

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 Grauntermalung 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

Erstmalig 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 Stuckchorschranken 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 Farbigekeit 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 Farbigekeit 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 Antragetchnik 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 Farbigekeit 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 Stuckfarbigekeit 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 Farbigekeit gekommen sein. Beispielsweise bestand die Erstfarbigekeit 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 (Innenseite), Nische mit Resten von Sinopien und gegossener Bischofsfigur.



Abb. 88. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Westwand (Innenseite), 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.

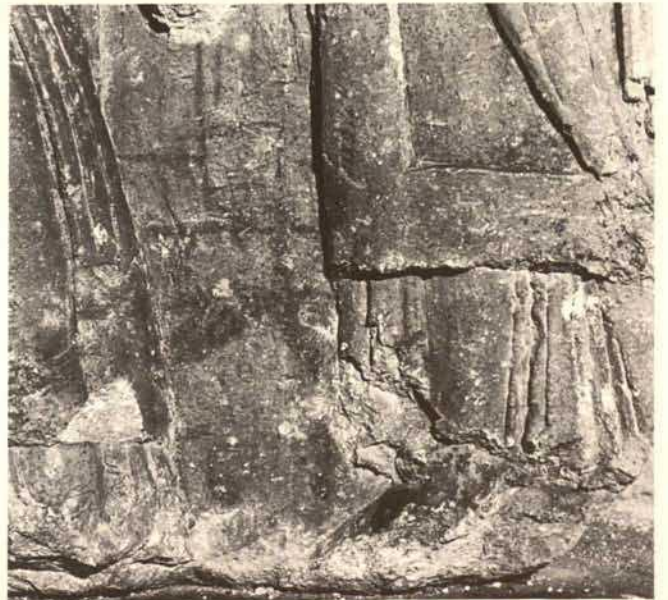


Abb. 90. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Nordwand (Innen-
seite), Detail aus der Gruppe der drei Frauen mit aufgemaltem Form-
verlauf des im unteren Bereich nicht plastisch ausgebildeten Gewandes
der mittleren Figur.

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 Falttiefen 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 Chorchalses 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 Farbfolgen noch nachweisbar, diese umfaßten die Reste der Erstbemalung, 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 Erstbemalung 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

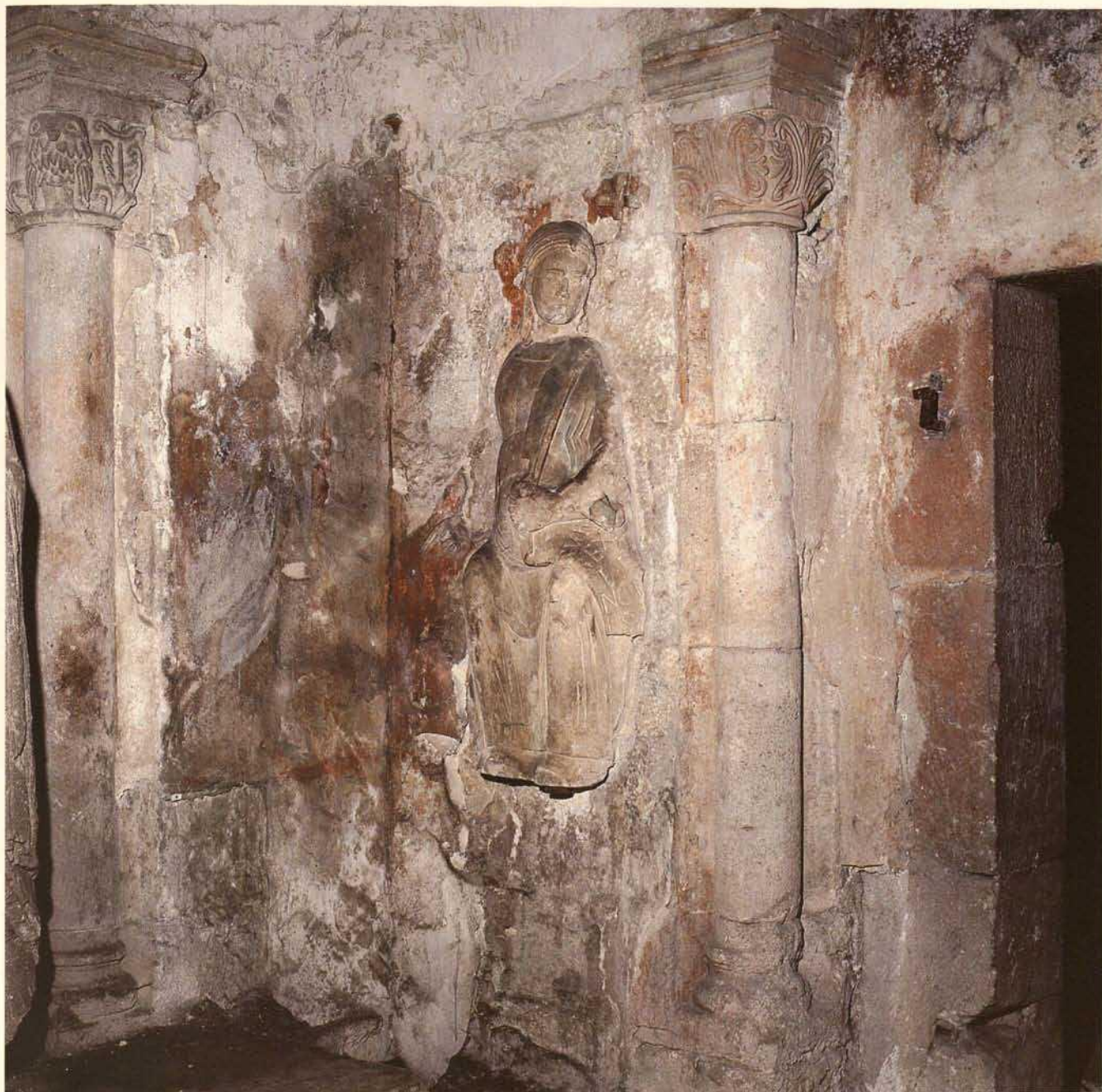


Abb. 91. Gernrode, St. Cyriakus, Heiliges Grab, Nordostecke (Innenseite) mit Maleriresten an der Nordwand und anstuckierter Figur des Engels an der Ostwand.



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.

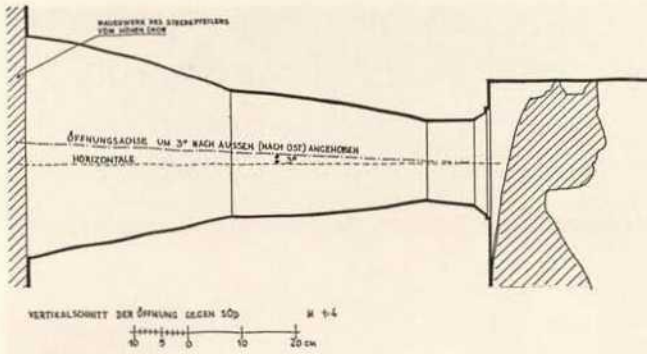


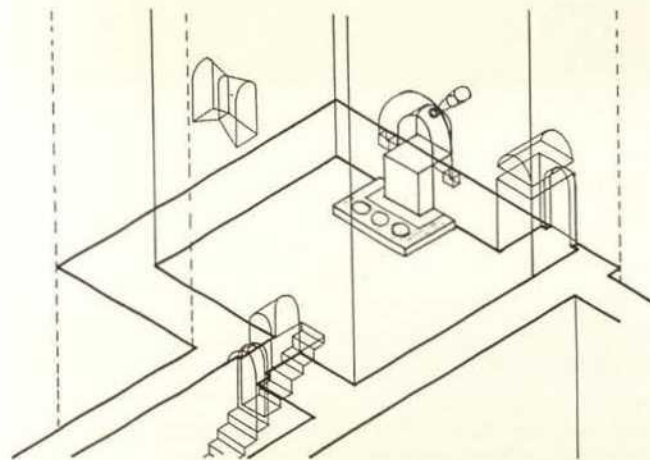
Abb. 94a. Erfurt, Dom, ehem. Kapelle im Nordturm, Längsschnitt der Lichtöffnung in der Mauernische hinter der Stuckmadonna (Zeichnung: U. Sareik – R. Möller).

(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 Lichtglorie, 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

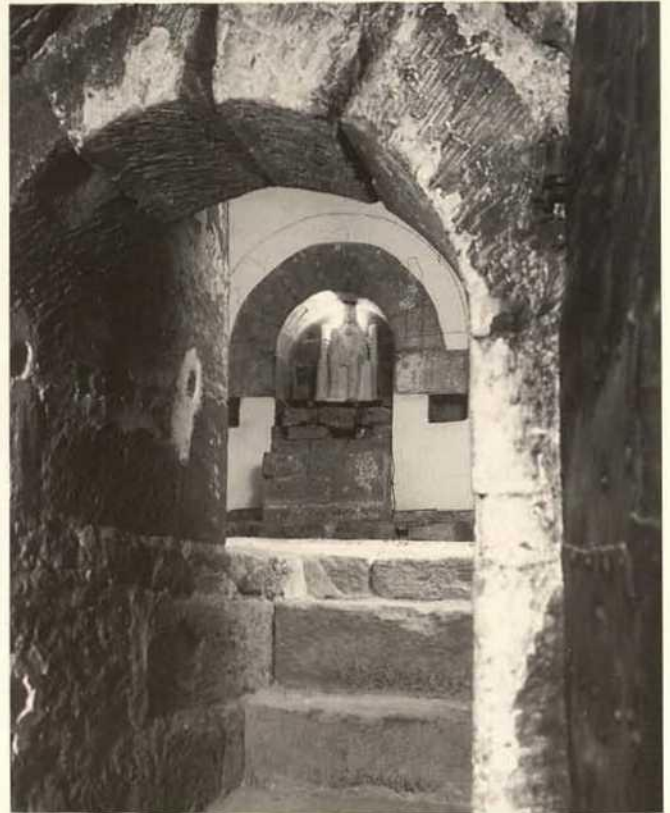


Abb. 95. Erfurt, Dom, ehem. Kapelle im Nordturm, Rekonstruktion des ursprünglichen Standorts des Stuckretabels mit plastischem Modell der Madonna und zeichnerischer Markierung des Stuckbogens.

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.¹¹

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).

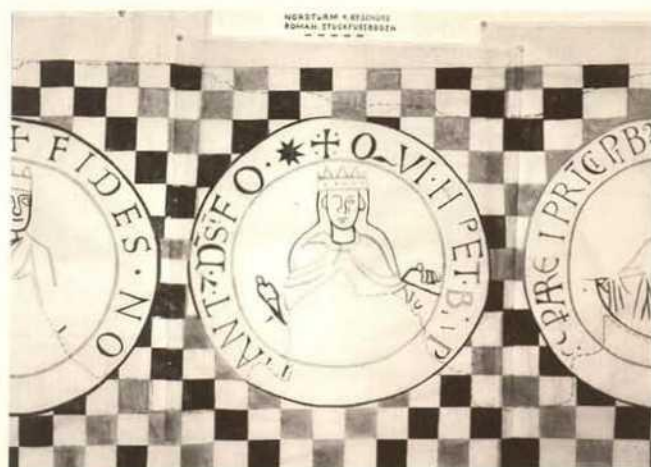


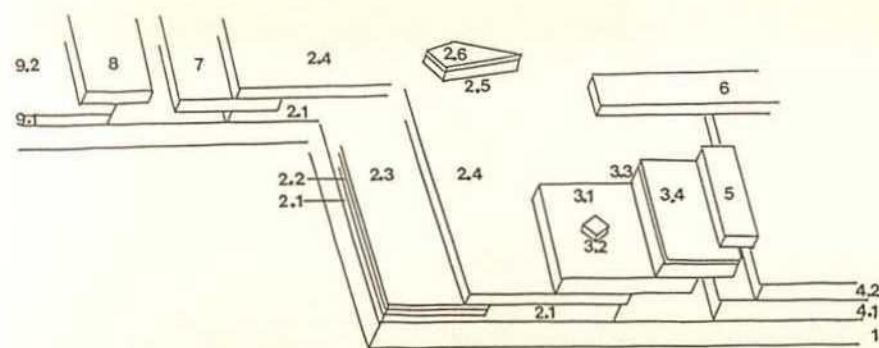


Abb. 98. Erfurt, Dom, Stuckretabel aus der Kapelle des Nordturms, Rekonstruktion der Farbfassung auf Befundgrundlage.

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 Denkmalmates 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-



9.2	Dunkelrot	(Arkadenbogen 2.Schicht)
9.1	Gelbrot	(Arkadenbogen 1.Schicht)
8	Grün	(Rahmung)
7	Blau	(Hintergrund)
6	Braun	(Haar)
5	Rot	(Kontur Borte/Inkarnat)
4.2	Rosa	(2. Inkarnatfarbe)
4.1	Hellrosa	(1. Inkarnatfarbe)
3.4	Gold	(Borte)
3.3	Gelbrot	(" Gold-Unterlage)
3.2	Gold	(Ornament)
3.1	Weiss	(Gewand)
2.6	Gold	(Ornament)
2.5	Grau	(" Gold-Unterlage)
2.4	Dunkelrot	(Mantel)
2.3	Gold	(Borte)
2.2	Weiss	(" Gold-Unterlage)
2.1	Gelbrot	(" Unterschicht)
1	Gelblichweiss	(Grundierung)
0	Stuck	

Abb. 99. Halberstadt, Liebfrauenkirche, nördliche Chorscranke, 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 Faltegebung.

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 Bildteppi-chen bekannt. Bemerkenswert ist, daß, wie zum Beispiel auch an der Gröninger Empore festgestellt werden konnte, die Män-tel und Gewänder keine farbig abgesetzten Umschläge aufwei-sen. 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, hin-gegen blieben die äußeren glatten Schäfte der Viertelsäulchen immer durchgehend rot. Die Kapitelle zeigen im Mittelteil einen

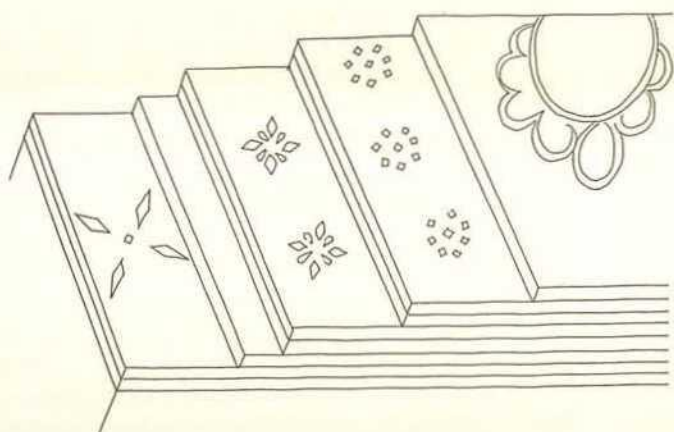
vergoldeten, seitlich blauen Blattdekor; die Basen wechseln überwiegend in Blau und Rot (Abb. 103). An diese Farbdekora-tion erinnert die annähernd zeitgleiche Wandmalerei in der St. Thomaskirche in Pretzin.

Der Hintergrund der Figuren innerhalb der Arkaden war ehe-mals Azuritblau mit malachitgrüner Einfassung, auf dieser lie-gen auch die Tituli. Die breiten Ornamentbänder über und unter den Arkaden werden durch eine gleichbleibende Farbigkeit ge-staltet: Auf dunkelrotem Fond befinden sich grüne und blaue Blätter mit hellroten Umschlägen; die Rahmenleisten sind eben-falls 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 ge-malt, die allerdings nur auf der Nordseite, zum Teil übermalt, er-halten 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 Kreuz-balken der Triumphkreuzgruppe im Halberstädter Dom³⁵ (Abb. 108).

Für das aufwendige Bemalungsprogramm konnten durch mi-kroskopische Beobachtungen und naturwissenschaftliche Ana-lysen folgende Farb- und Bindemittel festgestellt werden: Zwei-schichtiges Rot (Zinnober auf Mennigeunterlage), zweischichti-ges Purpurrot (Lackrot mit geringen Zinnoberanteilen auf Men-nige) 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 Holz-kohlenschwarz besteht.

Die Farben der Inkarnate zeigen sich in der Regel in hellgelb-lichem 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 Ähn-lichkeit 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).

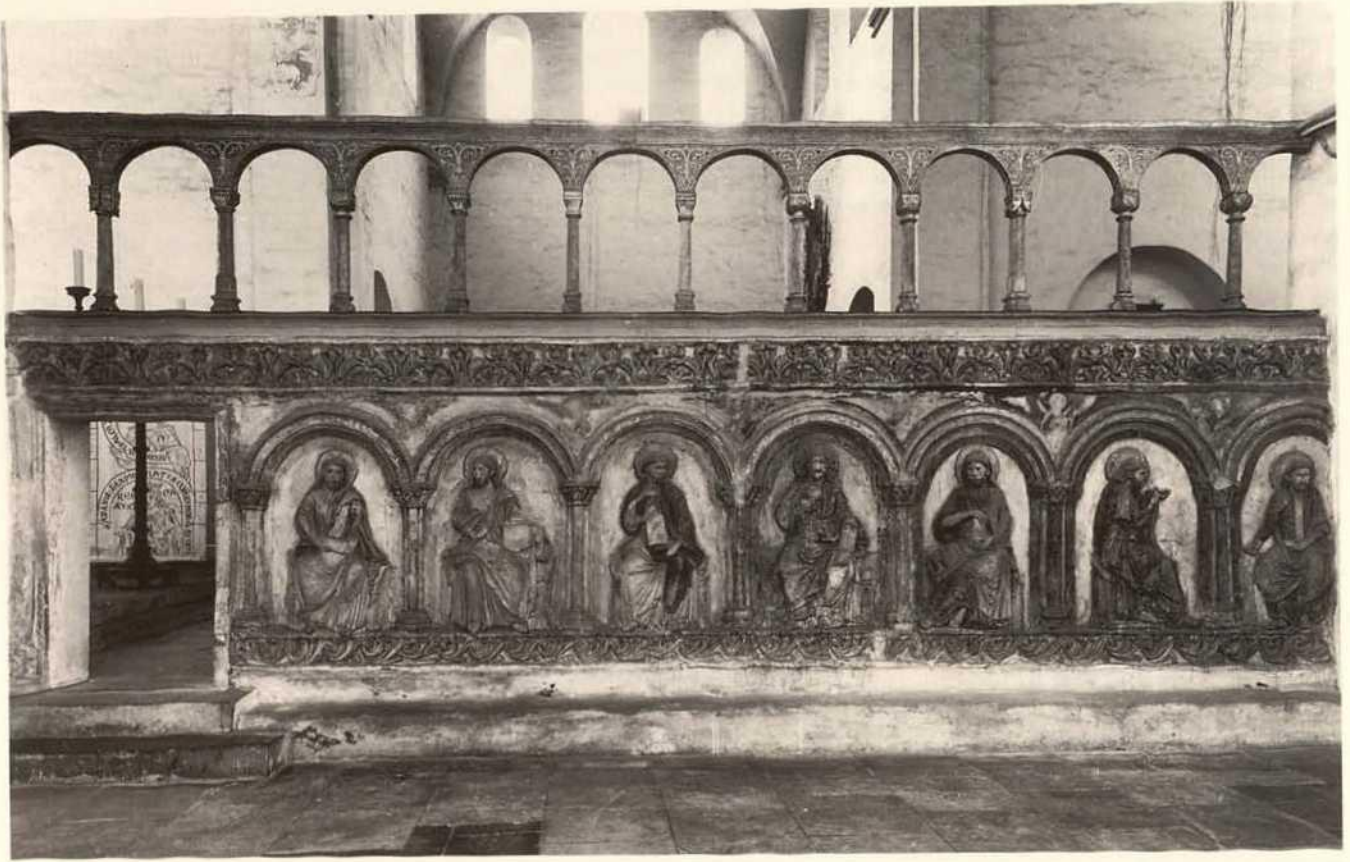


Abb. 101. Halberstadt, Liebfrauenkirche, nördliche Chorschranke.

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 vermalte. 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.



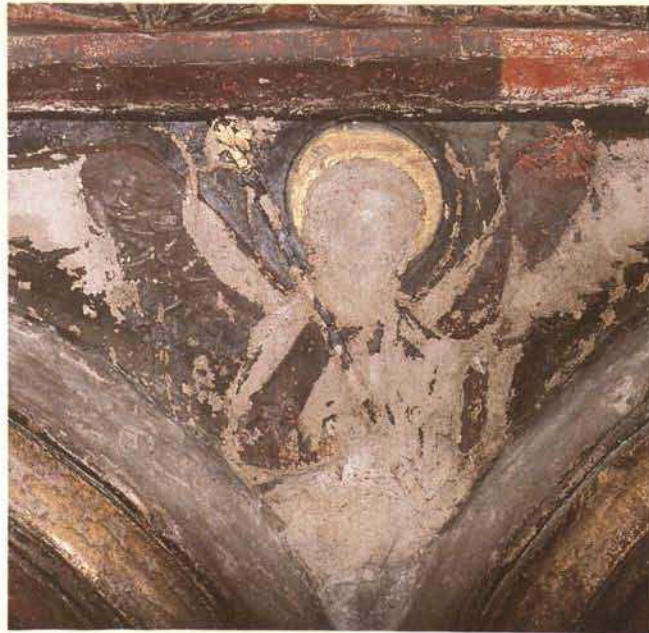
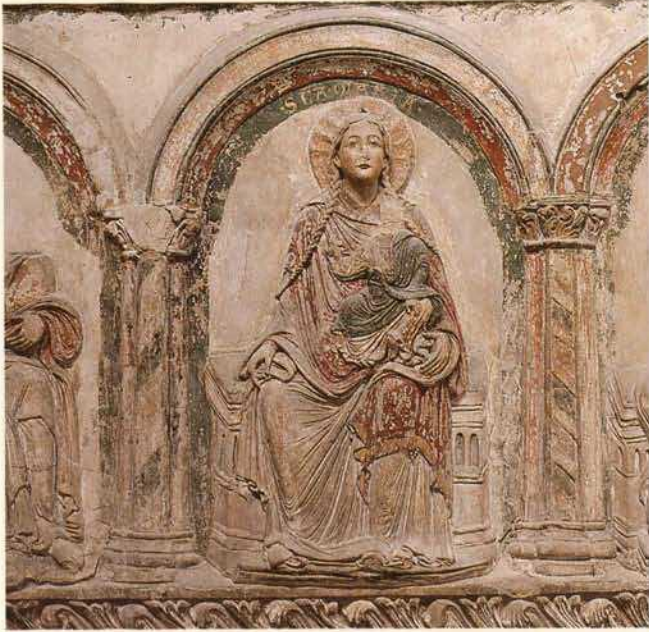
Abb. 102. Halberstadt, Liebfrauenkirche, südliche Chorschranke.

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 Gröningen*, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken I*, 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 Regierungszeit des Pharaos Snofru um 2620 v. Chr.

flachplastisch ausgearbeitete Kalksteinwände mit Jagddarstellungen als Pastenreliefs (Inkrustationstechnik) in Gelbockertönen, 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*, 1. 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 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. Adelar, 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.