In diesem Zustand ist sie auf uns gekommen. Sie war die einzige romanische Zisterzienserkirche in Thüringen. Das Kloster wurde 1539 aufgehoben und auf seinem Territorium ein Kammergut eingerichtet mit einem „alten Schloß“. 1675-80 erbaute man das „neue Schloß“, das ab 1877 mit anderen Nachfolgebauten des Klosters ein Zuchthaus beherbergte. Da die Gebäude weiterhin als Justizvollzugsanstalt fungieren und der Kircheninnenraum durch den Umbau gelitten hat, führt die Kirche ungeachtet ihrer geschichtlichen Bedeutung ein gewisses Schattendasein.

Hinweise auf Stuckarbeiten aus der Erbauungszeit der Kirche oder nach ihrer Einbeziehung in das Kloster gab es bislang nicht. Aus dem Vermerk vom Jahre 1761, daß während des Umbaus 1721-23 Bruchstücke einer Inschrift „in festen Gips in der Sakristey... unter dem Fenstergen gegen Morgen“ standen, waren kaum Rückschlüsse auf eine größere Stuckarbeit zu ziehen, auch wenn sie die Jahreszahl MCLIII beinhaltet.¹¹ Für die Datierung der Stuckarbeit könnte das Jahr 1154 allerdings durchaus herangezogen werden, sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in bezug auf das Jahr der Klostergründung 1147.

Eine systematische Einordnung der einzelnen Teile in ein großes Ganzes ist bislang nicht möglich, wenngleich ihre Zugehörigkeit zu Chorschranken, die in einer Klosterkirche unabdingbar waren, oder gar einem Lettner am ehesten zu vermuten ist.

Die Ausbildung des Ornaments und der Figur ist qualitativ. Hier war ein erfahrenes Team von Stukkateuren an der Arbeit. Aus dem Gutachten über die Materialzusammensetzung geht hervor, daß der Gipsanteil 91 % beträgt.¹² Durch die Bruchstücke ist erkennbar, wie der Aufbau der Stuckarbeit vor sich ging, wobei sich die Technik nicht von der üblichen unterscheidet. Der Unterstuck in der Art von Arricio wurde in unterschiedlicher Stärke angebracht. In voluminösen Teilen stecken auch Ziegelbrocken. Darauf wurde die zu modellierende Masse als eine Schicht oder auch in mehreren Schichten aufgebracht. Aufrauhungen konnten nur an einigen Stücken festgestellt werden, die offensichtlich aus der Abbindezeit der einzelnen Konstruktionsbereiche resultierten. Denn die Aufrauhung ist an dem schon völlig abgebundenen Unterstück vorgenommen worden. Es sei denn, daß auch eine längere Arbeitsunterbrechung dafür verantwortlich ist. Vorzeichnungen in Röteln für die Grundformen finden sich auf dem Unterstück bei einigen Fundstücken. Bei den einzelnen Fundstücken handelt es sich um Reste von Bögen (mit Spannweiten von 1,20 m bis 2,50 m), Kapitellen, Säulenschäften, Säulenbasen, Bogenzwickeln, ebenen gerahmten Wandflächen sowie von Figuren, darüber hinaus um Reste von nicht näher bestimmbareren Teilen (Abb. 126 f.).

Die Ornamentik zeigt Palmettenmotive, Perlschnüre, Akanthusblätter und Blütenmotive. Wulst-, Streifen- und Rillenprofile fassen das Blattwerk in den Bögen.

Bemerkenswert sind fünf Teile, die zu Skulpturen gehören, wobei drei davon zu einem Torso von 50 cm Höhe ohne den fehlenden Kopf zusammengesetzt werden können. Nach dem vorläufigen Untersuchungsergebnis handelt es sich dabei um eine weibliche Figur. Dafür spricht der Ansatz eines Kopftuches. Ferner zeigt die Skulptur ein Brusttuch. Die prächtige Kleidung deutet auf eine hochgestellte Person hin.

An einem anderen Fundstück sind die unbedeckten Unterschenkel einer Skulptur in Parallelhaltung auf eine Länge von 17 cm zu erkennen. Dieses Teil könnte von einer Skulptur stammen, die den Gekreuzigten darstellt. Träfe diese Annahme zu, könnte man zusammen mit dem Torso der weiblichen Figur von einer Kreuzigungsgruppe ausgehen. Doch die Einordnung der Frauengestalt bleibt angesichts der Zufälligkeit des überkommenen Bestandes schwierig. Der linke Arm ist erhoben, die Hand hat wahrscheinlich am Gesicht gelegen; ein Trauergestus kann damit nicht ausgeschlossen werden.

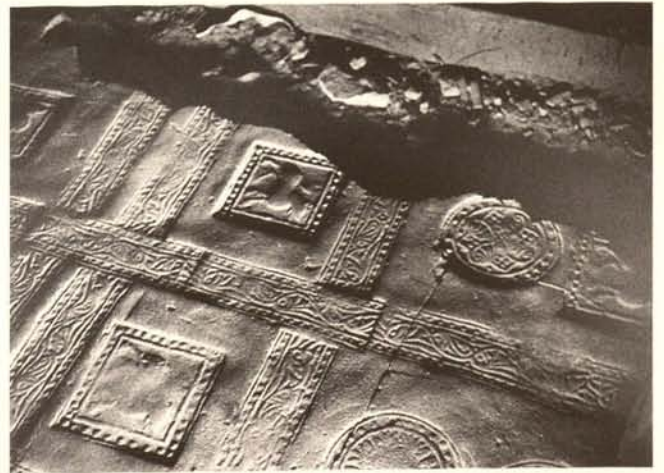


Abb. 128. Teutleben, Dorfkirche, Westempore, mit Hilfe von Modellen hergestellter Schmuckestrich.

Ohne weitere Funde muß der Wahrscheinlichkeitsgrad für die Annahme, die Teile gehörten zu einer Kreuzigungsgruppe, gering bleiben. Die Ergebnisse stellen zwar zunächst lediglich einen Vorbericht dar, doch kann bereits jetzt gesagt werden, daß Thüringen damit um eine romanische Stuckarbeit bereichert wird, die in ihrer Qualität dem Stuckretabel im Dom zu Erfurt kaum nachsteht und im Umfang dieses weit übertroffen haben muß.

Schmuckestrich

Großburschla, Stiftskirche

In der ehemaligen Stiftskirche zu Großburschla an der Werra befinden sich Reste eines Estrichs vom Typ des inkrustierten Fußbodenestrichs. Er wurde bei Bauarbeiten 1965 zeitweise freigelegt.

Es handelt sich dabei um einen teppichartig weiß-schwarz-rot geschnittenen Estrich mit kreisförmigen Ornamenten, teils vegetabil, teils geometrisch. Er erstreckt sich vornehmlich entlang des im Fußboden ausgesparten Chorgestühls und vor dem auf Säulen ruhenden Altar unmittelbar an der Ostseite der Schranke. Seine Datierung wird mit der Errichtung des Kirchenneubaus in der Zeit von 1130 bis 1150 gleichgesetzt.

Teutleben, Dorfkirche

Eine gänzlich andere Art, für die in Thüringen noch kein weiteres Beispiel aus dieser Zeit bekannt ist, stellt der Fußbodenschmuck auf der Westempore der romanischen Dorfkirche in Teutleben bei Buttstädt dar.

Die Kirche zeigt einen typischen Saalkirchen-Grundriß mit Chor und Apsis. Die bauliche Grundsubstanz aus der Entstehungszeit der Kirche ist weitestgehend erhalten. Von der ursprünglichen Bausubstanz ist auch eine auf einem zweijochigen Kreuzgratgewölbe ruhende Westempore überkommen, deren Zugang in der Nordwand merkwürdigerweise bereits bald wieder zugesetzt worden sein muß. Denn die Ritzfugung dort gleicht der des später aufgesetzten Turmmauerwerks.¹³ Im Fußboden dieses für Thüringer Dorfkirchen einzigartigen Bauteils ist unter der Orgel eine noch ansehnliche Fläche, etwa 3,5 m², des ursprünglichen Schmuckbodens leidlich erhalten geblieben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. den Beitrag von Roland Möller sowie ders., Das Stuckretabel im Dom zu Erfurt. Ein Vorbericht, in: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken, Berlin 1987, S. 4-22.
- 2 Dietrich Wohlfahrt, Neue baugeschichtliche Feststellungen an der Kirche in Oberndorf bei Arnstadt, in: Thüringer kirchliche Studien II, Berlin 1970, S. 29-31.
- 3 Hans Patze, Die Entstehung der Landesherrschaft in Thüringen I. Teil, Köln/Graz 1962, S. 256.
- 4 Udo Sareik, Bauforschung an vorromanischen und romanischen Objekten in Thüringen, in: Festschrift für Rudolf Zießler, Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege 1/1994, S. 29-31.
- 5 Patze (wie Anm. 3), S. 213.
- 6 Ebenda.
- 7 Ebenda.

In eine sehr dichte und feste Fußbodenestrichschicht von etwa 3 cm sind Model eingedrückt worden. Bereits 1888 wies Lehfeldt auf diesen einzigartigen Fußbodenschmuck hin. Er war jedoch der Ansicht, es handle sich hierbei um „Fußboden-Fliesen“.¹⁴

Bei der Herstellung wurden zwei kreisrunde Model von 17 cm Durchmesser mit unterschiedlichen Motiven, ein quadratisches Model mit einem Tiermotiv und ein 29,3 cm langes und 8 cm breites Model mit Blattornamenten verwandt (Abb. 128). Während das rechteckige Model zur Fries- bzw. Kassettenbildung und in einem Fall zur Kassettenfüllung verwandt wurde, sind die anderen Motive völlig unregelmäßig in den einzelnen Kassetten angeordnet worden. In einem Fall wurde das Friesmodel unter 90° gekreuzt in eine Kasette gedrückt. Für den Fries wurde nur die eine Modelform verwendet, wobei die Längsteilung durch fortlaufendes, wiederholtes Eindringen der Modelform, die das Rechteck bildende Querteilung durch einmaliges Eindringen entstand. Der Abstand zwischen den Längsstreifen des Frieses entsprach also der Länge der Modelform – 29,3 cm. Dort wo der Estrich beseitigt wurde, ist der Unterbau zum größten Teil erhalten. Er entspricht dem Grundaufbau wie bei modelliertem Gipsstuck.

Die Datierung kann sich an zwei in der Romanik liegenden Bauphasen orientieren. Für die Phase 1, den Ursprungsbau, läßt sich eine dendrochronologische Untersuchung am Sturzbalken des Südeingangs heranziehen. Hierfür wurde das Jahr 1130 ermittelt. Da der Emporenzugang bereits in der Bauphase 2 zugesetzt wurde, als man das Chormauerwerk zum Turm erhöhte, die Ritzfugenbilder aber in beiden Fällen identisch sind und somit noch nach romanischer Baugewohnheit gearbeitet wurde, ist für diese Phase 2 der Zeitraum vom Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts denkbar. Bei aller Besonderheit der Verwendung derartiger Model fehlt der Ausführung doch eine gewisse Souveränität, was vielleicht eher an die Phase 1, also die 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, denken läßt. Ein nachträglicher Einbau, zeitgleich mit der Vermauerung des ursprünglichen Zugangs, kann jedoch nicht ausgeschlossen werden.

Wenngleich die Anzahl der Objekte mit erhaltenen Arbeiten außerordentlich gering ist, zeugen sie doch von der Vielfalt bei der künstlerischen Anwendung von Gips- und Kalkmörtel besonders im 12. Jahrhundert auch in der Region Thüringen. Dabei wird mit den vorgestellten Beispielen kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

- 8 Hans Patze, Thüringen, in: Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, 9. Bd., Stuttgart 1989, S. 209.
- 9 A. Holtmeyer, Cisterzienserkirchen Thüringens, in: Beiträge zur Kunstgeschichte Thüringens, 1. Bd., Jena 1906, S. 1 f.; der Grundriß von Abb. 1 ist der der Kirche von Ichtershausen, trägt aber die Unterschrift „Grundriß der bayrisch-romanischen Basilika“.
- 10 Ebenda, S. 308-313.
- 11 Johann Georg Brückner, Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaates im Herzogtum Gotha, III. Theil, 7. Stück, Gotha 1761, S. 5.
- 12 Gutachten von Prof. Dr.-Ing. habil. J. Stark, HAB Weimar, Weimar, d. 13.02.1992.
- 13 Michael Matz, Dokumentation zur restauratorischen Voruntersuchung des Innenraumes der Kirche in Teutleben, Weimar 1994.
- 14 Paul Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, Heft 1, Jena 1888, S. 82.

Untersuchungen an den Stuckdekorationen von St. Michael in Hildesheim

Die Untersuchungskampagne von 1992 an der nördlichen Chorschranke schloß als Erweiterung an die Dokumentation der romanischen Stuckfragmente von 1991 an und wurde 1993 an den Stukkaturen des südlichen Seitenschiffs fortgesetzt.* Dieser Bericht stellt die zentralen Untersuchungsergebnisse zur Chorschranke in den Mittelpunkt, die Stukkaturen des Seitenschiffs werden vergleichend herangezogen.

Die Ergebnisse beruhen auf zerstörungsfreien Befundbeobachtungen, ohne Eingriffe in die originale Substanz.¹ Ziel der Untersuchung waren drei Arbeitsschwerpunkte: erstens Erfassen des heutigen Zustandes; zweitens Beobachten der historischen Stucktechnik und deren Konstruktion sowie drittens Sammeln und Dokumentieren der Farbfassungsbefunde.²

Die fotografische Dokumentation erfaßte den Istzustand und den Fassungsschichtenaufbau sowie Referenzstellen in mikroskopischen Abbildungsmaßstäben zur Beobachtung des zukünftigen Schadensverlaufes. Neben der visuellen Beobachtung mit sichtbarem Licht wurden UV-Fluoreszenzbefunde dokumentiert (Abb. 140).

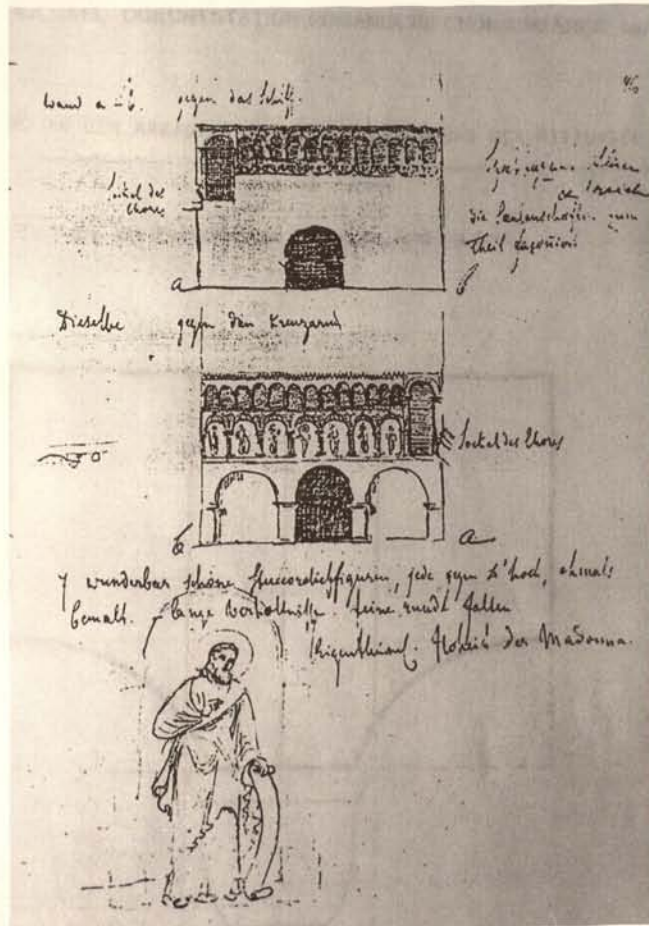


Abb. 129. Jacob Burckhardt, Skizze der nördlichen Chorschranke in St. Michael, Hildesheim, 1840 (Basel, Staatsarchiv).

Die Untersuchung an den romanischen Stukkaturen des Seitenschiffs von 1993 zeigte zudem, daß der Stuckdekor dort aus drei verschiedenen Phasen stammt (Abb. 130): Der ursprüngliche Stuck der Arkadenbögen (Phase 1) wurde vermutlich beim Einbau der neuen Kapitelle (Phase 2) ausgebessert, ergänzt (Abb. 132) und im Seitenschiff durch die als „Seligpreisungen“ bezeichnete Figurenreihe erweitert (Abb. 131). Die Ausbesserungen und Ergänzungen des 19./20. Jahrhunderts (Phase 3) sind deutlich ablesbar.

Die Chorschranke ist das nördliche Teilstück der einstigen Lettneranlage in der Vierung des westlichen Querhauses (Abb. 134). Die Frage ihrer Datierung wurde in der Literatur kontrovers beurteilt, die Daten schwanken zwischen um 1186 und um 1230.³ Neuerdings hat M. Brandt die Argumente gegen die Spätdatierung gebündelt und eine Entstehung in den 90er Jahren des 12. Jahrhunderts, im Anschluß an die Heiligsprechung Bernwards im Jahr 1192, begründet.⁴

Die schrittweise Zerstörung des Bauteiles findet ihre Ursache in der wechselvollen Geschichte der Kirche. Die Schadens- und Renovierungsgeschichte hinterläßt gravierende Spuren der Substanzgefährdung. Kriegszerstörungen und damit verbundene Maßnahmen haben vermutlich vorhandene Schwächen verstärkt.

Aufbau und Versatztechnik

Die Schranke mißt auf der Außenseite eine Länge von ca. 7,76 m bei einer Höhe von ca. 3,10 m. Soweit einsehbar, besteht der Aufbau der Chorschranke aus einem homogenen Stuckmaterial. Das Innere der Stuckwand kann nur über die Aufbrüche und Risse beobachtet werden.

Im Bereich des Vierungspfeilers sind zur Chorschranke vermutlich ältere Putzanschlüsse der Raumschale erhalten.

Eine Verankerung des Stuckaufbaues mit starren, in das Quadermauerwerk eingebundenen Elementen ist denkbar. Eine Verbindung mit Holzkeilen, Holzdübeln oder auch Eisen ist möglich, aber nicht nachgewiesen.

Bei der Voruntersuchung der romanischen Stuckfragmente von 1991 zeichneten sich als Ergebnis die zu Grunde liegenden Arbeitstechniken ab. Die große Zahl an Fragmenten öffnet dabei ein breites Beobachtungsfeld für das technische Studium.⁵

Stuck als plastischer Werkstoff ermöglicht viele verschiedene Verarbeitungsmethoden. Auffällig ist, daß von allen Techniken der freie Antrug plastischer Motive kaum angewendet wurde. An Stuckfragment-Nr. 118 kann man allerdings die Fingerabdrücke des Stukkateurs im mehrschichtigen Antragsmörtel erkennen (Abb. 135). In der Gesamtbetrachtung stehen jedoch Guß-, Schnitz-, Kratz- und Versatztechnik im Vordergrund der Bearbeitung.





Abb. 131a-b. Hildesheim, St. Michael, südliches Seitenschiff, zwei der acht Stuckfiguren in den Arkadenzwickeln (Personifikationen der Seligpreisungen?).

◁ Abb. 130. Hildesheim, St. Michael, südliches Seitenschiff, Ansicht nach Osten mit stuckierten Bogenlaibungen und Stuckfiguren in den Arkadenzwickeln.



Abb. 132. Hildesheim, St. Michael, südliches Seitenschiff, 4. Arkade, westlicher Ansatz der Bogenlaibung mit zweiphasiger Stuckierung: das Blattmotiv der Phase II ist gegenüber Phase I tiefer modelliert.



Abb. 133. Hildesheim, St. Michael, nördlicher Hochchor, Stuckfragment aus der Kirche.

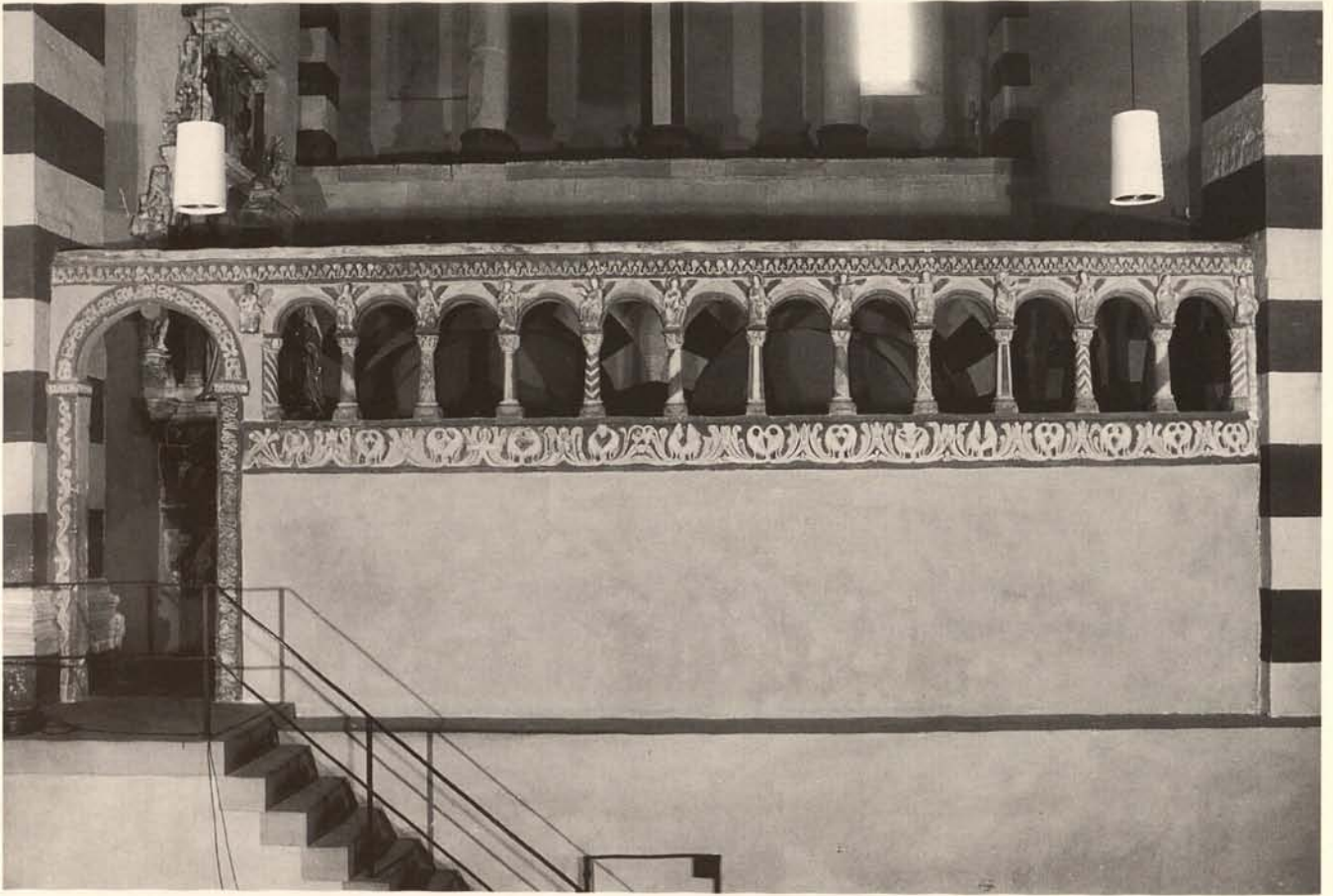


Abb. 134a. Hildesheim, St. Michael, Westchor, nördliche Chorschranke, Südseite.

Fragmente des Lettners und der südlichen Chorschranke belegen, daß mit großen, gegossenen oder gestampften Stuckmörtelblöcken gearbeitet wurde. An Fragment-Nr. 122 ist eine eingearbeitete Nase zur Blockverankerung erhalten. Ob die figurtragende Wand aus einem Stück mittels einer Schalung gegossen ist, kann mit bloßem Auge nicht beobachtet werden.

Sicher ist, daß der Arkadenteil und der Durchgang aus Stuckmörtelblöcken gearbeitet sind. Diese Elemente wurden zur Anpassung nachgearbeitet, ihre Oberflächen sind gebeilt, nachgeschabt und auch gehackt und weisen Materialnähte (Portionsgrenzen der Stuckmasse) auf. Die Blockstöße der Fertigteilbauweise sind mit angetragener Stuckmasse verklebt und geglättet. Die Säulen der Arkade bilden das Bindeglied zwischen künstlerischer Bearbeitung und Blockherstellung. Diese Bauglieder wurden zum Aufbau des Chorschrankenkörpers bereits vorgefertigt und schließlich mit versetzt. Die Grundgestalt jeder Säule bilden gleichfalls vorgefertigte, vermutlich gegossene Blöcke. Kapitelle, Säulenschaft und Basis sind je ein Einzelelement und wurden vermutlich nach Fertigstellung der Form, vor dem Einbau, miteinander verbunden.

Der Säulenschaft hat deutliche Schnitzspuren, die Führung des Bearbeitungswerkzeuges verläuft vertikal. Parallele, originale Ritzungen dienten zur Festlegung der runden Form beim Bearbeiten des Rohlings. Das sichtbare Vorhandensein dieser geritzten Hilfslinien ist zufällig. Die Säulenbasis ist ebenfalls aus einer Art Rohling geschnitzt und zusätzlich modelliert. Die

Sporen und der überstehende Wulst der Basis sind frei angetragen. Die Fülle der Ritzungen und Hilfslinien auf der Oberfläche ist in der Zustandsbeschreibung der Originaldokumentation⁶ ausführlich beschrieben. Sie beruhen weitgehend auf mechanischen Verletzungen durch Nutzung, Renovierung und Untersuchungen. Trotz der Vielfalt dieser Spuren sind die originalen Konstruktionslinien zur Aufteilung der Fläche deutlich ablesbar. Schwieriger ist die Deutung geritzter Linien, die evtl. für die Farbfassung (Schriftbänder und Hintergründe) gesetzt werden. An der Außenseite der Arkade findet man an den Flächen zwischen den Bögen Dreiergruppen von vertikalen Ritzungen (Abb. 137). Fragmente dieser Einteilung befinden sich auch an der gegenüberliegenden Seite. Dort werden die Ritzungen jedoch von den kleinen Engeln weitestgehend überdeckt.

Die geritzten Markierungen sind Hilfslinien, die der Blockbearbeitung dienen und am Rohling den Standort festlegen. Die Oberflächen der Blöcke sind nachgearbeitet, die Ritzungen wurden dadurch weitgehendst eingeebnet. Nur die östlichen Flächen haben keine nachträgliche Glättung erfahren. Bemerkenswert ist vermutlich ein Konstruktionspunkt an der Innenseite der Chorschranke, der sich auf dem Fries der Fabelwesen und Zwerge circa in der Mitte befindet und aus einer runden, kantigen Vertiefung besteht. Bei diesem Punkt kann es sich um eine zentrale Meßachse handeln, von der aus eine symmetrische Teilung vorgenommen werden kann. Für die Rahmenbreiten der floralen Friese sind einfache Ritzungen vorhanden.



Abb. 134b. Hildesheim, St. Michael, Westchor, nördliche Chorschranke, Nordseite.

Werktechnik der plastischen Stukkaturen

In diesen Bereich gehören die Kratz- bzw. Schabtechnik und das Versetzen von vorgefertigten Werkstücken, die teils als Modell in einer Form gegossen, teils als Stuckrohling gearbeitet sind. Bei der Herstellung der Friese und Halbsäulen sind zwei Arbeitstechniken zu beobachten. Die erste Gruppe bilden vorgefertigte Gußteile, die durch eine in Holzschalung angetragene oder modellierte Rahmung eingefasst sind. Auffälliges Merkmal dieser Technik ist der relativ glatte und ebene Hintergrund. Die Übergänge der vorgefertigten Teile werden dabei nach ihrer Montierung frei modelliert.

Die zweite Arbeitstechnik kombiniert das Auftragen von Stuckmasse mit dem dann folgenden Herausarbeiten der plastischen Formen durch Schneiden, Kratzen und Schaben (Abb. 136). Diese Methode wurde für alle floralen Friese der Chorschranke wie für die Stukkaturen der Bogenarkade zum südlichen Seitenschiff angewandt. Die Arbeitsweise ist denkbar einfach: Zur Herstellung eines Frieses wird Stuckmasse plastisch, aber flächig angetragen, und noch vor dem Erhärten der Stuckmasse wird die Form herausgearbeitet.

Zur Maßeinteilung der Friese auf der Außenseite der Chorschranke findet man am Eckpunkt der horizontal und vertikal verlaufenden Friese geritzte Hilfslinien, mit denen die Rahmenbreite festgelegt wurde. Da die Formen der floralen Grundmuster in ihrer Größe stark variieren, liegt die Vermutung nahe, daß

innerhalb eines Motives im wesentlichen keine weiteren Hilfslinien gezogen oder Vorritzungen angelegt wurden. Man kratzte und schabte die Motive frei aus dem angetragenen Band heraus.

Die unregelmäßige Bearbeitung unebener und glatter Hintergründe sowie die unregelmäßig gestochenen Formen lassen auf eine unruhige Hand des Künstlers oder rasche Arbeitsweise schließen. So sind Reste der Stuckmasse rein zufällig stehengeblieben, während andere Hintergrundebenen sehr sorgfältig bis zur bestehenden Wand abgearbeitet worden sind.

Die architektonische Gliederung der Stuckaußenwand der Chorschranke besteht aus Nischen mit Schirmkuppeln und dazwischen, in den Zwickelflächen, eingestellten Kirchenmodellen, deren größtes aus applizierten Einzelformen zusammengesetzt ist. Hier kann nicht endgültig geklärt werden, inwieweit diese Teile aus Gußformen vorbereitet oder „auf dem Tisch“ modelliert/geschabt worden sind. Beim Setzen der einzelnen Gußformen an der Chorschranke führen Paßungenauigkeiten zur Nachbearbeitung der fertigen Teile. Das Zuschnitzen der Stukkaturen ermöglicht das Einsetzen in das Gefüge.

An Schirmkuppeln, Bögen und Pilastern mit Halbsäulen wiederholt sich das bisher beobachtete Konzept der gemischten Arbeitstechniken, wobei nicht mit absoluter Sicherheit von gegossenen Elementen gesprochen werden kann. Alle Beobachtungen deuten vielmehr auf eine Schnitztechnik hin, kombiniert mit frei modellierten Ergänzungen, ähnlich der Bearbeitung der Arkadensäulen. Frei modelliert sind jedenfalls die Verstärkungen der



Abb. 135. Hildesheim, St. Michael, mehrschichtig angetragenes Stuckfragment mit Fingerabdrücken des Stuckateurs.



Abb. 136. Hildesheim, St. Michael, Westchor, nördliche Chorschranke, Detail der Nordseite: Fries im Bereich des Durchgangs mit frei aus angetragener Stuckmasse herausgearbeiteten floralen Motiven.

Bögen, der Halbkugelknopf der Kuppeln und die kleinen Verstärkungen an den Bögen der Schirmrippen. Dabei wird offensichtlich, welche große Schwierigkeiten bei einer frei Hand geführten Bearbeitung der Stuckmasse vorliegen. Überaus markant zeichnen sich frei modellierte Ergänzungen an vorgefertigten Teilen ab, denn sie sind wesentlich teigiger und unsicherer in ihrer Ausführung. Bei den Figuren der Außenseite der Chorschranke sind ähnliche Phänomene zu beobachten.

Auch die großen Figuren sind nicht komplett an der Wand modelliert worden. Die zentralen Teile wie Kopf, Rumpf, Hände und Füße der Großfiguren bestehen hauptsächlich aus fertigen Formteilen, die appliziert wurden (Abb. 138). Die Rümpfe der kleinen Figuren und Engel sind Gußteile, die Flügel und Nimben werden frei angetragen, modelliert und geschabt. Einige Köpfe sind, soweit einsehbar, Ergänzungen jüngster Zeit.⁷

Die Gesichter der Apostel und Heiligen sind vermutlich als Masken über (Ton)modellen hergestellt und durch Antragen von Klebemörtel zu einer plastischen Kopfform ergänzt worden. Diese Methode des „Modellbaus“ mit Positivform und Negativmodell entspricht den Befunden an den Fragmenten Nr. 159, 160 und 164.⁸

Die Frage nach Material und Methode für Modell und Gußform bleibt Spekulation. Zu berücksichtigen ist, daß sich offenbar keines der gegossenen Elemente wiederholt. Die Gußtech-



Abb. 137. Hildesheim, St. Michael, Westchor, nördliche Chorschranke, Detail der Nordseite: Ritzungen an Arkadenzwinkel (Streiflichtaufnahme).

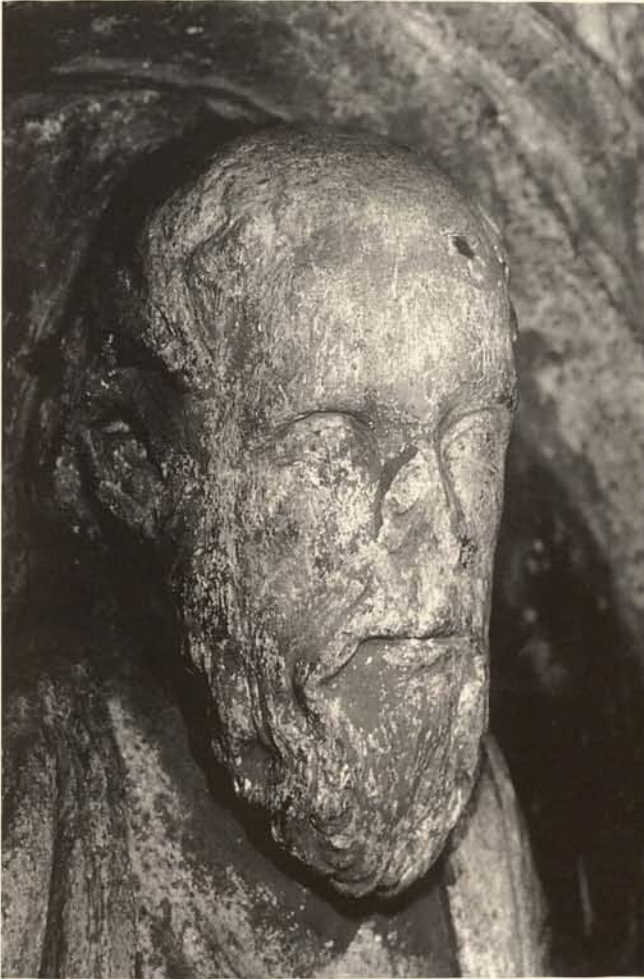


Abb. 138. Hildesheim, St. Michael, Westchor, nördliche Chorschranke, Detail der Nordseite: Kopf des Petrus als Beispiel vorgefertigter applizierter Formteile.

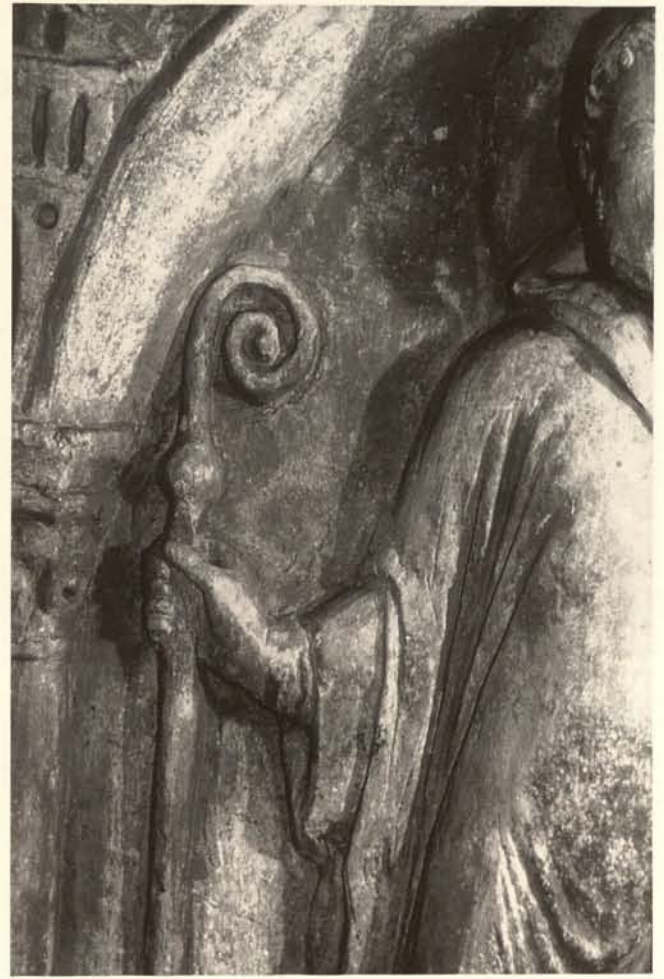


Abb. 139. Hildesheim, St. Michael, Westchor, nördliche Chorschranke, Detail der Nordseite: Stab des Benedikt mit frei aus angetragener Stuckmasse herausgearbeiteter Krümme.

nik wird demnach nicht zur Vervielfältigung bestimmter Stuckformen angewendet.

Der fehlende Kopf Bernwards mit verbliebenem Klebemörtel, der erhaltene Hinterkopf des Johannes mit fehlendem gegossenem Maskenteil und die Nahtstelle am Kopf des Paulus zeigen deutlich den Aufbau dieser Teile. Bei der Mariendarstellung ist eine modellierte Verbreiterung im Bereich der Hüfte zu beobachten. Schriftbänder und Krummstäbe der Figuren sind frei angetragen. Die Krümmen an den Stäben sind dabei in der bereits beschriebenen Kratztechnik aus erhabener Stuckmasse gearbeitet worden (Abb. 139).

Auf den Schriftbändern befinden sich verschiedene geritzte Linien, wobei parallel verlaufende Ritzungen auffallen, die zu einer Höhenvorgabe (Hilfslinierung) der fehlenden Schrift gehören könnten.

Stuckmaterial

Die Einteilung in Stuckmörtelgruppen wurde bereits in Ansätzen bei der Untersuchung der fragmentarischen Werkstücke versucht.⁹

Eine erste Untersuchung romanischer Stucktechniken lieferte bereits 1932 F. Berndt, Hannover. In dieser Arbeit wird der Werkstoff als „Gipsstuck“ bezeichnet, der über folgende Zu-

sammensetzung verfügt: 93,62% $\text{CaSO}_4 + 2 \text{H}_2\text{O}$ und 2,23% CaCO_3 in HCl mit 3,53% unlöslicher Stoffe. Die Härte beträgt (Moß) 1-2, was einem Estrichgips entspricht.

In unserer Untersuchung wurde keine neuerliche umfangreiche naturwissenschaftliche Analyse des Chorschrankenstücks vorgenommen. Auf eine große Probereihe wurde verzichtet.

Visuelle Beobachtungen lassen hochgebrannten Gips vermuten. Zwischen gegossenem und angetragenem Stuck gibt es optisch nur geringe Materialunterschiede. Angegebene Härtegrade sind skeptisch zu betrachten, da gleiche Materialien durch unterschiedliche Bedingungen, wie Lagerung, Position, Fundort usw., verschieden altern können. Gut sichtbar sind an den Fragmenten die roten, rötlich gelben, grauen und schwarzen Beimengungen in wechselnder Dichte. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der gebrannte Gips bereits alle diese Beimengungen, wie Ziegelreste, Schlacke und feine Holzkohleteilchen von Grund auf enthielt. Diese sammeln sich in den Brennöfen an und führen vermutlich zu Verunreinigungen.

Zusätze, welche den Aushärtungsvorgang verzögern könnten, sind bislang nicht nachgewiesen. Der fotografisch dokumentierte UV-Fluoreszenzbefund eines figürlichen Bruchstückes aus dem Seitenschiff zeigt im Schnitt eine stark fluoreszierende Stuckschicht als oberste Lage (Abb. 140b). Vermutlich handelt es sich hier um Reste einer isolierenden „Lösche“ oder evtl. um Zusätze in der Stuckmasse.



Abb. 140a. Hildesheim, St. Michael, Stuckfragment. Tageslichteinstellung zur UV-Fluoreszenzaufnahme Abb. 140b.



Abb. 140b. Hildesheim, St. Michael, Stuckfragment (UV-Fluoreszenzaufnahme) mit starker Fluoreszenz der obersten Stucklage (Reste einer isolierenden „Lösche“ oder Zusätze in der Stuckmasse?).

Fassungsbestand

Die heutige Fassung, mit polychromer Arkade und monochromem Farbbild an der Außenseite der Chorschranke, entspricht vermutlich dem Farbfassungsentwurf der Renovierung 1907-10. Zwar wurden die Oberflächen nach dem 2. Weltkrieg noch einmal nachgefaßt, doch hat man das bereits vorhandene Konzept nicht wesentlich verändert. So liegt an Säulen und Kapitellen eine „vermischte“ Farbfolge vor. Ältere Farbfassungen stehen sichtbar neben neueren. Im Bereich von Ausbrüchen ist der Aufbau mehrerer übereinanderliegender Malschichten zu erkennen.

An der heute monochromen Außenseite der Chorschranke sind weitere, äußerst interessante Fassungsreste erhalten. Die Beobachtungen führen zu dem Schluß, daß die Chorschranke ursprünglich komplett farbig gefaßt war. Mehrschichtigkeiten in den erhaltenen Fassungsinseln belegen zum einen mindestens eine erste und teilweise eine zweite Bemalung unter weißen und vermutlich grauen Kalkübertünchungen. Am deutlichsten sind

die ursprünglichen Fassungsreste erhalten. Die zweite Schicht findet man nur auf wenigen Flächen. Die geringen Befunde ermöglichen nur die Idee eines Farbfassungsprogrammes. Die vorliegende Untersuchung mußte sich aus zeitlichen Gründen auf Beobachtungen des Bestandes der Fassungsreste beschränken. Aus restauratorischer Sicht wären Freilegungen zur Erforschung von Schichtzusammenhängen im heutigen Zustand problematisch, da flächig nur noch wenig originale Farbsubstanz vorhanden ist. Allerdings ist zu beobachten, daß Oberflächenbearbeitungen und Freilegungen in vorangegangener Zeit wiederholt stattgefunden haben.

Zur Klärung diesbezüglich offenstehender Fragen und auch zur Lösung konservatorischer Probleme an der Chorschranke wäre eine Fortsetzung der Untersuchungskampagne im Rahmen eines mit Bauherrschaft, Kunsthistorikern, Baustatikern, Naturwissenschaftlern und Restauratoren erarbeiteten Gesamtkonzepts sinnvoll.

Anmerkungen:

* Auftraggeber ist das Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, vertreten durch den Direktor, Dr. Michael Brandt.

- 1 Durchgeführt von einem Restauratorenteam, zu dem außer dem Verfasser noch Jutta Minor und Michael Bengler gehörten, wobei ein sehr knapper Zeitrahmen und ein finanzielles Limit gesetzt waren.
- 2 Eine erste Notiz zur Chorschrankenoberfläche befindet sich in der Chorschrankenskizze von Jacob Burckhardt von 1840 (Basel, Staatsarchiv; Abb. 129). Darin wird erwähnt, daß die Stuckfiguren ehemals bemalt waren. Welche Bemalungsreste Burckhardt nun gesehen hat, ist leider nicht näher beschrieben.
- 3 Vgl. den ausführlichen Forschungsbericht in: Der vergrabene Engel. Die Chorschranken der Hildesheimer Michaelskirche. Funde und Befunde (Ausst.kat.), hg. v. M. Brandt, Hildesheim 1995, S. 64-76.

- 4 M. Brandt, „Mit alten und schönen Antiquitäten gezieret“. Die Chorschranken von St. Michael: Rekonstruktion und Kunstgeschichte, in: ebd. S. 77-105.
- 5 W. Kummer – P. Turek, Anmerkungen zum technologischen Befund, in: ebd. S. 167-171.
- 6 Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum.
- 7 Die Köpfe der Engel und die Engel Nr. 1 und 13 sind, soweit einsehbar, Ergänzungen jüngster Zeit (vermutlich aus Anlaß der Renovierung von 1907-10). Engel Nr. 1 ist eine Kopie des Engels Nr. 6 und Nr. 13 die Kopie von Nr. 3 (vgl. ebd., Taf. XVII-XXXIX).
- 8 Fragment Nr. 159 (s. ebd. S. 142 Kat.nr. 10), Fragment Nr. 160 (ebd. S. 143 Kat.nr. 11), Fragment Nr. 164 (ebd. S. 146 Kat.nr. 17).
- 9 Ebd., S. 167.

Die Stuckfragmente aus den Grabungen 1965-1971 in der ehemaligen Stiftskirche St. Nikolaus auf der Großkomburg

Die Gründung des Klosters Komburg 1078 geht auf eine Schenkung durch Graf Burkhard zurück, der Mitbesitzer einer an gleicher Stelle befindlichen Burg war. Er selbst gehörte bis zu seinem Tod um 1098 dem Konvent an. Mit dem Bau der Kirche wurde 1078 begonnen, am 21.12.1088 erfolgte durch Bischof Adalbero von Würzburg die Weihe. In der Frühzeit standen bedeutende Äbte dem Konvent vor: Abt Wilhelm, der 1091 verstarb und sein Nachfolger Abt Gunther kamen beide aus Hirsau. Dies weist auf einen frühen Einfluß von Hirsau auf das Kloster Komburg hin.¹ In der Folgezeit erfuhr der Kirchenbau mehrere Veränderungen, der größte Einschnitt erfolgte jedoch zwischen 1707 und 1715 mit einem groß angelegten Neubau der Kirche zu ihrer heutigen Gestalt.² Von dem romanischen Gründungsbau haben sich im aufgehenden Mauerwerk noch Teile erhalten. Die architekturgebundenen Innenausbauten der Vorgängerzeit sind bei der Veränderung im 18. Jh. vollkommen beseitigt worden.

Zu den einzigen erhaltenen mobilen Ausstattungsteilen aus der Frühzeit gehören der große Kronleuchter und das Antependium, beides aufwendige Treibarbeiten aus der Zeit vor 1139.³



Abb. 141. Großkomburg, ehem. Klosterkirche, Krypta. Nord-Süd-Profil mit von Stuckfragmenten durchsetztem Füllschutt, Teilbereich: nördliches Seitenschiff (1965, während der Grabung).

Im Rahmen einer umfangreichen Renovierung im Kircheninneren erfolgten zwischen 1965 bis 1971 archäologische Untersuchungen im Bodenbereich unter der Leitung von Günter Fehring vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg in Stuttgart, die wichtige Erkenntnisse über den mittelalterlichen Kirchenbau und seine Ausstattung erbracht haben. Unter dem Ostchor legte man eine Krypta frei (Abb. 141), aus deren Verfüllung die nachfolgend vorgestellten Stuckfragmente stammen. Weitere Fundstücke waren unter dem Kirchenboden verteilt, auch diese wurden – soweit möglich – geborgen.

Günter Fehring veröffentlichte 1970 eine erste Auswertung der Grabungen und ging hierbei auch auf die Stuckfragmente ein, die er in einer Reihung von sieben Arkadenbögen als Teilrekonstruktion vorstellte⁴ (Abb. 142). Weitere Ergebnisse von Fehring zum Gründungsbau und seiner Geschichte erschienen 1972.⁵ Volker Himmelein brachte im gleichen Band einen Beitrag zu den romanischen Chorschranken.⁶ Himmelein, der die Fragmente erstmals konkret als Chorschranken ansprach, unternahm einen weiteren Rekonstruktionsversuch, der sich an Fehring orientierte, jedoch im Detail einzelne Fragmente austauschte⁷ (Abb. 143). Für die Rekonstruktion bezog man nicht alle gefundenen Fragmente ein – der weitaus größte Teil lagert noch in Fundkisten. Es wurden lediglich Teile verwendet, mit denen sich eine vermutete Anordnung einzelner Gliederungen exemplarisch darstellen ließ. Die Funde montierte man in dieser Anordnung auf Platten, sie sind seit dieser Zeit in der Schausammlung des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart ausgestellt (Abb. 144). Mit dieser Präsentation ging eine Freilegung einher, über die Heribert Meurer 1989 berichtete.⁸ Waldemar Grzimek übernahm in seiner Publikation von 1975 über mittelalterlichen Stuck die erste Rekonstruktion von Fehring, ging aber wegen der damals noch nicht abgeschlossenen Auswertung und Bearbeitung nur kurz auf den Fund ein.⁹

In jüngster Zeit unternahm Barbara Hodum in ihrer Masterarbeit 1992 und in einer überarbeiteten Fassung von 1994 den Versuch, die Stuckfragmente zu werten und die vorhandenen Teile in einem Katalog zu erfassen.¹⁰

Für eine Datierung der Stuckfragmente liegen mehrere Ansätze vor, die bisherigen Veröffentlichungen gehen von einer Entstehung in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts aus und bringen dies mit dem Wirken von Abt Hartwig in Verbindung, der den Kronleuchter stiftete. Hartwig verstarb um 1140, ihm wird die Vollendung der Kirchengestaltung zugeschrieben.¹¹ Demnach wären die Stuckfragmente von der Komburg noch vor den Hildesheimer und den Halberstädter Arbeiten anzusetzen. Eine Datierung erscheint deswegen schwer, weil bisher kein eindeutiger Beleg für die Funktion der Fundstücke vorliegt, allein Himmelein interpretierte sie als ehemalige Chorschranken.¹² Fehring und Meurer zogen in ihrer Auswertung auch Abschränkungen in Erwägung, deren Funktion sie jedoch offen ließen.¹³

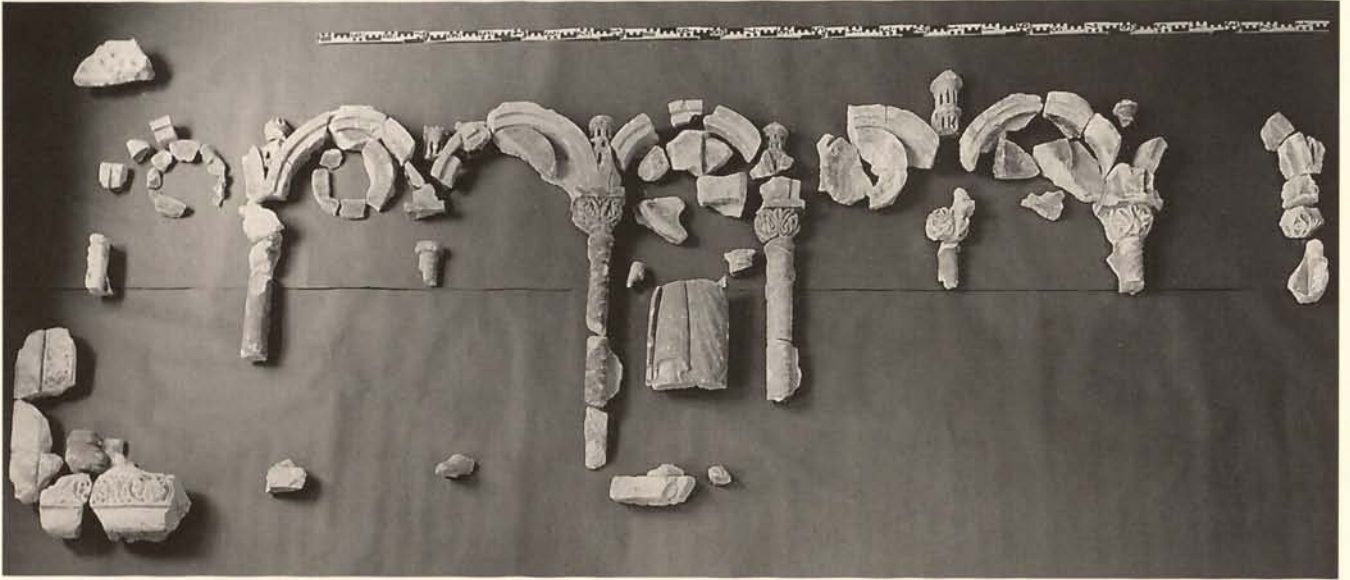


Abb. 142. Großkornburg, ehem. Klosterkirche, ergrabene Stuckfragmente. Rekonstruktionsversuch in einer Zwischenphase (Januar 1966).

Zur bisherigen Erfassung der Stuckfragmente ist folgendes anzumerken:

Bis heute sind die Funde nicht zusammenhängend ausgewertet. Auch der jüngst von Barbara Hodum erstellte Katalog konnte die Fragmente nur an zwei verschiedenen Aufbewahrungsorten, nämlich im Württembergischen Landesmuseum und im Depot des Landesdenkmalamtes Stuttgart, erfassen. Die bereits montierten und ausgestellten Fragmente im Landesmuseum lassen momentan eine weitere Zuordnung mit den übrigen Teilen nicht zu. Hinzu kommt, daß die im Landesmuseum ausgestellten Fragmente auf den ersten Fassungsbestand freigelegt wurden und somit weitere Vergleiche mit den noch nicht behandelten Stücken erschweren. Eine Auswertung der für die

Rekonstruktion montierten Stuckfragmente wird darüberhinaus durch die damals vorgenommene Tränkung (Kunststoff?) behindert, wodurch die naturwissenschaftlichen Analysen keine Vergleiche zulassen. Bis auf zwei Stuckfragmente, die Hans Peter Kneer Anfang der 70er untersuchte,¹⁴ liegen bisher weder technologische noch restauratorische Gesamtuntersuchungen aller Fundstücke vor.

Zum Bestand gehören ca. 825 Einzelfragmente.¹⁵ Dazu zählen auch die ca. 114 auf Platten montierten Fragmente aus dem Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart. Das restliche Fundmaterial lagert in den Depots des Landesmuseums und im Landesdenkmalamt.¹⁶

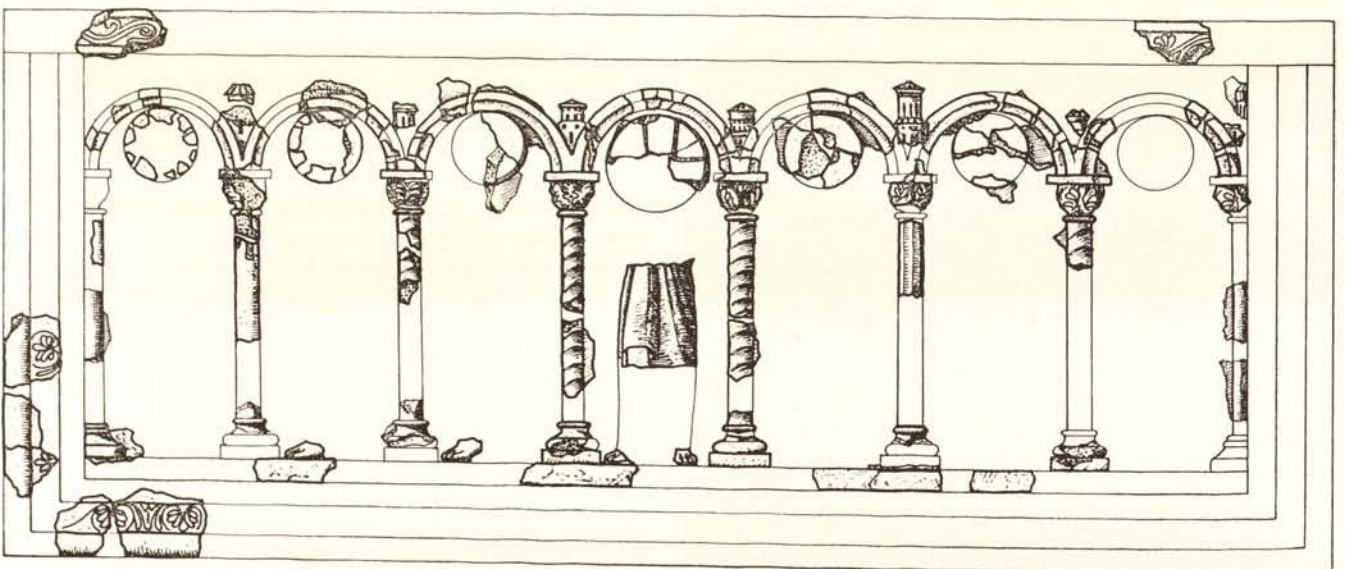


Abb. 143. Großkornburg, ehem. Klosterkirche, ergrabene Stuckfragmente. Dokumentation der Funde mit Rekonstruktionsvorschlag (V. Himmelein).

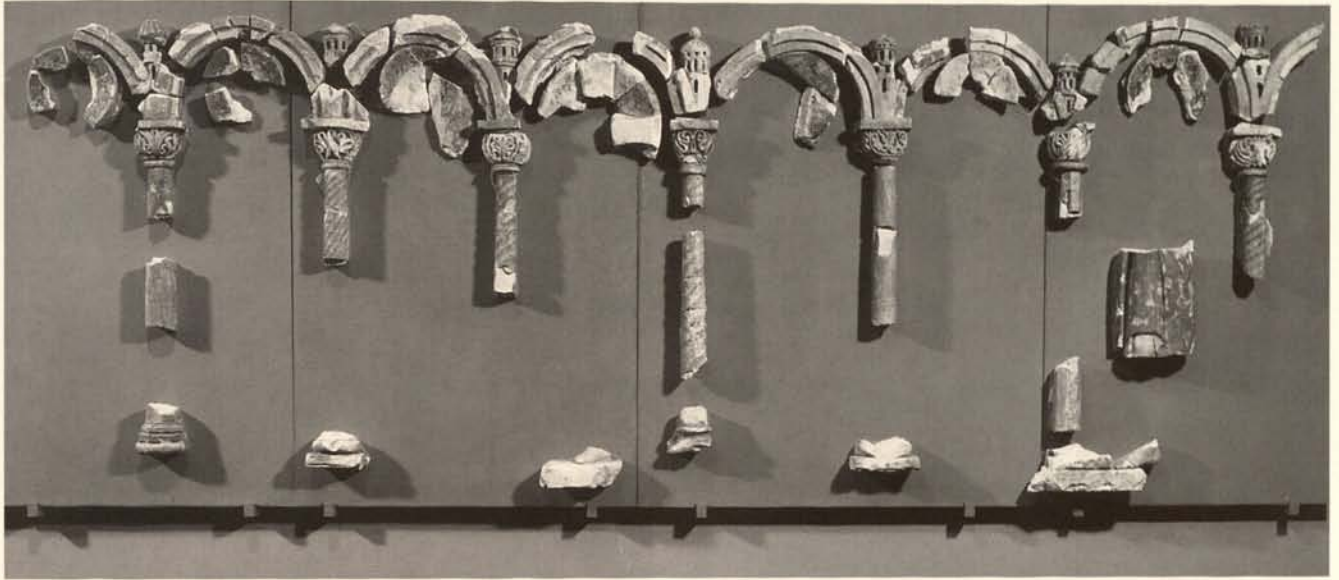


Abb. 144. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Stuckfragmente aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (derzeitige Montage).

Für eine erste technologische Auswertung durch den Verfasser wurde zunächst das Fundmaterial aus dem Bestand des Landesdenkmalamtes herangezogen. Zusammen mit den bereits ausgestellten Funden im Landesmuseum, den Funden im dortigen Depot und dem Bestand des Landesdenkmalamtes lassen sich drei Hauptgruppen bilden: sie setzen sich aus architektonischen, figürlichen und ornamentalen Bestandteilen zusammen. Der überwiegende Teil gehört zu einer ehemaligen Architekturgliederung und besteht aus glatten, polygonalen und gewirbelten Halbsäulen mit Basen und Kapitellen, Türmchen, Kranzgesimsen und Arkadenbögen. Diese Teile sind mehrfach farbig gefaßt. Von den figürlichen Darstellungen haben sich nur wenige Stücke erhalten. Hierzu gehören mehrere Nimbenfragmente ein Kreuznimbus, Hände, Füße, Gewandfragmente und Rotuli. Auch diese Teile sind mehrfach gefaßt. Kopffragmente sind nicht unter den Fundstücken. Von den unterschiedlichen ornamentalen Fragmenten mit angrenzenden Profilen weisen nur wenige eine Farbfassung auf, der größte Teil aus dieser Gruppe ist ungefaßt (Abb. 155). Der Versuch, diese Teile – wie bei der Rekonstruktion im Landesmuseum geschehen – in den Bestand einzubinden, muß vorerst noch offen bleiben. Sie unterscheiden sich in der Ausführung und Materialzusammensetzung von dem zuvor genannten Bestand und sind nicht direkt mit diesem vergleichbar.

Aus der Vielzahl der vorhandenen Fundstücke läßt sich nicht, wie bei den Rekonstruktionsversuchen von 1970 und 1972 geschehen, eine auch nur annähernd gesicherte An- und Zuordnung ableiten. Wenn auch 32 Teile über die Bruchkanten eine Zuordnung zu gleich vielen Stücken ermöglichen, fehlen an den Säulen und an den Arkadenbögen Anschlußteile, um ein entsprechendes Höhenmaß zu rekonstruieren. Aus diesem Grund wurde bei der jetzt durchgeführten Voruntersuchung erst gar nicht der Versuch unternommen mit weiteren Stücken ergänzende Anordnungen zum ehemaligen Aussehen bzw. zur Gliederung vorzunehmen. Vielmehr erfolgte die Untersuchung der Fundstücke nach bestimmten Kriterien, um so einen ersten Überblick über die unterschiedlichen Stuckmaterialien und die verschiedenen Formen und Fassungsabfolgen zu erhalten.

Anhand der mehrschichtigen Fassungsabfolgen läßt sich eine Gruppenzugehörigkeit am ehesten ableiten, die ungefaßten Fragmente weisen schon augenscheinlich eine andere Materialzusammensetzung auf. Auch die Bearbeitung der Oberflächen unterscheidet sich von den gefaßten Stücken, vorerst ist davon auszugehen, daß diese Fragmente nicht zum unmittelbaren Bestand der gefaßten gehören. Ein weiteres Indiz ist an den Rückseiten auszumachen. Hier liegen unterschiedliche Abdrücke und Reste des ehemaligen Trägers, auf dem diese Stuckfragmente hafteten, vor. Allein anhand dieser Beobachtungen ergab sich eine Fülle von vergleichbaren Informationen. Stücke, die nicht in dieses Untersuchungsrastrer fielen, schieden vorerst aus und wurden nach spezifischen Merkmalen sortiert. Nach diesem Vorgehen ist es möglich, verschiedene Gruppierungen zu bilden, bei denen vergleichbare Ansätze für weitere Untersuchungen gegeben sind.

Alle Fundstücke haben eines gemeinsam, sie sind als Relief ausgeführt (Abb. 156). Dies setzt einen Träger voraus, der vollflächig ausgebildet gewesen sein muß. Selbst die Bekrönungen z. B. die Türmchen sind nicht vollplastisch, auch sie zeigen auf der Rückseite Abdrücke mit Resten eines gelben Sandsteins. Soweit im aufgehenden Mauerwerk noch der Bestand aus der I. Bauphase vorhanden ist, lassen sich die Abdrücke mit diesem Steinmaterial vergleichen. Es ist ein in der Region noch heute vorkommender und verwendeter Baustoff aus gelbem Quarzstein.¹⁷

Die Grabung konnte hier in der Fundamentzone im Ostteil der Kirche keinen Aufschluß über die ehemalige Architektur geben. Fundamente mit aufgesetzten Mauerstreifen rechts und links der Arkadenbögen sind zwar ergraben worden, ob diese im aufgehenden Mauerwerk als Träger der Stuckplastiken in Frage kommen, ließ sich bisher nicht eindeutig klären. Das in der Chorzone befindliche Stiftergrab zeigte im Umfeld keine Mauergründungen, die für eine Ummantelung größeren Ausmaßes als Träger der Stuckfragmente mit in die Diskussion einbezogen werden können.¹⁸ Solange diesbezüglich keine schlüssige Lösung vorliegt, ist eine Wertung über den ehemaligen architektonischen Bestand des Trägers der Fundstücke nicht möglich.



Abb. 145. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg: Gewandpartie einer stehenden Figur mit freigelegter blauer Fassung der Phase II.



Abb. 148. Stuttgart, Landesdenkmalamt, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (Mag.-Nr. 456), Detail: Ecksäulenfragment mit Marmorierung auf rotblauem Grund (letzte Sichtfassung vor dem Abbruch).



Abb. 146. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (Ausschnitt aus Abb. 146): Kniepartie (Unterkleid und Gewandfalten) mit weißen und roten Fassungsresten der Phase I.



Abb. 149. Stuttgart, Landesdenkmalamt, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (Mag.-Nr. 407/408), Detail mit Staubablagerungen in den Vertiefungen geschlossener Ornamente: Beleg für Veränderung noch vor der ersten Farbfassung.



Abb. 147. Stuttgart, Landesdenkmalamt, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (Mag.-Nr. 034), Detail mit mehrschichtigem Fassungsauflaufbau: kräftiges Rot als Lasurschicht auf Mennige.



Abb. 150. Stuttgart, Landesdenkmalamt, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (Mag.-Nr. 278), Detail mit mehrschichtigem Fassungsauflaufbau und wechselnden Gliederungen.

Fest steht nur, daß der Aufbau der Stuckplastik auf einer geschlossenen Wandfläche erfolgte, anders ist die Ausführung nicht denkbar. Anhand der zugeordneten Fundstücke mit vergleichbaren Merkmalen ergibt sich somit folgendes Bild: Der Grundaufbau der Stuckierungen ist mindestens zweischichtig. Bei stärker dimensionierten Teilen sind mehrere Lagen anzutreffen. Die Grundschrift beträgt ca. 2-7 cm und ist unterschiedlich nivelliert. So haben die Arkadenbögen schon in der Grundschrift andeutungsweise die Formgebung einer plastischen Ausbildung erhalten. Es handelt sich bei den Grundschriften und den nachfolgenden Modellierungen um einen freien Antrag, mit dem die Gliederung und Platzierung der nachfolgenden Nivellierung auf die Trägerwand skizziert wurde. Diesem Grundmörtel ist neben dem Bindemittel Gips und Kalk als Füllstoff Quarzsand beigegeben. Das zum Teil offene Porengefüge mehrschichtiger Anträge läßt noch auf andere Zuschläge schließen.¹⁹ Die einzelnen Fundstücke haben unterschiedliche Verdichtungen, dementsprechend unterscheiden sie sich auch vom Gewicht. Auffällig ist, daß größere Applikationen leichter sind als kleinere Fundstücke. Auch im Materialgefüge ist dieser Unterschied festzustellen. Mehrfach angetragene Stuckfragmente sind in ihrer Konsistenz dichter und härter. Dies könnte im Zusammenhang mit den Arbeitsabläufen zu sehen sein, indem das Material durch Zuschläge an einer zu schnellen Abbinde gehindert wurde. Für die Schlußmodellierung kam sehr feinteiliges Material mit nur geringen Sandzusätzen zur Anwendung. Der Antrag erfolgte wiederum in einer mit allen Zufälligkeiten behafteten Modellieretechnik bis hin zu nachgeschnittenen Zonen in den Tiefen und Hinterschneidungen, um die erforderliche Plastizität zu erreichen. Alle Reliefstücke sind somit frei gestaltet. Hinweise auf Hilfsmittel wie Schablonen bei den Bogenteilen sind nicht anzutreffen. Auch fehlen Spuren, die auf eine Vervielfältigung im Gießverfahren von bestimmten Formteilen – wie z.B. der Kapitelle oder Säulen – hinweisen. Eine Gußform zur Mehrfertigung von wiederholbaren Stuckformen scheidet somit aus. Die Schlußmodellierung erfolgte in nur wenigen Millimetern Schichtstärke individuell durch eine feine Ausformung und Nachbehandlung mit dem Modelliereseisen. Die Oberflächen sind glatt verstrichen, es ist davon auszugehen, daß die Ausmodellierung noch im feuchten Zustand zum Abschluß kam. Für eine Vorfertigung von einzelnen Gliederungsteilen, die in einem zweiten Arbeitsgang an die Fläche appliziert werden, liegen keinerlei Anhaltspunkte vor. Kein Detail, ob Bogen, Turm, Kapitell oder Säule weist ein vergleichbares Maß auf. Anschlüsse der modellierten Teile zu den angrenzenden Flächen,



Abb. 151. Stuttgart, Landesdenkmalamt, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (Mag.-Nr. 423/0011), Querschliff der Probe 2 (s. Anhang).



Abb. 152. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Stuckfragmente aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg mit freigelegter Erdfassung, Detail (3. Säulenstellung) mit Farbwechsel der Bogenfelder.



Abb. 153. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Stuckfragmente aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg, Detail: Nimbenfragmente mit mehrschichtigen Metallauflagen und Architekturteile mit freigelegter Erdfassung.



Abb. 154. Stuttgart, Landesdenkmalamt, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (Mag.-Nr. 407-408/0010), Querschliff der Probe 3 (s. Anhang).

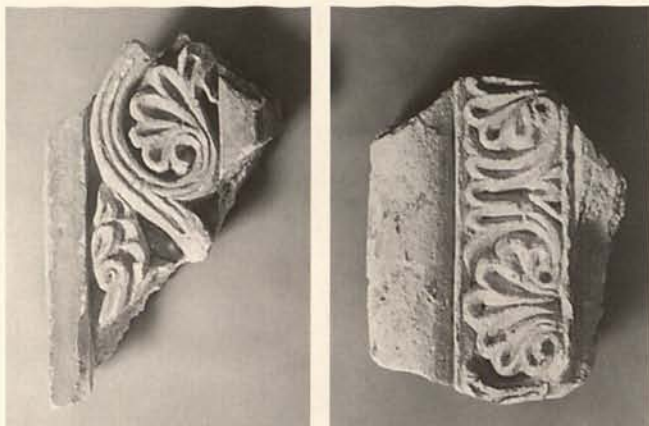


Abb. 155. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, ungefaßte Stuckfragmente aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (nach Material und Ausführung von den gefaßten Stücken zu unterscheiden).

wie z.B. zu den Hintergründen, sind vorhanden. Demnach gehören plastische Teile wie auch Hintergründe zum Entstehungsprozeß der Gesamtkomposition. Auch die seitlichen Abbruchkanten geben keinen Hinweis auf unterschiedliche Arbeitsabläufe. Dies erklärt auch die sehr differenzierte und im Detail unterschiedlich angelegte Gliederung. So haben die an den Arkadenbögen mehrfach gestaffelten Profile unterschiedliche Nivellierungen zum Hintergrund. Säulen, Basen und Kapitelle gingen ehemals ohne Materialtrennung nahtlos mit dem Hintergrund ineinander über. Dieser Nachweis läßt sich an den architektonischen Gliederungen erbringen. Da die Fundausbeute der figürlichen Bestandteile sehr spärlich ist, kann über ihren Entstehungsprozeß nur eine eingeschränkte Aussage getroffen werden. Das größte Fundstück einer Gewandpartie – die kleineren sind nicht aussagefähig – sowie einzelne Fuß- und Handteile haben Anbindungen zum Hintergrund. Auch an diesen Fundstücken konnte kein Unterschied im Arbeitsablauf zu dem der umgebenden Gliederungen festgestellt werden. Dennoch wäre es denkbar, daß die Modellierung der Figuren in den einzelnen Bogenfeldern erst nach Fertigstellung der Hauptgliederung zur Ausführung kam. Bisher bleibt die Frage offen, wo die Teile der figürlichen Darstellung verblieben sind. Wenn die Fundstücke ehemaligen Chorschranken zugewiesen werden und ein großer Teil des Abbruchmaterials in der Auffüllung der Krypta zu finden war, muß der spärliche Befund an figürlichen Darstellungen auf andere Ursachen zurückzuführen sein.

Fehring hatte aus den Fundteilen sieben Arkadenbögen zusammengestellt. Himmelein ordnete die Fundstücke neu und rekonstruierte sieben Bogenfelder mit je einem seitlichen Abschluß²⁰ (vgl. Abb. 143). Bei der Präsentation im Landesmuseum sind 6 Bogenfelder mit je einem weiteren Bogenansatz rechts und links rekonstruiert (vgl. Abb. 144). Von den jüngst untersuchten Stuckfragmenten sind einige als Eckausbildung modelliert und farbig gefaßt. Demnach ist eine seitliche Weiterführung und Fortsetzung der Bogenfelder nicht auszuschließen. Aus dem noch vorhandenen Fundmaterial ließen sich weitere Bogenfelder zusammenfügen. Auch sind weitere Säulenfragmente erhalten, deren Zuordnung aussteht. Bei den im Landesmuseum montierten Teilen ergibt sich ein Höhenmaß von 128 cm. Der lichte Säulenabstand beträgt zwischen 45 und 48 cm. Auch hier sind Korrekturen nicht auszuschließen, da die Anbindungen durchgängig fehlen.

Mehrere Nimbenfragmente sowie Fragmente eines Kreuznimbus veranlaßten Himmelein zur Interpretation der Darstellung als Apostelversammlung.²¹

Das einzige vorhandene Gewandfragment mißt in der Höhe 31 cm und in der Breite 24 cm (Abb. 145 f.). Es handelt sich um den unteren, von der Hüfte abwärts erhaltenen Gewandteil mit Unterkleid und einem seitlichen Faltenumschlag am rechten Knie. Nach dem Faltenwurf zu urteilen, gehört dieses Fragment zu einer stehenden Figur. Seitlich sind die Anschlüsse zum Hintergrund als Bruchkante vorhanden. Der seitliche Abstand von der Architekturgliederung bis zum Ansatz des Gewandes beträgt in der Präsentation des Landesmuseums ca. 10 cm.

Der größte Teil der Stuckfragmente zeigt einen mehrschichtigen Fassungsabau aus verschiedenen Phasen. Kriterien einer ersten Durchsicht waren bei der Vielzahl der Fragmente augenscheinliche Zuordnungen nach der letzten sichtbaren Fassung. Damit konnte eine erste Gruppierung mit einem vergleichbaren Fassungsabau zusammengestellt werden. An Bruchkanten und Ausbrüchen war der weitere Fassungsabau erkennbar, so daß mit optischen Hilfsmitteln eine erste Zuordnung aussagefähiger Fragmente weitere Untersuchungen eingeleitet haben. Bevor auf die einzelnen Fassungsabfolgen einzugehen sein wird, muß auf folgenden Befund hingewiesen werden: Die bereits fertig ausgebildete Ornamentierung wurde noch vor dem Auftrag der ersten Farbfassung zum Teil abgetragen. Damit einhergehend schloß man die verbliebenen Vertiefungen. Einzeluntersuchungen haben ergeben, daß sich in den Vertiefungen der ehemaligen Ornamentierung Staubablagerungen befinden und somit auf einen länger bestehenden Zustand einer ungefaßten Stuckoberfläche hindeuten. Erst auf der Nachmodellierung dieser „Ornamentzonen“ und den verbliebenen Modellierungen ist eine farbige Fassung nachzuweisen. Demnach haben die bereits fertiggestellten Reliefs eine Teilkorrektur erfahren, die sich zeitlich nicht bestimmen läßt (Abb. 149).

Der festgestellte Fassungsabau orientiert sich an einzelnen Fundstücken im Vergleich mit dem zur Verfügung stehenden Material, wobei die bereits ausgestellten Fragmente im Landesmuseum Stuttgart in diese Auswertung mit einbezogen sind. Ausgehend von den noch nicht gereinigten und durch Eingriffe veränderten Fundstücken läßt sich ein mehrfacher Fassungsabau mit zeitlich unterschiedlicher Abfolge feststellen. Insgesamt sind vier Fassungen auf einer Vielzahl der Stuckfragmente vorhanden. Eine partiell anzutreffende fünfte Fassung, die als Ausbesserungsphase einzuordnen ist, liegt z.B. auf den marmorierten Säulen (Abb. 148).

Als Erstfassung ist ein sehr kräftiger Farbauftrag in mennigerot, blau-grün und gelb-grün auf den verschiedenen Profilen anzutreffen. Diese opak angelegte Farbschicht liegt auf einer durchgängigen weiß-gelben Grundierung. Die Rücklagen der Bogenfelder sind im Wechsel blau – grün – rot gefaßt (Abb. 152). Die Nimbenfragmente weisen Metallauflagen auf einer gelben Grundschicht auf. Diese sind zu den ehemaligen Köpfen hin mit roten und schwarzen Streifen verziert. Die erste Goldauflage ist mit einem rötlichen Ton ablasiert. In der nachfolgenden Fassung wird das zum Kopf hin verlaufende Drittel neu vergoldet und durch einen – heute schwarzen – ehemals Silber aufgelegten Streifen von dem oberen Teil begrenzt (Abb. 153).

Soweit Hände und Füße Fassungen tragen, haben diese fleischfarbene Tönungen. Einzelne Fundstücke gehören zu ehemaligen Schriftbändern. Einritzungen zur Begrenzung der Texte sind noch vorhanden, nur wenige Buchstabenreste sind

erhalten. Diese Fundstücke sind bis auf ein Fragment ohne jegliche Anbindung. Eine Hand mit einem nach unten verlaufenden Schriftband gehört in diese Gruppe.

Eine intensive Farbgebung ist für die Zeit des späten 11. oder des 12. Jh. nichts Ungewöhnliches. Konrad Riemann hat in seinem Aufsatz „Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck“ Beispiele genannt, die auf Farbwechsel in vergleichbarer Intensität hinweisen.²² Noch ist nicht geklärt, ob dieser Farbwechsel auf den Funden der Kumburg nur dreifarbig zur Ausführung kam oder mit einer weiteren Farbvariante zu rechnen ist. Der Wechsel von Mennige-rot, Blau und Grün an den Bogenfeldern der Arkaden ist zwar an vielen Fundstücken nachweisbar; wie zu diesem Farbwechsel die figürlichen Darstellungen eingebunden waren, konnte bisher nur an dem einen genannten Gewandrest ermittelt werden. Die Platzierung dieses Gewandrestes ist aber umstritten. Anhand der bisher ausgewerteten Fundstücke der Arkadenbögen ließ sich darlegen, daß jeweils die Farbigkeit des zum Hintergrund verlaufenden ersten Bogens sich weiter in die Fläche fortsetzt. Demnach müßte es rote, blaue und grüne Hintergründe gegeben haben, die einem Wechsel in der Farbigkeit der Arkaden, Säulen und Kapitelle folgen. An einigen Anbindungen sind Gelbreste vorhanden, hier stehen aber noch vergleichende Untersuchungen an den Fundstücken im Landesmuseum aus, bevor eine Zuordnung erfolgen kann. Einige Fundstücke mit einem im Mennigton unterlegten Fassungsbestand haben eine zweite Schicht mit einer dünnen, kräftigen Rottönung (Abb. 147). Diese Rotschicht ist dünner als die Grundschicht aufgetragen, sie ist als eine kräftige Lasur zu bezeichnen. Warum dieser komplizierte Aufbau gerade für diese Schicht gewählt wurde und nicht gleich mit dem Rotton z. B. in einem kräftigen Zinnober die Fassung aufgebaut worden ist, bedarf noch weiterer Abklärung. Soweit die Einzelfunde untersucht und ausgewertet sind, zeichnet sich für die Erstfassung das genannte Farbprogramm zumindest für die Architekturteile ab. Erst nach Abschluß aller Einzeluntersuchungen im Zusammenhang und einer Gesamtwertung wird es möglich sein, über die Polychromie der Frühzeit der Kumburger Stuckreliefs eine Aussage treffen zu können.

Bisher noch nicht angesprochen waren die Bindemittel der Erstfassung. Die matt erscheinenden Oberflächen weisen unterschiedliche Schichtdicken auf, die aber eine gute Haftung zum Untergrund haben. Die 1972 durchgeführten Analysen geben über die angewendete Technik keine verwertbaren Ergebnisse. Die jetzt durchgeführten Analysen zu den anstehenden Fragen werden zum Schluß dargestellt. Dies gilt auch für einige Beispiele zum Schichtenaufbau der Farbfassungen.

Da Nachfolgefassungen einen hohen Bindemittelanteil von zum Teil öligen Zuschlägen aufweisen und diese die Erstfassung tangieren, mußten sich die Probeentnahmen für eine Analyse auf die Randbereiche beschränken, die von den Nachfolgefassungen nicht abgedeckt sind. Aber auch die Erstfassung kann ölige Anteile enthalten, die Konsistenz dieser Fassungsschicht entspricht einer in Tempera angelegten Farbschicht.

Eine Überarbeitung der Erstfassung läßt sich wohl nur im Zusammenhang mit weiteren Veränderungen im Kirchenraum sehen. Die nachfolgende Fassung besteht nicht aus einer kompletten Überarbeitung, vielmehr handelt es sich um Teilüberfassungen. Als Ausbesserungen lassen sich diese begrenzt angelegten Zonen nicht interpretieren, da sie die darunter liegende Farbigkeit nicht wiederholen, sondern in einer anderen Farbigkeit ausgeführt sind. So werden Teile, die vorher rot angelegt waren, blau überfaßt oder umgekehrt.

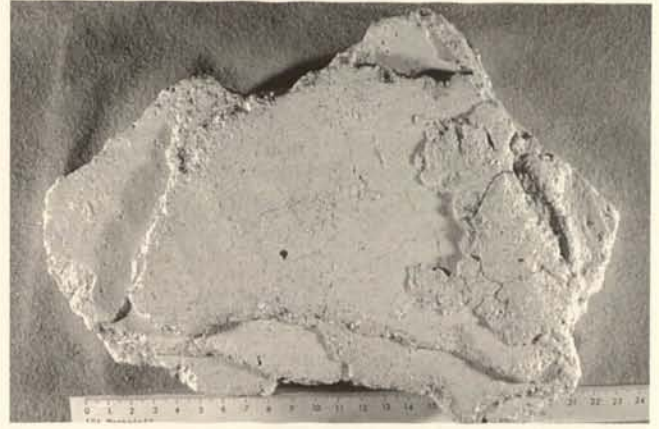


Abb. 156. Stuttgart, Landesdenkmalamt, Stuckfragment aus der ehem. Klosterkirche Großkumburg (Mag.-Nr. 034), Rückseite mit mehrschichtigem Stuckaufbau und glatter Abdruckfläche.

Eine weitere buntfarbige Fassung schließt sich an. Hierbei werden wiederum Farbgliederungen aufgenommen, die mit denen der Erstfassung korrespondieren. An den bisher untersuchten Fragmenten läßt sich dieser Fassungs Aufbau nicht durchgängig nachweisen. Demnach haben wir hier eine durchgängig angelegte farbig gegliederte Erstfassung mit zwei nachfolgenden Teilüberfassungen. Die zuvor genannte ungefaßte Oberfläche an den vor der Erstfassung veränderten Ornamenten kann vorerst nur als Rohzustand in Betracht gezogen werden, da die verschmutzte Oberfläche nur in den Vertiefungen der überarbeiteten Ornamente zu finden ist.

Das im Landesmuseum befindliche Gewandfragment ist bei der Freilegung 1975 nicht wie die anderen Fragmente auf die erste, sondern auf die zweite Fassung freigelegt worden (Abb. 146). Das heute sichtbare Blau auf dem Gewand steht zu einem weißen Unterkleid.²³

Bei der nachfolgenden vierten Fassung sind Bezüge zu den darunter liegenden Fassungen nicht mehr gegeben. Die Säulen tragen eine Marmorierung, Architekturteile werden nicht mehr im Wechsel nach dem Bestand der Vorgängerfassungen, sondern rot-braun, gelb oder grau gefaßt. Diese vierte Fassung dürfte sehr spät anzusetzen sein, sie ist mit uns bekannten Fassungen des frühen 17. Jh. vergleichbar.

Eine weitere Überarbeitung, die letzte vor dem Abbruch, kann nicht mehr als Fassung angesehen werden. Es handelt sich vielmehr um eine Reparatur des bestehenden Farbprogramms in einfachster Ausführungsart.

Der beschriebene Fassungs Aufbau konnte an einer ausgewählten Anzahl von Fragmenten mikroskopisch untersucht werden. Eingriffe zur Klärung der Stratigraphie erfolgten vereinzelt in Form einer maximalen Probengröße von 1 Millimeter. Der größte Teil der Untersuchung war ohne Eingriffe über bereits vorhandene Ausbrüche oder Bruchkanten durchführbar. Die mikroskopischen Beobachtungen ergaben einen zum Teil mehrschichtigen Fassungs Aufbau zu den einzelnen Phasen. Bei Schichtüberlagerungen konnten Trennschichten – sogenannte Isolierschichten – vor dem nachfolgenden Fassungs Auftrag festgestellt werden (Abb. 150). Mehrfach angelegte Farbigkeiten wie z. B. bei den blau und grün gefaßten Gliederungen unterschieden sich optisch nur geringfügig. Dennoch handelt es sich um getrennt angelegte Fassungen verschiedener Phasen, die im Vergleich mit anderen Fragmenten belegbar sind.

Ähnlich verhielt sich der Fassungs- und Aufbau bei den Nimbenfragmenten, die mehrfach mit Metallauflagen mit zum Teil wechselnden Gliederungen versehen sind und auf einen aufwendigen Fassungs- und Aufbau schließen lassen. Zur Unterstützung der restauratorischen Untersuchung und zur Klärung der verwendeten Materialien sind verschiedene der entnommenen Proben zur naturwissenschaftlichen Untersuchung gegeben worden.

Mit beiden Ergebnissen werden die Grundlagen für eine weiterführende Untersuchung der Stuckfragmente geschaffen. Die Ergebnisse der Analysen, die von Frau Prof. Dr. Elisabeth Jägers ausgeführt wurden, stellen im Rahmen dieser Publikation nur einen Ausschnitt dar. Um Vergleiche mit anderen, noch in situ erhaltenen Stuckarbeiten vornehmen zu können, bedarf es einer Gesamtuntersuchung aller Fundstücke.

Die damaligen Bemühungen der Archäologen, für diese Funde ein Konzept zur Konservierung zu entwickeln, gehen aus einigen Schriftstücken hervor. Im November 1966 antwortete Johannes Taubert auf eine Anfrage von Günter Fehring zur Konservierung der Stuckfragmente, daß diese nur mit einer Farbschichtssicherung zu erhalten seien.²⁴ Er schlug vor, ein System zu entwickeln, das sich gleichmäßig auf alle ergrabenen Stücke zu erstrecken habe. Er empfahl werkstofftechnische Analysen erst nach einer detaillierten Untersuchung der Einzelstücke vorzunehmen und nachdem ein Überblick über den gesamten Bestand gegeben sei. Ein Protokoll vom Februar 1972 kommt zu dem Ergebnis, daß die Fundstücke vor allem gefestigt und fixiert werden sollen.²⁵ In diesem Protokoll werden auch naturwissenschaftliche Fragen angesprochen, um den technischen Aufbau und die chemische Zusammensetzung abzuklären. Man glaubte zum damaligen Zeitpunkt, mittels dieser Analysen genaue Datierungsmöglichkeiten zu erhalten.

Geht man von dem Stand der heutigen wissenschaftlichen Forschung aus, so wird deutlich, daß alleine mit den Untersuchungen und Analysen noch keinerlei Möglichkeiten geschaffen werden, um auf eine Datierung zu schließen.

Eine erneute Beschäftigung mit dem Fundmaterial der Komburg gibt zu bedenken, daß ein mehrfacher Ansatz mit verschiedenen Untersuchungsmethoden innerhalb von 30 Jahren bisher kein verwertbares Ergebnis erbracht hat. Die vorliegenden Funde sind durch verschiedene Umlagerungen aus ihrem Zusammenhang gerissen, eindeutige Fundberichte über Fundlage und

Bergung existieren nicht – oder nicht mehr. Über die Methodik der Fundbergung und Auswertung gibt es bis heute noch keinerlei Absprachen zwischen den einzelnen Fachdisziplinen. Am Beispiel der Komburg zeigt sich erneut, daß eine interdisziplinäre Zusammenarbeit dringend notwendig erscheint. Dies versteht sich weniger als Kritik an der Vorgehensweise in der Vergangenheit, denn als Desiderat an zukünftige Projekte, bei denen schon im Vorfeld zwischen der Grabung, Erfassung und Wertung eine bessere Abstimmung erfolgen möge. Die Methoden der Untersuchungen haben sich in den letzten Jahrzehnten immer mehr verfeinert. Dies allein reicht aber nicht aus, um Bezüge zu den Fundsituationen herzustellen. Eine sinnvolle Erfassung und wissenschaftliche Auswertung ist nur dann möglich, wenn alle Beteiligten sich ihrer Aufgabe und Verantwortung bewußt sind.

Die vorgelegte Arbeit von Barbara Hodum von 1994 zeigt, daß die Fundstücke als Interpretationsmöglichkeit herangezogen worden sind, ohne diese auf ihren substantiellen Bestand hin genauer zu untersuchen. Wiederum haben wir es mit einem Werkkatalog zu tun, der zwar die einzelnen Fundstücke erfaßt, aber nicht einer substantiellen Einheit zuführt. Es ist müßig darüber zu spekulieren, welche Fassung in welche Zeit paßt oder gehört, solange nicht der Gesamtfund erfaßt, geordnet und ausgewertet ist. Anders als bei bestehenden oder noch durch Untersuchung zu schaffenden Grundlagen der erhaltenen Kunstwerke lassen sich kleinteilige Funde, wie am Beispiel der Komburg, durch Interpretation nicht zusammenführen. Fundstücke nach ihrer Bergung zu betrachten und nach ihrer Fundlage einzuordnen, sind die Voraussetzung einer weiteren wissenschaftlichen Bearbeitung. Oberflächenbeschaffenheit und eine Zusammenführung der Funde ermöglichen es uns, vorangegangene Zustände zu untersuchen und Vergleiche anzustellen.

Die kunstwissenschaftlich erarbeiteten Lösungsansätze zur Klärung des Standortes und der Bedeutung dieses Fundmaterials bedürfen einer ergänzenden technologischen und naturwissenschaftlichen Untersuchung. Nach Kenntnis der Sachlage und Teilauswertung der zur Verfügung stehenden Fundstücke wäre ein Aufwand notwendig, der mindestens 2 Jahre eine Fachkraft binden würde. Diese Zeit sollte man für eine Bestandsaufnahme aufwenden, um die daraus erarbeiteten Fakten der Wissenschaft zur Verfügung zu stellen, damit diese darauf weiter aufbauen kann.

Anmerkungen

- 1 Rainer JOOSS, Kloster Komburg im Mittelalter. Studien zur Verfassungs-, Besitz- und Sozialgeschichte einer fränkischen Benediktinerabtei, Sigmaringen 1987, S. 10 ff.
- 2 Barbara NITSCHKE, Die ehemalige Stiftskirche St. Nikolaus auf der Großkomburg (1707-1715). Ein Werk des Würzburger Baumeisters Joseph Greising, in: Die Comburg. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, hg. von Elisabeth SCHRAUT (Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch-Hall, 3), 1989, S. 22 ff.
- 3 Freerk VALENTIEN, Untersuchungen zur Kunst des 12. Jahrhunderts im Kloster Komburg, Diss. Freiburg 1963, S. 80 ff.
- 4 Günter P. FEHRING, Großkomburg (Stadt Schwäbisch Hall). Nordwürttemberg. Ehemalige Stiftskirche St. Nikolaus., in: Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg 13, 1970, S. 79 f. und Abb. 23.
- 5 Günter P. FEHRING und Rolf SCHWEIZER, Großkomburg. Der romanische Gründungsbau der Klosterkirche und seine Geschichte (Beiträge zur Geschichte der Komburg. Zum 125-jährigen Bestehen des Historischen Vereins für Württembergisch-Franken), in: Württembergisch-Franken 56, 1972, S. 5 ff.

- 6 Volker HIMMELEIN, Stuckfragmente von Chorschranken, in: Württembergisch-Franken 56, 1972, S. 30 f.
- 7 Ebenda.
- 8 Heribert MEURER, Die mittelalterlichen Skulpturen. Band I. Stein- und Holzskulpturen 800-1400. Mit einem technologischen Beitrag von Hans Westhoff. Bestandskatalog Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1989, S. 38 ff.
- 9 Waldemar GRZIMEK, Deutsche Stuckplastik 800-1300, Berlin 1975, S. 51.
- 10 Barbara HODUM, Figürliche und architektonische Stuckfragmente der Romanik aus Großkomburg (Ausgrabungen 1965-1971). Teil I: Text, Teil II: Anhang (Überarbeitete Fassung der Magisterarbeit an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1992), masch. Manuskript 1994.
- 11 FEHRING (wie Anm. 5), S. 5.
- 12 HIMMELEIN (wie Anm. 6), S. 30 f.
- 13 FEHRING (wie Anm. 5), S. 5 ff.; MEURER (wie Anm. 8), S. 38.
- 14 Hans Peter KNEER, Groß Comburg. Bericht über eine Voruntersuchung an zwei Stuckfragmenten. Masch. Manuskript Munderkingen/Donau 1966 (heute im Württembergischen Landesmuseum).

- Bei den untersuchten Fragmenten handelt es sich um die Fundstücke WLM 790-791: Kat.-Nr. 024 (nach HODUM).
- 15 Die genaue Anzahl der Fundstücke ist bisher nicht registriert.
- 16 HODUM (wie Anm. 10), S. 197-207.
- 17 KNEER (wie Anm. 14) und HODUM (wie Anm. 10), S. 71, fanden bei ihren Beobachtungen vergleichbare Abdrücke, die von ihnen beschriebenen Farbigkeiten variieren von gelb bis grün.
- 18 FEHRING (wie Anm. 5), S. 16.
- 19 Gleiche Beobachtungen bei KNEER (wie Anm. 14). An zahlreichen Fundstücken der im Landesdenkmalamt untersuchten Fragmente waren Luftbläschen zu beobachten, die sich möglicherweise auf eine Zugabe von Leim deuten lassen.

- 20 Vgl. oben Anm. 4 und 6. Beide Anordnungen sind nur als exemplarische Präsentation zu verstehen.
- 21 HIMMELEIN (wie Anm. 6), S. 32. Das bei HODUM (wie Anm. 10), S. 46, erwähnte Fragment eines weiteren Kreuznimbus konnte bisher nicht näher identifiziert werden.
- 22 Konrad RIEMANN, Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Palette 36 (Basel 1971), S. 16-24.
- 23 Von der abgenommenen dritten Fassung liegt keine Beschreibung vor.
- 24 Johannes TAUBERT, Schreiben vom 23.11.1966 an Günter P. FEHRING, Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Ortsakte zur Komburg.
- 25 Günter P. FEHRING, Aktennotiz vom 11.2.1972, Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Ortsakte zur Komburg.

Anhang

Naturwissenschaftliche Untersuchungen an Materialproben der Stuckfragmente der ehemaligen Klosterkirche Großkomburg aus den Grabungsfunden ab 1969.

Die im mikroanalytischen Labor von Frau Prof. Dr. Elisabeth Jägers, Dipl.-Chem. und Herrn Dr. Erhard Jägers, Dipl.-Chem. durchgeführten Analysen basieren auf Probeentnahmen von den Fundstücken des im Magazin des Landesdenkmalamtes Stuttgart befindlichen Materials sowie auf einem Fragenkatalog des Verfassers. Die nach der Probennummer angegebene Bezeichnung z. B. Mag. 407/408 bezeichnet das Fundstück aus dem Magazin des Landesdenkmalamtes Stuttgart. Die nachfolgende Ziffer 0010, 0011 registriert die Probeentnahme.

Der nachfolgende Text entspricht wörtlich dem Bericht Jägers vom 19.07.1996.

Für die naturwissenschaftliche Untersuchung zur Bestimmung der Materialien (Pigmente, Bindemittel, Mörtel- und Modelliermassen) und des maltechnischen Aufbaus standen insgesamt 12 Proben von der Stuckfassung der ehemaligen Chorschranken zur Verfügung.

Die Identifizierung der Materialien wurde mit Hilfe mikroskopischer, mikrochemischer und physiko-chemischer Methoden (Infrarotspektroskopie, REM/EDX) durchgeführt, der Malschichtenaufbau zeigte sich an Anschliffen der Proben und deren Mikrophotographien im normalen Auflicht.

Zusammenfassung der Ergebnisse

1. Die Untersuchung der Proben von den Farbfassungen lassen auf einen vielschichtigen Aufbau schließen. Eine Zuordnung der Farbschichten zu bestimmten Fassungsphasen ist nur in Verbindung mit dem restauratorischen Befund sinnvoll.

Zu den Pigmenten: Interessant sind vor allem die grünen und blauen Farbschichten. Bei den grünen Farbschichten lassen sich vier (?) verschiedene Fassungen unterscheiden, die entweder in der chemischen Zusammensetzung oder in der Ausrichtung differieren. Stets sind künstliche Kupferpigmente uneinheitlicher Zusammensetzung (Verdigris) nachzuweisen. Im IR-Spektrum sind immer die Banden für ein basisches Kupfercarbonat und -acetat vorhanden, bei dem Grün der Probe 2 zusätzlich die Banden für ein basisches Kupferchlorid (wohl in der Atacamit-Struktur). Bei Probe 1 ist das künstliche Kupferpigment ausgemischt mit Bleiweiß und Bleizinn gelb. Diese Ausmischung ist bei der Probe 3 einer oberen Fassungsschicht (3. Fassung?) nachzuweisen. Das chlorhaltige Grün der Probe 2 ist mit Bleiweiß ausgemischt. Bei Probe 3 und 4 liegt eine Ausmischung mit Bleiweiß und Ocker vor.

Die blauen Farbschichten enthalten durchweg Azurit, basisches Kupfercarbonat. Die Farbschichten unterscheiden sich deutlich in der Farbigkeit, Korngröße und Qualität der Pigmentkristalle (vgl. Probe 5). Zu den Bindemitteln: In allen Farbschichten sind ölige Bindemittel nachzuweisen, auch in den blauen Farbschichten ist Öl die Hauptbestandteil des Bindemittels. Hier ist neben Öl auch Protein nachzuweisen, der Proteinnachweis verläuft jedoch nur schwach positiv. In Anbetracht der Empfindlichkeit gerade der blauen Pigmente gegenüber öligen Bindemitteln aufgrund des sehr geringen Unterschieds des Brechungsindex muß davon ausgegangen werden, daß wohl ein Teil des Proteins abgebaut ist.

Bei der grünen Schicht der Probe 2 ist neben Öl mit hoher Wahrscheinlichkeit Harz enthalten, zumindest lassen sich im IR-Spektrum die Banden für ein Kupferresinat (Harzseife) nachweisen.

2. Die Untersuchung der Mörtelproben ergab stets Calciumsulfat als Hauptbestandteil, die Proben 6, 11 und 12 enthalten ausschließlich Calciumsulfat, praktisch ohne Zuschläge oder andere Zusätze. Das raster-elektronenmikroskopische Bild zeigt die für Estrichgips typische Struktur mit feinen plättchenförmigen Kristallen (als Vergleich wurde eine Aufnahme des Stucks vom Tympanon im Hildesheimer Dom herangezogen).

Die Probe 9 enthält neben Calciumsulfat, Calciumcarbonat, Calcit u. a. in Form von Kalkinseln, gelbes Ziegelmehl, Holzkohle und Quarzsand-Zuschlag. Die Mörtelprobe 10 enthält als typischen Zusatz Calciumcarbonat als Aragonit.

Einzelresultate

1. Untersuchung der Fassungsproben

Probe 1 Mag. 423/0010 Bogenleiste

Aufbau und Zusammensetzung der Probe (Schichtenfolge von unten)

Weiß	Weiß bis gelblich weiße dichte Masse, Stuck in Spuren sind auf der freiliegenden Stuckoberfläche feine dunkelrote Pigmente zu erkennen, kann es sich hierbei um Reste einer Vorzeichnung handeln?
Gelb	Dünne gelblich gefärbte, mit gelben bis gelbroten Pigmenten versetzte Bindemittelschicht (Lösche, Isolierung?) Gelber und roter Ocker gebunden in einem öligen Bindemittel
Grün	Helle gelblich grüne Schicht, Ausmischung mit feinen weißen, gelben und recht heterogen geformten z.T. sehr groben grünen Pigmenten. Ausmischung eines synthetischen Kupferpigments mit Bleiweiß und Bleizinn gelb. Das Kupferpigment besteht nach dem IR-Spektrum aus einem Gemisch aus basischen Kupfercarbonat und Kupferacetat. Das Bindemittel dieser Schicht ist Öl.
Grün	Dunkler grüne Farbschicht mit blaugrünen rundlichen Pigmentkristallen, praktisch unvermischt aufgetragen. Synthetisches Kupferpigment auf der Basis von basischen Kupfercarbonat und Kupferacetat. (Nach dem IR-Spektrum und dem REM/EDX-Aufnahmen stimmt das Pigment mit dem der darunterliegenden Schicht überein.)
Weiß	Reste einer Übertünchung? (nicht näher bestimmt)

Anmerkungen zu Probe 1

Es läßt sich nach den Untersuchungen an der Probe und am Anschliff nicht eindeutig feststellen, ob es sich um einen zweischichtigen Aufbau der Grünfassung handelt oder um eine dunkler grüne Überfassung über einer helleren älteren Fassung. Eine Oberfläche d.h. eine Alterungsschicht ist auf der hellgrünen Schicht nicht erkennbar. Zur Klärung der Frage nach einer evtl. Zweischichtigkeit des Grüns oder einer Überfassung sollte der Befund vor Ort herangezogen werden.

Probe 2 Mag. 423/0011 Kehle über dem Bogenfeld (Abb. 151)

Aufbau und Zusammensetzung der Probe (Schichtenfolge von unten?)

Gelb	Reste einer hellgelben körnig kristallinen Schicht (Grundierung? nicht näher bestimmt)
Hellblau	Dünne, grünlich blaue Farbschicht mit meist sehr feinen, grünblauen Pigmenten. Kupferhaltiges Pigment, Azurit in öl- und proteinhaltigem Bindemittel.
Grün	Kompakte, bindemittelreiche, dunkelgrüne Farbschicht mit z. T. recht groben rundlichen Grünpigmenten. Künstliches Kupferpigment in einer uneinheitlichen Zusammensetzung. Nachgewiesen wird basisches Kupfercarbonat, -acetat und -chlorid (in der Atacamit-Struktur), gebunden in einem öl- und harzhaltigen (?) Bindemittel s. u..
Grünbraun	Feinteilig gerissene, nur schwach an den Untergrund gebundene, verbräunte Bindemittelschicht mit vereinzelt eingelagerten Grünpigmenten.
Öliges Bindemittel	stark verbräunt durch eine Reaktion mit dem Kupferpigment (synthetisches Kupfergrün), im IR-Spektrum sind eindeutig die Banden für eine Kupferseife (Kupferoleat, -resinat) nachzuweisen. (Es ist nicht auszuschließen, daß Harzanteile im Bindemittel enthalten sind, sie werden durch die Signale des Öls überlagert).
Weiß	Sehr dünne, nicht durchgängig erkennbare, reinweiße Schicht (nicht isolierbar, deshalb nicht näher bestimmt).
Rot	Leuchtend orangerote Farbschicht mit feinen dunkelroten Pigmenten eingebettet in eine feinkörnige orangefarbene Schicht mit z.T. sehr großen Weißschlüssen. Mennige, Bleiweiß, Zinnober gebunden mit einem öligen Bindemittel.
Blau	Hellblaue Farbschicht, Weißausmischung mit z.T. sehr groben intensiv blauen Pigmentkristallen. Azurit in erstaunlich schöner Qualität ausgemischt mit Bleiweiß und Calciumcarbonat gebunden in öl- und proteinhaltigem Bindemittel.

(vgl. Mikrophotographie des Anschliffs im normalen Auflicht, 200x: Abb. 151)

Anmerkungen zu Probe 2

Wieder kann ein zweischichtiges Grün vermutet werden, wobei die obere heute grünbraun wirkende Schicht durch eine Oxidations- und Verseifungsreaktion stark verändert wurde. In der oberen stark craquelierten Schicht ist das Bindemittel so weit abgebaut, daß im IR-Spektrum ausschließlich verseiftes Öl und Harz nachweisbar ist. Die darunterliegende grüne Schicht zeigt dagegen in deutlichem Ausmaß die für Öl (und Harz?) typische Esterbande. Das Grünpigment der Probe 2 stimmt optisch gut mit dem der oberen Grünschicht der Probe 1 überein, unterscheidet sich jedoch in seiner Zusammensetzung, hier handelt es sich um ein chlorhaltiges Kupferpigment. Erfahrungsgemäß ist das künstlich hergestellte Kupferpigment (hergestellt z.B. nach Theophilus „Vom salzhaltigen Grün“) in seiner Zusammensetzung sehr heterogen – nachweisbar sind mindestens drei Hauptkomponenten: bas. Kupfercarbonat, -acetat und -chlorid – so daß durchaus möglich ist, daß bei einer sehr dünnen Schicht mit einzelnen Pigmenten (wie bei der oberen Schicht der Probe 1) nicht alle Komponenten nachweisbar sind.

Probe 3 Mag. 407-408/0010 2. Fassung mit Grundierung (Abb. 154)

Aufbau und Zusammensetzung der Probe (Schichtenfolge von unten)

Hellblau	Dünne, grünlich blaue Farbschicht mit meist sehr feinen grünblauen Pigmenten, vgl. Probe 2 Kupferhaltiges Pigment, Azurit, gebunden in einem öl- und proteinhaltigen Bindemittel.
Hellgrau	Unpigmentierte weißliche Schicht, Grundierung? (nicht näher bestimmt).
Grün	Kompakte, bindemittelreiche, dunkelgrüne Farbschicht mit z. T. recht groben rundlichen Grün- und Gelbpigmenten. Künstliches Kupferpigment in einer uneinheitlichen Zusammensetzung (basisches Kupfercarbonat und -acetat),

ausgemischt mit gelbem Ocker, wenig Bleiweiß und Calciumcarbonat, gebunden in öligen Bindemittel.

Hellgrün	Gelblich grüne Farbschicht mit vereinzelt recht groben Grünpigmenten in einer feinkristallinen, hellgelben Matrix. Optisch stimmt die Schicht gut mit der der Probe 1 überein. Künstliches Kupferpigment (bas. Kupfercarbonat und -acetat), ausgemischt mit Bleiweiß und Bleizinn gelb (vgl. Probe 1), gebunden in öligen Bindemittel.
Weiß	Reinweiße Farbschicht mit vereinzelt leuchtend gelben Pigmenteinschlüssen, Grundierung für die folgende Schicht?
Gelb	Ockergelber Anstrich, stark craqueliert und verschmutzt. Gelber Ocker und Calciumcarbonat in öligen Bindemittel.

(vgl. Mikrophotographie des Anschliffs im normalem Auflicht, 200x: Abb. 154)

Probe 4 Mag. 407-408/0011 Mörtelrest mit blauer und grüner Schicht

Aufbau und Zusammensetzung der Probe (Schichtenfolge von unten)

Weiß	Stuckmasse, stellenweise gelb gefärbt (Bindemittelleinzug?)
Blau	Hellblaue Farbschicht mit meist sehr feinen, grünblauen Pigmenten Kupferhaltiges Pigment, Azurit, gebunden in einem öl- und proteinhaltigen Bindemittel.
Grün	Kompakte bindemittelreiche dunkelgrüne Farbschicht mit z. T. recht groben rundlichen Grünpigmenten. Künstliches Kupferpigment in einer uneinheitlichen Zusammensetzung ausgemischt mit gelbem Ocker, wenig Bleiweiß und Calciumcarbonat gebunden in öligen Bindemittel.
Hellgrün	Gelblich grüne Farbschicht mit recht grobem Grünpigment in feiner hellgelber Matrix. Künstliches Kupferpigment (bas. Kupfercarbonat und -acetat), ausgemischt mit Bleiweiß und Bleizinn gelb (vgl. Probe 3). Öliges Bindemittel.
Weiß	Reste einer Schicht (nicht näher bestimmt)

Anmerkungen zu Probe 4

Die Probe besteht aus kleinen Probefragmenten mit nicht ganz einheitlichem Schichtaufbau. Im wesentlichen lassen sich aber die Schichten der Probe 3 nachweisen. Eine Pigmentumwandlung ist demnach auszuschließen.

Probe 5 Mag. 407-408/0012 Blauschichten

Aufbau und Zusammensetzung der Probe (Schichtenfolge von unten)

Weiß	Reste einer Schicht (Grundierung?, Stuckmasse?)
Blau	Kräftig grünblaue „türkisfarbene“ Schicht, feinteilige Ausmischung aus feinem Blau und Weißpigment. Azurit (vergleichbar in der Feinheit und Farbigkeit mit der Probe 2 unten)
Blau	Kompakte graublau wirkende Schicht, durchzogen von weißen Einschlüssen, Ausmischung aus Azurit und Calciumcarbonat mit Spuren von gelbem Ocker und Schwarz.
Hellblau	Kompakte helle Farbschicht, Weißausmischung mit leuchtend blauen Pigmenten. Wohl keine eigene Schicht, sondern die Unterlegung? für die folgende Blauschicht Azurit, Bleiweiß und Calciumcarbonat.
Blau	Dünnere kräftig blaue Farbschicht mit intensiv blauen recht großen Pigmentkristallen. (In der Qualität vergleichbar mit dem Blau der Probe 2) Azurit ausgemischt mit Bleiweiß.

Anmerkungen zu Probe 5

Alle Blauschichten enthalten Azurit als Pigment. Sie unterscheiden sich leicht in ihrer Farbigkeit, Kornform (Qualität). In allen Farbschichten ist ein Bindemittelgemisch aus Öl und Protein nachzuweisen. Der Protein-

nachweis fällt erstaunlich schwach aus. Evtl. ist ein Bindemittelabbau zu berücksichtigen. (Im Anschliff der Probe ist die untere türkisblaue Schicht nicht zu erkennen. Das Probenmaterial zeigt keinen einheitlichen Aufbau.)

Probe 7 Mag. 620/0010 Nimbenfragment, Metallauflage

Aufbau und Zusammensetzung der Probe (Schichtenfolge von unten)

Stuck	Die obere Zone des Stucks wirkt unregelmäßig gelb verfärbt (Bindemittelleinzug)
Braun	Sehr dünne, nicht durchgängig erkennbare Bindemittelschicht. Bindemittelabsetzung oder Isolierung?
Gelb	Sehr dünne gelbe Schicht, Anlegemittel Ocker und Bleiweiß in öligem Bindemittel
Metall	Zweilagige Metallauflage: über einer dickeren vollständig geschwärzten Silberschicht liegt eine dünne Goldauflage.

Anmerkungen zu Probe 7

Bei der Metallauflage könnte es sich danach um Zwischgold handeln. Eine Bindemittelschicht zwischen den beiden Metallblättern ist nicht zu erkennen. Ein Überzug ist anhand der Probe nicht nachzuweisen.

Probe 8 Mag. 620/0011 Nimbenfragment, Überfassung

Aufbau und Zusammensetzung der Probe (Schichtenfolge von unten)

Weiß	Sehr dünne grauweiße Schicht, Bleiweiß in öligem Bindemittel, Anlegemittel?
Schwarz	Recht dicke vollständig geschwärzte Metallauflage. Silber mit geringen Anteilen von Blei.
Weiß	Leicht grau wirkende Schicht, Anlegemittel. Calciumcarbonat, Bleiweiß in öligem Bindemittel
Metall	Leicht geschwärztes goldfarbendes Blattmetall. Nachgewiesen wird Gold mit deutlichen Anteilen an Silber
Gelb	Dünne hellgelbe Schicht, Anlegemittel Calciumcarbonat, Bleiweiß und Ocker in öligem Bindemittel
Metall	Leicht angelaufenes gelbes Metallblatt Gold mit Anteilen von Silber.
Gelb	Dünne verbräunte Farbschicht von feinem Craquelé durchzogen. Bleiweiß in öligem Bindemittel

Anmerkungen zu Probe 8

Ist die Reihenfolge richtig beschrieben? Es ist anhand der Probe nicht eindeutig zu erkennen. Die kompakte schwarze Schicht besteht ausschließlich aus Silber (REM/EDX), erstaunlich ist die Schichtstärke für eine Blattmetallauflage. (Die Schichten bzw. Metallauflagen sind in der REM-Aufnahme besser zu erkennen).

II. Untersuchung der Stuck- und Mörtelproben

Probe 6 Mag. 621/0012 Nimbenfragment mit Hintergrund, Modelliermasse

Beschreibung der Probe

Die Probe besteht aus einem nahezu homogenen feinkristallinen Material mit nur Spuren von sehr feinem Quarzsand-Zuschlag.

Zusammensetzung der Masse

Die Masse besteht aus Calciumsulfat als Hauptbestandteil neben sehr wenig Calciumcarbonat.

Zusätze von organischen Bindemitteln (Proteine) sind nicht nachzuweisen.

Das Rasterelektronenmikroskopische Bild zeigt die kleinen plättchenförmigen Kristalle, die für Estrichgips typisch sind. (s. REM-Aufnahme)

Probe 9 Mag. 034/0010 Rückseite Grundmörtel, ca. 10 mm mit Kalk-einschlüssen

Beschreibung der Probe

Die Probe (212 mg) besteht aus einem hellen, recht fest gebundenen Mörtel mit feinem Quarzsand-Zuschlag, kleinen weißen Einschlüssen, hellem gelben Ziegelmehl und wenigen Holzkohlesplintern.

An der Oberfläche liegt eine dünne Schicht, Schlämme oder Putz-glätte?

Zusammensetzung der Mörtelmasse

Eine quantitative Bestimmung der Komponenten ist aufgrund der sehr kleinen Probenmenge von 214 mg nicht möglich.

Nach mikrochemischen und spektroskopischen Untersuchungen handelt es sich um einen Mörtel auf der Basis von Calciumsulfat als Hauptbestandteil und Calciumcarbonat (Calcit) als Nebenbestandteil (Bindemittel) und überwiegend silikatische Zuschlagstoffe. Organische Bindemittel lassen sich nicht nachweisen.

Probe 10 Mag. 034/0011 Mörtel des 1. Auftrags, ca. 20 mm, liegt auf Probe 0010

Beschreibung der Probe

Helle, schwach gelblich wirkende, sehr dichte Masse mit vereinzelt Zuschlag (meist schwarz gefärbt).

Zusammensetzung der Mörtelmasse

Eine quantitative Bestimmung der Komponenten ist aufgrund der sehr kleinen Probenmenge von 284 mg nicht möglich.

Nach mikrochemischen und spektroskopischen Untersuchungen enthält der Mörtel Calciumsulfat als Hauptbestandteil neben wenig Calciumcarbonat als Calcit und als Aragonit.

Organische Bindemittel lassen sich nicht nachweisen.

Das Rasterelektronenmikroskopische Bild zeigt neben den kleinen plättchenförmigen Kristallen, die für Estrichgips typisch sind, größere Calcit- oder Aragonitkristalle (s. REM-Aufnahme).

Probe 11 Mag. 113 Profilfragment 0010, Mörtelprobe der Serie II

Beschreibung der Probe

Sehr helle, nahezu rein weiße weiche Masse, ohne erkennbaren Zuschlag, an der Oberfläche gelblich gefärbt, Bindemittelanreicherung? Die Probe ist der Probe 6 optisch sehr ähnlich.

Zusammensetzung der Mörtelmasse

Eine quantitative Bestimmung der Komponenten ist aufgrund der sehr kleinen Probenmenge von 284 mg nicht möglich.

Nach mikrochemischen und spektroskopischen Untersuchungen enthält der Mörtel nahezu ausschließlich Calciumsulfat mit sehr geringen Anteilen an Calciumcarbonat (<2%).

Organische Bindemittel lassen sich nicht nachweisen.

Das Rasterelektronenmikroskopische Bild zeigt die kleinen plättchenförmigen Kristalle, die für Estrichgips typisch sind (s. REM-Aufnahme).

Probe 12 Mag. 532/0010 Stuckornament ungefaßt Serie III

Beschreibung der Probe

Sehr dichte, helle, sehr schwach gelblich gefärbte, transparent wirkende Masse, ohne Zuschlag an der Oberfläche leicht gelblich eingefärbt, eine eigene Schicht (Lösche) ist nicht zu erkennen.

Zusammensetzung der Mörtelmasse

Eine quantitative Bestimmung der Komponenten ist aufgrund der sehr kleinen Probenmenge von 284 mg nicht möglich.

Nach mikrochemischen und spektroskopischen Untersuchungen besteht die Stuckmasse nahezu ausschließlich aus Calciumsulfat, Calciumcarbonat ist nur in Spuren nachweisbar.

Organische Bindemittel lassen sich nicht nachweisen.

Das Rasterelektronenmikroskopische Bild zeigt die kleinen plättchenförmigen Kristalle, die für Estrichgips typisch sind (s. REM-Aufnahme).

Süddeutschland als Stuckprovinz

In der Forschung stehen, was Stuck anbelangt, zwei Gebiete im Zentrum des Interesses: für die Spätantike und das frühe Mittelalter ist es Oberitalien samt dem Südrand der Alpen, für das hohe Mittelalter ist es das sächsische Territorium um den Harz, etwa von der Weser bis zur Elbe. Süddeutschland im weiteren Sinne erscheint beidem gegenüber als Randgebiet, nur gelegentlicher Erwähnung wert, nie im Zusammenhang gesehen, sondern allein in Einzeluntersuchungen, manchmal auch lediglich durch bloße Mitteilung präsent.

In der folgenden Darlegung, die hart an reine Statistik gemahnt, beschränke ich mich auf das 12. und 13. Jahrhundert; Süddeutschland wird dabei umschrieben als das Gebiet zwischen Main und Alpen, zwischen der oberrheinischen Landschaft (unter Einschluß des Schweizer Teils der einstigen Diözese Konstanz) und dem Innviertel, jenseits dessen bislang keine Stuckplastik bekannt geworden ist.¹ Einbezogen werden Schriftquellen.

Daß eine solche Quelle und ein erhaltenes Objekt wenigstens annähernd zusammengesehen werden können, ist selten und läßt mich mit Bamberg beginnen, mit dem Vorläufer des jetzigen Domes. Von ihm ist der nach dem Brand von 1081 durch Otto den Heiligen, 1101-1139 Bischof von Bamberg, veranlaßte neue Westabschluß der Ostkrypta erhalten, mit der fensterähnlichen, tiefen Nische in der Mitte, deren Bogen getragen ist von eingestellten monolithen Säulchen. Deren Kapitelle (Abb. 158a, b) sind, um den Steinkern modelliert, aus Stuck gefertigt, in ihrer Form in eigenartig ionisierendem Mischstil an Älteres erinnernd.² Zwar ist die durch den Prüfeninger Mönch in der „vita Ottonis“ überlieferte Nachricht, daß Bischof Otto „columnas gipseo opere ornavit“,³ auf die Stützen der Kirche selbst zu beziehen; die beiden Säulchen an der Kryptawand dürften jedoch Spiegel dieses Tuns sein, vielleicht sogar die Gestalt der – nicht bekannten – Säulenkapitelle wiederholen.

Schriftliche Nachricht allein liegt aus dem 12. Jahrhundert für zwei Stuckarbeiten am Oberrhein vor. Das Grabmal des hl. Morandus, des 1115 verstorbenen „Apostels des Sundgau“ in der Kirche der ehemaligen Cluniazenserpropstei St. Christoph bei Altkirch – die Kirche trägt heute den Namen des Heiligen – war nach der „vita Morandi“ eine „tumba gypsea“ mit der „imago“ des Verstorbenen.⁴ Ob letztere ebenfalls aus Stuck gefertigt war, läßt sich zwar vermuten, ist aber der „vita“ nicht eindeutig zu entnehmen. Das heutige Grabmal mit der liegenden Figur des Heiligen ist eine Arbeit aus Stein, geschaffen wohl nach dem Brand von 1191.⁵

Das zweite aus Stuck gefertigte Werk war die 1134 geschaffene Ausstattung der Krypta in der ehemaligen Klosterkirche Petershausen bei (heute in) Konstanz mit der „imago crucifixi de gypso“ und einem Bildnis des Konstanzer Bischofs Gebhard, der als Stifter in der Kirche beigesetzt war, samt Assistenz sowie dem dazugehörigen architektonischen Apparat, „omnia de gypso venustissime formata“.⁶ Beim Brand der Klosterkirche 1159 dürften die Stuckarbeiten ebenso zugrunde gegangen sein wie die Ausstattung der Kirche überhaupt; die Mönche hatten gegen

den Brand nichts unternommen, weil sie glaubten, Gott werde es nicht zulassen, daß die vom hl. Gebhard geweihte Kirche zugrundegehe.⁷

Bleibe ich im Gebiet des Oberrheins, so sind noch wenige weitere Werke aus Stuck zu nennen. In Feldbach im Sundgau, unweit Altkirch, war die Kirche des 1145 gestifteten Cluniazenserpriorats⁸ mit Säulchen aus Stuck geziert, die beim Um- und teilweisen Neubau der Kirche 1889 entfernt und ins Kolmarer Museum verbracht wurden; dort sind sie verschollen⁹ – ein Faktum, das für ornamentale Stuckarbeiten auch andernorts festzustellen ist. So blieb nur die Zeichnung des Architekten Winckler von 1888 als Zeugnis vom Aussehen der Säulchen.¹⁰ Die Zuordnung anderer, aus Stein gefertigter erhaltener Ornamente in der 1966-1977 annähernd in den ursprünglichen Zustand versetzten Kirche zu Werken in der Franche-Comté kann ich nicht prüfen, finde sie aber vorschnell; hier kommt das ganze Problem des ehemaligen Königreichs Arelat ins Spiel.

Ein Bildwerk aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert am Oberrhein ist erhalten in dem Fragment der Figur eines Evangelisten, vielleicht des hl. Markus, im Augustinermuseum in Freiburg i. Br. (Abb. 159).¹¹ Doch besteht hier ein anderes Problem: Die Herkunft ist unbekannt; das Fragment zählt zum Altbestand des Museums – das ist das einzige, was darüber, neben dem stilistischen Befund, gesagt werden kann.¹²

Aus dem Gebiet zwischen Schwarzwald, Donau, Main und dem Ries ist nur ein Komplex bekannt. Es sind dies die bei der Grabung 1965 auf der Großcomburg gefundenen Fragmente von Arkaden, in denen Volker Himmelein Reste von Chorschranken vermutete: eine größere Anzahl von Säulchen, Basen, Kapitellen, Teilen von Bögen, Türmchen von Zwickelfeldern, Teile von Friesen, Nimben von Figuren und auch Figureles: zahlreiche bloße Füße und der Rest einer Gewandfigur. Es sind dies Überbleibsel von Apostelfiguren. Bei einem der Fragmente von Nimben sind Teile eines aufgelegten Kreuzes erhalten, was auf eine Figur Christi schließen läßt.¹³ Im Württembergischen Landesmuseum ist ein Teil der Fragmente zu einer Arkadenreihe zusammengestellt, um eine gewisse Anschauung von den vermuteten Chorschranken zu geben und ohne daß diese Veranschaulichung in allen Einzelheiten eine zwingende Rekonstruktion bedeutet (Abb. 144). Die Fragmente kommen aus dem Füllschutt der unter dem Ostchor gelegenen Krypta, jenem Teil der 1078 begonnenen frühromanischen Klosterkirche, die unter Abt Hartwig (um 1109-um 1139) fertiggestellt und beim Neubau 1705-1715 aufgegeben wurde (Abb. 141). Die Arkaden samt dem Übrigen mögen in der letzten Zeit Hartwigs geschaffen worden sein.

Auf dem Gebiet des damaligen Herzogtums Bayern wäre es verwunderlich, gäbe es in Regensburg keine Arbeiten aus Stuck. Doch ist aus dem 12. Jahrhundert nur ein einziges, zudem strittiges Fragment bekannt, ein Kopf (Abb. 161), der bei der Abtragung der 1944 weitgehend zerstörten Kirche des Obermünsters zum Vorschein kam und zunächst für eine Arbeit aus Ton gehalten wurde,¹⁴ was nicht nur gegen die optische Wahrnehmung

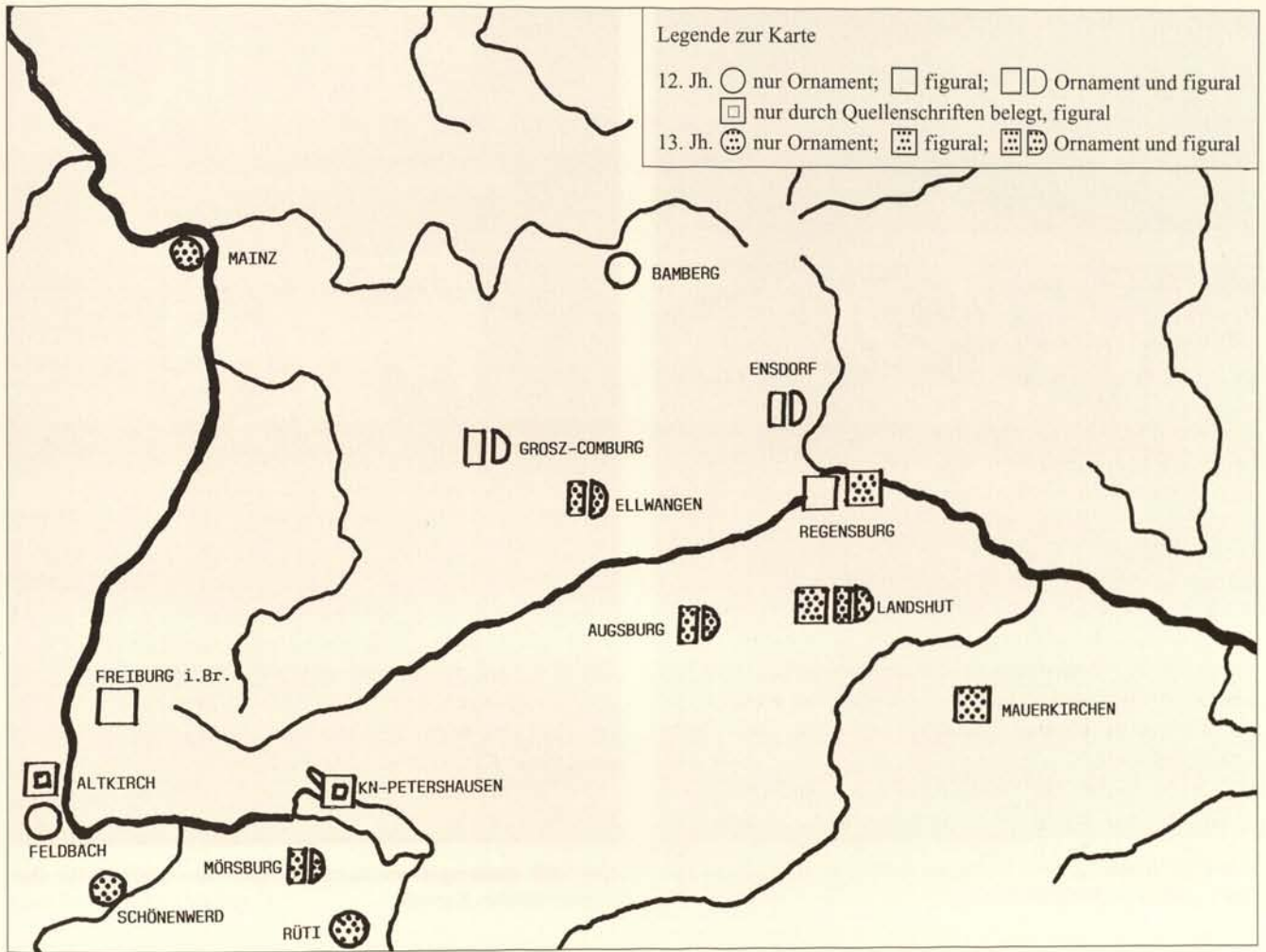


Abb. 157. Vorkommen von Stuckplastik des 12. und 13. Jahrhunderts in Süddeutschland, Verteilungskarte.

spricht, sondern durch eine neuerliche Untersuchung von Werner Endres auf Bestandteile von Ton widerlegt ist.¹⁵ Innerhalb der Regensburger Bildwerke steht das im dortigen Diözesanmuseum verwahrte Fragment isoliert; weder gibt es Vergleichsbeispiele, noch läßt sich aus der Baugeschichte des Obermünsters eine genauere Datierung als „12. Jahrhundert“ gewinnen. Mancher Betrachter des Kopfes fühlt sich eher an assyrische denn an Regensburger Bildwerke erinnert.

Zu Beginn der 1940er Jahre kamen in Ens Dorf in der Oberpfalz infolge eines Brandes im Gebäude des ehemaligen Benediktinerklosters Fragmente einer Apostelreihe und ein Kapitell zum Vorschein, die sämtlich verschollen sind, nach lokaler Überlieferung zusammen mit anderem Schutt zum Auffüllen eines Weihers verwendet worden sein sollen. Ich kann hier nur die Mitteilung machen; von privater Seite gemachte Fotos waren bislang nicht aufzufinden. Ohne genauere Kenntnis vom Aussehen der Fragmente ist offen, ob diese in die Bauzeit von Kirche und Kloster gehören; dies wären die Jahre 1121-1123 (Weihe der Kirche durch Bischof Otto von Bamberg) für eine erste Anlage des vom Reformkloster St. Blasien besiedelten Ortes (für diese Anlage wird allerdings ein Bau aus Holz vermutet) oder, wahrscheinlicher, die Zeit des Neubaus, der in den Jahren 1179 (zusammen mit einer größeren Anzahl von Kapellen im Klosterbereich) und 1180 (Jahr der Chorweihe) abgeschlossen ge-

wesen sein dürfte. Bauherren des Cluniazenser-Doppelklosters waren Pfalzgraf Otto von Wittelsbach und dessen Sohn Friedrich, die, ebenso wie weitere Familienmitglieder, im Kapitelsaal und im Kreuzgang beigesetzt wurden. Vielleicht – wenn dies nicht schon zuviel gesagt ist – hängen die Stuckfragmente mit der Grablege zusammen.¹⁶

Für das 13. Jahrhundert fehlen publizierte Schriftquellen, die Stuck nennen. Anders als im 12. Jahrhundert gibt es unter den erhaltenen Werken einige größere Zyklen oder Fragmente von solchen. Die stilistische Unterscheidung zwischen spätromanisch und frühgotisch hat beim Fehlen gesicherter Daten nur den Sinn einer annähernden Datierung und muß manchmal, bei verschollenen Arbeiten, geradezu für das Objekt selbst eintreten.

Zu den verschollenen Werken in Stuck gehören die bei der Grabung und den Wiederherstellungsarbeiten 1907 aufgefundenen Reste in der Johanniskirche in Mainz, dem „Alten Dom“. Der entsprechende Satz in der Mainzer Zeitschrift lautet lapidar: „Ich erwähne Reste spätromanischer Stuckdekoration, bemalt.“¹⁷ Ob diese Fragmente mit 1231 der Kirche gewährten Vergünstigungen und damit vielleicht Baumaßnahmen zusammengesehen werden können, muß offen bleiben, solange die Reste nicht aufgefunden sind.

Ich könnte mir vorstellen, daß die Fragmente so ähnlich ausgesehen haben wie einige der etwa 260 Bruchstücke, die in der



Abb. 158a. Bamberg, Dom, Nische am westlichen Abschluß der Ostkrypta, nördliches Kapitell.

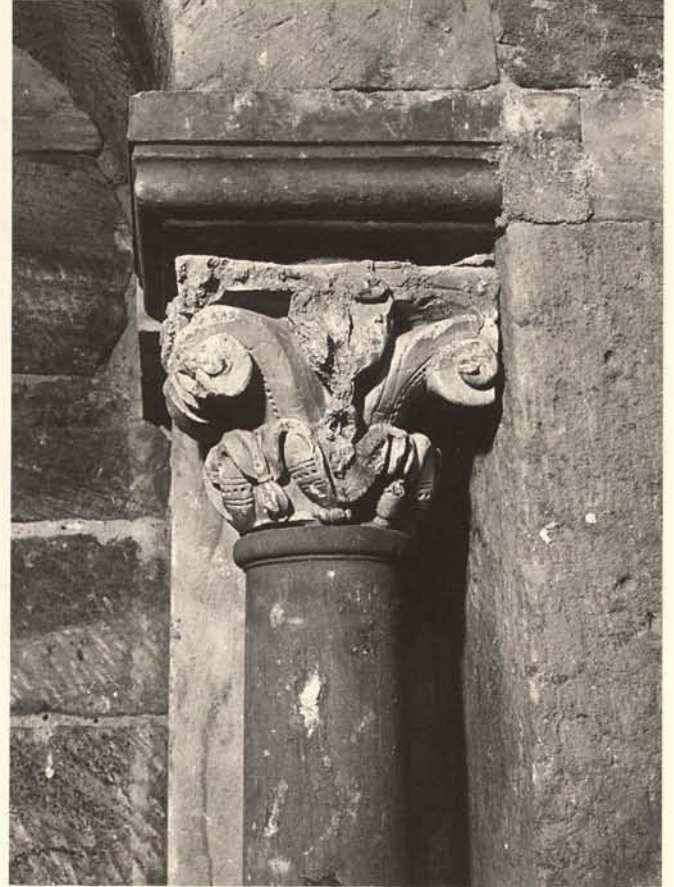


Abb. 158b. Bamberg, Dom, Nische am westlichen Abschluß der Ostkrypta, südliches Kapitell.

teilweisen Verfüllung der Krypta in der ehemaligen Stiftskirche St. Vitus in Ellwangen bei der Grabung 1959-1961 zum Vorschein kamen.¹⁸ Für sie vermutet der Ausgräber, Konrad Hecht, Zugehörigkeit zu Schrankenplatten, aber auch zu weiterer, nicht mehr verifizierbarer Ausstattung. Die bislang wiedergefundenen, kräftig reliefierten Bruchstücke, in der Sakristei von St. Vitus aufbewahrt, sind in zwei Gipsplatten eingelassen, deren eine die Rekonstruktion des Plattenornaments andeutet, deren andere manches Stück enthält, das an Goldschmiedearbeiten des frühen 13. Jahrhunderts erinnert (Abb. 160). Andere Fragmente sind Teil eines oder mehrerer Bogen. Der Neubau der Kirche wurde nach einem Brand 1182 begonnen, die Weihe erfolgte 1233. Die Krypta gehört zu den letzten Baumaßnahmen; sie wurde nachträglich eingebaut und während des Baus noch abgeändert. Zumindest die Schrankenplatten dürften hierzu gehört haben.

Eine größere Anzahl an Stuckarbeiten birgt die zweigeschossige Kapelle der Burg Landshut.¹⁹ Diese Kapelle gehört zu den ältesten Teilen der Anlage, die zusammen mit der Stadt nach den Annalen des Abtes Hermann von Niederaltaich 1204 begonnen worden war. Im Untergeschoß der Kapelle sind an der Westseite nach den Erneuerungen im 16. und 19. Jahrhundert nur noch zwei volle und zwei halbe, geringfügig ergänzte Blattkapitelle sowie der Blattwerkfries am Fuß der Emporenbrüstung erhalten (Abb. 165). An der Ostseite der Kapelle (Abb. 162) ist die Brüstung besetzt mit den Figuren von Maria, Johannes dem Täufer, einer Folge von Aposteln sowie weiteren Heiligen, die vor spitzbogigen Arkaden mit kleinen Stuckkapitellen aufgestellt sind (Abb. 163). Im Obergeschoß ist auf der Nordseite in einem Paar

flacher, bei der Einwölbung der Kapelle 1517/1518 zum Teil veränderter Nischen das Relief mit der Verkündigung an Maria zu sehen (Abb. 164). An der Südseite ist an gleicher Stelle ein Nischenpaar anzunehmen, wo das jetzige Nischenpaar samt den von Karl Knabl geschaffenen Holzfiguren mit dem vor der Muttergottes knienden König Ludwig II. von 1871 den Platz innehat. Vielleicht war hier der Anbringungsort einer Ritterfigur (Abb. 166), deren Torso um 1870 bei Sanierungsarbeiten aufgefunden worden war²⁰ und der vorschlagsweise als hl. Georg angesprochen wurde – das Georgspatrosinium der Kapelle ist allerdings erst seit 1373 nachgewiesen, das ursprüngliche Patrosinium lautet allein St. Maria.²¹ Zwischen den Nischen mit den Reliefs und der zentralen Apsis stehen die aus Stuck gefertigten Figuren zweier weiblicher Heiliger unter reich ausgestalteten Baldachinen über Stuckkonsolen.²² Im Lauf der Zeit leer gewordene Nischen der Brüstung wurden 1873 mit Heiligenfiguren gefüllt, die Mittelnische erhöht²³ und in sie die neu geschaffene Figur des Gottvater gleichenden Weltenrichters eingesetzt – das Fragment der möglicherweise hier ursprünglich angebrachten Figur, als Mitte einer Deesis das Bild Christi, war gleichfalls bei Sanierungsarbeiten um 1870 aufgefunden worden.²⁴

Daten für die Kapelle und ihre Ausstattung gibt es keine. Wenn mit Buchmalerei verglichen werden darf, um auf dem Weg des Analogieschlusses zu einer möglichen Datierung zu kommen, so entspricht vieles bei der Verkündigungsgruppe der älteren Gruppe jener Scheyerner Handschriften, die um 1220/1235 angesetzt werden; insbesondere das Matutinale codex latinus 17401 der Bayerischen Staatsbibliothek in München ist hier zu nennen.²⁵ Vom Stil der um und nach 1241 zu datierenden

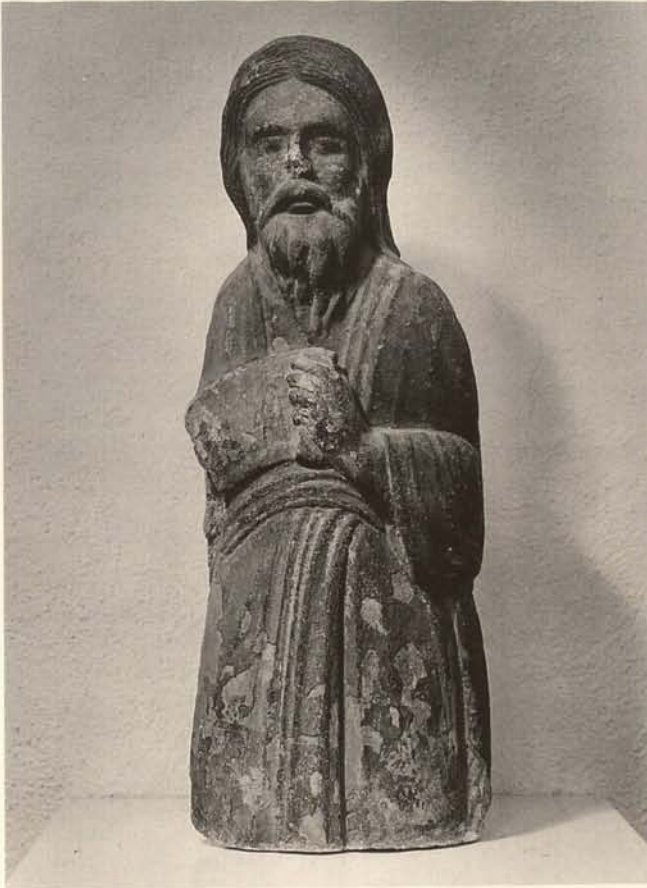
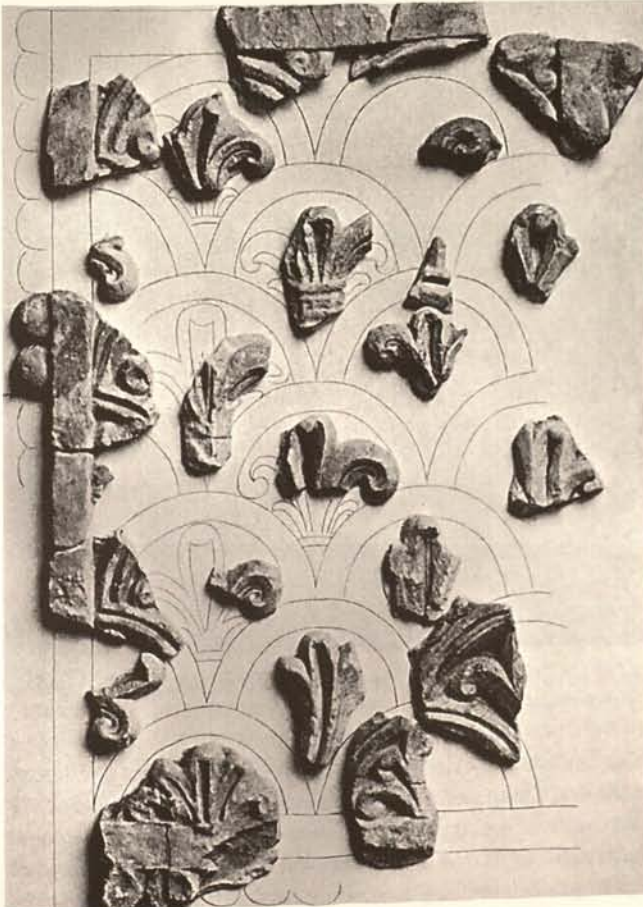


Abb. 159. Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Fragment der Stuckfigur eines Evangelisten (Markus?).



Abb. 161. Regensburg, Diözesanmuseum, Kopffragment einer Stuckfigur aus der Kirche des Obermünsters in Regensburg.



Scheyerner Handschriften ist nichts zu bemerken. Die Brüstungsfiguren der Burgkapelle werden in der Regel etwas später datiert als die Reliefs, doch ist die stilistische Differenz nicht groß, falls sie überhaupt gegeben ist. Was aber entschieden gegen eine Datierung um 1230 spricht, ist der Umstand, daß die Spitzbögen der Emporenbrüstung genast sind.²⁶ In Regensburg sind vergleichbare Architekturdetails erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts anzutreffen. Historische Argumente, die häufig angeführt sind, geben keine wirklichen Anhaltspunkte für eine Datierung der Kapellenausstattung des 13. Jahrhunderts.

Damit bin ich bei den Werken aus Stuck in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angelangt. Zum größten Teil untergegangen und fast nur in Abgüssen überlebt hat die Ausstattung des 1889 mit dem Haus abgebrochenen sog. Dollingersaales in Regensburg.²⁷ Erhalten blieb die Figur des hl. Oswald samt Trägerkonsole (Abb. 167) sowie das Haupt König Heinrichs I. und der Kopf seines Pferdes (Abb. 169, 170) im Museum der Stadt Regensburg. Dargestellt war der legendäre Zweikampf zwischen einem Dollinger und dem Hunnen Krako um etwa 930 im Beisein des Königs. Abgüsse der einstigen Wandreliefs gibt es im Bayerischen Nationalmuseum in München und im an anderer Stelle, hinter dem Rathaus, in Regensburg wieder errichteten Saal. Doch entspricht die Abfolge der Figuren nicht der ursprünglichen, für die der Stich von 1729 heranzuziehen ist.²⁸ Im allgemeinen werden die Bildwerke in das ausgehende

Abb. 160. Ellwangen, ehem. Benediktinerabteikirche/ Stiftskirche St. Vitus, Sakristei, Rekonstruktion einer Schrankenplatte unter Verwendung ergrabener Stuckfragmente.



Abb. 162. Michael Neher, Das Innere der Trausnitzkapelle in Landshut. Ölgemälde auf Leinwand, um 1830 (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen).

13. Jahrhundert datiert, doch schwanken die Angaben über die Errichtung des Saales gelegentlich sogar in ein und derselben Publikation zwischen 1270 und 1290.²⁹ Ein Vergleich mit Figuren in Reitersiegeln der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts führt zu keinem genaueren Datierungsvorschlag.

In der Nachfolge der Reiterreliefs im Dollingersaal werden jene Reiterfiguren gesehen, die einst in der Kirche des seit 1779 oberösterreichischen Mauerkirchen südlich Braunau am Inn aufgestellt waren.³⁰ Die Kirche war 1297 einem Brand zum Opfer gefallen und sogleich wieder aufgebaut worden. Was die

Reiterfiguren betrifft, so erinnere ich an die immer wieder erneuerte Tradition, wie sie sich 1721 bei Michael Wening findet: „Wie erschrocklich nun diese Feursbrunst gewütet haben müsse/ist auß deme höchstens zuverwundern/daß hierdurch zwey verlobte in Manns= und Pferdts Grösse auß Metall gegossene Fürsten gänzlich zerschmeltzet wurden/wie dann heutigen Tags an deren statt zur Gedächtnuß allein zwey dergleichen aus Gips gearbeitete andere/sambt einer Taffel zu sehen ...“.³¹ Einem Kirchenbrand 1865 fielen dann die Stuckfiguren zum Opfer;³² lediglich das von einem Kübelhelm verhüllte Haupt des vorgeblich dargestellten Königs Heinrich I. (wie im Dollingersaal) ist im Heimathaus in Braunau erhalten (Abb. 171). Wegen der beiden Personen – neben dem König soll es Graf Rasso von Andechs gewesen sein, ein vorgeblicher Vorfahre der Wittelsbacher – fanden die Bildwerke seit dem 16. Jahrhundert großes Interesse und wurden oftmals abgebildet, nicht immer nach dem Original.³³ Hier werden die von Anton Ritter von Spaun, dem Freund Franz Schuberts, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gefertigten Zeichnungen und Aquarelle abgebildet (Abb. 168,



Abb. 163. Landshut, Burg Trausnitz, Kapelle, Stuckfiguren an der Brüstung der Ostempore, Ausschnitt: Maria und drei Apostel.

172), deren Farbigkeit die dem Anschein nach in der Barockzeit erneuerte Fassung wiedergibt:³⁴ Der Zeichner war einer der Initiatoren des heutigen Oberösterreichischen Landesmuseums in Linz und hatte erhebliches antiquarisches Interesse, das auch aus den beiden Klebebänden in Familienbesitz hervorgeht, denen diese Blätter entstammen.³⁵

Aus dieser Zeit um 1300 dürften auch die drei ganzfigurigen Stuckbildwerke stammen (Muttergottes und die beiden Johannes), die im Hauptaltarretabel der Afrakapelle in der Zisterzienserinnenabtei Seligenthal in Landshut stehen, für die ich mich hier mit der Erwähnung begnüge.³⁶

Im Kurzinventar summarisch genannt³⁷ und von da in den Kirchenführer übernommen,³⁸ aber nicht publiziert sind die Stuckfragmente aus der ehemaligen Stiftskirche St. Moritz in Augsburg. Diese Fragmente stammen aus der Verfüllung der romanischen Ostkrypta, deren Reste 1949 beim Wiederaufbau der Kirche aufgedeckt wurden. In der genannten Literatur sind die Stuckarbeiten als solche aus Kalkstein bezeichnet und ins späte 13. Jahrhundert datiert;³⁹ letztere Einschätzung dürfte gewonnen worden sein aus der archivalisch bezeugten Nachricht vom teilweisen Einsturz der frühromanischen Kirche im Jahr 1299 und der Weihe des vergrößerten Neubaus 1314. Es handelt sich



Abb. 164. Landshut, Burg Trausnitz, Kapelle, Stuckdekor an der Ostwand: Verkündigung an Maria und weibliche Heilige.

um zahlreiche Fragmente von Säulchen und Säulchenpaaren, auch Halbsäulchen, Basen, einzelnen und paarweisen Kapitellen, Türmchen wohl von Zwickelfüllungen (oder Baldachinen?) und anderes mehr. Unter den Kapitellen sind sowohl als spätromanisch zu bezeichnende, traditionell gebildete Blattkapitelle als auch frühgotische Knospenkapitelle westlicher Prägung. Dazu kommen Reste figuraler Arbeiten. Unter diesen sind an erster Stelle die scheibenförmigen, schlußsteinartig gebildeten Reliefs von Evangelistensymbolen zu nennen, ferner der Torso einer stehenden männlichen Figur. Insgesamt habe ich den Eindruck, den auch der Bearbeiter des Kurzinventars schon



Abb. 165. Landshut, Burg Trausnitz, Kapelle, Stuckkapitell von der Westempore.

hatte, es könne sich um die Reste einer Lettneranlage handeln, die noch um 1440/1445 bestanden haben muß; denn aus dieser Zeit stammen mit Hilfe von Schablonen aufgemalte Ornamente – der neue Ostchor war 1442 gestiftet worden. Die auf dem Kirchendachboden übereinandergestapelten Fragmente habe

ich 1981 auseinandergelegt, bin aber mangels Zeit nicht zu einer genaueren Bearbeitung des Bestandes gelangt, geschweige denn zu einer ebenso notwendigen Durcharbeitung der Archivalien, bei der sich durch bisher allein erfolgte Stichproben erweisen könnte, daß eine Datierung kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts in Frage kommen könnte, eine Datierung, die beispielsweise zu den Kapitellformen, seien sie spätromanisch, seien sie frühgotisch, sehr viel eher passen würde als ein Zeitansatz um 1300. Auch der Torso der stehenden Figur, vorstellbar als Atzmann, paßte viel eher in die Zeit bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts.

Auf dem Gebiet der heutigen Schweiz, soweit sie zum Oberrheingebiet gerechnet werden kann, gibt es aus dem 13. Jahrhundert das eine oder andere aus Stuck gefertigte Fragment; aus der ehemaligen Stiftskirche Schönenwerd, Kanton Solothurn,⁴⁰ aus der ehemaligen Klosterkirche Rüti, Kanton Zürich;⁴¹ dazu kommen Kapitelle und Schlußstein in der um 1300 zu datierenden Kapelle der Mörsburg bei Winterthur.⁴²

Beim Blick auf die Fundortkarte (Abb. 157) ist doch deutlich, daß für Süddeutschland ein sehr viel reicherer Bestand an Stuckarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts vorausgesetzt werden darf als das bis jetzt bekannt gewordene, zu einem erheblichen Teil aus Grabungen der Zeit nach 1945 herrührende oder aus Quellentexten zu gewinnende Material darstellt – man denke, wie eine entsprechende Karte vor 1945 ausgesehen hätte. Die Situation ist ähnlich wie bei den figuralen Bodenestrichen: Kannte man noch 1955 lediglich den durch schriftliche Nachricht der Barockzeit bezeugten Fußboden in St. Jakob in Bamberg,⁴³ so sind durch die durch Grabungen zum Vorschein gekommenen Fußböden in der Klosterkirche von Benediktbeuern, vielleicht um 1170/1180,⁴⁴ und in St. Mang in Füssen, vielleicht aus der Umbauphase in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts,⁴⁵ unsere Kenntnisse überraschend vermehrt – von dem Fußbodenfragment im Basler Münster hier zu schweigen.⁴⁶

Mit dem Jahr 1300 ist auch die Kunst der Bildnerei in Stuck nicht zu Ende: Man denke an das Fragment einer Marienfigur um die Mitte des 14. Jahrhunderts aus St. Martin in Landshut, an die erst jüngst bei der Grabung in der Bartholomäuskirche in Frankfurt am Main zum Vorschein gekommenen Bruchstücke vielleicht einer Marienfigur aus der Zeit um 1420,⁴⁷ an die Folge von Apostelfiguren in der Fialkirche St. Martin in Rockolding, Gemeinde Vohburg an der Donau, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Schließlich wäre an den „jips giesser“ Hans Ratdolt in Augsburg und dessen Arbeiten aus den Jahren 1473 und 1475 zu erinnern.⁴⁸

Anmerkungen

- 1 Was es im heutigen Österreich gibt, sind stuckierte Gewandpartien und Nibben sowie Friese in Wandgemälden des hohen Mittelalters: Friesach/Kärnten, Rupertkapelle im Bergfried der Burg Petersberg, um 1220/1225 (Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Friesach, Wien 1991 [Österreichische Kunsttopografie, Band 51], S. 121-128. Zu dieser Praxis allgemein siehe Oskar Emmenegger, Metallauflagen und Applikationen an Wandmalereien, Teil 1, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 3, 1989, S. 149-164.
- 2 Walter Sage, Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1969/72, in: Dethard von Winterfeld, Der Dom in Bamberg, Berlin 1979, Band 1, S. 16-21, besonders S. 19 f.
- 3 Otto Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin 1938, Text S. 32, Nr. 127.

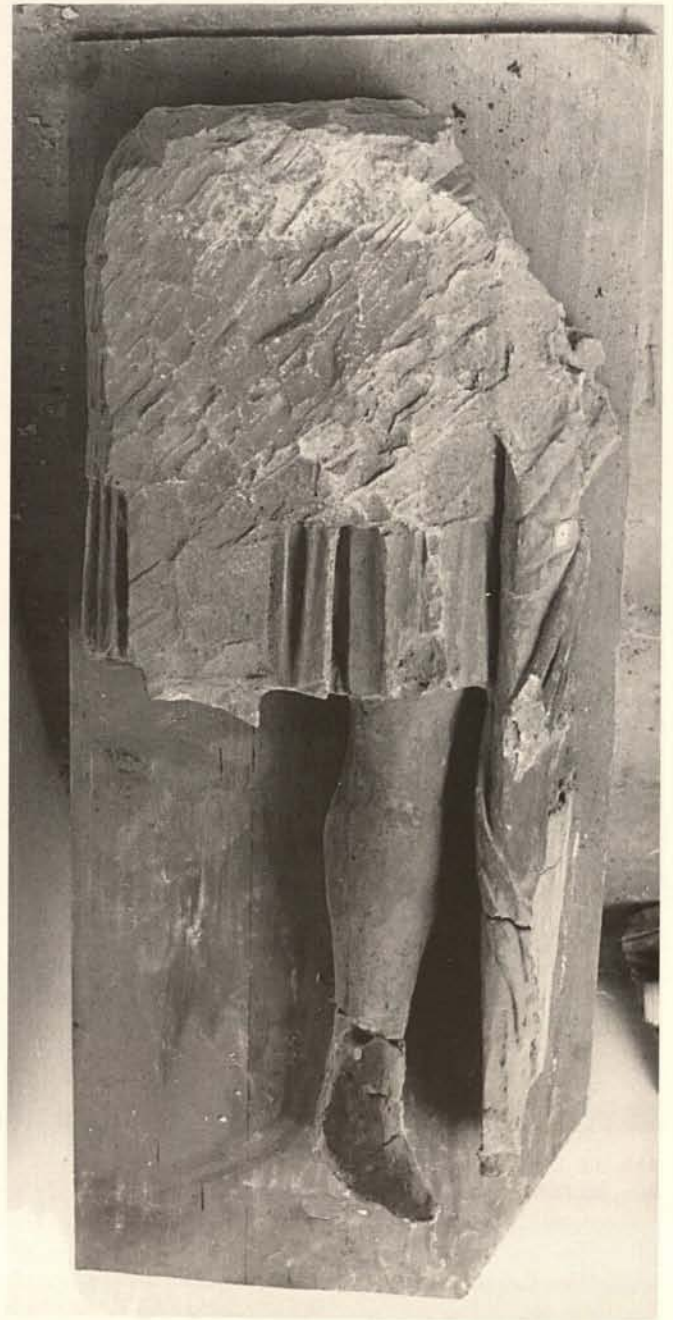


Abb. 166. Landshut, Burg Trausnitz, Torso der Stuckfigur eines Ritters (hl. Georg ?).

- 4 Ebenda S. 543, Nr. 2535. Siehe auch Acta Sanctorum, Juni Band 1, Paris und Rom 1867, S. 340.
- 5 Marguerite Rimpler, Sculptures romanes en Alsace, Straßburg 1960, S. 45 f., Nr. 76, Abb. Tafel 29; Walter Hotz, Handbuch der Kunstdenkmäler im Elsaß und in Lothringen, München und Berlin 1970, S. 6; P. F. Zimmermann, La tombe de saint Morand, in: Annuaire de la Société d'Histoire Sundgoviennne 1989, S. 139-145.
- 6 O. Lehmann-Brockhaus (Anm. 3) S. 224, Nr. 1117. Manches in dieser Beschreibung, insbesondere das Bild des Gekreuzigten aus Stuck, erinnert an die Stuckreliefs in der Krypta von San Pietro al Monte in Civate, die in das ausgehende 11. Jahrhundert datiert werden; vgl. Gioia Bertelli, Note sugli stucchi della cripta di San Pietro al Monte a Civate, in: Bollettino d'arte 64, 1979, Nr. 3 S. 69-78; s. auch oben, S. 29 mit Abb. 20.
- 7 1000 Jahre Petershausen ..., Ausstellung Konstanz und Karlsruhe 1983-1984, S. 107 (Volker Himmelein).



Abb. 167. Regensburg, Museum der Stadt, Stuckfigur des hl. Oswald aus dem Dollingersaal in Regensburg.

- 8 Bertrand Monnet und Gilbert Meyer, *L'église de Felzbach*, in: *Congrès archéologique de France* 136, 1978 (Paris 1982), S. 340-350.
- 9 Robert Will, *Les fouilles archéologiques dans l'église romane de Felzbach*, in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 16, 1972, S. 108 f.
- 10 Ebenda Fig. 16.
- 11 Waldemar Grzimek, *Deutsche Stuckplastik 800-1300*, Berlin 1975, S. 59 f., Abb. 64; *Augustinermuseum Freiburg, Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance 1100-1530. Auswahlkatalog*, bearbeitet von Detlef Zinke, München 1995, S. 19, Nr. 3.
- 12 Aus welcher Zeit die „zwo gipsten tafeln“ stammten, die im Inventar von 1599 des Klosters Hugshofen, Unterelsaß, aufgezählt sind, muß mangels weiterer Quellen offen bleiben; Edmund Ungerer, *Elssässische Altertümer in Burg und Haus*, in *Kloster und Kirche, Straßburg 1913* (Quellen und Forschungen zur Kirchen- und Kultur-

geschichte von Elsaß und Lothringen, herausgegeben von Johannes Ficker, Band 2), S. 349.

- 13 Günter P. Fehring, *Großcomburg (Stadt Schwäbisch Hall) ...*, in: *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 13, 1970, S. 79 f.; Volker Himmelein, *Stuckfragmente von Chorschranken*, in: *Württembergisch Franken* 56, 1972, S. 30-33; W. Grzimek (Anm. 11) S. 51, Abb. 35; Heribert Meurer, *Die mittelalterlichen Skulpturen I. Stein- und Holzskulpturen 800-1400*, Stuttgart 1989 (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart), S. 38-42, Nr. 27. Zur technischen Seite siehe den Beitrag von Helmut F. Reichwald in diesem Band.
- 14 Franz Winzinger und Theodor Müller, *Eine Regensburger Skulptur des 12. Jahrhunderts*, in: *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski ...*, Berlin 1973, S. 291-299.
- 15 Brief von Hermann Reidel, Regensburg, vom 11. Mai 1995. Als Stuckarbeit bereits bezeichnet von Achim Hubel, *Der Skulpturenzyklus in der Kapelle der Burg Trausnitz zu Landshut*, in: *Die Zeit der frühen Herzöge ...*, Beiträge zur bayerischen Geschichte und Kunst 1180-1350, München und Zürich 1980 (Wittelsbach und Bayern, Band I/1), S. 437-444, besonders S. 437.
- 16 Allgemein zu Ensford: *Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg*, Heft 15, Bezirksamt Amberg, München 1908 (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Band 2, 15), S. 37-44. Zu den Grablegen: Claudia List, *Die mittelalterlichen Grablegen der Wittelsbacher in Altbayern*, in: *Die Zeit der frühen Herzöge* (Anm. 15), S. 521-541, besonders S. 525-527, mit Literatur. – Den Hinweis auf Ensford verdanke ich Karl-August Wirth, Lochham.
- 17 Rudolf Kautzsch, *Die Johanniskirche in Mainz*, in: *Mainzer Zeitschrift* 4, 1909, S. 60; wiederholt von Fritz Arens: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Mainz*, 1. Teil, München und Berlin 1961 (Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz, Band 4), S. 436.
- 18 Konrad Hecht, *Die Krypta und das Altarhaus der Stiftskirche im Lichte einer neuen Bauuntersuchung*, in: *Ellwangen 764-1964. Beiträge und Untersuchungen zur Zwölfhundertjahrfeier*, Ellwangen 1964, Band 2, S. 623-702, besonders S. 689-692, Fig. 25, Abb. 29 f.; *1200 Jahre Ellwangen, Ausstellung Ellwangen 1964*, S. 77, Nr. 64 f., Abb. VI.
- 19 J. Müller-Abensberg, *Der Meister der Kreuzigungsgruppe in der Burgkapelle der Trausnitz zu Landshut*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1923, S. 153-160, Tafel 61-64; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Landshut*, München 1927 (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Niederbayern, Heft 16), S. 366-375; Herbert Brunner, *Die Trausnitzkapelle ob Landshut*, München 1968, S. 8-14, Abb. 11-16 und 24-30; Willibald Sauerländer, *Die Skulptur des 11.-13. Jahrhunderts*, in: *Bayern. Kunst und Kultur, Ausstellung München 1972*, S. 43-51, besonders S. 47 f.; W. Grzimek (Anm. 11) S. 73-75, Abb. 116-119; A. Hubel (Anm. 15).
- 20 Nach Anton Kalcher, *Führer durch die Stadt Landshut*, Landshut 1875, S. 69, war das Fragment „an den Pfeiler der Apostel-Gallerie eingemauert gewesen“; Johannes Erichsen in: *Die Zeit der frühen Herzöge* (Anm. 15), Katalog ... (Wittelsbach und Bayern, Band I/2), S. 76 f., Nr. 89.
- 21 Theo Herzog, *Landshuter Urkundenbuch*, Neustadt an der Aisch 1963, Band 2 S. 442, Nr. 496, S. 676, Nr. 1591.
- 22 Bei der Restaurierung der Kapelle 1868-1871 wurden die Nischen der Figuren mit Barbara und Katharina beschriftet; Attribute fehlen, und so war diese Benennung willkürlich, wenn sie auch denkbar ist. Zu den Figuren siehe schon Otto Schmitt, *Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert*, in: *Städte-Jahrbuch* 2, 1922, S. 109-144, besonders S. 144.
- 23 So jedenfalls ist die in der Literatur vertretene Meinung. Eine Zeichnung von Domenico Quaglio aus der Zeit um 1812 zeigt an dieser Stelle ein der Brüstung vorgesetztes, wesentlich höheres Tafelbild oder Relief (siehe: *Die Zeit der frühen Herzöge* [Anm. 20] S. 76, Nr. 87, Abb. S. 75). Durchgehende Brüstung ist wiedergegeben in der dem Aufsatz von Karl Stadelbauer beigegebene Lithografie in *Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern* 20, 1879, vor S. 237.
- 24 *Die Zeit der frühen Herzöge* (Anm. 20) S. 76, Nr. 88 („Apostelkopf“). Gelegentlich ist die zentrale Figur als Gottvater bezeichnet, so bei W. Grzimek (Anm. 11) S. 73. Die Ergänzung der Figurenfolge geschah 1873 durch Max Puille.

- 25 Renate Kroos, Die Bildhandschriften des Klosters Scheyern aus dem 13. Jahrhundert, in: Die Zeit der frühen Herzöge (Anm. 15) S. 477-495, Abb. 164-174; Hermann Hauke und Renate Kroos, Das Matutinalbuch aus Scheyern, Wiesbaden 1980 (Faksimile und Kommentarband).
- 26 Die Emporen waren 1517 anlässlich der Einwölbung der Kapelle abgetragen und neu aufgeführt worden (vgl. H. Brunner [Anm. 19] S. 5). Die Formen sprechen dagegen, daß erst damals, bei der Wiederaufrichtung, die genasten Arkadenbögen angelegt wurden.
- 27 Lotte Hahn, Die Dollingerplastik in Regensburg, in: Oberrheinische Kunst 3, 1928, S. 19-44, mit älterer Literatur; Wolfgang Kleiminger, Figur und Raum, Kiel 1948, S. 101-103; Alexander Freiherr von Reitzenstein, Die Reiter von Mauerkirchen und Regensburg, in: Waffen- und Kostümkunde 1966, S. 61-80; Walter Boll, Reichstagsmuseum, Regensburg 1968 (Katalog der Sammlungen der Stadt Regensburg, 9), S. 44-50; W. Sauerländer (Anm. 19) S. 51; W. Grzimek (Anm. 11) S. 75-78, Abb. 120-125; Richard Strobel, Das Bürgerhaus in Regensburg, Tübingen 1976 (Das deutsche Bürgerhaus, Band 23), S. 99 und 322 f.; Martin Angerer, Regensburger Bildhauerkunst um 1300. Versuch einer Annäherung, in: Regensburg im Mittelalter, Band 1: Beiträge zur Stadtgeschichte vom frühen Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit, Regensburg 1995, S. 409-418; Derselbe, in: ebd. Band 2: Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg, S. 62, Nr. 7.1-7.3, Farbtafel 40.
- 28 Coelestin Vogl und Anselm Godin, Ratisbona Politica. Das ist: I. Theil deß erneuerten Mausolei ... S. Emmerami ..., Regensburg 1729, Stich nach S. 466. Der Stich vielleicht von André Geyer.
- 29 R. Strobel (Anm. 27) S. 99 (Entstehungszeit des Saales gegen 1270) und Tafel 127, a (Schlußstein, um 1290).
- 30 Wolfgang Maria Schmid, Ein Denkmal aus der Ungarzeit, in: Die ostbairischen Grenzmarken 16, 1927, S. 405-411; A. von Reitzenstein (Anm. 27).
- 31 Michael Wening, Historico-topographica Descriptio. Das ist: Beschreibung deß Churfürsten- und Hertzogthumbs Ober- und Nidern Bayern ... Anderer Thail. Das Renntambt Burgkhausen, München 1721 (Neudruck München 1975), S. 13.

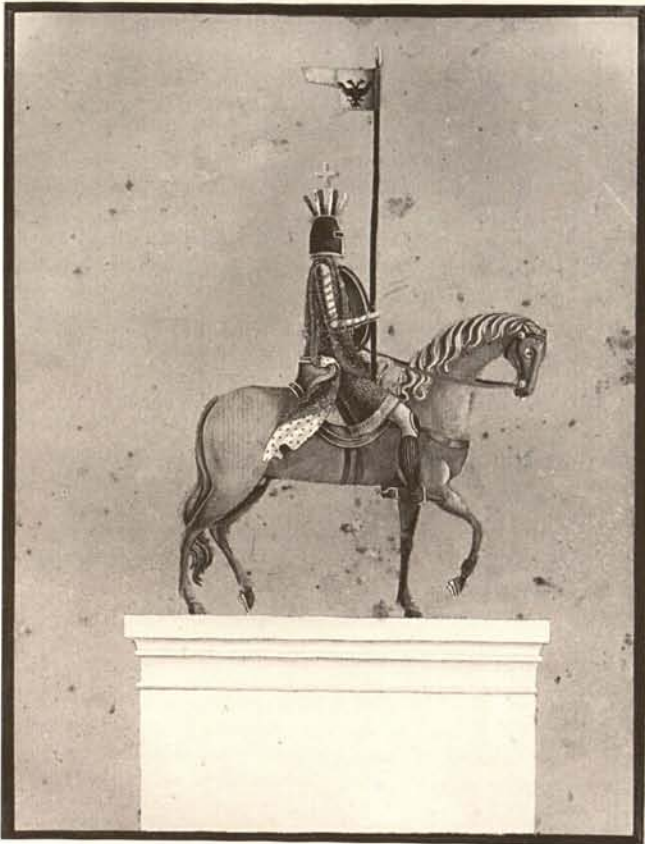


Abb. 168. Anton Ritter von Spaun, Stuckfigur König Heinrichs I. zu Pferde, ehemals in der Kirche von Mauerkirchen, BH Braunau a. I. Zeichnung (Privatbesitz).



Abb. 169. Regensburg, Museum der Stadt, Stuckfragment aus dem Dollingersaal in Regensburg: Kopf König Heinrichs I.

- 32 Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks Braunau, Wien 1947 (Österreichische Kunsttopografie, Band 30), S. 249.
- 33 A. von Reitzenstein (Anm. 27) Abb. 1-10.
- 34 Die Kunstdenkmäler (Anm. 32) S. 376 f.: Eine Renovierung der Kirche wurde 1728 beantragt.
- 35 Ignaz Zibermayr, Die Gründung des oberösterreichischen Musealvereines, in: Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines 85, 1923, S. 141, Abb. S. 140. – Ich danke Georg Spaun, Salzburg, für das freundliche Zugänglichmachen des entsprechenden Klebebandes.
- 36 Die Kunstdenkmäler der Stadt Landshut (Anm. 19) S. 240, Fig. 183; Seligenthal Zisterzienserrinnenabtei 1232-1982. Beiträge zur Geschichte des Klosters, Landshut 1982, S. 55, Abb. 12.
- 37 Tilmann Breuer, Die Stadt Augsburg, München 1958 (Bayerische Kunstdenkmäler. Kurzinventar, Band 1), S. 37 und 39. Bernt von Hagen und Angelika Wegener-Hüssen, Stadt Augsburg, München 1994 (Denkmäler in Bayern, Band VII.83), S. 337, Abb. S. 341.
- 38 Hugo Schnell, Augsburg St. Moritz, München und Zürich 1977 (Schnell, Kunstführer Nr. 482), S. 4.
- 39 Eine Materialuntersuchung führte Rolf Snethlage, Zentrallabor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München, im Jahr 1981 durch. – Eine ausführliche Würdigung und Publikation durch den Verfasser ist in Vorbereitung.
- 40 Gottlieb Lörtscher, Die romanische Stiftskirche von Schönenwerd, Basel 1952 (Basler Studien zur Kunstgeschichte, Band 5), S. 20, Abb. 45; Andreas F. A. Morel, Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 29, 1972, S. 178 und 191.
- 41 Zürcher Denkmalpflege 3, 1962-1963, S. 86, Abb. S. 87; A. F. A. Morel (Anm. 40).
- 42 Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Band 6, Basel 1952 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Band 27), S. 280 f., Abb. 210-215; A. F. A. Morel (Anm. 40); W. Grzimek (Anm. 11) S. 75, Abb. 119a.
- 43 Heinrich Mayer, Bamberg als Kunststadt, Bamberg und Wiesbaden 1955 (Derselbe, Die Kunst im alten Hochstift Bamberg ..., Band 1),



Abb. 170. Regensburg, Museum der Stadt, Stuckfragment aus dem Dolingersaal in Regensburg: Kopf des Pferdes König Heinrichs I.



Abb. 171. Braunau am Inn, Heimathaus, Helmfragment einer Stuckfigur aus der Kirche von Mauerkirchen: Kopf König Heinrichs I.

S. 147; Sigfried Grün und Walter Tunk, *St. Jakobskirche Bamberg, München und Zürich* 1977 (Schnell, Kunstführer 658), S. 10 f. – In der älteren Literatur ist der angeblich beim Umbau 1706 vernichtete Chorfußboden als Mosaik beschrieben: Friedrich Leist, *Bamberg*, Bamberg 1889, S. 80; Fr. Friedrich Leitschuh, *Bamberg*, Leipzig 1914, S. 115.

44 Silvia Codreanu-Windauer, *Der romanische Schmuckfußboden in der Klosterkirche Benediktbeuern*, München 1988 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Heft 36).

45 Ebenda S. 41-44.

46 Hans Rudolf Sennhauser, *Zum Abschluß der archäologischen Untersuchungen im Münster*, in: *Basler Stadtbuch* 1974, S. 90 f.; S. Codreanu-Windauer (Anm. 44) S. 41, Abb. 46.

47 Andrea Hampel, *Der Kaiserdom zu Frankfurt am Main. Ausgrabungen 1991-1993*, Nußloch 1994 (Beiträge zum Denkmalschutz in Frankfurt am Main ..., Band 8), Tafel 5.

48 Hans Ratdolt, Bruder des berühmten Augsburger Druckers Erhard Ratdolt, fertigte das 1473 datierte Relief einer Marienfigur in der Wallfahrtskirche Maria Beinberg, Kreis Neuburg a. d. D.-Schrobenhausen: Norbert Lieb, *Wallfahrtskirche Maria Beinberg ...*, München und Zürich 1968 (Schnell & Steiner, Kunstführer Nr. 862), S. 12, Abb. S. 4; Volker Liedke, *Die Augsburger Sepulkraiskulptur der Spätgotik, Teil I*, in: *Ars bavarica* 41/42, 1986, S. 81, Abb. 60. Das Relief ist Teilwiederholung des steinernen Epitaphs für den Arzt Diem; vgl. Karl Kosel, *Der Augsburger Domkreuzgang und seine Denkmäler*, Sigmaringen 1991, S. 95 f. – „1473 fertigt Erhardt Radboldt 'den man von yps an dem Rathus'“; Julius Baum, *Das alte Augsburger Rathaus*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 33, 1907, S. 63-67, besonders S. 64 – wohl ein Werk von Hans Ratdolt, das der Bruder als Kommissionär übernommen hatte. Allgemein zu den Ratdolts siehe *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler ...*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Band 28, Leipzig 1934, S. 29; Ignaz Schwarz, *Die Memorabilien des Augsburger Buchdruckers Erhard Ratdolt (1462-1523)*, in: *Werden und Wirken. Eine Festgabe für Karl W. Hiersemann*, Leipzig 1924, S. 399-406, besonders S. 402 mit Anm.

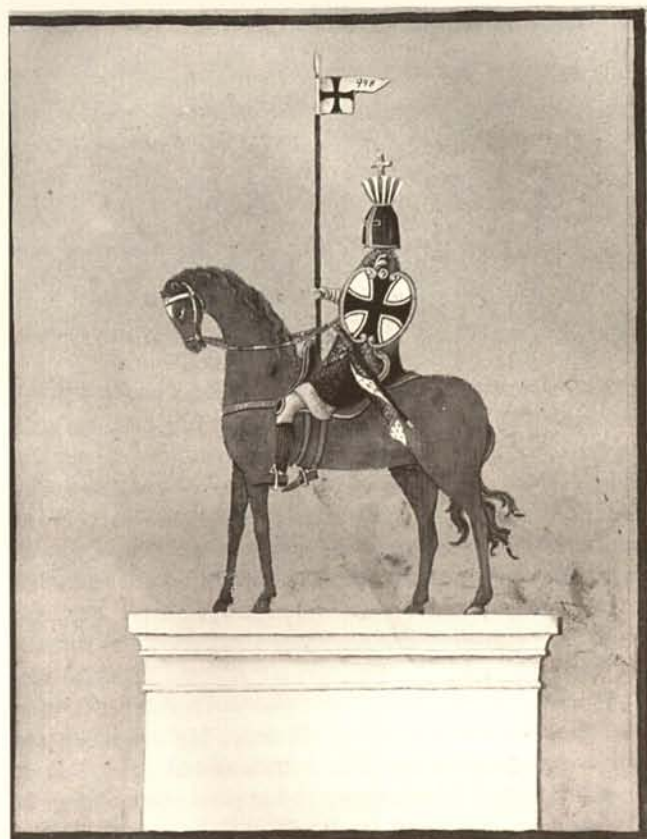


Abb. 172. Anton Ritter von Spaun, Stuckfigur des Grafen Rasso zu Pferde, ehemals in der Kirche von Mauerkirchen, BH Braunau a. I. Zeichnung (Privatbesitz).

Der Ambo von Moscufo und Beobachtungen zur Stucktechnik in den Abruzzen

Vorbemerkung

Der Ambo des Meisters Nicodemus, in Moscufo (Provinz Pescara, Abruzzen) ist ganz aus Stuck gefertigt. Er ist vom Künstler selbst mit „Nicodemo“ gezeichnet und 1159 datiert. Der Auftraggeber, Abt Rainaldus, ist ebenfalls benannt.

In den Abruzzen gibt es noch andere Beispiele der sogenannten „Rogerianischen Schule“, zu der die Künstler Rogerius, Robertus und Nicodemus gezählt werden. Nicht alle Werke sind bezeichnet, aber ihre Zuschreibung ist eindeutig, sowohl aufgrund ikonografisch-stilistischer Analogien wie auch aufgrund materiell-technischer Zusammenhänge. In diesem Beitrag soll der Ambo in materialkundlicher Hinsicht wie im Hinblick auf einige ikonografische Aspekte untersucht werden, die seine Besonderheit ausmachen.

In der abruzzesischen Skulptur des 12. Jahrhunderts ist die rogerianische Schule nicht nur durch die Verwendung von Stuck einzigartig, sondern auch wegen ihrer erzählerisch aufgefaßten Ikonografie. Hier sei nur auf den ausführlichen Raum hingewiesen, den die Vita des Propheten Jonas einnimmt: das erste Wiederaufgreifen dieser Thematik in der Romanik in narrativer Form.

P. Toesca, der sich neben anderen mit dem Ambo des Nicodemus beschäftigt hat, vertritt die Ansicht, daß zusammen mit einigen stilistischen und motivischen Elementen (Friese und Ornamentik) vor allem die Ausführung in dem Arbeitsmaterial Stuck ein Hinweis auf die Verarbeitung islamischer Einflüsse im Werk des Künstler sei.¹ Zwei der drei überlieferten Namen, Robertus und Rogerius, verweisen auf das kulturelle und soziale Klima der angrenzenden arabisch-normannischen Gebiete, was Toescas Idee eines durch die Kultur Süditaliens vermittelten islamischen Einflusses bestätigen könnte. Der dritte Name, Nicodemus, verweist demgegenüber mehr allgemein auf orientalischen Ursprung, immerhin ein weiteres Argument für die Unabhängigkeit der Gruppe von lokalen Traditionen.

Es sei hier unterstrichen, daß sich die Spezialisierung auf eine künstlerische Technik in diesem Fall völlig autonom vollzieht. Es sind keine Bezugsmodelle auszumachen, die als Vorbilder gedient haben könnten. Vor allem aber ist auf die marginale Rolle hinzuweisen, die das rogerianische Werk in der abruzzesischen Kulturlandschaft eingenommen hat, wo es offenbar ohne nachhaltigen Einfluß blieb.

Forschungsbericht

Der Ambo von Moscufo wurde zum ersten Mal von Emile Bertaux in einem Kapitel über die abruzzesische Skulptur, über ihre künstlerische Beschaffenheit und ihre Verbreitung im 12. Jahrhundert behandelt,² in dem Bertaux besonders auf seine Ausführung in Stuck eingeht. Dies hat Folgen für die stilistische Einordnung in das abruzzesische Umfeld. Nach Meinung des Autors ähnelt die Stucktechnik eher den Schnitzereien in Holz

als den Skulpturen in Stein, weshalb er die Arbeiten der „Rogerianischen Schule“ im Zusammenhang mit den Holzschnitzereien des frühen 12. Jahrhunderts in den Abruzzen betrachtet.³

Nach Bertaux wird der Ambo, abgesehen von einigen sporadischen Abhandlungen lokaler Autoren,⁴ erst wieder von I. C. Gavini in seiner Abhandlung über die mittelalterliche Architektur in den Abruzzen (1927) behandelt.⁵

Im Jahre 1942 erschien dann Otto Lehmann Brockhaus' langer Artikel über Kanzeln des 12. und 13. Jahrhunderts in den Abruzzen.⁶ Es handelt sich um eine umfassende Analyse einer Reihe von Lesepulten, Ambonen und Ziborien, die in den Abruzzen in diesem Zeitraum geschaffen wurden. Zur Ausführungstechnik der Ambonen beschränkte Lehmann Brockhaus sich damals auf einen kurzen Hinweis, da ihm dies kein wichtiges Argument für die stilistische Betrachtung zu sein schien. Zwanzig Jahre später (1968) griff er dieses Argument jedoch wieder auf, um für die „Rogerianische Schule“ eine Provenienz nicht aus den Abruzzen, sondern möglicherweise aus Kampanien herzuleiten,⁷ wobei er zur Technik lediglich ausführte „... che dobbiamo immaginarci in origine colorato“.⁸

Eine größere Aufmerksamkeit schenkte G. Albertini in ihrem Artikel von 1968 dem Material und der Ausführungstechnik.⁹ Daneben behandelte sie aber auch einige offen gebliebene Fragen zum ikonografischen Inhalt einiger Szenen. Was die Beobachtungen Albertinis zur Technik anbelangt, muß man in Rechnung stellen, daß sie die Bemalung, die am Ambo von Moscufo noch gut erhalten ist, einer späteren Restaurierung zuschrieb.¹⁰ Außerdem sei an den Beitrag von P. Delogu erinnert, der in den Anmerkungen eines Artikels über die Kirche von S. Pietro in Alba Fucens die 1944 von Lehmann Brockhaus aufgestellte Chronologie der uns interessierenden Werke in Frage stellte.¹¹

Außer dem in jüngerer Zeit (1983) herausgegebenen Band von Lehmann Brockhaus¹² sind seit dem Beitrag von Delogu (1969) keine nennenswerten Untersuchungen mehr zu dem Stuckambo von Moscufo und ganz allgemein zur rogerianischen Schule erschienen.¹³

Die Rogerianische Schule

Der Ambo von Moscufo, zwei weitere Ambonen und zwei Ziborien machen das erhaltene Werk der „Rogerianischen Schule“ aus. In Rosciolo (Aquila), in der Kirche S. Maria in Valle Porclaneta, befindet sich der älteste Ambo, der durch Robertus und Nicodemus 1150 datiert ist.¹⁴ Der jüngste Ambo ist in das Jahr 1166 datiert und steht in der Kirche S. Stefano in Cugnoli (PE). Er ist nicht bezeichnet, gehört aber dennoch ganz sicher zu der Gruppe der rogerianischen Werke.¹⁵ Von den beiden Ziborien befindet sich eines in Rosciolo, in der gleichen Kirche, in der auch der Ambo steht, das andere in der Kirche S. Clemente in Guardia Vomano (TE). Das Werk ist nicht datiert, aber von Robertus und seinem Vater Rogerius signiert.¹⁶



Abb. 173. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo. Ansicht aus dem Mittelschiff.

Der Ambo von Moscufo ist in das Jahr 1159 zu datieren. Er trägt den Namenszug des Künstlers Nicodemus und des Auftraggebers, des Prälaten Rainaldus.¹⁷ Er befindet sich in der Kirche Santa Maria del Lago¹⁸ und lehnt gegen einen Pfeiler auf halber Mittelschiffshöhe (Abb. 173-177). Dekorative Anschlußstücke und ein Stuckkapitell von der Hand des Nicodemus bezeugen, daß es sich auf jeden Fall um den originalen Aufstellungsplatz in der Kirche handelt.

Strukturell besteht der Ambo aus zwei übereinanderliegenden Zonen. Vier Säulen mit Kompositkapitellen, die auf der östlichen und westlichen Seite durch Rundbögen, auf der Mittelschiffseite durch einen Kleeblattbogen verbunden sind, bilden

die untere Zone. Darüber erhebt sich die Brüstung, die auf der Süd- und Westseite je einen vorkragenden Erker besitzt, der mit den fast vollplastischen Figuren der Evangelistensymbole dekoriert ist. Er wird jeweils von zwei rechteckigen Feldern flankiert, deren Oberflächen Reliefdekor aufweisen, sowohl geometrische Motive als auch Figurenreliefs: die Geschichte Davids, den Hl. Georg mit dem Drachen und vier noch nicht identifizierte Heilige, die jedoch eng mit der liturgischen Funktion des Ambo verbunden sein müssen, da es sich bei dreien von ihnen um Diakone handelt, die verschiedenen Momenten der Messe zuzuordnen sind. Die Brüstungsflächen werden durch Ecksäulen verbunden, zu denen vier fast vollrunde Figuren gehören: ein



Abb. 174. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Westansicht, Detail.

sitzender Alter (Abb. 178), ein Dornauszieher und zwei fragmentierte Atlanten. Den oberen Abschluß bildet ein Arkadenfries mit gedrechselten Säulen und ornamentiertem Gesims, auf den Ecksäulen befindet sich jeweils ein bemaltes Kapitell und auf den Brüstungen ein schräggeltes Leseputz.

Auf der östlichen Seite führt die Treppe zum Leseputz hinauf (Abb. 176). Sie besteht aus zwei rechtwinklig zueinanderstehenden Rampen, wobei die Brüstungsplatten der oberen Rampe mit Reliefs aus der Jonas-Geschichte geschmückt sind. Hier befinden sich auch die Inschriften, die Signatur des Künstlers und der Name des Auftraggebers.

Der architektonische Aufbau mit der eindeutigen Trennung des oberen Raumes von der unteren tragenden Struktur ist sehr

verschieden von den verbreiteten sogenannten „römischen“ Ambonen, die vollständig verkleidet sind. Das bekannteste Beispiel aus dem 12. Jahrhundert sind die beiden Ambonen in der römischen Kirche Santa Maria in Cosmedin.¹⁹

Wie ausführlich von Lehmann Brockhaus geschildert, gibt es in den Abruzzen kaum Überreste von Ambonen vor der rogerianischen Zeit. Außer einigen Fragmenten, deren Zuordnung zu Ambonen zweifelhaft bleibt, wie zum Beispiel die halbkreisförmigen Marmorplatten in der Pfarrkirche von S. Michele in Città di S. Angelo (PE),²⁰ gibt es nur noch den stark fragmentierten Ambo von Santa Maria in Cellis in Carsoli (indirekt in die Zeit um 1132 datiert).²¹ Der Typus mit seiner Trennung zwischen der tragenden unteren Ordnung und der eigentlichen Kanzel ent-

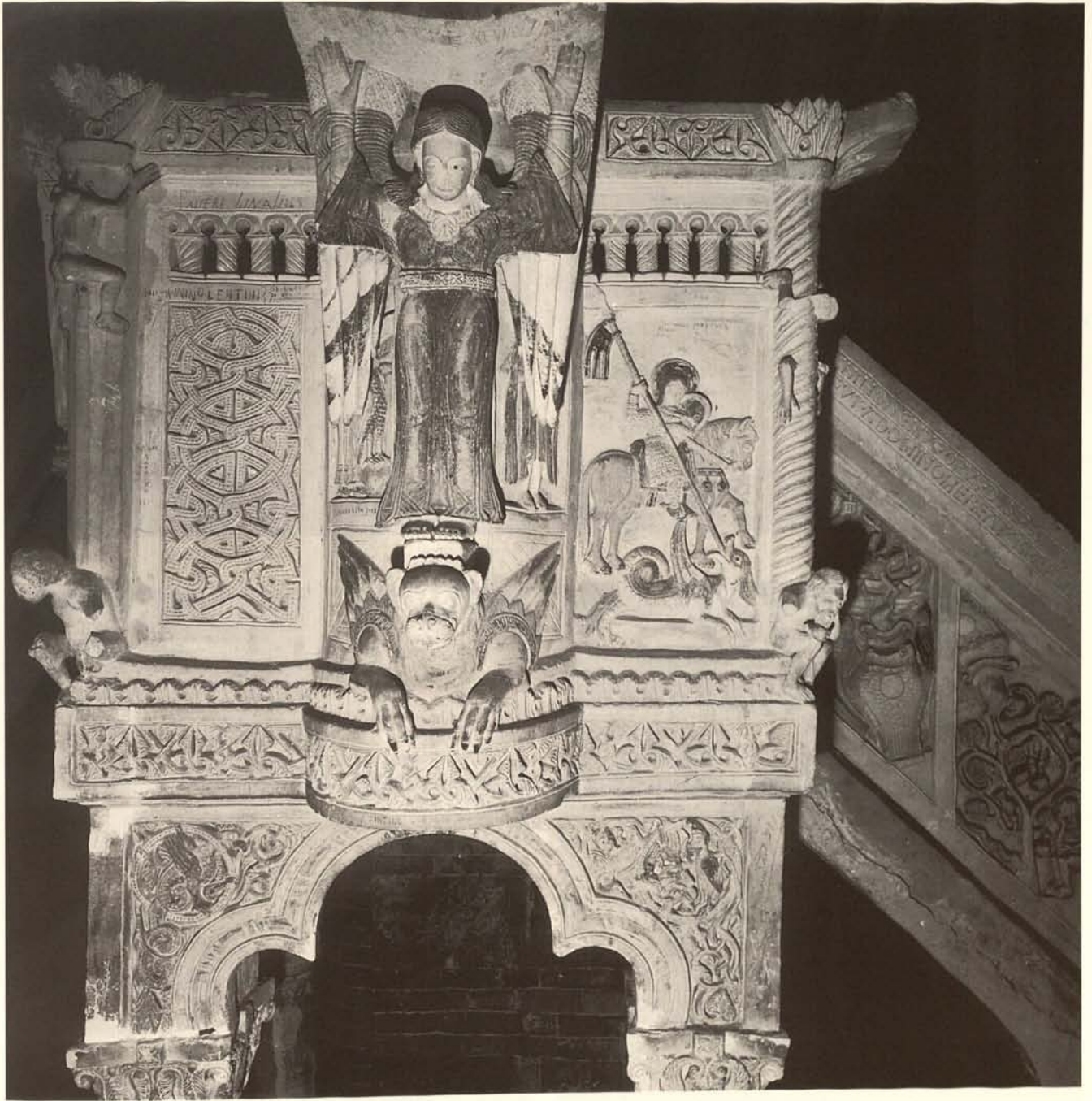


Abb. 175. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Südansicht, Detail.

spricht im wesentlichen dem Ambo des Nicodemus, obgleich die ursprüngliche Gestalt des Ambo von Carsoli im Detail zweifelhaft bleibt.²² Der Dekor ist auf einen Adler und Schmuckfelder mit vegetabilen Girlanden beschränkt.

In der auf das Wirken der rogerianischen Werkstatt folgenden Zeit (ausgehend von den gesicherten Daten also nach 1166) belegt die lokale Produktion von Ambonen eine Vorliebe für dekorative Schmuckelemente, für Friese und Rosetten, zumeist mit eingefügten Evangelistensymbolen, und nur selten mit szenischen Darstellungen wie bei den rogerianischen Ambonen.²³ Verglichen mit diesen zieht man in der Folgezeit die architektonische Struktur eines Ambo wie jenes in der Abtei von San Clemente in Casauria (1176-1182) vor.²⁴ Hier stützen die Säulen di-

rekt die Steinplatten des Podestes, so daß die unteren Profile einen durchgehenden Architrav bilden. Dies scheint auch ganz allgemein das strukturelle Modell für die Ambonen dieser Region zu werden.²⁵

Die rogerianische Idee eines kleeblattförmigen Bogens und vor allem die Ausführung in Stuck finden in den Abruzzen keine Nachfolge.²⁶

Die Ausführungstechnik

Die hier vorgebrachten Erkenntnisse zur Ausführungstechnik des Ambo von Moscufo basieren ausschließlich auf optischen

Untersuchungen und in einigen Fällen auf Vergleichen mit anderen Ambonen und Ziborien der „Rogerianischen Schule“, deren Erhaltungszustand zwar weniger gut ist, aber einige konstruktive Aufschlüsse bietet.

Natürlich bleiben diese Beobachtungen zwangsläufig zum großen Teil induktiv, da ihnen die Bestätigung aufstuckierte Wülste oder physikalische Analysen fehlt.²⁷

Der Ambo besteht aus Elementen die separat in der Werkstatt hergestellt und dann erst an Ort und Stelle zusammengesetzt worden sind.

Die tragende Struktur besteht aus Säulen mit Basis, Schaft und Kapitell, separat gearbeitet und durch aufstuckierte Wülste zusammengehalten. Sie haben alle einen Stein- oder Ziegelsteinkern, um die Stabilität zu gewährleisten.²⁸

Auf dem quadratischen Abakus der Kapitelle liegen die drei Arkadenplatten, deren Stärke auf der Südseite sichtbar ist, wo die kürzere Platte mit kleeblattförmiger Öffnung seitlich eingefaßt ist.

Darüber befindet sich der Boden des Podestes. Sein mit einem Fries dekoriertes Profil trennt die beiden Zonen voneinander. Das Podest wird von einem Kreuzgewölbe gestützt, das auch die Säulenkonstruktion stabilisiert.²⁹



Abb. 176. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo. Ansicht aus dem Seitenschiff.

Die obere Zone besteht aus sieben Einzelteilen, die nacheinander zusammengefügt worden sind. Die südliche und westliche Brüstung hat jeweils ein Erkerelement und zwei Platten, die östliche, an die die Stiege anschließt, eine und das Treppengeländer drei weitere Platten. Die Verbindung der einzelnen Teile ist durch abgeschrägte Anschlußstücke gegeben. Interessant ist die V-förmige Verbindung der beiden unteren Teile des Treppengeländers, wobei die obere das Positiv und die untere das Negativ bilden (Abb. 185).

Alle Platten haben auf der Rückseite Spuren textiler Oberflächen. Das läßt darauf schließen, daß die Teile in einer Form vorgefertigt wurden, wobei der Stoff offensichtlich als Trennschicht diente, um die Elemente besser aus der Form lösen zu können (Abb. 184).³⁰

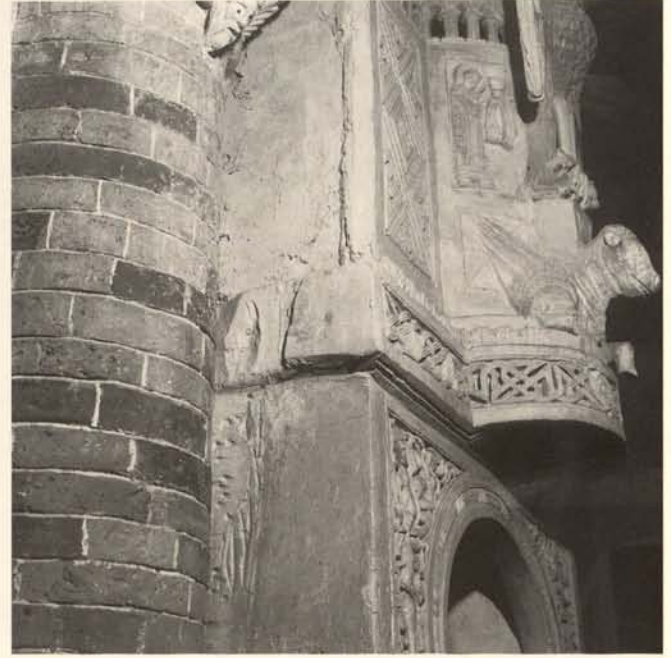


Abb. 177. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Detail: Nordwestecke.

▷

Abb. 178. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Detail der südöstlichen Ecksäule.

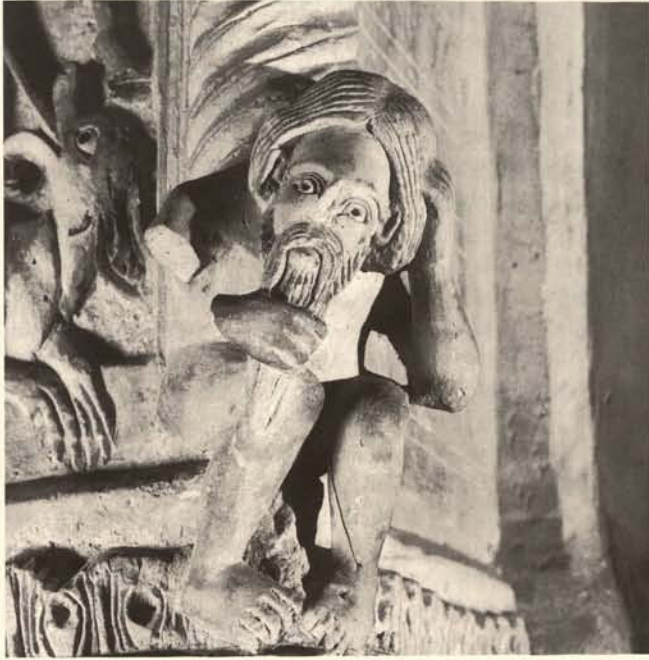
Abb. 179. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Detail: nordöstliches Kapitell.

Abb. 180. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuckergänzung des Kapitells einer Halbsäule neben dem Ambo: Jonasfigur.

Abb. 181. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Westseite, Detail.

Abb. 182. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Westseite, Detail mit Werkspuren unter dem verlorenen Huf des Stieres.

Abb. 183. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuckergänzung des Kapitells einer Halbsäule neben dem Ambo, Detail mit anstuckiertem Waldfischmaul über fertig ausgebildetem Blattkranz.



178



181



179



182

180

183



145



Abb. 184. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Detail: Rückseite einer vorgefertigten Platte mit Abdruck eines beim Gußvorgang als Trennschicht verwendeten Gewebes.

Diesen Platten, die zur tragenden Struktur zählen, wurden dann stark reliefierte und hervorkragende Elemente aufgelegt. Dazu gehören die Engelsfigur und der Adler auf der südlichen und westlichen Brüstung, die drei Lesepulte und die vollplastischen Reliefs des Dornausziehers und des sitzenden Alten³¹ (Abb. 178). Sie haben alle einen Kern aus Ziegelstein und einen Metallstift zur Verankerung.³²

Man nimmt an, daß die beschriebenen Elemente alle vorgefertigt und dann erst mit Hilfe von Kittungen zusammengesetzt worden sind. Einige der Fugen sind darüber hinaus zu einem Schmuckelement des Ganzen geworden, wie z. B. die Ecksäulchen, die Löwentatzen oder die Stierhufe, die über die eigentliche Platte herausragen. Unter dem zerstörten Huf des Stieres erkennt man einen bis ins Detail ausgearbeiteten Fries. Außerdem finden sich Reste der Kittmasse, die für die Ausarbeitung des Hufes nötig war. An der Bruchstelle oberhalb des Hufes sind nachträgliche Einkerbungen an der Oberfläche sichtbar, um eine stabile Haftung der neuen Stuckteile zu erreichen (Abb. 182).

Andere Kittungen bestehen nur aus einer hauchdünn aufgelegten Stuckschicht, die, beispielsweise an der Nahtstelle zweier Platten, eine Fuge verdecken sollte. Von beachtlicher Stärke und nicht dekoriert ist dagegen der Anschluß zwischen Ambo und Treppe.

Man kann die Kittungen leicht am Typ des verwendeten Stucks erkennen, denn die Masse ist grobkörniger und weniger glatt als die der Platten.

Zur Fertigung des Hintergrunds der Figurenreliefs verwendet Nicodemus die eigentlich in der Skulptur übliche Technik der Abarbeitung. Ansonsten erhält er in der Regel Form und Volumen durch das Hinzufügen von Stuckmasse, die in mehreren Arbeitsgängen übereinandergelegt wird, wie man an einem beschädigten Kapitell beobachten kann (Abb. 179). Durch Einritzungen und Hämmerungen bereitet er die Oberfläche für die nächste Schicht vor.³³

Daneben sind zahlreiche vorbereitende Ritzungen erkennbar: Für die Begrenzung der Flächen, den Zeilenabstand der Inschriften, aber auch zur Lokalisierung vorspringender Teile, wie beispielsweise bei der Schleuder Davids (die aus dem Relief hervorspringt und sich vor die darüberliegende Rahmung schiebt), oder auch bei der Figur, die an der Ecksäule zwischen südlicher und westlicher Brüstung hochklettert (Abb. 181, 186).

Wie im Streiflicht zu erkennen, wurden für die Oberflächenbearbeitung verschieden breite Spachteln sowie kleine Messer verwendet, um die überflüssige Stuckmasse zu entfernen und plane Hintergrundsflächen zu glätten. Ein Grabstichel wurde für Einritzungen von geringer Tiefe bei figürlichen Details benutzt, wie den Schuppen des Wales und der Fische in der Jonas-Geschichte oder der Rüstung Georgs auf der Südseite. Eine breite abgeplattete Punze diente dazu, durchbrochen gearbeitete Stoffe, die Augenhöhlen aller Figuren und einige Nimben herzustellen.

Nicodemus scheint keine Modeln für sich wiederholende Elemente oder gar für die figürlichen Darstellungen benutzt zu haben, obgleich vor allem letztere mit kleinen Varianten an den anderen Ambonen und Ziborien der Gruppe wiederzufinden sind. Auch die Friese, die die beiden Zonen voneinander trennen, bzw. die obere Brüstung abschließen, sind so unterschiedlich gearbeitet, daß man von einer Einzelfertigung jedes Elementes ausgehen kann.

Schließlich ein Wort zur Farbgestaltung, obgleich deren Originalität nicht bewiesen ist:³⁴

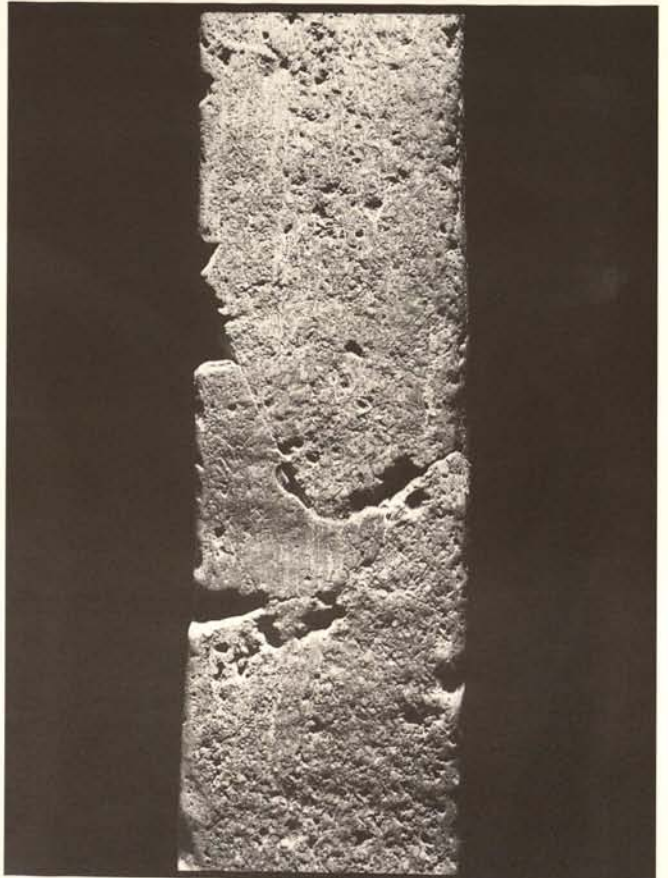


Abb. 185. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Brüstung des Treppenaufgangs, Detail mit V-förmiger Verbindung zweier Teile.

Die Farben dienen einer Vervollständigung der figürlichen Szenen; die glatten Oberflächen, Rahmungen und Hintergründe weisen dagegen keine Farbigeit auf. Die Farbgebung unterstreicht und betont die figürlichen Teile im Gesamtkontext.³⁵ Die verwendeten Farben sind rot, grün (vorherrschend), ockergelb und schwarz. Außerdem findet man Reste von Blattgold. Der Farbauftrag, wenn auch sehr flächig aufgetragen, dient einer naturalistischen Darstellung, wie an der Chromatik des Inkarnats von Hellrosa bis Ocker oder am grünen Laub des Kürbisbaums zu ersehen ist, unter dem der Prophet Jonas ruht. Rot ist die hervorstechendste Farbe. Man findet sie in dickerem Auftrag (nicht zuletzt wegen des besseren Erhaltungszustands) auf dem Mantel des Engels und auf dem Körper des Adlers, also auf Elementen, die nicht nur durch ihre Größe und Plastizität ausgezeichnet sind, sondern auch thematisch am meisten auf die eigentliche Funktion des Ambo verweisen.

Ein anderes Mittel zur Belebung der Komposition durch Farbe sind die Augäpfel einiger Figuren. Im Zentrum der Augen wurden in eigens eingetiefte Löcher der Iris kleine Kohlestückchen eingesetzt, was den Gesichtern eine starke Ausdruckskraft verleiht. Es handelt sich hier ganz sicher um eine originale Ausarbeitung, denn die Kohlesplinter sind fest in die Stuckmasse eingefügt. Dies läßt den Schluß zu, daß Nicodemus den Ambo farbig gestaltet wissen wollte. Diese Beobachtung gilt auch für die Figuren der anderen rogerianischen Ambonen wie für die Stuckfigur auf dem Kapitell einer Halbsäule neben dem Ambo von Moscufo. Die Farbpigmente sind allerdings nicht in die Stuckmasse gemischt, was ganz

sicher auf einen originalen Farbauftrag hinweisen würde, sondern erst in einem weiteren Arbeitsgang auf die letzte Stuckschicht aufgetragen worden, wie einige heruntergelaufene Farbtropfen beweisen.

Abschließend einige Beobachtungen zu der schon erwähnten Jonasfigur auf einem dem Ambo benachbarten Kapitell:

Es handelt sich um ein Steinkapitell, das anderen in der Kirche entspricht. In der Mitte der nach Westen gerichteten Seite befindet sich die stark hervorkragende Figur des aus dem Rachen des Wals auftauchenden Jonas. Sie besteht aus Stuck und ist über dem Mittelblatt des Kapitells angebracht worden, welches dadurch zum größten Teil überdeckt wird. Wenn man das Kapitell von oben betrachtet, kann man erkennen, daß es unter der Stuckfigur vollständig ausgearbeitet ist (Abb. 180, 183).

Die stilistische Übereinstimmung dieser Figur mit dem Dekor des Ambo hat zu dem Schluß geführt, alle Kapitelle der Kirche Nicodemus zuzuschreiben. Man ging sogar soweit, die Erbauung der Kirche in das gleiche Jahr zu datieren wie die Fertigung des Ambo.³⁶ Dagegen läßt sich anführen, daß die Ausstattung der Kirche mit den Steinskulpturen sicherlich vor der Aufstellung des Ambo abgeschlossen war, denn die Jonasfigur, ganz sicher von der Hand des Nicodemus, ist nachträglich auf das fertige Kapitell aufgesetzt worden. Das Datum 1159 ist für die skulpturale Ausstattung der Kirche also nur als terminus ante quem zu werten. Die Tatsache, daß Nicodemus eine Stuckfigur auf eine Steinskulptur appliziert, dürfte auf eine besondere Fertigkeit in dieser Technik verweisen.

Anmerkungen

- 1 P. Toesca, *Il medioevo*, Turin 1927, 1965² II, S. 880-882. Der Autor unterstreicht in einer Anmerkung (70, S. 882) die Polychromie der Amboreliefs. Außerdem zeugt seiner Meinung nach die Verwendung von Stuck für die dekorativen Elemente und die architektonische Struktur vom Einfluß der arabischen Tradition und Kultur.
- 2 E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie Meridionale*, Paris 1904, vol. IV, S. 560-566. Der Autor führt auch als erster den Begriff „Rogerianische Schule“ ein. Vor Bertaux wird der Ambo und die Kirche von H. W. Schultz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860 mit einem grafischen Aufriß der Südseite vorgestellt. V. Bindi transkribiert in *Monumenti d'arte negli Abruzzi e segnatamente nel teramano*, Neapel 1882, S. 82-91 alle Inschriften und verweist auf den verwahrlosten Zustand der Kirche. Eine kurze Beschreibung des Ambo gibt auch Ch. Rohault De Fleury in *La Messe*, Paris 1883, III, S. 40 (*Ambons*, III, S. 1-72). Behandelt wird er auch von P. Piccirilli in *La Marsica. Appunti di Storia e Arte* in „Napoli Nobilissima“, XII, 1903, S. 137-146; XII, 1904, S. 148-156. Die hier wiedergegebenen Inschriften weisen einige Unterschiede zu der Version Bindis auf.
- 3 Der Autor verweist vor allem auf die Holzläden von S. Pietro a Capestrano (Aquila) und von Santa Maria in Cellis bei Carsoli (Aquila). Die Hypothese einer technischen und stilistischen Verbindung zwischen dem Holzportal von Carsoli und den Stuckarbeiten hält Bertaux für möglich. Er meint, daß in diesem Zusammenhang auch die Ikonostase von Santa Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo und die Läden von San Pietro ad Oratorium bei Capestrano hervorgegangen sein könnten.
- 4 Vgl. V. Balzano, *L'Arte abruzzese*, Bergamo 1910, S. 10 f.; Ders., *Note d'arte abruzzese*, in: „Rivista Abruzzese di scienze, lettere arti“, XXVI, f. 11, Nov. 1911, S. 599-612. In der Monografie von 1910 über die abruzzesische Kunst vertritt Balzano die Ansicht, daß der Bildhauer des Ambo von Moscufo, Nicodemus, aus Guardiagrele (CH) stammen soll. Diese Lokalisierung erlaubt ihm, Nicodemus einige Skulpturenfragmente (die zur Zeit Balzanos aber schon unauffindbar waren) zuzuschreiben. Darauf sollten folgende



Abb. 186. Moscufo (AQ), S. Maria del Lago, Stuck-Ambo, Ostseite, Inschrifttafel mit der Bezeichnung 1159.

- Inschriften verzeichnet gewesen sein: „HOC NICODEMUS OPVS DVM FECIT ... ANNI DOMINI MILLESIMO CENTESIMO LXXX ...“. Eine weitere Beschreibung des Ambo mit einer zweifelhaften Interpretation des Inschriftentextes gibt U. Morlup in *Memorie di Moscufo*, Castellamare Adriatica 1925. Im Jahr 1924 erschien das Handbuch von J. Braun, *Der christliche Altar*, München 1924, in dem das Ziborium und der Ambo von Rosciolo behandelt werden.
- 5 I. C. Gavini, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Rom 1927; Pescara ²1980, I. S. 188-192. Außerdem sei an I. C. Gavini, *Sommario della storia della scultura in Abruzzo*, in: Atti del I Convegno storico abruzzese e molisano, 1933, S. 353-372 und S. 236-240 erinnert, wo der Autor einige Erkenntnisse über die Ausführungstechnik vorbringt. Er wertet die rogerianische als zweitrangig im Gegensatz zu den beiden großen künstlerischen Schulen des 12. Jahrhunderts in den Abruzzen, die er auf benediktinische Ursprünge zurückführt. Die Abtei von San Liberatore alla Maiella und die etwas weiter entfernt liegende Kathedrale Valvense di Corfinio seien die Ausgangspunkte dieser Bewegungen. Der Autor beschreibt ausführlich die Steinkapitelle der Kirche Santa Maria del Lago, von denen er zweifelsfrei einige Nicodemus zuschreibt. „In pochi esemplari questi capitelli si servono della figura, ma è tanto che basta a presentare gli stessi caratteri stilistici dell'ambone“, aus: *Storia dell'architettura*, a.a.O., S. 193. Was die Ausführungstechnik angeht, beschränkt Gavini sich darauf hinzuweisen, daß das Ziborium von S. Clemente al Vomano wie auch der Ambo und das Ziborium von Rosciolo aus „... un impasto cementizio duro come la pietra“ (ibid., S. 179) gefertigt sind. Gavini reiht in die Werke der rogerianischen Schule auch noch das Ziborium in der Kirche von San Cristinziano in San Martino sulla Marrucina ein, das 1919 einem Unwetter zum Opfer gefallen ist. Für die Zuschreibung spricht eine Tafel, die sich im hinteren Teil der Kirche befand. Darauf wird Nicodemus als Architekt und Künstler und das Gründungsjahr 1151 genannt. Der Autor fügt dem Corpus der Schule außerdem zwei Stuckfragmente hinzu, die bei der Abtei von San Clemente a Casauria gefunden wurden und die zu einem Ambo oder Ziborium gehörten. „... due frammenti in stucco duro della stessa materia che compone i pulpiti e i cibori di Roberto e Nicodemo. ... opere tanto caratteristiche tra il 1140 circa ed il 1166“ (heute befinden sich diese beiden Fragmente im Museum der Abtei mit den Inv.Nr. 154 und 156. Zwei weitere kleinere Scherben gleicher Art befinden sich ebenfalls in diesem Museum). Bei den beiden Ambonen von Moscufo (1159) und Cugnoli (1166), von denen Bertaux letzteren für eine Kopie des älteren hielt (a.a.O., S. 563), unterstreicht Gavini nicht nur die strukturellen Unterschiede in der Komposition, sondern auch die stilistischen Differenzen in den Relieftafeln. „Insisto sulla parola (...) in quanto può dimostrarsi come l'Autore non si sia abbandonato ad una facile ricopia ... A parte la diversa disposizione dei quadretti a basso rilievo ... sta il fatto che anche dove l'artista volle ripetere le stesse figure, le stesse scene e gli stessi ornati, adoperò sempre modelli nuovi, senza servirsi dei calchi degli altri amboni.“ (a.a.O., S. 194).
- 6 O. Lehmann Brockhaus, *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert*. in: Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte VI, 1942-44, S. 257-423, hier S. 269 f. Außerdem sei an den Beitrag von E. Jamison, *Notes on Santa Maria della Strada at Matrice – its History and Sculpture*, in: Papers of the British School at Rome, XIV, n.s.I. 1938, S. 32-93 erinnert. Darin wird das Werkverzeichnis durch zwei Ambofragmente ergänzt. Es handelt sich um die Evangelistensymbole des Adlers und des Engels, die in einem Grabmal des 15. Jahrhunderts in der Kirche Santa Maria della Strada bei Matrice (CB) wiederverwendet worden sind. Die Autorin vertritt die Ansicht, daß die Gleichheit der Materialien und die Spuren einer Polychromie auf die rogerianische Schule hinweisen. Aus demselben Jahr stammt der Artikel von W. Kronig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Biblioteca Herziana, 2, 1938, S. 1-142, in dem auf die Struktur der Kirche Santa Maria del Lago hingewiesen wird.
- 7 O. Lehmann Brockhaus, *Gli amboni abruzzesi*, in: Abruzzo, VI, 1968, S. 333-350.
- 8 Was die Ambonen und Ziborien betrifft, die nicht aus Stuck gefertigt sind, so stellt Lehmann Brockhaus fest: „... se però il materiale è costituito di marmo ... allora ci accorgiamo come le forme ornamentali siano condizionati dalle caratteristiche del materiale stesso.“ (a.a.O., S. 345). Diese Feststellung unterstreicht der Autor mit der Beobachtung, daß der Adler am Ambo der Kirche S. Maria in Cellis in Corsoli (sichere Datierung 1132) aus blau geädertem Marmor gefertigt ist. Die Linienführung der Äderung wurde zur Erhöhung des plastischen Effektes ausgenutzt.
- 9 G. Albertini, *La scuola di Rogerio, Roberto e Nicodemo*, in: Abruzzo, VI, 1968, S. 405-420.
- 10 G. Albertini, (wie Anm. 9), S. 410: „Negli amboni di Moscufo e di Cugnoli, ma più in quello di Moscufo, sono evidenti tracce di colore che commentano alcuni particolari delle sculture ..., ma la loro stesura è così ingenua, così frammentaria da far pensare ad una disposizione avvenuta durante lavori di restauro. Nicodemo aveva un modo di scolpire così deciso, vibrante per effetti chiaroscurali, da non richiedere il contributo del colore per rendere più intenso il contenuto delle azioni che creava; quindi il colore deve essere stato sovrapposto in epoche posteriori“.
- 11 R. Delogu, *La chiesa di San Pietro ad Alba Fucens e l'architettura romanica in Abruzzo*, in: Alba Fucens. II. Rapports et Etudes présentés par J. Marieus, Brüssel-Rom, 1969, S. 23-68. Aufgrund neuer Dokumente verschiebt der Autor die Datierung des Ziboriums in der Kirche von San Clemente in Guardia Vomano auf das Jahr 1158. Lehmann Brockhaus hatte es auf die Jahre unmittelbar vor 1150 datiert. Zu diesem Zeitraum arbeiten Rogerius und Nicodemus an Ziborium und Ambo von Rosciolo (letzterer ist datiert und signiert). Eine ähnliche Datierung hatte auch I. C. Gavini unterstützt. Delogu hält weiterhin mit Jamison und im Gegensatz zu Lehmann Brockhaus, außer den Scherben von San Clemente in Casauria, die Ambofragmente in der Kirche von Santa Maria bei Matrice für zugehörig.
- 12 O. Lehmann Brockhaus, *Abruzzen und Molise – Kunst und Geschichte*, München 1983.
- 13 Erwähnt sei: F. Gabrieli/U. Scerato, *Gli Arabi in Italia*, Mailand 1979. Die rogerianischen Ambonen und Ziborien werden dort recht ausführlich und besonders im Hinblick auf den islamischen Einfluß beschrieben: „Tali forme islamiche si afferrano specialmente nella ricchissima decorazione nella quale è islamico non solo il repertorio, ma anche la materia in cui in massima parte sono realizzate gli ornamenti, lo stucco, e soprattutto il modo di trattarlo, a intagli profondi e netti nelle parti squisitamente decorative.“ Es sei auch auf den jüngsten Beitrag von B. Kühnel hinzuweisen *Der Rankenfries am Portal der Grabeskirche zu Jerusalem und die romanische Skulptur in den Abruzzen*, in: Arte Medievale, 3, 1987, S. 87-126. Der Autor beschreibt die Dekoration am Portal der Kreuzzügler in der Grabeskirche von Jerusalem und weist auf mögliche Parallelen in Ikonografie und Stil mit den hier zu behandelnden Werken hin.
- 14 Die Kirche gehörte ursprünglich zu einem Kloster, das vor dem 11. Jahrhundert gegründet worden war. Ende 11. Jahrhundert wurde es dem Kloster von Montecassino geschenkt, wie aus dem Chronicon Cassinense zu ersehen ist: „Berardus etiam comes filius Berardi Marsorum comitis eo tempore [zur Zeit des Abtes Desiderius] abtulit beato Benedicto monasterium Sanctae Mariae in Valle Porclaneci et castellum Roscolu cum pertinentiis suis“ (III, 61). Auf dem Ambo sind folgende Inschriften zu erkennen:
INGENII CERTUS VARIII MULTIQUE ROBERTVS HOC
LEVITARUM NICODEMUS ATQVE DOLARUM
MILLENS CENTENVS QVINQVE DENUS CVM FVIT HOC
FACTUM FLVX ... SEPTEM ... E VI MS HOCTOBER
Es werden jedoch keine Auskünfte zu den Auftraggebern gegeben. Der Ambo ist nur unvollständig erhalten. Es fehlen die dem Eingang zugewendete Brüstung völlig und die des Hauptschiffes zur Hälfte. Außerdem fehlt auch die untere Treppenbrüstung. Ziborium und Ambo wurden im Jahr 1942 von De Dominicis restauriert. Der Eingriff wurde teilweise in G. Albertini, *La scuola di Rogerio ...*, a.a.O., S. 409 f. dokumentiert: „... nella parte interna della calotta, [des Ziboriums] un telaio rigido di cemento armato non visibile in alcun modo“, benötigt um „sminuire i pesi e le spinte sulle colonne di sostegno e garantire una maggiore sicurezza“.
- 15 Im 16. Jahrhundert wurde der Ambo in die Pfarrkirche S. Stefano (aus dem 15. Jahrhundert) gebracht. Auf einer Seite befindet sich folgende Inschrift:
+ ANNO DOMI / NI · MILLESI / MI CENTE / SIMO SECSA / GESIMO SE / STO INDICTI / ONE QVARTA / DECIMA ·

- Der Name entspricht dem des Auftraggebers von Moscufo, aber es handelt sich hier um einen Abt und nicht um einen Prälaten. P. Piccirilli, und mit ihm später dann I. C. Gavini und O. Lehmann Brockhaus halten den Prälaten Rainaldus von Moscufo und den Abt von Cugnoli für die gleiche Person. Jamison hingegen möchte den Auftraggeber von Cugnoli mit dem Abt Rainaldus von Montecassino gleichsetzen, der von 1132 bis 1166 im Amt war (so später auch Delogu).
- 16 Die Kirche und das daran anschließende Kloster gehen auf eine karolingische Gründung zurück wie aus dem Chronicon Casauriense hervorgeht: „Ecclesia S. Clementi al Gommano, quam piissima mater Ludovici Imperatoris domna Hyrmingarda fecit et donavit ...“ (A. L. Muratori, *Rerum Italicarum scriptores*, Mailand 1726, col. 1097). Das Ziborium trägt folgende Inschrift:
PLVRIBVS EXPERTVS FVT IC CVM PATRE ROBERTUS
ROGERIO DVRAS REDDENTES ARTE FIGVRAS
Lehmann Brockhaus war davon ausgegangen, daß das Ziborium von Guardia Vomano wegen der weniger ausgearbeiteten und größeren Figurenreliefs früher als das von Rosciolo (1150) einzuordnen sei. Delogu hingegen datiert es in das Jahr 1158, also nach der Ausführung der Arbeiten von Rosciolo. Er begründet dies mit einer inschriftlichen Datierung in der Nähe des Kirchenportals, die er als terminus post quem ansieht.
- 17 Der Ambo in der Kirche S. Maria del Lago trägt folgende Inschriften:
+ ANNI/DOMINI / MILLESI / MO · CEN/TESIMO /
QUINQVA / GESIMO / VIII · INDIC / TIONE II
+ HOC NIHODEMV · OPVS DVM FECIT · M(en)TE FIDELI /
ORAT · VT · A DOMINO MEREATVR PREMIA CELI ·
+ RAINALDUS · ISTIVS · ECCLESIE PRELATVS · /
HOC OPVS · FIERI FECIT ·
Die Inschrift birgt ein widersprüchliches Element bezüglich der Datierung: das Jahr 1159 stimmt nicht mit der Indiktion II überein, wie auf dem Ambo angegeben, sondern mit VII. Erstere entspricht dem Jahr 1154. Man kann annehmen, daß Nicodemus bei der Fertigstellung der Inschrift das „V“ weggelassen hat. Man könnte jedoch auch annehmen, daß die Indiktion II richtig ist und Nicodemus ein „V“ zuviel eingefügt hat. Auf der Treppenbrüstung befindet sich dann noch das Monogramm: + SSSRNLP R DE RE
Jeder Buchstabe, mit Ausnahme der zwei letzten Gruppen ist in einen Kreis eingeschrieben und vertikal angeordnet.
- 18 Die nach Osten ausgerichtete Kirche ist dreischiffig und endet in halbkreisförmigen Apsiden. Es sind keine Gründungsurkunden erhalten. Ein in der Nähe des Ambo abgesenkter Fußboden (der heutige Boden ist modern) verweist auf das ursprüngliche Bodenniveau.
- 19 Für diesen Typus des Ambo mit Verkleidung vgl. P. A. Martinelli, *Amboni ravennati*, in: Felix Ravenna, 42, 1966, S. 36-73 und *Altari, amboni, cibori, cornici con figure di animali e con intrecci, transennae e frammenti vari*, in: *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna*, I, Rom 1968. In den Abruzzen sei noch an den Ambo von San Pietro in Alba Fucense erinnert (er ist etwas später als die rogerianischen anzusetzen), der von I. C. Gavini, (*Storia dell'architettura ...* [Anm. 5], II, fig. 441-442) Giovanni di Guido, dem Künstler des Ambo von S. Maria del Castello in Tarquinia (VT) zugeschrieben wird.
- 20 Lehmann Brockhaus, 1942-44 (wie Anm. 6), S. 259 und I. C. Gavini, *Storia* (wie Anm. 5), I, S. 22, Fig. 4. Lehmann Brockhaus bemerkt dazu, daß diese Plattenfragmente keinesfalls typisch für die Abruzzen sind und auch durchaus woanders angefertigt worden sein könnten. Die Rahmung der quadratischen Felderung besteht aus einem Zopfmuster, in das Tier- und Pflanzenmotive eingefügt sind. Dies erinnert an die frühchristlichen Ambonen von Ravenna.
- 21 Lehmann Brockhaus, 1942-44 (wie Anm. 6), S. 260 f. und fig. 240. Die Datierung des Ambo geht aus den Inschriften der Holztafeln hervor, die sich heute im Nationalmuseum von Aquila befinden. E. Bertaux, *L'Art* (wie Anm. 2), S. 577, meint, daß der Ambo und die Holztafeln von einer Hand seien, während Lehmann Brockhaus das für wenig wahrscheinlich hält und er den Ambo mit den Steinpfosten des Kirchenportals in Verbindung bringt.
- 22 Lehmann Brockhaus, 1942-44 (wie Anm. 6), S. 260: Die Säulenkapitelle, auf denen das Podest ruht, kragen weit hervor.
- 23 Eine Darstellung des Drachenkampfes des Hl. Georg, wie auf der südlichen Brüstung des Ambo von Moscufo, findet sich auf dem Ambo von Santa Giusta in Bazzano (AQ), datiert in das Jahr 1238, wieder. Vgl. I. C. Gavini, *Storia* (Anm. 5), II, S. 44, fig. 385.
- 24 Vgl. Lehmann Brockhaus, 1942-44 (wie Anm. 6), S. 319 f. Die Abtei von Casauria spielte auch über die Grenzen der Abruzzen hinaus eine große Rolle und diente als Vorbild, besonders nach den großzügigen Aufbau- und Verschönerungsarbeiten zur Zeit des Abtes Leonate; vgl. G. Fossi, *L'Abbazia di San Clemente a Casauria – Il monumento dal IX al XI secolo*, in: Quaderni di Archeologia e di Storia dell'Arte Antica dell'Università di Chieti, II, 1981, S. 161-186 und ders. *Un insediamento benedettino sul lago di Lesina e qualche problema di arte medievale in Italia meridionale*, in: *L'esperienza monastica in Puglia* (Atti del convegno di studio organizzato in occasione del XV centenario della nascita di S. Benedetto, Bari-Lecce, 6-10 Oktober 1980), Galatina 1984, II, S. 365-384.
- 25 Um nur einige Beispiele zu nennen sei hier an die Ambonen in Santa Maria di Bominaco, 1180 (I. C. Gavini, *Storia*, wie Anm. 5, I, Fig. 188), Sant'Angelo di Pianella (ibidem, I, Fig. 303-304), San Pelino in Petina (ibidem, I, Fig. 291) und San Pietro in Rocca di Botte (ibidem, II, Fig. 451) erinnert.
- 26 Ein früherer Ambo, der dem von Nicodemus am meisten ähnelt, ist der Ambo des Accetto in der Kathedrale von Canosa aus dem Jahr 1040 mit Rundbogenarkaden. In den Miniaturen der *Exultrollen* findet man gleicherweise Ambonen mit ganz herunterführender Verkleidung und Ambonen mit Rundbogenarkaden, vgl. M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton 1936.
- 27 Eine dementsprechende Analyse würde über einige noch unklare Punkte Auskunft geben, so z. B. über die Materialzusammensetzung, die tragenden Strukturelemente, denn der Stuck ist nur eine oberflächliche Verkleidung, und zuletzt über die hier diskutierte Frage der originalen Farbgebung.
- 28 An einigen Fragmenten von zwei Basen, die sich in der Kirche befinden, kann man den unförmigen Ziegelkern erkennen. Bei einem beschädigten Kapitell des Ambo von Rosciolo kann man die gleiche Technik feststellen: einen kaum behauenen Steinblock umgibt die plastische Masse, aus der auch die dekorativen Elemente geformt sind. Es ist daher anzunehmen, daß die Kapitelle von Moscufo in der gleichen Technik gefertigt worden sind.
- 29 Man kann davon ausgehen, daß sich ursprünglich unterhalb des Ambo ein Altar befand. In Rosciolo wurden einige solcher Platten die ursprünglich zu einer Chorschranke gehörten, zu einem rudimentären Altar zusammengefügt.
- 30 Was diese Art der Vorfertigung von Stuckplatten betrifft, vgl. die nicht vollendeten Platten der Balustrade im Palast des Al Mafjar im Jordantal (R. W. Hamilton, *Kirbat Al Mafjar, an Arabian Mansion in the Jordan Valley*, Oxford 1959; *Dipinti murali, mosaici e stucchi: tecniche di esecuzione e materiali costitutivi*, in: DIMOS, hrsg. vom Istituto Centrale per il Restauro di Roma, Rom 1978, Bd. I, S. 77). Die Reliefs von Kirbat Al Mafjar wurden allerdings nach der Vorfertigung durch Wegnahme von Material geschaffen, während in Moscufo die Platte vorgefertigt und dann das Relief unter Hinzugabe neuen Stucks geformt wurde.
- 31 Es handelt sich um fast vollplastische Elemente, für deren Fertigung man auf drei Seiten arbeiten können mußte. Am Ambo von Rosciolo, an dem der Engel verloren ging, kann man die abgearbeitete Oberfläche im Bereich seiner ehemaligen Befestigung erkennen.
- 32 Man kann einen dieser Stifte an einer Bruchstelle des Beines des Dornausziehers sehen. Die originale Verankerung erkennt man auch am Hals des Adlers, dessen Kopf verloren ging, und an dem Auflagepunkt der Hörner des Stieres, die heute ebenfalls fehlen.
- 33 Diese Technik verwendet Nicodemus nicht nur bei großen und mittleren Auflageflächen, sondern auch bei kleinen Anschlußstücken, wie zum Beispiel bei den Hörnern des Stieres.
- 34 Vgl. Anm. 10.
- 35 Im Gegensatz zu den Heiligen der Südseite fehlen der Figur des hl. Diakons mit dem Weihrauchfaß auf der Westseite Reste eines Farbauftrages. Das läßt darauf schließen, daß die farbige Gestaltung, sei sie original oder auf eine spätere Restaurierung zurückzuführen, vor ihrer Fertigstellung unterbrochen wurde.
- 36 Lehmann Brockhaus, 1942-44 (wie Anm. 6), S. 308-309 und Lehmann Brockhaus, 1968 (wie Anm. 7), S. 150 f.

Konservierter Stuck im Außenbereich – Die Reliefs der Goslarer Domvorhalle*

Unter den romanischen Bildwerken aus Stuck im südlichen Niedersachsen sind für Goslar neben einem Tympanon an der Frankberger Kirche vor allem die monumentalen Giebelreliefs der sogenannten Domvorhalle zu nennen, deren Exposition als Außenplastik die Restaurierungsmaßnahmen von 1988-1991 vor besondere Aufgaben stellte.

Die Reliefs im baulichen Kontext

Von der ehemaligen Stiftskirche St. Simon und Juda, einer kaiserlichen Gründung, deren Längsachse einst auf die Mitte der Pfalz zielte, ist allein die sogenannte Domvorhalle erhalten geblieben.¹ Nach Ausweis einer gußeisernen Inschrift rechts des Eingangs aus dem Jahre 1824 entging sie dem Abbruch der Kirche 5 Jahre zuvor nur deshalb, weil sie zur Aufnahme geborgener Ausstattungstücke bestimmt war. Die zweijochige Anlage war wohl nach Mitte des 12. Jahrhunderts dem stadtzugewandten nördlichen Prunkportal der Kirche vorgelegt worden. An ihrer basilikalischen Fassade unterstreicht reiche Bauplastik den Anspruch als kaiserliche Stiftung.

Ein hölzernes, innen gerundetes, Vordach, welches schon vor dem Abbruch des Domes vorhanden war,² schützt überlebensgroße Stuckfiguren, die in zwei Reihen übereinander angeordnet und farbig gefaßt sind. In der unteren Nischenreihe sehen wir die Kirchenpatrone, in der Mitte St. Matthias, zwischen St. Simon und Juda, flankiert von zwei Kaisern, von denen der linke das Modell der Stiftskirche trägt, also wohl Heinrich III. darstellt, während der andere einen Profanbau in Händen hält, der Überlieferung nach Heinrich IV. oder Friedrich I.³ Die drei Nischen der oberen Reihe zeigen in etwas kleinerem Maßstab Maria mit dem Kind und daneben, nur gemalt, zwei anbetende Engel mit Weihrauchfässern. Dazwischen sind in Stuck Altarleuchter mit Kerzen appliziert worden. Die Flächen links und rechts außen lassen aufgemalte Putten erkennen, deren begleitende Barockornamentik alle Nischen rahmte (Abb. 187, 191, 198 f.). Die Datierung der Plastiken ist umstritten, wahrscheinlich sind sie im 1. Drittel des 13. Jahrhunderts (vor 1239) geschaffen worden.

Restaurierungsgeschichte

Angesichts des verhältnismäßig witterungsanfälligen Materials konnte es nicht ausbleiben, daß das Giebelfeld der Domvorhalle wiederholt renoviert werden mußte. Die jüngsten Maßnahmen boten Anlaß, sich erstmals eingehender mit früheren Erhaltungsmaßnahmen zu befassen. Die Durchsicht einschlägiger Archivalien ergab jedoch, daß auch an diesem prominenten Objekt Erneuerungen, die vor dem 19. Jahrhundert erfolgt waren, schriftlich nicht belegt sind.

Eine recht frühe, vermutlich noch spätgotische Überarbeitung wurde in dem Wandbereich oberhalb der rechten unteren Nische greifbar: Über der Barbarossa-Darstellung haben sich Reste

einer gemalten Bekrönung in Form einer gotischen Fialenarchitektur erhalten (Abb. 188).

Für das heutige Erscheinungsbild prägend wurde eine Renovierungsmaßnahme des 17. Jahrhunderts. Seinerzeit war der mittelalterliche Wandputz aufgespitzt und mit einem 5-10 mm starken Kalkputz überzogen worden, der Kälberhaare (?) enthielt (Abb. 190). Dieser Putz besteht nach den jüngsten Analysen⁴ fast ausschließlich aus Bindemittel (Kalk). Auch die Reliefs waren mit einer Kalkschlämme überzogen worden. Diese Putzhaut ist Trägerin der in Leinöltechnik ausgeführten barocken Bemalung, also der Engelsdarstellungen in den seitlichen Nischen der oberen Reihe, der Putten daneben und der Nischeneinfassungen im Ohrmuschelstil.

Weitere Renovierungen⁵ wurden erst für die Zeit nach dem Abbruch der Stiftskirche faßbar. In einer Notiz des städtischen Archivs aus dem Jahre 1874 heißt es: „Durch den Historienmaler Fischbach wird jetzt die Erneuerung des Anstrichs der Figuren im Giebel der Domcapelle ausgeführt“. Fischbach hatte die Reliefs in Ölfarbe neu bemalt und dabei die Gewänder teilweise mit reicher Ornamentierung versehen. Dieser Zustand ist noch auf Fotografien aus der Zeit um 1900 zu erkennen (Abb. 187).



Abb. 187. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda. Zustand am Ende des 19. Jahrhunderts, nach der für 1874 belegten Renovierung.



Abb. 188. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Dokumentation älterer Fassungsschichten oberhalb der rechten unteren Nische: Reste einer gemalten gotischen Fialenarchitektur als Nischenbekrönung in Fehlstellen der barocken Schlämme.

Neuerliche Erhaltungsbemühungen sind erst wieder für die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts nachweisbar, dann aber in immer kürzeren Abständen, was nur den Grad zunehmender Gefährdung verdeutlicht. 1965 sind die Reliefs mit einer vermutlich ölhaltigen Farbe teilweise überarbeitet worden. Bereits 9 Jahre später, also 1974, hat man das Giebelfeld unter Beteiligung des damaligen Amtsrestaurators F. Herzig mit Wasserglas fixiert und die Reliefs nach Aussage der damaligen Malerrechnungen vor der „Neufassung mit Keimschen Mineralfarblasuren gründlich gesäubert“, was freilich den überkommenden Farbfassungsbestand weiter reduzierte. Die Wandflächen erhielten ebenfalls Mineralfarblasuren.

Die Erhaltungsmaßnahmen 1988-1991

Nachdem bereits 1983 ein Vermerk der Restaurierungswerkstatt des Instituts für Denkmalpflege erneut gravierende Schäden an den Stuckreliefs diagnostiziert und baldige Konservierungsschritte angemahnt hatte, vergingen weitere fünf Jahre, bis 1988 der freiberufliche Restaurator Lausmann den Auftrag erhielt, eine eingehende Zustands- und Schadensanalyse⁶ des Giebelfelds zu erstellen. Darauf fußend sollten längerfristig wirksame Erhaltungsschritte projektiert werden. Unterstützung erhielt der Restaurator durch das Labor Dr. Ettl/Dr. Schuh, München, welches materialtechnische Analysen⁷ beisteuerte.

Schäden

Die Schäden, die so 1988 schriftlich, fotografisch und in Plankartierungen erfaßt wurden, zeigten naturgemäß ein unter-

schiedliches Bild auf Putzflächen und Reliefs. Auf den Wandflächen gaben Risse und Hohlstellen zwischen Putzträger und Putz sowie jüngere Putzergänzungen in hydraulischem Kalk- bzw. Zementmörtel Anlaß zur Sorge. Zum desolaten Zustand der Malereien (Abb. 197) heißt es im Untersuchungsbericht: „Die (barocke) Malerei steht schollig auf und ist durch zahlreiche Fehlstellen gekennzeichnet. Stellenweise heben sich die Malereien und der Malgrund blasenförmig vom Putz ab“.⁸ Der gesamte Bestand war verunklarend übermalt worden. Die Wasserglasfixierung der Keimschen Überfassung anläßlich der letzten Maßnahme 1974 hatte zumindest nicht, wie REM-Aufnahmen⁹ belegen, in die ölige barocke Malschicht eindringen können. Das äußere Erscheinungsbild der Reliefs war zunächst von Verschmutzungen und einer Grauschleierbildung bestimmt. Insbesondere die Madonna war von Vogelekrementen „gezeichnet“. Der Kopf des Christuskindes war durch Taubenanflug bis zur Unkenntlichkeit abgeschliffen (Abb. 193). Die unter der Mineralfarbfassung noch erhaltenen Fassungsreste zeigten überwiegend eine starke, auf ölige Malmittel zurückzuführende Craquelébildung. Der Schädigungsgrad der Stucksubstanz war an allen Reliefs ähnlich. Nach der Tiefe der Schädigung gestaffelt kam es vor allem in den Wasserstauzonen, aber auch an exponierten Gewandfalten zu einem teilweisen Abschuppen der Oberfläche, zu einem schaligen Aufbruch bis hin zu Abplatzungen der äußeren Stuckschicht (Abb. 193, 196) und zum Verlust ganzer Teile der Reliefs, letzteres partiell verstärkt durch die Sprengwirkung rostender Armierungen vermutlich aus der Barockzeit. Plastische Ergänzungen, die sich teilweise vom Untergrund ablösten, bezeugten ältere Restaurierungsphasen.

Materialtechnische Aspekte

Naturwissenschaftlich-restauratorische Untersuchungen zum Herstellungsprozeß ließen den Schluß zu, daß die Stuckreliefs offenbar im Antragsverfahren in die zuvor bereits verputzten Nischen plaziert worden waren. Die Stuckmasse selbst enthielt Steinzuschläge unterschiedlicher Größe. Die Abnahme einer gelockerten Ergänzung am Schuh Kaiser Heinrich III. etwa verdeutlichte, daß dieser um einen Sandsteinbrocken als Kern modelliert worden war (Abb. 195). Ein vergleichbarer Aufbau fand sich an Gewandpartien weiterer Reliefs. Darüber hinaus wurde an Fehlstellen der mehrlagige Stuckauftrag kenntlich (Abb. 198). Auffällige Unterschiede bezüglich Farbigkeit und Materialzusammensetzung gab es zwischen dem Stuck der oberen und dem der unteren Reihe.¹⁰ Der weißliche weiche Stuck der Madonna konnte als reiner Stuckgips ohne mikroskopisch erkennbare Zuschläge analysiert werden. Der mittelgraue Stuck der unteren Reliefs, der wesentlich zäher und fester ist, enthielt neben Gips auch geringe Anteile an Anhydrid und Kalk. Anhydrid deutet darauf hin, daß dieser Gips bei der Herstellung bei hohen Temperaturen gebrannt worden ist. Die beim Brennen entstehende Menge Calciumoxid reicht aus, den eigentlich totgebrannten Gips (Anhydrid) erhärten zu lassen. Es entstand so ein verhältnismäßig festes Stuckmaterial, ähnlich den heute üblichen Anhydrid-Estrichen. Es kann derzeit nur vermutet werden, daß die erwartete stärkere Witterungsbelastung der unteren Reliefreihe zu diesem Materialwechsel geführt haben mag. Der ursprüngliche Verputz des Giebelfelds bestand aus einem zeittypischen bindemittelreichen Kalkmörtel, dessen Bindemittel/Zuschlagverhältnis etwa 1:1 betrug. Organische Zusätze wie Kasein o. ä. waren nicht nachweisbar.



Abb. 189. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebelfeld. Zustand nach Abschluß der Konservierung mit hell sich abzeichnenden Kalkmörtelergänzungen (1990).

Analog zur Plastik des 13. Jahrhunderts werden die Reliefs ursprünglich eine reiche Polychromie besessen haben. Freilich reduzierten die wiederholten Überarbeitungen, so die Reinigung von 1974, den Fassungsbestand auf zusammenhanglose Reste. Immerhin hat deren mikroskopische Betrachtung bis zu sechs Farbphasen erkennen lassen. Für die nur noch äußerst lückenhaft zu belegende mittelalterliche Erstfassung konnten neben Vergoldungen u. a. die Pigmente Zinnober für rote, Lapislazuli

für blaue und Auripigment für gelbe Partien nachgewiesen werden.¹¹

Konservierung und Restaurierung

Es war das Hauptanliegen des systematisch angelegten Konservierungs- und Restaurierungskonzeptes, den mittelalterlichen

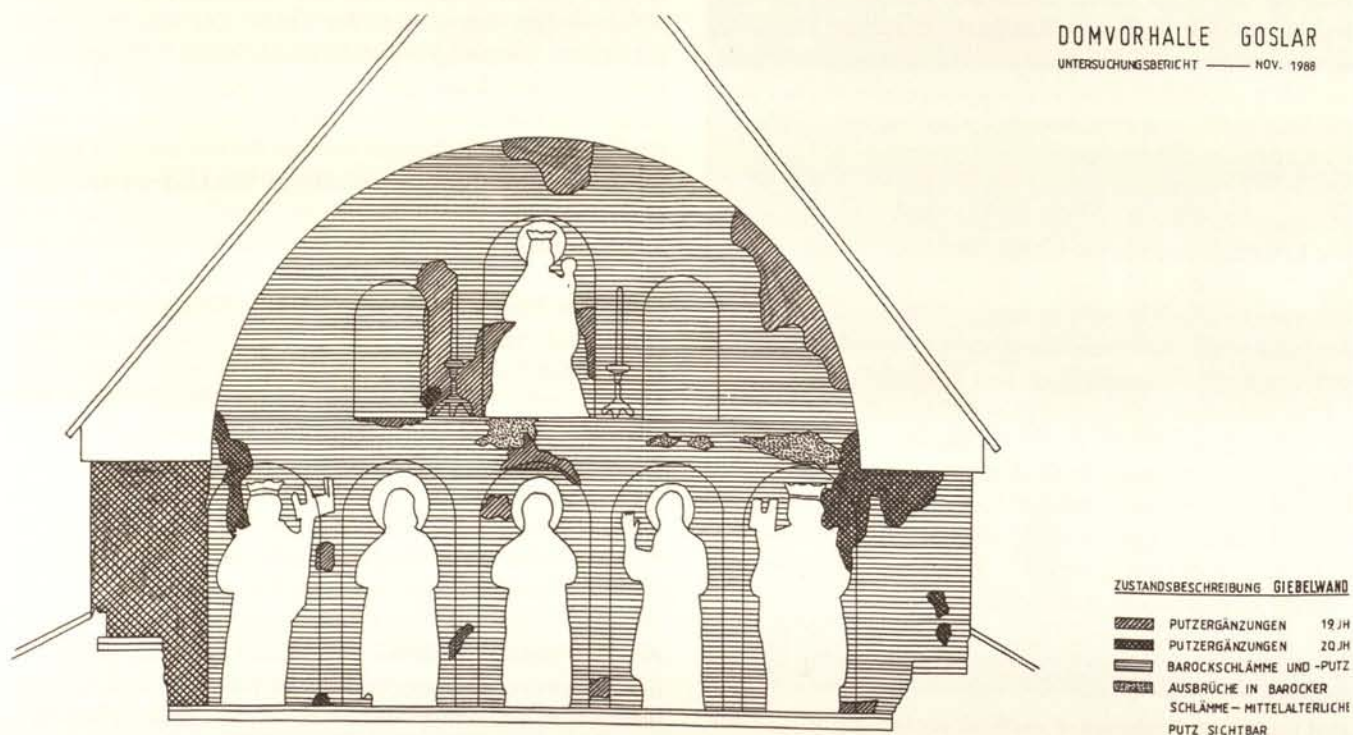


Abb. 190. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebelfeld, Vorzustandsdokumentation: Kartierung des Putzbestandes mit waagrechter Schraffur zur Kennzeichnung des barockzeitlichen Maßnahmenumfangs (M. Lausmann, 1988).



Abb. 191. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebfeld. Zustand nach Abschluß der Restaurierungsarbeiten (1992).

Bestand und seine barocken Ergänzungen so zu stabilisieren, daß dessen weiterer Verbleib in situ verantwortet werden konnte. Großer Wert wurde auf die Verträglichkeit der einzubringenden Konservierungsmaterialien gelegt, die möglichst den vorliegenden historischen Materialien gleichen sollten, zumal mit der Konservierung bewitterter Stuckplastiken weitgehend restauratorisches Neuland betreten wurde. Die enge fachübergreifende Kooperation zwischen freiberuflichem Restaurator, dem naturwissenschaftlichen Labor und der Denkmalpflege erwies sich hierbei als unabdingbar, um der spezifischen Problematik gerecht zu werden.

An den Putzflächen¹² entsprachen die Maßnahmen einer in der Wandmalerei restaurierung üblichen Vorgehensweise. Hier zählte z. B. das Hinterfüllen von Putzhohlstellen, der Ersatz zementgebundener Ausflückungen durch einen tierhaarvergüteten Sumpfkalkmörtel, die Konservierung der Fassungsbestände durch ein Gemisch aus Sumpfkalk, Quarz und Marmor­mehl sowie eine schonende mechanische Oberflächenreinigung von Schmutz und Vogelekrementen. Die optisch unbefriedigende gelbliche Mineralfarblasur der 70er Jahre wurde aufgegeben (Abb. 198).

Bei der Bearbeitung der Stuckreliefs¹³ wurden Methoden der Natursteinkonservierung übernommen, aus der Überlegung heraus, daß es sich bei Stuck zwar um ein künstliches, gleichwohl mineralisches Material handelt. Am Beginn stand hier das partielle Verfestigen absandender bzw. abmehlender Oberflächenzonen mit verdünntem Kieselsäureester. Rißflanken und Schalenbildungen wurden sodann mit einer Acrylharzlösung fixiert. Nach einer Reinigung, die in gleicher Weise wie auf den Putzflächen erfolgte, geschah die Rißschließung und vorsichtige Ergänzung kleinerer Ausbrüche im konservatorisch unbedingt notwendigen Umfang. Als Ergänzungsmaterial diente ebenfalls ein tierhaarverstärkter Kalkmörtel, dessen geringe Festigkeit, aber größere Elastizität,

gegenüber anderen Ergänzungsstoffen, etwa Gips, den Ausschlag gab (Abb. 192, 194).

Damit war die eigentliche Konservierung zunächst abgeschlossen (Abb. 189). Zur längerfristigen Sicherung der Reliefs hatte das restaurierungs­begleitende Labor die Anbringung eines Schutzanstriches empfohlen. Dieser wurde, bestehend aus Kalkkasein und Marmor­mehl, versuchsweise auf die Darstellung Heinrichs III. aufgebracht. Im angrenzenden Wandbereich wur-



Abb. 192 a-b. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Dokumentation der Konservierungsmaßnahmen, Ausschnitt: Kartierung von Kalkmörtelergänzungen (a) und eingebrachten Fixierungsmaterialien (b).



Abb. 193. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebelfeld, Detail der Marienfigur. Dokumentation charakteristischer Schadensbilder: Oberflächenaufbrüche, Rißbildung, Materialabtrag durch Taubenanflug (Kopf des Kindes).



Abb. 194. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebelfeld, Detail der Marienfigur. Dokumentation des Zwischenzustands nach Reinigung und Kalkmörtelergänzung.



Abb. 195. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebelfeld, Detail der linken Herrscherfigur: um einen Sandsteinkern modellierter Schuh nach Abnahme jüngerer Ergänzungen.



Abb. 196. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebelfeld, Detail der rechten Herrscherfigur. Dokumentation charakteristischer Schadensbilder: Stuckaufbrüche entlang vorstehender Gewandfalten.



Abb. 197. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebelfeld, Detail: Vorzustandsdokumentation der barocken Wandmalerei im Streiflicht.

den zur Vervollständigung der Musterfläche Fehlstellen innerhalb der barocken Ohrmuschelbemalung entsprechend der Bindemittelanalyse des Originals mit Leinöl und Balsamterpentin ausretuschiert.

Die Abstimmung der weiteren Maßnahmen führte indes zu einer teilweisen Konzeptänderung gegenüber dem in der Musterachse vorgestellten Zustand. An den Stuckplastiken schien eine Überfassung im „Stuck“-Grau im Vergleich zur differenzierten Wandflächenbemalung nicht realisierbar. Da sich ältere Polychromien nicht hatten feststellen lassen, entschied man sich hier für die Beibehaltung der Farbfassung der 1970er Jahre. Lediglich Fehlstellen erfuhren eine zurückhaltende Retusche. Der Zustand auf den Putzflächen, der von unterschiedlich großen Farbinseln der barocken Fassung bestimmt war, bedingte die Anwendung weitgehender Strichretuschen, um ein optisch klares, weitgehend geschlossenes Bild zu erreichen (Abb. 191, 199). Zu ergänzen waren die architekturbestimmenden gemalten Gesimse und Nischenrahmen. Zuvor war das gesamte Giebelfeld mit einem Leinöl-Terpentingemisch zweifach konservierend eingelassen worden. Die Do-

minanz ölhaltiger Substanzen an Stuck und Putz als Ausfluß früherer Erhaltungsschritte hatte diese Vorgehensweise nahegelegt.¹⁴

Zur Sicherung vor Taubenflug erhielt der Giebel ein Kunststoffnetz, welches durch seine exakt rechtwinklige Hängung und neutrale Farbigekeit optisch fast nicht in Erscheinung tritt.

Für die Zukunft ist zu wünschen, den Baumbestand unmittelbar vor der Domvorhalle zurückzudrängen. Zum einen besteht durch mögliches Umstürzen die Gefahr einer Beschädigung der Reliefs, zum anderen ist der bauliche Zusammenhang zwischen Domvorhalle und Kaiserpfalz durch die Grüneinbindung nicht mehr wahrnehmbar.

Damit jedoch die nunmehr am Giebelfeld erreichte Konsolidierung möglichst lange Bestand hat, sollten turnusmäßig Zustandskontrollen, etwa in Form eines noch abzuschließenden Wartungsvertrages,¹⁵ stattfinden. Inzwischen steht eine derarti-

ge Vereinbarung zwischen der Stadt Goslar und dem Restaurator Lausmann erfreulicherweise vor dem Abschluß!

Resümee

Die vorgestellte Objektbearbeitung hat nachhaltig gezeigt, daß nur eine sorgfältig geplante und durchgeführte denkmalpflegerische Arbeitssystematik, die alle Möglichkeiten interdisziplinärer Diagnostik ausschöpft, tragfähige Therapiekonzepte möglich macht. Andererseits ergab sich aber auch, daß hinsichtlich der Konservierung mittelalterlichen Stucks noch erheblicher Forschungsbedarf besteht. Dabei lassen sich aus material- und herstellungstechnischen Befunden weiterführende – vergleichende – auch kunsthistorisch relevante Erkenntnisse ableiten.

Anmerkungen

* Der Beitrag basiert auf einem vorangegangenen Bericht des Verfassers: Die Domvorhalle in Goslar – Restaurierung eines mittelalterlichen Stuckreliefs, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 2, 1994, S. 65 ff.

- 1 Vgl. Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bremen Niedersachsen, Neubearbeitung, München-Berlin 1992, S. 526 ff.
- 2 Vor dem Abbruch des Domes sind Ansichten desselben von dem leitenden Ingenieur Mühlenpfordt erstellt und von Mithoff im Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte III, ferner in Kunstdenkmäler der Prov. Hannover II, 1 u. 2, Stadt Goslar, veröffentlicht worden.
- 3 Vgl. Percy Ernst Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. 751-1190, Neuauflage, hg. v. F. Mutherich, München 1983, S. 269 (mit der älteren Lit.).
- 4 Untersuchungsbericht Drs. Ettl/Schuh, München, zum Giebelfeld der Goslarer Domvorhalle, 1990, im Schriftarchiv des Instituts für Denkmalpflege, Hannover.
- 5 Die Angaben zur jüngeren Restaurierungsgeschichte sind, soweit nicht dem Archiv des IfD Hannover zu entnehmen, im Untersuchungsbericht des Restaurators Lausmann, Schwalmstadt, zum Giebelfeld der Goslarer Domvorhalle aus dem Jahre 1989 zusammengestellt (im Archiv des IfD Hannover).
- 6 Vgl. Anm. 5.
- 7 Vgl. Anm. 4.
- 8 Lausmann, vgl. Anm. 5.
- 9 Vgl. Anm. 4.
- 10 Vgl. Anm. 4. „Der mittelgraue Stuck der unteren Figuren ist sehr fest und zäh mit einem dichten Gefüge. Im Gefüge erkennt man Holzkohlestückchen (bis 8 mm), Luftporen und größere (bis 5 mm) Stücke des nicht feingemahlten Bindemittels. Der Stuck besteht überwiegend aus Gips ($\text{CaSO}_4 \times 2\text{H}_2\text{O}$), untergeordnet aus Anhydrid (CaSO_4). Die chemische Analyse ergab einen Sulfatgehalt von 58 Ma-% und einen geringen Kalkgehalt von 2 Ma-%. Der Stuck der oberen Figur (Maria) unterscheidet sich stark von dem der unteren Reihe. Er ist einheitlich weißlich-beige und läßt sich mit dem Fingernagel abschaben. Zuschlag ist in der mikrokristallinen Struktur nicht zu erkennen, lediglich Luftporen. Das Gefüge ist sehr saugfähig. Dieser Stuck besteht ausschließlich aus Gips (Sulfatgehalt 57 Ma-%).“
- 11 Mikroskopisch-stratigrafische Untersuchungen des Amtsrestaurators W. Fünders und des Verfassers, 1989, im Archiv des IfD Hannover.
- 12 Vgl. den Konservierungsbericht des Restaurators Lausmann, Schwalmstadt, aus dem Jahre 1990 im Archiv des IfD Hannover.
- 13 Vgl. Anm. 12.
- 14 Restaurierungsbericht des Restaurators Lausmann, Schwalmstadt, 1992, im Archiv des IfD Hannover.
- 15 Herr Lausmann hat diesen bereits in seinem Abschlußbericht ange-regt, vgl. Anm. 14.

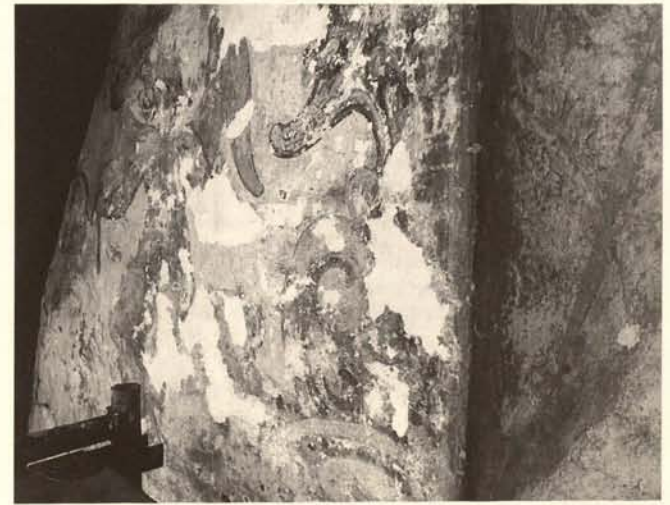


Abb. 198. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebelfeld, Detail. Zwischenzustand nach Reinigung, Malschichtkonsolidierung und Putzergänzung.



Abb. 199. Goslar, Vorhalle der ehem. Stiftskirche St. Simon und Juda, Giebelfeld, Detail. Endzustand nach Abschluß der Retuschen an der barocken Malschicht (1992).

Autoren

Dr. Michael Brandt

Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim
Postfach 100263, D-31102 Hildesheim

Prof. Marie-Thérèse Camus

Université de Poitiers
C.E.S.C.M.
24, rue de la Chaîne, F-86022 Poitiers

Paolo Casadio

Soprintendenza archeologica e per i beni culturali ambientali,
architettionici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia
Via Zanon 20, I-33100 Udine

Prof. Dr. Hilde Claussen

Wemhoffstraße 4, D-48147 Münster

Prof. Oskar Emmenegger

Stöcklistraße, CH-7205 Zizers

Dr. Matthias Exner

Bayer. Landesamt für Denkmalpflege
Postfach 100203, D-80076 München

Dr. Friedrich Kobler

Zentralinstitut für Kunstgeschichte München
Meiserstraße 10, D-80333 München

Prof. Dr. Hermann Kühn

Pfeufferstraße 33/VI, D-81373 München

Prof. Roland Möller

Hochschule für Bildende Künste Dresden
– Restaurierung –, D-01288 Dresden

Prof. Dr. Adriano Peroni

Università degli Studi di Firenze
Dipartimento di storia delle arti
Via della Pergola, 48, I-50121 Firenze

Dr. Alessandra Perugini

Via Vico 3, I-12084 Mondovì

Teresa Perusini

Via Udine 43, I-33050 Pavia di Udine

Bernhard Recker

Niedersächsisches Landesverwaltungsamt
Institut für Denkmalpflege
Scharnhorststraße 1, 30175 Hannover

Helmut F. Reichwald

Landesdenkmalamt Baden-Württemberg
Mörikestraße 12, D-70178 Stuttgart

Dr. Elisabeth Rüber-Schütte

Landesamt für Denkmalpflege
Sachsen-Anhalt
Alter Mark 27, D-06108 Halle

Dr. Udo Sareik

Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege
Petersberg, Haus 12, D-99084 Erfurt

Piera Spadea

Soprintendenza archeologica e per i beni ambientali, architettionici,
artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia
Via Zanon 20, I-33100 Udine

Peter Turek

Krottental 15, D-91301 Forchheim

Dr. Michael Wyss

Ville de Saint-Denis
Unité d'Archéologie
F-93200 Saint-Denis

Abbildungsnachweis

Dom- und Diözesanmuseum, Hildesheim: Abb. 1, 73 (W. Jacobsen), 74-78 (H. Wehmeyer), 79/81 (Schneider & Eck), 80/82 (O. Emmenegger); Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München: Abb. 2, 112, 119; Dr. Matthias Untermann, Freiburg: Abb. 3, 4a, 5a, 6a; Dr. Angela Weyer, München: Abb. 4b, 5b, 6b; Prof. Dr. Adriano Peroni, Florenz: Abb. 7, 13, 16b, 18, 20; Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom: Abb. 8; Soprintendenza dei beni artistici e storici, Mailand: Abb. 9; Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München: Abb. 10, 158; Alberto Luisa, Brescia: Abb. 11, 16a, 21; Gaetano Panazza, in: Atti dell' VIII Congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo, Mailand 1962, Bd. II, S. 215 (Zeichnung M. Pescatori): Abb. 12; Soprintendenza archeologica e per i beni ambientali, architettionici, artistici e storici del Friuli – Venezia Giulia, Udine: Abb. 14, 19 (Foto Brisighelli), 23-36; Mario Perotti, Mailand: Abb. 15; H.PL'Orange – H. Torp (S. 34 Anm. 2), Bd. 1, Taf. CLXXXV: Abb. 17; G. Chiolini, Pavia: Abb. 22; L'Unité d'Archéologie de la ville de Saint-Denis: Abb. 37-44; Musée Sainte-Croix, Poitiers: Abb. 45f., 48f., 51-60 (Foto Vignaud), 61 (Foto Mongiatti); Oskar Emmenegger, Zizers: Abb. 47, 50; Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster: Abb. 62-65, 66 (Fotos G. Goege), 67f. (Fotos A. Brückner), 69f., 71 (Foto U. Lobbedey), 72; Musée d'Art et d'Histoire, Auxerre: Abb. 83; The British Museum, London, Department of Medieval and Later Antiquities: Abb. 84; Roland Möller, Dresden: Abb. 85-88, 90-

100, 103-108; Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, Halle: Abb. 89/ 101f. (Fotos K. Greipl), 110f., 114f., 116 (Foto H.J. Krause), 118, 122, 123 (Foto G. Preuß), 124; Fotoarchiv Hirmer, München: Abb. 113; Sigrid Schütze-Rodemann, Halle: Abb. 117; Bildarchiv Foto Marburg: Abb. 120f.; Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege, Erfurt: Abb. 125-127 (Fotos H. Trefz), 128 (Foto U. Sareik); Staatsarchiv, Basel (Basel-Stadt, PA 207, 27, fol. 46'): Abb. 129; Peter Turek, Forchheim: Abb. 130-140; Foto Weller, Schwäbisch Hall: Abb. 141; Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Stuttgart: Abb. 142 (Mittelalterarchäologie), 144, 145-150/ 152f./ 156 (Fotos H. Reichwald); Württembergisch Franken 56, 1972, S. 31: Abb. 143; Prof. Elisabeth Jägers, Bornheim: Abb. 151, 154; Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart: Abb. 155; Dr. Friedrich Kobler, München: Abb. 157, 163-165; Augustinermuseum Freiburg: Abb. 159; Ausst.kat. 1200 Jahre Ellwangen, Ellwangen 1964, Abb. VI: Abb. 160; Diözesanmuseum Regensburg: Abb. 161; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Abb. 162; Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München: Abb. 166; Museen der Stadt Regensburg: Abb. 167, 169f.; Engelbert Seehuber, München: Abb. 168, 172; Margarete Doppler, Braunau a.I.: Abb. 171; Alessandra Perugini, Mondovì: Abb. 173-186 (Fotos Pietro Dalla Nave); Niedersächsisches Institut für Denkmalpflege, Hannover: Abb. 187, 188 (Foto P. Königfeld), 189-199 (Fotos M. Lausmann).

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES

- Bd. I: ICOMOS PRO ROMANIA
Exposition/Exhibition/Ausstellung Paris, London, München, Budapest, Kopenhagen, Stockholm 1989/1990, München 1989.
ISBN 3-87490-620-5
- Bd. II: GUTSANLAGEN DES 16. BIS 19. JAHRHUNDERTS IM OSTSEERAUM – GESCHICHTE UND GEGENWART
Symposium des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität Kiel, des Landesamts für Denkmalpflege Schleswig-Holstein und der Akademie Sandelmark, 11.-14. September 1989, München 1990.
ISBN 3-87490-310-9
- Bd. III: WELTKULTURDENKMÄLER IN DEUTSCHLAND
Deutsche Denkmäler in der Liste des Kultur- und Naturerbes der Welt, eine Ausstellung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Dresdner Bank, München 1991.
2. erweiterte Auflage von 1994
ISBN 3-87490-311-7
- Bd. IV: EISENBAHN UND DENKMALPFLEGE
Erstes Symposium. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, Frankfurt am Main, 2.-4. April 1990, München 1992.
ISBN 3-87490-619-1
- Bd. V: DIE WIES
Geschichte und Restaurierung/History and Restoration, München 1992.
ISBN 3-87490-618-3
- Bd. VI: MODELL BRANDENBURG
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS zum Thema Stadterneuerung und Denkmalschutz – eine Schwerpunktaufgabe in den fünf neuen Bundesländern, herausgegeben vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS und der GWS – Gesellschaft für Stadterneuerung mbH Berlin/Brandenburg, München 1992.
ISBN 3-87490-624-8
- Bd. VII: FERTŐRÁKOS
Denkmalpflegerische Überlegungen zur Instandsetzung eines ungarischen Dorfes/Műemlékvédelmi megfontolások egy magyar falu megújításához, herausgegeben vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft Alpen-Adria, München 1992.
ISBN 3-87490-616-7
- Bd. VIII: REVERSIBILITÄT – DAS FEIGENBLATT IN DER DENKMALPFLEGE?
Gemeinsame Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Sonderforschungsbereichs 315 der Universität Karlsruhe, 24.-26. Oktober 1991, München 1992.
ISBN 3-87490-617-5
- Bd. IX: EISENBAHN UND DENKMALPFLEGE
Zweites Symposium. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, Frankfurt am Main, 2.-4. April 1992, München 1993.
ISBN 3-87490-614-0
- Bd. X: GRUNDSÄTZE DER DENKMALPFLEGE / PRINCIPLES OF MONUMENT CONSERVATION / PRINCIPES DE LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES
München 1992.
ISBN 3-87490-615-9
- Bd. XI: HISTORISCHE KULTURLANDSCHAFTEN
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS mit dem Europarat und dem Landschaftsverband Rheinland – Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Abtei Brauweiler, 10.-17.5.1992, München 1993.
ISBN 3-87490-612-4
- Bd. XII: ARCHITEKTEN UND DENKMALPFLEGE
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, des Instituts für Auslandsbeziehungen in Zusammenarbeit mit der Deutschen UNESCO-Kommission und der Architektenkammer Baden-Württemberg, 18.-20.6.1992, München 1993.
ISBN 3-87490-613-2
- Bd. XIII: BILDERSTURM IN OSTEUROPA
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, des Instituts für Auslandsbeziehungen und der Senatsverwaltung Berlin, 18.-20.2.1993, München 1994.
ISBN 3-87490-611-6
- Bd. XIV: DENKMÄLER IN RUMÄNIEN / MONUMENTS EN ROUMANIE
Vorschläge des Rumänischen Nationalkomitees von ICOMOS zur Ergänzung der Liste des Weltkulturerbes / Propositions du Comité National Roumain de l'ICOMOS pour la Liste du Patrimoine Mondial, Christoph Machat (Hrsg.), München 1995.
ISBN 3-87490-627-2
- Bd. XV: SANA'A
Die Restaurierung der Samsarat al-Mansurah / The Restoration of the Samsarat al-Mansurah, Michael Petzet und Wolf Koenigs (Hrsg.), München 1995.
ISBN 3-87490-626-4
- Bd. XVI: DAS SCHLOSS UND SEINE AUSSTATTUNG ALS DENKMALPFLEGERISCHE AUFGABE
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Facharbeitskreises Schlösser und Gärten in Deutschland, 5.-8.10.1994, München 1995.
ISBN 3-87490-628-0
- Bd. XVII: DER GROSSE BUDDHA VON DAFOSI / THE GREAT BUDDHA OF DAFOSI
München 1996
ISBN 3-87490-610-8
- Bd. XVIII: DIE TONFIGURENARMEE DES KAISERS QIN SHIHUANGDI (in Bearbeitung)
- Bd. XIX: STUCK DES FRÜHEN UND HOHEN MITTELALTERS
Geschichte, Technologie, Konservierung
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim, 15.-18. 6. 1995, Matthias Exner (Hrsg.), München 1996.
ISBN 3-87490-660-4
- Bd. XX: STALINISTISCHE ARCHITEKTUR UNTER DENKMALSCHUTZ?
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz in Berlin, 6.-9. 9. 1995, München 1996.
ISBN 3-87490-609-4
- Bd. XXI: DAS DENKMAL ALS ALTLAST?
Auf dem Weg in die Reparaturgesellschaft. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Lehrstuhls für Denkmalpflege und Bauforschung der Universität Dortmund auf der Kokerei Hansa in Dortmund-Huckarde vom 11.-13. Oktober 1995, München 1996.
ISBN 3-87490-629-9

